DIETMAR ELFLEIN

JA, HERR, ICH KANN BOOGIE!

R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945-1980

Dietmar Elflein

Ja, Herr, ich kann Boogie!

Dietmar Elflein (Dr. phil.) geb. 1964, Musikwissenschaftler, lehrt als außerplanmäßiger Professor für systematische Musikwissenschaft und populäre Musik am Institut für Musik und ihre Vermittlung der TU Braunschweig.

https://www.d-elflein.de/
www.deutscher-soul.de
https://www.tu-braunschweig.de/musik/team/elflein

Dietmar Elflein

Ja, Herr, Ich kann Boogie!

R&B, Soul, Funk und Disco in Deutschland 1945 bis 1980

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2022 Dietmar Elflein, Braunschweig

DOI: https://doi.org/10.24355/dbbs.084-202209021024-0

Ja, Herr, ich kann Boogie! von Dietmar Elflein ist lizenziert unter einer

Creative Commons Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

You are free to share, copy and redistribute the material in any medium or format and free to adapt, remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, under the following terms:

Attribution — You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use.

ShareAlike — If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

Umschlagkonzept: Teresa Reuter

Coverentwurf, Bildbearbeitung und Satz: Teresa Reuter, Berlin

Umschlaggestaltung: Teresa Reuter

Coverfoto: Khoa Võ

Lektorat: Stephan Lahrem, TEXT-ARBEIT, Lektorats- und Textbüro für Politik, Wissenschaft und Kultur. https://www.text-arbeit.net/

Danksagung

Diese Arbeit ist das Produkt von acht Jahren Arbeit, die jeweils vor allem in den Semesterferien stattgefunden hat. Eineinhalb Jahre muss man abziehen, denn die habe ich für Anträge benötigt, die nicht bewilligt wurden. Daraufhin habe ich beschlossen, einfach mal anzufangen anstatt weiter darüber zu schreiben, dass ich gerne anfangen würde, wenn..

Diese Arbeit wäre dementsprechend ohne die Hilfe und die Unterstützung unterschiedlichster Personen nicht in der vorliegenden Form möglich gewesen. Dies betrifft unzählige Gespräche, Tipps und Hinweise genauso wie die Möglichkeit mir an einem bestimmten Punkt Zeit zu nehmen zu können und zu dürfen.

Ich danke meiner Frau Teresa Reuter für alles nur denkbare und zuletzt für das Layout des Umschlags. Ich danke meinem lieben Freund Dr. Stephan Lahrem für das unglaublich produktive Lektorat – ich habe es wirklich genossen. Ich danke Karin Perk stellvertretend für viele Freund*innen, die frühe Fassungen des vorliegenden kritisch gelesen und kommentiert haben. Ich danke meinen Kolleg*innen am Institut für Musik und ihre Vermittlung, für den Raum, den ich immer wieder hatte – in Persona insbesondere dem geschäftsführenden Leiter Prof. Dr. Bernhard Weber, Jürgen Habelt und Dr. Isabell Bötsch und ich danke IASPM D-A-CH, GfPM und anderen wissenschaftlichen Vereinigungen für die Möglichkeit, erste Fassungen einzelner Kapitel als Vorträge und Aufsätze präsentieren zu dürfen.

Berlin, den 9.9.2022

Dietmar Elflein

Inhaltsübersicht

Einleitung	1
Verwehte Spuren I. Die Anfänge …	37
Was ist Soul? Klangliches und Analytisches zur Musik	71
Ob Schwarz, ob *weiß*	113
Verwehte Spuren II … und ihre Folgen	161
Wenn es Nacht wird in Harlem. (Erfolglose) Westdeutsche Soul-Coverversionen und Bearbeitungen	213
Shame, Shame, Shame – Erfolg via Kopie	257
Lieder der Nacht – Erfolgsgeschichten mit Eigenkompositionen	285
Unbeschreiblich weiblich – Sängerinnen und Inszenierungen	381
Ja, Herr, ich kann Boogie! – Fazit	425
Quellenverzeichnis	439

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 1

Fragen über Fragen 3
Ja, Herr, ich kann Boogie! – Kapitelübersicht 5
Einige Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen 10
Zur (Methodik der) musikalischen Analyse populärer Musik 16
Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar 23
Schreibweisen und andere nützliche Hinweise 34

Verwehte Spuren I. Die Anfänge … 37

Radio 39
Kino 44
TV 46
Charts 52
Konzerte 55
Bücher und Zeitschriften 59
Tonträger 63
Diskotheken und Clubs 66
Zwischenfazit 67

Was ist Soul? Klangliches und Analytisches zur Musik 71

Kommerziell erfolgreicher Soul in der BRD 72
That's Soul – eine Analyse von Soul als Tanzmusik 79
Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Southern Soul und Motown 84
Wer spielt? Die Musiker*innen hinter den Aufnahmen 88
Respect – die Hausbands von Stax und FAME im Vergleich 90
Southern Soul als integrative Praxis? 94
Kommerzieller Erfolg Teil 2 – Von Soul zu Disco 95
Die Funk-Werdung von Soul 99
Die Nummer eins Hits 104
Disco als (Ver-)Mittler 109
Zwischenfazit 111

Ob Schwarz, ob weiß 113
Schwarz sein 115
White Negroes 121
Inszenierungen im TV 123
Sexismus und Tanz 124
Schwarz scheinen 128
Rassistische Abwertungen 130
Spiritual als das Eigentliche 133
I’m Not A Juvenile Delinquent 135
Schwarze Soulsänger*innen in Deutschland 138
Tatort Sexploitation 143
Sexploitation und Exotismus 144
Weiße Produktionsteams 151
Zwischenfazit 157
Verwehte Spuren II … und ihre Folgen 161
G.I.-Clubs 163
Die Boogie-Mode 165
R&B/Früher Soul 169
Doo Wop, Twist und andere Tänze 170
Soul als Teil von Beat 173
Soul als Teil von Schlager 177
Soul und (Kraut-) Rock 184
Drei Ausnahmen im Krautrock 186
Vier Ausnahmen im Ost-Rock 192
Soul, Funk und Jazz 199
Funk und bewegte Bilder 205
Hair und die Folgen 206
Philly, Disco (und Easy Listening) 209
Zwischenfazit 210

Wenn es Nacht wird in Harlem.
(Erfolglose) Westdeutsche Soul-Coverversionen und Bearbeitungen 213

Begriffliches 1 – Coverversion und Bearbeitung 214
Begriffliches 2 – Beat, Pop und Schlager 216
Coverversionen und Bearbeitungen von R&B, Soul und Funk 223
Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves 224
Modernisierungsstrategien 1 : Mix und Klangbild 233
Restauration: das Big-Band-Arrangement lebt 237
Modernisierungsstrategien 2: professionelle Adaptionen ... 241
Alben im deutschen Schlager 252
Zwischenfazit 255

Shame, Shame, Shame – Erfolg via Kopie 257

Das für R&B typische Netzwerk um Sylvia Robinson 258
Hamburger Netzwerke: The Rattles als Netzwerkknoten 263
Wer waren die Funky Boys? 266
Schwarz sein oder scheinen – Inszenierung(en) 270
Musikalische Aneignung 274
Zwischenfazit 284

Lieder der Nacht – Erfolgsgeschichten mit Eigenkompositionen 285

Gospel aus Hamburg (The Les Humphries Singers) 286
Philly-Sound aus West-Berlin (Joachim Heider und Marianne Rosenberg) 293
Vor und parallel zu Rosenberg 293
Musiker*innen-Netzwerk Berlin 299
Heider und Rosenberg 305
Disco aus München 312
Michael Kunze, Sylvester Levay und Silver Convention 314
Musiker*innen-Netzwerk München – Ralf Nowy Group 320
Musikernetzwerk München 324
Sängerinnennetzwerk München 339
Giorgio Moroder, Pete Bellotte und Donna Summer 347
Frank Farian, Gilla und Boney M. 360
Anthony Monn und Amanda Lear 374
Erfolg mit Philly Sound, Sexploitation und Exotismus – Zwischenfazit 379

Unbeschreiblich weiblich – Sängerinnen und Inszenierungen 381

Joy Fleming – Lieder und Brücken 382
Su Kramer – Afrolook und Freiheit 403
Statt eines Zwischenfazits –
Fleming, Kramer und die Produktionsnetzwerke 422

Ja, Herr, ich kann Boogie! – Fazit 425

Was an R&B, Soul und Funk konnte wann von wem in beiden
deutschen Staaten zumindest potenziell gehört werden? 425
Was meine ich eigentlich für Musik, wenn ich
von R&B, Soul und Funk rede? 427
Wurde und wenn ja, von wem und seit wann, R&B, Soul und Funk
für ein deutsches Publikum als Schwarze Musik konstruiert? 429
Wer begann wann, mit wem, für wen und weshalb in beiden
deutschen Staaten R&B, Soul und Funk zu produzieren? 433
Unter welchen Bedingungen war diese Musik erfolgreich? 435
Ja, Herr, wir können Boogie! 437

Quellenverzeichnis 439

Bibliografie zitierter Aufsätze, Bücher und Interviews 439
Diskografie 463
Filmografie 491
(Weitere) Onlinequellen 494
Nicht zitierte Quellen, die trotzdem wichtig waren 500

Einleitung

Fragen über Fragen	3
Ja, Herr, ich kann Boogie! – Kapitelübersicht	5
Einige Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen	10
Zur (Methodik der) musikalischen Analyse populärer Musik	16
Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar	23
Schreibweisen und andere nützliche Hinweise	34

Ja, Herr, ich kann Boogie! spielt mit dem Titel einer europaweit erfolgreichen Disco-Produktion des Jahres 1977 – „Yes Sir, I Can Boogie“ von Baccara (1977). Das Lied war unter anderem in Deutschland, Großbritannien, Norwegen und der Schweiz ein großer Erfolg, dort erreichte man Platz eins der Hitparaden. Produziert wurden die beiden spanischen Sängerinnen und Tänzerinnen Mayte Mateos und María Mendiola († 2021) in Deutschland, genauer gesagt in der alten BRD. Die DDR lizenzierte die Produktion im selben Jahr. Zu diesem Zeitpunkt war es gerade einmal knapp zwei Jahre her, dass Discomusik den Produktionsstandort BRD erstmals auf die Landkarte der internationalen Musikindustrie brachte: Am 29. November 1975 stürmten Michael Kunze und Sylvester Levay mit „Fly, Robin, Fly“ von Silver Convention (1975a) an die Spitze der US-amerikanischen Hitparade, der Billboard Hot 100, und verblieben dort für immerhin drei Wochen. Und sie blieben keine Ausnahme: Nur drei Monate nach „Fly, Robin, Fly“ folgten ihnen Giorgio Moroder und Pete Bellotte mit „Love To Love You Baby“ von Donna Summer (1975a), das in den USA bis auf Platz zwei kletterte. Nochmals vier Monate später veröffentlichte Frank Farian mit „Daddy Cool“ von Boney M. (1976a) den ersten einer langen Reihe zumindest europaweiter Nummer-eins-Hits.

In Überblicksdarstellungen zur Geschichte populärer Musik in Deutschland erfährt man über Silver Convention oder Baccara fast nichts (Ahlers/Jacke 2017[1]) oder gar nichts (Schütte

[1] Ein im Sammelband enthaltener Aufsatz von Thomas Krettenauer (2017) zum Thema Eurodisco ignoriert Silver Convention jenseits der Nennung der Chartplatzierung. Krettenauer schreibt nur über Moroder und Farian respektive vor allem über je ein Stück beider Produzenten, über das es jeweils schon Literatur gab. Er kann damit dem geringen vorhandenen Wissen über beide Produzenten leider nichts hinzufügen.

2017). Der zum Zeitpunkt der Niederschrift dieser Zeilen neueste Sammelband *Made in Germany* (Seibt et al. 2021) enthält immerhin einen Aufsatz (Wandler 2021) über Frankfurter und Münchner Eurodisco- und Eurodance-Produktionen im Abschnitt „Widerwillig Deutsch" quasi als Ausnahme von der deutschen Norm. Der Titel des Aufsatzes addiert zu dieser Wertung die Aussage „Why Germany Was Not Involved" (ebd. 175) und liefert damit ungewollt eine vermeintliche Begründung für die bisherige Ignoranz. Deutschland und Disco, das passt anscheinend nicht zusammen. Die ersten international erfolgreichen deutschen Pop-Produktionen[2] blieben bisher eine Randnotiz der Forschung. Sie scheinen insbesondere ohne nationale oder den deutschen Sprachraum betreffende Vorgeschichte vom Himmel gefallen.

Dass es eine Vorgeschichte gibt, zeigen CD-Sampler, die seit dem Millennium bis Anfang der 2010er-Jahre mehrheitlich auf deutschen Independent Labels erscheinen: *The In-Kraut* (V.A. 2005–2008), *German Funk Fieber* (V.A. 2007/2008), *Funky Fräuleins* (V.A. 2009/2011), *Amiga-a*-Gogo (V.A. 2007a) oder auch *St. Pauli Affairs* (V.A. 2001a) versammeln nicht nur west-, sondern auch ostdeutsche (und österreichische) Adaptionen von unter anderem R&B, Soul und Funk aus den 1960er- und 1970er-Jahren.[3] Die Mehrheit dieser Stücke war zum Zeitpunkt ihres ursprünglichen Erscheinens erfolglos und wird retrospektiv mit postmodern ironischem Impetus auf den Markt für kulturelles Kapital geschmissen, um die deutschsprachige Popkultur um ein paar „funky" Anekdoten zu bereichern. Aber Soul und Funk aus Deutschland, die Vorgeschichte von Disco, existiert. Die Originalveröffentlichungen waren mit Sicherheit von Hoffnungen auf Erfolg begleitet und ihre Macher*innen haben vielleicht noch anderes, Ähnliches produziert oder stehen auf die ein oder andere Art in Verbindung mit den internationalen Hits der Disco-Ära. Außerdem finde ich einige der auf diesen CD-Samplern befindlichen Stücke wirklich gut – beispielsweise die von Su Kramer aus Oldenburg oder Panta Rhei aus Berlin (Hauptstadt der DDR).

Ja, Herr, Ich kann Boogie! beschäftigt sich deshalb ausführlich und detailverliebt sowohl mit dieser neu zu entdeckenden Vorgeschichte von R&B, Soul und Funk in beiden deutschen

---

[2] Bert Kaempfert, der mit der englischen Version von „Wunderland bei Nacht" (1961), „Wonderland by Night" (1960) bereits 1961 in den USA die Poleposition erreichte, war zu diesem Zeitpunkt schon in die USA umgezogen – verärgert über den Umgang der westdeutschen Musikindustrie mit ihm bzw. „Wunderland bei Nacht", das man erst nach dem Erfolg in den USA hektisch auch in der BRD veröffentlichte.

[3] Ebenfalls enthaltene österreichische und schweizerische Produktionen werden hier nur am Rande gestreift. Sie sind eine eigene, noch zu leistende Untersuchung wert.

Staaten als auch mit den ersten nationalen und internationalen Erfolgen deutscher Disco-Produktionen während des Disco-Zeitalters. Ob diese Geschichte „widerwillig deutsch“ ist, wird sich zeigen …

Fragen über Fragen

Fünf Forschungsfragen strukturieren mein Vorhaben.

Da die Produktion von R&B, Soul und Funk in beiden deutschen Staaten die Kenntnis ähnlicher US-amerikanischer Popmusik voraussetzt, die dann adaptiert und/oder angeeignet werden kann, lautet meine erste Frage:

Was an US-amerikanischem R&B, Soul und Funk konnte wann von wem in beiden deutschen Staaten zumindest potenziell gehört werden?

Wurden zum Beispiel Tonträger von James Brown oder Aretha Franklin gleichzeitig in den USA und der BRD veröffentlicht? Gab es Lizenzausgaben in der DDR? Wurde die Musik im Radio gespielt, wurde darüber geschrieben? War diese Musik in den Charts vertreten, gab es Konzerte internationaler Stars etc.? Dies führt mich zur naheliegenden und zweiten übergeordneten Frage des Ein- und Ausschlusses, der Abgrenzung:

Was meine ich eigentlich für Musik, wenn ich von R&B, Soul und Funk rede?

Kann ich die von mir gemeinte Musik musikalisch beschreiben, unabhängig davon, wer sie gemacht hat, nur aufgrund dessen, was ich höre? Geht das? Macht das Sinn? Welche Rolle spielt Hautfarbe (*race*) bei der Kategorisierung dieser Musik, zum Beispiel als *Black Music*? Wie komme ich um derartige Zuschreibungen herum, wenn ich Menschenrassen als inexistent, Rasse als Konstrukt und Rassismus als gelebte Realität betrachte? Das führt mich zur dritten übergeordneten Frage:

Wurde und wenn ja, von wem und seit wann, R&B, Soul und Funk für ein deutsches Publikum als Schwarze Musik konstruiert?

Welche Zuschreibungen an die Musik und welche Bewertungen der Musik hingen damit zusammen? Welche Rolle spielten Vorstellungen von Authentizität, von Wahrheit, Echtheit und Unmittelbarkeit? Welche Rolle spielte der Unterschied zwischen Tanzmusik und Musik

zum Zuhören? Was an Wissen über die US-amerikanischen Produktionsbedingungen und dem dortigen, davon untrennbaren Rassismus war eigentlich bei deutschen Rezipient*innen und Produzent*innen voraussetzbar? Spielte das für sie eine Rolle, oder hörte man ein Stück Musik und das ist Akteur genug, um musikalische Aktivität zu generieren, sei es zum Tanzen, zum Zuhören, zum Komponieren oder zum Singen? Aus diesen Möglichkeiten musikalischer Aktivität entsteht eine vierte übergeordnete Frage:

Wer begann wann, mit wem, für wen und weshalb in beiden deutschen Staaten R&B, Soul und Funk zu produzieren?

Gab es eine eigene Szene oder (nur) Akteur*innen, die in unterschiedlichen Szenen aktiv waren. Welche Szenen wären das gewesen und wer versuchte dort, R&B, Soul und Funk warum zu integrieren? Existierten Überschneidungen zur gesamtdeutschen Jazz- und Bluesszene? Oder entstanden die Produktionen unabhängig und in (unfreiwilliger) Abgrenzung zur Jazz- und Bluesszene? Wie wurden diese einheimischen Produktionen in Deutschland von wem rezipiert? Waren R&B, Soul und Funk Vorläufer elektronischer Tanzmusik der Gegenwart und dafür genauso wichtig wie Kraftwerk und Teile von Krautrock? Und schließlich:

Unter welchen Bedingungen kann diese Musik erfolgreich sein?

Wer war also mit was warum erfolgreich? Was machte den Unterschied zwischen Erfolg und Misserfolg aus? Wie sah Scheitern aus? Welche Rolle spielten Gender und nochmals *race* bei Erfolg und Misserfolg? Wer arbeitete eigentlich in beiden Fällen im Hintergrund? Wie wichtig waren die Produzent*innen, welche Rolle spielten die Sänger*innen und was weiß man über die Musiker*innen, die auf den Aufnahmen spielten? Wie ist die Vorgeschichte der erfolgreichen Akteur*innen?

Ich hoffe mit *Ja, Herr, ich kann Boogie!* einen Beitrag zur Beantwortung einiger dieser Fragen leisten zu können. Ob die Leser*innen die Geschichten, die ich zu erzählen habe, lesenswert finden, weiß ich nicht. Ich habe jedenfalls unglaublich viel gelernt und – wie immer, wenn man sich in ein musikalisches Gebiet vertieft – gute Musik kennengelernt, die ich vorher nicht an dieser Stelle vermutet hätte.

Die fünf gerade aufgeworfenen übergeordneten Fragen ergeben eine Art Grundgliederung für meine Untersuchung.

Ja, Herr, ich kann Boogie! – Kapitelübersicht

In Kapitel 2, *Verwehte Spuren I – die Anfänge …*, versuche ich zu recherchieren und zu rekonstruieren, was an US-amerikanischem R&B, Soul und Funk wann wem in beiden deutschen Staaten potenziell zugänglich war. Das Wörtchen potenziell ist wichtig, denn ich rekonstruiere explizit nicht, was wer wann gehört hat, sondern was wer hätte hören können, da es zugänglich, also zum Beispiel erwerbbar war, vielleicht aber auch ignoriert, also nicht gekauft oder gesendet wurde. Aufgrund fehlender Forschungsgelder für das vorliegende Vorhaben, waren Archivaufenthalte nicht finanzier- und realisierbar. Deshalb stützt sich die Recherche auf öffentlich zugängliche Materialien via Bibliotheken und Internet. Das Kapitel untergliedert sich in Abschnitte zu Radio, Kino, TV, Charts, Konzerte, Bücher und Zeitschriften, Tonträger sowie Diskotheken und Clubs in beiden deutschen Staaten. Den Zeitraum, den ich untersuche, beginnt Mitte der 1950er-Jahre und endet Mitte der 1970er-Jahre an dem Punkt, an dem die Präsenz von R&B, Soul und Funk in Radio, TV, den Charts etc. unübersehbar zunahm und diese Musik ein normaler Teil des popkulturellen Angebots wurde. Vorher, 1967, war bereits eine erste kurze Soul-Mode v.a. in Westdeutschland entstanden, der größere Aufmerksamkeit zukommen muss.

Kapitel 3 nimmt diese Soul-Mode zum Ausgangspunkt, um zu fragen, welche Art von Soulmusik einer deutschen Öffentlichkeit hier erfolgreich nahegebracht wurde und ob diese Musik gleichzeitig als Schwarze Musik konstruiert und vermarktet wurde. Zu diesem Zweck wird die damals in den Charts erfolgreichste Zusammenstellung von US-amerikanischen Soul-Titeln in Westdeutschland, *That's Soul* (V.A. 1967a), einer genauen Analyse unterzogen, auch mit dem Ziel, mögliche musikalische Kriterien für Soul in Deutschland zu beschreiben. Im Anschluss daran folgt eine intensive Beschäftigung mit den ersten Nummer-eins-Hits in Westdeutschland aus den Bereichen R&B, Soul, Funk und Disco wie etwa „Rock Your Baby" (McCrae 1974a) oder „Kung Fu Fighting" (Douglas 1974) aus der Mitte der 1970er-Jahre – auch um die Veränderungen und den Weg des Soul-Verständnisses von 1967 hin zu Funk und Disco Mitte der 1970er-Jahre nachzuvollziehen. Die Konzentration auf Westdeutschland resultiert aus der Tatsache, dass in der DDR die US-Originale jenseits der Rezeption von Westmedien schwerer zugänglich waren und offizielle Charts für die DDR damals nicht existierten, die Datenlage in Bezug auf populäre Stücke also diffuser ist. Gleichwohl waren die analysierten Hits auch in der

DDR via Westradio, TV und teilweise auch als Lizenzausgabe relativ flächendeckend zugänglich.

Kapitel 4 vertieft die Frage nach den Konstruktionsbedingungen für Schwarze Musik in Deutschland und erweitert diese Diskursanalyse gleichzeitig um Genderperspektiven respektive Fragen nach Sexismus. Welche Kriterien wurden in Deutschland für Schwarze Musik als essenziell konstruiert, warum erfüllte Soul diese Kriterien nur zum Teil und was wollten unterschiedliche Diskursteilnehmer*innen mit diesen Differenzierungen erreichen? Es geht also viel um mögliche und vollzogene publizistische und wissenschaftliche Abgrenzungen von Jazz, Blues und Spiritual auf der einen Seite und R&B, Soul und Funk auf der anderen Seite. Es geht um Produktionsbedingungen und Inszenierungen von Schwarzen Körpern in der deutschen Öffentlichkeit – insbesondere auf Tonträgerhüllen, bei TV- und Kinoauftritten sowie auf Titelbildern von Magazinen. Dabei muss immer mitgedacht werden, dass ich selbst ein *weißer* Cis-Mann bin. Rassistische Klischees über Schwarze Männer führten zudem zu einer Sexualisierung der Rezeption von Funk, der auch in der Inszenierung der US-Originale Rechnung getragen wurde. Speziell in Deutschland entwickelte sich dies weiter zu sexistischen und exotistischen Inszenierungsweisen während der Hochzeit der *Munich Disco* und scheint genuiner Teil des Erfolgs von *Munich Disco* gewesen zu sein.

Kapitel 5 wechselt die Perspektive und fragt allgemein nach west- und ostdeutschen Eigenproduktionen in Sachen R&B, Soul und Funk, die als Teil dieser diskursiven Formationen entstanden. Dabei wird der Untersuchungszeitraum bis zum Ende der 1970er-Jahre erweitert, da die Normalisierung der Präsenz von R&B, Soul und Funk ab Mitte der 1970er-Jahre bis zum Ende des Jahrzehnts Folgen in der Aneignung zeitigt. Bis Ende der 1960er-Jahre handelte es sich dabei mehrheitlich um Bearbeitungen von US-Originalen mit mehr oder weniger großen musikalischen Veränderungen. Diese Praxis dominierte sowohl im deutschen Schlager als auch bei den Beatbands. Im Schlager wurden neue deutsche Texte verfasst, bei den Beatbands gern der Originaltext übernommen. Dazu kamen vor dem Beginn der Beat-Welle Adaptionen US-amerikanischer Modetänze wie Twist in beiden deutschen Staaten und in den 1950er-Jahren vereinzelte R&B-Aneignungen jenseits von Rock ’n’ Roll und Boogie. Mit der Entwicklung von Krautrock und ostdeutscher Rockmusik sowie Fusionjazz in beiden deutschen Staaten gab es verstärkt Eigenkompositionen „im Stil von …“. Funk wurde zudem als filmmusikalisches

Klischee für Action- und Sexploitation-Filme genutzt. Ab Ende der 1960er-Jahre war auch die von *Hair* ausgelöste Welle von Rock- oder Popmusicals von Bedeutung.

Die vier folgenden Kapitel vertiefen das bisher Ausgeführte in Detailstudien.

Kapitel 6 legt den Schwerpunkt auf kommerziell mehrheitlich erfolglose deutsche Bearbeitungen von US-Originalen, die zwischen 1957 und 1973 erschienen und als Teil des deutschen Schlagers vermarktet wurden. Coverversionen und Bearbeitungen sollen hier als Mittel zum Zweck dienen, um zu überprüfen, was im Prozess der Aneignung musikalischer Äußerungen als unveränderbar und was als veränderbar wahrgenommen wurde – inklusive aller Zwischentöne. Während in Kapitel 3 versucht wurde, Soul für Deutschland musikalisch zu beschreiben, muss dies jetzt ergänzend für den Traditionsstrom des deutschen Schlagers erfolgen, damit Schlager musikalisch von Beat und Pop einerseits und Soul andererseits unterschieden werden kann, um die Aneignung musikalischer Äußerungen aus dem einen Feld im anderen plausibel zu machen. Außerdem werden ökonomische Gründe für die Häufung von Bearbeitungen im deutschen Schlager diskutiert. Die Interpret*innen der Bearbeitungen waren überwiegend *weiß* und mehrheitlich weiblich, die Produktionsteams ausschließlich *weiß*, männlich und im Schlager ab den 1960er-Jahren mehrheitlich um die Berliner Meisel Musikverlage zentriert. Es begann mit Adaptionen von Sam-Cooke-Stücken durch Billy Mo und Roberto Blanco, es folgten unter anderem frühe Versuche von Frank Farian als Interpret, mehrere Produktionen von Christian Bruhn sowie am Ende die gelungenen und professionellen Adaptionen von Michael Holm und Rainer Pietsch für den damals bereits etablierten Schlagerstar Holm als Interpret. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei hier und in den folgenden Kapiteln auf den Abmischungen der Stücke, da sich diese meist signifikant von den Originalen und/oder Vorbildern unterscheiden.

Kapitel 7 ist eine Fallstudie zur wahrscheinlich erfolgreichsten deutschen Bearbeitung eines US-Originals der 1970er-Jahre: „Shame, Shame, Shame“, im Original von Shirley & Company (1974) und in der Bearbeitung von Linda & The Funky Boys (1975a) aus Hamburg. Beide Versionen waren zeitgleich in den deutschen Charts vertreten, beide waren erfolgreich. Das Original erreichte Platz eins, die Bearbeitung immerhin Platz 15. Original und Bearbeitung werden sowohl musikanalytisch als auch in Bezug auf die Produktionsbedingungen und die beteiligten Musiker*innen verglichen. In diesem und den folgenden Kapiteln spielen Netz-

werkanalysen eine wichtige Rolle. Diese sollen die Verflechtungen der deutschen Akteur*innen plastischer machen. Außerdem werden Linda & The Funky Boys zumindest teil- bzw. versuchsweise als nicht-deutsche und Schwarze Band vermarktet und diese Strategie hatte kurzfristig Erfolg.

Kapitel 8 ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit erfolgreichen westdeutschen Eigenproduktionen der 1970er-Jahre in Soul, Funk und Disco. Sie beginnt mit den verpoppten Spirituals von den Les Humphries Singers aus Hamburg, widmet sich detailliert den Philly-Soul-Adaptionen von Joachim Heider aus West-Berlin, der mit Marianne Rosenberg als Interpretin Erfolge im deutschen Schlager und in der queeren Community feiern konnte, und schließt mit einer Analyse der internationalen Hits von *Munich Disco*. Diese wiederum gliedert sich in vier Teile bzw. Produktionsteams, die alle auf das gleiche Netzwerk Münchner Studiomusiker und -sängerinnen zurückgreifen, das detailliert beschrieben wird und das auch schon bei den in Kapitel 6 analysierten Soulbearbeitungen von Holm und Pietsch aktiv war. Die Produktionsteams sind die für „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a) verantwortlichen Michael Kunze und Sylvester Levay, Giorgio Moroder und Pete Bellotte mit Donna Summer, Frank Farian mit Boney M. und Anthony Monn mit Amanda Lear. Die Analysen widmen sich meines Wissens erstmals musikanalytisch ausgewählten Hits der angeführten Interpret*innen – „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a), „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a), „Daddy Cool“ (Boney M. 1976a) und „Blood & Honey“ (Lear 1976) – und zeigen den Beginn der Trackästhetik der elektronische Tanzmusik bei Moroder/Bellotte bzw. Kunze/Levay bzw. den Beginn dessen, was Eurodance werden sollte, bei Farian und Monn.

Kapitel 9 wechselt nochmals die Perspektive und widmet sich zwei westdeutschen Sängerinnen, die nicht nur aus meiner Sicht große deutsche Soulstimmen ihr Eigen nannten, Joy Fleming und Su Kramer. Beide arbeiteten mit dem *Munich Disco*-Netzwerk zusammen, hatten aber erheblich weniger Erfolg. Im Mittelpunkt steht die Frage, warum dies so war, da es augenfällig nicht an den stimmlichen Möglichkeiten der beiden Sängerinnen lag. Dabei zeigt sich eine Unfähigkeit bzw. ein sexistisch motivierter Unwillen zu einer konsistenten Inszenierung von deutschen und deutsch singenden Sängerinnenpersönlichkeiten, die außerhalb der im Schlager erwarteten Klischees liegen und zugleich nicht den sexistischen und exotistischen

Klischees von *Munich Disco* entsprechen. Eine unerwartet große Rolle spielen hierbei auch Überlegungen zu Frisuren.

Kapitel 10 versucht sich abschließend kurz und knapp an einer zusammenfassenden Beantwortung der eingangs gestellten übergeordneten Fragen.

So begann mein Interesse an Soul und Funk in Deutschland unter anderem mit Su Kramer, und diese Arbeit endet mit einer Untersuchung, warum ihr eigentlich kein größerer Erfolg beschieden war.

Generell gilt, dass die neun folgenden Kapitel jeweils für sich stehen wollen und auch unabhängig von den anderen gelesen werden können. Gerade in den Einleitungen der einzelnen Kapitel doppelt sich deshalb das eine oder andere. Lücken versuche ich über häufige Verweise auf Abschnitte in anderen Kapiteln transparent zu halten und so bei Bedarf Möglichkeiten zum Nachschlagen zu eröffnen. Jedes Kapitel endet deshalb auch mit einem Zwischenfazit. Einige Kapitel sind stärker auf musikalische Analysen fokussiert als andere. Ich habe allgemein versucht, darauf zu achten, dass meine Argumentation auch ohne Kenntnisse in Notenschrift nachvollziehbar bleibt. Die Analysen sind mir persönlich zwar sehr wichtig, aber ihre Konsequenzen für meine Geschichte sollten (hoffentlich) auch ohne detaillierten musikwissenschaftlichen Nachvollzug der Analyse begreifbar sein. Ich ermuntere die Leser*innen deshalb ausdrücklich, bei Bedarf zum nächsten Absatz zu springen.

Es wird jetzt im Anschluss um theoretische und methodische Überlegungen gehen. Oder anders gesagt, es geht um Transparenz bezüglich der Frage, warum ich wie argumentiere und schreibe. Dazu gehört auch ein Abschnitt zur musikalischen Analysemethodik, in dem ich darlege, wie ein dem Material angemessenen analytischen Zugang aussehen könnte. Nicht mit der Musikwissenschaft vertraute Leser*innen können diesen musikanalytischen Abschnitt einfach überspringen und als potenzielle Nachschlagemöglichkeit für weiter hinten auftauchende Fragen nutzen.

Einige Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen

Diese Arbeit beruht auf einem Mix verschiedener Methoden und theoretischer Ansätze, die ich aus unterschiedlichen Disziplinen entlehnt und zu einem für mich stimmigen Ganzen zusammengefügt habe. Dazu gehören soziologische, kulturwissenschaftliche, philosophische, literatur- und musikwissenschaftliche Theorien und Methoden. Als ursprünglich als Musikethnologe ausgebildeter Forscher beginnt meine Arbeit mit der Neugier für einen Gegenstand und anschließender Recherche. Aus dieser ergeben sich dann Fragestellungen, die eine erneute Recherche notwendig machen, die wieder neue Fragen generiert usw. Diesen Prozess der gegenseitigen Beeinflussung von Recherche und Fragen und der mehrfachen Wiederholung dieser Abfolge könnte man methodisch auch als Anlehnung an Grounded Theory verstehen – allerdings codiere ich meine Ergebnisse nicht wie in der Grounded Theory gefordert, sondern produziere in meinem Kopf und auf Zetteln/Dateien einen Wust von Notizen. Diese fehlende Präzision im Ablauf ist gewollt, denn sie zwingt mich, mich selbst (und meine früheren Ergebnisse) immer wieder von Neuem auf den Prüfstand zu stellen und zu hinterfragen, Quellen nochmals zu lesen, Musikstücke erneut zu hören und nicht auf mein erstelltes Exzerpt oder meine schriftlich fixierte Analyse zu vertrauen. Ich habe immer wieder festgestellt, dass ich Quellen später im Prozess anders wahrgenommen habe (und auch anders kodieren würde) als bei der erstmaligen Lektüre, und diesen Erkenntnisprozess möchte ich nicht missen.

Auf eine erste Annäherung an meinen (neuen) Gegenstand folgt zwingend der Aufbau von Repertoirekenntnis. Im vorliegenden Fall liegt die Annäherung in der Beschäftigung mit den oben genannten, retrospektiven Zusammenstellungen von deutschem R&B, Soul und Funk. Zum Aufbau von Repertoirekenntnis habe ich Datenbanken von Plattensammler*innen genutzt, um herauszufinden, was an R&B, Soul und Funk in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurde. Ich habe versucht, jedes Stück zu hören, das ich nicht kannte – und ich kannte vieles nicht. Mit Erstaunen habe ich dabei festgestellt, dass mir YouTube als Archiv die überwiegende Mehrheit dieser mir unbekannten Veröffentlichungen zur Verfügung stellt. Es gibt sie weiterhin, die Liebhaber*innen dieser vergessenen Musik.

Relativ früh im Prozess keimte die Idee auf, Zeitzeug*innen zu interviewen. Fehlende finanzielle Förderung machte diese Idee schnell zu einem privat zu bezahlenden Luxus. Ein

erstes Interview, das mir Michael Holm dankenswerterweise sehr zuvorkommend und unbürokratisch gewährte, zeigte mir aber auch Probleme auf. Mein Interesse richtete sich nicht auf zentrale Momente seiner Karriere, sondern eher auf Abzweigungen und Nebenstränge, die zudem 40 bis 50 Jahre in der Vergangenheit liegen. Die Erinnerungen an Momente, die er selbst für sich als nicht zentral wahrgenommen hat, sind naturgemäß verschwommen bzw. nur noch in sehr allgemeiner Weise vorhanden. Ich bin deshalb im Anschluss von der Idee, viele Interviews zu führen, wieder abgerückt, verdanke dem ausführlichen Gespräch mit Herrn Holm aber nichtsdestotrotz viele wertvolle Einsichten, wie deutsche Popmusikproduktion damals funktionierte. Zudem verstarben leider einige von mir ausgesuchte Zeitzeug*innen wie Joy Fleming, bevor ein Interview zustande kommen konnte. Einige weitere unveröffentlichte Interviews wurden mir dankenswerterweise von den Rechteinhaber*innen kostenlos zur Verfügung gestellt. Sie sind als Quellen an entsprechender Stelle im Text vermerkt.

Ich verstehe Musik als kommunikatives Netzwerk. Ich betrachte Musik also nicht als Text, den es zu lesen bzw. zu entschlüsseln gilt, sondern als vergleichbar mit einem Sprechakt, dem ich zuhöre und der (nicht nur) mich zur Reaktion auffordert. Aus diesen Reaktionen entsteht dann das musikalische Netzwerk. Der russische Literaturwissenschaftler Michail Bachtin hat eine vom Sprechakt, der Äußerung ausgehende Semiotik entwickelt, in deren Rahmen er unter anderem Speech Genres einführt (insbesondere Bakhtin 1986). Diese Idee der Speech Genres übertrage ich auf Musik (vgl. Elflein 2010: 25–31). Damit stehen sowohl Musikstücke als auch einzelne Instrumentalstimmen miteinander in einem Dialog, unabhängig davon, ob es sich um Werke derselben oder unterschiedlichen Autor*innen handelt und um Instrumentalstimmen aus dem gleichen oder unterschiedlichen Musikstück(en). „Fly, Robin, Fly“, der Nummer-eins-Hit von Silver Convention (1975a), ruft Reaktionen hervor. Menschen hören zu, tanzen, freuen oder ärgern sich, suchen das Weite oder nehmen ihr Instrument in die Hand, um die Inspiration aufzunehmen. Aufgrund des Erfolgs – oder einfach, weil es gefallen hat – könnte man ja versuchen, etwas Ähnliches zu produzieren: Mal wird die Basslinie von „Fly, Robin, Fly“ als Referenz für den/die Bassist*in genannt, ein anderes Mal lässt sich der/die Bassist*in unausgesprochen von „Fly, Robin, Fly“ inspirieren oder eine Verwandtschaft einer anderen Basslinie zu „Fly, Robin, Fly“ fällt erst im Nachhinein auf, ruft aber trotzdem Reaktionen hervor.

Mein Ansatz weist in der Ablehnung des Verständnisses von Musik als Objekt/Text durchaus eine Nähe zu Christopher Smalls (1998) Konzept des *Musicking* auf. Allerdings bleibt bei Small der Mensch Träger von Handlungen im Prozess, während Bachtins Idee des Dialogs der Äußerungen darüber hinausgeht. Eine Basslinie wie die von „Fly, Robin, Fly" kann beim Hören eben Reaktionen hervorrufen, die losgelöst sind von der Person, die das Instrument bedient hat. Eine theoretische Lösung dieses Problems bietet die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) (vgl. Blok et al. 2020; Latour 2010; Belliger/Krieger 2006) bzw. Akteur-Medien-Theorie (vgl. Thielmann/Schüttpelz 2013; Gürpinar 2012). Die ANT begreift Akteur*innen als aktive Beeinflusser*innen eines Netzwerks, während Objekte passiv bleiben. Die konzeptuelle Trennung des menschlichen Subjekts (als bisher einzig Handelndem) von der Idee des/der Akteur*in macht nicht nur Menschen, sondern auch Dinge wie zum Beispiel Musikstücke oder Instrumente zu potenziellen Akteur*innen, und Bachtins Dialog der Äußerungen ist in eine Vorstellung von Musik als eine Art Netzwerk von Akteur(*inn)en integriert.

Nun ist es eine Sache, ein Netzwerk zu beschreiben, und eine andere, es zu interpretieren. Die ANT begnügte sich lange damit, Netzwerke zu beschreiben (vgl. Latour 2010). In der auf menschliche Akteur*innen beschränkten Sozialen Netzwerkanalyse (vgl. Weyer 2011; bezogen auf Musik Crossley et al. 2015) unterscheiden sich Akteur*innen beispielsweise durch ihren Grad der Integration ins Netzwerk, die Anzahl ihrer Verbindungen zu anderen Akteur*innen etc. Ronald Hitzler und Arne Niederbacher (2010: 22ff.) führen in ihrer Beschreibung von Szenen als soziale und menschliche Netzwerke zusätzlich die Hierarchieebenen „Organisationselite, Freunde und Szenegänger" ein. Diese unterscheiden sich nicht durch die Anzahl ihrer Verbindungen von anderen Akteur*innen, sondern durch die Art ihrer Aktivität für das Netzwerk.

Hierarchisierungen wie die von Hitzler/Niederbacher vorgenommenen müssen also nicht unbedingt und vollständig aus der Beschreibung der Netzwerkverbindungen verstehbar werden. Hier kommen diskursive Praxen im Anschluss an Michel Foucault zum Tragen, wie sie etwa Judith Butler (1991) für Gender beschrieben hat. Unter Diskurs verstehe ich mit Foucault einen „sprachlich produzierte[n] Sinnzusammenhang, der eine bestimmte Vorstellung forciert, die wiederum bestimmte Machtstrukturen und Interessen gleichzeitig zur Grundlage hat und erzeugt" (Foucault 1984: 74). Der/die einen Diskurs Beschreibende oder Beobachtende

ist dabei immer auch Teil des Diskurses. Daraus folgt wiederum, dass auch die Beschreibung eines Netzwerks immer interessengeleitet stattfindet und nicht als quasi „objektive“ Darstellung missverstanden werden sollte. Bezogen auf die ANT bedeutet das, dass die Benennung und Beschreibung von Akteur*innen, Objekten und Quasi-Objekten ebenfalls nicht wertfrei erfolgt. Gleichwohl bleibt das Ergebnis diskutierbar.

Von diskursiven Formationen hierarchisierte Akteur(*innen)-Netzwerke bilden die Grundlage meines Denkens über einen Gegenstand, ohne dass diese permanent im Text präsent ist. Es handelt sich um methodisches und theoretisches Hintergrundrauschen, das mein Schreiben über Musik strukturiert. Explizit verhandelt und auch visualisiert werden Netzwerke in den Fallstudien in den Kapiteln 7 bis 9. Die Visualisierungen bleiben dabei zweidimensional, schließen also aus Gründen der Übersichtlichkeit die Hierarchisierungen nicht ein. Diese werden schriftlich hinzugefügt.

Um eine für diese Arbeit nicht unwichtige historische Dimension zu integrieren, verstehe ich mit Siegfried Jäger (2006: 84) Diskurs auch als einen „Fluss von Wissen bzw. sozialen Wissensvorräten durch die Zeit“. Wie ich schon an anderer Stelle argumentiert habe (Elflein 2010: 15–23), hat diese Metapher eine erstaunliche Ähnlichkeit zum Bild des Traditionsstroms aus der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Gedächtnis und Erinnerung:

> Dieser Traditionsstrom ist ein lebendiger Fluss: Er verlagert sein Bett und führt bald mehr, bald weniger Wasser. Texte geraten in Vergessenheit, andere kommen hinzu, sie werden erweitert, abgekürzt, umgeschrieben, katalogisiert in wechselnden Zusammenstellungen. (Assmann 1992: 92)

Die Möglichkeit des Vergessens wird bei Foucault von einer diskursiven Regelungsinstanz namens Archiv bestimmt, dem „Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelne Ereignisse beherrscht“ (Foucault 1984: 187). Der Traditionsstrom fließt damit nicht nur durch die Geschichte, er wird gleichzeitig in sie hineinprojiziert – mit bestimmten Absichten und aufgrund bestimmter gegenwärtiger Erfahrungen, die eine bestimmte Vergangenheit benötigen, um bewältigt werden zu können. Der Traditionsstrom beinhaltet damit eine sich verändernde Auswahl dessen, was gewusst werden kann, darf und soll. Er entspricht weder dem gesamten verfügbaren Wissen noch dem gesamten Wissen, sondern dem momentan nicht vergessenen Teil des verfügbaren Wissens. Übertragen

auf ein Musikbeispiel beinhaltet der Traditionsstrom des Soul also weder alle jemals auf Tonträger veröffentlichten Soul-Stücke noch die Gesamtheit aller Soul-Stücke unabhängig von ihrer Veröffentlichung, sondern die im Moment zugängliche Teilmenge der veröffentlichten Soul-Stücke. Kurzgefasst ist der Traditionsstrom eine Metapher für ein Netzwerk, an dem ein Teil aller ein bestimmtes Thema betreffenden Daten verfügbar gehalten wird.

Im Rahmen meiner Übertragung dieser Vorstellungen auf Musik greife ich auch auf ein leider wenig beachtetes, dreistufiges Modell musikalischer Stilentwicklung von Ronald Byrnside (1975) zurück, das meiner Ansicht nach einem ähnlichen Denken verpflichtet ist.

> „Styles […] generally follow a pattern of formalization, crystallization and decay […] During its formative process a new style somehow detaches itself from its predecessor and, wittingly or unwittingly, emerges as a reaction to the older style. Ordinarily this reaction to and breaking away from the older style is not clear-cut. In fact the new style usually borrows and/or adapts some element form the older style. After the formative process, the new style becomes crystallized and establishes itself, and its audience begins to recognize the boundaries of it. Finally […] it becomes so predictable that both composer and audience begin to lose interest.“ (Ebd.: 161)

Die Anfänge eines Musikstils sind also immer nur retrospektiv analysierbar und auch nie eindeutig. Es geht um einen Prozess der Ablösung bzw. der Differenzierung von einem bereits etablierten Stil, der erstens schrittweise vonstattengeht und zweitens stark davon abhängt, dass ein/e Musiker*in ein Publikum, Nachahmer*innen und Gefährt*innen findet. Byrnside nennt dies Formalisierung. Musikstile können also aus Personalstilen entspringen, die von einer genügend großen Menge anderer aufgegriffen, adaptiert und variiert werden. Am Ende der Formalisierung enthält der neue Stil einen Namen – retrospektiv. Finden sich nicht genügend Variationen und Veränderungen des Ausgangsmaterials in den ebenfalls nicht ausreichend vielen Adaptionen, so bleibt es beim Idiolekt, beim Personalstil einer Musiker*in und dessen Imitation – wie zum Beispiel bei Frank Zappa und dessen Adepten Auf die erfolgreiche Formalisierung folgt die Kristallisierung, der neue Stil wird beschreibbar. Fans, Medien und Produzent*innen wissen jetzt, was gemeint ist, wenn von einem bestimmten Stil wie Soul die Rede ist. Der Prozess der Ablösung, eine neuerliche Formalisierung kann dabei jederzeit erneut beginnen und aus Soul entsteht beispielsweise Funk. Diese ersten beiden Stufen der Formalisierung und Kristallisierung sind erfreulich nah am Konzept des Traditionsstroms als

Netzwerk und auch an Bachtins Dialog der Äußerungen. Die dritte Stufe, *decay*, muss relativiert bzw. verändert werden: Kein medial konservierter Musikstil ist wieder verschwunden, weil er zu vorhersehbar, *predictable*, geworden ist. Dixieland wird beispielsweise immer noch gespielt – auch wenn Dixieland schon seit Langem vorhersehbar geworden ist und damit eigentlich ein Kandidat für *decay* nach Byrnside. Musikstile verschwinden meiner Ansicht nach vielmehr aus dem medialen Fokus und verlieren möglicherweise ihre überregionale Wirksamkeit, aber sie existieren irgendwo, in einer kleinen Gemeinschaft von Anhänger*innen, am Rande des Traditionsstroms weiter und können potenziell jederzeit ein medial befeuertes Revival erfahren.

Deshalb beginnt diese Untersuchung mit dem Versuch, den Traditionsstrom für R&B, Soul und Funk in Deutschland zu beschreiben. In einem ersten Schritt gilt es, ein Bild davon zu bekommen, was von dem, was weltweit an R&B, Soul und Funk produziert wurde, in Deutschland in dem von mir untersuchten Zeitraum überhaupt verfügbar war. Verfügbar sein bedeutet dabei aber wiederum nicht, benutzen. Be- oder genutzt wird natürlich nur ein Teil des im Traditionsstrom Verfügbaren. Aus dieser speziellen Auswahl, diesem Prozess der Formalisierung entsteht jedoch ein Erwartungshorizont, wie R&B, Soul und Funk im Allgemeinen zu klingen habe, ein Wissensbestand, wer diese Musik warum macht, und Empfehlungen, wie man sich dazu hierzulande zu verhalten habe. Dem versuche in den Kapiteln 3 und 4 nachzuspüren. Die folgenden Kapitel 5 bis 9 sind dann Fallstudien, die verfolgen, wie diese diskursive Formation sowohl die Art von R&B, Soul und Funk, die in Deutschland produziert wurde, beeinflusst hat als auch die Rezeption dieser Produktionen in der deutschen Öffentlichkeit.

Zur (Methodik der) musikalischen Analyse populärer Musik

Ich unterteile populäre Musik in zwei grundlegende Bereiche, die sich vor allem strukturell unterscheiden: Musik, die vordringlich zum Zuhören gedacht ist, also meistens Lieder, auf der einen Seite und Tanzmusik auf der anderen. Dies ähnelt der Unterscheidung zwischen Song und Track (vgl. Bonz 2008; Ismaiel-Wendt 2011), widerspricht aber der häufig damit einhergehenden Behauptung, der Track sei im Rahmen elektronischer Tanzmusik oder digitaler Musikproduktion entstanden. Track und Song, Tanzmusik und Lied sind für mich gleich alt, der Track folgt nicht auf den Song.

Musikalisch unterscheidbare Teile benenne ich bei Tanzmusik und Lied grundsätzlich in der Reihenfolge ihres Auftretens alphabetisch mit Buchstaben. Bei Bedarf an weitergehenden Bedeutungszuschreibungen bzw. Hierarchisierungen folge ich dem Vorschlag von Ulrich Kaiser (2011) und benenne musikalische Strukturelemente mit Verse-Chorus etc., während ich textliche Strukturelemente als Strophe und Refrain bezeichne: Zum Verse wird also meist, aber nicht zwingend die Strophe gesungen, zum Chorus meist, aber nicht zwingend der Refrain.

Strukturell gedacht, streben Lieder nach Geschlossenheit, sie haben einen Anfang und ein Ende. Tanzmusik ist dagegen potenziell endlos. Sie findet keinen Schluss, wird auf Tonträgern gern ausgeblendet oder bekommt ziemlich unvermittelt eine Schlussformel verpasst und kann je nach Kontext – Tonträger, Konzert, DJ-Set, Remix, verschiedene Versionen/Edits – unterschiedlich lang dauern. Lied und Tanzmusik sind dabei als Pole eines Kontinuums zu denken, das dementsprechend auch unterschiedliche Mischformen kennt, bei denen mal die Lied-, mal die Tanzmusikelemente überwiegen.

Songstrukturen wie das einfache oder variierte Strophenlied, die (32-taktige) AABA Form des Classic American Song der 1920er- und 1930er-Jahre (vgl. Forte 2001), deren Erweiterung bei den Beatles zur AABABA Form oder die Verse-Chorus Form sind grundsätzlich Liedstrukturen, die unter anderem eine Geschlossenheit erzeugen sollen.[4]

[4] Historisch betrachtet, ist die Verse-Chorus-Struktur aus der AABA-Form des Classic American Song entstanden und wurde ab den 1970er-Jahren dominant (vgl. Stephenson 2002: 141). Aus dem A-Teil entwickeln sich Verse und Chorus, aus dem B-Teil die Bridge. Verse und Chorus erfahren zudem eine Binnendifferenzierung. Zwischen Verse und Chorus kann ein Pre-Chorus als Hinleitung zum Chorus entstehen, im Anschluss an den Chorus ein Post-Chorus, sodass von zwei-, drei- oder vierteiligen Verse-Chorus-Strukturen die Rede sein kann.

Sowohl AABA- als auch Verse-Chorus-Struktur lassen sich mit Allan Moore (2001: 150) zu einer Standardstruktur eines Popsongs verallgemeinern: Einleitung, Präsentation von Ideen (A, Verse-Chorus), Wiederholung der Ideen (A, Verse-Chorus), dann etwas Neues (B, Bridge), Rückkehr zu Bekanntem (A, Verse-Chorus oder Teile davon) und Schluss. Dieser Standard-Popsong, wie ich ihn nenne, wird an vielen Stellen des Buchs in unterschiedlichen Variationen auftreten. Wir erwarten aufgrund unserer Hörerfahrung eine Änderung nach dem zweiten Chorus (B-Teil), sind aber beispielweise auch geneigt, einen Wechsel erst nach dem dritten Chorus zu akzeptieren, wenn das Stück mit einem Chorus angefangen hat. Derartige und andere Variationen bzw. insbesondere solche Abweichungen vom Modell, die beim Hören Befremden oder auch Langeweile erzeugen, sind für die Analyse von großem Interesse.

Tanzmusik beruht für mich dagegen auf reihenden Strukturen. Ein oder mehrere Formteile werden potenziell endlos aneinandergereiht und möglicherweise von einer Einleitung und einem Schluss gerahmt. Ausgangspunkt ist also mit Mark J. Butler (2006) eine Art „core“, ein Kern des Stücks, aus dessen variierter Wiederholung das Arrangement entsteht. Diese Entwicklung beginnt für mich aber nicht, wie bei Butler, mit der elektronischen Tanzmusik, sondern mit Blues, den ich mit Elijah Wald (2004) explizit als Tanzmusik begreife. Die strukturellen Reihungen des Blues entsprechen wahlweise einer Abfolge 12-taktiger Bluesschemata oder anderen harmonischen Formeln mit (meist) weniger Akkorden, wie zum Beispiel bei „Boogie Chillen‘“ von John Lee Hooker (1948), „Bo Diddley” von Bo Diddley (1955) oder im Hill Country Blues. Funk griff die Reihung als strukturbildendes Element wieder auf, Disco schrieb sie genau wie Hip-Hop fort und via Disco und Funk wurde die Reihung zur Grundlage elektronischer Tanzmusik.

Das oben beschriebene Kontinuum zwischen Reihung und Lied lässt sich am Beispiel des Rock ’n’ Roll-Klassikers „Johnny B. Goode“ von Chuck Berry (1957) zeigen. Das Stück beruht in der von Chess 1957 veröffentlichten Version auf der Reihung neun 12-taktiger Bluesschemen, über die wahlweise die Strophe oder der Refrain gesungen wird und anstelle der Bridge des Standardsongs ein Gitarrensolo erklingt. Formteil A entspricht in der folgenden Tabelle einem 12-taktigen Bluesschema mit der typischen harmonischen Abfolge: I-I-I-I-IV-IV-I-I-V-V-I-I. Die Struktur lässt sich in Tabelle 1 wie folgt visualisieren:

Formteil	Kommentar
A	Intro
A	Strophe
A	Refrain
A	Strophe
A	Refrain
A	Solo
A	Solo
A	Strophe
A	Refrain

Tab. 1 Chuck Berry: „Johnny B. Goode“ (1957), Songstruktur.

Berry vermittelt mit „Johnny B. Goode“ (1957) trefflich zwischen der reihenden Struktur von Tanzmusik und dem Standard-Popsong. „Johnny B. Goode“ (1957) als Tanzmusik muss an dieser Stelle nicht enden. Es könnte auch mit einem erneuten Solo weitergehen, ein erneuter Refrain könnte folgen oder Teile der Strophen könnten wiederholt werden. Das Stück ist potenziell endlos, hat jedoch für seine Veröffentlichung als Tonträger, der auch zu Hause oder im Radio zum Zuhören abgespielt werden kann, die mittels Text und Gesangsmelodie induzierte Form eines Standard-Popsongs erhalten. Damit diese Analyse Sinn macht, muss die Gesangsmelodie also methodisch von ihrer Begleitung abgetrennt werden. Derartige Stücke, die nicht an den Rändern des besprochenen Kontinuums, sondern irgendwo in der Mitte zu finden sind, spielen in dieser Untersuchung eine große Rolle.

Wiederholung und ihre Variation ist für mich damit ein wichtiges strukturbildendes Element vieler Bereiche populärer Musik (vgl. Elflein 2012). Ich bezeichne derartige, sich potenziell wiederholende strukturbildende Einheiten als Pattern, die variiert werden. Variationen und Abweichungen können sich potenziell zu neuen Pattern formieren und kristallisieren im Sinne von Byrnsides (1975) Hypothese zur Stilentwicklung. Beispielsweise bestimmt die Formzahl 4 und ihre Vielfachen (sowie ihre Teilung in 2) die Mehrheit populärer Musik, sei es als Länge eines Formteils oder als harmonische Formel, sei es als Grundlage für rhythmische Variationen oder als Länge für Melodiebögen etc. Abweichungen von diesem Erwartungshorizont nehmen wir wahr als Störung, als Aufmerksamkeit erzeugend oder auch als potenziell

langweilig, wenn sich zu lange nichts ändert. Musikstile, die sich als anspruchsvoll oder progressiv verstehen, versuchen dementsprechend, die Formzahl 4 zumindest teilweise zu vermeiden.

Harmonik betrachte ich ebenfalls unter Maßgabe variierender Pattern oder Formeln. Diese streben kein Ziel, keine einen Prozess abschließende Spannungsauflösung an, sondern wollen einfach sofort wieder von vorn beginnen – d.h., ich analysiere Stufenharmonik und vermeide funktionsharmonische Betrachtungen. Harmonische Verbindungen stelle ich wie üblich mit der römischen Zahlschrift dar, Dur-Akkorde werden großgeschrieben, moll-Akkorde klein. Gleichzeitig führt der Wille der harmonischen Formel zur Wiederholung dazu, dass deren Anfangs- und Endpunkte für mich wichtiger sind als das einfache Vorkommen von beispielsweise vier Akkorden in einer bestimmten Reihenfolge. So entspricht die Folge I-V-vi-IV aus meiner Sicht nicht der Folge vi-IV-I-V, auch wenn die gleichen Akkorde in der gleichen Reihenfolge vorkommen – der Startpunkt ist schließlich unterschiedlich.[5] Desgleichen unterscheide ich das 12-taktige Bluesschema, wie oben anhand von „Johnny B. Goode“ dargestellt, von anderen Formeln, die auf der Verwendung der Stufen I-IV-V beruhen. Als vom Blues beeinflusste Harmonik betrachte ich zudem die Verwendung der kleinen Septime – ein Ganzton unter dem Grundton – sowie andere Akkorde, die über die natürliche Moll-Tonleiter gebildet werden, aber keine Moll-, sondern Dur-Akkorde bzw. die Terz vermeidende Powerchords sind. In der Konsequenz sehe ich mit Richard J. Ripani (2006: 17–31) die Bluesskala dementsprechend als eine eigenständige, von Moll oder Dur zu unterscheidende Tonleiter mit ihrer eigenen für sie üblichen Harmonisierung. Für R&B konstatiert Ripani (ebd.: 34–41) zudem eine Tendenz zur Vermeidung der V. Stufe, die für ihn aus einer Tendenz zur Vermeidung der großen Septime herrührt und zu einer Reduzierung des Bluesschemas auf I-IV-Verbindungen führen kann.[6]

Als rhythmische Grundlage dient in dieser Arbeit der Backbeat mit den Betonungen auf den Zählzeiten Zwei und Vier, wie er sich im Zuge des Swing entwickelt hat. Die Betonungen des Backbeats werden, obwohl sie auf den unbetonten Zählzeiten des Takts liegen, nicht als

---

[5] Wikipedia subsumiert dagegen beide Formeln unter „I-V-vi-IV“ bzw. „The I-V-vi-IV Progression“ (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/I-V-vi-IV, https://en.wikipedia.org/wiki/I–V–vi–IV_progression).

[6] Ausführlicher in Kapitel 3, Abschnitt Eine Analyse von Soul als Tanzmusik.

Synkopen gehört. Gerade im Funk entwickelte sich nach Martin Pfleiderer (2006) und Anne Danielsen (2006) eine spezifische Rhythmik, die auf der Verzahnung der einzelnen Instrumentalstimmen beruht und mit einer starken Zählzeit Eins beginnt, zu der am Ende des Patterns zurückgekehrt wird. Die Länge der Pattern kann dabei genauso variieren wie der konkrete Ort der Zählzeit Eins im rhythmischen Geflecht, der sich in Richtung Vier-Und oder Eins-Und verschieben kann. Diese potenzielle Polyrhythmik wird im Soul vorbereitet und findet sich abgeschwächt auch in der Discomusik, bildet also eine Grundlage der hier verhandelten Musiken.[7] Betrachtet man Funkrhythmik als ein Ende eines Kontinuums, so findet sich am anderen Ende das parallele Ensemblespiel des Heavy Metal mit seiner Bündelung der Energie im Riff (Elflein 2010: 114–118). An beiden Enden des Kontinuums löst sich die Unterscheidung von Begleitung und Soloinstrumenten auf. Die Instrumentalstimmen werden tendenziell gleichberechtigt. Diese Art des Ensemblespiels ist zu unterscheiden von einem stärker hierarchisierten Spiel, bei dem Schlagzeug und Bass die harmonisch-rhythmische Grundlage bilden und Tasteninstrumente bzw. Gitarren die Melodie harmonisieren.

Zentral für den Unterschied zwischen Musik zum Zuhören und Tanzmusik ist daran anschließend die Groove-Orientierung Letzterer und der melodische Schwerpunkt Ersterer. Die Groove-Orientierung bewegt sich eher an den Enden des Kontinuums von rhythmischer Verzahnung bis Bündelung von Energie, der melodische Schwerpunkt der Musik zum Zuhören bevorzugt ein stärker hierarchisiertes und auch begleitendes Ensemblespiel und ist damit eher in der Mitte des Kontinuums zu finden. Die Konkretisierung dieser Unterschiede erfolgt in dieser Arbeit im Mix, da mein Projekt auf dem Hören und der Analyse von Tonträgern beruht und nur in Ausnahmefällen auf (konzertanten) Aufführungen.

Tonaufnahmen werden dabei mit Wilhelm Moylan (2012) und anderen grundsätzlich nicht als Abbild einer Performance, einer Aufführung betrachtet, sondern als im Moment der Aufnahme und (später) des Mix neu geschaffene, inszenierte Räume. Martin Seel (2001: 49) charakterisiert Inszenierungen unter anderem „als absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse […] [durch die] sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von

[7] Ausführlicher in Kapitel 3, Abschnitt Die Funkwerdung von Soul.

Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können".[8] Insbesondere die auffällige räumliche Anordnung charakterisiert sowohl die Tonaufnahme – via Platzierung der Klangquellen zum Mikrofon – als auch deren Mischung als Inszenierung. Dabei spielt es keine Rolle, dass viele Abmischungen versuchen, reale Räume nachzubilden, und die Bühnensimulation in Stereo[9] seit Anfang der 1970er-Jahre den Standard für Popsongs darstellt.

Wichtig für die Inszenierung ist einerseits die Entwicklung der Aufnahme- und andererseits die Entwicklung der Abspieltechnik, der Rezeptionsmöglichkeiten und -techniken. Dem hier verhandelten Zeitraum bis Ende der 1970er-Jahre entspricht in der Aufnahmetechnik die sukzessive Durchsetzung und Ausdifferenzierung der analogen Mehrspuraufnahme, des Multitracking. Waren Anfang der 1960er-Jahre vier Spuren noch das Maß der Dinge, so waren Ende der 1970er-Jahre 24-Spur-Aufnahmen (und mehr) üblich. In der Abspieltechnik entspricht dem Zeitraum die Durchsetzung der Stereomischung in Hi-Fi-Qualität für den Massenmarkt. Analoge Aufnahmetechnik der jeweils neusten Generation war teuer und nur in ausgewählten, teuren und exklusiven Tonstudios vorhanden. Desgleichen waren Abspielgeräte in Hi-Fi-Stereo bis in die 1970er-Jahre hinein ebenfalls nicht in jedem Haushalt vorauszusetzen und schon gar nicht für Jugendliche erschwinglich.

Grundsätzlich mischen sich im Klang eines Tonträgers immer ästhetische, praktische und zielgruppenorientierte Entscheidungen. Gerade R&B und Soul in den USA wurden mehrheitlich in unabhängigen Tonstudios von unabhängigen Plattenfirmen mit geringem Budget und entsprechend unmoderner tontechnischer Ausstattung aufgenommen. Das imaginierte Zielpublikum war ebenfalls nicht wohlhabend und wahrscheinlich nicht im Besitz der neusten Technik. Fehlende technische Möglichkeiten wurden über Kreativität im Umgang mit der vorhandenen Technik ausgeglichen. Ziel war immer, dass die Abmischung auch auf älteren und

---

[8] Die Auslassung im Zitat lautet „vor einem Publikum dargeboten werden" (Seel 2001: 49). Im Unterschied zu Seel und in Anlehnung an die im Theater übliche Unterscheidung begreife ich das Publikum bei Inszenierungen als vorgestellt, also abwesend, während Performances/Aufführungen vor einem Publikum dargeboten werden. Aufführungen beruhen auf Inszenierungen und beinhalten inszenierte, nicht inszenierte und nicht inszenierbare Elemente, denn die Performance ist mit Erika Fischer Lichte (2004) immer an den Körper des Aufführenden gebunden. Die Analyse der nicht inszenierten bzw. nicht inszenierbaren Elemente einer Performance wird häufig als Performativität bezeichnet. Mit Willems (2009) entsteht die Aufführung zudem aus der Interaktion von Publikum und Performer.

[9] Gesang mittig und vorn, Schlagzeug und Bass ebenfalls mittig, aber weiter entfernt, Tasten- und Saiteninstrumente links und rechts verteilt.

billigen Abspielgeräten klingt. Dagegen waren in Deutschland Tonstudios seltener, die unabhängig von der (staatlichen oder privaten) Musikindustrie und vom (staatlichen oder öffentlich-rechtlichen) Rundfunk existierten. Die dort beschäftigten Toningenieure waren viel stärker als in den USA auf handwerkliche Korrektheit im Sinne ihrer Ausbildung verpflichtet. Es gab viel weniger Autodidakt*innen.[10]

Die Groove- und/oder die Melodieorientierung eines Stücks entsteht also während der Aufnahme und der Abmischung. Sie muss hörend nachvollzogen und dicht beschrieben werden. Zuerst müssen die vorhandenen Klangquellen identifiziert und benannt werden. Da Besetzungsangaben auf den Tonträgern oft fehlen und zum Teil auch, wenn vorhanden, fehlerhaft sind, musste ich mich hierfür auf mein Gehör verlassen. Das Ergebnis ist damit immer bis zu einem gewissen Grad subjektiv, denn das Gehör ist ein individuell ausgeprägter Sinn. Wichtig für die Inszenierung ist in einem zweiten Schritt die räumliche und zeitliche Verteilung der Klangquellen im Raum. Gerade Groove entsteht unter anderem über die flexible Lautstärkenveränderung einzelner Klangquellen in Zeit und Raum. Dabei ist nicht nur der zweidimensionale Stereoraum, also Links-Mitte-Rechts, wichtig, sondern auch die Tiefenstafflung in Vorder- und Hintergrund. David Machin (2010) unterscheidet zusätzlich zwischen einer Lo-Fi benannten Mixästhetik, bei der die Klangquellen zu einer Einheit verschmelzen sollen, aus der einzelne Klangquellen nach vorn treten, und einer Hi-Fi benannten Ästhetik, die alle Klangquellen immer differenziert hörbar halten will. Methodisch wichtig ist, dass es sich hier nicht um ein Werturteil handelt, sondern um unterschiedliche ästhetische Strategien. In einem dritten Schritt kann der Mix dann zeitlich in die Geschichte der Aufnahme- und Abspieltechnik eingeordnet werden.

Grundlegend für meinen analytischen und allgemeinen Anspruch an meine Arbeit sind damit Vergleiche – unterschiedlicher Mixe, unterschiedlicher Tonträger, unterschiedlicher Bands oder Interpret*innen oder unterschiedliche Musikstile. Musikstücke stehen nie nur für sich, sie sind Teil einer Kultur und Teil von Kultur. Sie sind, um zum Beginn der methodischen Überlegungen zurückzukehren, Teil von Netzwerken, und aus dem Dialog mit den Netzwerken

[10] Vgl. die Kapitel 3, 6 und 7.

entstehen für mich Möglichkeiten, mich an etwas anzunähern, das vielleicht als Verstehen beschrieben werden könnte.

Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar

Bisher war schon viel von R&B, Soul und Funk und anderen Musikstilen von Schlager bis Krautrock die Rede, obwohl sich doch erst im Laufe der Untersuchung klären soll, was unter Soul genau zu verstehen ist. Um das sich damit ankündigende Problem von „Henne oder Ei?“ produktiv zu nutzen, habe ich mich entschlossen, eine Sammlung aus meiner Sicht notwendiger Begriffsklärungen im Sinne kurzer Arbeitsdefinitionen vorzunehmen, auf die in den einzelnen Kapiteln Bezug genommen wird und die dort aber stark erweitert und ausformuliert werden.

Backbeat

„Grundlegendes Kennzeichen […] ist ein alternierendes Spiel von Bass Drum und Snare Drum, wobei die Bass Drum in der Regel jede erste, die Snare Drum jede zweite Zählzeit des Grundpulses betont. Auf dem Becken werden Viertel oder Achtel gespielt. Da der Schlag der Snare Drum hinter dem metrisch akzentuierteren Schlag der Bass Drum liegt, wird er auch ‚Backbeat‘ genannt, sodass das gesamte Schlagzeug-Pattern als ‚Backbeat‘ oder ‚Backbeat-Pattern‘ bezeichnet werden kann“ (Pfleiderer 2006: 219f.). Der Backbeat hat sich im Swing entwickelt und sich von dort aus über die unterschiedlichsten Stile und Genres verbreitet. Er ist im Prinzip für alle hier behandelten Musikern zentral.

Baroque Pop

Baroque Pop ist eine eher journalistische Kategorie, die die Verwendung von Instrumenten wie Cembalo, Oboe oder Horn in Pop und Rock-Arrangements bezeichnet. Hinzukommen können auch kontrapunktische und funktionsharmonische Elemente in den Kompositionen. Baroque Pop ist Teil des ab Mitte der 1960er-Jahre verbreiteten Versuchs ➔ Beatmusik ernsthafter werden zu lassen, weg von unbeschwerter Tanzmusik hin zu einer Musik zum Zuhören. Im Rahmen von ➔ Popmusik sind Instrumentierungen a la Baroque Pop schon in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre Teil der Entwicklung des ➔ Wall of Sound.

Beatmusik

Unter Beat subsumiert man Bands mit der Besetzung: ein bis zwei E-Gitarren, E-Bass und Schlagzeug sowie mehrstimmigem Harmoniegesang, die in England – genauer gesagt in Liverpool und Umgebung – Anfang der 1960er-Jahre aus dem Boden schossen. Korrekter ist wegen des regionalen Bezugs die Bezeichnung Mersey Beat für die Formalisierung und Kristallisierung dieser Musik, die sowohl ➔ Rock 'n' Roll als auch ➔ Popeinflüsse bis hin zum Musical integrierte. Herausragender Vertreter waren The Beatles, deren Erfolge international zahllose Gründungen von Amateurbands nach sich zogen. Gleichzeitig entstanden die Beatles bereits in einer regionalen Szene, die auf unzähligen Amateurbands beruhte (vgl. Cohen 2007).

Boogie

Boogie (Woogie) bezeichnete anfangs einen Piano-Blues-Stil, der 1916 das erste Mal auf Tonträger gebannt wurde und auf einer charakteristischen, auf regelmäßigen, aber unterschiedlich gewichteten Achtelnoten basierenden Bassfigur der linken Hand beruhte. Mit der Zeit vergrößerten sich die Besetzung des Boogie-Woogie bis hin zum Orchester. Boogie wurde so in den 1940er-Jahren Teil des stilistischen Feldes, in dem auch ➔ R&B und ➔ Jump Blues angesiedelt waren, und in den 1950er-Jahren Teil von ➔ Rock 'n' Roll. Drittens verselbstständigte sich das rhythmische Spielgefühl des Boogie-Woogie, der Groove, der auf der Kombination einer langen Achtelnote auf dem Beat und einer kürzeren synkopischen Achtelnote beruht. Dieser Boogie-Groove wurde in der Rockmusik der 1970er-Jahre von ➔ Glam- über Hard- zu Southern Rock zentral.

Breakbeat

Ein Breakbeat bezeichnet eine kurze, 1- bis selten mehr als 8-taktige Sequenz auf einem Tonträger, deren variierte Wiederholung die Grundlage für ein neues Musikstück bildet. Breakbeats sind häufig perkussionslastig instrumentiert, könne jedoch auch um ein prägendes melodisch rhythmisches Motiv, ein Riff, zentriert sein. Sie stammen häufig, aber nicht zwingend aus Soul- und Funk-Stücken. Die Praxis der variierten Wiederholung von Breakbeats wurde von DJs entwickelt, die Stellen, die bei den Tanzenden besonders beliebt waren, verlängern wollten. Breakbeats sind oder waren die Grundlage von Hip-Hop-Beats, aber auch von Drum

& Bass und bezeichneten im Singular zeitweilig ein eigenes Subgenre elektronischer Tanzmusik.

Brill Building Pop

Brill Building Pop ist benannt nach dem New Yorker Brill Building, das nördlich des Times Square in Manhattan steht und in dem zahllose Kreativteams der Musikindustrie an Songs arbeiteten. 1962 hatten im Brill Building 165 Firmen aus dem Musikgeschäft ihren Sitz. Brill Building Pop dominierte die US-amerikanischen Pop-Charts zwischen 1958 und 1964, also zwischen Elvis Presleys Einberufung in die US Army und der britischen Invasion der ➔ Beatbands unter Führung der Beatles. Brill Building Pop zeichnet sich aus durch geringe Blues-Einflüsse, eine in der Tradition des ➔ Classic American Song und des Broadway-Musicals stehende Harmonik, eine Vorliebe für Orchesterklänge und große Bandbesetzungen sowie lyrische Themen, die auf Liebe und jugendliche Ängste fokussierten. Das Brill Building wurde so namensgebend für einen Stil, dessen konkrete Erfolgstitel nicht zwingend im Brill Building komponiert worden sein mussten.

Bubblegum

Als Bubblegum-Musik bezeichnete man vor allem im angelsächsischen Sprachraum ab Ende der 1960er-Jahre eine an den ➔ Brill Building Pop anschließende einfache und repetitive Rockmusik, die für eine sehr junge Zielgruppe optimiert ist.[11] Die US-Band 1910 Fruitgum Company inspirierte die Bezeichnung.

Classic American Song

Der Classic American Song ist Teil des Great American Songbook und häufig in der Tin Pan Alley entstanden. In dieser Straße in Manhattan konzentrierten sich Anfang des 20. Jahrhunderts erstmals Betriebe der Musikindustrie auf engem Raum. Der Name Tin Pan Alley wurde deshalb synonym für ein „hit song writing business".[12] Dieses war hochgradig arbeitsteilig und produzierte am laufenden Band Lieder, die als Notendrucke und in unterschiedlichen musikalischen Arrangements verkauft wurden, die auch für Amateur*innen spielbar sein mussten. Die Lieder wurden in Balladen, Liebeslieder und Novelty Songs unterteilt. Um am Puls der Zeit

[11] Vgl. www.merriam-webster.com/dictionary/bubblegum.
[12] https://www.etymonline.com/search?q=tin+pan+alley.

zu sein und sich im Kompositionswettbewerb zu unterscheiden, wurden permanent neue Elemente aus Blues, Jazz, Ragtime, Tango etc. in den Kompositionsprozess integriert. Allen Forte (2001: 185) attestierte dem Classic American Song einen spezifisch amerikanischen Charakter von Melodie, Harmonik und Rhythmik. Dieser ist wiederum ein wichtiger Einfluss auf das, was man in der Folge ➔ Popmusik nennen sollte.

Disco

Die generelle Praxis, zu Schallplatten (Discs) anstelle von Livemusik zu tanzen, entstand unter anderem unter Jazzfans im von den Nazis besetzten Frankreich. Die heute mit dem Wort Disco assoziierte Kultur, die auch die Keimzelle der Clubkultur ist, entwickelte sich jedoch erst, als Minderheiten in New York ab den späten 1960er-Jahren Discotheken und Klubs als Treffpunkte und Feierorte etablierten, die via Einlasskontrolle Schutzräume vor und eine Gegenwelt zur gesellschaftlichen Normalität kreieren wollten. Disco und queere Kultur waren daher Anfang der 1970er-Jahre eng verbunden. Der Spielfilm *Saturday Night Fever* (USA 1977, BRD 1978, dt. *Nur Samstag* Nacht) dokumentierte dagegen 1977, dass Disco nun im heteronormativen Mainstream angekommen war. Nichtsdestotrotz blieb Disco auch Ende der 1970er-Jahre, also über den ganzen Zeitraum dieser Untersuchung, für die Fans und Kreativen der Mehrheit der unter Rock subsumierten Musikstile und Genres weiterhin ein Feindbild, dessen Beschwörung häufig homophobe Töne hatte.

Discomusik als speziell auf diese Klubs zugeschnittene Musik entstand aus dem ➔ Philly Soul heraus. Die für ➔ Funk typische Polyrhythmik sich verzahnender Pattern wurde weniger komplex, ein einfacher ➔Backbeat mit Tendenz zur 4-to-the-floor-Bass-Drum auf allen Zählzeiten des 4/4-Taktes war im Mix immer prominent, um den Tänzer*innen eindeutige Orientierung zu geben. Für rhythmische Variationen wurde gern Latin-Percussion ergänzt. Generell waren große Besetzungen beliebt. Discomusik war für Tonträger gedacht, eine Umsetzung auf der Konzertbühne stand im Hintergrund.

Doo Wop

Doo Wop war ein Teil von ➔ R&B, der von Vokalgruppen mit mehrstimmigem Harmoniegesang und eher geringer instrumentaler Begleitung vorgetragen wurde. Doo Wop entstand in den 1940er-Jahren in den US-amerikanischen Großstädten, wurde in den 1950er-Jahre Teil

von ➔Rock ’n’ Roll und in den 1960er-Jahren vom ➔Brill Building Pop bzw. ➔ Schlock Rock adaptiert. Der Name stammte von den Nonsens-Silben, die zur Begleitung der Hauptmelodie gesungen wurden.

Eurodance

Eurodance war eine Weiterentwicklung europäischer ➔ Disco-Produktionen in den 1980er- und 1990er-Jahren, die ein elektronisch geprägtes Klangbild favorisierte und sowohl Elemente von ➔ Schlager, Rap, Reggae als auch elektronischer Tanzmusik enthalten konnte. Erfolgreichster deutscher Act waren Modern Talking des Produzenten Dieter Bohlen. International waren insbesondere auch schwedische Produktionen erfolgreich. Hier begann die Karriere von Max Martin, der in den 2000er-Jahren zum erfolgreichsten Popkomponisten und -produzenten seit Lennon/McCartney und Beatles Produzent George Martin wurde.

Funk

Funk bildete sich als Musikstil in den USA in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre aus dem ➔ Soul heraus und kristallisierte sich Ende des Jahrzehnts als eine Form von Tanzmusik, bei der sich die Pattern der einzelnen Instrumentalstimmen potenziell polyrhythmisch verzahnten (vgl. Pfleiderer 2006: 295). Ausgangspunkt dieses Prozesses ist eine schwere Eins, ein deutlich betonter Taktanfang, von dem aus die Pattern der Instrumentalstimmen auseinanderstreben um regelmäßig alle ein, zwei, vier, acht … Takte wieder zusammenkommen (vgl. Danielsen 2006). Diese schwere Eins konnte mikrorhythmisch betrachtet hinter oder vor dem Beat liegen (vgl. ebd.). Funk begann mit Stücken von James Brown wie „Papa’s Got A Brand New Bag“ (Brown 1965b) und entwickelte schnell diverse regionale Zentren in den USA und weltweit. Funkmixe nutzten gern die gesamte Breite und Höhe des Stereoraums, um die Verzahnung der Pattern differenziert hörbar zu machen.

Glamrock

Glamrock folgte auf ➔ Bubblegum in Bezug auf die Zielgruppe, stellt männliche Androgynität in den visuellen Mittelpunkt und bewegt sich musikalisch in Richtung einer ➔ boogielastigen Hardrock-Version (vgl. Reynolds 2016: 159–229).

Gospel

Mit Gospel wird in den USA allgemein Musik bezeichnet, die in christlichen Gottesdiensten Verwendung findet. Musik, die in Schwarzen Gemeinden in den USA genutzt wird, sollte eigentlich als Black Gospel bezeichnet werden, häufig werden Gospel und Black Gospel jedoch synonym verwendet. Im engeren Sinne entstand als Gospel zu bezeichnende Musik erst im 20. Jahrhundert. Die Literaturwissenschaftlerin Deborah Smith Pollard (2010) sieht in ihrer Gospel History Timeline[13] die Periode von 1890 bis 1920 als Zeit des Übergangs oder früher Gospel-Musik, 1929 bis 1940 als Zeit der traditionellen Gospel-Musik und 1945 bis zu den 1960er-Jahren als Hochzeit des Gospels. ➔ Spirituals sind in dieser Sichtweise älter als Gospel. Gospel war und ist insbesondere seit dem Zweiten Weltkrieg in den USA ein Multimillionen-Dollar-Markt mit eigenen Stars und Hitparaden.

Hill Country Blues

Hill Country Blues ist eine vermeintlich archaische Spielart des Mississippi Country Blues, die gerne mit weniger als drei Harmonien auskommt und von sich variiert wiederholenden, hypnotisch wirkenden Pattern dominiert wird. Hill Country Blues wurde trotz seiner vermeintlichen Ursprünglichkeit erst 1964 in Person von Mississippi Fred McDowell auf Tonträger dokumentiert.

Jump Blues

Aus den Swing-Big-Bands der 1930er-Jahre entwickelten sich in den 1940er-Jahren kleinere Ensembles, die unter anderem kostengünstiger im Unterhalt waren. Jump Blues beschreibt die Musik dieser kleineren Jazz- und Showbands, die weiterhin auf die Tanzbarkeit ihrer Musik setzten, im Gegensatz zu den etwas später auftauchenden Be-Bop-Combos, die die solistische Virtuosität feierten. Jump bezeichnet damit mehrheitlich städtische, jazzbasierte Musik mit einem vordergründigen und beharrlichen (➔ Back-)Beat in schnellem Tempo. Die bevorzugten Besetzungen des Jump waren Quintette oder Septette, das heißt Schlagzeug, Bass, Piano, Gitarre, Saxofon und optional weitere Blech- und Holzbläser. Der kleinere Bläsersatz machte die Rhythmusgruppe wichtiger bzw. prominenter im Klang als bei Big-Bands.

---

[13] http://deborahsmithpollard.blogspot.com/2010/09/in-celebration-of-gospel-music-heritage.html

Krautrock

Krautrock war anfangs eine abwertend gemeinte Sammelbezeichnung der englischen Presse für Rockmusik bzw. elektrifizierte Musik aus Westdeutschland. Im (musikalisch) engeren Sinne bezeichnete Krautrock ein stärkeres Interesse an Texturen anstelle von Strukturen. Das heißt, Standard-Popsong-Strukturen wurden aufgelöst. Improvisatorische Passagen, sowohl solistisch als auch als Gruppenimprovisation, gewannen genauso an Bedeutung wie elektronische Klangexperimente und die aneignende Integration von außereuropäischem Instrumentarium (arabisch, indisch, westafrikanisch). Gleichzeitig versuchte man, US-amerikanische bzw. angelsächsische und afroamerikanische Einflüsse auf die eigene Musik zu minimieren und zu ersetzen. Krautrock in diesem engeren Sinne ist weitgehend instrumental bzw. hat eher lautmalerisch als inhaltlich motivierte Texte.

Memphis Soul

Als Memphis Soul werden ➔Soul- und ➔Funk-Stücke bezeichnet, die in Memphis/Tennessee und angrenzenden Regionen auf regionalen Labels in regionalen Studios unter Beteiligung regionaler Akteur*innen aufgenommen und veröffentlicht wurden. Eine genauere musikalische Charakterisierung findet sich in Kapitel 3.

Miami Soul und Funk

Als Miami Soul und Funk werden ➔ Soul- und ➔ Funk-Stücke bezeichnet, die in Miami/Florida und angrenzenden Regionen auf regionalen Labels in regionalen Studios unter Beteiligung regionaler Akteur*innen aufgenommen und veröffentlicht wurden. Eine genauere musikalische Charakterisierung findet sich in Kapitel 3.

Mod

Mod, kurz für Modernist, ist die Bezeichnung für eine britische Jugendkultur, die in den späten 1950er-Jahren entstand und ihren Namen aufgrund ihrer Affinität zu Modern Jazz erhielt. Außer Jazz hörten Mods auch ➔ R&B, ➔Soul und jamaikanischen Ska, einen Vorläufer des Reggae. Mod Bands wie The Who, The Kinks oder The Small Faces unterschieden sich von anderen britischen ➔ Beat- und Bluesbands der 1960er-Jahre durch eine stärkere Affinität zu ➔R&B und ➔Soul.

Motown (Soul)

Mit Motown (Soul) werden ➔ Soul-Stücke bezeichnet, die von Motown Records und untergeordneten Labels wie Tamla (Motown) bis 1972 in Detroit und ab 1972 in Los Angeles aufgenommen und veröffentlicht wurden. Eine genauere musikalische Charakterisierung findet sich in Kapitel 3.

Philadelphia oder Philly Soul oder Sound

Als Philly (Soul) werden ➔ Soul- und ➔ Funk-Stücke bezeichnet, die in Philadelphia und angrenzenden Regionen auf regionalen Labels in regionalen Studios unter Beteiligung regionaler Akteur*innen aufgenommen und veröffentlicht wurden. Eine genauere musikalische Charakterisierung findet sich in Kapitel 3.

Popmusik

Popmusik ist ein Synonym für populäre Musik. Generell gilt, dass Popmusik sowohl Tanzmusik als auch populäre – im Sinne von erfolgreiche – Lieder umfasst sowie Lieder und Tanzmusik, die geschrieben wurden, um erfolgreich oder tanzbar zu sein, beides aber nicht unbedingt sein müssen. Historische entstand Pop in Europa beispielsweise laut Peter Wicke (2001) aus vom Publikum aus dem Musiktheater entlehnten populären Musikstücken, zu denen sich im frühen 20. Jahrhundert mittels Revuen Stücke addierten, die komponiert wurden, um populär zu werden. Nach Klaus Nathaus (2017) war hierfür auch der österreichisch-deutsche Operettenhandel mitverantwortlich, bei dem Theaterdirektoren aus den Großstädten ihre Produktion gegen Gebühr an Provinzstädte lizenzierten. In den USA waren Minstrel, Vaudeville und Broadwayshows der Ausgangspunkt von Popmusik, die dort auch als Great American Songbook oder ➔ Classic American Song bezeichnet wurden. Über das sogenannte Blackfacing in derartigen Shows, bei dem sich *weiße* Darsteller*innen Schwarz anmalen, um Schwarze Rollen einzunehmen, sowie das Lächerlich-Machen *nicht-weißer* Bevölkerungsteile standen rassistische Praxen nicht nur in den USA (vgl. Lott 2013), sondern auch in Europa (vgl. Gerstner 2017) am Beginn großer Teile von Popmusik. Insbesondere tatsächlich erfolgreiche Popstücke passten sich seither immer an den Zeitgeschmack an und unterlagen damit einem permanenten Veränderungs- oder Modernisierungsprozess.

Rhythm & Blues (R&B)

Als Rhythm & Blues oder R&B werden Musiken bezeichnet, die nach dem Zweiten Weltkrieg erst in den USA und später weltweit für ein als Schwarz gedachtes Publikum produziert wurden (vgl. Byrnside 1975; George 1989 u. 2002). Der Begriff Rhythm & Blues war bereits ab Anfang der 1940er-Jahre in Gebrauch. 1948 ersetzte Rhythm & Blues im US-Branchenmagazin *Billboard* den Begriff „Race Music“ als Titel einer Hitparade. 1969 wurden die *Hot Rhythm & Blues Singles* dann erneut in *Best-Selling* ➔ *Soul Singles* umbenannt. Dementsprechend heterogen waren die Musiken, die in ökonomischer Hinsicht unter R&B subsumiert wurden. Gleichzeitig wurde R&B auch als Musikstil adressiert. Dieser entsprach nur einer Teilmenge der ökonomisch mit R&B bezeichneten Musiken. Musikalisch entwickelte R&B die Tradition des ➔ Jump Blues weiter, wies eine starke ➔ Backbeat-Betonung auf und hatte zusätzlich mehr oder weniger starke Latin-Einflüsse. Auf dem Weg zum R&B verkleinerten sich die Bandgrößen der ➔Jump Combos, insbesondere der komplette Bläsersatz verschwand, das Saxofon blieb aber sowohl als Bandbestandteil als auch als Soloinstrument wichtig.

Rockabilly

Rockabilly gilt als Fusion von Country und ➔ R&B. Die Musiker*innen hatten einen Country-Hintergrund, spielten aber (mit) Bluesstrukturen (vgl. Morrison 1998: 1). Rockabilly unterscheidet sich von ➔ Boogie durch (noch) kleinere Besetzungen (Trios oder Quartette), die Wichtigkeit von Saiteninstrumenten anstelle von Bläsern und eine dichte Rhythmik, die daraus resultiert, dass alle Bandmitglieder immer spielen und der Bandklang im Studio mit Echo angereichert wird.

Rock ’n’ Roll

Rock ’n’ Roll ist ein Sammelbegriff für Musiken, die in den 1950er-Jahren zuallererst an *weiße* US-amerikanische Jugendliche verkauft werden sollten. Rock ’n’ Roll bestand in musikalischer Hinsicht mindestens aus ➔ R&B (Chuck Berry), ➔ Doo Wop (The Platters), ➔ Rockabilly (Elvis Presley), Boogie-Woogie (Little Richard), Balladen und ➔ Pop. ➔ Rockabilly wurde mit der Zeit mehr und mehr zum musikalischen Synonym für Rock ’n’ Roll.

Schlager

Ein Schlager ist ein deutschsprachiges populäres Lied, das historisch in der europäischen Liedtradition verwurzelt ist, aber auch andere Einflüsse aufweist. Als deutsche ➔ Popvariante passte sich der Schlager immer an den Zeitgeschmack an und unterlag damit einem permanenten Veränderungs- oder Modernisierungsprozess. In musikalischer Hinsicht wurde die sentimentale Schnulze immer stärker synonym mit dem Schlager. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit den musikalischen Charakteristika des Schlagers findet sich in Kapitel 6.

Schlock Rock

Schlock Rock ist eine seit 1960 verwendete abwertende Bezeichnung für Rockmusik.[14] Reebee Garofalo und Steve Waksman (2014: 132–134) bezeichneten in ihrer US-Rockgeschichte ➔ Brill Building Pop als Schlock Rock.

Soul

Soul war über die Umbenennung der *Billboard Hot Rhythm &Blues Singles* in *Best-Selling Soul Singles* erstens ein Synonym für ➔ Rhythm & Blues. Des Weiteren kombinierte Soul ab Mitte der 1950er-Jahre ➔ Rhythm & Blues mit christlich-protestantisch-freikirchlichen Gesangstraditionen aus dem Bereichen ➔ Spiritual und ➔ Gospel zu einer als neu behaupteten säkularen ➔ Popmusik. Dieser Prozess der Formierung kristallisierte in den 1960er-Jahren zu Soul und wurde nicht nur, aber insbesondere unter Fans schnell ausdifferenziert. Soul wurde jetzt Bestandteil von Wortzusammensetzungen wie ➔ Motown Soul oder ➔ Southern Soul und bezeichnete damit jeweils regionale Spezifika der ➔ R&B-Produktion, deren Akteure meist aus einer Schallplattenfirm plus angeschlossenem oder assoziiertem Studio, inklusive des dort arbeitenden festen Kreises an Studiomusiker*innen, Kompositionsteams und Produzent*innen bestanden.

Southern Soul

Als Southern Soul werden ➔ Soul-Stücke bezeichnet, die in den Südstaaten der USA auf regionalen Labels wie Stax, in regionalen Studios wie den Fame Studios in Muscle Shoals, Alabama oder außerhalb der Südstaaten unter mehrheitlicher Beteiligung von Akteur*innen dieser

[14] Vgl. https://www.lexico.com/en/definition/schlock_rock.

Labels und/oder Tonstudios aufgenommen und veröffentlicht wurden. Eine genauere musikalische Charakterisierung findet sich in Kapitel 3.

Spiritual

Der Begriff Spiritual wird seit dem 19. Jahrhundert für christlich-religiöse Lieder benutzt, die von afrikanischen Sklaven in Amerika seit dem 17. Jahrhundert gesungen und komponiert wurden. 136 von diesen wurden 1867 mit der Bezeichnung Slave Songs erstmals als Notendruck verbreitet (Allen/McKim Garrison/Ware 1867). Die Fisk Jubilee Singers entwickelten feste Arrangements für ihr Spiritual-Repertoire und popularisierten dieses ab 1871 über ihre weltweiten Tourneen und Auftritte (vgl. Pollard 2010). Spirituals sind (seitdem) vokale Hymnen mit Frage-Antwort/Vorsänger-Chor-Charakter. Die Begleitung war anfangs auf Klatschen des ➔ Backbeats und Fußstampfen reduziert, konnte aber auch von Pianist*innen oder Bands unterschiedlicher Besetzung kommen. Die begriffliche Abgrenzung zu ➔ Gospel bzw. Black Gospel ist häufig nicht eindeutig. Eine Möglichkeit ist es, Spirituals als frühe Form des Gospels zu betrachten (vgl. ebd.).

Wall of Sound

Mit Wall of Sound wird eine Produktionsästhetik beschrieben, die für einen Teil des ➔ Brill Building Pops mit seiner Vorliebe für große Besetzungen konstitutiv war. Der Begriff wurde insbesondere für die Produktionen von Phil Spector sowie dessen Nachahmer*innen aus den 1960er-Jahren verwendet. Diese wurden auch als Teenage-Symphonien bezeichnet. Spector schuf über die (mehrfache) Dopplung einzelner Instrumentalspuren einen überwältigenden Klangraum: „At Spector's recording sessions […] parts were commonly doubled and tripled, the large group of musicians overwhelming the relatively small recording space with a wash of reverberant sound. According to Jack Nitzsche, who worked as an arranger for Spector, a typical rhythm section included 'four keyboards […] a grand piano, a Wurlitzer electric piano, a tack piano, and a harpsichord […] three acoustic guitars, three basses (acoustic, electric, and a six-string Danelectro bass), electric guitar, three or four percussionists, [and] a drummer'" (Zak 2001: 77).

Schreibweisen und andere nützliche Hinweise

Ich nutze durchgehend das Gendersternchen. Diese Entscheidung ist vor allem pragmatisch fundiert und nicht als Positionierung im Rahmen eines Diskurses zu verstehen, welche Art des Genderns – ob Sternchen, Unterstrich oder Doppelpunkt – warum zu bevorzugen sei. Sollte das Sternchen sich nicht durchsetzen, habe ich Pech gehabt. Gleichzeitig versuche ich mit meiner Schreibweise die Zusammensetzung einer Menge in Bezug auf Gender transparent zu machen. Das heißt, das Sternchen kommt dann zum Einsatz, wenn mindestens eine Person anderer Genderidentifikation in einer ansonsten homogenen Menge zu vermuten ist. Bei homogenen männlichen oder weiblichen Gruppen verwende ich die männliche oder weibliche Form. Wenn also von Sängerinnen die Rede ist, gibt es in dieser Gruppe keine Sänger, und wenn von Musikern die Rede ist, spielen nur Männer.

In Bezug auf Hautfarbe/Rasse schreibe ich im Einklang mit dem „Glossar für diskriminierungssensible Sprache“ von Amnesty International[15] Schwarz groß und *weiß* klein und kursiv, wenn es um künstlerische Leistungen geht oder um Konstruktionen im Bereich Musik – also in diesem Buch fast immer.

Die Titel selbständiger Tonträger wie Alben schreibe ich kursiv, Stücktitel dagegen in Anführungszeichen. Für jedes Musikbeispiel und für jedes angeführte Bild sind im Text die Jahreszahlen der Quellen verlinkt. Die Links sollen es ermöglichen, das betreffende, analysierte Musikstück zu hören und die besprochenen Bilder anzusehen. Die Hauptverlinkung führt in Richtung der Tonträger-Datenbank bzw. des Marktplatzes discogs, denn discogs verlinkt die Tonträger wiederum mit YouTube und aktualisiert die YouTube-Links auch bei Bedarf. Über diesen kleinen Umweg ist hoffentlich ein Hören der Beispiele möglich, ohne dass die Links zu schnell veralten. Von Verweisen auf Spotify oder andere Streamingdienste habe ich abgesehen, denn diese haben nur einen Bruchteil des hier interessierenden Repertoires im Angebot.

Wenn es um Mixstrategien geht, ist es wichtig, den Originalmix zu hören, denn dieser ist Gegenstand des Interesses. Discogs verlinkt nicht immer den richtigen Mix und YouTube-Links sind häufig sehr flüchtig. Streamingdienste haben Originalmixe von älteren Stücken generell nur sehr selten im Angebot, sodass in diesen Fällen mehrheitlich ein falscher Höreindruck ent-

[15] Vgl. https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache.

steht. Hier ist manchmal Eigeninitiative gefragt. Zudem kann die in den Sound Studies thematisierte Problematik, dass nicht nur der Originalmix, sondern auch ein zeitgenössisches Abspielgerät für einen Nachvollzug des historischen Klangbilds wichtig ist, in dieser Arbeit nicht gelöst werden. Eine Annäherung bilden wiederum YouTube-Videos, die das Abspielen eines Tonträgers auf einem historischen Abspielgerät zum Thema haben. Man sieht beispielsweise einer Vinylsingle beim Drehen auf dem Plattenteller zu, und die Inszenierung des Videos suggeriert, dass man auch den Ton des Abspielgeräts im Video hört. Dies ist natürlich nicht beweisbar und auch nur eine Annäherung an ein historisches Hörerlebnis, nichtsdestotrotz ist dies der Umweg meiner Wahl für dieses Buch.

Neben discografischen Angaben finden sich auf discogs für die Tonträger häufig auch Faksimiles der Cover. Diese sind über den unter der Coverabbildung stehenden Link „mehr Bilder“ erreichbar. Die Coverabbildung steht oben links im Browserfenster. Wenn ein Tonträger zum Zeitpunkt meiner Recherche nicht auf discogs gelistet war, verlinke ich auf andere Datenbanken für Plattensammler*innen wie 45cat oder hitparade.ch. Angaben zu den Autor*innen auf den Tonträgern sind über die GEMA-Repertoiresuche von mir verifiziert. Für Chartplatzierungen habe ich die Datenbank chartsurfer.de genutzt.

II. Verwehte Spuren I. Die Anfänge …

Radio	39
Kino	44
TV	46
Charts	52
Konzerte	55
Bücher und Zeitschriften	59
Tonträger	63
Diskotheken und Clubs	66
Zwischenfazit	67

Was an R&B, Soul und Funk hätte wann von wem in beiden deutschen Staaten zumindest potenziell gehört werden können? Wurden zum Beispiel Tonträger von James Brown oder Aretha Franklin gleichzeitig in den USA und der BRD veröffentlicht, gab es Lizenzausgaben in der DDR? Wurde diese Musik im Radio gespielt, wurde darüber geschrieben? War sie in den Charts vertreten, gab es Konzerte internationaler Stars? Das sind die einleitend gestellten Fragen, die in diesem Kapitel behandelt werden sollen. Es geht darum, den Spuren der Präsenz eines Teilbereichs US-amerikanischer populärer Musik im Radio, im TV, in den Hitparaden, auf Konzertbühnen und bei Tanzveranstaltungen, aber auch deren Besprechungen in der Presse möglichst detailliert nachzugehen. Ab Ende der 1960er-Jahre erschienen zudem erste Überblicksdarstellungen zu Pop- und Rockmusik in Buchform, die dementsprechend auch R&B, Soul und Funk thematisieren sollten. Ziel des Kapitels ist also eine Bestandsaufnahme, allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit, sondern vielmehr als eine Dokumentation des mindestens Verfügbaren.

Ausgangspunkt der Recherche ist die Frage nach der Veröffentlichung von entsprechenden Tonträgern in beiden deutschen Staaten. Jeder eindeutig als veröffentlicht dokumentierte Tonträger erweitert aus meiner Sicht das Wissen darüber, was mindestens potenziell verfügbar war. Datenbanken und Marktplätze für Plattensammler*innen bieten hier einen Einblick,

der aufgrund der Notwendigkeiten, die ein Dasein als Sammler*in mit sich bringt, die jeweiligen Tonträger erfreulich detailliert dokumentiert.

Meine Spurensuche bezüglich R&B, Soul und Funk in Deutschland wird umso schwieriger und in gewisser Weise auch umso willkürlicher, je weiter man sich vom Zeitpunkt der Kristallisierung[16] des Stils entfernt. Die Unsicherheit, ob etwas schon R&B, Soul, Funk oder noch etwas anderes ist, spielt per Definition immer mit. Ein paar Beispiele, die auch in den Arbeitsdefinitionen in Kapitel eins thematisiert sind: Gerade am Anfang des Untersuchungszeitraums kann ich ein Stück einer Big-Band im Swing-Idiom mit starken Riffs und Backbeat als Jazz, als leichte Musik, als Unterhaltungsmusik oder vielleicht auch schon als R&B bezeichnen. Ist Gospel als Vorläufer des Soul-Gesangs Teil von dessen Geschichte oder eine Parallelerzählung? Ist Doo Wop Teil von Pop, Rock ’n’ Roll oder R&B oder alles drei gleichzeitig? Ähnlich fadenscheinig ist an manchen Stellen die Abgrenzung von Rock ’n’ Roll und R&B. Ganz zu schweigen von der Problematik des Begriffs Rhythm & Blues an sich, der 1949 den Begriff „race music“ in den US-Billboard-Charts ablöste, aber schon länger in Gebrauch war. Ist R&B mehr als ein begrifflicher Container für Musik, von der die US-Musikindustrie glaubt, sie an ein Schwarzes Publikum verkaufen zu können?

Ich will gar nicht versuchen, diese Fragen an dieser Stelle zu beantworten, sondern darauf hinweisen, dass derartige Problematiken in meiner Geschichte immer mitschwingen (müssen). In Bezug auf die Recherche ist zudem problematisch, dass rassistische Fehltritte jederzeit möglich sind – insbesondere dann, wenn die Hautfarbe einer/s Performer*in zum Grund wird, sich mit ihm/ihr nicht oder eben gerade zu beschäftigen. Deshalb war es notwendig, das mir zugängliche Material diverse Male zu reformulieren, neu zu ordnen, zu erweitern und wieder einzuschränken. Jede dieser Kreisbewegungen hat mich an anderen Stellen abbiegen und Sachen in einem anderen Licht erscheinen lassen. Das Ergebnis dieser Bemühungen in Bezug auf die Präsenz US-amerikanischer R&B-, Soul- und Funkmusik folgt nachstehend, ein ergänzender und das hier Gesagte komplettierender Überblick über Adaptionen und Aneignungen durch deutsche Musiker*innen findet sich in Kapitel 5.

---

[16] Im Sinne von Byrnsides Formalisierung, vgl. Kapitel 1 , Abschnitt Einige Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen.

Radio

Die Radiosender der alliierten Truppen, insbesondere *AFN,* gelten vielen Zeitzeug*innen als die einzige oder einfachste Möglichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg, in Deutschland neue US-amerikanische Popmusik zu hören (vgl. exemplarisch Rumpf 2006, 2007 u. 2008). Leider sind die Informationen über die bei *AFN* und *BFN bzw. BFBS* konkret gespielte Musik ungenau bis unbefriedigend. Der Forschungsstand (exemplarisch Schäfers 2014: 187–230) zeigt, dass durchaus unterschiedliche Musikgeschmäcker bedient werden sollten und deshalb wohl auch R&B und Ähnliches gespielt wurde – einzelne Playlists gibt es aber nicht: „Die Listen mit den Musiktiteln der DJ-Shows hat *AFN* anscheinend nur einige Wochen oder Monate aufbewahrt" (ebd.: 223 Fn. 40). Der Rekonstruktion dessen, was in den Sendungen tatsächlich gespielt wurde, sind damit sehr enge Grenzen gesetzt. Anja Schäfers erwähnt R&B oder Soul in ihrer auf Archivforschung basierenden Dissertation zu *AFN* an keiner Stelle – im Gegensatz zu Country, Pop, Rock, Rock ’n’ Roll, Jazz und Klassik. Ob Blues und R&B bei ihr unter Jazz fallen, bleibt ungeklärt, ist aber wahrscheinlich – nach Schäfers (ebd.: 218) heißt eine Jazz-Sendung zumindest *Blues for Mondays*. Der zuständige DJ arbeitete mit Günther Boas zusammen, der für Michael Rauhut (2016a: 48-65) einer der wichtigsten zeitgenössischen Blues-Experten Deutschlands war – von R&B und Soul ist jedoch auch bei Rauhut nicht die Rede. Eine andere Möglichkeit wäre, dass R&B bei AFN zumindest teilweise unter Rock ’n’ Roll subsumiert wurde. In Bezug auf Rock ’n’ Roll galten bei *AFN* allerdings Restriktionen, „da diese Musikrichtung das Publikum spaltete" (Schäfers 2014: 225). In Wunschkonzerten durften deshalb nur 25 Prozent der Sendezeit mit Rock’n‘Roll gefüllt werden (vgl. ebd.). Gleichzeitig baute *AFN* ein gigantisches Musikarchiv auf, das auf Importen aus den USA und Eigenproduktionen beruhte, dessen kompliziertes Ordnungssystem das Auffinden konkreter Musiktitel jedoch zu einem bürokratischen Akt werden lässt (vgl. ebd.: 187f.).[17]

[17] Für die von 1943 bis 1949 produzierten V-Discs, Eigenpressungen der US-Streitkräfte für die Verwendung in Übersee, existiert eine Diskografie (Sears 1980 u. 1986), die jedoch vor Beginn des Untersuchungszeitraums endet. Anschließend belieferte die US-Musikindustrie die Streitkräfte direkt. Sears listet auch Jump Blues von z.B. Louis Jordan (Sears 1980: 503–507) oder Blues von Big Bill (Broonzy) (ebd.: 64), allerdings ist die Diskografie eher von Tanzorchestern sowie Big-Bands mit oder ohne Gesangsbegleitung von Sängern wie Bing Crosby oder Frank Sinatra dominiert. Zudem sagt das Vorhandensein einer Aufnahme noch nichts darüber aus, wie häufig sie im Radio gespielt wurde.

In Bezug auf die Playlists scheint Ähnliches auch für die bundesdeutschen öffentlich-rechtlichen Radiosender zu gelten. Zumindest betitelt Frank Rainer Huck (2006: 173) einen Aufsatz für einen Tagungsband zum Themenkomplex leichte Musik im bundesdeutschen Rundfunk mit „Sag mir, wo die Bänder sind, wo sind sie geblieben?“ Klar ist laut Forschung in Sachen Popmusik im Radio (vgl. Larkey 2006 u. 2009; Rumpf 2006 u. 2007; Stahl 2009 u. 2010), dass sowohl im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der BRD als auch im staatlichen Rundfunk der DDR US-amerikanische Rock- und Popmusik inklusive R&B bis Ende der 1950er-Jahre fast nicht vorkam und die Integration dieser Musiken auch in den 1960er-Jahren eher schleppend und widerwillig voranschritt. Und wenn, dann ging es eher um die Integration von Elvis Presley, den Beatles und den Rolling Stones ins Radioprogramm und nicht um Sam Cooke, Aretha Franklin oder James Brown. Der Beat- und Rockmusik wurden im Rahmen der Einrichtung von Sendungen mit jugendlicher Zielgruppe vergleichsweise kurze und häufig unattraktive Sendeplätze zugewiesen (vgl. ebd.). Bodo Mrozek (2019: 365–411) schreibt aufgrund der Auswertung von Rundfunkprogrammzeitschriften, dass beispielsweise im Nachtprogramm von *Radio Luxemburg* schon 1957 Blues zu hören gewesen sei (ebd.: 366) und eine *AFN*-Sendung namens „R&B Showcase“ (ebd.: 365) existiert habe, kommt aber zumindest für die 1950er-Jahre zum gleichen Ergebnis: „Rock, Jazz und Schlager waren Mitte der Fünfziger Jahre im europäischen Rundfunk so gut wie gar nicht“ (ebd.: 366) präsent.

In den 1960er-Jahren konnte man im Privatsender *Radio Luxemburg* die Beatles und die Rolling Stones hören, der damit zu einer der bevorzugten Informationsquellen nicht nur westdeutscher musikaffiner Jugendlicher avancierte. Leider schweigen sich die Quellen auch hier über R&B und Soul weitgehend aus. Holger Stahl (2010: 203) notiert: „Ein Disk-Jockey bei *Radio Luxemburg* spielte beispielsweise Schallplatten von einer Plattenfirma zu einer bestimmten Zeit, weil der Musikverlag sich die Sendezeit kaufte.“ Inwieweit dies auch für R&B und Soul geschah, bleibt unklar. Gleichwohl spielten die genannten Radiosender – *Radio Luxemburg*, *AFN, BFBS* – in der Diskussion um die Amerikanisierung Westdeutschlands eine große Rolle (vgl. Maase 1992 u. 2010; Mrozek 2019) und werden auch von vielen zeitgenössischen Musiker*innen als primäre Informationsquellen für aktuelle nicht-deutsche Musik genannt.

In der DDR konnte *Radio Luxemburg* flächendeckend empfangen werden, *BFBS* und *AFN* dagegen nur in den Gebieten, die an die britische bzw. US-amerikanische Besatzungszone

angrenzten. In Bezug auf Radio sollte zwischen BRD und DDR also kaum ein Informationsgefälle bestanden haben, da auch in der BRD *AFN* bzw. *BFBS* nur in den jeweiligen Besatzungszonen und angrenzenden Gebieten zu empfangen waren. Dem staatlichen Rundfunk der DDR war dies durchaus bewusst: „Die Rundfunksender beauftragten [1960; D.E.] einen bestimmten Kreis von Komponisten, neue Schlager zu schreiben, die Elemente des Slow-Rock unter anderem moderne Rhythmen enthielten, um das Niveau von Radio Luxemburg zu erreichen" (Stahl 2010: 211).

Im Zuge des *Deutschlandtreffens der Jugend* an Pfingsten 1964 installierte die DDR ein eigenes Radioprogramm für die junge Generation, das im Berliner Rundfunk am Nachmittag zu hören war: *DT64*. „Beatmusik bei *Jugendradio DT 64* lief im Stile von ‚Hey Mr. Postman', ‚Schwimmen lernt man im See' (nach Manuela), ‚Tennessee Waltz' als schnelle gitarrenlastige Beat-Version" (ebd.: 235). In einer Fußnote weist Stahl auf die Tamla-Motown-Band Marvelettes und Sam Cooke als Interpreten des ersten und dritten Titels hin (ebd.: 235, Fn. 584). Dies ist einer der wenigen Hinweise, dass im DDR-Radio R&B und Soul erstens gespielt und zweitens unter Beat subsumiert wurden.

In Bezug auf Jugendfunk und die Integration aktueller populärer Musik ins Radioprogramm scheint die DDR dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk der BRD voraus gewesen zu sein. Laut Wolfgang Rumpf (2006) begann die *ARD* mit Jugendsendungen erst ab 1965:

> Hallo Twen (SR ab 1965), s-f-beat (SFB ab 1967), Teens-Twens-Top-Time (HR ab 1968), 5 Uhr-Club (NDR ab 1969), RIAS-Treffpunkt (ab 1969)[18]. Popshop – das Teenage-Magazin (SWF ab 1.1.1970); Club 15, Pop nach Acht (BR3 ab 1971), Point (SDR ab 1973), Zündfunk (BR2 ab 1975). (Ebd. 97)

Mrozek (2019: 383) weist abweichend und ergänzend darauf hin, dass bereits ab Mitte der 1950er-Jahre jugendaffine Sendungen wie *Heiße Sachen: Tanztee der Jugend* (*SDR* ab 1956), *Schlagerbarometer* (*BR1* ab 1959) und andere im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der BRD zu hören waren. Diese Sendungen mischten deutschen Schlager mit internationalen Hits oder verschoben – wie *Schlager der Woche* des *RIAS* (ab 1947) – ihr Programm in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre in Richtung Rock 'n' Roll und Ähnlichem (vgl. ebd.: 385f.). Trotzdem ist bis in

[18] Andere Quellen datieren den Beginn des *RIAS-Treffpunkts* auf August 1962 als monatliche Sendung und ab Mai 1966 wöchentlich (vgl. www.rias1.de/rias2.htm). Stahl (2010: 295–311) hält die Sendung in Übereinstimmung mit Rumpf erst ab den 1970er-Jahren für wichtig, wenn überhaupt.

die zweite Hälfte der 1960er-Jahre davon auszugehen, dass der öffentlich-rechtliche und der staatliche Rundfunk in Deutschland R&B und Soul weitgehend ignoriert haben. Möglicherwiese wurden insbesondere einige Balladen und (in Tempo und Ausdruck) gemäßigte Tanzstücke unter das Format *Leichte Musik* subsumiert und gesendet. Andere Soul-Titel wurden, wie bei *DT-64* gesehen, als Teil der Beatmusik betrachtet und dementsprechend nicht gesendet oder nur in den entsprechenden Nischen.

Ende der 1960er-Jahre begann sich etwas zu ändern. Stahl (2010: 265–311) schildert anschaulich, wie sich die Klanglandschaft in Berlin ab 1967 insbesondere durch die Sendung *s-f-beat* wandelte:

> Setzten die Jugendsendungen *s-f-beat* und *wir – um zwanzig* klangliche Ressourcen ein, die sich jenseits der feststehenden Grenzen im bundesdeutschen Rundfunk spielbarer Musik befanden, dann störte dies zwangsläufig das Klangbild des *SFB*. Dadurch erhielt die bisherige Soundscape des *SFB* Risse: Jazz, Country, Twist, Beat, Soul, Blues und Progressive Rock erzeugten Erschütterungen und Verwerfungen. […] Für viele Kollegen in der *SFB*-Musikredaktion blieb diese Musik „Affengeschrei“ und „Negermusik“, wie sich *s-f-beat*-Redakteur Hans-Rainer Lange erinnert. (Ebd. 266)
>
> Die Abteilung Tanzmusik des *SFB* hatte dieses Musikgebiet nicht wahrgenommen. Popmusik fand erst über *s-f-beat* Eingang in das musikalische Profil des *SFB*. *s-f-beat* vernachlässigte dabei gezielt deutschsprachige Titel und Künstler. Die Jugendsendung hatte eine englischsprachige *sound identity*, die sich aus amerikanischer Underground-Musik, den Ausläufern des britischen Beats sowie einprägsamen Frauenstimmen speiste. (Ebd.: 271)

s-f-beat startete am 3. März 1967.[19] Stahl (ebd.: 272–282) belegt anhand der Musikfolge mehrerer Sendungen vom September 1967, Februar 1968 und September 1970 eine Mischung aktueller populärer Musik, die Soul wie selbstverständlich einschließt. Dabei hebt er die gemeinsame Präsentation von zum Beispiel Soul und Rock in einer Sendung hervor; das sei der qualitative Unterschied gegenüber der monothematischen, im Sinne von Karl Hagstrom Miller (2010) Sound segregierenden Sendepraxis US-amerikanischer Radiosender inklusive *AFN*. Dies korrespondiert mit einer Sympathie für gesellschaftliche Randgruppen in den Wortbeiträgen und Reportagen. Die Jugendprogramme rücken „das Infragestellen von Autoritäten in den Mittelpunkt“ (Stahl 2010: 283) und müssen sich im Falle des *s-f-beat* Mitte der 1970er nach

[19] http://web.ard.de/ard-chronik/index/6869?year=1967&month=3

Meinung des damaligen Intendanten inhaltlich neu ausrichten und die Interessen „der vernünftigen und fröhlichen Berliner Jugendlichen“ (ebd. 283f.) stärker berücksichtigen.

In der DDR soll laut Wolfgang Martin (2020: 64f.) ab etwa 1973 eine Redakteurin der *Beatkiste*[20] Soul und Funk gespielt haben, da in kleinen Sonderrubriken auch international bekannte Hits gesendet werden konnten. Aber auch hier reden wir von einer Nische. Gleichzeitig beschreibt Rumpf (2007: 122) den britischen Soldatensender *BFBS* als musikalischen Trendsetter (inklusive R&B!), den die ARD Mitte der 1970er kopiert habe. Zudem behauptet er (ebd.: 115), dass *AFN* erst 1969 dem Zeitgeschmack folgend Soul in sein Programmschema integriert habe, also nach dem *s-f-beat* und trotz der laut Mrozek (2019: 365) bereits 1957 ausgestrahlten Sendung/Sendereihe *R&B Showcase*. Aufgrund der offensichtlich unübersichtlichen und unvollständigen Quellenlage in den Archiven müssen derartige Unklarheiten bestehen bleiben.

Betrachtet man die Erzählung von Stahl als nicht nur für Berlin stimmig, sondern nimmt auch für andere Jugendsendungen im öffentlich-rechtlichen Radio eine ähnliche Programmpolitik an, so änderte sich in der deutschen Radiolandschaft ab Ende der 1960er-Jahre auf dem Weg von Soul zu Disco etwas. Pop- und Rockmusik wurden immer selbstverständlicher Teil des Klangbilds im Äther, und als Teilmenge wurden auch die hier interessierenden Musiken immer wahrscheinlicher gesendet, nicht umfassend und flächendeckend, aber als interessierter Fan war der Zugang ab dem letzten Drittel der 1960er-Jahre mit ziemlicher Sicherheit leichter. Gleichzeitig ergab sich eine Verbindung von Jugend, Randgruppe, Rebellion und Rock- und Popmusik über die beschriebene Art der Radiopräsentation. Mit R&B und Soul tat man sich dabei jedoch aus unterschiedlichen Gründen immer wieder schwer, da diese teilweise gar nicht in diesen Zusammenhang passen wollen.[21]

---

[20] Die *Beatkiste* (1973–1990), ab 1970 bereits als *Frank's Diskothek* bzw. *Frank's Beatkiste* auf Sendung, war eine auf *Stimme der DDR* ausgestrahlte, offiziell auf Hörervoting beruhende Hitparade für Pop und Rockmusik aus der DDR und den Ländern des Rats für gegenseitige Wirtschaftshilfe (RGW), einem ökonomischen Zusammenschluss sozialistischer Staaten; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Beatkiste.

[21] Vgl. Kapitel 5, Abschnitt I'm Not A Juvenile Delinquent.

Kino

Auch auf der Leinwand fanden R&B, Soul und Funk eher selten statt. Ausnahmen stammen wiederum eher aus den 1970er-Jahren, zumindest was die westdeutsche Erstaufführung angeht – so bei den Festivalmitschnitten *Monterey Pop* (Pennebaker 1967, USA 1967, westdeutsche Erstaufführung [BRD] 1970) und *Wattstax* (Stuart 1972, USA 1972, BRD 1973) sowie bei Tourneedokumentationen wie *The T.A.M.I. Show* (Binder 1965, USA 1965, BRD 1973).

Bereits ab Mitte der 1950er-Jahre wurden ausgehend von den USA Filme veröffentlicht, die auf Rock'n'Roll Bezug nahmen (vgl. die Filmografie von Struck 1985: 246–343) – nach den Erfolgen von *The Wild One* (USA 1953, BRD 1955, dt. *Der Wilde*) mit Marlon Brando, *Blackboard Jungle* (USA und BRD 1955, dt. *Die Saat der Gewalt*) und *Rebel Without A Cause* (USA 1955, BRD 1956, dt. *… denn sie wissen nicht, was sie tun*) mit James Dean. Inhaltlich ging es um jugendliche Kriminalität, Gewalt und pubertäre Orientierungslosigkeit, so auch in den deutschen Adaptionen *Die Halbstarken* (BRD 1956) oder *Berlin – Ecke Schönhauser* (DDR 1957).[22] Musikalisch wurde – exemplarisch in *Die Halbstarken* – statt Rock ’n’ Roll gern Boogie und Jazz gespielt. Auch in *Blackboard Jungle* ist Rock ’n’ Roll ausschließlich über die Titelmusik präsent. Mit der speziell für den Film edierten Version[23] von „Rock Around The Clock“ von Bill Haley & The Comets (1954a) dokumentierte man einerseits das offensichtliche Interesse der Produzenten, Rock ’n’ Roll in Zusammenhang mit jugendlicher Delinquenz zu vermarkten. Für die Integration in die Filmhandlung traute man sich dann andererseits doch nicht an Rock ’n’ Roll heran: Neben Bill Haley wurden im Vorspann des Films noch die Jazzmusiker Stan Kenton und Bix Beiderbecke erwähnt, mit deren Musik ein Lehrer die schwer erziehbaren Jugendlichen ohne Erfolg zu begeistern sucht. Die weitgehende Abwesenheit von Rock ’n’ Roll und die ersetzende Präsenz von Pop und Jazz gilt auch für die Filme des *deutschen Elvis* Peter Krauss mit oder ohne Partnerin Connie Froboess, die einerseits in der Tradition des deutschen

[22] Vgl. Mrozek 2019: 211–259 unter der Überschrift „Jugend auf der Leinwand und im Konzert“ für die Zeitspanne von 1955 bis 1961. Zu jugendlicher Devianz als Grundlage von Popkultur vgl. ebd.: 42–171.

[23] Das Arrangement der Schallplattenversion (Haley 1954a) wird an einer Stelle verändert: aus vier Takten Intro und jeweils zwölf Takten Strophe, Strophe, Solo, Strophe, Strophe, Break, Strophe und Schluss wird Intro, Strophe, **Break**, Strophe, Solo, Strophe, Strophe, Break, Strophe. Während der letzten Strophe wird ausgeblendet. Ohne diese Dehnung des Arrangements wäre das Stück für den geplanten Filmeinsatz nicht lang genug gewesen.

Schlager- und Revuefilms (vgl. Schulz 2012) stehen und andererseits an die Filme mit Elvis Presley als singendem Schauspieler angelehnt sind.

Musical- bzw. revueartige Zusammenstellungen von Musiknummern, die von einer eher losen inhaltlichen Klammer zusammengehalten werden, waren in Hollywood eine inszenatorische Alternative zum pädagogisch unterfütterten Film über Jugendliche auf der schiefen Bahn. Wenn es sich nicht um einen der vielen Elvis-Filme handelte, in denen keine Musiker*innen außer Presley auftreten, wurden immer mal wieder R&B-Künstler*innen präsentiert – zum Beispiel durfte die Vokalgruppe The Platters in *Rock Around The Clock* (USA und BRD 1956, dt. *Außer Rand und Band*) ihre beiden R&B-Nummer-eins-Hits „Only You" (The Platters 1955a) und „The Great Pretender"[24] (The Platters 1955b) darbieten und Little Richard sang „Tutti Frutti" (1955) und „Long Tall Sally" (1956) in *Don't Knock The Rock* (USA und BRD 1956, dt. *Außer Rand und Band 2*). Allerdings waren derartige Features quantitativ die Ausnahme zwischen Bill Haley und Jerry Lee Lewis.

R&B, Soul und Funk im Original oder als Bearbeitung hörte man in dem 1960er-Jahren stattdessen in Filmen, die den Topos Jugendgewalt vom pädagogischen Gestus lösen und stärker dem reinen Nervenkitzel verpflichtet sind – also in Exploitation- sowie B- und C-Filmen.[25] So dienen zum Beispiel in *Mädchen, Mädchen* (BRD 1966) mehrere Bearbeitungen von „Reach Out I'll Be There" der Four Tops (1966) gleichsam als Leitmotiv und im Rahmen eines Besuchs im Münchner Club *Big Apple* läuft zusätzlich eine Bearbeitung von Wilson Picketts (1966) „Land Of 1000 Dances".[26] Soul wird damit auch als Tanzmusik der Stunde präsentiert.

In New-Hollywood-Filmen (vgl. Biskind 1999) wie *The Boys In The Band* (USA 1969, BRD 1970, dt. *Die Harten und die Zarten*), *French Connection* (USA und BRD 1971, dt. *Brennpunkt*

---

[24] Der zuletzt genannte Song erreichte die Spitze der Billboard Hot 100, „Only you" kletterte dort bis auf Platz fünf.

[25] „Während die Major-Studios im A-Kino moralische Varianten ähnlicher Themen drehten (Blackboard Jungle/Die Saat der Gewalt, 1955, R: Richard Brooks), konzentrierte man sich im B-Movie auf die Ausbeutung dieser Motive" (Stiglegger 2017: 149). „Exploitation – Ausbeutung – ist dabei auf verschiedenen Leveln zu verstehen: Zunächst beuten die Studios ihre Mittel ökonomisch effektiv aus; auf der inhaltlichen Ebene wurden spektakulär anmutende Themen auf ihre Schauwerte hin ausgebeutet; und stilistisch bedienten sich Exploitationfilme einer größeren Direktheit in der Darstellung" (ebd.: 148).

[26] Beide Bearbeitungen von David Llywelyn wurden auf *Schwabing Affairs* (V.A. 2004) wiederveröffentlicht. Der restliche von ihm verantwortete Soundtrack beruht auf polyphonen Jazz-Kompositionen zwischen Old-Time-Reminiszenz und freiem Gestus

Brooklyn) und *Mean Streets* (USA und BRD 1973, dt. *Hexenkessel*), die sich stärker als Autorenfilme begriffen als in Hollywood bis dato üblich, hörte man ab Anfang der 1970er-Jahre selbstverständlich auch Soul und Funk von Marvin Gaye (*The Boys In The Band*), The Three Degrees (*French Connection*) und The Miracles (*Mean Streets*) (vgl. Struck 1985: 283, 258 u. 285). R&B, Doo Wop und Rock'n'Roll der 1950er- und frühen 1960er-Jahre feierten mit dem New-Hollywood-Film *American Graffiti* ein erstes erfolgreiches Revival (USA 1973, BRD 1974). Blaxploitation[27]- und Actionfilme wie *Shaft* (USA 1970, BRD 1972) oder *Superfly* (USA 1972, BRD 1973) waren Anfang der 1970er-Jahre dann die ersten in der BRD zugänglichen Filme aus den USA mit reinen Soul- und Funk-Soundtracks.

Der kommerzielle Durchbruch von Disco in der Folge des in der New-Hollywood-Tradition stehenden *Saturday Night Fever* (USA 1977, BRD 1978, dt. *Nur Samstag Nacht*) führte ab der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre zu einer weiteren Reihe von Filmen, deren Soundtrack von Funk und Disco geprägt ist und die ab etwa 1983 von den ersten Filmen über Hip-Hop in den USA abgelöst wurden. Damit wird die hier interessierende Musik erst ab dem Ende des Untersuchungszeitraums in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre ein normaler Teil von Filmmusik. Vorher ist sie in Teilmärkte mit eher schlechtem künstlerischem Ruf, sprich Sex- und Actionfilme, ausgelagert.

TV

Ich beginne mich zu wiederholen, aber auch Fernsehauftritte von R&B-, Soul- oder Funk-Künstler*innen waren bis 1975 eher rar. Gleichwohl begann die Präsentation der hier interessierenden Musik im westdeutschen TV schon vor dem üblicherweise als Beginn der Popkultur im bundesdeutschen Fernsehen bezeichneten Sendestart des Bremer *Beat-Clubs* im September 1965; und der *Beat Club* war auch nie die einzige Sendung im westdeutschen Fernsehprogramm, in der aktuelle Popmusik präsentiert wurde.

Bereits ein halbes Jahr zuvor, im Februar 1965, war die Motown-Soul-Gesangsgruppe The Supremes mit „Thank You Darling“ (1965a) in der Sendereihe *Musik aus Studio B* des *NDR*

[27] Blaxploitation-Filme sind Exploitation-Filme, die mindestens eine überwiegend Schwarze Besetzung aufweisen und häufig von Schwarzen Regisseuren gedreht wurden.

aufgetreten. Diese war seit 1961 deutschsprachiger Popmusik vorbehalten und so nimmt es nicht Wunder, dass kein Motown-Original, sondern ein exklusiv für den deutschsprachigen Markt produziertes Stück von Werner Scharfenberger und Fini Busch vorgetragen wurde, das mehr mit Schlager als mit Soul zu tun hat (vgl. Elflein 2021).

Von 1954 bis 1972 präsentierte Joachim-Ernst Berendt für den *SWF* in der *ARD* die Sendung *Jazz gehört und gesehen* in – laut ARD-Chronik – über 75 Folgen.[28] Ab 1962 wurden dort auch die Künstler*innen des jeweils aktuellen *American Folk Blues Festivals* der Konzertagentur Lippmann und Rau dem TV-Publikum vorgestellt.[29] Die Musiker*innen der *American Folk Blues Festivals* gastierten häufig erstmals in Europa oder zumindest in Deutschland. 1965 und 1966 präsentierte Berendt die ebenfalls von Lippmann und Rau veranstalteten *Spiritual und Gospel Festivals* in je einer Sendung. Folge 49 von 1968 ist zudem mit „The History of Soul (Berliner Jazztage)“ (Meeker 2009: 606) betitelt und besteht aus Konzerten der Gospelgruppe The Stars of Faith, von Joe Simon, Muddy Waters feat. Otis Spann und dem Horace SIlver Quintett. Simon war allerdings gar nicht auf den *Berliner Jazztagen* 1968 aufgetreten, sondern wurde nur medial in das Event integriert. Stattdessen fehlt das einzige Soul-Konzert des zu diesem Zeitpunkt ebenfalls von Berendt kuratierten Berliner Jazzfestivals, Carla Thomas & the Soul Caravan, in der TV-Übertragung.[30]

Das *American Folk Blues Festival* wurde ab 1966 dann in der Sendereihe *Swing-In* des *WDR* unter der Moderation von Siegfried Schmidt-Joos gezeigt.[31] *Swing-In* präsentierte in 50 Minuten, davon meist 30 Minuten Konzert, eine Band oder eine*n Musiker*in live im Studio L des *WDR*. Die Sendung wurde freitags im Vorabendprogramm der *ARD* ausgestrahlt.[32] Ab spätestens 1968 brachte man hier hin und wieder Soul, Funk und R&B, wenn entsprechende Künst-

[28] David Meeker (2009: 604ff.) zählt 72 Folgen bis 1974.

[29] Siehe auch den Abschnitt Konzerte weiter unten und Kapitel 4, Abschnitt Inszenierungen im TV und Abschnitt Spiritual als das Eigentliche.

[30] Dies ist musikhistorisch sehr schade, denn so fehlen Aufnahmen, die die Southern-Soul-Sängerin Carla Thomas im Zusammenspiel mit der Wiesbadener Band Soul Caravan zeigen. Soul Caravan benannten sich 1969 in Xhol Caravan und 1970 in Xhol um und galten dann als Krautrock-Band; vgl. Kapitel 5, Abschnitt Soul und Krautrock.

[31] Die Inszenierung der Künstler*innen in diesen Sendungen wird in Kapitel 4 in den Abschnitten Inszenierungen im TV und Spiritual als das Eigentliche behandelt; vgl. auch Elflein 2017: 73ff.

[32] Vgl. die Datenbankergebnisse vom 21.2. und 2.5.1969 unter http://www.tvprogramme.net/. Der WDR, respektive die Rockpalast-Redaktion, die ab und zu *Swing In*-Folgen unter der Überschrift *Rockpalast from the archives* wiederholt, scheint kein Interesse an einer vollständigen Dokumentation der Sendereihe zu haben, die öffentlich zugänglich wäre. Die private Homepage eines Sammlers dokumentiert einige *Swing In*-Folgen: http://www.truckgeier.de/swing in.htm.

ler*innen auf Tournee waren und so kostengünstig verpflichtet werden konnten, so 1968 Aretha Franklin, 1969 die Chambers Brothers und 1970 Sly & The Family Stone.[33]

Ebenfalls 1966 begann der Hessische Rundfunk mit der Ausstrahlung der Sendereihe *Beat! Beat!Beat!:* 26 Episoden in drei Jahren, jeweils zwischen 45 und 60 Minuten lang.[34] Der Sendetermin um 20:15 Uhr lag direkt nach der *Tagesschau* – erstaunlicherweise in der Prime Time, allerdings nur im Dritten Programm des *HR*, das zur damaligen Zeit auch nur regional in Hessen und den direkt angrenzenden Regionen zu empfangen war.[35] Die Sendungen präsentierten mehrheitlich Liveaufnahmen, aber auch Playback-Auftritte. R&B und Soul waren von Beginn an Teil des Programms, allerdings meist in Form von Coverversionen durch britische Beatbands der zweiten und dritten Reihe, so zum Beispiel die Koobas mit dem Motown- und Marvin-Gaye-Cover „Stubborn Kind Of Fellow" (Gaye 1962)[36] in der ersten Episode der Sendung. Im Vergleich quantitativ erstaunlich sind drei Livetitel der englischen Soul-Band Johnny B. Great & The Quotations featuring Beryl Marsden inklusive Bläsersatz in der dritten Episode im März 1966. Ab Sommer 1967 finden sich gelegentlich auch afroamerikanische Soulsängerinnen wie P.P. Arnold oder Madeline Bell sowie Gesangsgruppen wie The Flirtations oder The Showstoppers im Programm wieder. Diese hatten damals alle ihren Lebensmittelpunkt nach Großbritannien verlegt und erschienen für die TV-Produzenten somit finanzierbar und auch logistisch planbar. US-Bands und Musiker*innen waren in *Beat!Beat!Beat!* die absolute Ausnahme, hervorzuheben ist insbesondere Folge 21 vom 13. November 1967, in der das US-amerikanische und Schwarze Sam & Dave Orchestra – benannt nach dem zeitgenössisch erfolgreichen Soul-Gesangsduo Sam & Dave – für die gesamte Episode die Studioband stellte und unter anderem die Soulsänger*innen Lee Dorsey, Linda Carr und Arthur Conley begleitete

---

[33] Die *Swing In*-Folgen mit Aretha Franklin und Sly & The Family Stone sind mittlerweile über die Mediathek des WDR bis 2099 zugänglich: https://www.ardmediathek.de/video/rockpalast/swing-in-mit-aretha-franklin/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLTRmMjcyYzVmLWRjMWUtNDVlYS05YTlhLTYzZTA4NDFjYzg0MA bzw. https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/rockpalast/video-swing-in-mit-sly--the-family-stone-in-concert--100.html.

[34] Vgl. https://www.thetvdb.com/series/beat-beat-beat/allseasons/official. Hier und unter http://www.truckgeier.de/beat beat beat.htm finden sich auch genaue Auflistungen der gesendeten Titel.

[35] Vgl. http://web.ard.de/ard-chronik/index/6759?year=1966&month=1&mediatype%5b%5d=1 und https://www.fernsehserien.de/beat-beat-beat.

[36] Eine zeitgenössische Veröffentlichung der Koobas-Version auf Tonträger ist mir nicht bekannt. 2017 erschien eine Single (Koobas 2017) mit fünf Stücken inklusive „Stubborn Kind Of Fellow", die bei einem Konzert 1965 in Frankfurt aufgenommen worden sein soll.

– aber nicht Sam & Dave. Dies ist in den 1960er-Jahren die erste und einzige mir bekannte deutsche TV-Sendung, die sich ganz dem Soul widmete.

In dem ab September 1965 im Nachmittagsprogramm der *ARD* ausgestrahlten *Beat Club* von *Radio Bremen* wurden Soul-Originale bis 1967 ebenfalls nicht gesendet – auch hier wahrscheinlich aus Kostengründen, denn US-amerikanische Musiker*innen waren unabhängig vom Musikstil im *Beat Club* ebenfalls Mangelware. Aber auch britische Beat-Versionen von Soul-Originalen waren im Vergleich zu *Beat!Beat!Beat!* selten.[37] Ab Anfang 1967 (Beat Club 2009) nutzte der *Beat Club* überraschend in acht Sendungen ein vom Tonträger abgespieltes Soul-Original, zu dem Go-go-Girls tanzten, als Einstieg in die Sendung.[38] Zusätzlich zeigte man im Februar 1967 erstmals ein Soul-Original als Filmeinspielung – Percy Sledges „Warm And Tender Love" (1966a) – als Teil des regulären Programms. Im Januar 1968 trat mit Carla Thomas die erste US-Soulsängerin in Bremen bei der Aufzeichnung der Sendung auf.[39] 1968 war auch das Jahr, in dem Soul am häufigsten im *Beat Club* vertreten war, mit zwölf Titeln, verteilt auf sechs Sendungen. Die Show-Openings wurden um den Jahreswechsel 1968/69 für weitere vier Sendungen wieder aufgenommen (Beat Club 2008). Danach wurde es um Soul und Funk wieder ruhiger. In allen 83 *Beat Club*-Folgen zwischen September 1965 und Dezember 1973 sind ohne die Show-Openings insgesamt 37 Soul- und Funk-Originale von 14 unterschiedlichen Bands und Sänger*innen zu sehen (vgl. Schmidt 2005). Das sind knapp 5 Prozent der mindestens 750 verschiedenen Titel, die gesendet wurden, oder 4,3 Prozent der eingeladenen 325 Bands und Künstler*innen.

Demgegenüber nahmen Soul und R&B in *Beat!Beat!Beat!* des *HR* einen größeren Anteil der Sendezeit in Anspruch: 69 der insgesamt 352 Titel (19,6 %) und zwölf der insgesamt 113 Bands und Sänger*innen (10,6 %). Der Höhepunkt der Soul-Präsentation war die bereits erwähnte, mit dem Sam & Dave Orchestra gestaltete Sendung im November 1967, die im selben Jahr in vier Folgen mit Auftritten von in Großbritannien ansässigen Soul-Bands und Sänger*innen vorbereitet worden war. Danach dauerte es ein Jahr, bis im November 1968 und im Januar

[37] Z.B. The Birds & The Bees aus Birmingham mit dem Isley-Brothers-Hit „Shout" (1959) (Folge 6, März 1966).
[38] Die Literatur zum *Beat Club* ignoriert die Show-Openings. Die entsprechenden Stücke fehlen in den ansonsten minutiös dokumentierten Setlisten der Sendungen; vgl. exemplarisch Schmidt 2005.
[39] Unabhängig von ihrem Auftritt auf dem Berliner Jazzfest, der erst im November 1968 stattfand.

1969, der vorletzten *Beat!Beat!Beat!*-Sendung, nochmals drei US-amerikanische Gesangsgruppen präsentiert wurden.

Jazz gehört und gesehen, *Beat!Beat!Beat!* und *Beat Club* sind gut dokumentierte westdeutsche Sendereihen, die lange vor 1970 gestartet sind. Ende der 1960er-Jahre gingen in der BRD noch weitere Popmusikformate auf Sendung – zum Beispiel *Hits a gogo*, das seit 1965 im Schweizer TV gesendet wurde und das ab 1968 *NDR, RB* und *SFB* sowie etwas später noch andere Dritte Programme übernahmen –, die aber dem bisher Gesagten, so weit bekannt, nichts hinzufügen. Bei einigen Sendungen wie der laut der Internet Movie Database von 1966 bis 1970 in 40 Folgen ausgestrahlten Antwort des ZDF auf den *Beat Club*, *4-3-2-1 – Hot and Sweet,* ist die Quellenlage schlecht, da die Bänder anscheinend gelöscht wurden.[40] Die Sendung beruhte wohl zu einem erklecklichen Teil auf Filmeinspielungen. Auch hier lässt sich ab 1968 eine Soul-Präsenz rekonstruieren mit Einspielungen von O.C. Smith und King Curtis 1968, Madeline Bell 1969 sowie Aretha Franklin, Stevie Wonder und anderen 1970.[41] Aus *4-3-2-1 – Hot and Sweet* wurde 1970 *Disco* mit Ilja Richter, aus dem *Beat Club* 1972 der *Musikladen*. Soul und Funk blieben im Programm beider Sendungen bis Mitte der 1970er-Jahre große Ausnahmen. Dies änderte sich erst mit der Disco-Mode. Ab Herbst 1975 sind im Schnitt mindestens drei Titel pro *Musikladen*-Sendung dieser Stilrichtung zuzuordnen.

In TV-Sendungen, die dem deutschen Schlager gewidmet waren, wie *die ZDF-Hitparade*, die im Januar 1969 startete, waren US-Originale generell nicht zu erwarten. Gleiches gilt auch für die Schlagersendungen im staatlichen Fernsehen der DDR.[42] Eine Öffnung des Fernsehprogramms in Richtung Rockmusik erfolgte in der DDR nicht wie im Radio rund um das Deutschlandtreffen der Jugend 1964, sondern erst Anfang der 1970er-Jahre rund um die X. Weltfest-

---

[40] Vgl. https://www.fernsehserien.de/4-3-2-1-hot-and-sweet.

[41] Vgl. https://www.imdb.com/title/tt1090290/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm

[42] Der ab 1958 gesendete *Amiga Cocktail* wurde 1964 nach einem Skandal um Beatmusik eingestellt: „Das Programm bot einen bunten Querschnitt durch das Angebot der staatlichen Plattenfirma Amiga: Orchestermusik, Schlager, ostdeutsche Beat-Bands. Das Publikum reagierte bereits voller stürmischer Begeisterung auf die Sputniks und das Franke-Echo-Quintett. Es geriet gänzlich außer sich, als das Hemmann-Quintett eingedeutschte Beatles-Hits zum Besten gab. Heinz Quermann kam als Moderator nicht umhin, eine weitere Zugabe zuzulassen, und konnte später nicht verhindern, dass die Schlagersängerin Vanna Olivieri einem lautstarken Pfeifkonzert ausgesetzt wurde. Eine nachträgliche Manipulation der live ausgestrahlten Ereignisse war nicht möglich. Die Fernsehreihe ‚Amiga-Cocktail' fand damit ihr Ende" (O.N. 2012. Abs. 3). 1970 wurde als Pendant zur *ZDF-Hitparade* das *Schlagerstudio* eingeführt, das ebenfalls nur DDR-eigene Produktionen zeigte.

spiele der Jugend und Studenten 1973 in Ost-Berlin und den Machtwechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker 1971 (vgl. Wesenberg 2008). Die im westdeutschen TV in Bezug auf die Integration von Beat, Rock und auch Soul wichtige zweite Hälfte der 1960er-Jahre waren in der DDR eine Zeit der Restauration infolge der Beschlüsse des 11. Plenums des ZK der SED 1965, mit der die Partei die westlichen Einflüsse in der Unterhaltungsmusik einzudämmen versuchte (vgl. Wicke 2002; Rauhut 1993).

Eine vergleichsweise frühe Ausnahme war *Die Notenbank*, die von 1969 bis 1972 auf acht Folgen kam und auf einheimische Künstler*innen und Bands setzte (vgl. Maywald o.J.). Mit einem bezogen auf die Gäste durchaus internationalen Anspruch ging 1972 die Samstagabend-Show *Ein Kessel Buntes* auf Sendung, 1973 das Jugendmagazin *rund*.[43] In beiden Sendungen finden sich jedoch kaum US-Künstler*innen aus dem Bereich Soul und Funk – mit Ausnahme der auch im damaligen westdeutschen Fernsehen präsenten, damals in Großbritannien lebenden Gesangsgruppe The Flirtations in der dritten Ausgabe des Jahres 1972 von *Ein Kessel Buntes*.

Die erste *rund*-Sendung diente als Vorbereitung auf die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1973 (vgl. V.A. 2013a). In der Sendung sang die von 1968 bis 1975 in der DDR lebende Etta Cameron (vgl. Rauhut 2016b) ein Spiritual vor einem etwas befremdeten ostdeutschen Jugendpublikum. Gleichwohl waren Spirituals wegen ihrer Mitsingmöglichkeiten (Vorsänger*in und Chor) auch bei den damaligen DDR-Singeklubs[44] als melodische Grundlage beliebt. Zudem hört und sieht man eine sechsköpfige durchgehend Schwarze Band namens Malcolm People mit einem Cover des damals aktuellen Bill-Withers-Soul-Songs „Lean On Me“ (1972). Außerhalb dieser *rund*-Sendung scheint es die Malcolm People nicht gegeben zu haben,[45] allerdings weist der Sänger eine erstaunliche Ähnlichkeit mit Malcolm Magaron auf, der bis

[43] Vgl. http://www.truckgeier.de/ein%20kessel%20bundes.htm bzw. http://www.truckgeier.de/rund.htm.
[44] Singeklubs waren aus der mit den Ostermärschen und dem Antiatomwaffenprotest verbundenen Folkrevival der 1950er-Jahre hervorgegangene Gesangsvereinigungen, die sich internationaler Folklore mit politisch linkem Inhalt widmeten und in der DDR ab 1966 von der FDJ vereinnahmt wurden.
[45] Im Internet und den mir zugänglichen Quellen findet sich nicht der geringste Hinweis auf weitere Auftritte, auf eine Veröffentlichung, ein Interview oder auch nur ein Foto bzw. einen Namen eines Mitglieds. Das Beiheft zur DVD (V.A. 2013a), auf der die Sendung wiederveröffentlicht wurde, vergisst sogar, Bill Withers als Komponisten für „Lean On Me“ anzugeben.

1972 einer der beiden Leadsänger des westdeutschen Popchors The Les Humphries Singers war.[46]

Kurz zusammengefasst: R&B, Soul und Funk spielten im Fernsehen eine Außenseiterrolle. Eine größere Präsenz von US-Sänger*innen ist im westdeutschen Fernsehprogramm in den Jahren 1967 und 1968 zu konstatieren. Diverse Sendungen präsentierten eine kleine Auswahl immer gleicher Namen, die selten zu den großen Stars des Genres gehörten und häufig nach Europa übergesiedelt waren, sodass sie kostengünstiger buchbar waren. Stellvertretend hierfür stehen P.P. Arnold, Madeline Bell und The Flirtations, wobei Letztere auch im DDR-Fernsehen auftraten.

Charts

In der DDR gab es keine offiziellen Charts. Rohstoffe wie Vinyl waren zu knapp, um immer die Nachfrage befriedigen zu können, eine Hitparade, die sich an den Verkaufszahlen orientiert, machte deshalb wenig Sinn. Statt auf Singles setzte man auf Radioauskopplungen, die dann vom Publikum wiederum auf Musikkassette oder Tonband mitgeschnitten werden konnten.[47] Nach der Wiedervereinigung wurde aus dem Programm von vier Radio-Wertungssendungen für Rock und Popmusik retrospektiv eine Jahreshitparade der DDR-Eigenproduktionen für die Jahre 1975 bis 1990 erstellt, die damit für diese Untersuchung sehr spät einsetzt.[48] Die Top 100 der bis 1990 westdeutschen und ab dann gesamtdeutschen Single-Charts wird dagegen seit 1954 erhoben.[49]

Gleichzeitig sind Verkaufserfolge nicht mit der Präsenz in den Charts gleichzusetzen. Es gibt immer wieder Alben, die sich über einen langen Zeitraum kontinuierlich verkaufen, aber

---

[46] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg.

[47] Vgl. www.deutsche-mugge.de/ddr-hitparaden.html; https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_(DDR).

[48] Mit Veronika Fischer, der Ex-Sängerin von Panta Rhei, findet sich eine Soul und Funk nicht abgeneigte Künstlerin auf den Plätzen eins, drei, zehn, 16 und 25 der Jahreshitparade 1975 – allerdings durchgehend mit Stücken, die nicht als von Soul oder Funk beeinflusst bezeichnet werden können; vgl. www.deutsche-mugge.de/index.php/ddr-hitparaden/7-ddr-hitparade-1975.html.

[49] Die Kriterien für die Zusammenstellung der Verkaufshitparade änderten sich immer wieder. Ab 1954 zählte die Zeitschrift *Automatenmarkt* Einsätze in Musikboxen und veröffentlichte sie monatlich. Ab 1959 gab *Der Musikmarkt* Verkaufslisten monatlich bekannt, ab Anfang der 1960er-Jahre 14-tägig und ab 1971 wöchentlich. 1976 wechselte die Auswertung vom *Musikmarkt* zu *Media Control* 1976. Für die deutschen Jahrescharts vgl. https://www.chartsurfer.de/chartauswertungen.

nie genug auf einmal, um in den Charts aufzutauchen. Auch solche Verkaufserfolge in der DDR sind wegen der gerade beschriebenen Problematik nicht offiziell belegbar. In Westdeutschland wären langfristige Verkaufserfolge dagegen über Gold- und Platinauszeichnungen nachweisbar,[50] leider beginnt die entsprechende Datenbank[51] des *Bundesverbandes der deutschen Musikindustrie* erst im Jahr 1975, also für diese Untersuchung sehr (oder zu) spät.

In den Top 100 der westdeutschen Jahrescharts für Singles finden sich in den 21 Jahren von 1954 bis 1975 unter den rund 2100 verschiedenen Titeln 92 (4,4 %) R&B-, Soul-, Funk- und Disco-Titel unabhängig vom Produktionsland. Von diesen schafften es 20 mindestens eine Woche in die Top Ten, elf davon in die Top drei und fünf erreichten die Spitzenposition. Das entspricht 2,8 Prozent der 179 verschiedenen Nummer-eins-Hits im Untersuchungszeitraum. Die erste Top-Ten- und gleichzeitig auch Top-drei-Platzierung gelang den Supremes 1965 mit „Stop! In The Name Of Love“ (1965b). Eine Nummer-eins-Platzierung eines Soul-Stücks in den westdeutschen Charts gab es dagegen erst am Ende des erhobenen Zeitraums: 1974 George McCrae mit „Rock Your Baby“ (1974a). Die anderen vier Spitzenreiter waren die *Munich Disco*-Nummer „Lady Bump“ von Penny McLean (1975a), die UK-Disco-Produktionen „Kung Fu Fighting“ von Carl Douglas (1974) und „I’m On Fire“ von 5000 Volts (1975) sowie die US-Produktion „Shame, Shame, Shame“ von Shirley & Company (1975a).[52] Damit korrespondierte ein quantitativer Anstieg von Charts-Hits mit R&B-, Soul- und Funk-Anteilen in den Jahren 1974 und 1975. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Jahre 1968 und 1970 mit jeweils acht Einträgen in den Jahrescharts die erfolgreichsten Soul-Jahre in der BRD gewesen. 1974 kamen dann 14 Titel in die Charts und 1975 sogar 19 internationale und sechs westdeutsche Produktionen. Soul, R&B und Funk spielten damit in den Single-Charts der BRD bis in die 1970er-Jahre hinein im Prinzip keine Rolle, erst die Disco-Welle änderte daran etwas. Da 1974/75 auch die erwähnten fünf Nummer-eins-Hits und acht weitere Platzierungen unter den Top Ten zu verzeichnen sind, handelt es sich nicht nur um einen quantitativen Anstieg, sondern auch um eine

[50] Konkrete Verkaufszahlen für einzelne Tonträger wurden und werden in der BRD üblicherweise nicht veröffentlicht.

[51] www.musikindustrie.de/markt-bestseller/gold-platin-und-diamond-auszeichnung.

[52] Ausführliche Analysen in Kapitel 3, Abschnitt Die Nummer-eins-Hits und Kapitel 7 (nur „Shame, Shame, Shame“).

qualitative Änderung. In der Mitte der 1970er-Jahre ist Soul und Funk in Deutschland erstmals im Mainstream angekommen.

Die ab 1962 erhobenen Album-Charts ergeben ein ähnliches, noch etwas deutlicheres Bild: 1966 erschien mit *Where Did Our Love* Go der Supremes (1964) erstmals ein R&B- oder Soul-Album in den Charts und kletterte bis auf Platz 33. Insgesamt schafften dies 45 Alben im Untersuchungszeitraum bis inklusive 1975, neun davon kamen in die Top Ten, vier unter die ersten drei, und zwei Alben erreichten die Spitzenposition, nämlich 1974 wiederum George McCraes *Rock Your Baby* (1974b) und 1975 eine Zusammenstellung namens *Black Music* (V.A. 1974). Letztere enthält mit „Kung Fu Fighting" (Douglas 1974) einen der vier Soul/Disco-Nummer-eins-Hits des Jahres und versammelte ansonsten mehrheitlich US-amerikanische Produktionen mit einem Schwerpunkt auf Philly Soul und Reminiszenzen an Southern Soul. Motown-Produktionen fehlen auf *Black Music* (V.A. 1974) komplett.[53] Dagegen erreichte der Motown-Sampler *Soul Meeting* (V.A. 1967b) 1967 Platz sieben der Album-Charts und der Southern-Soul-Sampler *That's Soul* (V.A. 1967a) sogar Platz zwei.[54] 1968 finden sich dann analog zu den Singles mit acht Alben die bis dato meisten Soul- und Funk-Alben in den Charts.

Ein *Billboard*-Artikel vom 16. August 1969 (Spahr 1969) nannte Westdeutschland für die Jahre 1966 bis 1969 eine Soul-Hochburg. Die Southern-Soul-Zusammenstellung *That's Soul* (V.A. 1967a) habe bereits 170.000 Einheiten verkauft, damit sei es eines der am besten verkauften Alben der Plattenfirma Metronome überhaupt.[55] Zwar sei der Verkauf bei Singles bereits wieder rückläufig, Alben würden aber weiterhin nachgefragt. Für ein Nachfolgeprojekt, eine weitere Zusammenstellung von Southern-Soul-Titeln aus dem Katalog von Atlantic Records namens *Soul Machine The Latest Biggest Soul Hits* (V.A. 1969a) prognostizierte man nicht weniger als 400.000 verkaufte Einheiten. Da *Soul Machine* nicht in den deutschen Album-Charts auftaucht, ist davon auszugehen, dass diese Absatzprognose nicht erreicht wurde und die Soul-Mode, die 1967 an die Öffentlichkeit drängte, 1969 schon wieder am Abflauen war.

---

[53] Zu den Unterschieden von Philly, Southern und Motown Soul siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und Kapitel 3.

[54] Ausführliche Analysen in Kapitel 3, Abschnitt *That's Soul* – eine Analyse von Soul als Tanzmusik.

[55] *That's Soul* (V.A. 1967a) erschien bei Atlantic Records, die zu diesem Zeitpunkt in der BRD durch Metronome vertrieben wurden.

Eine zweite Erfolgswelle begann auch in den Album-Charts Mitte der 1970er-Jahre. 1974 konnten sich neun und 1975 sogar zwölf Alben platzieren. Dies entspricht allein in diesen beiden Jahren 46 Prozent aller seit 1962 in den Charts erfassten Soul-Alben.

Konzerte

Tourneen bekannter US-amerikanischer R&B-, Soul- und Funk-Künstler*innen häuften sich ebenfalls ab 1967, also ab dem Zeitpunkt, von dem an TV-Musiksendungen mehr Soul brachten, dieser in den Hitparaden kurzfristig erstaunliche Erfolge zeitigen konnte und im Radio verstärkt Jugendsendungen mit entsprechender Musik zu empfangen waren.

Gleichzeitig gibt es für die Jahre 1967/68 leider Ungereimtheiten und Unklarheiten. Laut Wolfgang Spahr (1969) in dem eben bereits zitierten *Billboard*-Artikel vom 16. August 1969 waren bis zu diesem Zeitpunkt Aretha Franklin, James Brown, Arthur Conley, Sam & Dave, Joe Tex und Wilson Pickett in der BRD getourt. Über Letzteren drehte Reinhold Hauff für den *WDR* 1968 einen Konzertfilm, Franklin trat 1968 bei *Swing In* ebenfalls im *WDR* auf und das Sam & Dave Orchestra spielte 1967 für eine Folge von *Beat!Beat!Beat!* des *HR* die Hausband. Gleichzeitig machte 1967 die Europatournee der *Stax/Volt Revue* des gleichnamigen Soul Labels[56] aus Memphis/Tennessee, zu der sowohl Conley als auch Sam & Dave gehörten, einen Bogen um Deutschland, belegt sind ausschließlich Konzerte in Großbritannien, Oslo, Kopenhagen und Paris.[57] Die Backing Band für die *Stax/Volt Revue* setzte sich aus Booker T. & The M.G.'s und The Mar-Keys zusammen und nicht aus dem Sam & Dave Orchestra. Wie die TV-Bilder aus *Beat!Beat!Beat!* belegen, bestanden personell auch keine Überschneidungen zwischen dem Sam & Dave Orchestra und den M.G.'s oder den Mar-Keys. Conley wiederum war sowohl Teil der *Beat!Beat!Beat!*-Sendung, die das Sam & Dave Orchestra als Hausband bestritt, als auch der *Stax/Volt Revue* mit Booker T. & The M.G.'s im selben Jahr. Eine zweite Europatournee von Stax-Künstler*innen rund um die *Stax/Volt Revue* wird in der Literatur jedoch nicht erwähnt (vgl. diverse Webseiten[58] sowie Bowman 1997). Einzig bei Wikipedia[59] findet sich ein

---

[56] Stax ist das Hauptlabel, Volt eine Tochterfirma.
[57] www.otisredding.fr/STAX_HitTheRoadStax_01M_72x40.pdf.
[58] https://deeveess.wordpress.com/2009/08/23/memories-and-monuments-to-the-1977-european-tour-of-the-staxvolt-revue/, https://salt-peanuts.eu/youtube/the-holy-grail-of-soul-music/.
[59] https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_%26_Dave - Sam_&_Dave's_live_performances

Hinweis – leider ohne Quellenangabe: „After the tour [die *Stax/Volt-Revue;* D.E.], Sam & Dave worked as headliners in the U.S. and in Europe during Fall 1967, Fall 1968 and January 1970, and in Japan in 1969 and 1970.“ Damit bleibt unklar, ob Conley oder Sam & Dave in der BRD neben den nachgewiesenen TV-Auftritten möglicherweise auch Konzerte absolvierten. Klar ist dagegen, dass die in Sachen Hautfarbe *weiß*/Schwarz gemischten Booker T. & The M.G.‘s sowie die Mar-Keys im Deutschland der 1960er-Jahre nicht aufgetreten sind, eine Tatsache, die noch von Interesse sein wird.

Die Chambers Brothers, die 1969 in *Swing In* auftraten, waren zu diesem Zeitpunkt auf Europatournee,[60] eine genaue Aufstellung der Konzertorte ist mir leider nicht bekannt. Sly & The Family Stone spielten außer bei *Swing In* auf jeden Fall beim *Love &* Peace *Festival* 1970 auf Fehmarn. Zudem tourten zumindest Ray Charles (1968, 1969 und 1970), The Supremes (1968) King Curtis (1968), James Brown (1971), Curtis Mayfield (1971) und die Ike & Tina Turner Show (1971) auch durch Deutschland.[61] Ab 1967 konnte man in der BRD also immer wieder Konzerte mit den Stars von Soul und Funk erleben – veranstaltet in der Regel von der Agentur Lippmann und Rau.

1969 sind für das Deutsch-Amerikanische Volksfest in West-Berlin dann auch Auftritte von lokalen Soul-Bands[62] wie The Soul Delight und The Columbia Soul Set sowie der Detroiter The Soul Sounds verbürgt.[63] 1971 veranstaltete die U.S. Army einen internen Bandwettbewerb, bei dem in der Berliner Vorausscheidung eine Soul-Band namens The Ghetto antrat. Beim Finale in Mannheim[64] war dann unter anderem die aus dem Armeebezirk Südbayern stammende Soul-Band East of Underground[65] dabei (vgl. Karnatz o.J.: 24). Diese G.I.-Bands spielten nicht nur für die US-Armee, sondern zumindest gelegentlich auch vor einem zivilen Publikum, wie eben bei Deutsch-Amerikanischen Volksfesten.

---

[60] Billboard 19.4.1969, S.12

[61] Als Quellen dienten mir Konzertplakate von Ray Charles, The Supremes, King Curtis und der Ike & Tina Turner Show sowie Berichte des *The Berlin Observer* (Jg. 25, Nr. 42/1969, S. 6; Jg., 27, Nr 8/1971, S. 6; Jg. 27, Nr. 10/1971, S. 2., Jg. 27, Nr.22/1971, S. 2).

[62] Außer den Namen ist von den Bands fast nichts bekannt. The Soul Delight sollen aus Schüler*innen der American High School in Berlin bestanden haben.

[63] Vgl. *The Berlin Observer,* Jg. 25, Nr. 30/1969, S. 4f.

[64] In der Jury saß u.a der spätere Partner von Giorgio Moroder, Pete Bellotte; siehe Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.

[65] Von East of Underground existieren Tonaufnahmen, die 2007 (wieder-) veröffentlicht wurden.

In Bezug auf die Zeit kurz vor 1967 gibt es ebenfalls Unsicherheiten hinsichtlich der Quellenlage. Unklar ist beispielsweise, ob die *Motown Revue* 1965 des gleichnamigen Soul-Labels aus Detroit auf ihrer Europatournee, die wie die spätere *Stax/Volt Revue* eine Großbritannien-Tournee mit Abstechern auf den Kontinent gewesen zu sein scheint, nicht vielleicht doch ein Gastspiel in Hamburg gegeben haben könnte, zusätzlich zu dem erwähnten TV-Auftritt der Supremes von 1965.[66]

Gospel- und Spiritual-Stars wie Mahalia Jackson wagten dagegen schon in den 1950er-Jahren erste Europatourneen. Jackson gab mindestens 1952, 1961 und 1967 Konzerte in der BRD (vgl. Donloe 1992). Lippmann und Rau veranstalteten 1965 und 1966 in Westeuropa inklusive Westdeutschland zudem zweimal das *Spiritual und Gospel Festival*, das zumindest teilweise soulartige Gesangsweisen präsentierte (vgl. Schreiner 2008a).[67]

Europatourneen gerade von US-amerikanischen Bands und Sänger*innen gehörten in dieser Zeit nicht wie im 21. Jahrhundert zum Alltag, sondern stellten logistische Herausforderungen dar, verbunden mit immensen Kosten – zum Beispiel teuren Flügen – und Risiken. Die Bühnentechnik zur Beschallung größerer Menschenmengen – P.A.-Systeme, Monitoring – entwickelte sich gerade erst, unter anderem angestoßen durch das akustische Desaster der Stadionkonzerte der Beatles 1965 in den USA.[68] Konzerte internationaler Pop- und Rockstars waren in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre also noch etwas Besonderes und ihre klanglich erfolgreiche Durchführung ebenfalls. Gleichzeitig waren Gastspiele US-amerikanischer Künstler*innen in Europa und Deutschland bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts durchaus bekannt, man denke nur an die berühmte Tournee der Fisk Jublilee Singers, die mit Unterbrechungen von 1873 bis 1878 in Europa gastierten – die Anreise erfolgte per Segelschiff.

Diverse Publikationen (Aitken/Rosenhaft 2013; Greene/Ortlepp 2011; Diedrich/Heinrichs 2010; Wynn 2007; Martin/Alonzo 2004; Raphael-Hernandez 2004; Lotz 1997) haben die

---

[66] Die Diskussion ist vorzüglich dokumentiert: https://songbook1.wordpress.com/fx/motown/motortown-revue-uk-tour-1965/.

[67] Siehe auch Kapitel 4, Abschnitt Spiritual als das Eigentliche.

[68] Die Rolling Stones waren 1969 beispielsweise die ersten, die sich trauten, die Bühne im New Yorker Madison Square Garden ans Ende und nicht in die Mitte des Raums zu bauen. Sie benutzten bereits Monitorboxen in der heute üblichen Keilform, um Rückkopplungen zu minimieren. Die Entwicklung derartiger Monitorboxen wird mehreren Toningenieuren zugeschrieben, am häufigsten genannt werden Bob Cavin und Bill Hanley (vgl. Kane 2020). Die Firma von Cavin betreute die Beatles-Konzerte 1965 in Kalifornien. Hanley saß bei einem anderen Teil der Tournee an den Reglern und baute vier Jahre später dann das Beschallungssystem des Woodstock Open-Air.

Anwesenheit einer Vielzahl afroamerikanischer/Schwarzer Künstler*innen in Europa vor dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert. Die strukturell rassistisch geprägten Lebensbedingungen in den USA ließen afroamerikanische/Schwarze Künstler*innen und Musiker*innen während des gesamten 20. Jahrhunderts immer wieder zumindest temporär nach Europa übersiedeln, man denke etwa an Namen wie Josephine Baker (vgl. Horncastle 2020), James Baldwin (vgl. Mullen 2019), Sidney Bechet (1964), Coleman Hawkins (vgl. Doering 2001) oder Donna Hightower (vgl. Riley o.J.). Etta Cameron (vgl. Rauhut 2016b), lebte und arbeitete ab 1967 erst fünf Jahre in der DDR und anschließend in Skandinavien. Im R&B und Soul betraf dies Sängerinnen wie P.P. Arnold, Madeline Bell oder die Gesangsgruppe The Flirtations, das heißt, im Gegensatz zum Jazz fehlen bei den Auswanderer*innen im R&B und Soul die ganz großen Namen. Die Stars von Stax und Motown, James Brown, Curtis Mayfield, Sly Stone oder das P-Funk-Netzwerk, lebten nicht in Europa.

Auch wenn afroamerikanische Musiker*innen in Europa also permanent präsent waren und US-amerikanische Bands und Musiker*innen selbstverständlich Engagements in den westdeutschen G.I.-Clubs wahrnahmen, so konzentrierte sich dies doch vor allem auf Gospel, Spiritual, Jazz und Pop. Als Konzerterlebnis waren Blues, R&B und Soul für ein deutsches Publikum vor 1967 nicht oder kaum zugänglich. Dementsprechend sensationell mutete die Idee der *American Folk Blues Festivals* von Lippmann und Rau an, die ab 1962 US-amerikanische Blues Veteranen mehrheitlich zum ersten Mal in Europa auftreten ließen (vgl. Rauhut 2016a; McGinley 2014; Adelt 2010). Das Besondere an den *American Folk Blues Festivals* war zudem, dass sie 1964 und 1966 auch in der DDR Station machten (vgl. Rauhut 2006a: 4) und den dortigen Fans erstmals seit Mauerbau und Grenzschließung die Möglichkeit gaben, derartige Konzerte zu besuchen.

> Wir wollten den Blues als Volksmusik einer unterprivilegierten schwarzen Minderheit präsentieren. Daher das „Folk“ im Titel. Der Zuhörer sollte die unterschiedlichen Traditionen kennenlernen: Country Blues, Delta Blues, City Blues, Chicago, West Coast, Texas usw. Das war schon ein bisschen Volkshochschule. Wir haben unser Anliegen in der Moderation und in den Programmheften mit deutscher Gründlichkeit erläutert und vermittelt. Rührend! (Fritz Rau zit. nach: Rauhut/Kochan 2004: 326f.)

R&B, Soul und Funk waren bei den *American Folk Blues Festivals* dementsprechend eigentlich fehl am Platz, aber keine Regel ohne Ausnahme: Buddy Guy spielte 1965 unter anderem „Out

Of Sight“ von James Brown (1965a) und flocht am Ende die Refrainzeile „Ain’t no drag, Papa’s got a brand new bag“ des aktuellen Funk-Hits von James Brown (1965b) ein. Funk war damit im Prinzip sehr früh, aber auch nur für einen Augenblick – das Stück dauert weniger als drei Minuten – auf deutschen Konzertbühnen zu hören, allerdings nicht in der DDR und auch nicht im westdeutschen TV (vgl. Meeker 2009: 605).[69] Damit scheint ein Konzerterlebnis von R&B, Soul oder Funk in Westdeutschland tatsächlich erst, wie eingangs postuliert, ab 1967 möglich gewesen zu sein, die Fans in der DDR mussten sich noch länger gedulden und hoffen, dass sich im über die Zeit von staatlicher Seite immer weniger als politisches Problem betrachteten Jazzbereich etwas in Richtung Jazzfunk bewegen würde (vgl. Wicke 2002).

Bücher und Zeitschriften

Auch in Büchern über populäre Musik und in Musikzeitschriften bzw. Zeitschriften für ein junges Zielpublikum spielen R&B, Soul und Funk im Untersuchungszeitraum keine große Rolle. Die seit August 1956 erscheinende *BRAVO* als DIE Jugendzeitschrift der BRD vergleichsweise gut dokumentiert und erforscht (Siegfried 2008; Archiv der Jugendkulturen e.V. 2006; Herrmann 2006; Hoersch 2006; Maase 1992). Ich möchte den dort versammelten Erkenntnissen Folgendes hinzufügen: Um auf das Titelbild der *BRAVO* zu kommen, sollte man möglichst nicht Schwarz sein. Ganze fünf von 1009 Titelbildern der *BRAVO* zwischen 1956 und 1975[70] zeigen Schwarze Musiker*innen: zweimal Tina Turner (1973 und 1975) sowie je einmal Harry Belafonte (1957), Louis Armstrong (1961) und den in Großbritannien lebenden Jamaikaner Carl Douglas (1974).[71] Nimmt man Schauspieler*innen hinzu – immerhin ist *BRAVO* nicht als Musik-, sondern als Filmzeitschrift gestartet –, so stößt man zusätzlich nur auf den aus Ägypten stammenden Omar Sharif, der mit drei Titelbildern zwischen 1967 und 1969 auffällt. Parallel dazu entdeckte *BRAVO* ein Interesse an dem Sänger Ricky Shayne, einem in Kairo geborenen Sohn eines libanesischen Vaters und einer französischen Mutter, der zwischen 1967

[69] Ein auf YouTube zugängliches Video (www.youtube.com/watch?v=CnpMzPOM420) muss aus einer anderen TV-Übertragung stammen.
[70] https://bravo-archiv.de/bravo_titelbilder.php
[71] Im Jahr 1956 findet sich zudem Little Richard auf einem von vier kleinen in den Ecken platzierten Fotos, die das eigentliche Coverbild einrahmen.

und 1972 acht Titelseiten zierte.[72] Diesen Befund bestätigen auch die aus den Zuschriften der Leser*innen erstellten *BRAVO*-Charts und die Poster, die in der Mitte jeder Ausgabe eingeheftet waren.[73] Selbst Rock 'n' Roll fand in den *BRAVO*-Charts[74] nicht statt, die von deutschem und gelegentlich von internationalem Pop dominiert waren. Nicht Elvis Presley, sondern die Beatles markierten 1964 einen ersten massiven Einschnitt weg von Schlager und Pop in den *BRAVO*-Charts, in die ab 1966 auch einige US-amerikanischen Bands und Musiker*innen vordrangen. R&B, Soul und Funk kamen jedoch nicht vor. Der nächste Einschnitt in den *BRAVO*-Charts kam mit der Disco-Welle ab 1974 bzw. 1975. George McCraes Hit „Rock Your Baby" (1974a) ignorierten auch *BRAVO*-Leser*innen nicht. Trotz fehlender Resonanz in den Leser-Charts gab es laut Ege (2007: 47f.) Anfang 1968 in *BRAVO* zumindest einen großen Artikel über Soul mit dem „Fazit: Deutschlands Teens sind soulverrückt. Jedenfalls abends in den Diskotheken" (*BRAVO* Nr. 7, 12.2.1968: 16, zit. nach: Ege 2007: 48).

Ungefähr zum gleichen Zeitpunkt berichtete auch *Der Spiegel* (51/1967; o.N. 1967b: 169–171) unter dem Titel „Wie in Vaters Kirche" über Soul-Begeisterung in der BRD. Am Beispiel von James Brown beschrieb der ungenannte Autor, dass es bei Soul vor allem ums Geldverdienen gehe, während mit laut *Spiegel* authentischeren Spiritual- und Gospelkonzerten in Deutschland eben weniger Profit zu machen sei. Der Beginn der westdeutschen Begeisterung für Soul wurde in einem kurz zuvor erschienenen Artikel über Lou Rawls auf Mitte 1966 datiert, „als der schwarze Soul-Beat Amerikas Mitte letzten Jahres den englischen Liverpool-Klang verdrängte" („Kritik im Blues", in: Der Spiegel 30/1967; o.N. 1967c: 106). Mehr Interesse mochte *Der Spiegel* nicht heucheln. Die Soul-Berichterstattung des Magazins erschöpfte sich in den kompletten 1960er-Jahren in diesen beiden Artikeln und einem weiteren über die Supremes (Der Spiegel 50/1966; o.N. 1966: 174).

Die laut Detlef Siegfried (2008: 75) im Vergleich zur *BRAVO* an „ältere und besser gebildete junge Leute" gerichtete Zeitschrift *twen* machte Soul auch erst im Mai und Dezember 1968

[72] Shayne sang auch von Soul beeinflusste Stücke, einer seiner größten Hits ist die Gospeladaption „Mamy Blue" (1971).
[73] Diese Poster sind mir bis inklusive 1971 zugänglich; vgl. https://bravo-archiv.de/bravo-mittelposter-1.php.
[74] https://bravo-archiv.de/auswahl.php?link=jahrescharts.php.

zum Thema. Laut Ege (2007: 50–56) wurde Soul dort als essenzialistisch Schwarz und damit *Weißen* nicht zugänglich markiert.

> Soul ist, mindestens im Ursprung, das spezifisch Negroide, ist das alles, was an den Lebens- und Ausdrucksformen der amerikanische Neger einmalig und unnachahmlich ist. Und Soul will sagen: Dies ist gottgewollt so, dies ist ein Teil des Schöpfungsplanes, dies beansprucht Eigenständigkeit auch in einem fremden Kulturkreis, dies will sich behaupten. Soul ist im Grunde der Versuch, eine amerikanische Subkultur zu etablieren. Soul ist schwarz. Die Weißen haben keine Seele. (twen, Dezember 1968: 138, zit. nach. Ege 2007: 51)

Als Folge konstatiert Ege eine Übertragung am Blues ausgebildeter Sprachfiguren der Ursprünglichkeit auf Soul mit dem Ziel, erneut europäische Vorstellungen von Authentizität auf Soul zu übertragen, die gleichzeitig am kommerziellen Charakter der Musik scheitern müssen: „Soul-Platten wiederum sind nicht etwa schlecht, weil Soul an sich ‚kommerzielle Musik' wäre, sondern weil es ihnen aufgrund ihrer Kommerzialität an so verstandenem Soul fehlt" (ebd.: 52).

In diesem Zitat bezieht sich Ege auf nicht näher genannte Rezensionen von Soul-Alben aus der Zeitschrift *Sounds.* Diese wurde 1966 als jazzaffine Underground-Zeitschrift gegründet und mauserte sich zur führenden, ein eher intellektuelles Publikum ansprechenden deutschsprachigen Musikzeitschrift der 1970er-Jahre. Soul und Funk fanden jedoch auch in *Sounds* im Prinzip nicht statt. Zwischen 1966 und 1970 erschienen dort genau ein Nachruf auf Otis Redding (Blome 1968) nach dessen Tod bei einem Flugzeugabsturz sowie eine Kritik von zwei Alben Aretha Franklins (Blome 1967). Zwischen 1970 und 1975 veröffentlichte *Sounds* neben Plattenkritiken exakt vier weitere Features, die im Falle von Curtis Mayfield (Gockel 1973) darauf rekurrierten, dass Soul nun endlich nicht mehr standardisierter Pop sei, sondern authentischer gegenkultureller Ausdruck. In Bezug auf Stevie Wonder heißt es in dem Artikel (Gockel 1974), dass Soul über die Integration von Rockelementen auf dem Album *Innervisions* (Wonder 1973) jetzt endlich auch musikalisch weniger standardisiert geworden sei. Die von Ege (2007: 52) konstatierte Argumentationsform findet also ihre Fortführung.

Die Abwertung von Soul als standardisierte Tanzmusik charakterisierte auch einen großen Teil der zeitgenössischen Veröffentlichungen in Buchform, so bei Rolf-Ullrich Kaiser (1969), Nik Cohn (1971), Raoul Hoffmann (1971), Helmut Salzinger (1972), Heinz P. Hofmann (1973)

und Dörthe Hartwich-Wichell (1974). Wenn überhaupt, dann wurde den am Gospel geschulten Singstimmen Authentizität zugesprochen, im Sinne einer Unterdrückungserfahrung, die von *Weißen* nicht nachvollziehbar sei. Gleichzeitig würden die kommerziellen Interessen als Unterhaltungs- und Tanzmusik nach wie vor jene tiefergehende Empfindung konterkarieren, die der Blues noch so hervorragend transportiert habe. Kaiser (1969:75f.) spricht abwertend von „lächelnden Negern", die er mit brennenden Ghettos der 1968er Revolten kontrastiert, Cohn (1971: 93) tatsächlich von „Uncle Tom". Das viel gelesene *rororo-Rocklexikon* von Schmidt-Joos und Barry Graves ignorierte Soul in seiner Erstausgabe von 1973 völlig. Die erweiterte Neuausgabe von 1975 stimmte dann mehr oder weniger in den Chor der anderen ein: Soul sei gleichzeitig innovativ und „attraktive Klangtapete für Wohnzimmer und Diskothek" (Schmidt-Joos/Graves 1975: 23) – „das akustische Bild jenes Fließband-Soultrends" (ebd.), dessen Ergebnis die Disco-Welle sein sollte.[75]

Mit ähnlicher Zielrichtung argumentiert auch Hofmann (1973: 187–191) in der DDR: Die Musik sei in Gefahr durch die kommerzielle Ausrichtung und insgesamt „relativ sekundär" (ebd. 187) im Vergleich zum Gesang. Er hebt also ähnlich wie andere den stimmlichen Ausdruck hervor, ist aber im Tenor im Gegensatz zu seinen westlichen Kolleg*innen grundsätzlich wohlwollend: Soul sei Im Grunde und trotz Kommerz immer auch Ausdruck einer Unterdrückungserfahrung im Kapitalismus.

[75] Der dem Soul gewidmete Textabschnitt wurde einfach an die ansonsten unverändert übernommene Einleitung der Erstausgabe angehängt.

Tonträger

Im Gegensatz zur Behauptung von Ege (2007: 56 Fn. 23), Soul sei vor 1967 in Deutschland schwer erhältlich gewesen, haben meine Recherchen ergeben,[76] dass R&B, Soul und Funk spätestens ab 1954 kontinuierlich, aber weitestgehend erfolglos in der BRD veröffentlicht wurden. Dies gilt für das Debüt von Sam Cooke, „You Send Me" (1957) von 1957, genauso wie für Motown mit beispielsweise „Shop Around" von The Miracles (1961), Arthur Alexanders Muscle-Shoals[77]-Klassiker „You Better Move On" (1962, vgl. Hughes 2015: 32–38) oder in Sachen Stax für „Green Onions" (1962) von Booker T. & The M.G.'s. Ray Charles wurde ab 1960 veröffentlicht, Jackie Wilson ab 1958, The Drifters und The Isley Brothers ab 1959, Little Stevie Wonder, Martha & The Vandellas, Marvin Gaye und Curtis Mayfield mit den Impressions ab 1963, The Supremes ab 1964, James Brown ab 1965, Aretha Franklin ab 1967, um nur einige zu nennen.

Wie erwähnt, taucht mit Ausnahme der Supremes keine dieser Veröffentlichungen in den westdeutschen Charts auf. Möglicherweise aus diesem Grund verdonnerte Motown in den Jahren 1964 und 1965 manche ihrer Künstler*innen wie The Supremes, Marvin Gaye und The Temptations dazu, deutschsprachige Versionen von einigen ihrer Hits und teilweise auch deutschsprachige Originale aufzunehmen. Landessprachliche Veröffentlichungen internationaler Interpret*innen waren damals in der Musikindustrie nichts Ungewöhnliches (vgl. Matheja 2007), doch ist keiner dieser Versionen in der BRD großer kommerzieller Erfolg beschieden gewesen.[78]

---

[76] Die Grundlage meiner Recherchen bildet eine Auswertung der Plattensammler-Datenbank 45cat, die den Vorteil hat, dass die Daten nach Ländern und gleichzeitig nach Plattenfirmen geordnet werden können. Auf 45cat sind am Stichtag 18.8.2015 für die BRD 3190 verschiedene Plattenfirmen gelistet und für die DDR acht. Das archivierte Programm aller Labels, die im Zeitraum von 1955 bis 1975 Singles veröffentlichten, ging in die Auswertung ein. Am Ende dieses Rechercheprozesses standen 154 verschiedene Plattenfirmen, die zwischen 1951 und 1975 in der BRD R&B, Soul, Funk und/oder Disco von internationalen oder nationalen Musiker*innen und Sänger*innen als Originalversion oder Bearbeitung veröffentlicht haben.

[77] Muscle Shoals, Alabama ist ein Städtchen in den US-amerikanischen Südstaaten, in dem ein Tonstudio beheimatet ist, das wichtig für die Entwicklung von R&B und Soul im Allgemeinen und Southern Soul im Besonderen ist; vgl. Kapitel 3 ab Abschnitt That's Soul – eine Analyse von Soul als Tanzmusik bis Abschnitt Southern Soul als integrative Praxis.

[78] The Supremes erreichten mit „Thank You Darling" (1965a) wie oben beschrieben auch den größten Erfolg mit einer deutschsprachigen Veröffentlichung: Platz 18 der deutschen Single-Charts.

Gleichzeitig, und damit Ege unterstützend, haben Zeitzeug*innen immer wieder ihre Schwierigkeiten beschrieben, die Musik, die sie interessierte, auch kaufen zu können: den Prozess und die Lust des Suchens, das *diggin' in the crates*, die komplizierten Bestellvorgänge, die Versuche, über USA-Reisende und Soldaten der Besatzungstruppen an US-amerikanische Originale zu kommen, sowie die langen Wartezeiten bis zum Erhalt des Tonträgers, wenn er denn überhaupt kam. Exemplarisch sei der Kassler DJ Uwe Welsch aka Mr. Brown zitiert, der für die Ausstellung des Berliner Alliierten-Museums *From G.I. Blues to G.I. Disco* (2013) interviewt wurde.[79] „Ich hing jeden Morgen vor dem Radio, hörte *AFN* und versuchte die Platten zu kriegen. Die musste ich bestellen, das dauerte damals ein halbes Jahr, bis dann die Platte kam" (Welsch 2013).

Dieses Auseinanderklaffen zwischen potenzieller und tatsächlicher Verfügbarkeit von R&B, Soul und Funk in Deutschland soll hier nicht weiterverfolgt werden. Unklar bleiben das Zielpublikum der Veröffentlichungen in Deutschland – die deutsche Öffentlichkeit oder doch eher Mitglieder der Besatzungstruppen –, die Auflagenhöhe und die flächendeckende Verfügbarkeit der Tonträger in den entsprechenden Läden. Etwas salopp formuliert könnte man sagen, irgendwer muss sie wohl gekauft haben, denn sonst erscheint die kontinuierliche Veröffentlichungspraxis ökonomisch sinnlos (mal abgesehen von Unterstellungen, es könnte sich um absichtliche Verlustgeschäfte gehandelt haben, um Steuern zu sparen). Mit ziemlicher Sicherheit waren jedenfalls viele der Titel, die Welsch suchte, in Deutschland eigentlich veröffentlicht. Außerdem spielten viele deutsche Amateur-Beatbands ab 1963 Versionen von Soul-Stücken als Teil ihres Programms, die sie ja irgendwo kennengelernt haben müssen, ohne dass davon ausgegangen werden kann, dass alle immer den von Welsch beschriebenen steinigen Weg gegangen sind.

Es existieren zudem auch deutsche Bearbeitungen von US-Originalen, die meines Wissens nicht offiziell in Deutschland veröffentlicht wurden, so exemplarisch die Bearbeitung des eher obskuren Rock 'n' Roll-Stücks „Dickie Doo" durch Billy Mo (1958) unter der musikalischen Leitung von Viktor Reschke, das im Original vom Mike Pedicin Quintett (1956) auf der kleinen US-

[79] Unveröffentlichtes Interview für die Ausstellung *From G.I. Blues To G.I. Disco* des Berliner Alliierten-Museums (2013), das dem Verfasser von den Veranstalter*innen zur Verfügung gestellt wurde.

Firma Malvern Records erschienen war.[80] Das Stück war weder in den USA ein größerer Hit, noch wurde es meines Wissens in Deutschland veröffentlicht. Trotzdem muss es jemand im Umfeld von Mo und Reschke gekannt haben, die es dann aufnahmen. „The Dickie Doo" (Pedicin 1956) ist ein Hinweis darauf, dass entweder importierte Tonträger US-amerikanischer Herkunft in der BRD zirkulierten oder auch eher unbekannte Nummern via Radiosender der Besatzungstruppen zugänglich gemacht wurden. Unklar ist wegen der oben beschriebenen Wissenslücken und Programmpolitiken,[81] ob und wie oft solche Stücke gespielt wurden und wie viele unterschiedliche Tonträger in welcher Stückzahl importiert wurden.

Zentral wichtig für die offizielle Veröffentlichung US-amerikanischer Tonträger in der BRD war 1950 die Gründung des Vertriebs Teldec als gemeinsame GmbH der deutschen Telefunken[82] und der britischen Decca mit Sitz in Hamburg (vgl. Bloemeke 2018). Telefunken hatte bereits 1948 einen Matrizenaustausch-Vertrag mit der US-amerikanischen Capitol Records abgeschlossen, den Teldec übernahm. Mit dem Kauf von Capitol durch die britische EMI 1956 endete der Vertrag. Außerdem vertrieb Teldec die Programme der britischen Decca sowie deren US-Ableger London Records von 1951 bis 1980 (vgl. Bloemecke u.a. 2014), von RCA Victor (1956–1977), Warner Bros (1960–1971), MCA Records (1965–1976[83]) und diversen anderen. Teldec war in den 1950er- und 1960er-Jahren maßgeblich und später unter anderem dafür verantwortlich, dass US-amerikanische Tonträger wie die oben erwähnten in der BRD präsent waren. Aber auch jenseits von Teldec waren US-amerikanische Independent Labels offensichtlich bestrebt, ihre Produkte auf dem deutschen Markt anzubieten, wie die zahlreichen Plattenfirmen nahelegen, die zwischen 1951 und 1975 in Deutschland R&B, Soul und Funk veröffentlichten (siehe oben Fn. 76). Mit 70 Prozent kam der Löwenanteil der Veröffentlichungen internationaler Künstler*innen auf diesen Labels im genannten Zeitraum aus den USA. Addiert man die Künstler*innen aus Großbritannien und Kanada, so steigt der Prozentsatz auf sage

[80] Selbst die normalerweise sehr gut recherchierten Veröffentlichungen von Bear Family liegen hier beim Stücktitel des Originals falsch (vgl. Mo 1996).
[81] Vgl. für das vorliegende Beispiel die beschränkende Quote für Rock 'n' Roll-Stücke bei *AFN*, auf die im Abschnitt Radio hingewiesen wurde.
[82] Als Label begann Telefunken bereits kurz nach Kriegsende wieder mit der Tonträgerproduktion, Neuaufnahmen gestatteten die Alliierten dann ab 1947 und bis 1949 belieferte man nicht nur die drei westlichen, sondern alle vier deutschen Besatzungszonen.
[83] Mit Ausnahme des Jahres 1970.

und schreibe 96,2 Prozent, obwohl die vertretenen Musiker*innen in insgesamt 18 verschiedenen Nationen arbeiteten.

Diskotheken und Clubs

Die generelle Verfügbarkeit von Tonträgern mit R&B-, Soul- und Funkmusik in Westdeutschland bedeutet auch, dass sie in Diskotheken, Nachtclubs und Clubs, aber auch in (Musik-)Kneipen öffentlich abgespielt werden konnten – Interesse an dieser Musik vorausgesetzt. Das galt in abgewandelter Form auch für die DDR. Wenn R&B, Soul und Funk im öffentlich-rechtlichen Rundfunk der BRD, in Privatsendern oder bei den Radiosendern der alliierten Streitkräfte lief, konnte sie auf Tonband oder Musikkassette mitgeschnitten und im Anschluss wiederum öffentlich aufgeführt werden kann – wahlweise unter Einhaltung der seit 1958 gültigen 60:40-Regelung oder auch nicht.[84]

Die Idee der Diskothek, also der Tanzveranstaltung ohne Livemusik, aber mit Tonträgern, erreichte die BRD aus Richtung Frankreich wahrscheinlich 1959, zumindest sind für dieses Jahr entsprechende Lokalitäten in Osnabrück und Aachen nachgewiesen (Wegener 2013: 101–110; Maack 2009: Abs. 3). Literatur zum Phänomen Diskothek gibt es erst ab den 1970er-Jahren, sie problematisiert aus marxistisch ideologiekritischer (Pausch 1974) oder pädagogischer (Mezger et al. 1979) Perspektive den Gegenstand, interessiert sich dabei aber eher weniger für die gespielte Musik. Ein kürzlich erwachtes Interesse an diesem Forschungsfeld steht dagegen vor der Schwierigkeit, das Repertoire zu rekonstruieren: Playlists existierten nicht, wurden nicht aufgehoben, Erinnerungen der Zeitzeug*innen verschwimmen etc., so Holger Schwetter (2017) im Rahmen eines Forschungsprojekts zur ländlichen Rockdiskothek (vgl. auch Schrage/ Schwetter 2019; Hoklas/Schwetter 2019). Michael Fischer (2020) kommt für den südwestdeutschen Raum zu gleichen Ergebnissen. Aufgrund fehlender Informationen muss deshalb

[84] „02.01.1958: In der DDR wird mehr West-Musik gespielt als im Westen Ost-Musik. Die AWA [Anstalt zur Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiet der Musik in der DDR; D.E.] häuft in den Jahren vor 1958 hohe Schulden gegenüber der GEMA an. Die 60/40-Regel soll dem entgegenwirken: Die ‚Anordnung über die Programmgestaltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik' setzt den ausländischen Anteil der Musik in der DDR auf höchstens 40 Prozent fest. 60 Prozent der Musik müssen dagegen aus der DDR oder aus Ländern des sozialistischen Blocks kommen." (www.gema.de/aktuelles/30-jahre-mauerfall/chronik/)

das Repertoire, das in Tanzlokalitäten mit dem Schwerpunkt R&B, Soul und Funk im Untersuchungszeitraum gespielt wurde, im Dunkeln bleiben.

Gleichzeitig gab es schon in den 1960er-Jahren auf R&B spezialisierte DJs wie den oben zitierten Kasseler DJ Uwe Welsch aka Mr. Brown. Er begann 1967 vor einem Publikum, das seiner Erinnerung nach mindestens mehrheitlich aus *weißen* und Schwarzen Besatzungssoldaten bestand (vgl. Welsch 2013). Im Spielfilm *Mädchen, Mädchen* (BRD 1966) wird Soul im Münchner Club *Big Apple* aufgelegt, der auch im Sammelband *Mjunik Disco* (Hektor 2008) eine prominente Rolle spielt, der die Clubgeschichte Münchens ab 1949 bebildert. Als spezielle Soul-Discotheken nennt Hektor jedoch zwei andere Clubs: „Das Tabarin und das Birdland sind in den 60ern die Soul-Hochburgen. Hideouts für schwarze G.I.s“ (ebd.: 34). Ab Ende der 1960er-Jahre verzeichnet Hektor eine generelle Zunahme von Diskotheken, deren Musikrepertoire sowohl auf ein spezielles als auch auf ein Massenpublikum zugeschnitten sein kann.

Es ist also davon auszugehen, dass Soul, Funk und Disco spätestens ab Mitte der 1960er-Jahre in Tanzlokalen, Diskotheken und Clubs gehört werden können. (Schwarze) Besatzungssoldaten machen mindestens anfangs einen wichtigen Teil des Publikums aus. Im Verlauf der 1970er-Jahre werden Soul und Funk mit der Weiterentwicklung zu bzw. der Umbenennung in Discomusik als einer der Soundtracks bundesdeutscher Clubs immer dominanter – wie der Name Discomusik schon sagt.

Zwischenfazit

R&B, Soul und Funk waren für eine westdeutsche Öffentlichkeit auf Tonträgern im Prinzip zu allen Zeiten zugänglich. Gleichzeitig scheinen diese Tonträger bis weit in die zweite Hälfte der 1960er-Jahre hinein kein großes Publikum gefunden zu haben, in den Charts spielten sie nur in Ausnahmefällen eine Rolle. Dies änderte sich 1967, ab demselben Jahr ist erstmals eine nennenswerte, aber kurzfristige TV-Präsenz in der BRD zu verzeichnen. Gleiches gilt für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk und für Livekonzerte. Das von vielen Zeitzeug*innen als essenziell für die Rezeption angelsächsischer Popmusik geschilderte Programm der Radiosender der alliierten Besatzungstruppen ist en détail nicht mehr rekonstruierbar. Wie viel R&B, Soul und Funk von *AFN* und *BFBS* tatsächlich gesendet wurde, bleibt unklar – gerade auch vor dem

Hintergrund rassistischer Praxen und Vorurteile, wie sie zumindest für westdeutsche Radiosender wie den *SFB* dokumentiert sind (vgl. Stahl 2010: 265–311).

Vor 1966 fand R&B, Soul und Funk in Westdeutschland also, wenn überhaupt, weitgehend unter Ausschluss einer größeren Öffentlichkeit statt. In der DDR war man gleichzeitig ausschließlich auf Informationen aus Westmedien angewiesen. Trotzdem scheint sich auf diversen Ebenen etwas aufgestaut zu haben, das sich dann 1967 in den Charts manifestierte, in mehreren TV-Musiksendungen plötzlich Platz eingeräumt bekam, auf Konzertbühnen präsentiert und 1968 dann auch in Zeitschriften mit jugendlicher Zielgruppe beschrieben wurde. Die Autoren der ersten in Westdeutschland publizierten Bücher über populäre Musik jenseits von Jazz und Schlager sahen sich mehrheitlich genötigt, das Soul-Phänomen zumindest zu erwähnen, wenn auch meist ablehnend. Gleichwohl waren selbst während dieser Soul-Mode die bestimmenden Themen der Jahre 1967 und 1968 in popmusikalischer Hinsicht andere: Die Mehrheit der oben genannten Publikationen thematisiert die Weiterentwicklung der Beatles in Richtung Kunst, die Hippie-Bewegung und ihre Festivals, populäre Musik von Liedermachern, Rock als Protestmusik gegen den Vietnamkrieg und gesellschaftliche Verkrustungen. Soul als Tanzmusik blieb hier weitgehend außen vor, wurde im Diskurs nicht ernst genommen, das zeigt unter anderem die geringe Anzahl an Artikeln und die wenigen Seiten, die in Büchern dem Soul gewidmet wurden. Soul wurde als kommerzielle Tanzmusik kritisiert – und gleichzeitig aber als solche konsumiert.

Nichtsdestotrotz hatte sich Soul Ende der 1960er-Jahre für ein (west-)deutsches Publikum derart kristallisiert, dass er einen bestimmten Erwartungshorizont evozierte: Man ging jetzt zumindest kurzfristig von einem bestimmten Klang, Rhythmus und Gesangsstil aus, wenn die Bezeichnung Soul auf einem Tonträger stand und verband zudem eine bestimmte Art der Performance beim Lesen einer Veranstaltungsankündigung. Anfang der 1970er-Jahre ließ die Präsenz von Soul und Funk kurzfristig auf allen Ebenen wieder nach. Die Soul-Mode wurde von anderen Moden abgelöst. Währenddessen differenzierte und veränderte sich das Klangbild, und Disco bildete sich allmählich als neue Stilbezeichnung heraus, die Soul ergänzte, teilweise ablöste und ab Mitte der 1970er-Jahre als normaler Teil populärer Musik etablierte. Der erste Nummer-eins-Hit in den deutschen Charts steht 1974 für diesen Wechsel und

gleichzeitig für den Beginn der Disco-Welle, die die Rezeption von Soul und Funk für den Rest der 1970er-Jahre bestimmte und prägte.

Für die DDR hat Peter Wicke (2002) prägnant die Situation zusammengefasst. Obwohl Jugendkulturen aus ideologischen Gründen offiziell in der DDR nicht existieren durften, bedeutet dies aber eben nicht, dass es sie nicht gab. Je nach politischer Situation ergaben sich unterschiedliche realpolitische Konsequenzen aus dieser Kulturpolitik. So wurden Hofmanns (1973) positive Einlassungen zu Soul im Rahmen der Öffnung rund um die *X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten* 1973 in Ost-Berlin erstmals publiziert und erfuhren 1976 sogar eine Neuauflage. Ansonsten galt aber, dass positive Bezüge auf US-amerikanische musikkulturelle Entwicklungen heikel waren.[85] Deshalb musste fast alles am Rande der Legalität und im informellen Bereich passieren, was hier von Interesse sein könnte. Möglicherweise fehlen Dokumente auch deshalb, weil sie lieber niemand archivieren wollte. Die Stasi, die, wie Wicke schreibt, eine lückenlose Überwachungsgeschichte der DDR-Jugendkulturen betrieb, hatte wenig Ahnung von jugendkulturellen und musikstilistischen Differenzierungen. R&B und Soul sind bei der Stasi mit Sicherheit in dem größeren Ganzen US-amerikanischer Rock- und Popmusik aufgegangen, weil ihre Fans keine eigene sichtbare Jugendkultur ausbildeten. Die Möglichkeit, R&B, Soul und Funk in der DDR zu rezipieren, hing zudem zu einem erklecklichen Teil davon ab, ob Westmedien konsumiert werden konnten. Nichtsdestotrotz gibt es einige Hinweise, dass auch in der DDR R&B, Soul und Funk gehört und geliebt wurde.

[85] Zum Verhältnis von DDR und den USA in Bezug auf populäre Musik vgl. auch Schubert 2018; Kremp/Sirakow 2008; Lemke 2008; Rauhut 2006b u. 2008; Balbier/Rösch 2006; Hörnigk/Stefan 2002; Wicke 2002; Wagnleitner/May 2000; Fuchs 1999 u. 2000.

Was ist Soul?
Klangliches und Analytisches zur Musik[86]

Kommerziell erfolgreicher Soul in der BRD	72
That's Soul – eine Analyse von Soul als Tanzmusik	79
Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Southern Soul und Motown	84
*Wer spielt? Die Musiker*innen hinter den Aufnahmen*	88
Respect – die Hausbands von Stax und FAME im Vergleich	90
Southern Soul als integrative Praxis?	94
Kommerzieller Erfolg Teil 2 – Von Soul zu Disco	95
Die Funk-Werdung von Soul	99
Die Nummer eins Hits	104
Disco als (Ver-)Mittler	109
Zwischenfazit II	111

Ziel dieses Kapitels ist es, sich einer Antwort auf die Frage anzunähern, wie die Musik klingt, die in Deutschland als Soul vermarktet wurde und teilweise auch erfolgreich war. Zu diesem Zweck konzentriere ich mich zum einen auf die im vorigen Kapitel beschriebene Zeit der Soul-Mode 1967/68 und zum anderen auf die Jahre 1974/75 und den Übergang von Soul zu Disco. Mein Ausgangspunkt ist, dass erfolgreiche Soul-Stücke zeigen, welche Musik als Soul bzw. welche Art von Soul-Musik in Deutschland als attraktiv wahrgenommen wurde, wie Soul sich also als Musikstil kristallisierte.

Die Auswahl der Beispiele bezieht sich auf westdeutsche Quellen, da mir für die DDR aufgrund der im vorigen Kapitel beschriebenen Dominanz des Informellen weder offizielle Veröffentlichungen zu Charts oder Angaben von Lizenzpressungen noch sonstige Informationen vorliegen. Da die DDR-Bevölkerung via West-Radio und -TV einen zumindest potenziell ähnlichen Zugang zu Soulmusik hatte wie die der BRD, ist der Prozess der Kristallisierung von Soul als potenziell ähnlich einzuschätzen. Der Erwartungshorizont des Publikums in beiden deut-

[86] Dieses Kapitel entspricht in Teilen einem unter dem Titel „What Is Soul?" (Elflein 2021) veröffentlichten Aufsatz, erweitert und differenziert diesen jedoch maßgeblich.

schen Staaten wurde von den im Westen medial zur Verfügung gestellten Kompositionsmodellen beeinflusst. Die Kaufentscheidungen des West-Publikums griffen aktiv in diesen Prozess ein, während das Ost-Publikum auf schriftliche Anfragen an West-Medien angewiesen war, um Einfluss zu nehmen.

Im Fokus steht das erfolgreichste Soul-Album in den westdeutschen Album-Charts der 1960er-Jahre, *That's Soul* (V.A. 1967a), flankiert von einigen Titeln aus den Single-Charts inklusive eines Vergleichs der „Respect"-Versionen von Otis Redding (1965) und Aretha Franklin (1967) sowie die fünf Soul/Funk-Nummer-eins-Hits in den westdeutschen Charts der Jahre 1974 und 1975. Als Einstieg soll ein nochmaliger und im Vergleich zum vorigen Kapitel etwas differenzierterer Blick in die Charts dienen.

Kommerziell erfolgreicher Soul in der BRD

Soul wird seit seiner allmählichen Formalisierung[87] in den 1950er-Jahren in der BRD kontinuierlich veröffentlicht, konnte also gehört und angeeignet werden. Allerdings interessierte sich die meiste Zeit niemand für diese Veröffentlichungen, sieht man von Ausnahmen wie den Aufnahmen der US-amerikanischen Supremes ab, die zwischen November 1964 und Juli 1965 fünf Singles in den deutschen Charts platzieren konnten.[88] Größeres kommerzielles Interesse generierte US-Soul in Deutschland erst ab 1967, als die im vorigen Kapitel beschriebene kurzfristige Mode entstand. Zudem wurde Soul in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in das Programm von Tanzveranstaltungen integriert und jenseits des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gesendet, sodass die Mode 1966/67 Fahrt aufnehmen konnte.

[87] Vgl. Kapitel 1, Abschnitt einige Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen.
[88] Siehe unten, Tabelle 2 bzw. Tabelle 6.

Künstler*innen/Band	Albumtitel	Jahr	Höchste Chartplatzierung	Erste Notierung
The Supremes	Where Did Our Love Go	1965	33	15.07.65
Various Artists (V.A.)	That's Soul	1967	2	15.10.67
V.A.	Soul Meeting	1967	7	15.12.67
V.A.	Soul Party	1968	10	15.04.68
Paul Nero Sounds	Nero's Soul Party	1968	14	15.02.68
The Samson & Merrill Soul Band	That's Soul II	1968	15	15.06.68
V.A.	Soul Meeting II	1968	16	15.08.68
Otis Redding	The Dock Of The Bay	1968	17	15.07.68
Aretha Franklin	Lady Soul	1968	18	15.09.68
Aretha Franklin	Aretha Now	1968	26	15.11.68
V.A.	This Is Soul	1968	32	15.09.68
James Brown	Live At The Apollo Vol. II	1969	32	15.10.69
Ray Charles	King Of Soul	1969	33	15.02.69
Eric Burdon & War	Declares War	1970	14	15.09.70
Ike & Tina Turner	Working Together	1971	12	15.04.71
Eric Burdon & War	Black Man's Burdon	1971	20	15.02.71
Ike & Tina Turner	Live In Paris	1971	25	15.08.71
The Temptations	All Directions	1972	20	15.12.72
Osibisa	Woyaya	1972	46	15.03.72
The Temptations	Masterpiece	1973	17	15.04.73
Roberta Flack	Killing Me Softly	1973	47	15.10.73

Tab. 2 Soul in den westdeutschen Album-Jahrescharts 1964–1973[89]

Tabelle 2 verdeutlicht, dass Soul vor allem 1967/68 in den deutschen Album-Charts präsent war. 1968 zeigt mit acht Alben die größte Präsenz, während im Jahr zuvor die beiden erfolgreichsten Alben zu verzeichnen sind. In den folgenden Jahren schwächte sich der Trend schon wieder ab, die Top Ten wurden nicht mehr erreicht. DAS Soul-Album der damaligen Zeit war

[89] https://www.chartsurfer.de/musik/album-charts-deutschland/jahrescharts/alben-60er/top-100.

der Southern-Soul-Sampler *That's Soul* (V.A. 1967a),[90] der Platz zwei der Charts erreichte, gefolgt von dem Motown-Sampler *Soul Meeting* (V.A. 1967b), der bis auf Platz sieben kletterte.[91]

Die 1968 in den Charts verzeichneten Alben gehörten mit Ausnahme einer weiteren Motown-Zusammenstellung, *Soul Meeting II* (V.A. 1968e)[92], zum Southern Soul. Nur *Nero's Soul Party* (Paul Nero Sounds 1968a) enthält neben Southern Soul bei insgesamt 28 Titeln auch zwei Holland-Dozier-Holland[93]-Kompositionen und zwei von Stevie Wonder via Motown popularisierte Stücke. Bezeichnend für die damalige Gleichsetzung von Soul mit Southern Soul mag auch sein, dass das ebenfalls 1968 erschienene Potpourri *Nero's Detroit Soul Party* (Paul Nero Sounds 1968b), das sich ausschließlich aus Motown-Stücken zusammensetzt, nicht in die Charts vordringen konnte.

Tabelle 3 zeigt die Soul-Einträge in den deutschen Jahrescharts der Singles im selben Zeitraum. Hier finden sich anfangs neben Chubby Checker, der weiter von der ausklingenden Twist-Welle[94] zu profitieren versuchte, wiederum die bereits erwähnten Supremes. Mit ihrem Titel „Thank You Darling" (1965a), der 1965 bis auf Platz 18 der Charts kletterte, traten sie als erste Soul-Gruppe im westdeutschen Fernsehen auf.

Die größte Präsenz von Soul zeigt sich 1970 mit acht Einträgen, ein Jahr, das in den Album-Charts nur mit einem Eintrag vertreten ist, allerdings dicht gefolgt von dem in den Album-Charts wichtigsten Jahr 1968 mit sieben und 1973 mit sechs Einträgen. Insgesamt vier Top-Ten-Einträge sind zu verzeichnen, beginnend mit den beiden Motown-Stücken – „Stop! In The Name Of Love" der Supremes (1965b) und „War" von Edwin Starr (1970) –, der Atlantic-Veröffentlichung „Spanish Harlem" von Aretha Franklin (1971a) und dem Funk-Stück „Nutbush City Limits" von Ike & Tina Turner (1973) auf United Artists.[95]

---

[90] Die 1968 in den Charts verzeichnete Zusammenstellung *This Is Soul* (V.A. 1968c und d) ist zudem entweder eine um zwei Titel (B5, B7) gekürzte Wiederveröffentlichung von *That's Soul* (V.A. 1967a) oder eine teilweise mit *That's Soul* identische Zusammenstellung von bei Atlantic Records erschienenen Soul-Titeln (V.A. 1968d).

[91] Zum Unterschied von Southern und Motown Soul siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar.

[92] Bei discogs steht 1966 als Veröffentlichungsjahr, die auf dem Backcover beworbenen Tonträger sind aber erst 1967 bzw. 1968 erschienen.

[93] Brian und Eddie Holland sowie Lamont Dozier waren zwischen 1962 und 1967 eines der wichtigen Kompositionsteams bei Motown; vgl. Fitzgerald 2007.

[94] Vgl. Kapitel 5, Abschnitt Doo Wop, Twist und andere Tänze.

[95] Ike & Tina Turner begannen ihre Karriere in den US-amerikanischen Südstaaten, lebten und arbeiteten aber von 1962 bis 1976 in Los Angeles, Kalifornien.

Künstler*innen/ Band	Titel	Jahr	Höchste Chartplatzierung	Erste Notierung
Chubby Checker	Loddy-Lo	1964	22	01.02.64
Chubby Checker	Hey, Bobba Needle	1964	17	01.05.64
Chubby Checker	Lazy Elsie Molly	1964	36	01.08.64
The Supremes	Where Did Our Love Go	1964	16	01.11.64
The Supremes	Baby Love	1964	15	01.12.64
The Supremes	**Stop! In The Name Of Love**	**1965**	**3**	**01.05.65**
The Supremes	Thank You Darling	1965	18	15.05.65
The Supremes	Back In My Arms Again	1965	34	15.07.65
Len Barry	One Two Three	1966	38	15.01.66
Four Tops	Reach Out I'll Be There	1966	13	01.12.66
Arthur Conley	Sweet Soul Music	1967	29	01.07.67
Aretha Franklin	Respect	1967	23	01.08.67
Brenton Wood	Gimme Little Sign	1967	25	01.12.67
Sam & Dave	Soul Man	1967	23	01.12.67
Wilson Pickett	Stagger-Lee	1968	32	01.02.68
Aretha Franklin	Chain Of Fools	1968	36	01.03.68
Otis Redding	(Sittin' On) The Dock Of The Bay	1968	16	01.04.68
Four Tops	If I Were A Carpenter	1968	34	15.05.68
Aretha Franklin	Think	1968	32	01.08.68
O.C. Smith	The Son Of Hickory Holler's Tramp	1968	19	15.08.68
Aretha Franklin	I Say A Little Prayer	1968	29	01.11.68
The Foundations	Build Me Up Buttercup	1969	24	01.02.69
Martha & The Vandellas	Dancing In The Street	1969	36	01.04.69
Booker T. & The M.G.'s	Time Is Tight	1969	31	01.08.69
Stevie Wonder	Yester-Me, Yester-You, Yesterday	1970	15	15.01.70
Marsha Hunt	Keep The Customer Satisfied	1970	30	15.06.70
Rare Earth	Get Ready	1970	22	01.08.70
Edwin Starr	**War**	**1970**	**9**	**01.10.70**
James Brown	Sex Machine	1970	29	01.10.70
Smokey Robinson & The Miracles	The Tears Of A Clown	1970	19	15.10.70
Eric Burdon & War	Spill The Wine	1970	28	01.11.70
Freda Payne	Band Of Gold	1970	32	01.11.70
Ike & Tina Turner	Proud Mary	1971	21	15.03.71
Aretha Franklin	**Spanish Harlem**	**1971**	**6**	**27.09.71**
The Temptations	Papa Was A Rollin' Stone	1972	11	25.12.72
Stevie Wonder	Superstition	1973	21	12.02.73
Roberta Flack	Killing Me Softly With His Song	1973	30	02.04.73
The Temptations	Masterpiece	1973	21	23.04.73
Deodato	Also Sprach Zarathustra	1973	21	21.05.73
Donna Hightower	This World Today Is A Mess	1973	24	16.07.73
Ike & Tina Turner	**Nutbush City Limits**	**1973**	**2**	**29.10.73**

Tab. 3 Soul in den westdeutschen Single-Charts 1964–1973

Die 41 Einträge in Tabelle 3 stammen von 27 verschiedenen Künstler*innen und Bands, davon gehören je acht zu Southern Soul und Motown, elf Künstler*innen und Bands sind nicht in diese beiden Kategorien integrierbar. Drei von diesen neigen klanglich dem Southern Soul zu, zwei eher Motown, sodass der Gleichstand zwischen Southern und Motown Soul gewahrt bleibt. Bezogen auf die einzelnen Hits ergibt sich ein anderes Bild. Am erfolgreichsten waren die Supremes (Motown) und Aretha Franklin (Southern) mit je fünf Hits, Chubby Checker mit drei Twist-Titeln von 1964, The Four Tops (Motown), The Temptations (Motown), Ike & Tina Turner (United Artists) und Stevie Wonder (Motown) sind mit je zwei Einträgen vertreten. Damit scheint Motown-Soul in den deutschen Single-Charts im Zeitraum 1964 bis 1973 insgesamt erfolgreicher gewesen zu sein als Southern Soul.

Allerdings schlug das Pendel in den Jahren 1967/68 eindeutig in Richtung Southern Soul aus: Neun Southern-Soul-Titel standen einem Motown- und einer kalifornischen Produktion im Southern Stil gegenüber. Die Soul-Mode 1967/68 erscheint gemessen an den Single- und Album-Charts eindeutig als Southern-Soul-Mode.

Sendung	**Datum**	**Künstler*innen/Band**	**Tracktitel**
17	25.02.67	Wilson Pickett	Land Of 1000 Dances
19	01.05.67	The Capitols	Cool Jerk
20	20.05.67	Arthur Conley	Sweet Soul Musc
21	24.06.67	Solomon Burke	Everybody Needs Somebody To Love
24	23.09.67	Bunny Sigler	Let The Good Times Roll
25	14.10.67	Aretha Franklin	Respect
26	25.11.67	Wilson Pickett	Stagger Lee
27	30.12.67	Otis Redding	I Can’t Turn You Loose
…			
38	31.12.68	The Foundations	Built Me Up Buttercup
39	25.01.69	Otis Redding	Shake (Live)
40	22.02.69	Rex Martin & the Midnight Cravers	Sock It To ‘Em J.B.
41	29.03.69	Don Bryant	Everything Is Gonna Be Alright

Tab. 4 *Beat Club* – Show-Openings

Diese Tendenz wurde auch durch die Praxis des *Beat Club* (Beat Club 2009) unterstützt, ab Anfang 1967 in acht Ausgaben ein vom Tonträger abgespieltes Soul-Original, zu dem Go-go-Girls tanzten, als Einstieg für die TV-Sendung zu verwenden. Diese Show-Openings wurden um den Jahreswechsel 1968/69 für vier Sendungen wieder aufgenommen (Beat Club 2008). In elf von insgesamt zwölf Ausgaben wurde Soul mit Southern Soul identifiziert, wie Tabelle 4 zeigt. Einzig bei den Foundations handelte es sich um eine britische Gruppe. Außerdem stammte das an Southern Soul angelehnte „Cool Jerk" von The Capitols (1966) aus Detroit, wenn auch nicht von Motown.

Die Idee des *Beat Club,* Southern Soul als Tanzmusik zu präsentieren, lag in der Luft. Der Spielfilm *Mädchen, Mädchen* (BRD 1966) hatte die Verbindung von Soul, Tanz und Nachtclub bereits im Jahr zuvor gezeigt. Getanzt wurde zu dem Southern-Soul-Titel „Land Of 1000 Dances" von Wilson Pickett (1966), der auch auf *That's Soul* (V.A. 1967a), enthalten ist. Bei Szenen außerhalb des Clubs fand mehrfach das Motown-Stück „Reach Out I'll Be There" der Four Tops (1966) Verwendung. Ein im Schweizer Fernsehen 1968 gezeigtes Interview suggerierte einen engen Zusammenhang von Go-go-Tanz und Soulmusik: „Go-go-Girls, das sind Mädchen, die gern tanzen, die die Musik lieben, vor allem die Soulmusik" (Tänzerin Joyce im Interview in *Rendezvous* vom 5. Mai 1968, SRF-Archiv 2016). Während des Interviews ist im Hintergrund eine Coverversion der Hayes/Porter-Komposition „Soul Man" (Sam & Dave 1967a), also Southern Soul, zu hören. Uwe Welsch, ab 1967 R&B- und Soul-DJ in Kassel, ergänzt: „Das war Pflicht, das war im Vertrag, ich muss ein Go-go-Girl dabeihaben, das muss dann im Bikini neben mir tanzen" (Welsch 2013: 5:42–5:50). Ilse Jung, die in der fraglichen Zeit Mitglied einer der ersten deutschen Frauen-Beatbands war, bestätigt: „Soulmusik war 1967 (vielleicht auch schon etwas eher) in den Diskotheken, die ich besucht habe, die aktuelle Tanzmusik. Es gab auch einen speziellen Tanz-Stil dazu, den es vorher nicht gab und den heute niemand mehr tanzt" (Jung, E-Mail an den Autor vom 11. Oktober 2018). Das Bühnenprogramm ihrer Band The Rag Dolls enthielt 1968 mit einem Percy-Sledge- und vier Aretha-Franklin-Songs unter insgesamt 14 Titeln ebenfalls einen großen Anteil von Southern Soul (Jung 2016: 57f.).

Im Einklang damit vermarkteten drei der in Tabelle 2 für die Jahre 1967/68 verzeichneten Zusammenstellungen Soul via tanzender Menschen auf dem Cover als Tanzmusik (*Soul Party*

– V.A. 1968f, The Samson & Merrill Soul Band 1968, Nero 1968a), während *That's Soul*[96] (V.A. 1967a) auf eine Fotomontage eines exaltierten Sängers vor einem eher indifferenten Publikum setzte, damit aber im gleichen Setting, Club und Tanzveranstaltung, blieb. Das Cover von *Soul Meeting* (V.A. 1967b) erinnert in Typografie und Farbgestaltung an ein Club-Logo und ähnelt deshalb in der Vermarktungsstrategie stark den eben genannten. Einzig *Soul Meeting II* (V.A. 1968e) setzte quasi neutral auf Fotos der vertretenen Künstler*innen. In der deutschsprachigen Rezeption der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre wurde Soul zu Tanzmusik und als solche eher zu Southern denn zu Motown Soul.[97]

Gleichzeitig dominierte vor 1967 in den Single-Charts ausschließlich Motown mit den Supremes, den Four Tops und der einen Plagiatsprozess durch Motown auslösenden Aneignung von Len Barry[98] – bei den Album-Charts möchte ich bei nur einem Album vor 1967 nicht von irgendeiner Form von Dominanz sprechen. Es änderte sich also etwas um 1967 herum bzw. eine existierende kulturelle Praxis fand nun ihren Weg in die Hitparaden. Im Anschluss an die Kristallisierung von Soul als Southern Soul 1968 setzte in den Charts wieder eine stilistische Differenzierung ein, die unterschiedliche Formen von Soul und auch Funk integrierte. Diese verengte sich nach 1973, wie weiter unten zu zeigen sein wird, erneut – in Richtung Philly Soul und Disco.

Die Identifizierung von Soul mit Southern Soul wurde publizistisch zudem von einer Diskussion um Soul als Gesangskunst begleitet und mitgestaltet.[99] Hier ein paar Schlaglichter, bevor ich Soul in diesem Kapitel weiter als Tanzmusik betrachte:

Soul war bei jenen, die bei dieser Musik den Gesang hervorhoben, das ungeliebte weltliche Kind einer sozialen Formation, die erfahrenes Leid in religiöse Überzeugung transformierte,

---

[96] *That's Soul* (V.A. 1967a) und *This Is Soul* (V.A. 1968c) haben das gleiche Cover. Das Cover der nicht mit *That's Soul* identischen Zusammenstellung, die ebenfalls *This Is Soul* (V.A. 1968d) heißt, basiert auf einer typografischen Gestaltung der Namen der auf dem Album vertretenen Künstler*innen.

[97] Dabei geht es mir nicht um die Bestätigung der im Soul-Diskurs durchaus verbreiteten Ausgrenzung von Motown als Pop aus dem Feld (exemplarisch: Guralnick 2009: 10 u. 17), sondern um den Erwartungshorizont, den die Bezeichnung Soul in Deutschland Ende der 1960er-Jahre heraufbeschworen haben könnte.

[98] Len Barrys „1-2-3" (1965) ist keine Motown-Veröffentlichung, zog aber einen Plagiatsprozess durch Motown nach sich und steht deshalb in dieser Auflistung. Barry leugnete das Plagiat, einigte sich aber mit Motown auf eine Beteiligung an den Einnahmen von „1-2-3" (vgl. https://www.songfacts.com/facts/len-barry/1-2-3)

[99] Vgl. Kapitel 4, Abschnitte Spiritual als das Eigentliche und I'm Not A Juvenile Delinquent sowie Ege 2007: 46–56.

und zwar musikalisch nach Regeln, die zumindest im Ursprung aus einer mythischen Zeit stammten, die vor dem Leiden der Sklaverei lag und sich als Spiritual bzw. Gospelgesang äußerte. Moritz Ege (2007: 46–56) hat auf eine zeitgenössische Argumentation hingewiesen, nach der Nicht-Afroamerikaner*innen dieser leidvolle Erfahrungshorizont per Definition nicht zugänglich sei und die entsprechenden musikalischen bzw. vokalen Techniken nicht oder nur schwer erlernbar seien. Hautfarbe und Herkunft des/der Besitzer*in einer Stimme seien also im Prinzip hörbar.[100] Dies alles behaupteten *weiße* Intellektuelle mit Bewunderung – laut Ege war das Teil einer Afroamerikanophilie (ebd.). Gleichzeitig galt Soul zeitgenössischen Autoren wie Rolf-Ulrich Kaiser (1969: 75f.), Joachim Ernst Berendt (1970: 45) oder auch Nik Cohn (1971: 104) als kommerziell motivierte Ausbeutung dieses eigentlich als religiös behaupteten Gesangsstils. (Southern) Soul wurde bei ihnen und anderen diskursiv auf die Stimme reduziert, die Spurenelemente des aus dem Spiritual ableitbaren ästhetischen Mehrwerts enthalte und gleichzeitig als Tanzmusik vermarktet werde. Diese sei – so nicht nur die eben bereits erwähnten Autoren (vgl. Schmidt-Joos/Graves 1975: 23; Kneif 1982: 219; Kneif/Halbscheffel 1992: 361f.) – unter ästhetischen Gesichtspunkten nicht mehr als industriell gefertigte Ware von der Stange.

That's Soul – eine Analyse von Soul als Tanzmusik

Das erfolgreichste Soul-Album der 1960er-Jahre, *That's Soul* (V.A. 1967a), präsentierte im Einklang mit dieser Dichotomie Soul sowohl als Tanzmusik als auch als Schwarze Gesangskunst, die sich insbesondere in Balladen äußerte, und enthält dementsprechend vier Balladen und zehn Tanzstücke. 13 der 14 Titel des Albums stammen von Schwarzen Sänger*innen, einer von einer Schwarzen Männergesangsgruppe, Bands und Instrumentalist*innen sind nicht vertreten. Die Begleitmusiker*innen werden auf dem Cover nicht genannt.[101]

---

[100] Nina Sun Eidsheim (2019: 151-176) führt in *The Race of Sound* anhand von Billie Holiday einen überzeugenden Gegenbeweis.

[101] Es existiert auch eine aufwendiger gestaltete Edition des Albums mit zehnseitigem Beiheft (V.A. 1967c), das neben kurzen Liner Notes Fotos von allen Sänger*innen außer einem enthält sowie biografische Texte zu acht der zwölf Künstler*innen. Auch diese Texte behandeln Soul ausschließlich als Gesangskunst: „Fachleute schätzen das, was sie singen und wie sie es singen: Es ist das, was von innen kommt" (Jensen 1967: 1). Die Musik wurde nur einmal kurz erwähnt: „Die Musik peitscht auf, sie hat Schockwirkung, ist überdimensional und dann wieder ergreifend romantisch" (ebd.: 3).

Bei Auftritten im deutschen Fernsehen ab 1967, beispielsweise im *Beat Club* von *Radio Bremen* oder in *Beat!Beat!Beat!* des *Hessischen Rundfunks*, verzichtete man im Normalfall ebenfalls auf Begleitmusiker*innen und präsentierte nur die Sänger*innen als Studiogäste.[102] Generell blieben die Begleitmusiker*innen, wenn denn überhaupt auf die Musik Bezug genommen wurde, in jeglicher Hinsicht anonym.

Nr.	Artist	Song	Tempo (bpm)	Takt	Dauer	Fade out
A1	Wilson Pickett	Mustang Sally	111	4/4	03:03	ja
A2	Carla Thomas	B-A-B-Y	115	4/4	02:49	ja
A3	Arthur Conley	Sweet Soul Music	148	4/4	02:20	ja
A4	Percy Sledge	When A Man Loves A Woman	66	6/8	02:55	ja
A5	Sam & Dave	I Got Everything I Need	51	6/8	02:53	nein
A6	Ben E. King	What Is Soul	89	4/4	02:20	ja
A7	Aretha Franklin	I Never Loved A Man The Way I Love You	92	6/8	02:47	ja
B1	Otis Redding	Fa-Fa-Fa-Fa (Sad Song)	100	4/4	02:37	ja
B2	Eddie Floyd	Knock On Wood	105	4/4	02:55	ja
B3	Solomon Burke	Keep Looking	125	4/4	02:36	ja
B4	Wilson Pickett	Land Of 1000 Dances	174	4/4	02:23	ja
B5	Joe Tex	Papa Was Too	92	4/4	02:40	ja
B6	Percy Sledge	Warm And Tender Love	81	6/8	03:17	ja
B7	The Drifters	Baby What I Mean	128	4/4	02:32	ja

Tab. 5 *That's Soul* (V.A. 1967a), Tempo, Taktart, Dauer, Ausblendung

Die Verteilung der Stücke auf dem Album ist, wie Tabelle 5 zeigt, bezogen auf das Tempo zufällig. Die Balladen sind ternär (6/8-Takt), die Tanzstücke stehen im 4/4-Takt. Das Tempo schwankt zwischen 51 und 92 bpm bei den Balladen und zwischen 89 und 174 bpm bei den Tanzstücken, wobei sechs der zehn Stücke zwischen 100 und 130 bpm und damit im mittleren Tempobereich liegen. Die Länge der Stücke bewegt sich zwischen 2:20 und 3:17 Minuten, nur

[102] Als DIE Ausnahme mag die in Kapitel 2 referierte *Beat!Beat!Beat!*-Sendung mit dem Sam & Dave Orchestra als Backing Band gelten.

zwei Stücke sind länger als drei Minuten. Alle Stücke bis auf eine Ballade (A5) werden am Ende ausgeblendet.

Die Instrumentierung beruhte neben der Melodiestimme auf Schlagzeug, Bass, ein oder zwei E-Gitarren, Piano und/oder Orgel sowie meist einem Bläsersatz und Hintergrundgesang. Streicher fanden sich nur bei den das Album beschließenden Drifters, die mit teils halbtaktigen Harmoniewechseln, teils auf allen vier Vierteln durchgeschlagener Snare und einem durchgehenden Achtelbass auch musikalisch eine, wie sich zeigen wird, stärker an Motown-Konventionen erinnernde Ausnahme bildeten. Für alle anderen Tanzstücke und die schnellste Ballade (A7) war die Groove-Orientierung von Komposition, Arrangement und Mix zentral, bei der die Stücke um ein Riff kreisen, das vom Backbeat des Schlagzeugs ergänzt wird. Dessen Snare-Schläge auf den Zählzeiten Zwei und Vier wurden wiederum grundsätzlich von einer E-Gitarre und/oder einem Piano gedoppelt. Gitarre und Piano wurden dabei stakkato, unverzerrt und im Fall der Gitarre mit eher dünnem, höhenlastigem Klang (Single-Coil-Tonabnehmer) gespielt. Die Riffs beruhten wahlweise auf parallelem Spiel von Tasten- und Saiteninstrumenten ergänzend zum Backbeat oder auf ineinander verzahnten Pattern aller Instrumentengruppen. Innerhalb eines Stücks konnten, verteilt auf unterschiedliche Formteile beide Arten der Riffkonstruktion vorkommen. Der Groove entstand zudem über eine flexible Haltung zum Metrum. Man spielte nicht zwingend auf dem Beat, sondern gern davor oder danach. Der Klang war insgesamt zwar von analoger Bandsättigung geprägt, Verzerrung als klanglicher Effekt wurde aber weitgehend vermieden und kam maximal bei auf Powerchords beruhenden Rhythmusgitarrenfiguren zu Gehör, die auch als klangliche Reminiszenz an Chicago Blues und älteren R&B deutbar sind.

Der Mix stellte grundsätzlich den Bass heraus und war immer stark hierarchisiert, um den Groove zu unterstützen. Instrumentengruppen wechselten während eines Stückes durchaus mehrfach zwischen Vorder- und Hintergrund. Der Melodiegesang stand zwar im Vordergrund, sollte aber ebenfalls den Groove nicht gefährden und wurde deshalb eher in die Hierarchie des Klangbildes integriert, als dieses zu dominieren. Diese Hierarchisierung des Klangraums betraf jedoch nur Vorder- und Hintergrund, während die zusätzlichen Möglichkeiten des

Stereoraums (Links-Mitte-Rechts) ignoriert wurden.[103] Der Groove sollte als Einheit aus den Lautsprechern schallen und auf allen Abspielgeräten möglichst ähnlich klingen. Diese Mix-Charakteristika galten auch für die Balladen, die in Komposition und Arrangement jedoch stärker von der Harmonisierung der Gesangsmelodie bestimmt waren, sodass hier auch Flächenklänge von Orgel, Bläsern oder Chor dominant sein konnten.

Nr.	Song	Form	Harmonik
A1	Mustang Sally	3 Strophen (Str) mit Playout (Po)	Bluesschema
A2	B-A-B-Y	Intro (I) AABA Po (A, B je 16 Takte)	I-IV plus sekundäre Akk.
A3	Sweet Soul Music	8 Str mit Break (Br) nach Str 6 und Po	I-IV (plus vi-V)
A4	When A Man Loves A	I AABA A Po	A: Pachelbel-Variation,
A5	I Got Everything I Need	AAAABAABB	I-IV-V plus sekundäre Akk.
A6	What Is Soul	Chorus(C) Verse(V) CV Br C	reale Quintfallsequenz im V
A7	I Never Loved A Man …	2 Str, Br, Po	I-(IV)-V-(I) Br: IV-I-V/IV-III-I
B1	Fa-Fa-Fa-Fa (Sad Song)	I C' VC VC Br I C	C: I-IV (V, Br: I-V-IV, I: I-vi)
B2	Knock On Wood	Riff (R) VCR VCR Br VCR Po	I-IV (Riff plus III, V7 und bVII)
B3	Keep Looking	AAA'B AA''B AA''(=Po)	I-(IV-V)
B4	Land Of 1000 Dances	In VC SoloC Po	I-(bVII)
B5	Papa Was Too	I ABABABABABA (A=6-12, B=1 Takt)	I-(bVII)
B6	Warm And Tender Love	I AABA AABA AABA Outro	A: I-I-IV-I, B: I-I7-IV-I-(V)
B7	Baby What I Mean	I AABA Br BA Po	A: I-IV-(V), B: IV-bVII-(V)

Tab. 6 *That's Soul* (V.A. 1967a), Songstrukturen und harmonische Formeln

In Bezug auf die Songstruktur finden sich in Tabelle 6 sowohl reihende Formen als auch Liedformen. Vier (A2, A4, B6, B7) der 14 Stücke beruhen auf der AABA-Form des Classic American Song (Forte 2001), die jedoch jeweils unterschiedlich variiert und ausgearbeitet wurde. Drei Lieder (A6, B1, B2) haben eine Verse-Chorus-Struktur, ein Prechorus kommt nicht vor. Eben-

[103] Von allen hier infrage stehenden Stücken existieren auch nachträglich angefertigte (Pseudo-)Stereomixe, von denen in klanglicher Hinsicht abzuraten ist. Sie bieten kaum einen Mehrwert, sind meist sehr lieblos hergestellt und trüben den Hörspaß gerade in Bezug auf den Groove deutlich. Insbesondere Spotify-Hörer*innen seien auf diesen Umstand hingewiesen, während sich auf YouTube bisher mit etwas Aufwand fast immer die Originalmixe finden lassen.

falls drei Stücke (A1, A3, A7) reihen Strophen mit starkem Blues-Einfluss und enden in einem Playout. Das normative 12-taktige Bluesschema findet jedoch nur einmal (A1) Verwendung. Die vier restlichen Stücke (A5, B3, B4, B5) sind zyklisch strukturiert und reihen zwei Formteile als Haupt- und Breakteil.

Bei den verwendeten harmonischen Formeln werden die beschreibbaren Gemeinsamkeiten geringer. Zwar basieren sechs Stücke hauptsächlich auf dem Wechsel zwischen erster und vierter Stufe (A2, A3, B1, B2, B6, B7), aber keines der Stücke beruht ausschließlich auf diesen beiden Akkorden, sondern die fünfte Stufe oder sekundäre Moll-Akkorde finden ebenfalls Verwendung. Drei Stücke (B3, B4, B5) verharren fast durchgehend auf einem Akkord, zwei von diesen basieren auf einem Slide-in von der kleinen Septime, B3 löst das Verharren auf der ersten Stufe immer mal wieder über die vierte und fünfte Stufe auf. Ansonsten findet sich auch Pachelbels Kanon (A4), eine reale Quintfallsequenz (A6), ein 12-taktiges Bluesschema (A1) sowie ebenfalls je einmal ein Wechsel zwischen erster und fünfter Stufe (A7) und die Verwendung aller drei primären Akkorde plus sekundärer Akkorde (A5).

Diese Ergebnisse entsprechen weitgehend der harmonischen Analyse von Richard J. Ripani (2006) für R&B und die Soul-Ära sowie der grundlegenden Analyse des Stax-Sounds von Rob Bowman (1995) – einem der wichtigsten Label und Tonstudios für Southern Soul. Zu Bowmans Erkenntnissen hinzuzufügen ist, dass Verse-Chorus-Strukturen außerhalb des Stax-Kosmos nicht so dominant zu sein scheinen, da *That's Soul* (V.A. 1967a) nicht von dieser formalen Struktur geprägt ist. In harmonischer Hinsicht bestätigt sich Ripanis und Jon Fitzgeralds (2007) Hervorhebung der eminenten Wichtigkeit der vierten Stufe für R&B und ergänzt Bowmans harmonische Erkenntnisse.

Die auf *That's Soul* (V.A. 1967a) versammelten Stücke verfügen damit fast alle über eine gemeinsame klangliche und musikalische Ästhetik von Southern-Soul-Musik, die als Genrekonventionen deutbar sind. Zudem sind alle 14 Stücke von unterschiedlichen Kreativteams komponiert und getextet, sodass ein Personalstil ausgeschlossen werden kann, auch wenn einzelne Akteure wie Steve Cropper (A5, B1, B2) oder Otis Redding (A3, B1) mehrfach auftauchen.

Southern Soul umfasst damit eine bestimmte Menge an Backbeat-basierten Grooves in mittlerem Tempo, die auf E-Gitarre, E-Bass und Piano/Orgel beruhen und von einer Bläsergruppe ergänzt bzw. kontrastiert werden. Der Backbeat wird dabei von Snare, Gitarre und/oder Piano deutlich markiert. Southern Soul kommt weitgehend ohne Verzerrung und Modulationseffekte aus, Hall findet eher dezent Verwendung. Die Abmischungen haben eine Tendenz zu monauralem Klang mit starker Tiefenstaffelung und deutlicher Betonung der Basslinie. Die Songstrukturen sind in der Regel einfache Lied- oder zwei Formteile reihende Tanzmusikstrukturen mit einfacher bluesbasierter Harmonik. Instrumentale Solos sind unüblich. Schlusswendungen werden zugunsten des Ausblendens der Stücke vermieden und unterstützen damit die potenzielle Unabgeschlossenheit von Tanzmusik.

Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Southern Soul und Motown

Fitzgeralds (2007) Analyse von, wie er es nennt, Black Pop Top 40 Hits in den USA zwischen 1963 und 1966 zeigt neben vielen Gemeinsamkeiten auch einige Unterschiede zu dem auf *That's Soul* (V.A. 1967a) analysierten Sound. Seine Analysen beziehen sich mehrheitlich auf Motown-Produktionen plus Arbeiten von Sam Cooke und Curtis Mayfield. Die Unterschiede zu dem eben für Southern Soul Herausgearbeiteten bestehen in einer potenziell größeren harmonischen Komplexität, einer geringeren Wichtigkeit von Riffs, größeren Besetzungen inklusive Streichersektion und Perkussion, sowie einer veränderten Dopplung des Backbeats der Snare durch insbesondere Klatschen, Fingerschnippen und Tamburin anstelle von E-Gitarre und/oder Piano im Southern Soul.

Die von Holland-Dozier-Holland für Motown verantworteten Veröffentlichungen der Supremes und der Four Tops[104] in den westdeutschen Charts stimmen mit diesen Befunden von Fitzgerald überein. Das von Werner Scharfenberger und Fini Busch für die Supremes geschriebene „Thank You Darling" (1965a) orientierte sich zumindest harmonisch an Holland-Dozier-Holland (vgl. Elflein 2021). Ein Blick auf Tabelle 7 zeigt, dass diese im Sinne von

[104] Eine harmonische Analyse von „Reach Out I'll Be There" unter dem Oberthema Vermeidung der Tonika (absent tonic) findet sich bei Mark Spicer (2017: Abs. 5 und 6).

Fitzgerald typischen Motown-Stücke ausschließlich vor der Southern-Soul-Mode von 1967/68 in den deutschen Charts anzutreffen sind.

Künstler*innen/Band	Titel	Jahr	Höchste Chartplatzierung	Erste Notierung
The Supremes	Where Did Our Love Go	1964	16	01.11.64
The Supremes	Baby Love	1964	15	01.12.64
The Supremes	Stop! In The Name Of Love	1965	3	01.05.65
The Supremes	Thank You Darling	1965	18	15.05.65
The Supremes	Back In My Arms Again	1965	34	15.07.65
Len Barry	1-2-3	1966	38	15.01.66
Four Tops	Reach Out I'll Be There	1966	13	01.12.66
Four Tops	If I Were A Carpenter	1968	34	15.05.68
Martha & The Vandellas	Dancing In The Street	1969	36	01.04.69
Stevie Wonder	Yester-Me, Yester-You, Yesterday	1970	15	15.01.70
Rare Earth	Get Ready	1970	22	01.08.70
Edwin Starr	War	1970	9	01.10.70
Smokey Robinson & The Miracles	The Tears Of A Clown	1970	19	15.10.70
The Temptations	Papa Was A Rollin' Stone	1972	11	25.12.72
Stevie Wonder	Superstition	1973	21	12.02.73
The Temptations	Masterpiece	1973	21	23.04.73

Tab. 7 Motown-Songs in den deutschen Single-Charts 1964–1973[105]

Dagegen ist die von Holland-Dozier für Motown nur produzierte (und nicht auch komponierte) Four-Tops-Nummer „If I Were A Carpenter“ (1968), eine Bearbeitung eines Folksongs von Tim Hardin (1967), harmonisch einfacher gehalten als bei Motown bis dato mehrheitlich üblich – es finden nur drei Akkorde Verwendung. Dieses Bestreben nach einer größeren harmonischen Einfachheit gilt für alle folgenden Motown-Hits in Tabelle 7. Dass das bereits 1964 auch in Deutschland veröffentlichte „Dancing In The Street“ von Martha & The Vandellas (1964) erst 1969 in die Charts kam, mag zwar auch mit dem Zeitgeist, das heißt dem Status des Stückes als Hymne der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und den Studentenunruhen zu tun haben, passt aber auch musikalisch harmonisch in die Argumentation. Der Verse nutzt harmonisch mit I, bVII und IV die gleiche einfache Stufenharmonik wie „If I Were A Carpenter“ (Four

[105] Zu Len Barry siehe Fußnote 98.

Tops 1968); im Chorus wechselt man auf die sekundären Moll-Akkorde der Stufen iii, vi und ii und endet auf der Dur-Dominante.

Als Folge der harmonischen Vereinfachung ist auch die Groove- und Riff-Orientierung im Sinne von Southern Soul bei den Motown-Hits nach 1968 immer deutlicher zu hören, beispielsweise bei der Smokey-Robinson-Komposition „Get Ready" (Rare Earth 1969) und der Whitfield/Strong-Produktion „War" (Starr 1970). Bei „Papa Was A Rollin' Stone" (Temptations 1972) und „Superstition" (Wonder 1972)[106] wird die harmonische Bewegung noch weiter eingeschränkt und ist jetzt deutlich von der harmonischen Statik von Funk im Sinne von James Brown inspiriert.[107] Weitgehend beibehalten wurden dagegen die für den Motown-Sound typischen größeren Besetzungen sowie die Dopplung des Backbeats der Snare durch insbesondere Klatschen, Fingerschnippen und Tamburin.

Ein interessantes Detail am Rande: Die beiden Four-Tops-Hits aus den Jahren 1967/68 unterscheiden sich von allen anderen Stücken in den deutschen Single-Charts durch ihre ungeraden Periodenlängen – eine sozusagen instabile Formgebung. Tabelle 8 zeigt diese interessante Gestaltung, auch wenn sie mit dem eigentlichen Erkenntnisinteresse dieses Kapitels nur beiläufig zu tun hat.

Auffällig ist bei beiden Stücken die Tendenz zu ungeraden Periodenlängen bzw. eingeschobenen Takten. „If I Were A Carpenter" (1968) basiert im Prinzip auf der in A präsentierten 4-taktigen harmonischen Formel I-bVII-IV-I (in Akkorden: G-F-C-G), die wiederholt und im Anschluss um einen bis drei Takte verlängert wird, wenn man auch die Interludes dazu addiert. Da nur eines von fünf Interludes mit einem bereits gespielten übereinstimmt, wird der Einstieg in die folgende Wiederholung von A beständig harmonisch variiert.[108] Das Arrangement verwischt die schon aufgeweichten Grenzen zwischen den Formteilen noch zusätzlich. Exemplarisch lässt sich das am 8-taktigen Intro und dem folgenden 2-taktigen ersten Interlude zeigen: Die Instrumentierung bleibt nur die ersten sieben Takte gleich, schon im letzten Takt des Intros setzen Streicher ein, die im zweiten Takt des Interludes vom Schlagzeug ergänzt werden.

---

[106] Eine detaillierte und detailverliebte Analyse von „Superstition" findet sich in der musiktheoretischen Dissertation von Timothy S. Hughes (2003).

[107] Eine Ausnahme in Sachen harmonischer Statik bildet nur die Ballade „Yester-Me, Yester-You, Yesterday" (Wonder 1969).

[108] Formteil B unterscheidet sich nur in den ersten vier Takten von A.

If I Were A Carpenter			**Reach Out I'll Be There**		
Formteil	**Takte**	**Harmonik**	**Harmonik**	**Takte**	**Formteil**
Intro	8	2(I-I-(bVII-IV)-I)	2(i-i-V-V) (in eb)	8	Intro
Interlude 1	2	I-I	5(ii^7-V) (in Gb)	10	Verse
A	9	2(I-bVII-IV-I)-I	I^6-I (in Gb) V^6-vii (in eb)	5	Prechorus
A	9	2(I-bVII-IV-I)-I	V-I-i-V (in eb)	8	Chorus
Interlude 2	2	(bVII-IV) (I-bVII)	V	1	Interlude
B	8	2(bVII-I)-I-bVII-IV-I	5(ii^7-V) (in Gb)	10	Verse
Interlude 3	2	(bVII-I)-I	I^6-I (in Gb) V^6-vii (in eb)	5	Prechorus
A	9	2(I-bVII-IV-I)-I	V-I-i-V (in eb)	8	Chorus
A (Instr.)	9	2(I-bVII-IV-I)-I	V	1	Interlude 2
Interlude 4	1	(bVII-IV)	V-I-i-V (in eb)	8	Chorus
A'	8	2(I-bVII-IV-I)	5(ii^7-V) (in Gb)	10	Verse
A	9	2(I-bVII-IV-I)-I	I^6-I (in Gb) V^6-vii (in eb)	5	Prechorus
Interlude 1	2	I-I	V-I-i-V (in eb)	8	Chorus
A	9	2(I-bVII-IV-I)-I			

Tab. 8 The Four Tops: „If I Were A Carpenter" (1968), „Reach out I'll be There (1966), Songstruktur, Harmonik

Zudem ist der Gesangseinsatz der Melodie auftaktig zum zweiten Takt der 4-taktigen harmonischen Formel gestaltet. Der zusätzliche neunte Takt von A entsteht dadurch, dass die Chorantwort einerseits über das Ende von Takt acht hinausragt, diese sich aber andererseits nicht mit dem auftaktig einsetzenden Vorsänger überschneiden soll, sodass ein zusätzlicher Takt nötig wird. Dieser wird allerdings auch einmal in A' eingespart. Ein anderes Mal, vor dem instrumentalen A-Teil, fehlt der letzte Choreinsatz, um zu verschleiern, dass der folgende Instrumentalteil einfach ‚A' wiederholt.

Auch bei „Reach Out I'll Be There" (1966) wird an den Chorus und Prechorus je ein Takt angehängt und der Verse ist mit seinen fünf Wiederholungen des Harmoniewechsels zwei Takte zu lang für den popmusikalischen Erwartungshorizont. Spicer (2017: Abs. 5) bezeichnet diesen deshalb als „seemingly ever-repeating loop". Gleichwohl bleibt die Abfolge Verse-Prechorus-Chorus stabiler als bei „If I Were A Carpenter" (Four Tops 1968). Dagegen ist die Harmonik, deren Beschreibung in Tabelle 8 Spicers (2017) Analyse folgt, über die Verschleierung der Tonika instabiler. Bei beiden Stücken haben Holland-Dozier-Holland mit den im

Popsong üblichen Konventionen gebrochen und unterscheiden sich mit diesem Ansatz deutlich von allen anderen hier analysierten Stücken.

Wer spielt? Die Musiker*innen hinter den Aufnahmen

Eine Recherche der Produktionsgeschichte der 14 auf *That's Soul* (V.A. 1967a) versammelten Stücke zeigt, dass sechs Lieder (A1, A3, A4, A7, B4, B6) in den FAME-Studios unter Mitwirkung der Muscle Shoals Rhythm Section respektive The Swampers (Whitley 2014) aufgenommen wurden. Bei der Hälfte dieser Stücke (A1, A7, B4) wurde diese um Mitglieder der Memphis Boys ergänzt, der Hausband der American Studios in Memphis (Jones 2010), einer Abspaltung von Stax. Die Bläsersektion von Stax, die Memphis Horns, ist ebenfalls in drei der in den FAME-Studios aufgenommenen Liedern (A1, A3, A7) zu hören. Weitere vier Stücke (A2, A5, B1, B2) wurden bei Stax in Memphis (Bowman 1997) unter Mitwirkung der Hausband Booker T. & The M.G.'s sowie den Memphis Horns aufgenommen. Damit bleiben nur vier Aufnahmen (A6, B3, B5, B7), die nicht aus diesem Netzwerk zwischen Muscle Shoals, Alabama und Memphis, Tennessee stammen. Sie wurden in zwei Fällen (A6, B7) nachweislich – und in einem weiteren Fall (B3) wahrscheinlich – im Talent Masters Studio in New York (Simons 2004) aufgenommen. Für das verbleibende Stück (B5) fehlen mir jegliche Informationen zum Aufnahmeort und den zu hörenden Musiker*innen.[109]

Die Geschichte dieser Tonstudios ist mittlerweile gut dokumentiert (Bowman 1997; Jones 2010; Whitley 2014). So ist klar, dass die musikalische Seite der R&B- und Soul-Produktion in den USA von an die aufnehmenden Studios gebundenen, zeitgenössisch meist anonym bleibenden, bei größeren Studios häufig auch mehrfach besetzten Hausbands dominiert wurde. Diese begleiteten wechselnde Vokalist*innen, unter deren Namen das Produkt dann schließlich vermarktet wurde. Die Kompositionsteams waren manchmal gleichzeitig Mitglieder der Hausbands, manchmal unabhängig davon beschäftigt. Die intensive, zum Teil langjährige Zusammenarbeit der Beteiligten, die räumlich-klanglichen Gegebenheiten, das verwendete Aufnahmeequipment und das vorhandene tontechnische Know-how unterstützten die Entwick-

[109] Joe Tex: „Papa Was Too" (1966). Die Liveband von Joe Tex soll bei vielen seiner Aufnahmen zumindest teilweise im Studio gewesen sein, für „Papa Was Too" ist das jedoch nicht nachgewiesen. Der Produzent des Stücks ist der in Nashville beheimatete William Doyce „Buddy" Killen.

lung eines wiedererkennbaren Grooves und Klangs, der für das Studio und davon ausgehend für einen bestimmten (Sub-)Stil von R&B bzw. Soul charakteristisch werden konnte. Diverse Wiederveröffentlichungen machen es mittlerweile möglich, diese unterschiedlichen Grooves und Klangästhetiken zu hören und ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten nachzuvollziehen (exemplarisch: V.A. 2001b; V.A. 2003a).

Auch Motown beschäftigte eine mehrfach besetzte Hausband, die Funk Brothers. Mitglieder der Kompositionsteams waren hier eher selten als Musiker engagiert. Marvin Gaye, der bei Motown als Sänger, Komponist und Schlagzeuger wirkte, war eine Ausnahme. Willliam „Smokey“ Robinson war zwar ebenfalls Sänger und Komponist (und Mitglied der Geschäftsführung), aber kein Instrumentalist. Erfolgreiche Kompositionsteams wie Holland-Dozier-Holland und Whitfield/Strong wurden ebenfalls nicht als Instrumentalisten beschäftigt.

Während die Musiker*innen weniger prominenter Studios zumindest teilweise noch immer in der Anonymität verharren, sind die Hausbands der FAME-Studios (Hughes 2015; Whitley 2014), von Stax (Bowman 1997) und den American Studios (Jones 2010) einer interessierten Öffentlichkeit namentlich bekannt. Die Funk Brothers von Motown wurden spätestens 2002 durch den Dokumentarfilm *Standing In The Shadows Of Motown* (Justman 2002) aus der Anonymität geholt. Als an der Produktion Beteiligte wurden sie auf Gayes Autoren-Soul-Album *What’s Going On* (Gaye 1971) erstmals namentlich genannt.

Damit ist auch dokumentiert, dass die Studiobands, die den hier infrage stehenden Southern-Soul-Groove produzierten, mehrheitlich *weiß* bis paritätisch *weiß*/Schwarz und rein männlich besetzt waren – es waren zu einem erklecklichen Teil *weiße* Country- und Rock ’n’ Roll-sozialisierte Musiker, die den Southern Soul einspielten. Im Gegensatz dazu dominierte bei den ebenfalls *weiß*/Schwarz gemischten Funk Brothers von Motown Jazz als Haupteinfluss (vgl. Fitzgerald 2007: 102 u. 128; Justman 2002). Der unterschiedliche Sound von Southern Soul und Motown, das unterschiedliche Interesse an Riffs und für harmonische Komplexität kann möglicherweise auch auf diese Umstände zurückgeführt werden.

„Respect“ – die Hausbands von Stax und FAME im Vergleich

Um potenzielle Unterschiede zwischen den beiden zentralen Southern-Soul-Bands von Stax in Memphis und den FAME-Studios in Muscle Shoals genauer einzugrenzen, sollen die Unterschiede der beiden Versionen von „Respect“ von Otis Redding (1965) und Aretha Franklin (1967) beschrieben werden. Redding nahm bei Stax in Memphis auf, Franklin in New York für Atlantic, allerdings wurde die FAME-Studioband eingeflogen, nachdem eine Aufnahmesession in Muscle Shoals hatte abgebrochen werden müssen. Charles L. Hughes (2015: 74–78) liefert eine detaillierte Rekonstruktion der Umstände, die zum Abbruch der Session führten, und zeigt, das rassistische und sexistische Verhaltensweisen eines Musikers gegenüber Franklin und ihrem Ehemann sowie von Studiobesitzer Rick Hall gegenüber Franklins Ehemann hierfür verantwortlich waren. Die inkriminierten Verhaltensweisen reichen von verbalen Ausfällen bis zu tätlichen An- bzw. Übergriffen. Diese Vorwürfe betrafen nicht den Teil der Studioband, der dann nach New York eingeflogen wurde.

Victoria Malawey (2014) hat diese beiden „Respect“-Versionen vergleichend analysiert, allerdings liegt ihr Fokus auf Stimme und Melodiebildung, während das Spiel der Begleitbands bei ihr kein Thema ist. Sie macht deutliche Unterschiede in der Melodik bei beiden Versionen aus, auch wenn die grundsätzliche melodische Struktur erhalten bleibt, und analysiert detailliert die textlichen Änderungen, die Franklin vornahm, um den Protagonisten von Reddings lyrischem Ich zu einer Protagonistin zu machen. Auch die formalen Unterschiede zwischen beiden Versionen werden von ihr tabellarisch dokumentiert (ebd.: 193). Leider ist ihre Darstellung von Reddings Version nicht nachvollziehbar, wenn man harmonische Änderungen als Grundlagen für unterschiedliche Formteile annimmt. So gibt es bei Redding drei harmonisch unterschiedliche Formteile und nicht zwei und auch die Taktlängen von Verse und Chorus unterscheiden sich in meiner Hörweise von der von Malawey (ebd.). Letzteres gilt ebenfalls für Franklins Version. Ich habe deshalb eine eigene formale Analyse durchgeführt, die in Tabelle 9 ihren Widerhall findet.

Otis Redding			**Aretha Franklin**		
Formteil	**Takte**	**Harmonik**		**Takte**	**Formteil**
Intro	6	2(I-IV)-I-I	2(I-IV)	4	Intro
Verse	6	3 (V-IV)		6	Verse
Chorus	4	2 (I-IV)		4	Chorus
Verse	6			6	Verse
Chorus	4			4	Chorus
Bridge	6	3(bVII-bVI)	3(V-IV)	6	Verse
Chorus (Intro)	6	2(I-IV)-I-I	2(I-IV)	4	Chorus
.	.		2(#iv-VII-#iv V7)	8	Instr. Bridge
Verse	6			6	Verse
Chorus	4			4	Chorus
-	-		2(I-IV)	4	Break
Playout (Chorus)	12	6 (I-IV)		12	Playout (Chorus)

Tab. 9 Otis Redding (1965) und Aretha Franklin (1967): „Respect“, formale Struktur

Tabelle 9 zeigt, dass „Respect“ bei Redding (1965) die Struktur eines Standard-Popsongs hat, mit der Bridge nach dem zweiten Chorus. Dies wird von Franklin (1967) zugunsten eines dritten Verses ignoriert. Ihre Bridge folgt als Saxophonsolo erst nach dem dritten Chorus und bildet einen zusätzlichen Formteil. Nach dem vierten Chorus addiert sie den berühmten „R-E-S-P-E-C-T“-Break und setzt so Schlusschorus und Playout deutlicher voneinander ab als Redding.

Harmonisch rückt Redding (1965) die Bridge nach unten, während sie bei Franklin (1967) chromatisch nach oben gerückt wird. Diese Idee stammte nach Whitley (2014: 31) von Produzent Jerry Wexler und nicht von den Musiker*innen. Laut Whitley (ebd.) und Malawey (2014: 192) entspricht der neue Formteil harmonisch dem Prechorus von „When Something Is Wrong With My Baby“ von Sam & Dave (1967b), das wiederum bei Stax aufgenommen wurde und nicht mit der FAME-Studioband. Die enge Verwandtschaft der Southern-Soul-Produktionen zeigt sich hier exemplarisch.

Gleichwohl sind deutliche klangliche Unterschiede hörbar. Redding und die Hausband von Stax, Booker T. & The M.G.‘s, kontrastieren einen von allen Instrumenten außer den Bläsern gedoppelten, auf allen vier Vierteln durchgeschlagenen Beat im Verse mit einem Wechsel zum

Backbeat in Intro, Chorus, Bridge und Playout. Der Backbeat wird flankiert von einer schweren Eins von Gitarre, Piano und Bass sowie einer Achtelbewegung im Bass ab Zählzeit Zwei, die von der Hi-Hat unterstützt wird. Im Chorus markiert das Crashbecken die Viertel, während Gitarren und/oder Piano ein Offbeat-Feeling addieren und die Bläser mit einem Sechzehntel-Riff zusätzliche Bewegung schaffen. In der Bridge bleibt das Crashbecken, während das Offbeat-Feeling verschwindet und die Bläser eine ganztaktige Fläche spielen. Im Playout wechselt der Bass in einen Walking-Bass-artigen Achtelgroove, die Bläser spielen abwechselnd ein Achtelriff ab Zählzeit Zwei und einer Fläche im folgenden Takt. Snare Rolls mit sechs Sechzehntelnoten ab Zählzeit Drei-Und markieren die Formteil-Enden. In der Bridge und im Playout werden die Rolls zusätzlich alle zwei Takte verwendet, im Intro und im 6-taktigen dritten Chorus nach vier und sechs Takten. Dadurch drängt das Stück permanent nach vorn. Der Klang ist dominiert von Stimme, Schlagzeug, Bläsern und Bass, auch wenn die konkreten Basslinien ähnlich wie die Licks von Piano und Gitarren verschwimmen. Die typische Hierarchisierung und Groove-Orientierung des Mix ist deutlich zu hören, auf eine klare Hörbarkeit der einzelnen Instrumentalstimmen wird kein Wert gelegt.

Dagegen klingt die FAME-Studioband bei Franklin transparenter, die einzelnen Instrumentalstimmen sind weitgehend deutlich zu hören. Das Arrangement nimmt insbesondere die Bläser zurück, die nur noch in Intro, Bridge und Playout spielen und addiert stattdessen prominent einen Frauenchor. Der von Orgel und Gitarre gedoppelte Backbeat läuft bei Franklin durch, die Verdopplung der Snare-Schläge im Verse bei Redding fällt weg. Auch die Snare Rolls zur Abgrenzung der Formteile fehlen weitgehend und werden durch einfache Markierungen des Crashbeckens oder der offenen Hi-Hat ersetzt, sodass insbesondere Verse und Chorus zu einer größeren Einheit verschmelzen, die durch die Pendelharmonik beider Formteile noch gestützt wird. Die instrumentale Bridge bildet über die harmonische Änderung und den Bläsereinsatz einen ersten Bruch zum Rest, auch wenn der Beat unverändert durchläuft. Die 1-taktigen Bläserflächen werden aus Reddings Bridge-Arrangement übernommen. Der R-E-S-P-E-C-T-Break ist der einzige Formteil, der den kontinuierlichen Fluss des Grooves unterbricht. Dieser entsteht aus der Kombination von Backbeat, schwerer Eins und einer stark synkopierten 2-taktigen Basslinie, die im Laufe des Stücks von ebenfalls synkopierten Pianolicks ergänzt wird.

Der Mix nimmt diesen kontinuierlichen Groove als Basis, stellt aber Sologesang und Chor in den Mittelpunkt. Der Sologesang ist, wie Malawey (2014: 188) herausgearbeitet hat, ebenfalls stark synkopiert, und zwar auf einer Sechzehntelbasis im Gegensatz zu den synkopierten Achteln von Redding. Dagegen sind die Choreinsätze mit Ausnahme der Chorus-Phrase „Just-a-little-bit“ nicht synkopiert, wie in Tabelle 10 notiert.

Formteil	**Takte**	**Chor**
Intro	4	-
Verse 1	6	6 x Uh (Taktanfänge)
Chorus 1	4	4x Just-a-little-bit (jeweils auf Zählzeit Zwei bis Drei-Und)
Verse 2	6	3 x Uh (Taktanfänge ab Takt vier)
Chorus 2	4	Wie Chorus 1
Verse 3	6	-
Chorus 3	4	Just-a als durchgehende Achtel für zwei Takte plus 2x Just-a-little-bit ab Takt drei
Instr. Bridge		-
Verse 4	6	5 x Uh (Taktanfänge ab Takt zwei)
Chorus 4	4	Re- als durchgehende Viertel für zwei Takte, -spect auf der Eins von Takt drei plus 2x Just-a-little-bit ab Takt drei
Break	4	-
Playout	12	Sock-it-to-me als durchgehende Sechzehntel für zwei Takte plus 2x Just-a-little-bit ab Takt drei, dann wie Chorus 1 und abschließend wie Chorus 4

Tab. 10 Aretha Franklin: „Respect“ (1967), Choreinsätze

In den Versen markiert der Chor mit abnehmender Häufigkeit die Taktanfänge, verschwindet völlig in Verse 3 und kommt wieder in Verse 4. In den Chorussen wird der Puls des Chores ab Chorus 3 bis zum Playout erst von Achteln auf Viertel zurückgenommen, dann auf Sechzehntel gesteigert, um abschließend auf Vierteln zu enden. Es entsteht eine Wellenbewegung, die Abschnitte unterschiedlicher vokaler Dichte gegen einen gleichbleibenden Groove setzt und so das Stück interessant hält.

Im Vergleich beider Versionen erscheint die Stax-Version drängender und treibender. Der Sänger musste sich gegen den Groove behaupten, während die FAME-Band transparenter und relaxter groovte und dem Gesang mehr Platz zur Entfaltung bot. Die Instrumentallinien der

FAME-Band verzahnten sich deutlicher hörbar als bei Stax und wiesen damit stärker in Richtung Funk als bei Stax. Gleichwohl waren die Charakteristika des Southern-Soul-Groove bei beiden Stücken vorhanden und wurden von der FAME-Band im Intro über das prägende Gitarrenlick und den Bläsereinsatz ausgestellt. Die Unterschiede betreffen weniger das Zusammenspiel als die Transparenz und Hierarchisierung des Mix.

Southern Soul als integrative Praxis?

Die Southern-Soul-Produzenten haben in schriftlichen und filmischen Dokumentationen (exemplarisch Camalier 2012) immer wieder die die staatliche Realität vorwegnehmende integrative Praxis der Soul-Produktion herausgestellt. In den damals noch segregierten USA sei diese, so die Selbstdarstellungen, eindeutig progressiv und antirassistisch gewesen.[110] Gleichzeitig ist klar, dass *weiße* Unternehmer wie Rick Hall (FAME), Jim Stewart (Stax), Lincoln Wayne „Chips“ Moman (American) oder auch Jerry Wexler (Atlantic) mit einer als Schwarz imaginierten Zielgruppe, dem R&B-Publikum, Geld verdienen wollten und mussten. Hughes (2015) hat hervorragend herausgearbeitet, dass im, wie er es nennt, Country Soul lange nicht alles Gold war, was antirassistisch glänzte, um es vorsichtig zu formulieren. Er zitiert beispielsweise Sam Moore, der über den *weißen* Komponisten und Gitarristen der Stax-Hausband Booker T. & The M.G.‘s, Steve Crooper, sagt: „‘Stevie didn‘t have that much love for blacks’, Moore told Portia Maultsby, ‘but he saw that he could make money’“ (ebd.: 74). Bezogen auf die FAME-Studios in Muscle Shoals, Alabama habe ich die Kontroverse um Aretha Franklin bereits beispielhaft zitiert (ebd.: 74–78). Stax-Musiker Marvell Thomas ergänzte laut Hughes: „the athmosphere for black people in Muscle Shoals, Alabama, was not all that cool at that time (ebd.: 75). Ein weiterer Beleg ist ein Interview, das für eine schwedische TV-Dokumentation 1970 mit Eigentümer Rick Hall in den FAME-Studios geführt wurde. Hall verklärt darin den US-amerikanischen Süden und betrachtet die Bildungsmöglichkeiten in den Nordstaaten der USA explizit als gefährlich für sein Geschäftsmodell:

> They [afroamerikanische Sänger*innen aus den Südstaaten; D.E.] somehow become more sophisticated when they go up North […] and their speech becomes different. They

[110] In den Nordstaaten respektive New York existieren übrigens ab der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre ebenfalls integrierte R&B, Doo Wop oder Twist Bands wie The Crests, The Marcells oder Joey Dee & the Starliters. Vgl. Kapitel 5, Abschnitt Doo Wop, Twist und andere Tänze.

> become better educated and more sophisticated and they tend to forget about the old South ways and they … we feel like that the people here are still, in general, still love each other. (R. Hall in Hopkins und Ribbsjö 1970, 11:54-12:16, Transkription D.E.)

Bei Motown, das als Black-owned-Business aus dem von der rassistischen Realität zugewiesenen R&B-Markt in den *weiß* dominierten Popmarkt vordringen wollte und vordrang, verliefen die Konfliktlinien anders. Motown durchbrach allein durch seine (erfolgreiche) Präsenz die rassistischen Schranken des segregierten Musikbusiness. Problematisch war laut Marvin Gaye eher die Erwartung, sich widerspruchslos an einer fordistischen Produktionsweise und Arbeitsethik auszurichten.

> „I saw what BG [Berry Gordy; D.E.] was doing", said Gaye. „He was trying to get the most out of everyone, like a general training his field sergeants. It was a little like the Air Force, and that was the part I hated. I hated the discipline and all the demands. The more hits Berry had, the tighter he ran the ship." (Ritz 1991: 116)

Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Fragen der Auflösung von Segregation oder Progressivität von Soul erfolgt im nächsten Kapitel – mit Schwerpunkt auf die Konsequenzen für Deutschland. An dieser Stelle möchte ich mit dem Vorangestellten vor allem verdeutlichen, dass die Produktionsbedingungen in den damals noch bzw. gerade nicht mehr segregierten USA stark von rassistischen Kategorisierungen geprägt waren, oder um es mit Ta Nehishi Coates zusagen: „White supremacy is so fundamental to America that it is difficult to imagine the country without it" (Coates 2017: 358).

Kommerzieller Erfolg Teil 2 – Von Soul zu Disco

1973 waren, wie in Tabelle 3 gezeigt, sieben Soul- und Funk-Titel in den westdeutschen Jahrescharts der Singles vertreten, darunter ein Top-Ten-Erfolg. 1974 finden sich plötzlich 14 internationale und erstmals eine westdeutsche Soul/Funk-Produktion in den Charts, mehr als doppelt so viele wie noch im Jahr zuvor. 1975 steigt die Zahl weiter auf 19 internationale und sechs westdeutsche Produktionen. Zudem sind in diesen beiden Jahren fünf Nummer-eins-Hits und acht weitere Platzierungen unter den Top Ten zu verzeichnen. Es ist also nicht nur ein quantitativer Anstieg, sondern auch eine qualitative Änderung festzustellen. Gleichzeitig spielen 1974/75 die bisherigen Akteur*innen keine große Rolle mehr in den deutschen Charts – weder Stax und ihre Hausband Booker T. & The M.G.'s noch die Muscle Shoals Rhythm

Section aka The Swampers aus den 1969 gegründeten Muscle Shoals Sound Studios und auch nicht die neue Hausband der FAME-Studios bzw. die Funk Brothers und Motown.[111]

Tabelle 11 zeigt die in den westdeutschen Single-Jahrescharts vertretenen internationalen Soul/Funk-Veröffentlichungen der Jahre 1974 und 1975. Die überwältigende Mehrheit der in Tabelle 11 verzeichneten internationalen Hits kam weiterhin aus den USA, nur sechs der 34 Einträge waren nicht aus Übersee, sondern aus Großbritannien (5)[112] und Belgien (1)[113]. Insgesamt 22 unterschiedliche Künstler*innen und Gruppen sind vertreten,[114] sieben sind mindestens zweimal verzeichnet, die größte Anzahl an Hits in diesen zwei Jahren liegt bei vier (George McCrae, The Three Degrees). Motown kommt nur noch einmal vor, mit Stevie Wonder Anfang 1974, Southern Soul gar nicht mehr. Allerdings existierten ein paar Verbindungen anderer Künstler*innen zu Motown. So baute die Karriere von Gloria Gaynor auf Coverversionen von Motown-Hits auf,[115] und mit Hamilton Bohannon konnte der ehemalige Leiter einer Tour-Band von Motown, der Motowns Umzug nach Los Angeles 1972 nicht mitmachte und in Detroit blieb, einen eigenen Hit landen.

---

[111] Die Muscle Shoals Rhythm Section ist in den deutschen Charts stattdessen auf Rod Stewarts Hit „Sailing“ (1975a) und auf dessen Album *Atlantic Crossing* (1975b) zu hören

[112] Hot Chocolate, 5000 Volts, zweimal Carl Douglas und die Anfang der 1970er-Jahre nach England übersiedelten The Drifters.

[113] Black Blood.

[114] Barry White und das Love Unlimited Orchestra werden als ein Eintrag gelesen.

[115] „Never Can Say Goodbye“ (Gaynor 1974; Jackson 5 1971) und das in Tabelle 11 nicht enthaltene, aber weiter oben schon besprochene „Reach Out I’ll Be There“ (Gaynor 1975; Four Tops 1966).

Artist	Titel	Jahr	Höchste Chart-platzierung	Erste Notierung
Stevie Wonder	Living For The City	1974	20	04.03.74
The Love Unlimited Orchestra	Love's Theme	1974	22	18.03.74
The Three Degrees	Dirty Ol' Man	1974	34	25.03.74
MFSB feat. the Three Degrees	TSOP (The Sound Of Philadelphia)	1974	5	06.05.74
Hot Chocolate	Emma	1974	19	20.05.74
George McCrae	**Rock Your Baby**	1974	**1**	**29.07.74**
The Three Degrees	Year Of Decision	1974	27	12.08.74
The Hues Corporation	Rock The Boat	1974	7	19.08.74
The Drifters	Kissin' In The Back Row Of The Movies	1974	13	19.08.74
The Three Degrees	When Will I See You Again	1974	27	09.09.74
Carl Douglas	**Kung Fu Fighting**	**1974**	**1**	**14.10.74**
George McCrae	I Can't Leave You Alone	1974	3	04.11.74
Barry White	Can't Get Enough Of Your Love, Babe	1974	25	04.11.74
Carl Douglas	Dance The Kung Fu	1974	5	16.12.74
Barry White	You're The First, The Last, My Everything	1974	9	30.12.74
Gloria Gaynor	Never Can Say Goodbye	1975	13	27.01.75
Disco Tex & His Sex-O-Lettes	Get Dancin'	1975	27	03.02.75
B.T. Express	Do It ('Til You're Satisfied)	1975	33	03.02.75
LaBelle	Lady Marmalade	1975	17	17.02.75
Shirley & Company	**Shame, Shame, Shame**	**1975**	**1**	**10.03.75**
George McCrae	Sing A Happy Song	1975	13	31.03.75
The Stylistics	Sing Baby Sing	1975	31	30.06.75
Van McCoy	The Hustle	1975	3	21.07.75
Gloria Gaynor	Walk On By	1975	17	21.07.75
Hamilton Bohannon	Disco Stomp	1975	3	04.08.75
George McCrae	It's Been So Long	1975	27	11.08.75
The Bee Gees	Jive Talkin'	1975	23	25.08.75
5000 Volts	**I'm On Fire**	**1975**	**1**	**22.09.75**
The Stylistics	Can't Give You Anything (But My Love)	1975	34	29.09.75
Gloria Gaynor	(If You Want It) Do It Yourself	1975	31	13.10.75
Esther Phillips	What A Diff'rence A Day Makes	1975	16	20.10.75
KC and The Sunshine Band	That's The Way (I Like It)	1975	20	20.10.75
Black Blood	A.I.E. (Mwana)	1975	24	03.11.75
Van McCoy	Change With The Times	1975	31	01.12.75

Tab. 11 Soul in den deutschen Single-Charts 1974/75[116]

[116] https://www.chartsurfer.de/musik/single-charts-deutschland/jahrescharts/hits-1974.

1974 etablierte sich kommerziell erfolgreich stattdessen das Label Philadelphia International mit seiner Hausband MFSB und dem Gesangstrio The Three Degrees.[117] 1975 setzte sich der Erfolg des Labels mit The Stylistics fort. Wie Ripani (2006: 118) bemerkt hat, ähnelt die Weiterentwicklung von Soul und Funk in Philadelphia den Arbeiten von Barry White mit oder ohne das Love Unlimited Orchestra in Kalifornien und auch der von Van McCoy in New York, die drei- bzw. zweimal in Tabelle 11 vertreten sind. Für einen Nummer-eins-Hit reichte es jedoch nicht. Dieser kam mit „Rock Your Baby" von George McCrae (1974a) aus Miami, Florida aus dem Hause TK und beruhte ebenfalls auf einem regionalen Netzwerk inklusive Hausband:

> The Sound of Miami Soul and Funk is the creation of a group of like-minded people who all came to work under the umbrella of Henry Stone's TK Records and Tone Distribution in Miami, Florida. […] Key players in this group were musicians Wille "Little Beaver" Hale and Robert Moore, songwriter/producers Clarence Reid and Willie Clarke, songwriters Richard Finch und Harry Casey (later to become KC) and A and R/producer Steve Alaimo. (Baker 2003: 3)

TK-Produktionen (George McCrae, KC & The Sunshine Band) sind fünfmal in Tabelle 11 vertreten. Die nächste aus den USA stammende Soul/Funk-Nummer-eins in den deutschen Single-Charts 1974/75 stammte mit „Shame, Shame, Shame" von Shirley & Company (1975a) von All Platinum, einem in New Jersey ansässigen Label inklusive Hausband. Songwriterin und Inhaberin Sylvia Robinson sollte ein paar Jahre später mit Sugarhill Records und der Sugarhill Gang Hip-Hop-Geschichte schreiben. Die beiden anderen Nummer-eins-Hits aus Tabelle 11 sind bereits europäische Adaptionen. „Kung Fu Fighting" des Jamaikaners Carl Douglas (1974) ist eine britische Produktion des indischstämmigen Biddu Appaiah aka Biddu und verhalf beiden zum internationalen Durchbruch. „I'm On Fire" von der britischen Band 5000 Volts (1975) ist ein Popsong mit Disco-Elementen. Leadsängerin Tina Charles arbeitete im Anschluss mit Biddu an weiteren Disco-Adaptionen.

Nimmt man die in Tabelle 12 aufgelisteten erfolgreichen deutschen Soul- und Funk-Produktionen der Jahre 1974/75 hinzu, so findet sich mit „Lady Bump" von Penny McLean (1975a) eine weitere Nummer-eins-Platzierung und mit „Shame, Shame, Shame" von Linda & The

[117] Bei MFSB spielte auch ein Mitglied der Funk Brothers, der Bassist Bob Babbitt.

Funky Boys (1975a) zudem eine erfolgreiche Coverversion des Nummer-eins-Hits von Shirley & Company.

Künstler*innen/Band	Titel	Jahr	Höchste Chart-platzierung	Erste Notierung
Joy Fleming	Halbblut	1974	38	18.02.74
Linda & The Funky Boys	Shame, Shame, Shame	1975	15	10.03.75
Joy Fleming	Ein Lied kann eine Brücke sein	1975	32	17.03.75
Penny McLean	**Lady Bump**	**1975**	**1**	**11.08.75**
Marianne Rosenberg	Ich bin wie du	1975	18	10.11.75
Silver Convention	Fly, Robin, Fly	1975	3	01.12.75

Tab. 12 Deutsche Soul- und Funk-Produktionen in den deutschen Single-Jahrescharts 1974 und 1975[118]

Hinter Linda & The Funky Boys verbergen sich Hamburger Musiker*innen.[119] „Lady Bump" (1975a) stammt von dem in München arbeitenden Michael Kunze (aka Stephan Prager) und von Sylvester Levay, auf die ich anlässlich von „Fly, Robin, Fly" und Silver Convention (1975a) in Kapitel 8 im Zusammenhang mit *Munich Disco* noch ausführlich eingehen werde.[120]

Die Funk-Werdung von Soul

Die für Southern Soul oben als typisch analysierte Verzahnung eines Grooves mit dem Backbeat wurde im Funk ausdifferenziert und verfeinert. Ein stark betonter Taktanfang, eine sogenannte schwere Eins, diente als Ausgangspunkt dieses potenziell polyrhythmischen Auseinanderstrebens und wieder Zusammenfindens der einzelnen Instrumentalstimmen. Rickey Vincent (2014: 34) hat das Vorwort seiner Funk-Monografie deshalb „On the One" genannt. Paradigmatisch für eine solche Verzahnung waren laut Vincent (ebd.: 59) die Veröffentlichungen von James Brown ab Mitte der 1960er-Jahre.

Formal wurde aus den Liedformen des Soul bei James Brown eine potenziell endlose Reihung mehrerer Formteile, wie Tabelle 13 zeigt.

[118] https://www.chartsurfer.de/musik/single-charts-deutschland/jahrescharts/hits-1974.
[119] Hamburger Adaption und US-Original werden in Kapitel 7 detailliert verglichen.
[120] Auch die anderen Produktionen aus Tabelle 11 werden in den Kapiteln 6 bis 9 en détail besprochen.

Papa's Got A Brand New Bag		**Cold Sweat Pt. 1**	
Formteil	**Takte**	**Takte**	**Formteil**
Intro	1		
A	12	20	A
A	12	10	B
B	8	4	C
A	12	20	A
A	12	10	B
B (Fade out)	80	4	C
		12	A (Fade out)

Tab. 13 James Brown: „Papa's Got A Brand New Bag" (1965), „Cold Sweat Pt.1" (1967), formale Struktur

„Papa's Got A Brand New Bag" (Brown 1965) reiht zwei Formteile A und B, von denen einer – A – auf einem 12-taktigen Bluesschema beruht. Das Stück endet mit einer potenziell endlosen Wiederholung des nicht auf dem Bluesschema beruhenden, sondern auf einer Harmonie verharrenden Formteils B, die zeitlich bereits in der ersten Hälfte des Stücks – ab Takt 58 von 137 – beginnt und in ihrer harmonischen Statik typisch für Funk wird. In „Cold Sweat" (1967) reiht Brown potenziell endlos drei Formteile unterschiedlicher Länge. David Brackett (2000: 108–156) hat in seiner Diskussion von „Superbad" (Brown 1975) gleichwohl deutlich gemacht: „Close inspection reveals very few songs with 'no chordchanges'; it also reveals songs that possess a great deal of 'melodic variety' if the concept of 'melody' is based on subtle nuances and variations of melodic figures rather than on the European ideal of a sustained (preferably legato) melodic line" (Brackett 2000: 144).

Das Ideal der Verzahnung der einzelnen Instrumentalstimmen führte auch zu einer sich vom Southern Soul unterscheidenden Mixästhetik, der die für Southern Soul als typisch erachtete Tiefenstaffelung mit Primat des Grooves nicht ausreichte. Die einzelnen Instrumentalstimmen und ihre Verzahnung sollten im Funk jetzt differenziert hörbar werden. Deshalb wurden die zusätzlichen räumlichen Möglichkeiten des Stereomix (Links-Mitte-Rechts) genutzt, um die Instrumentalstimmen zu platzieren. Während sich James Brown in den oben genannten Beispielen noch auf die Hierarchisierung in Vorder- und Hintergrund verließ, verteilten The Meters aus New Orleans auf der Albumversion von „Cissy Strut" (1969) bereits Gitarre

und Keyboard auf die Seiten des Stereomix, während Schlagzeug und Bass mittig verblieben.[121] Die differenzierte Platzierung der Klangquellen im Stereoraum trieb insbesondere das in den Diensten von Motown stehende Komponisten- und Produktionsteam Norman Whitfield und Barrett Strong mit ihren Arbeiten für die Temptations in virtuose Höhen. Die in den Tabellen 1, 2 und 6 vertretenen Arbeiten „Papa Was A Rollin' Stone" und „Masterpiece" (Temptations 1972 und 1973a) zeigen dies exemplarisch: In den ersten 40 Sekunden von „Papa Was A Rollin' Stone" (1972) erklingen Bass und Hi-Hat mittig, links außen und unten sitzt eine Wah-Wah-Gitarre, darüber und weiter in der Mitte spielt eine Trompete. Eine zweite, nur ab und zu erklingende Gitarre mit einem Einzelton-Riff wird mittig platziert. Den Raum rechts der Mitte teilen sich drei Streicherebenen, die nach Frequenzbereichen – hoch, Mitte, tief – aufgeteilt sind. Hallräume und Echos werden zusätzlich als eigenständige Klangereignisse behandelt und nutzen den ganzen Stereoraum bzw. sind auch prägnant auf der Seite des Stereoraums wahrnehmbar, die der Platzierung des Originalsignals gegenüberliegt.

Die Mixe des 1974 in den westdeutschen Charts erfolgreichen Philly Soul des Philadelphia International Labels nutzten ebenfalls den gesamten Stereoraum, um die präferierten großen Besetzungen der Hausband MFSB als Funk hörbar zu machen. Ripani (2006) und John A. Jackson (2004) haben den sogenannten Philly Sound wie folgt charakterisiert:

> Philadelphia soul, a multilayered, bottom-heavy brand of sophistication and glossy urban rhythm and blues, characterized by crisp, melodious harmonies backed by lush, string-laden orchestrations and a hard-driving rhythm section. (Jackson 2004: ix)
>
> They released a number of hits using a formula that included a rhythm section playing a generally funky dance beat, sometimes also incorporating a Latin-based rhythmic feel, along with an orchestra of strings and horns. The sound was similar to that created by Barry White and his Love Unlimited Orchestra. (Ripani 2006: 118)

Der formale Aufbau von „TSOP" (MFSB 1974a), dem mit Platz fünf größten Philly-Soul-Hit in Deutschland, ist an James Brown angelehnt: Drei Ideen werden gereiht, um anschließend auf der zweiten Idee zu verharren, wie Tabelle 14 zeigt.

[121] Die wahrscheinlich drei Monate früher veröffentlichte Single-Version (Meters 1969a) ist (noch) ein Monomix (vgl. die entsprechenden Einträge bei discogs und 45cat).

Formteil	Takte
A	16
B	12
C	4
A	8
B	12
C	4
B‘	45

Tab. 14 MFSB: „TSOP“ (1974a), Songstruktur

Barry White, der nach Ripani (2006: 118) ähnlich gearbeitet habe, ging bei „Love’s Theme“ (Love Unlimited 1974) etwas anders vor. Er erreichte die potenzielle Endlosigkeit nicht, indem er abschließend als Playout auf einem Formteil verharrte, sondern indem er nach einer Abfolge von Formteilen wieder mit dem Intro begann und erst das Ende des zweiten Durchlaufs variierte, also in ein Playout verwandelte, um dann auszublenden.

Love’s Theme		**The Hustle**	
Formteil	**Takte**	**Takte**	**Formteil**
A	2	12	A
B	8	4	B
B‘	16	16	C
B‘	16	10	B‘
		7	C‘
C	**11**	**2**	**D**
A‘	2	8	A
B	8	4	B
B‘	16	16	C
B‘‘	20	10	B‘
		15	C‘

Tab. 15 Love Unlimited Orchestra: „Love’s Theme” (Love Unlimited 1974), Van McCoy & The Soul City: Symphony „The Hustle” (McCoy 1975), formale Struktur

Ganz ähnlich war auch ein weiterer instrumentaler und orchestraler Soul/Funk-Hit an der Schwelle zu Disco gebaut: „The Hustle“ von Van McCoy & The Soul City Symphony (1975).[122] In Tabelle 15 ist der Formteil, nach dem beide Stücke wieder von vorn beginnen, mit Fettdruck hervorgehoben.

Die Mixstrategien bei der Platzierung der Instrumentalstimmen im Klangraum sind ähnlich wie im Philly Soul und bauen auf den virtuosen Mixen von Whitfield/Strong auf: Als Reminiszenz an die (Southern-Soul-)Mixe der 1960er-Jahre ist die „hard driving rhythm section“ (Jackson 2004: ix), also Schlagzeug und Bass, in der Mitte platziert. Streicher und Bläser werden räumlich getrennt auf die beiden Seiten verteilt. Dort sitzen auch jeweils räumlich verteilt die Gitarren, das E-Piano und die Percussion. Streicher und Bläser können bei Bedarf zusätzlich in nach Frequenzbereichen getrennte Einheiten zergliedert und nochmals individuell im Raum verteilt werden. Tiefe Bläser und mittlere Streicher können so zum Beispiel zeitweise auf der gleichen Seite des Stereobildes Platz finden. Eine der Einheiten kann aber auch in der Mitte platziert werden. Die zusätzlichen Perkussionsinstrumente sind oft Congas, Bongos und Ähnliches, also latin- bzw. afrokubanischer Perkussion. Bei den Gitarren gab es zwei verbreitete Spielweisen, erstens sich variierend wiederholende Einzelton-Riffs und zweitens eine akkordische Spielweise, für die gerne auch ein Wah-Wah-Effekt benutzt wurde. Letztere beruhte nach Fred Wesley, dem Arrangeur von James Brown, auf folgender Rhythmusfigur: „Fred Wesley was auditioning a guitar player for James Brown’s band and asked him, “Can you play an E ninth chord, ‘chicka ta chicka ta chicka ta chicka chick’?“ (Vincent 2014: 71) Die konkrete Ausgestaltung schwankt zwischen den beiden in Abbildung 1 notierten Polen. Die untere Notenzeile entspricht der 3:2-Son-Clave und steht für einen weiteren afrokubanischen Einfluss im Funk.[123]

---

[122] Von McCoys Soul City Symphony existierten sowohl personelle Verbindungen zu Philly Soul als auch zum Salsoul Orchestra in New York, das wiederum zum Teil aus ehemaligen Mitgliedern von MFSB bestand.

[123] James Browns Gitarrist Jimmy Nolen wird häufig als Erfinder der Funk-Gitarre bezeichnet: „Fluency in the choppy, percussive form of rhythm guitar pioneered by James Brown’s guitarists Jimmy Nolen and Cheese Martin was crucial to a successful soul or funk band“ (Vincent 2014: 75f.). Jimmy Nolen spielte vorher in der Band von Johnny Otis, deren Stück „Willie & The Hand Jive“ (1958) im Wikipedia-Eintrag als frühes Beispiel dieser Technik im R&B angeführt wird. Nolens Gitarre bei „Willie & The Hand Jive“ adaptierte den Bo-Diddley-Rhythmus des Rock ’n‘ Roll, der wiederum die Son Clave adaptierte (vgl. Elflein 2010: 161).

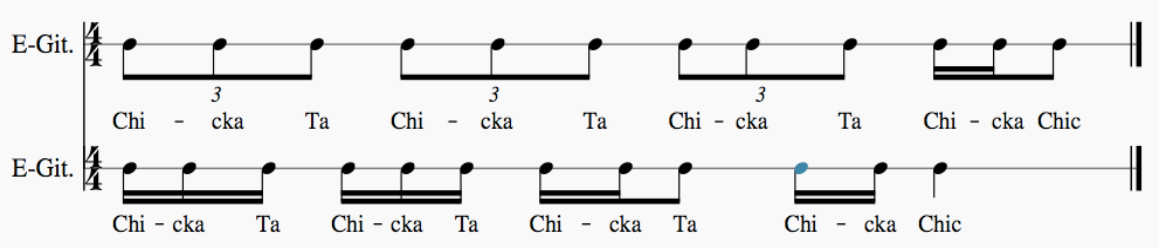


Abb. 1 Funk-Gitarre, Abstraktion

Die Nummer-eins-Hits

Die fünf in den Tabellen 11 und 12 enthaltenen Nummer-eins-Hits in den deutschen Single-Charts der Jahre 1974/75 weisen gerade in Bezug auf die Funk-Werdung von Soul interessante Parallelen auf. Damit können diese Stücke weitere Hinweise darauf geben, welche Art von Soul und Funk in Deutschland erfolgreich wurde. Die Gemeinsamkeiten beziehen sich sowohl auf den Mix, die Harmonik, die Songstruktur, stimmliche Momente und das Tempo als auch auf die eben geschilderten Bezüge zur Son Clave, mit denen ich deshalb beginnen möchte. Abbildung 2 zeigt das Pattern der 3:2-Son-Clave nochmals in einer anderen Darstellung:

	1		+		2		+		3		+		4		+	
Son Clave	x			x			x				x		x			

Abb. 2 3:2-Son-Clave

Die erste Hälfte des Taktes (bis Zählzeit Drei) enthält drei Impulse, die zweite (ab Zählzeit Drei) zwei, daher der Name 3:2-Son-Clave, der die asymmetrische Betonungsstruktur der Clave hervorhebt, bzw. einfach Clave. Die Betonung des „Chicka Ta“ der Funk-Gitarre bei „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1975a) liegen direkt auf den Impulsen der 3:2-Son-Clave, bei „Kung Fu Fighting“ (Douglas 1974) wird die vorletzte Betonung auf Zählzeit Drei-Und immer mal wieder weggelassen. In „Rock Your Baby“ (McCrae 1974a) erklingt der Bezug zur Clave etwas vermittelter, wie Abbildung 3 zeigt, ist aber nichtsdestotrotz präsent – die Bezüge sind grau hinterlegt.

	1		+		2		+		3		+		4		+	
Gitarre Takt 17	x			x					x	x	x		x		x	
Gitarre Takt 18	x			x	x				x		x		x			
Son Clave	x			x			x				x		x			

Abb. 3 George McCrae: „Rock Your Baby“ (1974a), Gitarrenrhythmus erster Chorus (Takt 17 und 18).

Die Assoziation an die 3:2-Son-Clave wird noch dadurch verstärkt, dass diese auch Teil des Rhythmus der Rhythmusmaschine war, wie Abbildung 4 zeigt. Die gelb markierte Verschiebung des letzten Stick/Snare-Impulses um ein Sechzehntel versteckt die Adaption und macht das Besondere des Rhythmus aus.[124]

	1		+		2		+		3		+		4		+	
Becken		x	x			x				x		x			x	
Stick/Snare	(x)			x			x				x			X		
Bass Drum	x				x			x	x				x			x
Son Clave	x			x			x				x		x			

Abb. 4 George McCrae: „Rock Your Baby“ (1974a), Roland TR-77 Rhythmus[125] (Takt 1 und 2)

Bei allen oben beschriebenen Rhythmusgitarrenspuren gilt, dass das analysierte Pattern der Ausgangspunkt beständiger (leichter) Variation ist.

Kunze und Lefay haben den Bezug zur 3:2-Son-Clave in „Lady Bump“ (McLean 1975a) auf die Punktierung des Anfangs (Zählzeiten Eins und Zwei-Und) vereinfacht. Nur „I’m On Fire“ (5000 Volts 1975) kommt völlig ohne Bezüge zur Clave aus, nutzt aber ebenfalls ein stark synkopiertes Motiv (siehe Abb. 5), das von einer starken Eins ausgehend alle Offbeats umspielt und im Chorus über einen Backbeat mit Offbeat-Betonung läuft.

[124] Die verwendete Drum Machine ist eine Roland TR-77 (Neal 2017: Abs. 3). Die TR-77 ist nicht programmierbar, sondern beruht auf vorprogrammierten Presets. Diese können allerdings kombiniert und über Lautstärkeregler für sechs Instrumente zusätzlich variiert werden.

[125] Der eingeklammerte Impuls des Sticks auf Zählzeit Eins erklingt nur alle zwei Takte. Das Becken erklingt wahrscheinlich auf allen Sechzehntelnoten, wird aber durch Überlagerung verdeckt.

	1		+		2		+		3		+		4		+	
I'm On Fire	x	x	x	x		x	x	x		x	x	x		x	x	x
Son Clave	x			x			x				x		x			

Abb. 5 5000 Volts: „I'm On Fire" (1975), rhythmisches Motiv.

Die Rhythmusgitarren mit Clave-Bezug erklingen bei McCrae und Douglas links, auch 5000 Volts platzieren ihre wie im Southern Soul den Backbeat doppelnde Rhythmusgitarre links im Klangraum. Bei McLean erklingt eine mit Wah-Wah-Effekt versehene Gitarre stattdessen rechts. Eine (zweite) Wah-Wah-Gitarre ist auch bei Douglas rechts platziert. Auf der Seite des Klangraums, der nicht von den Gitarren besetzt ist, erklingen Tasteninstrumente, vorzugsweise ein E-Piano. Bass, Schlagzeug und Stimme sind wie zu erwarten mittig platziert. Auch wenn diese Verteilung der Stimmen im Raum im Prinzip einfach eine Bühnensituation simuliert und damit im Rahmen des in der Stereo-Abmischung populärer Musik üblichen bleibt, so sind die Parallelen bei diesen Stücken in meinen Ohren zu auffällig, um einfach Zufall zu sein. „Shame, Shame, Shame" fällt beim Mix allerdings aus der Reihe, denn es handelt sich um einen hierarchisierten mono-artigen Mix in alter Southern-Soul-Tradition.

Der Groove entsteht bei allen Stücken aus der Kombination von Rhythmusgitarre, E-Piano-Licks, stark synkopierter Basslinie und Backbeat. Bei McCrae kommt die Rhythmusmaschine als Alleinstellungsmerkmal hinzu, McLean nutzt zusätzlich links platzierte Latin-Percussion-Elemente. Die den Backbeat doppelnde Rhythmusgitarre und das den Offbeat betonende E-Piano lassen „I'm On Fire" dagegen anders und gleichzeitig etwas rückwärtsgewandt klingen.

Zusätzlich zum Groove nutzen alle Stücke mit Ausnahme wiederum von „Shame, Shame, Shame" mittig platzierte Flächen – wahlweise mit Streichern oder Tasteninstrumenten produziert. Melodische Streichermotive werden nur bei Douglas auf die Seiten verteilt, McLean und 5000 Volts lassen diese ebenfalls mittig stehen, McCrae bleibt ausschließlich beim den Groove ergänzenden Flächenklang.

Die Tempi von „Rock Your Baby", „Kung Fu Fighting" und „Shame, Shame, Shame" bewegen sich zwischen 103 und 105 bpm und entsprechen damit auch dem von Barry White für

„Love's Theme" (Love Unlimited 1974) gewählten Tempo. „Lady Bump" und „I'm On Fire" sind mit 122 bzw. 141 bpm erheblich schneller angelegt.

Die Songstrukturen der drei im Tempo fast identischen Stücke sind sehr ähnlich. Es handelt sich um Standard-Popsongs, die auf dem Wechsel zweier musikalischer Ideen beruhen:

Standard Popsong	**„Rock Your Baby"**	**„Kung Fu Fighting"**	**„Shame, Shame,**	**Takte**
Intro	Instr. Chorus	Instr. Chorus	Instr. Chorus	16, 9, 8
Verse/Chorus	Chorus	Chorus	Verse	8
	Verse	Verse	Chorus	8
Verse/Chorus	Chorus	Chorus	Verse	8
	Verse	Verse	Chorus	8
Verse/Chorus	Chorus	Chorus	Verse	8
			Chorus	8
Bridge	Instr. Chorus	Instr. Chorus	Instr. Verse	8
Verse/Chorus	Chorus	Chorus	Chorus	8
			Verse	8
			Chorus	8
Playout	Chorusvar.	Chorusvar.	Chorusvar.	12, 12, 8

Tab. 16 George McCrae: „Rock Your Baby (1974a), Carl Douglas: „Kung Fu Fighting" (1974), Shirley & Company: „Shame, Shame, Shame" (1975a), Songstrukturen

Das Intro bezieht sich in allen drei Fällen auf den Chorus, ist also musikalisch nicht eigenständig und auch die Bridge wird eigentlich nur angetäuscht: Über ihre enge Verwandtschaft mit einem der beiden bereits bekannten Formteile verliert sie ihren kontrastierenden Charakter. Insbesondere „Rock Your Baby" und „Kung Fu Fighting" sind identisch aufgebaut, mit wahrscheinlich dem älteren „Rock Your Baby" als Vorbild. „Shame, Shame, Shame" unterscheidet sich in der Verse-Chorus-Reihenfolge und vermeintlich in der Menge der Verse. Berücksichtigt man aber, dass „Shame, Shame, Shame" zwei gleichberechtigte Leadstimmen aufweist, die jeweils zwei Verse singen, so ergeben sich weitergehende Ähnlichkeiten.

Auch harmonisch bestätigt sich die Verwandtschaft der Lieder: Der zentrale Formteil des Chorus pendelt bei allen drei Beispielen zwischen zwei R&B-typischen Harmonien. Der Verse

wird über eine stärkere harmonische Bewegung abgesetzt, wahlweise durch die Verdopplung der Anzahl der Akkorde oder die Halbierung der Verweildauer von zwei auf einen Takt.

	Rock your Baby	**Kung Fu Fighting**	**Shame, Shame, Shame**	**Takte**
Verse	VI^{7}-II^{7}-IV^{6}-$V^{(6,7)}$	3(I-ii)-I-V	III-$vi^{(6,7)}$-$II^{(6,7)}$-V	8
Chorus	2(IV^{6}-I)	2(I-ii)	2($IV^{(6,7)}$-$I^{(6,7)}$)	8

Tab. 17 George McCrae: „Rock Your Baby (1974), Carl Douglas: „Kung Fu Fighting" (1974), Shirley & Company: „Shame, Shame, Shame" (1975a), harmonische Formeln

Die Funk-Werdung von Soul stellt sich bei den deutschen Nummer-eins-Hits formal und harmonisch dar als reduzierte Harmonik, die stärker in Southern-Soul- denn in Motown-Tradition steht, Pendelbewegungen im Chorus einerseits sowie zwischen zwei grundlegenden musikalischen Ideen andererseits und der Abschwächung der kontrastierenden Funktion der Bridge auf ein Minimum. So ist der potenziell endlose Groove des Funk mit Popsong-Strukturen vermittelt, die auf Verse und Chorus nicht verzichten wollen.

„Lady Bump" und „I'm On Fire" unterscheiden sich formal und harmonisch. Beide setzen auf einen dreiteiligen Aufbau mit Verse, Prechorus und Chorus anstelle des zweiteiligen Aufbaus in den vorherigen drei Beispielen. Der Prechorus ist harmonisch am bewegtesten und die Pendelbewegung zwischen zwei Harmonien wird vom Chorus in den Verse verschoben. Da der Chorus aber formal weiterhin zentral bleibt, ändert sich der harmonische Schwerpunkt weg vom Funk hin zum Pop. Bei „Lady Bump" funktioniert der Chorus sogar über das Popklischee I-vi-IV-V (vgl. Everett 2009: 214–236; Kramarz 2006)[126], bei „I'm On Fire" über ii-vi^{7}-I.

Formal ist „Lady Bump" ein Standard-Popsong mit eigenständigem Intro und einem Drumbreak[127] als kontrastierender Bridge. „I'm On Fire" folgt der ebenfalls häufig zu findenden Struktur, bei der der erste Chorus fehlt und dieser so als verzögerter Höhepunkt eingesetzt wird: „Intro A B A B C A B C Playout" mit Verse (A), Prechorus (B) und Chorus (C). Intro und Playout variieren den Chorus.

[126] Den finalen Chorus von „Lady Bump" um einen Ganzton nach oben zu rücken bestätigt diese Poptendenz noch.

[127] Der Schlagzeugbreak basiert auf durchgehenden Vierteln (4-to-the-Floor) und verweist einerseits auf die mit Disco in den Fokus der DJs und des Publikums tretende Tradition der Breakbeats (vgl. Shapiro 2005; Schloss 2004) und andererseits auf britischen Glamrock und seine an Tribal-Klischees orientierten Schlagzeugintros und Breaks.

Als direkte Aneignung der Besonderheiten eines Vorgängerhits kopiert „Lady Bump“ den charakteristischen Schrei im Chorus von „Shame, Shame, Shame“, versetzt ihn aber vom zweiten in den vierten Takt des Chorus und nutzt den Schrei so als Halbschluss.[128] Ein ähnliches vokales Wiedererkennungsmoment besitzt auch „Rock Your Baby“ mit dem melodischen Sprung um eine Oktave nach oben als Schluss der beiden Verse sowie in den Variationen des Chorus im Playout. „Kung Fu Fighting“ setzt stattdessen auf diverse „Uhs“ und „Ahs“ als Kampflaute sowie ein orientalisches Klischee als Steicherthema, „I’m On Fire“ auf das angeraute Shouting von Tina Charles und Vorsängerin-Chor-Strukturen im Chorus mit einem wiederum an „Shame, Shame, Shame“ erinnernden Wechsel von Männer- und Frauenstimme.

Disco als (Ver-)Mittler

Die eben besprochenen Hits vermitteln zwischen dem in der Songtradition stehenden Soul der 1960er-Jahre und dem den Blues als Tanzmusik begreifenden Funk. Southern-Soul-Elemente wie ich sie oben auf *That’s Soul* (V.A. 1967a) analysiert habe, treten einerseits langsam in den Hintergrund, andererseits bleibt die Groove-Orientierung erhalten und bestimmt insbesondere das Klangbild. Als Marker für die Zugehörigkeit zu Disco können die dem Philly Soul entlehnten Streicherflächen und Melodien gelten, die bei den drei besprochenen europäischen Hitproduktionen nicht fehlen dürfen. Die Herauslösung der Streicher aus ihrem Kontext führte unter anderem dazu, dass auf dem Weg von Disco in die Hitparaden spürbare Konflikte eingeebnet wurden. Das mittels der Streicher entstehende entspannte Grundgefühl war bei Philly Soul eigentlich noch von einer untergründigen Spannung durchzogen, die sich musikalisch im kontrastierenden, Southern-Soul-informierten Groove in „TSOP“ (MFSB 1974a) manifestierte. Die Spannung zeigte sich auch im Cover des „TSOP“ enthaltenden MFSB-Albums *Love Is The Message* (1974b) – eine Aquarell-Collage aus Kriegsbildern, Atombombe, Hakenkreuzen, Schäferhunden und Schwarzen Bürgerrechtsdemonstranten, die Philly Soul zeitgeschichtlich als Teil der Gegenbewegung zu den genannten Ereignissen einordnet.[129]

---

[128] Vgl. Kapitel 7, Abschnitt Musikalische Aneignung.

[129] Der politische Bezug des MFSB-Album-covers setzte sich auf zwei weiteren Alben noch fort – *MFSB* (1973) thematisiert Drogen, *Philadelphia Freedom* (1975) verweist auf Afrofuturismus – um dann zugunsten romantischer Bilder zu verschwinden.

Politische Bezüge, die zeigen, dass nicht alles gut ist, finden sich auch auf dem Albumcover von *Shame, Shame, Shame* (Shirley & Company 1975b): eine eher naive Buntstiftzeichnung vor rotem Hintergrund, auf der Shirley (Goodman) mit erhobenem Zeigefinger und der im August 1974 zurückgetretene US-Präsident Richard Nixon zu sehen sind. Die Aussage des Albumtitels erhält so zeitgenössisch eine eindeutig politische Konnotation: Nixon solle sich für seine Amtsführung und den Watergate-Skandal schämen.[130]

Die beiden Plattenfirmen, Philadelphia International und All Platinum, die diese zeitgeschichtlichen Kommentare veröffentlichten, waren wie Motown Black-owned-Business. Derartige Bezüge fehlen bei den anderen besprochenen Nummer-eins-Hits. Deren Cover zeigen einfach Porträtfotos der Protagonist*innen. Der Inhaber von TK, die „Rock Your Baby" (McCrae 1974a) auf den Markt brachten, Henry Stone, war *weiß* und versammelte wie Stax eine *weiß*/Schwarz gemischte Mannschaft um sich. „Rock Your Baby" ist eine Komposition und Produktion der beiden *Weißen* Richard Finch und Harry Casey, die auch Schlagzeug, Bass und Tasteninstrumente bedienten. Außerdem spielten laut discogs die beiden Schwarzen Gitarristen Jerome Smith und Phillip Wright sowie der Schlagzeuger Robert Johnson auf dem Stück. Diese Band war auch bei den anderen drei Hits von McCrae dabei, die in Tabelle 11 verzeichnet sind. Um eine Bläsergruppe und Perkussionisten erweitert, veröffentlichte die Band unter dem Namen KC & The Sunshine Band; sie ist ebenfalls in Tabelle 11 vertreten. KC & The Sunshine Band spielten im Logo und auf dem Cover des Albums *Part 3* (1976) vermeintlich mit der Regenbogen Flagge der Schwulen/LGBT-Bewegung, die wohl allerdings erst ab 1977/78 in Gebrauch war – eventuell ein Verweis auf die Verankerung der Disco-Kultur in der schwulen Subkultur. Gleichwohl traten Casey und Finch als Hauptprotagonisten hinter KC & The Sunshine Band damals nicht offen homosexuell auf.[131]

Die europäischen Produktionen beruhten auf *weißen* Produktionsteams mit dem Inder Biddu als Ausnahme. Biddu und Douglas nutzten die damals bestehende Kung-Fu-Mode in den

[130] Nixon trat infolge der Watergate-Affäre als erster US-Präsident in der Geschichte zurück.

[131] Richard Finch wurde 2010 wegen sexuellem Missbrauch minderjähriger männlicher Jugendlicher zu einer Gefängnisstrafe von sieben Jahren verurteilt, vgl. www.theguardian.com/music/2010/dec/08/former-kc-sunshine-band-star?CMP=twt_fd.

USA und Europa als Ansatzpunkt für die Vermarktung.[132] Die *weißen* Produktionsteams setzten dagegen alle auf heterosexuellen Sex, verkörpert durch eine leicht bekleidete Sängerin als Leitthema.[133] Dagegen steht der einleitende Ausruf von George McCrae in Takt neun des Intros von „Rock Your Baby" (1974a), „Sexy Woman", noch in einer Schwarzen Tradition. Schlüpfrige bis offen pornografische Texte haben seit dem Blues einen festen Platz in den Ausdrucksmöglichkeiten Schwarzer Popmusik und können immer auch als Teil einer Metaphorik des Signifying gelesen werden (vgl. Phleps 2011; Rappe 2010: 23–42). Für diesen Typus des sinnlichen, männlichen und Schwarzen Verführers stand 1974/75 exemplarisch auch der Kalifornier Barry White mit oder ohne sein Love Unlimited Orchestra. Gleichwohl dominiert aus deutscher Rezeptionsperspektive die Logik der Verwendung von Soul und Funk in westdeutschen Sexploitation-Filmen.[134] Die Hits von Barry White, TK Records aus Miami und – mit starken Einschränkungen – Philly Soul liefern zumindest auch den Soundtrack für erotische Fantasien der Bundesbürger*innen – allerdings mit Weichzeichner. Die Sängerinnen der europäischen Disco-Produktionen bebildern die Fantasien. Diese Nachwirkungen der sexuellen Befreiung nach 1968 werden im nächsten Kapitel genauer diskutiert.

Zwischenfazit II

Soul manifestierte sich in der deutschen Rezeption erstmals explizit 1967/68 als Southern Soul und wurde einerseits als Tanzmusik und andererseits als typisch Schwarze Gesangskunst konzeptualisiert. Die erfolgreiche Rolle, die Motown-Künstler*innen vorher gespielt hatten, wurde eher als Teil von Pop wahrgenommen. Motown-Erfolge nach 1967 orientierten sich stärker als vorher an den musikalischen Markern für Southern Soul. Diese kurzfristige Mode verschwand wenige Jahre später wieder aus den Charts und kehrte Mitte der 1970er unter veränderten Vorzeichen und erheblich gestärkt wieder. Southern Soul wurde jetzt durch einen Funk-informierten entspannten Groove ersetzt, der bei den großen Hits weiterhin in Popsong-Arrangements gegossen wurde. Die von mehreren Instrumenten gedoppelten bassbetonten

---

[132] „Kung Fu Fighting" (Douglas 1974) knüpfte an die Erfolge der Martial-Arts-Filme mit Bruce Lee zwischen 1971 und 1973 an. Die Fernsehserie *Kung Fu* lief in den USA ab 1972, in der BRD begann das ZDF mit der Ausstrahlung erst ein knappes halbes Jahr nachdem „Kung Fu Fighting" (1974) wieder aus den Charts verschwunden war.

[133] 5000 Volts ersetzten Tina Charles anfangs für Cover und Auftritte durch die aus Hammer Horror, also Exploitation-Filmen, bekannte Schauspielerin Luan Peters; vgl. Airbus 1975; Wikipedia).

[134] Vgl. Kapitel 2, Abschnitt Kino, Kapitel 5, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.

Grooves des Southern Soul, die mit dem Backbeat spielen, traten in den Hintergrund. Der Bass blieb prominent, wurde stärker synkopiert und nicht mehr von anderen gedoppelt. Das Schlagzeug beschränkte sich auf den Backbeat mit Hi-Hat, Snare und Bass Drum. An die Stelle der aus dem Blues entwickelten Soul-Grooves traten afrokubanische Elemente auf der Basis der 3:2-Son-Clave in der Rhythmusgitarre, synkopierte Pianolicks und Latin Percussion und ließen so einen rhythmisch pulsierenden Teppich entstehen, den auch langsamere Tempi bei der Entfaltung des Grooves nicht behinderten. Die Mixe waren weiterhin groove-orientiert, allerdings entstand dieser im Southern Soul über die Tiefenstafflung, während er im Philly bzw. Miami Soul von McCrae und TK Records und seinen Adaptionen in Fortschreibung der Whitfield/Strong-Mixe für Motown über die zwar weniger virtuose, trotzdem aber geschickte Links-Rechts-Verteilung der Klangquellen realisiert wurde. Casey und Finch waren die Ersten, die mit „Rock Your Baby“ (McCrae 1974a) diesen Teppich teilweise mit Maschinen gestaltet und so die Genese elektronischer Tanzmusik teilweise vorweggenommen haben.[135]

Gleichzeitig scheint die zeitgenössisch und in der Literatur postulierte *weiß*/Schwarze Utopie des Southern Soul in den USA möglicherweise eher ein (nachträgliches) Rezeptionsphänomen gewesen zu sein. Politische Kommentare zum Beispiel auf Covers erfolgten in den 1970er-Jahren eher durch Schwarze Firmen, während sich die *weiße* und *weiß*/Schwarze Produktionswelt auf Sex als Thema zu konzentrieren schien.

[135] Ein Jahr vorher, 1973, war mit Timmy Thomas´ Hit „Why Can‘t We Live Together“ (1972) bereits ein Lied mit einem auf einer Rhythmusmaschine basierenden Groove bis auf Platz 26 der deutschen Charts gestiegen. „Why Can‘ We Live Together“ erschien in den USA auf einen Sublabel von TK, Glades. Finch war als Toningenieur beteiligt. Der Erfolg dieses Stückes in der BRD mag auch mit der zeitgleichen Heimorgelmode zu tun haben (vgl. van Keken 2021).

Ob Schwarz, ob *weiß*[136]

Schwarz sein	115
White Negroes	121
Inszenierungen im TV	123
Sexismus und Tanz	124
Schwarz scheinen	128
Rassistische Abwertungen	130
Spiritual als das Eigentliche	133
I'm Not A Juvenile Delinquent	135
*Schwarze Soulsänger*innen in Deutschland*	138
Tatort Sexploitation	143
Sexploitation und Exotismus	144
Weiße Produktionsteams	151
Zwischenfazit III	157

„Ob schwarz, ob weiß, die Menschen sind alle gleich" (Blanco 1958) – das wünscht sich Roberto Blanco Anfang 1958 im Chorus des Stücks, das diesem Kapitel den Titel gegeben hat. Gleichwohl weiß sein lyrisches Ich, dass es sich um einen Traum handelt: Eine Mutter erzählt ihn ihrem Kind, als dieses wegen einer alltäglichen rassistischen Diskriminierung Trost sucht. In diesem Kapitel will ich die bundesdeutsche Produktion und Rezeption von R&B, Soul und Funk ab Mitte der 1950er-Jahre betrachten und auf wiederkehrende rassistische und sexistische Praxen und Argumentationsmuster befragen. Die US-amerikanischen Herrschafts- und Produktionsverhältnisse im R&B, Soul und Funk bilden als Akteure dabei die Hintergrundfolie, von der jeweils unklar ist, wie viel davon in beiden deutschen Staaten gewusst werden konnte.

In Kapitel 3 habe ich gezeigt, dass die R&B-Produktion in den USA sehr stark auf lokale und regionale Labels und Studios sowie deren Studiobands konzentriert war.[137] Überregionale

[136] Das Kapitel bezieht sich in einigen Teilen auf meinen Aufsatz „Das war nicht nett von dir" (Elflein 2017), ist jedoch komplett anders aufgebaut und verfolgt eine andere Zielsetzung.

[137] Exemplarisch wird dies nochmals in Kapitel 7 am Beispiel von Shirley & Companys „Shame, Shame, Shame" (1975a), einem der in Kapitel 3 analysierten Nummer-eins-Hits in der BRD aus dem Jahr 1975, beschrieben und mit den Produktionsbedingungen der ebenfalls erfolgreichen Hamburger Bearbeitung von „Shame, Shame, Shame" durch Linda & The Funky Boys (1975a) verglichen.

Akteure wie etwa Atlantic Records aus New York machten sich diese Netzwerke zunutze, indem sie überregionale Stars einflogen, Musiker*innen und Techniker*innen bereitstellten oder auch einkauften. So konnte Jerry Wexler, Mitinhaber von Atlantic Records, Aretha Franklin zu Aufnahmen in den für ihre Southern-Soul-Produktionen berühmten FAME-Studios in Muscle Shoals, Alabama bewegen. Nachdem Franklin die Session aufgrund rassistischer und sexistischer Zwischenfälle vorzeitig beendet hatte, entschied Wexler, die an den Vorfällen nicht beteiligten Musiker für weitere Aufnahmen mit Franklin nach New York zu transportieren (vgl. Hughes 2015: 74–78).

Diese lokalen oder regionalen Labels und Studios waren in den 1950er- und 1960er-Jahren mehrheitlich in *weißer* Hand und produzierten mit häufig *weiß*/Schwarz gemischten Studiobands und mehrheitlich Schwarzen Sänger*innen Musik für ein als Schwarz imaginiertes Publikum. Das Branchenblatt *Billboard* kategorisierte diese auf Anregung von Wexler, der damals beim *Billboard* und noch nicht bei Atlantic Records arbeitete, ab 1949 nicht mehr als *race music,* sondern als R&B – Rhythm & Blues. In diesem Sinne waren *Black-owned businesses* wie Motown die Ausnahme. Sie zielten – im Falle von Motown erfolgreich – auf den übergreifenden Popmarkt, um mit einer integrationistischen Zielrichtung die herrschende Segregation zu unterwandern.

Aufgrund dieser Ausrichtung wurde und wird die Zugehörigkeit von Motown zu Soul in der Literatur kontrovers diskutiert (vgl. Ramsey 2003; Guralnick 1986). In der Rückschau wurden die *weiß*/Schwarzen Studiobands häufig als antirassistische Praxis während der bestehenden Segregation bezeichnet (stellvertretend Guralnick 1986), eine Ehre, die der Minderheit der ebenfalls bereits *weiß*/Schwarzen Doo-Wop- und Twist-Bands noch nicht zuteilwurde.[138]

Die Ermordung von Martin Luther King, Malcolm X und anderen radikalisierte Teile der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und politisierte die R&B-, Soul- und Funk-Produktion. Es entstanden mehr *Black-owned* Labels, die sich jenseits der Musik auch politisch äußerten und verorteten.[139]

---

[138] Z.B. The Crests, The Marcells oder Joey Dee & the Starliters. Vgl. Kapitel 5, Abschnitt Doo Wop, Twist und andere Tänze.

[139] Siehe das in Kapitel 3 besprochene Cover von MFSB auf Philadelphia International oder das ebenfalls dort zitierte Albumcover von Shirley and Company auf All Platinum. Vgl. auch die Gamble/Huff-Komposition und Produktion „Am I Black Enough For You“ (Paul 1973) und Stewart 2005.

Die Frage ist, was von diesen Kämpfen, Positionierungen und Ausbeutungsmechanismen damals in der BRD und der DDR gewusst werden konnte und ob dies für die deutsche Rezeption und Produktion von R&B, Soul und Funk eine Rolle gespielt hat. Dabei werde ich im Folgenden weitgehend eine westdeutsche Geschichte erzählen, die Entwicklungen in der DDR sind, soweit sie mir bekannt sind, eher ergänzend. Das hat auch damit zu tun, dass es eben nicht um die insbesondere von Michael Rauhut (2006a, 2012, 2013 u. 2016a; Rauhut/Lorenz 2008; Rauhut/Kochan 2004) hervorragend aufgearbeitete Geschichte des Blues in der DDR geht, sondern um R&B, Soul und Funk. Hier scheinen viele Informationen gefiltert via Westmedien in die DDR gelangt zu sein. DDR-Bearbeitungen von R&B-, Soul- und Funk-Stücken existieren kaum. Veröffentlichte Diskursbeiträge sind im Folgenden berücksichtigt.[140]

Schwarz sein

Während der westdeutschen Soul-Mode von 1967/68 wurde Soul der deutschen Öffentlichkeit als Schwarze Musik präsentiert. Die Plattenhüllen zierten im Normalfall Fotos der mehrheitlich Schwarzen Sänger*innen. Die Begleitmusiker*innen wurden weder genannt noch abgebildet; falls es also eine *weiß*/Schwarz gemischte Band gab, war dies nicht erkennbar. In Kapitel 3 wurde dies exemplarisch am erfolgreichsten Soul-Album jener Zeit, *That's Soul* (V.A. 1967a), gezeigt.

TV-Auftritte US-amerikanischer Sänger*innen waren in dieser Zeit, wie in Kapitel 2 beschrieben, aus finanziellen und logistischen Gründen selten. In den wenigen Fällen, da dies geschah, agierten die Sänger*innen zum Halb- oder Vollplayback, sodass auch dort die Musiker*innen nicht zu sehen waren. Bei den ab 1967 stattfindenden Tourneen wurden nach meiner Kenntnis die Gesangsstars von Tour-Bands begleitet, die überwiegend bis ausschließlich aus Schwarzen Musiker*innen bestanden. Sie waren also personell nicht mit den Studiobands identisch. Dies belegt exemplarisch das von Reinhold Hauff über die Wilson-Pickett-Tournee 1968 gedrehte WDR-Feature.[141] Auch das Sam & Dave Orchestra, das 1967 eine Ausgabe von *Beat!Beat!Beat!* des Hessischen Rundfunks als exklusive Backing Band bestritt,

[140] Eigenständige Soul- und Funk-Produktionen von DDR-Musiker*innen werden in Kapitel 5 besprochen.
[141] Es spielten The Midnight Movers, die Pickett bis 2007 als Liveband dienten. Vgl. auch Wilson Pickett – I found a true love, live 1968 (www.youtube.com/watch?v=2ziYJEfOKVk&ab).

war dort rein Schwarz, aber nicht identisch mit den Studiomusiker*innen auf den Veröffentlichungen von Sam & Dave.

Für Irritationen hätten Booker T. & The M.G.'s als *weiß*/Schwarze Hausband von Stax in Memphis sorgen können, aber die Stax/Volt-Europatournee 1967, bei der sie als Bühnenmusiker engagiert waren, machte um Deutschland einen Bogen und nur in Großbritannien, Frankreich und Skandinavien Station. Erfahrungen, wie sie Charles Gillett in einer Radiosendung von *BBC Radio 4* bezüglich der Stax/Volt-Tournee 1967 formulierte, blieben dem deutschen Publikum somit vorenthalten:

> Watching the people on stage, I thought, why haven't they brought the people who played on the record; don't being able to imagine that there had been any white people involved on the record, 'cause we didn't know that kind of thing or I certainly didn't. It's quite hard to explain. Nowadays you're so used to what these people look like, music television, documentaries etc. These guys were an Atlantic vinyl piece of plastic that we saw going round and round. (Gillett in Gambaccini 2007, 9.44–10:10)

Im Anschluss an die Tournee waren dann auf den Hüllen mehrerer zwischen 1967 und 1970 in der BRD veröffentlichten Alben von Booker T. & The M.G.'s (1967, 1968a und b, 1969a, 1970) die vier *weißen* bzw. Schwarzen Musiker der M.G.'s entweder auf der Vorder- oder auf der Rückseite zu sehen.[142]

Schwarze Rock 'n' Roll-Musiker wie Little Richard oder Chuck Berry ließen sich auf den Europatourneen in den 1960er-Jahren dagegen, sicherlich auch aus ökonomischen Gründen, von *weißen* europäischen Musikern begleiten.[143] Rock 'n' Roll war im Gegensatz zu Soul nicht als Schwarze Musik konzeptionalisiert. Oder um es mit Siegfried Schmidt-Joos (1965), einem einflussreichen deutschen Jazz-Publizisten,[144] zu sagen: „Erst der Rock 'n' Roll von Bill Haley […] und Elvis Presley […] nahm die Botschaft der schwarzen Musik ernst." Schwarze Musik,

---

[142] Booker T. & The M.G.'s hatten bereits 1962 mit „Green Onions" (1962) einen R&B-Hit im angelsächsischen Raum und erreichten im Sommer 1969 mit „Time Is Tight" (1969b) Platz 31 der westdeutschen Single-Charts. Das Stück verblieb aber nur zwei Wochen in den Charts, vom 1. bis zum 15. August. „Time Is Tight" ist eine Auskopplung aus dem Soundtrack (1969c) zum 1968 produzierten Film *Uptight* (Dassin 1968), der in der BRD erst im Anschluss an den Erfolg der Single im Oktober 1969 seine Premiere feierte – unter dem Titel *Black Power*.

[143] Die Tourneen von Richard und Berry in Großbritannien sind inklusive Begleitbands auf www.americanrocknrolluktours.co.uk/acts/ dokumentiert.

[144] Schmidt-Joos gründete Mitte der 1950er-Jahre einen der ersten offiziell zugelassenen Jazz-Klubs der DDR mit. Er studierte dann in Frankfurt am Main, wurde Ende 1950er-Jahre Jazz-Musikredakteur bei *Radio Bremen* und wechselte 1968 als Redakteur zum Nachrichtenmagazin *Der Spiegel;* vgl. Schmidt-Joos 2016. Er präsentierte auch *Swing-In* im *WDR*.

Rhythm & Blues, war dem Rock ’n’ Roll äußerlich, sie gehörte nicht wirklich dazu, wurde aber (endlich) ernst genommen. Deshalb störte es auch nicht, dass Little Richard bei seinem Filmauftritt in *Don‘t Knock The Rock* (USA 1965, BRD 1957, dt. *Außer Rand und Band II*) mit einer Schwarzen Band zu sehen war.[145] Er verkörperte das Andere des Rock ’n’ Roll. Gleichzeitig musste das europäische Publikum annehmen, dass die europäischen Musiker, die ihn auf seinen Tourneen begleiteten, für ihn gut genug waren und damit fähig, Rock ’n’ Roll auch in seinem Sinne zu spielen. Erst 1972, im Anschluss an die oben beschriebenen Soul-Tourneen und die Durchsetzung von Soul als Schwarzer Musik, spielte auch Richard eine Europatournee mit einer Schwarzen Band und stellte sich in eine Traditionslinie mit Soul.[146]

Publizistisch wurde das Konzept von Soul als im Gegensatz zum Rock ’n’ Roll Schwarzer Musik in Deutschland beispielsweise von der Zeitschrift *Twen* propagiert (vgl. Ege 2007: 46–56), die sich, obwohl von zwei CDU-Mitgliedern gegründet, zwischen 1961 und 1971 der kulturellen Modernisierung und Liberalisierung der BRD verschrieben hatte und zeitweilig eine Auflage von einer Viertelmillion Exemplaren erreichte (vgl. Winkler 2019): „Soul ist“, so heißt es dort, „genau das, was die Schwarzen ihrer selbst bewußt sein läßt und was die Weißen immer wieder dazu verlockt, dies nachzuempfinden, ohne es doch im mindesten zu verstehen“ (Twen, Dezember 1968: 139, zit. n. Ege 2007: 47). Soul sei, so suggerierte man, damit nicht nur Schwarze Musik, sondern darüber hinausgehend Ausdruck einer genuin Schwarzen Kultur, die per Definition *Weißen* nicht zugänglich sei. Diese aus heutiger Sicht identitäre Idee vertrat *Twen* nicht allein, vielmehr griff man den Zeitgeist auf, insbesondere Positionen eines sich radikalisierenden US-amerikanischen Black-Power-Diskurses. Der New Yorker Soziologe und Kulturwissenschaftler Andrew Ross hat diesen wie folgt zusammengefasst:

> Soul governed a cultural territory that was forbidden for whites in a new way, because it was articulated to exclude them, not just out of the old fear of exploitation but also out of the new separatist pride. With soul, the category of the „white negroe“ was no longer so easily available; there was no such thing as a „white Black“. (Ross 1989: 97)

---

[145] Vgl. www.youtube.com/watch?v=jqxNSvFMkag. Berry ist im selben Film nur als Solokünstler zu bewundern; vgl. www.youtube.com/watch?v=9jKrHzps0XM.

[146] Vgl. The London Rock ’n’ Roll Show, Wembley Stadium, 5.8.1972, www.youtube.com/watch?v=wI8t25wF2Bg&ab_channel=John1948EightC1

Für Ege (2007: 11) manifestierte sich in *Twen* eine als Afroamerikanophilie zu bezeichnende Haltung, die er insbesondere den sogenannten 68ern attestiert und die sich parallel zur Amerikanisierung in Westdeutschland nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs herausgebildet habe. Er beschreibt mit diesem Begriff eine westdeutsche Faszination für Schwarze US-amerikanische Kultur und Körper, die sich publizistisch, in der Werbung, im Soul, in der Darstellung und Diskussion von Sexualität sowie im Verhältnis zum Black Power Movement gezeigt habe. Afroamerikanophilie behauptet sowohl die Möglichkeit der Aneignung (vergangener) Schwarzer Kultur als auch die identitäre Existenz einer unzugänglichen Schwarzen Kultur. Diese Unmöglichkeit der Teilhabe fördert bei den Nachkommen der Kolonialherren den exotistischen Blick auf das Andere und fordert zugleich Solidarität mit dem Befreiungskampf der rassistisch/kolonialistisch Unterdrückten. Solidarität schließt dabei immer auch die Bereitschaft zum Leid mit ein, das vom Mitleid bis hin zum christlich motivierten Märtyrertum reicht. Die afroamerikanophile Faszination ist damit weder gefeit gegen rassistische Vorurteile noch frei von ihnen, sondern bearbeitet diese auf eine spezifische Weise und existiert parallel zum Alltagsrassismus breiter Bevölkerungsschichten in Westdeutschland. So war das reale Verhältnis der deutschen Bevölkerung zu den US-amerikanischen Besatzungstruppen und insbesondere zu Schwarzen G.I.s auf mehreren Ebenen widersprüchlich, wie Maria Höhn (2002, 2008a und b, 2011, 2013; Höhn/Klimke 2016) herausgearbeitet hat:

> Tatsächlich waren viele der schwarzen GIs beeindruckt davon, dass Deutsche ihnen trotz allem häufig mehr Toleranz entgegenbrachten als die weißen US-Soldaten […] Schwarze GIs begegneten den Deutschen umgekehrt auch häufig nicht mit der gleichen Art von Arroganz, die viele der weißen US-Soldaten den Kriegsverlierern gegenüber an den Tag legten. So entstand eine Art Verbundenheit zwischen den Deutschen und den schwarzen GIs, da die Einheimischen mit eigenen Augen beobachten konnten, dass schwarze GIs, ebenso wie sie selbst, von den weißen US-Soldaten als Menschen zweiter Klasse behandelt wurden. (Höhn 2008a: 152)

Natürlich sind die Gründe für diese vermeintliche Gleichbehandlung andere. Deutsche wurden nicht aufgrund rassistischer Vorurteile als Menschen zweiter Klasse behandelt, sondern als Kriegsverlierer*innen und ehemalige Nazis, die plötzlich mehrheitlich nie welche gewesen sein wollten. Die zumindest teilweise und auf jeden Fall im Vergleich zur US-amerikanischen

Normalität spürbare Abwesenheit von Segregation und Jim-Crow-Gesetzen[147] in der US-amerikanischen Besatzungszone führte gleichwohl zu überraschenden Erfahrungen für Schwarze G.I.s.

> Für schwarze GIs, vor allem für die aus dem Süden, war Deutschland ein Atemzug der Freiheit – sie konnten hingehen, wohin sie wollten, essen, wo sie wollten, und ausgehen, mit wem sie wollten, genau wie andere Leute auch. (Colin Powell,[148] zit. n. ebd.: 36f.).

Nicht nur G.I.s, sondern auch Schwarze US-amerikanische Künstler wie der Opernsänger und Bürgerrechtsaktivist Kenneth Spencer übersiedelten deshalb nach Europa. Spencer heiratete 1949 in Paris die *weiße* US-amerikanische Journalistin Josephine Clarke – was ihm in vielen Staaten der USA nicht erlaubt gewesen wäre –, ließ sich etwas später in Wuppertal nieder und nahm 1956 die deutsche Staatsbürgerschaft an.

> Die Tatsache, dass so viele afroamerikanische Soldaten ihre Dienstzeit in Deutschland als Befreiung erlebten, darf jedoch nicht über den weit verbreiteten Rassismus in der Bundesrepublik hinwegtäuschen, der Seite an Seite mit dieser allgemeinen Toleranz den schwarzen Soldaten gegenüber existierte. (Ebd.: 156)

Die rassistische Abwertung von Schwarzen hat in Deutschland eine jahrhundertealte Tradition (vgl. Hund 2017). Nach der Besetzung des Rheinlands durch französische Truppen infolge des Ersten Weltkriegs wurden die dort stationierten Schwarzen französischen Soldaten als absolute Erniedrigung wahrgenommen. Dafür reichte schon ihre bloße Schwarze Präsenz in einer als identitär *weiß* und deutsch gedachten Umgebung:

> Selbst ohne jede konkrete Belästigung musste schon die bloße Stationierung von Afrikanern als „Erniedrigung der weißen Rasse“ und deswegen als „Rassenschande“ gelten. Um das symbolisch deutlich zu machen, setzten die zeitgenössischen Bilderdienste auf Entmenschlichung. Diese schon lange und vielfach erprobte Form rassistischer Diskriminierung äußerte sich dabei vor allem als Simianisierung: die anderen wurden mit Affen verglichen oder zu Affen gemacht. Auf unzähligen Zeichnungen ließen die von Blättern verschiedenster politischer Couleur beschäftigten Karikaturisten Primaten in französi-

[147] Als Jim-Crow-Gesetze werden die kurz nach der 1865 erfolgten Abschaffung der Sklaverei ab 1870 erlassenen und 1896 vom US-Bundesgerichtshof legitimierten Gesetze zur Rassentrennung bezeichnet, die nach dem Grundsatz „getrennt, aber gleich“ (separate but equal) funktionierten. Die Jim-Crow-Gesetze wurden erst 1964 endgültig aufgehoben.

[148] Colin Powell war 4-Sterne-General der US-Armee und von 2001 bis 2005 unter George W. Bush US-Außenminister.

scher Uniform aufmarschieren – bewaffnet oder mit der Trikolore und immer wieder auf weiße Frauen aus.“ (Ebd.: 125)

Die Nationalsozialist*innen versuchten gegen Ende des Zweiten Weltkrieges die immer näher rückenden alliierten Truppen unter expliziter Bezugnahme auf diese „Erniedrigungen“ zu diskreditieren, nach Höhn (2008a) mit geringem Erfolg. Für *weiße* deutsche Frauen, die nach dem Zweiten Weltkrieg Beziehungen mit Schwarzen US-Soldaten eingingen, führte der virulente Alltagsrassismus zu sexistischen Erniedrigungen. Man hat sich als deutsche Frau grundsätzlich nicht mit Besatzern einzulassen und schon gar nicht mit Schwarzen Besatzern. Eine Heirat zwischen einer deutschen Frau und einem US-amerikanischen Mann war zwar prinzipiell ab 1947 auf Antrag möglich, jedoch von den zuständigen Akteur*innen beider Staaten nicht unbedingt gern gesehen. Allerdings wurden *weißen* Soldaten nur Hindernisse in den Weg gelegt, die den Prozess der Bewilligung verlängerten, während Anträge Schwarzer Männer meist abgelehnt wurden (vgl. Fehrenbach 2005: 158, Anm. 5). Kinder, die aus Beziehungen zwischen *weißen* deutschen Frauen und Schwarzen US-amerikanischen Männern hervorgingen, waren deshalb häufig unehelich. Ihre Staatsangehörigkeit war wegen der Mutter deutsch, das Sorgereicht lag jedoch nach den damaligen Gesetzen nicht bei der Mutter, sondern bei der Fürsorge, dem Jugendamt. Die Kinder wurden zwar nicht mehr sterilisiert, wie noch die „Rheinlandbastarde“ während des Nationalsozialismus, aber sie galten den deutschen Behörden als Problem, das sie aufmerksam beobachteten. Ziel war eigentlich, die Kinder über zwischenstaatliche Adoption abzuschieben, am besten in die USA (vgl. ebd.: 137).

1952, im Jahr der Einschulung der ersten dieser Kinder,[149] lief mit *Toxi* (BRD 1952) ein Spielfilm erfolgreich in den bundesdeutschen Kinos, der die Geschichte eines solchen Kindes als Melodram erzählt. Die deutsche Familie, insbesondere deren männliche Mitglieder, die das Mädchen Toxi aufnimmt, wird im Film über den Kontakt mit dem Schwarzen Kind und seiner Integration vom Rassismus geheilt (vgl. Figge 2010: 48–81; Fehrenbach 2005). Mit der Assoziation von Gift, Vergiftung und Heilung spielt auch der Name *Toxi;* der Familienvater, der das Kind erst aus rassistischen Gründen ablehnt, arbeitet zudem in der Pharmabranche. Nach geglückter Integration des fremden Kindes und der damit einhergehenden „Entgiftung“ der deutschen Familie von Resten des Nationalsozialismus erscheint am Schluss des Films der

[149] Die deutschen Behörden waren über die Anzahl der Kinder (mehr als 3000) genauestens informiert.

Schwarze US-amerikanische Vater – inszeniert als wohlhabend und von stattlicher Statur – auf der Bildfläche, um Toxi zu sich nach Amerika zu nehmen. Nach geglückter Heilung kann die deutsche Familie und der deutsche Mann wieder als rein *weiß(e)* konstruiert werden, das Kind kann weg, es ist ja auch für alle besser so.

Die sich nach Meinung Eges langsam herausbildende Afroamerikanophilie könnte deshalb eine gewesen sein, die das Fremde Schwarze in exotistischer[150] Weise anschaute und konsumierte, aber möglichst wenig direkten Kontakt mit ihm haben wollte, „eine wie auch immer geartete imaginäre oder symbolische ‚Identifikation' mit Schwarzen" (Ege 2007: 12). Die reale Verweigerung der Kontaktaufnahme durch die deutsche Bevölkerung beispielsweise in Tanzlokalen, so beschreibt es der DJ Uwe Welsch (2013), wurde von Schwarzen G.I.s wiederum als Rassismus ausgelegt und konnte in körperlichen Auseinandersetzungen enden, also in mit Gewalt erzwungener Kontaktaufnahme.

White Negroes

Detlef Siegfried (2004: 408–422 u. 2006: 355–428) hat eine zentrale Identifikationsfigur der westdeutschen 68er mit afroamerikanischer Kultur zunächst unter der Überschrift „White Negroes" (2004: 408 u. 2006: 355) analysiert. 2008 hat er diesen direkten Bezug auf Norman Mailers Aufsatz „The White Negro. Superficial Reflections on the Hipster" (1957) unter der Überschrift „Authentisch Schwarz. Blues in der Gegenkultur um 1970" publiziert (Siegfried 2008a: 133 u. 2008b: 216). Siegfried charakterisiert den Gestus des „White Negroe" im Sinne von Mailer mit einem einleitenden Zitat von Jack Kerouac, das ich hier übernehmen möchte:

> An einem violetten Abend schlenderte ich […] durch Denvers Farbigen-Viertel und wünschte, ein Neger zu sein; mir schien, dass das Beste, was die weiße Welt mir angeboten hatte, mir nicht genug Ekstase verschaffte, nicht genug Leben, Freude, Spaß, Dunkelheit, Musik, nicht genug Nacht. (Kerouac 1957 zit. n. Siegfried 2008a: 133)

[150] „'Exotismus' bezeichnet eine ambivalente Wertschätzung von als ‚fremd' konstruierten Praktiken, Zeichen, ‚Kulturen' und Menschen, wie sie sich in Europa insbesondere seit dem 19. Jahrhundert beobachten lässt […]. Der exotistische Diskurs neigt zur Überbetonung des scheinbar Inkommensurablen. Wäre das Andere nicht so radikal anders, verdiente es nach dieser Logik auch nicht das Interesse. Exotismus wird deshalb […] tendenziell als eine Form rassistischer Wahrnehmung angesehen." (Ege: 2007: 13, Anm. 10)

Für eine jugendliche Zielgruppe, der aufgrund der Ablehnung der nationalsozialistischen deutschen Vergangenheit das Beste, „was die weiße Welt [ihnen] angeboten hatte“, nicht mehr ausreichend erschien und die sich deshalb als rebellisch oder nonkonform verstand, füllte sich diese Leerstelle nach Siegfried (ebd.) erst mit Jazz und dann mit Blues. Soul wurde dagegen, wie beschrieben, vonseiten der westdeutschen Gegenkultur als nicht adaptierbar betrachtet. Indem man Soul auf diese Weise gegen Blues und Jazz abgrenzte, konnte die Aneignungsfigur des „White Negroe“ für Blues und Jazz gerettet werden, während man über die Konzeptualisierung von Soul als Schwarz, aber kommerziell gleichzeitig so tat, als wäre man auch solidarisch mit radikaleren Positionen.

Diese Art der Aneignung afroamerikanischer Kultur und Musik führte zu einer Überidentifikation, die die eigenen gegenkulturellen Probleme als einer rassistisch geprägten afroamerikanischen Lebenswirklichkeit vergleichbar begriff. Siegfried (ebd.: 140–142) hat diverse Quellen versammelt, die dies überzeugend belegen: So beschrieb Peter Paul Zahl in seinem Schelmenroman *Die Glücklichen* den West-Berliner Stadtteil Kreuzberg als Harlem oder Bronx Westberlins; Michael Hereth sah Jazz und Blues als Musik der Outsider; Phillip Larkin bezeichnete Jugendliche als „Negroes of Europe“; das Black-Panther-Solidaritätskomitee Kaiserslautern betrachtete auch Hippies, Gammler und linke Intellektuelle als Opfer eines latenten Rassismus in Deutschland. Michael „Bommi“ Baumann schließlich fühlte sich wegen seiner langen Haare „als Neger“ behandelt, deutete über seinen Blues-Konsum seine Alltagsprobleme in eine Erfahrung um, die mit rassistischer Diskriminierung vergleichbar sei, und betonte damit zugleich die besondere Rolle, die die „Musik der unterdrückten Völker“ bei diesem Identifikations- und kulturellem Aneignungsprozess spielte. Die Blues-Rezeption baute dabei auch auf positiv gewendeten rassistischen Stereotypen auf.

> [Ein] Blueskünstler war idealerweise alt, arm, etwas skurril und von ländlicher Herkunft. […] Dieses romantische Bild zeichneten jedenfalls die Programmhefte des AFBF, die […] Schwarze als lebenserfahrene Vertreter einer unterdrückten Rasse präsentierten, von denen man etwas lernen konnte. Insofern erlebte hier die Projektion des ‚edlen Wilden‘ eine Wiederauferstehung. (ebd.: 136)

Mit *AFBF* sind die *American Folk Blues Festivals* gemeint, die die Konzertagentur Lippmann und Rau jährlich von 1962 bis 1970 sowie 1972 veranstaltete. Die Konstruktion des Blues als weltliches Idealbild eines genuin afroamerikanischen Volksausdrucks ist mittlerweile umfas-

send reflektiert (vgl. McGinley 2014; Thompson 2014; Adelt 2010; Hagstrom Miller 2010), genauso seine Aneignung in Europa im Allgemeinen (vgl. McGinley 2014; Wynn 2007) und West- und Ostdeutschland im Besonderen (vgl. Rauhut 2016a; Adelt 2010; Rauhut/Lorenz 2008; Marek 2006; Rauhut/Kochan 2004) sowie die Wichtigkeit der von Lippmann und Rau veranstalteten *American Folk Blues Festivals* für diesen Prozess (vgl. Rauhut 2016a; McGinley 2014; Adelt 2010).[151] Gleiches gilt für die Kritik an den Festivals, die es auch bereits zeitgenössisch gab (vgl. Keil 1969 [1966]; Zimmer 1963) und die unterschiedliche Autor*innen bis in die Gegenwart in ähnlicher Form immer wieder geäußert haben (vgl. Elflein 2017; Rauhut 2016a; McGinley 2014; Adelt 2010; Siegfried 2008a). Weshalb Charles Keil (1969: 37) das *American Folk Blues Festival* 1966 als „third rate minstrel show" abqualifiziert hat, zeigte schon die ausgefeilte Inszenierung der TV-Sendung zum ersten Festival 1962 und den Ausgaben von 1964 und 1965.[152]

Inszenierungen im TV

1962 saßen zu Beginn der Sendung T-Bone Walker und Shakey Jake vor einem Haus auf Stühlen und spielten ihren Blues. Eine Frau, das Objekt der Begierde in Shakey Jakes Songtext, saß strickend und die beiden vollständig ignorierend daneben – die ländliche Vorgartenidylle war fast zu perfekt, um wahr zu sein. Im direkten Anschluss spielten Sonny Terry und Brownie McGhee vor einer weiteren Veranda zum Tanz auf – es handele sich um die Tradition des „Saturday afternoon get together" aus Louisiana, „from the deep south", wie Walker überleitend und moderierend aufklärte. Die tanzenden Paare auf der Bühne waren nicht als Aufforderung zur Partizipation zu verstehen, sondern purer Schauwert. Die westdeutschen TV-Zuschauer*innen erlebten staunend eine fremde Welt, die sie betrachteten, an der sie aber nicht teilhaben konnten. Sie wurden auch nicht direkt angesprochen, alle Protagonist*innen dieser ersten Fernsehaufzeichnung waren offensichtlich angewiesen, die Kamera zu ignorieren und starrten bei ihren Anmoderationen mehr oder weniger verkrampft ins Nichts. Da Studiopublikum nicht existierte, bekam die Inszenierung fast etwas Surreales, weil die Bilder

[151]. Die *American Folk Blues Festivals* gastierten 1964 und 1966 auch in der DDR.

[152] 1963 wurde für die TV-Ausstrahlung ein Konzert mit Publikum veranstaltet, das ich hier ignoriere. Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Veröffentlichung der TV-Sendungen auf DVD; vgl. Reelin' in the Years 2003a, 2003b u. 2004; Schreiner 2008b.

unklar ließen, wem hier was erklärt wurde, während die Anmoderationen inhaltlich eindeutig aufklärenden bis belehrenden Charakter hatten. Dass die erwähnten Terry und McGhee in New York lebten und am Broadway erfolgreich als Schauspieler und Musiker arbeiteten, wurde nicht erläutert. Fürs *American Folk Blues Festival* spielten sie Dorfmusikanten in den Südstaaten.

Analog dazu saß 1964 der Chicagoer Komponist, Musiker und Manager Willie Dixon allein und mit einer Latzhose bekleidet im Inneren eines Landhäuschens und begleitete sich selbst auf der Gitarre.[153] Dixon war in die Organisation des Festivals von Beginn an eingebunden. Er war verantwortlich für die Zusammenstellung der Musiker aus Chicago und bestimmt kein Bewohner eines Landhäuschens, der in Arbeitskleidung auf der Gitarre spielt. 1965 wanderte dann unter anderem John Lee Hooker mit der Gitarre in der Hand durch eine provinzielle und heruntergekommene Kleinstadtkulisse.[154] Das im Programmheft gezeichnete Bild wurde so über die TV-Aufzeichnung verstärkt und gefestigt. Die *American Folk Blues Festivals* schufen und zementierten den Eindruck, dass Blues ländlich, arm und etwas skurril ist.[155]

Sexismus und Tanz

Gleichzeitig muss Siegfrieds oben genannte Charakterisierung des Blues-Musikers um einen Punkt erweitert werden: Es handelte sich eindeutig um einen Musiker und nicht um eine Musikerin. Für die von Lippmann und Rau organisierten *American Folk Blues Festivals* in den Jahren 1962 bis 1967 wurden jeweils sieben bis zehn Musiker/Sänger und pro Ausgabe genau eine Sängerin engagiert, von 1968 bis 1970 und 1972 dann gar keine Frau mehr. Hier zeigte sich ein Sexismus, der in der deutschen Jazzszene gepflegt wurde, die Blues als Vorform und Grundlage des Jazz in ihre Meistererzählung integrierte (vgl. Rauhut 2016a). Diese Meistererzählung präsentierte, wie sich zeigen wird, den wahren Jazz als männlich konnotierte Musik zum Zuhören und wertete Tanzmusik unter anderem als weiblich ab.

---

[153] Ein Standbild dieser Performance taucht in Berendts Blues-Buch (1970: 29) wieder auf — zusammen mit anderen Bildern der TV-Verwertung der *American Folk Blues Festivals*.

[154] Schmidt-Joos (1963: 142) schrieb über Hooker: „Hookers […] Schallplatten [erfreuen] sich bei einer noch sehr ursprünglich empfindenden Bevölkerungsgruppe unter den Südstaatennegern großer Beliebtheit."

[155] Siegfried lehnt seine Definition an den Tutwiler-Mythos aus W.C. Handys Autobiografie (1985: 74) an, in dem der städtische Schwarze Komponist Handy Blues als ländlich, arm, tieftraurig und männlich charakterisierte.

Fritz Rau und Horst Lippmann waren zentrale Akteure der deutschen Nachkriegsjazzszene. Rau kam ursprünglich aus dem *Hot Club Heidelberg,* beide waren dann wichtige Figuren im *Hot Club Frankfurt*.[156] Die TV-Übertragung nutzte bis 1966 Joachim Ernst Berendts Fernsehsendung *Jazz gehört und gesehen* im *SWR* und wechselte ab 1967 zum *WDR* und der Sendung *Swing-In*, die Siegfried Schmidt-Joos moderierte. Berendt, der laut Andrew Wright Hurley (2009) und Ute G. Poiger (2000) damals den Jazz-Diskurs prägte, formulierte explizit einen ausschließenden Jazz-Begriff, der Tanz- und Unterhaltungsmusik als „süß" ausgrenzte. Schon 1950 schrieb er auf der ersten Seite von *Der Jazz, eine zeitkritische Studie* im Pluralis Majestatis:

> Darum möchten wir auch bitten, den Jazz nicht an jenen zwei- und noch mehrdeutigen Gestalten langhaariger Jünglinge zu messen, denen es nicht auf den Jazz ankommt, sondern allenfalls auf ein langes Schlagzeugsolo und […] „Swing" und „Sweetmusic" […] Ausgeschlossen bleibt, was die Amerikaner „danceable music" nennen und was bei uns Schlager heißt, von der sogenannten „Deutschen Tanzmusik" ganz zu schweigen. (Berendt 1950: 7)

Im *Jazzbuch* von 1953 (Berendt 1953: 9–13), einem späteren Artikel über Tanz (Berendt 1958) sowie in Neuauflagen des *(Neuen) Jazzbuchs* bis 1976 blieb diese Abgrenzung von Swing, Sweet- und Tanzmusik unverändert erhalten.[157] Mit Hurley (2009: 15–35) kann man konstatieren, dass Berendt die im 19. Jahrhundert wurzelnde Unterscheidung der historischen Musikwissenschaft zwischen E- und U-Musik, die Musik in wertvollere ernste und weniger wertvolle unterhaltende einteilt, willentlich und absichtsvoll in den Jazz übernahm. Erstere ist

---

[156] Nach dem Zweiten Weltkrieg gründete ein Teil der im Nationalsozialismus im Verborgenen aktiven Jazz-Fans in vielen deutschen Städten Hot Clubs als anfangs informelle, meist jedoch nach Institutionalisierung strebende Treffpunkte Gleichgesinnter (vgl. Rauhut 2016a; Hoffmann 1999). Diese grenzten sich in Weiterführung einer schon im NS bestehenden Dichotomie von Beginn an von den tanzwütigen Swing-Heinis ab (vgl. Köhler 2002; Polster 1989; Lange 1986). Hot Clubs trugen die rassistische Zuschreibung des Heißen als positiv gemeinte Umwertung schon im Namen. Der *Hot Club Frankfurt/Main* erschien sowohl wegen Frankfurts Status als europäischem Hauptquartier der US-Streitkräfte als auch wegen Protagonisten wie Günter Boas, dessen Wichtigkeit für die deutsche Bluesszene von Michael Rauhut (2016a: 48-65) gewürdigt wurde, Carlo Bohländer und Horst Lippmann als wichtiger Knotenpunkt der Bewegung. Lippmanns späterer Kompagnon Fritz Rau knüpfte vom *Hot Club Heidelberg* aus Kontakte nach Frankfurt. Berendt kam im Vorfeld des ersten deutschen Jazzfestivals 1953 erstmals nach Frankfurt (Schwab 2004: 100).

[157] In späteren Auflagen des *Jazzbuchs* (Berendt 1959, 1967 u. 1976) fiel das Anfangskapitel „Was ist Jazzmusik?" (Berendt 1953: 9–13) weg, weil mittlerweile laut Berendt (1959: 8) Wissen über Jazz vorausgesetzt werden konnte. Stattdessen führte Berendt (1959: 224–231 u. 1976: 171–177) ein Definitionskapitel ein. Hier verwendete er weiterhin Formulierungen wie der „Mißbrauch der Jazzelemente durch die Schlagermusik" (1959: 228 u. 1976: 174). Berendt/Huesmann (2014: 843–852) benannten dieses Kapitel in „Versuch über die ‚Qualität Jazz'" um.

heiß, letztere süß. Nach Poiger (2000: 138f.), die Berendts Positionen der 1950er-Jahre in ihrer Monografie *Jazz, Rock, and Rebels* hervorragend zusammengefasst hat (ebd.: 137–150), entfernte er damit den Jazz bewusst von den Orten, an denen seit dem 19. Jahrhundert meist der erste Kontakt europäischer Zuhörer*innen mit amerikanischer Musik stattfand, den Tanzhallen. Die Verbindung von Unterhaltung und Tanz bildete für Berendt das ideale Feindbild. Jazz war für ihn authentischer künstlerischer und hochkultureller Ausdruck, also wahlweise eine Musik zum Zuhören oder, wenn denn überhaupt getanzt wurde, im Tanz „existentieller Ausdruck des So-Seins“ (Berendt 1950: 14). Ganz anders wurde ihm, wenn der Kommerz, der seiner Meinung nach schon den Blues, den Boogie und den Swing-Rhythmus kaputtgemacht hatte, in Gestalt von „Snobs aller Länder auch aus dem Bebop eine wilde Hopserei“ (Berendt 1953: 11) machte.

Berendt (1980: 259) betrachtete nach Siegfried (2008: 134) den „White Negroe“ als „*in nuce* das ganze Programm der Sechziger Jahre“ (ebd.). Die afroamerikanischen Tanzformen zu Jazz wurden, so Astrid Kusser (2013: 397–454), in deutschen Tanzschulen reglementiert und diszipliniert, damit sie nicht zur „Hopserei“ verkamen. Gleichzeitig habe Jazz seine ursprüngliche Vitalität über seine Integration in den disziplinierten Gesellschaftstanz verloren (Berendt 1958: 137) – eine abermalige Abwertung von Tanzmusik. Das Bedürfnis der deutschen Jugend nach Aneignung afroamerikanischer Tänze dachte Berendt nach Kusser (2013: 455ff.) als ewig fortschreitenden Wechsel von Ausbruch und Integration. Zu diesem Zweck wurde „schwarze Kultur […] essentialisiert und naturalisiert. Sie kommt von außen und steht einfach wie eine Ressource zur Verfügung“ (ebd.: 456). Berendt teilte die abwertende Haltung gegenüber Tanzmusik mit vielen Meinungsführern der westdeutschen Hot-Clubs, deren Aktivitäten immer auch Vorträge über die geliebte Musik und ihr gemeinsames Hören umfasste, aber eher wenig Tanz (vgl. Rauhut 2016a; Breidt/Heinbücher 2008; Riedler 2005; Schwab 2004). Diejenigen Jazzfans, die Jazz als „süße“ Tanzmusik rezipierten, wurden aus den Hot-Clubs ausgegrenzt und suchten sich andere Treffpunkte.

So urteilte Schmidt-Joos über Inge Brandenburg, die 1960 immerhin den Preis der besten europäischen Jazzsängerin gewonnen hatte und zeitgenössisch als deutsche Billie Holiday gehandelt worden war: „Sie war eben eine Tanzmusikmaus, die auch Jazz sang und das gut, aber eben meistens unter unglücklichen Bedingungen, nämlich angesoffen und zu spät“

(Schmidt-Joos in Boettcher 2011: 25:37–25:41). Bei einem Jazzmusiker wäre übermäßiger Alkoholkonsum kaum als Problem genannt worden, wenn, wie auch Schmidt-Joos zugeben musste, die Qualität der Darbietung stimmte. Zentral war aber vor allem die Ausgrenzung von Brandenburg aus dem „wahren" Jazz und ihre Einordnung als „Tanzmusikmaus", also als Teil der abzuwertenden Sweet-Musik. Glaubt man ihrem Biografen Boettcher (2011), liegt hier wiederum ein Grund für ihren Alkoholmissbrauch.

Gleichzeitig mussten aber die meisten Jazzmusiker um ihr ökonomisches Überleben kämpfen und spielten deshalb in Tanzorchestern, ohne dass dies ihr kulturelles Kapital als „Jazzer" zwingend vermindert hätte. Voraussetzung war, glaubhaft zu behaupten, dass es um einen Brotjob gehe, der künstlerisch die zweite Geige spiele, und Veröffentlichungen von „Nicht-Jazz" unter eigenem Namen zu vermeiden. Bei Sängerinnen kehrte sich jedoch offensichtlich die Wertung um, zumal eine Veröffentlichung unter anderem Namen als Sängerin damals schwierig bis unmöglich war. Dieses Problem traf auch Sänger wie Bill Ramsey, der „durch seine Schlagererfolge in die Kritik geraten [war], weshalb er nun um seine Rehabilitation als Jazzmusiker sang und rang" (Schwab 2004: 157). Allerdings hatte Ramsey zumindest schon einmal Zugang zu den heiligen Hallen des Jazz gehabt, während Brandenburg dieser Zugang von vornherein verwehrt war.

Konsequenterweise fiel in *Das neue Jazzbuch* (Berendt 1959: 8) das 1953 noch enthaltene Kapitel über Sänger*innen der männlichen Konzentration aufs Wesentliche zum Opfer.[158] Jazz wurde zu einer weitgehend instrumentalen Musik mit Fokus auf die Soli umgeformt.

Elijah Wald (2009: 97–100) hat diesen ausgrenzenden Jazz-Diskurs des „hot versus sweet" für die USA analysiert und auf die grundlegende Problematik hingewiesen, die diesem Diskurs inhärent ist: Zuhören ist männlich, tanzen weiblich konnotiert. Frauen tanzten zur Sweet-Musik, Männer diskutierten stattdessen lieber Besetzungen und warteten auf Hot Tunes, um die Soli kennerhaft zu beurteilen (vgl. ebd.). Ege (2007: 53f.) beschreibt für die westdeutsche Gegenkultur Ende der 1960er-Jahre eine analoge sexistische Trennung:

> Eine primär tanzbare Musik aber war tendenziell „Mädchenmusik" und unterlief in diesem Fall die Männlichkeitsbegriffe der Gegenkultur. […] „Soul" ließ in diesem gegenkulturellen

[158] Berendt integrierte das Kapitel über vokalen Jazz erst 1976 wieder in sein *Jazzbuch*.

Rezeptionsschema also zumindest visuell jene (vergeschlechtlichten) Attribute vermissen, die Zeitgenossen bei den Blues-„Originalen“ und ihren *weißen* Rock-Abkömmlingen bewunderten: den scheinbar unkontrollierten „authentischen“ Ausdruck, die Distanz zu bürgerlichen Verhaltenskodizes, Rationalitäten und Körperregimes.

Schwarz scheinen

Der Jazz-Saxofonist und Bandleader Klaus Doldinger und sein damaliger Organist Ingfried Hoffmann veröffentlichten in den späten 1960er-Jahren R&B- und Soul-Bearbeitungen bzw. -Adaptionen[159] unter den Pseudonymen Paul Nero[160] und Memphis Black.[161] Im Falle von Doldinger war mindestens eines seiner Paul-Nero-Sounds-Alben, *Nero's Soul Party* (1968a), sogar ein größerer kommerzieller Erfolg und stieg in den westdeutschen Album-Charts 1968 bis auf Platz 14.[162] Unter eigenem Namen durften und/oder wollten Jazz-Instrumentalisten nicht einfach *sweet music* bzw. R&B oder Soul veröffentlichen. Volker Kriegel (1983: 43) schrieb 1983: „Ausflüge in die Gefilde der kommerziellen Popmusik hätten ihn in den Augen von Kritik und Publikum disqualifiziert. Das war keine Frage der Musik, sondern eher eine Frage der Moral.“

Die Wahl der Schwarzen Pseudonyme, Nero und Black, war natürlich genauso wenig Zufall wie der Bezug auf den in der BRD Ende der 1960er-Jahre dominanten Southern Soul mit dem Namensteil Memphis. Die Cover zierten bei sechs von sieben mir bekannten Alben aus den Jahren 1968 und 1969 Frauen (Nero Sounds 1968a, b, c, und d; Memphis Black 1969a und b): *Weiße*, eher leicht bekleidete und in Bewegung fotografierte Frauen bei Nero/Doldinger, je eine sitzende, ebenfalls eher leicht bekleidete Schwarze und *weiße*, zusätzlich aber sonnengebräunte Frau bei Memphis Black/Hoffmann. Die von Wald angesprochene sexistische Trennung in Hot und Sweet wurde ungebrochen ins Marketing übernommen. Der bewusste Bezug zu Go-go-Tanz in Verbindung mit Soul ist ebenfalls eindeutig.[163] Die beiden Doldinger-Alben, die Soul im Titel führen (Nero Sounds 1968a und b), zeigten die *weiße(n)* Frau(en) des Front-

[159] Unter Adaption verstehe ich eine Anpassung an einen bestehenden Stil, die über eine reine Kopie hinausgeht.
[160] Doldinger nutzte das Pseudonym Paul Nero ab 1964, erst als Bandleader von The Blue Sound Inc. und dann auch als Namensgeber von Paul Nero Sounds.
[161] In den 1970ern war Hoffmann auch für das Kinderfernsehen tätig, u.a. als musikalischer Leiter der deutschen *Sesamstraßen*-Version und mit Kompositionen für *Die Sendung mit der Maus*, *Käptn Blaubär* etc.
[162] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Kommerziell erfolgreicher Soul in der BRD.
[163] Vgl. ebd.

covers zusätzlich auf der Rückseite als Negativ, also als Schwarz. Das US-Cover eines dieser beiden Alben, *Nero's Soul Party* (1968e), unterschied sich dagegen signifikant und nahm direkten Bezug auf den Film *Yellow Submarine* (1968) der Beatles,[164] verortete das Album also als *weiß*. In den Liner Notes einer früheren Doldinger/Nero-Veröffentlichung (Paul Nero's Blue Sounds 1965) beschrieb Schmidt-Joos Doldinger – ohne dessen Namen zu nennen – als „vielleicht sogar den einzigen Weißen, […] [der sein] Instrument wirklich ‚schwarz', wirklich aus der Seele spielen" (Schmidt-Joos 1965) könne.

Im kunstmusikalisch aufgeladenen Jazz konnte ein *Weißer* also Schwarz spielen, auch für den Urahn Blues konstatierte Berendt (1970: 41) beeindruckt: „Mit einem Mal gibt es eine Reihe weißer Gruppen, die so schwarzen und ausdrucksstarken Blues spielen, als hätten sie die Hautfarbe gewechselt." Gleichzeitig blieb jedoch klar: „all das wirkt bei weißen Gruppen immer einen Deut weniger selbstverständlich als bei schwarzen" (ebd.: 45). Anders war es bei der als Soundtrack zur „Hopserei" abgewerteten und aus der Jazz-Geschichte zu tilgenden Tanzmusik. Hier brauchte es ein Schwarzes Pseudonym, ein Paul Blanco schien als Akteur nicht denkbar. Soul war im Sinne der oben beschriebenen symbolischen und imaginären Afroamerikanophilie *Weißen* per Definition nicht zugänglich. Diese Botschaft kam zeitgenössisch auch von den US-amerikanischen Protagonisten einer im Sinne von Black Power zu konstruierenden *Black Music* wie Leroi Jones/Amiri Baraka (Jones 1963) und dem Black Arts Council (vgl. Olly Wilson 1974, 1981 [1977], 1983, 1999 [1992]), meinte dort aber nicht nur R&B und Soul, sondern eben auch Blues und Jazz. Dies begründete wiederum die explizit *weiße* Verortung von Doldingers Soul-Adaption bei der US-Veröffentlichung.

Zurück in Europa ist ein weiteres Mosaiksteinchen in dem von mir gezeichneten Bild: *Weiße* Beatbands konnten Soul-Fans sein oder Soul gern und viel nachspielen und bearbeiten – wie die Beatles,[165] britische Mod-Bands wie The Who oder die West-Berliner Band The Boots stellvertretend für viele deutsche Beatbands. Dagegen praktizierten die im obigen Sinne stärker an Schwarzer Authentizität im eigenen Ausdruck interessierten britischen Bluesrock-Bands wie die Alexis Korner's Blues Incorporated, John Mayall's Blues Breakers, The Yardbirds,

[164] Das Album erschien erst 1969.

[165] „Most of the entourage [der Stax/Volt-Tour 1967; D.E.] arrived in London on Monday morning, March 13. The Beatles send limos to pick up the band" (Bowman 1997: 117). Vgl. auch Everett 2002.

Cream oder auch Led Zeppelin dies viel weniger bis gar nicht – sie blieben bei Blues-Adaptionen inklusive Chuck Berry (und Bo Diddley).[166] So coverten The Yardbirds (1964) auf ihrem Debüt-Album Berry, Diddley und (Chicago) Blues-Standards, während die Mod-Band The Who (1965) ihre Eigenkompositionen um zwei James-Brown-Kompositionen ergänzte und auf ihrem zweiten Album (1966) den Motown-Hit „Heatwave" (Martha & The Vandellas 1963) interpretierte. Soul war offensichtlich etwas, mit dem *Weiße* schwer umgehen konnten. Die von den Blues- und Jazz-Adepten gewählte Möglichkeit lag in der rassistisch/sexistischen Abwertung.

Rassistische Abwertungen

Als Teil dieses Zeitgeists verdammte Rolf-Ulrich Kaiser (1969) in seinem *Buch der neuen Popmusik*, einer der ersten deutschsprachigen populärwissenschaftlichen Überblicksdarstellungen von Popmusik, Soul als Teil des Imperialismus und der kulturindustriellen Verwertungsmaschinerie und schreckte dabei auch vor rassistischen Provokationen nicht zurück. Er titelte „Die lächelnden Neger: Soul" (ebd.: 75) und führte aus:

> In einer Zeit, in der die amerikanischen Negerghettos explodieren, überschwemmen amerikanische Musik-Produzenten den europäischen Markt mit lächelnden Negern. Ihre seichten Gospel-, Rock- und Rhythm & Blues-Mischungen hatten zwei Aspekte: dem Produzenten viel Geld zu bringen und dem State Department das Ansehen aufzumöbeln: Der Neger ist ja gar nicht so gefährlich […] Und während man vom verzweifelten Kampf der Black Power, von der schreienden Ungerechtigkeit an den amerikanischen Negern erfährt, während Frank Zappa von der Brutalität im Watts Getto singt, läßt das Konzertbüro Lippmann und Rau in Frankfurts Kongreßhalle eine Garde Neger aufmarschieren. *Kein verzweifeltes Zögern, kein Wort von Ungerechtigkeit, sondern Glückseligkeit. Über dem Podium hängt das riesige Portrait eines lachenden Negers. Daneben in großen Lettern apodiktisch festgehalten: »That's Soul«.* (Ebd.: 76; kursiv i.O.)

Kaiser argumentierte ganz im Einklang mit Berendts Konzeption der Verschmelzung von Jazz mit dem Wertekanon der europäischen Kunstmusik. Positiv war die Verarbeitung politischer

[166] Die Rolling Stones bildeten eine Ausnahme, die sowohl Blues- als auch Soul-Nummern veröffentlichten. Sie wurden von der puristischen britischen Bluesszene schon für ihre Chuck-Berry-Bearbeitung auf ihrer Debüt-Single kritisiert.

und gesellschaftlicher Ereignisse in der Kunst, für die er stellvertretend Frank Zappa wählte.[167] Der Unterschied zu Berendt bestand eigentlich nur in der Wahl des als Beispiel genannten Komponisten. Negativ und völlig unverständlich erschien die Idee, dass es trotz künstlerischen Anspruchs erlaubt sein könnte, mittels Musik nach einem anstrengenden Tag abzuschalten oder eine schwer zu ertragende Realität für einen kurzen Zeitraum einmal zu vergessen und die dazu gespielte Musik auch noch wertzuschätzen. Zentral war stattdessen die künstlerische Verarbeitung von Leid, die in der europäischen Musikgeschichte nach Beatrix Borchard (2005) seit Ludwig van Beethovens Ertaubung als eine Grundlage männlicher Schaffenskraft und Genialität gedacht wurde. Diese Schaffenskraft wurde in die populäre Musik unter anderem über die authentifizierende Konzeption von Blues als in Musik geronnene Erfahrung von Rassismus und Sklaverei injiziert. So zeigte ein Plakat für die Deutschlandtournee 1970 „unter der Überschrift ‚The Genius of Soul', eine Beethoven-Büste, bei der das Haupt des Komponisten durch ein Bild von Ray Charles ersetzt worden war" (Rau 2008: 52f.). Damit wurde Blues auch als ein mehr oder weniger erstarrter Endpunkt einer musikalischen Entwicklung behauptet, die ihre Funktion in der Musikgeschichte als Teil der Jazzgeschichte erhielt. Seine tanzmusikalische Weiterentwicklung zu R&B und Soul ersetzte das Authentische des Blues auch für Kaiser durch Kommerz. Spurenelemente des Echten fanden sich allerhöchstens in der Singstimme, doch dazu gleich mehr. Kaiser war mit dieser Einschätzung nicht allein. In Kapitel 2, im Abschnitt Bücher und Zeitschriften, habe ich diverse ähnliche Urteile zusammengetragen. So verstieg sich zum Beispiel Nic Cohn (1971: 93) zu einem Vergleich von Soul-Interpret*innen mit „Uncle Tom". Soul war formelhaft, damit austauschbar und rein kommerziell motiviert, eine im besten Falle „attraktive Klangtapete", wie Schmidt-Joos und Barry Graves (1975: 23) in der erweiterten Neuausgabe ihres viel gelesenen *Rock-Lexikons* konstatierten. Im Gegensatz zu seinen westlichen Kolleg*innen blieb der Tenor in der DDR bei Hofmann (1973: 187–191) grundsätzlich wohlwollend, Soul war potenziell und trotz Kommerz immer auch Ausdruck einer Unterdrückungserfahrung im Kapitalismus.

Die systematische westliche Abwertung von Soul war gleichzeitig vor allem ein bildungsbürgerliches Problem des Feuilletons, das ein Publikum erziehen wollte. Die Tourneen von

[167] Zappa begriff sich zumindest im weiteren Verlauf seiner Karriere auch selbst als ein Komponist, der in europäisch-kunstmusikalischer Tradition steht, und suchte nach Anerkennung von kunstmusikalischer Seite.

Soul-Künstler*innen waren realiter so erfolgreich, dass sich Kaiser bemüßigt fühlte, den publizistischen Vorschlaghammer zu zücken. Die Konzertagentur Lippmann und Rau, die nicht nur die *AFBF,* sondern auch die Wilson-Pickett-Tournee veranstaltete, über die sich Kaiser so erregte, hatte als gewinnorientiertes Unternehmen keine Probleme, auch mit Soul Geld zu verdienen und die für erfolgreiches Marketing notwendigen Klischees zu bedienen. Gleichzeitig zeigte die Publikumsbefragung am Anfang der vom WDR 1968 produzierten Dokumentation der Wilson-Pickett-Tournee, dass die beabsichtigte Abwertung Grenzen hatte, aber auch Folgen zeitigte. Ein ungenannter *weißer* deutscher junger Mann mit gebildetem und studentischem Habitus äußerte sich wie folgt:

> Ich kenne die Soul Music schon von verschiedenen Londoner und Pariser Lokalen, also schon lange, bevor sie hier überhaupt populär war. […] Also Rhythm & Blues-Musik mag ich schon sehr lang, weil es doch die Art von Tanzmusik ist, die dem Jazz noch am meisten verwandt ist, die eben meiner Ansicht nach auch am anspruchsvollsten ist. (Hauff 1968: 3:00–3:20)

Tanzmusik gern, aber bitte mit Anspruch. Um diesen zu retten, machte insbesondere die bildungsbürgerliche Rezeption im Sinne des Jazz-Diskurses von Berendt und anderen, die sich selbst explizit als antifaschistisch, mehrheitlich politisch links stehend und natürlich auch antirassistisch begriff, die Singstimme zum einzig möglichen Rettungsanker. Die Musik ließ für europäisch kunstmusikalisch sozialisierte Ohren und Wertmaßstäbe harmonische und melodische Komplexität genauso vermissen wie die improvisatorischen Elemente und die solistische Virtuosität, die Blues und insbesondere Jazz auszeichneten. In der Singstimme fanden sich jedoch vermeintlich zumindest Spurenelemente einer künstlerischen Verarbeitung von rassistischen Alltagserfahrungen bis hin zum Erbe der Sklaverei. Selbst Kaiser (1969: 76) musste „Sänger wie Otis Redding und Aretha Franklin“ von seiner Kritik ausnehmen, da sie „sowieso nur zu Reklamezwecken unter das Soul-Etikett gezwängt worden“ seien (ebd.). Wenn sie nicht zum Soul-Problem gehörten, wozu gehörten sie dann? Die Antwort lag in der Verwurzelung im Religiösen, deutlich herausgehoben in jeder Franklin-Biografie als im Kirchenchor musikalisch sozialisierte Tochter eines Priesters und Bürgerrechtsaktivisten, und auch in Bezug auf Redding wurde betont, er habe im Kirchenchor und im Radio Gospel gesungen.

Spiritual als das Eigentliche

Spiritual und Gospel waren das „Eigentliche“ des Soul-Gesangs, hier fanden sich die erwartete und erhoffte stimmlich künstlerische Verarbeitung von Leid genauso wie Momente der Transzendenz, und hier trafen sich auch die positiven Einschätzungen west- und ostdeutscher Kommentator*innen, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven. Musikhistorisch ist es natürlich nicht falsch, von einer Bewegung vom Spiritual hin zum Soul zu sprechen. Viele bekannte Soulstimmen auch jenseits von Franklin und Redding sind im Spiritual verwurzelt. Allerdings vergaß zumindest die europäische Rezeption meist, dass der Markt für religiöse Musik in den USA in ökonomischer Hinsicht sehr viel größer war als in Europa. So war beispielsweise Sam Cooke bereits als Sänger religiösen Liedguts ein Star, bevor er als Soulsänger erfolgreich war, wie Jack Hamilton (2016: 26–85) überzeugend dargelegt hat.

Es waren wiederum Lippmann und Rau, die parallel zum *AFBF* 1965 und 1966 auch *Spiritual und Gospel Festivals* veranstalteten, um diese als „echt“ behauptete Gesangserfahrung im Sinne ihres Verständnisses von Authentizität und Volksbildung in Europa bekannt zu machen. Die TV-Verwertung erfolgte wie beim *AFBF* in Zusammenarbeit mit Berendt und war zumindest aus heutiger Sicht ähnlich absurd wie bei den Blues-Festivals (vgl. Schreiner 2008a). Man inszenierte 1965 einen vermeintlich authentischen Gottesdienst in einer leeren Kirche. Die auf Interaktion mit dem Publikum angelegte Performance der eingeladenen Künstler*innen verkam so zur Show, als Fernsehzuschauer*in fühlte man sich wie im Zirkus oder, schlimmer noch, im Zoo. Man betrachtete etwas Exotisches (und Gefährliches) von außen und aus sicherer Entfernung. 1966 wurde dann mit Publikum gefilmt, das – im Gegensatz zum rein *weißen* Publikum der *American Folk Blues Festivals* 1963 und 1966 – in Bezug auf die Hautfarbe gemischt war.

Lippmann, Rau und Berendt waren allerdings – im Unterschied zum Folk Blues und, ohne Berendt, zum Soul – weder die Ersten noch die Einzigen, die deutschen Ohren und Augen Spirituals präsentierten. Für die westdeutsche Nachkriegsöffentlichkeit waren sie via Schallplatten von Louis Armstrong (1954), Mahalia Jackson (ab 1955), The Golden Gate Quartett (1956) oder Paul Robeson (ab 1957) zugänglich. 1952 und 1961 gastierte Jackson im Rahmen ihrer Europatourneen auch in der BRD (vgl. Donloe 1992). Robeson veröffentlichte in der DDR

ab 1964 Schallplatten (Schubert 2018: 127, Anm. 210), Jackson ab 1966. Spirituals waren, wie in Kapitel 2 erwähnt, auch bei den Singeklubs sehr beliebt, da sie thematisch – Unterdrückung im Kapitalismus – ins ideologische Konzept der offiziellen DDR-Kulturpolitik passten. Mit Etta Cameron lebte und arbeitete von 1968 bis 1975 zudem eine Schwarze Jazz- und Spiritual-Sängerin in der DDR (vgl. Rauhut 2016b).[168]

Die deutsche Öffentlichkeit hatte sogar schon im ausgehenden 19. Jahrhundert Gelegenheit gehabt, Spirituals zu hören.[169] Damals wurden die Fisk Jubilee Singers in Konzertprogrammen (vgl. Green et al. 2013: 35) als ehemalige Sklaven beworben. Eine deutsche Konzertkritik von 1878 formulierte laut Frederick Loudin, Mitglied der Fisk Jubilee Singers:

> Now I knew also why her simple song touched me so deeply. […] The misery of her slave-cursed life of the little girl was seeking for a poetic utterance and that she found. In this and no other view the undertaking of the Jubilee Singers must be regarded. (Loudin 1878 zit. n. Bowersox, Thurman o.D.: Abs. 3)

Die Spirituals der Fisk Jubilee Singers wurden 1878 als direkte Verarbeitung der Erfahrung der Sklaverei konzeptualisiert und als hohe Kunst gefeiert. Insbesondere der Bassstimme traute man zu, auch europäische Kunstmusik hervorragend zu singen (ebd.: Abs. 3 u. 11). Musikalisch war man gleichzeitig fasziniert und befremdet. An eine musikalische Verbindung von Spiritual und afrikanischer Musik glaubte man nicht, attestierte der Musik aber sowohl urzeitliche Einfachheit als auch eine befremdliche, weil zu große kleine Terz, also das, was später als Blue Note bezeichnet werden sollte (ebd.: Abs. 9 u. 11).

Rassistische Stereotypen spielten ebenfalls eine Rolle, insbesondere die Zuschreibungen „heiß(-blütig)“ und „naiv“:

> From the songs there is sounding the scream of the persecuted and enslaved ones, and sometimes it is a wild shriek, corresponding to the hot blood of the negro race […] Also the naivete of the black race is expressed very drolly in the songs. As to the singing, these colored singers make an especial effect by their splendid ensemble. (ebd.: Abs. 4)

---

[168] *Die Stimme Amerikas – US-Musik in der DDR* (Franke 2016), eine Dokumentation des RBB.

[169] Bezüglich der Präsenz Schwarzer Musiker in Deutschland bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs und des auch in Deutschland üblichen Blackfacing sei auf die hervorragenden Arbeiten von Rainer Lotz (1997; Green et al. 2013), Susanna Meer (2005), Nigel Wynn (2007), Caroline Stahrenberg (2012) und Fredericke Gerstner (2017). Bezüglich der generellen Präsenz Schwarzer Menschen in Deutschland und Europa vgl. beispielhaft Raphael-Hernandez 2004; Mazon/Steingröver 2005; Bechhaus-Gerst/Gieseke 2006; King-Dorset 2008; Diedrich/Heinrichs 2010; Greene/Ortlepp 2011; Aitken/Rosenhaft 2013; Diallo/Zeller 2013 sowie BDG Network 2018.

Die konstatierte Naivität wirkte im Umkehrschluss für den Kritiker „drollig“, denn er vergaß einfach, dass die Gesangsgruppe ja Geld für eine Universität sammelte, obwohl die Universitätsanbindung der Gruppe auch im zitierten Konzertprogramm deutlich hervorgehoben wurde (vgl. Green et al. 2013: 35). Die Worte, mit denen die *weiße* ästhetische Erfahrung geschildert wurde, präsentierten Spirituals als eine als kunstvoll und bewahrenswert bewertete Inszenierung Schwarzer Musikalität, die von der Erfahrung der Sklaverei geprägt war, um wiederum gegen die Sklaverei zu mobilisieren. Der Gesang war zwar wegen einiger weniger Noten auch fremdartig, aber trotzdem für an europäische Kunstmusik gewöhnte Ohren mit Genuss konsumierbar. Gleichzeitig wurden Schwarze Menschen im Anschluss an die europäische Denktraditionen zur Begründung des Kolonialismus auf Sexualität und Körper zurückgeworfen: heißblütig und naiv.

Die Konzeption der Schwarzen Stimme als anders und besonders, aber für ein europäisches Kunstmusikverständnis konsumierbar wird in Europa und Deutschland also seit Ende des 19. Jahrhunderts gepflegt. Nach Ronald Radano (2003: 206–229) wurde die Präsentation von Spirituals außerhalb von Gottesdiensten zu diesem Zweck erfunden. Bereits die viel zitierte Publikation *Slave Songs of the United States* (Allen et al. 1867) von 1867 habe eben nicht einen authentischen Einblick in die musikalische Welt der Plantagen geboten, vielmehr hätten diese Spirituals die Sklaven- und Plantagenkultur so gezeigt, wie die Sammler*innen, Herausgeber*innen und Verleger*innen – alles aufgeklärte *Weiße* – sie aus politischen Gründen (um Propaganda für die Abschaffung der Sklaverei zu machen) benötigten, nämlich für *weiße* Ohren konsumierbar. Die oben geschilderte Argumentation der Soul-Verächter*innen war also nicht neu, sie nahm diesen Diskursstrang auf.

I’m Not A Juvenile Delinquent[170]

Ein Spiritual diente auch in *Blackboard Jungle* (USA und BRD 1955, dt. *Saat der Gewalt*) als Marker, um den von Sidney Poitier gespielten Schwarzen Jugendlichen Gregory W. Miller von seinen nicht Schwarzen und delinquenten Klassen- und Schulkameraden abzusetzen. Die spezielle Art der mit Rock ’n’ Roll assoziierten jugendlichen Aufsässigkeit, die der Film für deut-

[170] Frankie Lymon & The Teenagers „I’m Not A Juvenile Delinquent“ (1957).

sche Jugendliche transportierte und die in die viel beschriebenen „cinema riots“ mündete (vgl. Mrozek 2019: 252–265), ist in der von Poitier verkörperten Figur nicht vorhanden. Poitier gab als Miller keinen aufsässigen pubertierenden Jugendlichen, sondern einen jungen Erwachsenen, der in einer für ihn feindlichen Umwelt klarkommen musste. Er wusste, dass das Risiko, grundlos verhaftet und verurteilt zu werden, für ihn unendlich viel größer war als für seine Schulkameraden. Dementsprechend fehlt er auch in der zentralen Szene, in der seine Klassenkameraden die Old-Time-Jazz-Schallplatten eines Lehrers zerstören. Stattdessen intoniert er an anderer Stelle im Film gemeinsam mit zwei afroamerikanischen Mitschülern vermeintlich unbeobachtet „Go Down Moses“ am Klavier. Die ernsthafte, nach innen gerichtete religiöse Transzendenz des Spirituals entschärfte für den *weißen* Lehrer, der das Singen beobachtete, die Situation: Sie war nicht bedrohlich, sondern bot Möglichkeiten der (pädagogischen) Kommunikation. Poitiers Figur ist gut auch als Schwarzer G.I. in Deutschland vorstellbar – im Sinne von Höhns oben zitierten Analysen. Mitte der 1950er-Jahre wurde so Schwarze von *weißer* Musik unterschieden und die im Film als Delinquenz verhandelte jugendliche Aufsässigkeit *weiß*.[171]

Dem entsprach auch die Präsentation von R&B-Gruppen in den auf *Blackboard Jungle* folgenden Musikfilmen wie *Rock Around The Clock* (USA und BRD 1956, dt. *Außer Rand und Band*), *Rock, Rock, Rock!* (USA 1956, BRD 1957) und *Don’t Knock The Rock* (USA 1956, BRD 1957, dt. *Außer Rand und Band II*), die eine lose Rahmenhandlung mit von Alan Freed[172] moderierten „Live“-Auftritten vor einem *weißen* Studiopublikum kombinierten. Die Auftritte von R&B-Vokalgruppen wie den Platters in *Rock Around The Clock* erfolgten in eleganter Abendgarderobe und ähnelten den Performances der Männergesangsgruppen der *Spiritual und Gos-*

[171] Mrozek (2019: 82–87) beschreibt auch anhand von Prozessakten, dass die Zusammensetzung von jugendlichen Straßenbanden in den USA weniger ethnisch denn örtlich motiviert war – die Jungs aus demselben Block. Damit bekommt die Inszenierung von Poitiers Figur einen weiteren Dreh, der in Deutschland nicht gesehen wurde. Einerseits stammte sie aus derselben Nachbarschaft, war also Teil der Gang, andererseits löste die Inszenierung sie aus diesem Zusammenhang. Schwarze Jugendliche wurden so in den USA durch die filmische Inszenierung angehalten, sich nicht an der Aufsässigkeit zu beteiligen, sondern sich zu integrieren und den institutionellen und persönlichen Rassismus inklusive Gefahr der Inhaftierung klaglos zu ertragen. Dagegen erfuhren Latino-Jugendliche keine derartige Sonderinszenierung, sondern waren als Mitläufer der *Weißen* irischer oder italienischer Herkunft inszeniert.

[172] Alan Freed gilt als einer der möglichen Erfinder/Popularisierer des Terminus Rock ’n’ Roll und war in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre einer der einflussreichsten *weißen* Radio-DJs der USA; vgl. exemplarisch seine Würdigung auf der Webseite der Rock ’n’ Roll Hall of Fame, www.rockhall.com/inductees/alan-freed.

pel Festivals von Lippmann und Rau. Die Choreografie war minimal und beschränkte sich bei den Begleitstimmen im Wesentlichen auf ein elegantes und leicht federndes Vor und Zurück im Takt und gelegentliche synchrone Armbewegungen. Hier wurde städtisches (Nachtclub-) Entertainment bzw. „a supper-club-type harmony" (Cusic 2002: 57) zelebriert, das nichts mit der sexuell und rebellisch aufgeladenen Körperlichkeit von Rock 'n' Roll zu tun hatte. Die Abgrenzung Schwarzer Performance vom Rock 'n' Roll-Image kulminierte quasi im Song „I'm Not A Juvenile Delinquent" (1957), den der damals 13-jährige Frankie Lymon mit seiner Begleitgruppe The Teenagers in *Rock, Rock, Rock!* zum Besten gab.

Diesem Umstand wird in der Literatur zu Rock 'n' Roll und jugendlicher Rebellion (Mrozek 2019; Ege 2007; Siegfried 2008) meist wenig bis gar keine Aufmerksamkeit zuteil. Maja Figge (2015: 334–367) hat dagegen einen ähnlichen Bezug zu Spirituals wie in *Blackboard Jungle* auch in dem bundesdeutschen Musikfilm *Die große Chance*[173] (BRD 1957) entdeckt. Sie verbindet unter dem Titel „Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der 1950er-Jahre" ihr Thema mit einer Analyse der Rollen Schwarzer Schauspieler*innen in diesem Film. Im Rahmen eines um drei Rock 'n' Roll- und Jazzfilme zentrierten Kapitels (ebd.: 324–381) argumentiert sie in Bezug auf die *Die Halbstarken* (BRD 1956), dass schon das Tanzen zu Jazz bzw. Boogie (als Ersatz für den noch „schlimmeren" Rock 'n' Roll) die Jugendlichen, in diesem Fall Horst Buchholz als Freddy Borchert, im Sinne Eges (2007) Schwarz werden ließ. Musik, die von *weißen* Jugendlichen gehört wurde, sei Schwarz geworden über rassistische Zuschreibungen, die meist auf Dominanz der Rhythmik, damit verbundene sexuelle Aufladung sowie vermeintliche Wildheit und Primitivität rekurrierten. Gleichzeitig sollte, so Figge, nicht der Jazz als Ganzes verdammt werden, sondern nur die mit Jazz verbundenen Tanzformen, die auch Berendt ein Dorn im Auge waren. Dafür wurde das Spiritual benötigt. Die Verbindung des Rassistisch-Animalischen mit Jazz wurde nach Figge (2015: 334–367) in *Die große Chance* gekappt, indem Spirituals als Jazzvorform eingeführt wurden und deren Verwurzelung in europäische Kirchenmusik betont wurde. Jazz wurde so entkörperlicht und entsexualisiert. Dies bestätigt die obige Einschätzung der Funktion des Spirituals in *Blackboard*

[173] *Die große Chance* spielt in Heidelberg. Der Jazz im Film steht in der Dixieland-Tradition. Der Jazzclub *Tunnel* hat die reale Heidelberger *Cave 54* zum Vorbild, in der Fritz Rau als Kassenwart tätig war und Jazzgrößen wie Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dizzy Gillespie und andere in ihrer Freizeit auftraten, nach dem sie ihr Engagement in den lokalen G.I.-Clubs absolviert hatten (vgl. Rau 2008).

Jungle, ergänzt um die These, dass es dabei immer auch darum ging, die gesellschaftlichen Verhältnisse und den strukturellen Rassismus weder zu thematisieren noch anzugreifen. In *Alle lieben Peter* (BRD 1959) mit Peter Krauss sieht Figge (2015: 367–381) den Versuch, den negativ aufgeladenen Tanz zu zivilisieren:

> In dieser erotisch aufgeladenen Szene wird für einen Moment die Ambivalenz aufgehoben und Schwarzsein als ungefährlich und konsumierbar inszeniert – auch wenn in der an den Tanz anschließenden Schlägerei das Klischee des „gefährlichen" Schwarzen Mannes ausgewalzt wird. (Ebd.: 377)

Schwarz-Werden im Sinne von Ege (2007) bezeichnete damit bezogen auf Musik immer etwas, das – über Ege hinausgehend – von *Weißen* als rebellisch angeeignet werden konnte. Rock 'n' Roll als Musik für ein *weißes* jugendliches Publikum wurde Schwarz und gefährlich über rassistische Zuschreibungen in Bezug auf Rhythmus, Körper und Sexualität. Die sogenannte Zivilisierung der Musik erfolgte über die Abspaltung des Tanzes als Ort des Schwarz-Werdens. Im nächsten Schritt wurde dann auch der Tanz gebändigt. Real existierende afroamerikanische Popmusik wurde, wenn sie den Erfordernissen des beschriebenen Aneignungsprozesses nicht entsprach, quasi farbenblind als Unterhaltungsmusik konzeptionalisiert. R&B und Soul gingen in der BRD diesen Weg der leichten Musik.

Schwarze Soulsänger*innen in Deutschland

Schwarze Sänger*innen, die deutsch sangen, waren zwischen Mitte der 1950er- und Mitte der 1960er-Jahre in der deutschen und deutschsprachigen Öffentlichkeit noch nicht oder nur als kurioser Einzelfall, als die Personifizierung des Anderen vorgesehen. So gingen Billy Mo und Roberto Blanco mit ihren damaligen ersten Versuchen, als Schlager- oder Popsänger Karriere zu machen, sang- und klanglos unter. Etta Cameron arbeitete erst ab 1968 in der DDR. Sie sang keinen Soul, sondern erfolgreich Spirituals, Jazz und Blues-Balladen.[174] Tonträger von ihr

[174] Michael Rauhut schrieb in der *taz* vom 24.10.2016: „Eigentlich will Etta Cameron nur für ein paar Wochen bleiben, aber die Dinge bekommen eine ungeahnte Dynamik. Sie arbeitet mit der Combo von Klaus Lenz zusammen, tritt in Ostberliner Bars auf. Wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Kunde: Lenz hat eine schwarze Sängerin – und was für eine! Bald stehen die Größen der DDR-Jazzszene Schlange: Bandleader wie Günther Fischer, Hannes Zerbe und Günter Hörig oder Duettpartner Manfred Krug. Etta Cameron wird mit Engagements überhäuft, steigt mehr als 200 Mal pro Jahr auf die Bühne. Sie ist oft im Fernsehen zu sehen, wird in Kinofilmen besetzt. Der einstige Insidertipp blüht auf. Die DDR bietet ihr ideale Entfaltungsbedingungen und erweist sich als Sprungbrett: Von hier aus reist Etta Cameron durch ganz Europa, Ost wie West" (Rauhut 2016b: Abs. 4).

erschienen nach meiner Kenntnis erst nach ihrer Übersiedelung nach Dänemark 1975. Jenseits von Cameron machte der 1955 in die DDR desertierte Schwarze G.I. James Pulley eine bis zur Wiedervereinigung andauernde Karriere als Sänger und Entertainer, die jedoch nicht auf Tonträgern dokumentiert ist. Pulley sang ab 1956 als Amateur und ab 1964 als Profi für Tanzorchester und später auch Fernsehshows. Aufzeichnungen der Staatssicherheit von 1963 belegen, dass seine anfänglichen Auftritte, die sich „nach Auffassung des MfS unter anderem ‚in bauchtanzartige[n] Einlagen mit unmöglichsten Verrenkungen und brutalen Urlauten kundtat[en]', in der sächsischen Provinz zu exaltiert wirkte[n] (Weißbach 2014: Abs. 11). Dies änderte sich relativ schnell und Pulley gelang es nun wie Cameron, „das wahre Amerika durch Jazz, Spirituals und Songs zu verkörpern" (ebd.: Abs. 12). R&B gehörte wohl höchstens in der Anfangszeit zu Pulleys Repertoire, Soul- und Funk-Titel von ihm sind nicht überliefert.

Mo und Blanco versuchten sich dagegen am Anfang ihrer Karriere an Bearbeitungen von frühen Soul-Titeln von Sam Cooke. Ersterer bearbeitete erfolglos „You Send Me" (Cooke 1957) als „Darling, du weißt ja" (Mo 1958), Letzterer schaffte mit „Twistin' mit Monika" (1963, „Twistin' The Night Away" Cooke 1962a) immerhin für kurze Zeit den Einzug in die Top 50 der westdeutschen Single-Charts,[175] nachdem seine vorherigen sechs Veröffentlichungen erfolglos geblieben waren.[176] Auf einen „richtigen" Hit musste er bis Ende der 1960er-Jahre warten.

1965 zogen die Supremes dann mit dem deutschsprachigen Titel „Thank You Darling" (1965a) in die Top 20 der westdeutschen Single-Charts ein. Die Versuche von Motown, auch Sänger und Gruppen wie Marvin Gaye oder The Temptations mit eigens produzierten deutschsprachigen Versionen ihrer Hits[177] bzw. deutschsprachigen Originalversionen[178] ins Rennen zu schicken, endeten erfolglos. Inwieweit im Falle der erfolgreicheren Supremes Gender eine Rolle spielte, Schwarze Frauen also möglicherweise von der westdeutschen Öffentlichkeit eher akzeptiert wurden, muss hier offenbleiben.

---

[175] „Twistin' mit Monika" war eigentlich die B-Seite der Single „Habanera" (Blanco 1963), wurde aber in den Charts aufgeführt; vgl. www.chartsurfer.de/artist/roberto-blanco/songs-huc.html.

[176] Die für dieses Kapitel titelgebende B-Seite seiner Debüt-Single von 1958, „Ob schwarz, ob weiß" (Blanco 1958), kritisiert, wie eingangs beschrieben, Rassismus in der BRD aus humanistischer Perspektive. Die A-Seite ist eine deutsche Bearbeitung von Hoagy Carmichaels „Georgia On My Mind" aus dem Jahr 1930, zwei Jahre bevor Ray Charles (1960b) das Lied zu einem seiner bekanntesten machte.

[177] Z.B. Marvin Gaye „Wie schön das ist" (Gaye 1964), The Temptations „Mein Girl" (Temptations 1965).

[178] Z.B. Marvin Gaye „Sympatica" (Gaye 1964), The Temptations „Blue Bird" (Temptations 1965).

Auffällig ist jedoch, dass Ende der 1960er-Jahre in der DDR mit Cameron ebenfalls eine Schwarze Sängerin Bekanntheit erlangte und die – abgesehen von Mo und Blanco – erfolgreichsten Schwarzen im westdeutschen Schlagergeschäft wiederum zwei weibliche Kinder- oder Teeniestars waren – Marie Nejar in den 1950er- und Ramona (Wulff) in den 1970er-Jahren. Nejar aka Leila Negra war von 1952 bis 1957 als Sängerin aktiv. Die zu Beginn ihrer Karriere 22 Jahre alte Frau wurde, weil sie von geringer Körpergröße war, als Kinderstar und singendes Besatzungskind vermarktet.[179] Ihre ersten österreichischen Schallplattenveröffentlichungen und westdeutschen Filmauftritte erfolgten 1952, also im selben Jahr, in dem das oben erwähnte Besatzungskinder-Melodram *Toxi* in der BRD uraufgeführt wurde, das Jahr auch der Einschulung der ersten Besatzungskinder. Sie hatte musikalisch mit R&B und beginnendem Soul nichts am Hut.[180] Der von Kurt Nachmann[181] verfasste Songtext zu ihrem Schlager „Mach nicht so traurige Augen" (Negra 1953) thematisierte fünf Jahre vor Blancos „Ob schwarz, ob weiß" (Blanco 1958) deutschen Alltagsrassismus aus Kindersicht. 1957 beendete Marie Nejar ihre Karriere und wurde Krankenschwester.

Wulff, die Tochter eines Schwarzen G.I. und einer *weißen* Deutschen, wurde 1969 mit 15 Jahren bei einem Nachwuchswettbewerb entdeckt und konnte zwischen 1970 und 1973 einige Erfolge im Schlagerbereich verzeichnen. [182] Sie sang anfangs für Horst Heinz Henning und ab 1971 für Ralph Siegel, der die Produktionen ab 1973 an Michael Kunze delegierte – mit abnehmendem Erfolg. Letzterer integrierte sie unabhängig von Siegel 1975 in sein gemeinsam mit Sylvester Levay entwickeltes Disco-Projekt Silver Convention, das sie zum Star machte.[183] Vor Silver Convention hatten ihre Veröffentlichungen mit R&B, Soul oder Funk nichts zu tun, der Karriereknick im Schlagergeschäft fiel 1973 zusammen mit einer Hinwendung zu volks-

[179] Nejar war weder Besatzungskind noch Tochter eines US-Amerikaners. Sie wurde 1930 in Mülheim/Ruhr geboren, wuchs also im Nationalsozialismus auf, überlebte diesen im Hamburger Stadtteil Sankt Pauli und war als Schwarze Statistin bereits in je einer Nazi-Filmproduktion mit Hans Albers (*Münchhausen*, D 1943) und Heinz Rühmann (*Quax in Afrika*, gedreht 1943/44, Uraufführung Schweden 1947, Westdeutsche Uraufführung 1953) zu sehen gewesen. Ihre Mutter war Musikerin, ihr Vater Steward.

[180] Im Musikfilm *Tanzende* Sterne (BRD 1952) singt sie im Duett mit dem weiter oben erwähnten Schwarzen Opernsänger Kenneth Spencer einen Blues.

[181] Kurt Nachmann stammte aus der Wiener Theater- und Kabarettszene und schrieb gelegentlich auch Liedtexte. Ab 1954 reüssierte er als Drehbuchautor für Spielfilme.

[182] Wulff stand auch in der Nachfolge des Ende der 1960er-Jahre in der BRD extrem erfolgreichen Heintje (Simons).

[183] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.

tümlichen bzw. Stimmungslied-Elementen in den Kompositionen, die auf den Fotos der Single-Hüllen mit Anklängen an Trachtenmode einhergingen.[184]

Blanco und Mo werden dagegen heute beide wegen ihrer Stimmungsschlager erinnert. Für Mo bedeutete „Ich kauf' mir lieber einen Tirolerhut" (1962) den kommerziellen Durchbruch, für Blanco war „Ein bißchen Spaß muß sein" (1972) immerhin sein zweitgrößter Hit nach seinem kommerziellen Durchbruch mit „Heute so, morgen so" (1968), mit dem er das deutsche Schlagerfestival 1969 gewonnen hatte. Blanco wurde auf den Plattenhüllen der 1960er-Jahre – für die 1950er-Jahre sind mir keine Bildhüllen bekannt – mehrheitlich mit Brustbildern inklusive eines freundlichen Lächelns abgebildet, also im Rahmen des für Schlager Üblichen. Eine Ausnahme bildete sein größter Hit „Heute so, morgen so", für den er mit ernstem Gesichtsausdruck im Profil fotografiert wurde. Beim Auftritt auf dem Schlagerfestival[185] präsentierte er dagegen zum Ende jedes Formteils (Verse, Chorus …) ein breites Grinsen, das klarmachte, dass alles gut werden wird, und zu seinem Markenzeichen avancieren sollte. Von Mo in den 1950er-Jahren existieren drei Fotos, die als Cover genutzt wurden: als Sänger vor dem Mikrofon, als Trompeter und als verschmitztes Halbporträt. Der Wandel zum dem Minstrel Show verwandten Klamauk begann bei Mo zwei Jahre vor dem „Tirolerhut" 1960 mit einer Serie von Fotos im Kleidungsstil der 1920er-Jahre. Sie zeigten ihn in gelbschwarzes Karo gewandet, mit Gamaschen und Melone beim Trompetenspiel, mit dem er eine ebenfalls im Stil der 1920er-Jahre gekleidete *weiße* Frau in verschiedenen Situationen unterhält. Während Pulley und Cameron in der DDR immer auch die Unterdrückung der Schwarzen Bevölkerung in den USA repräsentieren mussten (vgl. Rauhut 2016b),[186] schien der Bezug zu Karneval als Normalitätspause für die Präsenz deutschsprachiger Schwarzer und männlicher Sänger auf westdeutschen Bühnen ihnen einen notwendigen Schutzraum zu bieten, der ihnen die in rassistischen Stereotypen zugeschriebene potenzielle Gefährlichkeit nahm, sie aber

[184] Vgl. die Coverfotos von „Oh, wie so wundersam" (Ramona 1974) und „Mama, du tanzt nie Rock 'n' Roll (1973a).
[185] Vgl. www.youtube.com/watch?v=4AmGJIIe4y8.
[186] „In den Medien wird sie gern zu einer Aktivistin der US-Bürgerrechtsbewegung stilisiert, zur Schwester von Martin Luther King und Angela Davis. Tatsächlich sieht sich Etta Cameron selbst als eine unpolitische Künstlerin – sie möchte ihr Publikum unterhalten und nicht bekehren" (Rauhut 2016b: Abs. 5).

gleichzeitig immer auch in die Nähe von ebenfalls rassistischen Stereotypen serviler Unterordnung rückte.[187]

Mit einem „Lachen aus tiefer Kehle“ (Figge 2015: 198) endete bereits Blancos erster Filmauftritt in *Der Stern von Afrika* (BRD 1957), den er laut eigener Aussage zufällig angeboten bekommen hatte (Blanco 2017: 56f.). Die Nebenrolle eröffnete ihm Chancen in der Unterhaltungsindustrie: „Mein Engagement in ‚Der Stern von Afrika‘ war vielleicht nicht mein großer Durchbruch, aber durch die Rolle war ich erst einmal finanziell unabhängig und sie hat mir später viele Türen geöffnet“ (ebd.: 62). So erhielt er schon im Jahr der Filmpremiere, 1957, seinen ersten Schallplattenvertrag bei Phillips. „Er gab mir damals einen 5-Jahres-Vertrag – mit einer Garantiesumme von 1000 Mark pro Monat. Damit habe ich meinen Gesangsunterricht und mein Leben finanziert. Das war damals viel Geld“ (ebd.: 74).

Der Stern von Afrika ist ein Kriegsfilm über den Luftkrieg in Nordafrika während des Zweiten Weltkriegs. Als Protagonist diente eine historische Figur: der in Bezug auf Abschüsse erfolgreichste Jagdflieger der deutschen Wehrmacht und damit ein hochdekorierter Held des Nationalsozialismus. Der Film erschien kurz nach den oben besprochenen Rock ’n’ Roll-Filmen und galt als vom Bundespresseamt mitfinanziertes „Filmprojekt zur Förderung des Wehrgedankens“ (Figge 2015: 189), wie es offiziell hieß. Der Film, der laut Figge (ebd.: 189f.) damals ein geteiltes Echo fand, war Teil der Diskussion um die 1955 beschlossene Wiederbewaffnung der BRD. Blanco spielte Mathias, eine ebenfalls einer historischen Persönlichkeit nachempfundene Figur, die für die Bar am Luftwaffenstützpunkt in Nordafrika sowie für Musik, Tanz und gute Laune zuständig war.[188]

> Mathias [verkörpert] das Leben bzw. die Sehnsucht nach dem Leben der todgeweihten Flieger und folgt damit rassifizierten Assoziationen, die Schwarzsein mit Präsenz, Physis, aktiver Sexualität und Lebendigkeit verknüpfen, während Weißsein mit Abwesenheit, Transzendenz und Tod verbunden wird. […] Aber die Inszenierung von Mathias folgt nicht nur der langen Tradition von Differenzkonsum, sondern ist durch die ‚Schenkung‘ mit der

[187] Von Pulley existiert ein Foto, das auch ihn auf der Bühne in kurzen bayerischen Seppl-Hosen zeigt; vgl. https://archive.ph/20130206192039/http:/www.jotwede-online.de/archiv/0505/musiklegenden_des_ostens.htm.

[188] Als historisches Vorbild diente Corporal Methew Letuku, ein südafrikanischer Kriegsgefangener der deutschen Luftwaffe; vgl. Figge 2015: 205–208. „Wie im Film musste Letuku die Bar betreiben, den Plattenspieler bedienen und auch mal einen Stepptanz hinlegen" (ebd.: 207).

> Mathias zu Marseilles [der Protagonist des Films; D.E.] Diener gemacht wird, eindeutig im Kontext von Kolonialismus und Sklaverei verortet. (ebd.: 201)

Blanco musste zu diesem Zweck tanzen und beim Tanz seinen nackten, glänzenden Oberkörper zeigen.

> Dyer hat auf die rassifizierte Differenz von Glanz (*shine*) und Leuchten (*glow*) hingewiesen, wonach das Leuchten der Inszenierung idealisierter weißer Weiblichkeit vorbehalten ist, während der Glanz der Haut durch andere Beleuchtungsparameter entsteht und auf nicht-weiß codierte Körperlichkeit verweist. (ebd.: 198; kursiv i.O.)

Tatort Sexploitation

Das vermeintlich Wild-Animalische des Schwarzen Mannes wurde über Karneval und christliche Religion (Spiritual) eingehegt und gefahrlos konsumierbar. Dieses rassistische Narrativ entwickelte – parallel zu den eben geschilderten Momenten der Zähmung – in Westdeutschland ein ungezähmtes filmmusikalisches Leben als Soundtrack für Sexszenen bzw. Sexploitation-Filme. In *Mädchen, Mädchen* (BRD 1966) wurden die beiden Soul-Adaptionen des Soundtracks, „Reach Out I'll Be There" der Four Tops (1966) als Quasi-Leitmotiv und ergänzend Wilson Picketts (1966) „Land Of 1000 Dances", zur Vertonung eines Geschlechtsakts und des ekstatischen Tanzes im Nachtclub genutzt – im letzteren Fall mit extrem sexualisierten Bildern von aus Untersicht gefilmten, vor allem weiblichen Oberkörpern und ekstatischen Gesichtsausdrücken. In den Sexploitation-Filmen ab der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre wurde von westdeutschen Musiker*innen gespielter Funk oder von Funk inspirierte Musik mit Topoi wie Drogen, Ekstase, Tanz und sexuelle Erregung assoziiert. Peter Thomas titelte „Haschkeller" (V.A. 2001, *Unter den Dächern von St. Pauli*, BRD 1970), Gert Wilden (1996) „Hot Dance", „Dirty Dancing" (beide *Madame und ihre Nichte,* BRD 1969) oder neutraler „Soul Guitar" (*Schulmädchen Report 3*, BRD 1972).

Schwarze Schauspieler*innen kamen in Sexploitation-Filmen meist nicht vor oder wenn, dann als Klischee sexueller Potenz. Es gab allerdings auch Ausnahmen: In dem aus der St.-Pauli-Reihe der Exploitation-Filme stammenden Actionfilm *Zinksärge für die Goldjungen* (BRD 1973) etwa, dessen Plot darauf beruht, dass fremde organisierte Kriminalität die einheimische verdrängen will, trug eine Schwarze Nebenfigur als Teil der fremden Mafia ein Black-Power-T-Shirt, das jedoch im Film nicht thematisiert wurde. Gleichwohl blieben Funk oder dem Funk

ähnliche Titel auf den Soundtracks derartiger Filme noch minoritär. Oft genug reichte auch Rock- oder Beatmusik als musikalische Assoziation des Anderen. Im Rahmen der Production oder Library Music, also von Musik, die für die Verwendung in Filmen lizenziert werden kann, stieg die Anzahl von funkaffinen Titeln dann Mitte der 1970er-Jahre stark an.[189] Hier verdienten sich auch viele Jazz-, Big-Band- und Tanzorchestermusiker ein Zubrot, teils unter eigenem Namen wie Siegfried Schwab, teils unter Pseudonym, wie Jürgen Franke als Frank Mantis (Group).

1970 startete in der ARD die Krimireihe *Tatort* mit der von Funk inspirierten Titelmusik von Klaus Doldinger, der vom Modern Jazz des Doldinger Quartetts via (Doldinger's) Motherhood und Passport zum Jazzfunk gewechselt war und möglicherweise so auch seine Interessen als Paul Nero in den ernsthaften Jazz integrieren konnte. „Tatort" (Doldinger 1979) erschien 1970, also vergleichsweise früh, und prägte parallel zu Sexploitation mit den Bildern des laufenden Horst Lettenmeyer die Funk-Rezeption in Richtung Krimi und Action. Spätestens Mitte der 1970er-Jahre hörte man auch jenseits der Titelmusik Funk-Anleihen im *Tatort*, was dem Anstieg von funkaffinen Produktionen in der Library Musik entsprach.[190] In der DDR fanden sich in der von Walter Kubiczeck komponierten Musik zur TV-Spionageserie *Das unsichtbare Visier* durchaus vergleichbare Tendenzen, zum Beispiel in dem Titel „Tentakel" (Kubiczek 1979), der 1973 erstmals erschienen war.

Sexploitation und Exotismus

Sexistische, frauenfeindliche, rassistische und exotistische Werbung war in der westlichen Welt in den 1960er- und 1970er-Jahren die Regel und nicht die Ausnahme. Ein Problembewusstsein existierte nur rudimentär. Derweil nahm die Selbstorganisierung von Frauen im Rahmen der zweiten Frauenbewegung erst Mitte der 1970er-Jahre Fahrt auf und band jenseits einzelner antisexistischer Aktionen die Kräfte und Interessen: „1974/75. Allerorten

[189] Vgl. die Bibliothek der Ring Musik GmbH auf YouTube. Der YouTube-Kanal Library Music verzeichnet allein 91 Videos von über 75 verschiedenen Anbietern zum Thema, deren Abspieldauer zwischen 12 Minuten und 2 Stunden 30 Minuten liegt; www.youtube.com/watch?v=_bZ4mpaYne8&list=PLeukhjMYxqbJZ7Pw2AikyTVR-2P6wimJd&ab_channel=11db11.

[190] Vgl. *Zwei Flugkarten nach Rio*, Erstausstrahlung am 11.4.1976, Musik jenseits von Doldinger ohne Nennung im Abspann.

werden Frauenzentren, Frauenbuchläden und Frauenkneipen eröffnet“ (O.N. 2007).[191] Der deutsche Presserat sprach erst 1977 zum ersten Mal eine Rüge wegen Sexismus aus. Der Anlass war „ein *Spiegel*-Titelbild mit einer halbnackten 12-Jährigen im Prostituierten-Outfit“ (ebd.: Abs. 7). Die Musikindustrie provozierte immer wieder mit aus heutiger Sicht an Kinderpornografie grenzenden Darstellungen beim Cover des Debüts von Blind Faith (1969) oder von *Virgin Killer* der Scorpions (1976). Gleichzeitig führte noch 1968 die einfache, nicht sexualisierte Darstellung der nackten John Lennon und Yoko Ono auf dem Plattencover von *Two Virgins* (1968) zu einem prüden Aufschrei bei den Konservativen. Nackte männliche Geschlechtsorgane waren auch im nicht erigierten Zustand tabu, nackte Frauen und weibliche Teenager eher nicht. Es tobte ein Kulturkampf um sexuelle Liberalisierung, der auch zu Veränderungen der gesetzlichen Lage führte. Dänemark legalisierte als erstes europäisches Land Pornografie in Wort (1968) und Bild (1969). Parallel zur Aufregung um John Lennons Penis entwickelte sich deshalb ein Pornotourismus in Richtung Nordeuropa. Homosexuelle Handlungen zwischen Erwachsenen waren in der BRD ab 1969 und in der DDR ab 1968 nicht mehr verboten, aber noch 1972 entschied sich die *ARD* gegen eine Ausstrahlung von Rosa von Praunheims Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) im ersten Fernsehprogramm. Diese wurde dann 1973 nachgeholt, mit Ausnahme des Sendegebiets des *Bayerischen Rundfunks*, der sich weiterhin verweigerte.

In diesem, je nach Nationalstaat unterschiedlich stark von Aufbruch und dem Austesten von Grenzen geprägten gesellschaftlichen Klima wurde Funk und Schwarz-Sein im Sinne von Eges Afroamerikanophilie sowohl als heterosexuell aufgeladen in der Tradition rassistischer Klischees als auch als exotisch Anders und aufgrund dessen auch als attraktiv inszeniert, konstruiert und rezipiert.

Dabei stechen analog zur Adressierung von Funk in Sexploitation- und Actionfilmen Hüllen von westdeutschen Fusion-, Funk- und insbesondere Disco-Tonträgern in Bezug auf Sexismus und Exotismus aus der Masse hervor, zumindest ist dies mein qualitativer, nicht empirisch belegter Eindruck. In plumper rassistischer und sexistischer Manier bewarb beispielsweise das Cover des Niagara-Debüts (1970) die perkussionslastige Musik des Projekts von Jazz-Schlag-

[191] Die ersten musikalischen Zeugnisse der zweiten Frauenbewegung in der BRD datieren von 1973 (V.A. 1973), im selben Jahr wurde in den USA die erste feministische Plattenfirma gegründet, Olivia Records.

zeuger Klaus Weiss mit einer Schwarzen, nackten Frauenbrust. Doldinger garnierte das Debüt der Motherhood, *I Feel So Free* (1969a), auf der Coverrückseite mit einer nackten Frauenbrust als Teil einer Fotocollage. Doldingers Organist Ingfried Hoffmann nahm als Cover seiner Memphis-Black-Veröffentlichung *Soul Cowboy* (1969a) ein Foto einer kaum bekleideten Schwarzen Frau. Über das Mitspracherecht der Musiker an der Covergestaltung ist damit nichts gesagt, es war in dieser Zeit eher gering. Die Verantwortung für das Design lag im Normalfall bei den Artist & Repertoire-Abteilungen der Plattenfirmen. Dies ist zum Beispiel für das Gruppenbild nackter Frauen belegt, das gegen den Willen von Jimi Hendrix für *Electric Ladyland* der Jimi Hendrix Experience (1968) verwendet wurde, oder – in anderem musikalischen Zusammenhang – für das umgedrehte „satanische" Kreuz auf dem Innencover des Debüts von Black Sabbath (1970).[192]

Mit Disco verstärkte sich dieser Trend nochmals. Die künstlerische Kontrolle lag jetzt im Normalfall bei dem Produktionsteam hinter den Bands und/oder den Sänger*innen. Viele deutsche Disco-Produktionen setzten in Bezug auf Image hemmungslos auf die Idee *sex sells* und kombinierten diese mit Exotismus. Rassistische Klischees wurden in den Inszenierungen bedenkenlos aufgegriffen und mit exotischem Sexappeal garniert. So wurde die Schwarze Hamburger Sängerin Linda Fields für ein LP-Cover (1977a) der Hamburger Produktion Linda & The Funky Boys in Dessous fotografiert.[193] Die Inszenierung der *weißen* Sängerin Amanda Lear spielte mit dem Thema Transsexualität und ebenfalls viel nackter Haut, die zum Beispiel in einem Fotoshooting für den Playboy 1977 die Weiblichkeit von Lear unterstreichen sollte.[194]

Michael Kunze und Sylvester Levay legten dem Debüt von Silver Convention (1975b) ein Poster eines *weißen*, entindividualisierten, nackten Frauentorsos bei, das auf dem Cover via Sticker beworben wurde.[195] Die Songtexte wurden gleichzeitig auf das notwendigste reduziert („Fly, Robin, fly, up up to the sky", 1975a). Eigentlich sangen hier Go-go-Tänzerinnen und nicht

---

[192] Ein größeres Mitspracherecht am Design als Teil einer umfassenden künstlerischen Kontrolle gab es über die sich ab Ende der 1960er-Jahre allmählich durchsetzende Lizenzierungspraxis von Stars, die eigene Plattenfirmen gründeten und das fertige Produkt zur Verwertung an die Musikindustrie lizenzierten – so die Beatles mit Apple Records ab 1968 (vgl. das oben angesprochene Lennon/Ono-Cover), die Rolling Stones mit Rolling Stones Records ab 1970 oder Led Zeppelin mit Swan Song ab 1974. David Bowie soll einer der ersten britischen Künstler gewesen sein, der eine komplette Imagekontrolle in seinem Vertrag mit RCA ab 1971 durchsetzte.
[193] Vgl. Kapitel 7, Abschnitt Schwarz sein oder scheinen – Inszenierungen.
[194] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München: Anthony Monn und Amanda Lear.
[195] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München: Michael Kunze, Sylvester Levay und Silver Convention.

Sängerinnen, die auch tanzten. Damit knüpfte man an die Soul-Präsentation im deutschen Fernsehen rund um die erste Soul-Mode von 1967 bzw. 1968 an, bei der etwa im *Beat Club* Go-go-Tänzerinnen zur Eröffnung der Sendung zu einem US-Soul-Original tanzten. Während die Tänzerinnen im *Beat Club* vollständig bekleidet agierten, vermarkteten Kunze/Levay ihre Tänzerinnen/Sängerinnen mit Rückansichten ihrer nackten Oberkörper und durchscheinenden Oberteilen.[196] Die Choreografie von Silver Convention mit der oben erwähnten Ramona Wulff stellte dabei die *nicht-weiße* Sängerin in den Mittelpunkt, die von den anderen beiden, nicht zufällig rotblonden Frauen flankiert wurde und als einzige aus der Gleichzeitigkeit der durchchoreografierten Schritte und Bewegungen ausbrechen durfte bzw. musste.[197] Sie sollte der exotische Blickfang sein, flankiert von ebenfalls ungewöhnlichen Sidekicks.[198]

Auch Moroder/Bellotte inszenierten die Schwarze Sängerin Donna Summer akustisch und visuell in lasziven Posen als erotisierten und exotischen Blickfang.[199] Das Albumcover von *Love To Love You Baby* (1975b) zeigte sie leicht bekleidet und mit ekstatischer Kopfhaltung. Für ein Single-Cover des Titelstücks (1976c) wurde ein Bild der liegenden Summer mit ebenfalls ekstatischem Gesichtsausdruck genutzt. Dazu wurden Gerüchte über die Aufnahmesituation der „orgasmic-sounding vocals“ (Songfacts[200]) lanciert, die bis heute weitererzählt werden:

> It was rumored that Summer sang her very convincing orgasmic-sounding vocals on the studio floor while simulating a sex act. The rumor was partly true – after trying to record her vocal the traditional way, her producer Giorgio Moroder had her sing on the studio floor while lying on her back with the lights out, since she didn't want the guys working on the album looking at her when she sang it. She explained that she was indeed touching herself during the vocal: she had her hand on her knee. (Ebd.)

Die BBC und *Time Magazine* entblödeten sich nicht und zählten 22 vermeintliche Orgasmen (ebd.), um den Titel zu skandalisieren und zu bewerben. Diese Vermarktungsstrategie nutzte Assoziationen sowohl zur Verbindung von Funk mit Sexploitation-Filmen als auch zum Skandal

---

[196] Uwe Welsch war als R&B-DJ Mr. Brown vertraglich verpflichtet, eine Go-go-Tänzerin im Bikini zu engagieren; vgl. Welsch 2013 und Kapitel 3, Abschnitt Kommerziell erfolgreicher Soul in der BRD.

[197] Vgl. einen Aufritt im österreichischen Fernsehen 1976 (www.youtube.com/watch?v=8GMVN63Tzvw) und in *TopPop* aus den Niederlanden (www.youtube.com/watch?v=oUPdG4DA42g).

[198] Der Besetzungswechsel 1976 von Linda G. Thompson zu Rhonda Heath verschob das Gefüge. Die Gruppe bestand nun aus zwei Schwarzen Frauen und einer rotblonden, die dadurch ins Zentrum der Bilder rückte. Zeitgleich nahm der kommerzielle Erfolg ab.

[199] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München: Giorgio Moroder, Pete Bellotte und Donna Summer.

[200] https://www.songfacts.com/facts/donna-summer/love-to-love-you-baby.

um den Songtext und das weibliche Stöhnen in „Je t'aime … moi non plus" (Birkin 1969), das in konservativen Kreisen erneut für moralische Empörung sorgte, die Moroder/Bellotte verkaufsfördernd nutzten.

Frank Farians Inszenierungen von Gilla und Boney M. begannen ebenfalls mit sexualisierten Anspielungen in Songtexten, die immer stärker mit visueller Sexploitation kombiniert wurden.[201] Farian legte seit Beginn seiner Karriere ein hohes Augenmerk auf die visuelle Inszenierung. Schon in den 1960er-Jahren ließ er seine Band Die Schatten beispielsweise in Ku-Klux-Klan-ähnlichen Masken auftreten und verwendete unter anderem ein Moped als Bühnenrequisit (vgl. Klitsch 2000: 278ff.).

Bei der *weißen* österreichischen Sängerin und Bassistin Gisela Wuchinger aka Gilla nutzte Farian anfangs vor allem Songtexte und Stücktitel wie „Willst du mit mir schlafen gehn?" (Gilla 1975a) und „Zieh mich aus" (1977a) zur Sexualisierung. Die Zielgruppe war immer eindeutig heterosexuell, unter anderem, weil Farian bei diversen Stücken als ungenannter männlicher Duettpartner auftrat. Die Liedtexte sind klischeebeladen, oberflächlich und zementieren patriarchale Rollenbilder. Bei „Zieh mich aus" folgert die Protagonistin beispielswiese aus der männlichen Ansprache „Du weißt genau, was ich will, Baby, komm zu mir, es ist höchste Zeit" allen Ernstes: „Er ist nur schüchtern." Die visuelle Inszenierung lässt sich in eine Prä- und Post-Boney-M.-Phase unterteilen. Vor Boney M. dominierten auf den Covers Fotos von Gilla als Bassistin – angelehnt an Suzi Quatro, aber ohne Leder (vgl. 1975a und b). Parallel und im Anschluss an den Erfolg von Boney M. verschwand zum einen der Bass und zum anderen wurde die Kleidung sexualisierter wie beim goldenen Body auf dem Backcover von *Zieh mich aus* (1977b) und der im weißen Abendkleid hingegossen auf dem Boden liegenden Gilla auf dem Frontcover, das an Donna Summers Inszenierung auf dem Cover von *Love To Love You Baby* (1976c) erinnerte.

In Bezug auf Boney M. war Farians Meinung nach der visuelle Aspekt für den Erfolg des Projekts nicht zu überschätzen. Allein die Zusammensetzung der Gruppe, drei Frauen und ein Mann, war für ihn bereits ungewöhnlich (vgl. SWR – Viertel nach Sechs 2007). Hinzu kam eine

[201] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München: Frank Farian, Gilla und Boney M.

offensive Sexualisierung aller Mitglieder mittels Coverfotografien und Bühnenkostümen sowie der Exotismus der Karibik, des Schwarz-Seins.

> Das Cover [des Debüt-Albums; D.E.] war für damalige Zeiten eine Sensation, und das war ein Teil des Erfolges, weil ohne dieses Cover hätten wir vielleicht die ersten 20 bis 30.000 Platten gar nicht verkauft.“ (Farian in ebd.: 16:40–16:51)

Das Cover zeigt in Farians eigenen Worten „drei Frauen und einen Spanner, einen Bobby, der die Frauen beobachtet, wenn sie sich gegenseitig ein bisschen anmachen“ (ebd.: 16:14–16:21). In Szene gesetzt wurde diese voyeuristische Idee von *BRAVO*-Fotograf Didi Zill, der die Schwarzen Frauen in weiße bzw. cremefarbene Dessous kleidete und erotisch aufgeladen vor dem ebenfalls weiß bzw. cremefarben bekleideten Farrell arrangierte. Farrell wurde von Zill zusätzlich mit nacktem Oberkörper fotografiert. Das Cover wurde *Take The Heat Off Me* (Boney M. 1976b) wie bei Silver Convention auch als Poster beigelegt. Die nächsten Alben setzten diese voyeuristische und exotistische Inszenierung insgesamt fort, der Höhepunkt der offensiven Sexploitation war jedoch bereits mit dem zweiten Album *Love For Sale* (1977a) erreicht. Das Cover zeigt die weiblichen Mitglieder nackt und mit über und um sie herum drapierten Eisenketten in einer als Spiel inszenierten Gefangenschaft. Farrell steht im Hintergrund, nur mit einem Silber glänzenden Slip bekleidet, und hält eine Eisenkette in den Händen. Ob er Aufseher oder Mitgefangener, Herr oder ebenfalls Sklave ist, bleibt offen. Sexualisierung, Exotismus und Sklaverei, Dominanz und Unterwerfung, Angst und Gleichgültigkeit in den Blicken, all das transportiert das Cover aufs deutlichste, das dem Album zudem wieder als Poster beigelegt wurde. Zusammen mit dem Albumtitel *Love For Sale* entstand eine wie schon beim Debüt hochgradig voyeuristische Inszenierung, die die Schwarzen Protagonist*innen weniger als Menschen, sondern als Objekte, als Waren darstellte.[202]

Ab Album Nummer drei wurde die Inszenierung moderater, blieb aber sexualisiert durch knappe und/oder teilweise durchsichtige Kostüme und konstant exotistisch. Bei allen Alben wurden die Titel im Prinzip eins zu eins als voyeuristische Fantasie umgesetzt, beim Debüt sexualisierte Schwüle (*Take The Heat Off Me*), im Anschluss Zwangsprostitution (*Love For*

[202] Zeitgenössisch erinnern die Ketten auch an Isaac Hayes´ Selbstinszenierung als viriler Schwarzer Mann via vergoldetem Kettenhemd beim *Wattstax*-Festival 1973 (vgl. Rappe 2019: 133–138), die im US-Funk wiederholt aufgegriffen wurde. Die mehrfach codierte Umdeutung der Ketten zu männlichem Schmuck ermöglichte es Hayes, seine Inszenierung als Schwarzer Mann zu überhöhen. Zudem konnte er die Ketten zumindest physisch jederzeit ablegen. Boney M. blieben dagegen gefangen und passives Objekt.

Sale), Science Fiction (*Nightfight To Venus*, 1978a) und Atlantis als Unterwasserwelt (*Oceans Of Fantasy*, 1979a).

Die weiblichen Gruppenmitglieder waren von dieser Art, sie zu inszenieren, zumindest anfangs wenig begeistert. In Bezug auf das Debüt sagt Farian:

> Dann haben wir zwei Tage fotografiert in München und die Mädels wollten das überhaupt nicht mitmachen. Liz ist mit einer Bibel jeden Tag in der Gegend herumgelaufen, weil ihr Vater war Pfarrer. (Farian in SWR 2007: 16:29–16:39)

Mitchell äußerte sich 2002 in einem Zeitungsinterview zum Cover des zweiten Albums:

> „They wanted to photograph us all totally naked in chains with [band member Bobby Farrell] standing over us like it was bondage“, she says. „I wept – trust me. When they showed us the costumes it was just heavy gold chains.“ (O.N. 2002: Abs. 12)

Gleichwohl verweigerte keine der drei Frauen die Zusammenarbeit und Mitchell tritt seit 2002 wieder unter dem Namen Boney M. feat. Liz Mitchell auf. Klar ist allerdings auch, dass ihr Vertragsstatus damals maximal einem von weisungsgebundenen Darstellerinnen entsprach.

Verweise auf rassistische Unterdrückung, Sklaverei und Minstrel Show beutete auch die in München 1977 gegründete Saragossa Band aus, die sich auf den ersten Single-Hüllen als achtköpfige Band mit zwei Schwarzen Mitgliedern präsentierte. Zum Zeitpunkt des Debüt-Albums (Saragossa Band 1979a) hatten diese die Band schon wieder verlassen. Ab dieser Veröffentlichung legte Bandgründer, Gitarrist und Hauptkomponist Alfred Rudek eine Blackface Maske auf, die er erst in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre wieder ablegte. Die rassistische Praxis des Blackfacing (vgl. Lott 2013) hat auch in Europa und Deutschland eine lange Tradition, die unter anderem Frederike Gerstner (2017) aufgearbeitet hat. In Bezug auf die Saragossa Band ist man geneigt, einen oberflächlich durchdachten (aber deshalb nicht weniger rassistischen) Kommentar zur Notwendigkeit Schwarzer Bühnen-Performer für den kommerziellen Erfolg einer deutschen Disco-Produktion zu unterstellen, der durch Karnevalsbezug und dessen transgressive Potenziale spielerisch aufgefasst werden möchte. In die Zeit des Blackfacing fielen auch die kommerziellen Erfolge der Saragossa Band wie „Zabadak“ (1979b), ohne dass dies zeitgenössisch kritisiert wurde. Diese Erfolge bildeten die ökonomische Basis für den Weiterbestand der Gruppe bis mindestens 2019. Im Hintergrund arbeiteten damals zentrale Akteure des *Munich Disco*-Netzwerks wie Anthony Monn als Produzent (u.a.

Amanda Lear), Keith Forsey als Schlagzeuger (Boney M. u.a.) und Geoff Bastow als Arrangeur (u.a. Giorgio Moroder). Die Saragossa Band ist eine wichtige Wegmarke auf dem Weg vom karnevalesken Stimmungsschlager zum Ballermann und Après-Ski-Partyschlager.

Farian maskierte seine problematische Inszenierung von Boney M. auf Konzertbühnen als authentisch Schwarzes Projekt. Die Liveband für die zwischen 1977 und 1979 absolvierten Welttourneen bestand nicht aus den Studiomusikern des Münchner Netzwerks, die alle *weiß* waren, sondern aus einer rein Schwarzen Band namens The Black Beauty Circus.

> The band members came from Ghana, Curacao, Jamaica and England and the entire group Eruption[203] was originally part of the band and also included *Lascelle James* (Saxaphone) and *Papa Curvin* (Drums). Along with the musicians they had three backing vocalists: *Sylvia Tella*, *Precious Wilson* and *Jacinth Mitchell* (sister of *Liz Mitchell*). After *Eruption* made it big they left and Precious was replaced by *Elisabeth Chin*. (Baptist o.J.)

Farian wiederholte damit wissentlich oder unwissentlich die in Kapitel 3 beschriebene Strategie, Southern Soul in den 1960er-Jahren einem deutschen Publikum als Schwarze Musik zu verkaufen. Auch die DDR spielte bei dieser Inszenierung mit und kündigte Boney M. bei ihrem Auftritt in *Ein Kessel Buntes* am zweiten Weihnachtsfeiertag 1976 als jamaikanische Gesangsgruppe an.[204]

Weiße Produktionsteams

Farians Strategie des Schwarz-Scheinens von Projekten, hinter denen ein *weißes* Produktionsteam steht, entwickelte er erst in den 1970er-Jahren. Neben den bereits als Ausnahmen beschriebenen Mo und Blanco versuchten sich in den 1960er-Jahren immer mal wieder auch Schwarze G.I.s wie Tony Cavana[205] als Sänger, aber da ihnen keine Erfolge beschieden waren, währten ihre Karriereversuche meist nur kurz und es ist kaum etwas über sie bekannt. Eine Ausnahme in Sachen künstlerischer Kontrolle war vielleicht der Schwarze britische Soldat

---

[203] Die englische Funkband Eruption verfolgte mit Farian als Produzent und bei Hansa Records als Plattenfirma ab 1977 auch eine eigene Karriere im Bereich Disco, die ihnen in der BRD zwischen 1978 und 1980 drei Top-Ten-Hits einbrachte; vgl. www.chartsurfer.de/artist/eruption/songs-fvup.html. Bei Eruption spielte kurzfristig auch Lee Davis: „In 1985 he arranged and played all the keyboard and piano on Modern Talking's 'You're My Heart, You're My Soul'" (Baptist o.J.) .

[204] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Kessel_Buntes/Episodenliste, https://www.youtube.com/watch?v=F5RbJ4KufHc.

[205] Tony Cavana & his Beat Brothers: „Niemand ist ein Engel" (1966, Joe Tex: „Hold what you've got", 1964)

Andy Nevison,[206] der zumindest über die auf den Plattenhüllen zugänglichen Informationen den Anschein erweckte, er wäre selbst verantwortlich für Komposition, Text, Arrangement und Produktion, obwohl er nicht als Unabhängiger, sondern bei Columbia bzw. Ariola veröffentlichte. [207]

Im Normalfall standen hinter den Interpret*innen *weiße* Produktionsteams aus dem Bereich der deutschen Schlagerproduktion. Die ältere Generation entstammte der Swing/Big-Band-Tradition und fungierte (auch) als Orchesterleiter wie Max Greger oder Paul Kuhn. Eine neuere, in den 1960er-Jahren sich formierende Gruppe war schon stärker mit Rock 'n' Roll sozialisiert.

Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf die Geschichte der Meisel Musikverlage in West-Berlin verwiesen (vgl. Eidam/Schröder 2001). Hier scharten die Söhne des Verlagsgründers Will Meisel, Peter und Thomas Meisel, nach dem Rückzug des Vaters aus dem Verlagsgeschäft Anfang der 1960er-Jahre eine neue Generation von Produzenten um sich. Zu diesen gehörten zunächst Christian Bruhn, Joachim Heider, Michael Holm und Giorgio Moroder, spätestens ab 1971 Frank Farian und spätestens ab 1980 auch Dieter Bohlen. Peter und Thomas Meisel wollten ihr Unternehmen nach einem vom Vater finanzierten USA-Aufenthalt nach dem Vorbild US-amerikanischer Independent-Firmen modellieren. Mit der Gründung der Hansa Musikproduktion 1962 durch die Meisel-Brüder und Bruhn, die sie 1964 auch zum Label erweiterten, begann im Prinzip die deutsche Independent-Geschichte.[208] Die Brüder Meisel

---

[206] Informationen über Nevison sind rar. Er blieb laut einem Blogeintrag (Michalke 2013) nach seiner Militärzeit in Deutschland und verstarb wohl 2012 in Recklinghausen.

[207] Lyrisch hatten die mir bekannten Titel keine größeren Ambitionen. Ein Ausnahme bildete möglicherweise der Titel „White Woman (Don't Roll Your Big Blue Eyes)" von eben jenem Andy Nevison (1966), da der Titel direkt das Verhältnis von *weißen* Frauen und Schwarzen Liebhabern zu adressieren schien. Es handelte sich allerdings nur um eine kaum bearbeitete Übernahme des Textes des Jump Blues „Don't Turn Your Blood-shot Eyes On Me" (Harris 1951), der von einem gehörnten Liebhaber erzählt, der den Betrug der Angebeteten an ihren (wegen der Ausschweifungen des letzten Abends) noch blutunterlaufenen Augen erkennt. Nevison ersetzte nur „bloodshot" durch „blue" und fügte die antwortende Chorzeile „white woman, white white woman" ein. Es ging wohl eher um den Versuch einer verkaufsfördernden Provokation. Musikalisch modernisierte Nevison mit seiner unbekannten Begleitband den Titel erheblich stärker. Aus dem von einem Walking Bass getriebenen Jump Blues wurde tanzbarer R&B im Stile von Gary U.S. Bonds (Vgl. *Dance 'Til Quarter To Three With U.S. Bonds*, 1961) inklusive prägnantem Bass-Riff, auf allen Vierteln durchgeschlagener Snare und Saxofon.

[208] Peter Meisel gründete und finanzierte Ende der 1960er-Jahre auch das „progressive" Krautrock-Label Ohr und Pilz gemeinsam mit Rolf Ulrich Kaiser. Weitere in der deutschen Independent-Geschichte weitgehend ignorierte Firmengründungen stammten aus der türkischen Community: „Die umsatzstärkste unabhängige Plattenfirma der Bundesrepublik [widmet sich] ausschließlich der türkischen Musik […] [das] 1963 in Köln gegründete[n] Label Türküola" (Balzer 2021: 105).

orientierten sich in Sachen Produktion am Brill Building Pop, also an Liedern, die professionelle, arbeitsteilige Teams komponierten und andere Teams unter dem gleichen Dach aufnahmen und bewarben.

> Peter Meisel war sehr stark amerikaorientiert. (…) z.B. Elvis braucht eine neue Single, morgen früh um neun Uhr hör ich eure Ergebnisse. Ja, dann haben die die ganze Nacht durchgearbeitet, Leiber/Stoller, Pomus/Shuman, King/Goffin und wie sie alle hießen und wer die geile Nummer hatte, der hatte dann … Und so hat das der Peter ein bisschen auch gemacht. (Michael Holm, Interview 29.10.2017)

> Wir saßen alle da, zu siebt (…) wir hatten eine A-Seite geschrieben, der Christian Bruhn und ich, „Das sind die einsamen Jahre", aber es brauchte noch eine B-Seite. Und dann forderte der Peter uns auf, der beste Refrain wird es, den hatte dann der Bruhn und dann saß man wieder da für den Text. (Ebd.)

Das Kreativteam bestand bei Meisel/Edition Intro laut Eidam und Schröder (2001) aus Produzent, Komponist, Texter und Interpret*in. Die zum 40-jährigen Bestehen erschienene Firmenchronik widmet den Musiker*innen im Gegensatz zu Tonmeistern, Toningenieuren und diversen Büroangestellten kaum Aufmerksamkeit. An genau einer Stelle (ebd.: 116) ist die Rede davon, dass zwei Produzenten, Jack White und Leo Leandros, immer auf denselben Musikern für Studioaufnahmen beharrten. Gleichzeitig wird am Beispiel von „Schöne Maid" (Marshall 1971) beschrieben, dass den Musikern die Aufnahmen manchmal peinlich waren und sie nicht genannt werden wollten (Eidam/Schröder 2001: 115). Möglicherweise wegen der Vorbildfunktion des Brill Building kopierten die Brüder Meisel nicht die in der R&B-, Soul- und Funk-Produktion gängige Praxis der festen Studioband, deren Groove den Sound des Labels mitprägte. Diese Praxis war bei White und Leandros angelegt, brauchte jedoch noch etwas Zeit, um sich in der neuen Generation deutscher Produktionsteams durchzusetzen.

Anfang der 1970er-Jahre gab es eine neue Dynamik. Der historische Tiefststand des Anteils heimischer Produktionen an den in den Jahrescharts vertretenen Titeln unterstrich Ende der 1960er-Jahre die Notwendigkeit eines Modernisierungsschubs (vgl. Gebesmair 2008: 205). Mit den Soulful Dynamics, die 1965 in Liberia gegründet worden waren und 1969 nach Hamburg migrierten, gelang in der deutschen Produktionsgeschichte erstmals wohl eine Art Joint-Venture aus einer Schwarzen Band und einem *weißen* Produktionsteam der jüngeren Generation. Die Einschränkung ist notwendig, da auch über die Geschichte der Soulful Dynam-

ics wenig bis nichts bekannt ist.[209] Klar ist zum einen, dass die Soulful Dynamics mit Soul und Funk musikalisch wenig am Hut hatten, sie waren vielmehr eine Rockband, und zum anderen, dass ihre Single-Veröffentlichungen inklusive ihres größten Hits „Mademoiselle Ninette" (1969b) aus der Feder von Musikern der Hamburger Beatband The Rattles oder deren Umfeld stammten.[210] Management und Produktion der Soulful Dynamics übernahm Rolf Baierle, ein Hamburger Diskothekenbesitzer, der 1969 gerade seinen Roba Musik Verlag gegründet hatte, aus dem ein international agierender Musikverlag werden sollte (vgl. Martin 2020: 99f.).[211] Dieser stellte auch den Kontakt her zu den Rattles bzw. zu deren Bassist und Songschreiber Herbert Hildebrandt-Winhauer (vgl. ebd.).[212]

Dieses Muster – *weißes* Produktionsteam im Hintergrund, Schwarze Interpret*innen in der Öffentlichkeit – machte dann bei deutschen Disco-Produktionen Schule, insbesondere bei dem Teilbereich, der unter *Munich Disco* bekannt geworden ist, aber auch in Hamburg im Umfeld der Rattles mit Linda & The Funky Boys. Oft genug sollte dieser Zusammenhang für die Öffentlichkeit verschleiert werden. So erschienen bei Linda & The Funky Boys zusätzlich zu Sängerin Linda Fields männliche Schwarze Fotomodelle auf Plattenhüllen, die nicht Teil der im Studio aktiven Musiker waren. Da die Schwarzen Fotomodelle auch nicht zur Liveband gehörten und bei TV-Auftritten ebenfalls nicht eingesetzt wurden, ließ sich eine auf Authentizität ausgerichtete Inszenierung – Linda & The Funky Boys als Schwarze Band – natürlich nicht lange aufrechterhalten. Frank Farian, der dem Hause Meisel mit seinem Musikverlag FAR Music verbunden ist und auf Hansa veröffentlichte, war konsequenter und castete Schwarze Sängerinnen und Tänzer*innen für Boney M., die zwar nur teilweise im Studio und auf der Bühne sangen, die Band aber in der Öffentlichkeit repräsentierten und für Konzerte mit einer Schwarzen Backing Band kombiniert wurden, während die Studiomusiker, die Farian Crew, überwiegend *weiß* waren.

---

[209] Laut Liner Notes des Debüts kamen die Bandmitglieder eigentlich zum Studieren nach Hamburg (O.N. 1969a).
[210] Von den Rattles führt wiederum auch eine Spur zu Les Humphries und zu Linda & The Funky Boys; vgl. Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg und Kapitel 7.
[211] Der Roba Music Verlag erwarb nach der Wiedervereinigung beispielsweise den DDR-Musikverlag Lied der Zeit, der die Rechte an fast dem gesamten Unterhaltungsliedgut der DDR auf sich vereinte; vgl. Martin 2020: 99.
[212] Alle Personen, deren Namen sich auf Veröffentlichungen der Soulful Dynamics finden, waren mit Hamburg verbandelt. So auch der Produzent ihrer letzten LP (1977), Werner Becker, der als Anthony Ventura deutsche Easy-Listening-Geschichte schrieb und in Kapitel 5, Abschnitt Soul und Krautrock, als Teil der Funk-Band Randy Pie wieder auftauchen wird.

Der ehemalige Meisel-Mitarbeiter Moroder arbeitete nach seinem Weggang nach München mit der Schwarzen US-amerikanischen Sängerin Donna Summer als Interpretin seiner Disco-Kompositionen zusammen. Kunze/Levay casteten ebenfalls in München für ihr Disco-Projekt Silver Convention den Schwarzen Ex-Kinderstar Ramona Wulff. Sowohl Moroder mit seinem britischen Partner Pete Bellotte als auch Kunze/Levay setzten anfangs nicht auf Konzerte mit Band, sondern auf TV- und Diskothekenaufritte, bei denen die Musik vom Band kam, also keine zusätzlichen Musiker*innen notwendig waren. Auf YouTube zugängliche Konzertmitschnitte aus der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre zeigen bei Donna Summer unterschiedliche Bands, in den USA Schwarze Musiker,[213] in Europa *weiße* bzw. gemischte Bands.[214] Von Silver Convention existiert ein Radiomitschnitt eines Konzerts in Japan aus dem Jahr 1978, der im Kommentar die Namen *weißer* US-amerikanischer Musiker nennt.[215] Insbesondere die Münchner Produktionsteams, die Live unterschiedliche Bands beschäftigten, arbeiteten im Studio mit einem festen Stamm von Musiker*innen, die mit Ausnahme einiger Backgroundsänger*innen durchgängig *weiß*, aber mehrheitlich keine Deutschen waren. Mehrere Musiker stammten aus Großbritannien und Skandinavien, hatten aber ihren Lebensmittelpunkt in München.

Die Idee einer festen Studioband, die den Sound eines Labels in der US-amerikanischen R&B-, Soul- und Funk-Produktion mitprägt, wurde von *Munich Disco* für Deutschland adaptiert. Farian, der damals eigentlich von Offenbach aus arbeitete, nutzte diese Musiker auch für seine Produktionen mit Boney M. und anderen.[216] Inwieweit die US-amerikanischen Produktionsverhältnisse damals in Deutschland bekannt waren, muss offen bleiben, keiner der Beteiligten hat sich bisher dazu geäußert. Holm meint, die Entscheidung für bestimmte Musiker sei pragmatisch gefallen: „Das war halt die Studiocrew. Da hatten wir zwei Besetzungen, die waren Weltklasse und dann kam lange nichts mehr“ (Interview 29.10.2017). Parallel zur Entwicklung und/oder Übernahme dieser Produktionspraxis insbesondere in München stellte

[213] www.youtube.com/watch?v=upIstttL9ew&ab_channel=BuzzBee.
[214] www.youtube.com/watch?v=ufGLhImwnYg&ab_channel=rikymira1.
[215] www.youtube.com/watch?v=5uK_uvGGSN4&ab_channel=HansR.deVries.
[216] Dieses Netzwerk wird in Kapitel 8 genauer beschrieben und analysiert, das Netzwerk hinter Linda & The Funky Boys in Hamburg ist in Kapitel 7 Thema.

sich interessanterweise auch der Erfolg ein. Westdeutsche Disco-Produktionen wurden zu nationalen und internationalen Hits.

Die Mehrheit der an diesen erfolgreichen Produktionsteams Beteiligten hatte zu diesem Zeitpunkt schon bis zu zehn Jahre erfolglos versucht, deutsche R&B-, Soul- und Funk-Adaptionen mit *weißen* Interpret*innen zu produzieren. Die Tänzer*innen fand man in Diskotheken, die Schwarzen Sänger*innen kamen aus der Studioszene und verdienten als Backgroundsängerinnen ihr Geld, sangen bei (Rock-)Musicals wie *Hair/Haare* oder waren Teil von Popchören wie The Les Humphries Singers. So kam Donna Summer wegen einer Rolle in *Hair/Haare* nach Deutschland und verdingte sich dann auch als Backgroundsängerin für Studiojobs. Liz Mitchell von Boney M. sang ebenfalls bei *Hair/Haare* und wurde Mitglied der Les Humphries Singers. Linda Fields von Linda & The Funky Boys begann ihrer Karriere in Deutschland als Backgroundsängerin im Studio von Dieter Dierks in der Nähe von Köln. Abgesehen von Fields Gastspiel als Teil einer späten Inkarnation der Rattles sang keine der Schwarzen Disco-Sängerinnen in spe in (Kraut-)Rock- oder Blues-Bands. Aber auch *weiße* Discosängerinnen wie Penny McLean und Linda G. Thompson von Silver Convention, Su Kramer oder Marianne Rosenberg hatten keine bzw. wenige Verbindungen in die westdeutsche Rockszene. Zwischen Sängerinnen wie Inga Rumpf von Frumpy/Atlantis und den hier Verhandelten gibt es kaum Berührungspunkte. Einzig Joy Fleming bewegte sich am Anfang ihrer Karriere zwischen beiden Welten, entfernte sich aber im Laufe ihrer Karriere immer weiter von der Krautrock-Szene.[217] Es scheint für die Sängerinnen und insbesondere für die Schwarzen unter ihnen tatsächlich eine Trennung gegeben zu haben zwischen einer Musikszene, die im Sinne von Ege (2007) und Siegfried (2008) in einer bluesfixierten Gegenkultur verankert war, und einer Musikszene, die an der Adaption von R&B, Soul und Funk interessiert war. Letztere war für die Sängerinnen zwar leichter zugänglich, wies aber nur in Richtung deutscher Schlager eine größere Durchlässigkeit auf. Für die Musiker beispielsweise der Münchner Studioszene war dagegen ein Wechsel zwischen Schlager- und Disco-Produktionen, Krautrock-Produktionen mit zum Beispiel Amon Düül II und

[217] Freya Weghofer (bzw. nach ihrer Heirat Freya Wippich) und Jutta Weinhold, die später zeitweise im Umfeld von Udo Lindenberg anzutreffen waren, sangen zwar ebenfalls bei *Hair*, waren aber nicht (so stark) an Soul oder Funk interessiert. Weghofer/Wippich sang auch Background in der Funk-Band Randy Pie ihres Ehemanns Bernd Wippich; vgl. Kapitel 5, Abschnitt Soul und Kraut-Rock.

Jazz/Fusion in Bands von Klaus Doldinger durchaus selbstverständlich – hier herrschten weniger unsichtbare Grenzen als bei den Sängerinnen.

In der DDR stellte sich die Situation in der gleichen Zeit anders dar. Sängerinnen wie Veronika Fischer oder Uschi Brüning schienen eingebunden in die Rock- und/oder Jazzszene der DDR.[218]

Zwischenfazit III

Die Adaption und Aneignung von R&B, Soul und Funk in Deutschland war lange ein Thema für Spezialist*innen. Solche Musik lief, wenn überhaupt, in Nischensendungen in den Medien und wurde nicht massenhaft gekauft. Das Publikum setzte sich zumindest anfangs wahrscheinlich aus (ehemaligen) Soldaten der Besatzungsmächte und deutschen Enthusiast*innen zusammen. Schwarze Performer wie Blanco und Mo waren als ernsthafte deutschsprachige Soulsänger in den 1950er- und 1960er-Jahren für die deutsche Öffentlichkeit weder vorstellbar noch vermittelbar. Es ist zudem möglich, dass Schwarze Sängerinnen in einer Neuauflage und/oder Weiterverfolgung rassistischer Stereotype um den Schwarzen Mann als gefährlichen und hypersexuellen Brute (Rappe 2019: 124ff.) als weniger bedrohlich wahrgenommen wurden und Blanco und Mo als Männer auch deshalb in den Bereich des Stimmungslieds auswichen, um einer derartigen Stereotypisierung zu entgehen.

Eine breite Union von Akteur*innen konzeptualisierte Soul für die deutsche Öffentlichkeit ab den 1960er-Jahren als Schwarze Musik. Ein Teil von ihnen wertete Soul gleichzeitig als minderwertige Tanzmusik ab, um Soul gegen Jazz und Blues abzugrenzen – beide ebenfalls, aber eingeschränkt als ursprünglich Schwarze Musik gedacht. Die für Blues und Jazz mindestens als historische Folie konstitutive Verarbeitung von Sklaverei-Erfahrungen enthielt Soul, so die Erzählung, nur noch als gesangliche Spurenelemente, die ihre Wurzeln im religiösen Spiritual haben. Die sich in den USA im Rahmen von Black Power entwickelnde identitäre Zuschreibung von Schwarzer Musik als *Weißen* – wegen der fehlenden Sklaverei-Erfahrung – prinzipiell nicht zugänglich, wurde von den deutschen Akteur*innen nur für Soul übernommen. Jazz und Blues sollten weiter für *Weiße* aneigenbar bleiben. Damit konnte das in der Gegenkultur und im

[218] Vgl. Kapitel 5, Abschnitt Soul und Ost Rock, bzw. Soul und Jazz bzw. Fusion.

Jazz-Diskurs forcierte „Schwarz-Werden“ (Ege 2007), das Selbstbild als „White Negroes“, auf Jazz und Blues eingegrenzt werden. Jazz und Blues wurden zudem aus einer Genderperspektive als männlich, Soul wurde als weiblich konstruiert. Der „White Negroe“ war eindeutig männlich. Sängerinnen wurden zumindest in Westdeutschland dementsprechend aus Jazz und Blues ausgegrenzt und – wie exemplarisch Inge Brandenburg – mit negativer Konnotation der Tanzmusik zugeordnet. Für die Abwertung von R&B und Soul war zudem hilfreich, dass schon in den 1950ern Verweise auf Spirituals als Mittel dazu gedient hatten, R&B und den beginnenden Soul sowie Schwarze Interpret*innen von der jugendlichen Rebellion des Rock ’n’ Roll abzugrenzen. Gleichzeitig wurde Rock ’n’ Roll als *weiß* und als Möglichkeit des männlichen „Schwarz-Werdens“ behauptet. Schwarze R&B- und Soul-Performer*innen wurden stattdessen in einer perfiden Konstruktion auf eine Schwarze Identität verpflichtet, deren potenzielle Widerständigkeit gegen den globalen Kapitalismus sie jedoch gleichzeitig negierten, denn sonst hätten sie ja keinen Soul gesungen.

Entsprechend chancenlos waren deshalb alle Versuche, deutsche Bearbeitungen von Soul-Titeln von *weißen* Interpret*innen singen zu lassen. Das galt in ökonomischer Hinsicht und auch in Bezug auf subkulturelles Kapital. Letzteres war mit deutschsprachigen Stücken, egal wie gelungen sie gewesen sein mögen, nicht zu haben.[219] Soul-Adaptionen wurden so zu einem Teil einer Modernisierungsbewegung im deutschen Schlager, vorangetrieben durch eine neue Produzentengeneration, die entweder noch auf ihre Erfolge warten musste, wie Farian, oder Erfolge mit anderen Titeln ohne Soul-Einflüsse hatte, wie die Teams um Bruhn, Heider, Holm und Moroder. Jazzer wie Doldinger, die sich teilweise kommerziell erfolgreich an Soul-Adaptionen versuchten, legten sich Schwarze Pseudonyme zu, um sich zum einen vom *weißen* Schlager abzugrenzen und zum anderen ihre Karriere als Jazzer nicht mit Tanzmusik zu „beschmutzen“. Mithilfe der Fortschreibung rassistischer Stereotype wurden Soul und Funk als Schwarze Musik parallel zu dieser Entwicklung zu einem exotistischen Soundtrack für tänzerische und sexuelle Ekstase in Sexploitation-Filmen in den 1960er- und 1970er-Jahren. Jazzmusiker waren im Rahmen der Veröffentlichung von Lizenz- und Library-Musik auch auf diesem Markt aktiv, gern wiederum unter Pseudonym.

[219] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Modernisierungsstrategien: Professionelle Adaptionen.

Erst als eine neue *weiße* und deutsche Produzentengeneration ab Ende der 1960er-Jahre die US-amerikanische Produktionsweise von Soul wissentlich oder unwissentlich vollständig kopierte, sich also auf einen festen Kreis von Studiomusiker*innen verließ, die unabhängig von ihrer Hautfarbe beschäftigt wurden, und Schwarze Interpret*innen für ihre Produktionen engagierte, die die Produktionen in der Öffentlichkeit repräsentierten und bei Bedarf von Schwarzen Bands begleitet wurden, stellte sich allmählich Erfolg ein. Dieser steigerte sich national und international mit einer rassistischen, sexistischen und exotistischen Inszenierung der weiterhin mehrheitlich weiblichen Schwarzen Interpret*innen durch die *weißen* Produktionsteams im Zuge der Disco-Welle ab Mitte der 1970er-Jahre. Aus Sicht der Produktionsteams ging es dabei auch darum, möglichst lange oder weitgehend in identitärer Weise als Schwarzer Act wahrgenommen zu werden, der Schwarze Musik macht. Ein Erfolg in den US-amerikanischen *Billboard*-R&B-Charts wäre der erhoffte Ritterschlag gewesen, der aber nur wenigen, beispielweise Kunze/Levay mit Silver Convention und Moroder/Bellotte mit Donna Summer, zuteilwurde.[220]

[220] Frank Farian erreichte mit Boney M. erst 1979 mit Platz 75 einen kleinen Erfolg in den *Billboard* R&B-Charts mit einer Bearbeitung des Motown-Klassikers „Dancing In The Streets“ von Martha & The Vandellas (1964), der in der BRD anfangs nur als B-Seite der Single „Mary’s Boys Child“ (Boney M. 1978e) veröffentlicht worden war.

Verwehte Spuren II … und ihre Folgen

G.I.-Clubs	163
Die Boogie-Mode	165
R&B/Früher Soul	169
Doo Wop, Twist und andere Tänze	170
Soul als Teil von Beat	173
Soul als Teil von Schlager	177
Soul und Kraut- (Rock)	184
Drei Ausnahmen im Krautrock	186
Vier Ausnahmen im Ost-Rock	192
Soul, Funk und Jazz	199
Funk und bewegte Bilder	205
Hair und die Folgen	206
Philly, Disco (und Easy Listening)	209
Zwischenfazit IV	210

Die Präsenz von R&B, Soul und Funk als Teil der US-amerikanischen populären Musik in beiden deutschen Staaten führte schon sehr frühzeitig zu Versuchen der Aneignung und/oder Adaption dieser Musiken. Ein erster Ort, der Adaptionen ermöglichte und gleichzeitig notwendig machte, waren die Clubs der britischen und US-amerikanischen Besatzungsstreitkräfte, in denen zur Unterhaltung der Soldat*innen nicht nur Jazz, sondern auch andere zeitgenössische populäre Musik gespielt wurde. Parallel dazu erfolgte die Aneignung bis in die erste Hälfte der 1960er-Jahre als Teil der gesamtdeutschen Adaption von Boogie, Rock 'n' Roll und Beat. R&B und Soul wurden dabei als Teil von Pop wahrgenommen und damit als Nicht-Schwarz konzeptualisiert, denn es handelte sich weder um Jazz noch um Blues. Dies unterschied den weltlichen R&B für die deutsche Öffentlichkeit auch vom Spiritual, das klar als Schwarze Musik gedacht wurde.[221]

[221] Zu Beat, Boogie, Funk, Pop, R&B, Rock 'n' Roll, Soul, Spiritual und weiteren Begriffen siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar.

Der Pop- bzw. Schlagerdiskurs doppelte intern wiederum die rassistischen Zuschreibungen, die eigentlich Jazz oder Blues von Pop unterscheiden sollten. Adaptionen von R&B im Rahmen von Rock ’n’ Roll, Pop oder Beat wurden deshalb als fremd(er) wahrgenommen als Adaptionen von *weißen* Popsongs. Die Grenzen waren jedoch nicht klar definiert und durchlässig und die Schwarzen Zuschreibungen wurden zusätzlich zu Zuschreibungen an Jugend und Männlichkeit umgedeutet. Dies betraf Adaptionen von Doo Wop sowie Modetänze wie Twist, Madison und andere. Insbesondere Letztere waren auch in der DDR kurzfristig sehr populär. Die auf den Erfolg der Beatles folgende Beat-Explosion in beiden deutschen Staaten führte eine neue Generation von Musiker*innen auch an R&B und Soul heran, da ihre britischen oder US-amerikanischen Vorbilder Bearbeitungen von R&B- und Soul-Stücken im Programm hatten. Parallel dazu wurden in Westdeutschland auch im Pop- und Schlagerbereich verstärkt Bearbeitungen von Soul-Stücken veröffentlicht. R&B und Soul wurden auf diesem Weg immer mehr zu Schwarzer Musik. Spätestens mit der (Southern) Soul-Mode Ende der 1960er-Jahre ist die Zuschreibung Schwarze Musik für Soul auch in Deutschland umgesetzt. In der DDR fehlten Bearbeitungen von US-Originalen aus politischen und ökonomischen Gründen dagegen weitgehend.

Ab den 1970er-Jahren ergänzten Eigenkompositionen im Stile von R&B, Soul oder Funk verstärkt die Bearbeitungen. Derartige Adaptionen fanden sich dann wieder in beiden deutschen Staaten, wenn auch mit unterschiedlichen musikalischen Bezugspunkten und mit unterschiedlichem Erfolg. Einer Generation westdeutscher Produzenten, die in den 1960er-Jahren an unterschiedlichen Orten mit der Adaption von Soul und Funk begann, gelang im Rahmen von Disco dann der nationale und teilweise auch der internationale Durchbruch.

Im Folgenden sollen diese Entwicklungen der Adaption beginnend mit den G.I.-Clubs der Besatzungstruppen in Westdeutschland und der bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beginnenden Boogie-Mode über frühen R&B/Soul, Doo Wop, Twist, Motown und Southern Soul, Funk und Philly Sound bis hin zu Fusion nachgezeichnet werden, bevor die Kapitel 6 bis 9 jeweils einzelne Aspekte vertiefen.

G.I.-Clubs

Eine der nach dem Zweiten Weltkrieg ersten Möglichkeiten für deutsche Musiker*innen, Geld mit US-amerikanischer Popmusik zu verdienen, boten die G.I.-Clubs. Sie waren die Unterhaltungsetablissements der U.S. Army und insbesondere Treffpunkte Schwarzer Armeeangehöriger, denn die US-Armee war unmittelbar nach dem Krieg noch strikt nach Hautfarben segregiert.[222] Die US-Besatzungszone umfasste Bayern, das nördliche Baden-Württemberg, inklusive Stuttgart, Hessen, Bremen und Bremerhaven sowie einen Teil von West-Berlin. US-Truppen waren auch in Rheinland-Pfalz, das zur französischen Besatzungszone gehörte, stark präsent. In den G.I.-Clubs wurde Livemusik gespielt, und zwar nicht von Mitgliedern der Orchester der US-Armee, sondern von Musiker*innen, die nicht der Armee angehörten, also wahlweise Deutsche oder für Gastspiele eingeflogene US-Stars.[223] Dies bezeugen viele westdeutsche Jazzmusiker in ihren Biografien, exemplarisch sei hier auf James Last (2015), Paul Kuhn (1988) und die Frankfurter Jazzszene (Schwab 2004) sowie die Dissertation von Martina Taubenberger (2009) zur westdeutschen Jazzrezeption von 1945 bis 1963 verwiesen.

> „Der Hot Club[224] [Frankfurt; D.E.] selbst organisierte mindestens drei verschiedene Combos, die alternierend die GI-Clubs der Region bespielten – dabei handelte es sich um etwa fünfundzwanzig Clubs in Frankfurt [und Umgebung]." (Knauer 2006: 5)
>
> „Es gab drei Arten von GI-Clubs: EM Clubs (Enlisted Men Clubs) für die einfachen Soldaten, NCO Clubs (Noncommissioned Officer Clubs) für die unteren Ränge, sowie die Officer Clubs für die Offiziere." (Ebd.)

Nach Wolfram Knauer (ebd.) waren für die Jazzmusiker die EM Clubs der einfachen Soldaten am interessantesten, während die Offiziere eher an anderen, konventionelleren Klängen interessiert waren. Dies bestätigt Linda Übelherr, die in Augsburg Mitte der 1960er-Jahre in NCO Clubs aktuelle Popmusik von unter anderem Petula Clark, Nancy Sinatra oder Lee Hazelwood

---

[222] Bis 1949 waren die Clubs nach Hautfarben getrennt, „nach 1949 gab es Clubs, die ‚vor allem' bei schwarzen oder bei weißen Soldaten beliebt waren" (Knauer 2006: 5).

[223] Diese Praxis änderte sich spätestens Ende der 1960er-Jahre. Von da an waren laut Berichterstattung des *Berlin Observer,* der Zeitschrift der US-Armee, auch Bands, die aus Armeeangehörigen bestanden, in den G.I.-Clubs zu hören. Zu speziellen G.I.-Soulbands siehe Kapitel 2, Abschnitt Konzerte.

[224] Hot Clubs waren Vereine, in denen sich Jazzfans und Musiker*innen trafen, um Jazz zu hören, zu spielen und über Musik diskutieren. Ihre Geschichte reicht bis in den Nationalsozialismus zurück; vgl. Hoffmann 1999 bzw. als Reprint 2006. Siehe auch Kapitel 4, Abschnitt Sexismus und Tanz, insbesondere Fußnote 156.

sang.[225] Simon Bretschneider (2018: 274–277) beschreibt, dass bis mindestens 1957 auch Musiker aus der DDR Engagements in G.I.-Clubs wahrnahmen. Dies zeigt die gesamtdeutsche Knappheit an Musiker*innen, die das in den Clubs Gewünschte angemessen spielen konnten.

> Wie die meisten (gesamt)deutschen Tanzmusiker der Nachkriegszeit, die der „Jazzbazillus gebissen" hatte (Friwi Sternberg), ebenso wie die meisten der in dieser Arbeit besprochenen Dresdner Kapellen, eignete sich auch [Theo; D.E.] Schumann die aktuelle jazz- und rockaffine Tanzmusik in Musikklubs der US-amerikanischen Besatzungsmacht an. Zum Jahreswechsel 1955/56 arbeitete er mit der Kapelle Helmut Wernicke für ein viertel Jahr in Augsburg. (Ebd.: 277)

Das Ende dieser Praxis blieb in den Brettschneider zugänglichen Quellen im Dunkeln. „Die Spielgenehmigung für die BRD musste Schmidt vierteljährlich im MfK [Ministerium für Kultur; D.E.] beantragen, bis sie ihm irgendwann nicht mehr ausgestellt wurde" (ebd.: 276). In Bezug auf das gespielte Repertoire (und die Quellenlage) heißt es: „In dieser Arbeit muss also der Hinweis reichen, man habe im Großen und Ganzen [in Dresden; D.E.] dasselbe Repertoire wie in den Stuttgarter Army Clubs gespielt" (ebd.: 285). Dieses Repertoire umfasste allerdings neben „Jazz-Standards auch Rock 'n' Roll […] (Little Richards *Tutti Frutti* bspw. oder diverse ‚Elvis-Titel')" (ebd.: 280).[226] Darüber hinaus bleibt leider unklar, was außer Jazz respektive Swing noch bzw. genau gespielt wurde. Auch die historische Forschung, in deren Rahmen sich beispielsweise Maria Höhn (2008 u. 2013; Höhn/Klimke 2016), aber auch Oliver R. Schmidt (2013) und Ute G. Poiger (2000 u. 2004) intensiv mit der G.I.-Geschichte in Westdeutschland auseinandergesetzt haben, hilft nicht weiter. Die Clubs existierten, sie waren wichtig, es wurde Musik gespielt, aber welche genau wird jenseits der Einordnungen Jazz und Pop nicht erwähnt. Eine 2013 dem Thema Musik in G.I.-Clubs gewidmete Ausstellung des Berliner Alliiertenmuseums,[227] *From G.I. Blues to G.I. Disco*, enthielt ebenfalls keine derartigen Informationen zur Frühzeit der Clubs. Die den Ausstellungskatalog ersetzende CD (Alliiertenmuseum 2013) beginnt mit Swing von Glenn Miller und springt dann sofort in die zweite Hälfte der 1960er-Jahre.

---

[225] Aus Linda Übelherr wurde Linda G. Thompson, eine der Sängerinnen von Silver Convention; vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München). Das Interview wurde für die Ausstellung *From G.I. Blues To G.I. Disco* des Berliner Alliiertenmuseums (2013) geführt und dem Verfasser von den Veranstalter*innen zur Verfügung gestellt.
[226] Außerdem soll *AFN* als Repertoirequelle genutzt worden sein (siehe unten).
[227] Vgl. www.tagesspiegel.de/kultur/g-i-disco-funky-freiheit/8280518.html; www.youtube.com/watch?v=1IhlQYhRqzA

Das Publikum in den G.I.-Clubs war weitgehend US-amerikanisch. Die Etablissements waren Teil des US-amerikanischen Hoheitsgebiets und für deutsche Staatsbürger*innen nur mit Ausnahmegenehmigung zugänglich. Diese wurden wegen des traditionellen Männerüberschusses beim Militär insbesondere für Frauen erteilt. Insgesamt waren die G.I.-Clubs trotzdem eher exklusive Einrichtungen mit geringer Außenwirkung auf den deutschen Alltag. Wichtig waren sie aber als Inspirations- und Erfahrungsquelle für deutsche Musiker*innen und Sänger*innen, die dort über Engagements als Solokünstler*in oder in Bands Zugang zu Welten erhielten, die ihnen, wie großen Teilen der Bevölkerung, sonst verschlossen geblieben wären. Das in den Clubs möglicherweise angeeignete kulturelle Kapital in Bezug auf R&B und Soul konnte dann, wie eben am Beispiel des Dresdner Musikers Theo Schumann beschrieben, an anderer Stelle wieder eingesetzt werden.

Die Boogie-Mode

Allerdings waren die G.I.-Clubs nicht die einzigen Orte, an denen US-amerikanisch beeinflusste Tanzmusik gespielt bzw. gehört wurde.

> Selbst im total verwüsteten Deutschland regte sich 1945 unterm Schutz der Trümmerberge und der in die Brüche gegangenen nationalsozialistischen Weltanschauung der Lebensmut der Menschen im Rhythmus des Boogie Woogie. (Wicke 2001: 194)

Diese Boogie-Mode reichte bis in die Mitte der 1950er-Jahre und bereitete nach Wicke (ebd.) „relativ unspektakulär dem Rock ’n’ Roll den Boden“. Zeitgenössisch wurde dabei vor allem der Tanz als potenziell bedrohlich beschrieben und von Karl N. Nicolaus schon 1948 in der *Zeit* (Nr. 49/1948) satirisch verteidigt: „Aber eines ist sicher: das ‚Boogie-Woogie‘-Tohuwabohu stellt solche Anforderungen an die Lungen und an die Muskulatur, daß für etwaige ‚erotische‘ Nebengedanken wirklich kein Atemzug übrig bleibt. Insofern ist dieser Tanz hochmoralisch“ (Nicolaus 1948: Abs. 11). Trotzdem sah der Studienrat Hans-Heinrich Muchow (1958) noch zehn Jahre später den Boogie-Woogie-Tanz aus der „Sicht des Psychologen und Erziehers“ (ebd.: 37) als „nicht ungefährlich“ (ebd.: 48) an, denn diese neuen Tänze gingen, „ohne Vermittlung des Ohres gleichsam, jedenfalls unter Verschleifung der Gehörsempfindungen und unter Vernachlässigung der Gemütsbesetzung, unmittelbar in die Nerven und ins

Blut“ (ebd.).[228] Gleichzeitig schien schon 1945 eine Stuttgarter Tanzschule einen Boogie-Woogie auf einem Abschlussball präsentiert zu haben (O.N. 2017) und ab 1950 existierten in Berlin ausgetragene deutsche Meisterschaften im Boogie-Woogie-Tanz (Grünheid 2005: Abs. 8). Die deutsche Öffentlichkeit war in der Bewertung dieser Tänze offenbar uneinig.

1947 erschien auf Amiga – das heißt mit Erlaubnis der sowjetischen Besatzungstruppen – eine Aufnahme namens „Boogie-Woogie“ (Dobschinski 1947) der Swing-Band des Berliner Rundfunks unter der Leitung von Walter Dobschinski. Boogie war ein gesamtdeutsches oder genauer gesagt: Besatzungssektoren übergreifendes Phänomen. Dobschinskis Aufnahme war vor allem rhythmisch noch etwas hüftsteif (vgl. Knauer 2019: 152), enthielt aber bereits typische musikalische Charakteristika der Boogie-Mode: einen prominenten Walking Bass, Bläser-Riffs, ein antwortendes Piano und einen swingenden Beat, der den Backbeat noch nicht in den Vordergrund stellt. Bei westdeutschen Nummern mit Gesang wie dem „Mäcki Boogie“ [229] (Buhlan/Paul 1952), dem „Ding Dong Boogie“[230] (Franke 1954) oder dem „Bongo Boogie“[231] (Glusgal 1954) unterbrachen die Bläser-Riffs des Big-Band-Arrangements den Gesang durchaus lautstark. Es spielten die Orchester von Michael Jary (Buhlan/Paul 1952), Helmut Zacharias (Franke 1954) und Alfred Hause (Glusgal 1954). Die Gesangsarrangements verzichteten vollständig auf Marker der Blues- oder Spiritual-Tradition wie Anschleifen der Tonhöhe, Melismen oder Blue Notes und blieben in der Tradition des populären Lieds/Schlagers.

Peter Kraus’ Bearbeitung von „Tutti Frutti“ (1956a) mit dem Orchester Erwin Halletz[232], eine der Grundlagen für Kraus’ Ruf als deutscher Rock ’n’ Roller, war ebenfalls im Boogie-Stil gehalten und damit ein Paradebeispiel für Wickes These des musikalisch unspektakulären

---

[228] Die misogyne Angst bürgerlicher Pädagogen vor einer die Moral zersetzenden Tanz- und Unterhaltungsmusik reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück, wie Wicke (2001: 40f.) beschreibt: „Durch die Musik werde ‚das Denk- und Begehrungsvermögen sinnlicher gestimmt‘, fürchteten die Pädagogen. Mediziner warnten deshalb besorgte Mütter vor allzu zügellosem Klavierspiel ihrer Töchter, denn ‚nervöse Personen werden durch übermäßige Ausübung desselben reizbarer, als sie schon sind. […] Anders verhält es sich mit dem Singen. Mäßig betrieben kräftigt es den Organismus und leitet das Blut vom Becken ab.“

[229] Es handelte sich um eine Komposition von Michael Jary für den Film *Tanzende Sterne* (Cziffra 1952). Es existiert jedoch auch eine frühere instrumentale Version vom Orchester Kurt Widmann (1951) sowie eine Version von Evelyn Künneke (1953).

[230] Bereits 1952 von Ella Fitzgerald mit Sy Oliver and his Orchestra in Europa veröffentlicht

[231] Es handelte sich wiederum um eine Komposition von Jary – diesmal für den Film *Große Star-Parade* (Martin 1954).

[232] Die auf dem Cover verzeichnete Band „Die Rockies“ war laut Bear Family mit dem Orchester Erwin Halletz identisch (vgl. Weize 1979). Halletz zeichnete auf jeden Fall für das Arrangement verantwortlich.

Übergangs von Boogie zu Rock ’n’ Roll. Gleiches galt für Werner Hass’ Bearbeitung von „Shake Rattle & Roll“ (Turner 1954; Haley 1954b) unter dem Namen „Simsalabim“ (Hass 1956) mit dem Rundfunk-Tanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels aus dem selben Jahr, die die Nähe von BRD und DDR in Sachen Tanzmusik nochmals betonte. Auch deutsche Spielfilme der 1950er-Jahre zu dem mit Rock ’n’ Roll assoziierten Thema jugendliche Kriminalität und Orientierungslosigkeit wie *Die Halbstarken* (BRD 1956) oder *Berlin – Ecke Schönhauser* (DDR 1957) nutzten musikalisch Boogie und Jazz anstelle von Rock ’n’ Roll. Die damaligen Filme mit Peter Kraus standen dagegen in der Tradition des deutschen Schlagerfilms (vgl. Schulz 2012) und brachten neben Boogie und Schlager (Old Time) Jazz und Big-Band-Arrangements zu Gehör.

Ein interessanter Hybrid zwischen Rockabilly und Boogie ist Ralf Bendix’ Bearbeitung von „Heartbreak Hotel“ (Presley 1956a) als „Hotel zu Einsamkeit“ (Bendix 1956) mit dem Orchester Adalbert Luczkowski. Rockabilly unterscheidet sich von Boogie durch (noch) kleinere Besetzungen (Trios oder Quartette), die Wichtigkeit von Saiteninstrumenten anstelle von Bläsern und eine dichte Rhythmik, die daraus resultiert, dass alle Bandmitglieder immer spielen und der Bandklang im Studio mit Echo angereichert wird (vgl. Morrison 1998: 13–23). Bendix’ und Luczkowskis Intention einer möglichst genauen (vokalen) Kopie des Rockabilly-Tracks inklusive Presleys vokaler Manierismen mischt sich dementsprechend mit aus dem Boogie entlehnten interpunktierenden Bläser-Riffs (ab der zweiten Strophe), einem Trompetensolo anstelle von E-Gitarre und Piano sowie der Addition einer 4-taktigen Schlussformel aus dem Lehrbuch des Big-Band-Arrangements.

Ebenfalls 1956 erschien „Dufte und Funky“ von Max Greger (1956) als Jump Blues inklusive einer prominenten Hommage an Bill Haley. Der für den deutschen Big-Band-Boogie so charakteristische Walking Bass fehlt hier als Untermalung des Hauptthemas und Greger thematisierte Rock ’n’ Roll als engen Verwandten von R&B.[233]

[233] „Dufte und Funky“ beginnt mit einem 8-taktigen Intro, das auch als Schlussteil wiederkehrt und so den Song zu einer abgeschlossenen Einheit formt. Ab Takt neun folgt das Hauptthema mit Saxofon als *Vorsänger* und dem Piano als antwortendem *Chor*. Dieser Hauptteil ist als 32-taktige AABA-Form gestaltet. Im Anschluss folgt ein 12-taktiges Bluessolo auf dem Saxophon und dann in Teil D die 12-taktige Bill-Haley-Hommage, die Haleys charakteristisches 2-taktiges, unisono Ein-Ton-Riff aus „Rock around the Clock“ (Haley 1955) mit seinem Wechsel zwischen On- und Offbeat-Phrasierung in den ersten acht Takten original kopiert:

Die aus dem R&B und Jump Blues[234] entlehnte Boogie-Mode spielten in Deutschland allerdings seltener die Combos des Jump Blues und R&B als Tanzorchester unterschiedlicher Größe. Neben dem Walking Bass lag der Fokus auf Bläser-Riffs in der Big-Band-Tradition. Knauer (2019: 134) spricht in seiner deutschen Jazzgeschichte durchaus kritisch gemeint von einer „Riff-Lastigkeit, die den Drive der Musik noch weiter aufzuschaukeln vermochte“, und schließt damit an die Ablehnung von Tanzmusik in der deutschen Jazzrezeption an. Tanzorchester entstanden nach Ende des Zweiten Weltkriegs sehr schnell und in durchaus erklecklicher Zahl – spätestens aber im Rahmen der Wiederinbetriebnahme deutscher Rundfunkanstalten (vgl. ebd.: 129–168 oder speziell für Berlin Lücke 2009: 33–90). Ihr Musikerreservoir[235] überschnitt sich mit dem deutscher Bands in den G.I.-Clubs und war stark von jazzaffinen Musikern geprägt. Die Orchesterleiter hatten ihre musikalische Ausbildung mehrheitlich während des Nationalsozialismus erhalten und/oder waren in den 1930er-Jahren bereits in (Tanz-)Orchestern und Kapellen aktiv gewesen. Dies gilt auch für die oben erwähnten Dobschniski, Hause, Halletz (in Wien), Henkels, Zacharias, Jary, den noch etwas älteren Luczkowski, der bereits 1919 seine erste eigene Kapelle gegründet hatte, und Greger. Die meisten waren auch schon im Nationalsozialismus an Jazz bzw. internationaler Unterhaltungsmusik interessiert oder lernten Jazz spätestens in der Kriegsgefangenschaft kennen und lieben. Ihre Boogie-Spielweise war dementsprechend stark der Big-Band-Tradition des Swing bzw. der Tanzorchestertradition verpflichtet und weniger dem zeitgenössischen Rhythm & Blues bzw. Jump Blues. Eine Affinität zu selbigem attestiert Knauer (2019: 157) in seiner deutschen Jazzgeschichte nur Greger unter der Überschrift „Münchner Jump“.

Boogie bereitete die deutsche Rock ’n’ Roll-Rezeption vor, konnte diese jedoch allein schon wegen der Unterschiede von Tanzorchestern und kleiner Bandbesetzung nicht dominie-

Abb. 6 Haley/Greger, Saxofon-Riff

In den letzten vier Takten spielte Greger jedoch nicht wie Haley das Bluesschema zu Ende, sondern offerierte nach zwei Takten Tonika eine Schlussformel. Zudem nahm Greger als Abgrenzung in Richtung Rock ’n‘ Roll das Tempo deutlich von 180 bpm bei Haley auf 113 bis 117 bpm zurück.

[234] Zu Jump Blues siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar.

[235] Die Tanzorchester waren lange eine absolute Männerdomäne. So beschäftigte beispielsweise die NDR-Big-Band ab 2018 erstmals eine Gastsolistin und war deshalb kein reines Männerensemble mehr.

ren. Ein vollständiger Bläsersatz hatte mit dem Klang der US-amerikanischen Rock ’n’ Roll-Originale, insbesondere mit Rockabilly, wenig zu tun. So trennte sich der mehrheitlich *weiße* Rockabilly (vgl. Morrison 1998: 9) als etwas Neues vom bestehenden Boogie. Die analytische Trennung zwischen der Aneignung von Rock ’n’ Roll auf der einen Seite und R&B und beginnendem Soul auf der anderen Seite wird damit nicht einfacher. Gleichzeitig lässt die sportliche Einhegung des Tanzes darauf schließen, dass bei Tanzsportveranstaltungen eher Tanzorchester zu hören waren, die alle Turniertänze bedienen konnten. Die Tanzschulen diskutierten die neuen Tänze kontrovers und waren an Disziplinierung im Sinne fester Schritt- und Bewegungsfolgen interessiert (vgl. Kusser 2013). Deshalb ist zu vermuten, dass auch hier wenige US-Originale im Unterricht zu hören waren.

Die Schwierigkeiten, die deutsche Produzenten, Musiker und Techniker meist mit Rockabilly hatten, lassen sich hervorragend auf Peter Kraus´ Nachfolgesingle zu „Tutti Frutti“ (1956a) hören, die deutsche Bearbeitungen von Gene Vincents „Blue Jean Bop“ (1956, in der BRD 1957) und Elvis Presleys „Don’t Be Cruel“ (1956b) als „Susi Rock“ und „O, wie gut!“ (Kraus 1956b) enthält – am Sänger lag das Scheitern nicht. Trotzdem war „Susi Rock“, das nur noch Spurenelemente des deutschen Boogie-Sounds enthielt, der erste Chart-Hit von Kraus und nicht das vorangegangene „Tutti Frutti“ (1956a) im Boogie-Stil. Der durchaus kommerziellen Erfolg versprechende, von Elvis geprägte Blick Richtung Rockabilly auf der einen Seite und der Tanzorchester-Boogie seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf der anderen ließen zeitgenössischen R&B und frühen Soul in der deutschen Rock ’n’ Roll-Aneignung damit etwas aus dem Blickfeld geraten.

R&B/Früher Soul

Die Formalisierung von Soul aus dem R&B begann in den 1950er-Jahren parallel zum Rock ’n’ Roll mit Musikern wie Ray Charles, Jackie Wilson oder Sam Cooke. Schwarze Sänger mit christlich-religiöser Gospel-Vergangenheit wie Cooke oder Wilson sangen weltliche Lieder oder versahen, wie Ray Charles, geistliche Lieder mit weltlichen Texten. Aufnahmen wie die Bearbeitung von Sam Cookes weltlichem Debüt „You Send Me“ (1957) als „Darling, du weißt ja“ von Billy Mo (1958), bei der ein Schwarzer Sänger und Trompeter in Westdeutschland den Schwarzen Sänger und Komponisten Sam Cooke für den westdeutschen Markt zu adaptieren

suchte, blieben in den 1950er-Jahren im Allgemeinen und auch in Bezug auf Mos Werk im Besonderen (vgl. Mo 1996) die Ausnahme. Rockabilly und Boogie dominierten, wie gezeigt, die Aneignung neuer US-amerikanischer Popmusik.

Die nächste mir bekannte Sam-Cooke-Adaption erschien auch erst 1963 und war Teil der Twist-Welle. Wie im vorherigen Kapitel beschrieben, stammte sie von einem weiteren Schwarzen Sänger in Westdeutschland, Roberto Blanco, und blieb auch in dessen Werk exzeptionell. Von Jackie Wilson ist mir in den 1950er-Jahren ebenfalls nur eine einzige Bearbeitung bekannt, Bert Suplies „Das mach ich nur für dich“ (1959), eine Adaption von „That’s Why I Love Her So“ (Wilson 1958), auch wenn Wilsons Songs ähnlich wie die von Cooke zügig (ab 1958) in Westdeutschland veröffentlicht wurden. Tonträger von Ray Charles erschienen dagegen erst ab 1959 und damit mit teilweise mehrjähriger Verspätung auch in Westdeutschland, wie beispielsweise das für die Genese von Soul formative „I Got A Woman“ (Charles 1954), das 1960, also sechs Jahre später in Westdeutschland veröffentlicht wurde. Frühe Bearbeitungen von Charles, die noch vor der Beat-Welle lagen, waren ebenfalls rar. Eine Ausnahme war der niederländische Jazztrompeter und Sänger Jack van Doorn, der 1961 schon kurz nach dem Erscheinen von Ray Charles’ Version eine Bearbeitung von „Hit The Road Jack“ (Charles 1961) als Trinklied mit karnevalesker Zielgruppe veröffentlichte – unter dem Titel „Komm trink aus, Jack“ (Doorn 1961). Er bereitete metaphorisch sozusagen den Weg, den Mo und Blanco in Richtung Stimmungslied gehen sollten.

Doo Wop, Twist und andere Tänze

Stücke von Vokalgruppen, die auf R&B aufbauen oder zumindest R&B-Elemente nutzen, werden gern unter Doo Wop zusammengefasst (vgl. Goosman 2005). Deutschsprachige Bearbeitungen derartiger Stücke waren als Teil des Zwischenreichs zwischen Rock ’n’ Roll und Pop auf dem deutschen Markt präsent – parallel zu Billy Mos Sam-Cooke-Bearbeitung. Beispiele aus den 1950er-Jahren sind Paul Kuhns Bearbeitungen der Leiber/Stoller-Komposition „Yakety Yak“ (Sanders 1958, i.O. The Coasters 1958) für den britischen Ex-Soldaten Billy Sanders und von „At The Hop“ der *weißen* Vokalgruppe Danny & The Juniors (1957) für Ralf Bendix (1958). Am Übergang zu den 1960er-Jahren erschienen diverse solcher Bearbeitungen, die mehrheitlich Boogie-erfahrene Orchesterleiter aus der Swing-, Big-Band- und Tanzorchestertradition

verantworteten. Gute Überblicke bezogen auf Westdeutschland bieten Zusammenstellungen wie *Wir geh'n in das Wunderland. Doo Wop in Germany* (V.A. 2009c) und *Die deutsche Rock 'n' Roll Musicbox* (V.A. 2013b). Erstere konstruiert Doo Wop weniger als R&B von Vokalgruppen denn als Teil von Pop. 31 der 32 Stücke auf *Wir geh'n in das Wunderland* sind Bearbeitungen von US-Originalen. 58 Prozent von diesen, 18 von 31 haben *weiße* Vokalgruppen in den USA eingesungen und 42 Prozent, 13 von 31, beruhen auf Kompositionen aus dem Brill Building in New York – dem Synonym für US-amerikanische Popmusik zwischen Rock 'n' Roll und Beat. Den Trend noch verstärkend, wurden die 31 Originale nicht von 31, sondern nur von 23 verschiedenen Vokalgruppen veröffentlicht, von denen wiederum 16, also 70 Prozent, *weiß* waren. Zwei der 23 Vokalgruppen waren *weiß*/Schwarz gemischt besetzt – ähnlich wie die im Zusammenhang mit Twist weiter unten verhandelten Joey Dee & The Starlighters – und nahmen die in Kapitel 4 beschriebene integrationistische Produktionsweise im Southern Soul vorweg.

Unter den Sänger*innen der 23 im Schnitt vierköpfigen Vokalgruppen finden sich genau vier Frauen, die in drei *weißen* Gruppen aktiv waren. Doo Wop wurde im Original damit eindeutig als Männergesang präsentiert. Die deutschen Bearbeitungen sind in dieser Hinsicht ein klein bisschen diverser und präsentierten vier Interpret*innen und zwei Duos, ein weibliches und ein gemischtes.

Einige der westdeutschen Doo-Wop-Bearbeitungen lehnten sich stark an den zeitgenössisch populären R&B-Partysound von Gary U.S. Bonds an, beispielsweise der schon erwähnte Jack van Doorn (1962) mit „Das war nicht nett von dir" (vgl. Elflein 2017: 62f.), und rückten damit näher an die Adaption von R&B heran. Einflüsse von U.S. Bonds fanden sich auch in einigen der Adaptionen von R&B-verwandten US-amerikanischen Modetänzen von Anfang der 1960er-Jahre, deren prominentester der Twist war – beispielsweise Roberto Blancos bereits oben erwähnte Bearbeitung von Sam Cookes „Twistin' The Night Away" (1962a) als „Twistin' mit Monika" (1963).

Twist-Adaptionen aus beiden deutschen Staaten waren in den Jahren 1962 bis 1964 in der Tat häufig. Sie wurden von Schlagersänger*innen, frühen Beatbands und Big-Bands/Tanzorchestern veröffentlicht und schlossen neben Twist auch andere zeitgenössische Modetänze wie den Hully Gully, Madison, Mashed Potato oder Watussi ein. Diese wurden auch gern mal

in einen Topf geworfen, wie beim „Watussi Twist“ der ostdeutschen Theo Schumann Big Beat Combo (1965).[236] Während sich Adaptionen und deutsche Kompositionen im Westen abwechselten, wurden im Osten offiziell ausschließlich Eigenkreationen veröffentlicht. US-Stars wie Chubby Checker sangen damals auch deutsche Versionen ihrer Titel ein (vgl. Matheja 2007).

Interpret*in	Titel	Charteintritt	Höchste Notierung
Willi Brandes und die kleine Elisabeth	Baby Twist	1962	2
Caterina Valente & Silvio Francesco	Peppermint Twist	1962	8
Charly Cotton & Seine Twist Makers	Wilhelm Tell Twist	1963	11
Trude Herr	Spiegel Twist	1963	23
Vico Torriani	Ski Twist	1964	27

Tab. 18 Die erfolgreichsten deutschen Twist-Stücke in den westdeutschen Single-Charts ab 1960

Mit Christian Bruhn, der sich hinter dem Pseudonym Charly Cotton verbirgt, hatte nur einer der in Tabelle 18 genannten Interpret*innen zum Zeitpunkt des Erfolgs von Twist das 30. Lebensjahr noch nicht vollendet. Twist wurde damit zwar als Jugendmusik und -mode in der Nachfolge von Rock ’n’ Roll konstruiert, die in der BRD erfolgreichen Interpret*innen waren aber meist älter. Twist wirkte hier anscheinend als eine Art Jungbrunnen für die Karriere. Und das mit Kompositionen von deutschen Schlagerprofis, denn nur der „Peppermint Twist“ (Caterina und Silvio 1962) ist eine deutsche Bearbeitung eines US-Originals von Joey Dee & The Starlighters (1961), das in Westdeutschland den Chart-Eintritt selbst nicht schaffte. Der mit Twist stark assoziierte Chubby Checker, der die Twist-Welle in den USA mitausgelöst hatte, erreichte in den westdeutschen Charts mit seiner erfolgreichsten Veröffentlichung „Let’s Twist Again (1961) übrigens nur Platz zwölf und blieb damit kommerziell hinter den erfolgreichsten deutschen Twist-Produktionen zurück.

Bei Twist finden sich auf der retrospektiven Zusammenstellung für Westdeutschland genauso viele Interpretinnen wie bei Doo Wop, nämlich sechs (von 30), während Frauen auf *Twist in der DDR* (V.A. 2003b) doppelt so viele Titel, 12 von 31, interpretierten.

[236] Einen guten Überblick über Twist und Ähnliches geben die Zusammenstellungen *Twist in der DDR* (V.A. 2003b) und *Twist in Germany* (V.A. 2000b) für Westdeutschland.

Ähnlich wie Doo Wop wurde Twist nicht als Teil von R&B rezipiert, sondern als jugendlicher oder junger Tanz in der Fortschreibung von Rock 'n' Roll und damit als mehrheitlich *weiß*, auch wenn der Twist mit Hank Ballards namensgebenden „The Twist" (1959) seine Ursprünge im R&B hatte – wie auch die anderen oben genannten Modetänze. Diese Art der Rezeption war bereits in den USA angelegt – beispielsweise mit Filmen, die die Analogie im Titel tragen wie *Twist Around The Clock* (1961) oder *Don't Knock The Twist* (1961) mit jeweils Chubby Checker, die Remakes der entsprechenden Rock 'n' Roll-Filme *Rock Around The Clock* und *Don't Knock The Rock* (beide 1956) waren. In Westdeutschland wurde Twist denn auch relativ umstandslos in Heimat- und Schlagerfilme integriert, so der „St. Tropez Twist" (1962) des italienischen Sängers Peppino di Capri in *Übermut im Salzkammergut* (Billian 1963). Im Sinne einer derartigen Zweitverwertung wurde auch aus Ralf Bendix' Nummer-eins-Hit von 1961, „Babysitter Boogie", ein Jahr später der „Babysitter Twist" (1962). Die so auch musikindustriell befeuerte Twist-Mode verebbte mit dem Aufkommen der Beat-Welle.

Soul als Teil von Beat

In Fortschreibung der Eingemeindung von R&B und Soul in Pop waren Bearbeitungen von Soul-Originalen auch fester Bestandteil des Repertoires westdeutscher Beatbands. Medial wurde dies sogar unterstützt. In der TV Sendung *Beat!Beat!Beat!* durften regionale Bands immer mal wieder ihre unveröffentlichten Versionen von Soul-Originalen dem hessischen Publikum präsentieren, so die Frankfurter Mersey-Counts mit dem Motown-Hit „Heatwave"[237] (Folge 13, März 1967), The Regines aus Offenbach mit dem Otis-Redding-Stück (1965) „Down In The Valley" (Folge 20, Oktober 1967) sowie mehrfach Joy & The Hit Kids aus Mannheim, die erste Band von Joy Fleming,[238] unter anderem mit Versionen von „Soul Finger" der Bar-Kays (1967) und „Respect" (Redding 1965 bzw. Franklin 1967)[239] (Folge 22, Februar 1968).

Trotz potenzieller Medienpräsenz – generell blieb Soul im Programm deutscher Beatbands minoritär, wie ein Überblick über die umfassende Beat-Dokumentation *Smash …! Boom …! Bang …!* (V.A. 2000-2004) von Bear Family Records zeigt, die aus 30 CDs mit jeweils 20 bis

[237] Im Original von Martha & The Vandellas (1963).
[238] Vgl. Kapitel 9, Abschnitt Joy Fleming: Lieder und Brücken.
[239] Da mir weder Audio- noch Bildmaterial vorliegt, ist unklar, welche Version Joy & The Hit Kids als Vorbild nahmen. Sängerin Fleming veröffentlichte 1975 eine an Franklin orientierte Soloversion (Fleming 1975a und b).

30 Titeln besteht. Von den insgesamt 796 Stücken der Anthologie lassen sich 75, also knapp 10 Prozent, als Bearbeitungen von R&B- bzw. Soul-Stücken einordnen. 45 dieser Bearbeitungen erschienen zwischen 1963 und 1966, 21 während der Soul-Mode 1967/68. Die restlichen neun wurden damals zwar aufgenommen, aber nicht veröffentlicht. Damit bereiteten die deutschen Beatbands die Soul-Mode eher mit vor, als dass sie auf der Welle schwammen. 34 dieser Bearbeitungen, also circa 45 Prozent, können als Southern Soul klassifiziert werden, während zehn im Original auf einem Label der Motown-Gruppe veröffentlich wurden. Die in Kapitel 3 beschriebene deutsche Rezeption von Soul als Southern Soul bildete sich damit bei den Beatbands ab bzw. wurde von diesen unterstützt und vorbereitet. Dazu passt, dass die einzige mir bekannte Bearbeitung eines Soul-Stücks durch eine DDR-Beatband, die in den 1960er-Jahren veröffentlicht wurde, ebenfalls ein Southern-Soul-Stück aufgriff: die Theo Schumann Combo bearbeitete das Instrumentalstück „Memphis Soul Stew“ von King Curtis (1967) als „Derby“ (Schumann 1969) und gab es dabei als Eigenkomposition von Bandleader Schuhmann aus.

Da manche Stücke beliebter waren als andere, beruhen die 75 Bearbeitungen auf nur 51 verschiedenen US-Originalen, die in Tabelle 19 auf den nächsten Seiten versammelt sind. Der Anteil von Southern Soul an den Originalen bleibt mit 22 Stücken erheblich höher als die neun Motown-Versionen. Mit sieben Versionen wurde „Poison Ivy“ der Coasters (1959) am häufigsten bearbeitet, dicht gefolgt von Rufus Thomas’ „Walking The Dog“ (1963) mit sechs Ver–sionen. Ersteres kann auch dem Doo Wop zugeordnet werden, Letzteres erschien auf Stax, einem der wichtigen Southern-Soul-Label. Die beliebtesten Künstler*innen waren Wilson Pickett mit neun Bearbeitungen von fünf verschiedenen Stücken und Ray Charles mit acht Bearbeitungen von sechs verschiedenen Stücken und damit ebenfalls im Southern Soul zu verorten.

US-Interpret*in	Titel	Jahr der VÖ der Bearbeitung in der BRD	bearbeitet von
Steve Alaimo	Mashed Potatoes	1963	The Rattles
Carl Holmes & The Commanders	Ain't Got No Money	1964	The Rebel Guys
The Coasters	Baby That Is Rock And Roll	1964	The Rattles
Barrett Strong	Gib Mir Liebe (Money)	1964	The Rollicks
Ray Charles	Sticks & Stones	1964	The Chipmunks
Ray Charles	Sticks & Stones	1964	The Rattles
Rufus Thomas	Walking The Dog	1964	The Rolling Beats
Arthur Alexander	You Better Move On	1965	The Rollicks
Avantis	Keep On Dancing	1965	Gloomy Moon Singers
Ben E. King	Spanish Harlem	1965	The Rattles
Ben E. King	Ecstasy	1965	German Blue Flames
Little Stevie Wonder	La La La	1965	The Rattles
The Coasters	Poison Ivy	1965	Die Kettels
The Coasters	Poison Ivy	1965	Edgar & the Breathless
The Coasters	Poison Ivy	1965	The Lords
The Coasters	Poison Ivy	1965	The Pralins
The Coasters	Bella Rosa (Poison Ivy)	1965	Bowman Brothers
The Drifters	On Broadway	1965	The Pralins
Hank Ballard & the Midnighters	Autumn Breeze	1965	The Pralins
The Miracles	Mickey's Monkey	1965	Frankie Farian & die Schatten
Ray Charles	I Got A Woman	1965	The Rocking Stars
Ray Charles	Tell The Truth	1965	The Rocking Stars
Ray Charles	Unchain My Heart	1965	The Pralins
Ray Charles	Lonely Avenue	1965	German Blue Flames
Rufus Thomas	Jump Back Baby	1965	The Boots
Rufus Thomas	Walking The Dog	1965	The Lonelys
Rufus Thomas	Walking The Dog	1965	The Rainbows
Rufus Thomas	Walking The Dog	1965	The Rocking Stars
Solomon Burke	Stupidity	1965	The Pralins
The Supremes	Where Did Our Love Go	1965	The Lonelys
Wilson Pickett	If You Need Me	1965	The Starlets
Wilson Pickett	Midnight Hour	1965	The Boots
The Coasters	Poison Ivy	1966	Mike Rat & The Runaways
The Coasters	Yakety Yak	1966	Rag Dolls
The Drifters	I Don't Want To Go On Without You	1966	The Boots
Eddie Holland	Candy To Me	1966	The Rattles
James Brown	I Go Crazy	1966	Jaguars
Marvin Gaye	Can I Get A Witness	1966	The Rollicks
The Orlons	Shimmy Shimmy	1966	The Thanes
Rufus Thomas	Walking The Dog	1966	The Ad-Lips
Rufus Thomas	Walking the Dog	1966	The Rollicks
Sam Cooke	Bring It On Home To Me	1966	The Lonelys
Smiley Lewis	One Night	1966	Pete Lancaster & The Upsetters
Solomon Burke	Stupidity	1966	Pete Lancaster & The Upsetters
Wilson Pickett	Land Of 1000 Dances	1966	The Fix

Tab. 19a Die Originale der R&B- und Soul-Bearbeitungen westdeutscher Beatbands, Teil 1.

US-Interpret*in	Titel	Jahr der VÖ der Bearbeitung in der BRD	bearbeitet von
Ben E King	Spanish Harlem	1967	Odd Persons
Chris Kenner	I Like It Like That	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
James Brown	I Go Crazy	1967	Odd Persons
James Brown	It's A Man's Man's World	1967	The Boots
Lloyd Price	Stagger Lee	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
Major Lance	Monkey Time	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
Marvin Gaye	One Of These Days	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
Marvin Gaye	Stubborn kind Of Fellow	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
Ray Charles	Mary Ann	1967	Pete Lancaster & the Upsetters
Wilson Pickett	Don't Fight It	1967	Crickets Five
Wilson Pickett	The Midnight Hour	1967	Dakotas
Wilson Pickett	Mustang Sally	1967	Poor Things
Wilson Pickett	Land Of 1000 Dances	1967	Odd Persons
Bob & Earl	Harlem Shuffle	1968	Cops & Robbers
Don Covay	Sookie Sookie	1968	Cops & Robbers
Marv Johnson	You've Got What It Takes	1968	Die Kettels
Otis Redding	(Sittin' On) The Dock Of The Bay	1968	Die Kettels
Otis Redding	Fa-Fa-Fa-Fa	1968	Die Kettels
Otis Redding	Respect	1968	Die Kettels
Robert Parker	Barefottin'	1968	The Marquee Sect
Wilson Pickett	Mustang Sally	1968	Die Kettels
Marvin Gaye	Can I Get A Witness	1982	The Bats
The Coasters	Poison Ivy	2001	Yankees
Solomon Burke	Stupidity	2001	The Bizzards
Steve Alaimo	Mashed Potatoes	2001	Yankees
Ray Charles	Sticks And Stones	2002	The Thanes
Tommy Tucker	Long Tall Shorty	2003	Vanguards
Nina Simone	Don't Let Me Be Misunderstood	2004	The Crew
Otis Redding	(Sittin' On) The Dock Of The Bay	2004	Vampires
Wilson Pickett	Land Of 1000 dances	2004	The Jokes

Tab. 19b Die Originale der R&B- und Soul-Bearbeitungen westdeutscher Beatbands, Teil 2

Auffällig ist, dass Soul mit zwei Ausnahmen – einem Stück der Supremes und einem von Nina Simone, das allerdings in der Version der Männerband The Animals bekannter ist – als männlich rezipiert wurde. Dies entsprach der allgemeinen Männerdominanz unter den Aktiven der deutschen Beatszene. Auch bildete sich die Beliebtheit von Motown in Gestalt der Frauen-

gesangsgruppe The Supremes in den westdeutschen Charts bis Mitte der 1960er-Jahre im Repertoire der Beatbands nicht ab. Stattdessen war Southern Soul von Beginn der Beat-Welle an dominanter. Eine musikalische Begründung dafür könnte in der größeren harmonischen Einfachheit des Southern Soul liegen, der die Stücke für Bands, die auf Amateurlevel spielten oder diesen gerade erst hinter sich gelassen hatten, leichter beherrschbar machte. Den Groove hoffte man, entweder meistern zu können, oder änderte ihn entsprechend der Fähigkeiten.[240]

Diskursiv betrachtet ist die Tendenz der Beatbands zu Southern Soul komplexer. Einerseits widersetzte man sich ganz praktisch der Essenzialisierung von Soul als Schwarze, von *Weißen* nicht spielbare Musik. Andererseits arbeitete man über die Repertoireauswahl an der Durchsetzung von Southern Soul als Synonym für Soul als Schwarze Musik mit. Die gleichzeitige Maskulinisierung der Soul-Rezeption im Beat wertete in der Konsequenz Motown als weibliche Tanzmusik ab und ist einer der Marker, über die aus Beat der männliche und wieder stärker bluesaffine Rock werden konnte. Beat sollte keine Tanzmusik bleiben, und Southern Soul bot über den Diskurs der von ihm transportierten Werte, Echtheitsvorstellungen und Geschlechterinszenierungen eine direktere Brücke zum mythischen Authentizitätsbrunnen des Blues als Motown. Die Beatbands waren an einer Interaktion auf Augenhöhe mit dem Schwarzen Unternehmen Motown als „Sound of Young America“ weniger interessiert als an der Konstruktion von Southern Soul, die auf einem Unterschied beharrte. Sie unterschieden sich damit deutlich von den weniger essenzialistischen britischen Mod-Bands.[241]

Soul als Teil von Schlager

Die Zusammenstellung *Soul in Germany. Wenn ein Mann liebt ein Woman* (V.A. 2007b) verzeichnet unter 28 Titeln nur genau einen einer Beatband, die Supremes-Bearbeitung „Zweisamkeit“ von Joy & The Hit Kids aus Mannheim, und konstruiert westdeutschen Soul damit als Teil von Schlager. Joy & The Hit Kids tauchen übrigens auf den 30 CDs der oben angesprochenen Beat-Anthologie derselben Firma, Bear Family, nicht auf. Dies ist in zweierlei Hinsicht interessant: zum einen, weil es sich um eine Band mit Sängerin handelt, und zum anderen,

[240] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves.
[241] Vgl. Kapitel 4, Abschnitt Schwarz scheinen.

weil ein Motown-Stück weiblicher Interpretinnen bearbeitet wird.[242] Beat ist aus der Sicht von Bear Family anscheinend männlich und rezipiert männliche Musik.

Interpret*in	Titel	Studio/ Ort	Jahr der VÖ der deutschen Bearbeitung
Jackie Wilson	That's Why I Love Her So	New York	1959
Ben E. King	Stand By Me	New York (Brill Building)	1961
Ben E. King	I (Who Have Nothing)	New York (Brill Building)	1963
Ben E. King	Spanish Harlem	New York (Brill Building)	1964
Dionne Warwick	Anyone Who Had A Heart	New York	1964
Isley Brothers	Shout	New York	1964
Supremes	Stop! In The Name Of Love	Motown	1965
Ike & Tina Turner	River Deep Mountain High	Los Angeles	1966
Joe Tex	Hold What You've Got	FAME	1966
Percy Sledge	Warm And Tender Love	FAME	1966
Supremes	You Can't Hurry Love	Motown	1966
Percy Sledge	When A Man Loves A Woman	FAME	1967
Supremes	The Happening	Motown	1967
Four Tops	It's The Same Old Song	Motown	1968
Otis Redding	(Sittin' On) The Dock Of The Bay	STAX	1968
Percy Sledge	Take Time To Know Her	FAME	1968
Four Tops	Baby I Need Your Loving	Motown	1971
Otis Redding	Mr. Pitiful	STAX	1971
Supremes	You Keep Me Hangin' On	Motown	1971
Roberta Flack	Killing Me Softly	New York	1973
Four Tops	Reach Out I'll Be There	Motown	1975

Tab. 20 *Soul in Germany* (V.A. 2007b), US-Originale zu den deutschen Bearbeitungen

Soul-Bearbeitungen waren also zumindest auch Teil der westdeutschen Schlagerwelt, während mir für die DDR aus den bereits erwähnten Gründen keine Schlagerbearbeitungen bekannt sind. Allerdings fehlte, wie Tabelle 20 andeutet, anscheinend die Konzentration auf Southern Soul, die die Beat-Rezeption mitprägte. Southern Soul kam laut Tabelle 20 erst Mitte der 1960er-Jahre und dann gleichwertig mit Motown-Bearbeitungen ins Bild. In den 1970er-Jahren überwogen sogar die Motown-Adaptionen. Außerdem ist mit fünf von elf Interpret*innen auch ein höherer Frauenanteil bei den rezipierten US-Künstler*innen festzustellen, der sich mit neun Frauenstimmen bei 19 unterschiedlichen deutschen Interpret*innen und Bands

[242] Zu Joy & The Hit Kids und insbesondere ihrer Sängerin Joy Fleming siehe Kapitel 9, Abschnitt Lieder und Brücken.

auch auf der Ebene der Adaptionen fortsetzte. Bear Family konstruieren die Soul-Rezeption im Schlager als deutlich unterschiedlich zur Rezeption der Beatbands. Dass die Sängerin Manuela auf *Soul in Germany* (V.A. 2007b) als einzige Interpret*in dreimal vertreten ist, ist ebenfalls der Editionspolitik zuzuschreiben und nicht einer besonders herausgehobenen Stellung der Sängerin in Bezug auf die Soul-Rezeption. Gleichzeitig gehörte Manuela zum Stamm der Künstler*innen der Meisel Musikverlage, genau wie das hinter ihr stehende Produktionsteam rund um den schon an Twist interessierten Christian Bruhn, einem der Mitbegründer der zum Meisel-Imperium gehörenden Hansa Musikproduktion. Die Hälfte der westdeutschen Produktionen auf *Soul in Germany* (2007) ist auf die eine oder andere Art mit der Meisel Verlagsgruppe verbunden. Die Bedeutung der Meisel-Gruppe für die Modernisierung des deutschen Schlagers wurde bereits in Kapitel 4, im Abschnitt Weiße Produktionsteams, gewürdigt, einige Bearbeitungen werden im folgenden Kapitel 6 in Bezug auf das Wie der Soul-Adaption genauer analysiert.

Dagegen ergibt eine Durchsicht der Folgen 1 bis 77 (Januar 1969 – Dezember 1975) der *ZDF-Hitparade* als monatlicher Bastion des westdeutschen Schlagers im Westfernsehen kaum Soul-Adaptionen.[243] Das mag damit zusammenhängen, dass die *ZDF-Hitparade* zeitgleich mit dem Abflauen der ersten westdeutschen Soul-Mode von 1967/68 im Januar 1969 startete. Deutsche Bearbeitungen von US-amerikanischen Soul-Originalen fanden in den ersten Jahren der *ZDF-Hitparade* jedenfalls nicht statt. Erst ab der zweiten Jahreshälfte 1972 kam es zu vereinzelten Versuchen, eine gewisse Häufung gab es am Ende des Untersuchungszeitraums ab Herbst 1974 und war wahrscheinlich der ersten Soul-Nummer-eins in den deutschen Single-Charts, George McCraes „Rock Your Baby“ (1974a) vom Juli 1974, und der beginnenden Disco-Welle geschuldet.

Die Soul-Mode von 1967/68 führte jedoch dazu, dass sich trotz des bislang fehlenden kommerziellen Erfolgs von Schlagern mit Soul-Einfluss verstärkt auch etablierte Stars des deutschen Schlagers an Soul-Adaptionen versuchten – allerdings nicht mit Bearbeitungen, sondern im Rahmen von Originalkompositionen. In Westdeutschland trifft das unter anderem

[243] Die *ZDF-Hitparade* startete im Januar 1969 und wurde erst nach 368 Folgen im Jahr 2000 eingestellt; vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/ZDF-Hitparade. Die einzelnen Sendungen sind dokumentiert bei www.truckgeier.de/zdf%20hitparade.htm.

für Udo Jürgens und Hildegard Knef zu. Funk- und Soul-Anklänge gehörten bei Knef an der Schwelle zu den 1970ern zum verfügbaren musikalischen Vokabular, wurden aber eher selten eingesetzt, so zum Beispiel auf „Im achtzigsten Stockwerk“ (Knef 1970). Es blieb allerdings auf dem zugehörigen Album *Knef* (ebd.) das einzige Stück, das derartig arrangiert wurde. Knefs musikalischer Direktor und Komponist Hans Hammerschmidt[244] hatte bereits 1969 mit Donna Gains, aus der später Donna Summer werden sollte, für eine Single eine Stilübung in Sachen Funk veröffentlicht, „Can’t Understand“ (Gains 1969), auf die in Kapitel 8 genauer eingegangen wird. Hammerschmidt arbeitete auch mit Udo Jürgens zusammen, beispielsweise bei dessen ersten Platz beim Grand Prix de la Eurovision de la Chanson 1966 mit „Merci Cherie“ (Jürgens 1966). Für Funk- und Soul-Anklänge war bei Jürgens jedoch jemand anderes verantwortlich, nämlich Johnny Harris mit seinem Orchester, der fünf Stücke für *Udo 71* (1970) durchaus funky arrangierte. Der Schotte Harris hatte auch mit Françoise Hardy zusammengearbeitet, mit der sich Jürgens zwei Alben geteilt hatte (Hardy/Jürgens 1966 und 1967). Er soll laut discogs 1968 zudem ein Album mit Soul-Bearbeitungen namens *Soul Hits* (BWD Orchestra 1968) veröffentlicht haben. Allerdings ist auf den Faksimiles der Cover bei discogs der Name Johnny Harris nicht aufgeführt. Die für Jürgens arrangierten Stücke leben von bewegten und im Vordergrund platzierten Bassgrooves, die insbesondere bei „Peace Now“ und „Deine Einsamkeit“ (beide Jürgens 1970) funky wirken. Die Texte hatten einen sozialkritischen Impetus, der bei Jürgens jedoch mindestens schon seit 1968 („Ich glaube“ 1968) vorhanden war.

Kompetente Soul- und Funk-Adaptionen als Ausnahmen im Repertoire fanden sich auch bei Interpretinnen mit einem weniger am Chanson angelehnten Image, wie etwa Vicky Leandros. 1974 veröffentlichte sie mit „Dein Brief“ (Leandros 1974) einen Albumtrack mit einer Mischung aus einem an Whitfield/Strong-Produktionen für die Temptations angelehnten Groove im Verse und einem Boogie-lastigen Chorus. Mit Knef und Jürgens hatte sie allerdings gemeinsam, dass sie sich mit ihren Veröffentlichungen nicht auf den deutschen bzw. deutschsprachigen Markt beschränkte.

[244] Hammerschmidt studierte Klavier und Komposition in Wien, war in den 1950er-Jahren als Jazzpianist aktiv und wird neben seiner Arbeit für Knef u.a. für Film- und TV-Musiken (u.a. Die Schwarzwaldklinik) erinnert. Ende der 1960er schrieb er, wie so viele in dieser Zeit, auch Musiken für mehrere deutsche Sexploitation-Filme (vgl. Wikipedia).

Erfolgreich wurden Funk- und Soul-Eigenkompositionen im Rahmen des westdeutschen Schlagers mit Joachim Heiders Arbeit für Marianne Rosenberg ab 1974 (siehe Kapitel 8). Heider und auch Rosenberg gehörten schon in den 1960er-Jahren zum Netzwerk um die Meisel Verlagsgruppe.

Zwei weitere westdeutsche Sängerinnen mit starkem Interesse an R&B, Soul und Funk sind Su Kramer und Joy Fleming, der Sängerin der schon erwähnten Beatband Joy & The Hit Kids. Beide behielten dieses Interesse unabhängig von den unterschiedlichen Produktionsteams, mit denen sie während ihrer Karriere arbeiten mussten. Ihrem Schaffen ist Kapitel 9 gewidmet, da sie zumindest zeitweise Teil des in Kapitel 8 ausführlich analysierten Münchner Netzwerks waren, jedoch nicht zu den kommerziell erfolgreichen bzw. erfolgreichsten Interpret*innen zählten.

Auch im Programm *ZDF-Hitparade* schlugen sich die Versuche nieder, Gospel-, R&B-, Soul- und Funk-Elemente in die Neukomposition deutscher Schlager einfließen zu lassen. Diese Stücke blieben aber wie die Soul-Adaptionen im Beat in der Minderheit. Es handelte sich zwischen Januar 1969 und Dezember 1975 bei großzügiger Zählung um 30 bis 40 Songs von insgesamt 603, also 5 bis 6 Prozent, die von circa 20 verschiedenen Interpret*innen gesungen wurden. Das waren etwas mehr als 10 Prozent der insgesamt 197 Sänger*innen, die bis Ende 1975 in der *ZDF-Hitparade* auftraten. Allerdings war diese Sendung nicht so abwechslungsreich, wie die große Zahl der Interpret*innen andeutet. Nur 25 der 197 Sänger*innen bestritten nämlich die Hälfte aller Auftritte in der *ZDF-Hitparade* bis Ende 1975. Unter diesen 25 sind die fünf Sänger*innen (20 %), die in mindestens einem Stück mit R&B-, Soul- oder Funk-Elementen experimentierten, wiederum deutlich überrepräsentiert. Die Modernisierung des Schlagers etwa mit Soul-Elementen erfolgte also nicht nur an den Rändern, sondern auch bei den bekannten Gesichtern der Schlagergeschäfts.

Damit ist jedoch nichts über den Erfolg der entsprechenden Lieder in der *ZDF-Hitparade* ausgesagt. Der in mehr als jeder zweiten Sendung im Zeitraum von 1969 bis 1975 präsente Sänger Chris Roberts kam beispielsweise komplett ohne derartige Einflüsse aus. Roberts trat in 40 von 77 Sendungen auf, gefolgt von Michael Holm mit 35 und Heino mit 33 Auftritten. Holm zählte zu den Akteur*innen im deutschen Schlager, die Anfang bis Mitte der 1970er-

Jahre mit Soul und Funk experimentierten, wenn auch nicht in den in der *ZDF-Hitparade* präsentierten Stücken, Heino war dagegen wie Chris Roberts gegen derartige Einflüsse immun.

Diese Top drei deuteten außerdem darauf hin, dass der in der *ZDF-Hitparade* präsentierte deutsche Schlager eine Männerdomäne war. Zwar war die Gesamtzahl der Interpret*innen ungefähr gleich auf beide Geschlechter verteilt, aber unter den 25 Interpret*innen, die die Hälfte der Auftritte bestritten, fanden sich 15 Männer, vier Frauen und drei Duos, von denen eines auch noch aus zwei Männern bestand. Die oben angesprochene Geschlechteraufteilung auf *Soul in Germany. Wenn ein Mann liebt ein Woman* (V.A. 2007b) mit neun Frauen von 19 Interpret*innen entsprach damit vielleicht dem deutschen Schlager im Allgemeinen, aber nicht dem erfolgreichen à la *ZDF-Hitparade*.[245] Manuela, die auf *Soul in Germany* am häufigsten vertretene Interpretin, verpasste die Top 25 der *ZDF-Hitparaden*-Interpret*innen mit elf Auftritten übrigens knapp, präsentierte im Fernsehen jedoch andere Stücke als auf der zitierten Zusammenstellung. Vicky Leandros, Udo Jürgens und Hildegard Knef traten ebenfalls entweder mit anderen Titeln oder auch gar nicht (Knef) in der *ZDF-Hitparade* auf. Marianne Rosenberg, Su Kramer und Joy Fleming präsentierten dagegen auch ihre Soul-Adaptionen. Fleming trat jedoch nur einmal auf Kramer kam bis Ende 1975 auf fünf Auftritte mit stilistisch unterschiedlichem Material. Rosenberg ist dagegen eine der vier Frauen unter den Top 25.

In der DDR waren mit Manfred Krug, Uschi Brüning und Veronika Fischer ab Anfang der 1970er-Jahre ebenfalls mehrere Interpret*innen an Soul- und Funk-Adaptionen interessiert. Diese wurden allerdings nicht als Schlager vermarktet und werden weiter unten in den Abschnitten zu Ost-Rock und Fusion behandelt.

Auch in Österreich fanden sich im Rahmen des Austro-Pop bereits lange vor Falco Soul- und Funk-Adaptionen, so bei Wolfgang Ambros, Marianne Mendt und Sandra Haas. Der

[245] Gleichzeitig muss der in meiner Erinnerung präsenten Annahme widersprochen werden, die *ZDF-Hitparade* sei gleichbedeutend mit dem deutschen Schlager gewesen. Evergreens wie „Schöne Maid“ von Tony Marshall (1971), „Ein bisschen Spaß muß sein“ von Roberto Blanco (1972), „Schön ist es, auf der Welt zu sein“ von Roy Black & Anita (1971) oder auch alles von den Les Humphries Singers waren nicht Teil des Programms der *ZDF-Hitparade*. Dabei war Tony Marshalls Produzent Jack White regelmäßiger Teil der Sendung, Roy Black & Anita wurden von einem der Teams betreut, die auch für Chris Roberts arbeiteten, und Roberto Blanco von dem anderen. Damit liegen die Gründe für diese Lücken nicht auf der Hand, vielleicht ist es auch einfach Zufall. Aber es verwundert trotzdem, dass beispielsweise Roy Black im Untersuchungszeitraum von 1969 bis 1975 nur mit einem Titel in der *ZDF-Hitparade* vertreten war. Es muss mehrere parallele Wege gegeben haben, wie ein Schlager zum Hit werden konnte.

Arrangeur von Haas' Soul-Adaption „Kleiner Mann" (Haas 1973), Richard Schönherz, war vorher als Teil der Fatty George Crew aktiv, die für die teilweise funkaffine Musik der Pop-Oper *Trip* (George/Schwinger 1972) verantwortlich zeichnete, bei der unter anderem auch Kramer sang und auf die weiter unten noch eingegangen wird. Im Anschluss wurde Schönherz 1976 Mitglied des Disco/Funk-Projekts Supermax, dessen Bandleader Kurt Hauenstein wiederum auf Frank Farians Nummer-eins-Hit „Rocky" (Farian 1975a) Bass spielte. Frankie Farian & Die Schatten gehörten zu den Beatbands, die sich für Soul interessierten.[246] Hauenstein war als Bassist auch an Wolfgang Ambros' Album *Es lebe der Zentralfriedhof* (1975) beteiligt, auf dem ähnlich wie bei *Knef* (Knef 1970) mit „G'söchta" (Ambros 1975) eine selbstverständliche Funk-Adaption zu finden ist.[247] Marianne Mendts früher Austro-Pop-Hit *Wie a Glock'n* (1970) adaptierte im Titelstück ebenfalls Soul und Funk. Für Komposition und Arrangement zeichnete mit Hans Salomon nach Schönherz ein weiterer Musiker von Fatty George – allerdings nicht der Fatty George Crew – verantwortlich. Soul- und Funk-Adaptionen waren auch für die Mehrheit der anderen Salomon-Arrangements und -Kompositionen auf Mendts Debüt-Album bestimmend, inklusive einer Bearbeitung von „Spinning Wheel" (Blood, Sweat & Tears 1968) und einer Komposition von Joe Zawinul, der zwischen 1969 und 1972 bei Miles Davis engagiert war und 1970 die erfolgreiche Fusionband Weather Report gründete. Als Produzent von Mendts Album fungierte Johannes Fehring, der das erfolgreichste Studioorchester im Österreich der 1950er- und 1960er-Jahre leitete. Fehring zeichnete unter anderem bereits für Suplies oben erwähnte Jackie-Wilson-Bearbeitung von 1959 verantwortlich. Hammerschmidt und Zawinul waren zeitweise Mitglieder von Fehrings Orchester. Für ein Verständnis der Adaption von Soul und Funk in Österreich wäre deshalb eine tiefergehende Beschäftigung mit Fehring und George und dem Netzwerk der sie umgebenden Musiker*innen sinnvoll.

Insgesamt ergibt sich aus den angeführten Beispielen, dass die Soul-Rezeption im Schlager diverser war als im Beat. Zudem erfolgten Adaptionen von Soul und Funk im Schlager des deutschsprachigen Raums mehrheitlich über *weiße* Sängerinnen, hinter denen *weiße* männliche Produktionsteams standen. Offenbleiben muss, inwieweit man in Bezug auf Gender da-

[246] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves und Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.
[247] Auf Ambros' Debüt *Alles andere zählt net mehr* (1972) spielte auch Schönherz mit.

bei an die vergleichsweise starke Präsenz von in Großbritannien lebenden US-amerikanischen Soulsängerinnen im deutschen TV[248] anschloss oder einen direkten Vergleich der Adaptionen mit dem männlich dominierten und essenzialistisch Schwarz gedachten Southern-Soul-Image in Deutschland zu unterlaufen suchte, bei dem Aretha Franklin als Ausnahme von der Regel konzipiert war. Soul und Funk wurden im Verlauf der 1970er-Jahre immer stärker etablierte Teile des Ausdrucksrepertoires von Schlager und deutschem Pop, eine Spezialisierung war eher selten und nur im Falle von Rosenberg auch erfolgreich. Sängerinnen wie Kramer und Fleming hatten dagegen mit Widerständen unterschiedlichster Art zu kämpfen, die in Kapitel 9 beschrieben werden.

Soul und (Kraut-)Rock

Das in Westdeutschland bei den Beatbands vorhandene Interesse an Musiken wie R&B, Soul und Funk, das über die reine Lehre des Blues hinausging, verschwand mit der Rock-Werdung von Beat fast völlig. Krautrock war weitgehend frei von derartigen Adaptionen und entwickelte sich in seinem an elektronischer Musik interessierten Teil zu einer, man möchte fast sagen, absichtlich *weißen* Musik. Der eher rockaffine Teil beschränkte sich dagegen zumeist auf die Adaption von Blues, deren *weißer* und manchmal auch deutscher Interpretation man zunehmend Authentizität zusprach. „Mit einem Mal gibt es eine Reihe weißer Gruppen, die so schwarzen und ausdrucksstarken Blues spielen, als hätten sie die Hautfarbe gewechselt“ (Berendt 1970: 41). Gleichzeitig blieb jedoch klar: „all das wirkt bei weißen Gruppen immer einen Deut weniger selbstverständlich als bei schwarzen“ (ebd.). Ein dritter Bereich bewegte sich in Richtung Jazzrock-Fusion und wird weiter unten im entsprechenden Abschnitt behandelt. Allen war gemeinsam, dass es nun darum ging, als eigenständig wahrgenommen zu werden. Frank Schäfer (2018: 40f.) zitiert in seiner Chronik des *Burg-Herzberg-Festivals* eine Kritik von Klaus Mertens aus der Zeitschrift *Hör Zu* von 1970:

> Es sei nicht „noch’n Festival“ mit irgendwelchen „Hau-Ruck-Beat-Bands“ gewesen. Man habe demonstrieren wollen, „daß es in Deutschland entgegen dem verbreiteten Vorurteil genügend Leute gibt, die nicht nur irgendwelche Hits covern“. Das sei nicht nur gelungen, die gebotene Qualität und künstlerische Originalität würdigt er als „kleine Sensation“. „So

[248] Vgl. Kapitel 2, Abschnitt TV.

> wie sich die Bands der amerikanischen Westküste Mitte der sechziger Jahre von ihren britischen Idolen lösten und einen eigenständigen Sound entwickelten, so gehen nun auch die deutschen avantgardistischen Gruppen eigene Wege. England ist tot!“ (Ebd.)

Dementsprechend spielten Soul und Funk auf dem von 1968 bis 1972 veranstalteten original Burg-Herzberg-Festival keine Rolle.[249] Gleiches galt auch für das erste große deutsche Popfestival, die *Essener Songtage* von 1968, mit dem Headliner Frank Zappa. Auch Anthologien wie die aus 30 CDs bzw. fünf Boxsets mit jeweils sechs CDs bestehende Reihe *Krautrock. Music For Your Brain* (V.A. 2005–2012) bestätigt diesen Eindruck: Soul und Funk kamen im Prinzip nicht vor. Die wenigen Ausnahmen, die die Regel bestätigen, summieren sich auf genau drei der 325 Stücke der Anthologie. Zwei davon sind von Atlantis, eines von Randy Pie, von denen im Gegensatz zu Atlantis noch zwei weitere Stücke zur Anthologie gehören. Beide Bands stammten aus Hamburg und waren personell verflochten. Einschränkend muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass sich (natürlich) auch einige Fusionbands wie Kraan, Embryo oder Passport auf der Anthologie tummeln, auf die weiter unten im Abschnitt Soul, Funk und Jazz eingegangen wird. Die nicht immer einfache Unterscheidung zwischen Funk und Fusion erfolgt dabei auf dieser Grundlage: Bei Funk steht der Groove im Zentrum, bei Fusion dagegen solistische Äußerungen, für die ein Funk-Groove ein mögliches Hintergrundrauschen bildet. Der Schwerpunkt der Musik ist ein anderer. Krautrock-Fusion ist zudem bzw. deshalb meist instrumental.

Die Krautrock-Szene war extrem männerdominiert und die wenigen herausgehobenen Frauen wie Sängerin Inga Rumpf von Atlantis oder – mit Einschränkungen – Fleming waren vielleicht sogar stärker an Soul und Funk interessiert als die Männer.[250] So verließ beispiels-

---

[249] Seit 1999 gibt es das Burg-Herzberg-Festival wieder.

[250] Um es etwas genauer zu wissen, habe ich die erwähnte 30 CDs umfassende Krautrock-Anthologie *Krautrock. Music For Your Brain* (V.A. 2005-2012) in Sachen Gender untersucht: Bei den insgesamt 175 Bands spielten insgesamt nur rund 20 Musikerinnen mit, denen mindestens 700 Musiker gegenüberstehen. Die Zahl der Musiker ist mit mindestens angegeben, weil eine genaue Zahl aus methodischen Gründen schwierig ist. Zum einen verzeichneten die Bands teilweise erhebliche Besetzungswechsel, die in der Zählung weitestgehend ausgeschlossen wurden. Zum anderen wechselte die Zahl der Bandmitglieder bei einigen Bands, zum Beispiel bei Faust, zwischen drei und sechs. Hier waren die Besetzungen der auf der Anthologie vertretenen Stücke eine Leitlinie. Im Zweifelsfall wurde die kleinere Besetzung in die Rechnung aufgenommen. Die Gesamtzahl der Musikerinnen ist aus diesen methodischen Ungenauigkeiten potenziell um vier erweiterbar.
Nur zwei der Musikerinnen waren reine Instrumentalistinnen, die vertretenen Instrumente waren Tasteninstrumente, Geige, Flöte, Akustikgitarre und Perkussion. Da nur zwei Bands mehr als eine Musikerin in ihren Reihen hatten, stehen 158 reinen Männerbands 17 gemischte gegenüber, die mehrheitlich Männerbands mit Sängerinnen sind.

weise Fleming die Band Joy & The Hit Kids nach deren Abwendung von Soul und Beat und Hinwendung zum Progressive Rock sowie der Umbenennung in Joy Unlimited.[251] Noch drastischer sah das Ungleichgewicht hinsichtlich *weißer* und Schwarzer Musiker*innen aus. Im Prinzip waren die 175 auf der Anthologie vertretenen Krautrock-Bands *weiß*. International bekannte Bands wie Can, Amon Düül II oder Embryo waren dabei in ihrer Besetzung diverser als der Durchschnitt. Musiker wie der Schwarze Keyboarder Jimmy Jackson bildete die absolute Ausnahme. Jackson spielte dafür gleich bei mehreren Bands wie Amon Düül II (1971), Embryo (1973a), Passport (1971) und Tangerine Dream (1970). Schwarze Sängerinnen fanden sich, wenn überhaupt, nur als Chorsängerinnen. Linda Fields, die für die Rattles ein Album (*Gin Mill* 1974) einsang, ist die einzige Ausnahme.[252] Der Krautrock wirkte so über bekannte Frontfrauen wie Rumpf, Musiker wie den Franzosen Jean-Jacques Kravetz oder auch Jimmy Jackson diverser als er war.

Die extreme Dominanz *weißer* Männer wird in der Literatur (vgl. Littlejohn 2017; Adelt 2016; Seidel 2016; Simmeth 2016; Wagner 2013; Dedekind 2008) zur meist als progressiv bzw. fortschrittlich bezeichneten Krautrock-Szene, der auch zumindest in Teilen eine Verbindung zur entstehenden Alternativkultur (vgl. Reichardt 2014; Reichardt/Siegfried 2010) nachgesagt wird, meines Wissens bisher nicht und wenn, dann nur ungenügend thematisiert und wäre ein wichtiges Thema für eine eigene Untersuchung.

Drei Ausnahmen im Krautrock

Die drei Ausnahmen in der westdeutschen (Kraut-)Rockszene, die an R&B, Funk und Soul interessiert zu gewesen scheinen, sind Atlantis und Randy Pie aus Hamburg sowie die auf der Anthologie nicht vertretenen, aber im Rahmen der *Berliner Jazztage* 1968 als Begleitband der Southern-Soul-Sängerin Carla Thomas auffällig gewordenen Soul bzw. Xhol Caravan aus Wiesbaden.[253] Randy Pie ist die einzige dieser Bands, von der zwei Titel in die DDR lizenziert wurden, darunter das unten besprochene „Highway Driver“ (1976d)[254]

[251] Zu Flemings anschließender Solokarriere vgl. Kapitel 9, Abschnitt Lieder und Brücken.
[252] Fields sang auch Background auf dem dritten Atlantis-Album (1974) und Rumpfs Soloalbum (1975). Ihre Geschichte als Teil von Linda & The Funky Boys wird in Kapitel 7 erzählt.
[253] Vgl. Kapitel 2, Abschnitt Konzerte.
[254] Außerdem wurde „I Am The Joker“ (Randy Pie 1976e) vom dritten Album *Kitsch* (1975) lizenziert.

Atlantis spielten nicht nur Funk, sondern auch Hardrock und Progressive Rock. Diese unterschiedlichen Spielweisen standen im Werk der Band eher nebeneinander, als dass sie fusionierten. Als verbindendes Element diente neben den solistischen Fähigkeiten der Musiker vor allem die Stimme von Sängerin Inga Rumpf, deren Art zu singen immer deutlich von Schwarzen Vorbildern zwischen Blues und Soul beeinflusst war. Die Wichtigkeit von Funk für die Band zeigte sich darin, dass alle fünf Studioalben (Atlantis 1972, 1973, 1974, 1975b, 1978) mit einem Funk-Stück begannen und sogar das Livealbum (1975a) mit einem auf den vorherigen Studioalben nicht vorhandenem Funk-Track startete, der zudem einer der beiden Titel war, mit denen Atlantis auf der genannten Krautrock-Anthologie vertretenen ist. Dabei hat Sängerin Inga Rumpf acht der 13 Funk-Stücke, die ich auf den Studioalben von Atlantis ausmache, allein und ein weiteres gemeinsam mit Gitarrist Alex Conti komponiert. Rumpf schien damit mindestens eine der treibenden Kräfte hinter der Adaption von Funk bei Atlantis zu sein. Allerdings bildete sich diese Leidenschaft nicht auf ihrem Soloalbum *Second-Hand Mädchen* (Rumpf 1975) ab, bei dem unter anderem auch die komplette Atlantis-Besetzung der letzten beiden Studioalben (Atlantis 1975b, 1978) beteiligt war. Vielmehr hörte man von R&B oder Southern Soul beeinflussten Rock mit Bläsersatz. Mit „Amerika“ (Rumpf 1975) eröffnete das Stück mit den größten Soul- und Funk-Einflüssen in Atlantis-Tradition das Album. Das zweite Stück, „Ich bin die geborene Langschläferin“, gab mit dem Intro, das das Hauptriff von „Sweet Home Alabama“ (Lynyrd Skynyrd 1974) mit einem Bläsersatz kombinierte, dann stärker die Richtung des Albums vor. *Second-Hand Mädchen* sollte Rumpf als Rocksängerin mit schnoddrigen deutschen Texten präsentieren, die damit versuchte, an Udo Lindenbergs Erfolge mit dem Panikorchester anzuknüpfen.[255] Bei der Atlantis' Vorgängerband Frumpy, die zwischen 1970 und 1972 drei Studioalben veröffentlichte, fanden sich dagegen noch keine oder kaum Funk- und Soul-Anklänge. Auf dem letzten Frumpy-Album *By The* Way (1972) verstärkten sich allerhöchstens die Blues-Einflüsse in den Kompositionen von Rumpf. Gleiches gilt auch für Rumpfs erste Band, die Folk-Band Die City Preachers, bei der sie ab 1965 sang, und für ihre Solo-Singles der Jahre 1967 bis 1969. Rumpf charakterisiert ihre damaligen musikalischen Vorlieben im Interview mit: „Soul allerdings noch nicht, eher Blues und Gospel, das war so mein Bereich“ (Mader

[255] Ihre Funk-Leidenschaft lebte Rumpf parallel zu Atlantis und zur Solokarriere auf einem *Hip Walk* betitelten Album mit der Big-Band Peter Herbolzheimer Rhythm Combination & Brass (Herbolzheimer 1976) aus, auf dem sie unter anderem Stevie Wonders „Superstition“ (1972) bearbeitete.

2021: 54). Das Interesse an Funk scheint bei Rumpf erst in den 1970er-Jahren aufgekommen zu sein.

Atlantis entstanden in Hamburg aus Frumpy, die wiederum aus den City Preachers hervorgegangen waren.[256] Der über die drei Bands stabile Kern der Besetzung bestand neben Rumpf aus Keyboarder Jean-Jacques Kravetz und Bassist Karl-Heinz Schott. Insbesondere bei Atlantis drehte sich das Besetzungskarussell schnell. Kravetz etwa schied nach dem zweiten Album aus und schloss sich der Band Randy Pie an, die das dritte Funk-Stück der oben ausgewerteten Krautrock-Anthologie verantwortet.

Randy Pie wurden 1972 vom ehemaligen Schlagzeuger der Hamburger Beatband The Rattles, Reinhard „Dicky" Tarrach, und dem Gitarristen und Sänger Bernd Wippich von The Petards, die 1968 das *Burg-Herzberg-Festival* ins Leben gerufen hatten, gegründet. Nach zwei erfolglosen Glam- bzw. Hardrock-Singles, eine unter Beteiligung von Richie Blackmore, änderte man die musikalische Ausrichtung konsequent in Richtung Funk und Fusion. Dass nur eines von den drei auf obiger Krautrock-Anthologie vertretenen Randy-Pie-Stücken, ein Funk-Stück ist, ist für die Band nicht repräsentativ und unterstreicht, dass Funk im Krautrock als Fremdkörper betrachtet wurde. Randy Pie waren vielmehr die westdeutsche Funk-Band der 1970er-Jahre. Bereits auf ihrem Debüt *Randy Pie* (1974a) behaupteten sie in den namenlosen Liner Notes ihren Ausnahmestatus: „Da kam mit einem Mal für deutsche Gruppen Unfaßbares aus den Monitorboxen. Losgehmusik, zum Mitmachen, die mit dem Neger drin, so richtig schön funky, rund und locker vom Hocker." (O.N. 1974). Die unkritische und aus heutiger Sicht rassistische Verwendung des N-Wortes reflektiert die in Kapitel 4 beschriebene Essenzialisierung des popmusikalischen Diskurses Ende der 1960er-Jahre im Spannungsfeld zwischen Soul und Jazz. Da 1974 Philly und Miami Soul in Westdeutschland kommerzielle Erfolge zu feiern begannen, waren Randy Pie nah am Zeitgeist.[257] Allerdings adaptierten sie nicht den erfolgreichen Philly Sound und dessen Weiterentwicklung zu Disco. Das Streicherarrangement im

[256] Sie sind aktiver Teil eines Hamburger Netzwerks von Musiker*innen, das in Kapitel 7 genauer beschrieben wird.
[257] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Die Nummer-eins-Hits.

Eröffnungsstück des Debüts blieb fürs Erste die einzige derartige Konzession.[258] Statt auf die Philly-inhärente Dialektik von politischer Wut und Entspannung setzten Randy Pie gern auf brodelnde Grooves im Sinne von Isaac Hayes' Blaxplotation-Soundtrack „Shaft" (Hayes 1971) und an Stevie Wonder zu „Superstition"-Zeiten (Wonder 1972) erinnernde Clavinet-Figuren. Von Philly Soul und Disco unterschied sie zudem ihr Interesse, ihr musikalisches Können auch in ausgedehnten Soli zu präsentieren.

Ihr bekanntestes Stück aus den Jahren 1974/75, „Highway Driver" (Randy Pie 1974c), war eine ihrer kompakteren Kompositionen – es gab kein Solo! – und zeigte den Versuch, einen Hit zu schreiben, ohne sich allzu sehr anzupassen.

Dauer	Bass-Riff	Gesangsmelodie	
4 (Takte)	ohne Bass		Intro
8	A		Intro
12	B		Intro
8	A	1	Chorus
6	B	1	Chorus
4	C		
16	C	2	Verse 1
7 (= 6+1)	B		
4	ohne Bass	1	Chorus
12	D	1	Chorus
16	E	3	Verse 2
14 (Fade out)	B	1	Chorus

Tab. 21 Randy Pie: „Highway Driver" (1974c), Songstruktur

Zwar basierte der Groove auf einer 4-to-the-Floor Bass-Drum-Figur, die von der Snare gedoppelt wurde, und Philly-artige Streicherfiguren umspielten die Gesangslinie, aber die Form verweigerte, wie Tabelle 21 zeigt, den Standard-Popsong sowohl instrumental als auch

[258] Möglicherweise war dies auch eine bewusste Abgrenzung gegenüber Joachim Heiders zeitgleichen Philly-Adaptionen mit/als Alfie Khan Sound Orchestra, die als Easy Listening vermarktet wurden. Randy-Pie-Keyboarder Werner Becker stand mit seinem Projekt Anthony Ventura in direkter Konkurrenz mit Alfie Khan. Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Philly Sound aus West-Berlin und den Abschnitt Philly und Disco (und Easy Listening) weiter unten.

vokal, obwohl ein Chorus entsteht. Stattdessen reihte das Stück einerseits in Funk-Manier auf Bass-Riffs beruhenden Formteile mit Riff B als wiederkehrendem Anker und produzierte über die Gesangsmelodie 1 in Zusammenhang mit dem refrainartigen Text einen Chorus, der allerdings über drei verschiedene Bass-Riffs gesungen wurde.

Randy Pie veröffentlichten zwischen 1973 und 1976 drei Studioalben (1974a und b, 1975) und ein Livealbum (1976a). Aus dem Livealbum wurden zwei Neukompositionen als Singles ausgekoppelt und zu diesem Zweck auch im Studio eingespielt. „England England" (1976b) ist eine Art karibisch angehauchte Reggae-Adaption, die an den Erfolg von Bob Marley anzuschließen suchte und damit auch Teil einer europäischen Welle von Reggae-Adaptionen war. „Dance (if you want it)" (1976c) war dagegen der Versuch von Randy Pie, ein Disco-Stück zu kreieren, ohne auf Solos zu verzichten. Leider verschwand die vorhandene Band-Identität so zugunsten einer Austauschbarkeit und die Singles wurden keine größeren Erfolge. Als Konsequenz verließen Wippich und Keyboarder Werner Becker die Band, die mit neuem Sänger (Peter French) und dem ehemaligen Atlantis-Gitarristen Frank Diez ein letztes Album (1977) aufnahm und sich dann auflöste. Wippich versuchte sich im Anschluss als Duo mit seiner Ehefrau Freya Wippich[259] an Schlager mit Rockeinflüssen (Freya und Bernd Wippich 1977). Die Kompositionen vermieden gerade im Groove von Bass und Schlagzeug jeden Funk- oder Disco-Bezug. Becker verschob dagegen das Zentrum seines Engagements auf sein erfolgreiches Easy-Listening-Projekt Anthony Ventura.[260]

Wenn Randy Pie die westdeutsche Funk-Band waren, dann waren die Wiesbadener Soul Caravan die westdeutsche Soul-Band. Soul Caravan gründeten sich 1967, benannten sich 1969 in Xhol Caravan um und änderten gleichzeitig ihren musikalischen Stil in Richtung Krautrock mit elektronischen Experimenten und Jazzeinflüssen. Nach einer erneuten Umbenennung in nur noch Xhol löste sich die Band 1972 auf. Soul Caravan waren, wie in Kapitel 2 erwähnt, 1968 als Begleitband der Stax-Künstlerin Carla Thomas auf den *Berliner Jazztagen* engagiert – leider existieren keine Aufnahmen von diesem Konzert. Ein Jahr vorher war das einzige Album der Band, *Get In High* erschienen (Soul Caravan 1967), das bis auf zwei Ausnahmen – das Titel-

[259] Freya Wippich sang unter ihrem Geburtsnamen Weghofer in der österreichischen Version des Musicals *Hair* und veröffentlichte vor der Zusammenarbeit mit ihrem Ehemann erfolglos zwei von Udo Lindenberg komponierte und produzierte Singles (Freya 1975 und 1976). Sie war auch bei Randy Pie als Chorsängerin aktiv.
[260] Vgl. den Abschnitt Philly und Disco (und Easy Listening) weiter unten.

stück und „Land Of 1000 Dances“ – aus Neukompositionen bestand. In den Liner Notes wurden Soul Caravan wie Randy Pie als außergewöhnlich beworben:

> This is different from any other soul-album. What you are listening to is the first integrated soul band recorded yet. Integration in many ways of the word. By nation – three Americans have joined forces with four Germans, not counting composer/writer Henry Gaines, who stems from soulville Harlem, too. Integration by colour, but what does that mean in our complex world, where just the individual human being counts – no colours, no races: Integration by music. It is not just soul music, it is music of the soul, getting a little higher, getting a little freer. Integrating the sounds of our time, making love with music – well that is THE SOUL CARAVAN – GET IN HIGH! (O.N. 1967)

Im Rahmen der Soul-Mode von 1967 suchte man offensichtlich sowohl nach einem Alleinstellungsmerkmal als auch nach einer Verbindung von Soul mit der Hippie-Kultur. Ästhetischer Bezugspunkt für Soul Caravan war unüberhörbar Southern Soul. Die dafür formativen Booker T. & The M.G.'s wurden als ebenfalls „integrated soul band“ von den Liner Notes geflissentlich ignoriert, genau wie andere derartige und bereits existente (US-)Soul-Bands. Für die BRD kann die in den Liner Notes genannte personelle Zusammensetzung der Band trotzdem mit Recht als außergewöhnlich bezeichnet werden. Unklar bleibt die Art der Zusammenarbeit mit Henry Gaines aus „Soulville Harlem“, über die mir keinerlei Informationen vorliegen. Die beiden US-amerikanischen Sänger verließen die Band noch vor der Umbenennung in Xhol Caravan, wie eine 2006 erschienene Liveaufnahme von 1969 (Soul Caravan 2006) dokumentiert. Der ebenfalls US-amerikanische Schlagzeuger blieb der Band bis zur Auflösung erhalten. Die Musik von Soul Caravan lebte von den präzisen Saxofonsätzen und -melodien, solistische Einlagen waren eher selten. Dagegen hatten die beiden US-amerikanischen Sänger bei den Stücken, die sie als Shouter oder in Kopfstimme fordern, hörbare Schwierigkeiten. Ihre Stärken lagen in den Balladen und der Bruststimme. Gleichzeitig beinhaltete *Get In High* (1967) nur zwei Balladen unter den insgesamt elf Stücken. Die Rhythmussektion hatte ihre Southern-Soul-Lektion gelernt, fühlte sich aber im langsamen und mittleren Tempo ebenfalls wohler als Uptempo. Hier kamen sie immer mal wieder an ihre Grenzen und brachten den Groove ins Schwanken. Exemplarisch kann man das auf ihrer Bearbeitung von „Land Of 1000 Dances“ (ebd.) hören. Gleichzeitig hatten die beiden Saxofonisten auch an modalem und freiem Jazz Interesse, beispielsweise dokumentiert in „African Song“ (ebd.). Gerade im schnellen Tempo machte das den Erhalt des Grooves im Zusammenspiel nicht einfacher. Trotzdem waren Soul Caravan eine in

der westdeutschen Landschaft exzeptionelle Band, die sich mit ihrer künstlerischen Version nicht durchsetzen konnte, wie ihre stilistische Umorientierung und die Tatsache, dass sie in Joachim Ernst Berendts TV-Dokumentation über die *Berliner Jazztage 1968* nicht vorkamen, andeutet. Die von ihnen angestrebte Mischung verschiedener Welten erfuhr zeitgenössisch nicht genug Unterstützung oder diese lag mit Lippmann und Rau, den Produzenten ihres Albums, eher im Jazzbereich. Sie saßen wohl zwischen den Stühlen, denn auch das an freiem Jazz interessierte Publikum definierte sehr penibel, was als frei erlaubt war und was nicht.

Vier Ausnahmen im Ost-Rock

Anfang der 1970er-Jahre öffnete sich die DDR für neue Einflüsse. Dafür gab es eine ganze Reihe Gründe: das Interesse der DDR an internationaler politischer Anerkennung, der Machtwechsel von Ulbricht zu Honecker, die neue Ostpolitik des Westens und die Vorbereitung der *Weltfestspiele der Jugend* 1972. Die Eiszeit, die nach dem 11. Plenum des ZK der SED in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre eingesetzt hatte, inklusive des Verbotes vieler Beatbands, endete und führte zu Beginn der 1970er-Jahre auch zu vorsichtigen Versuchen der Soul-Aneignung in der DDR, wie das oben erwähnte „Derby“ der Theo Schumann Combo (1969). Parallel waren auch Musiker*innen aus der Jazzszene an R&B, Soul und Funk interessiert; dazu zählten Sänger*innen wie Uschi Brüning oder Manfred Krug, aber auch Bandleader wie Günther Fischer oder Klaus Lenz, die jedoch eher in Richtung Fusion als in Richtung Funk tendierten.

Die formalisierte staatliche Regulierung der Musikszene im Allgemeinen und der populären Musik im Besonderen – das heißt staatliche Ausbildung, staatliche Spielerlaubnis, staatliche Zensur und staatliche Überwachung – führte unter anderem zu einer Konzentration angehender Rockmusiker*innen in der Tanzmusikklasse der Musikschule Friedrichshain in Berlin, die wiederum zwangsläufig Netzwerkbildungen beförderte.[261] Man kannte sich – mit allen Vor- und Nachteilen –, und die Grenzen zwischen den Genres waren gerade für die Begleitmusiker*innen, die Nicht-Bandleader, durchlässiger.

Bezogen auf Tonaufnahmen muss für die DDR zwischen Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen unterschieden werden. Erstere konnten zwar ebenfalls auf Tonträger erscheinen,

[261] Einen kurzen schematischen Überblick bietet Kaiser 2014.

hatten aber den Rundfunk als Auftraggeber und nicht eines der staatlichen Label – die (kulturpolitischen) Zuständigkeiten waren andere (vgl. Rauhut 1993 u. 2006b). Rundfunkaufnahmen klangen meist wie im Tonstudio kaum nachbearbeitete Konzertaufnahmen, egal ob mit oder ohne Publikum. Tontechnische Effekte und aufwendige Mischungen waren dementsprechend Mangelware. Diese fanden sich, wenn, dann auf den Schallplattenaufnahmen.

Auffällig in Sachen Funk wurden in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre nach meiner Kenntnis insbesondere vier Bands: Panta Rhei, Veronika Fischer & Band und die Modern Soul Band aus Berlin sowie (Gruppe) Lift aus Dresden – und auch diese jeweils nur mit einzelnen Stücken. Panta Rhei existierten von 1971 bis 1975 und waren in dieser Zeit „die ostdeutsche Rock- & Soul-Band der Superlative […] Die Besetzung liest sich fast wie ein ‚Who is who' der späteren DDR-Rockszene" (deutsche-mugge o.J.a). In den Liner Notes zum Debüt-Album (Panta Rhei 1973) hieß es: „Viele von ihnen studieren bzw. studierten an den Musikhochschulen in Berlin, Leipzig und Dresden, die anderen an der bekannten Musikschule Berlin-Friedrichshain" (Gerlach[262]: 1973). Laut dem Bandporträt auf deutsche-mugge.de spielte die Band Eigenkompositionen und Titel der 1967 gegründeten US-amerikanischen Jazzrock-Band Blood, Sweat & Tears, die 1970 als eine der ersten, wenn nicht als erste US-amerikanische Band durch Jugoslawien, Rumänien und Polen getourt war.[263] Konzerte der Band waren für die zukünftigen Panta-Rhei-Musiker also zumindest potenziell erreichbar. Blood, Sweat & Tears waren für ihre Fusion von Rock, Soul, Big-Band-Arrangements und Jazz mit Kunstmusik des 20. Jahrhunderts bekannt.[264] So eröffnet und schließt das zweite Album der Band (Blood, Sweat & Tears 1968) mit „Variations On A Theme By Erik Satie" und sucht über den Komponisten Satie die Verbindung zur kunstmusikalischen Avantgarde Anfang des 20. Jahrhunderts. Die Band machte Soul und Funk gesellschaftsfähig für ein in musikalischer Hinsicht bürgerlich kunstmusikalisch erzogenes Publikum, das Wert auf musikalisches Handwerk legte. Die schon

[262] Jens Gerlach ist als Schriftsteller 1953 von Hamburg in die DDR übergesiedelt und arbeitete damals als „Textlektor in der Leitung der zentralen Arbeitsgruppe Tanzmusik des Staatlichen Rundfunkkomitees" (Wikipedia). Er schrieb ab 1966 auch Liedtexte. Für Panta Rhei verfasste er nicht nur die Liner Notes, sondern auch die Liedtexte für fünf der sieben Kompositionen auf ihrem Debüt-Album (1973).
[263] Vgl. https://concerts.fandom.com/wiki/Blood,_Sweat_%26_Tears.
[264] Blood Sweat & Tears schafften es 1970/71 auch mit zwei Alben in die westdeutschen Top 50, obwohl die Band wegen der vom US-Außenministerium finanzierten Ostblock-Tournee in der westdeutschen Alternativszene an kulturellem Kapital verloren hatte.

zitierten Liner Notes des einzigen Panta-Rhei-Albums[265] (1973) lesen sich wie eine Beschreibung von Blood, Sweat & Tears, wobei Soul und Funk nicht erwähnt, sondern unter Beat subsumiert wurden:

> Das Repertoire reicht vom schlagerverwandten Tanztitel bis zum betont experimentellen Konzertstück, vom folkloristisch gebundenen Blues bis zu Adoptionsformen des modernen Agitprop-Songs. Der Jazz in all seinen Spielarten prägt den ‚Panta Rhei'-Stil ebenso wie die zeitgenössische Kammermusik, internationale Volksmusik fließt ein und natürlich alles, was auf der globalen Beat-Szene gut und aktuell ist. (Gerlach 1973)

Zur – dann doch – Ausnahmestellung von Funk im Repertoire von Panta Rhei passt in gewisser Weise, dass *das* eindeutige Funk-Stück auf *Pantha Rei* (1973), „Der Losverkäufer", nicht von einem der drei Hauptkomponisten der Band[266] stammte, sondern von Saxofonist Joachim Schmauch.

	1		+		2		+		3		+		4		+		1		+		2		+		3		+		4		+
Bass	x		x								x								x								x		x	x	x
Piano L											x								x												
Piano R					x										x								x								
Snare					x								x	x						x	x										
Kick	x			x				x	x		x	x				x	x		x	x				x	x						
Bläser	x								x				x	x	x		x						x		x	x	x				
Wah Git							x	x	x	x	x	x	x		x	x	x		x		x	x	x	x	x						

Abb. 7 Panta Rhei: „Der Losverkäufer" (1973), Abstraktion des Grooves

Der Groove von „Der Losverkäufer" (1973) ist ein Lehrstück in Sachen Jazz-Funk. Die Abbildung zeigt die rhythmische Verzahnung von Bass, Piano und jeweils einer ausgewählten Bläser-, Gitarren-, und Schlagzeugvariation. Basis ist ein 2-taktiges Pattern, das vom Bass gemeinsam mit dem Piano mit einer „schweren Funk-Eins" im Sinne von Danielsen (2006) und der potenziell polyrhythmischen Verzahnung der einzelnen Stimmen im Sinne Pfleiderers (2006) strukturiert wurde. Während der Bass ohne Variationen die modale Basis lieferte, harmonisierte

[265] Außer dem Album veröffentlichten Panta Rhei noch drei Singles, davon zwei (1972, Dreilich 1974) mit Songs, die nicht auf dem Album zu hören waren, und sieben Songs auf Amiga-Zusammenstellungen, von denen vier nicht auf dem Album waren (www.discogs.com/de/artist/267667-Panta-Rhei-2?type=Appearances&subtype=Compilations&filter_anv=0). Zusätzlich existieren vier Rundfunkaufnahmen, von denen zwei bisher nicht auf Tonträger veröffentlicht sind. Diese zusätzlichen Titel fügen, soweit veröffentlicht, dem Funkrepertoire von Panta Rhei nichts hinzu.

[266] Vgl. Wolfgang Lange in den Liner Notes zur Panta-Rhei-Zusammenstellung *Die frühen Jahre* (1981).

das Piano mit unterschiedlichen Färbungen. Wah-Gitarre und Bläser variierten über dieser Grundlage ihre Pattern beständig und auch das Schlagzeug veränderte ununterbrochen die Anzahl von Snare- und Bass-Drum-Impulsen. Aus der Wiederholung und Variation dieses Patterns entstand der A-Teil der dem Stück zugrunde liegenden AABA-Struktur.

Die weitere Gliederung des A-Teils erfolgte über den Gesang: Auf vier Pattern mit Veronika Fischer als Hauptstimme folgen zwei mit Herbert Dreilich und wiederum vier, die mit einem gemeinsamen Ausruf beider Stimmen beginnen und im Anschluss von Fischer allein beendet werden. Diese Folge wurde wiederholt, dann schloss sich der B-Teil an als Saxofon- und Bläsersolo in schnellerem Tempo, bevor die Band wieder zu einem Durchlauf des A-Teils zurückkehrt und anschließend endet. Leider minderte der über einen treibenden Backbeat mit erhöhtem Tempo gespielte B-Teil den Funk-Charakter und die Tanzbarkeit des Stücks. Außerdem wurde die reihende Struktur mit dem B-Teil formal in einen Classic American Song überführt und damit auch dem Jazz angenähert.

Aus Panta Rhei gingen Veronika Fischer & Band (Fischer und Schlagzeuger Frank Hille) und Karat (Bassist Henning Protzmann, Sänger und Gitarrist Dreilich, Keyboarder Ulrich Swillms) hervor. Letztere hatten mit Funk nichts mehr am Hut und komponierten 1978 mit „Über sieben Brücken mußt du gehen“ einen gesamtdeutschen Hit – Erstere dagegen schon. Allerdings blieben auch bei Veronika Fischer & Band Funk-Stücke die Ausnahme. Auf dem Debüt ging nur der instrumentale Teil von „Halt an“ (Fischer 1976) in diese Richtung und auf dem zweiten Album die Eröffnung der B-Seite „He, wir fahr’n mit dem Zug.“ (1977). Zusätzlich existieren instrumentale Single-Veröffentlichungen im Philly-Soul-Stil wie „Philodendron“ (Fischer 1975). Die Mehrzahl der Kompositionen von Veronika Fischer & Band, inklusive der eben genannten, stammte von Frantz Bartsch, der vorher bei (Gruppe) Lift aktiv war.

Lift wiederum war aus dem Dresden Septett hervorgegangen und spielten mit Christiane Ufholz als Sängerin 1973 das Funk-Stück „Wenn“ (Lift 1973) ein. Ufholz war 1973 Gründungsmitglied von Lift und veröffentlichte mit ihnen vier Singles, verließ die Band aber bereits 1975 wieder in Richtung Klaus Lenz Band und arbeitete auch als Gastvokalistin bei Günther Fischer,

also bei prominenten Protagonisten der DDR-Jazzszene (siehe unten).[267] Mit dem neuen Sänger Stefan Trepte änderte sich auch der Musikstil von Lift in Richtung Progressive Rock. „Wenn“ ist bei Lift ebenfalls eine Ausnahme im veröffentlichten Repertoire, wie überhaupt Funk in der DDR noch stärker als in Westdeutschland eine Geschichte der Ausnahmen war.

Das Stück wurzelt mit der 2-taktigen harmonische Formel I-IV-bIII /I-bIII-IV im Blues. Die Harmoniewechsel weg vom Grundton sind jeweils auf den Zählzeiten Vier und Vier-Und. Die Rhythmik ist stark synkopiert, inklusive starker Eins. Im 8-taktigen Verse wird die Harmonik in der zweiten Hälfte einen Ganzton nach unten gerückt. E-Piano, Bass und Bläser verzahnen sich mit dem Gitarrenriff. Das Schlagzeug spielt einen Backbeat mit vielen zusätzlichen Impulsen, die an Second Line Drumming aus New Orleans angelehnt sind und aus dem Beat retrospektiv einen Breakbeat machen. Die Struktur des Songs besteht aus der Reihung von vier Versen, die von drei solistischen Zwischenspielen unterbrochen werden. „Wenn“ war damit eine gelungene Funk-Adaption auf Blues-Basis, wie man sie auch bei James Brown oft hört.

In Bezug auf die Mixästhetik war die Idee der Bühnensimulation im Stereoraum für Panta Rhei und Lift grundlegend. Außergewöhnliche Platzierungen von Klangquellen im Raum waren selten, Effekte wurden unterstützend im Hintergrund eingesetzt. Prominente Effekteinsätze bezogen sich auch weniger auf Soul und Funk denn auf psychedelische Anklänge mit Modulationseffekten auf beispielsweise Trommeln. Insbesondere bei der Rundfunkaufnahme von „Wenn“ wundert diese Beschränkung nicht.

Die Modern Soul Band, gegründet 1968 in Berlin als Modern Septett – auch als Folge des Verbots einer Vorgängerband –, orientierte sich wie Panta Rhei anfangs an US-Jazzrock-Bands wie Blood, Sweat & Tears und Chicago. Die Umbenennung in Modern Soul Band erfolgte 1970. Posaunist Conny Bauer erinnert sich:

> 1970 bin ich als Posaunist zur Berliner Modern Soul Band gekommen. Soul-Musik war damals noch ganz neu und modern […] Wir haben damals drei- bis viermal die Woche gespielt, zum Tanz, so sechs Stunden. Und trotzdem habe ich noch jeden Tag viel geübt,

[267] „Als eine der Erstunterzeichner des Offenen Briefes gegen die Ausbürgerung von Wolf Biermann, musste Christiane Ufholz 1976 die DDR verlassen. Damit war ihre Karriere als Musikerin vorerst beendet und sie ging in Westberlin zurück in ihren alten Beruf als Friseurin“ (deutsche mugge o.J.b). Veronika Fischer verließ die DDR 1981.

> in den Hotelzimmern. Als ich nur noch Posaune gespielt habe, habe ich auch sehr schnell einen Entwicklungssprung gemacht, alles genutzt, was es auf der Bühne gab, auch mal ein Stück mit einem längeren Posaunensolo geschrieben. (Osterhausen 2003: Abs. 9 und 13)

Das Besetzungskarussell drehte sich schnell, 1973 stieg zum Beispiel Bauer bereits wieder aus. Gitarrist Hansi Biebl wechselte zu diesem Zeitpunkt zu Veronika Fischer & Band. Ebenfalls 1973 fusionierte man mit der Klaus Lenz Band zur Klaus Lenz Modern Soul Big Band und tourte bis 1977 unter diesem Namen. Rundfunkaufnahmen der Modern Soul Band gab es von Beginn an. Ab 1971 erschienen diese auf Singles und als Beiträge auf Zusammenstellungen, offizielle Alben folgten ab 1976. Die Aufnahmen sind mehrheitlich Rundfunkaufnahmen mit dem üblichen reduzierten Mixaufwand.

Der erste veröffentlichte Titel „So muss es sein“ (Modern Soul Band 1971) gab die Richtung vor. Die Basis bildeten zwei Formteile A und B mit Grooves zwischen Soul und Rock, wie in Abbildung 8 zu sehen.

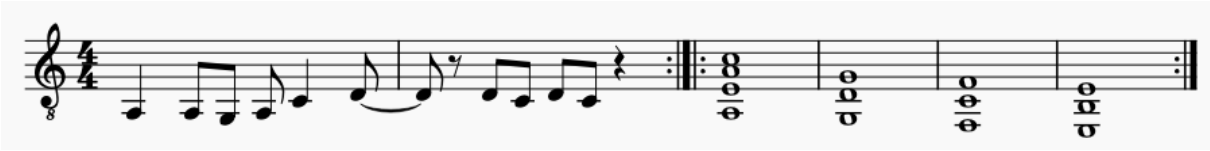


Abb. 8 Modern Soul Band: „So muss es sein“ (1971), Harmonik, Formteile A und B

Die beiden Formteile wechseln sich ab, die andalusische Kadenz oder „Hit The Road Jack“-Formel im B-Teil wurde in durchgängigen Achtelnoten realisiert. Im Prinzip entstand wie bei „Der Losverkäufer“ (Panta Rhei 1973) eine AABA-Struktur, allerdings ist die Anzahl der Takte pro Formteil nicht eindeutig. Als Grundform kristallisierte sich für „So muss es sein“ bei Verse zwei und drei die Folge zwölf Takte A, acht Takte B und vier Takte A heraus. Auf Verse zwei folgt ein 40-taktiges E-Gitarren-Solo über den B-Teil, nach Verse drei ein 24-taktiges Hammondorgel-Solo über den A-Teil. Für die jeweils letzten acht Takte der Soli kommt die Bläsergruppe hinzu, sodass das zweite Solo mit 16 Takten eigentlich halb so lang gedacht war wie das erste Solo mit 32 Takten. Vor Verse zwei und drei wird die Harmonik jeweils um einen Halbton nach oben gerückt.

Im Ergebnis entstand Tanzmusik mit Soul-Anklängen auf einer Jazzbasis und mit starken Rockeinflüssen in den langen Soloteilen. Diese taugten wiederum als Tanzmusik nur bedingt, sondern waren eigentlich zum Zuhören gedacht und nahmen in diesem Widerspruch den in Kapitel 4 referierten Jazzdiskurs zwischen Hot und Sweet wieder auf. Im Rahmen von Soul war zudem der Sänger in Ausdruck und auch Intonation überfordert.

Die stimmlichen Probleme verschwanden auf der nächsten unter dem Namen des Sängers Klaus Nowodworski veröffentlichten Single, deren A-Seite ein Blues ist und deren B-Seite das für „So muss es sein“ gefundene Prinzip weiterentwickelte. Formal wurden wieder zwei Teile kontrastiert, die im A-Teil auf einem Riff und im B-Teil auf einer Akkordfolge beruhen. Allerdings entwickelte sich bei „Die eigne Fantasie“ (Nowodworski 1974) der A-Teil zum Verse und der B-Teil zum Chorus weiter. Das Solo, das, wie im Standard-Popsong üblich, nach dem zweiten Chorus beginnt, erhielt jetzt eine eigene musikalische Begleitung, die deutlich im Jazz statt im Rock verankert war. Die folgenden beiden Singles (Modern Soul Band 1976a, 1977) funktionierten nach der gleiche Formel. Blues auf der A-Seite, Soul/Funk auf der B-Seite. Auf den B-Seiten gesellte sich zu Riff (Verse) und Akkordfolge (Chorus) jeweils noch ein riffbasierter Postchorus. Auf Soli wurde jetzt zugunsten eines den Bläsersatz ausstellenden Instrumentalteils nach dem zweiten (Post-)Chorus verzichtet. „Manfred Mücke“ (1977) war zudem eine deutliche Hommage an Stevie Wonder. Das 1976 erschienene Debüt-Album (1976b) übernahm von den Singles nur ein einziges Stück, das vergleichsweise jazzige „(Verlier nie) Die eigne Fantasie“ (Nowodworski 1974, Modern Soul Band 1976b). Nur ein weiteres Stück des Albums basierte auf der Soul/Funk-Formel der Singles: Das im riffbasierten Verse deutlichste Funk-Stück „Irrtum“ (1976b) wirkte jedoch über den poppigen Chorus etwas aus der Zeit gefallen. Desgleichen zeigten (nicht nur) die auf dem Album enthaltenen Livemitschnitte, dass die Band auf der Bühne ihre Blues-Elemente verstärkte. Die Modern Soul Band adaptierte damit einerseits Soul und Funk, mischte diese aber immer mit wahlweise Rock, Jazz oder Blues. Philly-Soul- oder Disco-Anklänge suchte man dagegen vergebens. Dadurch wirkte die anfangs zeitgenössisch aktuelle Basis der Band mit der Zeit etwas antiquiert und konservierend. Wenn, dann ersetzte Stevie Wonder Blood, Sweat & Tears als internationales Vorbild und Modernisierungsinstanz. Gleichwohl zeigte das langjährige Bestehen der Band und ihre anhaltende

Livepräsenz, dass das Publikum in der DDR für Soul und Funk mehr übrighatte, als es die wenigen Ausnahmen im Repertoire von Lift, Panta Rhei und Veronika Fischer andeuten.

Funk blieb damit nicht nur in West-, sondern auch in Ostdeutschland ein Stil populärer Musik, der zwar rezipiert, aber nur von wenigen gespielt wurde. Funk-Bands und Funk-Stücke im Repertoire von Rockbands blieben in beiden deutschen Staaten die Ausnahme, bezeugen aber über ihre Qualität das Vorhandensein eines profunden Wissens darüber, wie diese Musik klingen soll und gespielt werden muss. Die Soul-Mode Ende der1960er-Jahre, die Tourneen und die Chart-Erfolge hatten Spuren hinterlassen. Musikerinnen waren in beiden deutschen Staaten dabei Mangelware, es herrschte männliche Monokultur. Die Anzahl der interessierten Sängerinnen scheint in der DDR jedoch etwas höher gewesen zu sein.

Soul, Funk und Jazz

In der DDR waren die oben im Zusammenhang mit Christiane Ufholz erwähnten Klaus Lenz und Günther Fischer wichtige Akteure, die Soul- und Funk-Elemente in ihren Jazz integrierten. Gleichwohl, und das gilt für beide deutsche Staaten, wurde Funk im Jazz häufig nur als zusätzliche Färbung genutzt, also als Hintergrundrauschen für die für Jazz konstitutiven Solos und improvisatorischen Elemente. Die Integration von Funk war im Rahmen der Jazzgeschichte auch ein Versuch, eine Modernisierung des Genres unter Umgehung der Entwicklungen des Free Jazz zu versuchen. In Westdeutschland galt dies beispielsweise explizit für Klaus Doldinger und seine Projekte. Gleichwohl gab es im internationalen Jazz wichtige Annäherungen an Funk, die überspitzt und vereinfacht formuliert jenseits dieser Dichotomie liegen und aus den Netzwerken um Ornette Coleman und Miles Davis kamen. Eine grundlegende Rekonstruktion dieser Modernisierungsbestrebungen im (deutschen) Jazz sowie die Integration von Funk in Jazz, Jazzrock und Fusion kann hier nicht Thema sein, deswegen müssen einige Schlaglichter aus beiden deutschen Staaten genügen.

Für beide deutsche Staaten galt, dass Jazzmusiker ihren Lebensunterhalt mit Engagements aufbesserten, die jenseits oder nur noch am Rande des geliebten Jazz lagen. In der DDR waren diese Grenzen zwischen den Genres aufgrund der staatlichen Kulturpolitik und der damit verbundenen Privilegierung professioneller Musiker*innen weniger stark ausgeprägt. So verließ der oben zitierte Konrad Bauer zwar die Modern Soul Band nach zwei Jahren wieder,

um sich verstärkt dem Jazz zu widmen, wertete aber sein Engagement bei der Modern Soul Band nicht ab. Klaus Lenz fusionierte seine Band mit der Modern Soul Band für vier Jahre von 1973 bis 1977 und tourte als Klaus Lenz Modern Soul Big Band. Die „engagierten" Texte der Modern Soul Band griffen – wie andere Ost-Rockbands – soziale Themen auf. Dabei wurden direkte Bezüge zur Black-Power-Bewegung hergestellt, so bei „Freedom Train" (Klaus Lenz Band 1975), dessen Text vom Harlem-Renaissance-Autor Langston Hughes übernommen worden war. Damit schloss man an die in den 1960er-Jahren weitverbreiteten Würdigungen von Black Power im US-amerikanischen Jazz an und positionierte Jazz immer wieder als Musik der vom kapitalistischen westlichen Klassenfeind Unterdrückten. Lenz arbeitete in den 1960er-Jahren bereits mit Manfred Krug und in den 1970er-Jahren auch mit Uschi Brüning. Beide Sänger*innen näherten sich in den 1970er-Jahren insbesondere in ihren Arbeiten mit Günther Fischer auch Funk und Soul an, blieben aber letztendlich doch im Jazz verhaftet.

Krug startete seine Gesangskarriere Anfang der 1960er-Jahre mit der Dixieland-Combo Die Jazz Optimisten (Krug 1962), leistete einen Beitrag zur Twist-Welle in der DDR (1963), sang mit der Modern Jazz Big Band 65 (1966) unter der Leitung von Lenz und arbeitete ab 1971 mit Günther Fischer. Uschi Brüning, Absolventin der Musikschule Friedrichshain, startete ihre professionelle Karriere mit Lenz im Vorprogramm von Etta Cameron und veröffentlichte 1973 Alben mit Fischer (Brüning 1973) sowie 1974 mit Lenz (Lenz 1974). Der Trompeter und Bandleader Lenz begann seine Karriere auf Tonträgern Anfang der 1960er-Jahre mit Modern Jazz, hatte eine Vorliebe für große Besetzungen und öffnete sich in den 1970er-Jahren in Richtung Fusion. Der Saxofonist Fischer spielte Mitte der 1960er-Jahre bei Lenz, hatte aber parallel schon eigene Bands. 1967 gründete er das Günther Fischer Quartett, das sich 1969 zum Quintett erweiterte, mit dem er dann Krug und Brüning begleitete. 1972 wurde er außerdem Dozent in der Abteilung Tanzmusik der Musikhochschule Hanns Eisler in Berlin.[268] Insbesondere Fischer, aber auch Lenz schrieben zudem Filmmusiken.

[268] Lenz, Krug und Brüning gehörten wie Ufholz zu den Erstunterzeichner*innen des Protests gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Lenz und Krug reisten in den Westen aus. Brüning zog ihre Unterschrift zurück und blieb in der DDR aktiv. 1993 warf Krug Fischer in einem im *Spiegel* veröffentlichten Brief vor, IM der Stasi gewesen zu sein. Der Brief wurde von einem die Vorwürfe bestätigenden Artikel (O.N. 1993) flankiert. Fischer leugnete die IM-Tätigkeit. Das Handbuch *Wer war wer in der DDR?* schreibt zu Fischer: „1977 – 89 als IM des MfS (ohne HVA) erf." (vgl. https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/guenther-fischer).

Die Arbeiten von Fischer mit Brüning und Krug blieben mehrheitlich im Jazzidiom und näherten sich mehr oder weniger an Soul und Funk an. Bezeichnenderweise fand sich auf dem dritten, ausschließlich aus Bearbeitungen bestehenden Album von Fischer/Krug, *No. 3: Greens* (Krug 1974), kein Soul- und Funk-Original, sondern Folksongs, Popsongs unterschiedlicher Herkunft und Stücke aus dem Great American Songbook bzw. Classic American Song.[269] Fischer und Krug waren jedoch immer wieder auch funky, insbesondere auf den Alben *No. 2: Ein Hauch von Frühling* (Krug 1972) und *No. 4: Du bist heute wie neu* (1976). Dabei erklangen sie zeitgenössisch moderner als die Arbeiten der Modern Soul Band. So hörte man auf „Jeder Mann, der dich sah" (1972) bereits Philly-Soul-artige Streicherarrangements. Gleichzeitig stand im Unterschied zum Funk meist nicht der Groove, sondern die Gesangsmelodie im Mittelpunkt, und im Unterschied zum Soul blieb die Gesangsmelodie stärker am Jazz orientiert denn an Spiritual oder Blues, inklusive einer Liebe zum Scat-Gesang.[270] So blieben Stücke, bei denen die Soul- und Funk-Elemente die Oberhand gewannen, auf den vier Alben insgesamt in der Minderheit. Neben „Jeder Mann, der dich sah" wären insbesondere „Wenn es draußen grün wird" (1972) und „Du bist heute wie neu" (1976) zu nennen.

Interessant sind die Gemeinsamkeiten und Unterschiede bei den Kooperationen von Krug und Brüning mit Fischer. So musste Brüning im Gegensatz zu Krug damit leben, dass sowohl Fischer als auch Keyboarder Reinhard Lakomy auf einem Album, das Uschi Brüning auf dem Cover zeigt und *Uschi Brüning und das Günther Fischer Quintett* (Brüning 1973) heißt, jeweils eine Instrumentalkomposition platzierten, mit der und bei der Brüning einfach nichts zu tun hatte – das betrifft immerhin mehr als 15 der insgesamt 38 Minuten des Albums. Aus *Uschi Brüning und das Günther Fischer Quintett* wurde so eigentlich *Das Günther Fischer Quintett featuring Uschi Brüning* und die patriarchalen Hierarchien waren wieder hergestellt. Die Kompositionen lagen insgesamt näher am Fusionjazz als bei Krug. Das heißt, die Darstellung von Virtuosität sowohl als Solist*innen als auch als Ensemble nahm großem Raum ein, während bei Krug immer Krug selbst als Sänger im Mittelpunkt stand. Da die Darstellung von jazzaffiner

---

[269] Fischer/Krug bearbeiteten mit „Alone Again (Naturally)" (Krug 1974) auch eine Komposition des britischen Singer-Songwriters Gilbert O'Sullivan (1972), die Anfang der 1990er-Jahre im US-Hip-Hop Verwendung fand (Biz Markie 1991).

[270] Dabei erinnert Krug in Ausdruck und Phrasierung immer wieder an Udo Lindenberg, ohne dessen vermeintlichen „Jugendslang" zu kopieren. Ein analytischer Vergleich der Arbeiten von Krug und Lindenberg aus den 1970er-Jahren wäre ein aus popmusikhistorischer Sicht interessantes Projekt.

Ensemblevirtuosität beispielsweise (abrupte) Takt-, Tempo- und Dynamikwechsel zu benötigen schien, rückte die Wichtigkeit eines durchgehenden Grooves bei Brüning und Fischer in den Hintergrund (vgl. exemplarisch „Eifersucht“ auf Brüning 1973) Das dem Funk-Groove am nächsten kommende Stück ist das das Album eröffnende „Welch ein Zufall“ (1973), dem eine ABA-Form zugrunde liegt. Der A-Teil konkretisierte sich als Abfolge von Verse-Prechorus-Verse-Prechorus-Chorus, der B-Teil ist ein Klaviersolo, das mit einem knapp 20 Sekunden dauernden, rhythmisch freien Break eingeleitet wird und so jeden Tanzfluss unterbindet. Fischer komponierte Musik zum Zuhören im Rahmen des Jazzdiskurses und nicht Funk als Tanzmusik.

Die Wichtigkeit instrumentaler Virtuosität unterstrich auch der Schlagzeugrhythmus[271] des Stückanfangs, der viermal erklang, bevor die Band einstieg:

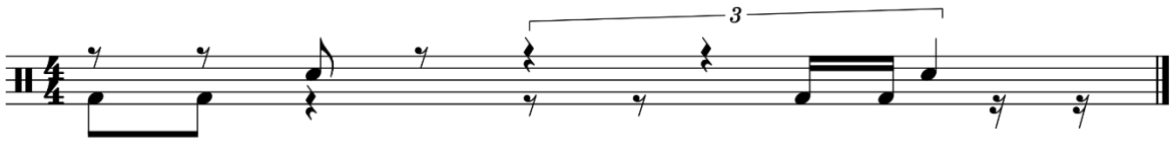


Abb. 9 Uschi Brüning & Günther Fischer Quintett: „Welch ein Zufall“ (1973), Anfang

Mit Krug verzichtete Fischer auf derartige Ausrufezeichen der Virtuosität. Der Groove von „Jeder Mann, der dich sah“ (Krug 1972) änderte sich beispielsweise zwar mehrfach, das zugrunde liegende Tempo blieb jedoch immer gleich und der ebenfalls vorhandene rhythmisch freie Teil war auf zwei Takte begrenzt. „Jeder Mann, der dich sah“ funktionierte also auch als Tanzmusik. Die Form entsprach der von „Welch ein Zufall“, allerdings war der instrumental-solistisch motivierte B-Teil detaillierter gestaltet und hielt den Song als Lied über die zwischenzeitliche Rückkehr zum Chorus besser zusammen. „Jeder Mann, der dich sah“ war darüber viel stärker Pop und Tanzmusik als „Welch ein Zufall“. Deshalb blieben die Alben von Fischer und Krug auch aus gesamtdeutscher Sicht außergewöhnliche Versuche einer an internationalen Standards ausgerichteten deutschen Popmusik jenseits des deutschen Schlagers. Dagegen

[271] Die Notierung nähert sich dem Gespielten nur an, denn in Millisekunden gemessen entsprechen die beiden Sechzehntelnoten genau einer Achtel, enden aber exakt mit dem Beginn der triolischen Viertel und nicht danach. Ob eigentlich das Notierte gespielt werden soll oder das Gespielte sich absichtlich gegen die Notierung sträubt, muss offenbleiben.

erscheint die Arbeit von Fischer mit Brüning stärker im Jazz verwurzelt und in Sachen Gender problematisch.

Während die angeführten Beispiele aus der DDR zeigen, dass man sich als Jazzmusiker*in zu seinen populären Ausflügen namentlich bekannte, verwendeten Protagonisten der westdeutschen Jazzszene in den 1960er-Jahren Pseudonyme, um ihre Reputation nicht zu gefährden. Klaus Doldinger veröffentlichte R&B und Soul in den 1960er-Jahren als Paul Nero, sein damaliger Organist beim Klaus Doldinger Quartett, Ingfried Hoffmann, als Memphis Black.[272] Doldinger nutzte das Pseudonym auch noch für das erste Album seiner 1969 gegründeten Fusionband The Motherhood (1969a), erst das zweite Album *Motherhood* (1970) klärte die Situation mit der Änderung des Gruppennamens in Doldinger's Motherhood und nannte auch die anderen Musiker. Anschließend an Motherhood gründete Doldinger die Fusionband Passport, deren Personal anfangs beständig wechselte, bis sich mit dem fünften Album ein stabileres Quartett etablierte. Doldinger/Nero-Veröffentlichungen waren grundsätzlich instrumental, als Nero bearbeitete er vor allem US-Originale, die im Falle von *Nero's Soul Party* (1968a) um zwei, die Albumseiten jeweils einleitenden Eigenkompositionen ergänzt wurden. Im Falle von „This Is Soul" (ebd.) orientierte sich Nero/Doldinger am Southern Soul des Saxofonisten King Curtis und speziell dessen „Memphis Soul Stew" (Curtis 1967), der zeitgleich auch für die Theo Schumann Combo in der DDR Vorbild war. Auch die erste Motherhood-Single „Soul Tiger" (Motherhood 1969b) verblieb noch in diesem Stil, verjazzte den Southern Soul aber bereits: Der Groove, die Patternvariationen rückten nach hinten, solistisch gedachte Einwürfe auf der Basis des Grooves nahmen zu. Das Debüt von The Motherhood (1969a) hatte ansonsten mit Soul und Funk nichts zu tun und kann am besten als Pop-Jazz mit Tendenz zum Easy Listening charakterisiert werden. So wurde bei „Soul Town" (ebd.) das Saxofonthema von einem weiblichen Summchor gedoppelt, die Kompositionen verschwanden am Ende gern in großen Hallräumen – mit oder ohne Fade-out. Damit sah Doldinger Soul weiterhin als allgemeines Synonym für Unterhaltungsmusik. Jenseits des (verhallten) Saxofons waren die Melodieinstrumente sehr effektbeladen produziert. Von dieser Ausgangsbasis aus wurde der Fusion-Anteil dann sukzessive gesteigert und spätestens mit Passport dominant.

[272] Vgl. Kapitel 4, Abschnitte Schwarz Scheinen, Tatort Sexploitation sowie Sexploitation und Exotismus.

Fusion bildete in Westdeutschland sowohl die Möglichkeit, Jazz für andere Publika zu öffnen, als auch, sich vom wahlweise als Provokation oder Bedrohung empfundenen Free Jazz als neuer Kunstmusik abzusetzen. Fusion bediente zudem die Interessen des Krautrocks an Kunstwerdung und bot die Möglichkeit, sich von elektronischen Experimenten zu unterscheiden. Man traf sich in der Wertschätzung traditionellen musikalischen Handwerks und modernisierte den Jazz-Swing mit anderen als komplex wahrgenommenen Rhythmen wie Funk, diversen perkussiv geprägten Latin-Stilen, indischen Tabla-Rhythmen oder auch westafrikanischen Musiken.

Symptomatisch dafür war das Projekt Niagara des Jazz-Schlagzeugers Klaus Weiss, der 1970 diverse Schlagzeuger und Perkussionisten, darunter Udo Lindenberg, um sich scharte, um ein reines Perkussion-Album (Niagara 1970) aufzunehmen. Verkauft wurde das Album mit einem sexistischen und rassistischen Cover, das in Kapitel 4 schon Thema war – eine paradigmatische Bebilderung des damals fehlenden Problembewusstseins und der ungebrochenen Dominanz des sich selbst als fortschrittlich begreifenden *weißen* Mannes. Für das zweite Album *S.U.B.* (1972) wurde sowohl die Anzahl der Perkussionisten und Drummer reduziert als auch Bandinstrumente addiert. Das dritte, wieder mit einem sexistischen Cover versehene Album *Afire* (1973) schränkte die Bandinstrumente dann auf den E-Bass ein. Lindenberg spielte auch noch auf dem zweiten Album, den Bass bediente dort Gary Unwin, der später unter anderem mit Silver Convention wichtig wurde; der Bass auf dem dritten Album stammt von Dave King, der auch auf „Love To Love You Baby“ von Donna Summer (Summer 1975a) den Bass spielte.[273] Funk-Einflüsse kamen aufgrund der Instrumentierung vor allem auf dem zweiten Album zum Tragen, blieben aber im Fusion-Idiom verhaftet, auch wenn das Titelstück anfangs anderes vermuten lässt, da sich die ersten zwei Minuten ein Gitarrenriff stoisch wiederholt, bevor das Stück in eine zehnminütige Abfolge von Soli mündet.

Der Schweizer Schlagzeuger Charly Antolini, der ab Anfang der 1960er-Jahre in Westdeutschland arbeitete, mischte Anfang der 1970er-Jahre Funk-Grooves mit Big-Band-Arrangements, bei denen insbesondere der Bläsersatz stärker in der Swing-Big-Band-Tradition stand, als dass er von (Southern) Soul oder R&B beeinflusst war (Antolini 1972). Die Idee der Integra-

[273] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.

tion von Funk-Elementen in Big-Band-Arrangements teilte er mit vielen anderen damaligen Bandleadern inklusive James Last, der beispielsweise die Single „Funky Time Part 1 & 2“ (Last 1975) veröffentlichte, und dem oben im Zusammenhang mit Inga Rumpf erwähnten Peter Herbolzheimer. 1968 sprang Antolini mit seinem Album *Soul Beat* (Antolini 1968) ähnlich wie Doldinger auf die Soul-Mode auf. Das Album enthielt trotz des Titels keinen Soul, sondern Big-Band-Arrangements zwischen Swing und Easy Listening. Soul, so wird hier nochmals deutlich, war Ende der 1960er-Jahre in Westdeutschland aus Jazz-Sicht ein Synonym für Schwarze Unterhaltungsmusik, die mit dem die Mode begründenden Southern Soul nichts zu tun haben musste. Ernsthafte Auseinandersetzungen mit Funk und Soul waren deshalb aus diesem Kreis eher nicht zu erwarten und erfolgten auch nicht.

Funk und bewegte Bilder

Boogie, Dixieland und Jump Blues spielten im westdeutschen Spielfilm ab den 1950er-Jahren eine komplexe Rolle, die nach Maja Figge (2015) insbesondere den Sinn hatte, „Deutschsein (wieder) her[zu]stellen“. Dabei diente die Musik auch als Soundtrack für das andere, das Bedrohliche wie in *Die Halbstarken* und wurde zunehmend mit sexueller Freizügigkeit, Drogengebrauch und Gewalt assoziiert. In Fortschreibung dieser Tradition komponierte Peter Thomas für *Unter den Dächern von St.Pauli* (BRD 1970) mit „Haschkeller“ (V.A. 2001) einen stark an Funk und Breakbeats angelehnten Titel. Der Film gehört zu einer Reihe von Sexploitation-Filmen, die den Hamburger Rotlichtbezirk St. Pauli im Titel führten. Diese erweiterten den deutschen Kinomarkt infolge der sexuellen Liberalisierung ab Ende der 1960er-Jahre gemeinsam mit den im Alpenraum angesiedelten Lederhosen- und vermeintlichen Aufklärungsfilmen. Spuren von R&B, Soul und Funk finden sich auch in der Musik, die Gert Wilden (1996) für derartige Filme wie die Reihe *Schulmädchen-Report* schrieb (z.B. „Soul Guitar“ in Teil 3 von 1972), oder *Madame und ihre Nichte* (BRD 1969) mit Titeln wie „Hot Dance“ oder „Dirty Dancing“.[274]

[274] Ähnliche Tendenzen hörte man auch in anderen europäischen Ländern, in Frankreich zum Beispiel auf der Zusammenstellung *Shake Sauvage* (V.A. 2000a), die Aufnahmen aus Soundtracks zu französischen Erotikfilmen der Jahre 1968 bis 1973 versammelt.

Die zunehmende musikalische Identifikation von Action, Drogen, Sex und Geschwindigkeit mit insbesondere Funk zeigte sich auch in den Arbeitstiteln der sogenannten Production Music, also von Musik für die TV- und Kinoverwertung, die auf den beiden Zusammenstellungen *Colours Of Funk* und *Colours Of Funk Vol. 2* (V.A. 2009 und 2010) einer interessierten Öffentlichkeit in ausgewählten Beispielen zugänglich gemacht wurde.

In diesen Zeitgeist passte auch die von Doldinger komponierte Titelmelodie der ARD-Krimiserie *Tatort*, die seit 1970 gesendet wird. Doldinger griff diesen Trend rein zeitlich betrachtet also nicht nur auf, sondern entwickelte ihn regional zumindest mit. Umgekehrt war die Titelmusik des *Tatort* ohne den Jazzrock- und Fusiontrend seit Ende der 1960er-Jahre nicht denkbar. Hier zeigte sich Doldinger, der mit Free Jazz und improvisierter Musik wenig anfangen konnte,[275] zumindest in Westdeutschland weiter als Vertreter des Jazz-Establishments. Ähnliche, nah am Funk liegende Einflüsse finden sich auch in der von Walter Kubiczeck komponierten Musik zur seit 1973 geendeten TV-Spionage-Serie *Das unsichtbare Visier* des DDR-Fernsehens – zum Beispiel in dem Titel „Tentakel“ (Stuckart 1979, Kubiczek 1973).[276]

Hair und die Folgen

Der Überraschungserfolg von *Hair* 1967 führte zu einer Welle ähnlicher Musicals und Shows wie *Jesus Christ Superstar* sowie auch einer deutschen Version von *Hair* als *Haare*, die 1968 in München im Theater an der Brienner Straße Premiere hatte. *Hair* wird trotz seines andauernden Erfolgs in der Literatur zu Musicals weitgehend ignoriert (vgl. Grosch/Juchem 2012; Baumann 2011; Jansen 2008).[277] In Westdeutschland tourten 1968/69 drei Besetzungen parallel, in Österreich mindestens eine. *Hair/Haare* war für einige der Sängerinnen, die später zu Stars

---

[275] Vgl. die Episode *Freejazz gegen Popjazz* der WDR-Sendung *Swing-In* aus dem Jahr 1967 unter der Moderation von Siegfried Schmidt-Joos, bei der Doldinger für den, um mit Schmidt-Joos zu sprechen, „verständlichen Jazz“ stand; vgl. auch www.deutschlandfunkkultur.de/fernsehsendung-swing-in-was-eine-jazz-talkshow-von-68-ueber.2156.de.html?dram:article_id=407327. Die Datierung auf 1968 in DLF Kultur ist falsch, Schmidt-Joos spricht in der Sendung über Jazz von 1967.

[276] Die Quellenlage in Bezug auf das beteiligte Orchester ist unklar. Entweder spielte das Orchester Lothar Stuckart (1979) oder das Orchester Walter Kubiczek (vgl. Beiheft zu V.A. 2007a), es handelt sich jedoch eindeutig um die gleiche Aufnahme. Zusätzlich existiert eine Single-Veröffentlichung von 1973, die mir jedoch nicht vorliegt und vom Orchester Walter Kubiczek (1973) stammen soll. Es ist dementsprechend unklar ob die Aufnahme von 1973 sich von der späteren unterscheidet.

[277] Eine der wenigen Ausnahmen ist der Aufsatz von Wolfgang Jansen (2017); zur amerikanischen Rezeption von *Hair* vgl. auch Horn 1991.

der Disco-Zeit aufstiegen, eine erste Anlaufstelle. Donna Summer, damals noch Gaines, kam wegen *Hair/Haare* aus den USA nach München. Su Kramer sah *Hair/Haare* als ersten überregionalen Karriereschritt. Liz Mitchell (später Boney M.) ersetzte Donna Summer, Freya Weghofer (später Randy Pie) versuchte sich in Österreich und auch die spätere Hardrock-Sängerin Jutta Weinhold begann bei *Hair/Haare* ihre Karriere.

Hair/Haare präsentierte zudem Schwarze Darsteller – auch männliche, wie beispielsweise Ron Williams in München – in einem gegenkulturellen Setting jenseits einer Festlegung auf Schwarze Musik. Musikalisch hatte *Hair/Haare* nämlich mit zeitgenössisch aktuellem Funk und Soul wenig gemein, auch wenn die internationalen Hitversionen, insbesondere das Medley „Aquarius/Let The Sun Shine In", von der Schwarzen Popband The 5th Dimension (1968) popularisiert wurden. In den USA erreichte die Single 1968 Platz eins, in der BRD 1969 Platz zwei. Wikipedia charakterisiert die Band als „champagne soul" und meint damit eine Melange aus „pop, soul, jazz, light opera and Broadway" (ebd.); discogs sieht sie als „pop-soul vocal harmony group" n einer Doo-Wop-Tradition.

Eine Ausnahme bildete im Kontext des Musicals das Lied „Coloured Spade"/„Ich bin ein Farbiger" (V.A. 1968a, „Haare" Ensemble 1968), das Southern Soul und Second Line Drumming aus New Orleans adaptiert und über die lyrische Adressierung die essenzialistische Sichtweise von Soul und Funk als Schwarze Musik doppelte. *Hair/Haare* war also eher ein Durchlauferhitzer für Sängerinnen in Deutschland, die an Funk und Soul interessiert waren, als dass musi–kalisch ernsthaft Funk und Soul verarbeitet wurden.

Nach dem Vorbild der Besetzung von *Hair* modellierte der Brite Les Humphries in Hamburg seinen Popchor The Les Humphries Singers, der zwischen 1970 und 1976 große Erfolge nicht nur in Westdeutschland feierte.[278] Musikalisch hatten auch die Les Humphries Singers mit Funk und Soul nur geringe Schnittmengen, man bezog sich stärker auf Rockmusik und Spiritual. In personeller Hinsicht sang zum Beispiel Liz Mitchell zwischen *Hair/Haare* und Boney M. bei den Les Humphries Singers. Im Anschluss an die Les Humphries Singers erschienen noch weitere, kleiner besetzte Vokalgruppen mit ähnlichen Ideen, wie die Münchner Kreation The

[278] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg (The Les Humphries Singers).

Love Generation.[279] Linda Uebelherr aka Linda G. Thompson sang beispielsweise sowohl bei The Les Humphries Singers als auch bei The Love Generation, bevor sie als Teil von Silver Convention zum Disco-Star wurde.

Erst die österreichische TV-Produktion *Trip* (George/Schwinger 1972) von 1972 integrierte dann auch Funk in die Musik von Musiktheaterwerken. Die Besetzung der laut Eigenbezeich–nung Pop-Oper bestand zum Teil aus ehemaligen Darsteller*innen von *Hair/Haare* wie Kramer, Williams oder auch Jürgen Beumer aka Jürgen Marcus. Kramer und Beumer/Marcus arbeiteten parallel an einer Gesangskarriere im deutschen Schlager.[280] Insbesondere der von Kramer für *Trip* eingesungene Titel „Weißer Sand" (George/Schwinger 1972) war an Funk und Soul interessiert, während der andere Titel mit ihr als Hauptstimme, der „Sex Song" (ebd.), laut Kramer eine Vorlage für Donna Summers *Munich Disco*-Hit „Love To Love You Baby" (Summer 1975a) darstellte (vgl. Elflein 2013: 178; Herrmanns 2009: 176ff.). Die Musik für *Trip* stammte von Fatty George, einem österreichischen Klarinettisten und Bandleader. George interessierte sich parallel für Dixieland und Cool Jazz, veröffentlichte 1969 das Dixieland-Album *Fatty 69* (George 1969) und gründete mit der Fatty George Crew dem Zeitgeist entsprechend auch eine Fusionband, deren einziges zeitgenössisches Dokument der Soundtrack zu *Trip* (George/Schwinger 1972) ist. 2019 erschien ein digitales Album mit Liveaufnahmen aus den Jahren 1970/71 (Fatty George Crew 2019), das mit „People Get Ready" (ebd.) eine Bearbeitung einer Soul-Komposition von Curtis Mayfield aus dem Jahr 1965 enthält. In den Liner Notes zu diesem Album beschreibt George-Biograf Klaus Schulz die Zusammenstellung der Crew wie folgt:

> Und Fatty hatte auch einen ausgeprägten Sinn für das Geschäft, für das Geldverdienen […] Als in den späten 60er-Jahren des vorherigen Jahrhunderts Jazz im Allgemeinen und Dixieland die Publikumsgunst verloren […] suchte er sich nun in der Wiener Szene aufstrebende Talente für seine Crew, für seine „Hippie Band", wie er sie nannte […] In der knapp vierzigjährigen Musikerkarriere von Fatty George war seine Crew eine kurzlebige Episode. Schon bald, etwa ab 1975, hat sich der Klarinettist wieder dem Chicago-Stil zugewandt. (Schulz 2019: Abs. 1, 3 und 4)

[279] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.
[280] Zu Su Kramer siehe Kapitel 9, Abschnitt Su Kramer – Afrolook und Freiheit.

Musikalisch war die Liaison zwischen Funk und Musical/Pop-Oper also wenig ergiebig. Musicals waren eher wichtig als Reservoir von professionellen Sänger*innen, die dann von Produktionsteams für Projekte eingekauft werden konnten. Die deutliche Präsenz Schwarzer Sängerinnen wie Summer und Mitchell und anderer an Soul und Funk Interessierten wie Su Kramer wirft nochmals ein Schlaglicht auf die für solche Sängerinnen damals kaum zu durchdringende Mauer zwischen der westdeutschen Rockszene und anderen Teilen populärer Musik in Westdeutschland. Gleichzeitig existierte diese Mauer nicht für die Musiker, wie sich insbesondere in Kapitel 8 am Beispiel von *Munich Disco* als fast schon Musterbeispiel für strukturellen Sexismus zeigen wird.

Philly und Disco (und Easy Listening)

Eigenständige Philly-Soul-Adaptionen sind in Westdeutschland vor allem mit dem Namen des Berliner Meisel-Mitarbeiters und Komponisten Joachim Heider verbunden und mit dessen Arbeit als Alfie Khan (Sound Orchestra) bzw. als Produzent und Komponist für Marianne Rosenberg im deutschen Schlager.[281] Heider aka Alfie Khan hatte damit eine Art Alleinstellungsmerkmal. Die Philly- und Miami-Soul-Hits der 1970er-Jahre in der BRD[282] wurden nämlich erstaunlicherweise weder von James Last für seine ab 1965 im Schnitt zweimal pro Jahr erscheinende Reihe *Non-Stop Dancing* adaptiert noch von Randy Pies Werner Becker für die Reihe *Je t'aime* seines Alter Egos Anthony Ventura (und sein Orchester), die zwischen 1973 und 1980 mindestens einmal pro Jahr erschien. Beide Reihen mischten aktuelle und ältere Hits aus den Pop-Charts und adaptierten dabei problemlos Southern Soul, Hits von Stevie Wonder und Ähnliches, ignorierten aber beispielsweise auch den ersten Funk/Soul-Nummer-eins-Hit in der BRD, George McCraes Miami-Soul-Produktion „Rock Your Baby" (McCrae 1974a). Der Anteil von als Schwarz behaupteter Musik war bei Becker/Ventura dabei höher als bei Last.

Non-Stop Dancing war zwischen 1965 und 1975 regelmäßig in den Top Ten der westdeutschen Album-Charts vertreten und erreichte häufig auch Platz eins.[283] Anschließend ließ der

[281] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Philly Sound aus West-Berlin (Joachim Heider und Marianne Rosenberg).
[282] Vgl. Kapitel 3, Abschnitte Die Funk-Werdung von Soul und Die Nummer-eins-Hits.
[283] Vgl. https://www.chartsurfer.de/artist/james-last/album-hfn.html.

Erfolg etwas nach, die Reihe platzierte sich aber weiterhin mühelos und regelmäßig in den Top 50. Becker/Venturas Veröffentlichungen kamen ab Album Nummer vier (1976) in die Album-Charts, die erste Nummer eins datiert von 1977.[284] Heider konnte sich mit dem Alfie Khan Sound Orchester dagegen nicht in den Album-Charts verewigen.[285]

Die Funk-Werdung von Soul via Philly und Miami Soul und die anschließende Weiterentwicklung zu Disco schlug sich – wie in Kapitel 3 beschrieben – (nicht nur) in den Charts ab Mitte der 1970er-Jahre nieder. Die westdeutschen Profiteure dieser Entwicklung waren neben Heider insbesondere die ebenfalls in Kapitel 8 zu behandelnden Münchner Produktionsteams um den ehemaligen Meisel-Mitarbeiter Giorgio Moroder mit Donna Summer, den frühen Soul-Fan Frank Farian mit Boney M., Anthony Monn mit Amanda Lear und last but not least Michael Kunze und Sylvester Levay mit Silver Convention inklusive Penny McLean. Kunze/Levay schafften so 1975 sowohl die erste Nummer-eins-Notierung für eine deutsche Produktion in den US-Billboard Hot 100 als auch im selben Jahr die erste Nummer eins für eine deutsche Disco-Produktion in den nationalen Charts. Sie zogen in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre eine unüberschaubare Vielzahl von Disco-Produktionen nach sich, bevor nach einer kurzen kommerziellen Durststrecke erst die Neue Deutsche Welle übernahm – eine Folge der parallel zu Disco stattfindenden Punk-Bewegung – und dann im Anschluss Eurodance seinen Siegeszug begann – und mit ihm der Meisel-Mitarbeiter Dieter Bohlen –, während parallel auch der volkstümliche Schlager neue kommerzielle Höhen erklomm.

Zwischenfazit IV

Die Produktion von R&B, Soul und Funk (anfangs Boogie) in beiden deutschen Staaten bzw. den alliierten Besatzungszonen begann schon kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs, blieb aber kommerziell bis Mitte der 1970er-Jahre und der beginnende Disco-Welle ein Randthema. Die Entwicklungen verliefen dabei in beiden deutschen Staaten bis zur Beat-Welle 1963/64 relativ parallel. Boogie und Versuche der Rockabilly-Aneignung überwogen gegenüber zeitgenössischem R&B und beginnendem Soul. Twist und andere R&B-basierte Modetänze der be-

[284] Vgl. https://www.chartsurfer.de/artist/anthony-ventura/album-unref.html.
[285] Vgl. https://www.chartsurfer.de/artist/alfie-khan/album-ccn.html.

ginnenden 1960er-Jahre wurden als Fortschreibung von Rock 'n' Roll begriffen und zum Beispiel über die Auswahl der US-Originale von der Soul-Adaption abgetrennt.

Die explizite Aneignung von Soul begann in Westdeutschland, wenn auch langsam, mit der Beat-Welle. Die bundesdeutsche Southern-Soul-Mode 1967/68 wurde dabei von den westdeutschen Beatbands genauso vorbereitet wie die Konzeptualisierung von Soul als Schwarze Musik über die Vorliebe für Southern Soul gegenüber dem zeitgenössisch erfolgreicheren Motown-Sound. Dies unterscheidet die westdeutschen Beatbands auch von den britischen Mod-Bands. In der DDR gab es Bearbeitungen von US-Originalen aus politischen und ökonomischen Gründen nicht. Eigenständige Soul-Produktionen aus der DDR sind mir bis Ende der 1960er-Jahre nicht bekannt. In der BRD wurden unterschiedliche Soul-Titel dagegen auch als Schlager produziert und waren Teil von dessen Modernisierung, weg von den von Tanzorchestern dominerten Arrangements früherer Prägung. Protagonisten der westdeutschen Jazzszene spielten R&B und Soul gleichzeitig meist unter Pseudonym, um ihren Namen für den Jazz reinzuhalten und verstanden Soul zudem zunehmend als Synonym für Unterhaltungsmusik jeglicher Art. In der DDR hatten Jazzmusiker*innen keine derartigen Berührungsängste und nutzten ab Ende der 1960er-Jahre immer wieder auch Soul und Funk als Inspiration. Mit dem Aufkommen des Fusiongedankens im Jazz eröffnete sich auch für die westdeutsche Jazzszene endlich eine Möglichkeit, die Tanzmusik Funk gefahrlos und ohne Notwendigkeit, Pseudonyme zu verwenden, in ihre Kunst zu integrieren – meist allerdings nur als rhythmisches Hintergrundrauschen und Variation des Swing-Fundaments für die instrumentalen Soli.

Die sich aus dem Beat in beiden deutschen Staaten entwickelnde Rockmusik blieb bluesfixiert und hatte, von wenigen Ausnahmen in beiden deutschen Staaten abgesehen, wenig Interesse an zeitgenössisch aktuellem R&B, Soul oder Funk. Diese zeigen jedoch – ähnlich wie einige Stücke aus dem Schlager –, dass R&B, Soul und auch Funk in den 1970er-Jahren in beiden deutschen Staaten kompetent gespielt und produziert werden konnten. Beat- und Rockmusik basierten in der BRD und DDR ähnlich wie der Jazz auf stark männerdominerten und auch *weißen* Szenen, die zwar mit zunehmender Nähe zur politischen Linken und zur sich entwickelnden Alternativbewegung ideologisch Diversität proklamierten, aber nicht praktizierten. Musicals und andere musiktheatrale Inszenierungsformen bis hin zu Chören bzw.

Vokalensembles bildeten personell eine Ausweichmöglichkeit für weibliche und/oder nicht-*weiße* Sänger*innen mit Interesse an R&B, Soul oder Funk, ohne dass R&B, Soul und Funk dort musikalisch eine große Rolle gespielt hätten.

Im Vergleich zum schon selten gespielten Funk fand der in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre immer erfolgreicher werdende Philly Soul noch weniger Nachahmer*innen in beiden deutschen Staaten. Auch Tanz- und Unterhaltungsorchester ignorierten Philly im Gegensatz zu Southern und Motown Soul sowie Funk in ihren Potpourris. Gleichwohl konnte Joachim Heider mit Marianne Rosenberg einen nationalen Star lancieren, der auch Philly Soul erfolgreich singen konnte. Die Mitte der 1970er-Jahre heraufziehende Disco-Welle führte dann insbesondere in Westdeutschland zum kommerziellen Durchbruch einer bereits länger aktiven Produzentengeneration mit deutschen Aneignungen und Weiterentwicklungen von Soul und Funk. Deren Erfolge und deren Vorgeschichte erzählen die nächsten drei Kapitel, bevor im letzten Kapitel die Karrieren von Su Kramer und Joy Fleming analysiert werden – zwei Sängerinnen, die aus den Bereichen Musical bzw. Beat kamen, denen aber der ganz große Erfolg verwehrt blieb.

Wenn es Nacht wird in Harlem. (Erfolglose) Westdeutsche Soul-Coverversionen und Bearbeitungen[286]

Begriffliches 1 – Coverversion und Bearbeitung	214
Begriffliches 2 – Beat, Pop und Schlager	216
Coverversionen und Bearbeitungen von R&B, Soul und Funk	223
Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves	224
Modernisierungsstrategien 1 : Mix und Klangbild	233
Restauration: das Big-Band-Arrangement lebt	237
Modernisierungsstrategien 2: professionelle Adaptionen ...	241
Alben im deutschen Schlager	252
Zwischenfazit V	255

Coverversionen und Bearbeitungen sollen hier als Mittel dienen, um zu überprüfen, was im Prozess der Aneignung musikalischer Äußerungen als unveränderbar und was als veränderbar angesehen wurde – inklusive aller Abstufungen dazwischen. Ich habe versucht, die Aneignung afroamerikanischer Musik in Deutschland für dieses Kapitel zu systematisieren und gehe im Folgenden von drei Schritten aus: Anpassung an europäische Hörgewohnheiten, Restauration des Big-Band-Arrangements und Modernisierungsbestrebungen.[287] Diese versuche ich – im Anschluss an eine Diskussion von Begrifflichkeiten und rechtlichen bzw. ökonomischen Faktoren in Bezug auf Coverversionen im Allgemeinen – anhand von Beispielen zu belegen. Dabei habe ich vor allem Arbeiten von Produzenten, Arrangeuren und/oder Interpret*innen analysiert, die sich mehrfach an der Bearbeitung von R&B- oder Soul-Stücken versucht haben wie Frank Farian, Christian Bruhn, Michael Holm, Manuela, Katja Ebstein und Howard Carpendale. Aber auch einzelne Stücke von Billy Mo, Roberto Blanco, Drafi Deutscher, The Boots und anderen werden diskutiert.

[286] Das folgende Kapitel ist eine stark erweiterte Fassung meines Aufsatzes „Shame, Shame, Shame. Deutsche Coverversionen und Bearbeitungen von US-amerikanischen Soul- und Funkmusik 1958–1975“ (Elflein 2018).
[287] Unter Modernisierung verstehe ich eine Anpassung an den jeweils aktuellen musikalischen Mainstream bzw. eine Integration von Elementen aktueller Popularmusikstile in einen bereits länger bestehenden Musikstil.

Begriffliches 1 – Coverversion und Bearbeitung

Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Coverversionen gibt es bislang kaum. Neben einzelnen Aufsätzen stößt man vor allem auf den kulturwissenschaftlichen Sammelband *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, herausgegeben von George Plasketes (2010), die Dissertation *Von der Coverversion zum Hit-Recycling* von Marc Pendzich (2004) und Michael Awkwards Monografie *Soul Covers* (2007), der sich allerdings nicht um Bearbeitungen *von* Soul-Stücken, sondern um Bearbeitungen *durch* drei Soul-Künstler*innen – Aretha Franklin, Al Green und Phoebe Snow – kümmert. Diese übersichtliche Quellenlage mag damit zu tun haben, dass die Begriffe Coverversion oder Coversong durchaus undeutlich zu sein scheinen und auch in der genannten Literatur schwammig bleiben. Dies betrifft beispielsweise die Frage, ob Coverversionen von Bearbeitungen zu unterscheiden sind oder nicht. Eine Bearbeitung ist eine Veränderung eines veröffentlichten Werks, die urheberrechtliche Ansprüche erhebt und genehmigungspflichtig durch den/die Urheber*in des Originalwerkes ist. Dagegen entsprechen Coverversionen häufig einfach Interpretationen eines bereits veröffentlichten Werkes durch von der Erstveröffentlichung differierende Interpret*innen, für die keine Bearbeitungsansprüche geltend gemacht werden und die deshalb urheberrechtlich nicht genehmigungspflichtig sind. Schwammig wird diese Unterscheidung beispielsweise bei der Neutextierung eines Stückes oder der Übersetzung des Originaltextes ins Deutsche – urheberrechtlich sind dies nämlich grundsätzlich genehmigungspflichtige Bearbeitungen. Unklar bleibt auch – zumindest in historischer Hinsicht – die Frage nach dem Original, wenn die Erstveröffentlichung nicht als Tonträger, sondern als Partitur/Leadsheet erfolgte und mehrere Interpretationen gleichzeitig auf dem Markt getestet wurden. Coverversionen scheinen damit begrifflich erst dann Sinn zu machen, wenn die Erstveröffentlichung einer Komposition bereits eine Interpretation durch eine/n bestimmte/n Interpret*in ist, die in der Folge dann als das Original gilt oder eine bestimmte Interpretation eines Werks aus welchen Gründen auch immer retrospektiv als Original konstruiert wird.

Eine Coverversion ist im Sinne dieses Kapitels deshalb eine Neuaufnahme eines bereits auf Tonträger veröffentlichten Stückes, für die in musikalischer und textlicher Hinsicht keine neuen Urheber- oder Bearbeitungsansprüche erhoben werden. Ein textlicher Eingriff – wahlwiese im Sinne einer Übersetzung in eine andere Sprache oder einer Neutextierung in einer

anderen Sprache als der des Originals – führt zur Bezeichnung Bearbeitung. Derartige Werke wurden auf dem deutschen Markt häufig als „Deutsche Originalversion“ bezeichnet.

Als Originale gelten wie auch sonst in dieser Arbeit Veröffentlichungen bestimmter Labels wie *Motown* oder *Stax*, die in bestimmten Studios wie *Muscle Shoals* aufgenommen wurden, Veröffentlichungen, die auf ein Schwarzes Zielpublikum zugeschnitten sind, sowie Veröffentlichungen, die diese Zuschreibung im Image der Performer*innen affirmieren. Viele Beispiele gehören auch dann, wenn man diese Arbeitsdefinition zugrunde legt, zum Zwischenbereich, zum Uneindeutigen, sind aber für mich unter anderem gerade deshalb spannend.[288]

Ein paar Worte noch zu drei möglichen Motivationen, derartige „Deutsche Originalversionen“ auf dem deutschsprachigen Markt zu veröffentlichen:

1. *Parasit*in:* Die GEMA verfolgte bis 1995 (!) die Praxis, die Texter*innen deutscher Bearbeitungen an den Einnahmen der Originale zu beteiligen – die entsprechenden GEMA-Regeln sind bei Pendzich (2004: 280ff.) und Bernd Matheja (2007: 30-33) zitiert. Laut diesen Regeln verdiente der/die Texter*in einer bei der GEMA angemeldeten deutschen Bearbeitung eines beispielsweise US-amerikanischen Stückes bei jeder Aufführung oder Sendung des US-Originals (!) mit. „Deutsche Originalversionen“ konnten aufgrund dieser Praxis zur Gelddruckmaschine für deutsche Liedtexter*innen werden. Die Intention für die Veröffentlichung einer „deutschen Originalversion“ konnte auf diesen Zusatzverdienst reduziert sein, sodass weder ein künstlerisches noch ein kommerzielles Interesse an der neuen Version selbst bestand, sondern es ging ausschließlich um ihre pure Existenz, um am Erfolg des Originals parasitär beteiligt zu werden.

2. *Trittbrettfahrer*in*: „Ich kenne herrliche Häuser, nur aus Rückseiten gebaut – welch geniale Architekten waren da am Werk“, wurde Ralph Siegel einmal im *Spiegel* (o.N. 1963: 105) zitiert. Was meinte er damit? Eine Vinyl-7-Inch-Single besteht aus Vorder- und

[288] Ein Beispiel: „I Who Have Nothing“ von Ben E. King (1963) ist ein früher Soul-Klassiker, von dem es auch eine deutsche Originalversion gab. Gleichzeitig war Ben E. Kings Version die US-Originalversion eines Italo-Schlagers, von Joe Sentieri (1961), „Uno Dei Tanti“, für deren Produktion laut Wikipedia und diverser Spiegelungen die instrumentalen Masterbänder aus Italien verwendet wurden (vgl. https://en.wikipedia.org/wiki/I_(Who_Have_Nothing); https://popdose.com/soul-serenade-ben-e-king-i-who-have-nothing/). Meine Höranalyse zieht diese Behauptung wiederum in Zweifel, da beispielsweise die Basslinien beider Versionen nicht völlig identisch zu sein scheinen.

Rückseite. Die Höhe der Tantiemen für Komposition und Textierung der B-Seite entspricht exakt der für die A-Seite. Allerdings wird die Single im Normalfall wegen der Vorder- und nicht wegen der Rückseite gekauft. Die A-Seite war also im Sinne Siegels dafür zuständig, die Verkäufe anzukurbeln. Die Autor*innen der Rückseite partizipierten ohne eigenes Zutun finanziell am Erfolg der A-Seite. Sie verdienten urheberrechtlich exakt genauso viel wie die Autor*innen des Hits der A-Seite. Dementsprechend begehrt war die Urheberschaft der B-Seite eines potenziellen Hits. Man konnte auch versuchen, der A-Seite zu höherer Medienpräsenz zu verhelfen, indem man die Kompositions- und/ oder Texttantiemen der B-Seite an einflussreiche Akteur*innen der Medien oder des Musikbusiness vergab. Hier wurde die Grenze zur Korruption durchlässig.

3. *Fan:* Die in diesem Aufsatz behandelten Coverversionen und Bearbeitungen passen mehrheitlich nicht in die Kategorien 1 oder 2, denn die R&B-, Soul- und Funk-Originale waren erstens in der BRD im Normalfall keine Hits, sodass sie für parasitäre Verdienstmöglichkeiten unattraktiv waren, und wurden zweitens oft selbst als B-Seiten veröffentlicht, sodass die Rückseiten weder als mediales »Schmiermittel« noch als Zusatzverdienst funktionierten. Es gilt also eine dritte Möglichkeit in Betracht zu ziehen: Man mochte das Stück und rechnete sich wahlweise Modernisierungs- bzw. kommerzielles Potenzial aus. Vielleicht wollte man auch einfach dem Original seine Referenz erweisen.

Begriffliches 2: Beat, Pop und Schlager

Zu guter Letzt wird in der Diskussion um Coverversionen und Bearbeitungen zusätzlich zu Soul, R&B, Funk und Disco von Popmusik, Schlager und Beatmusik die Rede sein, sodass zumindest andeutungsweise geklärt werden sollte, welches die Spezifika der genannten Musikstile sind und worin sie sich unterscheiden, warum also unterschiedliche Bezeichnungen sinnvoll sind. Am einfachsten erscheint das bei Beatmusik, die in Kapitel 1 bereits wie folgt definiert wurde:

> „Unter Beat subsumiert man Bands mit der Besetzung: ein bis zwei E-Gitarren, E-Bass und Schlagzeug sowie mehrstimmiger Harmoniegesang, die in England – genauer gesagt in Liverpool und Umgebung – Anfang der 1960er-Jahre aus dem Boden schossen. Korrekter ist wegen des regionalen Bezugs noch die Bezeichnung Mersey Beat für die Formalisierung und Kristallisierung dieser Musik, die sowohl Rock ’n’ Roll als auch Popeinflüsse bis hin

> zum Musical integrierte. Herausragender Vertreter waren The Beatles, deren Erfolg international zahllose Gründungen von Amateurbands nach sich zogen. Gleichzeitig entstanden die Beatles bereits in einer regionalen Szene, die auf unzähligen Amateurbands beruhte (vgl. Cohen 2007). Zusätzlich verbindet sich mit den Beatles auch die Identität von Komponist*in und Performer*in. Sie spielen (mehrheitlich) ihre eigenen Songs. Dies war jedoch für Beat im Allgemeinen noch nicht typisch, sondern wurde erst etwas später zum wichtigen Kriterium in der Formalisierung und Kristallisierung von Rockmusik, die den Begriff Beat Mitte der 1960er ablöste.“

Die Verallgemeinerung von Mersey Beat zu Beat und seine damit verbundene überregionale Wirksamkeit führten dazu, dass im Prinzip alle von E-Gitarren dominierten Bands unter Beat subsumiert wurden, egal ob sie von Mersey Beat, Blues oder R&B inspiriert waren. Für mein Projekt ist eine solche Subsumierung nicht sinnvoll, da Unterschiede in Bezug auf die Wichtigkeit von R&B-, Soul- und auch Blues-Einflüssen für die jeweilige Band verschwinden würden. Deswegen werden im weiteren Verlauf dieses Kapitels Mersey-Beat-Bands weiterhin von stärker von R&B und Soul oder Blues beeinflussten Bands unterschieden. Erstere werden als Mod Bands zusammengefasst, wie The Who oder The Kinks, Letztere als britische Bluesbands wie The Rolling Stones oder The Yardbirds.

Popmusik ist ein Synonym für populäre Musik und hier soll den vielen vergeblichen Definitionsversuchen kein weiterer hinzugefügt werden (vgl. Rösing 2005: 136–138; Elflein 2013b). Laut der Arbeitsdefinition in Kapitel 1 umfasst Popmusik sowohl Tanzmusik als auch populäre – im Sinne von erfolgreiche – Lieder sowie Lieder und Tanzmusik, die geschrieben wurden, um erfolgreich oder tanzbar zu sein, beides aber nicht unbedingt sein müssen. Insbesondere die tatsächlich erfolgreichen Stücke passen sich immer an den Zeitgeschmack an und unterliegen damit einem permanenten Veränderungs- oder Modernisierungsprozess. Das bereits in der Einleitung zitierte Bild des Traditionsstromes (vgl. Assmann 1992 u. 2000; Elflein 2010: 15–23) macht die Idee des permanenten Wandels über Zuflüsse, Biegungen, Strudel, Strömungen und tote Arme plastisch. Gleichzeitig wird deutlich, dass auch beharrende Elemente Teil der Diskursivität des Stroms sein können, etwa Kompositionsmodelle, die vielfach eingeübt wurden, und Erwartungshorizonte des Publikums an den Charakter populärer Lieder.[289]

[289] Siehe Kapitel 1 Abschnitt Ein paar Anmerkungen zu Methodik und theoretischen Grundlagen.

Diskursivität gilt auch Julio Mendivil (2008) als zentrales Element seiner Konzeption des deutschen Schlagers. Damit geht (nicht nur) seiner Meinung nach einher, dass eine musikalische Definition des deutschen Schlagers aufgrund seiner Wandlungsfähigkeit nicht möglich sei. Dem kann ich nur teilweise zustimmen, denn die Mitte eines Traditionsstroms sollte generell musikalisch beschreibbar sein.

Wie schon Mechthild von Schoenebeck (1987) und Peter Wicke (2001) hergeleitet haben, entstand der Schlager im 19. Jahrhundert aus dem Gassenhauer, also aus Melodien, die die Spatzen von den Dächern pfiffen und die deshalb im besten Sinne populär waren. Diese Melodien stammten aus unterschiedlichen Quellen, unter anderem aus Oper und Musiktheater. Die Entstehung von Revuen führte zur Komposition von Melodien, die als Gassenhauer geplant waren, aber nicht unbedingt als solche reüssieren konnten. Schlager waren jetzt Lieder und Melodien, die gern populär gewesen wären. Schlager entstanden parallel zu und in der Industriegesellschaft, sie seien, so der daraus häufig folgende Kurzschluss, dementsprechend Ware und keine Kunst. Damit ging eine häufig explizite oder auch implizite Abwertung des Schlagers gegenüber anderer Musik einher, wahlweise Kunst- oder Volksmusik oder beides. Das musikalisch Minderwertige war häufig vorausgesetzt, so explizit bei Fritz Bachmann[290] (1961), der die „Alltagsmusik“ im Untertitel seiner Untersuchung in bezeichnende Anführungszeichen setzte. Abgrenzung schien dabei vor allem in Richtung Volkslied nötig, das Kunstlied stand als unvergleichlich außer Zweifel. Weil der Schlager für Bachmann die Kriterien nicht erfüllte, die er für gute Volksliedmelodien aufgestellt hatte (und natürlich auch nicht erfüllen konnte), war er minderwertig. Ein Verdikt, das sich bis heute gehalten hat. Schlager, heißt es beispielsweise im Wikipedia-Eintrag, seien

> „leicht eingängige instrumentalbegleitete Gesangsstücke […] mit […] weniger anspruchsvollen, oftmals auch sentimentalen Texten […] Kennzeichnend seien einfachste musikalische Strukturen und triviale Texte, die an das Harmonie- und Glücksverlangen des Zuhörers appellieren“ (Wikipedia: Schlager).

In der deutschen Musik- und Kulturwissenschaft entspricht dies der über viele Jahre wiederholten Begründung, warum man sich mit dieser trivialen Musik nicht analytisch zu beschäf-

[290] Bachmann war ein in der DDR lebender Musikwissenschaftler (und wahrscheinlich auch Komponist von Kinder- und Volksliedern), über den mir biografisch außer einer weiteren Monografie aus dem Jahr 1972 nichts bekannt ist.

tigen brauche. Im *Handbuch Popkultur* (Hecken/Kleiner 2017) fehlt bezeichnenderweise ein Artikel über Schlager. Damit ist jedoch nicht gesagt, dass musikalische Analysen des Traditionsstromes des deutschen Schlagers ohne Ergebnis bleiben müssen, sie sind bisher nur in Ansätzen erfolgt oder wieder vergessen worden.[291]

Gemeinsam ist allem, was als deutscher Schlager bezeichnet wird, das Primat der Melodie. Letzteres bestimmte unter anderem auch die Diskussion der Nationalsozialist*innen über den „guten deutschen" Schlager versus die „entartete" Jazzmusik (vgl. Jockwer 2010) und reagierte so auf die Modernisierung des Schlagers durch Jazzeinflüsse in der Weimarer Republik. Neben „undeutscher" Rhythmik wurden auch rhythmisch pointierte Bläsersätze als „entartet" gebrandmarkt, die für die zu schaffende Deutsche Tanzmusik durch Streicherarrangements mit dem Fokus auf Geigen zu ersetzen waren (vgl. ebd.). Die beginnende deutsche Musikproduktion nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und nach der Befreiung vom Nationalsozialismus konnte nicht bei der sprichwörtlichen Stunde null anfangen, sondern musste auf bereits im Nationalsozialismus aktive oder in Ausbildung befindliche Komponist*innen und Musiker*innen und den Teil der Exilant*innen, die nach Deutschland zurückkehrten, setzen. Auch der Publikumsgeschmack war zwangsläufig nicht plötzlich ein völlig anderer, wie der Erfolg des bereits 1943 aufgenommenen Schlagers „Caprifischer" (Schuricke 1943, 1954) in der BRD des Jahres 1954 zeigte.

Von Beginn an wurde in der Literatur der BRD und der DDR die Bezeichnung Schlager einerseits als Synonym für internationale *weiße*[292] Popmusik gebraucht und andererseits zwischen einer eigenen deutschen Tradition des Schlagers, die historisch unterschiedlich weit

[291] Es wird wenig über den deutschen Schlager geschrieben und wenn, dann vor allem über die Liedtexte. Dies beklagte bereits Siegfried Helms 1972 im Vorwort des von ihm herausgegebenen Buches *Schlager in Deutschland*: „Seit fast zehn Jahren ist kein zusammenfassendes Buch zum hier behandelten Thema mehr erschienen." Vgl. die Bibliografie von Heinz Schilling von 1967 (Bose 1967) in der Diskussion um Fritz Boses Artikel „Volkslied – Schlager – Folklore" (Zeitschrift für Volkskunde 63–64 1967/68 S. 40–49, Diskussion S. 49–78, hier S. 76–78), die musikpädagogisch fokussierte Bibliografie von Wolfgang Strothoff (1977) und die im Rahmen eines Projekts zur Erforschung des Schlagerfilms zwischen 1950 und 1970 erstellte Bibliografie von Hans J. Wulff (2012). Eine Zusammenfassung des Forschungsstands bieten auch Schoenebeck (1987) und Mendivil (2008). – Für diese Untersuchung waren insbesondere die Abhandlungen über Schlager bis Ende der 1970er-Jahre interessant. Es lagen vor (in chronologischer Ordnung): Haas 1957; Haupt 1957; Schmidt-Joos 1960; Bachmann 1961; Worbs 1963; Malamud 1964; Bose 1967; Czerny/Hofmann 1968; Klein/Goemann 1968; Sønstevold/Blaukopf 1968; Helms 1972; Kögel et al.1973; Kayser 1975; Mezger 1975; Stölting 1975; Busse 1976; Kemmelmeyer/Wehmeier 1976; Schoenebeck 1987; Mäsker 1990; Marek 2006; Mendivil 2008 u. 2017.

[292] Die internationalen Beispiele, die in der Schlagerliteratur verhandelt wurden, waren fast ausschließlich Titel *weißer* Interpret*innen.

zurückreichte, und neueren US-amerikanischen Einflüssen unterschieden. Erstere verstand man, Letztere waren eher befremdlich. Relativ verständnislos stand beispielsweise Hans Christoph Worbs[293] (1963: 30–36) unter Berufung auf Bachmann (1961) vor der „kreisenden Bewegtheit“ (ebd.: 32) vieler Schlager, die er zwar mit ihrer Tanzmusikfunktion zu begründen suchte, diese aber nicht weiter untersuchte. Ähnlich ging es Melodien, die „Blue Notes des Jazz“ (ebd.: 33), „Offbeat“ und „Jazz-Harmonik“ (ebd.: 34) beinhalteten.[294]

Walter Haas[295] (1957) sah in seiner populärwissenschaftlichen Abhandlung dementsprechend Jazz und Schlager als Gegenpole. „Jazz ist improvisierte Musik. Schlager ist arrangierte Musik“ (ebd. 63).[296] Worbs (1963) selbst analysierte dagegen den Rock ’n’ Roll als Bruch, der sich musikalisch im Gegensatz zwischen hart und weich bzw. Rhythmus und Schnulze positionierte: „Besonders der rhythmischen Aggressivität des Rock ’n’ Roll stand die potenzierte Gefühlsseligkeit entgegen“ (ebd.: 70). Letztere war erklärbar, denn „die Schnulze [setzte] die Tradition der Trivialkunst des letzten Jahrhunderts fort“ (ebd.: 71). Werner Mezger[297] (1975: 177–180) sah den Bruch stattdessen mit dem *Beat* der 1960er-Jahre gegeben, den Worbs 1963 noch nicht integrieren konnte. Der bei Worbs entwickelte Gegensatz von „hart“ gegen „weich“ (oder im Jazzduktus „hot“ versus „sweet“) wurde bruchlos fortgeschrieben und bildete die Folie, auf der Rock ’n’ Roll und Beat einerseits und Schlager andererseits gegenübergestellt wurden. Der deutsche Schlager wurde im Diskurs immer stärker gleichbedeutend mit der Schnulze à la Worbs (1963). Mezger (1975: 205) verstieg sich sogar zu der Aussage: „Es ist auffallend, daß es beim Beat nicht mehr zur Ausprägung deutscher Varianten kam, wie dies beim Rock ’n’ Roll durchaus noch der Fall gewesen war.“ Diese Ignoranz gegenüber den per-

---

[293] Worbs studierte in den 1950er-Jahren Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin und arbeitete anschließend publizistisch von Hamburg aus (vgl. www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/worbs-hans-christoph).

[294] „Offbeat“ wurde als Synkope (miss-)verstanden, „Jazz-Harmonik“ wurde als konventionell eingeordnet.

[295] Biografische Informationen zu Haas sind rar. Er gilt als Journalist und Schallplattenproduzent in Hamburg und war unter anderem Redakteur für die 1976 gestarteten Reissue-Reihe Rotation von Polydor.

[296] Haas (1959) argumentierte im Einklang mit dem in Kapitel 4 analysierten, von Berendt geprägten deutschen Jazzdiskurs, Jazz sei auf keinen Fall Tanzmusik: „Der Schlager hat dem Jazz manch attraktive Äußerung abgeguckt […] So kommt es, dass um den Jazz ein breiter Ring jazzartiger Tanzmusik liegt“ (ebd.: 65). Dem Jazz eng verwandt seien stattdessen vor allem Spirituals, die deswegen als improvisierte Gesangsform gedacht wurden (ebd.: 70).

[297] Mezger ist Germanist und Volkskundler und seit 1996 Professor für Volkskunde in Freiburg im Breisgau. Er war bis 2019 Direktor des dortigen Instituts für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa. Er wurde 1975 promoviert und ist seit 2019 im Ruhestand (vgl. www.kaee.uni-freiburg.de/personen/copy_of_prof-dr-werner-mezger).

manenten Modernisierungen des Schlagers auch durch Beat-Einflüsse – exemplarisch bei Drafi Deutscher und seinen Hits „Shake Hands“ (1964a) oder „Marmor, Stein und Eisen bricht“ (1965) – koppelte den deutschen Schlager (wieder) von der internationalen popmusikalischen Entwicklung ab. Er mutierte diskursiv zum Zerrbild eines konservativen Zeitgeists, der sich nur im Karneval ein bisschen Spaß gönnte.[298] Nach weiteren 15 Jahren wurde Schlager bei Mechthild Mäsker (1990: 1) endgültig zu einem Synonym für die Schnulze und nochmals 15 Jahre später erschien der Unterschied zwischen Schlager und Pop immer noch derart bedeutend, dass er bei Christoph Marek (2006) im Titel seiner Monografie auftauchte: *Pop/Schlager*. Als Gegenpol diente jetzt der Einfluss von Blues, den Pop besäße, Schlager aber nicht. Auch Mendivil (2008, 2017) betonte immer wieder die Wichtigkeit des Konservativismus für den Schlagerdiskurs und sah 2017 bei Andreas Gabalier und Helene Fischer erstmals nachhaltig innovatives, ja geradezu den Schlager revolutionierendes Potenzial. Alle anderen Innovationen seien dagegen schnell domestiziert worden (2017: 100).

Diese Domestizierung ist einfach ein Bild für den Hauptfluss des Traditionsstroms, den Mainstream, und dessen permanente Modernisierung. Mechthild von Schoenebeck (1987: 65–86) hatte die Notwendigkeit der Modernisierung des Schlagers mittels der „jeweils aktuellen Tanzrhythmen“ (ebd.: 68) bereits 1987, also 30 Jahre vor Mendivil, erkannt. Sie bezog sich auf Raimund Hess’ (1972) Aufsatz zu musikalischen Merkmalen des Schlagers. Hess hatte auf dem Höhepunkt der nach Gebesmair (2008: 205) ökonomisch notwendigen Modernisierung des Schlagers Anfang der 1970er-Jahre eine rhythmische Dreiteilung postuliert: „als *volksliedhaft-naiver* Typ mit den Ausdrucksmerkmal *Happy,* als *melodisch-expressiver* Typ mit *Soft-Charakter* und als *motorisch-suggestiver Typ* des *Beat* und *Rock*“ (ebd.: 47f., kursiv i.O.). Er nahm damit eine Aufteilung in volkstümlichen Schlager, Schlagerschnulze und Schlager mit aktuellen Tanzrhythmen vorweg, die ich als Kontinuum betrachte. Ausgehend von einer diskursiven Verengung des Schlagers auf die Schnulze steht diese in der Mitte des Kontinuums –

[298] Das konservative Element des Schlagers wurde in der Argumentation noch dadurch gestärkt, dass Mezger (1975: 199ff.) das Gegenüber, Beat und die Folgen, mit Baacke (1968) als jugendliche Oppositionsbewegung charakterisieren wollte. R&B wurde von Mezger (1975: 200) nur einmal erwähnt, als Musik, die in den „Negerghettos“ (ebd.) entstanden sei. Diese Ghettos seien nach Mezger mit den Lebensbedingungen in Liverpool zur Zeit der Beat-Entstehung vergleichbar – als ob dieser Vergleich nicht genauer belegt werden müsste. Die Unterscheidung in „hart“ und „weich“, rhythmisch und melodisch färbte sich so allerdings Schwarz und *weiß* ein und Mezger übernahm die problematische Position des in Kapitel 4 analysierten „White Negroe“.

sie bildet die Mitte des Traditionsstroms –, während an den Rändern modernisierende Einflüsse integriert werden. Diese können sowohl als Retrophänomen (Volkstümlicher Schlager, Karneval) verstanden werden als auch als aktuelle Tendenzen (Soul, Rock, Techno) aufgreifend.

Die musikalischen Normen, an die sich Innovationen jeglicher Art anzupassen haben, zeichnen sich nach dieser kurzen Literaturschau deshalb vor allem auf drei Ebenen aus:

1. Das Primat der Gesangsmelodie realisiert sich im deutschen Nachkriegsschlager mittels paralleler Stimmführung von Chören, Streichern oder anderen eher flächig klingenden Instrumenten zur Gesangsmelodie. Hinzu kommen als wichtiger Einfluss von der Schnulze die bereits von Worbs (1963: 74) analysierten „Vokalisen und Summchöre, die sich bis zur seeligen Ekstase aufschwingen“ und „über der Einzelstimme“ schweben.
2. Schlager modernisiert sich permanent durch Elemente anderer Musikstile, gerade in Bezug auf die Integration aktueller Tanzrhythmen. Aus der Geschichte der Jazz-Aneignung im Schlager in der Weimarer Republik und in Nazi-Deutschland ergibt sich eine Tendenz zur Abschwächung der Rhythmik als Teil der Adaption. Dies setzt sich fort bei der in Kapitel 2 zitierten Boogie-Mode ab Ende der 1940er-Jahre, bei Rock ’n’ Roll und Beat bis hin zu den hier interessierenden R&B-, Soul- und Funk-Einflüssen.
3. Michael Holm charakterisierte zudem die gewünschte Rhythmik der Gesangsmelodie im Schlager als genau auf dem Beat sitzend, vorgezogene oder „Laid back“-Phrasierungen waren nach seinen Erfahrungen aus den Anfängen seiner Karriere zu Beginn der 1960er-Jahre nicht erwünscht.[299]

Die von Mendivil (2017: 102) als typisch für Schlager behauptete harmonische Struktur, die auf der hauptsächlichen Verwendung der ersten, vierten und fünften Stufe in Dur sowie der Moll-Parallelen der ersten und vierten Stufe (vi und ii) beruhe, taugt dagegen nicht als Unterscheidungs- und Modernisierungskriterium, da sich in Kapitel 3 gezeigt hat, dass (nicht nur) der die Soul-Wahrnehmung prägende Southern Soul harmonisch dieselben Akkorde präferiert.

[299] Interview mit dem Verfasser am 29.10.2017.

Coverversionen und Bearbeitungen von R&B, Soul und Funk

In Deutschland produzierte Coverversionen und Bearbeitungen US-amerikanischer R&B- und Soul-Titel erschienen spätestens ab 1958 kontinuierlich auf dem nationalen Markt. Es handelte sich bei diesen Veröffentlichungen weder um ein Massenphänomen noch um zu vernachlässigende Einzelfälle. Vielmehr wurden die Produzent*innen und Interpret*innen deutscher Popmusik auf der Suche nach Inspiration immer wieder auch im Funk, Soul oder R&B fündig. Ab Mitte der 1960er-Jahre hatten auch deutsche Beatbands entsprechende Coverversionen im Programm. Die Aneignung von R&B im deutschen Beatkontext war dabei zumindest teilweise über die R&B- und Soul-Vorlieben britischer Beat- und vor allem Mod-Bands vermittelt. Allerdings waren sowohl die entsprechenden Beat- als auch die Schlagerveröffentlichungen bis in die 1970er-Jahre hinein kommerzielle Flops. Kaum ein Stück schaffte es in die Charts, viele wurden auch nur als B-Seiten von Singles oder als reine Albumtracks veröffentlicht. Sowohl im Schlager als auch im Beat spielten Alben in den Überlegungen der Produzent*innen nur eine untergeordnete Rolle. Das Medium der Wahl war im untersuchten Zeitraum weiterhin die Single, das Ziel der Hitparadenerfolg. Allerdings wurden in Anlehnung an den Zeitgeist auch im Schlager ab Anfang der 1970er-Jahre Albumveröffentlichungen wichtiger, die über die reine Zweitverwertung bereits veröffentlichter Singles hinausgingen – ohne jedoch dadurch an konzeptioneller Kohärenz zu gewinnen.

Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves

Am Beginn der Geschichte westdeutscher Aneignung von R&B, Soul und Funk standen Bandleader in der Swing- und Tanzorchester-Tradition wie Paul Kuhn[300] oder Viktor Reschke[301]. Letzterer verantwortete 1958 eine Bearbeitung von Sam Cookes Debüt und Nummer-eins-Erfolg in den Billboard-Hot-100- und Billboard-Rhythm & Blues-Charts, „You Send Me" (Cooke 1957), mit Billy Mo als Sänger (Mo 1958). Kuhn spielte im selben Jahr eine Bearbeitung mit der Schwedin Alice Babs (1958) als Sängerin ein. Das Original von Cooke erschien in Deutschland 1957, im Jahr der Erstveröffentlichung, auf London Records. Auch eine *weiße* Popversion von „You Send Me" von Teresa Brewer (1957) wurde von Coral Records umgehend, das heißt noch im selben Jahr, in Deutschland veröffentlicht.

Die Songstruktur von „You Send Me" gliedert sich in den vier angesprochenen Versionen wie folgt:

Formteil	Cooke	Brewer	Reschke/Mo	Kuhn/Babs
Intro (A)	—	4 Takte	—	4
A	8	8	8	8
A'[302]	8	8	8	8
B	8	8	8	8
A	8	8	8	8
A	8	8	8	8
A'	8	8	8	8
B	8	8	8	8
A	8	8	8	8
Outro (A)	—	5 (Fade out)	—	3

Tab. 22 „You Send Me" (verschiedene Versionen), formale Struktur

[300] Kuhn (1928–2013) spielte bereits direkt nach Kriegsende in G.I.-Clubs Piano und war bei *AFN* angestellt. Parallel zu seiner Funktion als Orchesterleiter sang er auch selbst erfolgreich Schlager und Stimmungslieder. Von 1968 bis 1980 leitete er die Big-Band des *SFB*, im Anschluss sein eigenes Orchester (vgl. Kuhn 1988) und ab Mitte der 1990er-Jahre zusätzlich das Paul Kuhn Trio.

[301] Reschke war ein Hamburger Schlagzeuger, der sich zum Orchesterleiter weiterentwickelte. Biografisch ist mir fast nichts bekannt (vgl. www.rocknroll-schallplatten-forum.de/topic.php?t=9840).

[302] A' leitet in Takt 7 und 8 zum folgenden B-Teil hin.

Schnulzentypische Summchöre nutzte bereits Sam Cooke bei „You Send Me“ (1957), sodass deren Übernahme in die Bearbeitungen nicht wundert. Allerdings addierten sowohl Reschke als auch Kuhn Streicherflächen in den B-Teilen der Songstruktur, die bei Cooke nicht, bei Brewer dagegen sehr wohl vorhanden waren. Mittels der unterschiedlichen Arrangements der Formteile A und B sowie der unterschiedlichen Basslinien ist jedoch einfach nachweisbar, dass sich beide deutschen Adaptionen stärker an Cookes Original als an Brewers Version orientierten**.** Zwar lehnte sich Kuhn formal offensichtlich stärker an Brewer an als an Cooke, allerdings spielte der bei Brewer in A- und B-Teil unverändert durchlaufende Groove weder bei Reschke noch bei Kuhn eine Rolle. Beide orientierten sich stattdessen deutlich an Cookes unterschiedlichen Grooves für den A- und den B-Teil, wie Abbildung 10a und b zeigt.

BREWER	A+B																
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x	x			x	x			x	x			x	x
Gitarre			x				x				x				x	
Bass	x			x	x			x	x			x	x			
COOKE	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre	x				x				x				x			
Bass	x				x				x				x		x x x	
RESCHKE/ MO	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre			x				x				x				x	
Gitarre															x x x	
Bass	x				x				x				x			
KUHN / BABS	A															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre															x x x	
Bass	x				x				x				x			

Abb. 10a „You Send Me“ (verschiedene Versionen), Rhythmustranskription, Formteil A

COOKE	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare	x		x		x				x		x		x			
Gitarre	x		x		x				x		x		x			
Bass	x		x		x				x		x		x			
RESCHKE/ MO	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare	x		x		x				x		x		x			
Gitarre	x		x		x				x		x		x			
Bass	x		x		x				x		x		x			
KUHN / BABS	B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x				x				x				x	
Gitarre		x		x		x		x		x		x		x		x
Bass	x		x		x		x		x		x		x		x	
BREWER	A+B															
	1	+	2	+	3	+	4	+	1	+	2	+	3	+	4	+
Snare			x	x			x	x			x	x			x	x
Gitarre			x				x				x				x	
Bass	x			x	x			x	x			x	x			

Abb. 10b „You Send Me“ (verschiedene Versionen), Rhythmustranskription, Formteil B

Dass der Groove von Brewer für beide deutschen Bearbeitungen keine Rolle spielte, ist aufgrund der unterschiedlichen Linien von Bass und Snare deutlich zu sehen. Im B-Teil griff Reschke für Mo vielmehr direkt auf Cookes Originalgroove mit den drei Stakkato gespielten Vierteln zurück, während Kuhn für Babs einen Walking Bass entwickelte. Im A-Teil nahmen dann beide Cookes Groove als Vorbild und veränderten diesen auch auf die gleiche Art und Weise, indem sie den Groove über die Reduzierung des Basslaufs auf einen stetig wiederkehrenden Notenwert abschwächten. Die abschließende Triole im Bass bei Cooke, die den Groove zu einer sich wiederholenden Kreisbewegung macht, wurde in die Gitarre verlegt und sehr leise abgemischt.

Diese Veränderung des Grooves passte diesen an die herrschenden deutschen Hörgewohnheiten an und bietet eine erste Arbeitshypothese für einen deutschen Umgang mit R&B und Soul: Die Besetzung konnte variieren, wurde aber in ihren tragenden Elementen häufig nachgeahmt. Melodik und Harmonik wurden unverändert übernommen – gegebenenfalls

wurde transponiert. Die Songstruktur wurde ebenfalls weitestgehend kopiert. Der Groove war dagegen ein Element, das man ändern konnte, sollte oder musste, zum Beispiel im Sinne einer Anpassung an den Genuss variierter Wiederholung noch nicht angepasster Hörgewohnheiten (vgl. Elflein 2012: 249f.). Das Riffartige des Bass-Grooves bei Cooke wurde dementsprechend abgeschwächt.

Die beginnenden Modernisierungsprozesse im deutschen Schlager führten in den 1960er-Jahren zu vielen Beispielen, bei denen man einerseits versuchte, das US-Original möglichst genau zu kopieren, andererseits aber nicht davor zurückschreckte, in den Groove einzugreifen und bei Bedarf Summchöre und/oder Flächensounds zu addieren. So auch bei Horst Frankes[303] Bearbeitung von Sam Cookes „Twistin' The Night Away" (1962a) als „Twistin' mit Monika" (Blanco 1963) mit Roberto Blanco als Sänger. Das Stück beruhte wie „You Send Me" (Cooke 1957) auf zwei Formteilen A (16 Takte) und B (acht Takte) und einem 4-taktigen Intro, die wie folgt gereiht wurden[304]: Intro A B A B A' A B A'

Im A-Teil addierte Franke jeweils ab der Hälfte (Takt neun) einen Summchor, der bei Cooke fehlte. Zudem wurde im gesamten Stück der Groove stark verändert, allerdings ohne in die Basslinie einzugreifen, die auf einem Walking Bass beruhte.

Sam Cooke	**1**	**+**	**2**	**+**	**3**	**+**	**4**	**+**
Snare			x				x	
Kick	x				x			
Roberto Blanco	**1**	**+**	**2**	**+**	**3**	**+**	**4**	**+**
Snare			x	x			x	
Kick	x							

Abb. 11 Sam Cooke: „Twistin' The Night Away" (1962a), Roberto Blanco „Twistin' mit Monika" (1963), Grundbeat

[303] Franke (1928–1996) war im Nationalsozialismus ab 1942 Stipendiat für Klavier und Musiktheorie, spielte in der Nachkriegszeit in den G.I.-Clubs rund um Frankfurt und studierte von 1949 bis 1956 an der Frankfurter Musikhochschule u.a. Klavier und Komposition. Ab 1953 war er für den *Hessischen Rundfunk* tätig und leitete später sein eigenes Studioorchester sowie Chöre (vgl. www.edmundbrownless2.de/horstfranke.html). Laut discogs war er ab Mitte der 1970er-Jahre auch stark im volkstümlichen Schlager engagiert, u.a. für Maria und Margot Hellwig.

[304] Als A' werden zwei Instrumentalsolos gekennzeichnet.

Der einfache Backbeat bei Cooke bei Franke/Blanco wurde, wie in Abbildung 11 zu sehen, um einen zusätzlichen Snare-Impuls auf Zählzeit Zwei-Und erweitert. Während Cooke sich mit seinem einfachen Backbeat an die Twist-Vorgaben von Chubby Checkers „The Twist“ (1960) oder „Let's Twist Again“ (1961) hielt, kopierte Franke damit den Beat von Gary U.S. Bonds' R&B-Partyhit „New Orleans“ (1960). Aus den variierenden Boogie-Pianofiguren bei Cooke wurden gleichzeitig durchgehämmerte gerade Achtel – ebenfalls im Stile von U.S. Bonds. Außerdem arrangierte Franke den B-Teil erheblich aufwendiger mit einem zusätzlichen Chor-einsatz auf Zählzeit Drei („Ja!“), bewegten Bläsern, die nicht nur auf den Zählzeiten Eins, Zwei und Drei, sondern auch um diese herum spielen, sowie einer ebenfalls bewegten, Akkorde schlagenden Gitarre, die nicht nur wie bei Cooke den Backbeat doppelte. Damit trat der bei Cooke bestimmende Groove aus Backbeat, Walking Bass, einem von Saxofonen gedoppelten Drumfill, das alle zwei Takte von Zählzeit Vier zur nächsten Eins führte, Boogie-Pianofiguren und im B-Teil zusätzlichen Claps auf Zwei und Vier in den Hintergrund. Der Groove wurde über das Arrangement abgeschwächt, obwohl sowohl die Basslinie, die Claps als auch das von Blä-sern gedoppelte Drumfill adaptiert wurden. Zudem verschärft Franke das Tempo um ca. 20 bpm von 160 auf 180 bpm und erzeugte so einen im Vergleich zum entspannten Groove bei Cooke hektischen Gesamteindruck.

Dieselbe Backbeat-Variation mit der zusätzlichen Snare auf Zählzeit Zwei-Und findet sich auch bei Susie Dorées[305] Bearbeitung der Goffin/King-Komposition „The Locomotion“ (Dorée 1963), während das Original von Little Eva (1962) wie „Twistin' The Night Away“ (Cooke 1962a) auf einem einfachen Backbeat beruhte. Dadurch änderte sich auch hier natürlich der Groove, der im Original auf der von mehreren Instrumenten gedoppelten Snare und durchge-henden Achteln auf der Hi-Hat aufbaute.[306] Die obskure Bearbeitung von U.S. Bonds „New Orleans“ (1960) durch die vermutlich westdeutsche Beatband Danny Miller & die Dämonen

[305] Dorée war Sängerin der Blue Cellar Combo, die in den 1960er-Jahren im Studentenlokal Riverboat im West-Berliner Stadtteil Wilmersdorf fest engagiert war. Ob diese Band auch auf The Locomotion (Dorée 1963) zu hören ist, ist unklar. Die B-Seite der Single und der deutsche Text stammten von unterschiedlichen, aber allesamt sehr aktiven Akteuren der damaligen westdeutschen Schlagerproduktion, Ralf Günther Loose und Carl Ulrich Blecher (Texte) sowie Hans Blum aka Henry Valentino (Musik).

[306] Ralf Nowys (vgl. Kapitel 8) Bearbeitung mit Erika Frank von 1972 basierte auf einem rockigen Backbeat mit vielen zusätzlichen Bass-Drum-Anschlägen.

(1966) änderte witzigerweise ebenfalls den Originalbeat, und zwar zurück zu einem einfachen Backbeat.

Deutsche Adaptionen von R&B- und Soul-Originalen, die weniger in Richtung Schlager als in Richtung Beat tendierten, schienen damit den Groove ebenfalls zu verändern. Bezogen auf die Basslinie bedeutete dies beispielsweise: Man kopierte diese zwar weitgehend, addierte aber gleichzeitig Stopps und Schlusswendungen, um die kreisende variierte Wiederholung in europäisch-zielgerichtete Strukturen zu überführen. Als Beispiele sollen vor allem Frankie Farian & Die Schatten dienen. Farian[307] ist auch deshalb von Interesse, weil bei ihm die ersten Schritte eines späteren Erfolgsproduzenten analysiert werden können, dessen Hits in Kapitel 8 ausführlich Thema sein werden. Farians zum damaligen Zeitpunkt bestenfalls semiprofessionelle Bemühungen werde ich im Anschluss um eine Coverversion einer professionellen Beatband – The Boots aus West-Berlin – erweitern, um zu zeigen, dass diese ganz ähnliche Adaptionsweisen anwandten. Alle Coverversionen übernahmen den Originaltext in englischer Sprache.

Frankie Farian & Die Schatten coverten auf ihren ersten Veröffentlichungen mehrheitlich R&B- und Soul-Stücke. Aus diesem Reservoir sollen hier drei Stücke aus den Jahren 1965 und 1967 herausgegriffen werden:

- „Mickey's Monkey" (Farian 1965a), im Original 1963 von The Miracles mit den Funk Brothers eingespielt und auf Motown veröffentlicht,
- die Leiber/Stoller-Komposition „Yakety Yak" (Farian 1965b), im Original 1958 von der R&B-Vokalgruppe The Coasters mit Musikern der New Yorker Sessionszene aufgenommen und auf ATCO veröffentlicht,
- Otis Reddings 1964 bei Stax veröffentlichter und mit Booker T. & The M.G.'s eingespielter Southern-Soul-Hit „Mr. Pitiful" (Farian 1967), der ohne Nennung der Schatten veröffentlicht wurde.

[307] Der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Koch Franz Reuther entdeckte in der zweiten Hälfte der 1950er den Rock 'n' Roll und Rhythm & Blues. Er kaufte Equipment, gründete eine Band mit sich selbst als Sänger und benannte sich in Frankie Farian um. Die Band hieß Die Schatten. Ende der 1960er-Jahre verschwanden Die Schatten und aus Frankie wurde Frank. Diesen Künstlernamen behielt er dann für den Rest seiner Karriere unverändert bei.

Die Beatband The Boots eignete sich 1966 „In The Midnight Hour“ an, eine Komposition von Wilson Pickett und Steve Cropper, die 1965 von Pickett auf Atlantic Records erstveröffentlicht worden war. Die Musik wurde von Mitgliedern von Booker T. & The M.G.’s eingespielt.

Laut Hans-Jürgen Klitsch (2001: 278f.) wechselten die beteiligten Musiker bei Farians Schatten sehr häufig. Zwischen Single-Veröffentlichung eins und zwei wurden die Musiker komplett ausgetauscht und auch bei den folgenden beiden Singles ist laut Klitsch (ebd.) davon auszugehen, dass die Besetzungen nicht identisch waren. Klitsch und auch die Plattenhüllen geben leider keine detaillierte Auskunft.

The Miracles	**1**	**+**	**2**	**+**	**3**	**+**	**4**	**+**	**1**	**+**	**2**	**+**	**3**	**+**	**4**	**+**
Becken	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clap			x				x				x				x	
Orgel	x			x			x				x		x			
Bass	x			x	x	x	x	x	x			x	x		x	x
Farian																
Becken	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Clap/Tamb.			x				x				x				x	
Snare											x		x			
Gitarre/Orgel	x		x	x		x	x				x		x			
Bass	x	x	x	x	x	x	x				x		x			

Abb. 12 „Mickey’s Monkey“ (The Miracles 1963, Frankie Farian 1965a), Rhythmustranskription

„Mickey’s Monkey“ (The Miracles 1963) beruht im Original auf einem polyrhythmischen Geflecht auf Basis der 3:2-Son-Clave in der Orgel, die mit einem stark akzentuierten Backbeat sowie durchgehenden Achteln in den Becken kontrastiert wurde. Die Basslinie, die von der Zählzeit Zwei-Und auf zwei sich beständig abwechselnde Arten jeweils zur nächstfolgenden Eins strebt, verstärkt den polyrhythmischen Charakter. Zusätzlich wurden im Verlauf des Stücks optional Single-Note-Gitarrenfiguren und Bläser-Riffs, die auch die erste Hälfte der 3:2-Son-Clave doppeln können, zum Groove addiert. Abbildung 12 zeigt diesen Groove sowie die vereinfachenden Änderungen durch Farian (1965a). Bezeichnend ist insbesondere, dass die in der Besetzung der Schatten eigentlich vorhandene Orgel, die die Son Clave bei den Funk

Brothers ja über weite Strecken trägt, komplett in den Hintergrund tritt. Stattdessen dominierten Beatgitarren, die mittels Slide-in die Son Clave im ersten Teil der Formel einerseits aufweichen und andererseits mittels der Stakkato-Spielweise auf Zählzeit Zwei und Drei des zweiten Takts fast marschartig verstärken. Dies wurde zudem durch parallele Snare- und Bass-Betonungen unterstrichen.

Ähnlich vereinfachend ging Farian auch bei „Yaktey Yak“ (The Coasters 1958, Farian 1965b) und „Mr. Pitiful“ (Redding 1964, Farian 1967) vor. Bei Letzterem wurde der kontinuierliche Groove des Originals ebenfalls durch Pausen unterbrochen und so seines kreisenden Charakters beraubt. Dieser Unterschied zwischen Farian und Redding lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die MG’s bewegen sich für Redding auftaktig zu einer schweren Eins hin, um von diesem Ausgangspunkt aus wieder auseinanderzustreben. Im Ergebnis und im Einklang mit der harmonischen Struktur entsteht ein gleichzeitig fortschreitender und kreisender Eindruck, der auch von den auftaktigen Drumbreaks und Bläser-Riffs, die größere Formteile abschließen, unterstützt wird. Farian bewegt sich dagegen immer von der Eins ausgehend und baut zusätzliche Pausen und Stopps ein. Diese Veränderung vereinfachte den Groove von „Mr. Pitiful“ entscheidend und minimierte gleichzeitig die Blues-Elemente in der Musik. Farian dachte nicht in sich wiederholenden und variierenden Pattern, sondern funktional zielgerichtet.

The Coasters			**Farian**		
Länge	**Harmonik**	**Text**	**Länge**	**Harmonik**	**Text**
2 Takte	Generalpause (GP)	Take out…	2 Takte	GP	Take out…
4	I	Or you…	4	I	Or you…
4	IV	If you…	4	IV	If you…
2	V	floor	2	V	floor
2	GP	You ain’t…	2	GP	You ain’t…
1	I	Yakety Yak	2	I	[entfällt]
1	GP	don’t come back			

Tab. 23 „Yakety Yak“ (The Coasters 1958, Farian 1965b), Verse-Struktur (Verse 1)

Bei „Yakety Yak“ (Farian 1965b) blieb vom Groove des Coasters-Originals (1958) wegen der Veränderung aller tragenden Stimmen bei den Schatten eigentlich nichts mehr übrig. Zudem strichen die Schatten die abschließende 1-taktige Generalpause, wie Tabelle 23 zeigt.[308] Die zu diesem Teil des Verses gehörenden Gesangsparts mit Refrainzeile und anschließender unbegleiteter Bassstimme wurden von Farian ebenfalls ersatzlos gestrichen. Die zwei abschließenden Takte mutierten so zum instrumentalen Abschluss des 16-taktigen Verses. Farian & Die Schatten vereinfachten die Binnenstruktur des Verses durch Veränderungen und beraubten sie ihrer Spannung. Das dem nicht geradzahligen Ende des Verses innewohnende Überraschungsmoment und die leicht verunsichernde Verschleierung von Verse-Ende und -Anfang wurden eliminiert und stattdessen geradegerückt.

Auch bei „Mr. Pitiful“ (Farian 1967) griff Farian in die Songstruktur ein und wiederholte, wie Tabelle 24 zeigt, das Intro mehrfach, das dadurch in seiner Bedeutung stark aufgewertet wurde.

	Otis Redding	**Frankie Farian**	
4T	Intro	**Intro**	**8T**
16T	Verse 1	Verse 1	16T
		Zwischenspiel (=Intro)	**8T**
16T	Verse 2	Verse 2	16T
4T	Saxofon Break	**Zwischenspiel (=Intro)**	**8T**
8T	Bridge	Bridge	8T
16T	Verse 3	Verse 3	16T
18T	Outro inkl. Fade-out (= Intro x 4,5)	**Outro inkl. Fade-out (=Intro)**	**7T**

Tab. 24 „Mr. Pitiful“ (Redding, Farian 1967), Songstruktur

Die Bearbeitung des bereits besprochenen „Mickey’s Monkey“ kopierte die Originalstruktur dagegen weitgehend.

Farian wollte aus den R&B- bzw. Soul-Songs eindeutig Beat-Stücke machen. Er schien zwar Fan zu sein, blieb aber immer innerhalb der musikalischen Normen der damals neuen Beat-

[308] De facto fehlt bei den Schatten im ersten Verse auch die einleitenden 2-taktige Generalpause, bei den anderen Versen kopieren sie diese jedoch.

musik, um einen hypothetischen Erfolg, den Anschluss an die aktuelle Mode nicht zu gefährden.

The Boots (vgl. Klitsch 2000: 159) aus Berlin galten im Gegensatz zu Farian & Die Schatten (vgl. ebd.: 278) als eine der besten Beatbands der BRD. Sie coverten 1966 „In The Midnight Hour“ und verfuhren dabei im Prinzip ähnlich wie Farian – sie passten Form, Besetzung und Arrangement an ihre eigene Intention an und transformierten den R&B/Soul-Groove des Originals in Beatmusik. Der um die Backbeat-Snare kreisende Groove von Picketts Version wurde viel stärker linear nach vorne schreitend gedacht, ohne dass das Ziel des Drängens wirklich in den Blick geriet. Die Basslinie der Boots-Version zitierte beispielsweise die Original-Basslinie von Donald „Duck“ Dunn, konstruierte aber aus einem beständigen halbtaktigen Pendeln zwischen I und IV durch eine rhythmische Variante ein 2-taktiges Pattern.

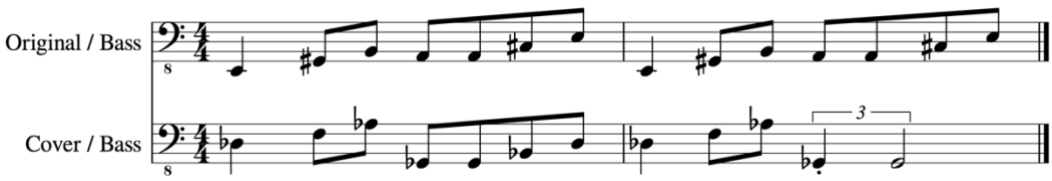


Abb. 13 „In The Midnight Hour“ (Wilson Pickett 1965, The Boots 1966), Basslinie

Modernisierungsstrategien 1: Mix und Klangbild

Zusätzlich zu dem eben Beschriebenen fanden sich ab Mitte der 1960er-Jahre – in der Hochzeit des Beats – im Schlager auch viele möglichst genaue Kopien von Soul-Originalen, die meist nur minimal in den Groove eingriffen, sich jedoch in Klangbild und Mix-Architektur stark von den Originalen unterschieden. Die Räumlichkeit der Coverversionen und Bearbeitungen war dabei eher an eine Rock ’n’ Roll-Ästhetik mit ihrer Verhallung der Gesangsstimmen sowie dem Gebrauch von Plattenhall angelehnt, wie sie Peter Doyle (2005) exzellent beschrieben hat. Die entsprechende deutsche Mix-Architektur war zudem an realistischen Instrumentenklängen und einer differenzierten Hörbarkeit aller Elemente interessiert. Die US-Originalversionen aus dem R&B und Soul waren dagegen – wie in Kapitel 3 beschrieben – weniger bzw. anders verhallt und stärker hierarchisiert. Man war weniger an Realismus denn an einer Staffelung

des Klangbilds interessiert, die Groove und Singstimme in den Vordergrund stellt und einen charakteristischen, wiedererkennbaren Sound sucht – unabhängig von einer realistischen Nachbildung des Instrumenten- bzw. Ensembleklangs. Daher waren die deutschen Mixe möglicherweise handwerklich korrekter, aber gleichzeitig auf jeden Fall weniger originell. Ein Bemühen um einen charakteristischen Sound war in Deutschland damals noch nicht zu konstatieren. Michael Holm bestätigte diese Einschätzung: „Wir hatten damals die Gitarre, die klang wie eine Gitarre, das Piano klang wie Piano, die Trompete klang wie eine Trompete, die Geige klang wie Geige, soll ich weitermachen? So [Holm haut auf den Tisch]: Sounds, es gab keine Sounds!“[309] Gleichzeitig war die Anlehnung der deutschen Mixe an das, was man in Sachen Hall und Instrumentalklang für eine klangliche Ästhetik des Rock ’n’ Roll hielt, bereits Ausdruck eines Modernisierungsschubs im deutschen Schlager. Man war in deutschen Tonstudios damals offensichtlich noch mit der klanglichen Verarbeitung des Rock ’n’ Roll beschäftigt und nicht willens, schon wieder Änderungen zu erlernen und Neuerungen auszuprobieren. Als Beispiele sollen hier Produktionen des bereits in den letzten beiden Kapiteln erwähnten Arrangeurs, Produzenten und Komponisten Christian Bruhn dienen, die zwischen 1964 und 1968 herauskamen.[310]

1964 veröffentlichten Drafi Deutscher and His Magics mit Bruhn als Produzenten eine Bearbeitung von Arthur Alexanders „You Better Move On“ (1962) unter dem Titel „Es ist besser, du gehst“ als B-Seite ihrer Single „Cinderella Baby“ (Deutscher 1964b). „You Better Move On“ ist laut Charles L. Hughes (2015: 13–15) eines der prägenden Stücke für den Muscle-Shoals-Sound. Neben der Stimme steht insbesondere eine fast blechern wirkende Snare im Vordergrund des Mix, beide mit deutlichem Raumanteil im Gegensatz zu den trockener wirkenden Gitarren und dem Bass im Hintergrund. Bruhn bemühte sich für Deutscher durchaus um eine Kopie des Originals. Allerdings wurde zum einen die Basslinie verändert, zum anderen das Tempo um 7 bpm verlangsamt und vor allem beim Mix eine völlig andere Räumlichkeit geschaffen. Bruhn fügte sowohl Deutschers Stimme als auch der Begleitband einen dominan-

[309] Interview mit dem Verfasser am 29.10.2017.

[310] Der studierte Komponist und Klarinettist Bruhn (*1934) arbeitete ab 1956 als Arrangeur und Produzent für das Münchner Low-Budget-Label Tempo (vgl. Bloemeke 2014a) und gründete Anfang der 1960er-Jahre wie in Kapitel 4 beschrieben mit dem Verleger Peter Meisel in Berlin die Hansa Musikproduktion. Von 1991 bis 2009 war Bruhn Aufsichtsratsvorsitzender der GEMA.

ten und sehr höhenlastigen Raumanteil hinzu. Gleichzeitig verlor die Snare ihren blechernen Charakter und klang im Sinne von Holms genannter Aussage wieder wie eine Snare. Bruhn minimierte über die geringere Groove-Orientierung auch den R&B/Soul-Anteil seiner Bearbeitung.

Manuelas 1968er Version von Percy Sledges »Warm And Tender Love« (1966a), das wie „You Better Move On“ mit Personal der Muscle-Shoals-Studios aufgenommen worden war,[311] wurde von Bruhn ähnlich produziert. Seine Bearbeitung für Manuela erschien unter dem Titel „Morgen kommt der Tag“ ebenfalls als B-Seite (Manuela 1968). Arrangement, Form, Harmonik und Stimmführung wurden kopiert und analog zur Verfahrensweise bei Drafi Deutscher mit mehr, größeren und helleren Hallräumen sowie einer anderen Mix-Architektur versehen. Bruhns Mix ist weniger basslastig als das Original, das Schlagzeug steht weiter im Hintergrund, die Orgel dagegen weiter vorn.[312] Zudem ist die Bearbeitung von Manuela 5 bpm schneller als die Version von Sledge.

Bruhn hatte mit Manuela bereits ein Jahr vorher eine Bearbeitung von Sledges „When A Man Loves A Woman“ (1966b) als „Wenn es Nacht wird in Harlem“ (Manuela 1967) aufgenommen, die ähnlich funktionierte. Bei Sledge verschmolzen Orgel, Bass und die später einsetzende E-Gitarre zu einer leicht dumpfen Einheit, in der insbesondere die Gitarre immer wieder fast verschwindet. Als Kontrast dienten Stimme und Schlagzeug, und zwar wiederum insbesondere die Snare. Bei Bruhn waren alle klanglichen Elemente dagegen deutlich getrennt. Dadurch wirkte die Gitarre erheblich lauter, während die Snare stärker in den Hintergrund rückte. Der Choreinsatz im B-Teil der von Bruhn exakt kopierten ABA-Form verschwand ebenfalls und im Gegensatz zu Sledge hinter der Gitarre und wurde so viel stärker zu einem schlagertypischen Summchor. Auch die Steigerung über den Bläsersatz im zweiten A-Teil wurde von Bruhn nicht nachvollzogen, obwohl die Bläser vorhanden waren, sie verblieben jedoch als Fläche im Hintergrund. Stattdessen durfte der Schlagzeuger über Fills, Läufe und Zusatzschläge eine Zunahme der Energie simulieren, die eher hektisch als steigernd wirkt. 1971 wurde derselbe Backing Track und deutsche Text – ohne hörbaren Unterschied in der Abmi-

[311] Die Mitmusiker und das Studio sind nicht bekannt, die Produzenten kamen aus dem Muscle-Shoals-Personal.
[312] Weder Sledge noch Manuela interessierten sich nach meiner Analyse übrigens für die eigentliche Originalversion von Joe Haywood auf Bobby Robinsons New Yorker Enjoy Label aus dem Jahr 1965.

schung – nochmals mit Marianne Rosenberg als Sängerin veröffentlicht (Rosenberg 1971a). Als Produzent galt hier überraschenderweise nicht Bruhn, sondern Joachim Heider. Verwerter der Rechte ist in beiden Fällen der Meisel Musikverlag.

Auch Bruhns Mix von Peggy Peters'[313] B-Seite, „Aus" (1964), einer Bearbeitung von „Shout" (1959) der Isley Brothers, ist durchsichtiger, höhenlastiger, weniger am Ensembleklang orientiert, und auf der Stimme von Peters liegt wieder ein heller großer Raum. Bei „Aus" griff Bruhn erstmals auch stark in die Songstruktur ein und gab das Stück – vielleicht deshalb – als Eigenkomposition aus. Das Original basiert auf dem taktweisen Wechsel zwischen erster Stufe und ihrer Moll-Parallele, der beständig variiert wird, während die Binnengliederung der Songstruktur über den Antwortchor entsteht.

Takte	Isley Brothers	Peters	Takte
	Vokaler Einstieg	Instrumentales Intro	4
8	A [»Shout«]	A' [»Aus-aus-aus«]	10
8	A [»Say you will«]	A' [»Bei-bei-bei-bei«]	8
8	A [»Say«]	A [»Aus«; »yeah«]	9
16	A [»shoo-be-doo-wop«]	A' [»Schubi-dubi«]	18
16	B Half-Time ohne Chor	B [»Von heute an«]	8
14	A [»Shout«]	[entfällt]	
20 Sek.	Break, freies Tempo	[entfällt]	
8	A [»Shout«]	A [»yeah«]	8
16	A [»Softer«]	[entfällt]	
12	A [»Louder«]	[entfällt]	
8	A [»Hey«]	A [»Yeahehehe«]	12
16	A [»Shout«]	A [»Aus«]	14

Tab. 25 Isley Brothers: „Shout" (1959), Peggy Peters: „Aus" (1964), formale Struktur

Bruhn vereinfachte die Struktur von „Shout", in dem er „Aus" auf *einen* Puls und *eine* Dynamik reduzierte: Sowohl der rhythmisch freie Break als auch die beiden Teile, in denen die Musiker

[313] Peters (eigentlich Christa Zalewski) startete wenig später als Tina Rainford eine zweite Karriere im Schlager, deren größte Erfolge Mitte der 1970er-Jahre lagen.

der Isley Brothers der Aufforderung des Vorsängers „A little bit softer now“ bzw. „a little bit louder now“ folgen, wurden aus der Struktur eliminiert. In harmonischer Hinsicht addierte er in Formteil A’ eine Schlusskadenz IV-V jeweils in den Takten fünf und sechs. Bruhn verweigerte sich damit deutlich der Aneignung der aus dem Gospel übernommenen Elemente von „Shout“ und veränderte „Aus“ nicht nur klanglich zu einem von Rock ’n’ Roll beeinflussten Stück Popmusik. In allen besprochenen Beispielen scheint Bruhn eigentlich nicht an R&B und Soul und dessen Eigenarten, sondern an aktueller internationaler Popmusik als Adaptionsmaterial interessiert.

Restauration: das Big-Band-Arrangement lebt

> „Mein größter Fehler und […] mein größter Vorzug war, dass ich mit Katja Ebstein immer auch Kunst machen wollte, dass also immer alle Stücke einer Langspielplatte recht verschieden waren […] Und dazu sehr schöne Lieder aus dem Ausland, wie *Inshallah* und *Sitting On The Dock Of The Bay*. (Bruhn 2005: 162, kursiv i.O.)

Zwei Dinge sind an diesem Zitat aus Bruhns Autobiografie bemerkenswert: Zum einen der Verweis auf Kunst und zum anderen die schönen Lieder aus dem Ausland. Letztere deuten nochmals oder weiterhin darauf hin, dass er Soul-Stücke nicht auswählte, weil es sich um Soul-Stücke handelte, sondern weil es schöne Lieder waren bzw. schöne Melodien – passend zur Melodiefixiertheit des deutschen Schlagers. Soul wurde von Bruhn nicht eigenständig, sondern als Teil internationaler Popmusik rezipiert. Im Gegensatz zu den vorherigen Beispielen sollten die Originale jetzt gar nicht mehr kopiert oder gelernt werden, sondern nur als Material für eine eigenständige Klangästhetik oder adaptierte Vorlieben aus anderen Bereichen der Popmusik dienen.

Kunst wiederum meinte in der auf Singles und den Hitparadenerfolg fixierten Schlagerwelt das Ernstnehmen des Albumformats als musikalische Form. Es ging beim Album nicht mehr um die Zweitverwertung vergangener Hits, die mit Füllmaterial komplettiert wurden, sondern um einem eigenen Spannungsbogen aus „recht“ verschiedenen Liedern, die über große und vergleichsweise ausgefeilte Orchesterarrangements zu einer künstlerischen Einheit geformt werden sollten. Dazu gehörte auch eine aufwendige Verpackung der Alben in Klappcover inklusive gestalterischem Konzept. Auffällig ist jedoch, dass Bruhn die drei Soul-Bearbeitungen

mit Katja Ebstein in den Jahren 1970 bis 1973 nicht wie üblich[314] selbst arrangierte, sondern zusätzliche Arrangeure beschäftigte: Ralf Nowy[315] für „Der Junge von Nebenan“ (Ebstein 1970) sowie Boris Jojic[316] für „Der Mann am Meer“ (Ebstein 1972) und „Das Lied meines Lebens“ (Ebstein 1973).

Den exzessiven Einsatz von großen und hellen Hallräumen sucht man in diesen Produktionen vergebens. Bruhn hatte diesbezüglich gelernt bzw. die große Besetzung verbot einen derartigen Halleinsatz, wollte man weiterhin ein differenziertes Klangbild haben. Gleichzeitig führte die Fixierung auf Melodie und Orchesterarrangement zu einer für den Schlager typischen Abschwächung des Grooves, der von deutschen Produzenten wie Bruhn ganz offensichtlich als musikalisches Nebenprodukt und als für den Erfolg eines Stücks weniger wichtig als die Melodie erachtet wurde. Dabei mochte auch eine Rolle spielen, dass Bruhns Vorbilder im Classic American Song der Tin-Pan-Alley-Ära zu suchen sind, namentlich bei dem „Stil, der von mir ‚Die Großen Fünf‘ genannten Amerikaner (Jerome Kern, George Gershwin, Irving Berlin, Richard Rodgers, Cole Porter)“ (Bruhn 2005: 155f.).

Alle drei für Ebstein ausgewählte Bearbeitungen leben im Original jedoch von ihren reduzierten und groove-orientierten Arrangements. Zwar sind da große und memorable Melodien, aber eben auch ein Rhythmus, der den Körper in Bewegung versetzen will. Dieser war für Bruhn und seine Arrangeure nicht interessant. Und so arrangierte Nowy für Ebsteins (1970) Bearbeitung von Dusty Springfields Muscle-Shoals-Aufnahme „Son-Of-A Preacher Man“ (Springfield 1968) ein zusätzliches 8-taktiges Big-Band-Intro, das direkt in einen ebenfalls zusätzlichen Chorus mündet, sodass die langsame und allmähliche Steigerung des Originalarrangements hin zum ersten Chorus obsolet wird – man geht sofort in die Vollen. Nowy nutzte von Beginn an einen großen Bläsersatz, mehrere Gitarren und Orgel anstelle des auf die Groove-Wirkung von E-Piano, Bass, Schlagzeug und Gitarre reduzierten Muscle-Shoals-Arrangements,

[314] Auf den drei in Frage stehenden Alben arrangierte Bruhn sieben von zwölf (Ebstein 1970), zehn von zwölf (1972) und elf von zwölf (Ebstein 1973) Liedern. Mit der Zeit traute er sich offensichtlich mehr zu, 1973 vergab er erstmals nur noch die Soul-Bearbeitung extern.

[315] Zu Nowys Werdegang siehe Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.

[316] Jojic (*1933) kam Mitte der 1950er-Jahre aus dem kroatischen Teil Jugoslawiens nach München und arbeitete ab 1963 als Arrangeur und Komponist im eigenen Tonstudio. Betrachtet man seine Veröffentlichungen in discogs, so fällt auf, dass er von Beginn an für Adaptionen US-amerikanischer Modetänze (Blues, Madison, Hully Gully) oder internationaler Stile wie Bossa Nova gebucht wurde.

bei dem der Bläsersatz erst als Steigerung zum Chorus zum Einsatz kam. Das neue Arrangement wirkte damit fast überladen. Auch die Stimme von Ebstein ist permanent mehrfach gedoppelt, um groß zu wirken. Diesem Wunsch nach Größe wurde auch die Vorsängerin-Chor-Struktur im Chorus des Originals geopfert. Das neu arrangierte Intro setzte Nowy zudem als Stopp an den Chorus-Schlüssen („Yes he was") ein und unterbrach so – in meinen Ohren relativ uncharmant – den Fluss des Grooves, von dessen originalem Reiz schon wegen des Double-Time-Tempos (ca. 170 statt ca. 90 bpm) wenig übrigblieb. Den Platz zum Atmen und Schwingen, den die einzelnen Noten im Muscle-Shoals-Arrangement haben, sucht man bei Nowy/Bruhn/Ebstein vergebens, hier regiert eher das Motto „viel hilft viel". Ziel war eindeutig nicht mehr eine Kopie des Originals, sondern die große Showbühne, wahlweise als Samstagabend-Show im öffentlich-rechtlichen Fernsehen oder als Wunschtraum eine Bühne in Las Vegas.

Ähnlich ging auch Jojic vor bei seinen Bearbeitungen für Ebstein: von „Killing Me Softly With His Song" (Flack 1973) als „Das Lied meines Lebens" (Ebstein 1973) und von „Sitting On The Dock Of The Bay" (Redding 1967) als „Der Mann am Meer" (Ebstein 1972). Letzterem verordnete Jojic beispielsweise eine fusiongeprägte Basslinie, die Virtuosität mit „viele Noten pro Zeiteinheit spielen" übersetzt und dementsprechend ein völlig anderes Groove-Verständnis mitbringt, als Donald „Duck" Dunns reduziertes Bassspiel beim Original.

Eine ähnliche Tendenz zeigt sich auch bei einigen von Howard Carpendales Soul-Bearbeitungen, zum Beispiel bei „Stand By Me" (King 1961), das im Original mit seinem wiederum reduzierten Arrangement und der Wichtigkeit diatonischer und chromatischer Auf- und Abgänge durchaus als eine Art kompositorische Blaupause für „Sitting On The Dock Of The Bay" (Redding 1967) gelten kann.

„Stand By Me" beruht auf einem 8-taktigen Formteil, der im Original in der elften Wiederholung ausgeblendet wurde. Carpendales Version von „Stand By Me" (Carpendale 1967) ersetzte das reduzierte, auf Guiro, Congas und Streichern basierende Arrangement durch ein Orchester, allerdings ohne Congas, und erinnert schon dadurch an Bruhn/Ebstein. Er eliminierte zudem sechs der acht Intro-Takte, die bei Ben E. King den Groove etablieren, und sang den Refrain nur einmal und nicht nach jeweils zwei Strophen wie King. Stattdessen mutierte Strophe 4 zu einer Art neuem Refrain, wie Tabelle 26 zeigt:

Ben E. King		Howard Carpendale	
Intro	8 Takte	2 Takte	Intro
Strophe 1	8	8	Strophe 1
Strophe 2	8	8	Strophe 4
Refrain	8		(entfällt)
Strophe 3	8	8	Strophe 3
Strophe 4	8	8	Strophe 4
Refrain	8	8	Refrain
Instrumental	8	8	Instrumental
Instrumental	8		(entfällt)
Refrain	14 (Fade out)		(entfällt)
(entfällt)		8	Strophe 3
(entfällt)		8	Strophe 4
(entfällt)		6 (Fade out)	Strophe 4

Tab. 26 „Stand By Me“ (King 1961, Carpendale 1967), Songstruktur

Für die große Geste, die Carpendale im Sinn hatte, verlangsamte er auch das Tempo von ca. 120 auf 103 bpm und konnte wegen der Auslassung des ersten Refrains vier Strophen im Arrangement kontinuierlich steigern. So läuft von Beginn an eine Hi-Hat durch, die den Groove in ein Raster zwängt und die Streicher setzen bereits in der zweiten Strophe ein und nicht erst im Refrain. In der dritten und vierten Strophe wurde mit dem Einsatz des kompletten Schlagzeuges, sowie ergänzend Streicher- und Bläserflächen weiter gesteigert. Die bei King als Raum für die Selbstdarstellung des Orchesters genutzten zwei instrumentalen Formteile nach dem zweiten Refrain (= erster Refrain bei Carpendale) wurden auf einen verkürzt, da Carpendale im Anschluss nicht wieder zum Refrain zurückkehrt, sondern nochmals drei Strophen reihte. Zwar blieb seine Version 1967 erfolglos, er selbst (oder EMI bzw. nach deren Liquidierung Universal als eine seiner Plattenfirmen) scheint aber von seiner Bearbeitung überzeugt gewesen zu sein. Zumindest findet sich „Stand By Me“ seit 2003 wieder auf Werkschauen bzw. Zusammenstellungen seiner Erfolge.

Typisch für Carpendale ist der Rock ’n’ Roll-artige Hall auf der Stimme, der an die oben beschriebenen Bruhn-Adaptionen erinnert, aber nicht an dessen Arbeit mit Ebstein. Zusätzlich pflegte Carpendale auch eine an Elvis Presley geschulte Phrasierung und verweigerte sich dem

Einsatz einer angerauten Stimme, die sowohl King als auch Redding nutzten. Stattdessen blieb er in der Brustimme und setzte auf Volumen. Damit erinnert er eher an Tom Jones oder den „post-Rock ’n’ Roll“-Elvis in Las Vegas.

Dagegen war Joe Plées[317] Bearbeitung von „Sitting On The Dock Of The Bay“ (Redding 1967) für Carpendale als „Armer alter reicher Mann“ (Carpendale 1969) im Gegensatz zu Carpendales eigener „Stand By Me“-Version (1967) und der Bruhn/Ebstein/Jojic-Version an der Kopie des Originals interessiert. Allerdings hielt auch bei dieser Bearbeitung der Arrangeur Momente der Pause oder Stille im Groove schlecht aus und addierte deshalb Flächensounds – hier ein Vibraphon. Gleiches gilt auch für Plées Arrangement von „Soul Sister Brown Sugar“ für Carpendale (1970, i.O. Sam & Dave 1968).

Modernisierungsstrategien 2: professionelle Adaptionen und der Weg in Richtung Disco

In den beginnenden 1970er-Jahren war man in der deutschen Aneignung von Soul und Funk einen Schritt weitergekommen – wenn man ihn denn adaptieren wollte und nicht nur Melodien abschöpfen. Rock ’n’ Roll und Beat waren verarbeitet, man orientierte sich nun wieder stärker an aktuellen US-amerikanischen Entwicklungen. Kurz zuvor waren Ende der 1960er-Jahre, so Andreas Gebesmair (2008: 205), die Verkäufe einheimischer und deutschsprachiger Musikproduktionen massiv eingebrochen. Modernisierung war also auch als ökonomische Überlebensstrategie notwendig. Unter den Modernisierern standen (in den 1970er-Jahren dann teils ehemalige) Mitarbeiter der Meisel Musikverlage[318] wie Joachim Heider, Giorgio Moroder und Michael Holm in der ersten Reihe. Der gerade ausführlicher besprochene Christian Bruhn war zwar Mitbegründer der zu Meisel gehörenden Hansa Musikproduktion, fiel aber in den 1970er-Jahren nicht mehr als Modernisierer auf. Frank Farian stieß im Anschluss an seine oben analysierten Frühwerke ab 1971 zu Meisel und wird wie auch Heider und Moroder in Kapitel 8 ausführlich behandelt.[319]

---

[317] Joe Plée (Jörg Plewa, 1923–2017) studierte nach dem Zweiten Weltkrieg Harmonielehre, Komposition und Dirigieren in Berlin und arbeitete anschließend u.a. für das große Tanzorchester des NWDR. Er war auch in der GEMA und der Vereinigung deutscher Musik-Betreiber aktiv (vgl. https://www.memoryradio.de/memoryforum/viewtopic.php?f=9&t=6965).

[318] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Weiße Produktionsteams.

[319] Zu Heider vgl. auch Elflein 2013b.

Im Folgenden soll es deshalb vor allem um Produktionen von Michael Holm gehen, den mit Heider und Moroder vielfältige Bezüge verbanden. Holm, bürgerlich Lothar Bernhard Walter, Jahrgang 1943, fing bei Meisel 1963 parallel zu seinem Jurastudium als „freier Aushilfslehrling“ (Eidam/Schröder 2001: 77) an. Er veröffentlichte ab 1961 Schlager auf Telefunken, arbeitete als Interpret mit Thomas Meisel und bildete spätestens ab 1964[320] und bis Ende der 1960er-Jahre ein Autorenduo mit Heider[321] für unterschiedliche Interpret*innen wie zum Beispiel Carpendale, dessen oben erwähnte Otis-Redding-Bearbeitung als B-Seite der Holm/Heider-Kooperation „Indianapolis“ (Carpendale 1969) diente.[322] Holm versuchte sich in dieser Zeit auch immer wieder als Texter für deutsche Bearbeitungen meist britischer Beat-Stücke, ließ aber von R&B oder Soul die Finger. Moroder löste Heider Ende der 1960er als Partner von Holm ab. In der Folge erreichte Holm als Interpret mit von Moroder produzierten Titeln wie „Mendocino“ (Holm 1969) und „Barfuß im Regen“ (1970) seine ersten Top-Ten-Platzierungen in den westdeutschen Charts und wurde zum Star.[323] Gemeinsam mit Moroder orientierte sich Holm eher in Richtung Rock als in Richtung Soul. Einzig die Bearbeitung von Tim Hardins „If I Were A Carpenter“ (Hardin 1967) als „Wenn ich nur ein Maler wär’“ (Holm 1971) lieh sich Streicher aus der in Kapitel 3 analysierten Four-Tops-Version auf Motown (1968), blieb aber ansonsten stark an Hardins Version (1967) orientiert. Allerdings arbeitete hier bereits der aus der Kölner Beat-Szene stammende Rainer Pietsch[324] an den Arrangements mit.[325] Pietsch ersetzte ab 1972 Moroder als Partner von Holm und co-produzierte Holms Alben bis zu dessen

[320] Mike und Joe 1964a und b, Ulla Norden 1964.
[321] Laut Eidam und Schröder (2001: 85) begleitete Heider Holm 1965 schon seit vier Jahren. Eine genaue Chronologie war auch im Interview mit Holm nicht möglich.
[322] Holm und Heider komponierten gemeinsam Filmmusik (1969) und veröffentlichten auch als Mike und Joe, Die Gammler, The Blue Brothers (als The Blue Brothers erschien 1965 ein Beach-Boys-Rip-off unter dem Titel „Sommer in Hawaii“ gemeinsam mit Drafi Deutscher), The Hippies sowie unter dem Namen Daisy Clan als Beatband.
[323] Holm und Moroder produzierten gleichzeitig ab 1970 als Spinach Beat und waren damit in Japan erfolgreich.
[324] Die erste nachgewiesene Zusammenarbeit von Pietsch und Holm datiert auf das Jahr 1968 und war eine Split-Single mit Klaus Doldinger aka Paul Nero (Holm/Paul Nero Sounds 1968). Das einzige Spinach-Album (1973) von Holm und Moroder nannte Pietsch als Beteiligten. Pietsch wurde in den späteren 1970er-Jahren auch als Streicherarrangeur für Rockbands wie Rainbow oder das Electric Light Orchestra bekannt.
[325] Für Pietschs Verantwortung für das Streicherarrangement spricht auch, dass die Hardin-Bearbeitung 1974 auf dem Album *Tränen lügen nicht – Lieder zum Träumen* (Holm 1974a) unverändert nochmals veröffentlicht wurde, ohne dass Moroder genannt wurde.

vorübergehendem Rücktritt von der Bühne im Jahr 1981. Holm, Pietsch und Moroder arbeiteten in den 1970er-Jahren wie Bruhn von München aus.[326]

Mit Pietsch versuchte sich Holm zwischen 1972 und 1976 immer wieder an R&B- und Soul-Bearbeitungen, die allerdings nicht zu seinen erfolgreichen Veröffentlichungen aus dieser Zeit zählen. Ähnliches gilt auch für ihre an Soul orientierten Eigenkompositionen, von denen eine, der deutsche Beitrag zum Grand Prix Eurovision de la Chanson[327] 1973, „Ein Lied kann eine Brücke sein" von Joy Fleming (1975d), in Kapitel 9 ausführlich analysiert wird.[328] Die drei größten Hits von Holm als Interpret zwischen 1972 und 1976 waren stattdessen deutsche Originalversionen des niederländischen Popsongs „My Lady Of Spain" (Holm 1973b, Platz 11, i. O. von The Classics 1972) sowie der italienischen Kompositionen „Soleado" (Daniel Sentacruz Ensemble 1974) als „Tränen lügen nicht (Holm 1974b, Platz 1) und „Tornerò" (I Santo California 1974) als „Wart' auf mich (Du, wenn ich Dich verlier')" (Holm 1975a, Platz 4).[329] Auf der B-Seite der „Lady Of Spain"-Single (1973b) fand sich immerhin eine Soul-Adaption von Joe Tex. Außerdem versuchten sich Holm und Pietsch an Bearbeitungen von Sam Cooke (Holm 1972), The Drifters (Holm 1975b) und den Four Tops (Holm 1973a), die allesamt nur als Albumstücke veröffentlicht wurden.[330]

Die Bearbeitungen von Cooke und Tex waren zumindest teilweise von dem Bemühen geprägt, die Originale möglichst genau zu adaptieren. So wurde die Form in beiden Fällen kopiert und gleichzeitig verlängert – bei „Havin' A Party" (Holm 1972, Cooke 1962b) wurden zwei zusätzliche Verse angehängt, bei „Halte fest den, der dich liebt" (Holm 1973b, Joe Tex: „Hold On To What You've Got" 1964) eine komplette Verse-Chorus-Abfolge. Das Bemühen der genauen Adaption zeigt sich exemplarisch darin, dass bei Letzterem die ungewöhnlichen Verslängen

[326] Holm komponierte sogar ein Baroque-Popstück namens „„Giorgio und ich" (Holm 1973a) mit ausladenden Streicher- und Bläserarrangements, das ihre Trennung auf die Liebe zur gleichen Frau zurückführte und in einen hymnischen soulartigen Chorus mündete.
[327] Der Eurovision Song Contest hieß bis 2001 Grand Prix Eurovision de la Chanson.
[328] 1976 schwenkten Holm/Pietsch dann höchst erfolgreich zu Country & Western als Einfluss um; siehe auch Kapitel 8 im Zusammenhang mit ihrer Arbeit mit Joy Fleming.
[329] Die Nähe italienischer Popmusik zu Soul ist eine offene Frage. Siehe auch Fußnote 288.
[330] Die Joe-Tex-Bearbeitung erschien nicht nur als B-Seite einer Single, sondern auch auf den Alben *Meine Songs* (Holm 1972) und *Tränen lügen nicht* (1974a)

von 18 und 19 Takten in Verse zwei und drei exakt übernommen wurden, obwohl der Text jeweils gesprochen wurde, die Anzahl der Takte also nicht melodisch motiviert war.[331]

Struktur	Joe Tex	Michael Holm
Intro	frei	4 Takte
Verse	16 (4+3+4+4+1)	17 (4+4+4+4+1)
Chorus	16	16
Verse (gespr.)	18	18
Chorus	16	16
Verse (gespr.)	19	19
Chorus	16	16
Verse (Frage Antwort)		16
Chorus		16

Tab. 27 Joe Tex: „Hold On To What You've Got" (1964), Michael Holm: „Halte fest, den der dich liebt" (1973b), Songstruktur

Die Änderungen dienten vor allem der Anpassung an den Zeitgeschmack der ersten Hälfte der 1970er-Jahre. So verstärkten Holm/Pietsch bei „Havin' A Party" (1972) die Boogie-Elemente und machten ihre Adaption so anschlussfähiger an die Boogie-Spielweise, die den kommerziell erfolgreichen Glam- und Southern-Rock der frühen 1970er-Jahre dominierte. Auch die Steigerung der Spannung im Verlauf des Lieds, die bei Cooke (1962b) eher subtil verlief, wurde von Holm/Pietsch (1972) deutlicher ausgestellt. Sie begannen beispielsweise nur mit einem Boogie-Piano, während Cooke gleich mit der ganzen Band einsetzte und kein derartig gespieltes Piano im Aufgebot hatte. Das Schlagzeug setzte bei Holm/Pietsch (1972) erst im ersten Chorus ein, das Klatschen auf dem Backbeat bei Cooke (1962) fiel genauso weg wie die Cabassa, die synkopierte Akzente setzt. Stattdessen doppelte die Gitarre im zweiten Verse als Southern-Soul-Reminiszenz den Backbeat. Eine Gitarre übernahm auch ab dem folgenden zweiten Chorus die Offbeat-Markierung des Pianos bei Cooke (1962b), sodass sich bei Holm/Pietsch eine

[331] Im ersten Verse rückten Holm/Pietsch (1973b) die Verkürzung der zweiten 4-taktigen Einheit um einen Takt bei Tex (1964) gerade, sodass der Verse bei ihnen 17 Takte (= 4+4+4+4+1 Takte) dauerte und nicht 16 wie bei Tex (1964) mit der Abfolge 4+3+4+4+1 Takte. Auch das rhythmisch freie Intro bei Tex veränderte sich zu einer eindeutig 4-taktigen Einleitung.

beständige Steigerung der instrumentalen Dichte ergab. Cooke (1962b) ließ den bei ihm dritten und letzten Verse in ein Playout münden, das ausgeblendet wurde. Holm/Pietsch (1972) addierten dagegen zusätzliche Bläser und beendeten den dritten Verse in großer Besetzung mit einem 2-taktigen Trugschluss, nur um anschließend neu durchzustarten, einen vierten und fünften Verse anzufügen und die große Besetzung als Ziel des Arrangements voll auszuleben. Zusätzlich verlangsamten sie das Tempo von 132 auf 115 bpm, um Holm die Möglichkeit zu geben, seine Phrasierungen und Melismen besser auszukosten. An Schlager erinnerte hier eigentlich nur der typische weibliche Summchor, den Holm/Pietsch (1972) im zweiten Verse addierten.

Holms Lust am Soul-Gesang zeigte sich auch in der Tex-Adaption „Halte fest, den der dich liebt“ (Holm 1973b, Tex 1964), bei der Holm die Stimmführung von Tex ziemlich originalgetrau übernahm inklusive des für ihn persönlich und im Schlager insgesamt ungewöhnlichen Wechsels ins Falsett als Einstieg in den jeweiligen Chorus. Dies wird von einem opulenten Instrumentalarrangement konterkariert, das mit dem reduzierten Original nur noch die Songstruktur und Harmonik gemein hat. Warum das Arrangement von Holm/Pietsch ist, wie es ist, war auch im Interview nicht zu klären. Im Zusammenhang mit dem Stück erinnerte sich Holm nicht mehr an die Studioaufnahmen, sondern nur an Aufführungssituationen. Er machte aber unmissverständlich klar, dass er ab 1969 für seine Veröffentlichungen allein verantwortlich war:

> „Ich wollte es [die Joe-Tex-Bearbeitung; D.E.] unbedingt machen. Außerdem ab 1969 hat mir keiner mehr dareingeredet. Wenn irgendetwas schlecht war, war ich derjenige, der den Fehler gemacht hat, und wenn etwas gut war, war ich derjenige, der es gut gemacht hat.“

Als Begründung für die Auswahl des Stücks erklärte er lapidar: „Hat mir gefallen.“ Trotzdem wirkt das Arrangement ein wenig so, als ob Holm seiner Gesangsstimme nicht allein die Last aufbürden wollte, das Stück zu tragen. Das Reduzierte, fast Nackte von Tex’ Version sollte abgeschwächt werden, die Stimme wurde in Klang eingebettet. Gleichzeitig wurde wie bei „Havin’ A Party“ (Holm 1972, Cooke 1962b) das Tempo reduziert – hier um ca. 10 bpm –, sodass zwar ebenfalls mehr Raum für melodische Variationen hätte entstehen können, der jedoch instrumental gefüllt wurde. Das Arrangement der Muscle-Shoals-Musiker wurde in diesem Zusammenhang ersatzlos gestrichen. Statt stoischer Akkordbrechungen in der Gitarre und einem aufs allernötigste reduzierten Schlagzeugbeat und Basslauf durften alle bei Holm/

Pietsch beteiligten Musiker permanente Variationen spielen. Der Gitarrist reicherte die Akkordbrechungen mit kleinen Licks und Synkopen an, der Schlagzeuger variierte das Bass-Drum-Pattern etc. Im Chorus setzten anstelle der flächigen Bläser in der Muscle-Shoals-Produktion gleichzeitig Bläser, Summchor und Streicher ein, Letztere wiederum inklusive melodischer Variationen. Der Sprechstimme des zweiten und dritten Verses, die bei Tex neben Gitarre, Bass und Schlagzeug mit einem Orgelpunkt unterlegt ist, bekam bei Holm/Pietsch zudem eine solierende Gitarre zur Seite gestellt, während der Orgelpunkt in den Hintergrund rückte und gleichzeitig über Variationen abgeschwächt wurde.

In diesem Zusammenhang ist es auch interessant, dass Holm die zweistimmige Melodiestimme im ersten Verse als einziges wichtiges Element des Stimmarrangements des Originals nicht übernahm und ohne hörbare Dopplung sang.[332] Bei Tex erinnert dieser Anfang explizit an Sam & Dave bzw. R&B- und Soul-Vokalgruppen und verortet das Stück von Beginn an im Southern Soul. Holm/Pietsch arrangierten stattdessen schlagertypisch einen Summchor im Chorus und einen Frauenchor im zusätzlichen vierten Verse.

Während Holm/Pietsch (1972) bei ihrer Sam-Cooke-Bearbeitung zumindest anfangs die für Soul typische Groove-Orientierung, wenn auch verändert, reproduzierten und das Stück über die Veränderung des Grooves in Richtung Boogie an den Zeitgeschmack anpassten, gingen sie bei „Halte fest, den der dich liebt“ (1973b) einen anderen Weg. Das opulente Arrangement zeigte gerade über die prominenten Streicher Interesse am damals aktuellen Philly Soul,[333] blieb aber stärker als „Havin’ A Party“ (1972) auch Schlager-Konventionen verpflichtet, ohne jedoch in die restaurative Ästhetik zu verfallen, die Bruhn wie oben beschrieben für Ebstein Ende der 1960er-Jahre entwickelte. Dazu passt, dass Holm, obwohl das Arrangement wie bei Bruhn/Ebstein für größere Bühnen gedacht scheint, als Erinnerung an gelungene Aufführungen des Stücks einen eher kleinen Saal („250 Leute, mehr passten da nicht rein“) beschrieb.

Die Adaption von „On Broadway“ als „Am Broadway“ (Holm 1975b) war in Sachen Arrangement dagegen wirklich für die Showbühne gedacht. Ich habe beim Original auf die Nennung einer Quelle verzichtet, weil Holm sich im Interview zwar auf die Version von The Drifters

[332] Tex griff die Stimmdopplung jeweils am Ende des Chorus über die Zeilen „One two three, yes you will“ wieder auf, Holm ignorierte auch dies.
[333] Siehe Kapitel 3, Abschnitt Die Funk-Werdung von Soul.

(1963) bezog, dies aber laut meinem Höreindruck nicht eindeutig erscheint. Ein zentraler Unterschied zwischen The Drifters (1963) und Holm/Pietsch (1975b) ist die Verschiebung des Schwerpunkts des punktierten Grooves von Zählzeit Eins um ein Viertel auf Zählzeit Zwei. Die von Zählzeit Zwei ausgehende Punktierung ist bei The Drifters zwar ebenfalls vorhanden, aber Ersterer untergeordnet. Trotz dieser Verschiebung des Schwerpunktes blieb die Grundcharakteristik des Grooves bei Holm/Pietsch erhalten. Auch die Verzahnung der einzelnen Instrumentalpattern wurde nicht einfach kopiert, sondern strukturell und kompetent nachvollzogen.

The Drifters								
	1	+	2	+	3	+	4	+
Gitarren	x			x				
Bass	x			x				x
Perc./Bläser			x			x		
Stick			x				x	
Holm								
Orgel			x			x		
Bass	x					x		x
Perc		x	x	x				
Stick	x							x
Snare			x				x	
Bass drum	x		x		x		x	
off. Hi-Hat						x		x

Abb. 14 „On/Am Broadway“ (Drifters 1963, Holm 1975b), Rhythmustranskription

„On Broadway“ ist eine Komposition von Barry Mann und Cynthia Weil, die 1962 von der Girlgroup The Crystals (1962a) veröffentlicht wurde und noch fast völlig ohne die punktierte Rhythmik auskam. Diese verstärkten Jerry Leiber und Mike Stoller bei ihrer Überarbeitung für die Drifters (1963). Die später erschienenen Versionen von The Cookies (1963), Bobby Darin (1963), Percy Faith and His Orchestra (1963), Nancy Wilson (1964), The Dave Clark Five (1964) und Nancy Sinatra (1966) bezogen sich urheberrechtlich alle auf die Version inklusive Leiber/Stoller als Autoren und kopierten auch mehrheitlich (Faith, Wilson, Clark, Sinatra) die punktierte Rhythmik der Drifters. Zusätzlich zur Punktierung auf Eins und Zwei-Und ist bei Percy Faith und den Dave Clark Five auch die von Holm/Pietsch genutzte, um ein Viertel verschobene Punktierung auf den Zählzeiten Zwei und Drei-Und als Rimshot zu hören. Aber nur die

Instrumentalversion von Faith verwendet die beiden Punktierungen alternierend, bei den Dave Clark Five erklingen sie wie bei den Drifters simultan und verzahnt. Holm/Pietsch verlegten die Punktierung in die Orgel und kontrastierten sie mit einem Backbeat, gingen also einen dritten Weg. Darüber hinaus gehende Ähnlichkeiten von Holm/Pietsch mit Faith sind für mich nicht offensichtlich.

Nimmt man Form und Harmonik der Drifters-Version (1963), so zeigt Tabelle 28 das „On/Am Broadway“ auf einer Reihung von Versen in aaba-Form beruht. Bei der Drifters-Version wird nach den ersten beiden Versen jeweils einen Halbton nach oben transponiert, während Holm/Pietsch (1975b) erst nach ihrem dritten Verse einen Halbton nach oben rücken.

	The Drifters: „On Broadway		**Michael Holm: „Am Broadway**	
	Form	**Harmonik**	**Harmonik**	**Form**
Intro	4a	4a = 4(I-bVII)	4a = 4(I-bVII)	4a
Verse	4a4a4b4a	4b = 3(IV-bIII)-IV-V	4b = 3(IV-bIII)-IV-V	4a4a4b4a
Verse	4a4a4b4a	Rückung um einen Halbton nach oben		4a4a4b4a
Verse	4a4a4b4a	Rückung um einen Halbton nach oben		4a4a4b4a (4a4a4b= instrumental)
Verse	4a4a4b4a (4a4a = instrumental)		Rückung um einen Halbton nach oben	4a4a5$^{1/2}$b4a
Playout	13a‘ (Fade ab T. 12)			3a2c

Tab. 28 „On/Am Broadway“ (The Drifters 1963, Holm 1975b), Songstruktur und harmonische Formeln

Mit Ausnahme der frühen Version der Crystals (1962a) folgten alle anderen Bearbeitungen der Vorlage der Drifters (1963) oder transponierten noch häufiger, wie zum Beispiel Faith (1963) für seine Instrumentalversion. Bei der Crystals-Version (1962a) finden sich auch Elemente mit Double Time Feeling, die an eine Tempoverschärfung erinnern, die Holm/Pietsch in den b-Teil der Verse legten, während sie bei den Crystals in den a-Teilen der aaba-Struktur lagen. Dies lag daran, dass nur Holm/Pietsch den Gesangseinsatz nicht im b-Teil platzierten, sondern erst im folgenden a-Teil. Es scheint, dass Holm/Pietsch nicht nur die Drifters-Version von „On Broadway“ als Vorlage für ihre Bearbeitung diente, sondern auch die Versionen der Crystals und von Percy Faith. Inwieweit diese Versionen bekannt waren oder ob die genannten

Veränderungen des Drifters-Arrangements von Holm/Pietsch original entwickelt wurde, bleibt unklar. In Bezug auf das nächste und letzte Beispiel in dieser Reihe, die Bearbeitung der Holland/Dozier/Holland-Komposition „Baby I Need Your Loving“ (Four Tops 1964) als „Baby, ich such nach dir“ (Holm 1973a) auf dem Album *Stories* bestätigte Holm im Interview den Höreindruck, dass das Stück wie „Am Broadway“ (1975b) von unterschiedlichen Bearbeitungen der Komposition inspiriert war: „Der Rainer [Pietsch; D.E.] kannte das alles.“

Das Stück erschien im Original 1964 auf Motown von den Four Tops, wurde im selben Jahr auch von der englischen Beatband The Fourmost (1964) eingespielt, Marvin Gaye coverte es 1966 im Duett mit Kim Weston und 1969 mit Tami Tarrell; Johnny Rivers hatte 1967 damit einen Hit, Gladys Knight & The Pips spielten es 1968 und O.C. Smith veröffentlichte 1970 eine Funk-Version. Holm/Pietsch übernahmen von den Four Tops die Harmonik und die Melodik sowie die Grundzüge der Songstruktur.

	1	+	2	+	3	+	4	+
The Four Tops								
Snare			x			x	x	
Alle anderen								
Snare			x				x	
oder: Snare	x		x		x		x	

Abb. 15 „Baby I Need Your Loving“ (verschiedene Versionen), Rhythmustranskription Snare Drum.

Sie änderten allerdings – wie auch alle anderen mir bekannten Versionen – den Schlagzeug-Groove, den die Funk Brothers für die Four Tops vorlegten. Mit Ausnahme der Four Tops verließen sich alle Versionen auf den Backbeat oder alternativ auf eine alle Viertel durchschlagende Snare.

In Sachen Arrangement ließen sich Holm und Pietsch von unterschiedlichen Versionen inspirieren. Tabelle 28 zeigt die Songstruktur der Versionen von The Four Tops (1964), Holm/Pietsch (Holm 1973a), Rivers (1967), Smith (1970) und Gaye/Terrell (1969).

	The Four Tops	**Holm/Pietsch**	**Rivers**	**Smith**	**Gaye/Terrell**
Intro	6 Takte	5 (4+1)	4	8	6
Verse	14	14	14	14	14
Chorus	8	10 (8+2)	8	12 (8+4)	8
Verse	10	10	10	10	10
Chorus	8	8	8	12 (8+4)	8
Bridge	8	8 (4+4)	8	8	8
Verse	16 (10+6)	16	16	16	16 (10+6)
Chorus	12	16	17	14	18

Tab. 29 „Baby I Need Your Loving“ (verschiedene Versionen), Songstruktur

Holm/Pietsch verkürzten in Bezug auf die Four Tops das Intro um zwei Takte und fügten einen Brückentakt ein. Zudem addierten sie nach dem ersten Chorus ein 2-taktiges Zwischenspiel, teilten die Bridge in vier instrumentale und vier gesungene Takte, ignorierten die Binnengliederung des dritten Verses mit seinen zusätzlichen Akzenten auf Zählzeit Drei und Vier in den Takten 12, 14 und 16 und verkürzten das Fade-out des Schlusschorus um vier Takte. Gleichwohl blieb die Songstruktur des Originals grundsätzlich erhalten.

Den Höreindruck, dass die Holm/Pietsch-Version von unterschiedlichen Versionen inspiriert war, unterstreichen folgende Bezüge: Der für die Holm/Pietsch-Version typische dynamische Gegensatz von Verse und Chorus fand sich bei den Four Tops nicht, dafür aber bei Rivers, der zudem das Intro ebenfalls (sogar auf nur vier Takte) verkürzte. Die von Holm/Pietsch zur Verdeutlichung des dynamischen Gegensatzes genutzte Verdopplung[334] des Beats vom Verse zum Chorus hörte man bei Rivers dagegen nur im dritten Chorus, dafür aber als durchgängig eingesetztes Mittel auch bei Gaye/Terrell. Die Idee eines an den ersten Chorus angehängten Zwischenspiels nutzte neben Holm/Pietsch auch Smith, allerdings differieren die Längen zwischen zwei und vier Takten. Desgleichen fand sich die bei Smith prominent vertretene Single-Note-Funkgitarre bei Holm/Pietsch zumindest in der Bridge und im dritten Verse. Von Rivers wiederum übernahmen Holm/Pietsch den Ersatz des männlichen Chors (The Four Tops) durch Vorsänger und Frauenchor sowie ein charakteristisches Bläser-Riff im Schlusschorus. Das Arrangement des Intros von Holm/Pietsch lehnte sich dagegen mittels der Bläser, die bei Rivers

[334] Backbeat im Verse, Snare-Schläge auf allen Vierteln im Chorus, siehe Abb. 15.

fehlten, wieder stärker an die Four Tops an. Im Chorus ist der Frauenchor bei Holm/Pietsch deutlich im Vordergrund, während er bei Rivers dezenter gemischt ist. Damit lehnten sich Holm/Pietsch ebenfalls an die Four Tops an, stellten sich jedoch über die Änderung von Männer- zu Frauenchor auch in eine Schlagertradition, die von den Big-Band-Reminiszenzen des Chorus-Arrangements noch unterstützt wurde. Als auffälligste neue Arrangement-Idee von Holm/Pietsch entpuppte sich eine Generalpause am Schluss des Chorus, die von einem Männergesangssatz gefüllt wurde.

Holm/Pietsch stehen für eine deutlich gereiftere Aneignung von R&B und Soul als die bisherigen Beispiele. Sie wollten nicht mehr einfach nur kopieren, sondern eigneten sich Ideen an, zitierten andere Künstler*innen und versuchten, diese Elemente wiederum neu und gleichzeitig sinnvoll zu kombinieren. Sie waren auf der Suche nach einem modernen deutschen Popsong jenseits von Schlagerklischees der 1950er- und 1960er-Jahre. Dabei bedienten sie sich durchaus virtuos bei Ideen anderer, die sie neu kombinierten. Pietsch wurde in der Folge wichtig als Streicherarrangeur des *Munich Disco*-Sounds. Holm verantwortete weiterhin immer wieder Modernisierungsversuche des deutschen Schlagers, brach aber nie mit der Schlagertradition. Seine zwischen 1972 und 1976 gemeinsam mit Pietsch unternommenen Modernisierungsversuche mittels Soul blieben in der Minderheit und wurden ab 1977 durch Country & Western-Bezüge ersetzt (vgl. Holm 1977). Die Musiker auf den Holm/Pietsch- Produktionen entsprachen der ersten Liga der *Munich Disco*-Szene und waren auch auf den damaligen Produktionen von Moroder mit Donna Summer, Farian mit Boney M. oder Michael Kunze mit Silver Convention zu hören. Holm präzisierte diesen Eindruck: „Wir hatten in München zwei Besetzungen, die waren Weltklasse, und dann kam lange nichts mehr, dann ging grade noch so Volksmusik“.[335]

[335] Interview mit dem Verfasser am 29.10.2017.

Alben im deutschen Schlager

Holm dachte nach eigenem Bekunden als Produzent und Interpret eher in Hits bzw. Singles und weniger in Alben. Gleichwohl zeigten seine Alben ab 1973 ein Bestreben, dieses für die populäre Musik ab Ende der 1960er-Jahre immer wichtiger werdende Format auch für sich zu nutzen. Seine Alben waren Modernisierungsversuche des Schlagers, die jedoch nicht wie bei Bruhn/Ebstein mit der Songauswahl und einer aufwendigen Gestaltung endeten, sondern auch Arrangement und Produktion mit einbezogen. Holm wollte als Interpret für den heimischen Markt in deutscher Sprache singen, als Interpret und Texter weiterhin deutsche Originalversionen internationaler Hits anbieten und trotzdem deutsche Popmusik auf internationalem Niveau produzieren. Dies zeigt beispielhaft die Bandbreite der Stückauswahl auf dem Album *Stories* (1973a), die von Jazz-Pop[336] über Folk-Pop[337], Easy-Listening-Pop[338], psychedelischem Pop[339] und Rock 'n' Roll[340] zum Motown-Soul von The Four Tops reichte. Er arbeitete möglichst immer mit den gleichen Musikern aus dem *Munich Disco*-Netzwerk und nannte deren Namen auch auf den Alben – eine im Schlager mit seiner Gesangs- und Melodiefixiertheit unübliche, aber nicht einzigartige Vorgehensweise. Zudem machte man für *Stories* als eigenständiges Album Werbung:

> Musikalisch besticht diese LP durch die virtuose und vielfältige Instrumentation, wie man sie sonst nur bei progressiven Pop-Gruppen findet. „Stories" ist sicher Michael Holms reifste Leistung – zugleich aber ein im deutschen Show-Business ungewöhnliches Experiment mit der Absicht, den Bogen vom Schlager zur Pop-Musik zu spannen. (O.N. 1973)[341]

Holms Versuch, als Albumkünstler zu reüssieren, funktionierte jedoch nur bedingt. Bloß ein reguläres Holm-Album konnte sich überhaupt in den westdeutschen Charts platzieren, nämlich *Tränen lügen nicht* (1974a), das 1975 bis auf Platz 25 stieg.

Damit ist jedoch nicht gesagt, dass der deutsche Schlager in den westdeutschen Album-Charts keine Rolle spielte. Tabelle 30 verzeichnet namentlich alle Interpret*innen, die im frag-

---

[336] Steely Dan: „Do It Again" (1972).
[337] Lobo: „I'd Love You To Want Me" (1973).
[338] B.J. Thomas: „Rock And Roll Lullaby" (1972).
[339] David McWilliams: „Days Of Pearly Spencer" (1967).
[340] Bobby Darin: „Splish Splash" (1958).
[341] Werbetext auf der Rückseite der Single-Hülle zu Holms Lobo-Bearbeitung „Baby, du bist nicht alleine" (Holm 1973c).

lichen Zeitraum mehr als ein Originalalbum in die deutschen Album-Charts bringen konnten. Best-of-Zusammenstellungen und Live-Alben wurden nicht gezählt. In Klammern finden sich die maximal drei besten Platzierungen in den Charts. Interpret*innen, die nur ein Album platzieren konnten, wurden unter Einzelnotierungen zusammengefasst.

Interpret*in	**vor 1970**	**1970**	**1971**	**1972**	**1973**	**1974**	**1975**
Adamo	[5]	2 (34, 29)		1 (32)		1 (35)	
Alexander, Peter	17 (1, 2, 5)	2 (7, 19)	2 (**2**, 8)	1 (22)	1 (12)	1 (36)	
Black, Roy	6 (1, 2, 5)	2 (27, 38)	2 (24, 23)	2 (37, 35)	1 (38)		
Breck, Freddy					2 (**5**, 25)		
Clüver, Bernd					1 (8)	1 (20)	
Ebstein, Katja		1 (11)	1 (44)	1 (37)	1 (43)		
Gabriel, Gunter						2 (26, 32)	
Gott, Karel	2 (1, 9)	1 (33)	2 (3, 30)	1 (45)			
Heino	2 (14, 22)	1 (26)	1 (27)	1 (8)		1 (29)	2 (23, 24)
Heintje	3 (1, 1, 2)	2 (6, 6)	1 (37)				
Iglesias, Julio					1 (11)	1 (41)	
Illic, Bata			1 (46)	1 (42)		1 (48)	
Jürgens, Udo	6 (2,2,2,)	1 (**4**)	1 (16)	1 (34)		1 (39)	2 (**3**, 12)
Lavi, Daliah		1 (18)	2 (12, 7)	1 (12)	1 (23)		
Leandros, Vicky			1 (33)	1(7)	1 (13)	1 (**4**)	1 (22)
Marcus, Jürgen					1 (21)	1 (50)	1 (42)
Marshall, Tony				2 (**2**, 17)	2 (9, 33)	1 (22)	
Martin, Ulli				1 (18)	1 (32)		
Mathieu, Mireille	[5]	1 (7)	1 (10)	1 (33)	1 (8)	1 (24)	1 (20)
Quinn, Freddy	8 (2, 2, 4)	1 (6)	1 (48)				
Rebroff, Ivan	4 (14, 17, 17)	2 (30, **4**)	1 (16)				
Roberts, Chris			2 (30, 30)	1 (28)		1 (19)	
Werding, Juliane				1 (19)			1 (30)
Zwischensumme		**17**	**19**	**17**	**14**	**14**	**8**
Einzelnotierungen		1 (25)		3 (36, 39, 47)		2 (17, 42)	6 (14, 18, 24)
Summe		**18**	**19**	**20**	**14**	**16**	**14**
Höchste Platzierung		**4**	**2**	**2**	**5**	**4**	**3**

Tab. 30 Deutscher Schlagerinterpret*innen in den deutschen Album-Charts 1970–1975.

Die Tabelle zeigt, dass von 1970 bis 1975 jeweils 14 bis 20 Schlageralben in den Album-Charts vertreten waren. Allerdings ist 1975 ein Bruch zu erkennen, da von den 14 verzeichneten

Alben allein sechs von Interpret*innen stammen, die in diesem Jahr erstmals in den Album-Charts vertreten waren. Zudem zeigt sich, dass einige in den 1960er-Jahren erfolgreiche Karrieren sich Anfang der 1970er-Jahre (Heintje, Freddy Quinn, Ivan Rebroff, Karel Gott) bzw. Mitte des Jahrzehnts (Roy Black) bezogen auf die Album-Charts dem Ende zuzuneigen schienen. Kontinuierlichen Erfolg hatten dagegen Interpret*innen, die auf irgendeine Art und Weise mit dem französischen Chanson in Verbindung gebracht werden konnten (Adamo, Udo Jürgens, Mireille Mathieu) [342] oder anderweitig ein den Schlager überschreitendes Repertoire aufwiesen (Peter Alexander, Heino).

Schaut man zusätzlich nach anderen erfolgreichen deutschen Produktionen aus dieser Zeit, zum Beispiel aus den Bereichen Comedy, Liedermacher, Rock und Big-Band, so verfestigt sich der Eindruck eines ca. 1975 liegenden Bruches, wie Tabelle 31 bestätigt.

Interpret*in	vor 1970	1970	1971	1972	1973	1974	1975
Otto					1 (1)	1(1)	1 (2)
Reinhard Mey			2 (8,9)	1 (1)	1 (20)	2 (16, 23)	1 (26)
Udo Lindenberg						2 (24, 48)	1(3)
James Last	26	4 (1, 1, 5)	9 (1, 1, 3)	7 (1, 1, 4)	6 (1, 1, 7)	7 (2, 2, 3)	5 (5, 12, 27)

Tab. 31 Erfolgreiche deutschsprachige und Big-Band-Produktionen 1970–1975 jenseits von Schlager (Auswahl)

James Last, der mit Abstand umsatzstärkste deutsche Künstler, verzeichnete 1974/75 erstmals keine Nummer-eins-Platzierungen mehr und 1975 sogar nur eine einzige Platzierung unter den Top Ten. Gleichzeitig feierten Udo Lindenberg & das Panikorchester ihre ersten kommerziellen Erfolge und etablierten ihre Version deutschsprachiger Rockmusik. Der mit Lindenberg lose assoziierte Comedian Otto war ebenfalls ein neues, erfolgreiches Gesicht in der deutschen Unterhaltungsbranche. Reinhard Mey reihte sich dagegen bei den Interpret*innen ein, deren Erfolg mit einem Interesse an französischem Chanson korrelierte. Er hatte damit

[342] Von Adamo und Mireille Mathieu waren vor 1970 nur französischsprachige Alben vertreten. Diese sind in eckigen Klammern notiert.

eine kommerzielle Ausnahmestellung unter den westdeutschen Liedermacher*innen (vgl. Elflein 2016 u. 2020).

Man könnte die These aufstellen, dass der Ende der 1960er-Jahre begonnene Modernisierungsprozess in der deutschen Pop-Produktion Mitte der 1970er-Jahre kommerzielle Früchte zu tragen begann. Damit korreliert der Mitte der 1970er einsetzende nationale und internationale Erfolg deutscher Disco-Produktionen, der in Kapitel 8 analysiert wird, aber auch die Erfolge von ehemaligen Krautrockern wie Kraftwerk, die 1975 mit *Autobahn* (1974) ihre erste Top-Ten-Platzierung erreichten, oder Hardrockern wie den Scorpions, die 1975 von *In Trance* (1975) weltweit über eine Million Exemplare verkaufen konnten und in Japan ihren Durchbruch feierten. Deutschsprachige Bearbeitungen von Soul-Originalen profitierten von dieser Modernisierung dagegen kaum. Der Erfolg kam mehrheitlich erst mit dem Wechsel zu englischen Songtexten.

Zwischenfazit V

Die analysierten Coverversionen zeigen einige Strategien der Aneignung von R&B, Soul und Funk in Westdeutschland, die mit der Anpassung an europäische Hörgewohnheiten in der Zeit vor der Beat-Welle begannen, in den 1960er- und Anfang der 1970er-Jahre Modernisierungsbestrebungen aufwiesen und in den 1970er-Jahren dann in kompetente Bearbeitungen mündeten. Das veränderbare Element im Prozess der Aneignung war anfangs der Groove, der europäisiert wurde. Bei dem in den 1960er-Jahren modernisierten Schlager unterschied sich das Klangbild in seiner Verhalltheit jedoch stark vom trockeneren Originalklang. Auch die Mix-Architektur zeigte den Unwillen oder eine Unfähigkeit deutscher Toningenieure, sich auf die häufig aus der Not geborenen kreativen bzw. ungewöhnlichen tontechnischen Lösungen US-amerikanischer R&B-Independents einzulassen. Gleichwohl ließ sich spätestens Anfang der 1970er-Jahre ein Bemühen um eine international konkurrenzfähige deutsche Popmusik-Produktion konstatieren, für die die Produktionen von Holm und Pietsch beispielhaft sind.

Shame, Shame, Shame –
Erfolg via Kopie

Das für R&B typische Netzwerk um Sylvia Robinson	258
Hamburger Netzwerke: The Rattles als Netzwerkknoten	263
Wer waren die Funky Boys?	266
Schwarz sein oder scheinen – Inszenierung(en)	270
Musikalische Aneignung	274
Zwischenfazit VI	284

Am 10. März 1975 waren zwei Versionen des Songs „Shame, Shame, Shame“ gleichzeitig und erstmals in den deutschen Charts vertreten.[343] Es handelte sich um die Originalversion von Shirley & Company (1974), die das US-amerikanische Independent Label Vibration 1975 für den europäischen Markt an Philips lizenziert hatte, sowie um die deutsche Coverversion von Linda & The Funky Boys (1975a) bei RCA Deutschland. Das US-Original eroberte für drei Wochen die Spitze der deutschen Charts und verblieb insgesamt 21 Wochen in den Top 100, während der Aufstieg von Linda & The Funky Boys bei Platz 15 endete und die Chart-Präsenz mit 19 Wochen zwei Wochen kürzer als die des Originals währte. Verkaufszahlen von Shirley & Company in Deutschland sind mir nicht bekannt, für die deutsche Coverversion haben Beteiligte Zahlen wie „350.000 verkaufte Exemplare innerhalb weniger Monate“ (Miller-Haupt o. J.a: Abs. 4) genannt, andere Quellen sprechen von fünf bis sechs Millionen verkauften Einheiten insgesamt.[344]

Die deutsche Coverversion wurde damit bereits zu einem Zeitpunkt produziert, als das Original in Deutschland weder veröffentlicht noch in den Charts war. Wahrscheinlich hatte der Chart-Eintritt in den USA bei den Verantwortlichen des Majors RCA Interesse geweckt; man

[343] www.chartsurfer.de/artist/shirley-company/shame-shame-shame-song_hreh.html, www.chartsurfer.de/artist/linda-the-funky-boys/shame-shame-shame-song_hrec.html
[344] Fünf Millionen: Miller-Haupt o.J.a; sechs Millionen: Lake-music-de 2017.

witterte einen internationalen Hit, dessen Verwertung man nicht der Independent-Konkurrenz von Vibration überlassen wollte.

> Da kommt […] eine Anfrage der amerikanischen Plattenfirma RCA an die Tochterfirma in Hamburg […]. Die Anfrage lautet: „Gibt es bei der RCA in HH eine farbige Sängerin, die diesen Titel in der Bundesrepublik Deutschland als Schnellschuss abfeuern könnte?“ (Miller-Haupt o. J.b: Abs. 3).

Es ging also um Schnelligkeit, darum, potenzielle Rezipient*innen anstelle des Originals für die verfügbare Coverversion zu interessieren. In musikalischer Hinsicht ergab sich daraus die Herausforderung, die Coverversion zu einer möglichst guten Kopie des Originals zu machen, das heißt, die Aneignung von „Shame, Shame, Shame“ sollte möglichst wenig Eigenes enthalten. Es ging also nicht um eine Hommage oder um eine eigene Interpretation einer geliebten Musik, es ging um eine Kopie, die im juristischen Sinne kein Plagiat, keine Urheberrechtsverletzung und keine bewusste Täuschung der Rezipient*innen sein sollte und durfte.

Bevor ich nun zur Analyse der Coverversion bzw. der Unterschiede zwischen Original und Cover komme, lohnt es sich, ein wenig bei der Geschichte des Originals zu verweilen, denn zum Ersten lassen sich grundlegende Produktionsprozesse im US-amerikanischen R&B nochmals verdeutlichen, zum Zweiten dokumentiert sich so auch die Geschichte einer der wenigen Unternehmerinnen im Musikbusiness und zum Dritten finden sich im Netzwerk um das Stück interessante Parallelen zur Coverversion, die jedoch nicht hörbar sind. Inwieweit diese Aneignungsprozesse bewusst oder unbewusst abgelaufen sind, muss offenbleiben.

Das für R&B typische Netzwerk um Sylvia Robinson

Sylvia Robinson schrieb „Shame, Shame, Shame“ 1974 und bot den Song ihrer alten Bekannten Shirley Goodman an. Robinson und Goodman kannten sich schon seit den späten 1950er-Jahren, als beide als weiblicher Part von R&B-Gesangsduos – Sylvia & Mickey bzw. Shirley & Lee – erfolgreich waren (vgl. Millar 1975: 3). Zudem war Mitte der 1970er-Jahre ein Cousin von Goodman, Al Goodman, bereits bei Robinson unter Vertrag (vgl. Katz 1975: 1). Robinson bzw. damals noch Sylvia Vanderpool versuchte nach der Trennung von Duettpartner Mickey Baker in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre erfolglos eine Solokarriere, heiratete dann den Geschäftsmann Joe Robinson und begann gemeinsam mit ihrem Ehemann in der zweiten

Hälfte der 1960er-Jahre eine neue Karriere hinter den Kulissen der Musikindustrie. Der erste Tonträger von All Platinum Records, dem in Englewood, New Jersey ansässigen, auf Soul und R&B spezialisierten Label der Robinsons, datiert von 1967. Zum Glück für die Robinsons waren von Beginn an einzelne Veröffentlichungen kommerziell erfolgreich. Das Geschäft florierte und in relativ kurzer Zeit konnten sie noch diverse Sub-Label gründen, namentlich Vibration, Stang, Turbo und Astroscope. Die Songs wurden mehrheitlich in den Soul Sound Studios in Englewood unter Mitwirkung der dortigen Hausband aufgenommen und entstanden damit im Rahmen des für R&B- und Soul-Independent-Labels üblichen Produktionsprozesses. Die Geschichte und auch die Fluktuation der Musiker*innen hinter All Platinum hat Tony Cummings (1975) in seinem Artikel „The All Platinum Sound“ detailliert beschrieben.

1973 komponierte und veröffentlichte Robinson unter dem Namen Sylvia mit „Pillow Talk“ (Sylvia 1973) einen Millionenseller auf ihrem Sub-Label Vibration. Dieses Stück gilt manchen, insbesondere den Robinsons gewogenen Quellen aufgrund der Kombination einer erotisch aufgeladenen, gehauchten Frauenstimme mit einem vom Philly-Sound inspirierten Backing Track als Blaupause für Donna Summers Disco-Hymne, den Millionenseller „Love To Love You Baby" (1975a).[345] 1975 kaufte All Platinum zudem das bankrottgegangene, ehemals einflussreiche Chicago-Blues-Label Chess, konnte dieses Geschäft jedoch nicht in einen Erfolg verwandeln. Gegen Ende der 1970er-Jahre produzierten die Robinsons dagegen auf einem weiteren Sub-Label, Sugar Hill Records, eine der ersten Hip-Hop-Veröffentlichungen, „Rapper’s Delight“ (Sugarhill Gang 1979), eingesprochen von einer von Robinson speziell für diese Aufnahme zusammengestellten R&B-Vokalgruppe. Sugar Hill Records entwickelte sich zu einem der wichtigsten Label für Old School Hip-Hop und veröffentlichte unter anderem mit „The Message“ (1982) von Grandmaster Flash & The Furious Five einen in der Literatur übereinstimmend als Meilenstein des Hip-Hop gehandelten Track. Die Sugar-Hill-Hausband[346] wiederum wurde später Teil der Hausband von On-U Sound Records in London und damit auch wichtig für britischen Dub-Reggae und Neo-Dub (vgl. Sullivan 2014: 56–91).

[345] Inwieweit diese Aussage einer kritischen Betrachtung standhält, ist durchaus fraglich; siehe Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München und Kapitel 9, Abschnitt Su Kramer – Afrolook und Freiheit.
[346] Keith LeBlanc (Schlagzeug), Doug Wimbish (Bass), Skip McDonald (Gitarre).

Die Robinsons waren mit All Platinum und dessen Sub-Labels also durchaus erfolgreiche Independent-Akteure im R&B-Geschäft. Sylvia Robinson hatte offensichtlich ein Gespür für Trends und war in der Lage, erfolgreiche R&B-Songs zu schreiben. Um ihre Komposition „Shame, Shame, Shame“ rankten sich jedoch auch Plagiatsvorwürfe. Der bei den Robinsons zeitweilig unter Vertrag stehende Sänger und Komponist Donnie Elbert behauptete, das Stück eigentlich geschrieben zu haben, hatte jedoch vor Gericht keinen Erfolg.[347] Aus dem Hause All Platinum wurde im Gegenzug kolportiert, Elbert habe „Shame, Shame, Shame“ für seine Veröffentlichung „You're Gonna Cry, When I'm Gone“ (Elbert 1975) plagiiert (Cummings 1975: 10). Deutliche Parallelen zwischen beiden Stücken sind harmonisch und melodisch nicht von der Hand zu weisen – auch ohne musiktheoretische Expertise. Elberts Komposition erschien offiziell nach „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company (1974). Da dies jedoch nichts über den Zeitpunkt der Komposition aussagt, muss die Frage, wer sich bei wem wie bedient hat, an dieser Stelle offenbleiben.

Mit „Queen Bee“ (Alvarez 1975) von Jesus Alvarez, der männlichen Stimme auf „Shame, Shame, Shame“ veröffentlichten die Robinsons fünf Monate später auf Vibration ein weiteres von diesem Song zumindest inspiriertes Stück: „Queen Bee“ wies im Chorus eine identische Rhythmik und Harmonik wie bei „Shame, Shame, Shame“ auf, nutzte im Verse jedoch andere Harmonien und gilt urheberrechtlich als alleinige Alvarez-Komposition. Der Umgang mit Urheberrecht und Plagiat erschien in diesem Fall deshalb insgesamt eher lax bzw. als von über die Urheberechtsfrage hinausgehenden ökonomischen Interessen getrieben. Man ist verleitet anzunehmen, dass die juristischen Probleme mit Elbert überhaupt nur existierten, weil er All Platinum verlassen hatte. Wäre „You're Gonna Cry, When I'm Gone“ bei Vibration erschienen, hätte sich möglicherweise niemand für Ähnlichkeiten beider Stücke interessiert.

Die Idee von RCA, am Hitpotenzial von „Shame, Shame, Shame“ international mittels Coverversionen zumindest zu partizipieren, passte zum einen zu einer Praxis, in der Urheberrecht vor allem als Ware gehandelt wurde, und entsprach zum anderen einer eigentlich vergangenen, songorientierten Geschäftspolitik in der Musikindustrie, die einen vielversprechenden Song parallel von mehreren Interpret*innen testen ließ, anstatt ihn nur mit einer/m

[347] Vgl. www.songfacts.com/detail.php?id=7622.

Interpret*in zu identifizieren. Zu Zeiten von Tin Pan Alley bis Brill Building, also von den 1920ern bis in die 1960er-Jahre war diese im Sinne Nelson Goodmans (1997: 116–121) allografische Praxis in der US-Unterhaltungsindustrie üblich gewesen. Gerade R&B-Songs wurden mehrfach veröffentlicht, inklusive Versionen für einen als *weiß* gedachten Mainstream-Markt. Rock und Folkrock in der Nachfolge der Beatles und von Bob Dylan lebten dagegen von der Vorstellung eines autografischen Originals, das im Gegensatz zu allografischer Kunst plagiiert werden konnte. Das R&B-Geschäft ging diesen Weg zur Identität von Autor*in und Performer*in nur bedingt mit. Einzelne Künstler wie Marvin Gaye oder Isaac Hayes kopierten die Idee der Autor-Performer-Identität am Übergang zu den 1970ern, im Allgemeinen blieb der Song jedoch eine Ware, die unterschiedliche Interpret*innen parallel kaufen konnten. Zudem ist das Urheberrecht in der US-amerikanischen Vorstellung kein Persönlichkeitsrecht, sondern eine veräußerbare Ware. Die Frage, wem Ideen von angestellten Songschreibern gehören, dem/der Angestellten oder den Anstellenden, ist damit von Fall zu Fall verhandelbar.

„Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974) hatte, wie bei den Robinsons üblich, die Soul-Sound-Hausband eingespielt. Diese bestand zum damaligen Zeitpunkt aus Clarence Oliver (Schlagzeug), Jonathan Williams (Bass), Walter Morris (Gitarre) und Bernadette Randle (Tasteninstrumente). Komplettiert wurde die Besetzung durch einen Gast, den New Yorker Jazz- und Soul-Saxofonisten Seldon Powell.[348] Die Hausband ohne Gäste veröffentlichte zu dieser Zeit eigenständig meist unter dem Namen The Rimshots.[349]

Den Leadgesang sollte, wie eingangs erwähnt, mit Shirley Goodman eine Veteranin des R&B übernehmen, die sich Mitte der 1970er-Jahre bereits aus dem aktiven Geschäft zurückgezogen hatte. Nach ihrer Duo-Karriere in den 1950er-Jahren mit Hits wie „Let The Good Times Roll“ (Shirley & Lee 1956) hatte sich die in New Orleans geborene Goodman Mitte der 1960er-Jahre in Kalifornien niedergelassen, weil sie ihren Sohn nicht in den segregierten Südstaaten der USA aufwachsen lassen wollte, und arbeitete als Session-Sängerin unter anderem

[348]Eine Diskografie von Seldon Powell findet sich unter www.discogs.com/de/artist/264565-Seldon-Powell.

[349] Im Sinne des im vorherigen Absatz Diskutierten sei deshalb noch angemerkt, dass die Rimshots-Veröffentlichung „Do What You Feel“ (1975) auf Stang erstaunliche Ähnlichkeiten zu „Dance, Dance, Dance“ (Chic 1977) aufweist, das Neil Rodgers, Bernhard Edwards und ihre Mitstreiter 1977 unter dem Namen Chic zu einem Hit für Buddah Records machten.

für Sonny & Cher, Dr. John oder auch die Rolling Stones auf *Exile On Main Street* (1972). Robinson brachte mit ihrer Idee, Goodman „Shame, Shame, Shame“ anzubieten, eine alte Weggefährtin zurück ins Geschäft, zeigte für die R&B-Community Geschichtsbewusstsein, konnte sich deshalb einer gewissen Aufmerksamkeit der R&B-Medien sicher sein und musste höchstwahrscheinlich weniger Gage zahlen, als wenn sie einen aktuellen Star verpflichtet hätte. Als Duo-Partner war mit Hank Ballard ein weiterer R&B-Veteran im Herbst seiner Karriere geplant, der einst 1959 den Twist erfunden hatte. Laut Jason Alvarez, wie sich Jesus Alvarez seit dem Beginn seiner Zweit-Karriere als Priester im Jahre 1982 nannte, änderte Robinson jedoch spontan ihre Meinung und ließ ihn, Alvarez, an Stelle von Ballard singen:

> Alvarez: Sylvia was the producer; she looked at me and said, „This guy can’t sing no more, he’s too old. Go in there and shout a little bit.“ I was stoned out of my mind. Shirley started singing, then I started screaming and shouting, having a good time. You could look through the glass, and they’re going crazy in there. I said, „Okay, let me do it now“, and she said, „No! That was a perfect take!“ (Cummings 2015: Abs. 4)

Zu Alvarez’ Geschichte mit den Robinsons gibt es widersprüchliche Überlieferungen, die ihn mal als Mitglied der bei All Platinum schon länger unter Vertrag stehenden Band Brother To Brother bezeichnen (Cummings 2015: Abs. 4) und mal auch nicht (Cummings 1975: 11). Die eben zitierte Erzählung von der Aufnahme hat er selbst 2015 in unterschiedlichen Medien und Interviews immer erstaunlich ähnlich wiedergegeben.[350] Gesichert erscheint, dass der auf Kuba geborene Alvarez Mitte der 1970er-Jahre neben Shirley & Company mehrere Veröffentlichungen unter eigenem Namen (vgl. Queen Bee 1975) auf All Platinum vorweisen kann und in der Disco-Ära der zweiten Hälfte des Jahrzehnts auch als Produzent und Songwriter Erfolge feierte,[351] bevor er 1982 zum wiedergeborenen Christen wurde und eine Karriere als Priester einschlug.

Das US-Original von „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974) war damit eine typische unabhängige US-amerikanische R&B-Produktion der Mittsiebziger. Geschrieben von einer Künstlerin und Geschäftsfrau mit jahrzehntelanger Erfahrung im Musikgeschäft, im

---

[350] Cummings 2015: Abs. 4; Jason Alvarez on the Harvest Show Episode 1, 2015; Jason Alvarez on Babbie's House Show, 2015. Die Interviews im Rahmen christlicher Sendungen dienten der Promotion für sein 2015 erschienenes christliches Album *Time For Miracles* (Alvarez 2015) und wurden via Alvarez eigenem YouTube Kanal veröffentlicht.

[351] Z.B. Phyllis Hyman „Somewhere In My Lifetime“ (1978).

arbeitsteiligen Produktionsprozess auch inspiriert von anderen bzw. als Inspiration für andere mehr oder weniger zeitgleich entstehende Songs dienend, eingespielt von der Hausband eines erfolgreichen Independent Labels als einer von unzähligen Studiojobs der beteiligten Musi–ker*innen, eingesungen von Künstler*innen, die wahlweise mit einer bestimmten Intention (bzw. Inspiration) für das Stück eingekauft wurden oder als Teil des Label-Netzwerks gerade vor Ort waren. Die Strategie der Robinsons war dabei insbesondere darauf ausgerichtet, ehemals etablierten Stimmen eine zweite oder neue Chance zu geben.

Hamburger Netzwerke: The Rattles als Netzwerkknoten

Das deutsche Netzwerk um die Coverversion von „Shame, Shame, Shame" (Linda & The Funky Boys 1975a) ist schwieriger zu rekonstruieren als das US-amerikanische. Gesichert erscheint vor allem, dass die Coverversion Akteur*innen aus dem Umfeld der Hamburger Bands Lake und The Rattles produziert haben. Wer auf der Aufnahme was spielte, ist allerdings nicht genau zu klären.

Ausgangspunkt einer Rekonstruktion des Netzwerks ist die eingangs zitierte Aufforderung der RCA an ihre deutsche Filiale nach einer schnellstmöglichen Kopie des US-Hits. An diese dringende Bitte erinnerte sich George B. Miller-Haupt aka George B. Miller auf seiner der Musikszene der Region Bremerhaven/Cuxhaven gewidmeten Webseite Deichklang.[352] Miller war 1975 Schlagzeuger der Hamburger Band The Rattles gewesen, die in den 1960er-Jahren eine der bekanntesten deutschen Beatbands gewesen waren. Zur Besetzung von 1975 gehörte jedoch weder ein Gründungsmitglied noch ein Mitglied der erfolgreichen Besetzungen der 1960er-Jahre. Trotzdem oder vielleicht auch deswegen bietet das Personalkarussell der Rattles Einblicke in wichtige Netzwerke der Hamburger Musikszene,

Mit Gründungsmitglied, Komponist, Gitarrist und Sänger Achim Reichel verließ das bekannteste Gesicht der Rattles die Band bereits 1966, weil er seinen Wehrdienst ableisten musste. Zu diesem Zeitpunkt bestanden die Rattles neben Reichel aus Reinhard „Dicky" Tar-

[352] https://web.archive.org/web/20190710135338/http://www.deichklang.de:80/index.php?id=13. Die Webseite ist Ende 2020 vom Netz genommen worden. Das Internetarchiv hat Unterseiten der Webseite gespeichert, aber leider nicht die für dieses Projekt wichtigen. Faksimiles der zitierten Unterseiten als pdf befinden sich im Archiv des Autors.

rach (Schlagzeug), Hermann „Rugy“ Rugenstein (Gitarre, Gesang) und Herbert Hildebrandt-Winhauer (Bass, Gesang). Nach Reichels Ausscheiden wurde Hildebrand-Winhauer zum alleinigen musikalischen Leiter und wirkte auch nach seinem eigenen Abschied von der Bühne 1968 noch bis 1972 hinter den Kulissen als Komponist und Produzent für die Band. Frank Dostal ersetzte Reichel am Mikrofon. Reichel, Dostal und Tarrach gründeten 1968 mit Les Humphries das Projekt Wonderland, das wiederum auf dem Weg von der Debüt-Single zum Debüt-Album zum Kernduo Reichel/Dostal mit Gastmusiker*innen schrumpfte. Der Brite Humphries hob stattdessen den an das Musical *Hair* angelehnten, kommerziell erfolgreichen Pop-Chor The Les Humphries Singers aus der Taufe, bei dem unter anderem die späteren Sängerinnen von Boney M. bzw. Silver Convention Liz Mitchell und Linda Uebelherr aktiv waren.[353]

Reichel bewegte sich anschließend – weiterhin gemeinsam mit Dostal – mit Projekten wie A.R. & Machines (1971) in Richtung Krautrock, reüssierte 1976 mit dem Folklore/Pop-Album *Dat Shanty Alb‘m* (1976) und produzierte gleichzeitig unter anderem die Mittelalter-Folk (Rock)Band Ougenweide und die Progressive/Krautrock-Band Novalis – mit Soul, Funk und Disco hatte Reichel nichts am Hut. Dostal schrieb dagegen in der Disco-Ära die Texte für das von Ralf Soja produzierte Gesangsduo Baccara, dessen erster Hit „Yes Sir, I Can Boogie“ (Baccara 1977) den Titel dieser Arbeit inspirierte.

Tarrach, der auch immer wieder auf Reichel-Projekten mitspielte, gründete 1972 mit Bernd Wippich von den Petards und Werner Becker aka Anthony Ventura die Hamburger Funk- und Fusionband Randy Pie.[354] Deren Saxofonist Jochen Petersen war ebenfalls in Projekte von Reichel/Dostal involviert und spielte später bei Linda & The Funky Boys ein (kurze) Rolle.[355]

---

[353] Vgl. Fischer 2008 und Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg.

[354] Vgl. Kapitel 5, Abschnitt Soul und Krautrock.

[355] Der zweite Keyboarder von Randy Pie, Jean-Jacques Kravetz, ist eine der zentralen Figuren für die Entwicklung eines deutschsprachigen Mainstream/Bluesrock in Westdeutschland, der damals als Deutschrock bezeichnet wurde (vgl. Elflein 2014). Soul, Funk und Disco waren für Kravetz eher uninteressant. Er spielte aber mit Inga Rumpf bei Atlantis und deren Vorgängerbands City Preachers und Frumpy. Parallel dazu war er von Beginn an zentrales Mitglied des Panikorchesters von Udo Lindenberg, spielte seit 1977 bei Peter Maffay und wirkte beim kommerziellen Durchbruch von Marius Müller-Westernhagen Ende der 1970er-Jahre mit (vgl. Kravetz 2008). Via Kravetz kam der Gitarrist Frank Diez zu Atlantis und Randy Pie (ebd.: 85), der wiederum Kravetz mit Maffay in

Bassist und Songschreiber Hildebrand-Winhauer schrieb parallel zu den Rattles auch für andere Hamburger Bands.[356] Ab 1967 griff er für die Rattles immer stärker auf Musiker der Hamburger Beatband The German Bonds als Studiomusiker zurück. 1968 war beispielsweise auch der German-Bonds-Gitarrist Peter Hesslein[357] Teil der Rattles und spielte mit Heiner Hoier am Gesang die Originalversion des größten Hits der Rattles, „The Witch" (Rattles 1969) ein. Hoier wechselte anschließend zu den Les Humphries Singers. Hildebrandt-Winhauer war 1969 auch an den Produktionen der in Hamburg ansässigen Schwarzen Rockband The Soulful Dynamics beteiligt, die (nicht nur) für Hamburg als eine Art Blaupause für die Kombination *weißes* Produktionsteam und Schwarze Performer*innen gelten können.[358]

Ein internationaler Hit wurde „The Witch" (Rattles 1970) für die Rattles erst 1970 in der Neuaufnahme der Besetzung Frank Mille (Gitarre), Edna Bejerano (Gesang), Kurt „Zappo" Lüngen (Bass) und Herbert Bornhold (Schlagzeug). Mille übernahm 1972 von Hildebrandt-Winhauer die musikalische Leitung der Rattles. Gründungsbassist Hildebrandt-Winhauer, der „The Witch" komponiert hatte, wirkte fortan wirklich im Hintergrund. 1974 spielte eine Besetzung bestehend aus Linda Fields (Gesang), Mille (Gitarre und Produktion), George Meier (Gitarre), Lüngen (Bass), Jochen „Lu Lafayette" Peters (Keyboards) und dem ehemaligen Karthago-Schlagzeuger Wolfgang „Al" Brock das bis 1988 letzte Album der Rattles ein, *Gin Mill* (1974).[359] Diese Besetzung soll laut Miller auch auf „Shame, Shame, Shame" (Linda & The Funky Boys 1975a) zu hören sein, nur statt Schlagzeuger Brock spielte bis dahin der zitierte Miller. Für Günther Ehnert (1979: 217f.) war die Tatsache, dass Fields „Shame, Shame, Shame" einsingt,

---

Kontakt brachte (ebd.: 112). Diez stammte aus München und spielte auch auf Disco-Produktionen von Giorgio Moroder. Gleiches galt auch für die Diez-Freundin zu Atlantis-Zeiten, Jackie Carter (ebd.: 57), die unter anderem zu den Sängerinnen gehörte, die das Silver-Conventions-Debüt (1975b) inklusive den Nummer-eins-Hit „Fly, Robin, Fly" (1975a) anonym im Studio eingesungen hatten (vgl. Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München).

[356] Vgl. die B-Seiten der Singles von The Faces (1966) oder Cobs & Robbers (1968).

[357] Hesslein gründete 1970 die Hardrock-Band Lucifer's Friend, deren 2021 verstorbener Sänger John Lawton auch bei den Les Humphries Singers und später bei Uriah Heep sang. Hesslein wurde langjähriges Mitglied des James Last Orchester und musikalischer Direktor der ersten drei Alben von Marius Müller-Westernhagen, die diesem jedoch nicht den erhofften kommerziellen Durchbruch brachten. Jener erfolgte im Anschluss unter der Leitung von Lothar Meid, dem ehemaligen Klaus-Doldinger-Musiker, Gründungsmitglied von Embryo, Mitglied der Ralf Nowy Group und langjährigem Bassisten von Amon Düül II. Meid holte unter anderem Kravetz und andere Mitglieder des Panikorchesters in die Westernhagen-Band und ist vor allem via Ralf Nowy Teil des in Kapitel 8 porträtierten Münchner Netzwerks.

[358] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Weiße Produktionsteams.

[359] The Rattles kamen 1988 wieder zusammen, dieses Mal in der Besetzung Reichel, Hildebrandt, Tarrach und Hoier.

jedenfalls Grund genug, den Song exklusiv im Kapitel „Rattles“ seines Lexikons deutscher Rockgruppen abzuhandeln.

Über Fields, die Sängerin der Rattles und Namensgeberin von Linda & The Funky Boys, ist wenig bekannt. Miller (o.J.a: Abs. 3 und 5) bezeichnete sie mal als Engländerin, mal als US-Amerikanerin aus North Carolina. Gesichert ist, dass Fields in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre vor allem bei Produktionen von Dieter Dierks[360] in dessen Studios bei Köln als Backgroundsängerin gebucht wurde. Gleichzeitig hatten diese Produktionen alle auf die eine oder andere Art eine Verbindung nach Hamburg bzw. zu Atlantis: Es spielten Musiker von Atlantis mit (Fortmann 1974; Tiger B. Smith 1974; Corry 1976; Diez/Bischoff 1976), es handelte sich direkt um ein Atlantis-Album (1974) oder um das Soloalbum der Atlantis-Sängerin Inga Rumpf (1975). Dabei traf sie mehrfach auf die Münchner Studiosängerinnen Jackie Carter und Gitta Walter sowie den Münchner Keyboarder Veit Marvos.[361] Im Anschluss an den Erfolg von „Shame, Shame, Shame“ verbreiterte sich die Basis ihrer Arbeitgeber.[362] Zudem sang Fields in diversen Musicals und musikalischen Revuen, zumeist in Hamburg.[363]

Die Netzwerke in der Studioszene, zu der Fields zumindest im Ansatz gehörte, waren einerseits komplex, andererseits erscheint die Welt der deutschen Studiomusiker*innen recht klein. Man begegnet denselben Akteur*innen immer wieder in ähnlichen, aber nie identischen Konstellationen.

Wer waren die Funky Boys?

Arrangiert und produziert hatte die deutsche Coverversion von „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) Detlef Petersen, der manchmal auch das Alias Dave Patterson nutzte. Der Pianist Petersen hatte Anfang der 1970er-Jahre Musik in Hamburg studiert und

[360] Dierks begann Ende der 1960er-Jahre mit Tonstudioarbeit. Seine Firmen, das Tonstudio und der Breeze Musikverlag, avancierten in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre schnell zu einer bedeutenden Adresse für populäre Musik aus Deutschland. Zu Dierks’ Firmengeschichte vgl. https://www.dierks-studios.de/dierks-studios-2/company-history/

[361] Vgl. Kapitel 8, Disco aus München.

[362] Discogs verzeichnet bis 2002 jährlich mindestens ein Engagement. 1977 war sie im Rahmen der Hamburger Netzwerke gemeinsam mit Carter und Freya Wippich (siehe Kap 5) auch für den Background-Gesang bei einem Album der Fusionband des ehemaligen Frumpy- und City-Preachers-Schlagzeugers Carsten Bohn (Carsten Bohn’s Bandstand 1977) verantwortlich

[363] Beehive 1995; Cantarelli 2015; Die Delphi Dolls 1995; Freak out 1997; Shout 1999.

1973 die Band Lake gegründet, gemeinsam mit Fritz „Freddy“ Graack (Schlagzeug), Martin Tiefensee (Bass), Lilio Malagia (Gitarre), den Briten Geoffrey Peacey (Keyboards) und Ian Cussick (Gesang) sowie der Bläsersektion mit Bernard Whelan (Trompete) und Gerd Beliaeff (Saxofon). Für die Texte der ersten Singles zeichnete City-Preachers-Gründer John O'Brien-Docker verantwortlich. Die erfolglose Debüt-Single von Lake erschien 1973, das Debüt-Album in erheblich veränderter Besetzung 1976: James Hopkins-Harrison ersetzte Cussick am Gesang, von Atlantis kam Alex Conti für Malagia an der Gitarre, Dieter Ahrendt ersetzte Graack am Schlagzeug, die Bläsersektion war nicht mehr fester Teil der Band und Petersen wechselte als Produzent, Arrangeur und Komponist hinter die Kulissen. Insbesondere mit ihren Alben hatten Lake zwischen 1976 und 1980 Erfolg im In- und Ausland. Petersen produzierte neben Linda & The Funky Boys und allen Lake-Alben unter anderem auch ab 1976 für Gitte Haening und ab 1986 für Hannes Wader. Nach seinem Soundtrack für Detlev Bucks Spielfilm *Karniggels* (Petersen 1992) konzentrierte er sich verstärkt auf Filmmusik.

Sänger Cussick verließ Lake bereits 1974 wieder, ging zurück nach Schottland und startete dort eine anhaltende Solokarriere. Er sang aber trotzdem Alvarez' Part auf „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) ein und war bei TV-Auftritten zu sehen. Sein Nachfolger Hopkins-Harrison wiederum hält gemeinsam mit Petersen das Urheberrecht an acht der zwölf Titel auf *Satisfied* (1976a), dem Debüt-Album von Linda & The Funky Boys. Bei drei Songs liegen die Rechte bei Mille und Fields von den Rattles, Lied Nummer zwölf war natürlich „Shame, Shame, Shame“.

Das zweite Album *Stop (When You Do What You Do)* (1977a) war eigentlich eine Wiederveröffentlichung des Debüts – es unterschied sich nur in einem Stück, dem Titelsong, der 1977 auch als Single ausgekoppelt wurde.[364] Hier gibt es eine Unklarheit: Die Single (1977b) wies Randy-Pie-Saxofonist Jochen Petersen als Produzent des neuen Stücks aus, das Album Mille von den Rattles. Im Gegensatz zum Debüt *Satisfied* verzeichnete das Backcover von *Stop (When You Do What You Do)* die mitwirkenden Musiker, die mit Ausnahme des Gesangs zu 100 Prozent mit der damals aktuellen Lake-Besetzung (Petersen, Tiefensee, Peacey, Conti und Ahrendt) identisch waren. Cussick, der mindestens auf „Shame, Shame, Shame“ (1975a) ge-

[364] Der alte Titelsong „Baby Are You Satisfied“ steht jetzt an anderer Stelle der Songreihenfolge, das 1976 auch als Single ausgekoppelte „Dance With Me“ (1976b) fehlt.

sungen hatte, wird nicht genannt. Man könnte also annehmen, dass eigentlich Lake und nicht die Rattles die Backing Band von Linda Fields auf „Shame, Shame, Shame“ waren. Petersen erzählte zudem im Interview für das Buch *Rock Made in Germany*:

> „Wir hatten natürlich keinen Schallplattenvertrag. Das Geld zum Leben verdienten wir uns durch Studioarbeit. Wir haben für andere Leute Platten aufgenommen und während dieser Zeit Demo-Bänder fertiggestellt“ (Schröder 1980: 153).[365]

Unklar ist zudem, ob Conti und Ahrendt zum Zeitpunkt der „Shame, Shame, Shame“-Aufnahme schon bei Lake spielten. Laut Ehnert (1979: 144) war Ahrendt bereits 1974 zu Lake gestoßen, Conti aber erst im Herbst 1975, also nach der Funky-Boys-Session. Es ist ebenfalls unklar, ob für das zweite Album die Stücke des Debüts neu aufgenommen wurden, auch wenn dies schon aus ökonomischen Gründen unwahrscheinlich erscheint.

Wahrscheinlich ist dagegen, dass Linda & The Funky Boys hinter den Kulissen eigentlich aus zwei Bands bestanden, nämlich Lake für die Stücke von Petersen und Hopkins-Harrison sowie die Rattles für die Stücke von Mille und Fields, die auch Mille und nicht Petersen arrangiert und produziert hat. Dass Petersen „Shame, Shame, Shame“ produzierte und arrangierte, deutet im Rahmen dieser Argumentation wieder auf Lake als Backing Band hin. Gleichwohl behauptete Miller, die Rattles seien eigens für „Shame, Shame, Shame“ in Linda & The Funky Boys umgetauft worden (vgl. Miller o.J.b: Abs. 3). Es kann allerdings sein, dass Miller dabei vor allem die Bühnenpräsenz meinte, denn nach dem überraschenden Erfolg der Coverversion mehrten sich die Angebote für Auftritte:

> Um Konzertsäle oder große Open Airs zu bedienen, ist der Name mit nur einem Hit nicht ausreichend. Aber Discothekenbesitzer von überall her melden sich. Was tun? Chef Frank Mille sucht nach einer Lösung, bietet Linda NUR im Doppelpack mit den Rattles zu einem supergünstigen Sparpreis an. Vier alte Gassenhauer aus dem Rattles-Repertoire, dann ändert sich das Licht und Linda wirbelt auf die Bühne. Aus den Rattles werden, ohne dass auch nur ein einziger Musiker die Möglichkeit zum Umschminken oder Umziehen hat, die „Funky Boys“. (Miller o.J.b: Abs. 3)

Cussick war bei diesen Diskothekenauftritten laut Miller (o.J.a: Abs. 5) nicht dabei. Die Idee mit den auf dem absteigenden Ast befindlichen Rattles kam bei den Veranstaltern nicht an,

[365] Vgl. http://lake_paradiseisland.tripod.com/html/de/itvw_detlef.htm (inkl. falscher Autorenangabe).

sodass Mille, Fields und Miller stattdessen mit Halbplayback-Auftritten versuchten, im Geschäft zu bleiben.

Die Coverversion „Shame, Shame, Shame“ entstand somit als Auftragswerk der RCA Deutschland. Man aktivierte mehrere Netzwerke von Musiker*innen in Hamburg zur schnellen Abwicklung des Projekts. Mit Petersen und Lake hatte man aufstrebende Musiker im Boot, die noch nicht von ihrem eigenen Projekt leben konnten, mit den Rattles eine Band am Ende ihrer Karriere, die dringend lukrative Projekte benötigte, um überleben zu können. Im Gegensatz zum US-Original spielte also keine eingespielte, im R&B erfahrene und sich wohlfühlende Studioband, sondern eine Zusammenstellung von Musikern, die zwar eingespielt waren, aber mit R&B bisher eher wenig Erfahrungen hatten und dort auch nicht ihre Zukunft sahen. Vielmehr produzierten die Rattles in ihrer damaligen Formation vor allem Blues- und Boogie-basierten Rock, während Lake vom Westcoast und Southern Rock beeinflusst waren. Gemeinsam war den Hamburger Musiker*innen jedoch das Interesse an der Aneignung US-amerikanischer Spielarten populärer Musik. Verbindungen in die Krautrock-Szene, die zur gleichen Zeit in Deutschland versuchte, den US-amerikanischen Einfluss in ihrer Musik zurückzudrängen, fanden sich kaum. Die genaue Besetzung der Studiosession bleibt mit Ausnahme des Gesangsduos Fields und Cussick jedoch letzten Endes unklar.

Der Erfolg der Single setzte die Beteiligten unter Zugzwang. Die Rattles erhofften sich fälschlicherweise eine Wiederbelebung ihrer Karriere und übernahmen die Konzertpräsentation, während das Netzwerk um Petersen zwar an der Studioarbeit interessiert schien, seine Gesichter aber für die stilistisch völlig anders gelagerten Lake reservierte. Lake sollten und wollten anfangs nicht mit Linda & The Funky Boys identifiziert werden. Das die Hitsingle zweitverwertende Album erschien als industrietypischer Schnellschuss ohne größere Ambitionen. Die Wiederveröffentlichung des Debüts unter neuem Namen nur ein Jahr nach der Erstveröffentlichung spricht Bände. Man rechnete offensichtlich nicht mit Fans, die auf ein zweites Album der Band warteten und ob des Etikettenschwindels enttäuscht sein könnten, sondern hoffte mithilfe einer neuen Single altes Material nochmals verkaufen zu können. Linda & The Funky Boys waren in den auch von Alben geprägten 1970er-Jahren ein typisches Singles-Projekt im alten Stil, das auf den schnellen Erfolg und nicht auf Nachhaltigkeit zielte. Der Erfolg der Coverversion gab der Idee der schnellen Kopie des US-Originals recht, eine Karriere war

darauf für keine*n der Beteiligten aufzubauen – sie war auch mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit von niemandem intendiert, mit Ausnahme vielleicht von Sängerin Fields, die dem Projekt das Gesicht gab. Als Konsequenz kehrten die beteiligten Musiker zurück in ihre Projekte wie Lake oder wanderten – im Falle der Rattles – weiter in die Rockband Wolfsmond; Fields blieb als Schwarze Sängerin in der westdeutschen Rockszene auf der Strecke. Dass sie sich im Anschluss verstärkt Musicals zuwandte, verbindet sie mit ihren in den folgenden Kapiteln vorgestellten Kolleginnen, die von *Hair* aus mehr oder weniger erfolgreich Karrieren anzuschieben versuchten.

Schwarz sein oder scheinen – Inszenierung(en)

Wie die Idee, gleichzeitig mit dem Original eine Kopie auf den Markt zu bringen, umgesetzt wurde, zeigte sich auch im Vergleich der Inszenierung der Coverversion mit dem US-Original via Plattenhüllen und TV-Auftritten.

„Shame, Shame, Shame“ von Shirley & Company (1974) erschien weltweit mit mindestens acht unterschiedlichen Hüllen. Mehrheitlich (1975a, c, d, e, f) verließ man sich auf grafische und typografische Gestaltungselemente und verzichtete auf ein Bild der Künstler*innen. Auf zwei Hüllen (1975g und h) prangte ein Bild von Goodman, eine weitere (1975i) nutzte ein Bild von Goodman und Alvarez. Die deutsche Single-Hülle (1975a) zeigt eine stilisierte Zeichnung eines weiblichen Profils auf weinrotem Hintergrund. Das Profil entstand aus einer weißen Linie, die mit einem knallroten Mund mit vollen Lippen versehen war. Unterhalb der Stelle, an der das Auge sein müsste, findet sich eine Träne (Shame), die wie ein Edelstein (Schmuck) Lichtstrahlen reflektiert. In der Mitte suggeriert ein dunklerer Kreis mit weißem Rand einen Aufkleber mit der weißen Aufschrift „Black Pop 75“. Vom Kreis in Richtung linkere untere Ecke steht im selben Font, aber in Apricot „Original-Version“. Die Songtitel nutzen ebenfalls diesen Font, sind aber hellblau gehalten, während Shirley (& Company) wieder in Apricot, aber in einem eine Handschrift nachbildenden Font gestaltet ist. Auf der Rückseite[366] ist ein Bild von Goodman und Alvarez zu sehen.

[366] Die Rückseiten der Singles sind mir nicht alle bekannt. Die jugoslawische Ausgabe (1975h) schreibt Shirley auf der Rückseite als „Chirley“.

Die Single-Hülle der Coverversion von Linda & The Funky Boys (1975a) verlässt sich vor allem auf zentrierte typografische Gestaltungselemente auf von unten nach oben von hell- nach dunkelblau gerastertem Hintergrund.[367] Oben mittig steht der Bandname in hellblau und einem Times-artigen Font, darunter der Songtitel in Pink und ganz unten der Titel der B-Seite. In der linken oberen Ecke findet sich eine rote Banderole mit der Aufschrift „USA Smash Hit", ein Hinweis, dass es sich nicht um die Originalversion handelte, fehlte jedoch. Die rechte untere Ecke ist wie ein zusätzlicher Aufkleber gestaltet, mit der Aufschrift: „Miami Soul". Mit dieser weiteren bewussten Falschinformation stellte RCA Linda & The Funky Boys in die vielversprechende Traditionslinie von George McCrae, der mit „Rock Your Baby" (1974a) als erster Schwarzer Künstler überhaupt einen Nummer-eins-Hit in Deutschland hatte landen können.[368] Miami Soul im Stile von Casey und Finch, den Komponisten und Produzenten von „Rock Your Baby", war 1975 ein Sound der Stunde im R&B. RCA wollte davon profitieren und zog „Miami Soul" der Philips-Kategorisierung „Black Pop 75" für das Original vor.

In Frankreich (Linda & The Funky Boys 1975b) und Italien (1975c) erschien die Single mit einem in schwarz-weiß gehaltenen Porträt von Linda Fields auf rotem Hintergrund und ohne die besprochenen Aufkleber und Banderolen, dafür aber in Italien (1975c) zusätzlich mit einem anderen typisierten Aufkleber in der rechten unteren Ecke, der eine im Blaxploitation-Stil gehaltene Zeichnung eines Afroamerikaners mit Sonnenbrille zeigt und die Schrift „Soul Explosion RCA". Während die Originalversion durch ihr Marketing auch auf dem *weißen* Popmarkt wahrgenommen werden wollte – Black POP –, setzte die Gestaltung der Coverversion europaweit auf Essenzialisierung als Schwarze Musik.

Das Album *Shame, Shame, Shame* (Shirley & Company 1975b) scheint im Gegensatz zur Single mit weitgehend einheitlicher Gestaltung veröffentlicht worden zu sein. Zu sehen ist eine eher naive Buntstiftzeichnung vor rotem Hintergrund, die Goodman mit erhobenem Zeigefinger und den im August 1974 zurückgetretenen US-Präsidenten Richard Nixon zeigt. Die Aussage des Albumtitels erhielt so zeitgenössisch eine eindeutig politische Schlagseite, Nixon

[367] Bei einem quantitativ nicht zu spezifizierenden Teil der deutschen Cover heißt die Band übrigens Funky Family (1975) und nicht Funky Boys:
[368] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Die Nummer-eins-Hits.

sollte sich für seine Amtsführung und den Watergate-Skandal schämen.[369] Das Cover des Debüt-Albums von Linda & The Funky Boys, *Satisfied* (1976a), präsentiert dagegen eine gut gelaunte Fields in einer Art rosa Kimono im Vordergrund sowie drei lachende Schwarze Männer im Hintergrund vor einer dunkelgrünen Wand. Fields tiefes Dekolleté diente als Sexploitation-Element. Von rechts ragen – als mögliche Miami-Assoziation? – Palmenblätter ins Bild. Die drei Männer wurden dem geneigten Publikum nach der bilderlosen Single-Hülle als die Funky Boys verkauft. Sie waren zur Verstärkung der vermeintlichen Band-Identität gemeinsam mit Fields auch noch auf zwei weiteren Single-Hüllen zu sehen als ausschnittsweise Replik der Albumhülle und in einem differierenden Setting vor rotem Hintergrund, aber mit identischer Kleidung.[370] Der vermeintliche Miami Soul von Linda & The Funky Boys sollte oder musste nach Meinung der zuständigen Marketingabteilung also mit Schwarzen Musiker*innen assoziiert werden, um als Ware zu funktionieren. Die in der Gestaltung der Single-Hüllen angelegten Strategien wurden somit in beiden Fällen weiterverfolgt. Die Robinsons zielten mit der Nixon-Assoziation auf ein Publikum, das sowohl *weiß* als auch Schwarz sein konnte, die Hamburger Netzwerke auf Essenzialisierung als *Black Music*.

Die auf den Erfolg von „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) folgenden, oben bereits thematisierten Auftritte der *weißen* und hanseatischen Rattles als Linda & The Funky Boys führten diese Werbestrategie jedoch ad absurdum. Aus diesem Grund ist auf der Hülle des vermeintlich zweiten Albums (1977a) nur noch Fields in schwarzen Dessous vor dunkelblauem Hintergrund zu sehen – gleichzeitig eine offensichtliche Steigerung des Sexploitation-Faktors. Jetzt konnten auch bedenkenlos die Namen der Musiker*innen auf der Rückseite genannt werden. Ein direkter fotografischer Hinweis auf die „realen“ Funky Boys findet sich nur auf einer einzigen Single-Hülle, die nach meinem Dafürhalten[371] Mille und Fields zeigte, obwohl die A-Seite eine Kooperation von Peterson und Hopkins ist.[372] Dies spricht wiederum für die obige These, dass Lake nicht mit den Funky Boys identifiziert werden

[369] Alternative Albumcovers nutzten entweder die Rückseite des Originals, die von dem Spruch „Disco Dynamite“ dominiert wurde, als Vorderseite und benannten das Album dementsprechend um (Shirley & Company 1975j) oder zeigten wie die spanische Ausgabe (Shirley & Company 1975k) ein Porträt von Goodman.
[370] „Dance With Me/Show It“ (Linda & The Funky Boys 1976b) und „We Got Love/Crazy“ (1976c).
[371] Namen werden nicht genannt, ein Fotovergleich via Google-Bildersuche legt dies jedoch nahe.
[372] Sold My Rock ’n’ Roll (Gave It For Funky Soul)/Dig Those Days (1975d).

wollten und Mille durch die Diskothekenauftritte mittlerweile als ein männliches Gesicht der Funky Boys bekannt war.

Über YouTube ist ein Fernsehauftritt von Linda & The Funky Boys mit „Shame, Shame, Shame“ in der TV-Sendung *Disco* vom 29. März 1975 zugänglich.[373] Man sieht eine Schwarze Sängerin, Fields, und einen *weißen* Sänger, höchstwahrscheinlich die original Funky-Boys-Stimme Ian Cussick,[374] die als Duett mit Halbplayback auftreten. Diese Diskrepanz zwischen TV-Präsenz und der essenzialistischen Inszenierung der Plattenhüllen scheint die Verantwortlichen nicht interessiert zu haben. Wichtiger war wohl, dass damit die TV-Präsentation des Originals mit Goodman und Alvarez erstaunlich direkt kopiert wurde, auch wenn nicht klar ist, ob die Verantwortlichen den entsprechenden Auftritt überhaupt kannten oder kennen konnten.[375] Goodman und Alvarez führten „Shame, Shame, Shame“ als Duett im Vollplayback auf. Sie steht rechts, er tanzt links eher unterkühlt mit gebändigter, unterschwelliger Kraft und Erotik. Die recht wenigen raumgreifenden Bewegungen, das Auf-der-Stelle-Verharren sieht man auch bei Cussick, der ebenfalls links von Fields positioniert ist. Dagegen gab sich ein wieterer namenloser TV-Playback-Partner von Goodman, der in zwei unterschiedlichen Videos[376] rechts von ihr platziert ist, erheblich exaltierter und wirkt in seinen Bewegungen aus heutiger Sicht fast comedyhaft übertrieben.

Während die Inszenierung des TV-Auftritts von Linda & The Funky Boys das Original – ob bewusst oder unbewusst – kopierte, setzten die Plattenhüllen von Linda & The Funky Boys auf Essenzialisierung als *Black Music*. Die deutsche RCA hielt es für falsch, „Shame, Shame, Shame“ als spartenübergreifenden Pop-Hit im Sinne der Robinsons zu inszenieren, sondern glaubte, *weißen* deutschen Konsument*innen das exotisch Andere, die Schwarze Frau, verkaufen zu müssen, um damit wiederum einen spartenübergreifenden Pop-Hit landen zu können. Man affirmierte damit vermeintlich vorhandene Ressentiments unter den deutschen Rezipient*innen und versuchte, diese auszubeuten. Dabei setzte man nicht auf Kohärenz, eine

---

[373] https://www.youtube.com/watch?v=8zrDYcwJfHE
[374] Namen werden nicht genannt, ein Fotovergleich via Google-Bildersuche legt dies jedoch nahe.
[375] Der Clip ist mehrfach auf YouTube zugänglich, Sendedatum und Ausstrahlungsort bleiben unklar: www.youtube.com/watch?v=VEJnK8nvlk4, www.youtube.com/watch?v=q7xWyiIb8e8, www.youtube.com/watch?v=hM_YokWzL0Y, www.youtube.com/watch?v=0F7WMlFrEug, https://www.youtube.com/watch?v=U0mjlDDk3tE.
[376] https://www.youtube.com/watch?v=-_kw5u_OSDs, https://www.youtube.com/watch?v=u9FaOiWRciI.

durchgängige und glaubwürdige Inszenierung, sondern auf den schnellen, erotisch-rassistisch aufgeladenen Reiz und das kurze Gedächtnis der Rezipient*innen. In gewisser Weise können die Unterschiede, die Mitte der 1970er-Jahre zwischen Soul und Funk in den USA einerseits und der BRD andererseits bestanden, nicht besser auf den Punkt gebracht werden.

Musikalische Aneignung

Formteil	Funktion	Kommentar
A	Intro	instrumentaler Chorus
B	Verse 1	Lead: Frauenstimme
A	Chorus	plus Tamburin
B	Verse 2	Lead: Männerstimme
A	Chorus	plus Tamburin und Hi-Hat 2
B	Verse 3	Lead: Frauenstimme, plus Hi-Hat 2
A	Chorus	plus Tamburin
B	Solo	instrumentaler Verse, Saxofonsolo
A	Chorus	plus Tamburin, Hi-Hat 2 und Saxofon
B	Verse 4	Lead Männerstimme, Text identisch mit Verse 2, plus Hi-Hat 2 und Saxofon
A	Chorus	plus Tamburin, Hi-Hat 2 und Saxofon
A'	Outro	Chorusvariation in den Stimmen, plus Tamburin, Hi-Hat 2 und Saxofon Fade out

Tab. 32 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), Songstruktur

Bereits ein einfacher Hörvergleich der beiden Versionen von „Shame, Shame, Shame“ zeigt unmissverständlich die Intention des Covers: Das Original sollte kopiert werden. Aus diesem Grund wurden sowohl Tonart und die verwendeten Harmonien als auch die Songstruktur und die Instrumentierung unverändert übernommen. Man hört eine Männer- und eine Frauenstimme, E-Gitarre, E-Piano, Bassgitarre und Schlagzeug. An bestimmten Stellen im Arrangement kommen Perkussion (Mark Tree, Tamburin, zusätzliche Hi-Hat) und Altsaxofon hinzu. Der Mark Tree markiert jeweils den Beginn des Chorus, das Saxofon dient als Soloinstrument, die Einsatzpunkte der anderen beiden Perkussionsinstrumente sind Tabelle 1 zu entnehmen.

Der formale Aufbau entspricht in beiden Versionen dem beständigen Wechsel zwischen zwei Formteilen, die wiederum auf harmonischen Formeln beruhen. „Shame, Shame, Shame“ steht in G. Formteil A pendelt harmonisch zwischen je zwei Takten IV (C) und I (G), Formteil B reiht die Stufen III-vi-II-V (H-e-A-D) in 2-taktigen Intervallen. Sext- oder Septakkorde kommen zusätzlich auf allen Stufen außer III und V vor. Die Harmonik liegt damit im Rahmen des Üblichen für ein im Blues-System nach Ripani (2006: 16–61) verwurzeltes R&B-Stück.

Formteil A dauert dementsprechend vier Takte und wird wiederholt, um eine 8-aktige Phrase zu gestalten, Formteil B dauert aufgrund der harmonischen Formel bereits acht Takte. Die Coverversion von Linda & The Funky Boys verlängert als einzige Änderung gegenüber der Version von Shirley & Company den Schlussteil A' um einen Formteil auf 12 Takte und produziert so eine stärkere Schlusswirkung als das Original, das formal betrachtet stärker in eine tanzmusikalische Tradition (potenziell endloser) reihender Formen ohne expliziten Schlussteil gehört. Das Tempo ist bei der Coverversion minimal langsamer als beim Original, das ca. 104 bpm schnell ist. Der bloße Höreindruck deutet eher auf ein identisches Tempo hin.

Obwohl auch der Ensembleklang durchaus unterschiedliche Charakteristika aufweist, fallen insbesondere die beiden Frauenstimmen als zentraler Unterschied auf. In zeitgenössischen Quellen wurde Goodmans Stimme als hoch und sanft (vgl. Katz 1975: 2), aber auch als ungewöhnlich und gewöhnungsbedürftig, als „mousy“ „perverse in its own right“, „stuck between falsetto and natural“ (Millar 1975: 1f.) beschrieben. Sie selbst sagte dazu laut Barney Millar:

> It’s odd sure, very odd. I used to consider it as a gimmick voice but they always kept me singing so high. I’d imitate Dinah Washington, stop her records and play them over again. I tried to phrase as she would but Aladdin never let me. I’ve always had to sing high and I’m happy ’cos the people liked it. Y’know they *had* to like it to buy all the records they bought. (Ebd.: 2, kursiv i.O.)

Goodmans Stimme ist daher auf „Shame, Shame, Shame“ eher dünn bis quäkig und hoch; sie erinnert im Rahmen von R&B in gewisser Weise an männliche Falsettstimmen a la Curtis Mayfield, während Fields mehr tiefe Frequenzanteile besitzt und sonorer, eher wie das Klischee der aus dem Spiritual entlehnten, typischen weiblichen Soul-Röhre klingt, das auch im Musicalgesang als virtuoser und gleichzeitig emotionaler Ausdruck weitverbreitet ist. Die

beiden Frauenstimmen sind auf keinen Fall zu verwechseln und sollten auch nicht verwechselt werden. Das Bemühen um eine originalgetreue Kopie endete hier.

Dagegen sind die Männerstimmen von Stimmcharakter und -lage her erheblich ähnlicher, hier scheint die Idee der Kopie durch. Allerdings war es Cussick bei der Coverversion nicht möglich, die exaltierte Energie, die Alvarez im Original in seine Schreie legte, zu kopieren. Seine Stimme wirkt bei den Schreien dünner, höher und künstlicher als Alvarez. Die folgenden beiden Abbildungen zeigen zur Verdeutlichung Spektrogramme der beiden Männerstimmen beim ersten Schrei im ersten Chorus beider Versionen:

Abbildung 17 zeigt im Vergleich den breitbandigen Schrei von Alvarez gegenüber Cussick, der noch viel stärker auf einer jeweils distinkten Tonhöhe singt. Zudem fällt auf, dass Cussicks gesungener Schrei über eine halbe Sekunde länger andauert.

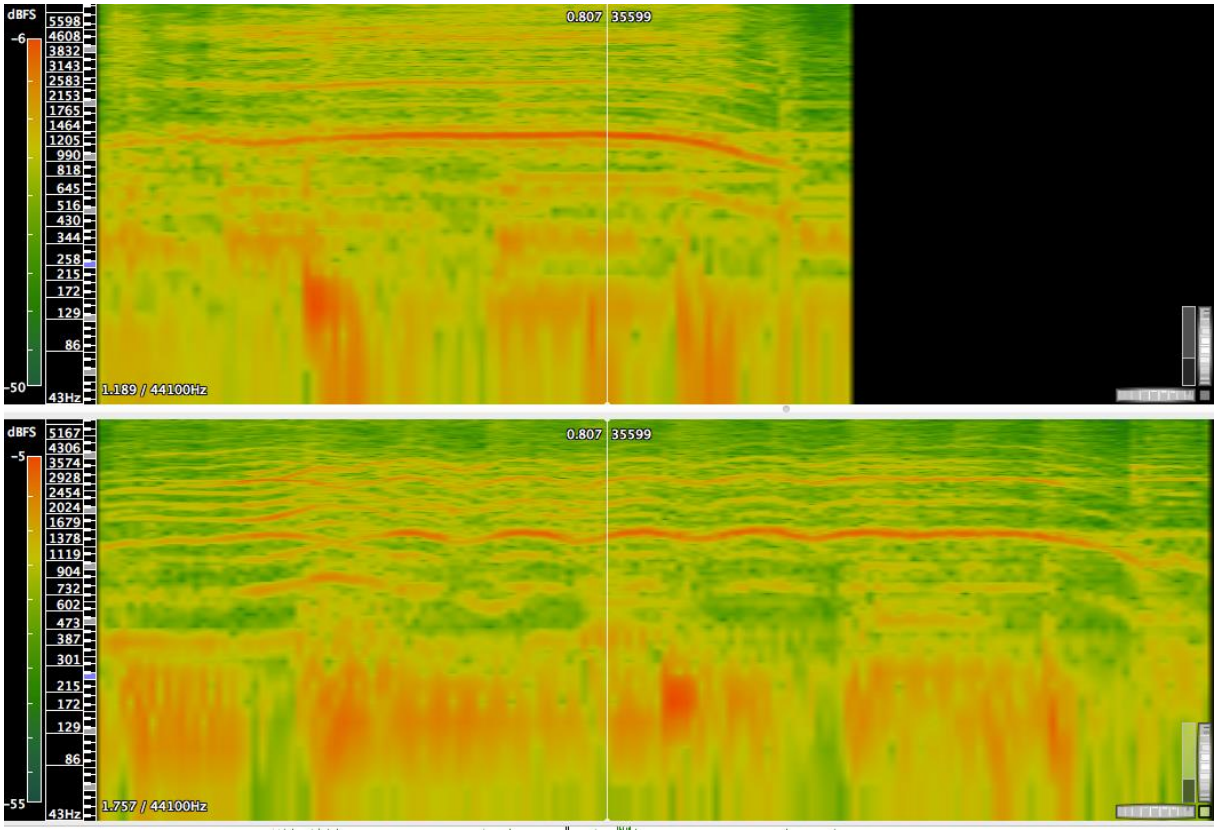


Abb. 17 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), erster Chorus, Takt 2, Alvarez oben, Cussick unten, Spektrogramm Sonic Visualiser Screenshot

Abbildung 18 zoomt in beide Stimmen auf den Frequenzbereich des Grundtons, der im oberen Spektrogramm deshalb orange, im unteren dagegen schwarz und damit in beiden Fällen als laut gekennzeichnet ist. Hier bildet sich das Vibrato von Cussick sehr schön ab, das Teil meiner Wahrnehmung seiner Stimme als künstlich ist, während Alvarez einfach schreit.

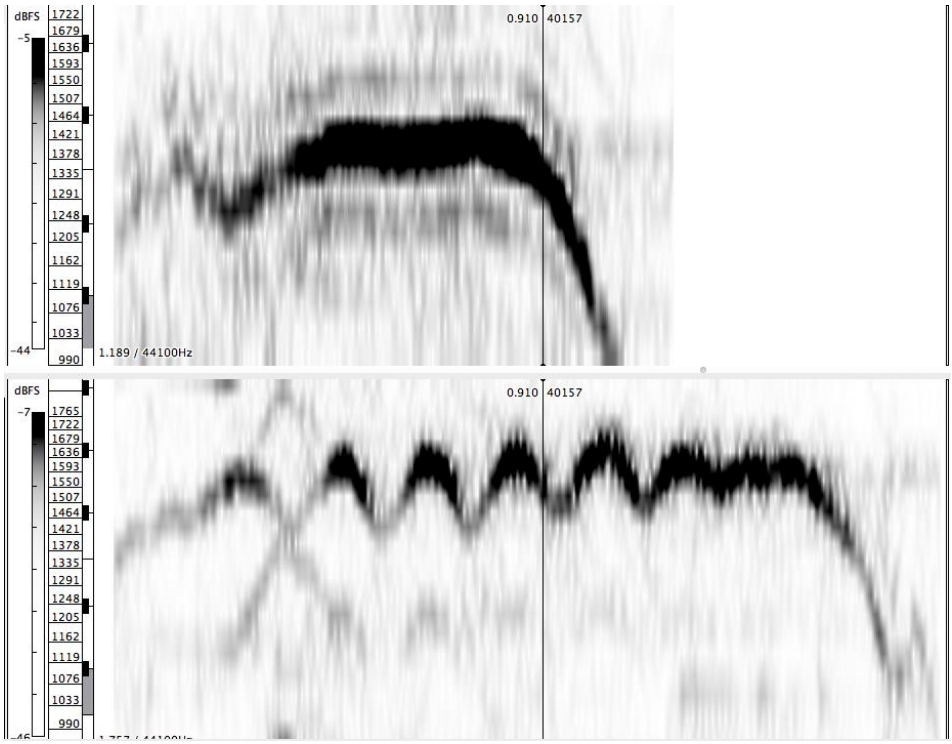


Abb. 18 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), erster Chorus, Takt 2, Alvarez oben, Cussick unten, Spektrogramm Sonic Visualiser Screenshot, Zoom auf 900–1765 Hz

Es zeigt sich deutlich, dass Cussick nicht in Lage war, Alvarez zu kopieren. Alvarez betrat nach seiner eigenen, oben zitierten Erzählung das Studio spontan und auf Drogen und sang mit dem Bewusstsein einer Probe einfach drauflos. Mit seinem Zielton F über C-Dur als Harmonie peilte er die Subdominante an, die im Zusammenhang mit der Tonart G einer verminderten siebten Stufe entspricht und im Rahmen von Ripanis (2006: 16–61) Ausführungen zur Blues-Tonalität als im R&B üblich gelten muss. Cussicks Vibrato bewegt sich zwischen den Tönen F# und G#, kreist also ums G, das die Dominate zum begleitenden C-Dur und gleichzeitig auch der Grundton des Stücks ist. Damit war Cussicks Gesang an dieser Stelle weniger von einer Blues-Tonalität als von einem europäisch-dominantischen Denken geprägt. Die Subdominante zu singen

erschien ihm offenbar keine Option. Das von Alvarez nicht genutzte Stilmittel des Vibratos wurde ihm zum Ausweg, um sich Alvarez' R&B-Intonation anzunähern und gleichzeitig eine eigene Note einzubringen.

Vielleicht führten derartige Überlegungen in Bezug auf Cussicks Stimme auch zu der zeitgenössischen Entscheidung, bei der Coverversion an genau einer Stelle in die Stimmverteilung des Originalarrangements einzugreifen. Fields übernahm von Cussick jeweils das letzte Zeilenpaar des männlichen Verses (zwei und vier), sodass Cussick zu späteren Zeitpunkten im Ablauf der Coverversion gar nicht mehr versuchen musste, Alvarez' sich bahnbrechenden Furor aus dem Original Paroli zu bieten. Hört man noch etwas genauer hin, bemerkt man, wie zur Bestätigung des eben Gesagten, dass der analysierte Schrei, den Alvarez in allen fünf Chorussen jeweils zu Beginn des zweiten Taktes ansetzte, von Cussick nur im ersten Chorus gesungen wurde, während er bei den anderen vier Chorussen mit Pausen und gesprochenen Einwürfen arbeitete. Hört man noch detaillierter auf Stimmdetails, fällt zusätzlich auf, dass auch Fields die unzähligen vokalen Einwürfe von Goodman – beginnend mit dem Intro bis inklusive des Saxofonsolos – zwar lyrisch und melodisch kopierte, aber in Bezug auf ihren Anfangspunkt und damit bezogen auf ihren Ort im Groove durchaus veränderte. Ähnlich verfuhr Cussick mit Alvarez' Einwürfen und Kommentaren. Harris Berger (2004: 49–60) hat diese Praxis, stimmliche Einwürfe als improvisatorisch und veränderbar zu betrachten, als expressive Kontrolle der Stimme bezeichnet und sieht diese als typisch für einen Blues-Einfluss bei Rockstimmen jenseits von Heavy Metal an. Man könnte in Erweiterung von Bergers These und mit Ripani (2006: 62–80) die expressive Kontrolle als stimmliches Gospel-Relikt im R&B betrachten und diese Art der vokalen Kommentierung als Marker Schwarzer Gesangstradition bezeichnen, die sowohl von Goodman und Alvarez als auch von Fields und Cussick formal beherrscht und dementsprechend unterschiedlich gestaltet wurde. Das genaue Kopieren insbesondere der Textzeilen, die Goodman einwarf, durch Fields erhellt dagegen den Horizont der Intention als Kopie: Weder machte man sich die Arbeit, eigene Einwürfe zu entwickeln, noch schien dies gewünscht. Dass die Platzierung der Einwürfe nicht genau kopiert wurde, gehörte vermeintlich dazu. Damit machte sich Fields das Stück im Sinne der expressiven Kontrolle jedoch nur zum Teil zu eigen, es blieb erst einmal vor allem ein Studiojob, der zu erledigen war.

Die Raumaufteilung der Instrumente unterscheidet sich bei den beiden Versionen als ein weiterer der hier besprochenen musikalischen Parameter deutlich. Beim US-Original handelt es im Prinzip um einen Monomix in Southern-Soul-Tradition, bei dem alle Klangquellen in der Mitte liegen. In Bezug auf die Tiefenstaffelung sind Gitarre und Schlagzeug dominant im Vordergrund, Tasteninstrumente und insbesondere der Bass verschwinden dagegen unauffällig nach hinten. Im Chorus kommt deutlich hörbar ein Tamburin hinzu, das ab der dritten Strophe immer wieder durch eine zusätzliche Hi-Hat gedoppelt wird. Hi-Hat und Tamburin erklingen exorbitant laut und vordergründig, während das Saxofon auch beim Solo nicht im Vordergrund agiert. Das Solo transportiert so klanglich weniger eine Aufforderung zum Zuhören denn eine, weiter zu tanzen.

Die Coverversion stellt dagegen deutlich eine Verteilung der Klangquellen im Stereoraum im Sinne einer Bühnenimitation aus: Die Gitarre erklingt stärker rechts, die Tasteninstrumente stärker links, Bass und Schlagzeug mittig. Fields' Stimme kommt leicht von links, Cussick, wie auch das Tamburin, leicht von rechts, die zusätzlich Hi-Hat ist wie beim Original mittig, aber erheblich leiser abgemischt. Die Produktion des Saxofon-Solos entsprach dagegen den Vorgaben des Originals. Der den Chorus jeweils einleitende Mark-Tree-Klang ist in beiden Versionen ebenfalls quasi identisch.

Während das Original also ein Lo-Fi-Klangbild präferiert mit dem Ziel, die einzelnen Klangquellen im Falle der Instrumente zu einem einzigen Groove zu vereinen, der mit der zusätzlichen Hi-Hat seinen Höhepunkt erreicht, will die deutsche Hi-Fi-Produktion, ähnlich wie in Kapitel 6 analysiert, die einzelnen Klangquellen identifizierbar halten. Der Groove löst sich bei den Funky Boys stärker in seine Einzelteile auf. Die zusätzliche Hi-Hat, die parallel mit dem Tamburin den Offbeat betont, wurde so auch zu einem den intendierten Bandsound störenden Fremdkörper und deshalb leiser abgemischt, wie die folgende Abbildung 19 zeigt. Die beiden Pfeile kennzeichnen jeweils einen Hi-Hat/Tamburin-Impuls ohne Gesangsbegleitung. Man sieht deutlich, wie sehr dieser im Original aus dem Klangbild heraussticht, während die Coverversion Hi-Hat und Tamburin viel stärker ins Klangbild zu integrieren sucht. Klanglich enthält die Hi-Hat/Tamburin-Kombination im Original mehr Rauschen, wirkt also dreckiger bis leicht übersteuert, während die Coverversion im Rahmen tontechnischer Korrektheit verbleibt.

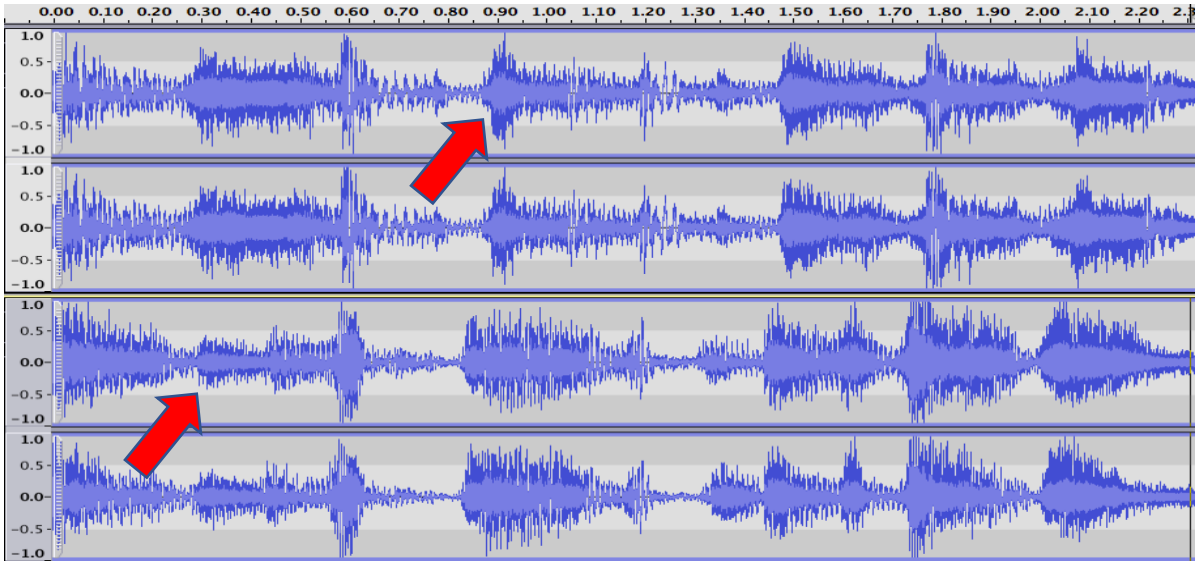


Abb. 19 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), zweiter Chorus, Takt 3, Wellenformdarstellung, Shirley & Company oben, Linda & The Funky Boys unten, Screenshot Audacity

Cummings (1975: 3) beschrieb den charakteristischen Sound auf All Platinum und Vibration als exzentrisch: „Drums were recorded with so much treble and echo“ (ebd.) und zitiert eine/n nicht genannte/n Interviewpartner*in:

> Yeah, it was real funny. People were saying to us: „we really love the sound you’ve got down there … it’s such a unique thing“. Yet it was all done by accident. Nobody knew how to work the boards properly. The production was a shambles yet it seemed to work. (Ebd.)

An eine Kopie dieses kreativen tontechnischen Dilettantismus einer Independent-Produktion war bei RCA Deutschland in Hamburg nicht zu denken. Hier lief alles korrekt ab, vom amtlichen Stereomix bis zum Klang der Hi-Hat. Dieses handwerkliche Standesbewusstsein hatte Konsequenzen für die Stimmen, die im Original tendenziell verschmelzen, da sie räumlich nicht getrennt sind. Insbesondere wenn beide parallel Unterschiedliches singen, ist die Zuordnung nicht immer einfach. Cussick und Fields bleiben dagegen immer räumlich getrennt. Auffällig ist dies ganz besonders bei den beiden Zeilen in der zweiten Strophe, die Fields von Cussick übernimmt. Der Wechsel im Stereobild unterstreicht diesen Wechsel im Stimmarrangement, der im US-Original über die identische Position beider Stimmen im Mix stärker kaschiert worden wäre.

Durch den Stereomix verändert sich auch der Groove weg vom 3:2-Son-Clave-Rhythmus des Originals hin zum Schunkeln des Boogie, der den Hamburger Musikern aufgrund ihrer beschriebenen stilistischen Prägung näher zu liegen schien als der latinbeeinflusste Groove des Originals. Durch den Stereomix ist beispielsweise der Wechsel zwischen linker und rechter Hand des Keyboarders bei der Coverversion deutlicher zu hören. Dadurch bekommt die prägende 3:2-Son-Clave eine präsentere zweite Ebene, die hoch und tief unterscheidet und den Groove stärker in Richtung Boogie drückt.

Eine mit Audacity erstellte vergleichende Wellenformdarstellung des ersten Takts beider Versionen (Abb. 4) verdeutlicht dieses unterschiedliche Groove-Verständnis, das vom handwerklich korrekten deutschen Mix eben nicht kaschiert, sondern ausgestellt wird: Die Wellenform der Coverversion (unten) zeigt deutlich einen früheren Beginn der Impulse auf Eins, Eins-Und-E, Zwei-Und und Drei-E, der nur auf Zählzeit Eins im Höreindruck einem absichtlich verfrüht ansetzenden Hineinrutschen in den Ton, einem Glissando bzw. Slide um einen Halbton nach oben durch den Gitarristen entspricht, was allerdings allein schon den Original-Groove substanziell verändert. Die anderen Impulse zeigen dagegen ein von der 3:2-Son-Clave abweichendes Groove-Verständnis und Spielgefühl durch Keyboarder und Gitarrist der Coverversion, das stärker vor dem Beat liegt als im Original.

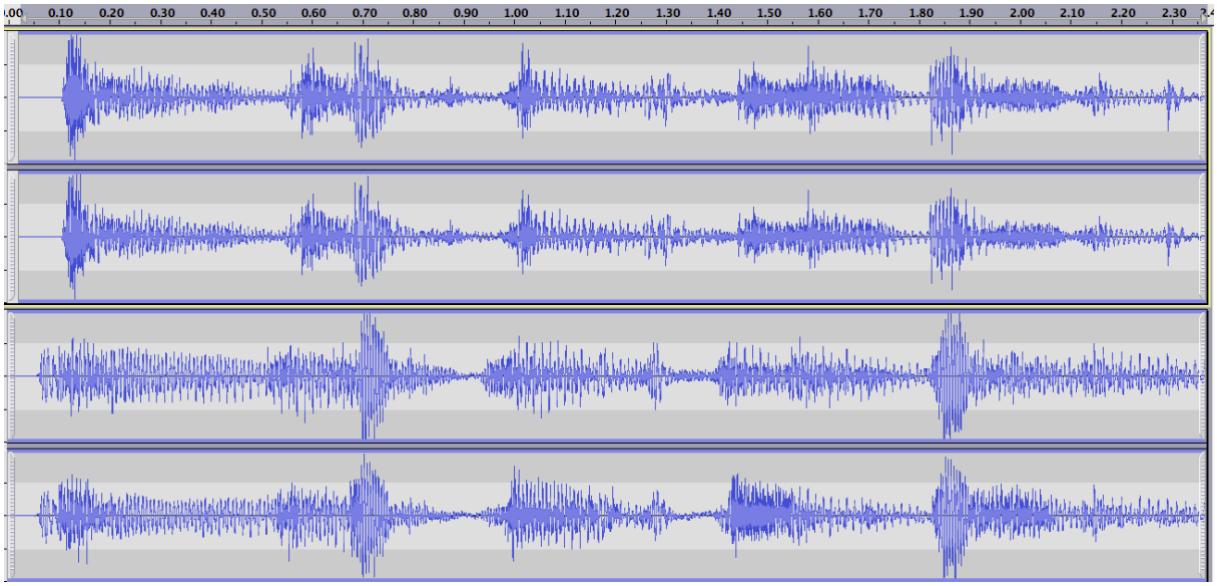


Abb. 20 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), Takt 1, Wellenformdarstellung, Shirley & Company oben, Linda & The Funky Boys unten, Screenshot Audacity

Der typisierte Groove des Originals der 3:2-Son-Clave stellt sich als Notentext wie folgt dar:

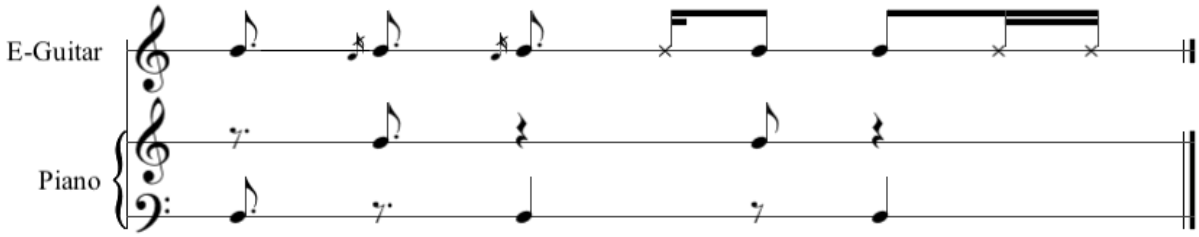


Abb. 21 Shirley & Company „Shame, Shame, Shame“ (1974), Grundgroove.

Die Coverversion präferiert dagegen im Piano und in der Gitarre folgende Rhythmisierung:

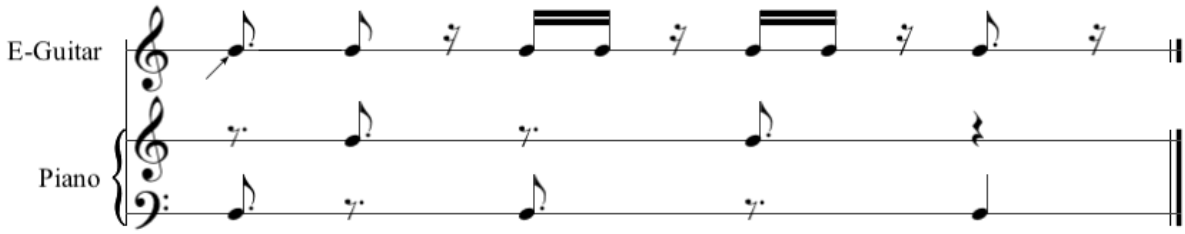


Abb. 22 Linda & The Funky Boys „Shame, Shame, Shame“ (1975a), Grundgroove.

Shirley																
	1	e	+	e	2	e	+	e	3	e	+	e	4	e	+	e
Git	x		(x)	x		(x)	x			(x)	x		x		(x)	(x)
Key R				x							x					
Key L	x						x						x			
Linda																
Git	--> x			x			x	x		x	x		x			
Key R				x						x						
Key L	x						x						x			

Abb. 23 „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974 und Linda & The Funky Boys 1975a), Grundgroove.[377]

Der Groove unterscheidet sich zum einen in der rechten Hand des E-Piano Spielers. In der Coverversion ist der Bereich um Zählzeit Drei-Und (blau hervorgehoben) signifikant anders

[377] Ein x symbolisiert einen Impuls, (x) einen Impuls ohne Tonhöhe respektive einen Vorschlag. Der Pfeil des ersten Impulses bei „Linda Git“ symbolisiert das Slide zu Beginn (jeden Taktes).

gestaltet als beim Original und setzt die Betonung ein Sechzehntel vor die Son-Clave-Betonung des Originals. Damit verändert sich das rhythmische Pattern. Der Gitarrist bleibt über die zwei gespielten Sechzehntel zwar im Pattern, vollzieht aber ebenfalls nicht die Betonung der Drei-Und aus dem Original via der vorgelagerten Deadnote nach, sondern gewichtet beide Impulse gleich. Zum anderen und des Weiteren verzichtet die Rhythmusgitarre bei der Coverversion schon vorher auf die beiden Vorschläge (Vorschlag 1 und 2 bei „Shirley-Git“ blau hinterlegt) und addiert stattdessen einen weiteren zur Drei hinführenden Impuls (Impuls 5 bei „Linda-Git“), der den auf Zählzeit Zwei-Und liegenden Impuls im Groove abschwächt. Der dargestellte Grundgroove wird in beiden Versionen mit einem einfachen Backbeat inklusive durchgehender Sechzehntelnoten auf der Hi-Hat kontrastiert.

Das bisher Gesagte unterstützend, unterscheidet sich auch der Bassgroove in den beiden Versionen, auch wenn der Bass wiederum in beiden Mixen nicht im Vordergrund steht. Trotzdem ist hörbar, dass der Bass bei den Funky Boys zusätzliche Synkopierungen anbietet, die beim Original nicht wahrnehmbar sind, und so ebenfalls den Groove vom Original entfernt. Die Synkopierungen konterkarieren gleichzeitig das Boogie-Feeling der Funky Boys und bringen wieder mehr Funk ins Spiel.

Das Spiel- und Groove-Verständnis der Coverversion ist damit erstaunlich weit vom zu kopierenden Original entfernt. Bei der Coverversion entsteht ein quasi regelmäßiger Shuffle à la Dam Di-Dam Di-Dam mit drei Schwerpunkten, die mit der linken Hand des Pianisten identisch sind. Dagegen hat der unregelmäßige Groove der 3:2-Son-Clave beim Original mit Dam-Dam-Dam Da-Dam fünf Impulse, die beide Hände der Pianistin kombinieren. Gerade wenn man von der Intention einer Kopie eines Tanzstücks ausgeht, erstaunt diese doch recht große Eigenständigkeit, die mit Sicherheit nicht aus einem Nicht-Können entstanden ist, sondern das eher an Blues und Boogie angelehnte Spielgefühl der Hamburger Session-Musiker repräsentierte. Hier zeigt sich in einer Weiterentwicklung der in Kapitel 4 deduzierten Reduktion von Soul auf Stimme geradezu paradigmatisch deren Kehrseite, die Dominanz des Blues in der Aneignung von Rhythm & Blues in Deutschland. Die oben beschriebenen Akteure aus dem Netzwerk der Rattles, die in anderen Projekten (Randy Pie etc.) Interesse an R&B, Soul und Funk zeigten, spielten passenderweise nicht auf der zu hörenden Coverversion. Vom Lake-Netzwerk wiederum sind keine größeren Affinitäten zu Soul und Funk bekannt.

Mittels dieser Groove-Analyse relativiert sich auch das mögliche Argument, der Stereomix der Coverversion sei mit seiner differenzierteren Anlage näher an Pfleiderers (2006: 295) Funk-Definition der ineinander verzahnten Patternmodelle als das monolithische Original. Diese Argumentation vergisst, dass das unregelmäßige Time-line Pattern der Son Clave sich per se schon mit dem regelmäßigen Backbeat von Basstrommel und Snare sowie den durchlaufenden Sechzehntelnoten auf der Hi-Hat des Originals verzahnt. Als weitere Verzahnungsebene dient das Tamburin, das auf den Und-Zählzeiten sitzt, sowie die ebenfalls den Offbeat betonende zusätzliche Hi-Hat, die als sich schließende Hi-Hat mit der Länge eines Achtels realisiert ist und dementsprechend auf dem Beat endet.

Zwischenfazit VI

„Shame, Shame, Shame“ von Shirley & Company (1974) bzw. Linda & The Funky Boys (1975a) markiert den Endpunkt in der Beschäftigung mit Coverversionen und Bearbeitungen im Rahmen dieser Untersuchung. Momente aus den Schlagerbearbeitungen der 1960er-Jahre, insbesondere der ordentliche Mix, wirkten noch fort, die Versuche in den frühen 1970er-Jahren, deutschsprachigen Soul zu produzieren, wurden dagegen ignoriert. An ihre Stelle trat eine Strategie der Essenzialisierung insbesondere in der Inszenierung, Der Versuch einer musikalisch möglichst genauen Kopie endete dagegen beim fehlenden Mut oder Willen, die Orientierung am und die Priorisierung des Grooves US-amerikanischer Independent-Produktionen nachzuvollziehen, auch wenn die Musiker vom Können her ziemlich sicher zu dieser Kopie in der Lage gewesen wären.

Während das Original von Shirley & Company eindeutig in Richtung Popmarkt schielte und Kategorisierungen als Schwarz zu unterlaufen suchte, wollten die Hamburger Akteure hinter Linda & The Funky Boys als Schwarz (er-)scheinen. Zu diesem Zweck castete man sowohl eine Schwarze Sängerin als auch Schwarze männliche Fotomodelle. Über die Konzert- und TV-Präsenz konterkarierte man die eigene Marketingstrategie allerdings. Diesen Fehler machten die *Munich Disco*-Produktionsteams nicht mehr. Die Inszenierung des Schwarz-Scheinens wurde im Anschluss an Linda & The Funky Boys perfektioniert. Inkonsistenzen in der Inszenierung bestimmten dagegen viel stärker die Karrieren *weißer* Sängerinnen, die mit dem *Munich Disco*-Netzwerk assoziiert waren.

Lieder der Nacht – Erfolgsgeschichten mit Eigenkompositionen

Gospel aus Hamburg (The Les Humphries Singers)	286
Philly-Sound aus West-Berlin (Joachim Heider und Marianne Rosenberg)	293
Vor und parallel zu Rosenberg	293
*Musiker*innen-Netzwerk Berlin*	299
Heider und Rosenberg	305
Disco aus München	312
Michael Kunze, Sylvester Levay und Silver Convention	314
*Musiker*innen-Netzwerk München – die Ralf Nowy Group*	320
Musikernetzwerk München	324
Sängerinnennetzwerk München	339
Giorgio Moroder, Pete Bellotte und Donna Summer	347
Frank Farian, Gilla und Boney M.	360
Anthony Monn und Amanda Lear	374
Erfolg mit Philly Sound, Sexploitation und Exotismus – Zwischenfazit	379

Gegen Mitte der 1970er-Jahre begannen die jahrelangen westdeutschen Bemühungen um die Aneignung und Adaption von R&B, Soul und Funk langsam finanzielle Früchte zu tragen. „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) wurde 1975 zum bis dato größten kommerziellen Erfolg einer deutschen Bearbeitung eines US-amerikanischen Originals. Mehr oder weniger gleichzeitig setzte sowohl national als auch international der Durchbruch von an Soul und Funk orientierten Neukompositionen deutscher Produktionsteams ein. Vorbild für diese Songs war nicht mehr der Southern Soul der 1960er-Jahre, in dessen ästhetischer Traditionslinie auch „Shame, Shame, Shame“ (Shirley & Company 1974) noch steht, sondern Philly und Miami Soul. Diese westdeutschen Adaptionen wurden mehrheitlich auch von Amiga für die DDR lizenziert.

Das folgende Kapitel gliedert sich in vier Abschnitte, die sich erstens den Gospel-informierten Adaptionen der Hamburger Les Humphries Singers widmen, die zwischen 1970 und 1976 riesige Erfolge nicht nur in Westdeutschland feierten. Sie bildeten die Vorgeschichte des

Erfolgs mit Eigenkompositionen, auch wenn zeitgenössisch aktuelle Soul-Adaptionen bei ihnen in der Minderzahl waren. Zweitens thematisiere ich die Philly-Soul-Adaptionen von Joachim Heider in West-Berlin, der mit Marianne Rosenberg eine Interpretin zum nationalen Star formte. Als Drittes werde ich Überlegungen zu den Netzwerken der Musiker*innen anstellen, die hinter diesen Produktionsteams standen, insbesondere in München und West-Berlin. Ein solches Netzwerk wurde bereits bei der Diskussion von „Shame, Shame, Shame" für Hamburg beschrieben. Und last but not least konnten viertens in München arbeitende Produktionsteams wie Giorgio Moroder und Pete Bellotte oder Michael Kunze und Sylvester Levay unter dem Label *Munich Disco* mit Donna Summer und Silver Convention internationale Erfolge feiern. Zu diesem Netzwerk gehörten auch die Produzenten Frank Farian mit Boney M. und Anthony Monn mit Amanda Lear, die beide auf die gleichen Musiker*innen zugriffen, auch wenn Farian nicht in München, sondern in Offenbach arbeitete.

Die DDR respektive Amiga lizenzierte von diesem Angebot zeitnah zum westlichen Veröffentlichungstermin ausgewählte Aufnahmen der Les Humphries Singers (1974b), von Boney M. (1977d), Silver Convention (1976c) und Penny McLean (Silver Convention/McLean 1976).[378] Die Philly-Soul-Adaptionen von Marianne Rosenberg wurden dem DDR-Publikum dagegen erst 1981 nachgereicht.[379] Von Amanda Lear lizenzierte man auch erst 1980 eine EP. Moroder/ Bellote-Produktionen mit Donna Summer und anderen wurden gar nicht lizenziert.

Gospel aus Hamburg (The Les Humphries Singers)

1969 gründete der britische Komponist und Pianist John Leslie Humphreys aka Les Humphries zusammen mit seinem Landsmann, dem Sänger und Komponisten Jimmy Bilsbury in Hamburg den Popchor The Les Humphries Singers nach dem Vorbild des US-amerikanischen Gospelchors Edwin Hawkins Singers und inspiriert vom Erfolg des Musicals *Hair*. Zwischen 1970 und

[378] Auch das Album enthält Solotracks aller drei Sängerinnen, inklusive „Lady Bump".

[379] Eine vorher, 1973, in der BRD veröffentlichte Best-of von Rosenberg (1973) erschien zu einem ungeklärten Zeitpunkt als Musikkassette auch auf Amiga (o.J.). Beide Rosenberg-Veröffentlichungen auf Amiga fehlen in der Amiga-Diskografie von Birgit und Michael Rauhut (1999).

seiner erstmaligen Auflösung 1976[380] verkaufte der Chor laut Wikipedia die beeindruckende Zahl von 48 Millionen Tonträgern.[381] Beide Gründer waren vorher bereits in diversen Beatbands aktiv gewesen, Humphries zum Beispiel kam mit seiner 1966 gegründeten Band The Summer Set nach Hamburg und integrierte sich dort schnell in die lokalen Netzwerke.[382] Über Bilsburys Werdegang ist jenseits der Namen einiger Bands, bei denen er gesungen haben soll, wenig bekannt.[383]

Humphries und Bilsbury stellten ihren Chor nicht nur nach musikalischen, sondern auch nach visuellen Gesichtspunkten zusammen (vgl. Fischer 2008). Eine derartige Besetzungsstrategie für Popbands war zum damaligen Zeitpunkt zwar nicht mehr neu, aber auch noch nicht so üblich wie im 21. Jahrhundert. Authentizität im Sinne einer organisch gewachsenen Bandstruktur aus am besten Schulfreund*innen, wie sie ab der Beat-Welle propagiert wurde, spielte damals eine große Rolle. Das Casting der Monkees als amerikanische Antwort auf die Beatles war trotzdem schon ein paar Jahre her und auch die Girlgroups der frühen 60er waren bereits häufig nach visuellen Gesichtspunkten zusammengestellt worden. Ziel war es, (aufmüpfige) Sängerinnen austauschen zu können, ohne dass das Publikum es merkte. Die Frauen sollten also ähnlich aussehen, wurden ähnlich eingekleidet und ähnlich frisiert. Auch die Stimmen ähnelten sich so weit, dass beispielsweise die erfolgreiche Phil-Spector-Produktion „He's A Rebel" (Crystals 1962b) zwar unter dem Namen The Crystals veröffentlicht wurde, aber im Studio von einer anderen Gesangsgruppe, The Blossoms, eingesungen werden konnte, ohne dass dies auffiel (vgl. Gaar 1994).

Mit den Les Humphries Singers modernisierte sich die Besetzungsstrategie: Man wollte im Nachklapp der Hippie-Bewegung eine bunte, diverse und friedliche Welt repräsentieren und suchte deshalb für den Chor nach Menschen unterschiedlichen Geschlechts und Hautfarbe, die zudem möglichst bunte Kleidung trugen. Es ging also nicht mehr um Ähnlichkeit, son-

---

[380] Humphries flüchtete 1976 aufgrund von Steuerschulden zurück nach England und kam erst nach Ende der Verjährungsfrist zurück nach Deutschland. Er starb 2007 in England an einem Herzinfarkt. In den 1990er-Jahren versuchte der Chor ein Comeback mit und 2007 dann ohne Humphries.

[381] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Les_Humphries.

[382] Vgl. Kapitel 7, Abschnitt Hamburger Netzwerke: The Rattles als Netzwerkknoten.

[383] Die bekannteste Band waren die Magic Lanterns, die mit „Shame, Shame" (1968) einen Top-30-Hit in den USA hatten. Bilsbury komponierte mit „Belfast" (Boney M. 1977c) auch einen der Boney -M.-Hits mit (siehe unten). Er starb 2003 völlig verarmt in Bonn.

dern um Differenz. Die Mitglieder des Chors sollten sich mindestens bezogen auf Geschlecht, Haut- und Haarfarbe unterscheiden, damit das Zielpublikum aus der Vielfalt der Identifikationsmöglichkeiten auswählen und/oder auch Exotismen befriedigen konnte. Im Gegensatz zu den Girl- und Boygroups der 90er aus der Schmiede von Produzenten wie Maurice Starr[384] oder Lou Pearlman[385] ist jedoch unklar, ob Humphries und Bilsbury von vornherein bewusst divers besetzten oder Differenz erst nach den ersten Erfolgen als Strategie verfolgt wurde. Gerhard Krug (1972: Abs. 6) brachte die bunte Kleidung des Chors in einem Artikel für *Die Zeit* strategisch zudem mit der Durchsetzung des Farbfernsehens ab 1967 zusammen. Das zitierte Chormitglied Jürgen Drews neigte bei seiner Erklärung zu den oben erwähnten Exotismen als Begründung für den Erfolg des Chors: „Die Leute, die zu uns ins Konzert kommen, […] haben das Gefühl, sie seien ungeheuer tolerant – sind es aber in Wirklichkeit nicht“ (ebd.: Abs. 3). Sexploitation spielte dagegen keine Rolle in der Inszenierung des Chors. Die stimmlichen Fähigkeiten waren jedoch zumindest teilweise nachrangig, das heißt, nicht alle Chormitglieder sangen im Studio und einige bewegten auch auf der Bühne nur stumm die Lippen (vgl. Fischer 2008). Diese exotistische Strategie der Besetzung wurde vorbildhaft für die *Munich Disco*-Produktionen ab Mitte der 1970er-Jahre.

> Man macht sich wenig Illusionen im Team über die Relevanz der Darbietung. „Ich glaube, es ist nicht so wichtig, was wir singen“, sagt Christopher Yim, der aus Korea über „Hair“ und „Oh, Calcutta!“ nach Hamburg zu Les Humphries kam. „Wichtiger ist, daß wir eine Show machen und ein Beispiel geben, wie man mit so viel Nationalitäten zusammenarbeiten kann.“ (Krug 1972: Abs. 7)

Humphries und Bilsbury übernahmen nicht nur Yim aus dem Ensemble der deutschen Version des Musicals *Hair*, sondern auch Malcolm Magaron und Liz Mitchell, die später mit Boney M. eine noch größere Karriere machte.[386] Von den Cornely Singers[387] kam Linda Uebelherr, die mit Silver Convention im Anschluss ebenfalls weiter Karriere machte. Der bereits zitierte Jürgen Drews hatte vorher in der Rockband Die Anderen bzw. Apokalypse gespielt, die für einen von Moroder produzierten Filmsoundtrack (Apokalypse 1969) bereits auf Humphries als Kom-

[384] Z.B. New Edition, New Kids on the Block.
[385] Z.B. Backstreet Boys, ‘N Sync.
[386] Magaron und Mitchell veröffentlichten auch als Duo Malcolm’s Locks (1975). Magaron war wahrscheinlich zudem Sänger der Band Malcolm People, die 1972 in der ersten Ausgabe von *rund* im DDR-Fernsehen auftrat, vgl. Kapitel 2, Abschnitt TV.
[387] Siehe unten, Abschnitt Sängerinnennetzwerk.

ponist zurückgegriffen hatte. Im Anschluss an die Chorauflösung startete er eine erfolgreiche Solokarriere, die ihn unter anderem zum „König von Mallorca“ machte (vgl. Birkenstock 2017). Henner Hoier wechselte von einer späten Besetzung der im Zusammenhang mit Linda & The Funky Boys thematisierten Hamburger Beatband The Rattles zu den Les Humphries Singers und startete anschließend ebenfalls eine mäßig erfolgreiche Solokarriere. Der 2021 verstorbene Brite John Lawton sang parallel auch bei der Hamburger Hardrock-Band Lucifer’s Friend und schloss sich dann der englischen Hardrock-Band Uriah Heep an. Wikipedia listet neben den beiden Gründern und den sechs eben genannten noch 20 weitere Chormitglieder aus insgesamt zehn Staaten für die Zeit von 1970 bis 1976 auf.[388] Dagegen ist über die Begleitband des Chors fast nichts bekannt, außer dass Humphries sich gern am Flügel fotografieren ließ.[389]

Single	**Jahr**	**Platzierung**	**Album**	**Jahr**	**Platzierung**
(We’ll Fly You To) The Promised Land	1971	13	*We’ll Fly You To The Promised Land*	1971	9
We Are Goin’ Down Jordan	1971	3	*We Are Goin’ Down Jordan*	1971	2
Old Man Moses	1972	14	*Singing Kaleidoscope*	1971	17
Take Care Of Me	1972	31	*Old Man Moses*	1972	2
Mexico	1972	2	*Singing Detonation*	1972	23
Mama Loo	1973	1	*Mexico*	1972	2
Carnival	1973	14	*Sound ’73*	1973	8
Kansas City	1974	2	*Mama Loo*	1973	1
Do You Kill Me Or Do I Kill You	1974	46	*The World Of The Les Humphries Singers*	1973	15
Do You Wanna Rock And Roll	1974	50	*Carnival*	1973	23
New Orleans	1974	33	*Sound ’74*	1974	19
Sing Sang Song	1976	45	*Kansas City*	1974	3
			The Golden World Of	1974	41
			Rock ’n’ Roll Party	1974	38

Tab. 33 The Les Humphries Singers, Chartplatzierungen BRD 1971–1976

[388] https://de.wikipedia.org/wiki/The_Les_Humphries_Singers#Mitglieder.

[389] Krug (1972: Abs. 7) nennt Gipson Kemp als Schlagzeuger. Alle anderen mir bekannten Quellen inklusive der Albumcover schweigen sich über die Musiker*innen aus.

The Les Humphries Singers konnten zwischen 1971 und 1976 zwölf Lieder in den westdeutschen Single-Charts platzieren, darunter einen Nummer-eins-Hit, „Mama Loo“ (Les Humphries SIngers 1973a), zwei Stücke, die Platz zwei erreichten, „Mexiko“ (1972) und „Kannsas City“ (1974a), und eine Nummer drei, „We're Goin' Down Jordan“ (1971b).[390] Alle vier Stücke waren auch Titelstücke für Alben. Die Les Humphries Singers scheinen auch eine Album-Band gewesen zu sein, denn den zwölf Single-Hits stehen im gleichen Zeitraum 14 Platzierungen in den Album-Charts gegenüber. Von diesen schafften sieben den Einstieg in die Top Ten und eines, wiederum *Mama Loo* (1973b), erreichte die Spitzenposition, wie Tabelle 33 zeigt.[391]

Auf dem 1974 bei Amiga für den DDR-Markt zusammengestellten Album *Les Humphries Singers* (1974b) fand sich mit „Mexiko“ (1972) nur einer der vier größten Hits, aber viele Bearbeitungen von Fremdkompositionen bzw. Traditionals, die jedoch – mit Ausnahme der Bob-Dylan-Komposition „Blowin' In The Wind“ – urheberrechtlich Les Humphries zugeschrieben wurden, zum Beispiel „When The Saints Go Marchin In“, „If I Had A Hammer“ oder „Joshua Fought The Battle Of Jericho“. Songs des im Westen erfolgreichsten Albums *Mama Loo* (1973b) fanden bei Amiga keine Berücksichtigung. Trotzdem möchte ich mich mit diesem Album eingehender auseinandersetzen.

Mama Loo enthält jeweils sechs von Gospel- und von britischer, progressiver Beatmusik inspirierte Kompositionen. Erstere basierten auf Vorsänger-Chor-Strukturen mit gospeltypischen Phrasierungen, fast klischeehaften Einwürfen der Vorsänger und einer bluesbasierten Harmonik.

Dies galt explizit für den Nummer-eins-Hit „Mama Loo“ (1973a), der auf einem 12-taktigen Bluesschema in der Form I-I-I-I IV-IV-I-I V-V-vi-IV beruht. Als Intro und Zwischenspiel dient die blues-informierte Harmoniefolge I-IV-bVII-IV, als Bridge ein für Blues ebenfalls typischer Wechsel zwischen bVII und I. Vorsänger und Chor wechselten sich während der Bluesschemen ab, in der Bridge sang nur der Chor, und Intro sowie Zwischenspiel sind entweder rein instrumental oder dienen der Untermalung eines lang andauernden Schreis einer Männerstimme.

[390] Vgl. www.chartsurfer.de/artist/les-humphries-singers/songs-hpp.html.
[391] Vgl. www.chartsurfer.de/artist/les-humphries-singers/album-hpp.html.

Die formale Struktur entspricht weitgehend einem Standard-Popsong mit Intro Verse Verse Bridge Verse Playout und war damit eher an Pop-Konventionen denn an Gospel orientiert.

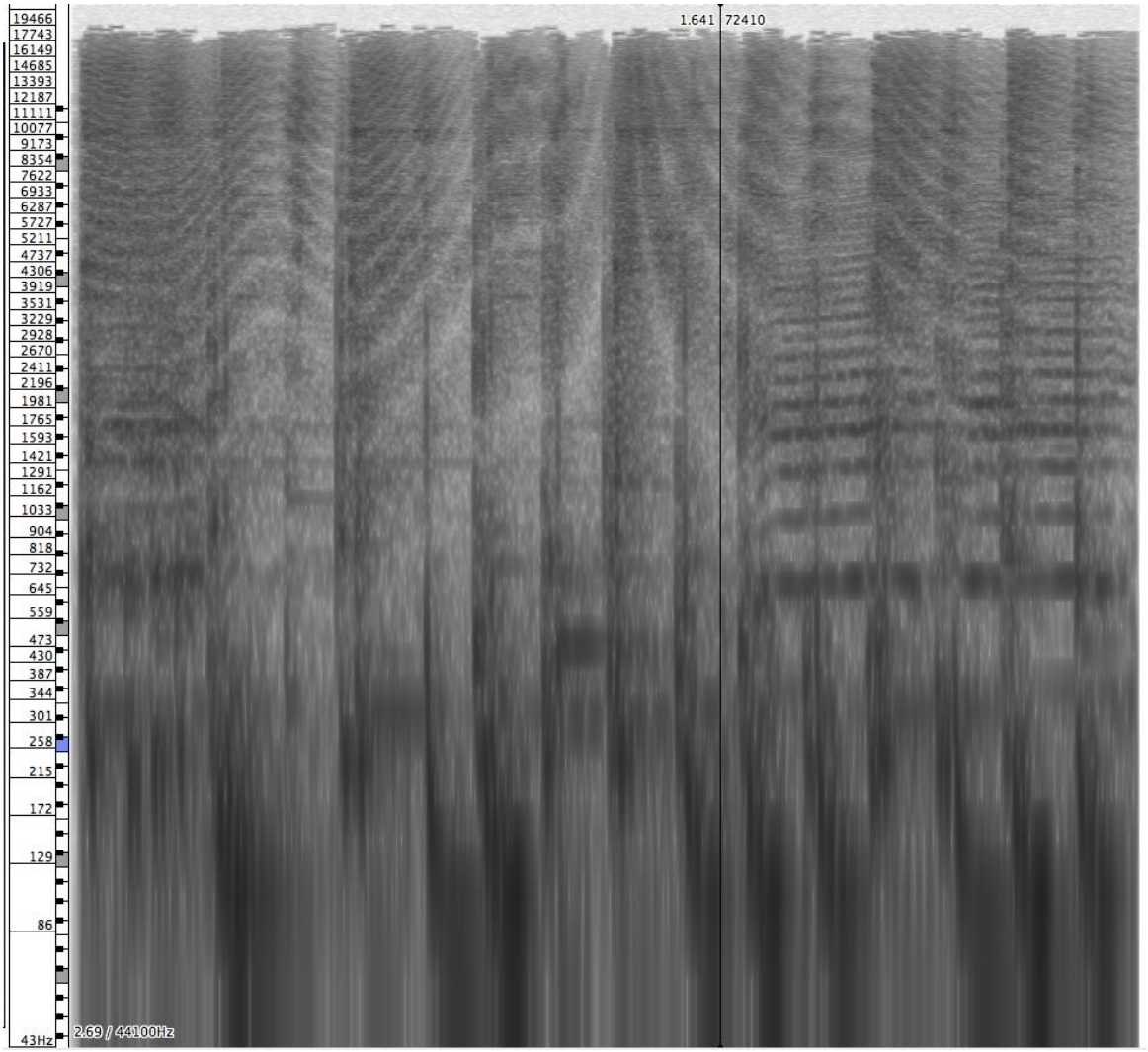
Formteil	Takte	Wiederh.	Harmonik	Kommentar
A	2	4	I-IV-bVII-IV	Intro
B	12	3	I-I-I-I IV-IV-I-I V-V-vi-IV	Verse, erster Durchgang a cappella
A	2	2		Zwischenspiel
B‘	4	1	I-I-I-V	Verkürzter Verse
B	12	2		Verse
C	2	6	bVII-I	Bridge
B‘‘	12	2		Verse Takte 1–4 neuer Text und neue Melodie
A	2	4		Playout, wiederholter Beginn
B	12	3		Verse, erster Durchgang a-capella, Fade out

Tab. 34 The Les Humphries Singers: „Mama Loo“ (1973a), Songstruktur

Der Klang der Tonträger der Les Humphries Singers ist von den Gesangsstimmen dominiert. Ganz vorn steht der Vorsänger, dicht dahinter der Chor. Dementsprechend befindet sich die Band in der Besetzung Piano, Bass, Schlagzeug und optional Percussion im Mix weit hinten und erklingt erstaunlich leise. Sind ein oder zwei E-Gitarren in der Besetzung vorhanden, so wurden diese meist deutlich lauter als die restliche Band abgemischt. Daraus ergibt sich, dass es eine Groove-Orientierung des Mix à la Southern Soul[392] bei den Les Humphries Singers nicht gab, vielmehr hören wir Stimmen und Begleitung. Die lauter abgemischten Gitarren verschieben, wenn vorhanden, den Sound in Richtung Beat und Rock. Auch die durchaus starke Backbeat-Orientierung der Begleitband wird nicht als Soul-Einfluss hörbar, weil die Dopplung der Snare-Schläge durch Gitarre und oder Tasteninstrumente fehlt. Tragende oder strukturbildende Riffs sind ebenfalls selten, stattdessen erklingen eher kurze melodisch rhythmische Motive als Ausdeutungen und Variationen der Harmonien, die wiederum die Beat-Affinität unterstreichen.

[392] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Eine Analyse von Soul als Tanzmusik.

Bei ihrem zweitgrößten Hit „Mexiko“ (1972) hört man wie zur Bestätigung des gerade Gesagten einen stark vom damals aktuellen britischen Glamrock beeinflussten Schlagzeugbreak, der klanglich zudem mit einem deutlich hörbaren Flanger als Modulationseffekt versehen ist, der den Glam-Eindruck nochmals unterstreicht. Der Break dauert über eine halbe Minute an (1:14 – 1:50) und wird von Vorsänger-Chor-Arrangements begleitet.



	+		1		+		2		+		3		+		4	
Vocals	Yeah										Yeah			Yeah		
Conga								x								
Hi-Hat			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Tamb	x				x				x				x			
Snare	x x	x x			x		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Kick			x			x	x			x	x	x		x	x	x

Abb. 24 The Les Humphries Singers: „Mexiko“ (1972), 1:15–1:17

Abbildung 23 zeigt zur Verdeutlichung eine 1-taktige Sequenz als Spektrogramm und Rhythmusraster, die auf der Vier des ersten Takts des Breaks (1:15) beginnt und mit der Vier des zweiten Takts endet (1:17). Der Flanger bildet sich in den gebirgsartigen, hellen Linien ab, deren Frequenz sich zur Mitte hin erhöht und produziert verschmelzende Klangereignisse von Basstrommel, Snare, Schellenring und Becken, die sich als vertikale schwarze Felder zeigen. Der Gesangseinsatz ist horizontal schwarz auf Zählzeit Drei zu sehen und zeigt vertikal übereinanderliegende Chorlinien und Obertöne.

Die Les Humphries Singers orientierten sich zwar gesanglich teilweise am Gospel und verwendeten bluesbasierte harmonische Formeln in ihren Stücken, waren aber insgesamt und insbesondere klanglich erheblich stärker von britischer Beatmusik beeinflusst als von US-amerikanischen R&B- oder Soul-Produktionen. Sie können daher nur sehr eingeschränkt als Teil einer deutschen R&B-, Soul- oder Funk-Aneignung gelten. Gleichzeitig etablierten die Les Humphries Singers trotz der exotistischen Besetzungsstrategie der Chorleitung neue Rollen für BIPoC-Performer*innen auf deutschen Bühnen, die sich nicht in den Exotismen des Stimmungslieds oder Tourismusschlagers erschöpften.

Philly-Sound aus West-Berlin (Joachim Heider und Marianne Rosenberg)

Vor und parallel zu Rosenberg

Der Berliner Joachim Heider stieß 1964 im Alter von 20 Jahren zur Edition Intro und den Meisel Musikverlagen.[393] Er hatte vorher bereits mehrere Jahre in Berliner Beatbands gespielt und unter anderem Michael Holm begleitet (Heider o.J.: 5), der ebenfalls bei Meisel/Edition Intro arbeitete. 1964 begann eine mehrjährige fruchtbare Zusammenarbeit mit Holm bei Meisel, zu der anfangs noch der Komponist Martin Binder gehörte und zu der 1966 Giorgio Moroder stieß.[394] Holm und Heider texteten und komponierten gemeinsam für Holm und andere sowie

[393] Heider steht seit Jahren für Interviews nicht zur Verfügung (vgl. Eidam/Schröder 2001: 85 u. 88). Dementsprechend spärlich sind die Informationen über ihn. Biografische Angaben beziehen sich häufig auf eine biografische Notiz von nicht mehr als einer Seite, die sich in einem bei Edition Intro verlegten Komponis-tenporträt (Heider o.J.) findet.

[394] Vgl. Kapitel 4, Abschnitt Weiße Produktionsteams.

unter diversen Projektnamen.[395] Ab 1969 arbeitete Holm verstärkt mit Moroder zusammen, die beide dann nach München übersiedelten.

Gleichzeitig begann Heider sich für Soul zu interessieren, während die Arbeiten mit Holm noch sehr von Beat und Rock geprägt gewesen waren. 1969 veröffentlichte er unter dem Pseudonym Alfie Khan[396] eine Art Soul-Version der Roy-Black-Ballade „Ganz in Weiß“ (Black 1965, Khan 1969), die von Kurt Hertha (Text) und Hans Heinz Mühlbauer aka Rolf Arland (Musik) geschrieben worden war.[397] 1970 erschien das von Heider verantwortete Debüt des Sängers Christian Anders mit ebenfalls vom Soul beeinflussten Balladen wie dem Titelstück „Geh nicht vorbei“ (Anders 1970).

Bei „Ganz in Weiß“ (Khan 1969) verlangsamte Heider das Tempo im Vergleich zu Roy Black um mindestens 30 bpm auf ca. 85 bpm und führte einen dominanten Backbeat, einen bewegten E-Bass sowie ein neues, synkopiertes, melodisches Motiv ein, das auf Tasteninstrumenten gespielt wurde.

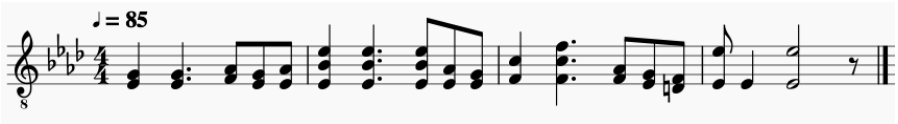


Abb. 25 Alfie Khan: „Ganz in Weiß“ (1969), melodisches Motiv, Stückanfang

Die bei Roy Black schlagertypisch dominanten Dopplungen und heterophonen Variationen der Gesangsmelodie inklusive Summchor vermied Heider konsequent, der weiterhin vorhandene Frauenchor wurde wie die Orgel flächig eingesetzt. Songstruktur, Taktart, Tonart, Gesangsme-

[395] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Modernisierungsstrategien 2: professionelle Adaptionen und der Weg in Richtung Disco.

[396] „Alfie“ ist eine von Burt Bacharach und Hal David 1965 geschriebene Ballade, die, gesungen von Cilla Black (1966), als Titelsong der romantischen Komödie gleichen Namens (Gilbert 1966) diente. Bis Ende der 1960er-Jahre wurden unter anderem Coverversionen von Cher (1966), Dionne Warwick (1966), Stevie Wonder (1970) und The Delfonics (1968) veröffentlicht. The Delfonics waren eine Soul-Vokalgruppe aus Philadelphia, die unter dem Produzenten und Arrangeur Thom Bell arbeitete, einem zentralen Akteur des Philly-Soul-Netzwerks (vgl. Jackson 2004), der unter anderem für seine Streicherarrangements bekannt war. Ein Zusammenhang mit der Wahl von Heiders Pseudonym ist trotzdem reine Spekulation.

[397] Der Beatsänger Black (Roy Black & The Cannons) wurde von Arland/Mühlbauer zum Schlagersänger umgeformt. Der Komponist Arland war auch für den kommerziellen Durchbruch des im Zusammenhang mit der *ZDF-Hitparade* in Kapitel 2, Abschnitt TV, erwähnten Schlagersängers Chris Roberts verantwortlich.

lodie und Harmonik blieben erhalten. In der letzten Strophe spielte Heider dann wenig überzeugend mit Tempoänderungen. Er sang höher als Roy Black, seine Stimmlage war der Tenor, der Stimmklang eher dünn und in den Höhen angestrengt, die Intonation alles andere als perfekt. Der Halleinsatz ist im Gegensatz zu den in Kapitel 6 besprochenen Bearbeitungen dezent. „Ganz in Weiß" in der Version von Alfie Kahn lehnte sich zwar hörbar an Southern-Soul-Produktionen an, erschien insgesamt aber noch sehr unentschlossen und wurde kein Erfolg.

Bei „Geh nicht vorbei" (1969) von Christian Anders arbeitete Heider mit ähnlichen Mitteln und war jetzt erfolgreich, der Song erreichte im Herbst 1969 Platz zwei der deutschen Charts. Zu hören ist wieder ein dominanter E-Bass, flächig eingesetzte Streicher- und Orgelklänge plus ein zentrales melodisches Motiv auf der E-Gitarre im langsamen Tempo von ca. 75 bpm, diesmal mit triolischen Sechzehntelnoten für ein schnelleres 6/8-Gefühl. Erneut verzichtete Heider auf Chöre und andere Instrumente zur Stimmdopplung. Der Halleinsatz ist wiederum dezent. Anders ist wie Heider Tenor und ein besserer Sänger, musste sich aber trotzdem für die höchsten Melodietöne in der Bruststimmlage hörbar anstrengen. Falsett oder Kopfstimme, wie im US-Soul durchaus üblich, wurde durchgängig vermieden.

Möglicherweise als Konsequenz seiner eher limitierten stimmlichen Möglichkeiten verließ Heider als Alfie Khan das Balladenfach und produzierte 1970 mit der 144 bpm schnellen Tanznummer „Sie kommt noch heut" (Khan 1970) einen kleinen Hit. Das Lied ist eher an den R&B der frühen 1960er-Jahre im Stile von Gary U.S. Bonds (vgl. Elflein 2017: 62) angelehnt, inklusive durch Klatschen vermittelter Party-Atmosphäre, dominantem Backbeat und viel Saxofon. Im Chorus kamen zusätzlich die Cornehlsen Singers als Pseudo-Gospelchor zum Einsatz und verstärkten damit die Partystimmung und boten zugleich dem Vorsänger Heider auch die Möglichkeit, in den Hintergrund zu treten. 1971 folgte wieder mit den Cornehlsen Singers erst der Titel „Komm und geh mit mir" (Khan 1971a) im bereits erprobten Partysound und als Weiterentwicklung „Das war kein Traum" (Khan 1971b). Heider begann sich an Philly Soul[398] zu orientieren, setzte die Streicher nicht mehr nur flächig ein, sondern komponierte melodische Motive und Einwürfe, die die Gesangsmelodie ergänzten und umspielten und kontras-

[398] Der Erfolg der heute als Philly-Sound bekannten Soul-Musik aus Philadelphia setzte eigentlich erst einige Jahre später ein. Allerdings waren die stilbildenden Elemente inklusive der Streicherarrangements – vor allem in Arbeiten von Thom Bell, aber auch von Kenny Gamble und Leon Huff mit beispielsweise Jerry Butler (1968, 1969) – bereits vorher vorhanden (vgl. Jackson 2004). Siehe Kapitel 3, Abschnitt Die Funk-Werdung von Soul.

tierte diese mit einem eher flächigen, auf langen Notenwerten beruhenden Bläsersatz. Der Schlagzeugbeat bewegte sich in Richtung Motown-Klischee mit der Snare auf allen vier Vierteln und durchgehendem Schellenkranz. Im Chorus waren wieder die Cornehlsen Singers als Gospelchor Ersatz zu hören.[399]

Ab 1974 lebte Heider seine Liebe für Philly Soul bzw. Soul mit Streicherarrangements beim Alfie Khan Sound Orchestra instrumental aus. Das Debüt *Woman* (1974a) enthielt Bearbeitungen von aktuellen Soul- und Funk-Nummern wie Norman Whitfields „Law Of The Land" (Temptations 1973b), Casey und Finchs „Rock Your Baby (McCrae 1974a), Gamble und Huffs „TSOP (The Sound of Philadelphia)" (MFSB 1974a) sowie Barry Whites „Love's Theme" und „Under The Influence Of Love" (beide Love Unlimited 1973).[400] Das zweite Album *Gettin' Vibrations* (1976) verließ sich dann auf Eigenkompositionen. Heider veränderte auch das Image von Alfie Khan. Aus dem Sänger mit dem fast bis zum Buchnabel offenen, dunkelfarbigen Hemd (vgl. Khan 1973) wurde bei *Woman* ein Orchesterleiter im weißen Anzug mit Fliege und bei *Gettin' Vibrations* ein Bürger im legeren, aber eleganten weißen Freizeitdress, der Assoziationen an Seglerkleidung weckte. Die politische Seite des Philly Soul, die sich beispielsweise auf den in Kapitel 4 besprochenen Albumhüllen von MFSB manifestierte, hat Heider konsequent und mit Sicherheit bewusst ignoriert.

Musikalisch waren die Bearbeitungen des Alfie-Khan-Orchesters von dem Bemühen geprägt, die Originale zu kopieren. Dies gelang weitgehend, trotzdem ergaben sich kleine Unterschiede, die teils aus der Notwendigkeit resultieren mochten, die Gesangsstimmen adäquat zu ersetzen, was für die Instrumentalstücke jedoch keine Begründung sein konnte.[401]

Unterschiede zwischen den Philly-Originalen und Heiders Bearbeitungen hört man, ähnlich wie bei den in Kapitel 6 besprochenen Stücken, vor allem auf der Ebene des Grooves und der Tiefenstaffelung der Arrangements und Mixe. Bei „Love's Theme" (Love Unlimited 1973; Khan 1974) setzt das originale Arrangement von Barry White und Gene Page beispielsweise auf eine im Raum verteilte und im Vordergrund stehende Funk-Rhythmusgruppe, während

---

[399] „Das war kein Traum" erschien als B-Seite der Dion-Bearbeitung „Josie", die Heider vier Jahre später mit Peter Maffay (1975a) und durchaus stark verändert doch noch zum Hit machte.
[400] Wie in Kapitel 2 berichtet, war George McCraes „Rock Your Baby (1974a) die erste Soul-Nummer-eins in den deutschen Charts. Ein zeitlicher Zusammenhang mit dem Debüt des Alfie Khan Sound Orchestra ist offensichtlich.
[401] Zu musikalischen Charakteristika von Philly Soul vgl. Kapitel 3, Abschnitt Die Funk-Werdung von Soul.

tiefe und hohe Streicher, Flöten und Hörner mittig und stark verhallt im Hintergrund verschmelzen. Dagegen vermied Arrangeur Peter Schirrmann für Heider den großen Hallraum, trennte damit die Orchestergruppen klanglich stärker voneinander und platzierte sie weiter im Vordergrund. Im Ergebnis klang der Mix nivellierter und uneleganter. Die Gitarristen hatten zudem hörbare Probleme, den Groove zu verinnerlichen.[402]

Bei „TSOP“ (Khan 1974) meint man zunächst bei Heider/Schirrmann Änderungen im Schlagzeugbeat zu hören, die die bei MFSB (1974a) in allen Teilen der Songstruktur[403] differenzierte Ausgestaltung des Grooves ebenfalls nivellieren. Bei genauerem Hinhören erweist es sich, dass weniger der Beat als vielmehr wiederum der Mix anders ist. Während bei MFSB die sich öffnende Hi-Hat auf den Offbeats des A-Teils deutlich im Vordergrund steht, verschwindet sie bei Heider im Hintergrund, ist aber entgegen einem ersten Höreindruck durchaus vorhanden. Zusätzlich klingen die von MFSB zu Gehör gebrachten Ghostnotes auf der Snare bei Alfie Khan nach einem Echo-Effekt. Ein weiterer markanter Unterschied entsteht, weil Gamble/Huff für MFSB einen für Funk typischen Stereomix produzierten, der die Bläser deutlich rechts und die Streicher deutlich links platziert, sodass in der Mitte Platz für den Groove eröffnet wird, der wiederum räumlich im Stereobild verteilt wird (die Hi-Hat klingt rechts der Mitte).

Der Mix von Heider und Schirrmann steht dagegen eher noch in der Tradition des Southern Soul, ignoriert aber wie schon bei ihrer Adaption von „Love’s Theme“ (Khan 1974) dessen zentrale Groove-Orientierung. Dort, wo bei MFSB der Groove sitzt, platzierten Heider und Schirrmann auch Bläser und Streicher, und das bei MFSB im Groove pulsierende elektrische Piano scheint zudem zu fehlen. So bewegte sich die „hard driving rhythm section“ (Jackson 2004: ix) des Philly Soul, die im Mittelpunkt des Klanggeschehens steht, nach hinten und wurde als weniger zentral wahrgenommen. Die melodischen Arrangements der Streicher und Bläser, die bei MFSB den Groove nur komplettieren, rückten stattdessen in den Mittelpunkt. Die Überlagerung und zum Teil abweichende Instrumentierung der Melodielinien führt zudem

[402] Vielleicht wurde deshalb als einzig deutliche Veränderung der Songstruktur (siehe Kapitel 3, Tabelle 15) der Breakdown nach gut drei Minuten auf Schlagzeug, zwei Gitarren und Bass bei Heider in der Länge halbiert und bereits nach vier Takten wieder mit dem charakteristischen punktierten Streicherthema angefüllt.
[403] Siehe Kapitel 3, Tabelle 14.

dazu, dass der Wechsel der Instrumentengruppen weniger elegant erscheint und insbesondere wegen der Attacke des die Bläser doppelnden Orgelklangs als eckiger wahrgenommen wird.

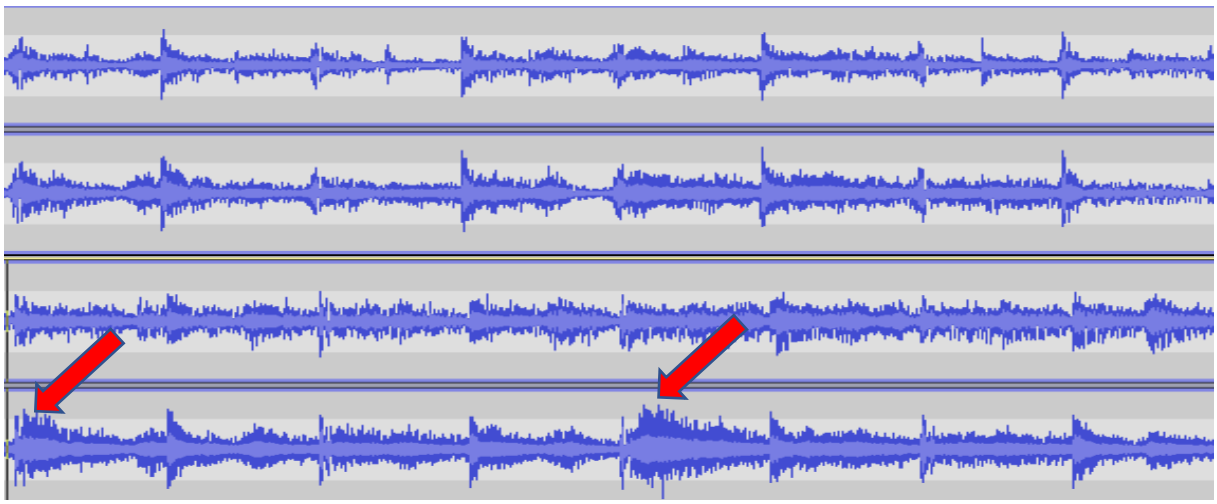


Abb. 26 „TSOP“ (Alfie Khan Soundorchestra 1974 oben, MFSB 1974a unten), Takt 11 und 12, normalisiert, Tempo angeglichen, Audacity Screenshot

Abbildung 26 zeigt die unterschiedlichen räumlichen Mixstrategien in den Takten 11 und 12 beider Versionen. Die Bläser auf Zählzeit Eins der beiden Takte (siehe Pfeile) sind bei MFSB (unten) deutlich lauter und weiter rechts platziert. Was dies für das Groove-Verständnis bedeutete und damit letztlich für die Aneignung von Soul und Funk, wird zu Beginn des dritten und abschließenden B-Teils der Form deutlich. Bei MFSB wandert der auf den Zählzeiten Vier und Eins sitzende Bläsersatz während der Takte 60 bis 63 langsam von der Mitte zur rechten Seite. Bei Heider und Schirrmann ist der Bläsersatz anfangs im Raum verteilt. Nach sieben Takten in Takt 63 spielen plötzlich nur noch die rechts sitzenden Bläser, sodass aus dem Gleiten ein Sprung wird, der zudem den Klangcharakter verändert.

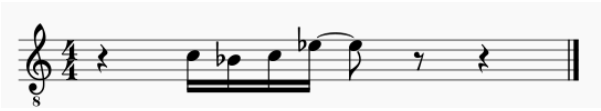


Abb. 27 MFSB: „TSOP“ (1974a), Riff, Gitarre, Takt 57.

Gleichzeitig ist das Riff, das in Abbildung 27 zu sehen ist, bei Gamble und Huff rechts platziert, während es bei Heider in der Mitte sitzt. Deshalb fügt sich insbesondere das acht Takte später folgende, ebenfalls mittig platzierte Saxofon-Riff nicht ergänzend, sondern ersetzend ein, während es bei MFSB über die unterschiedliche räumliche Platzierung eindeutig als ergänzend wahrgenommen wird. Die für Funk wichtige Verzahnung der Instrumentalpattern zu einem (poly-)rhythmischen Geflecht ging bei der Philly-Soul-Aneignung von Heider zu dieser Zeit verloren. Das hatte weniger mit dem Können der Musiker*innen und Komponisten zu tun als mit der Abmischung, die wie am Beispiel des springenden statt gleitenden Bläsersatzes gezeigt, auch Eleganz vermissen ließ.

War in den Kapiteln 3, 6 und 7 für die US-amerikanische Soul-Produktion noch von einem quasi anarchischen Zugang zu Studiotechnik die Rede, die den Charme und Groove des Southern Soul der 1960er-Jahre hervorbrachte, so wurde im Fortschritt zum Funk der 1970er-Jahre die räumliche Aufteilung des Klangbilds zentral für die Verzahnung des Grooves, der jetzt weniger monolithisch denn als Puzzle aus vielen Einzelheiten erklang. Hier wurde zum Teil schon die DAW- bzw. Sequenzer-basierte Musikproduktion späterer (elektronischer) Jahre vorweggenommen. Pioniertaten waren in dieser Hinsicht auf jeden Fall die Produktionen von Norman Whitfield für Motown ab etwa 1968, von denen Heider für *Woman* (Khan 1974) eine bearbeitete.[404] Allerdings blieb er zusammen mit seinem Arrangeur Schirrmann der Big-Band-Tradition verhaftet bzw. war noch nicht in der Lage oder willens, diese abzustreifen. Waren für westdeutsche Tonmeister und -ingenieure in den 1960er-Jahren die Soul-Mixe noch zu stark tiefengestaffelt, so sind sie nun zu stark räumlich verteilt. In beiden Fällen haben professionelle deutsche Tonmeister eine künstliche Raumerschaffung nicht nachvollzogen bzw. die Imitation eines realistischen Klangraums präferiert.

Musiker*innen Netzwerk Berlin

Die Philly-Soul-Produktionen von Gamble, Huff und Bell nutzten wie die Southern-Soul-Produktionen bei Stax und in Muscle Shoals, die Motown-Produktionen in Detroit, Miami Soul oder Sylvia Robinson in New Jersey eine um ein Studio zentrierte Hausband, die im vorliegen-

[404] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Die Funk-Werdung von Soul.

den Fall in den 1970er-Jahren dann als MFSB auch eigenständig veröffentlichte. Teile dieser Band bildeten später zudem den Nukleus des Salsoul Orchestra, das latinbeeinflusste Disco-Musik in New York auf die musikalische Landkarte brachte (vgl. Elflein 2013b). Wie wichtig diese Hausband für den Groove der Produktionen war, hat Jackson (2004: 90f.) in seiner Philly-Soul-Geschichte am Beispiel einer Produktion für Wilson Pickett betont: „If any particular song demonstrates the collectively creative exhibitionism of the Sigma rhythm section, it is this six-minute-plus gem" [Gemeint ist „Engine Number 9 (Get Me Back On Time)" (Pickett 1970)].

Heider und Schirrmann arbeiteten ebenfalls mit einem Pool an Musiker*innen, die auf vielen ihren Produktionen zu hören sind, auch wenn diese Praxis bei Meisel/Edition Intro laut Eidam und Schröder (2001) unüblich war.[405] Dieses Netzwerk soll in der Folge analysiert und visualisiert werden. In die Analyse gingen folgende Heider-Produktionen ein, bei denen die Musiker*innen auf den Albumhüllen verzeichnet sind: *Woman* (Khan 1974), *Lieder der Nacht* (Rosenberg 1976b), *Samstag abend in unserer Straße* (Maffay 1974), *Meine Freiheit* (Maffay 1975b), *Meine Lieder '77* (Jürgens 1977a) und *Lieder, die auf Reisen gehen* (Jürgens 1977b).[406] Zusätzlich tauchten viele der Musiker*innen auch ohne Heider gemeinsam bei Produktionen auf. Exemplarisch habe ich zwei Alben des Wiener Liedermachers Georg Danzer (1976, 1978) in die Analyse integriert und das in Berlin ohne Heider produzierte Debüt von Juliane Werding (1972). Außerdem gab es Verbindungen zum ebenfalls bei Meisel/Edition Intro unter Vertrag stehenden Dieter Zimmermann Orchester, dessen Produktion *Meine Welt* (1971) deshalb Teil der Analyse ist. Erfasst wurden 55 Musiker und eine Musikerin.

Eine erste Visualisierung (Abbildung 28) zeigt, dass die Verbindungen zwischen Heider und Zimmermann sich auf wenige, ausgewählte Musiker*innen zu beschränken scheinen. Der undurchsichtige Knoten links zeigt das Heider-Netzwerk, von dem Zimmermann rechts deutlich getrennt erscheint. Bei Meisel/Edition Intro existierte eben keine Hausband, sondern einzelne Akteure arbeiteten mit eigenen Netzwerken, die sich überschneiden konnten. Bei Heider und Zimmermann betraf dies vier Musiker.

---

[405] Vgl. Kapitel 4, Abschnitt Weiße Produktionsteams.

[406] Die Produktionen von Heider mit Jürgens schließen nicht an die in Kapitel 5 thematisierten Soul-Adaptionen von Jürgens an, beinhalten aber Hits wie „Aber bitte mit Sahne" (1976) und „Mit 66 Jahren" (1977c).

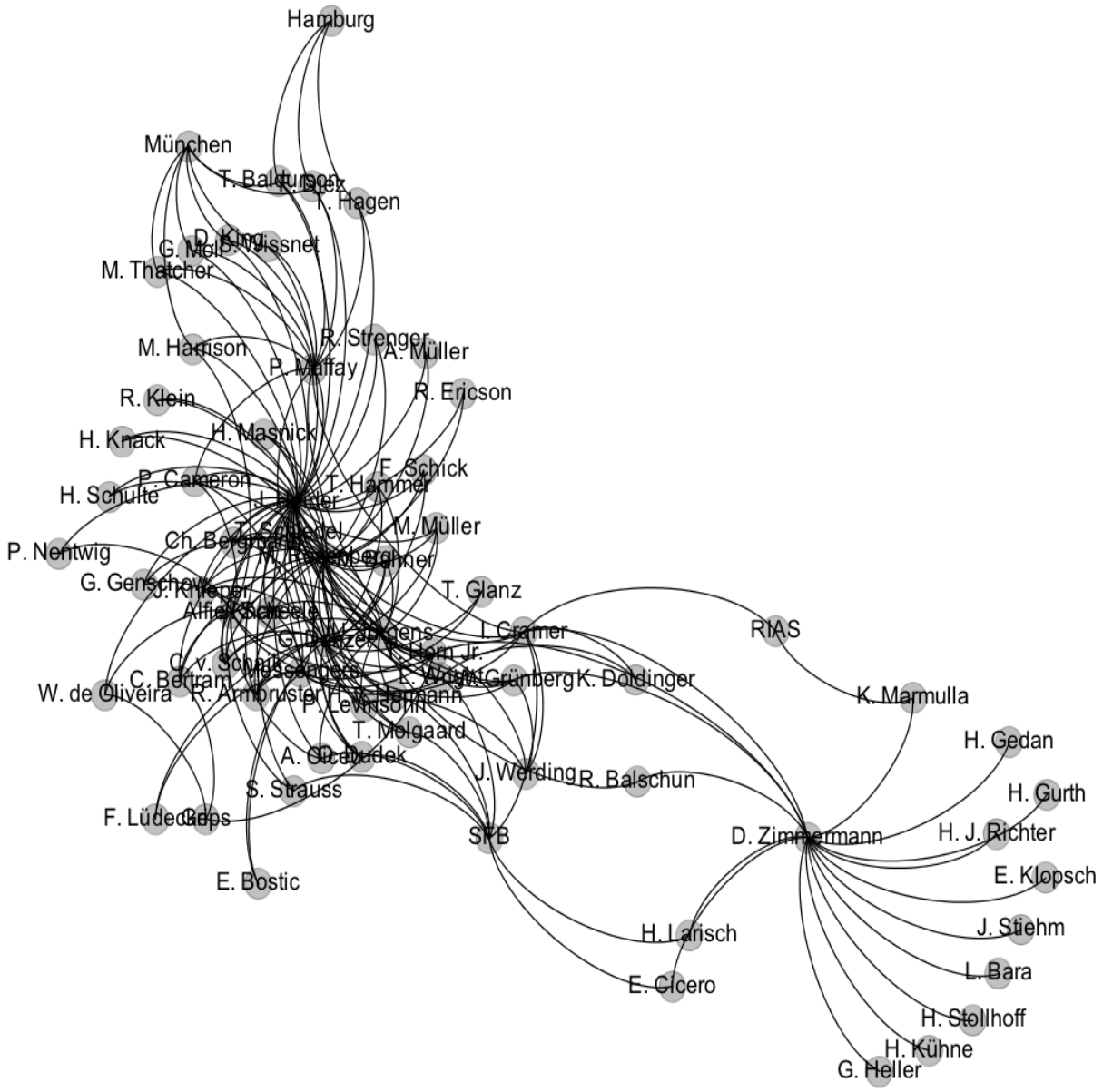


Abb. 28 Netzwerk Berlin Heider und Zimmermann, Gephi Layout: Yivan Hu Proportional

Die restlichen um Zimmermann zentrierten Musiker werden der Übersichtlichkeit halber in der Folge aus der Visualisierung entfernt:

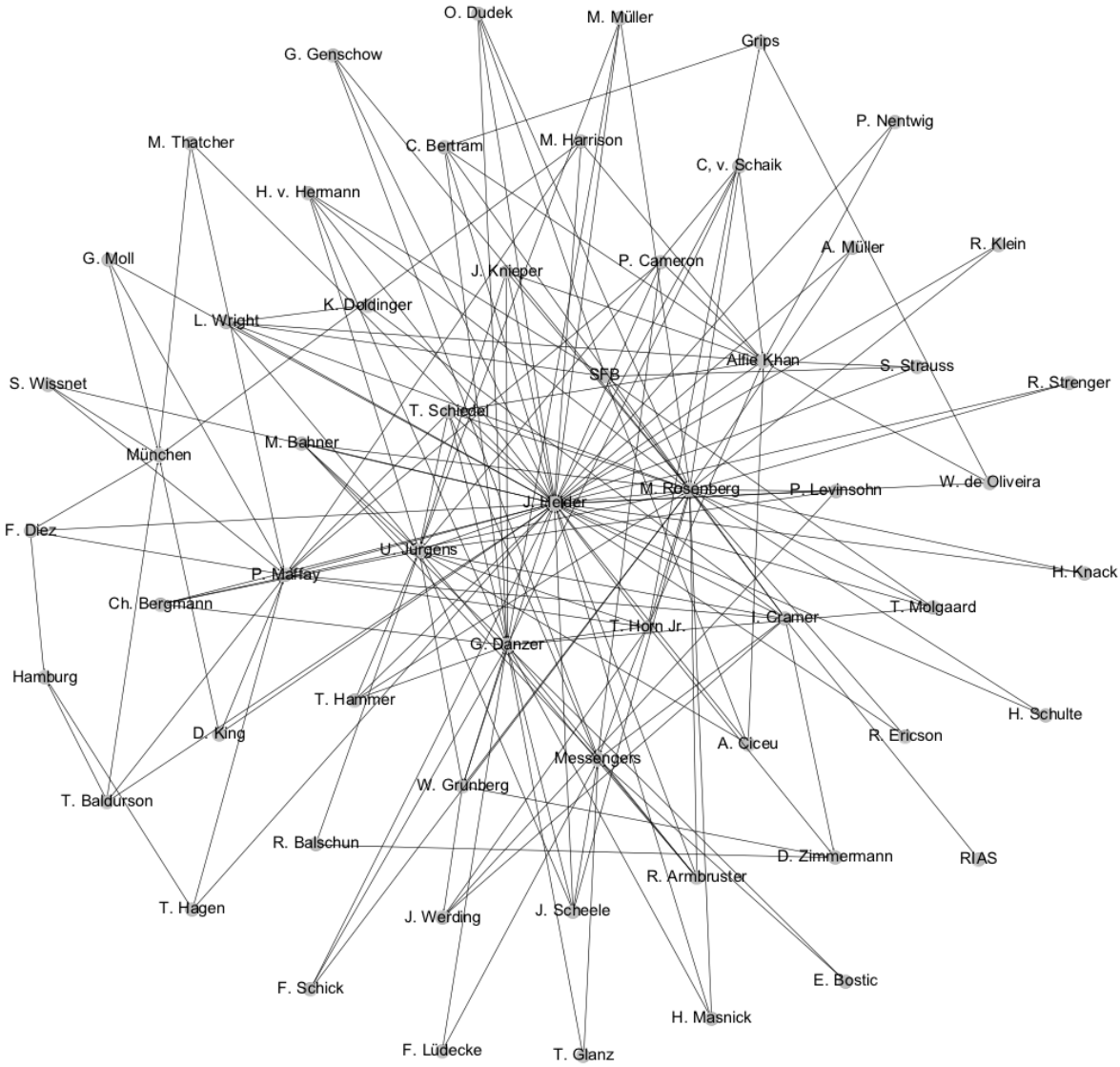


Abb. 29 Netzwerk Berlin Heider, Gephi Layout: Fruchtermann Reingold

Heider steht natürlich im Zentrum des Netzwerks. Die Verbindungen zu Rosenberg, Jürgens und auch Danzer, die Teil des Sechsecks um Heider sind, sind nicht identisch, aber ähnlich dicht. Die Musiker*innen arbeiteten also nicht ausschließlich über Heider gemeinsam an Projekten. Die Heider-Produktionen mit Maffay stehen etwas außerhalb auf der linken Seite. Maffay nimmt eine Sonderstellung ein, weil er nicht nur Berliner, sondern auch Hamburger

und Münchner Musiker*innen beschäftigte, die wiederum auch Teil des weiter unten behandelten Münchner Netzwerks waren.[407]

Die auch bei Zimmermann beschäftigten Musiker waren im Falle von Ingo Cramer und Thomas „Tom“ Holm Jr. wichtige Akteure für Heider. Holm Jr. war zeitgleich musikalischer Leiter des GRIPS-Theaters in Berlin, bei dem auch noch zwei weitere Musiker des Netzwerks Beschäftigung fanden. Dass die Musiker*innen um Heider bei stilistisch so unterschiedlichen Projekten wie Jürgens, Maffay, Rosenberg und Danzer beschäftigt wurden, deutet darauf hin, dass Heider zwar mit einem festen Stamm an Musiker*innen arbeitete, diese aber nicht im Sinne einer Soul/Funk-Hausband stilistisch spezialisiert waren. Sie wurden also wahrscheinlich nicht wegen eines bestimmten Groove oder Sound gebucht.

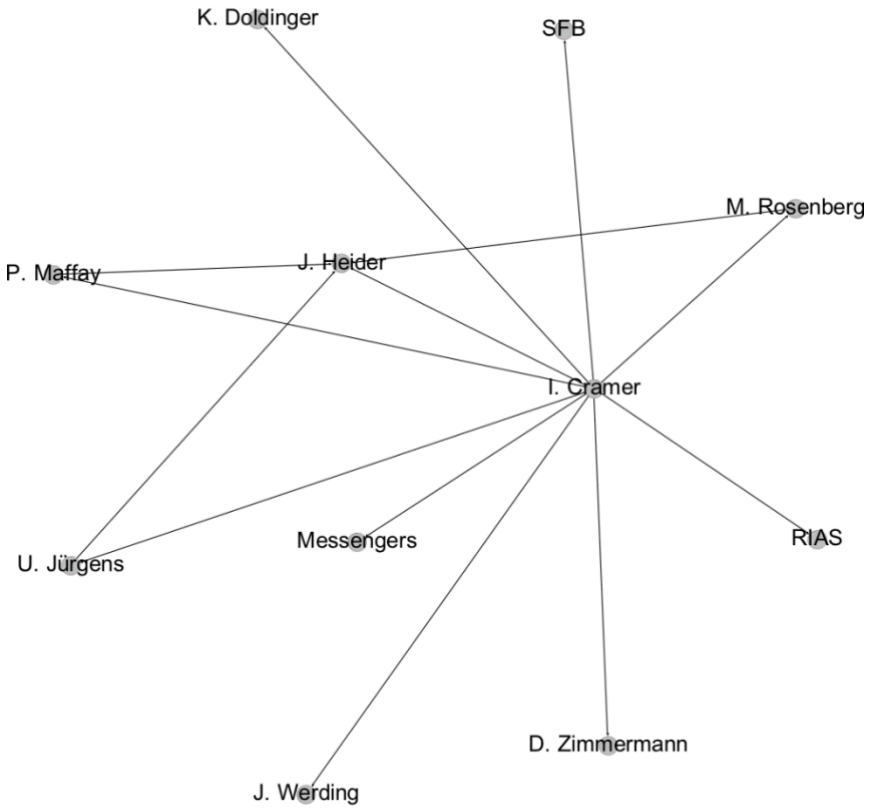


Abb. 30 Ego-Netzwerk Ingo Cramer

[407] Maffay begann seine Karriere in München bei Kunze und integrierte dortige Musiker*innen in seine Berliner Produktionen. Über F. Diez (in Abb. 6 links außen) lief die Integration Hamburger Musiker*innen, wie in Kapitel 7 am Beispiel Kravetz beschrieben. Im Anschluss an die Produktionen mit Heider veränderte Maffay sein Image weg vom Schlager und hin zu Rock und Country und wurde mit den Hamburger Musiker*innen zum Superstar.

Das Ego-Netzwerk von Gitarrist Ingo Cramer zeigt beispielhaft diese Diversität. Er spielte außer bei den genannten Rosenberg, Maffay und Jürgens auch bei Zimmermann sowie in der RIAS- und der SFB-Big-Band, musizierte mit Paul Nero aka Klaus Doldinger und unterstützte Werding im Zwischenreich von Country, Liedermacherin und Schlager. Außerdem war er Mitglied in einer Band namens Messengers, einer laut discogs „German band (based in Berlin) playing a soul-spiced brassy rock with male and female vocals“,[408] die zwischen 1975 und 1977 zwei Alben veröffentlichte und über die fast nichts bekannt ist.

Bei den Messengers treffen sich im Rahmen des Berliner Netzwerks elf Musiker, die auch noch Verbindungen zu mindestens einer anderen Produktion des Netzwerks haben. Die restlichen Musiker der Messengers wurden für Abbildung 32 ignoriert.

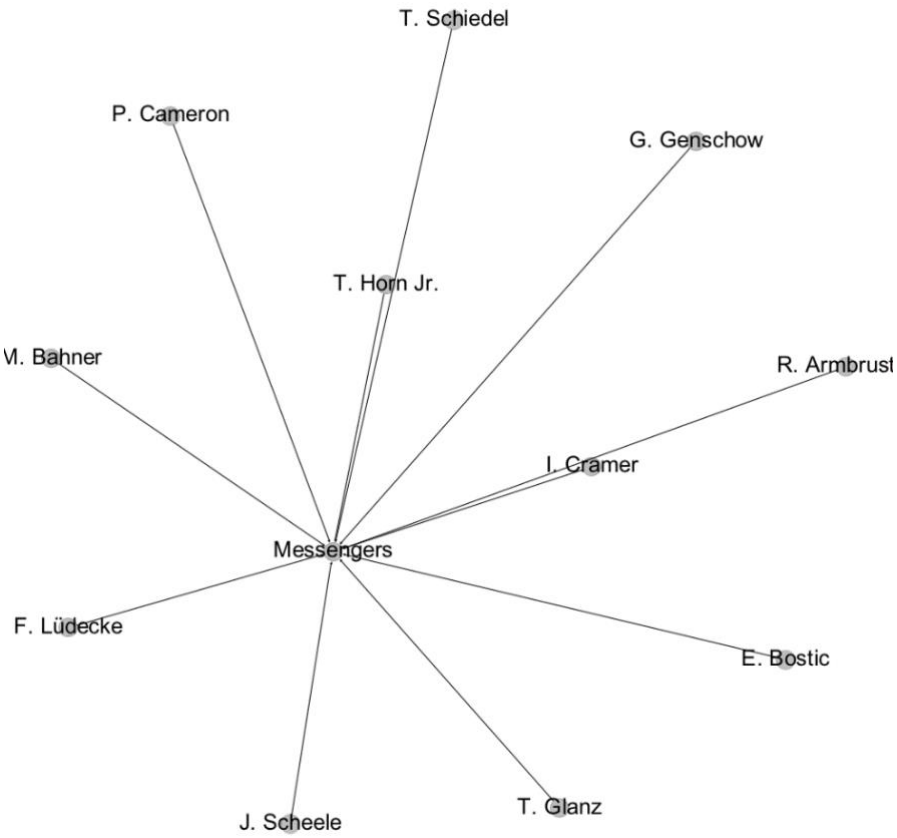


Abb. 32 Ego-Netzwerk Messengers

[408] Vgl. www.discogs.com/de/artist/5885280-Messengers-11.

Zum Kern der Messengers gehörten von den Genannten nur Glanz und Bostic. Die anderen fungierten laut den Angaben auf den Covers der beiden Messengers-Alben als Gäste oder „additional musicians“. Sieben dieser Musiker spielten auch bei Rosenberg, sechs bei Jürgens und acht bei Danzer, sodass die Messengers kein ausschließliches Reservoir für Heiders Soul- und Funk-orientierte Produktionen waren, sondern eher eine Spielweise zum Austoben jenseits der größeren, kommerzielleren Produktionen.

Heider kreierte also keine Hausband mit Expertise in einem bestimmten stilistischen Bereich, sondern verfügte über ein Netzwerk professioneller Studiomusiker*innen, die sich unterschiedliche Stile zutrauten und auch ohne Heider zusammenarbeiteten. Er ging damit aber über die bei Meisel/Edition Intro und in Deutschland übliche Arbeitsweise hinaus und modernisierte die Produktionsbedingungen seiner Musik im Sinne einer Annäherung an US-amerikanische Produktionsweisen aus dem R&B-, Soul- und Funk-Bereich.[409]

Heider und Rosenberg

Die Karriere von Marianne Rosenberg war von Beginn an mit Heider verbunden. Heider und Holm entdeckten sie im Auftrag von Meisel bei einem Talentwettbewerb. Holm gab im Interview die Frage, wer sie produzieren durfte, als Grund für das Ende seiner Zusammenarbeit mit Heider an.[410] Dieser setzte für Rosenberg in den ersten Jahren von 1970 bis 1973 weniger auf Soul – wie bei Anders – denn auf Breitwand-Pop mit Anleihen bei den Girlgroup- und Schlock-Rock-Produktionen[411] der frühen Sechziger oder auch den Beach Boys, die aufgrund ihrer ausladenden Arrangements auch als Teenage-Symphonien bezeichnet wurden. Neue bzw. spannende Klänge waren in der Folge von Moroders Gastspiel bei Meisel wichtig geworden. Man experimentierte mit den Möglichkeiten, die die Kombination von Orchester, Big-Band, Rockband und Studiotechnik boten. Zusätzlich fand sich als Bestätigung des vorhandenen Soul-Interesses eine Bearbeitung von Percy Sledges Southern-Soul-Hit „When A Man Loves A

[409] Vgl. Kapitel 3, Abschnitt Wer spielt? Die Musiker*innen hinter den Aufnahmen.

[410] „Der Heider, seine großen Erfolge, das ist Philly Sound auf europäisch umgearbeitet. Das ist total sensationell gemacht mit tollen Ideen, mit super Texten, mit tollen Melodien und mit der richtigen Sängerin, die im Übrigen ich entdeckt habe, aber das ist eine andere Frage, deswegen waren wir auseinander.“ (Michael Holm, Interview am 29.10.17)

[411] Zu Schlock Rock und anderen musikstilistischen Bezeichnungen siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar

Women“ (1966) als „Wenn es Nacht wird in Harlem“ auf dem Debüt-Album *Fremder Mann* (Rosenberg 1971a).[412]

Titel	Veröffentlichung[413]	Höchste Chart-platzierung	Album	Veröffentlichung
Wären Tränen aus Gold	Mai 1974	20	*Träume*	September 1974
Er gehört zu mir	April 1975	7	*Ich bin wie du*	Januar 1976
Ich bin wie du	Oktober 1975	18	*Ich bin wie du*	Januar 1976
I Feel So Good[414]	November 1975	-	-	-
A V.I.P. [415]	März 1976	-	-	-
Lieder der Nacht	Mai 1976	6	*Lieder der Nacht*	November 1976
Marleen	November 1976	5	*Lieder der Nacht*	November 1976
Nimm dir Zeit für sie (eh	August 1977	-	*War es wirklich*	September 1977
Schade, ich kann dich	Dezember 1977	-	*Flüsterndes Gras*	August 1978
Cariblue	Mai 1978	-	*Flüsterndes Gras*	August 1978

Tab. 35 Marianne Rosenberg, von Philly Soul inspirierte Singles 1974–1978.

Ab 1974 bis 1979 dominierte dann mehr oder weniger parallel zu Heiders Erfindung des Alfie Khan Sound Orchestra Philly Soul die Single-Veröffentlichungen von Rosenberg, die in Tabelle 35 versammelt sind. Beginnend mit „Wären Tränen aus Gold“ (1974) wurden in fünf Jahren zehn Singles in diesem Stil veröffentlicht, Allerdings hatten nur die ersten fünf deutschsprachigen Singles Erfolg, die letzten drei kamen gar nicht in die westdeutschen Charts.

Tabelle 3 zeigt auch, dass Heider in Singles dachte. Rosenbergs Alben erschienen als Sammlung bereits veröffentlichter Singles. Nach einer solchen Albumveröffentlichung begann die Arbeit an neuen Singles, die dann auf dem nächsten Album zweitverwertet wurden. Hier unterschied sich Heider von seinen Ex-Kollegen Holm und Moroder, die zur selben Zeit ein

[412] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Modernisierungsstrategien: Mix und Klangbild.
[413] Vgl. https://hitparade.ch/artist/Marianne_Rosenberg.
[414] Englischsprachige Version von „Ich bin wie du“ (Rosenberg 1975c), die in Frankreich veröffentlicht wurde.
[415] Eine weitere, diesmal in Großbritannien veröffentlichte Bearbeitung von „Ich bin wie du“ (Rosenberg 1975b) mit neuem englischem Text. Die B-Seite ist eine Bearbeitung von „Er gehört zu mir“ (1975a) unter dem Titel „How Can I Go Now“ (1975b).

verstärktes, wenn auch (zumindest im Falle von Holm) erfolgloses Interesse am Albumformat entwickelten. Die Alben von Rosenberg tauchten mit Ausnahme der zentralen Philly-Soul-Alben *Ich bin wie du* (1976a) und *Lieder der Nacht* (1976b) nicht in den deutschen Charts auf. Dies unterstreicht nochmals die Wichtigkeit, die die vier Singles aus diesen beiden Alben von „Er gehört zu mir“ (1975a) bis „Marleen“ (1976c) für Rosenbergs Karriere hatten. Mit diesen beiden Stücken möchte ich mich deshalb genauer beschäftigen.

„Er gehört zu mir“ (1975a) steht in B-Dur und hat ein flottes Tempo von 130 bpm. Formal betrachtet, besteht das Stück aus einer Einleitung, einem dreimal wiederholten Hauptteil und einem Schlussteil. Der Hauptteil gliedert sich wiederum in drei ungleich lange Abschnitte, wie in Tabelle 36 zu sehen ist.

Formteil	Formteil	Takte	Kommentar
Intro	A	10	
Hauptteil	B	6	
	C	8	
	D	8	
Hauptteil	B	6	
	C	8	
	D‘	10	plus Takt 9 und 10 aus Teil A
Hauptteil	B‘	6	Instrumental, Fake-Bridge
	C	8	
	D	8	
Schluss	E	10	(Chorus)
	B	6	
	E‘	3	

Tab. 36 Marianne Rosenberg: „Er gehört zu mir“ (1975a), Songstruktur

Die Struktur ist in ihrer Reihung von Formteilen typisch für Tanzmusik, den Höhepunkt bildet Teil E zu Beginn des Schlussteils, bei dem die Gesangsmelodie eine Oktave höher erklingt und über lange Notenwerte, Melismen an den Phrasenenden und die Parallelführung der Streicher hymnischen Charakter erhält. Im Anschluss zeigt die Wiederaufnahme von B, dass es jetzt potenziell wieder von vorn beginnen könnte (z.B. bei einem Remix oder einer Extended

Version), und verweist auf die potenzielle Endlosigkeit von Tanzmusikstrukturen. Gleichzeitig wird eine Popsong-Struktur vorgetäuscht, weil der dritte, instrumentale B-Teil an der Stelle – nach der zweiten Wiederholung des den Hauptteil abschließenden Formteils D – sitzt, an der im Standard-Popsong die Bridge, also eine Änderung des bereits bekannten Materials, erwartet werden würde.

Heider spielte zudem mit der im Popsong ebenfalls erwarteten Zuordnung von Strophe und Refrain bzw. Verse und Chorus. Das Stück beginnt im Anschluss an die Einleitung mit der Refrainzeile in B und bewegt sich harmonisch von der ersten zur fünften Stufe. Der folgende Teil C dreht sich harmonisch vor allem um die erste Stufe und funktioniert auch als ein zum Chorus hinleitender Prechorus. Im Anschluss bewegt sich D denn auch von der vierten über diverse Zwischenschritte zur fünften Stufe, steigert also wie für einen Chorus üblich, allein es fehlt der Refrain, und zwar sowohl in Hinsicht auf die Refrainzeile als auch in Bezug auf einen gleichbleibenden, sich wiederholenden Textkorpus. So entspricht die Folge BCD eher einem dreiteiligen Verse und nicht einem Ablauf von Verse, Prechorus und Chorus.[416] Über die gesamte Folge BCD‘ und deren Wiederholung wird eine nicht aufgelöste Spannung aufgebaut, die sich erst nach der dritten Wiederholung in den hymnischen Teil E entlädt, der der eigentliche, aber nur zehn Takte lange Chorus ist. Mit der Wiederholung von B im Anschluss an E beginnt der Spannungsaufbau von Neuem und wird von der E variierenden Schlussformel nach nur drei Takten abrupt beendet. Der Kniff dabei ist, dass man – vorausgesetzt, man mochte das Stück – sofort Lust hat, es wieder zu hören, um in den erneuten Genuss der Spannungsauflösung in E zu gelangen. Das zeigt, dass „Er gehört zu mir“ (1975a) ein clever gebautes Pop-Stück ist. Über die Aneignung und/oder Adaption von Funk- und Philly-Soul-Elementen ist damit aber noch fast nichts gesagt.

Strukturell lehnt sich das Stück an Tanzmusik an, es gibt zudem deutliche Ähnlichkeiten mit „TSOP“ (MFSB 1974a): vom dreiteiligen Hauptteil bis zur wichtigen Rolle, die der Schlussteil spielt, der bei „TSOP“ als Break-down und Build-up ebenfalls den Höhepunkt des Stückes

[416] B als Chorus zu betrachten macht die Sache auch nicht übersichtlicher, denn dann müsste C als Post-Chorus und D als – ja, als was betrachtet werden? Die Steigerung hin zu D macht die Bezeichnung Verse oder Strophe strukturell und analytisch sinnlos.

bildet, aber erheblich länger andauert. „Er gehört zu mir“ adaptierte zwar Tanzmusikstrukturen, blieb aber viel stärker als „TSOP“ auch ein Lied zum Zuhören.

Die sich zum Offbeat hin öffnende Hi-Hat bei „TSOP“, die in der Version des Alfie Khan Sound Orchestra (Khan 1974) noch im Hintergrund verschwand, ist bei „Er gehört zu mir“ deutlich das Herzstück des Grooves, der von Latin-Percussion und einem bewegten Achtel-Bass komplettiert wird. Der Groove ist damit eindeutig von Philly Soul inspiriert. Die Bläser- und Streicherklänge sind dementsprechend wie bei „TSOP“ räumlich getrennt und umspielen die Melodie. Schlagertypische Parallelführungen von Streichern oder Chor zur Gesangsmelodie werden – wie bei Heider in diesem Produktionszusammenhang üblich – explizit vermieden (außer in E um das hymnische Element zu unterstützen). Der Chor kommentiert in den Pausen der Gesangsmelodie im Sinne einer Vorsängerin-Chor-Struktur, die Streicher und Bläser sind wahlweise flächig im Hintergrund oder umspielen die Gesangsmelodie. Daraus ergibt sich insgesamt und in Weiterentwicklung seiner früheren MFSB-Adaption ein rhythmisch und melodisch ineinandergreifendes Geflecht von Pattern im Sinne von Pfleiderers Funk-Definition.[417] „Er gehört zu mir“ adaptierte Philly Soul erfolgreich für den deutschen Schlager.

Ähnlich verfuhr Heider auch bei Gudrun „Su“ Kramers „Hier ist das Leben“ (Kramer 1976a) bzw. der englischen Version „You've Got The Power“ (1976b).[418] Kramer kam aus dem Münchner Produktionsnetzwerk um Giorgio Moroder und Pete Bellotte für eine Stippvisite nach Berlin und kehrte anschließend wieder nach Münchner zurück.

Ein halbes Jahr später, bei „Marleen“ (Rosenberg 1976c), hatte sich Heider eindeutig für eine Lied- und gegen die Tanzmusikstruktur entschieden und landete damit den größten Erfolg von und für Rosenberg. „Marleen“ steht in C-Dur und hat ein Tempo von gemäßigten 110 bpm. Alle anderen in Tabelle 2 gelisteten Philly-Soul-Adaptionen Rosenbergs sowie auch „Hier ist das Leben“ (Kramer 1976a) bewegen sich zwischen 120 und 130 bpm, Kramers Song und „Wären Tränen aus Gold“ (Rosenberg 1974) sogar zwischen 127 und 130 bpm. „Marleen“ (1976c) brach also deutlich mit einer Konvention, ohne gleich zur Ballade zu werden.[419]

---

[417] Die schwere Eins (vgl. Bootsy Collins Funk Formula: „On The One“), die Anne Danielsen (2006) zusätzlich als typisch für Funk definiert, fehlt bei Philly Soul häufig zugunsten eines eleganten Fließens.
[418] Vgl. Kapitel 9, Abschnitt Su Kramer: Afrolook und Freiheit und Elflein 2013b
[419] Eine Ballade folgte ein halbes Jahr später als nächste und nach über zwei Jahren erste Single ohne Philly-Soul-Bezug: „Einen Tag mehr als für immer“ (Rosenberg 1977).

Formteil	Formteil	Takte	Kommentar
Einleitung	A	5	Beginn mit Auftakt
	B	4	Instrumental
Erster Chorus	B	6	Chorus
	A	4	Zwischenspiel
Hauptteil	C	12	Verse
	B	4	Instrumental
	B	10	Chorus
	A	4	Zwischenspiel
Hauptteil	C	12	Verse
	B	4	Instrumental
	B	8	Chorus
Bridge	D	6	
	E	4	
	F	4	
Schlusschorus	B	4	Instrumental
	B	8	Chorus
	B	10	Schlussvariation und Ausblenden

Tab. 37 Marianne Rosenberg: „Marleen“ (1976c), Songstruktur

Das Stück beginnt mit einem Bass-Riff, das im weiteren Stückverlauf zwar vom Chorus zum Verse überleitet, an dieser Stelle jedoch dem ersten Chorus weichen muss. Daran schließt sich wie im Standard-Popsong die Abfolge Verse–Chorus–Verse–Chorus–Bridge und Chorus plus Variation des Chorus als Schlussteil an: „Marleen“ (1976c) präsentiert sich formal als lupenreiner Popsong. Tanzmusikbezüge sind aus der Struktur getilgt. Nur die ungewöhnlichen – im Sinne von nicht durch vier teilbaren – Taktzahlen von Einleitung, Bridge, Schlusschorus und allen Hauptteilen außer dem Zweiten lassen aufmerken. Im Arrangement verlängerten und verkürzten Heider und Schirrmann die Teile nämlich so, wie es sich für ihre fließenden (Streicher-)Arrangements anbot.

„Marleen“ hat wie auch „Er gehört zu mir“ einen dreiteiligen Hauptteil. Harmonisch sind A und B um die erste Stufe zentriert, während der Verse C wie auch bei „Er gehört zu mir“ mit der fünften Stufe beginnt. Trotzdem hatte „Marleen“ einen eindeutigen Chorus (B) mit den

ikonisch gewordenen Textzeilen „Marleen, eine von uns beiden muss jetzt gehen, drum bitt ich dich, geh du Marleen“. Der Verse baut Spannung auf, die sich in den Chorus entlädt, der auf der ersten Stufe durchaus bestimmt die zitierte Konsequenz aus der in den Strophen geschilderten verfahrenen Situation zog.

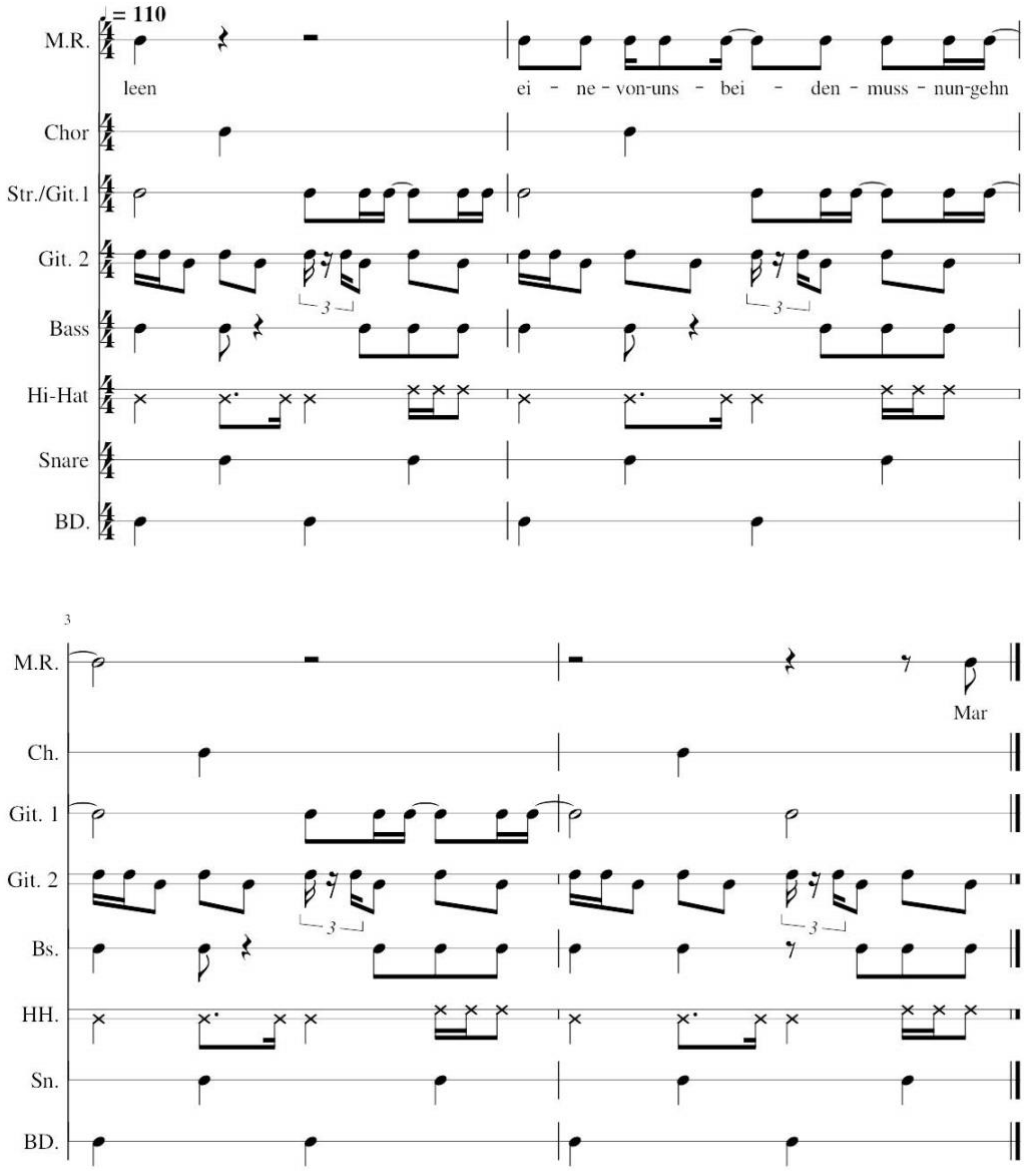


Abb. 32 Marianne Rosenberg: „Marleen“ (1976c), erster Chorus, Takt 1–8.

Dagegen sind – im Gegensatz zur Songstruktur – im Arrangement die Funk-Bezüge im Sinne der sich ergänzenden Pattern der Instrumentalstimmen noch deutlicher als bei „Er gehört zu

mir“, wie Abbildung 32 zeigt. Die Praxis, Gitarren und Streicher in die Pausen der Gesangsmelodie zu setzen, wurde genauso umgesetzt, wie die Verzahnung der beiden Gitarren mit Bass und Schlagzeug und die trotzdem vorhandene Betonung des Backbeats. Im Verse kommt quasi als Funk-Ausrufezeichen noch eine Wah-Wah-Gitarre hinzu.

Heider brachte in „Marleen“ all das erfolgreich zusammen, was ihn interessierte: das Spiel mit Klangfarben und Orchestrierung, die Eleganz des Philly Soul, Tanzbarkeit und ein mitsingbarer Pop-Hit. Damit war die Aneignung von Soul und Funk in der BRD in gewisser Weise abgeschlossen, die Adaptionen waren kompetent und erfolgreich. Leider zeigte das Schlagerpublikum solchen Versuchen relativ schnell wieder die kalte Schulter und ein neues Publikum schien noch nicht in ausreichendem Maße gefunden. Marianne Rosenberg erfand sich kurze Zeit später mit Heider als Disco/New-Wave-Sängerin neu und veröffentlichte mehrfach deutsche Versionen von Blondie-Hits wie „Heart Of Glass“ (Blondie 1978, Rosenberg 1979) und „Call Me“ (Blondie und Rosenberg 1980) – Letzterer übrigens komponiert von Moroder. Heider und Rosenberg nahmen mit diesen Arbeiten die Neue Deutsche Welle von 1981 und 1982 fast schon vorweg, aber das ist eine andere Geschichte.

Disco aus München

Während Heiders Philly-Soul-Adaptionen mit Rosenberg in Berlin weiter als Teil des deutschen Schlagers vermarktet wurden und sie deshalb auch die *ZDF-Hitparade* als Multiplikator nutzten,[420] bekamen die Produktionen seiner Ex-Kollegen bei Meisel, insbesondere die von Moroder, die Bezeichnung *Munich Disco* und waren stärker international ausgerichtet. Die Sprache der Songtexte und die Projektnamen tendierten zu Englisch, die visuelle Präsentation baute, wie in Kapitel 4 beschrieben, auf Exotismus und Sexismus.

Der kommerzielle Erfolg der Münchner Produktionen begann in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre. 1974 waren insgesamt 16 Soul/Funk/Disco-Produktionen in den deutschen Single-Jahrescharts vertreten. Unter diesen war nur eine deutsche und zugleich Münchner Produktion, Joy Flemings „Halbblut“ (Fleming 1973a), eine Bearbeitung des Hits von Cher

[420] Rosenberg war eine der vier Sängerinnen, die am häufigsten in der *ZDF-Hitparade* auftraten; siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul und Schlager.

(„Half-Breed“ 1973) aus demselben Jahr. 1975 waren es dann schon acht von insgesamt 30, fünf davon kamen aus München, dazu zwei Heider-Produktionen aus Berlin und das Cover von „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) aus Hamburg. 1976 und 1977 wuchs die Zahl dann auf jeweils 16 deutsche Produktionen von insgesamt 51 (1976) bzw. 38 (1977). In beiden Jahren dominierten erneut die Münchner Produktionen mit 13 Titeln. 1976 kamen wieder drei Heider-Produktionen für Rosenberg hinzu, 1977 einmal Heider sowie zweimal Soja/Dostal aus Hamburg mit Baccara.

Die Münchner Produktionen verteilten sich auf die Produktionsteams Michael Kunze und Sylvester Levay, Giorgio Moroder und Pete Bellotte, Frank Farian, Anthony Monn sowie Michael Holm und Reiner Pietsch. Da Holm/Pietsch deutsche Texte bevorzugten, werden ihre Produktionen nicht zum Kern von *Munich Disco* gezählt. Ihre Arbeiten waren deshalb bereits in Kapitel 6 Thema und werden in Kapitel 9 nochmals im Mittelpunkt stehen.[421] Farian wird unter München subsumiert, obwohl er von Hessen aus arbeitete, weil er das gleiche Netzwerk Münchner Musiker*innen nutzte wie die anderen Produktionsteams.

Ich will zuerst das Team um Michael Kunze und Sylvester Levay vorstellen, deren Projekt Silver Convention im November 1975 mit „Fly, Robin, Fly“ (1975a) als erste deutsche Produktion eine Nummer eins den US-Billboard Charts wurde. Nur drei Monate danach erklomm Donna Summers „Love To Love You Baby“ (1975a), eine Moroder/Bellotte-Produktion, Platz zwei der US-Charts – *Munich Disco* war fortan eine international eingeführte Marke. Wiederum vier Monate später, im Juni 1976, erschien die Farian-Produktion „Daddy Cool“ (Boney M. 1976a) und wurde eine eurpoaweiter Hit. Im März 1977 verzeichnete dann Monn mit Lear (1976) seinen erste Platzierung in den deutschen Single-Charts. Zusätzlich werde ich im Anschluss an die Ausführungen zu Kunze/Levay die Münchner Musiker- und Sängerinnennetzwerke näher beschreiben, auf die alle Produktionsteams inklusive Holm/Pietsch zugriffen.

[421] Kapitel 6, Abschnitt Modernisierungsstrategien: professionelle Adaptionen und Kapitel 9, Abschnitt Joy Fleming: Lieder und Brücken.

Michael Kunze, Sylvester Levay und Silver Convention

Kunze, 1943 in Prag geboren, übersiedelte 1954 mit seinen Eltern nach Stuttgart und 1959 dann nach München. 1965 begann er als Texter von mehrheitlich deutschen Schlagern, ab 1970 trat er auch als Produzent in Erscheinung. Seine erste Produktion war die Debüt-Single des von ihm und seiner Ehefrau entdeckten Folksängers Peter Maffay, „Du“ (Maffay 1970), die sofort ein nationaler Hit wurde. Mit der Band Die Cornflakes[422] veröffentlichte er 1971 eine Bearbeitung der Spector/Greenwich/Barry-Komposition „River Deep Mountain High“ (Cornflakes 1971, Turner 1966), die 1966 ein Hit für das R&B/Soul-Duo Ike & Tina Turner gewesen war, und näherte sich so erstmals praktisch R&B, Soul und Funk an.

Levay ist ein 1945 in Jugoslawien geborener Ungar, der bereits in Jugoslawien musizierte, sich in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre in Westdeutschland dem Orchester Ambros Seelos als Pianist, Keyboarder, Saxofonist und Flötist anschloss und Anfang der 1970er der Ralf Nowy Group in München beitrat. Parallel dazu bearbeitete und arrangierte er 1967 für die jugoslawische Sängerin Nada Knežević eine Version des damals aktuellen Motown-Hits „Reach Out I'll Be There“ (Knežević 1967, Four Tops 1966). 1972 veröffentlichte er mit dem Sänger Joe Curtis die Soul-Single „This Is Love“ (Curtis 1972), die er gemeinsam mit dem Ambros-Seelos-Bassisten Horst Michalke komponiert hatte. Mit Hans Hammerschmidt[423] arbeitete er ein Jahr später an einen Chanson-Album mit leichten Einflüssen von Jazz und Funk.[424] 1974 begann seine Zusammenarbeit mit Michael Kunze, die auf diversen Veröffentlichungen dokumentiert ist, die sich stilistisch allesamt im Bereich der gerade beginnenden Discomusik bewegten.

Im selben Jahr, 1974, entstand auch die Idee für Silver Convention als Studioprojekt der beiden. Levay griff für Silver Convention auf Musikerkollegen aus dem Umfeld der Ralf Nowy Group zurück. Die weiblichen Gesangsstimmen stammten von Betsy Allen, Jackie Carter, Roberta Kelly, Lucy Neale und Gitta Walther, alles Sängerinnen aus dem Umfeld der Münchner Studios Bavaria und Musicland. Walther soll auch bei den Cornflakes gesungen haben (vgl. Matheja 2006: 18). Die mit Silver Convention visuell assoziierten Sängerinnen, Ramona Wulf,

---

[422] Von der Band ist (mir) nur dieses eine Stück bekannt. Die Musiker*innen sind anonym. Laut Matheja (2006: 18) sangen mit Linda Uebelherr und Gitta Walther zwei wichtige Figuren des Münchner Studionetzwerks.
[423] Zu Hammerschmidt vgl. Kapitel 5, Abschnitt ‚Soul als Teil von Schlager‘.
[424] Gerry Berndorff *Diamanten haben keinen Hunger* (1973)

Linda G. Thompson und Penny McLean,[425] wurden erst engagiert, als das veröffentliche Debüt-Album Medien- und Veranstalterinteresse geweckt hatte, sodass Gesichter notwendig wurden.[426] Von den drei Gesichtern von Silver Convention hatte vor allem Thompson Verbindungen zu den bisher thematisierten Netzwerken: Sie sang bei The Les Humphries Singers sowie bei den Cornflakes (vgl. ebd.). Wulf blickte vor Silver Convention bereits auf eine Karriere als Kinder/Teenie-Star und Schlagersängerin zurück. 1973 hatte Kunze die Texte für eine ihrer Singles geschrieben[427], sodass man sich bereits vor Silver Convention kannte. McLean stand seit 1972 bei Kunze unter Vertrag. Man arbeitete parallel zu Silver Convention an ihrer Solokarriere, die mit „Lady Bump" (McLean 1975a) bereits eine Nummer eins in Westdeutschland hervorgebracht hatte.[428] Auf allen späteren Veröffentlichungen von Silver Convention waren die auf dem Cover abgebildeten bzw. auf der Bühne zu sehenden Sängerinnen auch zu hören. Das Casting der Sängerinnen setzte wie bei den Les Humphries Singers auf Differenz und Exotik. Neu hinzu kam eine offensive Sexualisierung der Sängerinnen in der Vermarktung – ähnlich wie bei den parallel arbeitenden Produzenten von Linda & The Funky Boys in Hamburg.[429]

Die spärlichen Vorarbeiten von Kunze und Levay im Bereich Soul blieben musikalisch im Rahmen des in Kapitel 6 Analysierten. Ziel war jeweils eine getreue Kopie des Originals mit veränderten Gesangsstimmen. Bei Levay ersetzte die Sängerin Knežević plus Frauenchor die Männergesangsgruppe Four Tops, bei Kunze wurde Tina Turner nicht durch eine andere, möglicherweise schwächere Solostimme, sondern gleich durch einen Frauenchor ersetzt, der sich zudem nicht um von Gospel und Soul inspirierte Phrasierungen bemühte. Außerdem fand der Monomix von Spector mit seinen *Wall of Sound* genannten (mehrfachen) Dopplungen von Instrumentalstimmen[430] bei Kunzes Toningenieuren keinen großen Anklang, man bemühte

[425] Ihre bürgerlichen Namen lauten Ramona Kraft, Linda Uebelherr und Gertrude Wirschinger/Münzer.
[426] Jackie Carter war kurzfristig Teil des offiziellen Line-ups. Es existiert eine Plattenhülle, auf der sie mit Wulf und Thompson zu sehen ist (vgl. http://girlgroups.is-great.org/jackiecarter/?i=1). Sie wurde durch McLean ersetzt.
[427] „Mama, du tanzt nie Rock 'n' Roll /Ich glaub, ich habe mich verliebt (Wulf 1973a). Auch Holm textete übrigens für Wulf (1973b).
[428] Siehe Kapitel 3, Abschnitt Die Nummer-eins-Hits und den Abschnitt Sängerinnennetzwerk München weiter unten in diesem Kapitel.
[429] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.
[430] Siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar.

sich, war aber überfordert bzw. unwillig. Levays Musiker kamen bei der Bearbeitung ebenfalls an ihre Grenzen, insbesondere der Bassist mühte sich hörbar mit James Jamersons Basslinie.

Die Eigenkomposition „This Is Love“ (Curtis 1972) von Levay/Michalke war da schon einige Schritte weiter. Den Sound dominiert jenseits der Stimme der bewegte E-Bass, ein Backbeat läuft in schnellem Tempo durch und über allem thront der schmetternde Tenor von Curtis im Stile von Tom Jones. Leider schwächelt die Bläsergruppe und ist zu blechlastig, sodass ein Chor als Unterstützung benötigt wird, der den Soul-Charakter konterkariert. Als Kontrast finden in den Breaks tiefe Streicher Verwendung.

Formal näherte sich das Stück Tanzmusikstrukturen an, wie Tabelle 38 zeigt.

Formteil	Takte	Kommentar
I	2 x 4	Intro
AA	2 x 8	2 Strophen mit Refrainzeile
B	13	Refrain, Binnengliederung: 6 + (4 + 2) +1
A	8	Strophe mit Refrainzeile
C	4	Streicherbreak
AA	2 x 8	Weitgehend instrumental mit vokalen Einwürfen
B	13	Refrain, Binnengliederung: 6 + (4 + 2) +1
A	8	Strophe mit Refrainzeile
D		Break, freies Tempo mit Half-time-Feeling
AAA	3 x 8	Weitgehend instrumental mit vokalen Einwürfen, Fade-out ab dem Beginn des dritten Durchlaufs

Tab. 38 Joe Curtis: „This is Love“ (1972), Songstruktur

Ein Formteil A, bei dem der Songtext auf die Refrainzeile endet, dominiert zwei Drittel des Stücks. Intro, Break und ein zweiter als Steigerung dienender Gesangsteil B teilen sich das restliche Drittel. Der erste Break C der tiefen Streicher kommt für die Bridge eines Standard-Popsongs zu früh, er dient vielmehr als Markierung für das Ende der Abfolge AABA. Im Anschluss an die nächste AABA-Form folgt ein weiterer Break D, bevor das Stück nach drei Wiederholungen von A endet. Die Reihung von Formteilen im Funk à la James Brown könnte hier durchaus als Inspiration gedient haben. Gleichzeitig wirken die Brüche schon wie Vorboten von Breakdowns in der elektronischen Tanzmusik im Sinne von Butler (2006: 288). In harmo-

nischer Hinsicht beruht A auf einer von der ersten zur vierten Stufe absteigenden Basslinie. Dies wird mit Formteil B kontrastiert, der zwischen vierter Stufe in der hohen Lage und erster bzw. vierter, fünfter und erster pendelt. C und D verharren auf der ersten Stufe, A' ist transponiert. Mit der Betonung von erster und vierter Stufe war Levay harmonisch nah am R&B.

Bei ihrem größten Erfolg, „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a), ignorierten Kunze und Levay ebenfalls Popsong-Konventionen zugunsten von reihenden Tanzmusikstrukturen und schlossen so an Levays Arbeit mit Curtis an.

	Langversion	**Hitversion**	Kurzversion	Version 4	Version 5	Version 6	Kommentar
	07:39	**05:23**	03:05	03:56	04:56	03:47	
Intro	a	**a**	a	2a	2a	a	Bass
	2a	**2a**	2a	2a	2a	2a	plus Hi-Hat
	2a	**2a**	2a	2a	2a	2a	plus Bassdrum, Snare
A	2a	**2a**	2a	2a	2a	2a	plus Klavier
	8a	**8a**		8a	8a	8a	plus Vocals, Strings, Drumfill
	8a	**8a**		8a	8a	8a	Instrumental
	8a	**8a**	8a	8a	8a	8a	Vocal
	3a	**3a**	3a	3a	3a	3a	Instrumental
B	2b	**2b**	2b	2b	2b	2b	
	8c 2(2c2c)	**8c 2(2c2c)**	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	
	4d	**4d**	4d	4d	4d	4d	
	8c 2(2c2c)	**8c 2(2c2c)**	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	
	4d	**4d**	4d	4d	4d	4d	
A'	2a	**2a**	4a	2a	2a	2a	plus Gitarre (Wah-Wah), A' gesamt
	8a	**8a**		8a	8a		minus Drumfill plus E-Piano
	8a	**8a**		8a	8a		
	8a	**8a**	8a	8a	8a	8a	
	3a	**3a**	3a	3a	3a	3a	
B	2b	**2b**	2b	2b	2b	2b	
	8c 2(2c2c)	**8c 2(2c2c)**	8c 2(2c2c)	6c (2c2c2c)	8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	
	4d	**4d**	4d		4d	4d	
	8c 2(2c2c)	**8c 2(2c2c)**	4c (2c2c)		8c 2(2c2c)	8c 2(2c2c)	
	4d	**4d**			4d		
A'							
B							
Po	22a (a4a5(3a)2a)	**22a (a4a...)**			7a (a4a2a)		Gesangseinsätze alle drei Patterns

Tab. 39 Silver Convention: „Fly, Robin, Fly“, Songstrukturen, unterschiedliche Versionen[431]

[431] Langversion: Silver Convention 1975f/1979 (www.youtube.com/watch?v=dZ-QL75KGdk),
Hitversion: Silver Convention 1975a (www.youtube.com/watch?v=oUPdG4DA42g),
Kurzversion: SIlver Convention 1975c (www.youtube.com/watch?v=3yzfS44WXAA),
Version 4: Silver Convention 1975e (www.youtube.com/watch?v=GE9Q6x2KHcI),
Version 5 konnte keinem Tonträger zugeordnet werden (www.youtube.com/watch?v=TBm1rB9nFKE),
Version 6: Silver Convention 1975d (www.youtube.com/watch?v=GexBfAYTn5Q).

Kunze/Levay stellen nach einem sukzessive aufbauenden Intro, das in gewisser Weise sogar als Vorbild für ein „build-up“ im Sinne Butlers (2003: 203) taugen kann und musikalisch dem folgenden Formteil A entspricht, zwei Formteile A und B vor und reihen diese im Falle der deutschen Hitversion (Silver Convention 1975a) und der Langversion (1979/1975f.) in, mit kleinen Ausnahmen, identischen Blöcken aneinande. Tabelle 39 zeigt, dass man sich für die Langversion keinerlei neues musikalisches Material einfallen ließ, sondern im Vergleich zur Hitversion einfach die Formteile A‘ und B je einmal addierte. Die Kleinbuchstaben zur Darstellung der Binnenstruktur der beiden Formteile entsprechen jeweils einem Takt, da der 1-taktige Bass-Groove strukturbildend ist. Auch die vier anderen mir bekannten kürzeren Versionen beruhen auf dem Material der Hitversion. Die Versionen 4 und 5 verdoppeln das Bassintro. Version 5 verkürzt einfach das Playout der Hitversion, die anderen drei Versionen verkürzen die A-Teile und bzw. oder den zweiten und letzten B-Teil. Die verschiedenen „Fly, Robin, Fly“-Versionen wurden so mit minimalem Aufwand gestaltet. Warum verschiedene verkürzte Versionen überhaupt hergestellt wurden, bleibt im Dunkeln.

Die Besetzung besteht aus drei weiblichen Gesangsstimmen, Bass, Schlagzeug, Percussion, Streichergruppe (Geigen), E-Gitarre (mit Wah-Wah-Effekt), Klavier und E-Piano. Einzelne Instrumentalstimmen werden im Laufe des Arrangements ab- oder zugeschaltet, ein Break (down) oder Ähnliches existiert nicht, der Backbeat-Groove läuft, unterbrochen von einer Überleitung zwischen A und B inklusive Drumfill kontinuierlich durch. Das Tempo ist mit 100 bpm für ein Tanzstück eher gemächlich.

	1	+	2	+	3	+	4	+
Bass	**x**	x	**x**	x	**x**	x	x	x
Hi-Hat	x		x		x		x	
Snare			x				x	
Bassdrum	x				x			
Klavier		x		x	x		x	x
Gesang	Fly		Ro-	bin	Fly			
	up	up	to	the	sky			
Streicher	x				x	x x	x x	x x
Gitarre	x x							

Abb. 33 Silver Convention: „Fly, Robin, Fly” (1975a), Groove A-Teil

Der Groove entsteht auf der Basis eines auf die Essenz reduzierten Backbeats im A-Teil über eine rhythmische Verzahnung der Instrumental- und Gesangsstimmen – wie in Abbildung 33 zu sehen. Die Streicher übernehmen den melodischen Part und antworten quasi als Chor auf die Gesangsstimmen. Der B-Teil ist bewegter sowohl in der Backbeat-Gestaltung in den Becken plus zusätzlicher Percussion als auch durch die Dominanz einer Streichermelodie mit Schwerpunkten auf den Zählzeiten Eins und Drei. B endet in einer Schlussformel, die wieder zum Beginn von A hinleitet.

Harmonisch beruht A auf der ersten Stufe c, die über g (V) und Bb (VII) als Schlusswendung wieder angesteuert wird. B pendelt dagegen zwischen Bb (VII) und c (I), f (IV) kommt nur in Übergängen vor. Die Gesangsmelodie ist pentatonisch. Damit findet wiederum bluesbasierte Harmonik Verwendung, die sich jedoch weder auf die I-IV-Verbindungen des Soul noch auf das Bluesschema beruft, sondern reduziert mit dem Wechsel zwischen erster und siebter Stufe arbeitet. Damit erinnert die Akkordverbindung an Rockmusik aus der Mitte 1960er-Jahre à la „You Really Got Me“ von The Kinks (1964), „My Generation“ von The Who (1965) oder „Psychotic Reaction“ von den Count Five (1966). Eine solch harmonisch reduzierte Herangehensweise ist dagegen untypisch für die vorbildhaften Philly-Soul-Produktionen. Derartige Reminiszenzen finden sich bei „Fly, Robin, Fly“ vor allem im Arrangement und Klang der Streichergruppe, die das schwelgerische der Philly-Soul-Produktionen durchaus transportieren. Darüber hinaus war das Stück bewusst anders. Der Verzicht auf harmonische Opulenz zeigt zudem an, dass andere musikalische Elemente – wie eben der Groove – wichtiger zu sein schienen. Dieser Groove wirkt in seiner Reduktion fast quantisiert und nahm damit Elemente von Produktionen der 1980er-Jahre vorweg, die auf den damals neuen MIDI-Standard[432] setzten. Auch der Mix betont den Groove. Jede Klangquelle ist deutlich hörbar, die Frequenzbereiche der einzelnen Instrumentengruppe sind, insbesondere den Groove betreffend, so klar getrennt, dass eine räumliche Trennung in Mitte–Links–Rechts nur bei drohenden Frequenzüberlagerungen notwendig wird. Eine strenge Tiefenstafflung oder eine Nutzung der Breite des Stereoraums ist nicht hörbar. Trotzdem dominiert die Rhythmussektion, der

[432] Musical Instruments Digital Interface: Die erste, 1983 eingeführte, standardisierte Schnittstelle zwischen elektronischen Klangerzeugern unterschiedlicher Hersteller. Verschiedene Klangerzeuger konnten dadurch mit einer Steuereinheit (Tastatur) angesteuert werden. Die MIDI-Konvention definiert zudem herstellerübergreifend eine Festlegung von Klangfarben elektronischer Klangerzeuger

Groove, den Mix, da sich hier nichts überlagert, während die eher melodisch eingesetzten Klänge und Stimmen sich zum Groove addieren und sich gegebenenfalls auch überlagern müssen, um den Groove nicht zu schwächen.

Die Reduzierung der Elemente sowohl hinsichtlich der Anzahl als auch in Bezug auf die Komplexität der Einzelstimmen produziert eine Art basische Tanzmusik, die auch nichts anderes sein will als Tanzmusik. Die rhythmische Extravaganz des Funk wird auf das Notwendige reduziert und ausgedünnt. Das gilt auch für die Gesangseinsätze und -melodien. Die Summe der Gesangseinsätze umfasst in der Hitversion großzügig gerechnet ein Drittel der Laufzeit, das heißt mindestens zwei Drittel des Stücks sind instrumental. Die Stimmen werden hier durch die vom Philly Soul inspirierten Streicherarrangements ersetzt. Dem entspricht die Reduktion des Texts auf die beiden Ausrufe „fly, Robin, fly“ und „up up to the sky“. Wie in Kapitel 4 beschrieben, singen hier in Fortschreibung des *Beat Club*-Show-Openings Go-go-Tänzerinnen und nicht Sängerinnen, die auch tanzen. Silver Convention waren zudem quasi die Vorwegnahme des Frauen-Gesangs-Samples im House ca. zehn Jahre später. Kunze/Levay reduzierten den Philly Soul, den Heider in Berlin möglichst original zu adaptieren suchte, außerdem zu einer Art maschineller Funk-Version und produzierten damit im Prinzip eine ähnlich deutsche Ästhetik wie Kraftwerk mit „Autobahn“ (1974) ein Jahr zuvor. Allein, die Präsentation des Lieds hatte mit Kraftwerk nichts gemein. Statt der Anzüge und ordentlichen Kurzhaarfrisuren von Kraftwerk setzten Kunze und Levay auf Erotik und Exotik.

Musiker*innen-Netzwerk München – die Ralf Nowy Group

Silver-Convention-Produzent Levay war zeitgleich Mitglied der Ralf Nowy Group. Trotz fehlender Angaben auf den Plattenhüllen darf man mutmaßen, dass auf „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a) einige Musiker dieser Band im Einsatz waren. Dass sie eine zentrale Rolle in der Münchner Aneignung von R&B, Soul und Funk in Richtung *Munich Disco* spielten und wie sie das taten, soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Zunächst werden die Mitglieder der Ralf Nowy Group und ihre zeitlich vorher liegenden gemeinsamen Arbeiten untersucht, dann geht es um ihre Mitwirkung bei *Munich Disco*-Produktionen und abschließend um die Sängerinnen dieser Produktionen.

Levay spielte bereits auf dem Debüt von Ralf Nowy, *Lucifer's Dream* (1973), als Pianist mit. Ab dem zweiten Album *Escalation* (1974) firmierte die Band wahlweise verkürzt als Nowy auf der Vorderseite oder ausführlicher als (The) Ralf Nowy Group auf der Rückseite der LP-Hülle. Ralf Nowy selbst tauchte seltener als Studiomusiker für Fremdproduktionen auf als seine Mitstreiter. Allerdings hatte er schon 1966 als Arrangeur, Dirigent und Komponist begonnen. Er arbeitete insbesondere ab 1970 für und mit verschiedenen Produzenten, Komponisten und Textdichtern im Bereich des deutschen Schlagers (von Ralph Siegel jr. über Fred Weyrich bis hin zu Holm) und wurde häufig für Big-Band-Arrangements gebucht.[433] Parallel dazu interessierte er sich von Beginn an auch für zeitgenössischen R&B, Soul und Funk. Bereits seine zweite mir bekannte veröffentlichte Komposition, Uli Roevers „Heißer Sand" (1968), beruhte auf der Kombination eines R&B- bzw. Soul-Groove, der an Booker T. & The M.G.'s erinnert, mit einem Big-Band-Arrangement.[434] 1972 arrangierte er die von Tony Christie 1971 zum Hit gemachte Neil-Sedaka-Komposition „This Is The Way To Amarillo" (Christie 1971) für Roberto Blanco um und verpasste dem ursprünglich auf einer gewöhnlichen Bandbesetzung basierenden Stück einen soulartigen Bläsersatz, während sich Blanco bei TV- und Filmpräsentationen[435] von „Amarillo" (Blanco 1971) an Tanzbewegungen aus der R&B-Historie versuchte. Nowy arbeitete auch mit Joy Fleming vom Beginn ihrer Solokarriere 1971 an immer wieder zusammen.[436]

Auf seinem Debüt-Album unter eigenem Namen (Nowy 1973) bestand seine Band aus Keith Forsey (Schlagzeug), Gary Unwin (Bass), Paul Vincent Gunia (Gitarre), Levay (Tasteninstrumente) und Bernie Prock (Percussion). Mit dem zweiten Album *Escalation* (1974) erweiterte sich das Personaltableau um Schlagzeuger Martin Harrison, Pianist Thor Baldursson und Trompeter Victor Behrens. Perkussionist Prock schied aus, sodass die Band an Schlagzeug und Tasteninstrumenten doppelt besetzt war.

---

[433] Siehe Nowys Arbeit für Katja Ebstein in Kapitel 6, Abschnitt Restauration: Das Big-Band-Arrangement lebt.

[434] „Heißer Sand" stammte aus der Filmmusik des von Arthur Brauner produzierten Films *Heißer Sand auf Sylt* (Macc 1968) mit „Derrick"-Darsteller Horst Tappert in der Rolle des braven Familienvaters, der auf Sylt in ein Sündenbabel stolpert, das seine Welt aus den Fugen geraten lässt. Als Happy End kehrt Tappert geläutert zu seiner Familie zurück. Der Film gehört in die Reihe der in Kapitel 5 im Abschnitt Funk und bewegte Bilder beschriebenen Sexploitation-Filme, in denen Funk- und Soul-Grooves als Filmmusik vorkommen.

[435] Vgl. *ZDF-Tanzparty* 31.12.1972, *Marys Musik* 31.7.1972, *Außer Rand und Band am Wolfgangsee* (Antel 1972).

[436] Siehe Kapitel 9, Abschnitt Joy Fleming: Lieder und Brücken.

Levay stieß für Nowys Debüt zu einem bereits existierenden Musikernetzwerk hinzu, denn Nowy, Forsey, Vincent, Unwin und auch Prock arbeiteten bereits seit 1971 gemeinsam an Produktionen mit.[437] Nach seinem Ausscheiden bei Ralf Nowy wurde Prock dann nur noch gelegentlich gebucht.[438] 1972 ergab sich eine exklusive Zusammenarbeit von Forsey, Unwin und Nowy unter dem Namen Sugar Bus (1972, 1973). Forsey, Vincent und Nowy arbeiteten im selben Jahr gemeinsam an Edo Zankis Album als Don Anderson feat. Joy Fleming (1972). Ohne Nowy spielten Forsey und Vincent schon 1969 oder spätestens 1970 bei Klaus Doldingers Motherhood (1970) Fusionjazz und im Anschluss 1971 bei Hallelujah (1971) Psychedelic Rock. Forsey war 1970 auch Teil von Klaus Weiss' Schlagzeugprojekt Niagara (1970) und spielte 1970 auf einer Single von Amon Düül II (1970) Schlagzeug. Vincent und Unwin spielten ohne Forsey auf dem zweiten Niagara-Album *S.U.B.* (1972).

Diese Kerngruppe erweiterte sich dann um Harrison und Baldursson. Beide tauchten vor 1973 meines Wissens nicht auf Münchner Produktionen auf, spielten aber parallel zu Nowy bei Heider-Produktionen in Berlin.[439] Behrens erschien dagegen erst ab seinem Engagement bei Nowy – und auch dann nur gelegentlich – bei anderen Münchner Produktionen.

Auf dem dritten Album der Nowy Group, das leicht verwirrend *Nowy 2* (Nowy 1975) betitelt ist, waren von den Genannten plötzlich nur noch Behrens und Harrison dabei. Die Tasteninstrumente bediente jetzt Michael Thatcher, die Gitarre Nick Woodland und den Bass Lothar Meid. Thatcher und Woodland tauchten vor ihrem Engagement bei Nowy selten auf Münchner Produktionen auf, parallel und im Anschluss allerdings sehr häufig. Die Integration in das zu beschreibende Musikernetzwerk funktionierte wohl über die Mitarbeit bei Nowy. Meid spielte dagegen mit Forsey, Vincent und Nowy bei Don Anderson (1972), wie Forsey und Vincent bei Doldingers Motherhood (1970) und wie Forsey bei Amon Düül II. Allerdings war die Zusammenarbeit von Meid mit Doldinger und Amon Düül II intensiver als die der anderen.[440]

---

[437] Jimmy Patrick: *Jimmy* (1971), Ireen Sheer: *Keine liebt dich so wie ich* (1972).

[438] Procks Karriere begann bereits in den 1950er-Jahren als Schlagzeuger bei Hugo Strasser. Er begleitete in dieser Funktion auch Peter Kraus bei dessen allererstem Auftritt. Damit stammt Prock aus einer anderen Generation als die anderen Musiker von Nowy. Er blickte bereits auf eine Karriere zurück und musste nicht erst eine machen.

[439] Alfie Khan Sound Orchestra: *Woman* (1974, Harrison), Peter Maffay: *Samstag abend in unserer Straße* (1974, Harrison und Baldursson).

[440] Er war nicht nur Mitglied von Motherhood, sondern auch des Doldinger Quartetts (1969) und von Passport (1971). Außerdem war er vor *Nowy 2* (Nowy 1975) auf vier Alben von Amon Düül II (1971, 1972, 1973, 1974 – u.a. mit Baldursson) zu hören.

Im Gegensatz zu Woodland, Harrison, Baldursson und Thatcher blieb er auch nach seinem Engagement bei Nowy eher eine Randfigur in dem um die Nowy Group entstehenden Netzwerk.

Abbildung 34 visualisiert das Netzwerk via gephi. Alle Genannten haben zusätzlich eine Verbindung zur Ralf Nowy Group. Woodland und Levay fehlen, weil sie vor 1975 noch keine weiteren Verbindungen ins Netzwerk hatten. Thatcher, Baldursson und Harrison sind auch nur über Berlin (Heider) verbunden. Meid steht, wie beschrieben, etwas außerhalb und Forsey ist als wichtiger Akteur etabliert. Mit Rainer Pietsch, dem Partner von Michael Holm, kommt über Don Anderson auch ein weiterer Akteur aus der Reihe der Produzenten/Arrangeure ins Bild.

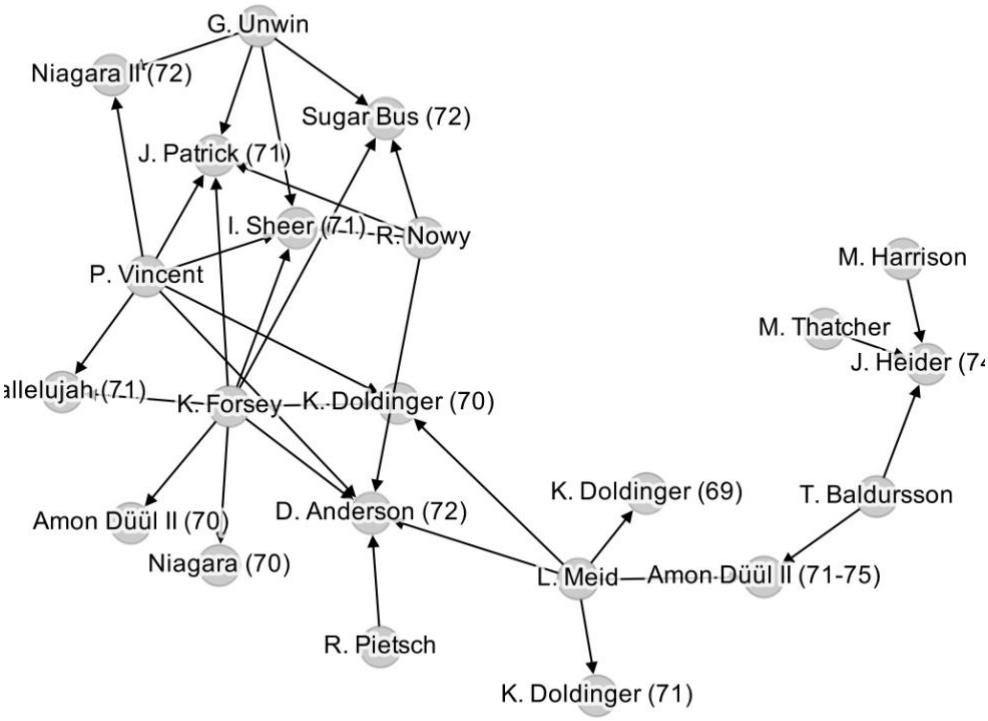


Abb. 34 Netzwerk der Musiker der Ralf Nowy Group jenseits der Ralf Nowy Group, Gephi Layout: Force Atlas

Schließt man Meid aus der Kerngruppe des Münchner Netzwerks um Ralf Nowy aus, so fand sich in dieser kein bayerischer Musiker mehr. Sie bestand aus nicht-deutschen, mehrheitlich britischen Musikern, nur Gitarrist Vincent stammte aus der Nähe von Köln. Nowy selbst war in Berlin geboren worden. Forsey, Unwin, Harrison und Woodland kamen aus England nach München und hatten mit Ausnahme von Woodland bereits in Großbritannien auf Tonträgern mitgewirkt. Thatcher soll US-Amerikaner sein (vgl. Hartsch 2009: 108), Baldursson arbeitete seit 1964 als Arrangeur, Komponist und Instrumentalist in Island und Levay stammte aus Jugoslawien.

Gleichzeitig waren fast alle genannten Akteure nicht nur als Musiker, sondern laut discogs auch als Arrangeure, Produzenten oder Komponisten aktiv, wie Tabelle 40 beispielhaft zeigt.

Name	**Instruments & Performance**		**Writing & Arrangement**		**Production**		**Munich Netzwerk**
	Insgesamt	Bis 1979	Insgesamt	Bis 1979	Insgesamt	Bis 1979	
Baldursson, Thor	138	63	263	133	50	21	20
Forsey, Keith	210	123	1236	168	293	5	37
Harrison, Martin	88	55	1	1	0	0	20
Levay, Sylvester	54	28	729	336	114	61	14
Meid, Lothar	78	34	67	26	43	6	5
Thatcher, Michael	31	16	99	36	28	6	7
Unwin, Gary	101	69	153	69	41	20	27
Vincent Gunia, Paul	113	40	98	45	23	4	8
Woodland, Nick	70	41	20	6	7	0	13

Tab. 40 Nowy-Musiker als Akteure im Münchner Netzwerk, Credits laut discogs

Musikernetzwerk München

Betrachtet man die in Tabelle 40 erfassten Musiker der Nowy Group als zentrale Akteure der *Munich Disco*-Produktion, so ergibt sich ein auf neun Musikern aufbauendes Netzwerk. Das war, wie sich zeigen wird, sowohl an den in kommerzieller Hinsicht zentralen Produktionen unterschiedlicher Produktionsteams von *Munich Disco* beteiligt als auch an den weniger erfolgreichen. Gleichzeitig werden so natürlich nicht alle beteiligten Musiker*innen erfasst,

sondern eine um Nowy zentrierte Auswahl. Zudem fehlt das Debüt von Silver Convention (1975b) inklusive „Fly, Robin, Fly“ (1975a), da mir keinerlei Informationen vorliegen, wer genau auf diesem Album spielte. Da sich jedoch herauskristallisieren wird, dass alle mit fast allen und gleichzeitig in sehr vielen unterschiedlichen Kombinationen spielten, erscheint ein Rückschluss von anderen Silver-Convention-Veröffentlichungen auf das Debüt nicht statthaft, auch wenn Forsey und Unwin bei einem Stück als Mitkomponisten gelistet werden. Als Folge der Auswertung der in kommerzieller Hinsicht zentralen Produktionen wurden drei zusätzliche Musiker ins Netzwerk integriert: der schwedische Gitarrist Mats Björklund sowie zwei Bassisten: der Brite Les Hurdle und der US-Amerikaner Dave King. Tabelle 41 zeigt ihre entsprechenden discogs-Credits. Die Auswertung erfolgt als Liste im Fließtext und im Anschluss als Visualisierungen via Gephi.

Name	**Instruments & Performance**		**Writing & Arrangement**		**Production**		**Munich Netzwerk**
	Insgesamt	Bis 1979	Insgesamt	Bis 1979	Insgesamt	Bis 1979	
Björklund, Mats	341	82	434	86	124	4	20
Hurdle, Les	168	102	32	14	1	0	13
King, Dave	177	60	55	12	39	2	5

Tab. 41 Björklund, Hurdle und King als Akteure im Münchner Netzwerk, Credits laut discogs

Bassist Gary Unwin spielte unter anderem

- für ein von Bellotte für Kramer (1974) produziertes Album,
- für Bellotte und Levay bei Fleming (1978a und b),
- für Farian bei Boney M. (1976b, 1977a, 1978a, 1979a),
- für Holm und Pietsch bei Roos (1978),
- für Kunze/Levay bei
    - Silver Convention (1976a und b, 1977a),
    - Love Generation (1977),
    - auf Soloalben von Wulf (1977) und McLean (1977a) sowie bei

    - Sister Sledge (1977), bevor diese zu Chic-Mastermind Nile Rodgers wechselten,
- für Monn bei Amanda Lear (1977a, 1978a),
- für Moroder
    - solo (1976),
    - bei Kelly (1976),
    - Munich Machine (1979) und
    - Summer (1976a)
- für Nowy bei Fleming (1973a, 1974a, 1976a),
- mit bzw. für Pietsch für das süddeutsche Konkurrenzunternehmen zu den Les Humphries Singers, Family Tree (1973),
- für Werner Schüler mit dem Les Humphries Singer Drews (1976) auf dessen zweitem Soloalbum und kommerziellem Durchbruch,
- für die Silver-Convention- und Love-Generation-Sängerin Gitta Walther auf einem Soloalbum als Jackie Robinson (1976) und
- für die britische Disco-Sängerin Dee D. Jackson (1978, 1980), die er auch produzierte.

Der andere Bassist Lothar Meid steht eher am Rande des Netzwerks. Er war allerdings an einem Album von Silver Convention (1976b), einem Album von Holm (1973a), dem Album von Wulf (1977) und mehreren Joy-Fleming-Alben (1975c, 1976a) beteiligt.

Der Schlagzeuger Keith Forsey spielte parallel zu Nowy unter anderem

- mit Unwin und Meid bei
    - Fleming (1976a),
- mit Meid bei Holm (1973a).
- mit Unwin bei

  - Boney M. (1976b, 1977a, 1978a, 1979a),
  - Family Tree (1973),
  - Fleming (1973a, 1974a, 1978a und b),
  - Kelly (1976),
  - Kramer (1974),
  - Moroder (1976),
  - Munich Machine (1979),
  - Robinson (1976),
  - Roos (1978),
  - Silver Convention (1976a) und
  - Summer (1976a),
- sowie ohne Unwin und Meid
  - für Holm/Pietsch bei
    - Holm (1975b, 1976) und
    - Roos (1976),
  - für Moroder/Bellotte bei
    - Kelly (1977, 1978)
    - Moroder (1972, 1979),
    - Munich Machine (1977, 1978) und
    - Summer (1976b, 1977a und b, 1978a, 1979, 1980),
  - für Monn bei Lear (1979),
  - für Rehbein und Kramer (1978a) und
  - für Zanki bei dessen Debüt (1977) unter eigenem Namen.

Forsey war auch bei drei Alben Teil von Udo Lindenbergs Panikorchester (1974, 1975, 1976a) und von 1982 bis 1990 als Produzent für die Erfolge von Billy Idol[441] verantwortlich.

Der zweite Schlagzeuger Martin Harrison war unter anderem

- mit Forsey, Meid und Unwin bei
    - Fleming (1976a),
- mit Forsey und Unwin bei
    - Fleming (1974a),
    - Kramer (1974),
    - Silver Convention (1976a) und
    - Summer (1976a) aktiv,
- mit Forsey bei Zanki (1977),
- vor Forsey für Moroder/Bellotte bei Summer (1975b),
- mit Meid bei Fleming (1975c),
- für Monn bei Orlando Riva Sound (O.R.S.) (1978) und
- mit und für Unwin bei
    - Dee D. Jackson (1978, 1980),
- mit Unwin bei
    - Drews (1976),
    - Lear (1977a, 1978a),
    - Love Generation (1976),
    - McLean (1977a) und

[441] Discographie unter: www.discogs.com/de/artist/46373-Billy-Idol?type=Releases&subtype=Albums&filter_anv=0.

  - Wulf (1977),
  - bei Silver Convention (1976b, 1977a) und
  - Sister Sledge (1977).

Sylvester Levay spielt als Keyboarder unabhängig von bzw. parallel zu Nowy und seiner Produzententätigkeit mit Kunze

- mit Forsey, Harrison und Unwin bei Silver Convention (1976a),
- mit Forsey und Unwin bei
  - Fleming (1973a, 1974a, 1978a und b) und
  - Kramer (1974),
- mit Forsey bei
  - Kramer (1978a) und
  - Summer (1980) sowie
- mit Harrison, Meid und Unwin bei Wulf (1977),
- mit Harrison und Meid bei Fleming (1975c),
- mit Harrison und Unwin bei
  - Love Generation (1976),
  - Silver Convention (1976b, 1977a) und
  - Sister Sledge (1977).

Der zweite Keyboarder Thor Baldursson spielte unter anderem

- mit Forsey, Harrsion, Levay und Unwin bei
  - Fleming (1974a, 1976a) und
  - Kramer (1974),

- Mit Forsey, Harrsion und Unwin bei Summer (1976a),
- mit Forsey und Harrison bei Zanki (1977),
- mit Forsey und Meid bei Holm (1973a),
- mit Forsey und Unwin bei
    - Boney M. (1976b, 1977a),
    - Fleming (1976a),
    - Kelly (1976)
    - Moroder (1976)
    - Munich Machine (1977) und
    - Robinson (1976) sowie
- mit Forsey bei
    - Holm (1975b, 1976)
    - Kelly (1977)
    - Roos (1976) und
    - Summer (1976b, 1977a) und
- mit Harrison und Unwin bei der von Unwin auch produzierten Dee D. Jackson (1980).

Baldursson spielte außerdem bei zwei in den 1970er-Jahren veröffentlichten Alben von Amon Düül II (1974, 1975) mit.

Der dritte Keyboarder Michael Thatcher spielte

- mit Baldursson, Forsey, Harrison, Levay und Unwin bei
    - Kramer (1974) und
    - Fleming (1976a),
- mit Baldursson, Forsey und Unwin bei

  - Kelly (1976)
  - Moroder (1976) und
  - Robinson (1976),
- mit Harrison und Unwin bei Drews (1976) und
- mit Harrison bei Summer (1975b).

Der Gitarrist Paul Vincent Gunia war wie Bassist Meid in diese Aktivitäten erheblich geringer eingebunden. Man findet ihn jedoch gemeinsam mit einigen der anderen auf den Alben von Fleming (1973a, 1974a, 1975c), zwei Alben von Holm (1973a, 1976) und Roos (1976), einem Moroder-Album (1972) und dem Debüt von Zanki (1977). Vincent Gunia war zudem unter anderem bei Lindenberg (z.B. 1976b) und Ulla Meinecke (z.B. 1977) beschäftigt.

Dagegen spielte Gitarrist Nick Woodland

- mit Baldursson, Forsey, Harrison, Levay, Meid, Thatcher und Unwin bei Fleming (1976a),
- mit Baldursson, Forsey, Harrison, Levay, Thatcher und Unwin bei Kramer (1974),
- mit Baldursson und Forsey bei Summer (1976b),
- mit Baldursson, Forsey und Unwin bei Boney M. (1976b, 1977a) und
- nur mit Forsey und Unwin bei Boney M. (1978a, 1979a),
- mit Forsey und Levay bei Kramer (1978a),
- mit Harrison, Levay, Meid und Unwin bei Wulf (1977),
- mit Harrison, Thatcher und Unwin bei Drews (1976),
- mit Harrison und Thatcher bei Summer (1975b) sowie
- mit Harrison, Levay und Unwin bei Silver Convention (1977a) und
- mit Harrison und Unwin bei Sister Sledge (1977).

1977 kam noch ein dritter, bisher ungenannter Gitarrist ins Spiel, der nichts mit der ursprünglichen Nowy Group zu tun hatte, aber fester Teil der sogenannten Farian-Crew hinter Boney M. wurde, der Schwede Mats Björklund. Dieser spielte unter anderem

- mit Baldursson, Forsey, Unwin und Woodland für Farian bei Boney M. (1976b, 1977a),
- mit Baldursson, Forsey, Harrison und Vincent Gunia bei Zanki (1977),
- mit Baldursson, Harrison und Unwin für Unwin bei Dee D. Jackson (1980),
- mit Baldursson und Forsey für Moroder/Bellotte bei
    - Kelly (1977)
    - Munich Machine (1977) und
    - Summer (1977a),
- mit Forsey, Unwin und Levay für Kirsten/Bellotte/Levay bei Fleming (1978a und b),
- mit Forsey, Unwin und Woodland ebenfalls für Farian bei Boney M. (1978a, 1979a),
- mit Forsey und Unwin für Holm/Pietsch bei Roos (1978),
- mit Forsey für Moroder/Bellotte
    - ebenfalls bei Kelly (1978),
    - Summer (1977b) und
    - Munich Machine (1978),
- mit Harrison, Levay, Meid, Unwin und Woodland für Kunze/Levay bei Wulf (1977) sowie
- mit Harrison und Unwin für
    - Unwin bei Dee D. Jackson (1978),
    - Monn bei Lear (1977a, 1978a) und
    - Kunze/Levay bei McLean (1977a).

Zusätzlich zu den Nowy-Musikern wurden ähnlich wie Björklund auch noch zwei Bassisten wichtig, der Brite Les Hurdle und der US-Amerikaner Dave King. Hurdle spielte vor seiner Aktivität in München bei diversen britischen Produktionen, unter anderem auf dem in England

aufgenommenen Debüt von Lou Reed (1972) und dem Solodebüt von Rick Wakeman (1973). Auf Münchner Produktionen hörte man ihn ab 1975 beispielsweise

- mit Baldursson, Forsey und Vincent[442] für Holm/Pietsch auf
    - Holm (1975b, 1976) und
    - Roos (1976),
- für Moroder/Bellote
    - mit Baldursson, Forsey und Woodland auf Summer (1976b),
    - mit Baldurrson, Björklund und Forsey auf
        - Kelly (1977),
        - Munich Machine (1977) und
        - Summer (1977a),
    - mit Björklund und Forsey auf
        - Kelly (1978),
        - Munich Machine (1978) und
        - Summer (1977b),
    - mit Forsey und Levay auf
        - Summer (1980)
- mit Björklund, Forsey, Levay und Unwin
    - für Bellotte/Kirsten/Levay auf deren Fleming Produktionen (1978a und b) und
- mit Björklund, Forsey, Harrison und Unwin
    - für Monn auf Lear (1979).

[442] Vincent spielte nicht auf Holm 1975b.

King hatte wie Meid seinen musikalischen Schwerpunkte außerhalb des hier zu beschreibenden Netzwerks. Er spielte Anfang der 1970er-Jahre unter anderem auf mehreren Alben von Embryo (1972, 1973a und b), ersetzte Unwin beim Schlagzeugprojekt Niagara (1973), arbeitete mit Baldursson, Harrison und Thatcher für Heider in West-Berlin mit Peter Maffay (1975b) und auch er war wie Forsey und Vincent Gunia in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre auf mehreren Alben von Udo Lindenberg & das Panikorchester (1976b, 1978a und b) zu hören. Er spielte

- mit Harrison, Thatcher und Woodland für Moroder/Bellotte bei Summer (1975b),
- mit Baldurson, Björklund, Forsey und Harrison bei Zanki (1977),
- mit Forsey, Levay und Woodland für Rehbein/Kramer auf Kramer (1978) und
- mit Björklund, Forsey, Harrison und Unwin auf Lear (1978a, 1979).

Um das Netzwerk und unterschiedliche Vorlieben der Gruppenzusammensetzung noch einmal anders zu visualisieren, folgt das eben Beschriebene als Soziale Netzwerkabbildung via Gephi mit zwei Schwerpunkten, einerseits Produzenten und andererseits Interpret*innen. Die Namen der Musiker sind in Großbuchstaben, die der Produzenten und Interpret*innen in Kleinbuchstaben mit großem Anfangsbuchstaben notiert. Die Dicke der Pfeile (oder Kanten bei Gephi) symbolisiert die Menge der Produktionen, die der Musiker für die Produzenten oder Interpret*innen eingespielt hat. Die Anzahl variiert zwischen eins und 14 Arbeiten für denselben Produzenten sowie zwischen eins und sieben Arbeiten für denselben/dieselbe Interpret*in, wobei die Zahl sieben gleichzeitig der zweithöchsten Menge an Arbeiten für denselben Produzenten entspricht. Die engste Beziehung herrscht dementsprechend zwischen Schlagzeuger Forsey und Moroder/Belotte als Produzenten sowie zwischen Forsey und Donna Summer als Interpretin. Moroder und Bellotte werden auch als Soloproduzenten genannt. Dies bedeutet nicht, dass der Partner beispielsweise als Co-Komponist nicht involviert war. Kirsten erscheint zweimal mit unterschiedlichen Arrangeuren als Partner, Bassist Unwin betätigte sich als einziger von den Musikern auch als Produzent – gekennzeichnet als Unwin/P.

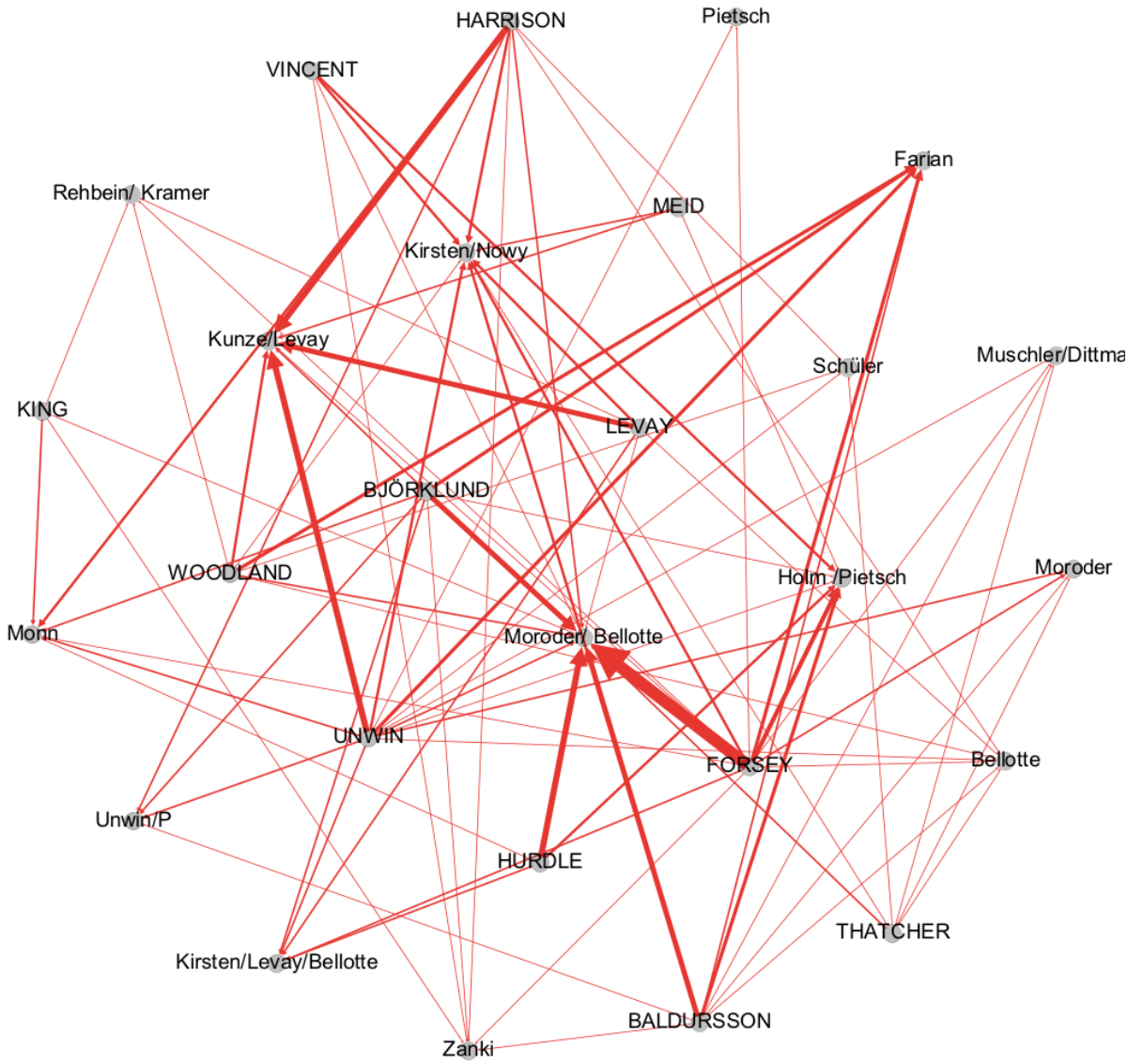


Abb. 35 Netzwerk München, Musiker und Produzenten, Gephi Layout: Fruchtermann Reingold

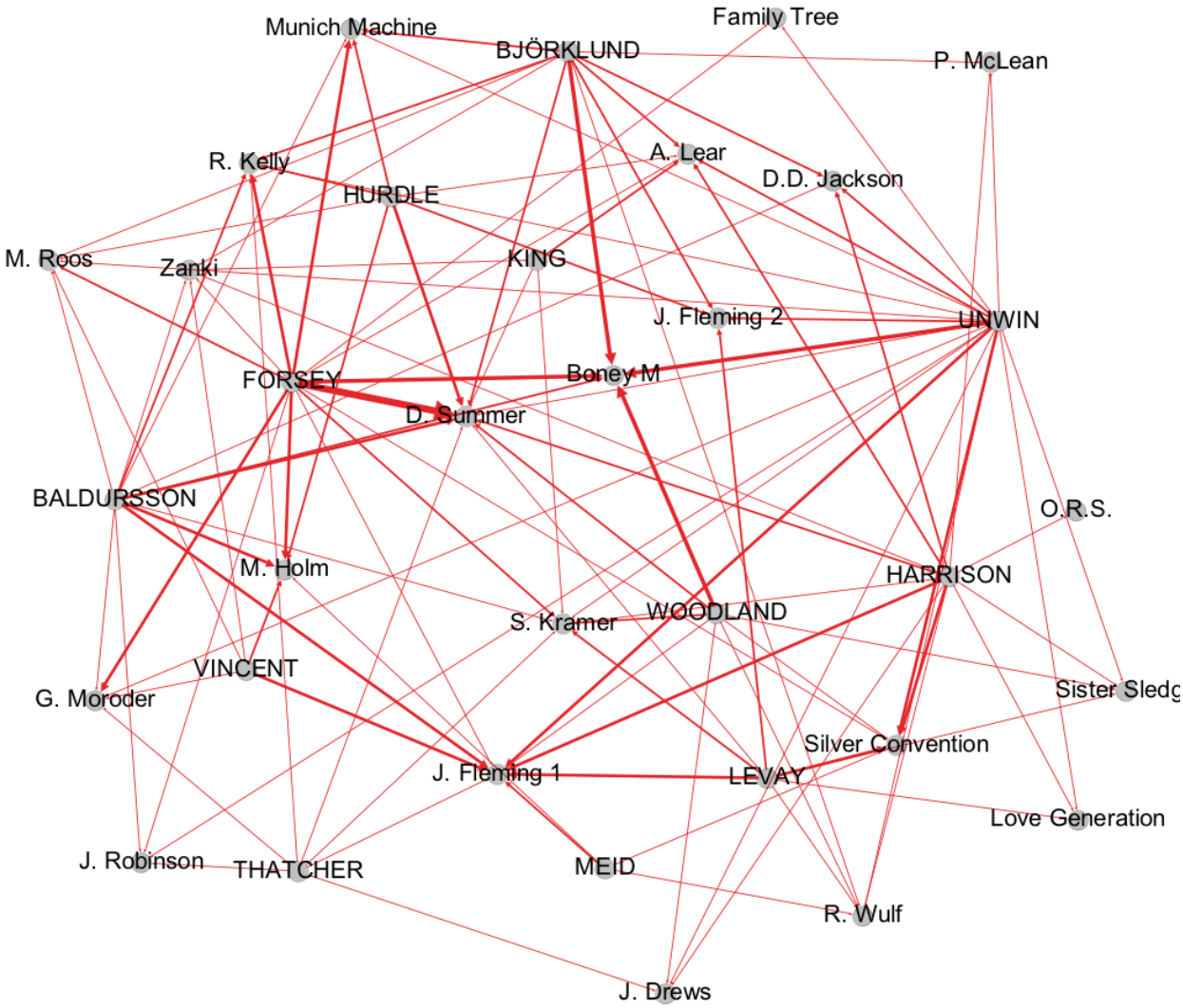


Abb. 36 Netzwerk München, Musiker und Interpret*innen, Gephi Layout: Force Atlas

Während Forsey für Summer, Moroder/Bellotte und Farian/Boney M. der Schlagzeuger der Wahl zu sein schien, spielte Kollege Harrison zwar häufiger für Kunze/Levay und Silver Convention, aber eben auch für Moroder/Bellotte und Summer. Die Zugehörigkeit des nicht für Nowy spielenden Musikers und Gitarristen Björklund zum Netzwerk bestätigt sich über seine zentrale Stellung. Er war neben Forsey und Unwin der Musiker mit den meisten Verbindungen und bildete mit ihnen und Gitarrist Woodland die Band hinter Boney M. bzw. für Farian. Unwin hatte als zentraler Bassist des um Nowy zentrierten Netzwerks – Kollege Meid stand ja eher am Rande – erstaunlich wenige Verbindungen zu Moroder/Bellotte. Hier kamen die beiden anderen Bassisten – insbesondere Hurdle, aber auch King – ins Spiel. Alle Musiker spielten jedoch für mehr als eine/einen Interpret*in und für mehr als ein Produktionsteam. Die Grafiken visualisieren ein Netzwerk eines Musikerreservoirs, das den Charakter einer Hausband der Münchner Disco-Produktionen und nicht den der Band eines/r Interpret*in oder eines Produktionsteams annimmt. Im Rahmen der bisherigen Untersuchung war dies eine Innovation für Westdeutschland und eine Aneignung US-amerikanischer Produktionsmethoden unter den spezifischen Münchner Bedingungen. Diese beschrieb Holm, wie schon in Kapitel 4 zitiert, durchaus pragmatisch: „Das war halt die Studiocrew. Wir hatten zwei Weltklasse-Besetzungen, und dann kam lange nichts mehr“ (Interview 29.10.2017). Die um die Nowy Group plus Björklund, Hurdle und mit Einschränkungen King zentrierten zwei „Weltklassebands“ hatten bei Kunze/Levay, Holm/Pietsch und Monn keinen Namen, firmierten bei Farian als Farian-Crew bzw. The Rhythm Machine, wie sie auf dem Backcover der Boney-M.-Alben (1977a, 1979) genannt wurden, und wurden bei Moroder/Bellotte öfters als Munich Machine bezeichnet. Damit versuchten einige Produktionsteams, die Hausband fälschlicherweise zu personalisieren und gleichzeitig zu verschleiern, dass die Musiker eben nicht exklusiv mit ihnen zusammenarbeiteten.

Für Boney M. und Silver Convention lässt sich zudem festhalten, dass das Ende ihrer großen Erfolge mit Änderungen bei den Begleitmusikern einherging. Bei Boney M. spielten 1981 mit Forsey und Björklund nur noch zwei aus der Farian-Crew der 1970er-Jahre. Die neue, wiederum relativ stabile Stammband der 1980er-Jahre (vgl. Boney M. 1981a und b, 1984, 1985) zentrierte sich um die Fusionband Snowball (vgl. 1978, 1979), bei der mit Dave King zumindest ein bereits erwähntes Mitglied des Netzwerks aktiv war. Kunze/Levay beschäftigten für Silver

Conventions finales Album 1978 anstelle der gewohnte Hausband lieber Musiker aus dem Netzwerk des US-amerikanischen Disco-Produzenten John Davis.[443] Die Akteure des hier beschriebenen Netzwerks verschwanden weitgehend aus den Besetzungslisten und mit ihnen auch der Erfolg der Projekte. Moroder/Bellotte und Donna Summer arbeiteten ab 1978 von den USA aus ebenfalls mehrheitlich mit US-amerikanischen Musikern und hatten weiterhin Erfolg. Von den Münchner Musikern waren nur noch Forsey und der Keyboarder Harold Faltermeyer sowie teilweise Hurdle beschäftigt (vgl. Summer 1979, 1980).

Faltermeyer wurde via Monn/Lear (1977a) Teil der Münchner Disco-Produktionen. Mit einigen Personen des skizzierten Netzwerks hatte er schon 1974 für ein Album des Liedermachers Konstantin Wecker (1974) zusammengearbeitet. 1969 hatte er für Joy & The Hit Kids bzw. Joy Unlimited, eine Band, in der Joy Fleming sang, ein Stück (Joy Unlimited 1969) komponiert. Mit Moroder und Bellotte arbeitete er Ende der 1970er-Jahre an den erwähnten zwei Alben für Donna Summer, an einem für Kelly (1978), einem für Moroder (1979) sowie an drei Filmsoundtracks von Moroder (1978a und b, 1980) mit, bevor er selbst unter anderem zu einem erfolgreichen Filmmusikkomponisten wurde.

Eine Konzentration der erfassten Musiker zeigt sich auch bei den Produktionen von Peter Kirsten für Joy Fleming und von Bellotte für Su Kramer sowie bei Soloprojekten von Projektsängerinnen wie Wulf von Silver Convention und Backgroundsängerinnen wie Robinson/Walther und Kelly. Da deren Alben im Vergleich zu denen von Boney M., Donna Summer oder Silver Convention kommerziell weniger erfolgreich waren, war die Präsenz der Musiker – im Gegensatz zum eben kolportierten Eindruck – zwar eine (angenommene) Bedingung, aber eben kein Garant für Erfolg.[444]

Im Ergebnis der Untersuchung ist ein dichtes Netzwerk von gegenseitigen Beziehungen zu erkennen, das einen wichtigen Teil der Aktivitäten der Münchner Studiomusikerszene der 1970er-Jahre abbildet. Die *Munich Disco*-Produktionen basierten auf einem fixen Reservoir an Musikern, die mehrheitlich mit allen unterschiedlichen Produktionsteams zusammenarbeiteten. Mit zwei Ausnahmen, Meid und Faltermeyer, gehörten diesem Musikernetzwerk keine

[443] Vgl. www.discogs.com/de/artist/77031-John-Davis-The-Monster-Orchestra.
[444] Die Arbeit von Fleming und Kramer wird in Kapitel 9 untersucht, das Netzwerk der Backgroundsängerinnen gleich im Anschluss.

Bayern an; es war international mit einem Schwerpunkt auf britischen Instrumentalisten. Der musikalische Background lag für die meisten Musiker in den Bereichen Beat und Rock sowie Fusion und Jazz.

Sängerinnennetzwerk München

Ähnlich vielbeschäftigt wie die Musiker der Nowy Group waren die Sängerinnen, die das Debüt von Silver Convention (1975b) inklusive „Fly, Robin, Fly" (1975a) einsangen: Betsy Allen, Jackie Carter, Roberta Kelly, Lucy Neale und Gitta Walther. Zudem bestanden zwischen einigen der Studiosängerinnen und zwei der drei späteren Gesichter und Stimmen von Silver Convention, Penny McLean und Linda G. Thompson, Verbindungen.

Dies galt nicht bzw. nur sehr eingeschränkt für das zentrale Gesicht von Silver Convention, Ramona Wulf, die bereits auf eine Karriere als Schlagersängerin zurückblicken konnte.[445] Zwar hatte Kunze 1973 (Ramona 1973a) eine Single für sie getextet, sodass es eine Verbindung in die Münchner Szene gab, ansonsten finden sich jedoch keine Verbindungslinien mit dem beschriebenen Netzwerk und auch musikalisch interessierte sich Wulf vor Silver Convention nicht für Soul oder Funk. Wulf blieb bis zur zeitweiligen Auflösung 1979 bei Silver Convention und ist als Einzige auf allen Alben mit Ausnahme des Debüts zu hören. 1977 erschien –von Kunze/Levay produziert – ihr Soloalbum *Natural Woman* (Wulf 1977), mit dem sie an die Popularität von Silver Convention anknüpfen wollte – allerdings ohne größeren kommerziellen Erfolg. Auf dem Album sind fünf zentrale Akteure des Musikernetzwerks[446] sowie die Stimmen von Walther, Neale und vier weiteren Sängerinnen zu hören. Wulf konnte nach der Trennung von Kunze/Levay nicht an die früheren Erfolge anknüpfen und zog sich schließlich aus dem Musikgeschäft zurück.

Drei der vier weiteren Sängerinnen auf *Natural Woman* (Wulf 1977), die US-Amerikanerin Madeleine Bell und die indisch-britischen Schwestern Yvonne und Heather Wheatman aka Su Glover und Sunny Leslie, firmierten auf *Munich Disc*o-Produktionen sowohl unter ihren Künstlerinnennamen (Fleming 1976a, Holm 1975b, Moroder 1976, Summer 1976a und b) als auch als The Midnite Ladies (vgl. Kelly 1978, Munich Machine 1977). Bell ist eine afroamerikanische

[445] Zu Wulf siehe Kapitel 4, Abschnitt Schwarze Soulsänger*innen in Deutschland
[446] Björklund, Harrison, Levay, Unwin und Woodland sowie Meid.

Sängerin, die in den 1960er-Jahren von den Vereinigten Staaten nach Großbritannien übersiedelte und auch in Musiksendungen des deutschen TV präsent war.[447] Sie sang auf über 200 internationalen Produktionen – von Elton John über Joe Cocker bis zu Johnny Hallyday – Background.[448] Ähnliches gilt, wenn auch in geringerem Ausmaß, für die Wheatman-Schwestern. Die vierte, die Deutsche Renate Maurer, sang Ende der 1960er-Jahre im deutschen *Hair/ Haare*-Ensemble und wurde unter anderem von Monn für Lear (1977a, 1978a,) und von Bellotte für Fleming (1978a und b) beschäftigt. Außerdem sang sie gemeinsam mit Allen und Neale bei Veit Marvos and His Red Point Orchestra, einer, wahrscheinlich, Salon-Jazzband, über die kaum Informationen vorliegen. Bei Marvos gab auch Donna Summer ein kurzes Gastspiel vor ihrem kommerziellen Durchbruch (Marvos 1972 als Gayn Pierre).[449]

Die Österreicherin Gertrude Wirschinger aka Penny McLean, um den Fokus wieder auf Silver Convention zu lenken, sang in G.I.- und Folk-Clubs, hatte in den 1960er-Jahren ein Duo, Holger & Tjorven, mit ihrem Ehemann Holger Münzer, dem musikalischen Direktor der deutschen Version des Musicals *Hair*. 1972, nach der Scheidung der Ehe, wurde sie von Kunze unter Vertrag genommen und veröffentlichte erfolglos unter anderem als Barbra und Helmut (1972). Kunze/Levay planten ihre Solokarriere parallel zur Silver Convention. Ihren größten Hit hatte McLean mit „Lady Bump“ (McLean 1975a) bereits drei Monate vor „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a), quasi parallel zur Debüt-Single von Silver Convention, „Save Me“ (1975g).[450] Kunze/Levay arbeiteten dementsprechend gleichzeitig an beiden Projekten. In der Produktionsphase scheint auch noch nicht entschieden gewesen zu sein, welcher Song für welches Projekt gedacht war.[451] Wie beim Debüt von Silver Convention (1975b) ist deshalb unklar, wer auf dem Album *Lady Bump* (McLean 1975b) spielte, eine Quelle[452] spricht von bis zu 30 beteiligten Musiker*innen inklusive den Stimmen von Allen, Neale und Walther. Aufgrund der Parallelität war für Silver Convention anfangs nicht McLean sondern Carter vorgesehen, die auch auf einigen frühen Single-Hüllen zu sehen war, sich jedoch schnell anders

[447] Siehe Kapitel 2, Abschnitt T.V.
[448] Siehe www.discogs.com/artist/8718-Madeline-Bell?filter_anv=0&subtype=Vocals&type=Credits.
[449] Als Studiomusiker arbeitete Marvos auch mit Linda Fields zusammen; siehe Kapitel 7, Abschnitt Hamburger Netzwerke – Die Rattles als Netzwerkknoten.
[450] Zu „Lady Bump“ (McLean 1975a) siehe Kapitel 3, Abschnitt Die Nummer-eins-Hits.
[451] Vgl. https://web.archive.org/web/20090729082749/http://geocities.com/thesilverconventionstory/.
[452] https://web.archive.org/web/20090729082749/http://geocities.com/thesilverconventionstory/.

orientierte. McLean blieb bis inklusive des vierten Albums (Silver Convention 1977a) Teil des Projekts und veröffentlichte bei Kunze zudem zwei weitere Soloalben (McLean 1977a, 1978), für die im Falle von *Penny* (1977a) aus den Akteuren des Netzwerks geschöpft wurde, während bei *Midnight Explosion* (1978) die Musiker anonym blieben – allerdings bekamen Björklund, Forsey und Nowy Credits als Arrangeure und/oder Komponisten. McLean verzeichnete als Solokünstlerin zwischen 1975 und 1977 in der BRD einen Nummer-eins- und einen Nummer-drei-Hit sowie drei weitere Stücke, die unter die Top 50 kamen. „Lady Bump" (1975a) war nicht nur die Nummer eins in der BRD, sondern auch in Österreich und kam in die Top 50 in den USA. Im Gegensatz zu Wulf waren McLeans Veröffentlichungen bei Kunze/Levay von Beginn an erfolgreich, wenn auch mit absteigender Tendenz. Nach ihrer Trennung von dem Produzentenduo konnte auch sie nicht mehr an ihre früheren Erfolge anknüpfen und zog sich wie Wulf aus dem Musikgeschäft zurück

Die Bayerin Linda Uebelherr aka Linda G. Thompson sang in G.I.-Clubs, veröffentlichte 1964 ihre Debüt-Single als Gigi (1964) und war 1967/68 Teil der Hamburger Cornely Singers, bei denen sie unter anderem gemeinsam mit Walther sang. Beide gehörten 1969 auch zu den Gründungsmitgliedern des Vokalensembles Love Generation, das Thompson 1971 wieder verließ, während Walther bis zur Auflösung der Gruppe 1978 blieb. Von 1975 bis 1978 war auch Neale Teil von Love Generation. Die Gruppe veröffentlichte zwischen 1970 und 1976 sechs Alben, die alle von unterschiedlichen Produzenten in Szene gesetzt wurden. Auf den Alben *Here We Are* (1972), *Lovely* (1974) und *Our Kind Of Music* (1976) spielten Mitglieder des Münchner Netzwerks wie Forsey und Vincent (1972) bzw. Harrison, Levay und Unwin (1976). *Lovely* (1974) war von Pietsch produziert, *Our Kind Of Music* (1976) von Kunze/Levay. Thompson ist jedoch nur auf dem Debüt *Love Generation* (1970)[453] zu hören. In der ersten Hälfte der 1970er-Jahre war sie auch Mitglied der Les Humphries Singers und traf dort unter anderem auf die spätere Boney-M.-Sängerin Liz Mitchell. Vor Silver Convention war der Arbeitsschwerpunkt von Thompson also nicht auf München beschränkt. Thompson wurde 1976 nach dem zweiten Album *Get Up And Boogie* (Silver Convention 1976b) bei Silver Convention durch Rhonda Heath ersetzt. Ihre Zusammenarbeit mit Kunze/Levay endete damit. Sie veröffentlichte in den ausgehenden 1970er-Jahren noch einige wenige, erfolglose Singles im Dunst-

[453] Auf *Love Generation* (1970) findet sich eine Bearbeitung des Soul-Stücks „Stand By Me" (King 1961).

kreis des Münchner Netzwerks, zum Beispiel mit Pietsch (Thompson 1977), und blieb weiter als Sängerin in diversen Projekten aktiv.[454]

Jackie Carters Karriere weist nach meiner Kenntnis jenseits der kurzen Episode mit Silver Convention keine Überschneidungen mit dem hier dargestellten Netzwerk auf. Sie heiratete den Hamburger Gitarristen Frank Diez,[455] der ab und zu von Moroder/Bellotte für Studiosessions gebucht wurde (Moroder 1976, Munich Machine 1977, Kelly 1977). Carter arbeitete in der Folge eng mit Diez zusammen und kam nach der 1987 erfolgten Scheidung der Ehe 1990 in Kontakt mit dem Produzenten und Songwriter Toby Gad, der zu diesem Zeitpunkt mit Farian an Milli Vanilli arbeitete.[456] Mitte der 1990er-Jahre verliert sich ihre Spur.

Roberta Kelly taucht als Backgroundsängerin jenseits von Silver Convention nur beim Soloalbum von Walther als Jackie Robinson (1976) gemeinsam mit Allen und Neale auf. Moroder/Bellotte wollten sie im Windschatten von Donna Summer ebenfalls zur Solokünstlerin aufbauen und veröffentlichten in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre mehrere Alben mit ihr, die in die obige Analyse des Musikernetzwerks eingegangen sind. Bei ihrem Debüt (1976) halfen Allen, Neale und Walther mit, beim zweiten Album (1977) die oben erwähnten Midnite Ladies Leslie, Glover und Bell.

Betsy Allen, Lucy Neale und Gitta Walther waren die meistbeschäftigten Studiosängerinnen im Münchner Netzwerk. Über Allen ist mir nichts Biografisches bekannt. Die US-Amerikanerin Neale studierte unter anderem elektronische Musik, Native-American-Gesang und kreatives Schreiben, bevor sie nach Europa kam.[457] 1985 beendete sie ihre musikalische Karriere und kehrte als Immobilienmaklerin in die USA zurück. Die aus Sachsen stammende Walther ging 1956 mit 16 Jahren nach Westdeutschland, gewann in München einen Talentwett-

---

[454] Die Aktualisierung ihrer persönlichen Homepage endet 2010/11 (Vgl. http://www.linda-g-thompson.de/). Über neuere Aktivitäten ist mir nichts bekannt.

[455] Siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul und Krautrock sowie Kapitel 7, Abschnitt Hamburger Netzwerke: The Rattles als Netzwerkknoten.

[456] Gad wurde nach 2000 ein erfolgreicher Produzent und Songwriter in den USA, vgl. www.discogs.com/artist/348778-Toby-Gad?sort=year%2Cdesc&limit=25&filter_anv=0&subtype=Production&type=Credits.

[457] Vgl. https://web.archive.org/web/20050207115906/http://surf.to/lucyneale.

bewerb und sang im Anschluss in den Orchestern von Werner Müller und Ambros Seelos, bei dem auch Levay aktiv war. Sie kehrte nach der Wiedervereinigung nach Sachsen zurück.[458]

Allen, Neale und Walther waren gemeinsam, zu zweit oder allein auf vielen Münchner Produktionen zu hören. So waren jenseits vom Silver-Convention-Debüt alle drei für Moroder/Bellotte auf Summers *Love To Love You Baby* (1975b), einem Album von Moroder (1977) und auf dem unabhängig von Moroder/Bellotte entstandenen Soloalbum von Walther als Jackie Robinson (1976) zu hören. Walther wurde von Monn für Lears Debüt (1977a) engagiert. Neale und Walther waren auch bei Love Generation aktiv – wie im Rahmen des Abschnitts zu Thompson beschrieben. Allen und Walther sangen auf *Lady Bump* (McLean 1975b), einem Album von Kelly (1977) und einem von Fleming (1974a). Moroder/Bellotte engagierten Allen und Neale für Summers *Once Upon A Time* (1977b) und ein Munich-Machine-Album (1978), Kunze/Levay wie bereits erwähnt für Wulf (1977). Beide gaben zudem ein Gastspiel bei Veit Marvos' Red Point Orchestra, bei dem auch Maurer und Summer engagiert waren. Neale sang außerdem mit Forsey und Unwin bei Family Tree, möglicherweise dokumentiert auf der Single „O Lè Lè" (Family Tree 1974).[459] Summer gab ebenfalls ein – nicht auf Tonträger dokumentiertes – Gastspiel bei Family Tree.

Eine dritte Verbindung von Neale zu Summer war das bereits mehrfach erwähnte Musical *Hair*. Neale spielte in der Schweizer Fassung, Summer wurde in New York für die bundesdeutsche Version engagiert und zog nach München. Ebenfalls bei deutschsprachigen *Hair*-Versionen aktive Sängerinnen waren die oben erwähnte Renate Maurer, Liz Mitchell, eine der Stimmen und Gesichter von Boney M., Su Kramer, Jutta Weinhold, die als Rock- und Metal-Sängerin weitermachte, und die Österreicherin Freya Weghofer bzw. Wippich, die nach *Hair* in der Hamburger Szene bei Randy Pie bzw. im Netzwerk von Udo Lindenberg aktiv war. Einige dieser Sängerinnen spielten noch bei weiteren Musicals dieser Zeit mit, so Kramer bei *Trip* (George und Schwinger 1972) und *Tell* (Kramer u.a. 1977d, mit Jackie Carter) oder Summer als

[458] Vgl. https://web.archive.org/web/20050219181944/http://surf.to/gittawalther.
[459] Vgl. https://web.archive.org/web/20050207115906/http://surf.to/lucyneale.

Gayn Pierre bei *Godspell* (Schwartz 1972, mit Keyboarder Thatcher) und *Ich bin Ich* (Ensemble Ich bin Ich 1971 mit Shirley Thompson und Ingeborg Thomsen).[460]

Mitchell ist das einzige Mitglied von Boney M., das via *Hair* und Les Humphries Verbindungen zum hier skizzierten Netzwerk hatte. Auch für Amanda Lear und Gisela Wuchinger aka Gilla sind vor ihren Produktionen für Monn bzw. Farian keine derartigen Kontakte dokumentiert.

Bei der Visualisierung des Sängerinnennetzwerks via Gephi sind die Sängerinnen in Großbuchstaben vermerkt, Projekte, für die sie engagiert wurden, in Abbildung 37 in Kleinbuchstaben mit großen Anfangsbuchstaben. In Abbildung 38 sind statt der Projektnamen die Produktionsteams in Kleinbuchstaben genannt. Bei Namensgleichheit zur Sängerin erhält das Projekt den Zusatz „/A.“. Fleming 1 und 2 wurden von unterschiedlichen Produktionsteams in Szene gesetzt.

Das Netzwerk der Sängerinnen war um die Produktionen von Moroder/Bellotte zentriert. Im Gegensatz zu Kunze/Levay arbeiteten Moroder/Bellotte eher mit Solointerpretinnen denn mit Vokalgruppen und hatten so größeren Bedarf an Chorgesang. Arbeit für Monn und Farian war dagegen die Ausnahme. Diese beiden Produzenten waren stärker über die Beschäftigung der Musiker ins Münchner Netzwerk eingebunden. In Abbildung 37 zeigt sich deutlicher noch als in Abbildung 38, dass, unabhängig vom Produktionsteam, Walther, Neale und Allen einerseits und Bell, Glover und Leslie andererseits die beiden Schwerpunkte des Netzwerks sind. Die starke Präsenz der Musiker auch auf den Soloprojekten der Sängerinnen kann auf einen Zusammenhalt der Szene hindeuten, aber auch auf fehlende Möglichkeiten, sich anders zu orientieren, oder sie verdeutlichte die Hoffnungen, die die Sängerinnen in das Musikernetzwerk setzten.

[460] Shirley Thompson sang ebenfalls bei *Hair*, Ingeborg Thomsen sang später Background u.a. für Udo Lindenberg und Randy Pie in Hamburg.

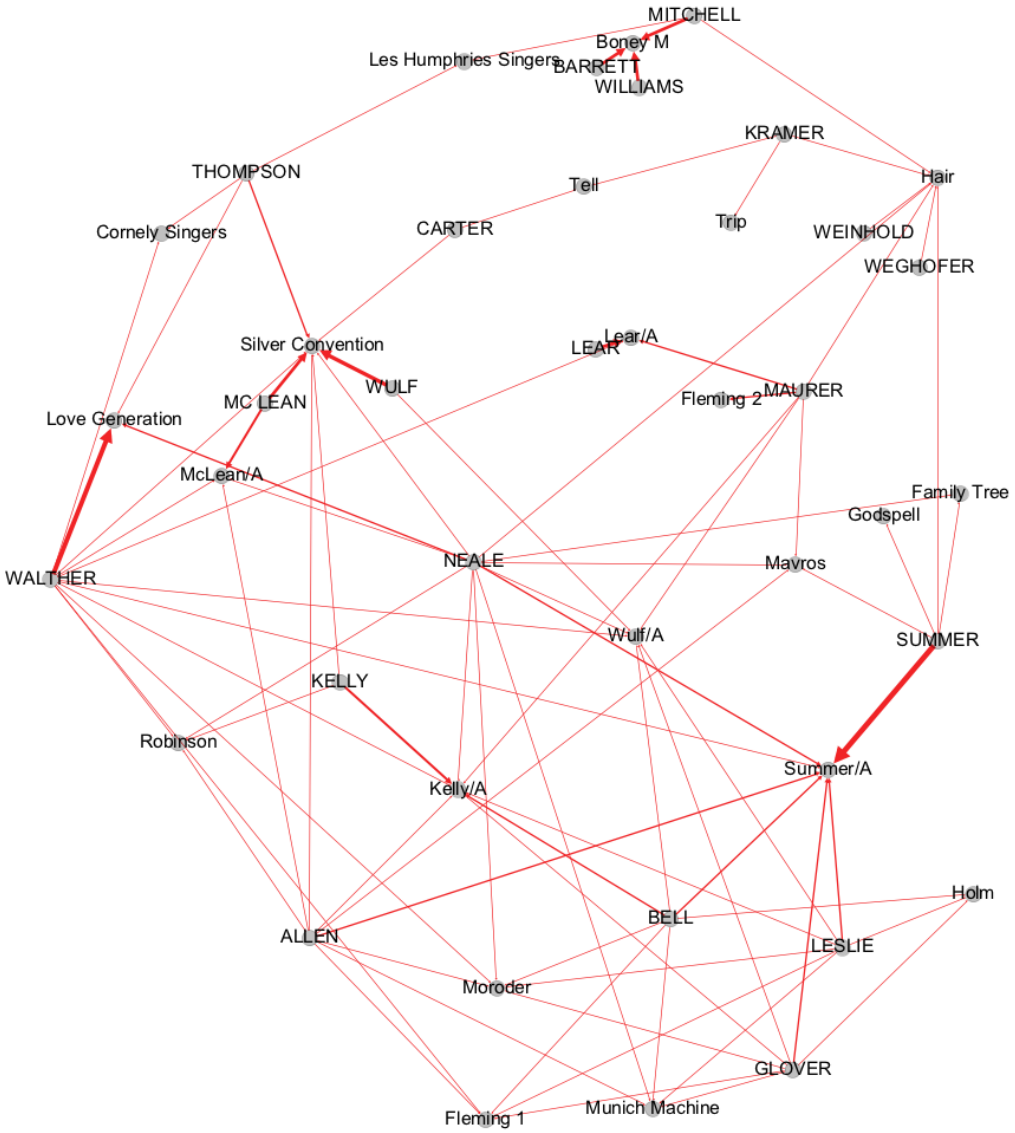


Abb. 37 Netzwerk, Sängerinnen und Interpretinnen/Alben, Gephi Layout: Force Atlas

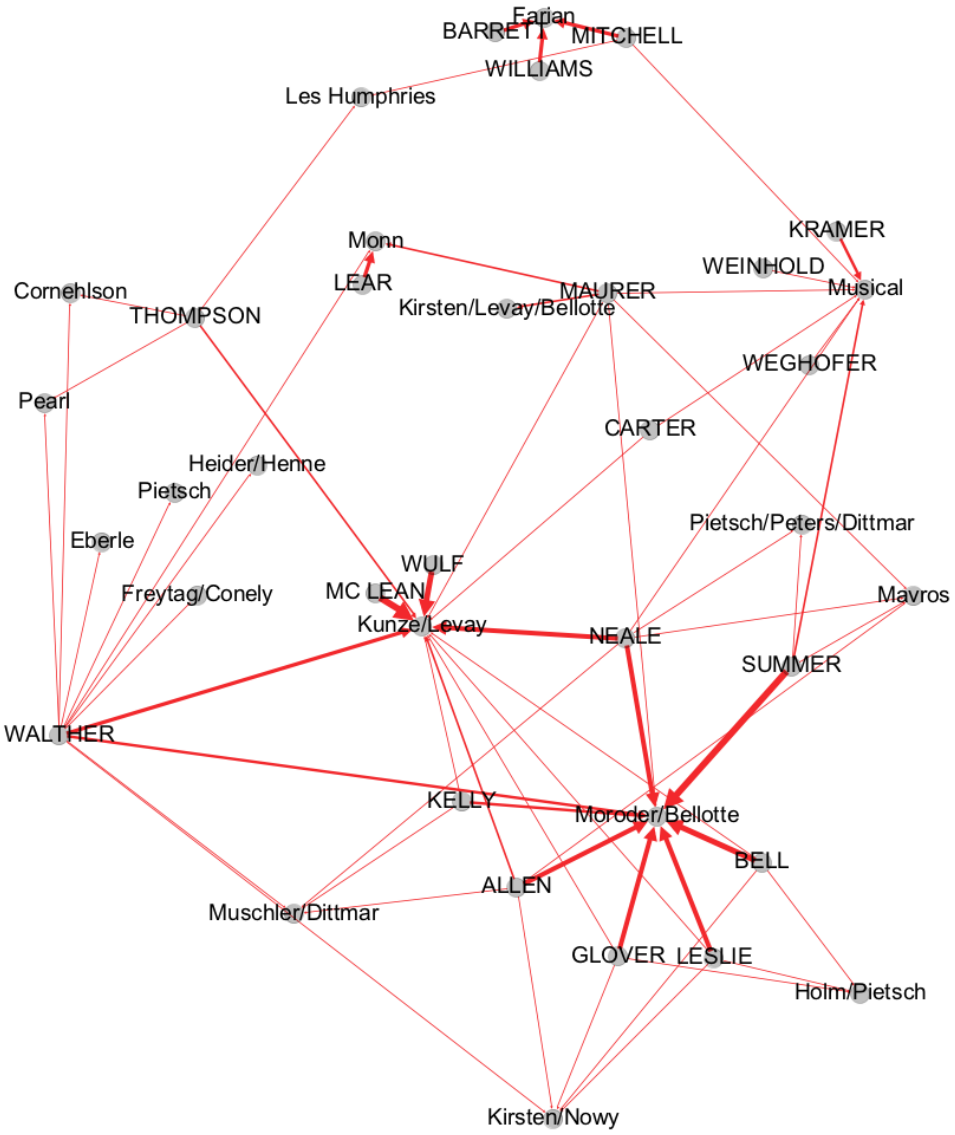


Abb. 38 Netzwerk München, Sängerinnen und Produzenten, Gephi Layout: Force Atlas

Musicals wie *Hair/Haare* und Gesangsgruppen von den Les Humphries Singers bis Love Generation schienen den Sängerinnen des Münchner Netzwerks als potenzielle Türöffner zu wieteren Jobs zu dienen. Von hier aus versuchten sie sich weiter zu vernetzen und ihre Karriere voranzutreiben. Die Sängerinnen verfolgten unterschiedlichste Projekte parallel und nacheinander, von denen viele nicht/oder nur beschränkt erfolgreich waren. Von den hier Genannten gelang dies am besten Mitchell mit ihrem Engagement bei Boney M. und Summer, auf die unten noch genauer eingegangen werden wird. Nichtsdestotrotz prägten alle genannten Sängerinnen den Sound von *Munich Disco* mit ihren Stimmen, sei es im Vorder- oder Hintergrund, anonym oder mit Namensnennung – ohne die Arbeit der Studiomusiker und Chorsänger*innen wäre keiner der internationalen Erfolge möglich gewesen. Am deutlichsten wurde dies – um den Kreis zu schließen – beim US-Nummer-eins-Hit „Fly, Robin, Fly", der von Kunze/Leavy mit anonymen Musikern vermutlich aus dem Nowy-Group-Netzwerk und den Stimmen von fünf Chorsängerinnen realisiert wurde, während drei andere Sängerinnen zu den Gesichtern des Projekts wurden. Mit Ausnahme von Summer waren eigenständige Karrieren für die Sängerinnen jenseits von *Munich Disco* nicht möglich. Dies galt insbesondere für diejenigen Frau–en, bei denen nicht nur die Stimme, sondern auch Gesicht und Körper mitvermarktet werden.

Giorgio Moroder, Pete Bellotte und Donna Summer

Die Zusammenarbeit von Donna Summer mit den beschriebenen Netzwerken von Musikern und Sängerinnen sowie dem Produktionsteam aus Giorgio Moroder und Pete Bellotte war außergewöhnlich erfolgreich. Summer,[461] in Boston als LaDonna Adrian Gaines geboren, hatte bereits in den USA in Bands gesungen und war wegen *Hair* 1968 nach München gekommen. Ihr erstes Engagement dauerte sechs Monate, dann tourte sie mit der Produktion eineinhalb Jahre in den deutschsprachigen Regionen Europas. Parallel wurde sie auch für TV-Werbespots[462] und Fernsehfilme engagiert.[463] Es folgten diverse Musical-Engagements unter anderem in Wien und Hamburg. 1972 lernte sie während der Musical-Produktion *Godspell* (Schwartz 1972) Helmut Sommer kennen, den sie im selben Jahr heiratete, kehrte nach München zurück und wurde 1973 Mutter. Sie begann jetzt unter dem Namen Donna Summer zu

[461] Zu den biografischen Angaben vgl. Summer 2003.
[462] Die ikonisch gewordene Afri-Cola-Werbung von Charles Wilp 1968/69 (vgl. Ege 2007).
[463] Für den TV-Krimi *11 Uhr 20* aus dem Jahr 1970, musikalische Leitung: Peter Thomas.

arbeiten, nutzte teilweise auch das Pseudonym Gayn Pierre und verdingte sich als Backgroundsängerin in Münchner Studios.[464] Aus diesen Kontakten resultierten die oben im Zusammenhang mit Neale erwähnten kurzen Engagements bei Family Tree und Veit Marvos' Red Point Orchestra sowie die Bekanntschaft mit Moroder und anfangs insbesondere Bellotte, mit deren Hilfe sie ab 1973 an ihrer Karriere arbeitete. 1974 veröffentlichte Summer in den Niederlanden ihr erstes von Bellotte produziertes Album *Lady Of The* Night (Summer 1974a), dass sieben Moroder/Bellotte- und drei Bellotte-Kompositionen enthält. Der Titeltrack (Summer 1974b) erreichte 1975 in den westdeutschen Single-Charts immerhin Platz 40.[465] Stilistisch bewegten sich diese Lieder eher im Rock/Pop-Bereich, aus dem Moroder/Bellotte kamen und an dem auch Summer stark interessiert war. Sie sah sich laut ihrer Autobiografie (Summer 2003) (damals) nicht als Soul/Funk-Sängerin.

Vor ihrer Zusammenarbeit mit Moroder/Bellotte hatte sie bereits zwei Singles aufgenommen, eine in Großbritannien (Gaines 1971) und eine in München (vgl. Worthmann 2011: 12) unter der Leitung von Hans Hammerschmidt (Gains 1969). Das Cover zeigt Summer in *Haare*, die Single war ansonsten sehr lieblos aufgemacht: der Name der Sängerin wurde falsch geschrieben, Gains statt Gaines, und auch der Titel der A-Seite „If You Walkin' Alone" (Gains 1969), klingt nicht nach korrektem Englisch. Die B-Seite „Can't Understand" (Gains 1969) dokumentiert einen frühen, künstlerisch durchaus gelungenen, aber kommerziell erfolglosen Münchner Versuch, Funk zu produzieren. Jenseits des vermutlichen Aufnahmeorts sind keine Informationen über die beteiligten Musiker*innen verfügbar.

Der Groove von „Can't Understand" basiert auf einem 1-taktigen Loop im gemächlichen Tempo von ca. 76 bpm, der weit hinter dem Beat gespielt wird. Dementsprechend erklingt die Backbeat-Snare bei Zählzeit Zwei um 31 ms und bei Zählzeit Vier um 17 ms zu spät.[466] Da auch der Zählzeit Drei markierende Basston 28,5 ms zu spät erklingt, ergibt sich der Groove aus

[464] Allerdings ist laut discogs vor 1975 nur eine Aufnahme bekannt, bei der Summer als Backgroundsängerin engagiert gewesen sein soll. Dabei handelt es sich um ein Moroder-Stück von dessen drittem Album als Giorgio (Moroder 1973a), das auch als Single veröffentlicht wurde (Moroder 1973b). Summer/Gaines wurden jedoch nicht offiziell in den Credits aufgeführt.

[465] Keyboarder Thatcher bekam Credits für das Arrangement.

[466] Die Länge eines Takts entspricht bei 76,3 bpm fast genau der mit Audacity gemessenen Länge von 3147 ms für den ersten Durchlauf des Grooves.

einer Verlängerung oder Verlangsamung der ersten Takthälfte und einer Verkürzung bzw. Beschleunigung der zweiten, ohne dass der Laid-back-Charakter insgesamt aufgegeben wird.

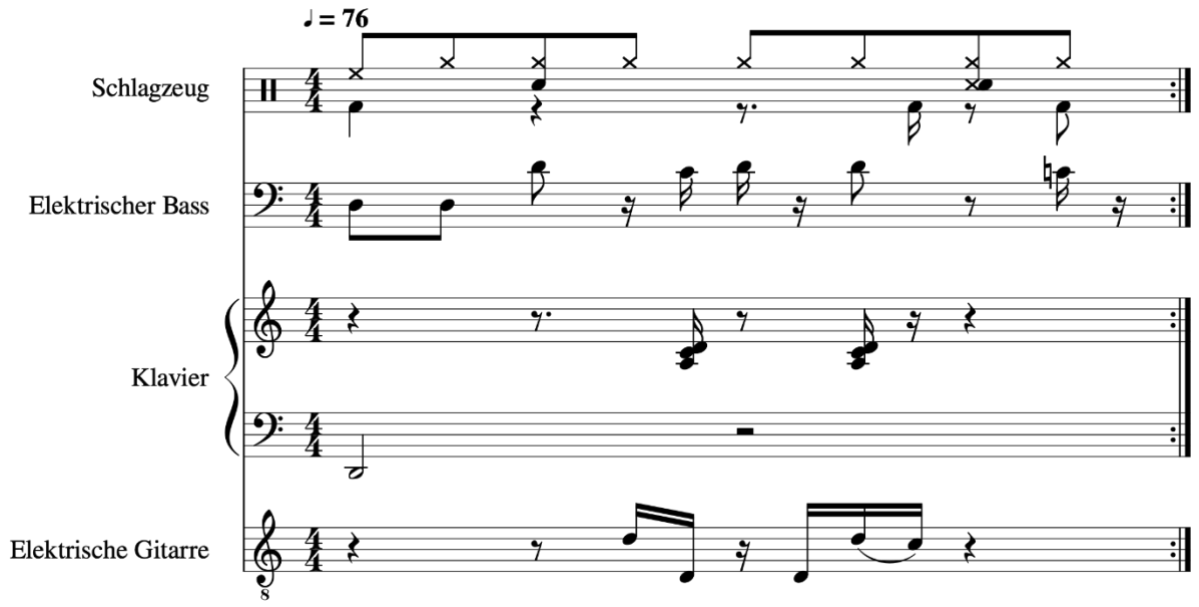


Abb. 40 Donna Gains „Can't Understand" (Gains 1969), Groove

Der Groove zeichnet sich durch die für Funk typische Verschränkung der in Abbildung 40 notierten Instrumentalpattern aus. Die Bass Drum ist sehr leise abgemischt. Die Backbeat-Snare erklingt auf Zählzeit Zwei normal und auf Vier als Kantenschlag bzw. Rimshot. Das Klavier wechselt von der notierten Betonung immer wieder zu Vier-Und und Eins in der linken Hand sowie Eins-Und in der rechten. Im Verlauf des Stücks kommen als Reminiszenzen an den Philly-Sound von Geigen dominierte Streicherflächen, ebenfalls eher flächig arrangierter Hintergrundgesang, interpunktierende, gestopfte Trompeten bzw. Bläsersätze und ein die Viertel markierender Holzblock hinzu, sodass sich das Stück immer weiter steigert. Während Schlagzeug, Gitarre und Klavier eher statisch bzw. groove-orientiert agieren, hat der Bass große Freiheiten und spielt insgesamt sehr bewegt und fast solistisch anmutend. „Can't Understand", war damit eine erstaunlich gelungene Aneignung von Funk, die sich deutlich an zeitgenössisch aktuelle Beispiele à la Isaac Hayes anlehnte und in ihrer Umsetzung anderen bundesdeutschen Versuchen weit voraus war. Leider versteckte man das Stück auf der B-Seite einer Single, die von der Plattenfirma Phillips in ihrer billigen und lieblosen Gestaltung wohl als Abschreibungsobjekt geplant war. Thomas Worthmann (2011: 12) sieht die Komposition als Gemeinschafts-

werk von Hammerschmidt und Summer. Beide waren nach meiner Kenntnis bis zu diesem Zeitpunkt nicht mit ähnlichen Versuchen aufgefallen.[467]

„Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) war sechs Jahre nach „Can’t Understand“ eine erneute, diesmal erfolgreiche Annäherung von Summer an Funk und Disco. Das Stück brachte den internationalen Durchbruch für sie und ihr Produktionsteam Moroder/Bellotte. Von bzw. über Moroder gibt es keine biografische Literatur, sodass viele Ereignisse nicht genau datierbar sind. Moroder stammt aus Südtirol und übersiedelte wohl Anfang der 1960er-Jahre nach Deutschland. Mitte des Jahrzehnts begann er als Autor und Interpret beim Meisel Musikverlag in Berlin und arbeitete unter anderem mit Holm zusammen. 1968 soll er als Produzent zu Ariola nach München gewechselt sein, veröffentlichte aber zumindest bis 1969 weiter auf Hansa, also bei Meisel in Berlin. Irgendwann Anfang der 1970er-Jahre[468] eröffnete er sein *Musicland Studio* in München, das zu einem wichtigen Studio nicht nur für *Munich Disco* wurde.[469] Das besondere an Moroder war, das wird immer hervorgehoben (vgl. exemplarisch Eidam/Schröder 2001: 78f.), seine Experimentierfreudigkeit in Sachen Sounds. 1970 verwendete er für seine Komposition „Arizona Man“ (Roos 1970, produziert von Holm) bereits einen Synthesizer, 1975 erschien parallel zu „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) mit *Einzelgänger* (Moroder 1975) ein erstes rein elektronisch produziertes Album von Moroder.[470] Annäherungen an R&B, Funk oder Soul fanden sich vor seiner Arbeit mit Summer keine, vielmehr fühlte sich Moroder einfachen Beat- und Rockstrukturen verpflichtet und versuchte sich an Bubblegum- und Glam-Adaptionen, beispielsweise in seinem ersten eigenen Hit „Looky Looky“ (Moroder 1969).[471] Im Anschluss an „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) produ–

[467] Siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul als Teil von Schlager.

[468] Laut der discogs-Seite des Musicland Studios 1972, laut dem engl. Wikipedia-Eintrag Ende der 1960er-Jahre, laut der deutschen Wikipedia-Seite Anfang der 1970er-Jahre und laut Moroder selbst im Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (Seidl 2012) kurz vor einer T.-Rex-Produktion, die jedoch erst 1974 stattgefunden haben kann und damit nachweislich mindestens zwei Jahre zu spät. Die ersten Produktionen aus den Musicland Studios, die mir bekannt sind, stammen aus dem Jahr 1972.

[469] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Musicland_Studios.

[470] Alle anderen Daten zum Themenbereich Moroder und Synthesizer sind unsicher. So soll er 1971 einen Moog-Synthesizer gekauft haben (vgl. Wikipedia), während er dem quasi widersprechend 2013 in einem Interview behauptet: „Ich hab ja nie einen Moog gehabt“ (Raffeiner 2013: Abs. 30). Gleichzeitig existieren Fotos, die ihn 1979 mit einem Moog Synthesizer zeigen (vgl. https://equipboard.com/pros/giorgio-moroder). In einer weiteren Erzählung wird wiederum der Moog Synthesizer, mit dem er 1977 Summers „I Feel Love“ produziert, als gemietet behauptet (Peters 2018: Abs. 3).

[471] Siehe Kapitel 1, Abschnitt Begriffsklärungen und kurze Arbeitsdefinitionen – eine Art Glossar.

zierte er jedoch auch unter eigenem Namen sowie als Munich Machine und für Kelly Discomusik und konzentrierte sich ab den 1980er-Jahren dann erfolgreich auf Filmmusik.

Auch zu und über Bellotte existiert wenig biografisches Material. Er hatte in den 60ern bei der britischen Beatband (Linda Laine with) The Sinners Gitarre gespielt, für die er auch Songs geschrieben hatte. The Sinners veröffentlichten zwischen 1964 und 1966 mehrere Singles in Großbritannien und Westdeutschland, darunter eine Version des R&B-Hits „Get A Job" (Laine 1965, The Silhouettes 1957). Nach eigener Aussage[472] verlegte der Brite Bellotte nach seinem Ausscheiden aus der Band seinen Lebensmittelpunkt nach Deutschland, um Produzent zu werden, traf nach etwa einem Jahr auf Moroder, wurde ein Jahr dessen Assistent, arbeitete im Anschluss ein weiteres Jahr unabhängig von Moroder und kehrte dann als Partner zu Moroder zurück. R&B-, Soul- oder Funk-Adaptionen finden sich auch bei Bellotte vor der Arbeit mit Summer nicht, sieht man von einer Bearbeitung des von Gospel beeinflussten Songs „Delta Queen" (Proudfoot 1972) für Ricky Shayne (1972) ab. Discogs verzeichnet für 1973 neben diversen anderen auch je eine Zusammenarbeit mit Kunze und Monn (Anthony 1973). Gleichzeitig arbeitete er ab 1971 immer wieder mit Moroder zusammen, beginnend mit ihrem ersten gemeinsamen Hit „Son Of My Father" (Moroder 1971, Chicory Tip 1972), der stilistisch als Boogie-basierter Glamrock bezeichnet werden kann und ein Synthesizer-Solo enthält. Die Zusammenarbeit intensivierte sich 1974 über die Projekte mit Summer und Kramer (1974).

Musikalisch war „Love To Love You Baby" (Summer 1975a) dementsprechend eine faustdicke Überraschung, da niemand von Moroder/Bellotte eine Auseinandersetzung mit Soul, Funk und Disco erwartet hatte.[473] „Love To Love You Baby" stieg in den USA im Februar 1976, also knapp drei Monate nach „Fly, Robin, Fly" (Silver Convention 1975a), bis auf Platz zwei der US-Charts und etablierte *Munich Disco* endgültig als Marke.

---

[472] www.mixcloud.com/MiSoul/pete-bellotte-interview/.

[473] Auch Adelt (2016: 129–142) stellt Moroders Arbeit für Summer in einer lesenswerten Abhandlung stärker in einen Krautrock-Kontext. Er ignoriert aber die Implikationen der Verbindungen zu den Meisel Musikverlagen und charakterisiert Moroder eher als Solitär denn als Teil eines Netzwerks, wie es diese Arbeit versucht. Dies hängt auch damit zusammen, dass er seine Argumentation auf Interviewaussagen von Moroder aufbaut, in denen dieser immer wieder seine Wichtigkeit hervorhebt, ohne dies quellenkritisch zu hinterfragen. So wurde aus „Love To Love You Baby" bei Adelt zum Beispiel fälschlicherweise der erste internationale Hit von *Munich Disco* und die erste deutsche Philly-Soul-Adaption.

Um die Entstehung von „Love To Love You Baby“ ranken sich diverse Geschichten, die darauf abzielen, dass der oder die Erzähler*in am Erfolg beteiligt gewesen bzw. finanziell zu beteiligen sei. Allerdings sind bisher alle Versuche gescheitert, dies auf juristischem Wege einzuklagen. So hat der Bassist Dave King erfolglos versucht, vor Gericht eine Beteiligung an der Komposition zu erstreiten. Su Kramer reklamierte die Idee für das Stück in Interviews (Herrmanns 2009: 176f.) für sich[474] und auch Sylvia Robinsons Hit „Pillow Talk“ (Sylvia 1973) wurde als Vorbild genannt.[475] Summer (2003) schreibt, dass sie mit der Textzeile „I love to love you“ zu Moroder gegangen sei, der begeistert gewesen sei und einen Track darum gebaut habe. Bellotte wiederum sagt in einem seiner seltenen Interviews:

> For „Love to Love You Baby“ we incorporated a four-to-the-floor bass drum pattern which the funk band The Crusaders had just used, and a hi-hat pattern that was on „Rock The Boat“ by The Hues Corporation, he explained. „We were pretty excited by the result.“ (Bishop 2004: Abs. 7)

Gemeinsamkeiten der Hi-Hat-Pattern von „Rock The Boat“ (Hues Corporation 1974) und „Love To Love You Baby“ fallen jedoch kaum auf. Deutlicher erscheinen die Unterschiede: Bei „Rock The Boat“ macht die Hi-Hat zwischen den Zählzeiten Zwei und Drei sowie Vier und Eins Pause, die Hi-Hat erklingt also jeweils eine Viertelnote lang gefolgt von einer Viertel-Pause. Bei Summer dagegen läuft die Hi-Hat durch und betont einfach den Backbeat, während der Schlagzeuger der Hues Corporation diesen mit zwei Sechzehntel-Impulsen der Hi-Hat vor und auf dem Backbeat betont. Zeitgenössische Aussagen und solche von Beteiligten sind also nur bedingt hilfreich bei dem Versuch, ein Stück musikalisch besser zu verstehen.

Strukturell beruht „Love To Love You Baby“ im Hauptteil auf zwei musikalischen Ideen A und B. A wird meist dreimal wiederholt, dann schließt sich ein B-Teil an, um den Kreis zu schließen, und die Form beginnt von vorn. Während B in Sachen Arrangement und Instrumentierung immer unverändert erklingt, wird A stark variiert. Der Aufbau auf zwei musikalisch unterschiedlichen Formteilen verbindet „Love To Love You Baby“ mit „Fly, Robin, Fly“. Auch das Tempo ist mit 96 bpm nahe an den 100 bpm des Stücks von Silver Convention, ebenso wie der Grundton in beiden Stücken c ist.

---

[474] Siehe Kapitel 9, Abschnitt: Su Kramer: Afrolook und Freiheit.
[475] Siehe Kapitel 7, Abschnitt Das R&B-typische Netzwerk um Sylvia Robinson.

Der Bass-Groove unterscheidet sich dagegen stark:

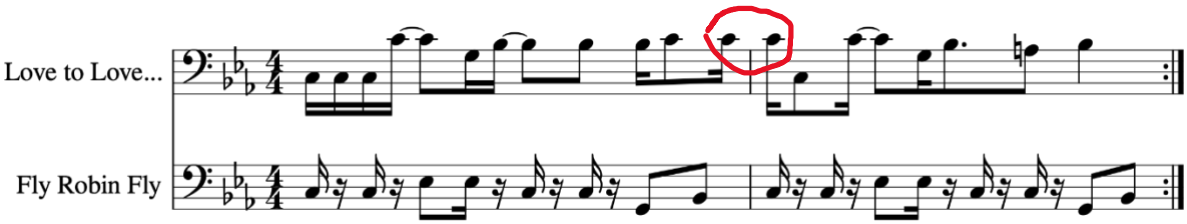


Abb. 40 Donna Summer: „Love To Love You Baby“ (1975a), Silver Convention: „Fly, Robin, Fly” (1975a), Basslinie, jeweils A-Teil.

Die maschinelle, 1-taktige Regelmäßigkeit von „Fly, Robin, Fly“ bildet einen starken Kontrast zur synkopierten Basslinie von „Love To Love You Baby“. Letztere ist eine typische Funk-Basslinie mit einer alle zwei Takte wiederkehrenden schweren Eins, während die Eins des zweiten Takts als besonderer Kniff über die beiden rot eingekreisten Sechzehntelnoten kaschiert und im Hörgefühl um ein Sechzehntel nach hinten verschoben wird.

Neben Bassist King sind auf „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) Schlagzeuger Harrison, Keyboarder Thatcher, Gitarrist Woodland sowie die Backgroundsängerinnen Allen, Neale und Walther zu hören. Bis auf King und Thatcher waren alle anderen auch an mindestens einer Silver-Convention-Veröffentlichung beteiligt. Gerade Kings Spielweise unterschied „Love To Love You Baby“ signifikant von anderen *Munich Disco*-Produktionen. Gleichwohl verlor er einen Prozess gegen Moroder wegen einer Beteiligung am Urheberrecht für die Komposition.

Abbildung 41 zeigt die Verschränkung des Grooves. Insbesondere E-Piano und E-Gitarre variieren ihre Pattern permanent, sodass das notierte Beispiel eine Abstraktion der häufigsten Betonungen darstellt. Gleichzeitig verdeutlicht das Notenbild nochmals den zentralen Status der Basslinie für den Groove, alle anderen Pattern bilden die Begleitung. Charmant ist zudem der Beginn der Gesangslinie auf Zählzeit Zwei in Anschluss an die schwere Eins des Basses, während am Anfang des zweiten Takts nur der Bass explizit die Eins vermeidet.

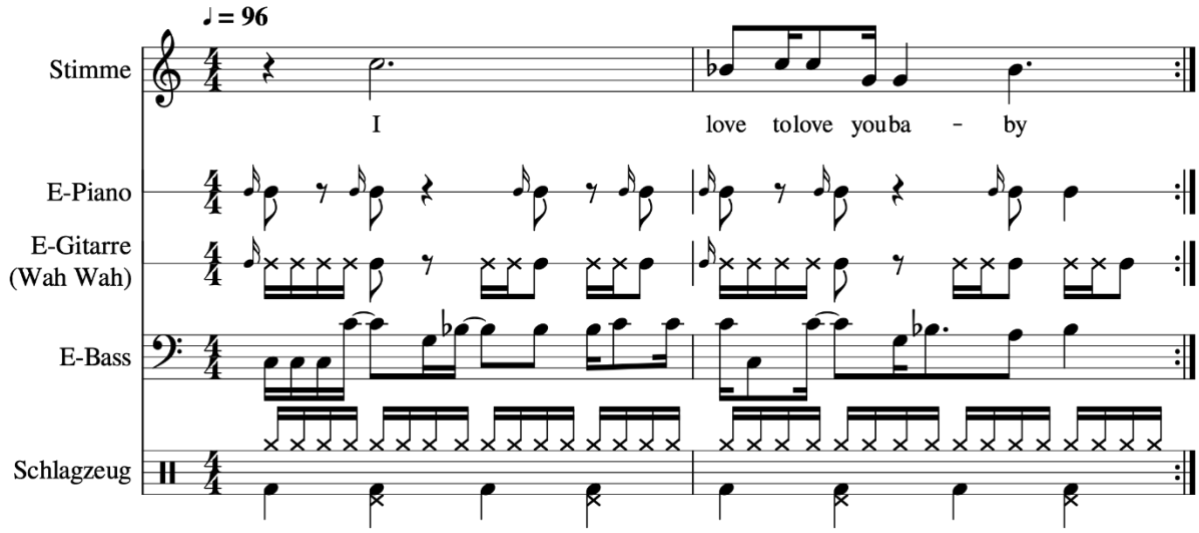


Abb. 41 Donna Summer: „Love To Love You Baby“ (1975a), Groove-Abstraktion, A-Teil

Auffällig am Gesang ist das Fehlen von Melismen. Summer stellte ihren Gesang bewusst nicht in eine vom Spiritual beeinflusste Tradition. Wie sie in ihrer Autobiografie (Summer 2003) schrieb, sah sie sich als singende Schauspielerin im Sinne ihrer Musical-Vergangenheit. Sie übernahm bzw. überlegte sich eine Rolle, aus der heraus bzw. als die sie sang. Im Falle von „Love To Love You Baby“ übernahm sie die Rolle von Marilyn Monroe und sang dementsprechend wahlweise mit Kopfstimme oder mit sehr viel Luft gehaucht. Mit Adelt (2016: 135–139) lässt sich argumentieren, dass Summer sich zu diesem Zeitpunkt ihrer Karriere bewusst nicht als Schwarze Soulsängerin inszenierte. Eine Hinwendung zu Schwarzen Stimmklischees begann erst 1978 mit der Ballade „Mac Arthur Park“ (Summer 1978b). Zu diesem Zeitpunkt war Summer bereits wieder in die USA übergesiedelt, wurde jedoch weiter von Moroder/Bellotte produziert. Die beteiligten Musiker bei den auf die Übersiedlung folgenden Produktionen waren mehrheitlich US-Amerikaner*innen.

Harmonisch funktioniert der A-Teil von „Love To Love You Baby“ über den Grundton c, währende der B-Teil im Bass mit einer tonalen Quintfallsequenz von der IV. Stufe f abwärts zur V. Stufe g gestaltet wird, die sich über drei Takte erstreckt und wieder zum Grundton im anschließenden A-Teil führt:

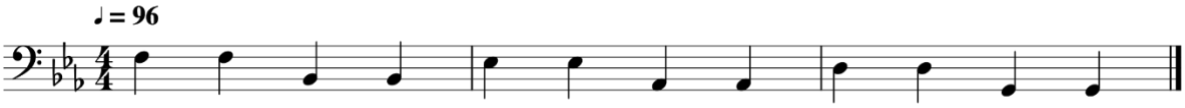


Abb. 42 Donna Summer: „Love To Love You Baby“ (1975a), Bass, B-Teil.

Strukturell reihen Moroder/Bellotte im Anschluss an das Intro drei 2-taktige A-Teile und einen 3-taktigen B-Teil aneinander, sodass sich eine ungewöhnliche Länge von neun Takten für einen Durchlauf der Form ergibt. Die Struktur stellt sich insgesamt wie folgt dar:

Formteil	**Binnenstruktur**	**Takte**
Intro	5AB	13 Takte (T)
Hauptteil	3(3AB)	27 T
Break	4A	8 T
Hauptteil	2(3AB)	18 T
Playout	7A	14 T

Tab. 42 Donna Summer: „Love To Love You Baby“ (1975a), Songstruktur

Die für einen Popsong ungewöhnlichen Längen der Formteile sind auffällig. Sie sorgen im Rahmen einer auf Wiederholung basierenden Tanzmusikstruktur für kleine Überraschungsmomente beim Hörenden. Außerdem ignorieren Moroder/Bellotte wie auch Kunze/Levay bei „Fly, Robin, Fly“ die Struktur des Standard-Popsongs von Intro-Verse-Chorus-Verse-Chorus-Bridge-(Verse)-Chorus-Playout zugunsten einer reihenden Struktur, die eher im Sinne Butlers Track-Definition (Butler 2006: 288) von Build-ups (hier: Intro) und Breakdowns (hier: Break) unterbrochen wird. Ähnliche Abweichungen fanden sich schon beim ersten gemeinsamen Hit von Moroder/Bellotte, dem Glamrock/Pop-Stück „Son Of My Father“ (1971).[476] Dies weist darauf hin, das Moroder/Bellotte generell an Tanzmusik interessiert waren, auch wenn sie sich vor ihrer Zusammenarbeit mit Summer nicht mit Soul und Funk beschäftigt hatten. Der Weg

[476] Bei „Son Of My Father“ werden vier Formteile gereiht und im Anschluss wird wieder von vorn begonnen, um dann in einer Chorus -Wiederholung zu enden: Intro-Verse-Chorus-Chorusvariation (instr.)-**Intro-**Verse-3x Chorus. Die instrumentale Chorus-Variation begleitet eine Synthesizer-Melodie. Alle Formteile beruhen auf dem gleichen 1-taktigen Boogie-Riff, das mit I-IV bzw. I-IV-V harmonisiert wird. In der instrumentalen Chorus-Variation wurde das Riff vier Takte lang auf die vierte Stufe transponiert.

von Moroder vom Bubble Gum („Looky Looky“) über Glam zu Disco zeigt, dass er aktuelle Trends bis zu diesem Zeitpunkt eher aufgriff als selbst setzte.[477]

Die eben beschriebene Struktur von „Love To Love You Baby“ entspricht der relativ erfolglosen ersten Inkarnation des Stücks. Zum Erfolg in den USA wurde es erst, weil der Legende nach der Chef des Casablanca-Labels, Neil Bogart, von Moroder/Bellotte eine Langversion einforderte, die eine Seite eines Albums einnehmen sollte. Moroder/Bellotte lieferten umgehend eine 17-minütige Version, die wiederum als Grundlage für einen neuen Single-Edit diente, der dann in den USA bis auf Platz zwei der Charts kletterte. Tabelle 43 zeigt vergleichend die Songstrukturen der Album- und der beiden Single-Versionen.

	Urspr. Version	Album, Langversion	US-Hitversion A-Seite		US-Hitversion B-Seite
A	Intro (13 Takte)	Intro (13 T)			
	Hauptteil (27)	Hauptteil (27)			
	Breakdown 1 (8)	Breakdown 1 (8)			
	Hauptteil (18)	Hauptteil (18)			
	Playout (14)	Playout (26)			
B		Breakdown 2 (46)			
		Hauptteil (36)			
		Breakdown 3 (24)		Breakdown 3 (24 T)	
		Nebenthemen 1-3 (44)		Nebenthema 1 (12)	
		Breakdown 4 (16)		Breakdown 4 (6)	
		Hauptteil (22)		Hauptteil (22)	
		Playout 2 (32)		Playout 2 (22)	
		Break (1,5)			
A'		Intro 2 (13)	Intro 2 (13 T)		Intro 2 (13 T)
		Hauptteil (27)	Hauptteil (27)		Hauptteil (27)
		Breakdown 5(=1) (8)			Breakdown 5(=1) (8)
		Hauptteil (18)			Hauptteil (18)
		Playout 3 (22)			Playout 3 (16)

Tab.43 Donna Summer: „Love To Love You Baby“ (1975a, b und c), Songstruktur, verschiedene Versionen[478]

[477] In diesem Kontext sei auch auf Adelts (2016: 129–142) Einordnung von Moroders vermeintlich größter Innovation „I Feel Love“ (Summer 1977c) in einen Zusammenhang mit Krautrock und explizit mit Kraftwerk verwiesen. Zur Analyse von „I Feel Love“ vgl. auch die Aufsätze von Tilman Baumgärtel 2015a und b.

[478] Ursprüngliche Version Summer 1975a (www.youtube.com/watch?v=7ul_eiDQy68), Langversion 1975b (www.youtube.com/watch?v=V5AztWseIdU), Hitversion 1975c (A-Seite: http://www.youtube.com/watch?v=Xyb4dCKjosw, B-Seite: www.youtube.com/watch?v=fg61FbFBO84).

Im Gegensatz zu Kunze/Levay, die für die Langversion von „Fly, Robin, Fly“ (1975f, siehe Tab. 39) wenig Aufwand betrieben, machten sich Moroder/Bellotte viel Arbeit – der Hit musste ja noch werden, er war nicht wie bei Kunze/Levay schon da. Die Langversion schloss formal direkt an die ursprüngliche Single-Version an und ist als ABA‘-Struktur gestaltet, das heißt, der die Langversion einleitende A-Teil ist identisch mit der ursprünglichen Single-Version, nur das Playout wurde verlängert. Moroder/Bellotte entwickelten dann diverse neue Ideen für den B-Teil der Langversion inklusive dreier neuer Nebenthemen, die von E-Piano bzw. Querflöte getragen werden.

Die Basis aller Variationen des B-Teils – mit Ausnahme des abschließenden Playout 2 – bleibt die Basslinie von King für den A-Teil der ursprünglichen Single-Version (Abb. 40 bzw. 41). Die Basslinie von Playout 2 bezieht sich zumindest rhythmisch auf den B-Teil der ursprünglichen Single-Version (Abb. 42). Ein Chor singt dazu die titelgebende Zeile mit einer neuen Melodie. Playout 2 schafft so nach über elfleinhalb Minuten Laufzeit etwas Abwechslung, bevor es zurückgeht zum Anfang. Der die Langversion abschließende Teil A‘ entspricht nur strukturell dem einleitenden A-Teil bzw. der ursprünglichen Single-Version mit variierter Länge des Playouts. Beim Arrangement nahmen Moroder/Bellotte Veränderungen vor und addierten schon mit dem ersten Gesangseinsatz am Beginn des Intros weitere von Summer gesungene Stimmen sowie insbesondere in den beiden Hauptteilen Streicher, Bläser und den Chor, der klanglich schon aus Playout 2 bekannt war. Die Teile A und A‘ der Langversion sind somit für eine Höranalyse einfach zu unterscheiden.

Die gelb markierten Zellen von Tabelle 43 verweisen auf Formteile gleicher struktureller Funktion, die in den unterschiedlichen Versionen der Komposition unterschiedliche Längen aufweisen. Interessant an der neu editierten Hitversion des Stücks ist, dass Moroder/Bellotte überhaupt kein Material der ursprünglichen Single-Version verwenden. Stattdessen beginnen sie mit dem neu arrangierten Intro und Hauptteil von A‘, um dann mit Breakdown 3 aus der Mitte des B-Teils der Langversion weiterzumachen, nur eines der folgenden Nebenthemen aufzugreifen, Breakdown 4 zu verkürzen, den folgenden Hauptteil anzuschließen und mit einem verkürzten Playout 2 zu enden. Die B-Seite der Hitversion entspricht dagegen strukturell völlig dem Teil A‘ der Langversion. Verwunderlich erscheint, dass, bei all der Arbeit, die sie sich machten, die beiden Seiten der neuen Single damit in den ersten 40 Takten identisch

sind! Wenn man also nicht hinschaut, weiß man während der ersten 75 Sekunden nicht, welche Seite der Single man aufgelegt hat.

Alle Versionen von „Love To Love You Baby“ nahmen strukturell eine Track-Ästhetik im Sinne von Butler vorweg. Gleichwohl geschah dies bei Moroder/Bellotte wahrscheinlich eher zufällig, da die Ausformulierung von Popsong-Konventionen für ihre Arbeit generell nicht im Zentrum stand, wie schon „Son Of My Father“ zeigte.

Die Moroder/Bellotte-Produktion für Munich Machine „Get On The Funk Train“ (1977), die 1977 in den USA die Top Ten der Dance-Charts erreichte und Teil eines posthum veröffentlichten DJ-Mix von Larry Levan (2000) aus der Paradise-Garage war – einem der Ursprungsorte von House-Musik – war in der Langversion noch aufwendiger gestaltet als „Love To Love You Baby“ (Summer 1975b). Auf Einleitung und Hauptteil mit zwei melodischen Themen folgen über Breaks getrennt zwei Mittelteile mit fünf weiteren melodischen Themen plus Variationen, bevor Hauptteil und der erste Mittelteil wiederholt werden und das Stück mit einem auf Material des Hauptteils beruhendem Playout endet.

Für den Mix von „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) war, wie bei den meisten Moroder/Bellotte-Produktionen, Jürgen Koppers verantwortlich. Koppers arbeitete neben Moroder/Bellotte für unterschiedliche Auftraggeber aus den verschiedensten Musikrichtungen, aber für keines der anderen hier interessierenden Produktionsteams, also weder für Heider noch für Kunze/Levay, Holm/Pietsch, Farian oder Monn.[479] Sein Mix ist Hi-Fi, alle Instrumente(-ngruppen) sind immer identifizierbar und sorgfältig im Raum platziert. Der Grund-Groove aus Schlagzeug und Bass erklingt mittig, die die Melodie tragenden Elemente wie Stimme, Chor und Piano bzw. Flöte bei den Nebenthemen der Langversion ebenfalls. Die Stimme ist stark verhallt, um den ätherischen und verhauchten Charakter zu unterstützen und einen schwebenden Eindruck zu erzeugen. Der Bass ist immer gut hörbar, wechselt aber je nach Instrumentierung zwischen Vorder- und Hintergrund. Die anderen Instrumentengruppen wurden im Raum verteilt, um die Verzahnung der einzelnen Pattern auch im Mix zu unterstützen. Links findet sich die Wah-Wah-Gitarre, das Clavinet und die zweite, Stöhngeräusche produzierende Stimme, rechts erklingt vor allem das E-Piano, das deshalb im Gesamtklang heraus-

[479] Vgl. www.discogs.com/artist/284944-J%C3%BCrgen-Koppers?filter_anv=0&type=Credits.

sticht. Im B-Teil der Langversion doppelt eine zweite E-Gitarre die Basslinie, diese ist ebenfalls rechts platziert. Die hohen Streicher erklingen mittig, jedoch hinten und über die Verhallung oben. Die vollständige Streichergruppe nutzt den kompletten Stereoraum, die Höhen bleiben dabei mittig, während die tiefen Frequenzen eher an den Seiten erklingen. Die Bläser integrieren sich wahlweise in die hohen Streicherflächen oder verzahnen sich mittig mit diesen. Damit schaffte Koppers einen jederzeit durchsichtigen Mix, der die internationalen Vorbilder wie Whitfield/Strong kannte und auch keinen Vergleich mit diesen zu scheuen brauchte. Die Schwierigkeiten und Unterschiede im Mix, die sowohl in den in Kapitel 6 analysierten Bearbeitungen als auch bei den Produktionen von Heider auftraten, sind hier kein Thema. Moroder/Bellotte waren mit Koppers international konkurrenzfähig und auf der Höhe der Zeit.

Die in Kapitel 4 thematisierte Sexualisierung der Inszenierung von Donna Summer ging dabei einher mit der Herstellung der Langversion von „Love To Love You Baby“ (1975b). Das Single-Cover der Originalversion (1975a) zeigte noch ein einfaches Porträt von Summer. Das Album (1975b), das die Langversion enthält, zeigte sie auf dem Cover dann leicht bekleidet und mit ekstatischer Kopfhaltung. Für die anschließende Wiederveröffentlichung der Originalversion (1976c) wurde ein neues Cover mit dem Bild einer liegenden Donna Summer mit ebenfalls ekstatischem Gesichtsausdruck genutzt. Ein dieser Welt entrückter Gesichtsausdruck prägte auch das folgende Album *A Love Trilogy* (Summer 1976a), während Album Nummer vier, *Four Seasons Of Love* (1976b) auf der Vorderseite auf ein Glamourbild setzte – eine leicht bekleidete Summer posiert in einer Mondsichel – und auf der Rückseite die Monroe-Performance von Summer bei „Love To Love You Baby“ zu einer direkten Aneignung einer Schwarzen Monroe ausweitete. Mit diesem Album endete zwar der bewusste Bezug auf *Love* in jedem Albumtitel – die sexualisierte Inszenierung der Sängerin jedoch noch lange nicht.

In der Folge von „Love To Love You Baby“ machte Summer eine Weltkarriere. Allein in den 1970er-Jahren folgten weitere zehn Single-Hits in der BRD, 15 in Großbritannien und 14 in den USA, darunter mehrere Nummer-eins- und diverse Top-Ten-Hits. Sie veröffentlichte zwischen 1974 und 1996 16 Studioalben und tourte bis Ende der 1990er-Jahre regelmäßig. Ab 2005 folgen drei weitere Tourneen und 2008 ihr 17. und letztes Album, *Crayons* (2008). Donna Summer starb 2012 an Lungenkrebs.

Moroder/Bellotte unterschieden sich von Kunze/Levay und auch Heider in zweierlei Hinsicht. Zum einen führte die Beschäftigung anderer Bassisten zu einem stärkeren Funk-Einschlag. Zum anderen arbeiteten sie mit Jürgen Koppers zusammen, einem Toningenieur, der erstmals Mischungen produzierte, die sich vom US-amerikanischen Standard im Bereich Soul/Funk/Disco qualitativ nicht unterschieden. Ihr Interesse an Sounds führte dazu, dass sie bei der Produktion von Langversionen vor Ideen sprühten. Das damit zumindest bei Moroder einhergehende Desinteresse an konventionellen Songstrukturen ließ sie gleichzeitig schon weit vor dem als Proto-House-Track geltenden „I Feel Love“ (1977c) Elemente einer Track-Struktur der elektronischen Tanzmusik vorwegnehmen. Dies verband sie wiederum mit Kunze/Levay, auch wenn sie das maschinell Reduzierte von „Fly, Robin, Fly“ nicht nachvollzogen.

Soul als Gesangskunst spielte auch für Summer und Moroder/Bellotte lange Zeit eine geringe Rolle bei der Adaption und Weiterentwicklung von Funk und Disco. Dies verband sie ebenfalls mit Heider und Kunze/Levay. In Sachen Vermarktung setzten sie wie Kunze/Levay und im Gegensatz zu Heider auf die Ausbeutung weiblicher Körper via Sexploitation und Exotismus. Die queere Idee vom Club als Schutzraum für Minderheiten wurde zum quasi glamourösen Sündenpfuhl umgedeutet, der für männliche heterosexuelle Fantasien voyeuristisch ausgebeutet werden konnte.

Frank Farian, Gilla und Boney M.

Frank Farian, geboren als Franz Reuther, war der westdeutsche Produzent, der am eindeutigsten Soul-Fan war. Er stammt aus dem Saarland und arbeitete damals hauptsächlich in Hessen, genauer: in Offenbach, und nicht in München. Dass er hier trotzdem unter München subsumiert wird, liegt daran, dass er für seine Produktionen für Boney M. auf das Münchner Netzwerk an Studiomusikern zurückgriff. Gleichzeitig überschritt sein Schaffen ab Ende der 1970er-Jahre *Munich Disco* in Richtung *Eurodance*.

Auch von Farian gibt es keine offizielle Biografie. Er kam aus der Beatszene (vgl. Klitsch 2001: 278 ff.; Gernandt 2016) und versuchte sich bereits am Anfang seiner Karriere, Mitte der

1960er-Jahre, als Interpret an diversen Soul-Bearbeitungen.[480] Sein Mitarbeiter Hans-Jörg Mayer erinnert sich:

> Frank Farian habe ich 1962 kennengelernt. Irgendjemand hatte ihm meine kleine Schallplattenecke im Elektrogeschäft meiner Eltern gezeigt. Damals gab es zwei Elektroläden in Elversberg. Der andere Laden war gut sortiert mit Gerhard Wendland, Lys Assia, Willy Hagara usw. Aber bei mir gab es nur Musik aus den USA: Fats Domino, Little Richard, Chuck Berry, Johnny and the Hurricanes und vor allem Soul von Otis Redding, Solomon Burke, Ray Charles und all den Ikonen aus dem schwarzen Amerika.
>
> […] Frank wurde Stammhörer bei mir im Laden, aber ich glaube, er hat mir nicht eine einzige Platte abgekauft. Dafür hat er dann allerdings mit seiner Band viele der Titel, die er bei mir hörte, gecovert. (Mayer 2018: Abs. 3 und 4)

Ehemalige Musikerkollegen erinnerten sich, dass der gelernte Koch Farian in seinem Lokal zusätzlich eine Musikbox stehen hatte, die mit den Aufnahmen der einzuübenden Songs bestückt war. „Und dann haben wir den Titel, den wir gerade proben wollten, drei bis viermal angehört und dann haben wir versucht, sie nachzuspielen“ (SWR 2007: 8:22–8:40).

Aufgrund der Erfolglosigkeit seiner Bemühungen als Soul-Interpret mit Beatband wandte sich Farian Anfang der 1970er-Jahre auch anderen Stilen zu, von Chanson (Farian 1971) über die Everly Brothers (Farian 1972) und Cole Porter (Farian 1973b) bis zu italienischem Pop (Farian 1974). Aber sein Interesse an R&B und Soul riss nicht ab: 1971 bearbeitete er ein Stück der Drifters (Farian 1971) und 1973 eines der Platters (Farian 1973a). Seinen ersten Nummer-eins-Hit in der BRD landete er im Februar 1976 jedoch mit der Bearbeitung des Country-Songs „Rocky“ (Farian 1975a) – im selben Monat, in dem „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) Platz zwei der US-Charts erreichte.

Farian wurde 1971 von Thomas Meisel für Hansa unter Vertrag genommen und blieb der Plattenfirma die nächsten Jahrzehnte treu, 1976 gründeten sie zudem gemeinsam den FAR Musikverlag (Eidam/Schröder 2001: 14f.).

Als Komponist versuchte Farian 1971 mit dem Duo Micha & Peter erfolglos eine stark an Otis Reddings „Mr. Pitiful“ (Redding 1964) angelehnte Neukomposition unter dem Titel „Man

[480] Siehe Kapitel 6, Abschnitt Anpassungen: Frühe Änderungen des Grooves, bzw. Farian & Die Schatten 1965 a und b, Farian 1967.

nennt mich Mr. Pitiful“ (Micha & Peter 1971).[481] Den Redding-Klassiker hatte er 1967 auch schon unter eigenem Namen bearbeitet (Farian 1967).[482] 1975 produzierte er dann mit Gilla eine Bearbeitung des Labelle-Soul-Hits „Lady Marmalade“ (Labelle 1974) als „Willst du mit mir schlafen gehen“ (Gilla 1975a), die im Mai 1975 bis auf Platz 24 der deutschen Singles-Charts stieg. Im November desselben Jahres folgte Gillas größter Erfolg mit der Farian/Jay-Komposition „Tu es“ (Gilla 1975b), die Platz zehn erreichte. Da auch Boney M. 1975 schon als Studioprojekt aktiv waren, nahm die Karriere von Farian in diesem Jahr auf mehreren Ebenen an Fahrt auf und er entschied sich in der Folge für die Rolle hinter den Kulissen.

Gilla, mit bürgerlichem Namen Gisela Wuchinger, stammt aus Österreich und hatte in Salzburg Musik studiert. Sie zog sich im Anschluss an ihre Produktionen mit Farian im Verlauf der 1980er-Jahre immer weiter aus dem Musikgeschäft zurück (Matheja 2006: 27–29). Als Gilla wurde sie in Anlehnung an den zeitgenössischen Glamrock-Star Suzi Quatro gern mit einer Bassgitarre fotografiert und von einer Band namens Seventy-Five Music begleitet, die laut dem Backcover der Single „Lady Marmelade“ (Gilla 1975a) aus Helmut und Henry an Gitarre und E-Piano bestand.[483] Weitere Mitglieder, zum Beispiel am Schlagzeug, wurden auf keiner von Gillas Veröffentlichungen genannt.

Inwieweit Farian für diese Produktionen ergänzend bereits auf Musiker aus dem Münchner Netzwerk zurückgriff, ist unklar. Es ist aber wahrscheinlich, dass manche von ihnen zumindest an einigen Gilla-Tracks beteiligt waren, denn zwischen den deutschsprachigen Veröffentlichungen von Gilla (1975c, 1975d, 1977b) und dem Debüt-Album von Boney M. (1976b) gibt es auf der Ebene des verwendeten Materials enge Verbindungen und laut Höranalyse fanden teilweise die gleichen Aufnahmen, wenn auch in unterschiedlichen Arrangements und Mixen

[481] Der Titel war eine wörtliche Übersetzung der ersten Textzeile bei Redding: „They Call Me Mr. Pitiful.“ Aus dem 16-taktigen Blues bei Redding wurde ein 12-taktiges Bluesschema, aus dem diatonischen Ab- und Aufgang von der ersten zur fünften Stufe im B-Teil der AABA-Form plus Playout bei Redding ein chromatischer Abgang und diatonischer Aufgang im B-Teil der AABABA-Form bei Micha und Peter. Zum Umgang mit urheberrechtlichen Fragen siehe auch die Überlegungen zu Christian Bruhns und den Isley Brothers in Kapitel 6 sowie zu Boney M. weiter unten.

[482] Vgl. Kapitel 6, Abschnitt Anpassungen – frühe Änderungen des Grooves.

[483] Bei Helmut handelte es sich vermutlich um Wuchingers Ehemann Helmut Rulofs, bei Henry vielleicht um Harry Beierl, der in den 1980er-Jahren sowohl mit Rulofs zusammenarbeitete als auch auf Farian-Produktionen mitspielte – z.B. auf den Boney-M.-Alben der 1980er-Jahre (1981a und b, 1984, 1985). Gemeinsam waren sie nachweislich an der letzten Gilla-Single (1981) beteiligt.

Verwendung. Tabelle 43 zeigt die Mehrfachverwendung von Kompositionen und Bearbeitungen und damit das Potential der Verwendung der gleichen Aufnahmen.

Gilla		**Boney M.**		**Original**	**weitere Farian-Produktionen**
Mir ist kein Weg zu weit	1975c	Take The Heat Off Me	1976b	Nessuno Mai (Marcella 1974)	Marcia Barrett (1977)
Lieben und frei sein	1975c	Lovin' Or Leavin'	1976b		Marcia Barrett (1977)
Baby Do You Want The Bump	1975d	Baby, Do You Wanna Bump	1975	Inspiriert von „Al Capone" (Prince Buster 1965)	
Help Help	1976	Help Help	1976b		
Sunny	1977	Sunny	1976b	Hebb 1966	
Kein Mann weit und breit	1977	No Woman, No Cry	1976b	Marley 1974	
		Got A Man On My Mind	1976b	Am Samstagabend (Farian 1975a)	Liz Mitchell (1977)

Tab. 43 Mehrfachverwertung von Kompositionen bei Farian und Gilla/Boney M.

Farian scheute sich offensichtlich weniger vor Mehrfachverwertungen als die bisher besprochenen Produktionsteams. Auch die Solo-Singles der Boney-M.-Sängerinnen Marcia Barrett und Liz Mitchell waren de facto Auskopplungen aus dem Boney-M.-Debüt (1976b) und erschienen parallel zur Veröffentlichung des zweiten Boney-M.-Albums *Love For Sale* (1977a). Die erste Single von Boney M., „Baby Do You Wanna Bump" (1975), durfte aus rechtlichen Gründen auf den britischen, japanischen und amerikanischen Versionen des Boney-M.-Debüt-Albums (1976b) nicht enthalten sein[484] und wurde deshalb durch ein Remake von Gillas Benelux-Hit „Help Help" (1976) ersetzt. So verwundert es fast, dass auf den deutschsprachigen Alben von Gilla (1975c, 1977b) zwei R&B- und Soul-Bearbeitungen enthalten waren, die nicht im Repertoire von Boney M. auftauchten.[485] Die B-Seite seines Nummer-eins-Hits „Rocky", „Am Samstagabend" (Farian 1975a), ließ Farian für Boney M. als Reggae arrangieren. Reggae, res-

[484] http://theblues-thatjazz.com/en/pop-miscellaneous/1564-boney-m/10158-boney-m-take-the-heat-off-me-1976.html

[485] „Du bist da (Reach Out I'll Be There)" (Gilla 1975c, Four Tops 1966) und „Was vorbei ist, ist vorbei (Kiss And Say Good-bye)" (Gilla 1977b) als Bearbeitung des Philly-Soul-Hits der Manhattans (1976).

pektive Popmusik aus der Karibik, war für den Soul-Fan Farian ein weiterer wichtiger Einfluss, der seine Arbeit von Heider, Kunze/Levay und Moroder/Bellotte unterschied. Dies zeigte nicht nur die Bearbeitung von Bob Marleys „No Woman No Cry“ (Marley 1974), sondern neben „Got A Man On My Mind“ (Boney M. 1976b) auch „Baby Do You Wanna Bump“ (1975), das von Price Busters Ska-Hit „Al Capone“ (1965) inspiriert war.

Wuchinger selbst komponierte für Gilla nicht. Die Kompositionen, die Farian meist zusammen mit dem Schlagertexter Fred Jay für Gilla verfasste, schwankten zwischen schlagerartigen Balladen im 4/4-Takt mit vielen Dopplungen der Gesangsmelodie, gemäßigten (Blues-)Rock-Anleihen und Soul- und Funk-Adaptionen. Letztere verwendeten an Stevie Wonders Hit „Superstition“ (1972) angelehnte Clavinet-Pattern sowie Streichermotive, die interpunktierende Bläsersätze auf hohe Geigen übertrugen und vom Klang her an Philly Soul erinnerten.

Der von Farian und Jay verfasste Hit „Tu es“ (Gilla 1975b) war eher rockig und basierte auf einem Galoppmotiv, bestehend aus zwei Sechzehntelnoten und einer Achtel, die auf dem Beat sitzt. Auch hier erinnerte vor allem das Streichermotiv an Philly Soul.

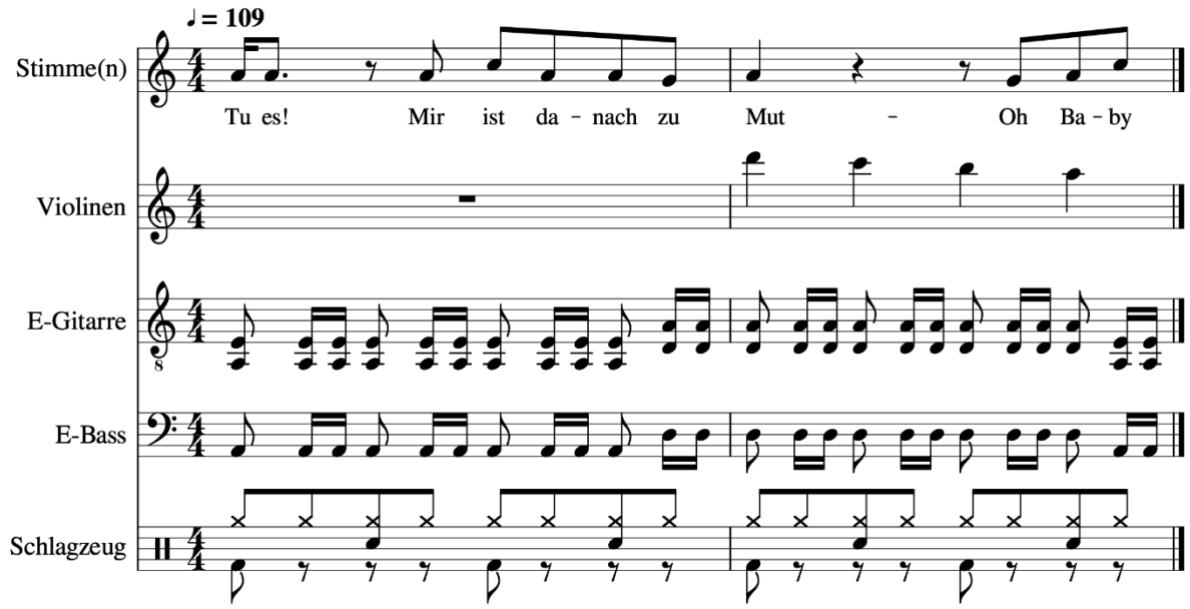


Abb. 43 Gilla: „Tu es!“ (1975b), erste Hälfte des Chorus.

Die Mixe versuchen sich an einer Aufteilung der Instrumentengruppen im Raum, erreichten aber bei Weitem nicht die Durchsichtigkeit der Mixe von Kunze/Levay oder Koppers für Moroder/ Bellotte, da die räumliche Positionierung und die kompositorische Gestaltung der Motive (noch) nicht derart zusammengedacht wurden, dass sich die Instrumentengruppen verzahnten und nicht überlagerten. Gleichwohl waren Bass, Schlagzeug und Stimme sowie die hohen Streichermotive mittig, Tasten- und weitere Saiteninstrumente dagegen seitlich angeordnet.

Am zweiten Gilla-Album (1977b) arbeitete Stefan Klinkhammer als Arrangeur mit, der für Farian als kreativer Partner eine wichtige Rolle spielte,[486] aber gelegentlich auch von Kunze anstelle von Levay beschäftigt wurde.[487] Farian und Klinkhammer sollen sich 1972 in Saarbrücken getroffen und seither zusammengearbeitet haben,[488] ihre erste auf Tonträger dokumentierte Zusammenarbeit stammt jedoch aus dem Jahr 1975 (Farian 1975b). Parallel dazu arrangierte Klinkhammer unter anderem auch für die Liedermacher Hein & Oss und griff für das Disco-Projekt Hot Blood (1975, 1977) auf die Dienste von Unwin, Forsey und Woodland zurück. Die Mixe erinnern hier wie auch bei Gilla eher an Heiders Bemühungen mit Alfie Khan denn an Moroder/Bellottes international konkurrenzfähige Arbeiten mit Koppers.

Das Image von Gilla ist über die Songtitel und Texte („Willst du mit mir schlafen gehn?“, 1975c, „Zieh mich aus“, 1977b etc.) hochgradig sexualisiert und reihte sich bruchlos in die sexuelle Ausbeutung von Frauen im Rahmen von *Munich Disco* ein. In Bezug auf Exotismus wurde diese Art der Inszenierung bei Boney M. nochmals verschärft.[489] Verantwortlich waren Farian und der Fotograf Didi Zill. Wie in Kapitel 4 beschrieben, sah Farian die visuelle Präsentation als zentralen Aspekt des Erfolgs von insbesondere Boney M. an:

> Das Cover [des Debüt Albums; D.E.] war für damalige Zeiten eine Sensation, und das war ein Teil des Erfolges, weil ohne dieses Cover hätten wir vielleicht die ersten 20–30000 Platten gar nicht verkauft.“ (Farian in SWF 2007: 16:40–16:51)

Sexploitation und Exotismus gehörten also wie bei Kunze/Levay und Moroder/Bellotte von Beginn an strukturell zur Projektvermarktung. Gleichzeitig maskierte Farian Boney M. im

---

[486] Zu Farians Netzwerk gesellte sich ab 1977 noch Michael Cretu, der unabhängig von Farian als Komponist und Produzent ab Mitte der 1980er-Jahre mit Eurodance-Projekten wie Sandra (z.B. 1985) oder den New-Age-Klängen von Enigma (z.B. 1990) sehr erfolgreich werden sollte.
[487] Z.B. McLean 1977b, Silver Convention 1977b.
[488] https://futureworldboneym.wordpress.com/fbm08/stefan-klinkhammer/
[489] Siehe Kapitel 6, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.

Unterschied zu Kunze/Levay mit Silver Convention und Moroder/Bellotte mit Summer auf der Bühne als Schwarze Band – The Black Beauty Circus (vgl. Baptist o.J.) –, während im Studio die aus dem Münchner Musikernetzwerk stammende *weiße* Farian-Crew aktiv war.

Boney M. wurden als Studioprojekt in der Anfangsphase von Thomas Meisel (Hansa) finanziell ermöglicht (vgl. Eidam/Schröder 2001: 15). Die erste Single, „Baby Do You Wanna Bump“ (Boney M. 1975), wurde in Deutschland kein Chart-Erfolg, weckte aber – wie schon Summers erste Versuche mit Moroder/Bellotte – Interesse in den Benelux-Staaten. Daraufhin stellte Farian eine Gesangsgruppe für TV-Auftritte zusammen. Deren Besetzung verstetigte sich 1976 mit den Sängerinnen Marcia Barrett und Liz Mitchell, der Tänzerin Maizie Williams und dem Tänzer Bobby Farrell, die alle karibische Wurzeln haben und über England (die Frauen) oder die Niederlande (Farrell) in die BRD gekommen waren. Barrett hatte bereits 1971 eine erfolglose, von E-Gitarren und Chor dominierte Single aufgenommen (Barrett 1971), die in der Produktion von Joe Menke[490] gut in eines der damaligen Rockmusicals gepasst hätte. Mitchell hatte wie Summer bei *Hair/Haare* gesungen, war dann wie Linda G. Thompson Mitglied der Les Humphries Singers geworden und hatte unter dem Namen Malcolm’s Locks ein Duo mit ihrem Les-Humphries-Singers-Kollegen Malcolm Magaroo gebildet. Williams sang zwar in England in Bands, ihre Stimme schien Farian jedoch für das Projekt ungeeignet. Farrell arbeitete vor Boney M. vor allem als DJ. Die Männerstimmen sang Farian im Studio selbst ein, alle vier Boney-M.-Mitglieder sollen bei Konzerten selbst gesungen haben – unterstützt von Backgroundsänger*innen, die nicht aus dem Münchner Sängerinnennetzwerk stammten.

Viele Hitsingles von Boney M. aus den 1970er-Jahren waren entweder offizielle Bearbeitungen oder basierten als Eigenkompositionen von Farian und Kollegen auf die eine oder andere Art auf angeeignetem Material. Marc Pendzich (2004: 225) zitierte Gerd Röckl: „[Hans-Jörg] Mayers Aufgabe bei Boney M. besteht darin, ständig Platten zu hören. Alte, neue, aus Europa, aus der ganzen Welt. Mayer sucht Nummern, die man aufpolieren kann.“ Pendzich (ebd.) bilanzierte in Bezug auf „Ma Baker“ (Boney M. 1977b): „Für Außenstehende bleibt ein Gefühl von musikalischem und finanziellem Imperialismus“ und allgemein:

[490] Menke war auch Mitkomponist des von Barrett gesungenen Boney-M.-Hits „Belfast“ (1977c). Er ist der Vater des NDW-One-Hit-Wonders Frl. Menke und war von 1977 bis 1997 Produzent von Truck Stop, die seit ihrem Debüt 1973 in seinem Studio aufnahmen.

> Coverversionen von „exotischen Volksliedern“ waren und sind oftmals eine zwar nicht illegale aber – in Bezug auf die Abrechnungsmodalitäten – doch illegitime Variante der Coverversion. Dieser Missbrauch von urheberrechtlichen Leistungen von Urhebern aus der Dritten Welt wurde möglich durch Ausnutzung einer auf die Interessen der Industrienationen abgestimmten eklatanten Gesetzeslücke im internationalen Urheberrechtsschutz. (Ebd.: 228)

Die Boney-M.-Inszenierung war also auch musikalisch problematisch. Tabelle 44 fasst den Erkenntnisstand in Bezug auf die Aneignung fremden Materials durch Farian für Boney M. zusammen.

Titel	Jahr	Charts	Komponist*in	Kommentar
Baby do you wanna Bump -Part I	1975	-	Zambi (aka Farian)	Enthält nicht genannte Elemente aus Prince Buster: „Al Capone“ (1964)
Daddy Cool	1976a	1 (D)	Farian/Reyam (aka Hans-Jörg Mayer)	
Sunny	1976c	1 (D)	Hebb	Coverversion Bobby Hebb (1966)
Ma Baker	1977b	1 (D)	Farian/Reyam/Jay	Strophenmelodie an ein tunesisches Volkslied angelehnt. Nachträglich Verlagsrechte gekauft (vgl. Pendzich 2004: 225)
Belfast	1977c	1 (D)	Deutscher/Bilsbury[491]/Menke	
Rivers of Babylon	1978b	1 (D)	Farian/Reyam/Dowe/McNaughton	Außergerichtliche Einigung mit den jamaikanischen Komponisten Dowe und McNaughton, die seitdem als Mitkomponisten gelistet sind.
Brown Girl in the Ring			Public Domain (Bearbeiter: Farian)	Karibisches Kinderlied. Arrangement von 1979 bis 2002 Gegenstand eines Plagiatsprozesses, den Farian gewann.

Tab. 44a Boney-M.-Single A-Seiten 1976–1978

[491] Siehe Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg (The Les Humphries Singers).

Titel	Jahr	Charts	Komponist*in	Kommentar
Rasputin	1978c	1 (D)	Farian/Reyam/Jay	Von der Gruppe geleugnete Ähnlichkeiten der Melodie mit einem Lied aus Istanbul (vgl. Özer 2003: 217). Der einleitende Drumbeat erinnert stark an Cozy Powell „Dance With The Devil (1973).
Painter Man	1978d	10 (GB)	K.Pickett/Phillips	Coverversion The Creation (1967)
Mary's Boy Child – Oh My Lord	1978e	1 (D)	Hairston (Mary's Boy Child), Hairston/Farian/Jay/Korn (Oh My Lord)	Medley der Bearbeitung der Belafonte-Version des Weihnachtsliedes von J. Hairston mit einer Farian/Jay-Komposition. Verhältnis Bearbeitung bzw. Neukomposition: ca. 75% zu 25%.
Hooray! Hooray! It's a Holi-Holiday	1979b	4 (D)	Pubic Domain/Jay, Bearbeiter: Farian	Melodie basiert auf dem Minstrel-Song „Polly Wolly Doodle".
El Lute	1979c	1 (D)	Farian/Blum/Jay	
I'm Born Again	1979d	7 (D)	Jay/Rulofs	Melodie basiert teilweise auf einem irischen Traditional
Bahama Mama			Farian/Jay	

Tab. 44b Boney-M.-Singles 1978–1979

Soul- und Funk-Einflüsse finden sich bei Boney M. vor allem in den ersten vier Singles. Im Anschluss an das rockige „Belfast" (1977c). nahmen insbesondere karibische Einflüsse (Reggae, Calypso) zu und entwickelten bzw. standardisierten den auf *Munich Disco* folgenden Eurodance-Sound mit.[492] Single Nummer sieben, „Rasputin" (1978c), wirkte dagegen zumindest strukturell wie eine Reminiszenz an die Anfangstage.

Die musikalische Blaupause für die folgenden Singles bildete „Daddy Cool" (1976a). Auch die englische Wikipedia behauptet für „Ma Baker" (1977b) „a structure similar to Boney M.'s breakthrough single „Daddy Cool" with the same gimmick percussion, alternating answer-

[492] Zur Bedeutung von karibischen Sounds für die Protagonisten der schwedischen Cheiron Studios, die den Mainstream-Pop ab Anfang der 1990er-Jahre (mit)bestimmten, vgl. Seabrock 2016. Zu einer Analyse von Dieter Bohlens Arbeit mit Modern Talking siehe Doehring 2015.

back vocals, a spoken mid-part (en.wikipedia/Ma Baker)." Unter „gimmick percussion" sind mit der Stimme produzierte Perkussion-Sounds zu verstehen, mit denen „Daddy Cool" (Boney M. 1976a) beginnt und die bei „Ma Baker" (1977b) auf die einleitende Stimme folgen. Farian verwies damit auf eine verbreitete Praxis im jamaikanischen Ska der 1960er-Jahre, Percussion-Klänge mittels der klanglichen Möglichkeiten des Mund- und Rachenraumes nachzuahmen.[493] „Rasputin" (1978c) hat zumindest ein von Cozy Powell (1973) geborgtes 6-taktiges Trommel-Intro mit Auftakt. Die „alternating answer-back vocals" bestimmen die Strophen von „Daddy Cool", „Ma Baker" und „Rasputin", wobei grundsätzlich die Männerstimme beginnt und die Frauen antworten. Der Chorus (und Prechorus bei „Rasputin") wird immer im Chor gesungen. Bei „Sunny" (1976c) bestreitet Mitchell die Strophen allein. Ein „spoken mid-part" findet sich bei „Sunny" nicht, weil die Songstruktur der Bearbeitung dem Original folgt, das nur aus einer Abfolge von mehreren Verses und Chorussen besteht. Bei „Daddy Cool" hören wir in der Bridge Farian, bei „Ma Baker" und „Rasputin" die gleiche, nicht zur Gruppe bzw. Farian gehörige Männerstimme. Zusätzlich liegt mindestens am Anfang von „Daddy Cool", „Sunny" und „Ma Baker" ein Flanger als Effekt auf den Becken des Schlagzeugs.[494] Bei „Rasputin" beenden diese verfremdeten Beckenklänge nach 26 Takten das Intro in einem 4-taktigen Break. Dieser Break präsentiert auch prominent eine absteigende Basslinie und muss als Moment der eigenen Historisierung begriffen werden: So klingt der Boney-M.-Signature-Sound, denn sowohl bei „Daddy Cool" als auch bei „Ma Baker" hört man als Beginn die „gimmick percussion" und eine prägnante Basslinie (vgl. Tab. 45). Der Boney-M.-Sound wird durch hohe Streicherklänge komplettiert, die entweder noch an Philly Sound erinnern oder schon ein Erkennungszeichen für Disco sind.

Aufgrund dieser Ähnlichkeiten beschränke ich mich bei meiner Analyse im Folgenden auf „Daddy Cool", das vier Monate nach „Love To Love You Baby" und sieben Monate nach „Fly, Robin, Fly" erschien. „Daddy Cool" erreichte in je nach Quelle vier bzw. acht Ländern inklusive

[493] Roland Al & The Soul Brothers: Phoenix City (1966).
[494] Siehe auch den Flanger auf dem Schlagzeug bei bei „Mexiko" (1972) der Les Humpries Singers im ersten Abschnitt dieses Kapitels (Gospel aus Hamburg).

Deutschland Platz eins der Charts[495] und war in Großbritannien ein Top-Ten-Hit. In den USA reichte es dagegen „nur“ für Platz 65 der Billboard Hot 100.

„Daddy Cool“ ist mit 124 bpm fast so schnell wie „Er gehört zu mir“ (Rosenberg 1975a) und damit schneller als die Beispiele von Kunze/Levy und Moroder/Bellotte. Das Stück beginnt mit der „gimmick percussion“. Der einleitende 2-taktige Basshook addiert sich, erklingt eigentlich nur im Intro und am Ende der Bridge und entspricht Formteil A.

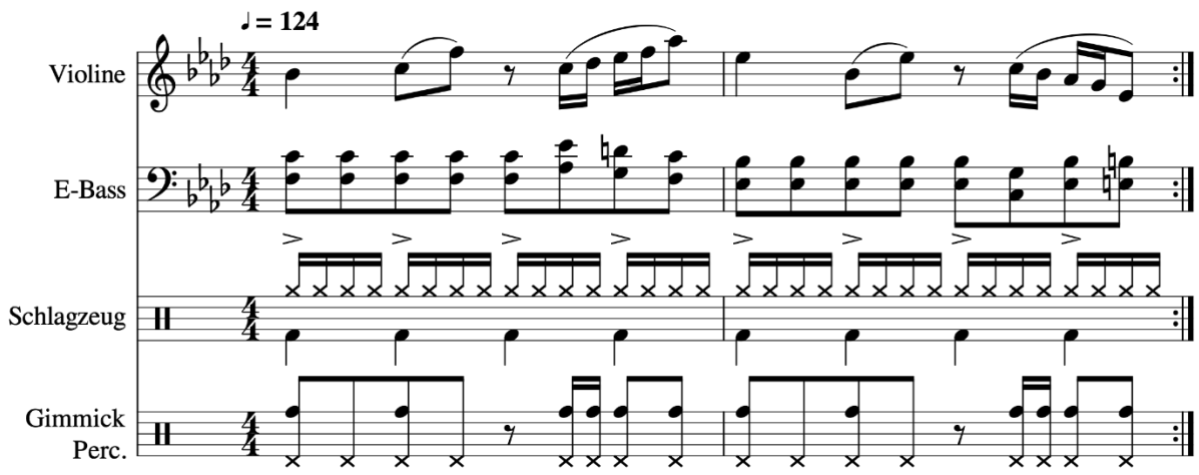


Abb. 44 Boney M.: „Daddy Cool“ (1976a), Formteil A

In den Gesangsteilen wird er von einem 4-taktigen Pattern abgelöst – Formteil B (Abb. 45). Die in Powerchords geführte Basslinie in A, die im regelmäßigen Puls zwischen erster und siebter Stufe in f-moll pendelt, ist klanglich und harmonisch ein aus dem Blues abgeleitetes Rockklischee. Das Fehlen der Snare, die 4-to-the-floor-Bass-Drum und die Sechzehntel in der Hi-Hat konterkarieren den rockigen Eindruck und die Streichermelodie deutet in Richtung Philly-Sound. Formteil B zeigt eine stärkere Verzahnung der Instrumentalstimmen als A, insbesondere von Gitarre, Saxofon, Geigen und Stimmen. Der regelmäßige Achtelpuls des Basses bleibt erhalten, die Harmonik entspricht den Stufen i-vii-V-i. Terzen werden abgesehen von den Akkorden in Vio2 und am Ende des dritten Takts der Gitarrenstimme vermieden.

[495] Belgien, BRD, Frankreich, Norwegen, Österreich, Schweden, Schweiz und Spanien (https://en.wikipedia.org/wiki/Daddy_Cool_(Boney_M._song)#Charts_2) bzw. BRD, Norwegen, Österreich und Schweiz (www.chartsurfer.de/artist/boney-m/daddy-cool-song_hccp.html).

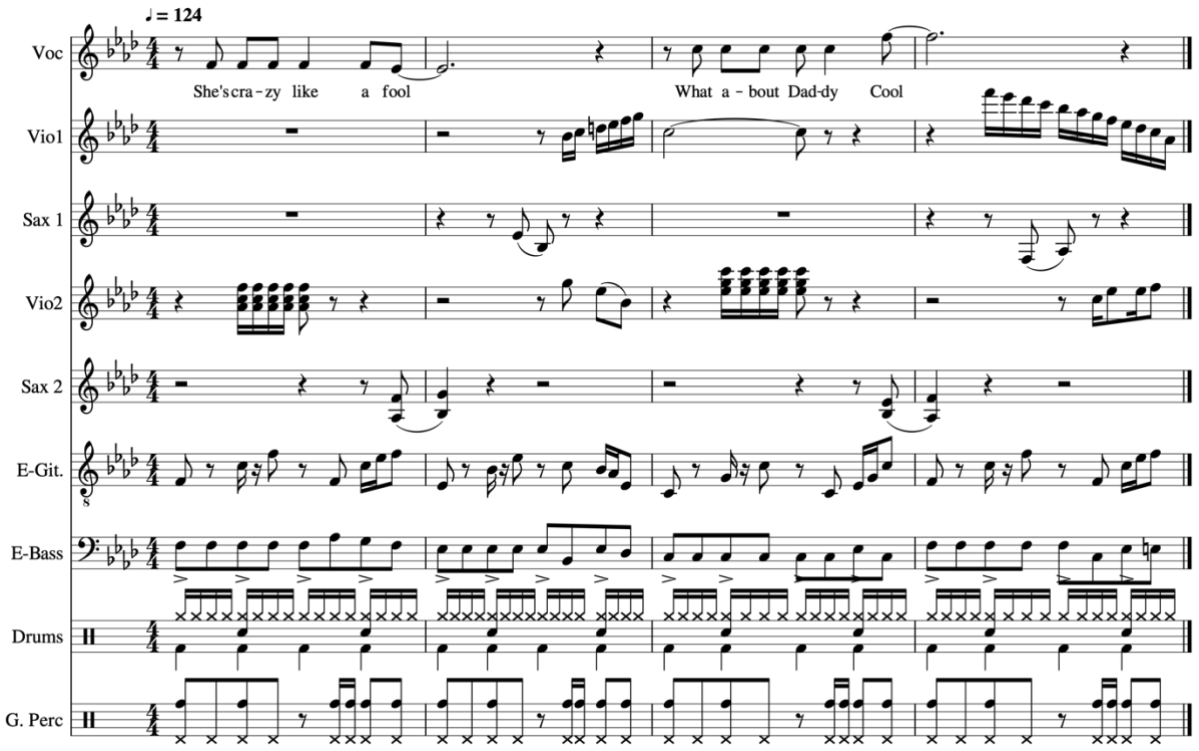


Abb. 45 Boney M.: „Daddy Cool“ (1976a), Formteil B, ohne Chorus[496]

Von Soul unterscheidet sich diese Arrangierweise über die Unwichtigkeit des Backbeats, der eine untergeordnete Rolle spielt und auch nicht von anderen Stimmen jenseits des Schlagzeugs gedoppelt wird. Die Bedeutung der Streicher zeigt den Philly-Soul-Einfluss. Dagegen fehlt die sich zum Offbeat öffnende Hi-Hat des Philly Soul, die von einer Betonung auf dem Beat ersetzt wird. Philly-Soul-Bässe beruhen zwar ebenfalls auf Achtel, sind aber tonal bewegter als die einfache Wiederholung der Grundtöne der Akkorde in „Daddy Cool“. Von Funk unterscheidet sich „Daddy Cool“ zudem wegen des Fehlens eines synkopierten Basslaufs wie er in „Love To Love You Baby“ zu hören ist. Der Bass von Unwin bleibt stark in der Beat- und Rockmusik verwurzelt. Im Prinzip war diese Produktionsweise auch schon bei „Tu es!“ (Gilla 1975b) angelegt, wie in Abbildung 43 zu sehen. Das gebundene Spiel von Unwin bei „Daddy Cool“, unterscheidet sich auch von seinem den maschinellen Eindruck miterzeugenden Stakkato-Spiel bei „Fly, Robin, Fly“ (Silver Convention 1975a). „Daddy Cool“ zeigt sich als Hybrid aus Rock, Soul und karibischen Elementen.

[496] Die Stimmen Voc, Vio1 und Sax1 auf der einen Seite sowie Vio2 und Sax2 auf der anderen erklingen nicht gemeinsam, sondern alternativ.

Formal sind „Daddy Cool“, „Ma Baker“, „Rasputin“ und im Prinzip[497] auch „Baby Do You Wanna Bump Part 1“ (1975) Standard-Songs. Farian präferierte also im Gegensatz zu Kunze/ Levay und Moroder/Bellotte keine Tanzmusik-, sondern eine Liedstruktur, die in Tabelle 45 wiederum exemplarisch an „Daddy Cool“ dargestellt wird.

Formteil	Binnengliederung		Takte	Kommentar
Intro	Intro	A	2	real: 1 Takt plus Auftakt, Gimmick Perc.
		B	4	+ männliche Stimme, Chor wie im Verse
		2A	4	+ Hi-Hat, Bass
		2A	4	+ Bass Drum, Vio
Verse 1		2B	8	Instrumental, Vio2, Sax2
	Verse	2B	8	Männliche Stimme, Chor, Vio1, Sax1
	Chorus	2B	8	Chor, Vio1, Sax1
Verse 2		2B	8	
	Verse	2B	8	
	Chorus	2B	8	
Bridge	Bridge	2B	8	
		C	5	Männliche Stimme, Mariachi Bläser
		2B	8	
		2A	4	Hi-Hat, Bass
		2A	4	+ Gimmick Percussion, Bass Drum, Vio
Playout	Verse	2B	8	
	Chorus	2B	8	plus Schlussformel in Takt 8

Tab. 45 Boney M.: „Daddy Cool” (1976a), Songstruktur

Auffällig in Bezug auf Tanzmusikelemente ist vor allem die jeweils 8-taktige instrumentale Einleitung von Verse 1, 2 und Bridge, die jeweils den Groove präsentieren und starkmachen. Diese Arrangement-Idee der Vermittlung zwischen Lied und Tanzmusik war nicht neu, sie findet

[497] „Baby, Do You Wanna Bump“ist quasi ein Instrumentalstück mit einem den Songtitel als Refrain wiederholenden Chorus.

sich ein Jahr früher auch schon bei Holm/Pietsch in ihrer Arbeit für Joy Fleming.[498] Bei eindeutigen Bearbeitungen wie „Sunny“ kopierte Farian dagegen die Struktur des Originals.

Auf dem Debüt von Boney M. und den begleitenden Singles sind keine Mixingenieure, aber zwei Tonstudios – eines in München und eines in Offenbach – angegeben. Bei den folgenden Alben sind immer mindestens vier Toningenieure gelistet, sodass davon ausgegangen werden kann, dass der Einfluss der Toningenieure auf den Sound bei Farian geringer war als bei Moroder/Bellotte mit Koppers. Die Mixe des Debüts und insbesondere der ersten drei Boney-M.-Singles bis inklusive „Sunny“ unterscheiden sich von denen der folgenden Hits wie „Ma Baker“. Wie bei „Daddy Cool“ deutlich zu hören ist, versuchte Farian die Soundquellen mittels räumlicher Trennung funkartig zu verzahnen: Die „gimmick percussion“ und die Bläser sind links, die Hi-Hat mit Flanger und die Gitarre rechts, der Rest eher mittig angeordnet. Die Stimmen sind verhallt und nutzen im Falle des Chors die Breite des Stereoraums. Ab „Ma Baker“ rücken alle Soundquellen wieder in Richtung Mitte, von einzelnen Effekten wie der von rechts kommenden, einleitenden Stimme bei „Ma Baker“ abgesehen. Damit verstärkt Farian die Abkehr vom Funk und die Hinwendung zu anderen Klangidealen im Laufe der Karriere von Boney M.

Farian blieb im Grunde seines Herzens ein Soul- und Rockfan, der sich in den 1970ern auch für Reggae begeistern konnte. Er konnte auf Dauer hörbar wenig mit Funk anfangen, dies betraf insbesondere die Basslinien und die Mixästhetik. Die funktypische Verzahnung der einzelnen Klangquellen bekam Farian im Gegensatz zu Heider mit Rosenberg, Kunze/Levay und Moroder/Bellotte nicht durchgehend hin. Wahrscheinlich gefiel sie ihm auch weniger als die sehr mittig gedachten Southern-Soul-Mixe der 1960er-Jahre. Gleiches galt für die Bassläufe, die weniger synkopiert sind als im Funk üblich und ebenfalls eher in einer Southern-Soul- und Rocktradition stehen. Vom Southern Soul übernahm Farian auch die Zentralität der Basslinie für Mix und Groove. Spätestens ab 1977 überlagerten dann karibische Elemente die Funk-Einflüsse.

Im Gegensatz zu Heider, Kunze/Levay und Moroder/Bellotte versuchte Farian, insbesondere Boney M. im Konzert als Schwarzes Projekt zu vermarkten. Die gleichzeitige Präsentation

[498] Vgl. Kapitel 9, Abschnitt Joy Fleming – Lieder und Brücken.

der *weißen* Farian Crew auf Albumcovern doppelte einerseits offensiv die Produktionsbedingungen von Southern Soul bei Stax oder in Muscle Shoals und andererseits die essenzialistische Vermarktungsstrategie für Southern Soul in Deutschland. Farian hoffte, dass seine Produktionen als Schwarze Musik wahrgenommen würden. Im Unterschied zu den Machern von Linda & The Funky Boys in Hamburg behauptete Farian jedoch nie, die Produktion sei Schwarz.

Sexploitation und Exotismus trieb er gemeinsam mit Fotograf Zill bei Boney M. in neue Höhen – ohne Rücksicht auf (moralische) Verluste.[499] Seine Lust an der Inszenierung war vor allem auf kommerziellen Erfolg ausgerichtet, Inhalte erschienen genauso zweitrangig wie die Meinung der Angestellten. Mit Milli Vanilli wurde diese Strategie in den 1990er-Jahren nochmals sowohl extrem erfolgreich als auch skandalisiert (vgl. Schober 2004). Damit steht Farian in einer langen Tradition erfolgreicher Pop-Produzenten von Phil Spector bis Doktor Luke.[500] Mit Letzterem verbindet ihn auch, dass er musikalisch nicht vor der kulturellen Aneignung fremder Ideen haltmachte. Selbst für Laien sind die Parallelen, der Dialog der musikalischen Äußerungen im Netzwerk populärer Musik, immer wieder deutlich hörbar. Dies bedeutet aber nicht, dass im juristischen Sinne urheberrechtliche Vergehen vorlägen. Farian produzierte insgesamt einen stilprägenden Mix aus Soul, Rock, Disco und karibischen Elementen. Sein Einfluss lag jedoch eher im Bereich des Eurodance/Mainstream-Pop und nicht in der elektronischen Tanzmusik wie bei Kunze/Levay oder Moroder/Bellotte.

Anthony Monn und Amanda Lear

Anton aka Anthony Monn war schon mehrere Jahre Teil des Münchner Netzwerks, bevor er zu produzieren begann. Über seine Biografie ist fast nichts bekannt. Eine Webrecherche fördert beispielsweise kein einziges Interview mit ihm zutage. Die Karriere des Münchners begann nachweislich spätestens 1970 als erfolgloser Interpret von Rockstücken für Moroder (Anthony 1970). Kunze war in die ersten Produktionen ebenfalls involviert. 1973 arbeitete Monn dann auch für Bellotte (Antony 1973). Es existiert zudem eine gemeinsame Single mit McLean (Tony & Liza & Penny 1973).

[499] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.
[500] Aus Farians Schule kamen erfolgreiche Produzenten wie Toby Gad und Michael Cretu, vgl. Fn. 456 und 486.

Der Erfolg kam Anfang 1977 mit Amanda Lears im Dezember 1976 veröffentlichter Single „Blood & Honey“ (Lear 1976), die im März 1977 bis auf Platz 12 der deutschen Single-Charts stieg, und beschränkte sich im Wesentlichen auf die BRD, Österreich und die Schweiz.[501] Vom US-amerikanischen oder zumindest europaweiten Erfolg seiner Münchner Produktionskollegen konnte Monn nur träumen. Mit der an der Durchsetzung des Partyschlagers mitbeteiligten Saragossa Band, die Blackfacing als Inszenierungsmittel nutzte, war er zwischen 1977 und 1982 ebenfalls in der BRD und Österreich erfolgreich. [502] Der Erfolg des von 1977 bis 1981 aktiven Disco-Projekts Orlando Riva Sound, das er zeitweise gemeinsam mit Pietsch, Holms Partner nach der Trennung von Moroder, betrieb, blieb auf die BRD beschränkt.[503] Die Zusammenarbeit mir Lear dauerte bis 1983 und umfasste fünf Alben und 24 Singles.

Lear hatte bereits eine lange internationale und erfolgreiche Karriere als Fotomodel hinter sich, als sie sich Mitte der 1970er-Jahre auch der Musik zuwandte. Ihre Debüt-Single (Lear 1975) erschien in Frankreich zwar vermutlich ohne Beteiligung von Monn, war jedoch ohne zusätzliche Angaben zu den Autor*innen Teil ihres von ihm produzierten Debüt-Albums (1977a). Dass Lear eigentlich eher Rockmusik machen wollte, hörte man dem von einem Chicago-Blues-Gitarrenriff a la Muddy Waters getriebenen „La Bagarre“ (1975) deutlich an. Wie Monn fehlten also auch bei Lear Erfahrungen in Sachen Soul und Funk. Auch der in Tschechien geborene Arrangeur Karel aka Charly Ricanek schien vor 1976 nicht über Soul- und Funk-Arrangements nachgedacht zu haben.[504] Seine Arbeit war eng mit den Produktionen von Monn verknüpft. Über reichlich Vorerfahrungen verfügten dagegen die Studiomusiker Harrison, Unwin, Björklund und Faltermeyer sowie die Backgroundsängerinnen Walther und in Teilen Maurer.

---

[501] www.chartsurfer.de/artist/amanda-lear/songs-ffcc.html.
[502] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus, www.chartsurfer.de/artist/saragossa-band/songs-ffpv.html.
[503] www.chartsurfer.de/artist/orlando-riva-sound/songs-fhcf.html.
[504] www.discogs.com/artist/292139-Charly-Ricanek?filter_anv=0&subtype=Writing-Arrangement&type=Credits.

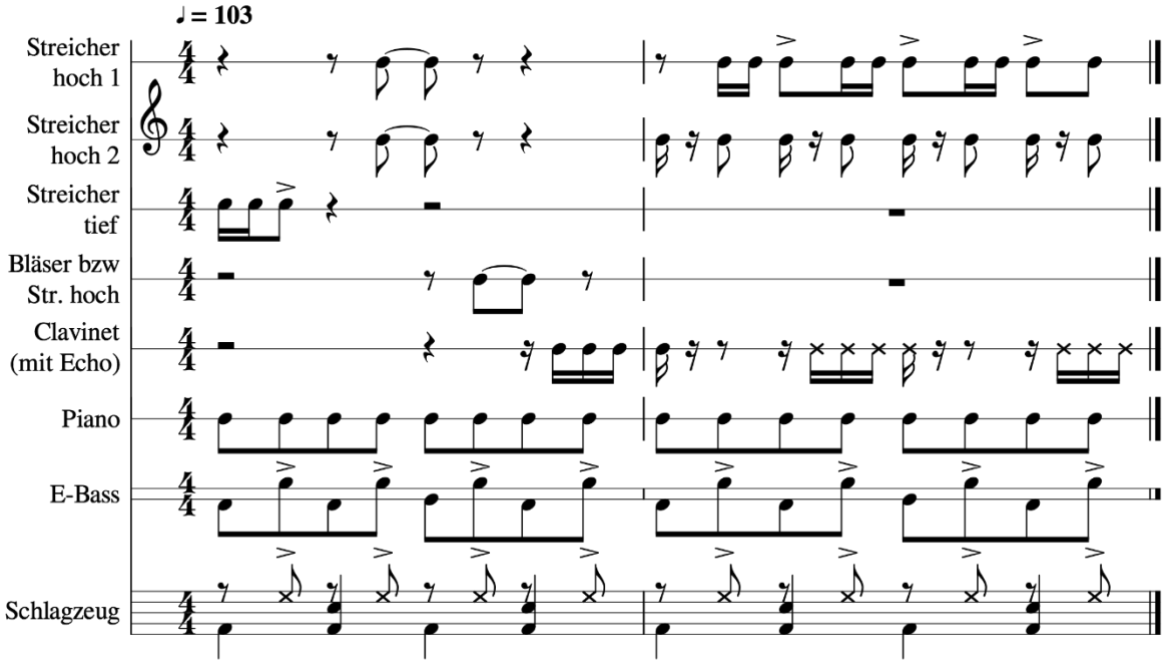


Abb. 46 Amanda Lear: „Blood & Honey“ (1976), Groove-Abstraktion

Abbildung 46 zeigt eine Abstraktion des Grooves von „Blood & Honey (1976). ‚Streicher hoch 1‘ und ‚Streicher hoch 2‘ erklingen alternativ. ‚Bläser bzw. Str. hoch‘ sind als Bläser zusätzlich und als Streicher alternativ zu ‚Streicher hoch‘ zu hören. ‚Clavinet‘, ‚Bläser‘ und ‚E-Bass‘ spielen im Verlauf des Stücks weitere Figuren. Die E-Gitarre von Björklund ging im Mix unter. Deutlich ist die Verzahnung der melodischen Elemente sowie die Betonung des Offbeats mittels der in einer Philly-Soul-Tradition stehenden offenen Hi-Hat, des hohen Basstons, des letzten Tons des „Streicher tief‘-Motiv und der Achtelnoten im zweiten Takt von ‚Streicher hoch 2‘.

Der Mix ist eher mittig orientiert. Im Verse sind nur die hohen Streicher und die Bläser eher rechts, im Chorus der Chor weit links und rechts angeordnet. Das Schlagzeug klingt mit Ausnahme der Hi-Hat dumpf und wie alle rhythmischen Elemente eher im Hintergrund, während insbesondere die verschiedenen Stimmen und die Streicher im Vordergrund angesiedelt sind. An Stimmen hört man neben Lears tiefer und rauchiger Stimme einen hohen Frauenchor und eine tiefe Männerstimme, die im Chorus alternieren, während im Prechorus nur der Frauenchor auf Lear antwortet.

Formteil	Takte	Kommentar
A	4	Piano-Intro (plus Synthesizer auf der Eins)
B	8	Instrumentaler Groove
C	8	Verse
D	8	Prechorus
E	16	Chorus
A	2	Piano-Intro minus Synthesizer plus Hi-Hat und Streicher
B	8	Instrumentaler Groove
F	6	Breakdown: Stimme, Drums, Congas, Streicher
C	8	Verse
D	8	Prechorus
E	16	Chorus
G	8	Interlude bzw. instrumentale Bridge
D	8	Prechorus
E	24	Chorus, Fade-out ab Takt 17

Tab. 46 Amanda Lear: „Blood & Honey“ (1976), Songstruktur

Formal entspricht „Blood & Honey“ (1976) einem variierten dreiteiligen Standard-Popsong, der mit einer reihenden Tanzmusikstruktur verschränkt wird, wie in Tabelle 46 zu sehen. Auf eine Tanzmusikstruktur verweist, dass der Song nach dem Chorus E wieder von vorn beginnt und mit dem Breakdown F ein weiterer Formteil zwischen Groove B und Verse C eingereiht wird. Für den Standard-Popsong spricht die Interlude G nach dem zweiten Chorus E an der Stelle, an der die Bridge erwartet wird, und die abschließende Rückkehr zu Prechorus D und Chorus E.

Es deutet einiges darauf hin, dass „Daddy Cool“ (Boney M. 1976a) für „Blood & Honey“ (Lear 1976) als Vorbild diente. Argumente sind die Existenz der tiefen Männerstimme sowie des Frauenchors, die Frage-und-Antwort-Struktur von Chor und tiefer Männerstimme im Chorus, die Sechzehntel-Gruppen in den tiefen Streichern, die an Vio2 (Abb. 45) bei „Daddy Cool“ erinnern, sowie formal der 8-taktige instrumentale Groove vor Beginn des Verses.

Monns Arbeit für Lear zeigte die fortschreitende Kristallisierung dessen, was sich bei Heider in Berlin als Philly-Soul-Adaption und bei Kunze/Levay bzw. Moroder/Bellotte als *Munich Disco* zu formieren begann, und betonte die Wichtigkeit von Farian für diesen Prozess. Funk

spielte dabei eine immer geringere Rolle, während Rock- und Southern-Soul-Elemente tragend blieben. Lears größter Hit „Follow Me“ (Lear 1978b) basiert dementsprechend auf einem rockigen Bass-Riff in Achteln, das auf den Grundtönen der Akkorde verharrt und auf den Zählzeiten Zwei und Vier in eine höhere Oktave wechselt, um den Backbeat zu betonen.

Zur Inszenierung von Lear gehörte von Beginn an das Spiel mit Transsexualität. Zwar leugnete sie derartige Gerüchte beständig, gleichzeitig wurde eine potenzielle Geschlechtsumwandlung damals breit diskutiert und von ihr auch mittels biografischer Verschleierungstaktiken befeuert (vgl. Jeier 1979: 76). Einerseits überschritten Lear und Monn damit die für *Munich Disco* übliche sexistische und exotistische Inszenierung der Interpretinnen und pflanzten sozusagen diskursiv einen queeren Samen, der sowohl an das Genderbending im Glamrock (vgl. Auslander 2006) als auch an die schwule bzw. queere Tradition von Disco (vgl. Shapiro 2005; Hermanns 2009) anschloss. Andererseits diente die Diskussion um Transsexualität vor allem voyeuristischen Zwecken – wie bei Boney M. wurde Lear als Nicht-Schwarze Frau so zusätzlich exotisiert. Dies unterschied sie zum Beispiel deutlich von der heterosexuellen Inszenierung bei Gilla. Ein direktes Argument für Voyeurismus ist zudem, dass Lear die Einladung zu einer erotischen Fotostrecke für das Magazin *Playboy* (Ausgabe 9/1977) annahm und ein Oben-ohne-Foto aus dieser Fotosession ihrem Debüt-Album (Lear 1977b) bei späteren Auflagen als Poster beigelegt wurde – analog zu Boney M. und Silver Convention. Das Album erhielt gleichzeitig ein neues Cover (1977b), das Lear als Büsten-Porträt mit nacktem Oberkörper in verführerischer Pose zeigt. Der Albumtitel *I Am A Photograph* (1977b) spielte sowohl mit ihrer Vergangenheit als Model als auch mit der Inszenierung von Authentizität und Sexualität. Hier wurde offensiv eine Künstlichkeit behauptet, die mit der auf Authentizität und Identität ausgerichteten Inszenierungsstrategie von beispielsweise Boney M. als „wirklich“ Schwarze Musik wenig bis nichts zu tun hatte.

Erweitert man die Untersuchung auf andere Monn-Produktionen, so wird wahrscheinlich, dass Lear für das Spielerische der Inszenierung und Monn für die voyeuristische Sexploitation zuständig war. Die Cover von Orlando Riva Sound zeigten bei „Moon-Boots“ (1977) eine bis auf die „Boots“ und ein die Scham bedeckendes Dreieck nackte, gemalte Frau vor einem Hintergrund aus Raketen, „Indian Reservation“ (1979a) zeigte als Foto eine ebenfalls halbnackte Frau mit indianischem Kopfschmuck, deren lange schwarze Zöpfe ihre Brüste bede-

cken, während hinter ihr drei *weiße* Kolonisatoren posieren. Bei „Lady Lady Lady“ (1979b) lag eine bekleidete Frau wie eine Jagdtrophäe vor den gleichen drei Männern, inklusive eines auf ihr ruhenden Fußes! Das Cover des Albums *Body To Body* (1978) präsentierte ein gezeichnetes Showtanzpaar, dessen weiblicher Part wiederum sehr leicht bekleidet ist, und machte die rein heterosexuelle Ausrichtung der Inszenierung nochmals überdeutlich. Zu dieser Deutung passt, dass sich Lear von Disco später distanzierte (O.N. 2004: Abs 2 und 3), auch wenn sie von der Bedeutung der Inszenierung für ihren Erfolg überzeugt war: „In meine Show kommen die Leute, um Amanda Lear zu sehen und zu hören, sie kommen nicht unbedingt wegen der Disco-Musik“ (Jeier 1979: 80).

Erfolg mit Philly-Sound, Sexploitation und Exotismus – Zwischenfazit

Die Produzenten haben aus den erfolglosen Bearbeitungen der 1960er- und frühen 1970er-Jahre sowohl musikalisch als auch hinsichtlich der Inszenierung gelernt. Sie, die Produzenten, waren Teil einer in personeller Hinsicht sehr überschaubaren, eng miteinander verbundenen Szene, die die BRD popmusikalisch auf der internationalen Landkarte etablierte. Die Protagonist*innen waren dabei mehrheitlich nicht Deutsch.

Der Erfolg kam auf musikalischer Ebene mit Produktionen, die insbesondere Elemente des Philly-Sound adaptierten und weiterverarbeiteten. Heider verschmolz Philly Soul mit Schlager zu Popmusik, Kunze/Levay etablierten das Maschinelle späterer elektronischer Tanzmusik und Moroder/Bellotte waren formal innovativ und erfanden den Track mit. Farian blieb dagegen eher an Southern Soul und Liedstrukturen orientiert. Er fremdelte mit Funk, erweiterte stattdessen das Tableau der Adaptionsmöglichkeiten um karibische Quellen und bereitete so Eurodance-Musik vor. Monn nahm sich Farian und Moroder als Vorbilder, konnte aber nicht mit deren Potenzial mithalten. Die innovativen Möglichkeiten seiner Produktionen stammten in musikalischer Hinsicht aus dem Netzwerk Münchner Studiomusiker und Sängerinnen, auf das alle Münchner Produzenten zurückgriffen. Heider in Berlin nutzte ein analoges Netzwerk. Vor allem Farian wollte, dass die von ihm inszenierten Projekte als Schwarz wahrgenommen wurden und verschwand hinter seinen Produkten, während Moroder quasi als Gegenpol selbst den Ruhm ernten wollte und deswegen als einziger der Produzenten unter eigenem Namen ähnliche Musik veröffentlichte.

Der Erfolg kam auch, weil man die Inszenierungsstrategien änderte und analog und parallel zur Bearbeitung von „Shame, Shame, Shame“ (Linda & The Funky Boys 1975a) auf Sexploitation und Exotismus setzte. Heiders Verzicht, Rosenbergs exotistisches Potenzial als Romni zu inszenieren (vgl. Räfle 2010) oder ihr Image zu sexualisieren, blieb die Ausnahme. Dem als konservativ und älter gedachten Schlagerpublikum wäre offensive Sexploitation auch schwer vermittelbar gewesen, Exotismus im Sinne von Karneval und Tourismus dagegen eigentlich schon. Die Les Humphries Singers setzten in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre noch auf Diversität und Exotismus ohne Sexploitation und hatten damit Erfolg, verblieben aber musikalisch zwischen Gospel und Beat-Adaptionen stehen. Die Münchner Produzenten wollten diesen von Heider und Humphries gesetzten Rahmen sprengen und produzierten in englischer Sprache. Ihre erfolgreichen Interpret*innen waren mehrheitlich *nicht-weiß*, dafür weiblich und wurden als männlich-heterosexuelle Fantasien inszeniert. Dies galt für die Go-go-Girls Silver Convention mit Wulf im Zentrum genauso wie für den nur vermeintlich queeren Glamour von Summer und die voyeuristischen Inszenierungen von Farian mit Boney M. bzw. Monn mit Lear. Farian verschmolz gemeinsam mit Fotograf Zill bei *Love For Sale* (Boney M. 1977a) ohne Hemmungen Rassismus und Sexismus. Monn baute dagegen mit Lear auf den Exotismus queerer Sexualität, bestätigte mit O.R.S. heterosexuellen Sexismus und trieb mit dem Blackfacing der Saragossa Band rassistische Inszenierungen im Rahmen von Disco in neue Höhen. All dies wurde zeitgenössisch nicht oder kaum skandalisiert. Der Erfolg zählte und dieser gab den besprochenen Produktionsteams zumindest in der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre recht.

Unbeschreiblich weiblich – Sängerinnen und Inszenierungen

Joy Fleming – Lieder und Brücken 382
Su Kramer – Afrolook und Freiheit 403
Statt eines Zwischenfazits – Fleming, Kramer und die Produktionsnetzwerke 422

Die Produktion von Soul, Funk und Disco erfolgte in der BRD weitgehend durch männliche Produktionsteams. Die Stücke wurden mehrheitlich von in Netzwerken agierenden Studiomusikern eingespielt und von Frauen gesungen. Die Sängerinnen waren insbesondere dann gut in diese Netzwerke integriert, wenn sie auch als Backgroundsängerinnen für Fremdproduktionen arbeiteten.

Gleichzeitig waren die Produktionen auf Sologesang oder Gesangsgruppen zugeschnitten, Bands mit der ihnen eigenen Arbeitsteilung existierten verhältnismäßig selten. Damit wurden die Sängerinnen zu Trägerinnen der Inszenierungsstrategien der Produktionsteams bzw. der hinter diesen stehenden Bereiche der Musikindustrie. Ihre Gesichter, Stimmen und Körper wurden mit den Stücken identifiziert. In den Kapiteln 4 und 8 habe ich argumentiert, dass Sexploitation und Exotismus, also die offen sexualisierte und sexistische Inszenierung der Sängerinnen bei gleichzeitiger Betonung und Inszenierung ihres Anders-Seins als Projektionsfläche für unter anderem rassistische Fantasien gerade im Bereich westdeutscher Funk- und Disco-Produktionen wichtige Erfolgsfaktoren waren.

Ich möchte – meine Untersuchung abschließend – den Fokus im Folgenden deswegen auf *weiße* deutsche Soul-, Funk- und Disco-Sängerinnen richten, die sich erstens der Inszenierung qua Sexploitation und Exotismus zumindest weitgehend verweigerten und denen zweitens parallel zu *Munich Disco* der große kommerzielle Durchbruch verwehrt blieb, obwohl Stimme und Musik jedem professionellen Anspruch genügten. Im Zentrum dieses Kapitels stehen zwei Sängerinnen, die zum in Kapitel 8 analysierten Netzwerk der *Munich Disco* gehörten: Joy Fleming und Su Kramer. Kramer versuchte, wie einige der bereits vorgestellten Sängerinnen

(etwa Liz Mitchell, Donna Summer, Renate Maurer), die deutschsprachige Version von *Hair* als Karrieresprungbrett zu nutzen, und verlegte ihren Arbeitsschwerpunkt dementsprechend zeitweise von Norddeutschland nach München. Joy Fleming griff nach anfänglichen Erfolgen mit Bands im Badischen auf die Münchner Netzwerke zurück, um als Solokünstlerin Karriere zu machen. Einige der Veröffentlichungen beider Sängerinnen zählen zu den Alben, auf denen viele der für den Erfolg von *Munich Disco* zentralen Münchner Akteure gemeinsam zu hören sind.

Gerahmt wird diese Untersuchung von Überlegungen zur erfolgreichen Inszenierung von Sängerinnen wie Marianne Rosenberg im deutschen Schlager und Inga Rumpf im Rahmen des (Kraut-)Rock.

Joy Fleming – Lieder und Brücken

Fleming, geboren 1944 als Erna Raad, in erster Ehe Strube, in zweiter Liebenow, verstorben 2017, sang nach eigener Aussage bereits im Alter von 16 Jahren Jazz und Blues in Mannheim für die dort stationierten US-amerikanischen Truppen (vgl. Fleming 2013: 67–72). Auf diesem Weg kam sie Mitte der 1960er-Jahre mit der Mannheimer Band Hit Kids zusammen, die sie als Sängerin engagierten und ab 1967 einige, meist von Beat inspirierte Singles mit prominenter Orgel veröffentlichten.[505] Drei Mitglieder der Hit Kids studierten an der Mannheimer Musikhochschule.[506] Joy & The Hit Kids waren von Beginn an an Soul interessiert. Die zweite Single der Band war eine Bearbeitung des Supremes-Hits „The Happening“ (1967) als „Zweisamkeit“ (Joy & The Hit Kids 1967).[507] Mit Fleming wurden die Hit Kids auch zu TV-Sendungen eingeladen; bei *Beat! Beat! Beat!* (Folge 22) präsentierten sie im Februar 1968 Bearbeitungen von „Soul Finger“ (Bar-Kays 1967) und „Respect“ (Redding 1965 bzw. Franklin 1967), die nicht auf Tonträger erschienen.[508] Aretha Franklins „Respect“ veröffentlichte Fleming später als

[505] Vgl. auch ein Kurzinterview mit Fleming in der TV-Sendung *Beat! Beat! Beat!* des *HR* (Folge 15, 17.4.1967): „Ich singe schon seit acht Jahren und bin seit einem kurzen Jahr mit der Band zusammen.“
[506] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Joy_%26_The_Hit_Kids.
[507] Bei Joy & The Hit Kids (1967) waren die Kompositions-Credits auf „De Vol“ verkürzt, bei den Supremes (1967) hieß es noch „Devol, Holland-Dozier-Holland“. Das Arrangement der Bearbeitung stammte von Sanford Alexander, einem in Deutschland lebenden US-amerikanischen Singer-Songwriter (vgl. Klitsch 2000: 163), über den ansonsten kaum etwas bekannt ist.
[508] Vgl. Kapitel 2, Abschnitt TV.

Solokünstlerin sowohl mit englischem (1975a) als auch mit deutschem Text (1975b, Text: Kunze) in einem Arrangement von Ralf Nowy. Für die aufstrebenden Hit Kids war Soul als damalige Tanzmusik der Stunde in der BRD also auf jeden Fall eine Option bei Konzerten, ein Interesse an der Adaption derartiger Musik kann auch bei Fleming vorausgesetzt werden. In ihrer Autobiografie (Fleming 2013: 94) hat sie jedoch vor allem vom Blues gesprochen: „Ich habe den Blues, wie er sich unter der Not der Schwarzen in Amerika entwickelte, auch immer als einen Notschrei empfunden. Vielleicht regt mich diese Musik deshalb so sehr an.“[509]

1969 veröffentlichte die Band eine Single unter zwei Namen, als Joy & The Hit Kids und im Untertitel Joy Unlimited (Joy & The Hit Kids 1969).[510] Die Umbenennung ging einher mit einem stilistischen Wechsel zu Progressive-Rock-Klängen. Trotz erster Erfolge mit diesem veränderten Klangbild verließ Fleming die Band und versuchte ab 1971 eine Solokarriere. Sie erhielt beim 1970 gegründeten Label Global Records in München einen Vertrag, dessen Eigentümer Peter Kirsten bereits Joy Unlimited (1970) produziert hatte, man kannte sich also. Kirsten hatte in den 1950er-Jahren als Jazzsänger mit Max Greger und Hugo Strasser zusammengearbeitet und 1967 den Global Musikverlag gegründet, zu dem 1970 Global Records hinzukam. Auf Global Records veröffentlichte Kirsten neben Fleming unter anderem frühe Aufnahmen von Edo Zanki (1970) und ein Musical-Album mit Donna Summer aka Gayn Pierre (Ensemble Ich bin Ich 1971). Der Global Musikverlag verlegte auch die Singles von Summer vor „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) und das dritte Album der Nowy Group (1975). Kirsten hatte also von Beginn an Kontakte in das entstehende und in Kapitel 8 beschriebene Münchner Netzwerk und konnte für Fleming als Türöffner dienen.

Kirsten produzierte sämtliche Fleming-Veröffentlichungen der 1970er-Jahre. Dabei arbeitete er sukzessive mit fast allen zentralen Akteuren des Münchner Netzwerks zusammen, wie Tabelle 47 zeigt.

---

[509] Flemings Kindheit und Jugend war geprägt von Geldmangel, einem gewalttätigen Vater und dann auch Stiefvater sowie einer Mutter, die nicht für ihre Kinder Partei ergriff (vgl. Fleming 2013: 47–52 u. 74f.).

[510] Im Einklang mit der in Kapitel 5, Abschnitt Funk und bewegte Bilder, erzählten Geschichte handelt es sich um die Titelmelodie für einen deutschen Sexfilm: *Grimms Märchen von lüsternen Pärchen*, BRD 1969, Regie: Rolf Thiele.

Album	Jahr	Produzent	Arrangeure	Musiker, Sänger*innen (Auswahl)	Musik und Text (Auswahl)
Feelin' Alright	1972	Kirsten	Nowy, Pietsch	Forsey, Greger jr., Meid, Zanki,	Zanki
Joy Fleming	1973a	Kirsten	Nowy, Pietsch	Forsey, Levay, Nowy, Pietsch, Prock, Unwin, Vincent, Zanki,	Nowy, Pietsch, Schäuble, Vincent, Zanki
Live	1974a	Kirsten	Levay	Allen, Baldurson, Forsey, Harrison, Levay, Neale, Nowy, Unwin, Vincent, Zanki	Levay, Nowy, Strube
This Is My Life	1974b	Kirsten	Nowy	unbekannt	Allen, Bellotte, Nowy, Vincent
Menschenskind	1975c	Kirsten	Nowy	Harrsion, Levay, Meid, Nowy, Vincent	Nowy, Thumser, Vincent
Have a Good Time	1976a	Kirsten	Nowy, Thatcher	Baldursson, Bell, Clover, Forsey, Harrison, Leslie, Meid, Nowy, Thatcher, Unwin, Vincent, Woodland,	Bellotte, Baldursson, Nowy
I Only Wanna Get Up And Dance	1978a	Bellotte, Kirsten, Levay	Bastow, Levay	Bastow, Björklund, Forsey, Hurdle, Levay, Maurer, Unwin	Bellotte, Forsey, Levay
The Final Thing	1978b	Bellotte, Kirsten, Levay	Bastow, Levay	Bastow, Björklund, Forsey, Hurdle, Levay, Maurer, Unwin	Bellotte, Forsey, Levay

Tab. 47 Joy Fleming: Alben der 1970er-Jahre, Akteure aus dem Münchner Netzwerk

Feelin' Alright (Anderson 1972) erschien unter Zankis Pseudonym Don Anderson featuring Joy Fleming. *I Only Wanna Get Up And Dance* (Fleming 1978a) und *The Final Thing* (1978b) waren bis auf zwei Stücke identisch. Alle wichtigen Akteure des im vorigen Kapitel beschriebenen Münchner Netzwerks von Musikern und Sängerinnen unterstützten Fleming bei mindestens einem Album. Nowy und Keith Forsey sind am häufigsten (auf jeweils sechs Alben) vertreten. Die Präsenz des *Munich Disco*-Netzwerks auf dem *Live*-Album (1974a) lässt vermuten, dass Fleming auch bei Konzerten auf das Netzwerk zurückgriff, im Gegensatz zur Zusammensetzung der Livebands von Boney M., Donna Summer oder Silver Convention. Es fehlen Giorgio Moroder, Frank Farian, Anthony Monn und Michael Kunze, der aber zumindest auf Single-Veröffentlichungen von Fleming (z.B. 1975b) als Autor vermerkt ist.

Die Visualisierung des Netzwerks via Gephi in Abbildung 47 verdeutlicht nochmals, dass die Alben von Fleming jeweils von distinkten Zusammenstellungen von Akteur*innen aus dem (erweiterten) *Munich Disco*-Netzwerk eingespielt wurden, und unterstreicht die Wichtigkeit von Nowy und Forsey, aber auch von Sylvester Levay und Gitarrist Paul Vincent Gunia.

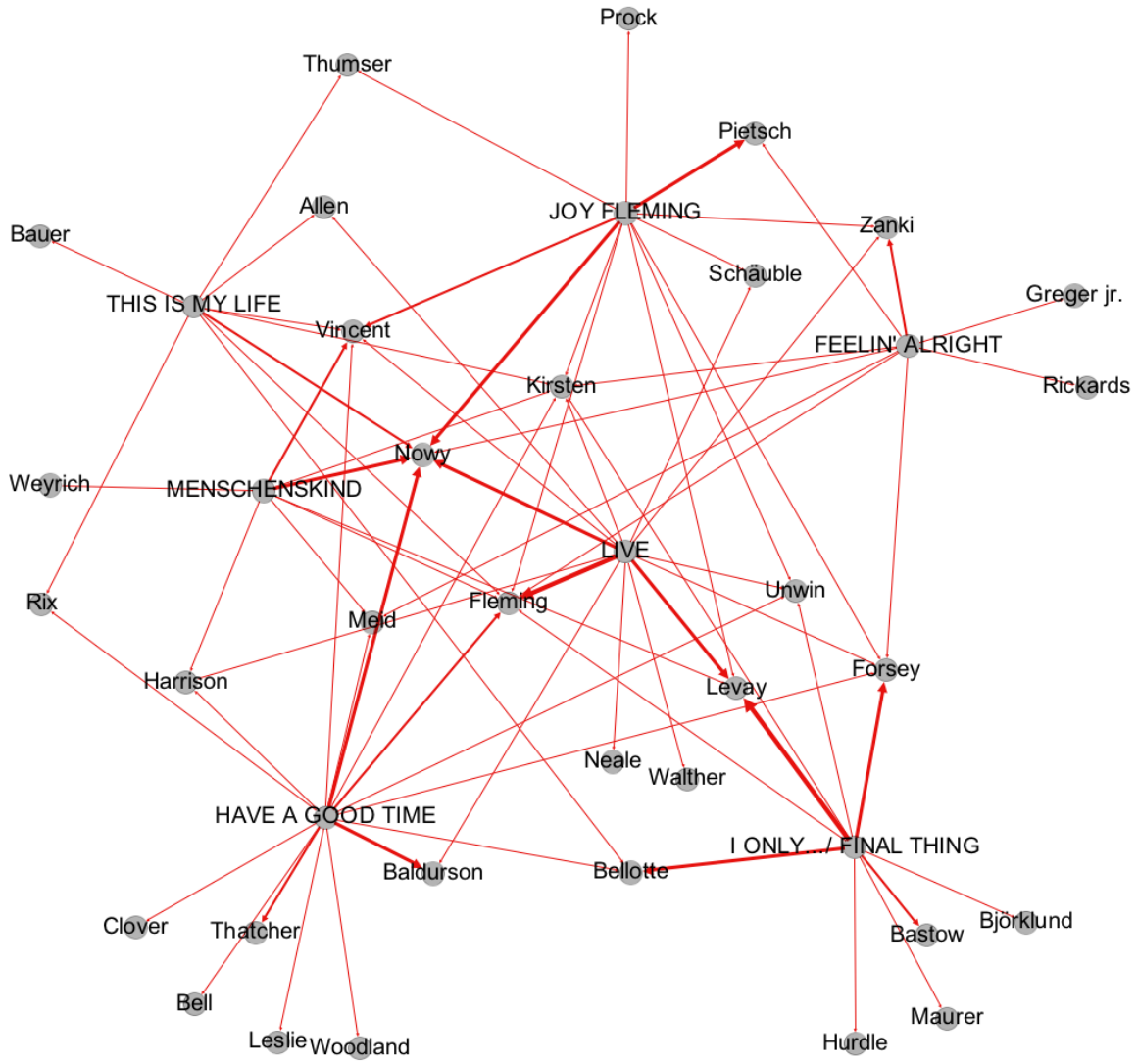


Abb. 47 Joy Fleming, Alben der 1970er-Jahre, Akteur*innen aus dem Münchner Netzwerk (ALBEN, Menschen), Gephi Layout: Force Atlas

Die Singles von Joy Fleming waren bis 1974 zumeist eigenständige Veröffentlichungen, die nicht auf Alben zweitverwertet wurden. Nur sechs der insgesamt 20 unterschiedlichen Stücke auf den elf Singles bis 1974 erschienen auch auf einem Album. Es handelt sich um zwei Auskopplungen aus dem Album *Joy Fleming* (1973a) und eine aus dem *Live*-Album (1974a). Die anderen drei Stücke kamen als Singles in abweichenden Versionen heraus, wahlweise als vorab erschienene Studioversion von auf dem *Live*-Album (1974a) enthaltenen Stücken und/oder

mit anderem (deutschen) Text.[511] Eine Auswahl aus diesen elf Singles wurde auf der Zusammenstellung *Golden Star-Portrait* (1975f) erneut veröffentlicht.

In Bezug auf die Akteur*innen aus der Münchner Szene bringen die Singles kaum neue Namen. Die Ausnahmen sind in Tabelle 48 zusammengefasst. Dabei ist zu berücksichtigen, dass auf Single-Hüllen nur wenige Informationen zu finden sind und damit im Normalfall auch keine zu den beteiligten Musiker*innen.

Single		Jahr	Arrangeur	Musiker	Text und Musik
A	Neckarbrücken-Blues	1973b	Rudi Bauer	?	Schäuble/Strube/Metz
B	Mannemer Dreck	1973b	Rudi Bauer	**?**	Schäuble/Bauer
A	Ein Lied kann eine Brücke sein	1975d	?	**?**	Holm/Pietsch
B	Die Nacht zeigt nicht jedem ihr …	1975d	?	**?**	Holm/Pietsch
A	Geld (Respect)	1975b	?	**?**	Kunze/Redding
b	Du fehlst mir	1975b	?	**?**	Schäuble/Strube/Prost
A	Für dich will ich durch's Feuer gehen	1975e	?	**?**	Kunze/Rix/Nowy
B	Anfang und Ende	1975e	?	**?**	Thumser/Nowy

Tab. 48 Joy Fleming, Singles (Auswahl).

Die Single „Neckarbrücken-Blues/Mannemer Dreck" (1973b) mit ihren Liedtexten im Mannheimer Dialekt[512] machte Fleming bundesweit als kompetente Blues-Sängerin bekannt, verfehlte aber den Einstieg in die westdeutschen Singles-Charts. Die Musik des „Neckarbrücken-Blues" stammte von Flemings früherem Hit-Kids-Bandkollegen Albin Metz,[513] während Fleming den Text gemeinsam mit dem Münchner Schlagertexter C. J. Schäuble verfasst hatte. Das Arrangement stammte vom Münchner Orchesterleiter Rudi Bauer, der zwei Jahre zuvor

[511] „Neckarbrücken-Blues" (1973b): Studioversion; „Halbblut" (Half-Breed) (1973c): Studioversion mit deutschem Text; „Rocktown" (1974c): Bearbeitung von „Black Sheep" (auf 1974b) mit deutschem Text.

[512] Die Verbindung von Blues-, Pop- und Rockmusik mit in deutschen Dialekten verfassten Texten begann ungefähr in dieser Zeit, war jedoch in Österreich als Teil der ersten *Austro-Pop*-Welle schon seit 1970 (Mendt 1970) bzw. 1971 (Ambros 1971) erfolgreich. Speziell in München trat der Bluessänger Willy Michl ab etwa 1971 in Münchner Szenekneipen mit Blues in bayerischer Mundart auf, veröffentlichte aber erst 1974 sein Debüt (vgl. Michl 2008). Die Münchner Kabarettistin, Sängerin und Gitarristin Lisa Fitz veröffentlichte 1972 eine Single in bayerischer Mundart („I bin blöd", Fitz 1972), die in den Strophen zwar auf einem 8-taktigen Bluesschema beruht, in der performativen Ausführung einer einfacher Wandergitarrenbegleitung mit Wechselbass auf dem Beat und gezupftem Akkord auf dem Offbeat jedoch keinerlei Ähnlichkeiten zum Blues aufwies.

[513] Im Rahmen von Flemings Solokarriere der 1970er-Jahre war dies die einzige mir bekannte erneute Zusammenarbeit mit einem Ex-Kollegen aus Mannheimer Zeiten.

bereits das Debüt von Su Kramer (1971) arrangiert hatte. Das Stück im Mannheimer Dialekt war also eine bayerisch-badische Koproduktion und ohne Flemings Orientierung nach München, ohne ihr Eintauchen in die beschriebenen Netzwerke nicht denkbar. Dies gilt in noch größerem Maße für die B-Seite „Mannemer Dreck“ (1973b), die ein reines Münchner Produkt war. Die vermeintlich regionale Verankerung der Musik im Badischen beruhte ausschließlich auf der Herkunft der Interpretin. Im Laufe ihrer Karriere griff Fleming auf zwei Singles (1974d, 1977) noch einmal auf den Dialekt zurück, ohne Chart-Erfolg. Gleichwohl war – trotz dieses überschaubaren Œuvres – der Gesang im Mannheimer Dialekt prägend für ihr Image und ihren Nachruhm. Zeitgenössisch schrieb beispielsweise *Die Zeit*:

> [D]ann ist ihr unerwartet etwas gelungen, was bis dahin für ganz und gar unmöglich gehalten worden war, nämlich einen Blues auf deutsch zu singen, den „Neckarbrücken-Blues“. Das war eine musikalische Sensation. (Sack 1973: Abs.1)

Und in einem Nachruf schrieb *Der Spiegel*: „Doch so richtig fand Joy Fleming erst zu sich mit dem „Neckarbrückenblues“, einem konsequent in kurpfälzischer Mundart gesungenen Lamento“ (Bayer 2017: Abs.8).

Ihren größten Hitparaden-Erfolg erreichte Fleming dagegen mit der Holm/Pietsch-Produktion „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d). Das Stück war 1975 der deutsche Beitrag zum *Grand Prix Eurovision de la Chanson,* dem späteren *Eurovision Song Contest*, erreichte aber nur Platz 15 von 17 möglichen – für Michael Holm, Rainer Pietsch und Joy Fleming eine herbe Enttäuschung, gleichwohl mit Platz 32 in den westdeutschen Single-Charts die beste Platzierung in Flemings Karriere.[514] Holm/Pietsch setzten mit „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d) ihre in Kapitel 6 beschriebenen Versuche der Soul-Aneignung via Bearbeitungen von US-Originalen fort und überführten diese Erfahrungen in eine Eigenkomposition. Deshalb soll dieses Stück hier genauer betrachtet werden. Die formale Struktur, die Harmonik der einzelnen Formteile sowie Kommentare zum Arrangement sind in Tabelle 49 zusammengefasst.

[514] www.chartsurfer.de/artist/joy-fleming/songs-nvv.html.

Formteil		Takte	Harmonik	Kommentar
A	Intro	4	A-E-f#-c# (I-V-vi-iii)	Instrumentaler Chorus (1. Hälfte), Gesangsmelodie im Saxofon, 1 Ganzton höher
	Break 1	2	D-D (I)	Fermate
B	Groove	4	D-D-D-D (I)	E-Piano, Bass und 4-to-the-Floor-Kick
	Verse 1	8	D-D-G-G-D-D-C-(DC) (I-IV-I-bVII-I-bVII)	Groove läuft weiter, Becken auf 2 und 4, Chor und Bläserfläche in Takt 7 und 8
	Verse 2	8	D-D-G-G-D-D-C-(CCCD) (I-IV-I-bVII-I)	Backbeat mit Sechzehntel Hi-Hat und Dopplung, Streicherfläche, Bläsersatz in Takt 7 und 8
A‘	Chorus	16 (2x8)	2(G-D-e-h-C-G-C-D) (I-V-vi-iii-IV-I-IV-V)	plus Chor, Percussion, Bläser //Big-Band-Charakter
	Break 2	2	*g-g-e-d-d-c-h-h-a-g*	Schlussformel (*Tonfolge*, keine Harmonien)
B‘	Interlude	2	C-(DC) (bVII-(I-bVII))	Schluss von Verse 1, Wiederbeginn, Philly-Streicher
	Verse 2	8		Plus bewegte Philly-Streicher
A‘	Chorus	16 (2x8)		Wie vorheriger Chorus plus hohe Streicher
	Break 3	2	Eb-(EbEbEbG) (bII-IV)	Steigerung über Rückung
C	Bridge	8	G-G-e-e-C-C-(*ahcc#*)-(*dd#ef*) (IV-ii-bVII)	Variierter instrumentaler Chorus: Betonung auf Zählzeit Zwei von Takt 1, 3 und 5, dann teilchromatischer Aufbau zum G
A‘‘	Chorus	8		Wie vorheriger Chorus
	Break 4	4	C-D-C-D (bVII-I)	Wiederholung der letzten beiden Chorus-Takte als Steigerung
B‘‘	Schluss	8	G (IV)	Groove-Variation plus Streicher und inklusive Schlussformel aus Break 2, dann Gesangsmelodie im Saxofon (siehe Intro) als Schluss und gleichzeitig potenzieller Wiederbeginn

Tab. 49 Joy Fleming: „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d), Songstruktur

In formaler Hinsicht vermitteln Holm/Pietsch ähnlich wie Joachim Heider mit Marianne Rosenberg zwischen Tanzmusik und Lied. Popsong-Elemente finden sich strukturell in der Standardabfolge Verse–Chorus–Verse–Chorus–Bridge–Chorus mit einem um einen Ganzton nach oben gerückten zusätzlichen instrumentalen Chorus als Einleitung. Gleichzeitig enthält die Bridge eigentlich kein neues musikalisches Material, sondern variiert Material aus dem Chorus, sodass im Rahmen des vorliegenden Standard-Popsongs auch ein reihender Tanzmusikcharakter impliziert ist, der durch Stopps und Neustart in den Breakteilen noch unterstützt wird. Dies zeigt sich zudem in der Rückkehr zum Groove im Schlussteil. Die herausgehobene Präsentation des Grooves zwischen Einleitung und Verse deutet ebenfalls in Richtung Tanzmusik und wird

als Idee von Farian und Monn für Boney M. bzw. Amanda Lear wieder aufgenommen werden.[515]

Harmonisch steht der Verse mit seinem Pendeln zwischen erster und vierter Stufe in einer Soul-Tradition. Deutliche Referenzen an Soul sind auch die Dopplung des Backbeats mit anderen Instrumenten in Verse 2 und die Philly-Sound-artigen hohen bewegten Streicher im zweiten Verse 2. Dagegen ist der Chorus, in dem der Grundton von D nach G verschoben wird, mit Kadenzharmonik und sekundären Moll-Akkorden eher im Popbereich anzusiedeln und möglicherweise eine Konzession an die vermuteten Hörgewohnheiten beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson.*

Stimmlich nimmt Fleming die Verses zurück und entfesselt erst im Chorus ihre volle Kraft. Dies unterstützt natürlich die notwendige und übliche Steigerung eines Pop-Songs hin zum Chorus, verbindet aber auch die Soul-Verses mit dem Pop-Chorus zu einem soulartigen Ganzen, denn stimmliche Elemente aus der Blues-, Gospel- und Soul-Tradition finden sich eben vor allem im Chorus-Gesang. Während also im Verse der Groove im Vordergrund steht, dominiert die Stimme von Fleming den Chorus. Gleichzeitig wird sie im Chorus durch die Harmonik, den Chor und die Big-Band-Elemente des Arrangements der Bläserstimmen eingefangen und gezähmt. Diese clever gemachte Mischung war offensichtlich auf ein (europäisches) Publikum zugeschnitten, das seinen Soul vermeintlich gern etwas „gepflegter“ oder „poppiger“ hatte. Holm/Pietsch zeigten, dass sie aus ihren in Kapitel 6 thematisierten Bearbeitungen gelernt hatten und mittlerweile in der Lage waren, den deutschen Schlager kompetent mit Soul-Elementen zu modernisieren. Leider war das Stück aus Sicht der Produzenten ein Misserfolg. Sie wandten sich in der Folge vom Soul ab und dem Country zu und produzierten zwei Jahre später mit der Kenny-Rogers-Bearbeitung „Musst du jetzt gerade gehen, Lucille“ (Holm 1977, Rogers 1976) einen der drei größten Hits für Holm als Interpret.[516]

---

[515] Siehe Kapitel 8, Abschnitt Disco aus München.

[516] Das Stück prägt die Erinnerung an Holm derart, dass der Berliner *Tagesspiegel* den Nachruf auf Rogers von Holm verfassen ließ (vgl. Tagesspiegel 21.3.2020, online unter: www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/zum-tod-von-kenny-rogers-lucille-war-der-titel-seines-lebens/25669110.html). Die anderen beiden Hits sind eine Bearbeitung von „Mendocino“ (Holm 1969, Sir Douglas Quintett 1968) mit Moroder und die Bearbeitung von „Soleado“ (Daniel Sentacruz Ensemble 1974) als „Tränen lügen nicht“ (Holm 1974b) ebenfalls mit Pietsch.

Fleming dagegen erreichte im Anschluss an „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (Fleming 1975d) keine weitere Notierung in den deutschen Single-Charts. Mit „Halbblut (Half-Breed)“ (1973c), einer Bearbeitung eines Cher-Songs (1973) hatte sie es ein Jahr vorher bis auf Platz 38 der Charts geschafft – der deutsche Text stammte wie beim „Neckarbrücken-Blues“ von Schäuble. Alle anderen Versuche inklusive der Bearbeitung „Geld (Respect)“ (Fleming 1975b, Franklin 1967) mit einem Text von Kunze scheiterten.[517]

Während die Singles bis „Ein Lied kann eine Brücke Sein“ von Blues- und Rock-Einflüssen dominiert wurden,[518] wandte sich Fleming im Anschluss an den Auftritt beim *Grand Prix* fast ausschließlich Funk, Soul und Disco zu. Dies galt für sieben der acht Singles, die von Mitte 1975 bis inklusive 1979 erschienen. Die einzige Ausnahme bildete der Dialekt-Blues „Ich sing fer's Finanzamt“ (1977), der als Versuch interpretiert werden kann, aus dem guten Ruf des „Neckarbrücken-Blues“ erneut Profit zu schlagen, denn der kommerzielle Erfolg aller Singles blieb, wie gesagt, überschaubar.

All das hatte nichts mit der musikalischen Qualität und dem Gesang von Fleming zu tun. Die beteiligten Musiker hatten ihre Kompetenz schon, wie in Kapitel 8 gezeigt, hinlänglich andernorts unter Beweis gestellt und stimmlich hatte Fleming auch mit Stücken wie „Respect“ keinerlei Schwierigkeiten – sie war fraglos eine der besten Blues-, Soul- und Funk-Sängerinnen der damaligen Zeit in Deutschland. Gleichwohl war ihre Art zu singen im Soul und Funk ab Mitte der 1970er-Jahre nicht mehr modern, also genau ab dem Zeitpunkt, ab dem sie sich in dieser Richtung stärker festlegte. Die große Zeit der von Gospel und Blues beeinflussten Southern-Soul-Sänger*innen war in Deutschland erstmal vorbei. Aretha Franklin verzeichnete zwischen 1973 und 1985 keinen deutschen Chart-Hit und Tina Turner suchte mit Ehemann Ike 1973/74 noch einmal erfolgreich den Anschluss an das rockaffine Publikum[519] und verschwand dann ebenfalls bis zu ihrem Comeback als Solistin Mitte der 1980er-Jahre aus den Charts.

---

[517] Dies galt sowohl für die frühen Versuche mit Gerd Thumser als Texter (Fleming 1971, 1972) als auch für das Album *Menschenskind* (1975c) mit Texten von Fred Weyrich, aus dem gar keine Singles ausgekoppelt wurden, sowie für die Veröffentlichungen in englischer Sprache (1974b, 1976a, 1978a und b) samt dazugehörigen Singles, mit denen man erfolglos auf den internationalen Markt zielte.

[518] Mit Ausnahme des anderen Hits „Halbblut (Half-Breed)“ (Fleming 1973c), der im Chorus Philly-Sound-artige Streicherarrangements besitzt und der an Gospel-Pop im Sinne der Les Humphries Singers erinnernden Stephen-Stills-Bearbeitung „Rocktown (Black Sheep)“ (1974c).

[519] „Nutbush City Limits“ (1973, Platz 2) und „Sweet Rhode Island Red” (1974, Platz 43). Vgl. www.chartsurfer.de/artist/tina-turner/songs-fgre.html

Philly Soul und Disco verlangten andere weibliche Stimmen, beispielsweise die gesanglichen Ausdruck als Rollenspiel verstehende Donna Summer im *Munich Disco* oder die mit klarer Stimme Philly Soul interpretierende Marianne Rosenberg im deutschen Schlager, die beide jegliche Assoziation an Blues oder Gospel vermieden. Auch beim Hit „Shame, Shame, Shame" (1974) von Shirley & Company waren die emotionalen Ausbrüche für die Männerstimme reserviert.[520] In diesen Ausbrüchen, in ihrer Kraft lag jedoch Flemings Stärke, wie sie mit „Ein Lied kann eine Brücke sein" zumindest für den nationalen Markt bewiesen hatte.

Holm/Pietsch standen im Anschluss an das Fiasko beim *Grand Prix* entweder nicht mehr zur Verfügung oder wurden von Produzent Kirsten nicht mehr engagiert. Stattdessen kamen andere Akteure des *Munich Disco*-Netzwerks in unterschiedlichen Konstellationen zum Zuge.[521] Das Ergebnis war konzeptionelles Stückwerk – man probierte dieses und jenes aus und wechselte beim Ausbleiben des Erfolgs die musikalischen Vorbilder.

So veröffentlichte Kirsten mit Fleming, wie oben beschrieben, nur einen weiteren Dialekt-Blues, obwohl Willy Michl zeitgleich und ebenfalls in München zeigte, dass man mit Dialekt-Blues Karriere machen konnte.[522] Gleichzeitig hielt man sich – möglicherweise weil man die stimmliche Inkompatibilität ahnte – bei den Kompositionen und Arrangements der deutschsprachigen Singles anfangs vom zeitgenössisch modernen Philly bzw. Miami Soul fern. Die „Respect"-Bearbeitung (1975b) blieb dicht an Franklins Version von 1967, allein das Playout war mit 36 statt 12 Takten dreimal so lang.[523] Als modernisierendes Element fügte Nowy einen an Stevie Wonders Hit „Superstition" (1972) erinnernden Synthesizer mit Clavinet-ähnlichem Sound hinzu. „Für dich will ich durchs Feuer gehen" (1975e) orientierte sich deutlich an den Hits von Ike & Tina Turner der Jahre 1973 und 1974[524] und spielte deshalb mit Rock-Einflüssen.

---

[520] Siehe Kapitel 7, Abschnitt Musikalische Aneignung.
[521] Siehe die Tabellen 1 und 2 in diesem Kapitel.
[522] Ähnlich wie Michl machte sich Fleming spätestens in den 1990er-Jahren selbstständig und veröffentlichte auf ihrem eigenen Label (vgl. Batlle 2019). Die musikalische Leitung für das zweite Album von Michl, *Blues und Balladen* (1976), hatte übrigens Boris Jojic übernommen, der in Kapitel 6, Abschnitt Restauration – das Big-Band-Arrangement lebt, als Arrangeur von Soul-Adaptionen von Katja Ebstein mit Christian Bruhn Erwähnung fand.
[523] Siehe Kapitel 3, Tabelle 8.
[524] „Nutbush City Limits" (Ike & Tina Turner 1973) und „Sweet Rhode Island Red" (1974). „Für dich will ich durchs Feuer gehen" (Fleming 1975e) war vom Groove her eindeutig Funk, harmonisch wie „Sweet Rhode Island Red"

Bei der (dann doch) an Philly Soul angelehnten Ballade „Are You Ready For Love“ (1976b) verwunderte ein für das stilistische Vorbild ungewöhnlich rockiger Backbeat.[525] Zusätzlich erschwerte die stilistisch zwar angemessene, aber zurückgenommene Performance eine Wiedererkennbarkeit von Flemings Stimme und ließ sie in der Menge technisch guter Sängerinnen verschwinden. Philly Soul presste Fleming wie befürchtet in ein Korsett, das ihre Stärken nicht betonte.[526] 1978 versuchten Sylvester Levay und Pete Bellotte dann, Fleming am Erfolg Münchner Disco-Produktionen teilhaben zu lassen (1978a und b). Beide Alben beinhalteten dieselbe, eine ganze LP-Seite einnehmende und damit natürlich an Moroder/Bellottes Konzept für Donna Summer anknüpfende Komposition „The Final Thing“ auf der A- (1978b) bzw. B-Seite (1978a). Die beiden englischsprachigen Single-Auskopplungen (1978c und d) unterschieden sich in Stimmlage und Ausdruck derart, dass man nicht zwingend dieselbe Sängerin vermutete. Fleming ging mit diesen Produktionen weiter in der Masse der Vokalistinnen unter, ihre stimmlichen Stärken wurden nicht betont.

Wie sich hier schon andeutet, fehlte in der Karriere von Fleming eine konsistente Inszenierung, eine Idee, wie diese Stimme und die dazugehörige Person zu produzieren und zu vermarkten wäre. Dies zeigte sich nicht nur an den musikalischen Produktionen, sondern auch an den Plattencovern und Bühnenoutfits. Fleming selbst äußerte sich in ihrer Autobiografie (2013) nicht zu derartigen Fragen. Ihre gesamte Solokarriere spielte darin keine Rolle, sieht man von wahrscheinlich auf persönlichen Verletzungen beruhenden Andeutungen ab, sie sei ausgenutzt worden: „Ausgenutzt wurde ich in meinem Leben wahrlich genug. Man schuldet mir heute noch Summen, mit denen ich eine Villa bauen könnte“ (ebd.: 107). So fand auch Kirsten, der Produzent, bei dem sie während ihrer Solokarriere in den 1970er-Jahren durchgehend unter Vertrag stand, keine Erwähnung. Zur stilistischen Inkonsistenz ihrer damaligen Produktionen äußerte sie sich auch in einem späten Interview nur indirekt, dafür aber deutlich: „Was ich nicht mag, sind die Leute, die imitieren. Es gibt immer nur ein Original, nur einen

(Ike & Tina Turner 1974) ein 12-Takt-Blues und hat über die verzerrte Gitarre einen starken (Blues-) Rock-Einschlag.

[525] Die Bass Drum liegt auf den Zählzeiten Eins, Zwei-Und und Drei.

[526] Der niederländische Komponist der beiden Singles (1975e, 1976b), Jerry Rix, profitierte eher vom Ruf Flemings, als dass sie von ihm hätte profitieren können. Er gehörte zwar ebenfalls zum Münchner Studio-Netzwerk, war jedoch an den erfolgreichen Produktionen wenn überhaupt (Silver Convention 1975b, Summer 1977b), dann als Backgroundsänger beteiligt, während seine Versuche als Interpret, Komponist und Arrangeur im Allgemeinen eher erfolglos blieben.

Stevie Wonder, nur eine Ella. Die Imitiererei nützt gar nichts. Man muss wissen, wenn das jetzt im Radio läuft, ah, das ist Joy Fleming“ (Batlle 2006: Abs. 21). Genau dies war bei Fleming in den späten 1970er-Jahren jedoch nicht (immer) der Fall.

„Ein Lied kann eine Brücke sein“ markierte nicht nur musikalisch, sondern auch in der Inszenierung einen deutlichen Bruch in Flemings Karriere, der sich in der Diskrepanz von Single-Cover und Bühneninszenierung beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* manifestierte. Über das Bühnenoutfit und Flemings Unzufriedenheit damit wurde zeitgenössisch und posthum viel geschrieben, gleichwohl geriet es zum Vorbild für die folgenden Plattenhüllen, bevor die Disco-Produktionen mit Bellotte/Levay Ende der 1970er-Jahre die Präsentation erneut veränderten. Das Foto auf dem Cover der Single-Hülle von „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d) steht dagegen noch in der Tradition der Inszenierung von Fleming in der ersten Hälfte der 1970er-Jahre, die sich wiederum von ihrer Präsentation als Sängerin von Joy & The Hit Kids signifikant unterschied.

Bei den Hit Kids trug Fleming meist Kleider und glatte schulterlange Haare, zu Anfang ihrer Solokarriere dominierten dagegen Hosen, einfarbige T-Shirts oder Blusen sowie taillierte, hüftlange Damenwesten. Sie zeigte sich als Solokünstlerin damit modisch bewusst, vermied aber eine Betonung traditioneller Weiblichkeit. Die Haare waren dunkel- bis schwarzbraun, nicht mehr glatt bzw. geglättet, teilweise vorn und über den Ohren kürzer geschnitten sowie seitlich gescheitelt, aber weiterhin insgesamt schulterlang.

Zwischen 1972 und 1974 sehe ich erstaunliche Parallelen zwischen den Coverbildern von Fleming und Marianne Rosenberg. Jedenfalls änderte Rosenberg bzw. die für ihre öffentliche Erscheinung Verantwortlichen 1972 ihre bis dahin mädchenhaft verträumte Inszenierung mit langen, das Gesicht umschmeichelnden Haaren hin zu einer stufig geschnittenen Frisur mit Seitenscheitel. Besonders auffällig finde ich die Ähnlichkeit der Fotos auf den Hüllen zu „Kinderhände“ (Fleming 1972) und „Love Is Taking A Holiday“ (Rosenberg 1972). Im August 1972 sah man Rosenberg in der *ZDF-Hitparade* in einem Jeans-Hosenanzug mit einer taillierten Jacke aus weißen und jeansblauen Vierecken, die auch zu Fleming mit ihren taillierten Westen gepasst hätte.

Die Philly-Adaptionen gingen bei Rosenberg nach 1974 mit einer weiteren optischen Veränderung einher.[527] Die Haare wurden nochmals kürzer und zu einer Föhnwelle frisiert, die aus heutiger Sicht für die Rosenberg der 1970er-Jahre ikonisch wurde. Gleichzeitig trug sie nun vermehrt hochgeschlossene, bodenlagen Abendkleider. Sie wirkte damit weiblicher und erwachsener. Rosenberg hatte ihre Gesangskarriere mit 15 Jahren begonnen und war jetzt 19, 20 Jahre alt. Die Veränderungen in der Präsentation bebilderten sozusagen das Erwachsenwerden der Sängerin und mittels Föhnfrisur und Abendkleidern wurde sie endgültig vom Teenager zur Frau.[528] Die elegante Abendgarderobe als Bühnenoutfit schloss gleichzeitig an die Präsentation Schwarzer Musik als von *weißer* Jugend- und Popkultur zu unterscheidende Unterhaltungsform an und verweigerte sich zudem der Sexualisierung bzw. sexuellen Ausbeutung des weiblichen Körpers, die vor allem im Funk auch über seine Integration in Popkultur üblich wurde.[529]

Im Gegensatz zu Rosenberg, die immer distanziert blieb und aus einer anfangs eher märchenhaften und später glamouröser werdenden Parallelwelt zu kommen schien, bewegte sich die elf Jahre ältere Fleming stärker hin zu einer Alltäglichkeit, einer bewussten Inszenierung als „eine von uns“, die kein abgehobener Star aus einem Paralleluniversum war, aber singen konnte wie kaum eine Zweite. So wurde die Schminke bis inklusive „Ein Lied kann eine Brücke sein“ immer dezenter und die sukzessive „Normalisierung“ des Kleidungsstils endete auf ebendiesem Cover bei Jeans und T-Shirt. Das Cover der Debüt-Single „Feuer“ (1971) zeigt dagegen noch ein von Pop-Art inspiriertes, grobkörniges schwarz-weiß Büsten-Porträt vor leuchtend rotem Hintergrund. Der Kopf ist nach oben geneigt, die Augen dunkel umrandet, die Lippen ebenfalls dunkel.[530] Auf dem Cover des „Neckarbrücken-Blues“ (1973b) ist ein Ganzkörperporträt von Fleming in schwarzer Hose und Weste sowie roter, kurzärmeliger Bluse zu sehen. Haare, Lippenstift und Lidschatten sind weiterhin dunkel. Dies ist eindeutig dieselbe Person/Kunstfigur wie bei „Feuer“, die so auch in TV-Auftritten zu sehen war.

---

[527] www.youtube.com/watch?v=s3EMTAr-UBY („Er gehört zu mir“, ZDF Disco vom 5.7.1975).

[528] Bei der Frontfrau von Silver Convention, Ramona Wulf, die ihrer Karriere ebenfalls als 16-jährige Jugendliche im Schlager begann, ist eine ähnliche Entwicklung der visuellen Präsentation festzustellen, die das Erwachsenwerden begleitete und in einer Föhnfrisur endete. Im Gegensatz zu Rosenberg spielte Wulf aber bei den Sexploitation-Inszenierungen von *Munich Disco* mit (siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus).

[529] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.

[530] Aus heutiger Sicht scheint sie fast aus der Zukunft gekommen zu sein. Schminke und Frisur nahmen Elemente aus Punk, New Wave bzw. explizit Joan Jett (1980) vom Ende der 1970er-Jahre vorweg.

Bezüglich des Marketings der Performerin Joy Fleming verwundert, dass man nicht stärker an der Inszenierung ihres imagebildenden Stücks „Neckarbrücken-Blues“ festgehalten hat und stattdessen eine Strategie der Abschwächung – weniger auffälliger Lippenstift und Lidschatten – wählte. Das Cover ihres ersten Chart-Hits, „Halbblut“ (1973c), kam nämlich ohne dunklen Lippenstift aus. Bei ihrer zweiten Dialektveröffentlichung „Kall oh Kall“ (1974d) fiel auch der dunkle Lidschatten weg. Von hier aus war der Weg nicht mehr weit zu dem Cover von „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d). Hier sieht man Fleming mit schwarzem T-Shirt, silbernen Halsketten und Jeans bekleidet auf einem Hocker oder Poller vor einer teilweise verputzten grauen Mauer sitzen. Das Bild erscheint trotz der offensichtlich gestellten Porträtsituation mehr wie ein Schnappschuss denn eine sorgfältige Inszenierung. Sie wirkt kaum geschminkt, die Augenhöhlen sind dunkel, der Gesichtsausdruck ist weder freundlich noch einladend, sondern eher teilnahmslos.[531] Trotzdem wirkt Fleming nahbar, sie ist nicht distanziert, sondern „eine von uns“ und bestimmt nicht wohlhabend. Sie ist die Frau von nebenan mit nur minimaler femininer Inszenierung – Halskette und Frisur.

Gleichzeitig blieb Fleming immer Frau und wurde nicht wie die andere große westdeutsche Bluesstimme, die fast gleich alte Inga Rumpf als Sängerin von Atlantis, als „one of the boys“ inszeniert. Rumpf steht zwar im Vordergrund bzw. in der Mitte der Bandfotos, unterschied sich aber in Kleidung, Habitus und Frisur kaum von ihren Mitmusikern. Die Unterschiede im Sex sollten definitiv nicht ausgestellt, sondern verschleiert werden.[532] Gleichwohl schien sich Fleming mit dem Cover von „Ein Lied kann eine Brücke sein“ der Inszenierung von Rumpf so weit wie möglich anzunähern.

Umso größer war der Bruch zur Livepräsentation des Lieds beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* 1975. Felix Bayer (2017: Abs. 3 u. 4) hat den Auftritt in seinem Nachruf auf Fleming für Spiegel-Online wie folgt beschrieben:

> Dann der Umschnitt auf die Bühne, da steht sie, die Sängerin Joy Fleming. In den Strophen wirkt es, als wäre ihre Stimme eingepfercht, als wolle sie raus, als wolle sie mehr. So ähnlich ist es mit ihrem Kleid, diesem grünen Kleid, in dem Joy Fleming auf der Stelle steht,

[531] Im Unterschied zu Rosenberg, die immer freundlich blickte, meist lächelte und dadurch auch Distanz erzeugte, zeigten übrigens schon diverse Single-Hüllen vor „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d) Fleming ohne Lächeln, mal nachdenklich (1973c), mal mit heruntergezogenen Mundwinkeln (1974d).

[532] Eine Ausnahme bildete das Cover des Live-Albums (Atlantis 1975a), das Rumpf allein im schulterfreien Top beim Tamburin-Spiel zeigt.

> sich immer nur in Halbkreisen dreht, dabei will ihr ganzer Körper mehr Raum greifen, mehr Bewegung, mehr Ausdruck.
>
> Später hat sie es zerschnitten, das grüne Kleid; man hatte es ihr angezogen für die Show, es entsprach ihr nicht. Joy Flemings Stimme befreit sich schon während des Auftritts, explodiert in den Refrains: „Ein Lied kann eine Brücke sein“ singt sie, und weiter „jeder Ton ist wie ein Stein“, aber das versteht man kaum noch, weil sie die Silben dehnt, ein Gesang voller Emotion, gipfelnd in einem Kiekser. Die Stimme ist der Star.

Bayer irrt in diesen beiden Absätzen mehrfach. Der Unterschied im gesanglichen Ausdruck zwischen Strophe und Refrain ist, wie oben analysiert, in der Komposition bewusst angelegt und nicht auf die Befreiung von einer einengenden Garderobe zurückzuführen. Auch der Zusammenhang von Kleid und fehlendem Raum für Bewegungen relativiert sich deutlich, wenn man andere auf YouTube zugängliche Videos,[533] die Playback- und Liveauftritte von Fleming aus den 1970er-Jahren zeigen, analysiert: Fleming bewegte sich generell ungern, während sie sang. Gehen sieht man sie eigentlich nur, wenn die Stimme via Playback eingespielt wurde. Am liebsten stand sie, wiegte sich im Rhythmus und versank im Gesang, der bei stimmlich emotionalen Momenten dann kurzzeitig exaltiertere Körperbewegungen hervorbringen konnte. Damit war die Bühnenperformance beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* durchaus typisch für sie.

Für die Differenz, die Bayer trotzdem zwischen stimmlichem und visuellem Eindruck wahrnahm, schien das grüne Kleid als unglücklicher Verstärker zu dienen. Zudem war Fleming mit dem Kleid tatsächlich nicht zufrieden.

> **eurovision.de:** Sie haben Ihr grünes Grand-Prix-Kleid zerschnitten …?
>
> **Fleming:** Ja, das war furchtbar. Weil es nicht dem entsprach, was ich mir vorgestellt hatte. Man wurde damals angezogen. Heute würde ich es nicht mehr mit mir machen lassen. Stattdessen hätte ich lieber einen schwarzen Hosenanzug mit einem schönen T-Shirt darunter getragen, oder ein schickes langes Kleid mit Schlitz. Man kann elegant-leger aussehen, auch wenn man kräftiger ist. (Batlle 2006: Abs. 12 u. 13)

---

[533] www.youtube.com/watch?v=UUyAl6uuljM („Neckarbrücken-Blues“), www.youtube.com/watch?v=4aBxWhPp5Yo („Neckarbrücken-Blues“, Drehscheibe, März 1973), www.youtube.com/watch?v=Ae8rA3gBgXU („Halbblut“, ORF, 1974), www.youtube.com/watch?v=yd9HXxtUfNU („Halbblut”, Hitparade, Dezember 1973), www.youtube.com/watch?v=Ewge58Qnys0 („Can The Can”, Hamburg, Fabrik, 1974).

Das Zitat zeigt exemplarisch, wie wenig Kontrolle Sängerinnen wie Fleming (damals) über ihr eigenes Image hatten. Gleichzeitig waren sie es – und nicht die Verantwortlichen –, die mit dem Ergebnis der Inszenierung auf Dauer leben mussten. Auch Rosenberg begründete ihre Trennung von ihrem Erfolgsproduzenten Joachim Heider übrigens mit fehlender Teilhabe: „Ich wollte mal dabei sein, wie die Musik entsteht, ich war nie dabei“ (Räfle 2010: 27:11–27:16).“

Das bodenlange grüne Abendkleid von Fleming erinnerte im nationalen Rahmen natürlich an Rosenbergs kurz zuvor erfolgte Hinwendung zu derartigen Kleidern, stellte Fleming international aber auch in eine Reihe mit stimmgewaltigen Sängerinnen aus der Spiritual- und Gospel-Tradition. So trat beispielsweise Mahalia Jackson auf ihren Europa-Tourneen häufig in bodenlangen Kleidern auf. Gleichzeitig war die Zeit großer kommerzieller Erfolge dieser Sängerinnen Mitte der 1970er-Jahre einstweilen vorbei. Die Komposition von Holm/Pietsch bedachte dies durchaus und präsentierte als Lösung die Verschränkung von Groove-betontem Verse und stimmlich dominiertem Chorus. Gleichzeitig passte Ersterer nicht zur visuellen Inszenierung, wie Bayer treffend bemerkte. Pietschs Selbstinszenierung beim *Grand Prix* als wirrer, non-konformer Dirigent, der das Stück nicht einzählte, sondern mit den Füßen einstampfte und Luftsprünge in sein Dirigat integrierte, bildete einen zusätzlichen Kontrast zur gewollten Eleganz von Fleming – sozusagen bebilderte Pietsch den Groove im Verse und Fleming den Chorus. Eine konsistente Inszenierung sieht anders aus, und dies zeigte sich im niederschmetternden Ergebnis.

Rosenbergs Hinwendung zu hochgeschlossenen, bodenlangen Abendkleidern und die Änderung ihrer Frisur waren im Rahmen des deutschen Schlagers für Sänger*innen eher unüblich. Eine gleichbleibende Haartracht betonte die Kontinuität (und auch Authentizität) der inszenierten Figur, während die Kleidung den jeweiligen Modetrends angepasst werden konnte. Und so blieben Sänger*innen wie Roberto Blanco, Costa Cordalis, Jürgen Drews, Katja Ebstein, Rex Gildo, Heino oder Mireille Mathieu während ihrer Karriere häufig bei einer Frisur mit nur leichten Variationen. Gleiches galt auch für Donna Summer, Silver Convention und Amanda Lear im Rahmen von *Munich Disco* sowie die immer mal wieder funkaffinen Sängerinnen Uschi Brüning und Veronika Fischer aus der DDR.[534] Letztere trug durchgängig eine

[534] Siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul, Funk und Jazz.

leicht gewellte blonde Langhaarfrisur und wurde immer als Mittelpunkt ihres Ensembles fotografiert. Brüning inszenierte sich als dem Äußerlichen gegenüber desinteressierte Künstlerin mit Langhaarfrisur im „Undone"-Look und dunkler Hornbrille, die vielleicht die erotische Aufladung der „Undone"-Frisur durch Brigitte Bardot seit Ende der 1960er-Jahre konterkarieren sollte.[535] Dagegen war bei den Schwarzen Vorbildern der deutschen Soul-Produktionsteams, im Southern Soul und bei Motown, der Wechsel der Frisur insbesondere bei Künstlerinnen durchaus üblich.[536] Inwieweit diese Tatsache für Heider (und Rosenberg) eine Rolle spielte, muss offen bleiben. Auffällig ist, dass mit Su Kramer und Rumpf zwei weitere blues- und soulaffine westdeutsche Sängerinnen ihre Frisuren veränderten, die Schwarzen Sängerinnen/Tänzerinnen bei Boney M., die Farian ja als Schwarzes Projekt verkaufen wollte, ebenfalls ihre Haartracht variierten und Gleiches auch für Fleming galt.

Zusätzlich zum unfreiwilligen Wechsel zum Abendkleid zeigte Fleming beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* nämlich auch eine neue Frisur. Diese erschien erheblich ordentlicher und gediegener als ihre bisherige Haartracht, die seit Beginn ihrer Solokarriere zwar beständige, aber nichtsdestotrotz geringfügige Variationen erfahren hatte. Der Seitenscheitel und das Gewuschelte ihrer Haare waren verschwunden. Stattdessen waren die Haare onduliert, die Locken sorgfältig gelegt und mit so viel Haarspray fixiert, dass die Frisur auch bei exaltierteren Körperbewegungen statisch blieb. Die Haare waren im Nacken schulterlang, an den Seiten dagegen so gelegt, dass die Ohrläppchen frei blieben, und der Pony war sorgfältig gestylt. Die Frisur umschloss Flemings Kopf kreisförmig und machte ihre Gesichtsform runder. Zumindest aus heutiger Sicht wirkte Fleming nun älter als die 31 Jahre, die sie bei dem Auftritt alt war. Die Inszenierung zielte auf jeden Fall in Richtung reife Frau, Jugendlichkeit sollte ausgeschlossen werden. Für diese stand Rosenberg. Der Altersunterschied von knapp elf Jahren

[535] Vgl. Fußnote 551 in diesem Kapitel.

[536] Tanisha C. Ford (2015: 44) schreibt bezüglich der Bedeutung von Perücken für Schwarze Frauen in den 1960er Jahren: „Around the world, wigs and hairpieces were growing in popularity among young black women because they were markers of modern sophistication and style. The women who shopped at Wigs Parisian were part of a transnational beauty culture circuit. Black women in the United States were experimenting with wigs as a way to look modern. For example, Diana Ross and the Supremes, who epitomized innocent, mainstream American girl charm, wore wigs to symbolize the elegance and sophistication that Motown Records represented." Als Gegenbewegung etablierte sich gleichzeitig eine Aufwertung des „Natural Style" unter Schwarzen Frauen auch als Statement gegen Rassismus. So protestierte die Schwarze Bürgerrechtsbewegung gegen die Eröffnung des im Zitat genannten Perückenladens Wigs Parisian in Harlem, da er erstens einen *weißen* Besitzer hatte und zweitens in Anzeigen rassistische Klischees benutzte (vgl. ebd.: 41–43).

zwischen den beiden Sängerinnen wurde über die Frisuren eindeutig betont. Gleichzeitig verkörperte Rosenberg eine elegante Moderne und einen aktuellen Sound, während Fleming aufpassen musste, nicht zu einer Figur von gestern zu werden. Das Retro-Element des inszenatorischen Bezugs auf Spiritual/Gospel-Traditionen zielte auf ein älteres und eher heterosexuelles Publikum als bei Rosenberg, die über ihre Philly-Adaptionen auch ein queeres Publikum ansprach. Flemings intendiertes Publikum konnte jedoch möglicherweise mit deutsch gesungenem Soul weiterhin wenig anfangen, wie die vielen Fehlversuche deutscher Produktionsteams in den 1960er- und 1970er-Jahren gezeigt haben.[537] Rosenberg war ja die Erste, die mit derartigen Adaptionen überhaupt Erfolg hatte.

Jenseits dieser komplexen Konstellation im Vergleich mit Rosenberg waren die gegensätzlichen Inszenierungsstrategien des TV-Auftritts beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* und auf der Plattenhülle von „Ein Lied kann eine Brücke sein" generell erstaunlich und für eine konsistentes Image nicht förderlich. Einzig die silbernen Halsketten, die Fleming sowohl auf dem Cover der Single als auch auf der Bühne trug, schafften einen Verbindung zwischen zwei ansonsten völlig unterschiedlich wirkenden Figuren. Dass ein Bewusstsein für die Wichtigkeit eines Zusammenhanges zwischen Cover und Auftritt bei Fleming und ihrem Stab grundsätzlich vorhanden war, kann man an dem ihren Ruhm begründenden „Neckarbrücken-Blues" zeigen. Dessen Präsentationen im TV[538] zeigten Fleming immer mindestens in der Art von Garderobe und mit der Frisur, die auch auf dem Plattencover zu sehen war. Trotzdem blieb man nicht bei dieser erfolgversprechenden Figur, sondern begann sie erst abzuschwächen und inszenierte dann diesen starken Bruch bei einem der wichtigsten Auftritte in Flemings Karriere. Dass die Verantwortlichen bei den Singles, die auf den *Grand Prix* folgten, bei der Inszenierungsstrategie des missglückten Auftritts blieben und nicht zu der des für Fleming bis zu diesem Zeitpunkt erfolgreichsten Tonträgers zurückkehrten, zeigte zumindest eine gewisse Realitätsferne. Kontinuität verbürgte allerdings nicht das Abendkleid, sondern die veränderte Frisur, da für die ein halbes Jahr nach dem *Grand Prix* veröffentlichten beiden Singles Büsten-Porträts[539] Verwendung fanden – mal verträumt bei „Geld (Respect)" (1975b), mal aufmerksam und mit

[537] Siehe Kapitel 6.
[538] www.youtube.com/watch?v=UUyAl6uuljM („Neckarbrücken-Blues"), www.youtube.com/watch?v=4aBxWhPp5Yo („Neckarbrücken-Blues", Drehscheibe März 1973).
[539] Bzw. Kopf-Schulter-Nahaufnahmen.

modische Kontinuität suggerierender grüner Bluse bei „Für dich will ich durchs Feuer geh'n" (1975e).

Kulturwissenschaftliches Nachdenken über Haare und Frisuren hat die jahrhundertealte Bedeutung von Haaren für die Wahrnehmung einer Person anhand von Geschichten aus der griechischen Antike und der Bibel illustriert (vgl. Stephan 2001). Janecke (2004: 11) unterstreicht explizit, dass die „Körpereinschreibung […] nahezu buchstäblich statt[findet]" und: „Wenn Geschlecht konstruiert wird, dann sind Haare ein wichtiger Ansatzpunkt dafür." Er fährt fort:[540]

> Folglich sind […] auch die meisten getragenen Frisuren mit gutem Recht als Artefakte klassifizierbar: zwar nicht hinsichtlich der Substanz, wohl aber der auf Dauer gestellten, optionalen Form […] und gleichwohl ist es nicht trivial, sich klarzumachen, dass Frisuren generell einer unregelmäßig halbkugelförmigen Basis aufsitzen – einerlei ob sie ihr folgen oder sie eher überspielen. Nur vor diesem Hintergrund lassen sich die durch Frisuren bekundeten Formentscheidungen würdigen. (ebd.: 21f.)

Was Fleming betrifft, so bewirkte die frisurbedingte Änderung der Kopfform, dass diese jetzt eher als rund wahrgenommen wurde. Dies ging einher mit einer generellen Betonung einer rundlichen Körperlichkeit. Gleichzeitig erscheinen Locken zwar als typische Frauenfrisur der 1970er-Jahre, aber eben wahlweise als „Vorderkopf glatt, hinten lockig" (Jany 2009: 391) oder als „lange romantische Wellen und Lockenfrisuren" (ebd.). So entsprach Flemings Frisur bis 1975 durchaus der damaligen Mode, die neue Frisur lag jedoch jenseits modischer Trends, machte deshalb auch älter und entsprach einem konservativen weiblichen Rollenverständnis.[541] Fleming distanzierte sich mit der neuen Frisur optisch sowohl von der 68er Bewegung und der Alternativkultur als auch von der beginnenden zweiten Frauenbewegung und negierte auch eine Rolle als Vamp oder Femme Fatale.[542]

---

[540] Die mir zugänglichen Quellen (Stephan 2001; Janecke 2004; Allert 2014) konstatieren eine überschaubare Literaturlage. Meine Recherche lässt mich davon ausgehen, dass sich daran bis 2021 wenig geändert hat.

[541] Vgl. die Frisur von Fleming mit den Frisuren von Margaret Thatcher und Queen Elizabeth II.

[542] Als Gegenbild zu den lockigen Trendfrisuren waren u.a. lange glatte Haare subkulturell aufgeladen. Mit mehr Volumen und „Undone"-Look, also wie nicht frisiert aussehend, kam spätestens seit Brigitte Bardot eine erotische Aufladung hinzu. Dies wiederholte sich in der BRD 1968 mit Uschi Obermaier und 1977 am Beispiel Natassja Kinskis in ihrer Rolle in der *Tatort*-Folge „Reifeprüfung". Gepflegte, also glänzende und mit einem sichtbaren Schnitt versehene langen Haare waren dagegen auch im bürgerlichen Rahmen akzeptabel. Trotzdem wirkten zum Beispiel Juliane Werdings lange glatte Haare, mit denen sie sich 1973 für ihre Drogenballade „Am Tag, als

Diese Neu-Inszenierung Flemings im Sinne eines konservativen weiblichen Rollenverständnisses könnte als bewusste Abgrenzung von der durch *Munich Disco* gleichzeitig erfolgreich popularisierten Sexploitation weiblicher und mehrheitlich Schwarzer Körper interpretiert werden.[543] Allerdings kann nach bisherigem Kenntnisstand nicht davon ausgegangen werden, dass Fleming die (vollständige) Kontrolle über ihr öffentliches Erscheinungsbild hatte, die Imageänderung also ihre eigene Idee war. Die von Produzent Kirsten beschäftigten Musiker, Komponisten, Arrangeure und Co-Produzenten aus dem Personalstamm von *Munich Disco* zeigten bei ihren anderen Produktionen zudem keinerlei antisexistisches Interesse. Vielleicht handelte es sich also nur um einen weiteren relativ planlosen bis verzweifelten Versuch, dieser anscheinend schwierig zu vermarktenden Sängerin ein gesetzteres Publikum zu erschließen und das als konservativ imaginierte Publikum des deutschen Schlagers nicht zu verschrecken. Dass dies nicht wirklich funktionierte, zeigte sich auch in der fehlenden Präsenz von Fleming in der *ZDF-Hitparade*. In den 1970er-Jahren trat sie dort nur ein einziges Mal auf, mit ihrem ersten Erfolg „Halbblut" (1973c). Im Ergebnis nahm ihre Karriere im Nachgang des *Grand Prix Eurovision de la Chanson* nicht an Fahrt auf, sondern verlor an Schub. Der Imagewandel wurde zum Bumerang und eine der besten Soulstimmen Deutschlands blieb kommerziell eine unerfüllte Hoffnung.

Offen bleibt aber weiterhin, warum man sich strikt weigerte, die Inszenierung aus der Zeit des „Neckarbrücken-Blues" weiterzuentwickeln, obwohl neben Willy Michl als Dialekt-Blues-Sänger auch Udo Lindenberg Mitte der 1970er-Jahre zeigte, wie ein Image als deutscher Popsänger jenseits des deutschen Schlagers erfolgreich durchsetzbar war – allerdings waren Lindenberg und Michl im Gegensatz zu Fleming Männer. Der Platz neben ihnen war, so schien man zu glauben, noch nicht besetzbar. Mit *Second-Hand Mädchen* (1975) scheiterte die andere westdeutsche weibliche, vermeintlich Schwarze Stimme, Inga Rumpf, im Jahr von Flemings *Grand Prix*-Niederlage kommerziell an genau diesem Vorhaben – mit zur Dauerwelle

---

Conny Kramer starb" (Werding 1973) inszenierte, wie ein Rest von Subkultur im deutschen Schlager. 1975, für ihr von Gunter Gabriel getextetes feministisches Statement „Wenn du denkst du denkst dann denkst du nur du denkst (1975), wechselte sie dann zur modischen Föhnwelle. Subkulturell aufgeladen blieben dünne und weniger gepflegte lange Haare. Ein Fahndungsplakat der RAF von Anfang der 1970er-Jahre zeigte alle sieben abgebildeten Frauen mit langen, dünnen glatten Haaren. Die zeitgenössisch bekannteste deutsche Feministin Alice Schwarzer trug 1975 lange glatte Haare mit Pony.

[543] Siehe Kapitel 4, Abschnitt Sexploitation und Exotismus.

veränderten Frisur.[544] Zudem beanspruchte Lindenberg die Aufgabe, ein weibliches Pendant seiner selbst zu lancieren, zunehmend selbst. Ebenfalls 1975 versuchte er es erfolglos mit der ehemaligen *Hair/Haare*-Sängerin Freya Weghofer/Wippich[545] 1977/78 produzierte er dann erfolgreich Ulla Meinecke als Rockpoetin.[546] Gleichzeitig schaffte es die aus der DDR ausgereiste Sängerin Nina Hagen zusammen mit dem West-Berliner Fotografen Jim Rakete eine anders gelagerte, ikonische weibliche Bühnenfigur zu erfinden, die auf dem Cover ihres Westdebüts *Nina Hagen Band* (1978) zu sehen ist.[547]

Unbeeindruckt davon unterzog man Fleming ab 1978 einem erneuten Imagewechsel. Sie sollte nun als Disco-Sängerin reüssieren – wiederum ohne großen Erfolg. Ihre Produzenten setzten jetzt auch bei Fleming auf *sex sells* und verordneten ihr im Sinne der für *Munich Disco* üblichen Sexualisierung des weiblichen Körpers figurbetontere Outfits mit größerem Dekolleté (Fleming 1979). Die Frontcover der beiden Disco-Alben (1978a und b) zeigen zudem erstmals kein Foto der Künstlerin, sondern anonyme Models. Beispielsweise bebildert eine mit einem Bettlaken zugedeckte Frau mit nackten Schultern, deren Kopf oberhalb des Mundes abgeschnitten war, sexistischer- und sinnloserweise das Album *The Final Thing* (1978b).

Damit wird endgültig deutlich, dass Kirsten keine konsistente Strategie der Inszenierung von Fleming als Sängerin bzw. Starpersönlichkeit hatte. Ausbaden musste das die Sängerin, die sich über diese für ihr Image selbst posthum noch prägende Zeit später weitgehend ausschwieg oder verbittert zeigte. Offen bleibt, ob Fleming in den 1970er-Jahren von den Akteuren aus dem Münchner Netzwerk gemeinsam mit Kirsten quasi verheizt wurde, weil man zu wenig in die Inszenierung investierte, oder ob sie angesichts des damaligen Zeitgeists einfach zwischen den Stühlen saß. Konsequenterweise setzte sie für ihre spätere Karriere auf Unab-

---

[544] Siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul, Funk und Krautrock. Rumpf ging im Anschluss in der Inszenierung zurück zur Idee als „one oft the boys“ und trug auf den folgenden Veröffentlichungen zum Beispiel Lederjacke und Jeans. Für die Aufnahmen ging sie nach London (1978) bzw. New York und Toronto (1979).

[545] Siehe Kapitel 5, Abschnitt Soul und Krautrock.

[546] Meinecke schrieb jedoch im Gegensatz zu Fleming ihre Texte durchgehend selbst und propagierte ein ganz anderes, feministisch zumindest mitgeprägtes Frauenbild. Die Musik von Meinecke hatte, eingespielt von einer Auswahl aus Lindenbergs Panikorchester, mit Soul und Funk nichts zu tun. Sie bewegte sich via Lindenberg auch in ganz anderen Netzwerken als Fleming in München.

[547] Die Musik von Hagen wurde deswegen (?) erfolgreich als Punk und damit als non-konform vermarktet, obwohl ihre Band als Lokomotive Kreuzberg bereits auf eine längere Geschichte als Politrock-Band mit Fusion-Einflüssen zurückblicken konnte, mit der ungestümen und dilettantischen Energie des Punk also wenig gemein hatte.

hängigkeit von der Musikindustrie und verzichtete auf eine große Karriere, hörte jedoch nie auf, öffentlich zu singen und konnte auch von ihrer Passion leben.

Su Kramer – Afrolook und Freiheit

Gudrun „Su“ Kramer wurde 1946, zwei Jahre nach Joy Fleming und im selben Jahr wie Inga Rumpf, in Oldenburg geboren. Sie war 1970/71 nach meiner Kenntnis eine der ersten *weißen* Frauen im deutschen Showgeschäft mit Afrolook.[548] Ihre größten Hitparaden-Erfolge feierte sie jedoch erst, nachdem sie diesen zugunsten einer modischen Lockenfrisur abgeschwächt hatte: Das chansonartige „Kinder der Liebe“ (1973), eine Auskopplung aus ihrem von Pete Bellotte mithilfe des Münchner Musikernetzwerks produzierten zweiten Album *Lampenfieber* (Kramer 1974) erreichte Platz 27 in den westdeutschen Singles-Charts, die von Rosenberg-Produzent Joachim Heider verantwortete Philly-Adaption „Hier ist das Leben“ (1976a) Platz 48. Damit war sie wie Fleming Teil des in Kapitel 8 analysierten *Munich Disco*-Netzwerks. Dessen Akteure und deren Beteiligung an Veröffentlichungen von Kramer sind in Tabelle 50 zusammengefasst.

Ihre Zusammenarbeit mit Bellotte (und Giorgio Moroder) endete ungefähr zu dem Zeitpunkt, als diese sich für Funk und Soul zu interessieren begannen. Ihre letzte gemeinsame Veröffentlichung war eine Single mit zwei deutschen Bearbeitungen von Donna-Summer-Stücken, die vor deren stilistischer Umorientierung zum *Munich Disco*-Sound entstanden waren (Summer 1974/Kramer 1975). Kramer betonte zudem im Interview (Herrmanns 2009: 176f.), dass sie Bellotte 1975 vorgeschlagen habe, mit ihr einen Song à la „Love To Love You Baby“ (Summer 1975a) aufzunehmen, jedoch enttäuscht hatte feststellen müssen, dass dieser Summer bevorzugte.[549] Trotzdem zeichneten Moroder/Bellotte noch für die B-Seite ihrer folgen-

---

[548] *Weiße* Adaptionen des Afrolooks wurden meist etwas später in die Mitte der 1970er datiert. Das Hair & Makeup Artist Handbook schreibt: „Perming allowed Caucasian hair to have tight curls. From the mid-1970s onwards, various men and women (including the famous, like Barbra Streisand) had this take on an afro” (H&MUA Team 2021). Wikipedia bezeichnet den Fußballer Paul Breitner und Boney-M.-Tänzer Bobby Farrell als westdeutsche Protagonisten des Afrolooks (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Afrolook). Breitner trug eine afro-ähnliche Frisur jedoch erst ab 1973/74, Farrells Frisur wurde erst mit seinem Einstieg bei Boney M. 1976 fotografisch dokumentiert. So wird aus Geschichte Männergeschichte. Dazu passt, dass auch Farrells Kollegin Liz Mitchell, die bei Boney M. ebenfalls eine afro-ähnliche Frisur trug, keine Erwähnung findet.

[549] Als Inspirationsquelle nannte sie den von ihr gesungenen „Sex Song“ aus der österreichischen TV-Pop-Oper *Trip* (George/Schwinger 1972), der jedoch eher eine deutliche Adaption von „Je t’aime (moi non plus)“ von Serge Gainsbourg und Jane Birkin (1969) ist als ein Disco- oder Funk-Stück wie „Love To Love You Baby“.

den Kooperation mit Heider verantwortlich und auch andere Akteure des Netzwerks arbeiteten in unterschiedlichen Funktionen als Arrangeur, Textdichter, Komponist oder Musiker wieterhin und bis Ende der 1970er-Jahre mit Kramer zusammen.

Album/ Single	Titel	Jahr	Produktion	Arrangement	Musik & Text (Auswahl)	Musiker*innen (Auswahl)
A	Frei sein	1971	Thumser	Bauer	Bauer, Thumser	Rudi Bauer Orch., Musiker*innen bleiben
A	Lampenfieber	1974	Bellotte	Thatcher/ Baldursson	Moroder, Bellotte	Forsey, Harrison, Levay, Unwin, Woodland
S	Hier ist das Leben/Laß mich heute nicht allein	1976a	Heider	Schirrmann	Heider/Heilburg, Moroder/Bellotte (B-Seite)	?
S	Las Vegas/Mr Music	1977a	?	Baldursson	Kunze (T: B-Seite)	?
A	Die zwei Gesichter	1978a	Kramer/ Rehbein	Rehbein	King, Unwin Kramer Rehbein	Forsey, King, Levay, Woodland

Tab. 50 Wichtige (Münchner) Akteure auf Veröffentlichungen Su Kramers

Vor ihrer Solokarriere hatte Kramer in Oldenburger Jazz- und Blues-Clubs gesungen und 1968 erfolgreich eine Audition für die deutsche *Hair*-Version *Haare* absolviert. Sie wurde Teil der deutschen Uraufführung in München, bei der unter anderen auch Donna Summer engagiert war.[550] Aufgrund von *Hair/Haare* ergab sich auch ein Kontakt zu Gerd Thumser,[551] der als Produzent die Anfänge ihrer Solokarriere begleitete, bei der sie im Afrolook zu sehen war.

Das Musical *Hair* war Ende der 1960er-Jahre ein internationales Phänomen. In der BRD wurden mindestens vier Originalaufnahmen veröffentlicht:[552] eine der Original Broadway Cast (V.A. 1968a), eine der Original London Cast (V.A. 1968b) und zwei deutsche Originalaufnah-

[550] Für die Rolle der Sheila wurden neben Kramer auch Jutta Weinhold und Freya Weghofer verpflichtet. Alle drei sind auf angeblichen Originalaufnahmen aus München zu hören. Nach dem Ausstieg von Summer soll Liz Mitchell deren Rolle, Donna, übernommen haben, allerdings ist auf der Aufnahme von 1968 Summer als Donna zu hören und auf der von 1970 Shirley Thompson.

[551] Thumser schrieb als Claus Ritter ab 1955 Schlagertexte. Unter seinem bürgerlichen Namen arbeitete er als Lokalredakteur der *Münchner Abendzeitung* sowie als Buchautor und wurde ab 1969 auch als Liedtexter aktiv. Kramers Debüt *Frei sein* (Kramer 1971), war wahrscheinlich seine erste eigenständige Produktion. Im *Munich Disco*-Netzwerk war er eher eine Randfigur, verfasste aber mehrere Songtexte für Fleming (1971, 1972, 1973a).

[552] Die DDR zeigte dagegen kein Interesse an einer Lizenzausgabe oder konnte die Lizenzen nicht bezahlen.

men in unterschiedlichen Besetzungen – *Haare – Originalaufnahme der deutschen Uraufführung* („Haare“ Ensemble 1968) mit Kramer und *Das ganze Hair – Deutsche Original-Gesamtaufnahme München* (1970) ohne sie. Keines der Alben schaffte es in die westdeutschen Charts. Dagegen landete James Lasts Zweitverwertung *Hair* (Last 1969) auf Platz elf der westdeutschen Album-Charts. Dies deutet darauf hin, dass *Hair/Haare* nicht unbedingt ein subkulturelles, alternatives Publikum ansprach, sondern eher Menschen, die die dargebotene Szenerie von außen betrachteten. Gleichzeitig war *Hair* von den sechs Alben, die Last 1969 in den westdeutschen Charts platzieren konnte, nur das vierterfolgreichste, begeisterte also auch nur einen Teil der vielen Last-Fans.

Die Presse zeigte sich quer durch alle Lager eher skeptisch. So schrieb *Die Zeit* als Repräsentant des bürgerlichen Feuilletons 1968 einen Verriss der Münchner Uraufführung unter der Überschrift „Verramschte Hippies“ (Karasek 1968), in West-Berlin polemisierte 1969 die Untergrundzeitschrift *Agit 883* „Ist ‚Hair‘ der würdige Repräsentant der Subkultur? Nein!“ (O.N. 1969b) und auch der West-Berliner Boulevard in Gestalt der *B.Z.* zeigte sich wenig begeistert: „Oh Hair, dein Zauber zündet nicht“ (O.N. o.J.).[553] Gleichwohl spricht die Menge der Aufführungen – allein Kramer sang die Sheila nach eigener Aussage 500-mal[554] – eine andere Sprache und der größte Hit, den *Hair* hervorbrachte, die Bearbeitung von „Aquarius (Let The Sunshine In)“ durch die US-amerikanische Gruppe The 5th Dimension (1968), erreichte 1969 Platz zwei der westdeutschen Single-Charts.[555]

Kramer und Thumser versuchten sich deshalb beim Beginn ihrer Zusammenarbeit mit einem weiteren, ebenfalls eher erfolglos bleibenden Album namens *Haare – Der Musical-Welterfolg in deutscher Sprache* (Matadors 1970), auf dem Kramer alle Stücke für Frauenstimme und der Münchner Jazzpianist und Radiomoderator Joe Kienemann die Lieder für Männerstimme sang. Thumser schrieb die Liner Notes und einen Liedtext.[556]

---

[553] Ein Faksimile des Artikels ohne genaues Erscheinungsdatum findet sich unter: www.rockinberlin.de/index.php?title=Datei:Hair_bb_69_bz.jpg

[554] Vgl. *RosenScholz* Folge 4 (2010), *oeins*.

[555] Vgl. www.chartsurfer.de/artist/the-5th-dimension/aquarius-let-the-sunshine-in-song_hgvn.html.

[556] Laut discogs sind die Backing Tracks auf diesem Album identisch mit einem englischsprachigen Album aus dem Jahr 1969, *Hair – The American Rockin‘ and Shokin‘ Musical* (V.A. 1969b). Auch hier sang Kramer die Frauenstimme, die Männerstimme stammte dagegen von Milos Vokurka, dem Sänger der Backing Band The (Broadway)

Bei *Hair/Haare* sah man Kramer auf Fotos des Münchner Ensembles mit glatten langen Haaren und Stirnband.[557] Den Afrolook übernahm sie erst im Anschluss, möglicherweise inspiriert durch das Musical. 1968, bei der US-amerikanischen und der deutschen Version waren Afro-Frisuren, betrachtet man Plakate und Fotos der Besetzungen, allerdings ausschließlich für *weiße* und Schwarze Männer reserviert – so ist Hauptdarsteller Reiner Schöne mit einem stilisierten Afrolook auf dem Plakat der deutschen Originalversion abgebildet.[558] Bei der zeitgleich operierenden London Cast von *Hair* spielte mit Marsha Hunt zumindest eine Schwarze Sängerin mit Afro mit.[559] In der BRD sah man Schwarze Sängerinnen mit Afros zeitgleich mit Kramer auf den Pressefotos und Schallplattenhüllen der von *Hair/Haare* (mit-) inspirierten Les Humphries Singers.[560] In der Werbung besetzte Charles Wilp für seine Afri-Cola/Bluna-Kampagnen Ende der 1960er-, Anfang der 1970er-Jahre auch Schwarze Frauen mit Afro.[561] Eine *weiße* Frau mit Afrolook parallel zu Kramer fand sich weder bei *Hair/Haare* noch bei den Les Humphries Singers, bei Wilp oder in anderen mir bekannten Quellen. Kramer hatte damit aller Wahrscheinlichkeit nach ein Alleinstellungsmerkmal.

Nach Ingrid Banks (2000: 56) werden Frisuren wie der Afro als Schwarz gelesen. „Hence, hair becomes a political statement“ (ebd.: 11). Als solches waren die Frisuren der Schwarzen Darsteller*innen in *Hair/Haare* durchaus zu sehen. Es ging im Falle der Schwarzen Akteure um Solidarität, im Falle der *weißen* Männer um Identifikation mit durch den Kapitalismus (rassistisch) Unterdrückten sowie um eine visuelle Abgrenzung von der *weißen* Mehrheitsgesellschaft. Eine Diskussion um kulturelle Aneignung Schwarzer Kultur durch *weiße* Männer via

---

Matadors. Thumser wurde auf diesem Album nicht genannt. The (Broadway) Matadors waren eine 1965 in der CSSR gegründete Beatband, die in veränderter Besetzung 1968 nach München migrierte und bis 1969 die Backing Band für die Münchner *Hair/Haare*-Aufführung gewesen sein soll. In der BRD nutzten sie auch den Namen The Broadway Matadors. Auf *Haare – Originalaufnahme der deutschen Uraufführung* („Haare“-Ensemble 1968) spielten wahrscheinlich die Matadors, wurden aber nicht genannt, auf *Das ganze Hair – Deutsche Original-Gesamtaufnahme München* (1970) dagegen die Blues Men, eine andere tschechische Rockband, die für *Hair/Haare* engagiert wurde und 1969/70 bei *Hair/Haare* aktiv gewesen sein soll.

[557] Vgl. www.noz.de/lokales/bramsche/artikel/6695/hair-outfit-im-bramscher-museum bzw. www.youtube.com/watch?v=zWXjTDnC-10.

[558] Vgl. www.spiegel.de/fotostrecke/68er-plakate-fotostrecke-106475.html.

[559] Vgl. https://theatricalia.com/play/4s8/hair/production/tt2.

[560] Bei den Les Humphries Singers sangen zwischen 1970 und 1972 angeblich drei Schwarze Sängerinnen, Judy Archer, Dornée Edwards und Liz Mitchell (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/The_Les_Humphries_Singers#Mitglieder). Auf den Plattenhüllen aus dieser Zeit sieht man meist nur eine (Les Humphries 1970), seltener zwei (1971a) von ihnen. Alle drei Sängerinnen sind auf keinem mir bekannten Foto abgebildet.

[561] Zu Wilp und Afroamerikanophilie vgl. Ege 2007: 27–45.

Afrolook fand nicht statt. Der Afrolook war für Männer ein zeitgenössisch wahlweise akzeptiertes oder von einer konservativen Öffentlichkeit skandalisiertes gegenkulturelles Zeichen, das auch nicht der Grund dafür war, dass die Gegenkultur *Hair/Haare* ablehnte, schließlich trug mit Rainer Langhans auch einer ihrer zentralen Akteure eine afro-ähnliche Frisur. Allerdings muss der Afrolook in Bezug auf Gender differenzierter betrachtet werden. Banks (2000: 9) führt aus:

> Kelley argues that „[t]he Afro has partial roots in bourgeois high-fashion circles in the late 1950s and was seen by the black and white elite as a kind of new female exotica" (p. 341). Kelley's discussion not only rescues the Afro from a black power masculinist narrative, but it also illustrates the difference that gender makes in the politicization of black hair: „For black women, more so than black men, going 'natural' was not just a valorization of blackness or Africanness, but a direct rejection of a conception of female beauty that many black men themselves had upheld" (p. 348).

Kramer fiel auf ihrem mit Afrolook gesungenem Album *Frei sein* (Kramer 1971) trotz ihrer hochgradig politisierten Frisur kaum durch direkte Solidarität mit der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung auf, deutlicher als der humanistische Wunsch „Jedermann, nur ein Fall/ Seine Farbe ganz egal/Wir sind Brüder/Wann wird Frieden sein" („Holy Moses (Border Song)", Kramer 1971, Text: Cordt[562]) oder „Ob wir Schwarz sind oder Weiß sind/Das sollte gleich sein" („Was habt ihr nur aus der Welt gemacht", Kramer 1971, Text Thumser) wurde es nicht. Die Liedtexte von Thumser thematisierten Sozialkritik inklusive ökologisch motivierter Zukunftsängste[563] sowie ein erwachendes weibliches Selbstbewusstsein[564], das jedoch dem in den Texten ebenfalls vorhandenen christlichen Sendungsbewusstsein[565] widersprechen konnte.[566]

---

[562] Die LP-Hülle nennt einen Cordt ohne Vornamen als Textdichter. Bei einer Gema-Repertoiresuche hat sich kein entsprechender Eintrag angefunden.

[563] „Doch der Garten wird zur Wüste/Hört auf, ihn zu zerstören […] Bald wird's zu spät sein […] Ich hab so viel Angst!" („Was habt ihr nur aus der Welt gemacht" – Kramer 1971)

[564] „Frei sein möchte ich/Wie der Adler in der Luft […] Und ich schrei/Ich bin frei" („Frei sein" – Kramer 1971). Weibliche Selbstermächtigung war trotz Aretha Franklins „Respect" (1967) nicht zwingend mit Soul verbunden. Auch im Country findet sich eine lange Traditionslinie – vgl. exemplarisch Patsy Montana „I Want To Be A Cowboy's Sweetheart" von 1935 als Metapher der Flucht aus dem Hausfrauendasein. Juliane Werding dockte mit ihren ersten Arbeiten und insbesondere mit „Wenn du denkst du denkst dann denkst du nur du denkst (Werding 1975) im deutschen Schlager an diese Traditionslinie an. Ihren Text hatte mit Gunter Gabriel allerdings – analog zu Thumser und Kramer – ein Mann verfasst.

[565] „Doch nur, wenn du glaubst/Und das Licht siehst/Dann wirst du nicht untergehen." („Was für dich in den Sternen steht" – Kramer 1971).

[566] Lieben, das heißt treu sein/Und treu sein, das heißt lieben/Glauben, an den Einen/der alles umschließt" („Lieben das heißt treu sein" – Kramer 1971).

Gleichwohl positionierte Kramer sich visuell im deutschen Schlager und darüber hinaus als anders. Die Frisur implizierte wahlweise, dass etwas vom Standard Abweichendes zu erwarten wäre oder, falls diese Erwartung enttäuscht würde, dass die Interpretin nicht ernst zu nehmen wäre.

Für die Musik von *Frei sein* engagierte Thumser mit Rudi Bauer einen Orchesterleiter, der unter eigenem Namen und als Kay Farmer seit 1963 für Schlagerproduktionen gebucht wurde – unter anderem zwischen 1963 und 1966 für Udo Jürgens. Ein Interesse an Soul oder Funk war bei seinen Arbeiten der 1960er-Jahre nicht festzustellen. Bauer war eine Randfigur im *Munich Disco*-Netzwerk, arrangierte aber etwas später immerhin für Fleming deren imagebildenden „Neckarbrücken-Blues“ (1973b).

Frei sein (Kramer 1971) erinnert musikalisch immer wieder an die gleichzeitigen Versuche der Les Humphries Singers mit Pop und Beat grundierten Spiritual- und Gospel-Adaptionen.[567] Derartige Einflüsse finden sich bei Kramer prominent in der Adaption von Elton Johns „Holy Moses (Border Song)“ (John 1970, Kramer 1971) mit ihrer bereits zitierten humanistisch-christlichen Botschaft. Bauer hielt sich streng an Johns Arrangement, obwohl Aretha Franklins fast zeitgleiche Soul-Bearbeitung des „Border Song“ (Franklin 1971b) zeitgenössisch erfolgreicher war als Elton Johns Original. Dementsprechend ließ er sich auch nicht von den Änderungen inspirieren, die Franklin insbesondere am gesanglichen Ausdruck vorgenommen hatte. So blieb „Holy Moses (Border Song)“ bei Kramer (1971) ein verpopptes Spiritual, das stimmliche und instrumentale Soul- und Funk-Einflüsse weitgehend ignorierte.

Für ihre Eigenkompositionen suchten Thumser und Bauer nach hymnischen Chorussen und vermieden schlagertypische flächige Summ-Chöre. Bei „Dich will ich nur“ (1971) wird beispielsweise im Prechorus mit Gesangsstimme und Chor ein Frage-Antwort-Spiel inszeniert, das Assoziationen an Spiritual-Chöre aufruft. Dies wird im Chorus nicht weitergeführt, sondern zurückgenommen, da sowohl Chor als auch ein Bläsersatz dann doch schlagerartig die Gesangsmelodie doppeln. Die in Kramers Popsongs als erfrischende Farbe integrierten Spurenelemente von Spiritual/Gospel werden deshalb nie bestimmend für den Song.

[567] Siehe Kapitel 8, Abschnitt Gospel aus Hamburg.

Jenseits des Gesangs zeigt sich dies einmal mehr[568] auch in einem ordentlichen Mix mit aufgeräumten Klangbild in Stereo. Auffällig ist zwar der in Southern-Soul-Art sehr präsente, bewegte und mittig platzierte Bass, der aber keine den Groove tragenden Phrasen spielt, sondern schlager- oder poptypisch die Grundharmonien begleitet und ausdeutet. Der Bass gewinnt im Mix auch deshalb an Präsenz, weil alle Instrumente außer Schlagzeug und Stimme auf die Seiten verlagert werden. Diese Mixstrategie gilt für alle Stücke des Albums.[569]

Soul und Funk als musikalische Entsprechungen des Afrolooks erklangen auf *Frei sein* (1971) nur in den beschriebenen Spurenelementen. Vielmehr handelte es sich um ein stilistisch breit gefächertes deutsches Pop-Album, mit dem Thumser und Bauer, wie einige andere Produzenten und Interpret*innen der damaligen Zeit, an der aus ökonomischer Sicht notwendigen Modernisierung des deutschen Schlagers mitarbeiteten und Kramer auf diese Art den Ruf von Unangepasstheit verschafften. Dabei half der Afrolook der Sängerin, der quasi den Willen zur musikalischen Veränderung symbolisierte, auch wenn die Auswahl der fürs Album genutzten Bearbeitungen[570] aus dem aktuellen internationalen Pop zeitgenössisch kein Alleinstellungsmerkmal von Kramer war.[571]

Ziel war darüber hinaus und auf dem Afrolook aufbauend die Etablierung einer selbstbewussten weiblichen Stimme, die unterschiedliche musikalische Stile bedienen konnte. Hier liegt Kramers potenzielles Alleinstellungsmerkmal, das sie von ihren Mitbewerberinnen unter-

---

[568] Siehe Kapitel 6, Abschnitt Modernisierungsstrategien – Mix und Klangbild.

[569] Die verändernde Wirkung des ordentlichen Mix wird im Titelstück „Frei sein“ (1971) mit seiner Botschaft weiblicher Selbstermächtigung deutlich. Das Stück ist eine Bearbeitung von Leon Russels „Delta Lady“ (1970). Auch hier orientierten sich Thumser und Bauer explizit am Original und nicht an den zeitgleichen Bearbeitungen von Joe Cocker (1969) oder Bobbie Gentry (1970). Russel produzierte für „Delta Lady“ einen Southern-Soul-informierten Mix. Es entstand ein lebendig pulsierender Sessionklang, bei dem die Musiker viele improvisatorische Freiheiten zu genießen scheinen, während der Mix immer wieder einzelne Instrumente kurz in den Vordergrund holt und andere fast in die Unhörbarkeit verschwinden. Bei Bauer ist dagegen jede Instrumentalstimme der im Vergleich zu Russel personell reduzierten Besetzung differenziert hörbar. Die dynamisch veränderbare hierarchische Tiefenstafflung des Mix, die deutschen Toningenieuren schon in den 1960er-Jahren große Schwierigkeiten bereitet hatte, scheiterte vermutlich an Bauers fehlendem Interesse am Sujet. Gleichzeitig ging es Bauer auch nicht um eine funkartige Verzahnung der einzelnen Instrumentalspuren zu einem rhythmischen Geflecht im Sinne der Arbeiten von Whitfied/Strong für Motown, sondern um einen handwerklich korrekt gemischten Ensembleklang. Die Freiheit, nach der Kramer als Frau schrie, bildete sich zwar in Russels Original ab, nicht aber in der eher konservativen Bearbeitung – sie blieb musikalisches Wunschdenken.

[570] Auf *Frei sein* finden sich zudem Bearbeitungen eines Chansons von Mikis Theodorakis, eine Adaption aus dem Musical *Jesus Christ Superstar* und eine Bearbeitung einer Paul-Simon-Komposition „Keep The Costumer Satisfied“, die erstmals das Folkpop-Duo Simon & Garfunkel (1970) veröffentlicht hatten.

[571] Siehe exemplarisch die in Kapitel 6, Abschnitt Restauration – das Big-Band-Arrangement lebt, beschriebenen Arbeiten von Christian Bruhn für Katja Ebstein.

scheiden könnte. Der kommerzielle Achtungserfolg des Albums – es erreichte 1972 immerhin Platz 47 der westdeutschen Charts – bestätigte den eingeschlagenen Kurs im Grundsatz auch kommerziell. Ihre Debüt-Single sowie eine weitere Auskopplung aus *Frei sein* durfte Kramer auch in der *ZDF-Hitparade* präsentieren. Allerdings blieb sie dort eher im Mittelfeld der Beliebtheit. Zwar trat sie zeitweise regelmäßiger auf als viele Konkurrentinnen, aber ihre Stücke wurden nicht für eine erneute Aufführung wiedergewählt.[572] Eine gewisse musikalische Beliebigkeit war zudem als Kehrseite der gewünschten Diversität Teil des Projekts und hätte über eine langfristig angelegte Inszenierung einer starken Bühnenpersönlichkeit als Image ausgeglichen werden müssen. Die stilistische Diversität zog sich denn auch wie ein roter Faden durch Kramers Karriere, die Inszenierung der Bühnenpersönlichkeit konnte wie bei Fleming leider nicht mithalten, auch wenn der Afrolook eigentlich ein guter Ausgangspunkt war.

Soul- und Funk-Einflüsse fanden sich entsprechend der stilistischen Diversität vor allem in einzelnen Stücken von Kramers Karriere: Mit Afrolook sang sie nur „Weißer Sand" aus der Pop-Oper *Trip* (George/Schwinger 1972). Ihre anderen Adaptionen – die Philly-Adaption von Heider „Hier ist das Leben" (Kramer 1976a), zwei weitere Single-B-Seiten zwischen Album zwei und drei (1977a und b), die Single-Auskopplung aus dem dritten Album „Liebe kommt und geht" (1977c) sowie die Stücke „Die grüne Witwe" und „Magic Dance" vom dritten Album *Die zwei Gesichter* (1978a) – gingen dagegen mit veränderten Inszenierungen von Kramers Bühnenpersönlichkeit einher.

In der folgenden Argumentation will ich am Beispiel von „Hier ist das Leben" (1976a) vor allem zeigen, dass es bei Kramer einen ähnlich deutlichen Bruch in der Inszenierung gab wie bei Fleming rund um den *Grand Prix Eurovision de la Chanson*. Zuvor möchte ich mich jedoch noch der Frage widmen, wie Kramer und ihre Produktionsteams eigentlich Funk und Soul adaptierten.

[572] Kramer kam auf insgesamt sechs Auftritte in der *ZDF-Hitparade*, die mit der Präsentation der Philly-Adaption „Hier ist das Leben" (1976a) endeten. Das waren immerhin fünf mehr als bei Fleming. Wie in Kapitel 5 beschrieben, war die *ZDF-Hitparade* in Männerhand. Chris Roberts trat als am häufigsten gebuchter Interpret zwischen 1969 und Ende 1979 60-mal in der Hitparade auf, das heißt fast in jeder zweiten Sendung. Michael Holm folgte im gleichen Zeitraum mit 47 Auftritten. Kramer liegt mit ihren sechs Auftritten dennoch im oberen Viertel der in der Hitparade vertretenen Sängerinnen, denn nur 20 Sängerinnen lagen in Bezug auf die Auftrittshäufigkeit vor ihr, allerdings auch 38 Sänger, 7 Duos und ein größeres Ensemble.

Kramers erster Funk-Track, „Weißer Sand“ (George/Schwinger 1972), entstand 1972 im Rahmen der österreichischen TV-Pop-Oper *Trip*.[573] Für die Inszenierung trug sie noch ihren Afrolook. Im Unterschied zu *Hair/Haare* konnte ein Funk-Track im deutschsprachigen Raum jetzt auch von einer Frau gesungen werden. Der Text behandelte ganz im Sinne des Titels der Oper assoziativ und metaphorisch Drogenerfahrungen. Die inszenatorische Verbindung zu Schwarzer Musik entstand vor allem über Kramers Frisur. Musikalisch steht das Stück eindeutig in einer Funk-Tradition – es ist sowohl an James Brown orientiert als auch an den filmmusikalischen Verarbeitungen von Funk im Rahmen von Action- und Sexploitation-Filmen. Besonders auffällig – und für deutschsprachige Verhältnisse in seiner zeitlichen Ausdehnung neu – ist der 24-taktige Breakbeat-Teil im Anschluss an den ersten Verse, der auf Schlagzeug und Wah-Wah-Gitarre reduziert ist. Die an dieser Stelle des Songs in der Bühnenfassung präsente Stimme[574] eines Schwarzen Schauspielers wurde bei der Tonträgerfassung einfach weggelassen, sodass der Break-Teil entstand.

Formteil	**Takte**	**Kommentar**
A	4	Bläserriff als Intro. Grundton Bb
B	14	Verse, Binnenstruktur 4b4b4c2d erinnert an SRDC-Form. Letzte zwei Takte (2d) A cappella. Harmonisch Blues in Bb
A‘	6	Bläserriff (2 zusätzliche Takte aus B). Grundton Bb
C	24	Breakbeat mit Wah-Wah-Gitarre. Grundton Bb
A	4	Bläserriff. Grundton Bb
B‘	10	Verse, minus 4b im Vergleich zum ersten Verse. Harmonisch Blues in Bb
A‘	6	Bläserriff (2 zusätzliche Takte aus B). Grundton Bb
C‘	42	Gitarrensolo mit Fade-out. Grundton Bb

Tab. 51 Su Kramer: „Weißer Sand“ (George/Schwinger 1972), Songstruktur

Funktypisch reiht der Song die drei Formteile A, B und C, um dann wieder von vorn zu beginnen, wie auch die jeweils identischen Taktlängen von A und A‘ in Tabelle 51 zeigen. Die Struktur ist potenziell endlos, denn statt der Ausblendung des Gitarrensolos könnte es auch

[573] Siehe Kapitel 5, Abschnitt *Hair* und die Folgen.
[574] Vgl. www.youtube.com/watch?v=e3d_Cp-g3CU.

mit einem erneuten A-Teil weitergehen. Harmonisch beruht der Verse B auf einem 12-taktigen Bluesschema, während die anderen Formteile um den Grundton kreisen. Im ersten Verse werden die ersten vier Takte wiederholt, sodass der bluestypische Wechsel zur IV. Stufe erst nach acht Takten erfolgt. Die letzten beiden Takte des 12-taktigen Bluesschemas werden in der Tabelle als sich potenziell wiederholendes Riff nicht dem Verse B, sondern A‘ zugeschlagen. Beim zweiten Verse B‘ fällt die Wiederholung der ersten vier Takte weg.

Zusätzlich zum Breakbeat zeigte sich Kramer gesanglich plötzlich deutlich von Soulsänger*innen wie Aretha Franklin inspiriert. Das Fehlen dieser Elemente beispielsweise auf dem vom Spiritual beeinflussten „Holy Moses (Border Song)“ (Kramer 1971) hatte also nichts damit zu tun, dass die Sängerin es nicht konnte. Eine ähnliche exaltierte Performance zeigte sie auch auf dem Titelstück des zweiten Albums *Lampenfieber* (1974), eine Adaption von Leo Sayers „The Show Must Go On“ (Sayer 1973), die das Album auch eröffnete. Unter anderem dadurch wirkte das Stück wie ein Fremdkörper[575] auf einem Album, das ansonsten keine Funk- und Soul-Adaptionen enthielt.

Ein Funk-Stück, das „Weißer Sand“ (George und Schwinger 1972) fortschrieb, fand sich in Kramers Œuvre erst wieder auf ihrem dritten Album *Die zwei Gesichter* (Kramer 1978a) mit „Die grüne Witwe“.

Auch hier handelte es sich, wie Tabelle 52 zeigt, harmonisch um ein 12-taktiges Bluesschema im Verse, das von einem um die ersten vier Takte des Schemas verkürzten 8-taktigen Chorus kontrastiert wurde. Nach einem Durchlauf einer Verse-Chorus-Reihung wird erst um einen Halbton, dann um einen Ganzton nach oben transponiert. Über die melodische Variation auf der ersten Stufe im zweiten Chorus wird zumindest dieser Formteil als Moll-Blues charakterisiert. Die Struktur ist wiederum trotz der Verse-Chorus-Struktur potenziell endlos im Sinne einer Reihung von zwei Formteilen. Dies unterstreicht der fehlende dritte Chorus und der Zwischentakt vor dem Schlussteil, dessen einziger Sinn in der Implikation liegt, dass es jetzt auch einfach weitergehen könnte – zum Beispiel mit instrumentalen Soli oder

[575] Kramer versuchte Leo Sayers Melodie inklusive seiner Manierismen möglichst genau zu kopieren. Der ebenfalls adaptierte, gepresste, metallische Stimmklang unterschied das Stück signifikant von den anderen des Albums, die sie überwiegend mit voller Bruststimme und erheblich weniger metallisch darbot. Insbesondere hatte die Stimme bei den restlichen Stücken mehr Bässe und tiefe Mitten im Klang.

doch noch einem Chorus. Gleichwohl vermittelt „Die grüne Witwe“ (1978a) zwischen schlagertypischen Liedstrukturen und potenziell endloser Tanzmusik.

Formteil	Takte	Kommentar	Besetzung
Intro	4	I. Stufe	Drum, Percussion, Gitarre, vokale Einwürfe
Verse	12	Blues in h, Takte 11 und 12 A cappella	plus Gitarre 2 und Chor
Chorus	8	IV-IV-I-I-V-(bV)-IV-I-I	plus Bass und Piano
Verse	12	Blues in c, Takte 7, 8, 11 und 12 A cappella	plus Bläsersatz
Chorus	8	IV-IV-(Töne: c eb f g f eb c c)-V-(bV)-VI-I-I, Takt 6 A cappella	
Zwischentakt	1	Rückung nach D	
Verse	16	Blues in d, Takte 11 und 12 werden zweimal wiederholt, Takte 11–16 A cappella	
Zwischentakt	1	I. Stufe	Bläserriff
Schluss	4	Freies Tempo ab Takt 2, Dauer 45 Sekunden von insgesamt 3:45 Minuten	Taktzählung nach Text (Wiederholung der zweiten Hälfte des ersten Chorus)

Tab. 52 Su Kramer: „Die grüne Witwe“ (Kramer 1978a), Songstruktur

Sowohl „Weißer Sand“ als auch „Die Grüne Witwe“ zeigten kompetente Aneignungen von Funk-Spielweisen in Kombination mit Blues-Elementen und einer Southern-Soul-informierten Gesangsstimme. „Die grüne Witwe“ passte sich stärker an Liedtraditionen an als noch „Weißer Sand“, das in formaler Hinsicht wohl von den inszenatorischen Erfordernissen einer Bühnenproduktion bestimmt wurde, mit dem ausgedehnten Breakbeat der Audiofassung jedoch eine (ungewollte) Innovation im Rahmen deutschsprachiger Popmusikproduktion darstellte.

Die Heider-Produktion „Hier ist das Leben“ (Kramer 1976a), die zwischen „Weißer Sand“ und „Die grüne Witwe“ erschien, ist ebenfalls ein Hybrid aus Liedstruktur und Tanzmusik und ähnelte darin auch den Arbeiten von Heider für Rosenberg bzw. lag diesbezüglich nicht nur

zeitlich, sondern auch formal in der Mitte zwischen „Er gehört zu mir“ (Rosenberg 1975a) und „Marleen“ (1976c).[576]

„Hier ist das Leben“ (Kramer 1976a) beruht harmonisch auf der Reihung zweier Formteile, die in eine lange Phase des Verharrens auf einem Formteil, B, mündet. Letztere ist mit 72 Takten länger als der vorherige, 60 Takte andauernde Wechsel zwischen beiden Formteilen, nimmt also mehr als die Hälfte der Stücklänge ein. Eine derartige Struktur hatte ihre Vorbilder, wie bei Heider üblich, im Funk von sowohl James Brown als auch Philly Soul von beispielsweise MFSB und verortete das Stück formal im Funk.[577]

Formteil (lyrisch)	Formteil (harmonisch)	Takte	Kommentar
Intro	A: vii-iv-vii-iv-i-iv-V-V	8	Instrumental
Verse	B: 4x (i-iv)	8	
Prechorus	A	10	Takt 9 und 10 V. Stufe
Chorus	B	8	
Post-Chorus	A	8	
Verse	B	8	
Prechorus	A	10	Takt 9 und 10 V. Stufe
Chorus	B	32	16x (i-iv)
Interlude	B	8	instrumental
Chorusvariation	B	8	
Chorus	B	24	12x (i-iv) Fade-out 8 Takte

Tab. 53 Su Kramer: „Hier ist das Leben“ (1976a), Songstruktur

Lyrisch und melodisch weist „Hier ist das Leben“ dagegen eine erweiterte Verse-Chorus-Struktur auf, wobei sowohl Verse als auch Chorus über den harmonischen Formteil B gebildet werden. Dieser steht über den beständigen Wechseln zwischen erster und vierter Stufe ebenfalls in einer R&B-, Soul- und Funk-Tradition. Harmonische Abwechslung bringt der zweite Formteil A, der in unterschiedlicher struktureller Funktion als Intro, Pre- und Post-Chorus Verwendung fand. Diese Verschränkung zweier Strukturen machte das Stück zu einem clever gebauten

[576] Siehe Kapitel 8, Abschnitt Philly-Sound aus West-Berlin.
[577] Siehe Kapitel 3, Abschnitt Die Funk-Werdung von Soul.

Popsong, der liedhaft beginnt und als Tanzmusik endet. Gesanglich beschränkte sich Kramer einerseits auf die Wiedergabe der Melodie ohne Verzierungen, Melismen und andere vokale Einwürfe. Heider doppelte damit auch die Art der Gesangsarrangements für Rosenberg und war mit der Abkehr vom durch Southern Soul bzw. Spiritual geprägten Gesang auf der Höhe der Zeit, bezogen auf Philly Soul. Im Gegensatz zu Fleming, die in einem solchen musikalischen Setting an Überzeugungskraft und Individualität verlor, half bei Kramer, dass Spiritual-informierte Gesangslinien in ihrem Schaffen bisher sowieso in der Minderheit waren, sie also in Sachen gesanglicher Individualität nicht von diesen Elementen abhängig war. Andererseits nutzte Heider Kramers stimmliche Möglichkeiten für Southern-Soul-inspirierten Hintergrundgesang, der jedoch eindeutig hinter der Gesangsmelodie platziert ist und auf die Seiten des Stereobildes gemischt wurde (vgl. Elflein 2013a). Nichtsdestotrotz verortete der Hintergrundgesang das Stück auch vokal stärker als beispielsweise Rosenberg in einer Soul-Tradition.

„Hier ist das Leben“ war der zweitgrößte nationale Hit von Kramer. Das Stück wurde zudem in einer internationalen Version als „You’ve Got The Power Part I/Part II“ (1976b) in 17 Staaten veröffentlicht und erreichte immerhin Platz 38 der Billboard Disco-Charts in den USA. Strukturell sind die deutsche und die englischsprachige Version der A-Seite im Prinzip identisch.[578] Kramer erzählte im Interview, dass als Remixer für die internationale Version mit Tom Moulton sogar ein US-amerikanisches Schwergewicht der frühen Disco-Szene und einer der Erfinder des Remix (vgl. Shapiro 2005: 28-32) im Gespräch war, sie jedoch auf dem Originalarrangement von Peter Schirmmann auch für die internationale Version bestanden habe (vgl. Herrmanns 2009: 172). Kramer konnte zwar nicht mit den US-Erfolgen von Silver Convention und Donna Summer mithalten, aber sie war für und mit Heider definitiv erfolgreicher als dessen internationale Veröffentlichungen mit Rosenberg, die kurz vor „You’ve Got The Power“ (1976b) erschienen waren.[579] Auch Frank Farians Boney M. erreichten erst ein Jahr später, 1977, mit „Daddy Cool“ (Boney M. 1976a) Platz 65 der *Hot 100*.[580] „Hier ist das Leben“/„You’ve

[578] Nur das 8-taktige instrumentale Zwischenspiel (vgl. Tab. 7) wird bei „You’ve Got The Power“ durch eine Verlängerung des vorherigen Chorus um ebenfalls acht Takte ersetzt. Die B-Seite "You’ve Got The Power Part II“ ist eine Verlängerung und Ausschlachtung der A-Seite und besteht aus einer Instrumentalversion der ersten 26 Takte der Gesangsversion zu der weitere 32 Takte über Formteil B addiert werden, bevor das Stück mit der Chorus-Variation und dem leicht gekürzten Schluss-Chorus in ihrer jeweiligen Gesangsversion endet.

[579] „I Feel So Good“ (Rosenberg 1975c), „A V.I.P.” (Rosenberg 1975b); siehe Kapitel 8, Abschnitt Philly-Sound aus West-Berlin.

[580] Boney M.s beste Platzierung in den *Hot 100* ist 1978 Platz 30 mit „Rivers Of Babylon“ (Boney M. 1978b).

Got The Power“ (Kramer 1976a und b) deutete an, welches Potenzial in Kramer auch in kommerzieller Sicht stecken konnte. Trotzdem blieben die beiden Versionen des Stücks ihre einzige Zusammenarbeit mit Heider und erinnerten (nicht nur) darin an die einmalige Zusammenarbeit von Fleming mit Holm/Pietsch für ihren größten Hit „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (Fleming 1975d).

Die visuelle Inszenierung von „Hier ist das Leben“ (1976a) wirkt leider ähnlich lieblos und ohne jede Vermarktungsstrategie wie ein Jahr zuvor Flemings Auftritt beim *Grand Prix*. Auch bei Kramer spielte die Frisur eine tragende Rolle. Drei auf YouTube zugängliche TV-Auftritte[581] zeigen sie nämlich mit einem glatten Pagenschnitt im Stil von Mireille Mathieu,[582] während sie auf dem Coverfoto der Single einen Lockenkopf trug, den sie sich nach ihrem anfänglichen Afrolook, zeitlich ungefähr parallel zur Veröffentlichung ihres zweiten Albums *Lampenfieber* (Kramer 1974), zugelegt hatte.[583] Das ALbumcover zeigt diese weniger politisch aufgeladene Frisur in Kombination mit glamouröser gedachtem Make-up, das Kramer auf eine durchaus erotisierte Art weiblicher erscheinen ließ. Trotzdem blieb über den Lockenkopf eine gewisse Stringenz der visuellen Inszenierung erhalten, die sowohl Bezüge zum Afrolook zuließ als auch zur zeitgenössisch aktuellen Lockenmode bei Frauenfrisuren der 1970er-Jahre (vgl. Jany 2009: 391). Da Kramer zwischen *Lampenfieber* (Kramer 1974) und „Hier ist das Leben“ (1976a) ihre Frisur nochmals variierte (vgl. 1975) und sich die Lockenfrisur immer weiter vom Afrolook entfernte, entpuppte sich das Coverfoto von „Hier ist das Leben“ (1976a) als älteres Archivbild und das Cover erscheint damit auf den ersten Blick als Verlegenheitslösung.

Allerdings könnte man auch vermuten, dass die Verwendung dieses speziellen Archivbilds einen Versuch der Verantwortlichen dokumentiert, für den zweiten Funk-Track in Kramers Karriere an den ehemaligen Afrolook anzuknüpfen und so eine visuelle Entsprechung der Mu-

---

[581] *ZDF-Hitparade* (www.youtube.com/watch?v=0_T5ZK_HblA),
ARD, *Plattenküche* (www.youtube.com/watch?v=3U4Jd3SUl0I) sowie ein Mitschnitt aus dem Dritten TV-Programm des NDR (www.youtube.com/watch?v=6EL8CrjdKOI).

[582] Der Pagenschnitt lässt seine Trägerinnen gesetzt und alterslos wirken.
www.schlagerplanet.com/news/styling-tipps/mireille-mathieu-ihr-haarschnitt-ihre-mode-ihr-stil-4345.html.

[583] Das von Bellotte produzierte Album ähnelte in Sachen stilistischer Diversität zwar dem Debüt (1971), reduzierte aber die vokalen Spiritual- und Gospel-Einflüsse und erhöhte stattdessen den Anteil an europäischen Balladen, die ohne stimmliche Melismen und andere vokale Extempore auskamen. Gospel- und Spiritual-Einflüsse finden sich nur noch in einem Stück, „Hilf der Welt“ (1974). Soulartiger Gesang findet sich im Titelstück, der Bearbeitung von Leo Sayers „The Show Must Go On“ (Sayer 1973) als „Lampenfieber“ (Kramer 1974).

sik zu schaffen – wenn auch in einer modernisierten Form, die mit *Munich Disco* bzw. mit Heiders aka Alfie Khan spezieller, entpolitisierter Philly-Adaption kompatibel war,[584] für die der ursprüngliche Afrolook zu politisch aufgeladen gewesen wäre und der aktuelle Pagenschnitt zu weit entfernt. Die Kluft, die sich zwischen der Sängerin auf dem Cover und der im TV auftretenden, anders aussehenden Frau auftat, nahm man billigend in Kauf. Während bei Fleming der Bruch rund um den *Grand Prix Eurovision de la Chanson* im Grunde rätselhaft bleibt, kann hier eine strategische Absicht unterstellt werden.

Der Bruch, den der Wechsel der Frisur markierte, hätte in der Inszenierung über eine ver–bindende Strategie in Sachen Bekleidung abgemildert werden können, wenn dies überhaupt gewollt worden wäre, aber wenn, dann geschah dies ohne perspektivische Idee. Das Coverfoto von „Hier ist das Leben" (1976a) fing Kramer in Bewegung ein und zeigte sie zum ersten Mal in ihrer Karriere in einer Ganzkörperaufnahme. Mit weißem Fransenrock und schulterfreiem Spitzentop ist die Inszenierung – für den Partykontext à la *Munich Disco* durchaus typisch – zwischen Go-go-Tänzerin und Sängerin zu verorten. Dem entsprach bei TV-Auftritten am ehesten noch ein glänzender Overall zum Pagenschnitt (*N3*). Die legere Alltagskleidung aus Jeans und roter Bluse in der *ZDF-Hitparade* wies jedoch überhaupt nicht in diese Richtung. Eine Lösung deutete stattdessen der elegante cremefarbene Hosenanzug mit weißer Bluse mit dunklen Punkten in der *Plattenküche* der ARD an. Dieser hätte als strategischer Gegenpol zu Rosenbergs langen Abendkleidern dienen können, denn er weckte Assoziationen zur erwachsenen und eleganten Abendkleidung, mit der Schwarze Disco-Performer*innen wie Barry White oder Chic zeitgleich oder etwas später den gewachsenen ökonomischen Wohlstand und die Hoffnung einer Schwarzen Mittelschicht auf größere gesellschaftliche Teilhabe ausstellten. Allerdings passte ein derartiges Outfit vor allem für Schwarze Männer, während Schwarze Frauen zu diesem Zweck überwiegend traditionell feminin mit Kleidern oder glänzenden Kleidungsstücken inszeniert wurden. Nichtsdestotrotz wäre hier eine mögliche Verbindung gewesen, um Funk bzw. Philly-Sound im Sinne Heiders mit der Bühnenpersönlichkeit Kramer in Fortschreibung des Afrolooks zu verschmelzen. Die politischen Konnotationen der Bekleidung waren zudem für europäische Augen leichter zu ignorieren als beim Afrolook.

[584] Vgl. Kapitel 8, Abschnitt Philly-Sound aus West-Berlin.

Wie die Umsetzung einer solchen inszenatorischen Idee hätte aussehen können, ist am Coverfoto der spanischen Veröffentlichung der internationalen Version des Stücks (1976c) abzulesen: Es zeigt Su Kramer im Halbkörperporträt mit Pagenschnitt und schwarz glänzender Jacke und Bluse in selbstbewusster Pose, die definitiv eine Hose und keinen Rock für die nicht zu sehende untere Köperhälfte impliziert. In Deutschland erschien „You've Got The Power" (1976b) dagegen ganz ohne Coverfoto. Geht man mit Fleming davon aus, dass Sängerinnen damals eher wenig Mitspracherecht bei ihrer Bühnengarderobe hatten, deutet der Bruch zwischen Coverfoto und TV-Präsenz für den nationalen Markt auf eine fehlende Strategie der Verantwortlichen hin. Lösungsmöglichkeiten blieben Stückwerk, wurden vielleicht in Spanien ausprobiert, aber nicht weiterverfolgt und gingen schließlich in einem Flickenteppich verschiedener Ansätze unter. Wie bei Fleming wusste man nicht genau, wie man eine derartige Sängerin vermarkten sollte. Sollte Kramer jedoch ihre Bühnengarderobe selbst (mit-)bestimmt haben, erscheint die Diversität der Garderobe stärker als Weigerung, sich auf eine sexualisierte Frauenrolle festlegen zu lassen, die mit *Munich Disco* kompatibel war.

Die nächsten nationalen Veröffentlichungen von Kramer nutzten das Momentum von „Hier ist das Leben" (1976a)/„You've Got The Power" (1976b) weder musikalisch noch visuell. Disco/Funk-Nummern wurden auf die B-Seiten der Singles verbannt und im Verbund mit stilistisch völlig anders gelagerten A-Seiten veröffentlicht, die in kommerzieller Hinsicht scheiterten. Zumindest der glänzende Overall des *N3*-Auftritts tauchte im Februar 1977 auf dem Cover von „Mr. Music" (1977a) wieder auf, die Haare waren allerdings schon wieder lockig, während der Pagenschnitt von 1976 erst im Mai 1977 – und damit vermutlich wieder als Archivbild – auf einer Auskopplung aus dem Musical *Tell!* (1977b) als Coverbild zu sehen war. Dass erstmals kein Produzent auf „Mr. Music" (1977a) genannt wurde, während mit Thor Baldursson weiterhin ein zentraler Akteur des *Munich Disco*-Netzwerks als Arrangeur firmierte, deutet zudem auf eine ungeklärte Vertragssituation in dieser Zeit hin. So verstrich das Jahr 1977 mehr oder weniger ungenutzt, während Kramer in der Schweiz gemeinsam mit unter anderem Udo Lindenberg und Jürgen Drews ein Musical-Engagement wahrnahm.[585] Lindenberg und Drews veröffentlichten 1977 trotzdem jeweils ein neues Album. Erst 1978 erschien dagegen Kramers drittes und bis heute letztes Album, *Die zwei Gesichter* (Kramer 1978a), das sie gemeinsam

[585] *Tell!* (Hirt und Fortmann 1977).

mit Herbert Rehbein[586] produziert hatte. Mit diesem und der Vorabauskopplung „Liebe kommt und geht“ (1977c) zeigte sie sich plötzlich offener für die sexualisierten und sexistischen Inszenierungsformen im Rahmen von *Munich Disco*: Auf dem Cover trägt sie ein Oberteil, das nur in Brusthöhe von einem Knopf zusammengehalten wird und ihren Bauch entblößt.

Trotzdem fand sich auf *Die zwei Gesichter* (Kramer 1978a) mit „Liebe kommt und geht“ wiederum nur ein Stück im Philly/Disco-Stil, außerdem das bereits erwähnte, vom Southern Soul inspirierte „Die grüne Witwe“ und mit „Magic Dance“ ein Versuch, an elektronisch geprägte *Munich Disco*-Produktionen von Moroder/Bellotte anzuknüpfen.[587] Die anderen elf Titel des Albums wechselten weiterhin zwischen Musical, Pop, Ballade, Chanson und Rock ’n’ Roll, sodass Kramer auf dem Album wie üblich nicht nur zwei, sondern erheblich mehr Gesichter präsentierte. Soul-Einflüsse im Gesang fanden sich – wie auch auf Kramers anderen beiden Alben – zudem im Opener, der deutschen Version der Carole-King-Komposition „Beautiful“ (King 1971) als „Nehmt euch doch einmal in die Arme“ (Kramer 1978a), und hier vor allem im Chorus.[588]

Mit dem von Bassist Gary Unwin und seiner Frau Patty komponierten „Liebe kommt und geht“ versuchte die co-produzierende Kramer jetzt doch noch an den Erfolg von „Hier ist das Leben“ anzuknüpfen, denn sie koppelte das Stück vorab als Single aus ihrem dritten Album aus. Die Anlehnung an das Vorbild zeigt sich formal beispielsweise im über die Hälfte der Stücklänge einnehmenden Schlusschorus, der bei Takt 65 beginnt und inklusive Ausblendung 91 Takte andauert. Leider lässt die prominent in den Vordergrund gemischte Basslinie des endlosen Chorus Funk-Einflüsse schmerzlich vermissen – im Gegensatz zur Basslinie auf „Hier ist das Leben“. Bei der die Harmonien markierenden Bewegung in Viertelnoten auf den Zählzeiten helfen auch die virtuos aufgeladenen Fill-ins in der zweiten Hälfte der viertaktigen Phrasen nicht weiter. Die Kombination von einfachem Backbeat, Hi-Hat-Betonung auf den Offbeats und regelmäßigem Bass erinnert zwar an „Fly, Robin, Fly“ von Silver Convention (1975a) und dem maschinellen Groove von *Munich Disco* als Vorwegnahme der späteren 4-to-the-Floor-

[586] Der Geiger, Komponist und Arrangeur Rehbein arbeitete seit Anfang der 1960er-Jahre viel mit und für Bert Kaempfert und wurde ab Mitte der 1970er-Jahre auch von Hildegard Knef engagiert. Er starb 1979 mit 57 Jahren.
[587] „Magic Dance“ (Kramer 1978a) wurde von Deichkind für „Bon Voyage“ (2000) gesampelt.
[588] Der Anfang des ersten Verses mit den Textzeilen „Wenn die Leute wie Maschinen nur noch für die Arbeit leben“ (Kramer 1978a) wurde von Dendemann in „Menschine“ (2019) als tragendes Sample genutzt.

Ästhetik der elektronischen Tanzmusik – Gary Unwin war ja in beiden Fällen für den Bass verantwortlich –, doch der Unterschied zwischen den Achtelnoten im Bass bei „Fly, Robin, Fly“ und den Vierteln bei „Liebe kommt und geht“ ist manchmal einer ums Ganze. Die Single wurde kein Erfolg, obwohl das Foto auf der Hülle, das aus der gleichen Fotosession stammt wie das Cover von *Die zwei Gesichter,* ihre Bereitschaft unterstrich, sich stärker auf die sexistischen Konventionen von *Munich Disco* einzulassen.

Im Anschluss an *Die zwei Gesichter* folgten noch zwei weitere Singles im Disco-Stil, eine Bearbeitung des Titelsongs des Musicals *Grease* als „Nachts in Manhattan“ (1978b) und die Titelmelodie der deutsch-griechischen Filmkomödie *Milo Milo* namens „The Woman He Loves“ (1979a). Eine geplante Tournee zum dritten Album wurde wegen des überraschenden und plötzlichen Todes von Rehbein abgesagt. Zum Abschluss ihrer Veröffentlichungen der 1970er-Jahre wechselte Kramer dann noch für eine Single (1979b) in den 6/8-Takt und eine fast volkstümlich anmutende Melodik.

Während *Munich Disco* ab 1975 Erfolge feierte, nahmen Kramers Veröffentlichungen zahlenmäßig ab, so als wollte sie diesen Weg nicht mitgehen. Gleichzeitig entstand ihr zweitgrößter Hit, „Hier ist das Leben“, genau in dieser Zeit und in diesem Stil. Die Brüche in der Inszenierung des Stücks zeigten entweder wie bei Fleming eine fehlende Vermarktungsstrategie oder Kramers Unwillen, sich auf die sexistischen Erfordernisse von *Munich Disco* einzulassen oder beides. Zudem wurde „Hier ist das Leben“ musikalisch nicht als Ausgangspunkt für die weitere Karriere genutzt. Erst als Co-Produzentin ihres dritten Albums suchte sie mit „Liebe kommt und geht“ (1977c) daran anzuschließen, der jedoch (zu) spät kam und kommerziell misslang. Gleichzeitig vertraute sie auch als Mitverantwortliche für *Die zwei Gesichter* weiter auf ihre Stimme als identitätsbildende Klammer für die gewollte musikalische Diversität. Eine konsistente und auf Wiedererkennbarkeit ausgelegte visuelle Inszenierung, die für diese Strategie noch dringender benötigt wird als bei den im deutschen Schlager üblichen Kombinationen von visueller und musikalischer Markenführung, fand sich in dieser Zeit nicht. Dies ist insofern überraschend, als eine Idee der visuellen Inszenierung und ihrer Weiterentwicklung mit dem Wechsel vom Afrolook zum Lockenkopf, von Unangepasstheit zum weiblichen Glamour, durchaus vorhanden war, aber im entscheidenden Moment nicht bzw. nur in Spanien weiterverfolgt wurde. Stattdessen herrschte nach „Hier ist das Leben“ eine gewisse Ratlosig-

keit, die sich am Ende – und wie bei Fleming erfolglos – in eine Anbiederung an *Munich Disco*-Standards wandelte. Die musikalische Mitwirkung des *Munich Disco* Netzwerks half ihr dabei genauso wenig wie schon Fleming. Die Verortung im Netzwerk erscheint bei beiden eher als Hemmschuh der Karriere. In Übereinstimmung mit dieser Analyse bezeichnete Kramer in TV-Interviews aus den Jahren 2010 und 2020 ihre Beteiligung an *Hair/Haare* und die Arbeit mit Thumser als Karrierehöhepunkte.[589] Auch die Zusammenarbeit mit Rehbein hob sie lobend hervor, während sie das *Munich Disco*-Netzwerk kaum erwähnte. Fleming, wir erinnern uns, verlor über ihre Münchner Zeit in ihrer Autobiografie kein Wort.

Eine neben Fleming weitere große deutsche Soul- und Funk-Stimme blieb damit leider ebenfalls eine unerfüllte Hoffnung. Kramers wenige Funk-Tracks wurden in den 2000er-Jahren auf Zusammenstellungen wie *Funky Fräuleins* (V.A. 2009 und 2011) und anderen wiederveröffentlicht. „Hier kommt das Leben“ erfuhr ein zweites Leben als Hymne der Schwulenbewegung und wurde 2009 in diversen Remixen digital wiederveröffentlicht. Kramers Karriere auf physischen Tonträgern trudelte in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre endgültig aus. Sie blieb aber aktiv in unterschiedlichen künstlerischen Bereichen und arbeitete wie Fleming unabhängig von der Musikindustrie weiter.

[589] *RosenScholz* Folge 4 (2010), oeins, *Persönlich mit Ellermann* Folge 10 (2020), Bibel-TV.

Statt eines Zwischenfazits – Fleming, Kramer und die Produktionsnetzwerke

Beide Sängerinnen hatten ihre Chance – jeweils in Zusammenarbeit mit zentralen Akteuren der analysierten Netzwerke: Holm/Pietsch bei Fleming – „Ein Lied kann eine Brücke sein" (1975d) – und Heider bei Kramer – „Hier ist das Leben" (1976a). Allein, nachhaltiger Erfolg stellte sich nicht ein. An der Qualität der jeweiligen Kompositionen lag es mit ziemlicher Sicherheit genauso wenig wie an der Gesangsperformance. Trotzdem blieb es bei beiden ihre einzige Zusammenarbeit mit dem jeweiligen Produktionsteam. Die Erfolge reichten entweder dem jeweiligen Produktionsteam nicht, um die Zusammenarbeit fortzusetzen, oder die Sängerinnen wollten ihrerseits keine weitere Zusammenarbeit.[590]

In musikalischer Hinsicht vermittelten beide zentralen Stücke handwerklich geschickt zwischen Tanzmusik und Popsong. Fleming zeigte sich als Soulsängerin alter Schule im Stil von Aretha Franklin, Kramer war moderner im Sinne des damals angesagten Philly Soul. Southern-Soul-Reminiszenzen waren bei ihr nur noch im Chorgesang vorhanden.

Die Inszenierung beider Sängerinnen in diesen wichtigen Momenten ihrer Karriere war unentschlossen und widersprüchlich: Plattencover und Live- bzw. TV-Auftritt passten nicht zueinander. Die Produktionsteams hatten offensichtlich Schwierigkeiten, diese Sängerinnen angemessen zu vermarkten. In beiden Fällen existierte ein ausbaufähiges Image aus den Anfängen der Solokarriere, das jedoch nicht weiterentwickelt, sondern abgeschwächt oder ganz aufgegeben wurde. An die Stelle des alten Images trat konzeptionelles Stückwerk, das in eine Anbiederung an für *Munich Disco* typische Präsentationsformen der Sexploitation mündete. Diese kam in kommerzieller Hinsicht jedoch zu spät und wirkte (nicht nur deshalb) aufgesetzt.

Beide Sängerinnen verblieben im Anschluss an das Ende der Zusammenarbeit mit dem Produktionsteam ihres zentralen Stücks weiterhin in den Münchner Netzwerken und arbeiteten mit anderen dortigen Produktionsteams. Eine nachhaltige Arbeit an beider Karrieren fand so jedoch nicht statt. Die Sängerinnen wurden zum Spielball der männlichen Netzwerke, die mit dieser Aufgabe überfordert waren oder diese auch gar nicht leisten wollten. Die in Kapitel

[590] Vertraglich war Fleming weiter an Peter Kirsten gebunden, der für sie die Produktionsteams anheuerte, während bei Kramer möglicherweise eine ungeklärte Vertragssituation vorlag.

8 besprochenen Produktionsteams konzentrierten sich im Falle von Kunze/Levay und Moroder/Bellotte auf ihr jeweils erfolgsträchtiges Projekt sowie Soloveröffentlichungen der Gruppenmitglieder (Kunze/Levay) bzw. Backgroundsängerinnen (Moroder/Bellotte). Moroder veröffentlichte außerdem unter eigenem Namen und als Munich Machine. Farian setzte den Schwerpunkt auf Boney M. und hatte mit Gilla parallel schon eine *weiße* Sängerin im Portfolio. Er spielte sowohl für Fleming als auch für Kramer keine Rolle. Monn setzte neben Amanda Lear auf männliche Gruppen wie O.R.S und die Saragossa Band. Moroder/Bellotte, Farian und Monn versuchten zudem, weitere Schwarze Interpret*innen am Markt zu platzieren, nämlich die Sängerin Roberta Kelly (Moroder/Bellotte), die Band Eruption (Farian), die mit der Boney-M.-Liveband Black Beauty Circus vernetzt war, und die Sängerin Judy Cheeks (Monn), die vor allem in den 1980er-Jahren auch als Backgroundsängerin im Münchner Netzwerk aktiv war. Heider arbeitete parallel zu seinen Philly-Adaptionen mit Rosenberg über mehrere Jahre mit Udo Jürgens und Peter Maffay und schien damit ausgelastet. Gleichzeitig versuchte er, mit Jane Palmer eine weitere *weiße* Disco-Sängerin über mehrere Veröffentlichungen aufzubauen. Warum er nicht stattdessen mit Kramer weiterarbeitete, muss offenbleiben. Holm/Pietsch veränderten im Anschluss an ihre Arbeit mit Fleming ihren stilistischen Schwerpunkt erfolgreich in Richtung Country und hatten so wahrscheinlich keine Verwendung mehr für eine Stimme wie die von Fleming.

Im Ergebnis saßen Fleming und Kramer zwischen den Stühlen, und ihre Karrieren nahmen in München nicht Fahrt auf, sondern gerieten ins Stocken. Zwei außergewöhnliche deutsche Stimmen blieben so zumindest kommerziell ein nicht eingelöstes Versprechen. Deutschsprachiger Soul, Funk oder auch Disco von *weißen* Sängerinnen, deren Image nicht auf Sexploitation setzte, fand jenseits von Marianne Rosenberg weder einen Platz in der Vorstellung der männlichen Hintergrundakteure noch ausreichendes Interesse beim deutschen Publikum.

Im Falle von Kramer zeigte sich auch, dass deutschsprachige Popmusik auf internationalem Niveau jenseits der üblichen Schlager- und Disco-Klischees damals nicht möglich war. Im Falle von Fleming war die Alternative einer weiblichen Dialekt-Sängerin im weiten Feld zwischen Blues, Soul und Rock weder in München noch anderswo musikindustriell umsetzbar. Beide Optionen sollten in den 1980er-Jahren Männer einlösen: Die Kölner BAP, was Dialekt-Rock betrifft, und das Triumvirat des damals sogenannten Deutschrocks mit Herbert Gröne-

meyer, Marius Müller-Westernhagen und Peter Maffay in Bezug auf deutschsprachige Popmusik jenseits des deutschen Schlagers. Die hinter diesen stehenden Netzwerke waren andere als die hier verhandelten.[591] Zu diesen addierten sich ältere Akteur*innen, die die Neue Deutsche Welle (NDW) als Karrierebeschleuniger nutzten. Weder Kramer noch Fleming zeigten an der NDW Interesse oder waren in diesem Rahmen als Interpretinnen gefragt. In Fortschreibung sexistischer Strukturen könnte man mutmaßen, dass bereits etablierte weibliche Gesichter im Gegensatz zu denen der Männer von Trio, Joachim Witt oder Spliff, die ja alle bereits parallel zu Kramer und Fleming aktiv waren, für die NDW möglicherweise als nicht neu genug erschienen. Dazu passt, dass auch Rosenbergs New-Wave-Bearbeitungen mit Heider nicht zur Vorgeschichte der NDW gezählt werden – aber hier beginnt eine andere Erzählung.

[591] Im Falle von Maffay und Westernhagen existierten jedoch insbesondere nach Hamburg wichtige Verbindungslinien.

Ja, Herr, ich kann Boogie! – Fazit

Was an R&B, Soul und Funk konnte wann von wem in beiden deutschen Staaten zumindest potenziell gehört werden? 425
Was meine ich eigentlich für Musik, wenn ich von R&B, Soul und Funk rede? 427
Wurde und wenn ja, von wem und seit wann, R&B, Soul und Funk für ein deutsches Publikum als Schwarze Musik konstruiert? 429
Wer begann wann, mit wem, für wen und weshalb in beiden deutschen Staaten R&B, Soul und Funk zu produzieren? 433
Unter welchen Bedingungen war diese Musik erfolgreich? 435
Ja, Herr, wir können Boogie! 437

Fünf Fragen strukturierten eingangs mein Vorhaben, Geschichten über R&B, Soul, Funk und Disco in beiden deutschen Staaten zu erzählen. Auf alle fünf möchte ich abschließend noch einmal eingehen.

Was an R&B, Soul und Funk konnte wann von wem in beiden deutschen Staaten zumindest potenziell gehört werden?

In Westdeutschland wurde US-amerikanischer R&B, Soul und später Funk seit den 1950er-Jahren kontinuierlich veröffentlicht, häufig relativ zeitgleich mit den US-Originalen, in manchen Fällen, wie bei Ray Charles, mit mehrjähriger Verspätung. Bis zu Mauerbau und Grenzschließung waren diese Tonträger damit potenziell auch für DDR-Bürger*innen kaufbar. Hits entstanden bis in die 1970er-Jahre hinein aus dieser Veröffentlichungspraxis kaum, sieht man von Ausnahmen wie den Supremes Mitte der 1960er-Jahre ab. Erst 1974 erklomm ein Soul-Stück, George McCraes „Rock Your Baby“ (1974a), die Spitze der westdeutschen Charts und läutete damit auch die Disco-Welle ein.

Nach Mauerbau und Grenzschließung war man dann in der DDR stärker auf den Konsum westlicher Medien als zumindest potenzielle Informationsquelle über R&B, Soul und Funk angewiesen, da in den DDR-eigenen Medien derartige US-amerikanische Popmusik nicht gern gesehen war. Gleichzeitig war R&B, Soul und Funk auch im Westradio, im Westfernsehen und

in westdeutschen Printmedien erst ab Ende der 1960er-Jahre spürbar präsent – trotz der potenziellen Verfügbarkeit der Tonträger seit den 1950er-Jahren – und wurde durchaus kontrovers diskutiert. Auftritte US-amerikanischer Stars im westdeutschen Fernsehen blieben unter anderem aus Kostengründen lange eher selten. Gleiches galt für die Konzertbühnen. Eine Ausnahme waren die nicht nur in der BRD, sondern auch in der DDR präsenten *American Folk Blues Festivals* ab 1962, die jedoch R&B, Soul und Funk aufgrund ihrer stilistischen Engführung ausgrenzten. Die Programme der Radiosender der westlichen Besatzungsmächte, die in weiten Teilen beider deutschen Staaten zu empfangen waren, scheinen en détail nicht rekonstruierbar; Indizien liegen zwar vor, dass R&B, Soul und Funk bei *AFN* und *BFBS* sehr wahrscheinlich gespielt wurden, was aber nicht belegt werden kann.

1967/68 entstand vor diesem Hintergrund eine erste, schnell wieder abebbende Soul-Mode im Westen, nachdem Soul in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre zur Tanzmusik der Stunde geworden war. Er stand damit in der Tradition der Boogie-Mode in beiden deutschen Staaten ab Ende der 1940er-Jahre, die sich über Rock 'n' Roll und Rock 'n' Roll- bzw. R&B-basierte Modetänze wie Twist in die 1960er-Jahre fortschrieb. Gleichzeitig wurde aus der Tanzmusik Beat Rock und dieser war nicht mehr nur Tanzmusik, sondern sah sich verstärkt auch als Kunst und damit als Musik zum Zuhören und Reflektieren. Der westdeutsche *Beat Club* der ARD präsentierte Beat 1965 noch als Tanzmusik.[592] 1966 inszenierte Michelangelo Antonioni dann in *Blow-Up* einen Auftritt der britischen Bluesrock-Band The Yardbirds[593] vor einem stehend zuhörenden Publikum. Es war genau ein tanzendes Pärchen im Publikum auszumachen, dessen männlicher Teil einer der beiden im Publikum sichtbaren Schwarzen Männer war – das restliche Publikum war *weiß*.

Diese Ausdifferenzierung von Rock machte im Anschluss an Beat Platz für andere Tanzmusiken wie zum Beispiel Soul. So deutlich die Gründe für den Beginn der Soul-Mode zu be-

[592] Die Veröffentlichungsgeschichte der Beatles-Alben bildet diesen Bruch, der ungefähr bei dem im Dezember 1965 veröffentlichten *Rubber Soul* (1965) liegt, quasi paradigmatisch ab. Spätestens *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) ist sowohl im Selbstverständnis als auch in der Rezeption keine (reine) Tanzmusik mehr. Gleichzeitig ist dieses Album das erste der Beatles, das weltweit mit identischer Songreihenfolge erschien und damit als Album veröffentlicht wurde. Bei *Rubber Soul* und auch *Revolver* (1966) enthalten die europäischen und US-amerikanische Versionen teils unterschiedliche Songs und unterscheiden sich in der Songreihenfolge. In den USA steht *Pet Sounds* der Beach Boys (1966) für diesen Bruch. Beide Veröffentlichungen gelten nicht umsonst als frühe Konzeptalben bzw. als Anfänge des Progressive Rock und unterstreichen damit ihren Kunstanspruch.
[593] Mit Jimmy Page und Jeff Beck an den beiden Gitarren.

nennen sind, so schnell begann das Abebben der Mode Ende der 1960er-Jahre, das sich in einer 1969 gegenüber den Vorjahren wieder abnehmenden Präsenz von Soul in den westdeutschen Charts manifestierte. Im Sommer 1969 erklomm stattdessen mit „Israelites“ von Desmond Dekker and The Aces (1969) erstmals ein Reggae-Song die Spitzenposition und damit eine neue, ebenfalls als Schwarz gedachte musikalische Mode. Zudem lässt sich konstatieren, dass mit Bubblegum, beginnendem Glamrock und Hardrock nun auch wieder stärker groove-orientierte und damit tanzkompatible Spielarten des Rock auftauchten. Zwischen Anfang und Mitte der 1970er-Jahre etablierten sich Soul und Funk dann langsam, aber sicher als gleichsam normaler Teil populärer Musik in beiden deutschen Staaten. Mit dem Erfolg der Disco-Welle ab Mitte der 1970er-Jahre war R&B, Soul und Funk schließlich im popmusikalischen Mainstream angekommen.

Was meine ich eigentlich für Musik, wenn ich von R&B, Soul und Funk rede?

Die westdeutsche Soul-Mode von 1967/68 konstruierte Soul eindeutig als Southern Soul, also als Musik, die in den US-amerikanischen Südstaaten für ein als Schwarz gedachtes Publikum aufgenommen wurde. Die Mehrheit der Firmeninhaber war *weiß*, die Studiobands waren *weiß* oder *weiß*/Schwarz gemischt, die Interpret*innen im Normalfall Schwarz. Produktionen des *Black-owned Business* Motown aus Detroit wurden im Einklang mit dessen eigener Firmenphilosophie, *The Sound of Young America*, weniger als Schwarz und Soul denn als jung, US-amerikanisch und Teil von Pop wahrgenommen. Southern Soul und Motown arbeiteten mit einem festen Stamm an Musiker*innen, die den Nukleus der teilweise mehrfach besetzten Studioband bildeten und auf fast allen Produktionen der jeweiligen Labels zu hören waren. Die Musiker*innen hatten bei Southern Soul eher einen Country-Background und waren bei Motown stärker im Jazz verwurzelt. Sie blieben im Normalfall anonym, die Stücke sollten mit den Schwarzen Interpret*innen identifiziert werden. Die hervorragend eingespielten festen Studiobands bildeten gleichzeitig die Grundlage eines identifizierbaren Sounds eines Labels und eines distinkten Grooves.

Von Motown stammten die ersten, noch vereinzelten Erfolge in den westdeutschen Charts. Mit Beginn der Soul-Mode wurde dann eher Southern Soul erfolgreich und bildete die

Blaupause für die Konstruktion von Soul als Schwarzer Musik. Die während der Soul-Mode in den westdeutschen Charts erfolgreichen Motown-Veröffentlichungen passten sich zudem an die Charakteristika der Southern-Soul-Produktion an: Die Harmonik wurde einfacher, weniger vom Jazz als vom Blues inspiriert, die Groove-Orientierung stärker. Southern Soul wurde dabei eindeutig als Tanzmusik verstanden und produziert. Balladen waren Zugabe und nicht Mittelpunkt der Rezeption. Southern Soul präferierte kurze, mittelschnelle Stücke im 4/4-Takt, die am Ende ausgeblendet wurden. Der Backbeat war zentral und wurde von anderen Instrumenten gedoppelt. Der Bass lieferte fließende und kreisende Bewegungen, die Tonalität war deutlich im Blues verwurzelt. Bläsersätze dienten der Interpunktierung und Steigerung. Die Songstrukturen vermittelten zwischen zyklischem Popsong und reihender, potenziell endloser Tanzmusik, die Liedstruktur blieb aber (noch) dominant. Der Mix war quasi mono und groove-orientiert mit starker Tiefenstafflung. Die durchgängige Hörbarkeit einzelner Instrumentalstimmen musste hinter der Dominanz der Tanzbarkeit zurückstehen.

In den 1970er-Jahren verschwand insbesondere Southern Soul aus den westdeutschen Charts und wurde durch Philly und Miami Soul ersetzt – zwei Musikstile, die wie Southern Soul und Motown in den USA regional verankert waren und ebenfalls mit festen Studiobands produziert wurden. Dabei stand die Rhythmussektion weiter im Zentrum der Produktion, sodass die Groove-Orientierung erhalten blieb. Die Dopplungen des Backbeats im Soul wurden aber durch die sich verzahnenden Pattern des Funk à la James Brown ersetzt. In dieser Funk-Werdung des Soul wurden latin- bzw. afrokubanische Einflüsse wichtiger, insbesondere die 3:2-Son-Clave, während Liedstrukturen im Vergleich zu reihenden Tanzmusikstrukturen an Bedeutung verloren. Streichergruppen addierten sich nun prominent zur Bläsersektion und die Mixe konstruierten aufwendige Stereoräume, die alle räumlichen Platzierungsmöglichkeiten nutzten.

Die ersten fünf Soul- und Funk-Nummer-eins-Hits in den westdeutschen Charts waren musikalisch eng verwandt und zeigten ein sehr distinktes Verständnis dessen, was als Funk in der BRD erfolgreich sein konnte. Die Modernisierung des Traditionsstroms war hörbar, weder die reine Philly-Soul-Lehre noch die fast artifiziellen Stereomixe von Whitfield/Strong für zum Beispiel die Temptations schafften es an die Spitze der Hitparade, sondern Adaptionen, die aktuelle Philly- sowie ältere Southern-Soul-Einflüsse mischten. Zwar wuchs in den USA die Zahl

der *Black-owned Businesses* unter den Labels im Anschluss an 1968 und das *Black-Power-Movement,* Das erste Soul- bzw. Funk-Stück, das es auf Platz eins in Deutschland schaffte, George McCreas „Rock Your Baby“, stammte trotzdem von einem *weiß* geführten Label, das zweite, Shirley & Companys „Shame, Shame, Shame“ (1974), dann von einem *Black-owned* R&B-Label.

Wurde und wenn ja, von wem und seit wann, R&B, Soul und Funk für ein deutsches Publikum als Schwarze Musik konstruiert?

Soul, insbesondere Southern Soul, wurde – anders als sein Vorgänger R&B – in Deutschland eindeutig als Schwarze Musik konzeptualisiert – unabhängig von den realen Produktionsbedingungen und unabhängig vom Publikum. Bei seinen Nachfolgern wie Funk oder später Hip-Hop gab es dieselbe Zuschreibung in den Medien, in der Präsentation und im Verkauf der Musik: Sie galten ebenfalls unabhängig von den realen Produktionsbedingungen und unabhängig von ihrem Publikum als Schwarz.[594] Derartige Konstruktionen biologisieren musikalische Vorlieben und musikalische Praxen als genetisch bestimmt. US-amerikanische Schwarze Musik ist für die *weißen* europäischen Konstrukteure Schwarzer Musik dabei nur echt, wenn sie die Erfahrung der Sklaverei in deutlichen Analogien thematisiert. Bei Soul wurde deshalb zur Unterstützung dieser rassistischen Konstruktion Schwarzer Musik diskursiv der Gesang von der restlichen Musik getrennt: Der Gesang enthalte – so die Behauptung –authentische (Spuren-) Elemente einer rassistischen Unterdrückungserfahrung, die *Weißen* per Definition nicht zugänglich sei. Der Gesang ist das Wertvolle an Soul, als Tanzmusik galt Soul dagegen im besten Falle als formelhaft und kommerziell und „eigentlich“ als „Verrat“ an der Unterdrückungserfahrung.

[594] „Wer wirklich über Rap schreiben will, muß nach Harlem, in die Bronx gehen. […] Ich bin an Orten gewesen, die noch nie ein weißer Journalist aufgesucht hat“, schrieb der Journalist Hans Keller (1981: 45) im ersten längeren Text über Rap in einer europäischen Publikation, so wiederum Diedrich Diederichsen (2022: Abs. 4) in einem Nachruf auf Keller in der *Süddeutschen Zeitung.* Etwas später machte Keller (1981: 45) deutlich, was er mit den Verweisen auf Harlem und Bronx meinte: „Eigentlich ist es fast müßig festzustellen, daß Rap natürlich auch nur ein weiteres Resultat aus schwarzer Musiktradition überhaupt ist, man kann die Wurzeln auch in Afrika ausgraben.“ Die Verankerung von Rap in der diversen Bevölkerung von Harlem und Bronx, die mitnichten nur Schwarz ist, geht so in der Argumentation verloren. Im Falle von Rap werden insbesondere die Latin-Einflüsse und -Protagonist*innen schnell vergessen. Stattdessen entsteht DJing für Keller tatsächlich „aus dem tiefen rhythmischen Bewegungsbedürfnis der schwarzen Bevölkerung“ (ebd.: 46) und im Ergebnis ist Rap damit als Schwarze Musik konstruiert.

Solche Zuschreibungen entstammten dem deutschen Jazzdiskurs, der im Westen dogmatischer auftrat als in der DDR. Jazz sollte nach dem Zweiten Weltkrieg als Kunstmusik reüssieren, die zwar auf als Schwarz konstruierten musikalischen Prinzipien wie *call & response* beruhte, aber von *Weißen* erlernbar war und auch von ihnen weiterentwickelt werden konnte. Blues wurde als Schwarze Vorform in die Jazzgeschichte integriert. Insbesondere im Jazz, aber auch im Blues bedeutete dies eine Konzentration auf Instrumentalmusik, auf den Solisten, der im Regelfall fast immer ein Mann war. Die für *Weiße* nicht zugänglichen Erfahrungshorizonte rassistischer Unterdrückung bündelten sich ja, so hieß es, in der Stimme. In vokaler Hinsicht wurden Spirituals als das Eigentliche des Schwarzen Gesangs definiert und in Fortschreibung von Traditionen aus dem 19. Jahrhundert als vertonte Erfahrung der Sklaverei gedacht. Gleichzeitig wurden Spirituals anfangs von *Weißen* für ein *weißes* Publikum editiert, um über ergreifende Melodien die Menschlichkeit Schwarzer Sklaven zu unterstreichen und so für die Abschaffung der Sklaverei zu werben. Im 20. Jahrhundert dient die Tatsache, dass Spirituals christliches Liedgut darstellen, dann als Möglichkeit, den Schwarzen Gesang bei Bedarf zu „entfärben", zu neutralisieren und zu zivilisieren und damit als für *Weiße* sing- und verstehbar zu behaupten. Übrig bleibt ein nicht missionierter Rest Schwarzer Stimme, der in Fortschreibung rassistischer Bilder jederzeit als wild und gefährlich beschrieben werden kann, zum Beispiel als Soul oder Gangsta Rap.

Zum Jazzdiskurs gehörte auch die Dichotomie zwischen Hot und Sweet. Süß war Tanzmusik, die sich nicht auf das kunstmusikalisch Eigentliche des Jazz, das heiße und gern auch virtuose Solo, konzentrierte, sondern dieses verwässere. Diese Abwertung korrespondierte mit einer Genderzuschreibung bezogen auf die Rezeption der Musik. Die Fans von Tanzmusik, Sweet-Musik, wurden weiblich konstruiert, die von Hot-Musik dagegen männlich. Ergänzend war auch die Produktion von Kunstmusik, Hot-Musik, in Fortschreibung der Verklärung von Beethoven als Sinnbild des leidenden Komponisten, eindeutig männlich gedacht. Als Begründung für eine politisch motivierte Ablehnung „süßer" Musik zog man auch Verbindungslinien zum Nationalsozialismus, wo man versucht habe, heiße Jazzelemente im Rahmen einer zu konstruierenden Deutschen Tanzmusik abzuschwächen, zu versüßen und damit für ari-

schen Konsum akzeptabel zu machen.[595] Sweet-Musik wurde so als *weiß* gedacht und hatte den Walzer als Ausgangspunkt, Hot-Musik hatte mindestens historisch Schwarze Wurzeln, die im Rahmen der Jazzgeschichte neben dem Spiritual der Blues repräsentierte, der wiederum die Sklavereierfahrung in sich trug.

Der deutsche Diskurs über populäre Musik jenseits der Diskussionen um Jazz übernahm diese Trennung in Hot und Sweet aus dem Jazzdiskurs: „Süß“ waren nun Musikstile ohne, „hot“ mit Schwarzen Einflüssen wie der Rock ’n’ Roll, der so sukzessive vom deutschen Schlager getrennt wurde. Hot wurde dabei mit virtuoser, fast sportlicher Körperlichkeit gleichgesetzt, während das Gegenüber „sweet“ nicht als geistig, sondern als unterhaltend und kommerziell gedacht wurde. Der Geist blieb natürlich für den Jazz reserviert.

Die für Rock ’n’ Roll formative Zuschreibung, Ausdruck jugendlicher Rebellion zu sein oder auch Jugend- oder Popkultur – wurde wiederum via Spiritual als Schwarzer Identität fremd behauptet. Die Erfahrung der Sklaverei kannte eben keinen Generationenkonflikt. Rock ‘n‘ Roll wurde als Rockabilly im Sinne von Elvis Presley *weiß* und männlich, Schwarze R&B-Performer wie Chuck Berry und Little Richard spielten keinen Rockabilly und wurden zu Schwarzen Ausnahmen im Rahmen des *weiß* gewordenen Rock ’n’ Roll. Sie waren für ein *weißes* jugendliches Publikum in jedem Falle fremder als Elvis und entwickelten so gleichzeitig auch eine ungeheure Anziehungskraft. Weitere jugendkulturelle und popmusikalische Entwicklungen integrierten auf dem Weg zur Rockmusik dann insbesondere Blues als historisch Schwarzes, männliches und körperliches Element. Die Diskussion des Hot versus Sweet, *weiß* versus Schwarz, Geist versus Körper, männlich versus weiblich wurde in jede dieser Entwicklungen mindestens in Spurenelementen übernommen und bei Bedarf neu diskutiert. Dieser entstand meist über männliche Interessen, der jeweiligen Musik, Szene und Teilkultur künstlerischen Wert zusprechen zu wollen, also einen neuen Teilbereich des Hot vom restlichen Sweet abzugrenzen.

[595] Jens Gerrit Papenburg (2021: 39) konstatiert eine Vorliebe für ruhige und süße Klänge in der populären Musik während des Nationalsozialismus: „An entertaining atmosphere of feeling good maybe even of intimacy, sometimes cheesy and corny, but sometimes also not without a certain kind of elegance, glamor and a slight swing or a form of temporary escapism to exotic places.“.

Soul wurde auf diese Weise mehrheitlich zu süßer Tanzmusik ohne jugendkulturell rebellische Ambitionen, die nur dann einen Restwert behielt, wenn Verbindungen zum Spiritual möglich waren (Aretha Franklin!). Die Musik erschien weitestgehend als formelhaft und rein kommerziell motiviert. Dies änderte sich mit Funk, der einen eher männlichen und heißen Teilbereich des Soul repräsentierte. Insbesondere die explizite rhythmische und damit körperliche Dominanz des Funk wurde deshalb in Fortschreibung alter rassistischer Traditionen zum Hort des gefährlichen und hypersexuellen Schwarzen Mannes, der als körperlich anziehend und im selben Moment gefährlich und auf geistiger Ebene als essenziell fremd gedacht war.

Um das Ganze nochmals zu komplizieren, stand dieser Diskurs auch in einem permanenten Dialog mit dem Diskurs mehrheitlich männlicher US-amerikanischer Schwarzer Intellektueller, in den USA eine eigene, wertvolle Geschichte jenseits der Sklaverei zu konstruieren, die Nation-Building als Aufbau einer auch politisch tragfähigen Schwarzen Identität in den USA ermöglichte und als Teil dessen eine eigene Schwarze Musik zu konstruieren suchte. Diese wurde als aufgrund der Sklaverei für *Weiße* nicht zugänglich gedacht, allerdings galt dies nicht nur für Soul und Funk, sondern genauso für Blues und Jazz.

Dagegen wurde Jazz in Deutschland als männlich patriarchale postkolonial konstruierte Gemeinschaft *weißer* und Schwarzer Männer erträumt. Diese integrierte Funk als Hot problemlos in ihre Jazzvorstellung. Gleichzeitig wurde Funk patriarchal sexualisiert – im Zusammenhang mit dem post-68er Zeitgeist, der unter anderem ja auch die sexuelle Befreiung thematisierte. Der gefährliche, hypersexuelle Schwarze Mann durfte in deutschen Sexploitation- und sogenannten Aufklärungsfilmen zwar nur als exotische Ausnahme erscheinen, aber Funk wurde eine immer offensichtlichere Möglichkeit, Sexualität zu vertonen. Ein Produkt dieser erträumten Gemeinschaft *weißer* und Schwarzer Männer sind sexistische Bebilderungen von Funk- und Soulmusik, die direkt auf nackte oder zumindest stark sexualisierte Frauenkörper setzten, die in Reproduktion kolonialer Modi gern auch exotisch konnotiert, also nicht *weiß* sein sollten. Funk und insbesondere Disco wurden so zu Orten der Bebilderung *weißer* männlicher heterosexueller und kolonialer Sexualfantasien. Die queeren Wurzeln von Disco, der Ausgangspunkt der Clubkultur als Schutzraum für Minderheiten vor der feindlichen gesellschaftlichen Realität, wurden von den Verantwortlichen für Soul- und Funk-Veröffentlichungen ignoriert. Die entsprechenden Szenen wurden bestenfalls noch als Publikum geduldet.

Eine Integration queerer Elemente in die Vermarktung von Disco war als weiterer, neuer voyeuristischer Schauwert für eine heterosexuelle Zielgruppe jedoch jederzeit möglich.

Wer begann wann, mit wem, für wen und weshalb in beiden deutschen Staaten R&B, Soul und Funk zu produzieren?

Bis zum Bau der Berliner Mauer 1961 erschienen die Unterschiede zwischen beiden deutschen Staaten in Bezug auf die Aneignung von R&B und Soul eher marginal. In den G.I.-Clubs der US-amerikanischen Besatzungstruppen spielten auch nach der Grenzschließung zwischen BRD und DDR 1952 noch ostdeutsche Musiker wie Theo Schumann, die Boogie-Mode schien kein Ost und West zu kennen und frühe Aneignungen von Rock ’n’ Roll in den 1950ern bis hin zu Twist und anderen Modetänzen Anfang der 1960er-Jahre erfolgten quasi zeitgleich in beiden deutschen Staaten. Die Protagonisten waren mehrheitlich jazzsozialisierte Orchesterleiter, die vor oder auch während des Zweiten Weltkriegs ausgebildet worden waren. Sukzessive drängte dann eine neue, später sozialisierte Generation nach vorn, die im Westen begann auch R&B und Soul als Teil internationaler Popmusik für den deutschen Schlager zu adaptieren, während es in der DDR im Beat und Schlager der 1960er-Jahre wenig Adaptionen von R&B, Soul und Funk gab. Die westdeutschen Adaptionen blieben in den 1960er-Jahren noch weitgehend erfolglos. In West-Berlin arbeiteten beispielsweise die Protagonisten der für den deutschen Schlager zentralen Meisel Verlagsgruppe kontinuierlich an einer Modernisierung des deutschen Schlagers, unter anderem mit Adaptionen von Soulmusik, die man als Teil der internationalen Popmusik verstand, deren Standards man sich annähern wollte. Mit Joachim Heider, Michael Holm und Giorgio Moroder sollten einige von diesen in den 1970er-Jahren nicht zuletzt mit Produktionen von Soul- und Funk-Adaptionen erfolgreich werden. Mit Frank Farian kam ein weiterer mit Meisel vertraglich verbundener Erfolgsproduzent der 1970er-Jahre dagegen aus der Beatszene und war schon am Anfang seiner Karriere stark von Soul fasziniert. Fixpunkt der westdeutschen Adaptionen blieb die Melodie, der Groove war bei Bedarf änderbar. Die Groove-Orientierung der US-amerikanischen Southern-Soul-Produktionen überforderte insbesondere die Toningenieure, die ihre Vorstellungen von handwerklicher und klanglicher Korrektheit nicht antasten wollten und/oder noch mit der Verarbeitung der klanglichen Neuerungen des Rock ’n’ Roll, vor allem in Bezug auf Hall und Echogebrauch, beschäftigt waren.

Westdeutsche Beatbands adaptierten mehrheitlich eher Southern Soul, der in harmoni–scher Hinsicht dem Blues ähnelte, als die harmonisch komplexeren Motown-Produktionen. Sie bereiteten die westdeutsche Southern-Soul-Mode 1967/68 mit vor. Auch die einzige mir bekannte DDR-Beatproduktion, die Soul adaptierte, die Theo Schumann Combo mit „Derby“ (1969), bediente sich beim Southern Soul. Im Schlager war eine derartige Präferenz nicht vorhanden, es ging ja stärker um Melodien. Ab Anfang der 1970er-Jahre waren im Schlagerbereich verstärkt kompetente Soul-Adaptionen zu hören, denen jedoch weiterhin der Erfolg verwehrt blieb. Mit Joy Flemings „Ein Lied kann eine Brücke sein“ (1975d) erschien 1975 eine kompetente, von Soul inspirierte Eigenkomposition der Münchner Produzenten Michael Holm und Rainer Pietsch, die national der größte Hit der Sängerin wurde, aber beim *Grand Prix Eurovision de la Chanson* krachend scheiterte.

Funk wiederum wurde in beiden deutschen Staaten spätestens Anfang der 1970er-Jahre mit Jazz fusioniert. Meist nutzte man Funk dabei als rhythmische Modernisierung des Swing, verharrte aber im solistisch geprägten Jazzidiom. Dies gilt zum Beispiel für Klaus Doldinger und sein Projekt Passport, der Soul in den 1960er-Jahren noch als Synonym für Unterhaltungsmusik verstand, die man besser unter Pseudonym veröffentlichte, um den guten Namen nicht mit Sweet-Musik zu beschmutzen. Auch jenseits des Jazz, etwa im Rock, blieb Funk fast immer eine Ausnahme im Repertoire von Bands wie Panta Rhei und Lift in der DDR oder Atlantis im Westen. Die vom Namen her prädestinierte Modern Soulband der DDR war mindestens zur Hälfte eine Blues-Band, mit Randy Pie existierte im Westen kurzfristig eine Band mit Fokus auf Funk. In der Jazzszene der DDR war Günther Fischer bei einigen Arbeiten mit Manfred Krug oder Uschi Brüning tatsächlich an Funk interessiert.

Parallel dazu sammelte sich an der Schwelle zu den 1970er-Jahren in Musicals wie *Hair/ Haare* ein Reservoir weiblicher Stimmen, die an Soul und Funk als Gesangskunst interessiert waren oder zumindest mit dessen Umsetzung keine stimmlichen Probleme hatten. Hier fanden die Erfolgsproduzenten der 1970er-Jahre einige ihrer Protagonistinnen.

Unter welchen Bedingungen war diese Musik erfolgreich?

Im Anschluss an *Hair/Haare* vermarktete der Hamburger Pop-Chor The Les Humphries Singers erfolgreich Gospel-Adaptionen im Beat-Gewand, die mit R&B, Soul und Funk musikalisch we-

nig Berührungspunkte hatten, aber durch ihre Orientierung an visuell sichtbarer Differenz im Casting der Chormitglieder ein Erfolgskonzept deutscher Soul- und Funk-Produktionen vorwegnahmen.

Ebenfalls außerhalb der stilistischen Grenzen von R&B, Funk und Soul wurde in Hamburg Ende der 1960er-Jahre eine Adaption des Produktionsmodells des Southern Soul erprobt: *Weiße* Deutsche produzierten teilweise erfolgreich eine Schwarze, aus West-Afrika eingewanderte Rockband, die Soulful Dynamics.

Mitte der 1970er-Jahre entstand dann ebenfalls in Hamburg eine Kopie eines US-Soul-Stücks, die in Westdeutschland zum Hit avancierte. Die weißen Produzenten und Musiker nutzten jetzt eine Schwarze Sängerin als Aushängeschild der Produktion, die durch die Gestaltung des Plattencovers mithilfe weiterer Schwarzer Fotomodelle, Banderolen etc. der Öffentlichkeit als Schwarze und US-amerikanische Band präsentiert wurde: Linda & The Funky Boys.

Die Grundlagen für die erfolgreiche Vermarktung von Soul-, Funk- und mittlerweile auch Disco-Adaptionen aus deutschen Landen waren damit geschaffen. Ein *weißes* Produktionsteam castete Schwarze, meist weibliche Interpret*innen auf der Basis von Unterschiedlichkeit/Differenz und behauptete das Projekt wahlweise offensiv als Schwarz oder trat derartigen Assoziationen zumindest nicht entgegen. Vom deutschen Schlager grenzte man sich bewusst, nicht zuletzt mittels englischer Songtexte ab.

In Hamburg waren an allen drei angesprochenen Projekten Musiker*innen eines Netzwerks beteiligt, dessen Knotenpunkt die ehemalige Beatband The Rattles bildete. Die konkreten Zusammensetzungen der Studiobands blieben bei den Les Humphries Singers und Linda & The Funky Boys jedoch aufgrund fehlender Informationen mehr (Les Humphries) oder weniger (Funky Boys) im Dunklen.

Zu diesen Grundlagen addierten in München die Produktionsteams von Michael Kunze und Sylvester Levay, Giorgio Moroder und Pete Bellotte, Frank Farian und – etwas weiter am Rande stehend – Anthony Monn das aus der US-amerikanischen R&B-, Soul- und Funk-Produktion bekannte Prinzip der bestens eingespielten und einen distinkten Groove entwickelnden Hausband. Alle vier Produktionsteams nutzten das gleiche Netzwerk an Musikern und Backgroundsängerinnen und produzierten so den international erfolgreichen Sound von

Munich Disco. Um die enge Vernetzung zu verschleiern, spielten die jeweiligen Zusammensetzungen aus dem Netzwerk unter unterschiedlichen Bandnamen. Für die Öffentlichkeit standen Schwarze Interpret*innen oder Gesangsgruppen im Mittelpunkt. Die Präsentation setzte durchgängig auf Sexploitation und Exotismus. *Weiße* Sängerinnen/Tänzerinnen waren möglich, wenn sie Exotik verkörperten, etwa bei Silver Convention im Sinne der Markierung der Differenz rothaarig waren oder wie Amanda Lear mit Transsexualität spielten. Die Inszenierung als Schwarzes Projekt wurde bei *Munich Disco* mit anhaltendem Erfolg durchlässiger. Moroder drängte als Produzent selbst ins Rampenlicht, Farian bildete stolz die Musiker seiner *weißen* Farian-Crew auf dem Cover des vierten Boney-M.-Albums *Oceans Of Fantasy* (1979a) von 1979 ab, während er bis dahin Boney M. mittels einer rein Schwarzen Liveband als Schwarzes Projekt oder zumindest als einem Schwarzen Projekt ebenbürtig zu behaupten suchte.

Moroder/Bellotte und Kunze/Levay bereiteten mit ihren Produktionen die Track-Ästhetik der elektronischen Tanzmusik (mit) vor, Farian und Monn entwickelten eine Ästhetik (mit), die zu *Eurodance* werden sollte. Die DDR lizenzierte viele dieser Produktionen auf Amiga und unterstrich damit, dass die Unterschiede zwischen West- und Ostdeutschland bezogen auf den vermuteten und realen Publikumsgeschmack weiterhin eher gering waren.

Im westdeutschen Schlager griff Joachim Heider in Berlin ebenfalls auf ein Netzwerk von Musiker*innen zurück, das jedoch – auch mangels Masse an Produktionen – weniger auf Soul- und Funk-Adaptionen spezialisiert schien als die Münchner. Mit Marianne Rosenberg schaffte er kompetente und erfolgreiche Philly-Soul-Adaptionen, die Sexploitation und Exotismus in der Inszenierung vermieden, da sich sein Vermarktungsinteresses auf den deutschen Schlager richtete, der in dieser Hinsicht wertkonservativer war. Exotismus wurde hier eher mit Tourismus, guter Laune und Karneval in Verbindung gebracht, Eindrücke die Heider und Rosenberg vermeiden wollten.

Parallel zu Rosenbergs Erfolg versuchten mit Joy Fleming und Su Kramer zwei weitere *weiße* westdeutsche Sängerinnen ihr Interesse an Blues, Soul und Funk auf der einen Seite und an einer Modernisierung des deutschen Schlagers in Richtung international konkurrenzfähiger deutscher Popmusik in eine Karriere umzuformen. Sie arbeiteten vor allem im Rahmen der Münchner Netzwerke, saßen dort aber zwischen den Stühlen, weil sie nicht in die einge-

übten Vermarktungsmechanismen passten. Die deutsche Trennung von Schlager und Popmusik ließ beide Sängerinnen in kommerzieller Hinsicht scheitern.

Ja, Herr, wir können Boogie!

Joy Fleming und Su Kramer sind nur zwei Beispiele für eine gelungene musikalische Aneignung von R&B, Soul und Funk in Deutschland. Gleiches gilt für Arbeiten von Michael Holm und Günther Fischer, Songs von Randy Pie, Panta Rhei, Lift oder Atlantis, Produktionen von Joachim Heider mit Marianne Rosenberg und Teile von *Munich Disco*.

Das klingt einerseits nach gar nicht so wenig und ist andererseits doch eine kleine Minderheit im Rahmen populärer Musik aus Deutschland. All diese Beispiele erzählen, dass es möglich ist, Musikstile und musikalische Ausdrucksformen zu lernen. Songstrukturen, Harmoniefolgen, Rhythmen, Melodien und Stimmklang sind nicht angeboren, nicht genetisch bedingt, nicht identitär und unabhängig von jeglicher Hautfarbe. Was die Geschichten, die ich versucht habe nachzuzeichnen und zu analysieren, aber auch zeigen, ist, dass musikalische Praxis gleichzeitig immer in Gefahr steht, derartige Kategorien zum Ein- und Ausschluss zu nutzen, sei es als Selbstbezeichnung oder als Marketingstrategie oder als Zuschreibung infolge erfolgreichen Marketings. Populäre Musik ist immer auch Ware und gleichzeitig Akteur in ästhetischen Debatten. Musik existiert nur als Teil von und in Gesellschaft.

Auch wenn die Einzelfälle und -geschichten immer komplex sind und sein müssen, bleibt deshalb die recht einfache und aus meiner heutigen Sicht auch beschämende Erkenntnis, dass die deutsche Öffentlichkeit der 1970er-Jahre Funk und Soul aus Deutschland erst dann vollständig akzeptierte, als die Musik über exotistisch und sexistisch inszenierte Schwarze Performer*innen vermarktet wurde. Dies gilt im Prinzip nicht nur für Westdeutschland, sondern gesamtdeutsch, denn die offizielle Lizenzierung von unter anderem Boney M. für die DDR sowie begleitende TV-Auftritte in *Ein Kessel Buntes* zeigen, dass auch dort an einer kritische Reflexion dieser Prozesse kein Interesse bestand.

Ja, wir können Boogie, aber wie? Manchmal scheint es, als arrangierten wir, die Rezipient*innen der Musik, uns lieber mit Stereotypen anstatt sie zu entsorgen, auch wenn sie als rassistische, sexistische und exotistische erkannt sind.

Quellenverzeichnis

Bibliografie zitierter Aufsätze, Bücher und Interviews	439
Diskografie	463
Filmografie	491
(Weitere) Onlinequellen	494
Nicht zitierte Quellen, die trotzdem wichtig waren	500

Bibliografie zitierter Aufsätze, Bücher und Interviews

Adelt, Ulrich (2010): *Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press.

Adelt, Ulrich (2016): *Krautrock. German Music in the Seventies*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Ahlers, Michael; Jacke, Christoph (Hg.) (2017): *Perspectives on German Popular Music*. Oxon New York: Routledge.

Aitken, Robbie; Rosenhaft, Eve (2013): *Black Germany: The Making and Unmaking of a Diaspora Community, 1884–1960*. Cambridge: Cambridge University Press.

Allen, William Francis; McKim Garrison, Lucy; Ware, Charles Pickard (Hg.) (1867): *Slave Songs of the United States*. New York: A. Simpson & Co.

Allert, Tilman (2014): „Als Porträtist des eigenen Entwurfs: Gelegenheit beim Schopf ergreifen.“ In: *Forschung Frankfurt* 2/2014, S. 22–26.

AlliiertenMuseum e.V. (Hg.) (2013): *Von G.I. Blues zu G.I. Disco*. CD mit Beiheft. Berlin: AlliiertenMuseum.

Archiv der Jugendkulturen e.V. (Hg.) (2006): *50 Jahre Bravo*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.

Assmann, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck.

Assmann, Jan (2000*). Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien*. München: C.H. Beck.

Auslander, Philip (2006): *Performing glam rock. Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press.

Awkward, Michael (2007): *Soul Covers. Rhythm and Blues Remakes and the Struggle for Artistic Identity. Aretha Franklin, Al Green, Phoebe Snow.* Durham: Duke University Press.

Baacke, Dieter (1968): *Beat – die sprachlose Opposition*. München: Juventa.

Bachmann, Fritz (1961): *Lied, Schlager, Schnulze. Einige Möglichkeiten und Ergebnisse der Melodie-Analyse der „Alltagsmusik“.* Leipzig: Hofmeister.

Bachmann, Fritz (1972): *Rezeptionskundliche Untersuchungen zur Tanzmusik in der DDR*. Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR, Band 4. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Baker, Stuart (2003): „CD Beiheft zu Miami Sound. Rare Funk and Soul from Miami, Florida 1971-74". In: V.A.: *Miami Sound. Rare Funk and Soul from Miami, Florida 1971-74*, Album, Soul Jazz SJR CD72, S. 1–20.

Bakhtin, Mikhail (1986): *Speech Genres and Other Late Essays*, hg. von Carl Emerson und Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Balbier, Uta A.; Rösch, Christiane (Hg.) (2006): *Umworbener Klassenfeind. Das Verhältnis der DDR zu den USA*. Berlin: Ch. Links.

Balzer, Jens (2021): *High Energy. Die Achtziger – das pulsierende Jahrzehnt.* Berlin: Rowohlt.

Banks, Ingrid (2000): *Hair Matters. Beauty, Power, and Black Women's Cons*ciousness. New York, London: New York University Press.

Baptist, J.D. (o.J.): „Black Beauty Circus." In: *Futurewrold Boney M.."* Online unter: https://futureworldboneym.wordpress.com/fbm08/black-beauty-circus/.

Batlle, Patricia (2006): „Joy Fleming: ‚Ich bin heute noch so stolz darauf'." Online unter: https://www.eurovision.de/teilnehmer/wme/Joy-Fleming-Ich-bin-heute-noch-so-stolz-darauf,joyfleming111.html.

Batlle, Patricia (2019): „Joy Fleming – Die Königin des deutschen Soul." Online unter: https://www.eurovision.de/teilnehmer/Deutschland-Joy-Fleming,joyfleming109.html.

Baumann, Benjamin (2011): *Das Off-Broadway Musical und seine Rezeption im deutschsprachigen Raum*. Magisterarbeit Universität Frankfurt/M. Online unter: http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/22376

Baumgärtel, Tilman (2015a.): *Schleifen: zur Geschichte und Ästhetik des Loops*. Berlin: Kadmos

Baumgärtel, Tilman (2015b): „Turning the Machine into a Slovenly Machine: Donna Summer, Giorgio Moroder, and ‚I Feel Love'". In: *Off Beat. Pluralizing Rhythm.* Hg. von Jan Hein Hoogstad und Birgitte Stougaard Pedersen. Amsterdam, New York: Rodopi, S. 43–54.

Bayer, Felix (*2017*): „Der Neckar war ihr Mississippi. Zum Tode Joy Flemings." In: *Spiegel Online 28.09.2017*. Online unter: https://www.spiegel.de/kultur/musik/joy-fleming-zum-tode-der-deutschen-soulsaengerin-a-1170392.html.

BDG Network (Hg.) (2018): *The Black Diaspora and Germany. Deutschland und die Schwarze Disapora*. Münster: edition assemblage.

Bechet, Sidney (1964): *Treat it gentle*. London: Transworld Publ..

Bechhaus-Gerst, Marianne; Gieseke, Sunna (Hg.) (2006): *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur (Afrika und Europa - koloniale und postkoloniale Begegnungen 1)*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang.

Belliger, Andréa; Krieger, David J. (Hg.) (2006): *ANThology: ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*. Bielefeld: transcript.

Berendt, Joachim-Ernst (1950): *Der Jazz. Eine zeitkritische Studie*. Stuttgart: DVA.

Berendt, Joachim-Ernst (1953): *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt/M. [u.a.]: S. Fischer.

Berendt, Joachim-Ernst (1958): „Tanz als Ausbruch. Zur Problematik der modernen Tanzmusik.“ In: *Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Theologen, Tanzlehrer, Pädagogen, Musikwissenschaftler. Ärzte und Soziologen deuten das Phänomen des Tanzes.* Hg. von Friedrich Heyer. Hamburg, S. 125–138.

Berendt, Joachim-Ernst (1959; 1961): *Das neue Jazzbuch: Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik.* Frankfurt/M. [u.a.]: Fischer.

Berendt, Joachim-Ernst (1967): *Das Jazzbuch: von Rag bis Rock. Entwicklung, Elemente, Definition des Jazz, Musiker, Sänger, Combos, Big Bands, Electric Jazz, Jazz-Rock der siebziger Jahre; mit ausführlicher Discographie*. Frankfurt/M.: Fischer.

Berendt, Joachim-Ernst (1970): *Blues*. Köln: Edition Gerig.

Berendt, Joachim-Ernst (1976): *Das Jazzbuch: von Rag bis Rock; Entwicklung, Elemente, Musiker, Sänger, Combos, Big Band*. Frankfurt/M.: Krüger.

Berendt, Joachim-Ernst (1980): *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen.* Erweiterte und überarbeitete Ausgabe. Frankfurt/M.: Fischer

Berendt, Joachim-Ernst; Huesmann Günther (2014): *Das Jazzbuch*. 4. Auflage. Frankfurt/M.: FIscher.

Berger, Harris M.: „Horizons of Melody and the Problem of Self“, in: *Identity and Everyday Life*. Hg. von Harris M. Berger und Giovanna P. Del Negro. Middletown: Wesleyan University Press 2004, S. 43–88.

Bishop, Tom (2004): „In tune with Britain’s disco king.” In: *BBC News Online*, 29.9.2004. Online unter: http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3697806.stm.

Biskind, Peter (1999): *Easy Riders Raging Bulls: How the Sex-Drugs-And Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood*. New York: Touchstone.

Blanco, Roberto (2017): *Von der Seele. Die Autobiografie*. Kulmbach: Plassen, Börsenmedien AG.

Blok, Anders; Farías, Ignacio; Roberts, Celia (Hg.) (2020): *The Routledge companion to actor-network theory*. London ; New York, NY : Routledge.

Bloemeke, Rüdiger (2008): *Live in Germany. Spurensuche im musikalischen Entwicklungsland*. Hamburg: Voodoo.

Bloemeke, Rüdiger (2014a): „Beat mit Tempo.“ In: V.A.: *Beat mit Tempo 2*. CD-Beiheft. Bear Family BCD 1723 AH.

Bloemeke, Rüdiger; Hartig, Heinz-Günther; Schliek, Ulrich; Weize, Richard (2014b): *London-Label-Lexikon*. O.O.: Bear Family Publishing.

Bloemeke, Rüdiger (2018): *Die Teldec-Story. Wie eine Plattenfirma unser Leben veränderte*. St Dionys: Voodoo.

Blome, Rainer (1967): „Aretha Franklin, I Never Loved A Man The Way I Love You & Aretha Arrives.” In: *Sounds 4*, Herbst 1967, S. 41.

Blome, Rainer (1968): „Otis Redding. Der King of Soul ist tot.“ In: *Sounds 5*, 3/1968, S. 7.

Bonz, Jochen (2008): *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur.* Berlin: Kulturverlag Kadmos.

Borchard, Beatrix (2005): „Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik.“ In: *Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*. Hg. von Martina Kessel. Frankfurt/M.: Campus, S. 65–84.

Bose, Fritz (1967): „Volkslied – Schlager – Folklore.“ In: *Zeitschrift für Volkskunde 63/64* 1967/68, S.40-49, Diskussion S. 49-78. Online unter: https://www.digi-hub.de/viewer/fullscreen/DE-11-001929037/56/.

Bowersox, Jeff; Thurman, Kira (o.J.): „German Concert Review of the Fisk Jubilee Singers (1878)“. In: *Black Central Europe*. Online unter: https://blackcentraleurope.com/sources/1850-1914/german-concert-review-of-the-fisk-jubilee-singers-1878/.

Bowman, Rob (1995): „The Stax Sound: A Musicological Analysis.” In: *Popular Music 14/3* 1995, S. 285-320. Reprint in: *From Soul to Hip-Hop*. Hg.von Tom Perchard, Tom. Farnham [u.a.]: Ashgate 2014, S. 3–38.

Bowman, Rob (1997): *Soulsville USA. The Story of Stax Records*. New York u.a.: Schirmer Books.

Brackett, David (2000): *Interpreting Popular Music*, Neuauflage 2000, Berkeley Los Angeles London: University of California Press.

Breidt. Karl-Heinz; Heinbücher, Peter (2008): *Jazz in Trier*. Trier: Mchael Weyand.

Brettschneider, Simon (2018): *Tanzmusik in der DDR. Dresdner Musiker zwischen Kulturpolitik und internationalem Musikmarkt, 1945-1961*. Bielefeld: transcript.

Bruhn, Christian (2005): *Marmor, Stein und Liebeskummer. Meine Welt ist die Musik. Erinnerungen, Gedanken und Gefühle von ihm selbst aufgeschrieben*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Busse, Burkhard (1976): *Der deutsche Schlager. Eine Untersuchung zur Produktion, Distribution und Rezeption von Trivialliteratur*. Wiesbaden: Akad. Verl.-Ges. Athenaion.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der* Geschlechter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Butler, Mark J. (2006): *Unlocking the Groove: Rhythm, Meter, and Musical Design in Electronic Dance Music*. Bloomington: Indiana University Press.

Byrnside, Ronald (1975): „The Formation of a Musical Style: Early Rock.“ In: *Contemporary Music and Music Cultures*. Hg. von Charles Hamm, Bruno Nettl und Ronald Byrnside. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc., S.159–192.

Cantarelli, Rocco (2015): *Alles haarsträubend, Plauderei eines Friseurs*. neobooks Self-Publishing.

Coates, Ta-Nehisi (2017): *We Were Eight Years in Power: An American Tragedy.* New York: One World.

Cohen, Sara (2007): *Decline, renewal and the city in popular music culture. Beyond the Beatles*. Aldershot Burlington: Ashgate.

Cohn, Nik (1971): *AWopBopaLooBop ALopBamBoom. Nik Cohn's Pop History*. Reinbek: Rowohlt.

Crossley, Nick; Mc Andrew, Siobhan; Widdop, Paul (Hg.) (2015): *Social networks and music worlds.* Andover: Routledge.

Crossley, Nick; Mc Andrew, Siobhan; Widdop, Paul (2015): *„What is social network analysis? An introduction for music scholars.“* In: *Social networks and music worlds.* Hg. von Nick Crossley, Siobhan Mc Andrew und Paul Widdop. Andover: Routledge, S. 14–39.

Cummings, Tony (1975): „The All Platinum Sound.” In: *Black Music*, Mai 1975, S. 1-12. Online unter: https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/the-all-platinum-sound.

Cummings, Tony (2015): „Jason Alvarez: An amazing journey from "Shame" to a 'Time For Miracles'.“ 19.7.2015, S.1-6. Online unter: https://www.crossrhythms.co.uk/articles/music/Jason_Alvarez_An_amazing_journey_from_Shame_to_a_Time_For_Miracles/56375/p1/

Cusic, Don (2002): „The development of gospel music.“ In: *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*. Hg. von Allan Moore, Cambridge u.a.: Cambridge University Press, S. 44–60.

Czerny, Peter; Hofmann, Heinz P. (1968): *Der Schlager. Ein Panorama der leichten Musik*. Berlin: Lied der Zeit.

Danielsen, Anne (2006): *Presence and pleasure. The funk grooves of James Brown and Parliament.* Middletown: Wesleyan University Press.

Dedekind, Henning (2008): *Krautrock. Underground, LSD und kosmische Kuriere*. Höfen: Hannibal.

deutsche-mugge (Musik aus Deutschland e.V. - Gemeinschaft zur Förderung und Verbreitung anspruchsvoller deutscher bzw. deutschsprachiger Musik) (o.J.a.): *Bandportrait Panta Rhei*. Online unter: http://www.deutsche-mugge.de/musik-klassiker/257-panta-rhei-panta-rhei.html.

deutsche-mugge (o.J.b.): *Was macht eigentlich Christiane Ufholz*. Online unter: http://www.deutsche-mugge.de/interviews/archiv/40-2008/534-christiane-ufholz.html

Diallo, Oumar; Zeller, Joachim (Hg.) (2013): *Black Berlin: Die deutsche Metropole und ihre afrikanische Diaspora in Geschichte und Gegenwart*. Berlin: Metropol.

Diederichsen. Diedrich (2022): „‘Vee Are Pfrom The German Band Eisenstein’. Nachruf auf den Popjournalisten Hans Keller.“ In: *Süddeutsche Zeitung Online* vom 14.1.2022. Online unter: https://www.sueddeutsche.de/kultur/hans-keller-spex-nachruf-1.5507643

Diedrich, Maria I.; Heinrichs, Jürgen (Hg.) (2010): *From Black to Schwarz. Cultural Crossovers between African America and Germany*. Berlin: Lit.

Doehring, André (2015): „German Modern Talking vs. Iranian Modern Talking. Zur Anwendbarkeit der Korpus-Analyse als Mittel des Popmusikverstehens.“ In: *Speaking in Tongues. Pop local global.* Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript 2015, S. 119–139. Online unter: http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2017/12970/pdf/Popularmusikforschung42_08_Doehring.pdf

Doering, Teddy (2001): *Coleman Hawkins: sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*. Waakirchen: Oreos-Verl.

Donloe, Darlene (1992): *Mahalia Jackson: Gospel Singer*. New York: Holloway House Publ.

Doyle, Peter (2005): *Echo & Reverb — Fabricating Space in Popular Music*. *Recording 1900-1960.* Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Eder, Bruce (o.J.): „Sam Cooke Artist Biography“. In: *Allmusic*. Online unter: http://www.allmusic.com/artist/sam-cooke-mn0000238115/biography.

Ege, Moritz (2007): *Schwarz werden. »Afroamerikanophilie« in den 1960er und 1970er-Jahren*. Bielefeld: transcript.

Ege, Moritz; Hurley, Andrew Wright (2015a): „Periodizing and Historicizing German Afro-Americanophilia: From Antebellum to Postwar (1850–1967).” In: *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 12, no. 2*, July 2015. Online unter: http://dx.doi.org/10.5130/portal.v12i2.4359.

Ege, Moritz; Hurley, Andrew Wright (2015b): „Periodizing and Historicizing German Afro-Americanophilia: From Counterculture to Post-Soul (1968–2005).” In: *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 12, no. 2*, July 2015. Online unter: http://dx.doi.org/10.5130/portal.v12i2.4360.

Ehnert, Günter (1979): *Rock in Deutschland. Lexikon deutscher Rockgruppen und Interpreten.* Hamburg: Taurus-Press.

Eidam, Klaus; Schröder, Rudolf (2001): *Die Hit-Fabrik, Chronik eines Berliner Musikverlages mit Tonaufnahmen von 1959 bis 2001 auf 4 CDs im Buch*. Berlin: Edition Intro Meisel GmbH.

Eidsheim, Nina Sun (2019): *The Race of Sound. LIstening, Timbre & Vocality in African American Music.* Durham: Duke University Press.

Elflein, Dietmar (2010): *Schwermetallanalysen. Untersuchungen zur musikalischen Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: transcript.

Elflein, Dietmar (2012): Riffs, Beats und der Reiz der variierten Wiederholung. Zur musikalischen Analyse populärer Musik und ihrem transdisziplinären Nutzen.“ In: *Methoden der Populärkulturforschung.* Populäre Kultur und Medien Bd. 3. Hg. von Markus S. Kleiner und Michael Rappe. Berlin u.a.: Lit, S. 247–272.

Elflein, Dietmar (2013a): „Popular actor-networks: You've got the Power.“ In: *Ethnomusicology and Popular Music Studies* (Grazer Beiträge zur Ethnomusikologie 25). Hg. von Gerd Grupe. Aachen: Shaker, S. 167–188.

Elflein, Dietmar (2013b): „Popular, populär, pop – Verwirrungen, Abgrenzungen.“ In: *Musik erleben – Konflikte kennen – Probleme lösen*. Hg. von Ullrich Wünsch u.a. Berlin: Gizeh Letters, S. 16–17.

Elflein, Dietmar (2014): „Allein gegen den Rest der Welt. Repräsentationen von Männlichkeit im Deutsch Rock bei Westernhagen und den Böhsen Onkelz.“ In: *Typisch Deutsch*. Hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 101–126.

Elflein, Dietmar (2016): „In Germany After The War: Broadening the Discourse on the Liedermacher.” In: *The Singer-Songwriter in Europe.* Hg. von Stuart Green und Isabelle Marc. Oxon New York: Routledge, S. 109–122.

Elflein, Dietmar (2017): "‘Das war nicht nett von dir!‘ Anmerkungen zum Diskurs über die Aneignung afroamerikanischer Musik (nicht nur) in Deutschland." In: *Aneignungsformen populärer Musik*. Hg. von Dietmar Elflein und Bernhard Weber. Bielefeld: transcript, S. 57-97. Online unter: https://www.tu-braunschweig.de/musik/downloads/buecher

Elflein, Dietmar (2018): "'Shame, Shame, Shame!' Deutsche Coverversionen und Bearbeitungen US-amerikanischer Soul. und Funkmusik 1958-1975." In: *Pop weiter denken.* Hg. von Ralf von Appen und André Doehring. Bielefeld: transcript, S. 171–193.

Elflein, Dietmar (2020): „Über den Wolken. Zur Metapher des Fliegens in der populären Musik." In: *Die Phänomenologie der Flugreise*. Hg. von Jan Röhnert. Wien Köln Weimar: Böhlau, S. 135–148

Elflein, Dietmar (2021): „What is Soul." In: *Pop – Power – Positions. Globale Beziehungen und populäre Musik*. Hg. von Anja Brunner und Hannes Liechti. Berlin: IASPM D-A-C-H, S. 69–88. Online unter: http://vibes-theseries.org/wp-content/uploads/2021/05/Brunner-Liechti_Pop-Power-Positions_Vibes-1_2021.pdf.

Everett, Walter (2002,): „Detroit and Memphis: the soul of Revolver." In: *'Every Sound there Is': The Beatles' Revolver and the transformation of rock and roll*. Hg. von Russell Reising. Farnham: Ashgate, S. 25–57.

Everett, Walter (2009): *The Foundations of Rock. From "Blues Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford u.a.: Oxford University Press.

Feddersen, Jan (1996): „Billy Mo. Mr. Rhythm King." In: Billy Mo: *Mr. Rhythm King*. CD-Beiheft. Bear Family BCD 15966 AH.

Fehrenbach Heide (2005): „"Narrating "Race" in 1950s' West Germany. The Phenomenon of the Toxi Films." In: *Not so plain as black and white. Afro-German Culture and History 1890-2000*. Hg. von Patricia Mazon und Reinhild Steingröver. Rochester: University of Rochester Press, S. 136–160.

Figge, Maja (2015): *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weiß sein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre*. Bielefeld: transcript.

Fischer, Michael (2020): *Diskotheken im ländlichen Raum. Populäre Orte des Vergnügens in Südwestdeutschland (1970–1995*. Münster: Waxmann.

Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Fitzgerald, Jon (2007): „Black Pop Songwriting 1963-1966: An Analysis of U.S. Top Forty Hits by Cooke, Mayfield, Stevenson, Robinson, and Holland-Dozier-Holland." In: *Black Music Research Journal Vol. 27* Nr. 2 2007, S. 97–140.

Fleming, Joy mit Horst Wörner (2013.): *Über alle Brücken. Erinnerungen*. Bad Schussenried: Gerhard Hess Verlag

Ford, Tanisha C. (2015): *Liberated Threads. Black Woman, Style, And The Global Politics Of Soul*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Forte, Allen (2001): *Listening to Classic American Popular Songs* (+ CD). Yale: Yale University Press.

Foucault, Michel (1984): *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Fuchs, Thomas (1999): „US-Populärkultur in der DDR: Bewertung und Interpretation in den Medien und in der Amerikanistik." In: *Amerikanistik in der DDR: Geschichte - Analysen - Zeitzeugenberichte*. Hg. von Rainer Schnoor. Berlin: trafo, S. 153–172.

Fuchs, Thomas (2000): „Rock'n'Roll in the German Democratic Republic, 1949-1961." In: *Here, There, and Everywhere. The Foreign Politics of American Popular Culture*. Hg. von Reinhold Wagnleitner und Elaine Tyler May. Hanover, London: University Press of New England, S. 192–206.

Gaar, Gillian G. (1994): *Rebellinnen: die Geschichte der Frauen in der Rockmusik*. Hamburg: Argument.

Gambaccini, Paul (2007): *Recall of the 1967 Stax /Volt Tour. Part 1.* BBC Radio 4, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=SYoUzdB8QJ8

Garofalo, Reebee; Waksman, Steve (2014): *Rockin' Out. Popular Music in the U.S.A.* 6. Auflage. Boston u.a.: Pearson.

Gebesmair, Andreas (2008): *Die Fabrikation globaler Vielfalt. Struktur und Logik der transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: transcript.

George, Nelson (1989): *The Death of Rhythm & Blues*. London: Omnibus Press.

George, Nelson (2002): *R & B - die Geschichte der schwarzen Musik*. Freiburg: Orange Press.

Gerlach, Jan (1973): „Liner Notes Panta Rhei." Auf: *Panta Rhei: Panta Rei*, Amiga 855318.

Gernandt, Axel (2016): „"Mein Gott, der ist ja weiß". Musikproduzent Frank Farian." In: *Der Spiegel Online* 18.7.2016. Online unter: https://www.spiegel.de/geschichte/frank-farian-ueber-boney-m-milli-vanilli-und-dieter-bohlen-a-1102806.html

Gerstner, Frederike (2017): *Inszenierte Inbesitznahme: Blackface und Minstrelsy in Berlin um 1900*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Gockel, Bernd (1973): „Brothers and Sisters. This is Curtis Mayfield." In: *Sounds 48* 2/1973, S. 26–30.

Gockel, Bernd (1974): „Stevie Wonder: The Missing Link – Das fehlende Glied zwischen Rock und Soul." In: *Sounds 65* 7/1974.

Goodman, Nelson (1997): *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie.* Originalausgabe 1973. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Goosman, Stuart L. (2005): *Group Harmony: The Black Urban Roots of Rhythm and Blues.* Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Green, Jeffrey; Lotz, Rainer; Rye, Howard (2013): *Black Europe: The Sounds and Images of Black People in Europe pre 1927*. Bear Family BCD 16095.

Greene, Larry A.; Ortlepp, Anke (Hg.) (2011): *Germans and African Americans. Two Centuries of Exchange*. Jackson: University Press of Mississippi.

Grosch, Nils; Juchem, Elmar (Hg.) (2012): *Die Rezeption des Broadwaymusicals in Deutschland.* Münster: Waxmann.

Grünheid, Bernd (2005): „Alles." Online unter: https://web.archive.org/web/20051225104935/http://www.tanzsportvereine.de/berlin/bcb/alles.htm.

Gürpinar, Ates (2012): *Von Kittler zu Latour. Beziehung von Mensch und Technik in Theorien der Medienwissenschaft*. Siegen: University.

Guralnick, Peter (1986): *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. New York: Harper & Row.

Guralnick, Peter (2009): *Sweet soul music*. Berlin: Bosworth.

H&MUA Team (2021): „Women's 1970s Hairstyles: An Overview." In: *Hair & Makeup Artist Handbook*. Online unter: https://hair-and-makeup-artist.com/womens-1970s-hairstyles/

Haas, Walter (1957): *Das Schlagerbuch. Vom Minnesang zum Rock'n'Roll*. München: Paul List.

Hagstrom Miller, Karl (2010): *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow.* Durham London: Duke Universty Press.

Hamilton. Jack (2016): *Just around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.

Handy, W. C. (1985): *Father of the blues. An autobiography*. Reprint. New York: Da capo Press [1941].

Hartsch, Edmund (2009): *Maffay. Auf dem Weg zu mir*. München: Bertelsmann.

Hartwich-Wiechell, Dörte (1974): *Popmusik. Analysen und Interpretationen*. Köln: Volk.

Haupt, Else (1957): *Stil- und sprachkundliche Untersuchungen zum deutschen Schlager. Unter besonderer Berücksichtigung des Vergleichs mit dem Volkslied*. Dissertation Universität München.

Hecken, Thomas; Kleiner, Marcus S. (Hg.) (2017): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Heider, Joachim (o.J.): *Komponisten-Portrait*. Berlin: Edition Intro Meisel GmbH.

Hecktor, Mirko (Hg.) (2008): *Mjunik Disco von 1949 bis heute*. München: Blumenbar.

Helms, Siegmund (Hg.) (1972): *Schlager in Deutschland*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel.

Herrmann, Stefanie (2006): *50 Jahre BRAVO – Eine Jugendzeitschrift als Spiegel der Zeitgeschichte*. Berlin: Archiv der Jugendkulturen.

Hermanns, Thomas (2009): *Für immer d.i.s.c.o.*. Frankfurt/M.: Fischer.

Hess, Reimund (1972): „Musikalische Merkmale." In: *Schlager in Deutschland*. Hg. von Siegmund Helms. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, S. 41–64.

Hitzler, Ronald; Niederbacher, Arne (2010): *Leben in Szenen Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*. 3. vollständig überarbeitete Auflage. Wiesbaden: VS.

Höhn, Maria (2002): *Gis and Fräuleins. The German-American Encounter in 1950s West Germany.* Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Höhn, Maria (2008a): *Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«. GIs im Nachkriegsdeutschland.* (Neue Beiträge zur Geistesgeschichte 9). Berlin: vbb.

Höhn, Maria (2008b): "The Black Panther Solidarity Committees and the Voice of the Lumpen." In: *German Studies Review Vol. XXXI*, Nr. 1, 2008, S. 133–154

Höhn, Maria (2011): „Love across the Color Line. The Limits of German and American Democracy, 1945–1968." In: *Germans and African Americans. Two Centuries of Exchange*. Hg. von, Larry A. Greene und Anke Ortlepp. Jackson: University Press of Mississippi, S. 50–69.

Höhn, Maria (2013): „G.I.s als Botschafter des ‚American Way of Life'." In: *Von G.I. Blues zu G.I. Disco*, CD Beiheft. Berlin: AlliiertenMuseum.

Höhn, Maria; Klimke, Martin (2016): *Ein Hauch von Freiheit. Afroamerikanische Soldaten, die US-Bürgerrechtsbewegung und Deutschland*. Bielefeld: transcript.

Hörnigk, Therese; Stephan, Alexander (Hg.) (2002): *Jeans, Rock und Vietnam: Amerikanische Kultur in der DDR*. Berlin: Theater der Zeit.

Hoersch, Teddy (Hg.) (2006): *Bravo 1956-2006*. München: Collection Rolf Heyne.

Hoffmann, Bernd (2019): „'Abfallprodukte des Jazz'. Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik." In: *Musik gehört dazu. Der österreichische Schalgerfilm 1950-65*. Hg. von Hans Jürgen Wulff und Michael Fischer. Münster New York: Waxmann, S. 137–152.

Hoffmann, Bernd (1999): „Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit." In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946. Musikland NRW Band 1*. Hg. von Robert von Zahn. Köln: Emons, S.64–89. Reprint als „Der "hcd" teilt mit…Zur westdeutschen Hot Club-Bewegung der Nachkriegszeit." In: *Popscriptum 8, 2006*. Online unter: https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21045/pst08_hoffmann.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Hoffmann, Raoul (1971): *Zwischen Galaxis und Underground. Die neue Popmusik.* München: dtv.

Hofmann, Heinz P. (1973): *Beat. Rock. Rhythm & Blues. Soul*. Berlin: Lied der Zeit.

Hoklas, Anne-Kathrin; Schwetter, Holger (2019): „Abtanzen, Abtauchen, Aufbrechen. Zur Erprobung neuartiger sozialer Ordnungen im Zusammenwirken von musikalischer Gestaltung und leiblichem Musik-Erleben in der Rockdiskothek der 1970er-Jahre." In: *„Zeiten des Aufbruchs" – Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Hg. von Dominik Schrage, Holger Schwetter und Anne-Kathrin Hoklas. Wiesbaden: Springer VS, S. 287–343.

Holm, Michael (2017): Interview am 29.10.2017 in Weilheim, 2017.

Holm, Michael (2020): „‚Lucille' war der Titel seines Lebens. Zum Tode von Kenny Rogers."In: *Der Tagesspiegel* 21.3.2020. Online unter: https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/zum-tod-von-kenny-rogers-lucille-war-der-titel-seines-lebens/25669110.html.

Horn, Barbara Lee (1991): *The Age of Hair. Evolution and impact of Braodway's first rock musical.* New York, Westport, London: Greenwood Press.

Horncastle, Mona (2020): *Josephine Baker: Weltstar, Freiheitskämpferin, Ikone: die Biografie*. Wien, Graz: Molden.

Huck, Frank Rainer (2006): „'Sag mir wo die Bänder sind, wo sind sie geblieben?' Zur Quellenlage historischer L-Musik Produktionen in der ARD seit 1945." In*: „Wenn die Jazzband spielt…" Von Schlager swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk.* Hg. von Ulf Scharlau und Petra Witting-Nöthen. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, S. 173–180.

Hughes, Charles L. (2015): *Country Soul. Making Music and Making Race in the American South*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Hughes, Timothy S. (2003): *Groove and Flow: Six Analytical Essays on the Music of Stevie Wonder*. Dissertation. University of Washington, Online unter: http://www.steviewonder.org.uk/bio/life-stories/groove&flow/T.Hughes%20-%20Groove%20And%20Flow%20(S.Wonder).pdf

Hund, Wulf D. (2017): *Wie die Deutschen weiß wurden. Kleine (Heimat)Geschichte des Rassismus*. Stuttgart: J.B. Metzler.

Hurley, Andrew Wright (2009): *the return of jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change*. New York, Oxford: Berghan.

Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks : populäre Musik und postkoloniale Analyse*. Münster: Unrast.

Jackson, John A. (2004): *A House on Fire: The Rise and Fall of Philadelphia Soul.* New York u.a.: Oxford University Press.

Jäger, Siegfried (2006): „Diskurs und Wissen: Theoretische und methodische Aspekte einer kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse [2001]“, in: *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. 1. Theorien und Methoden*. Hg. von Reiner Keller, Andreas Hirseland, Werner Schneider, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 83–114.

Janecke, Christian (Hg.) (2004): *Haar tragen. Eine kulturwissenschaftliche Annäherung*. Köln Weimar Wien: Böhlau.

Jansen, Wolfgang (2008): *Cats & Co. Geschichte des Musicals im deutschsprachigen Theater*. Berlin: Henschel.

Jansen Wolfgang (2017): „Hair – das amerikanische Schock- und Rockmusical.“ In: *Amerika Euphorie – Amerika Hysterie. Populäre Musik made in USA in der Wahrnehmung der Deutschen 1914-2014*. Hg. von Michael Fischer und Christofer Jost: Münster, New York: Waxmann, S. 277–308.

Jany, Petra u.a. (2009): *Friseurfachkunde.* Wiesbaden: Viehweg und Teubner.

Jeier, Thomas (1979): *Disco Stars. Alles über Boney M, Bee Gees, Donna Summer, Amanda Lear, Village People und viele andere Stars.* München: Heyne (Heyne Discothek).

Jensen, Jens Joachim (1967): "What's Soul." Beiheft zu V.A. *That's Soul*. Atlantic SMLP 008.

Jockwer, Axel: *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. Dissertation Universität Konstanz 2005.

Jones, LeRoi (1963): *Blues People. The Negroe Experience in White America and the Music that developed from it.* New York: William Morrow.

Jones, Roben (2010): *Memphis Boys. The Story of American Studios*. Jackson. University of Mississippi Press.

Jung, Ilse (2016): *RuhrgeBEATgirls: Die Geschichte der Mädchen-Beatband The Rag Dolls 1965-1969*. Hamburg: Marta Press.

Jung, Ilse (2018): E-mail an den Autor vom 11.8.2018.

Kaiser, Rolf-Ulrich (1969): *Das Buch der neuen Pop-Musik*. Düsseldorf u.a.: Econ-Verl.

Kaiser, Ulrich (2011): „Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop und Rockmusik.“ *ZGMTH 8/1* 2011, S. 43–75. Online unter: http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/588.

Kaiser, Ulrich (2014): „Pop- und Rockmusikausbildung in der DDR.“ Online unter: https://musikanalyse.net/tutorials/ms-friedrichshain/

Kane, John (2020): *The Last Seat in the House: The Story of Hanley Sound.* Jackson: University of Mississippi Press.

Karasek, Helmut (1968): „Verramschte Hippies. Lang, lang ist's hair.” In: *Die Zeit 44/1968*. Online unter: https://www.zeit.de/1968/44/lang-lang-ists-hair.

Karnatz, John (o.J.): „Haze”. Online unter: http://berlinbrigade.com/berlin-brigade-stories/john-karnatz/ (Der Link funktioniert nicht mehr, ein pdf des Artikels befindet sich im Archiv des Autors – D.E)

Katz, Robin (1975): „All Platinum Records: A Few Moments With Shirley & Company.” In: *Sounds, 5.4.*1975, S. 1–3. Online unter: https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/all-platinum-records-a-few-moments-with-shirley--company

Kayser, Dietrich (1975): *Schlager – das Lied als Ware. Untersuchungen zur einer Kategorie der Illusionsindustrie*. Stuttgart: Metzler.

Keil, Charles (1969): *Urban Blues*. 5. Auflage. Chicago Ill.: Chicago University Press [1966].

Keller, Hans (1981): „Rap.“ In: *Sounds* November 11/1981, S. 44–48.

Kemmelmeyer, Karl-Jürgen; Wehmeier, Rolf (1976): *Der Schlager. Handbuch für Unterricht und Praxis.* Regensburg: Bosse.

King-Dorset, Rodriguez (2008): *Black Dance in London, 1730-1850: innovation, tradition and resistance.* Jefferson: McFarland.

Klein, Ute; Goeman, Gerd H. (1968): *Schlager im Kreuzverhör. Schlager als Spiegel des Zeitgeistes und die Analyse ihrer Texte*. Frankfurt/M.: dipa-Verlag.

Klitsch, Hans Jürgen (2000): *Shakin' All Over. Die Beatmusik in der Bundesrepublik Deutschland 1963-67*. Fulda: High Castle.

Knauer, Wolfgang (2006): „«Jazz, GI´s und German Fräuleins». Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland.“ In: *Popscriptum 8 2006*, S. 1–11. Online unter https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21044/pst08_knauer.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Knauer, Wolfgang (2019): *»Play yourself, man!« Die Geschichte des Jazz in Deutschland.* Ditzingen: Reclam.

Kneif, Tibor (1982): *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.

Kneif, Tibor; Halbscheffel, Bernward (1992): *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.

Kögel, Karlheinz; Krause, Walther; Vietig, Jürgen (1973): *Schlager, Pop und Showgeschäft*. Ravensburg: Maier.

Köhler, Birgit (2002): „“Lange Haare statt Führerschnitt“ Bremer Swing-Jugend im Dritten Reich.“ In: *Arbeiterbewegung und Sozialgeschichte* 9 2002, S. 5–19.

Kramarz, Volkmar (2006): *Die PopFormeln. Die Harmoniemodelle der Hitproduzenten*. Bonn: Voggenreiter.

Kravetz, Jean-Jacques mit Christina Drewing (2008): *Meine 40 Jahre in der deutschen Rockmusik: Von Frumpy über Udo Lindenberg bis Peter Maffay*. Heidelberg: Palmyra.

Kremp, Werner; Sirakov, David (Hg.) (2008): *Globaler Gesang vom Garten der Freiheit. Anglo-amerikanische Populärmusik und ihre Bedeutung für die US_Außenpolitik*. Atlantische Akademie. Atlantische Texte 28. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Krettenauer, Thomas (2017): „Hit men. Giorgio Moroder, Frank Farian and the eurodisco sound of the 1970s/80s." In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. von Michael Ahlers und Christoph Jacke. Oxon New York: Routledge, S.77–86.

Kriegel, Volker (1983): Jazz & Rock. In: *Jazz Rock. Tendenzen einer modernen Musik*. Hg. von Burghard König. Reinbek: Rowohlt, S. 35–77.

Krug, Gerhard (1972): „Die Show der großen Kinder. Mit den Les Humphries auf Deutschland Tour." In: *Die Zeit 18.2*.1972. Online unter: https://www.zeit.de/1972/07/die-show-der-grossen-kinder

Kuhn, Paul (1988): *Swingende Jahre. Der Mann am Klavier erzählt seine Lebensgeschichte*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe.

Kusser, Astrid (2013): *Körper in Schieflage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld: transcript.

Lake-music.de (2017): "Lake-music >> The Band >> Ian Cussick". Online unter: http://www.lake-music.de/index.php?id=59.

Lange, Horst H. (1986): „Jazz: eine Oase der Sehnsucht." In: *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Hg. vom Deutschen Werkbund Archiv e.V. und dem Würtembergischen Kunstverein. Darmstadt: Luchterhand, S.320–325.

Larkey, Edward (2006): „Nach wessen Pfeife tanzen? Rundfunk-Hörerbriefe und ehrenamtliche Musikredakteure bei DT-64." In: *Umworbener Klassenfeind. Das Verhältnis der DDR zu den USA.* Hg. von Uta A. Balbier und Christiane Rösch, Christiane. Berlin: Ch. Links, S. 232–246.

Larkey, Edward (2007): *Rotes Rockradio. Populäre Musik und die Kommerzialisierung des DDR-Rundfunks*. Münster, Berlin: Lit.

Last, James mit Thomas Macho (2015): *Non Stop Leben. Die Autobiografie*. München: Heyne.

Latour, Bruno (2010): *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Lemke, Michael (2008): *Konfrontation und Wettbewerb. Wissenschaft, Technik und Kultur im geteilten Berliner Alltag (1949-1973).* Berlin: Metropol.

Littlejohn, John (2017): „Krautrock – The Development of a Movement." In: *German pop music. A companion*. Hg. von Uwe Schütte. Berlin Boston: De Gruyter, S. 63–84.

Lott, Eric (2013): *Love & Theft. Blackface minstrelsy & the American working class*. 20th Anniversary Edition. Oxford: Oxford University Press.

Lotz, Rainer (1997): *Black People: Entertainers of African Descent in Europe, and Germany.* Bonn: Birgit Lotz.

Lücke, Martin (2009): *„Ja, der Kurfürstendamm kann erzählen“ Unterhaltungsmusik in Berlin in Zeiten des Kalten Krieges*. Berlin: B&S Siebenhaar.

Maack, Benjamin (2009): „Deutschlands erster Plattenprinz.“ In: *Der Spiegel* am 19. November 2009, Online unter https://www.spiegel.de/geschichte/erfindung-der-disco-a-948556.html

Maase, Kaspar (1992): *Bravo Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren.* Hamburg: Junius.

Maase, Kaspar (2010): *Was macht Populärkultur politisch*? Wiesbaden: VS.

Machin, David (2010): *Analysing popular music: image, sound and text*. Los Angeles u.a.: Sage.

Mader, Matthias (2021): „Inga Rumpf. Weltkulturerbe made in Germany.“ In: *Rock Hard 413*, November 2021, S. 54–56.

Mäsker, Mechthild (1990): *Das Frauenbild im deutschen Schlager 1970-1985*. Rheinfelden: Schäuble.

Malamud, René (1964): *Zur Psychologie des deutschen Schlagers. Eine Untersuchung anhand seiner Texte*. Winterthur: Keller.

Malawey, Victoria (2014): „‘Find out what it means to me’: Aretha Franklin’s gendered re-authoring of Otis Redding’s ‘Respect’.” In : *Popular Music Vol. 33/2*. 2014, S. 185–207.

Marek, Christoph (2006): *Pop/Schlager: eine Analyse der Entstehungsprozesse populärer Musik im US-amerikanischen und deutschsprachigen Raum*. Wien Münster: Lit.

Martin, Peter; Alonzo, Christine (Hg.) (2004): *Zwischen Charleston und Stechschritt. Schwarze im Nationalsozialismus*. Hamburg München: Dölling und Galitz.

Martin, Wolfgang (2020): *Wie die Westmusik ins Ostradio kam. Radiogeschichten von DT64 bis »Beatkiste«.* Berlin: Bild und Heimat.

Matheja, Bernd (2006): "Soul in Germany. Wenn ein Mann liebt ein Woman." In: V.*A.: Soul in Germany*. CD-Beiheft. Bear Family BCD 16822 AH.

Matheja, Bernd (2007): *1000 Nadelstiche. Biographien, Discographien, Cover & Fotos. Amerikaner und Briten singen deutsch 1955-1975* (3. erweiterte und überarbeitete Auflage). Hambergen: Bear Family.

Mayer, Hans Jörg (2018): „Frank Farians erste Radio Show lief beim SR.“ In: *Der SR. Fundstücke*, 22.11.2018. Online unter https://www.sr.de/sr/home/der_sr/so_wurden_wir_was_wir_sind/geschichte/fundstucke/20181201_fundstueck_dezember_2018_frank_farian100.html

Maywald, Bernd (o.J.): „Mein Notenbank Abenteuer, bei dem es nie um Geld ging.“ Online unter: http://www.bernd-maywald.de/DIE-NOTENBANK.

Mazon, Patricia; Steingröver, Reinhild (Hg.) (2005): *Not so plain as black and white. Afro-German Culture and History 1890-2000*. Rochester: University of Rochester Press.

McGinley, Paige A. (2014): *Staging the blues: from tent shows to tourism*. Durham; London: Duke University Press.

Meeker, David (2009): *Jazz on the Screen. A Jazz and Blues Filmography*. Washington DC: Library of Congress.

Meer, Sarah (2005): *Uncle Tom mania. Slavery, minstrelsy, and transatlantic culture in the 1850s*. Athens: University of Georgia Press.

Mendívil, Julio (2008): *Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager*. Bielefeld: transcript.

Mendívil, Julio (2017): „Rocking Granny's livingroom? The new voices of German Schlager." In: *Perspectives on German Popular Music*. Hg. von Michael Ahlers und Christoph Jacke. Oxon New York: Routledge, S. 100–107.

Mezger, Werner (1975): *Schlager*. *Versuch einer Gesamtdarstellung unter besonderer Berücksichtigung des Musikmarktes der Bundesrepublik Deutschland.* Tübingen: Tübinger Vereinigung für Volkskunde e.V.

Mezger, Werner (1980)*: Discokultur. Die jugendliche Superszene*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Mezger, Werner; Neißer, Horst; Verdin, Günther (1979): *Jugend in Trance? Diskotheken in Deutschland.* Heidelberg: Quelle & Meyer.

Michalke, Andreas (2013): „ANDY NEVISON AND HIS RHYTHM MASTERS, White Woman (Don´t Roll Your Big Blue Eyes), 1966." In: *Berlin Beatet Bestes*. Online unter: https://mischalke04.wordpress.com/2013/05/09/andy-nevison-and-his-rhythm-masters-white-woman-dont-roll-your-big-blue-eyes-1966/.

Michl, Willy (2008): *Isarflimmern*. Stuttgart: Langenmüller Herbig.

Millar, Bill (1975): „Shirley Goodman: Good Times Roll Again." In: *Let It Rock*. Juli 1975, S. 1–4. Online unter: https://www.rocksbackpages.com/Library/Article/shirley-goodman-good-times-roll-again.

Miller-Haupt, George (o.J.a): „Funky Boys vs. Wolfsmond." Online unter: http://www.deichklang.de/index.php?id=79 (Der Link funktioniert nicht mehr, ein pdf des Artikels befindet sich im Archiv des Autors – D.E).

Miller-Haupt, George (o.J.b): „Wolfsmond, Prophet Poeten im eigenen Land?" Online unter: http://www.deichklang.de/index.php?id=40 (Der Link funktioniert nicht mehr, ein pdf des Artikels befindet sich im Archiv des Autors – D.E).

Moore, Allan F. (2001): *Rock: The Primary Text*. 2. Auflage. Aldershot: Ashgate.

Morrison, Craig (1998): *Go Cat Go!: Rockabilly Music and Its Makers*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press (Orig. 1996).

Moylan, William (2012): „Considering Space in Recorded Music." In: *The art of record production. An introductory reader for a new academic field*. Hg. von Simon Frith und Simon Zagorski-Thomas. Farnham Burlington: Ashgate, S.163–188.

Mrozek, Bodo (2019): *Jugend. Pop. Kultur. Eine transnationale Geschichte*. Berlin: Suhrkamp.

Muchow, Hans-Heinrich (1958): „Der Tanz in der Sicht des Psychologen und Erziehers." In: *Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Theologen, Tanzlehrer, Pädagogen, Musikwissenschaftler. Ärzte und Soziologen deuten das Phänomen des Tanzes.* Hg. von Friedrich Heyer. Hamburg, S. 37–50.

Mullen, Bill V. (2019): *James Baldwin. Living in Fire*. London: Pluto Press.

Nathaus, Klaus (2017): „The history of the German popular music industry in the twentieth century." In: *Perspectives On German Popular Music*. Hg. von Michael Ahlers und Christoph Jacke, Oxon New York: Routledge, S. 247–253.

Neal, Mark Anthony (2017): „1974 | Rock Your Baby by George McCrae." In: *American Experience. Collection: Songs of the Summer*. Online unter: https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/songs-of-the-summer-1974/.

Nicolaus, Karl N. (1948): „Boogie-Woogie." In: *Die Zeit 49* 1948. Online unter: https://www.zeit.de/1948/49/boohie-woogie.

o.N. (o.J.): „Oh Hair, dein Zauber zündet nicht." Undatiertes Faksimile. Online unter: https://www.rockinberlin.de/index.php?title=Datei:Hair_bb_69_bz.jpg.

o.N. (1963): „Wer ist ›tu‹?" In: Der Spiegel 40 1963, S. 95–110.

o.N. (1966): „Talent und Tremolo – The Supremes." In: *Der Spiegel 50* 1966: S. 174.

o.N. (1967a): „Liner Notes." Auf: Soul Caravan: *Get in High*. CBS S 63268.

o.N. (1967b): „Kritik im Blues." In: *Der Spiegel* 30 1967, S. 106f.

o.N. (1967c): "Wie in Vaters Kirche." In: *Der Spiegel* 51 1967, S. 169–171.

o.N. (1969a): „Liner Notes." Auf: Soulful Dynamics: *African Fire*. Philips 844 391 PY.

o.N. (1969b): „Hair." In: Agit 883 Nr 35 vom 5.7.1969, S. 7.

o.N. (1973): „Werbetext auf der Rückseite der Singlehülle." Auf: Holm, Michael: *Baby, du bist nicht alleine/Giorgio und ich*, 7", Ariola 13 026 AT.

o.N. (1974): „Liner Notes." Auf: Randy Pie: *Randy Pie*, Zebra 2949 015.

o.N. (1993): „Liebeslieder, Stasiprosa." In: *Der Spiegel 3 1993*, S, 176f.

o.N. (2002): „Disco Infernal." In: *The Sydney Morning Herald* 30.8.2002, Online unter: https://www.smh.com.au/entertainment/music/disco-infernal-20020830-gdfl5r.html.

o.N. (2004): "Amanda Lear: Wer zur Hölle ist diese komische Frau?" In: Netzzeitung 9.9.2004. Online unter: https://web.archive.org/web/20131202233933/http:/www.netzeitung.de/sport/304332.html

o.N. (2007): „Die Chronik der Erfolge." In Emma.de. Online unter: https://www.emma.de/artikel/35-jahre-frauenbewegung-die-chronik-der-erfolge-263867.

o.N. (2012): „Musiksendungen für Jugendliche (DDR), 2012. Online unter: https://web.archive.org/web/20211022192449/https://www.bpb.de/142928/musiksendungen-fuer-jugendliche-ddr.

o.N. (2017): „Die Chronik der Tanzschule Burger-Schäfer." Online unter: https://www.tanzschule-stuttgart.de/chronik.html.

Osterhausen, Hans Jürgen v. (2003): „Die Klangwelt des Konrad Bauer." In: *Jazzpodium* Dezember 2003, S. 22–27. Online unter: https://web.archive.org/web/20160423223114/http://www.intaktrec.ch/osterbauer-a.htm

Özer, Yetkin (2003): „Crossing the Boundaries. The Akdeniz Scene and Mediterraneanness." In: *Mediterranean mosaic: popular music and global sounds*. Hg.von Goffredo Plastino. New York u.a.: Routledge, S. 199–220.

Papenburg, Jens Gerrit (2021): „Nazis and Quiet Sounds: Popular Music, Simulated Normality, and Cultural Niches in the Terror Regime, 1933–1945". In: *Made in Germany. Studies in Popular Music.* Hg. von Oliver Seibt, Martin Ringsmut und David-Emil Wickström. Oxon New York: Routledge, S. 39–47.

Pausch, Rolf (1974): „Diskotheken. Kommunikationsstrukturen als Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse." In: *Segmente der Unterhaltungsindustrie*. Hg. von J. Alberts, K.M. Balzer, H.-W. Heister, B.J. Warneken u.a.: Frankfurt/M.: ed. Suhrkamp, S. 177–214.

Pendzich, Marc (2004): *Von der Coverversion zum Hit-recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*. Münster: Lit.

Peters, Harald (2018): „Der Mann, der die Achtziger erfand." In: *Focus 51* 2018. Online unter: https://www.focus.de/kultur/medien/kultur-der-mann-der-die-achtziger-erfand_id_10068602.html.

Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus - Aspekte populärer Musik*. Bielefeld: transcript.

Phleps, Thomas (2011): „I´m bound to check your oil. Sexualisierte Metaphorik im Pre-War-Blues." In: *Thema Nr. 1 - Sex und populäre Musik*. Hg. v. D. Helms u. T. Phleps. Bielefeld: transcript, S. 45–78.

Plasketes, George (Hg.) (2010): *Play it Again. Cover Songs in Popular Music*. Farnham u.a.: Ashgate.

Poiger, Ute G. (2000): *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley u.a.: University of California Press.

Poiger, Ute G. (2004): „Searching for Proper New Music: Jazz in Cold War Germany." In: *German Pop Culture. How'American' is it?* Hg. von Agnes C. Mueller. Ann Arbour: The University of Michigan Press, S. 83–95.

Polster, Bernd (Hg.) (1989): *"Swing Heil", Jazz im Nationalsozialismus*. Berlin: Transit.

Radano, Ronald (2003): *Lying up a Nation. Race and Black Music*. Chicago London: Chicago University Press.

Raffeiner, Arno (2013): „Giorgio Moroder: ‚Wenn es rollt, dann rollt es, gell?'" In: *Groove 140* 2013. Online unter: https://groove.de/2013/12/28/interview-giorgio-moroder-groove-140-januar-2013/.

Ramsey, Guthrie P, Jr. (2003): *Race Music. Black Cultures from BeBop to Hip-Hop*. Berkeley u.a.: University of California Press.

Raphael-Hernandez, Heike (Hg.) (2004): *Blackening Europe. The African American Presence*. Vorwort von Paul Gilroy. New York London: Routledge.

Rappe, Michael (2010): *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*. Bd.1. Köln: Dohr.

Rappe, Michael (2019): „'He's a complicated man': Inszenierungen von Männlichkeiten in der Black Music." In: *„Sounds like a real man to me" – Populäre Kultur, Musik und Männlichkeit*. Hg von Laura Patrizia Fleischer und Florian Heesch. Wiesbaden: VS, S. 121–148.

Rau, Fritz (2008): *50 Jahre Backstage. Erinnerungen eines Konzertveranstalters*. 5. Aufl.. Heidelberg: Palmyra (Orig. 2005).

Rauhut Birgit; Rauhut, Michael (1999): *AMIGA. Die Diskografie aller Rock- und Pop-Produktionen 1964 -1990*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Rauhut, Michael (1993): *Beat in der Grauzone: DDR-Rock 1964-1972 - Politik und Alltag*, Berlin: Basis-Druck,.

Rauhut, Michael (2006a): „Blues in der DDR. Kulturelle Symbolik und politische Interpretation." In: *Popscriptum 8*, S.1–14. Online unter https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21042/pst08_rauhut.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Rauhut, Michael (2006b): „Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR." In: *„Wenn die Jazzband spielt…" Von Schlager swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk.* Hg. von Ulf Scharlau und Petra Witting-Nöthen. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, S. 101–132

Rauhut, Michael (2008): „Schwarz-weiße Netze. Afroamerikanische Musik als politisches Medium der DDR." In: *Globaler Gesang vom Garten der Freiheit. Anglo-amerikanische Populärmusik und ihre Bedeutung für die US_Außenpolitik. Atlantische Akademie*. Atlantische Texte 28. Hg. von Werner Kremp und David Sirakov. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 231–249.

Rauhut, Michael (2012): „Undercover Agents for the Blues: Woher wir wissen was die blauen Töne wert sind." In: *Lied und populäre Kultur, Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs Freiburg 57* 2012, S. 327–346.

Rauhut, Michael (2013,): „Standing at the Crossroads: Konstruktionen von Authentizität in der deutschen Rezeption des Blues." In: *Authentizität und Wiederholung: Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*. Hg. von Ute Daur. Bielefeld: transcript, S. 215–236.

Rauhut, Michael (2016a)*: Ein Klang - Zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland (1945-1990)*. Bielefeld: transcript.

Rauhut, Michael (2016b): „Der Arbeiter-und-Bauern-Soul." In: *Taz* vom 24.10.2016,. Online unter: https://taz.de/Afroamerikanische-Saengerin-in-der-DDR/!5350315/.

Rauhut, Michael; Kochan, Thomas (Hg.) (2004): *Bye bye, Lübben City: Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Rauhut, Michael; Lorenz, Reinhard (Hg.) (2008): *Ich hab den Blues schon etwas länger. Spuren einer Musik in Deutschland. Berlin*: Ch. Links.

Reichardt, Sven (2014): *Authentizität und Gemeinschaft: Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.

Reichardt, Sven; Siegfried, Detlef (Hg.) (2010): *Das Alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebenstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968 - 1983*. Göttingen: Wallstein.

Reynolds, Simon (2016): *Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-first Century*. London: Faber & Faber.

Riedler, Ulrich (2005): *Als der Jazz nach Kassel kam. Streifzüge durch die Szene der ersten Nachkriegsjahrzehnte*. Berlin Kassel: B&S Siebenhaar.

Riley, Randall (o.J.): „Donna Hightower." Online unter: http://womeninjazz.org/performer/donna-hightower/.

Ripani, Richard J. (2006): *The New Blue Music, Changes in Rhythm & Blues 1950-1999*. Jackson: University of Mississippi Press.

Ritz, David (1991): *Divided Soul The Life of Marvin Gaye*. Erweiterte Neuausgabe. Cambridge, MA: Da Capo Press.

Rösing, Helmut (2005): „Populäre Musik — was meint das?" [2001], In: Rösing, Helmut: *Das klingt so schön hässlich. Gedanken zum Bezugssystem Musik*. Bielefeld: transcript, S. 125–138.

Ross, Andrew (1989): *No respect: intellectuals & popular culture*. New York u.a.: Routledge.

Rumpf, Wolfgang (2006): „Das In-the-Mood-Gefühl. Leichte Musik unter Amerikanischer Flagge: Radio Bremen 1945-49." In: *„Wenn die Jazzband spielt…" Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk.* Hg. von Ulf Scharlau und Petra Witting-Nöthen. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg, S. 45–52.

Rumpf, Wolfgang (2007): *Music in the Air: AFN, BFBS, Ö3, Radio Luxemburg und die Radiokultur in Deutschland*. Berlin u.a.: Lit.

Rumpf, Wolfgang (2008): „Music in the Air. AFN und die Jugendkultur in Deutschland." In: *Globaler Gesang vom Garten der Freiheit. Anglo-amerikanische Populärmusik und ihre Bedeutung für die US_Außenpolitik*. Atlantische Akademie. Atlantische Texte 28. Hg. von Werner Kremp und David Sirakov. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 187–196.

Sack, Manfred (1973): „Die Entdeckung des Dialekts. Fleming, Mendt, Fitz: Hochsaison für Mundart-Schlager." In: *Die Zeit Nr. 15* 1973. Online unter: https://www.zeit.de/1973/15/die-entdeckung-des-dialekts.

Salzinger, Helmut (1972): *Rock power oder wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur*. Frankfurt/M.: Fischer.

Schäfer, Frank (2018): *Burg Herzberg Festival since 1968*. Meine: Verlag Andreas Reiffer.

Schäfers, Anja (2014): *Mehr als Rock 'n' Roll: der Radiosender AFN bis Mitte der sechziger Jahre.* Stuttgart: Steiner.

Schloss, Joseph G (2004): *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown CT: Wesleyan University Press.

Schmidt, Oliver R. (2013): *Afroamerikanische GIs in Deutschland 1944 bis 1973. Rassekrieg, Integration und globale Protestbewegung*. Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X; Bd.15. Münster: Monsenstein und Vannerdat.

Schmidt, Thorsten (Hg.) (2005): *Beat Club. Alle Sendungen, alle Stars, alle Songs*. Bremen: Kultur Buch.

Schmidt-Joos, Siegfried (1960): *Geschäfte mit Schlagern.* Bremen: Schünemann.

Schmidt-Joos, Siegfried (1963): *Jazz – Gesicht einer Musik*. Reprint. Orig. 1961. Gütersloh: Bertelsmann.

Schmidt-Joos, Siegfried (1965): Liner Notes zu Paul Nero's Blue Sounds: The Big Beat. Auf: Paul Nero's Blue Sounds: *The Big Beat*, Phillips 843 729 PY.

Schmidt-Joos, Siegfried (2016): *Die Stasi swingt nicht. Ein Jazzfan im Kalten Krieg*. Halle (Saale): mitteldeutscher verlag.

Schmidt-Joos, Siegfried; Graves Barry (1973): *Rocklexikon*. Reinbek: Rowohlt.

Schmidt-Joos, Siegfried; Graves Barry (1975): *Rocklexikon. Erweiterte Neuausgabe.* Reinbek: Rowohlt.

Schmidt-Joos, Siegfried; Graves Barry (1990): *Rocklexikon. 2. Bde*. Reinbek: Rowohlt.

Schober, Ingeborg (2004): *Pop Tragödien. Die spektakulärsten Fälle von den Beach Boys bis Nirvana*. Wien: Überreuter.

Schoenebeck, Mechthild von (1987): *Was macht Musik populär? Untersuchungen zu Theorie und Geschichte populärer Musik*. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang.

Schrage, Dominik; Schwetter, Holger; Hoklas, Anne-Kathrin (Hg.) (2019). *„Zeiten des Aufbruchs" – Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels.* Wiesbaden: Springer VS.

Schrage, Dominik; Schwetter Holger (2019): „›Zeiten des Aufbruchs‹ und der Chronotopos ländliche Rockdiskothek. Popmusik als Katalysator gesellschaftlichen Wandels in den 1960er bis 1980er-Jahren." In: *„Zeiten des Aufbruchs" – Populäre Musik als Medium gesellschaftlichen Wandels*. Hg. von Dominik Schrage, Holger Schwetter und Anne-Kathrin Hoklas. Wiesbaden: Springer VS, S. 73–120.

Schröder; Rainer M. (1980): *Rock Made In Germany. Die Entwicklung der der deutschen Rockmusik.* München: Heyne (Heyne Discothek).

Schubert, Maria (2018): *"We Shall Overcome": Die DDR und die amerikanische Bürgerrechtsbewegung*. Paderborn: Schoeningh.

Schütte, Uwe (Hg.) (2017): *German pop music. A companion*. Berlin Boston: De Gruyter.

Schulz, Daniela (2012): *Wenn die Musik spielt… Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er-Jahre*. Bielefeld: transcript.

Schulz, Klaus (2019): „Liner Notes." Auf: *Fatty George Crew: Live 1970-71*. RST 91.772.

Schwab, Jürgen (Hg.) (2004): *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n*). Frankfurt/M.: Frankfurter Societäts Druckerei.

Schwetter, Holger (2017): „Jeder für sich, aber gemeinsam. Musik-Erleben in der Rockdiskothek." In: *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*. Hg. von Dietmar Elflein und Bernhard Weber. Bielefeld: transcript, S.113–147.

Seabrock, John (2016): *The Song Machine. Inside the Hit Factory*. New York London: W. W. Norton & Company.

Sears, Richard S. (1980): *V-Discs. A History and Discography*. Westport, London: Greenwood Press.

Sears, Richard S. (1986): *V-Discs. First Supplement*. Westport, London: Greenwood Press.

Seel, Martin (2001): „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffes.“ In: *Ästhetik der Inszenierung: Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. Hg. von Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 48–62.

Seibt, Oliver; Ringsmut, Martin; Wickström, David-Emil (Hg.) (2021): *Made in Germany. Studies in Popular Music*. Oxon New York: Routledge.

Seidl, Claudius (2012): „Sie waren verrückt diese Leute. Giorgio Moroder im Gespräch.“ In: *FAZ.net* 7.7.2012. Online unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/giorgio-moroder-im-gespraech-sie-waren-verrueckt-diese-leute-11813301.html?printPagedArticle=true#void

Seidel, Wolfgang (2016): *Wir müssen hier raus! Krautrock, Free Beat, Reeducation*. Mainz: Ventil.

Shapiro, Peter (2005): *Turn the beat around. The secret history of disco*. New York: Faber and Faber.

Siegfried, Detlef (2004): „White Negroes. Westdeutsche Faszinationen des Echten.“ In: *Bye bye, Lübben City: Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*. Hg. von Michael Rauhut und Thomas Kochan. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, S. 408–422.

Siegfried, Detlef (2006): *Time is on my side: Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er-Jahre*. Göttingen: Wallstein.

Siegfried, Detlef (2008a): *Sound der Revolte: Studien zur Kulturrevolution um 1968.* Weinheim: Beltz Juventa.

Siegfried, Detlef (2008b): „Authentisch schwarz. Blues in der Gegenkultur um 1970. In: *Ich hab den Blues schon etwas länger. Spuren einer Musik in Deutschland.* Hg. von Michael Rauhut und Reinhard Lorenz. *Berlin*: Ch. Links, S. 216-227.

Simmeth, Alexander (2016): *Krautrock transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968–1978.* bielefeld: transcript.

Simons, Dave (2004): *Studio Stories: How The Great New York Records Were Made: From Miles To Madonna, Sinatra To The Ramones*. Milwaukee: Backbeat Books.

Small, Christopher (1998): *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middlettown: Wesleyan University Press.

Smith Pollard, Deborah (2010): „In Celebration of Gospel Music Heritage Month: An Historical Timeline.” In: the gospel gamut by deborah smith pollard. Online unter: http://deborahsmithpollard.blogspot.com/2010/09/in-celebration-of-gospel-music-heritage.html

Sønstevold, Gunnar; Blaukopf, Kurt (1968): *Musik der "einsamen Masse“. Ein Beitrag zur Analyse von Schlagerschallplatten*. Karlsruhe: Braun.

Spahr, Wolfgang (1969): "West Germany - Soul Music Stronghold." In: *Billboard* 16.8.1969. Online unter: https://books.google.de/books?id=qSkEAAAAMBAJ&pg=RA1-PA41&lpg=RA1-PA41&dq=West+Germany+-+Soul+Music+Stronghold&source=bl&ots=EpRBCtaBIy&sig=ACfU3U1dlEqN33TSi3DLds6V6Fj5-eXk2g&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwiQ9qfJl_3jAhVPKBoKHUF7DxsQ6AEwAHoECAgQAQ#v=onepage&q=West%20Germany%20-%20Soul%20Music%20Stronghold&f=false.

Spicer, Mark (2017): „Fragile, Emergent, and Absent Tonics in Pop and Rock Songs." In: *Music Theory Online 17.23.2*. Online Unter: http://www.mtosmt.org/issues/mto.17.23.2/mto.17.23.2.spicer.php.

Stahl, Heiner (2006): "Skizze einer Stadtgeschichte des Klangs. Hörfunk, Popmusik und Jugendkultur im Ost-Berlin der späten 60er-Jahre." In: *Umworbener Klassenfeind. Das Verhältnis der DDR zu den USA*. Hg. von Uta A. Balbier und Christiane Rösch. Berlin: Ch.Links, S. 247–260.

Stahl, Heiner (2008): "Straßenkreuzungen des Pop. Berliner Jugendkulturen und ihre Sounds beim Übergang in die sechziger Jahre." In: *Konfrontation und Wettbewerb. Wissenschaft, Technik und Kultur im geteilten Berliner Alltag (1949-1973*). Hg. von Michael Lemke. Berlin: Metropol, S. 233–250.

Stahl, Heiner (2009): "Musikpolitik im geteilten Berlin – Die Aushandlungen des Hörfunksound und die Einarbeitungen von Popmusik 1962 bis 1973." In: *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur Popmusik in der DDR und ihren medialen Repräsentationen*. Hg. von Sascha Trültzsch und Thomas Wilke. Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 159–178.

Stahl, Heiner (2010): *Jugendradio im kalten Ätherkrieg. Berlin als eine Klanglandschaft des Pop (1962-1973*). Berlin: Landbeck.

Stahrenberg, Carolin (2012): *Hot Spots von Café bis Kabarett: Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933*. Münster: Waxmann.

Stephan, Inge (2001): „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung." In: *Köperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Hg. von Claudia Benthien und Christoph Wulf. Reinbek: Rowohlt, S. 27–48.

Stephenson, Ken (2002): *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven London: Yale University Press.

Stewart, James A. (2005): „Message in the Music: Political Commentary in Black Popular Music from Rhythm and Blues to Early Hip Hop." In: *Journal of African American History 90* (3) 2005, S. 196–225.

Stiglegger, Markus (2017): „B-Movie." In: *Handbuch Popkultur*. Hg. von Thomas Hecken und Markus S. Kleiner. Stuttgart: J .B. Metzler, S. 147–152.

Stölting, Elke (1975): *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland. Ideologie-kritische Untersuchung zweier Textstile während der Jahre 1960 – 1970.* Bonn: Bouvier.

Strothoff, Wolfgang (1977): *Verzeichnis deutschsprachiger musikpädagogischer Schriften zur Anglo-, afro-amerikanischen Musik und zum deutschen Schlager.* Bremen: Archiv für Populäre Musik.

Struck, Jürgen (1985): *Rock around the Cinema. Spielfilme/Dokumentationen/Video-Clips.* Reinbek: Rowohlt.

Sullivan, Paul (2014): *Remixology. Tracing the Dub diaspora*. London: Reaktion Books.

Summer, Donna mit Marc Eliot (2003): *Ordinary Girl: The Journey.* New York: Villard.

Taubenberger, Martina (2009): *„The Sound of Democracy – The Sound of Freedom" – Jazz Rezeption in Deutschland (1945 - 1963).* Dissertation Universität Mainz.

Thielmann, Tristan; Schüttpelz, Erhard (Hg.) (2013): *Akteur-Medien-Theorie*. Bielefeld: transcript.

Thompson, Katrina Dyonne (2014): *Ring shout, wheel about: the racial politics of music and dance in North American slavery*. Urbana u.a.: University of Illinois Press.

Uebelherr, Linda (2013): unveröffentlichtes Video-Interview für die Ausstellung *From G.I. Blues To G.I. Disco* des Berliner Alliiertenmuseums.

van Keeken, Alan (2021): „Kitschmaschinen? Die Heimorgel zwischen 1950 und 1980 am Beispiel der Modelle der Firma Dr. Böhm." In: *Das verdächtig Populäre in der Musik. Warum wir mögen, wofür wir uns schämen.* Hg von Marina Schwarz. Wiesbaden: Springer, S. 57–85.

Vincent, Ricky (2014): Funk. *The Music, the People and the Rhythm of the One*. E-book [print 1996]. New York: St Martin's Press.

Wagner, Christoph (2013): *Der Klang der Revolte: Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Mainz: Schott.

Wald, Elijah (2004): *Escaping the delta. Robert Johnson and the invention of the blues*. New York: Amistad

Wald. Elijah (2009): *How the Beatles destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

Wagnleitner, Reinhold; May, Elaine Tyler (Hg.) (2000): *Here, There, and Everywhere. The Foreign Politics of American Popular Culture*. Hanover, London: University Press of New England.

Wandler, Heiko (2021): „How Munich and Frankfurt Brought (Electronic) Dance Music to the Top of the International Charts with Eurodisco and Eurodance – and Why Germany Was Not Involved." In: *Made in Germany. Studies in Popular Music.* Hg. von Oliver Seibt, Martin Ringsmut und David-Emil Wickström. Oxon New York: Routledge, S. 175–183.

Wegener, Gisbert (2013): „Platte statt Orchester." In: *The Beat Goes On. Der Sound. Der Style. Ausstellungskatalog.* Hg. von Harald Keller und Reiner Wolf. Oldenburg: Isensee Verlag, S. 101–110.

Welsch Uwe (2013): unveröffentlichtes Video-Interview für die Ausstellung *From G.I. Blues To G.I. Disco* des Berliner Alliiertenmuseums.

Weißbach, Thomas (2014): „Das Kulturhaus Internationale Solidarität." In: *Deutschland Archiv*. Berlin: bpb. Online unter: https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/191775/das-kulturhaus-internationale-solidaritaet/

Weize, Richard (1979): Peter Kraus und die Rockies: Ten O'Clock Rock, Text Backcover. Auf: *Peter Kraus und die Rockies: Ten O'Clock Rock,* Bear Family Rec. BFX 1544. Online unter: https://www.discogs.com/Peter-Kraus-Und-Die-Rockies-Ten-OClock-Rock/master/1228261.

Wesenberg, Denise (2008): „Die X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten 1973 in Ost-Berlin im Kontext der Systemkonkurrenz." In: *Konfrontation und Wettbewerb. Wissenschaft, Technik und Kultur im geteilten Berliner Alltag (1949-1973)*. Hg. von Michael Lemke. Berlin: Metropol, S. 333–352.

Weyer, Johannes (Hg.) (2011): *Soziale Netzwerke. Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*. München: Oldenbourg.

Whitley, Carla Jean (2014): *Muscle Shoals Sound Studio. How the Swampers changed American Music*. Charleston, SC: The History Press.

Wicke, Peter (2001): *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik.* Frankfurt/M.: Suhrkamp

Wicke, Peter (2002): „Rock 'n' Roll im Stadtpark. Zu einer unerlaubten Vision in den Grenzen des Erlaubten." In: *Jeans, Rock und Vietnam: Amerikanische Kultur in der DDR*. Hg. von Therese Hörnigk und Alexander Stephan. Berlin: Theater der Zeit, S.61–80.

Willems, Herbert (Hg.) (2009): *Theatralisierung der Gesellschaft Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose*. Wiesbaden: VS.

Wilson, Olly (1974): „The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music." In: *Black Perspective in Music* 2(1) 1974.

Wilson, Olly (1981): „The association of movement and music as a manifestation of a black conceptual approach to music making." In: *International Musicological Society Report of the Twelfth Congress*, Berkeley 1977. Hg. von Daniel Heartz und Bonnie Wade. Kassel: Bärenreiter, S.98–105.

Wilson, Olly (1983): „Black Music as an Art Form." In: *Black Music Research Journal* 3, S. 1–22.

Wilson, Olly (1992): „The Heterogneous Sound Ideal in African-American Music." Reprint in: *signifyin(g), sanctfyin', & slam dunking, A Reader in African American Expressive Culture*. Hg. von Gena Dagel Caponi. The University of Massachusetts Press 1999, S. 157–170.

Winkler, Willi (2019): „Je ärger desto besser." In. *Süddeutsche Zeitung Online*, 27.4.2019. Online unter: https://www.sueddeutsche.de/medien/twen-magazin-60-jahre-barbara-siebeck-1.4423204

Worbs, Hans Christoph (1963): *Der Schlager: Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schünemann.

Worthmann, Thomas (2011): „Funky Fräuleins Vol.2, Liner Notes." In: *V.A.: Funky Fräuleins Vol. 2,* Grosse Freiheit Musik, Bureau B BB 61.

Wright, Jeffrey M. (2007): *„Russia's Greatest Love Machine": Disco, Exoticism, Subversion*. Masterarbeit. University of North Carolina, online unter: https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/4q77fr68q.

Wulff, Hans J. (2012): *Schlager, Schlagerfilm, Schlagerforschung. Ein bibliographisches Dossier*. 2.3.2012. Online unter: https://mediarep.org/handle/doc/13682

Wynn, Nigel (Hg.) (2007): *Cross the Water Blues: African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi.

Zak, Albin (2001): *The Poetics Of Rock: Cutting Tracks, Making Records*. London Berkeley Los Angeles: University Of California Press.

Zimmer, Dieter (1963): „Der Blues ist überall. Gedanken zum American Folk Blues Festival." In: *Jazz Podium* Nr. 11 1963, S. 232–33.

Diskografie

5th Dimension, The (1968): *Aquarius (Let The Sunshine In)/Don't Cha Hear Me Callin' To Ya*, 7“, Liberty 15 193, GER.

5000 Volts (1975): *I’m On Fire/Bye Love*, 7“, Epic EPC S 3359, GER.

Airbus (1975): *I’m On Fire/Bye Love*, 7“, Epic EPC S 3359, GER.

Al, Rolando And The Soul Brothers (1966): *Phoenix City/The Deacons: Men Alone*, 7“, Doctor Bird DB-1020, UK.

Alexander, Arthur (1961): *You Better Move On/A Shot Of Rhythm & Blues*, 7“, London DL-20603, GER.

Alvarez, Jason (2015): *Time for* Miracles, Album, Label unbekannt.

Alvarez, Jesus (1975): *Queen Bee/Please Stay, Don't Go*, 7", Vibration VI-534, USA.

Ambros, Wolfgang (1971): *Da Hofa/I bin allan*, 7“, ATOM 238.004, A.

Ambros, Wolfgang (1972): *Alles andere zählt net mehr…*, Album, ATOM 500.002, A.

Ambros, Wolfgang (1975): „G’Söchta“, auf: *Es lebe der Zentralfriedhof*, Album, Bellaphon BLPS 3319, GER.

Amon Düül II (1970): *Archangels Thunderbird/(Excerpt From) Soap Shop Rock*, 7“, Liberty 15 355 A, GER.

Amon Düül II (1971): *Tanz Der Lemminge*, Album, Liberty LBS 83 473 /74 X, GER.

Amon Düül II (1972): *Carnival In Babylon*, Album, United Artists UAS 29 327, GER.

Amon Düül II (1973): *Live In London*, Album, United Artists USP 102, UK.

Amon Düül II (1974): *Hijack*, Album, Nova 6.22 056 AO, GER.

Amon Düül II (1975): *Made In Germany*, Album, Nova 6.28 350 DX, GER.

Anders, Christian (1969): *Geh' nicht vorbei/Sylvia*, 7“, Columbia 1C 006-28 043, GER.

Anders, Christian (1970): *Geh' nicht vorbei*, Album, Electrola SHZE 284, GER.

Anderson, Don Featuring Joy Fleming (1972): *Feelin' Alright*, Album, Global 26 007-5 U, GER.

Antony (1970): *Liebe und Rock'n Roll/Freitag um 4*, 7“, Ariola 14 761 AT, GER.

Antony (1973): *Sommerregen/Straßen ohne Ende*, 7“, Ariola 12 092 AT, GER.

Antolini, Charly (1968): *Soul Beat*, Album, MPS 15 195 ST, GER.

Antolini’s, Charly, Power Dozen (1972): *Atomic Drums*, Album, Columbia 1C 062-29 462, GER.

Apocalypse (1969): *Apocalypse - Original Soundtrack Of Cinerama Film "Wunderland Der Liebe“*, Album, Ariola 80 412 IU, GER.

A.R. & Machines (1971): *Die grüne Reise - The Green Journey*, Album, Polydor 2371 128, GER.

Atlantis (1972): *Atlantis*, Album, Vertigo 6360 609, GER.

Atlantis (1973): *It's Getting Better*, Album, Vertigo 6360 614, GER.

Atlantis (1974): *Ooh, Baby*, Album, Vertigo 6360 621, GER.

Atlantis (1975a): *Live*, Album, Vertigo 6623 900, GER.

Atlantis (1975b): *Get On Board*, Album, Vertigo 6360 630, GER.

Atlantis (1978): *Top Of The Bill*, Album, Venus V78 AT-F1002, GER.

Babs. Alice (1958): Darling du weißt ja, auf: *Lollipop*, 7" EP, Electrola E 40 936, GER.

Baccara (1977): *Yes Sir, I Can Boogie/Cara Mia*, 7", RCA PB 5526, GER und AMIGA 4 56 292, DDR.

Ballard, Hank And The Midnighters (1959): *Teardrops On Your Letter/The Twist*, 7“, King 45-5171, USA.

Bar-Kays (1967): *Soul Finger/Knucklehead*, 7“, Atlantic Atl 70 219, GER.

Barbra & Helmut (1972): *Geh mit mir/Stop*, 7“, Telefunken U 56 228, GER.

Barrett, Marcia (1971): *Could Be Love/It’s Time To Go*, 7“, Metronome M 25.375, GER.

Barrett, Marcia (1977): *Take The Heat Off Me/Lovin’ Or Leavin’*, 7“, Hansa 11 326 AT, GER.

Barry, Len (1965): *1-2-3/Bullseye*, 7“, Brunswick 12 299, GER.

Beach Boys, The (1966): *Pet Sounds*, Album, Capitol STK 74 147, GER.

Beatles, The (1965): *Rubber Soul*, Album, Odeon SMO 84 066, GER.

Beatles, The (1966): *Revolver*, Album, Odeon SHZE 186, GER.

Beatles, The (1967): *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, Album, Odeon SHZE 401, GER.

Bendix, Ralf (1956): *Hotel zur Einsamkeit (Heartbreak Hotel)/Du hast dich nicht einmal umgesehn (My Little One),* 7“, Electrola 7 MW 17-8609, GER.

Bendix, Ralf (1958): *At The Hop/Küsse Süsser Als Wein*, 7“, Electrola 45-EG 8794, GER.

Bendix, Ralf und die kleine Elisabeth (1961): *Babysitter-Boogie/Sonne, Mond und Sterne*, 7“, Columbia C 21 804, GER.

Bendix, Ralf (1962): *Babysitter Twist/Wo ist denn das Kätzchen?*, 7“, Electrola E 22 300, GER.

Berndorff, Gerry (1973): *Diamanten haben keinen Hunger*, Album, Rex RL 2203, GER.

Berry, Chuck (1957): *Johnny B. Goode/Around & Around*, 7“, Chess 1691, USA.

Birkin, Jane avec Serge Gainsbourg (1969): *Je T'aime…moi non plus/Jane B.*, 7", Fontana 260 196MF, F.

Black, Cilla (1966): *Alfie/Night Time Is Here*, 7“, Parlophone R 5427, UK.

Black, Roy (1965): *Ganz in Weiss/Ich suche dich*, 7“, Polydor 52 587, GER.

Black, Roy + Anita (1971): *Schön ist es auf der Welt zu sein /Keine 10 Pferde*, 7“, Polydor 2041 169, GER.

Black Sabbath (1970): *Black Sabbath*, Album, Vertigo 847 903 VTY, UK.

Blanco, Roberto (1958): *Georgia/Ob schwarz, ob weiss*, 7“, Philips 345 008 PF, GER.

Blanco, Roberto (1963): *Hallo Habanero/Twistin' mit Monika*, 7“, Golden 12 G 12/11, GER.

Blanco, Roberto (1968): *Heute so, morgen so/Jennifer*, 7“, Vogue DV 14901, GER.

Blanco, Roberto (1971): *(Ich komm zurück nach) Amarillo/Paraguena*, 7“, CBS S 7659, GER.

Blanco, Roberto (1972): *Ein bißchen Spaß muß sein/Mit etwas Glück*, 7“, CBS S 8455, GER.

Blind Faith (1969): *Blind Faith*, Album, Polydor 583 059, UK.

Blondie (1979): *Heart Of Glass/Rifle Range*, 7“, Chrysalis 6285 007, GER.

Blondie (1980): *Call Me/Call Me (instr.*), 7“, Chrysalis 6155 285, GER.

Blood, Sweat And Tears (1968, 1969): „Spinning Wheel”, auf: *Blood, Sweat And Tears*, Album, Columbia CS 9720, USA, GER.

Blue Brothers, The (1965): *Summer In Hawaii/Die Sonne grüßt am Horizont*, 7“, Hansa 18 418 AT, GER.

Bohn’s, Carsten, Bandstand (1977): *Humor Rumor*, Album, Erlkönig ERL-2007, GER.

Boney M. (1975): *Baby, Do You Wanna Bump Part I/Part II*, 7“, Hansa 13 834 AT, GER.

Boney M. (1976a): *Daddy Cool/No Women No Cry*, 7“, Hansa 16 959 AT, GER.

Boney M. (1976b): „Got A Man On My Mind“, „Help Help“, „Lovin’ or Leavin“, „No Woman No Cry“, „Sunny“, „Take The Heat Off Me“, auf: *Take The Heat Off Me*, Album, Hansa 27 573 OT, GER.

Boney M. (1976c): *Sunny/New York City*, 7“, Hansa 17 459 AT, GER.

Boney M. (1977a): *Love For Sale*, Album, Hansa 28 888 OT, GER.

Boney M. (1977b): *Ma Baker/Still I'm Sad*, 7“, Hansa 17 888 AT, GER.

Boney M. (1977c): *Belfast/Plantation Boy*, 7“, Hansa 11 537 AT, GER.

Boney M. (1977d): *Daddy Cool/Sunny*, 7”, AMIGA 4 56 249, DDR.

Boney M. (1978a): *Nightflight To Venus*, Album, Hansa 26 026 OT, GER.

Boney M. (1978b): *Rivers Of Babylon/Brown Girl In The Ring*, 7“, Hansa 11 999 AT, GER.

Boney M. (1978c): *Rasputin/Painter Man*, 7“, Hansa 15 808 AT, GER.

Boney M. (1978d): *Painter Man/He Was A Steppenwolf*, 7“, Hansa MS 5019, UK.

Boney M. (1978e): *Mary's Boy Child - Oh My Lord/Dancing In The Streets*, 7“, Hansa 100 075, GER.

Boney M. (1979a): *Oceans Of Fantasy*, Album, Hansa 200 888, GER.

Boney M. (1979b): *Hooray! Hooray! It's A Holi-Holiday/Ribbons Of Blue*, 7“, Hansa 100 444, GER.

Boney M. (1979c): *El Lute/Gotta Go Home*, 7“, Hansa 100 804, GER.

Boney M. (1979d): *I'm Born Again/Bahama Mama*, 7“, Hansa 101 101, GER.

Boney M. (1981a): *The Christmas Album*, Album, Hansa 204 300, GER.

Boney M. (1981b): *Boonoonoonoos*, Album, Hansa 203 888, GER.

Boney M. (1984): *10.000 Lightyears*, Album, Hansa 206 200, EU.

Boney M. (1985) : *Eye Dance*, Album, Hansa 207 100-620, EU.

Booker T. & The M.G.’s (1962): *Green Onions/Behave Yourself*, 7“, Atlantic ATL 70.089, GER.

Booker T. & The M.G.’s; The Mar-Keys (1967): *Back To Back*, Album, Stax STAX S720, GER.

Booker T. & The M.G.’s (1968a): *Soul Limbo*, Album, Stax SMAX 74 589, GER.

Booker T. & The M.G.’s (1968b): *Doin' Our Thing*, Album, Stax S 724, GER.

Booker T. & The M.G.’s (1969a): *The Booker T. Set*, Album, Stax 1C 062-90 359, GER.

Booker T. & The M.G.'s (1969b): *Time Is Tight/Johnny I Love You*. 7", Stax 1C 006-90 188, GER.

Booker T. & The M.G.'s (1969c): *Up Tight (Music From The Score Of The Motion Picture)*, Album, Stax 1C 062-90 200, GER.

Booker T. & The M.G.'s (1970): *McLemore Avenue*, Album, Stax 2325 008, GER.

Boots, The (1966): *In The Midnight Hour/Watch Your Step,* 7", Telefunken U 55 924, GER.

Brewer, Teresa (1957): *You Send Me/It's The Same Old Jazz (Mamma),* 7", Coral 93 250, GER.

Brown, James (1965a): „Out of Sight", auf: *Out Of Sight*, Album, Smash MGS 27058, USA.

Brown, James and the Famous Flames (1965b): *Papa's Got A Brand New Bag Part 1/Part 2*, 7", London DL 20786, GER.

Brown, James (1975): *Superbad, Superslick Part I/Part II*, 7", Polydor PD 14295, USA.

Brüning, Uschi, und das Günther Fischer-Quintett (1973): *Uschi Brüning und das Günther Fischer-Quintett*, Album, AMIGA 8 55 314, DDR.

Buhlan, Bully und Rita Paul (1954): *Mäcki-Boogie/Du sollst mir doch nicht immer auf den Mund sehen*, 10", Polydor 48 839, GER.

Butler, Jerry (1968): *The Ice Man Cometh,* Album, Mercury SR 61198, USA.

Butler, Jerry (1969): *Ice On Ice*, Album, Mercury SR-61234, USA.

BWD Orchestra (1968): *Soul Hits*, Album, Music For Pleasure MFP 1280, UK.

Capitols, The (1966): *Cool Jerk/Hello Stranger*, 7", Atlantic – ATL 70171, GER.

Carpendale, Howard (1967): *Stand By Me/Do Me A Favour*, 7", Electrola E 23 501, GER.

Carpendale, Howard (1969): *Indianapolis/Armer alter reicher Mann*, 7", Columbia 1C 006-28 467, GER.

Carpendale, Howard (1970): *Ich hab' mein Glück gefunden/Soul Sister - Brown Sugar*, 7", Columbia 1C 006-29 801, GER.

Caterina und Silvio: (1962) *Popocatepetl-Twist/The Peppermint-Twist*, 7", Decca – D 19 278, GER.

Cavana, Toni and his Beat Brothers (1966): *Niemand ist ein Engel/Dann sag nein*, 7", Decca D 19 674, GER.

Charles, Ray And His Band (1954): *I've Got A Woman/Come Back*, 7", Atlantic 45-1050, USA.

Charles, Ray (1960a): *I Got A Woman/Mess Around*, 7", Atlantic ATL 70.080. GER.

Charles, Ray (1960b): *Georgia On My Mind/Carry Me Back To Old Virginny*, 7", ABC-Paramount 45-10135, USA.

Charles, Ray And His Orchestra (1961): *Hit The Road Jack/The Danger Zone*, 7", ABC-Paramount 45-10244, USA

Checker, Chubby (1960): *The Twist/Toot*, 7", Parkway 811, USA

Checker, Chubby (1961): *Let's Twist Again/The Twist*, 7", Ariola – 45 255 A, GER.

Cher (1966): „Alfie", auf: *Chér*, Album, Imperial LP-12320, USA.

Cher (1973): *Half-Breed/Melody*, 7", MCA MCS 7003, GER.

Chic (1977): *Dance Dance Dance (Yowsah, Yowsah Yowsah)/Sao Paolo*, 12" Single, Buddah DSC 121, USA.

Chicory Tip (1972): *Son Of My Father/Pride Comes Before A Fall*, 7“, CBS 7737, UK.

Christie, Tony (1971): *(Is This The Way To) Amarillo/Love Is A Friend Of Mine*, 7“, MCA MCS 5391, GER.

Clark, Dave, Five, The (1964): „On Broadway“, auf: *The Dave Clark Five Return!*, Album, Epic LN 24104, USA.

Classics, The (1973): *My Lady Of Spain/Winter Has Come*, 7“, Killroy 1733, NL.

Coasters, The (1958): *Yakety Yak/Zing! Went The Strings Of My Heart*, 7“, London DL 20 180, GER.

Coasters, The (1959): *Poison Ivy/I'm A Hog For You*, 7“, London DL 20 284, GER.

Cocker, Joe (1969): „Delta Lady“, auf: *Joe Cocker!,* Album, Polydor 184 349, GER.

Cooke, Sam (1957): *You Send Me/Summertime*, 7“, London DL 20 133, GER.

Cooke, Sam (1962a): *Twistin' The Night Away/One More Time*, 7“, RCA 47-7983, GER.

Cooke, Sam (1962b): *Having A Party/Bring It On Home To Me*, 7“, RCA 47-8036, GER.

Cookies, The (1963): „On Broadway“, auf: V.A.: *The Dimension Dolls Volume 1*, Album, Dimension DLP 6001, USA.

Cops And Robbers (1968): *Soukie Soukie/Evil*, 7“, Fontana 269 381 TF, GER.

Cornflakes (1971): *Kein Weg ist zu weit*/Richard "Groove" Holmes: *Listen Here*, 7“, United Artists 35 193, GER.

Corry, Jay C. (1976): *Love Me Or Leave Me*, Album, Metronome 60.016, GER.

Count Five (1966): *Psychotic Reaction/They’re Gonna Get You*, 7”, Hansa 19 152 AT, GER.

Creation, The (1967): *Painter Man/Biff, Bang, Pow*, 7“, Hit-Ton HT 300073, (UK 1966) GER.

Crystals, The (1962a): „On Broadway“, auf: *Twist Uptown*, Album, Philles PHLP-4000, USA.

Crystals, The (1962b): *He's A Rebel/I Love You Eddie*, 7“, Philles 106, USA.

Curtis, Joe (1972); Ambros Seelos Studio-Band: *This Is Love/Black Is Beautiful,* 7“, RCA Victor 74-16120, GER.

Curtis, King & The Kingpins (1967): *Ode To Billie Joe/Memphis Soul Stew*, 7“, Atlantic 70.238, GER.

Danny And The Juniors (1957): *At The Hop/Sometimes*, 7“, Singular S-711, GER.

Danzer, Georg (1976): *Du mi a*, Album, Polydor 2371 697, GER.

Danzer, Georg (1978): *Narrenhaus*, Album, Polydor 2371 862, A.

Darin, Bobby (1958): *Splish Splash/Judy, Don't Be Moody*, 7“, London DL 20 181, GER.

Darin, Bobby (1963): „On Broadway“, auf: *18 Yellow Roses*, Album, Capitol STK 83 533, GER.

Dee, Joey And The Starliters (1961): *Original Peppermint Twist Part I/Part II*, 7“, Roulette RL 4401, GER.

Deichkind feat. Nina (2000): *Bon Voyage*, 12“, Showdown SHOW12, GER.

Dekker, Desmond & The Aces (1969): Israelites/The Man, 7”, Hansa 14 299 AT, GER (UK 1968).

Delfonics, The (1968): *Break Your Promise/Alfie*, 7“, Bell 152, GER.

Dendemann (2019): „Menschine“, auf: *Da Nich Für!,* Album, Vertigo 6773032, GER.

Deutscher, Drafi, And His Magics (1964a): *Shake Hands/Come On, Let's Go*, 7“, Decca D 19 523, GER.

Deutscher, Drafi, And His Magics (1964b): *Cinderella Baby/Es ist besser, du gehst*, 7“, Decca D 19 636, GER.

Deutscher, Drafi, And His Magics (1965): *Marmor, Stein und Eisen bricht/Das sind die einsamen Jahre*, 7“, Decca D 19 735, GER.

Di Capri, Peppino (1962): *St. Tropez Twist/Le Stelle D'Oro*, 7“, Italia I 2003, GER.

Diddley, Bo (1955): *Bo Diddley/I'm A Man*, 7“, Checker 814, USA.

Diez & Bischof (1975): *Daybreak*, Album, Atlantic ATL 50 156, GER.

Dobschinski, Walter und die Swingband des Berliner Rundfunks (1947): *Boogie Woogie/Wenn ich dich seh’*, 10“, AMIGA 1113, GER/DDR.

Doldinger, Klaus, Quartet, The (1969): *Blues Happening*, Album, Liberty LBS 83 167 I, GER.

Doldinger's Motherhood (1970): *Motherhood*, Album Liberty – LBS 83426 I, GER.

Doldinger, Klaus (1979): *Tatort/Zimmer Frei - Uno Nähe*, 7“, WEA WEA 18 047, GER.

Dorée, Susi (1963): *Locomotion/Schokoladeneis*, 7“, CBS CW 282.778. GER.

Douglas, Carl (1974): *Kung Fu Fighting/Gamblin’ Man*, 7“, Pye 13 579 AT, GER.

Dreilich, Herbert und die Gruppe Panta Rhei (1974): *Stunden/Nacht Und Tag*, 7“, AMIGA 4 56 038, DDR.

Drews, Jürgen (1976): *Ein neuer Anfang*, Album, Warner Bros. WB 56 208, GER.

Drifters, The (1963): *On Broadway/Let The Music Play*, 7“, Atlantic 45-2182, USA.

East Of Underground (2007): *East Of Underground*, Album, Wax Poetics WPR CD001, USA.

Ebstein, Katja (1970): „Der Jungen von nebenan“, auf: *Mein Leben ist wie ein Lied.* Album, Liberty LBS 83 385 I, GER.

Ebstein, Katja (1972): „Der Mann am Meer“, auf: *Wir leben – wir lieben*, Album, United Artists UAS 29 338 I, GER.

Ebstein, Katja (1973): „Das Lied meines Lebens“, auf: *Katja*, Album, United Artists AS 29 495 I, GER.

Elbert, Donnie (1975): *You're Gonna Cry When I'm Gone/Another Tear Will Take Its' Place*, 7", Hansa 13838 AT, GER.

Embryo (1972)*: Father Son And Holy Ghosts*, Album, United Artists UAS 29 344 I, GER.

Embryo Featuring Jimmy Jackson (1973a): *Steig Aus*, Album, Brain brain 1023, GER.

Embryo (1973b): *Rocksession*, Album, Brain 1036, GER.

Ensemble Ich Bin Ich (1971): *Ich Bin Ich*, Album, Global 28 634-4, GER.

Enigma (1990): MCMXC a.D., Album, Virgin 261 209, EU.

Faces, The (1966): *Cry, Cry, Cry/Stay Away*, 7“, Star-Club 148 556 STF, GER.

Faith, Percy, And His Orchestra (1963): „On Broadway“, auf: *Themes For Young Lovers*, Album, Columbia CL 2023, USA.

Family Tree (1973): *Now*, Album, Polydor 2371 372, GER.

Family Tree (1974): *O Lè Lè/Come Back Billie Joe*, 7“, Warner Bros. WB 16 439, GER.

Farian, Frankie, & Die Schatten (1965a): *Under The Boardwalk/Mickey's Monkey*, 7“, Elite Special F 4046, CH.

Farian, Frankie, & Die Schatten (1965b): *Yakety Yak /Ein Herz aus Stein*, 7“, EMP Schallplatten A 8021, GER.

Farian, Frankie (1967): *Mr. Pitiful/Will You Ever Be Mine*, 7“, Bellaphon BL 1048, GER.

Farian, Frank (1971): *Morgens, mittags, abends - Barbara/Ruby Baby*, 7“, Hansa 10 139 AT, GER.

Farian, Frank (1972): *Leg den Kopf an meine Schulter/Bye Bye Love*, 7“, Hansa 12 351 AT, GER.

Farian, Frank (1973a): *So muß Liebe sein (Smoke Gets In Your Eyes)/Immer frag' ich nach dir*, 7“, Hansa 12 785 AT, GER.

Farian, Frank (1973b): *Wunderbar/Mädchen So Wild Wie Der Wind Und Das Meer*, 7“, Hansa 13 068 AT, GER.

Farian, Frank (1974): *Bleib bei mir (Vado Via)/Nein, nein, du darfst nicht gehn,* 7“, Hansa 13 328 AT, GER.

Farian, Frank (1975a): *Rocky/Am Samstagabend*, 7“, Hansa 16 638 AT, GER.

Farian, Frank (1975b): *An mir soll es nicht liegen/Laß mir Zeit, dich zu lieben*, 7“, Hansa 13 816 AT, GER.

Fischer, Veronika, & Band (1975): *Philodendron/Kirschblüte*, 7“, AMIGA 4 56 157, DDR.

Fischer, Veronika, & Band (1976): „Halt an“, auf: *Veronika Fischer & Band*, Album, AMIGA 8 55 459, DDR.

Fischer, Veronika, & Band (1977): „He, wir fahr'n mit dem Zug“, auf: *Veronika Fischer & Band,* Album, AMIGA 8 55 514, DDR.

Fitz, Lisa (1972): *I bin blöd/I mog di*, 7“, Metronome M 25.398, GER.

Fitzgerald, Ella, with Sy Oliver and his Orchestra (1952): *Ding-Dong Boogie/Preview*, 7“, Decca 9-28321, USA.

Flack, Roberta (1973): *Killing Me Softly With His Song/Just Like A Woman*, 7“, Atlantic ATL 10 282, GER.

Fleming, Joy (1971): *Feuer/Die ersten Stunden*, 7“, Global 6004 504, GER.

Fleming, Joy (1972): *Kinderhände (In The Quiet Morning)/So will ich leben*, 7“, Global 22 516-9 N, GER.

Fleming, Joy (1973a): *Joy Fleming*, Album, Global 26 011-7U,GER.

Fleming, Joy (1973b): *Neckarbrücken-Blues/Mannemer Dreck*, 7“, Global 22 518-5 N, GER.

Fleming, Joy (1973c): *Halbblut (Half-Breed)/Regentag*, 7“, Global 22 539-1N, GER.

Fleming, Joy (1974a): *Live*, Album, Global 26 020-8 U, GER.

Fleming, Joy (1974b): „Black Sheep”, auf: *This Is My Life*, Album, Atlantic ATL 50 056, GER.

Fleming, Joy (1974c): *Rocktown/Ein Leben lang*, 7“, Global 22 543-3, GER.

Fleming, Joy (1974d): *Kall, oh Kall/I will mei’ Meisl*, 7“, Atlantic ATL 10 499, GER.

Fleming, Joy (1975s): *Respect/Alabama Stand By Me*, 7”, Atlantic G 10666, I.

Fleming, Joy (1975b): Geld (Respect)/Du fehlst mir, 7“, Atlantic ATL 10 666, GER.

Fleming, Joy (1975c): *Menschenskind*, Album, Atlantic ATL 50 129, GER.

Fleming, Joy (1975d): *Ein Lied kann eine Brücke sein/Die Nacht zeigt nicht jedem ihr Gesicht*, 7“, Atlantic ATL 10 573, GER.

Fleming, Joy (1975e): *Für dich will ich durch's Feuer geh’n/Anfang und Ende*, 7“, Atlantic ATL 10 680, GER.

Fleming, Joy (1975f): *Golden Star-Portrait*, Album, Atlantic ATL 50133, GER.

Fleming, Joy (1976a): *Have A Good Time*, Album, Atlantic ATL 50 251, GER.

Fleming, Joy (1976b): *Are You Ready For Love/Jamie*, 7“, Atlantic ATL 11 037, GER.

Fleming, Joy (1977): *Ich Sing Fer's Finanzamt/O-Mann-O-Mannem*, 7“, Atlantic ATL 10 896, GER.

Fleming, Joy (1978a): *I Only Wanna Get Up And Dance*, Album, Atlantic ATL 50 469, GER.

Fleming, Joy (1978b): *The Final Thing*, Atlantic ATL 50558, Album, GER.

Fleming, Joy (1978c): *I Only Wanna Get Up And Dance/Once I'm Bitten*, 7“, Atlantic ATL 11 140, GER.

Fleming, Joy (1978d): *The Final Thing/Are You Ready For Love*, 7“, Atlantic ATL 11 267, GER.

Fortmann, Tommy: *Sunshine In Deep Darkness*, Album, United Artists UAS 29 706 I, GER 1971.

Four Tops, The (1964): *Baby I Need Your Lovin/Call On Me*, 7“, CBS 1479, GER.

Four Tops, The (1966): *Reach Out I'll Be There/Until You Love Someone*, 7“, Tamla Motown GO 45.269, GER.

Four Tops, The (1968): *If I Were A Carpenter/Your Love Is Wonderful*, 7“, Tamla Motown GO 25752, GER.

Fourmost, The (1964): *Baby I Need Your Loving/That's Only What They Say*, 7“, Parlophone R 5194, UK.

Frank, Erika (1972): *The Loco-Motion/Sonnenschein*, 7“, Pop Music PM 32 023, GER.

Franke, Renee (1954): *Ding-Dong-Boogie/April in Portugal*, 10“, Polydor 49 122, GER.

Franklin, Aretha (1967): *Respect/Dr. Feelgood*, 7“, Atlantic ATL 70.210, GER.

Franklin, Aretha (1971a): *Spanish Harlem/Lean On Me*, 7“, Atlantic ATL 10 033, GER.

Franklin, Aretha (1971b): *Border Song (Holy Moses)/You And Me*, 7“, Atlantic Atl.70.461, GER.

Freya (1975): *Du Bist Wie Das Meer/Sänger*, 7“, Telefunken 6.11 698, GER.

Freya (1976): *Danny/Alaska*, 7“, Telefunken 6.11 854, GER.

Frumpy (1972): *By The Way*, Album, Vertigo 6360 604, GER.

Gaines, Donna (1971): *Sally Go Round The Roses/So Said The Man*, 7“, MCA MK 5060, UK.

Gains, Donna (1969): *If You Walkin' Alone/Can't Understand*, 7“, Philips 388 410 PF, GER.

Gaye, Marvin (1962): *Stubborn Kind Of Fellow/It Hurt Me Too*. 7“,Tamla T 54068, USA.

Gaye, Marvin (1964): *Sympatica/Wie schön das ist*, 7“, CBS 1841, GER.

Gaye, Marvin; Weston, Kim (1966): „Baby I Need Your Loving“, auf: *Take Two*, Album, Tamla T 270, USA.

Gaye, Marvin; Terrell, Tammi (1966): „Baby I Need Your Loving“, auf: *Easy*, Album, Tamla TS294, USA.

Gaye, Marvin (1971): *What's Going On*, Album, Tamla Motown 1 C 062-92 585, GER.

Gaynor, Gloria (1974): *Never Can Say Goodbye/We Just Can't Make It*, 7“, MGM 2006 463, GER.

Gaynor, Gloria (1975): *Reach Out, I'll Be There/Searchin'*, 7“, MGM 2006 499, GER.

Gentry, Bobbie (1970): „Delta Man“, auf: *Fancy*, Album, Capitol 1 C 062-80 371, GER.

George, Fatty (1969): *Fatty 69*, Album, Preiser 92 658, A.

George, Fatty und Silke Schwinger (1972): *Trip*, Album, Telefunken SLE 14 678-P, GER.

George, Fatty, Crew (2019): Live 1970-71. Album, RST 91.772, A.

Gigi (1964): *Dann ging das Telefon (The Waiting Game)/Verliebte Geigen*, 7“, CBS 2167, GER.

Gilla + Seventy Five Music (1975a): *Willst du mit mir schlafen gehn?/Atlantica*, 7“, Hansa 13 824 AT, GER.

Gilla (1975b): *Tu’ es!/Worte*, 7“, Hansa 16 344 AT, GER.

Gilla + Seventy Five Music (1975c): „Du bist da“, „Liebe und frei sein“, „Mir ist kein Weg zu weit“, auf: *Willst du mit mir schlafen gehn?,* Album, Hansa 89 461 IT, GER.

Gilla + Seventy Five Music (1975d): *Voulez-Vous Coucher Avec Moi - Willst Du Mit Mir Schlafen Gehn?/Baby Do You Want The Bump, Part* I, 7“, Zafiro OOX-278, ES.

Gilla (1976): *Help, Help!/First Love*, 7“, Hansa 17 068 AT, GER.

Gilla (1977a): *Zieh mich aus/Lieben und frei sein*, 7“, Hansa 17 780 AT, GER.

Gilla (1977b): „Kein Mann weit und breit”, „Sunny”, „Was vorbei ist, ist vorbei“ auf: *Zieh mich aus*, Album, Hansa 28 492 OT, GER.

Gilla (1981): *Cigarillo/Friday On My Mind*, 7“, Hansa 103 692, GER.

Glusgal, Ilja (1954): *Mein roter Bruder wohnt in Arizona/Bongo-Boogie*, 10“, Philips P 44646H, GER.

Grandmaster Flash & the Furious Five (1982): *The Message (Vocal)/The Message (Instrumental)*, 12" Single, Sugar Hill Rec. SH 584, USA.

Greger, Max Big Band (1956): „Dufte & Funky,“ auf: *Max & Sax*, 7“ EP, Brunswick EPB 10057, GER.

„Haare" Ensemble (1968): *Haare (Hair),* Album, Polydor 249 266, GER.

„Haare" Ensemble (1970): *Das ganze Hair. Deutsche Original-Gesamtaufnahme München*, Album, Polydor 2630 025, GER.

Haas, Sandra (1973): “Kleiner Mann“, auf: *…und dann spiel'n wir der Dummheit einen Streich*, Album, BASF 20 21728-0, GER.

Hagen Band, Nina (1978): *Nina Hagen Band*, Album, CBS 83136, GER.

Haley, Bill and his Comets (1954a): *Thirteen Women/(We're Gonna) Rock Around The Clock*, 7", Decca 9-29134, USA.

Haley, Bill and his Comets (1954b): *Shake, Rattle And Roll/A. B. C. Boogie*, 7", Decca 9-29204, USA.

Haley, Bill and his Comets (1955): *Rock Around The Clock/A.B.C. Boogie*, 7", Brunswick 12 031, GER.

Hallelujah (1971): *Hallelujah Babe*, Album, Metronome LMLP 15 805, GER.

Hardin, Tim (1967): „If I Were A Carpenter", auf: *Tim Hardin 2*, Album, Verve Forecast FTS-3022, USA.

Hardy, Françoise und Udo Jürgens (1966): *Portrait In Musik Françoise Hardy - Udo Jürgens*, Album, Discoton 74 241, GER.

Hardy, Françoise und Udo Jürgens (1967): *Francoise & Udo*, Album, Vogue LDVS 17121, GER.

Harris, Wynonie (1951): *Confessin' The Blues/Bloodshot Eyes*, 7", King 45-4461, USA.

Hass, Werner, und das Rundfunk-Tanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels (1956): *Simsalabim/Rock And Roll Again*, 10", AMIGA 1 50 138, DDR.

Hayes, Isaac (1971): *Shaft. Music From The Soundtrack*, Album, Stax 2628 001, GER.

Haywood, Joe (1965): *Warm And Tender Love/I Would If I Could*, 7", Enjoy 2013, USA.

Heider, Joachim; Holm, Michael (1969): *Regina Maris*, Album, Metronome KMLP 306, GER.

Hendrix, Jimi Experience, The (1968): *Electric Ladyland*, Album, Track 613008/9, UK.

Hebb, Bobby (1966): *Sunny/Bread*, 7", Philips 304 103 BF, GER.

Herbolzheimer, Peter, Rhythm Combination & Brass & Inga Rumpf (1976): *Hip Walk*, Album, Polydor 2371 704, GER.

Holm, Michael/Paul Nero Sounds (1968): *Eine Sommernacht/Days Of Pearly Spencer*, 7", Liberty 15 298 A, GER.

Holm, Michael (1964): *Alle Wünsche kann man nicht Erfüllen/Es liegt nur an dir*, 7", Telefunken U 55 817, GER.

Holm, Michael (1969): *Mendocino/Es könnte möglich sein*, 7", Ariola 14 346 AT, GER.

Holm, Michael (1970): *Barfuß Im Regen/Es tut weh*, 7", Ariola 14 492 AT, GER.

Holm, Michael (1971): „Wenn ich nur ein Maler wär'," auf: *Michael Holm*, Album, Ariola 85 664 IT, GER.

Holm, Michael (1972): „Halte fest, den der dich liebt", „Havin' A Party", auf: *Meine Songs*, Album, Ariola 86 490 IT, GER.

Holm, Michael (1973a): „Baby, ich such nach dir", auf: *Stories*, Album, Ariola 87 092 IT, GER.

Holm, Michael (1973b): *My Lady Of Spain/Halte fest, den der dich liebt*, 7", Ariola 12 634 AT, GER.

Holm, Michael (1973c): *Baby, du bist nicht alleine/Giorgio und ich*, 7", Ariola 13 026 AT, GER.

Holm, Michael (1974a): „Halte fest, den der dich liebt", „Wenn ich nur ein Maler wär'", auf: *Tränen lügen nicht - Lieder zum Träumen*, Album, Ariola 88 464 IT, GER.

Holm, Michael (1974b): *Tränen lügen nicht/Es regnet schon die ganze Nacht*, 7“,Ariola 13 570 AT, GER.

Holm, Michael (1975a): *Wart' Auf Mich (Du, Wenn Ich Dich Verlier') - Tornero/Geh' doch heim, little Girl*, 7“, Ariola 16 225 AT, GER.

Holm, Michael (1975b): „Am Broadway“, auf: *Wenn ein Mann ein Mädchen liebt,* Album, Ariola 86 175 IT, GER.

Holm, Michael (1976): *Zwei Gesichter*, Album, Ariola 28158 IT, GER.

Holm, Michael (1977): *Mußt du jetzt grade gehen, Lucille/Bring mich heim,du weite Straße*, 7“, Ariola 11 333 AT, GER.

Hooker, John Lee & His Guitar (1948): *Sally May/Boogie Chillen’*, 10“, Modern 20-627, USA.

Hot Blood (1975): *Soul Dracula/Dracula's Theme*, 7“, Carrere 49.115, F.

Hot Blood (1977): *Dracula And Co*, Album, Carrere 67.165, F.

Hues Corporation, The (1974): *Rock The Boat/All Goin' Down Together*, 7“, RCA 26.11 201, GER.

Hyman, Phyllis (1978): „Somewhere in my Lifetime", auf: *Somewhere in my Lifetime*. Album, Arista AB4202, USA.

I Santo California (1974): *Tornerò/Se Davvero Mi Vuoi Bene,* 7“, Yep YEP 00663, I.

Isley Brothers, The (1959): *Shout (Part 1)/Shout (Part 2)*, 7“, RCA 47-7588, GER.

Jackson, Dee D. (1978): *Cosmic Curves*, Album, Jupiter 26 451 XOT, GER.

Jackson, Dee D. (1980): *Thunder & Lightning*, Album, Jupiter 202 089-320, GER.

Jackson, Mahalia (1962): *Recorded Live In Europe During Her Latest Concert Tour*, Album, Columbia CL 1726, USA.

Jackson Five (1971): *Never Can Say Goodbye/She’s Good*, 7“, Tamla Motown 1C 006-92 400 M, GER.

Jett, Joan (1980): *Joan Jett*, Album, Ariola 202 192, GER.

John, Elton (1970): „Border Song“ auf: *Elton John*, Album, DJM DJLPS 406, UK.

Joy & The Hit Kids (1967): *Zweisamkeit/Das Glück Dieser Welt*, 7“, Decca D 19878, GER.

Joy And The Hitkids/Joy Unlimited (1969): *Es War Einmal/Gold Und Glück*, 7“, Polydor 53 151, GER.

Joy Unlimited (1969): *Feelin’/I Just Made Up My Mind*, 7“, Polydor 53 138, GER.

Joy Unlimited (1970): *Overground*, Album, Polydor 2371 050, GER.

Jürgens, Udo (1966): *Merci Chérie/Das ist nicht gut für mich*, 7“, Vogue DVS 14467, GER.

Jürgens, Udo (1968): „Ich glaube“, auf: *Udo*, Album, Ariola 78 011 IU, GER.

Jürgens, Udo (1970): „Deine Einsamkeit“, „Peace Now“, auf: *Udo '71,* Album, Ariola 80 888 IU, GER.

Jürgens, Udo (1976): *Aber bitte mit Sahne/Vier Stunden in der Woche*, 7“, Ariola 17 004 AT, GER.

Jürgens, Udo (1977a): *Meine Lieder '77*, Album, Ariola 28 650 IT, GER.

Jürgens, Udo (1977b): *Lieder, die auf Reisen gehen*, Album, Ariola 25 575 IT, GER.

Jürgens, Udo (1977c): *Mit 66 Jahren/Mr. Einsamkeit*, 7“, Ariola 11 863 AT, GER.

Kaempfert, Bert, & His Orchestra (1960): *Wonderland By Night*, EP, Decca ED 2697, USA.

Kaempfert, Bert, und sein Orchester (1961): *Wunderland Bei Nacht*, EP, Polydor E 76 528, GER.

Karat (1978): *Über sieben Brücken mußt du gehn/Rock-Vogel*, 7“, AMIGA 4 56 316, DDR.

KC & The Sunshine Band (1976.): *KC & The Sunshine Band (Part 3),* Album, RCA Victor DXL1-4021, GER.

Kelly, Roberta (1976): *The Trouble Maker*, Album, Atlantic ATL 50 230. GER.

Kelly, Roberta (1977): *Zodiac Lady*, Album, Atlantic ATL 50 351. GER.

Kelly, Roberta (1978): *Gettin' The Spirit*, Album, Atlantic ATL 50 458. GER.

Khan, Alfie (1969): *Ganz In Weiss/Wunder*, 7“, Hansa 14 407 AT, GER.

Khan, Alfie und die Cornehlsen Singers (1970): *Sie kommt noch heut'/Come On Babe*, 7“, Hansa 14 568 AT, GER.

Khan, Alfie und die Cornehlsen Singers (1971a): *Komm und geh mit mir/Was muss ich tun*, 7“, Hansa 14 838 AT, GER.

Khan, Alfie (1971b): *Josie/Das war kein Traum*, 7“, Hansa 10 811 AT, GER.

Khan, Alfie (1973): *Jo Jo Bengy/Stay Girl*, 7“, Ariola 11635-A, ES.

Khan, Alfie, Sound Orchestra (1974): „Law of the Land“, „Love‘s Theme“, „Rock Your Baby, „TSOP (The Sound of Philadelphia)“, „Under The Influence Of Love“, auf: *Woman*, Album, Atlantic 63 673, GER.

Khan, Alfie, Sound Orchestra (1976): *Gettin' Vibrations*, Album, Atlantic ATL 50 315, GER.

King, Ben E. (1961): *Stand By Me/On the Horizon*, 7“, ATCO 45-6194, USA.

King, Ben E. (1963): *I (Who Have Nothing)/The Beginning Of Time*, 7“, ATCO 45-6267, USA.

King, Carole (1971): „Beautiful“, auf: *Tapestry*, Album, A&M 85 337 IT, GER.

Kinks, The (1964): „You Really Got Me”, auf: *Kinks*, Album, Pye NPL 18096, GER.

Knef, Hildegard (1971): „Im achtzigsten Stockwerk“, auf: *Knef*, Album, Decca SLK 16633-P, GER.

Knežević, Nada (1967): „Biću Tamo (Reach Out I'll Be There)“, auf: *Crn Je Dan Bez Muzike*, 7“ EP, PGP RTB EP 50219, YUG.

Knight, Gladys, & The Pips (1968): „Baby I Need Your Loving“, auf: *Silk N' Soul,* Album, Tamla Motown STM 711, GER.

Koobas, The (2017): „Stubborn Kind Of Fellow” auf: *Live In Germany,* 7“ EP, Rhythm & Blues REP 08, UK.

Kraftwerk (1974): *Autobahn*, Album, Philips 6305 231, GER.

Kramer, Su (1971): „Dich will ich nur“ „Frei sein“, „Holy Moses (Border Song)“, „Lieben das heißt treu sein“ „Was für dich in den Sternen steht“, „Was habt ihr nur aus der Welt gemacht“, auf: *Frei Sein*, Album, Telefunken SLE 14 624-P, GER.

Kramer, Su (1972): „Sexsong“, „Weisser Sand“, auf: George, Fatty und Silke Schwinger: *Trip*, Album, Telefunken SLE 14678P, GER.

Kramer, Su (1973): *Kinder der Liebe/Weste weiss*, 7“, Telefunken – U 56 314, GER.

Kramer, Su (1974): „Hilf der Welt“, „Lampenfieber“, auf: *Lampenfieber*, Album, Telefunken SLE 14 780-P, GER.

Kramer, Su (1975): *Abends in einer großen Stadt (Lady Of The Night)/Domino*, 7“, Telefunken 6.11648, GER.

Kramer, Su (1976a): *Hier ist das Leben/Lass ich heute nicht allein*, 7“, Telefunken 6.11824. GER.

Kramer, Su (1976b): *You've Got The Power (Part I)/You've Got The Power (Part II),* 7“, Telefunken 6.11837, GER.

Kramer, Su (1976c): *Tu Tienes El Poder (You've Got The Power Part I)/Tu Tienes El Poder (You've Got The Power Part II),* 7“, Telefunken MO 1585, ES.

Kramer, Su (1977a): *Las Vegas/Mr. Music*, 7“, Telefunken 6.12 049, GER.

Kramer, Su (1977b): *Helden/Tells Flucht (instr.),* 7“, Telefunken 6.12162 AC, GER.

Kramer, Su: (1977c) *Liebe kommt und geht/Wo liegt im Sommer der Schnee*, 7“, Telefunken 6.12 192, GER.

Kramer, Su; Drews, Jürgen; Lindenberg, Udo; Carter, Jackie; Haag, Romy; Korner, Alexis (1977d): *Tell!,* Album, Telefunken 6.23075, GER.

Kramer, Su (1978a): „Die grüne Witwe“, Magic Dance“, „Nehmt euch doch einmal in die Arme“, auf: *Die zwei Gesichter*, Album, Telefunken 6.23343, GER.

Kramer, Su (1978b): *Nachts in Manhattan (Grease)/Oh Lady*, 7“, Telefunken – 6.12402, GER.

Kramer, Su (1979a): *The Woman He Loves/Milo Milo (instr. Soundtrack*), 7“, Telefunken 6.12578, GER.

Kramer, Su (1979b): *Wir zwei sind frei/Mama, ich muß Pipi,* 7“, Telefunken 6.12 503, GER.

Kraus, Peter und die Rockies (1956a): *Tutti-Frutti/Die Straße der Vergessenen*, 7“, Polydor 23 376, GER.

Kraus, Peter und die Rockies (1956b): *Susi-Rock (Bluejean Bop)/O, wie gut (Don't Be Cruel*), 7“, Polydor 23 391, GER.

Krug, Manfred (1962): *Summertime/Auf Der Sonnenseite*, 7“, AMIGA 4 50 289, DDR.

Krug, Manfred (1963): *Twist in der Nacht/Vor einem Jahr*, 7“, AMIGA 4 50 359, DDR.

Krug, Manfred und die Modern Jazz Big Band 65 (1966): *Manfred Krug und die Modern Jazz Big Band 65*, Album, AMIGA 8 50 057, DDR.

Krug, Manfred/Günther Fischer-Quintett (1972): „Jeder Mann, der dich sah“, „Wenn es draußen grün wird“, auf: *No. 2: Ein Hauch von Frühling*, Album, AMIGA 8 55 279, DDR.

Krug, Manfred/Günther Fischer-Quintett (1974): *No. 3: Greens*, Album, AMIGA 8 50 357, DDR.

Krug, Manfred/Günther Fischer-Quintett (1976): „Du bist heute wie neu“, auf: *Krug No. 4: Du bist heute wie neu*, Album, AMIGA 8 55 451, DDR.

Kubiczeck, Walter Orchester; Milena (1973): *Sei Ein Mann/Tentakel*, 7“, AMIGA 4 55 969, DDR.

Kubiczek, Walter, Orchester (1979): „Tentakel," auf: V.A.: *Amiga A Go-Go Vol. 3: Deutsch-Demokratische Soundtracks*, Album, AMIGA 88697 07072 2, GER 2007.

Künneke, Evelyn (1953): *Mäckie-Boogie/Egon*, 10", Telefunken A 16123, DEN.

Labelle (1974): *Lady Marmalade/It Took A Long Time*, 7", Epic EPC 2798, GER.

Laine, Linda And The Sinners (1965): *Get A Job/Reasons*, 7", Hansa 18 604 AT, GER.

Lake (1973): *King Of The Rock'n Roll Party/She's Alright*. 7", Polydor 2041416, GER.

Lake (1976): *Lake*, Album, CBS 81661, GER.

Last, James (1969): *Hair*, Album, Polydor 249 327, GER.

Last, James (1975): *Funky Time Part 1/Part 2*, 7", Polydor 2041 659, GER.

Leandros, Vicky (1973): „Mein Brief", auf: *Meine Freunde sind die Träume*, Album, Philips 6303 087, GER.

Lear, Amanda (1975): *La Bagarre/Lethal Leading Lady*, 7", Polydor 2056 457, F.

Lear, Amanda (1976): *Blood & Honey/She's Got The Devil In Her Eyes*, 7", Ariola 17 470 AT, GER.

Lear, Amanda (1977a): *I Am A Photograph*, Album, Ariola 28 866 OT, GER.

Lear, Amanda (1977b): *I Am A Photograph*, Album, Ariola 25 473 OT (Re-Issue), GER.

Lear, Amanda (1978a): *Sweet Revenge*, Album, Ariola 25 900 OT, GER.

Lear, Amanda (1978b): *Follow Me/Mother, Look What They've Done To Me*, 7", Ariola 11 950 AT, GER.

Lear, Amanda (1979): *Never Trust A Pretty Face*, Album, Ariola 200 017, GER.

Lear, Amanda (1980): *Amanda Lear (AMIGA Quartett)*, EP, AMIGA 5 56 001, DDR.

Lennon, John And Yoko Ono (1968): *Unfinished Music No. 1. Two Virgins*, Album, Apple SAPCOR 2, UK.

Lenz, Klaus, Big Band With Uschi Brüning And Klaus Nowodworski (1974): *Klaus Lenz Big Band,* Album, Polskie Nagrania Muza SX 1348, POL.

Lenz, Klaus, Big Band (1975): „Freedom Train", auf: *Klaus Lenz Big Band*, Album. AMIGA 8 55 433, GDR.

Les Humphries Singers, The (1970): *Rock My Soul*, Album, Decca 28 295-4, GER.

Les Humphries Singers, The (1971a): *We Are Goin' Down Jordan*, Album, Decca SLK 16719-P, GER.

Les Humphries Singers, The (1971b): *We Are Goin' Down Jordan/Jesus, Joseph And Peter*, 7", Decca D 29 224, GER.

Les Humphries Singers, The (1972): *Mexico/Jennifer Adam*, 7", Decca D 29 171, GER 1972.

Les Humphries Singers, The (1973a): *Mama Loo/I'm From The South, I'm From Ge-o-orgia*, 7", Decca D 29 191, GER.

Les Humphries Singers, The (1973b): *Mama Loo*, Album, Decca SLK 17 003-P, GER 1973b.

Les Humphries Singers, The (1974a): *Kansas City/Back On Tour Again*, 7", Decca D 29 224, GER.

Les Humphries Singers, The (1974b): *Les Humphries Singers*, Album, AMIGA 8 55 377, DDR.

Levan,Larry (2000): „Munich Machine: Get On The FunK Train“, auf: *Live At The Paradise Garage*, Album, Strut STRUTCD 006, UK.

Lift, Christiane Ufholz/Volkmar Ryssell, Ekkehardt Sander Septett (1973): *Wenn/Gedanken An C*, 7“, DT64 Musikstudio 19, AMIGA 4 55 936, DDR.

Linda & the Funky Boys (1975a): *Shame, Shame, Shame/Solid Funk*, 7", RCA PBO-4052, GER.

Linda & The Funky Boys (1975b): *Shame, Shame, Shame/Solid Funk*, 7“, RCA Victor PPBO-4052, F.

Linda & The Funky Boys (1975c): Shame, Shame, Shame/Solid Funk, 7“, RCA Victor PPBO-4052, I.

Linda & the Funky Boys (1975d): *Sold my Rock'n'Roll (Gave it for Funky Soul)/Dig Those Days*, 7", RCA PPBO-4124, GER.

Linda & the Funky Boys (1976a): *Satisfied*, Album, Spark SRLP 121, UK.

Linda & the Funky Boys (1976b): *Dance with my Baby/Show It*, 7", RCA PPBO-4171, GER.

Linda & the Funky Boys (1976c): *We got Love/Crazy*, 7", RCA PPBO-4231, GER.

Linda & the Funky Boys (1977a): *Stop (When You Do What You Do),* Album, RCA Victor PL 28320, F.

Linda & the Funky Boys (1977b): *Stop (When You Do What You Do)/Take Me Away*, 7", RCA Victor PBO 5539, GER.

Linda & the Funky Family (1975): *Shame, Shame, Shame/Solid Funk*, 7", RCA PBO-4052, GER.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1974): *Ball Pompös*, Album, Telefunken SLE 14790-P, GER.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1974): *Votan Wahnwitz*, Album, Telefunken 6.22223 AS, GER 1975.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1976a): *Galaxo Gang*, Album, Telefunken 6.22460, GER.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1976b): *Sister King Kong*, Album, Telefunken 6.22609, GER.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1978a): *Lindenbergs Rock-Revue*, Album, Telefunken 6.23474 AS, GER.

Lindenberg, Udo, & Das Panikorchester (1978b): *Dröhnland Symphonie*, Album, Telefunken 6.23 682 AT, GER.

Little Eva (1962): *The Loco-Motion/He Is The Boy*, 7“, London DL 20 647, GER.

Little Richard (1955): *Tutti Frutti/I’m Just A Lonely Guy*, 7“, Specialty SP 561-45, USA.

Little Richard (1956): *Long Tall Sally/Slippin' And Slidin' (Peepin' And Hidin')*, 7“, Specialty SP 572-45, USA.

Llywelyn, David (2004): „Land Of 1000 Dances“, „Reach Out (I’ll Be There)“, auf: V.A.: *Schwabing Affairs*, Album, Diggler DIG 012 LP, GER.

Lobo (1973.): *I'd Love You To Want Me/Am I True To Myself*, 7“, Philips 6073 814, GER.

Love Generation (1970): *Love Generation*, Album, United Artists UAS 29 133 I, GER.

Love Generation (1972): *Here We Are*, Album, United Artists UAS 29 360 I, GER.

Love Generation (1974): *Lovely*, Album, United Artists UAS 29 502 I, GER.

Love Generation (1976): *Our Kind Of Music*, Album, United Artists UAS 29985 XOT, GER.

Love Unlimited (1973): "Love's Theme", „Under The Influence Of Love", auf: *Under The Influence Of Love Unlimited*, Album, 20th Century T-414, GER.

Love Unlimited (1974): *Love's Theme/It May Be Winter Outside (But In My Heart It's Spring)*, 7", Philips 6162 010, GER.

Lymon, Frankie & The Teenagers (1957): *I'm Not A Juvenile Delinquent/Baby Baby*, 7", Gee GG-1026, USA.

Lynyrd Skynyrd (1974): *Sweet Home Alabama/Take your Time*, 7", MCA 6.11525, GER.

Maffay, Peter (1970): *Du/Jeder Junge braucht ein Mädchen*, 7", Telefunken U 56 084, GER.

Maffay, Peter (1974): *Samstag abend in unserer Straße*, Album, Telefunken SLE 14782-P, GER.

Maffay, Peter (1975a): *Josie/Wo steht das geschrieben*, 7", Telefunken 6.11 712, GER 1975a.

Maffay, Peter (1975b): *Meine Freiheit*, Album, Telefunken 6.22296, GER.

Maffay, Peter: *Über sieben Brücken mußt du gehn/Erst dann hat der Teufel gesiegt*, 7", Metronome 0030.352, GER.

Magic Lanterns (1968): *Shame, Shame/Baby, I Gotta Go Now*, 7", Atlantic A-2560, USA.

Malcolm's Locks (1975): *Caribbean Rock*, Album, Happy Bird 5014, GER.

Manhattans, The (1976): *Kiss And Say Goodbye /Wonderful World Of Love*, 7", CBS 4317, EU.

Manuela (1967): *Karawane aus Abadan/Wenn es Nacht wird in Harlem*, 7", Telefunken U 55 994, GER.

Manuela(1968): *Das Haus von Huckleberry Hill/Morgen kommt der Tag*, 7", Telefunken U 56 002, GER.

Marcella (1974): *Nessuno Mai/Per Sempre*, 7", CGD 2407, I.

Markie, Biz (1991): „Alone Again", auf: *I Need A Haircut*, Album, Cold Chillin' 7599-26648-1, EUR.

Marley, Bob, & The Wailers (1974): „No Woman, No Cry", auf: *Natty Dread*, Album, Island 56281 GT, GER.

Marshall, Tony (1971): *Schöne Maid/Aus lauter Liebe zu dir*, 7", Ariola 14 891 AT, GER.

Martha & The Vandellas (1963): *Heat Wave/A Love Like Yours (Don't Come Knocking Everyday)*, 7", CBS 1292, GER.

Martha & The Vandellas (1964): *Dancing In The Street/There He Is*, 7", CBS 1621, GER.

Marvos, Veit (1972): *Nice To See You*. Album, Ariola 86 673 IT, GER.

Matadors, die (mit Su Kramer, Joe Kienemann) (1970): *Haare (Der Musical-Welterfolg In Deutscher Sprache)*, Album, Telefunken NT 476, GER

McCoy, Van & The Soul City Symphony (1975): *Disco Baby/The Hustle*, 7", Avco 16 049 AT, GER.

McCrae, George (1974a): *Rock Your Baby/Rock Your Baby (Part 2)*, 7“, RCA Victor KPBO-1004, GER.

McCrae, George (1974b): *Rock Your Baby*, Album, RCA Victor KPL1-0501, GER.

McLean, Penny (1975a): *Lady Bump/The Lady Bumps On*, 7“, Jupiter 16 069 AT, GER.

McLean, Penny (1975b): *Lady Bump*, Album, Jupiter 89 687 IT, GER.

McLean, Penny (1977a): *Penny*, Album, Jupiter 25 095 OT, GER.

McLean, Penny (1977b): *Dance, Bunny Honey, Dance/Summernight Stomp*, 7“, Jupiter 11 313 AT, GER.

McLean, Penny (1978): *Midnight Explosion*, Album, Jupiter 26 336 XOT, GER.

McWilliams, David (1968): *Harlem Lady/Days Of Pearly Spencer*, 7“, Ariola 19 858 AT, GER.

Meinecke, Ulla (1977): *Von toten Tigern und nassen Katzen*, Album, Telefunken 6.23 044 AO, GER.

Memphis Black (1969a): *Soul Cowboy*, Album, United Artists UAS 29 070 I, GER.

Memphis Black (1969b): *Soul Club*, Album, Sunset SLS 50 059 Z, GER.

Mendt, Marianne (1970): „Wie a Glock’n”, auf: *Wie a Glock’n…,* Album, Columbia 2E 062-33 035, A .

Meters, The (1969a): *Cissy Strut/ /Here Comes The Meter Man*, 7“, Josie 45-1005, USA.

Meters, The (1969b): “Cissy Strut” auf: *The Meters* , Album, Josie JOS 4010, USA.

MFSB (1973): *MFSB*, Album, Philadelphia International KZ 32046, USA.

MFSB Featuring Three Degrees (1974a): *TSOP (The Sound Of Philadelphia)/Touch Me In The Morning,* 7“, Philadelphia International PIR S 2128, GER.

MFSB (1974b): *Love Is The Message*, Album, Philadelphia International PIR 65864, EU.

MFSB (1975): *Philadelphia Freedom*, Album, Philadelphia International PZ 33845, USA.

Micha & Peter (1971): *Ein Mädchen aus Duisburg/Man nennt mich Mr. Pitiful*, 7“, Bellaphon BL 1159, GER.

Michl, Willy (1976): *Blues + Balladen*, Album, M 27 298 IT, GER.

Mike und Joe (1964a): *Blue Beat Baby/Hallo du, hör mal zu*, 7“, Telefunken U 55 799, GER.

Mike und Joe und die Rebel Guys (1964b): *Wie geht's /Ich möchte wissen, was du denkst*, 7“, Vogue Schallplatten DV 14151, GER.

Miller, Danny, und die Dämonen (1966): *Red River/New Orleans*, 7“, Metronome M 867, GER.

Miracles, The (1961)*: Shop Around/Who's Lovin' You*, 7“, London DL 20 381, GER.

Miracles, The (1963): *Mickey's Monkey/Whatever Makes You Happy*, 7“, CBS 1293, GER.

Mitchell, Liz (1977): *Got A Man On My Mind/Perfect*, 7“, Hansa 11 327 AT, GER.

Mo, Billy (1958): *Darling, Du Weißt Ja/Dickie Doo*, 7“, Decca D 18 743, GER.

Mo, Billy (1962): *Ich kauf' mir lieber einen Tirolerhut/Jetzt trinkt er Limonade*, 7“, Decca D 19 384, GER.

Mo, Billy (1996): *Mr. Rhythm King*, Album, Bear Family BCD 15966 AH, GER.

Modern Soul Band/Die Nautiks (1971): *So muß es sein/Wir gehen am Meer*, 7“, AMIGA – 4 55 844, DT64 Musikstudio 4, DDR .

Modern Soul Band (1976a): *Ein Mann alleine/ABC und Lebertran*, 7“, AMIGA 4 56 126, DDR.

Modern Soul Band (1976b): „irrtum“, „Verlier nie die eig'ne Fantasie“, auf: *Modern Soul Band*, Album, AMIGA 8 55 555, DDR.

Modern Soul Band (1977): *Hallo, alter Junge/Manfred Mücke*, 7“, AMIGA 4 56 305, DDR.

Montana, Patsy (1935): *I Wanna Be A Cowboy's Sweetheart/Ridin' Old Paint*, 10“, Banner 5-11-56, USA.

Moroder, Giorgio (1969): *Looky, Looky/Happy Birthday*, 7“, Hansa 14 280 AT, GER.

Moroder, Giorgio (1971): *Son Of My Father/London Traffic*, 7“, Polydor 2056 138, F.

Moroder, Giorgio (1972): *Son Of My Father*, Album, Hansa 86 055 IT, GER.

Moroder, Giorgio (1973a): *Giorgio's Music*, Album, Philips 6303 102, GER.

Moroder, Giorgio (1973b): *Heaven Helps The Man (Who Helps Himself)/Sandy*, 7“, Philips 6000 119, GER.

Moroder, Giorgio (1975): *Einzelgänger*, Album, Oasis 89 597 OT, GER.

Moroder, Giorgio (1976): *Knights In White Satin*, Album, Oasis 27 977 OT, GER.

Moroder, Giorgio (1977): *From Here To Eternity*, Album, Oasis 25 087 OT, GER.

Moroder, Giorgio (1978a): *Midnight Express (Music From The Original Motion Picture Soundtrack)*, Album, Casablanca NBLP 7114, USA.

Moroder, Giorgio (1978b): *Music From "Battlestar Galactica" And Other Original Compositions,* Album, Casablanca NBLP 7126, USA.

Moroder, Giorgio (1979): *E=MC*^{2}, Album, Casablanca NBLP 7169, GER.

Moroder, Giorgio (1980): *American Gigolo (Original Soundtrack Recording)*, Album, Polydor PD-1-6259, USA.

Motherhood, The (1969a): *I Feel So Free*, Album, United Artists UAS (6) 69 173 I, GER.

Motherhood, The (1969b): *Soul Tiger/Lady Madonna*, 7“, United Artists 67 124, GER.

Munich Machine Introducing The Midnite Ladies (1977): „Get On The Funk Train”, auf: *Munich Machine*, Album, Oasis 28 823 OT, GER.

Munich Machine (1978): Introducing Chris Bennett: *A Whiter Shade Of Pale*, Album, Oasis 26 086 OT, GER.

Munich Machine (1979): *Body Shine*, Album, Oasis 200 520, GER.

Negra, Leila (1953): *Mach' nicht so traurige Augen/Oklahoma*,7“, Austroton 45-A-320, GER.

Nero’s, Paul Blue Sounds (1965): *The Big Beat*, Album, Phillips 843 729 PY, GER.

Nero, Paul Sounds (1968a): „This is Soul”, auf: *Nero's Soul Party*, Album, Liberty LBS 83 100, GER.

Nero, Paul Sounds (1968b): *Nero's Detroit Soul Party*, Album, Liberty LBS 83 150 X, GER.

Nero, Paul (1968c): *Holiday With Paul Nero*, Album, Pergola 50 133, ES.

Nero, Paul: (1968d) *Non Stop Hits*, Album, Sunset SLS 50 096 Z, GER.

Nero, Paul (1968e): *Soul Party (28 Sensational Soul Hits),* Album, Liberty LST-7586, USA.

Nevison, Andy And His Rhythm-Masters (1966): *White Woman (Don't Roll Your Big Blue Eyes)/Mailman Blues*, 7“, Columbia C 23 271, GER.

Niagara (1970): *Niagara*, Album, United Artists UAS 29 232 I, GER.

Niagara (1972): *S.U.B.,* Album, United Artists UAS 29 343, GER.

Niagara I1973): *Afire*, Album, Finger 2960 102, GER.

Norden, Ulla (1964): *Warum ruft er nicht an/Meine Liebe ändert sich nicht*, 7“, Metronome M 399, GER.

Nowodworski, Klaus, & Modern-Soul-Band (1974): *November-Blues/Die eigene Fantasie*, 7“, AMIGA 4 56 031, DDR.

Nowy (1974): *Escalation*, Album, Atlantic ATL 40 556, GER.

Nowy (1975): *Nowy 2*, Album, Atlantic ATL 50 205, GER.

Nowy, Ralf (1973): *Lucifer's Dream*, Album, Intercord 26 015-8 U, GER.

O'Sullivan, Gilbert (1972): *Alone Again (Naturally)/Save it*, 7“, MAM MAM 66, UK.

Orchester Anthony Ventura (1976): *Je T'aime 4*, Album, RCA Victor PPL 1-4183, GER.

Orlando Riva-Sound (1977): *Moon-Boots/Moon-Boots (Instrumental*), 7“, Ariola 11 559 AT, GER.

Orlando Riva Sound (ORS) (1978): *Body To Body*, Album, Ariola 26 180 XOT, GER.

Orlando Riva-Sound (ORS*)* (1979a)*: Indian Reservation/We're Not Alone*, 7“, Ariola 100 788, GER.

Orlando Riva-Sound (ORS) (1979b): *Lady Lady Lady/Body To Body Boogie*, 7“, Ariola 100 432, GER.

Otis, Johnny Show, The (1958): *Willie And The Hand Jive/Ring-A-Ling*, 7“, Capitol F 3966, GER.

Panta Rhei (1972): *Hier Wie Nebenan/Nachts*, 7“, AMIGA 4 55 880, DDR.

Panta Rhei (1973): „Der Losverkäufer”, auf: *Panta Rhei*, Album, Amiga 855318, DDR.

Panta Rhei (1981): *Die frühen Jahre*, Album, AMIGA 8 55 820, DDR.

Passport (1971): *Passport*, Album, Atlantic ATL 40 299, GER.

Patrick, Jimmy (1971): *Jimm*y, Album, CBS S 64580, GER.

Paul, Billy (1973): *Am I Black Enough For You/I'm Gonna Make It This Time*, 7“, Epic EPC S 1382, GER.

Pedicin, Mike Quintet (1956): *The Dickie Doo (The Circle Dance)/When I Go A' Dreamin’*, 7“, Malvern BR-100, USA.

Peters, Peggy (1964): *Ich setze alles auf eine Karte/Aus*, 7“, Hansa 11 088 AT, GER.

Petersen, Detlef (1992): *Karniggles - Die Musik zum Film*, CD, Line Rec. CICD 9.01194 O, GER.

Pickett, Wilson (1965): *In The Midnight Hour/I'm Not Tired*. 7“, Atlantic Atl. 70.144, GER.

Pickett, Wilson (1966): *Land Of 1000 Dances/You’re So Fine*, 7“, Atlantic Atl.70.179, GER.

Pickett, Wilson (1970): *Engine Number 9/International Playboy*, 7“, Atlantic Atl. 70.459, GER.

Platters, The (1955a): *Only You (And You Alone)/Bark, Battle And Ball*, 7“, Mercury 70633X45, USA.

Platters, The (1955b): *The Great Pretender/I'm Just A Dancing Partner*, 7“, Mercury 70753X45, USA.

Powell, Cozy (1973): *Dance With The Devil/And Then There Was Skin*, 7“, RAK 1C 006-94 962, GER.

Presley, Elvis (1956a): *Heartbreak Hotel/I Was The One*, 7“, RCA 47-6420, GER.

Presley, Elvis (1956b): *Don't Be Cruel/Hound Dog*, 7“, RCA 47-6604, GER.

Prince Buster & All Stars (1965): *Al Capone/One Step Beyond*, 7“, Blue Beat BB 324, UK.

Proudfoot (1972): *Delta Queen/Delta Blues*, 7“, Ariola 12 376 AT, GER.

Ramona (1973a): *Mama, du tanzt nie Rock'n Roll/Ich glaube, ich habe mich verliebt*, 7“, Jupiter 13 299 AT, GER.

Ramona (1973a): *Das weiss der Himmel allein/Zuerst kommst du*, 7“, Philips 6003 302, GER.

Ramona (1974): *Oh, wie so wundersam/Kleine Squaw*, 7“, Jupiter 13 603 AT, GER.

Randy Pie (1974a): *Randy Pie*, Album, Zebra 2949 015, GER.

Randy Pie (1974b): *Highway Driver*, Album, Polydor 2371 555, GER.

Randy Pie (1974c): *Highway Driver/Sightseeing - Tour (When I'm On My Way),* 7“, Polydor 2041 549, GER.

Randy Pie (1975): *Kitsch*, Album, Polydor 2371 666, GER.

Randy Pie (1976a): *England, England*, Album, Polydor 2664 160, GER.

Randy Pie (1976b): *England, England (We Can't Come)/Funky Scholle*, 7“, Polydor 2041 786, GER.

Randy Pie (1976c): *»Dance (If You Want It)« Part 1/Part 2*, 7“, Polydor 2041 746, GER.

Randy Pie (1976d): „Highway Driver”, auf: V.A.: *20 Original-Hits International*, Album, AMIGA 8 55 505, DDR.

Randy Pie (1976e): „I Am The Joker”, auf: V.A.: *Rock’n’Soul Sensations*, Album, AMIGA 8 55 506, DDR.

Randy Pie (1977): *Fast/Forward*, Album , Polydor 2417 109, GER.

Rare Earth (1969): *Get Ready/Magic Key*, 7“, Rare Earth 1 C 006-91 308M, GER.

Rattles, The (1969): *Geraldine/The Witch*, 7", Fontana 269398TF, GER.

Rattles, The (1970): The *Witch/Get Away*. 7", Fontana 6004 010, GER.

Rattles, The (1974): *Gin Mill*, Album, RCA PPL 1-4016, GER.

Redding, Otis (1964): *That's How Strong My Love Is/Mr. Pitiful*, 7“, Volt V-124, Atlantic ATL. 70.130, USA (GER1965).

Redding, Otis (1965): „Down in the Valley“, „Respect“, auf: *Otis Blue/Otis Redding Sings Soul*. Album, ATCO VOLT 412, GER.

Redding, Otis (1968): *(Sittin' On) The Dock Of The Bay/Sweet Lorene*, 7“, Atlantic ATL 70254, GER.

Reed, Lou (1972): *Lou Reed*, Album, RCA Victor LSP 4701, GER.

Reichel, Achim (1976): *Dat Shanty Alb'm*, Album, Nova 6.22 535 AS, GER.

Rimshots, The (1975): *Do What You Feel Pt. 1 & 2*, 7", Stang ST-5065, USA.

Rivers, Johnny (1967): *Baby I Need Your Lovin'/Gettin' Ready For Tomorrow*, 7", Liberty L 23 444, GER.

Robinson, Jackie (1976): *I'm Different*, Album, Ariola 27 450 OT, GER.

Roever, Uli (1968): „Heisser Sand", auf: *Heisser Sand Auf Sylt*, 7" EP, Maris Musik 19898 AT, A.

Rogers, Kenny (1976): *Lucille/Till I Get It Right*, 7",United Artists UA-XW929-Y, USA.

Rolling Stones, The (1972): *Exile on Main Street*, Album, Rolling Stones COC 69100, GER.

Roos, Mary (1970): *Arizona Man/Herz*, 7", CBS 4866, GER.

Roos, Mary (1976): *Mary Roos*, Album, Polydor 2371 705, GER.

Roos, Mary (1978): *Maryland*, Album, Polydor 2371 901, GER.

Rosenberg, Marianne (1971a): „Wenn es Nacht wird in Harlem", auf: *Fremder Mann*, Album, Philips 6305 113, GER.

Rosenberg, Marianne (1971b): *Er ist nicht wie du/Ich nannte ihn Talismann*, 7", Philips 6003 193, GER.

Rosenberg, Marianne (1972): L*ove Is Taking A Holiday/With A Little Love And Understanding*, 7", Philips 6003 314, GER.

Rosenberg, Marianne (1973/o.J.): *Ihre größten Erfolge*, Album, Phiips 6305 196, AMIGA C-50-221, GER, DDR.

Rosenberg, Marianne (1974): *Wären Tränen aus Gold/Ein Brief von dir*, 7", Philips 6003 379, GER.

Rosenberg, Marianne (1975a): *Er gehört zu mir/Am Tag, an dem die Liebe kam*, 7", Philips 6003 431, GER.

Rosenberg, Marianne (1975b): *A V.I.P./How Can I Go Now*, 7", GTO GT 80, UK.

Rosenberg, Marianne: (1975c) *I Feel So Good/Ich bin wie du*, 7", Barclay 620 191, UK.

Rosenberg, Marianne (1976a): *Ich bin wie du*, Album, Philips 6305 287, GER.

Rosenberg, Marianne (1976b): *Lieder Der Nacht*, Album, Philips 6305 320, GER.

Rosenberg, Marianne (1976c): *Marleen/Wieder zusammen*, 7", Philips 6003 570 GER.

Rosenberg, Marianne (1974): Einen Tag mehr als für immer (Solang' werde ich dich lieben)/Wir können es beide (Wenn wir es nur woll'n), 7", Philips 6003 603, GER.

Rosenberg, Marianne (1979): *Herz aus Glas/Vorbei, vergessen und verzieh'n*, 7", Philips 6003 728, GER.

Rosenberg, Marianne (1980): *Ruf' an!/Schön und still*, 7", Philips 6005 036, GER.

Rosenberg, Marianne (1981): *Marianne Rosenberg (AMIGA Quartett)*, EP, AMIGA 5 56 014, DDR.

Rumpf, Inga (1975): „Amerika", „Ich bin die geborene Langschläferin", auf: *Second-Hand Mädchen*, Album, Philips 6305 279, GER.

Rumpf, Inga (1978): *My Life Is A Boogie*, Album, RCA Victor PL 28321, GER.

Rumpf, Inga (1979): *I Know Who I Am*, Album, RCA – PL 28401, GER.

Russell, Leon (1970): „Delta Lady“, auf: *Leon Russell*, Album, Philips 6369 101, GER.

Sam & Dave (1967a): *Soul Man/May I Baby*, 7“, Atlantic ATL 70.235, GER.

Sam & Dave (1967b): *When Something Is Wrong With My Baby/Small Portion Of Your Love,* 7“, Stax S-210, USA.

Sam & Dave (1968): *Soul Sister, Brown Sugar/Come On In*, 7“, Atlantic Atl. 70.344, GER.

Samson- & Merrill-Soul-Band, The (1968): *That's Soul II: Non Stop Soul Dancing*, Album, Metronome SMLP 010, GER.

Sanders, Billy (1958): *Jackety Jack/Ich bin kein schöner Mann*, 7“, Electrola E 21 034, GER.

Sandra (1985): *The Long Play*, Album, Virgin 207 356-630, EU.

Saragossa Band (1979a): *Saragossa*, Album, Ariola 200 335, GER.

Saragossa Band (1979b): *Zabadak/Samba Ole, Rumba Ok*, 7“, Ariola 100 902, GER.

Saragossa Band (1982): *Za Za Zabadak (50 Tolle Fetzer - Pop Non Stop - Dance With The Saragossa Band)*, Album, Ariola 204 333, EU.

Sayer, Leo (1973): The *Show Must Go On/Tomorrow*, 7“, Chrysalis 6155 020, GER.

Schumann, Theo Big Beat Combo (1965): „Watussi Twist” (Rundfunkaufnahme), auf: V.A.: *Twist In Der DDR*, Album, Bear Family BCD 16371 AH, GER 2003b

Schumann, Theo Combo (1969): „Derby“, auf: *Theo Schumann Combo*, Album, AMIGA 8 55 200, DDR.

Schuricke, Rudi (1943): *Capri-Fischer/Leise Erklingen Die Glocken Vom Campanile*, 10“, Polydor France 10167 GD, GER.

Schuricke, Rudi (1954): *Capri-Fischer/O mia bella Napoli (Straßensänger von Neapel),* 7“, Polydor 22 381, GER.

Schwartz, Stephen (1972): *Godspell (Ein Biblical Nach Dem Matthäus-Evangelium) (Deutsche Originalaufnahme),* Album, Reprise REP 44 176, GER.

Scorpions (1975): *In Trance*, Album, RCA Victor PPL 1-4128, GER.

Scorpions (1976): *Virgin Killer*, Album, RCA Victor PPL 1-4225, GER.

Sentacruz Ensemble, Daniel (1974): *Soleado/Per Elisa*, 7“, Odeon 3C 006 - 17962, I.

Sentieri, Joe (1961): *Uno Dei Tanti/Cara Cara*, 7“, Ricordi SRL 10-218, I.

Shayne, Ricky (1971): *Mamy Blue/Heiße Liebe (Ich bin frei*), 7“, Hansa Rec. 10 499 AT, GER.

Shayne, Ricky (1972): *Delta Queen/Einsamkeit*, 7“, Ariola 12 391 AT, GER.

Sheer, Ireen (1972): *Keine liebt dich so wie ich*, Album, Polydor 2371290, GER.

Sinatra, Nancy (1966): „On Broadway“, auf: *Nancy In London*, Album, Reprise RS 6221, GER.

Shirley & Company (1974): *Shame, Shame, Shame/More 'Shame'*, 7”, Vibration VI-532, USA.

Shirley & Company (1975a): *Shame, Shame, Shame/More 'Shame'*. 7", Philips 6146400, GER.

Shirley & Company (1975b): *Shame, Shame, Shame*, Album, Vibration VI-128, USA 1975b.

Shirley & Company (1975c): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips 6146 400, Madagascar.

Shirley & Company (1975d): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips 6146 400, I.

Shirley & Company (1975e): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips SFL-2014, JAP.

Shirley & Company (1975f): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips 6146 400, POR.

Shirley & Company (1975g): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips 6146 400, A.

Shirley & Company (1975h): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips S 53 866, YUG.

Shirley & Company (1975i): *Shame, Shame, Shame/More Shame*, 7“, Philips 6146 400, BEL.

Shirley & Company (1975j): *Disco Dynamite!,* Album, Philips 6310 604, BRA.

Shirley & Company (1975k): *Shame, Shame, Shame*, Album, Philips 6310 604, ES.

Shirley & Lee (1956): „Let the Good Times Roll“, auf: *Let the Good Times Roll*, CD, Ace CDCHD 751, UK 2000.

Silhouettes, The (1957): *Get A Job/I Am Lonely*, 7“, Junior 391, USA.

Silver Convention (1975a): *Fly, Robin, Fly/Tiger Baby*, 7“, Jupiter 16 362 AT, GER.

Silver Convention (1975b): *Silver Convention*, Album, Jupiter 89 100 OT, GER.

Silver Convention (1975c und d) *Fly, Robin, Fly (Short Version)/Fly, Robin, Fly (Long Version)*, 7“, Midland International JB-10339, USA.

Silver Convention (1975e): *Fly, Robin, Fly/Tiger Baby*, 7“, Durium DE. 2841, I.

Silver Convention (1975f): Fly, Robin, Fly/Tiger Baby, 12“, Jupiter 89 466 XT, GER.

Silver Convention (1975g): *Save Me/Save Me Again*, 7“, Jupiter 13 705 AT, GER.

Silver Convention (1976a): *Get Up And Boogie*, Album, Jupiter 27 263 OT, GER..

Silver Convention (1976b): *Madhouse*, Album, Jupiter 28 222 OT, GER.

Silver Convention (1976c): *Silver Convention*. Album, AMIGA 8 55 554, DDRc.

Silver Convention (1977a): *Summernights*, Album, Jupiter 28 966 OT, GER.

Silver Convention (1977b): *The Boys From Liverpool/A Song About The Boys From Liverpool*, 7“, Jupiter 11 666 AT, GER.

Silver Convention (1978): *Love In A Sleeper*, Album, Jupiter 25 800 OT, GER.

Silver Convention (1979): *Get Up And Boogie/Fly, Robin, Fly*, 12“, Midsong International MD 511, USA.

Silver Convention/McLean, Penny (1976): *Fly, Robin, Fly/Lady Bump*. 7”, AMIGA 4 56 179, DDR.

Simon and Garfunkel (1970): „Keep The Costumer Satisfied“, auf: *Bridge Over Troubled Water*, Album, CBS S 63699, GER.

Sir Douglas Quintet (1968): *Mendocino/I Wanna Be Your Mama Again*, 7“, Smash S-2191, USA.

Sister Sledge (1977): *Together*, Album, Cotillion SD 9919, USA.

Sledge, Percy (1966a): *Warm And Tender Love/Sugar Puddin’*. 7“, Atlantic ATL 70177, GER.

Sledge, Percy (1966b: *When A Man Loves A Woman/Love Me Like You Mean It*, 7“, Atlantic ATL 70170, GER.

Smith, O.C. (1970): *Baby I Need Your Loving/San Francisco Is A Lonely Town*, 7“, Columbia 4-45206, USA.

Snowball (1978): *Defroster*, Album, Atlantic ATL 50463, GER.

Snowball (1979): *Cold Heat*, Album, WEA 58036, GER.

Soul Caravan (1967): „African Song”, „Land of 1000 Dances”, auf: *Get In High*, Album, CBS S 63268, GER.

Soul Caravan (2006): *Live 1969*, Album, Garden Of Delights CD 115, GER.

Soulful Dynamics, The (1969a): *African Fire*. Album, Philips 844 391 PY, GER.

Soulful Dynamics, The (1969b): *Mademoiselle Ninette/Monkey*, 7“, Philips 388 420 PF, GER 1969b.

Soulful Dynamics, The (1977): *Soulful*. Album, Metronome 60.057, GER 1977.

Springfield, Dusty (1968): *Son-Of-A Preacher Man/Just A Little Lovin’ (Early In The Mornin’)*, 7“, Philips 326 935, GER.

Starr, Edwin (1970): *War/He Who Picks A Rose*, 7“, Tamla Motown 1C 006-91 664 M, GER.

Steely Dan (1972). „ Do It Again,“ auf: *Can’t Buy A Thrill*, Album, Probe 1C 062-93 881, GER.

Stewart, Rod (1975a): *Sailing/Stone Cold Sober*, 7“, Warner Bros. WB 16 60, GER.

Stewart, Rod (1975b): *Atlantic Crossing*, Album, Warner Bros. WB 56151, GER.

Stuckart, Lothar, Orchester (1979): „Tentakel,“ auf Kubiczeck, Walter: *Das Unsichtbare Visier (Original-Filmmusik)*, Album, AMIGA 8 55 655, GDR.

Sugar Bus (1972): Tramp/You Make Me Dizzy, 7“, Polydor 2041 241, GER.

Sugar Bus (1973): Jambo-Jambo/Strange Love, 7“, Polydor 2041 390, GER.

Sugarhill Gang (1979)*: Rapper’s Delight (Long Version)/Rapper’s Delight (Short Version)*, 12”, Sugarhill Rec. SH-542, USA.

Summer, Donna (1974a): *Lady Of The Night*, Album, Groovy LGR 8301, NL.

Summer, Donna (1974b): Lady Of The Night/Wounded, 7“, Groovy GR 1208, NL.

Summer, Donna (1975a): *Love To Love You Baby/Need-A-Man Blues*. 7”, Atlantic Rec ATL 10625, BRD.

Summer, Donna (1975b): *Love To Love You Baby*, Album, Oasis OCLP 5003, GER.

Summer, Donna (1975c): *Love To Love You Baby/Love To Love You Baby*, 7“, Oasis OC 401, USA.

Summer, Donna (1976a): *A Love Trilogy*, Album, Atlantic ATL 50 265, GER.

Summer, Donna (1976b): *Four Seasons Of Love*, Album, Casablanca NB 7036, GER.

Summer, Donna (1976c): *Love To Love You Baby/Need-A-Man Blues*, 7“, Atlantic ATL 10 625 (Re-Issue), GER.

Summer, Donna (1977a): *I Remember Yesterday*, Album, Casablanca NB 7037, GER.

Summer, Donna (1977b): *Once Upon A Time…,* Album, Atlantic ATL 60 132, GER.

Summer, Donna (1977c): *I Feel Love/Can’t We Just Sit Down (And Talk It Over),* 7“, Casablanca BF 18578, GER.

Summer, Donna (1978a): *Live And More*, Album, Casablanca NB 7044, GER.

Summer, Donna (1978b): *MacArthur Park/Once Upon A Time*, 7“, Casablanca BF 18626, GER.

Summer, Donna (1979): *Bad Girls*, Album, Casablanca NB 7048, GER.

Summer, Donna (1980): *The Wanderer*, Album, Geffen GEF 99 124, GER.

Summer, Donna (2008): *Crayons*, Album, Burgundy 88697 30725 2, EU.

Suplie, Bert (1959): *Stagger Lee/Das mach‘ ich nur für dich*, 7“, Polydor 24 078, GER.

Supremes, The (1964): *Where Did Our Love Go*, Album, Motown MS-621, USA.

Supremes, The (1965a): *Thank You Darling/Jonny And Joe (Jonny Und Joe),* 7“, CBS 1839*,* GER.

Supremes, The (1965b): *Stop! In The Name Of Love/I’m In Love Again,* 7“, CBS 1711, GER.

Supremes, The (1967): *The Happening/All I Know About You*, 7“, Tamla Motown TM 1107, GER.

Sylvia (1973): *Pillow Talk/My Thing*, 7”, Vibration VI-521, USA.

Tangerine Dream (1970): *Electronic Meditation*, Album, Ohr OMM 56004. GER.

Temptations, The (1965): *Mein Girl/Blue Bird*, 7“, CBS 1840, GER.

Temptations, The (1972): *Papa Was A Rollin’ Stone/Smiling Faces Sometimes*, 7“, Tamla Motown 1C 006-93 971 M, GER.

Temptations, The (1973a): *Masterpiece (Voc)/Masterpiece (Instr.)*, 7“, Tamla Motown – 1C 006-94 223, GER.

Temptations, The (1973b): *Law Of The Land/Run Charlie Run*, 7“, Tamla Motown 1C 006-94 771, GER.

Tex, Joe (1964): *Hold What You’ve Got/Fresh Out Of Tears*, 7“, Atlantic ATL 70 128, GER.

Tex, Joe (1966): *Papa Was Too/The Truest Woman In The World*, 7“, Atlantic ATL 70199, GER.

Thomas, B. J. (1972): *Rock And Roll Lullaby/Are We Losing Touch*, 7“, Scepter M 25.422, GER.

Thomas Peter (2001): „*Haschkeller*“ auf: V.A.: *St. Pauli Affairs*, Album, Diggler DIG 002, GER.

Thomas, Rufus (1963): *Walking The Dog/You Said*, 7“, Stax S-140, USA.

Thomas, Timmy (1972): *Why Can't We Live Together/Funky Me*, 7“, Polydor 2001 420/Glades 1703, GER USA.

Thompson, Linda G. (1977): *Come Softly/Will You Still Love Me Tomorrow*, 7“, Jupiter 17 817 AT, GER.

Tiger B. Smith (1974): *We’re The Tiger Bunch*, Album, Bacillus BAC 2023 Z, GER.

Tony & Liza & Penny (1973): *Öffne die Tür/Der Fremde*, 7“, Ariola 12 409 AT, GER.

Turner, Ike & Tina (1966): *River Deep – Mountain High/I’ll Keep You Happy*, 7“, London DL 20816, GER.

Turner, Ike & Tina (1973): *Nutbush City Limits/Help Him*, 7“, United Artists UA 35 582 A, GER.

Turner, Ike & Tina (1974): *Sweet Rhode Island Red/Get It Out Of Your Mind*, 7“, United Artists UA 35 650 A, GER.

Turner, Joe and his Blues Kings (1954): *Shake, Rattle And Roll/You Know I Love You*, 7“, Atlantic 45-1026, USA.

U.S. Bonds, Gary (1960): *New Orleans/Please Forgive Me*, 7“, Heliodor 45 3090, GER.

U. S. Bonds, Gary (1961): *Dance ‘Til Quarter To Three With U. S. Bonds*, Album, Legrand LLP 3001, USA.

V.A. (1967a): *That’s Soul*, Album, Atlantic SMLP 008, GER.

V.A. (1967b): *Soul Meeting*, Album, Tamla Motown STM 1001, GER.

V.A. (1967c): *That’s Soul*, Album mit Ausklappcover, Atlantic SMLP 008, GER.

V.A. (1968a): *Hair (The American Tribal Love-Rock Musical*), Album, RCA Victor LSO 1150, GER.

V.A. (1968b): *Hair*, Album, Polydor 583 043, GER.

V.A. (1968c): *This Is Soul, Album*, Atlantic 643 301, GER.

V.A. (1968d): *This Is Soul*, Album, Atlantic ATL-SD 8170, GER.

V.A. (1968e): *Soul Meeting Vol. II – The Sound Of Young America*, Album, Tamla Motown STM 1002, GER.

V.A. (1968f): *Soul Party*, Album, Bell S-1, GER.

V.A. (1969a): *Soul Machine The Latest Biggest Soul-Hits*, Album, Atlantic SMLP 011, GER.

V.A. (1969b): *Hair – The American Rockin’ And Shockin’ Musical (English Version*), Album, Metronome XP 751, GER.

V.A. (1973): *Lieder Von Frauen – Von heute an gibt’s mein Programm!*, Album, Frauenoffensive US 3/L 35, GER.

V.A. (1974): *Black Music*, Album, Arcade ADE H8, NL.

V.A. (1997): *Freak Out! The Crazy 70's Musical,* Album, LaserLight Digital 21 157. EU.

V.A. (2000a): *Shake Sauvage (French Soundtracks 1968-1973*), Album, Crippled Dick Hot Wax! CDHW 068, GER.

V.A. (2000b): *Twist In Germany*, Album, Bear Family BCD 16186 AH, GER.

V.A. (2000–2004): *Smash…! Boom…! Bang! Beat in Germany – The 60s Anthology*, 30 CDs, Bear Family. Vgl. https://www.discogs.com/de/label/1015586-Smash!-Boom!-Bang!-Beat-in-Germany-The-60s-Anthology.

V.A. (2001a): *St. Pauli Affairs*, Album, Diggler DIG 002, GER**.**

V.A. (2001b): *Philadelphia Roots. The Sound of Philadelphia Soul Funk and the Roots of Disco 1965–73*, Album, Soul Jazz SJR CD49, UK.

V.A. (2003a): *Miami Sound. Rare Funk & Soul for Miami, Florida 1967–74*, Album, Soul Jazz SJR CD72, UK.

V.A. (2003b): *Twist In Der DDR*, Album, Bear Family BCD 16371 AH, GER.

V.A. (2004): *Schwabing Affairs*, Album, Diggler DIG 012 LP, GER.

V.A. (2005–2008): *The In-Kraut Vol. 1-3*, 3 Alben, Marina MA 66, 67 & 72, GER. Vgl. https://www.discogs.com/de/label/447936-The-In-Kraut.

V.A. (2005–2012): *Krautrock (Music For Your Brain) Vol.1-5*, 5 x 6 CDs, Target Music, GER. Vgl: https://www.discogs.com/label/916717-Krautrock-Music-For-Your-Brain.

V.A. (2007a): *Amiga A Go-Go Vol. 1 – 3*, 3 CDs, Amiga 88697064952, GER.

V.A. (2007b): *Soul In Germany (Wenn ein Man liebt ein Woman),* Album, Bear Family BCD 16822, GER.

V.A. (2007–2008): *German Funk Fieber Vol. 1 & Vol. 2 – Infectious Rare Grooves & Krauty Schlager Wonders 1969-1978*. 2 Alben, ShowUp showup 01 & 03, GER. Vgl. https://www.discogs.com/de/label/301133-German-Funk-Fieber.

V.A. (2009–2010): *Colours Of Funk Vol. 1 & 2*, 2 Alben, Sonorama C-40 & L-53, GER. Vgl. https://www.discogs.com/de/label/985324-Colours-Of-Funk.

V.A. (2009 und 2011): *Funky Fräuleins Vol. 1 & Vol. 2*, 2 Alben, Bureau B BB 31 & BB 61, GER. Vgl. https://www.discogs.com/Various-Funky-Fr%C3%A4uleins/release/1922914; https://www.discogs.com/Various-Funky-Fr%C3%A4uleins-Vol-2/master/390243.

V.A. (2009c): *Wir Geh'n In Das Wunderland – Doo Wop In Germany*, Album, Bear Family BCD 16948 AH, GER.

V.A. (2013a): *Die junge Welt ist in Berlin zu Gast. X. Weltfestspiele der Jugend und Studenten; Berlin Hauptstadt der DDR 1973*, DVD, Sony Music/Amiga 88883705349, GER.

V.A. (2013b): Die Deutsche Rock'n Roll Musicbox, Album, Musictales 2087026, GER.

Van Doorn, Jack (1961): *Komm trink aus Jack/Brigitte Bardot*, 7", Columbia C 21 979, GER.

Van Doorn, Jack (1962): *Auf einem persischen Markt/Das war nicht nett von dir*, 7", Columbia – C 22 078, GER.

Vincent, Gene and his Blue Caps (1957): *Gene Vincent And His Blue Caps Play Bluejean Bop*, 7" EP, Capitol EAP 1-764, USA 1956, GER.

Wakeman, Rick (1973): *The Six Wives Of Henry VIII*, Album, A&M 86 560 IT, GER.

Warwick, Dionne (1966): „Alfie", auf: *Dionne Warwick*, Album, Disques Vogue CINT 40037, F.

Wecker, Konstantin (1974): *Ich lebe immer am Strand*, Album, Polydor 2371 522, GER.

Werding, Juliane (1972): *Juliane Werding*, Album, Hansa 86 258 IT, GER.

Werding, Juliane (1973): *Am Tag als Conny Kramer starb/Die Zeit, in der wir leben (Age)*, 7", Hansa 10 927 AT, GER.

Werding, Juliane (1975): *Wenn du denkst du denkst dann denkst du nur du denkst/Wer nichts mehr zu verlieren hat*, 7", Hansa 16 221 AT, GER.

Who, The (1965): „My Generation", auf: *My Generation*, Album, Brunswick LAT 8616,UK.

Who, The (1966): „Heatwave", auf: *The Who*, Album, Polydor 623 025, GER.

Widmann, Kurt und sein Orchester (1951): *Mäckie-Boogie/The Mess Is Here*, 10", Odeon O-28 474, GER.

Wilden, Gert & Orchestra (1996): „Dirty Dancing", „Hot Dance", „Soul Guitar", auf: *Schulmädchen Report*, Album, Crippled Dick Hot Wax CDHW 024, GER.

Wilson, Nancy (1964): „On Broadway", auf: *Today, Tomorrow, Forever*, Album, Capitol ST 2082, USA.

Wilson, Jackie (1958): *That's Why (I Love You So)/Love Is All,* 7", Coral 45-Q 72366, UK.

Wippich, Freya & Bernd (1977): *In Eigener Sache*, Album, RCA PL 28311, GER.

Withers, Bill (1972): *Lean On Me/Better Off Dead*, 7", A&M 12 134 AT, GER.

Wonder, Stevie (1969): *Yester-Me, Yester-You, Yesterday/I'd Be A Fool Right Now*, 7", Tamla Motown 1C 006-90 734 M, GER.

Wonder, Stevie (1970): „Alfie", auf: *Stevie Wonder Live*, Album, Tamla TS 298, USA.

Wonder, Stevie (1972): *Superstition/You've Got It Bad Girl,* 7", Tamla Motown 1C 006-94 013, GER.

Wonder, Stevie (1973): *Innervisions*, Album, Tamla Motown 1C 062-94 665, GER.

Wulf, Ramona (1977): *Natural Woman*, Album, Jupiter 25 021 OT, GER.

Yardbirds (1964): *Five Live Yardbirds*, Album, Columbia 33SX 1677, UK.

Zanki (1977): *Zanki,* Album, CBS 82 362, GER.

Zanki, Edward (1970): *Carolina/Tijuana*, 7", Global GLO 101, NL

Zimmermann, Dieter, And His Orchestra (1971): *Meine Welt*, Album, BASF CRA 101, GER.

Filmografie

Dokumentar-, Konzertfilme, TV Sendungen

Beat Club (2008): *The Story of Beat-Club 1968-70*. DVD. Studio Hamburg Enterprises.

Beat Club (2009): *The Story of Beat-Club 1965-68*. DVD. Studio Hamburg Enterprises.

Binder, Steven (Regie) (1965; 1973): *The T.A.M.I. Show*. Bill Sargent/AIP, USA 1965/GER 1973.

Birkenstock, Arne (Regie) (2017): *Schlagerland*. TV, C-Film, ARD.

Boettcher, Marc (Regie) (2011): *Sing! Inge, Sing! Der zerbrochene Traum der Inge Brandenburg*. DVD. Salzgerber & Co Medien GmbH.

Camalier, Greg (Regie) (2012): *Muscle Shoals*. DVD. Ear Goggles Prod. /Dogwoof Ltd.

Ellermann, Andreas (2020): *persönlich mit Ellermann (10): Su* Kramer. Bibel TV, Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=u6R32cRuVb4.

Fischer, Andreas (Regie) (2008): *Die Les Humphries Singers. Aufstieg und Fall einer Poplegende*. 3sat Edition. SPV 90227 DVD.

Franke, Tom (Regie) (2016): *Die Stimme Amerikas – US-Musik in der DDR*. TV, RBB.

Hauff, Reinhard (Regie) (1968): *Wilson Pickett-Show*. TV, WDR.

Hopkins, Steve; Anders Ribbsjö (Regie) (1970): *FAME Recording Studios*. TV, SVT. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=X9iuOXQaKo8

Justman, Paul (Regie) (2002): *Standing in the Shadows of Motown*. Artisan Entertainment.

Palacios, Lucia; Post, Dietmar (Regie) (2013): *Donna Summer – Hot Stuff*. TV, Arte.

Pennebaker, D.A. (Regie) (1967): Monterey Pop. Good Time Movies, USA 1967/GER 1970

Räfle, Claus (Regie) (2010): *Die Marianne Rosenberg Story.* TV, Look! Filmproduktion/RBB.

Reelin' In The Years (2003a und b): *The American Folk Blues Festivals 1962-66* Volume 1 und 2. DVD. Universal.

Reelin' In The Years (2004): *The American Folk Blues Festivals 1962-69 Volume 3*. DVD. Universal.

Rende-vous vom 5. Mai 1968 (2016): *Go-Go Girls*. SRF Archiv. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=HsV2WA6pDgk

Rosenscholz (2010): *Interview mit Su Kramer*, Folge 4. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=KNZd1Hg5US4.

Schreiner, Claus (Regie) (2008a): *The Famous Lippmann + Rau Festivals 1965-69 Volume 2. Legends of Spiritual and Gospel, Folk and Country*. DVD. Tropical Music.

Schreiner, Claus (Regie) (2008b): *The Famous Lippmann + Rau Festivals 1965-69 Volume 3. Legends of the American Folk Blues Festivals*. DVD. Tropical Music.

Stuart, Mel (Regie) (1972; 1973): *Wattstax*. Warner Columbia, USA 1972/GER 1973.

SWR – Viertel nach Sechs (2007): *Musik und Moneten – Die Weltkarriere des Frank Farian*. SWR. Online unter: https://frankfarianews.blogspot.com/2007/12/frank-farian-musik-moneten.html.

Spielfilme (TV und Kino)

11 Uhr 20, Episode 3: Tod in der Kasbah. Wolfgang Becker (Regie), ZDF, GER 11.1.1970 (DVD Universal 2006).

Alfie. Lewis Gilbert (Regie), UK 1966 (DVD Paramount 2002).

Alle Lieben Peter. Wolfgang Becker (Regie), KG DIVINA-FILM GmbH & Co., GER 1959 (DVD Studiocanal 2006).

American Graffitti. George Lucas (Regie), American Zoetrope/Warner Bros., USA 1973, GER 1974 (DVD Universal 2004)

Außer Rand und Band am Wolfgangsee. Franz Antel (Regie), Terra-Filmkunst GmbH (Berlin), Neue Delta Filmproduktionsgesellschaft mbH (Wien), GER 1972 (DVD MCP Sound & Media GmbH 2010).

Berlin – Ecke Schönhauser. Gerhard Klein (Regie), DEFA, DDR 1957 (DVD ICESTORM Entertainment GmbH 2020).

Blackboard Jungle (Dt.: *Die Saat der Gewalt*). Richard Brooks (Regie), MGM, USA und GER 1955 (DVD Warner 2005).

Blow-Up. Michelangelo Antonioni (Regie), MGM, USA 1966, GER 1967 (DVD Criterion 2017)

Das unsichtbare Visier. Peter Hagen (Regie), 16-teilige TV-Serie, DEFA, DDR 1973-1979 (DVD Studio Hamburg Enterprises Folge 9-16 2014, Folge 1-8 2015)

Der Stern von Afrika. Alfred Weidenmann (Regie), Neue Münchner Lichtspielkunst GmbH – Neue Emelka, GER 1957, (DVD Alive – Vertrieb und Marketing 2018).

Die große Chance. Has Quest (Regie), Melodie Film, GER 1957, (DVD Warner 2005).

Die Halbstarken. Georg Tressler (Regie), Inter West Film GmbH, GER 1956 (DVD Alive – Vertrieb und Marketing 2017).

Don't Knock the Rock (Dt.: *Außer Rand und Band 2*). Fred F. Sears (Regie), Columbia, USA und GER 1956 (DVD Sony 2013).

French Connection (Dt.: *Brennpunkt Brooklyn*), William Friedkin (Regie), 20th Century Fox, USA und GER 1971 (DVD 20th Century Fox 2007).

Grimms Märchen von lüsternen Pärchen, Rolf Thiele (Regie), Caro Film GmbH, BRD 1969 (nicht auf DVD erschienen).

Große Star-Parade. Paul Martin (Regie), Gloria, GER 1954 (nicht auf DVD erschienen).

Heißer Sand auf Sylt. Jerzy Macc (Regie), CCC Arthur Brauner, GER 1968 (nicht auf DVD erschienen).

Madame und ihre Nichte. Eberhard Schröder (Regie), Wolf C. Hartwig/Nora, GER 1969 (DVD Classica Film o.J.)

Mädchen Mädchen. Roger Fritz (Regie), Roger Fritz Filmproduktion, GER 1966 (DVD Media Target 2016).

Mean Streets (Dt.: *Hexenkessel*) Martin Scorcese (Regie), Warner Bros., USA und GER 1973 (DVD Warner 2012).

Münchhausen. Josef von Báky (Regie), UFA, GER 1943 (DVD Universum 2019).

Nicht der Homosexuelle ist Pervers, sondern die Situation in der erlebt. Rosa von Praunheim (Regie), WDR, GER 1971 (DVD EuroVideo 2012).

Quax in Afrika. Helmut Weiss (Regie), Heinz Rühmann/UFA, Produktion 1943, S 1947, GER 1953 (DVD Leonine/UFA Klassiker Edition 2006).

Rebel Without A Cause (Dt.: *…denn sie wissen nicht, was sie tun*). Nicolas Ray (Regie), Warner Bros., USA 1955, GER 1956 (DVD Warner 2010).

Rock Around The Clock (Dt.: *Außer Rand und Band*). Fred F. Sears (Regie), Columbia, USA und GER 1956 (DVD Sony 2013).

Saturday Night Fever (Dt.: *Nur Samstag Nacht*). John Badham (Regie), RSO/Paramount, USA 1977/GER 1978 (DVD Paramount 2006).

Schulmädchen Report 3. Teil: Was Eltern nicht mal ahnen. Walter Boos, Erst Hofbauer (Regie), Wolf C. Hartwig/Constantin, GER 1972 (DVD Studiocanal 2006).

Shaft. Gordon Parks (Regie), Shaft Prod./MGM, USA 1970/GER 1972 (DVD Warner 2001).

Superfly. Gordon Parks (Regie), Superfly Ltd/Warner Bros., USA 1972/GER 1973 (DVD Warner 2006).

Tanzende Sterne. Géza von Cziffra (Regie), Arion-Film GmbH, GER 1952 (nicht auf DVD erschienen).

Tatort: Zwei Flugkarten nach Rio. Fritz Ungelter (Regie), HR. GER 11.4.1976 (nicht auf DVD erschienen).

The Boys In The Band (Dt.: Die Harten und die Zarten). William Friedkin (Regie), Cinema Center, USA 1969/D 1970 (DVD Ali–e - Vertrieb und Marketing 2013).

The Wild One (Dt.: *Der Wilde*). László Benedek (Regie), Stanley Kramer/Columbia, USA 1953/GER 1955 (DVD Sony 1999).

Toxi. Rudolf Stemmle (Regie). Fono-Film, GER 1952 (nicht auf DVD erschienen).

Twist Around The Clock (Dt.: *Außer Rand und Band mit Twist*). Oscar Rudolph (Regie), Sam Katzman/Columbia, USA und GER 1961 (DVD High Planet 2005).

Don't Knock The Twist. Oscar Rudolph (Regie), Sam Katzman/Columbia, USA 1962. (nicht auf DVD erschienen).

Übermut im Salzkammergut. Hans Billian (Regie), Music House, GER 1963 (DVD Ali–e - Vertrieb und Marketing 2015).

Unter den Dächern von St. Pauli. Alfred Weidenman (Regie), Klaus Dudenhöfer, Reginald Puhl/Inter, GER 1969 (DVD Lighthouse 2012).

Uptight (Dt. *Black Power*), Jules Dassin (Regie), Paramount, USA 1968/GER 1969 (DVD Olive Films 2012).

Yellow Submarine. George Dunning (Regie), Apple/United Artists, GER 1968 (DVD Apple/MGM 1999).

Zinksärge für Goldjungen. Jürgen Roland (Regie), Wolf C. Martin/Constantin, GER 1973 (DVD Media Target 2012).

(Weitere) Onlinequellen

http://deborahsmithpollard.blogspot.com/2010/09/in-celebration-of-gospel-music-heritage.html

http://girlgroups.is-great.org/jackiecarter/?i=1

http://theblues-thatjazz.com/en/pop-miscellaneous/1564-boney-m/10158-boney-m-take-the-heat-off-me-1976.html

http://web.ard.de/ard-chronik/index/5704?year=1955&month=1

http://web.ard.de/ard-chronik/index/6759?year=1966&month=1&mediatype%5b%5d=1

http://web.ard.de/ard-chronik/index/6869?year=1967&month=3

http://www.americanrocknrolluktours.co.uk/acts/

http://www.deutsche-mugge.de/ddr-hitparaden.html

http://www.deutsche-mugge.de/inde%20x.php/ddr-hitparaden/7-ddr-hitparade-1975.html

http://www.discogs.com/de/artist/264565-Seldon-Powell

http://www.discogs.com/de/artist/267667-Panta-Rhei-2?type=Appearances&subtype%20=Compilations&filter_anv=0

http://www.edmundbrownless2.de/horstfranke.html

http://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/worbs-hans-christoph

http://www.kaee.uni-freiburg.de/personen/copy_of_prof-dr-werner-mezger

http://lake_paradiseisland.tripod.com/html/de/itvw_detlef.htm

http://www.linda-g-thompson.de/

https://www.memoryradio.de/memoryforum/viewtopic.php?f=9&t=6965

http://www.otisredding.fr/STAX_HitTheRoadStax_01M_72x40.pdf

http://www.rias1.de/rias2.htm

http://www.songfacts.com/detail.php?id=7622

http://www.theberlinobserver.com/archive/1969V25/V25_30_Jul_25.pdf

http://www.theberlinobserver.com/archive/1969V25/V25_42_Oct_17.pdf

http://www.theberlinobserver.com/archive/1971V27/V27_N8_feb26.pdf

http://www.theberlinobserver.com/archive/1971V27/V27_N10_mar12.pdf

http://www.theberlinobserver.com/archive/1971V27/V27_N22_jun4.pdf

http://www.theberlinobserver.com/archive/archive54.html

http://www.truckgeier.de/beat%20beat%20beat.htm

http://www.truckgeier.de/ein%20kessel%20bundes.htm

http://www.truckgeier.de/rund.htm

http://www.truckgeier.de/swing%20in.htm

http://www.truckgeier.de/zdf%20hitparade.htm

http://www.tvprogramme.net/

https://archive.ph/20130206192039/http:/www.jotwede-online.de/archiv/0505/musiklegenden_des_ostens.htm

https://books.google.de/books?id=eSgEAAAAMBAJ&pg=PA12&lpg=PA12&dq=chambers+brothers+europe+tour+1969&source=bl&ots=gZhAh6gWV8&sig=ACfU3U2CN9nixHPOg4RWZ_BTbmmKYq0O9w&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwj31-uR9OvjAhVwwcQBHfvRA7EQ6AEwD3oECAgQAQ#v=onepage&q=chambers%20brothers%20europe%20tour%201969&f=false

https://bravo-archiv.de/auswahl.php?link=jahrescharts.php

https://bravo-archiv.de/bravo-mittelposter-1.php

https://bravo-archiv.de/bravo_titelbilder.php

https://concerts.fandom.com/wiki/Blood,_Sweat_%26_Tears

https://de.wikipedia.org/wiki/I-V-vi-IV

https://de.wikipedia.org/wiki/Afrolook

https://de.wikipedia.org/wiki/Beatkiste.

https://de.wikipedia.org/wiki/Ein_Kessel_Buntes/Episodenliste

https://de.wikipedia.org/wiki/Giorgio_Moroder

https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Hammerschmid

https://de.wikipedia.org/wiki/Jahreshitparade_(DDR)

https://de.wikipedia.org/wiki/Jens_Gerlach_(Lyriker)

https://de.wikipedia.org/wiki/Joy_%26_The_Hit_Kids

https://de.wikipedia.org/wiki/Les_Humphries

https://de.wikipedia.org/wiki/Musicland_Studios.

https://de.wikipedia.org/wiki/Schlager

https://de.wikipedia.org/wiki/The_Les_Humphries_Singers#Mitglieder. https://de.wikipedia.org/wiki/ZDF-Hitparade

https://deeveess.wordpress.com/2009/08/23/memories-and-monuments-to-the-1977-european-tour-of-the-staxvolt-revue/

https://en.wikipedia.org/wiki/I–V–vi–IV_progression).

https://en.wikipedia.org/wiki/Daddy_Cool_(Boney_M._song)#Charts_2

https://en.wikipedia.org/wiki/Funk#Electric_guitar

https://en.wikipedia.org/wiki/I_(Who_Have_%20Nothing)

https://en.wikipedia.org/wiki/Luan_Peters

https://en.wikipedia.org/wiki/Musicland_Studios

https://en.wikipedia.org/wiki/Sam_%26_Dave#Sam_&_Dave's_live_performances

https://en.wikipedia.org/wiki/The_5th_Dimension

https://equipboard.com/pros/giorgio-mooder

https://futureworldboneym.wordpress.com/fbm08/stefan-klinkhammer/

https://hitparade.ch/

https://hitparade.ch/artist/Marianne_Rosenberg.

https://images.equipboard.com/uploads/source/image/15901/10358174_88141792855150 1_1827458298_n.jpg

https://online.gema.de/werke/search.faces

https://popdose.com/soul-serenade-ben-e-king-i-who-have-nothing/

https://salt-peanuts.eu/youtube/the-holy-grail-of-soul-music/

https://songbook1.wordpress.com/fx/motown/motortown-revue-uk-tour-1965/

https://theatricalia.com/play/4s8/hair/production/tt2

https://thetvdb.com/series/beat-beat-beat/allseasons/official

https://web.archive.org/web/20090729082749/http://geocities.com/thesilverconventionsto ry/.

https://web.archive.org/web/20050207115906/http://surf.to/lucyneale

https://web.archive.org/web/20050219181944/http://surf.to/gittawalther.

https://web.archive.org/web/20090729082749/http://geocities.com/thesilverconventionsto ry/.

https://web.archive.org/web/20190710135338/http:/www.deichklang.de:80/index.php?id= 13

https://www.45cat.com/

https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache

https://www.ardmediathek.de/video/rockpalast/swing-in-mit-aretha-franklin/wdr/Y3JpZDovL3dkci5kZS9CZWl0cmFnLTRmMjcyYzVmLWRjMWUtNDVlYS05YTlhLTYzZTA4NDFjYzg0MA

https://www.bundesstiftung-aufarbeitung.de/de/recherche/kataloge-datenbanken/biographische-datenbanken/guenther-fischer

https://www.chartsurfer.de/

https://www.chartsurfer.de/artist/alfie-khan/album-ccn.html

https://www.chartsurfer.de/artist/amanda-lear/songs-ffcc.html

https://www.chartsurfer.de/artist/anthony-ventura/album-unref.html

https://www.chartsurfer.de/artist/eruption/songs-fvup.html

https://www.chartsurfer.de/artist/james-last/album-hfn.html

https://www.chartsurfer.de/artist/joy-fleming/songs-nvv.html https://www.chartsurfer.de/artist/les-humphries-singers/album-hpp.html

https://www.chartsurfer.de/artist/les-humphries-singers/songs-hpp.html

https://www.chartsurfer.de/artist/linda-the-funky-boys/shame-shame-shame-song_hrec.html

https://www.chartsurfer.de/artist/orlando-riva-sound/songs-fhcf.html

https://www.chartsurfer.de/artist/roberto-blanco/songs-huc.html

https://www.chartsurfer.de/artist/saragossa-band/songs-ffpv.html

http://www.chartsurfer.de/artist/shirley-company/shame-shame-shame-song_hreh.html

https://www.chartsurfer.de/artist/the-5th-dimension/aquarius-let-the-sunshine-in-song_hgvn.html

https://www.chartsurfer.de/artist/tina-turner/songs-fgre.html

https://www.chartsurfer.de/chartauswertungen

https://www.chartsurfer.de/musik/album-charts-deutschland/jahrescharts/alben-60er/top-100

https://www.chartsurfer.de/musik/single-charts-deutschland/jahrescharts/hits-1974

https://www.deutschlandfunkkultur.de/fernsehsendung-swing-in-was-eine-jazz-talkshow-von-68-ueber-100.html

https://www.dierks-studios.de/dierks-studios-2/company-history/

https://www.discogs.com/de/artist/191325-The-Fifth-Dimension

https://www.discogs.com/label/265005-Musicland-Studios?sort=year&sort_order=

https://www.discogs.com/artist/284944-J%C3%BCrgen-Koppers?filter_anv=0&type=Credits

https://www.discogs.com/artist/292139-Charly-Ricanek?filter_anv=0&subtype=Writing-Arrangement&type=Credits

https://www.discogs.com/artist/348778-Toby-Gad?sort=year%2Cdesc&limit=25&filter_anv=0&subtype=Production&type=Credits

https://www.discogs.com/de/artist/46373-Billy-Idol?type=Releases&subtype=Albums&filter_anv=0

https://www.discogs.com/de/artist/5885280-Messengers-11

https://www.discogs.com/artist/639876-Boris-Joji%C4%87?type=Credits&subtype=Writing-Arrangement&filter_anv=0

https://www.discogs.com/de/artist/77031-John-Davis-The-Monster-Orchestra

https://www.discogs.com/de/artist/77075-Linda-Fields?filter_anv=0&subtype=Vocals&type=Credits

https://www.discogs.com/artist/8718-Madeline-Bell?filter_anv=0&subtype=Vocals&type=Credits

https://www.discogs.com/label/254655-Olivia-Records-2

https://www.etymonline.com/search?q=tin+pan+alley.

https://www.fernsehserien.de/4-3-2-1-hot-and-sweet

https://www.fernsehserien.de/beat-beat-beat

https://www.fernsehserien.de/marys-music/folgen/03-folge-3-1142775

https://www.gema.de/aktuelles/30-jahre-mauerfall/chronik/

https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/plakat-raf-fahndungsplakat.html

https://www.imdb.com/title/tt1090290/fullcredits/?ref_=tt_ov_st_sm

https://www.lexico.com/en/definition/schlock_rock.

https://www.merriam-webster.com/dictionary/bubblegum

https://www.mixcloud.com/MiSoul/pete-bellotte-interview/

https://www.musikindustrie.de/markt-bestseller/gold-platin-und-diamond-auszeichnung

https://www.noz.de/lokales/bramsche/artikel/the-beat-goes-on-hair-outfit-im-bramscher-museum-23866991

https://www.rockhall.com/inductees/alan-freed

https://www.rockinberlin.de/index.php?title=Datei:Hair_bb_69_bz.jpg

https://www.rocknroll-schallplatten-forum.de/topic.php?t=9840

https://www.schlagerplanet.com/news/styling-tipps/mireille-mathieu-ihr-haarschnitt-ihre-mode-ihr-stil-4345.html

https://www.songfacts.com/facts/donna-summer/love-to-love-you-baby

https://www.songfacts.com/facts/len-barry/1-2-3

https://www.spiegel.de/fotostrecke/68er-plakate-fotostrecke-106475.html

https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/zum-tod-von-kenny-rogers-lucille-war-der-titel-seines-lebens/25669110.html

https://www.tagesspiegel.de/kultur/alice-schwarzer-und-der-kleine-unterschied-wir-da-unten-ihr-da-oben/12136442.html

https://www.tagesspiegel.de/kultur/g-i-disco-funky-freiheit/8280518.html

https://www.theguardian.com/music/2010/dec/08/former-kc-sunshine-band-star?CMP=twt_fd

https://www.youtube.com/watch?v=_bZ4mpaYne8&list=PLeukhjMYxqbJZ7Pw2AikyTVR-2P6wimJd&ab_channel=11db11

https://www.youtube.com/watch?v=-_kw5u_OSDs

https://www.youtube.com/watch?v=0_T5ZK_HblA

https://www.youtube.com/watch?v=0F7WMlFrEug

https://www.youtube.com/watch?v=1IhlQYhRqzA

https://www.youtube.com/watch?v=2ziYJEfOKVk&ab

https://www.youtube.com/watch?v=3U4Jd3SUl0I

https://www.youtube.com/watch?v=3yzfS44WXAA

https://www.youtube.com/watch?v=4aBxWhPp5Yo

https://www.youtube.com/watch?v=4AmGJIIe4y8

https://www.youtube.com/watch?v=6CAGuNLnvG8&ab_channel=11db11

https://www.youtube.com/watch?v=6EL8CrjdKOI

https://www.youtube.com/watch?v=7I0JsaAtM5E

https://www.youtube.com/watch?v=7ul_eiDQy68

https://www.youtube.com/watch?v=8GMVN63Tzvw

https://www.youtube.com/watch?v=8zrDYcwJfHE
https://www.youtube.com/watch?v=Ae8rA3gBgXU
https://www.youtube.com/watch?v=CnpMzPOM420
https://www.youtube.com/watch?v=dZ-QL75KGdk
https://www.youtube.com/watch?v=e3d_Cp-g3CU
https://www.youtube.com/watch?v=Ewqe58Qnys0
https://www.youtube.com/watch?v=F5RbJ4KufHc
https://www.youtube.com/watch?v=fg61FbFBO84
https://www.youtube.com/watch?v=GE9Q6x2KHcI
https://www.youtube.com/watch?v=GexBfAYTn5Q
https://www.youtube.com/watch?v=hM_YokWzL0Y
https://www.youtube.com/watch?v=jqxNSvFMkag
https://www.youtube.com/watch?v=oUPdG4DA42g
https://www.youtube.com/watch?v=q7xWyiIb8e8
https://www.youtube.com/watch?v=s3EMTAr-UBY
https://www.youtube.com/watch?v=SVJNIqzsZKo
https://www.youtube.com/watch?v=TBm1rB9nFKE
https://www.youtube.com/watch?v=U0mjlDDk3tE
https://www.youtube.com/watch?v=u9FaOiWRciI
https://www.youtube.com/watch?v=ufGLhImwnYg&ab_channel=rikymira1
https://www.youtube.com/watch?v=upIstttL9ew
https://www.youtube.com/watch?v=UUyAl6uuljM
https://www.youtube.com/watch?v=V5AztWseIdU
https://www.youtube.com/watch?v=VEJnK8nvlk4
https://www.youtube.com/watch?v=VEZHs-nPrpE
https://www.youtube.com/watch?v=Xyb4dCKjosw
https://www.youtube.com/watch?v=yd9HXxtUfNU
https://www.youtube.com/watch?v=yn-fzJRW6Q8
https://www.youtube.com/watch?v=zWXjTDnC-10
https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/rockpalast/video-swing-in-mit-sly--the-family-stone-in-concert--100.html

Nicht zitierte Quellen, die trotzdem wichtig waren

Bücher

100 Jahre Schallplatte. Von Hannover in die Welt. Beiträge und Katalog zur Ausstellung vom 29. September 1987 bis 10. Januar 1988 im Historischen Museum Am Hohen Ufer Hannover (1987). Redaktion Kurt Schäfer und Franz Rudolf Zankl. Hamburg: Polygram Deutschland.

Agawu, Kofi (2003): *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York and London: Routledge.

Augustin, Gerhard (1987): *Die Beat-Jahre. Musik in Deutschland - die sechziger Jahre.* München: Goldmann.

Augustin, Gerhard (2005): *Der Pate des Krautrock: Ein Zeitzeuge erinnert sich.* Berlin: Bosworth.

Barrett, Marcia mit Lloyd Bradley (2018): *Immer weiter. Mein Leben mit und ohne Boney M*. Höfen: Edition Koch.

Beckmann, Dieter; Martens, Klaus (1980): *Star-Club*. Reinbek: Rowohlt.

Behrends, Jan C.; Lindenberger, Thomas; Poutrus, Patrice G. (Hg:) (2003): *Fremde und Fremd-Sein in der DDR.* Berlin: Metropol.

Benthien, Claudia; Stephan, Inge (Hg.) (2003): *Männlichkeit als Maskerade: kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe 18). Köln [u.a.]: Böhlau.

Berendt, Joachim-Ernst (Hg.) (1962): *Schwarzer Gesang II. Der Blues*. englisch – deutsch. München: Nymphenburger Verlagshandlung.

Berendt, Joachim-Ernst (1978): *Ein Fenster aus Jazz: Essays, Portraits, Reflexionen*. Frankfurt/M.: Fischer.

Berendt, Joachim-Ernst (Hg.) (1978 und 1980): *Die Story des Jazz: vom New Orleans zum Rock Jazz.* Stuttgart: DVA 1975. Reinbek: Rowohlt.

Birkhan, Barbara: (2014) *Foucaults ethnologischer Blick: Kulturwissenschaft als Kritik der Moderne*. Bielefeld: transcript.

Bloemeke, Rüdiger (1996): Roll over Beethoven - Wie der Rock'n'Roll nach Deutschland kam. Höfen: Hannibal.

Bloemeke, Rüdiger (1998): Der Anfang vom Untergang des Abendlandes. Wie die Rockmusik nach Deutschland kam. Löhrbach: Der Grüne Zweig.

Bratfisch, Rainer (Hg.) (2005): *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*. Berlin: Ch.Links.

Brundage, W. Fitzhugh (Hg.) (2011): *Beyond Blackface. African Americans and the Creation of American Popular Culture, 1890-1930*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Caponi, Gena Dagel (Hg.) (1999): *signifyin(g), sanctfyin', & slam dunking, A Reader in African American Expressive Culture*. The University of Massachusetts Press.

Carl, Florian (2004): *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit.

Church Gibson, Pamela (2014): *A Century of Hairstyles*. Oxford: Shirebooks.

Dauer, Alfons Michael (1958): *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*. Kassel: Röth.

Dauer, Alfons Michael (1961): *Jazz - die magische Musik; ein Leitfaden durch den Jazz.* Bremen: Schünemann.

Dauer, Alfons Michael (1983): *Blues aus 100 Jahren. 43 Beispiele zur Typologie der vokalen Bluesformen*. Texte und Noten mit Begleitakkorden. Frankfurt/M.: Fischer.

Douglas, Tony (2005): *Jackie Wilson. Lonely Teardrops*. Oxon New York: Routledge.

Du Bois, W. E. B. (2008): *The Souls of Black Folk*. Champaign Ill.: Projekt Gutenberg.

Eggers, Maureen Maisha; Kilomba, Grada; Piesche, Peggy; Arndt, Susan (2009): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. 2. überarb. Auflage. Münster: Unrast.

Ertl, Christian (2010): *Macht's den Krach leiser! Popkultur in München 1945 bis heute.* München: Allitera.

Fascher, Horst (2006): *Let The Good Times Roll! Der Star-Club Gründer erzählt*. Aufgezeichnet von Oliver Flesch. Frankfurt/M.: Eichborn.

Fay, Jennifer (2008): *Theaters of Occupation. Hollywood and the Reeducation of Postwar Germany.* Minneapolis London: University of Minnesota Press.

Filter, Dagmar; Reich, Jana (Hg.) (2012): *„Bei mir bist du schön." Kritische Reflexionen über Konzepte von Schönheit und Körperlichkeit*. Herbolzheim: Centaurus.

Flender, Christine; Jerrentrup, Ansgar; Husslein, Uwe (Hg.) (1999): *'Tief im Westen…' Rock und Pop in NRW.* Musikland NRW Bd.2. Köln: Emons.

Floyd, Samuel A. Jr. (1995): *The power of black music. Interpreting its history from Africa to the United States*. New York [u.a.]: Oxford University Press.

Franz, H. u.a. (1980): *"Wie hinterm Preßlufthammer, nur unheimlich schöner!". Discokultur in Jugendhäusern*. Bensheim: päd.extra buchverlag.

Gaunt, Kyra D. (2006): *The Games Black Girls Play: Learning the Ropes from Double-Dutch to Hip-Hop.* New York: New York University Press.

Glawion, Sven; Yekani, Elahe Haschemi; Husmann-Kastein, Jana (Hg.) (2007): *Erlöser. Figurationen männlicher Hegemonie.* Bielefeld: transcript.

Golly, Nadine; Cohrs, Stephan (Hg.) (2008): *de/platziert. Interventionen postkolonialer Kritik*. Berlin: Wvb Wiss. Verlag.

Goosman, Stuart L. (2005): *Group Harmony: The Black Urban Roots of Rhythm and Blues*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania.

Greve, Bettina (2001): *Sternenhimmel. Die Chronik einer deutschen Schallplattenmarke*. [Polydor]. Höfen: Hannibal.

Grotum, Thomas (1994): *Die Halbstarken. Zur Geschichte einer Jugendkultur der 50er-Jahre.* Frankfurt/M./M. New York: Campus.

Hayes, Eileen M.; Williams, Linda F.: (2007) *Black Women and Music. More than the Blues*. Urbana u.a.: University of Illinois.

Hißnauer, Christian; Klein, Thomas (Hg.) (2002): *Männer - Machos - Memmen: Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender.

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (Hg.) (2013): *The Invention of Tradition*. 23. Auflage. Cambridge u.a.: Cambridge University Press (Orig. 1983).

Hoffmann, Bernd; Rösing, Helmut (Hg.) (1998): *… und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer* (Forum Jazz Rock Pop 1). Karben: CODA.

Hoppe, Ulrich (1980): *Donna Summer. Die Disco-Queen aus Amerika*. München: Heyne (Heyne Discothek).

Huck, Christian (2018): *Wie die Populärkultur nach Deutschland kam*. Hamburg: textem.

Hübel, Anke J. (2015): *Vom Salon ins Leben. Jazz, Populärkultur und die Neuerfindung des Künstlers in der frühen Avantgarde*. Bielefeld: transcript.

Jost, Ekkehard (1982): *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt/M.: Fischer.

Kaiser, Rolf Ulrich (1972): *Rock-Zeit. Stars, Geschäft und Geschichte der neuen Pop-Musik*. Düsseldorf u.a.: Econ-Verl..

König, Burkhard (1983): *Jazz Rock. Tendenzen einer modernen Musik*. Reinbek: Rowohlt.

Köth, Anke; Krauskopf, Kai; Schwarting, Andreas (Hg) (2007): *Building America. 2. Migration der Bilder*. Dresden: Thelem.

Kraushaar, Wolfgang (Hg.) (1978): *Autonomie oder Getto? Kontroversen über die Alternativbewegung.* Frankfurt/M.: Neue Kritik.

Kremp, Werner (2009): *Nachbar Amerika: Amerikaner in Rheinland-Pfalz.* Mainz: LpB Rheinland-Pfalz

Kutschke, Beate (Hg.) (2008): *Musikkulturen in der Revolte: Studien zu Rock, Avantgarde und Klassik im Umfeld von 1968*. Stuttgart: Franz Steiner.

Kutschke, Beate; Norton, Barley (Hg.) (2013): *Music and Protest in 1968* (Music Since 1900). Cambridge: Cambridge University Press.

Langbehn, Volker; Salama, Mohammad (Hg.) (2011): *German Colonialism. Race, the Holocaust, and Postwar Germany*. New York: Columbia University Press.

Le Gendre, Kevin (2012): *Soul Unsung. Reflections on the Band in Black Popular Music*. Sheffield, Bristol CT: equinox.

Leitner, Olaf (2002): *West-Berlin! Westberlin! Berlin (West)! Die Kultur - die Szene - die Politik. Erinnerungen an eine Teilstadt der 70er und 80er-Jahre*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.

Liebing, Yvonne (2005): *All you need is Beat. Jugendsubkultur in Leipzig 1957-1968*. Hg. von Uwe Schwabe und Rainer Eckert. Leipzig: Forum Verlag.

Locke, Alain (Hg.) (1968): *The new negro. An interpretation.* With a new introd. by Allan H. Spear. New York u.a.: Johnson Repr. Corp.

Lüthe, Martin (2010): *Color-Line and Crossing-Over. Motown and the Performances of Blackness in 1960s American Culture*. Trier: WVT.

Maase, Kaspar (2007): *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850-1970*. Frankfurt/M.: Fischer.

MacKay, Gitta (2011): *Gitta MacKay - Sängerin von „The Hornettes“: ein Leben wie ein bunter Regenbogen*. Leipzig: Erdenfest Verlag.

Mueller, Agnes C. (Hg.) (2004): *German Pop Culture. How'American' is it?* Ann Arbour: The University of Michigan Press.

Müller, C. Wolfgang; Nimmermann, Peter (1968): *In Jugendclubs und Tanzlokalen*. München: Juventa.

Naumann, Klaus (Hg.) (2001): *Nachkrieg in Deutschland*. Hamburg: Hamburger Ed.

Neal, Mark Anthony (2013): *Songs in the key of black life. A Rhythm & Blues Nation*. Oxon New York: Routledge.

Perchard, Tom (Hg.) (2014): *From Soul to Hip-Hop*. Farnham u.a.: Ashgate.

Pfleiderer, Martin (1998): *Zwischen Exotismus und Weltmusik: zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er-Jahre*. Karben: CODA.

Pieper, Werner (Hg.) (2007): *Alles schien möglich … 60 Sechziger über die 60er-Jahre und was aus ihnen wurde.* Birkenau-Löhrbach: Der Grüne Zweig.

Pitts, Johny (2020): *Afropäisch. Eine Reise durch das schwarze Europa*. Berlin: Suhrkamp.

Radano, Ronald; Bohlman, Philip (Hg.) (2000): *Music and the racial imagination*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

Rotaprint 25 (Hg.) (2006): *agit 883. Bewegung Revolte Underground in Westberlin 1969-1972*. Hamburg Berlin: Assoziation A.

Sander, Hartmut; Christians, Ulrich (Hg.) (1969): *Subkultur Berlin. Selbstdarstellung, Text-Ton-Bilddokumente, Esoterik der Kommunen Rocker subversiven Gruppen*. Darmstadt: März.

Scharlau, Ulf; Witting-Nöthen, Petra (Hg.) (2006): *"Wenn die Jazzband spielt…" Von Schlager swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk*. Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg.

Schildt, Axel (2005): *Rebellion und Reform. Die Bundesrepublik der Sechzigerjahre*. Bonn: bpb.

Schnoor, Rainer (Hg.) (1999): *Amerikanistik in der DDR: Geschichte – Analysen – Zeitzeugenberichte.* Berlin: trafo-Verlag.

Siegfried, Detlef (2015): *Moderne Lüste. Ernest Bornemann. Jazzkritiker, Filmemacher, Sexforscher.* Göttingen: Wallstein.

Smith, Suzanne E. (1999): *Dancing in the street. Motown and the cultural politics of Detroit.* Cambridge MA, London: Harvard University Press.

Sounds (Hg.) (1979): *Platten 66-77. 1827 Kritiken*. Hamburg: Sounds Verlag.

Southern, Eileen (1983): *The music of black Americans. A history*. 2. Ed., New York u.a.: Norton.

Trültzsch, Sascha; Wilke, Thomas (Hg.) (2009): *Heißer Sommer – Coole Beats. Zur Popmusik in der DDR und ihren medialen Repräsentationen*. Frankfurt/M.: Peter Lang.

Vincent, Ricky: (2013) *Party Music. The Inside Story of the Black Panther's Band and How Black Panther transformed Soul Music*. Chicago: Laurence Hill Books.

Vollberg, Andreas (Hg.) (2003): *Von Trizonesien zur Starlight-Ära. Unterhaltungsmusik in NRW.* Musikland NRW Bd. 4. Münster: Agenda

Wagner, Peter (1999): POP 2000: *50 Jahre Popmusik und Jugendkultur in Deutschland*. Hamburg: Ideal.

Wohlert, Tom (2010): *Musiker Macher Machos Mafiosi: Vom Amateurmusiker in die Kölner Studio-Szene der 60er bis 90er*. Noderstedt: Books on Demand.

Wolff, Karsten (1996): *Trommeln und Teutonen. Afrikanische Musik auf dem deutschen Pop-Musikmarkt*. Karben: Coda.

Zahn, Robert v. (Hg.) (1999): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Musikland NRW Bd. 1. Köln: Emons.

Zahn, Robert v. (Hg.) (2002): *Folk und Liedermacher an Rhein und Ruhr*. Musikland NRW Bd. 3. Münster: agenda.

Aufsätze

Abrahams, Roger D. (2012): "Questions of Comptency and Performance in the Black Musical Diaspora: Toward a Stylistic Analysis of the Idea of a Black Atlantic." In: *Black Music Research Journal 32/2* 2012, S.83–93.

Blome, Rainer (1969): „Das Buch der neuen Pop-Musik.“ In: *Sounds 13*/1969.

Bolden, Tony (2013): „Groove Theory: A Vamp on the Epistemology of Funk.” In: *American Studies, 52:4* 2013, S. 9–34.

Brackett, David (2014): „Questions of Genre in Black Popular Music.” In: *Black Music Research Journal 25* 2005, S. 73-92; Reprint in: *From Soul to Hip-Hop*. Hg.von Tom Perchard. Farnham [u.a.]: Ashgate, S. 39–58.

Broeking, Christian (2002): „Adorno versus Berendt revisitied: Was bleibt von der Kontroverse im Merkur 1953?“ In: J*azz und Gesellschaft: sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 7). Hg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 41–54.

Campt, Tina M. (2010): „Pictures of 'US'? Blackness, Disapora and the Afro_German Subject.“ In: *From Black to Schwarz. Cultural Crossovers between African America and Germany*. Hg. von Maria I. Diedrich und Jürgen Heinrichs. Berlin: Lit, S. 139–160.

Carl, Florian (2006): Reisen im kolonialen Raum: Musik, Macht und die Transformation des weißen Körpers.” In: *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur* (Afrika und Europa - koloniale und postkoloniale Begegnungen 1). Hg. von Marianne Bechhaus-Gerst und Sunna Gieseke. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang, S. 215–230.

Ege, Moritz (2015): „Becoming-Black: Patterns and Politics of West-German Afro-Americanophilia in the late 1960s.“ In: *PORTAL Journal of Multidisciplinary International Studies, vol. 12*, no. 2, July 2015, online unter: http://dx.doi.org/10.5130/portal.v12i2.4395.

Esser, Robert; Müller, Dirk (2009): „'Wir lassen Wasser in den Saal'. Wie DJ Heinrich die Disco erfand." In: *Aachener Zeitung* 28.7.2009. Online unter: https://www.aachener-zeitung.de/lokales/aachen/wir-lassen-wasser-in-den-saal-wie-dj-heinrich-die-disco-erfand_aid-32568941.

Fehrenbach, Heide (2001): „»Ami-Liebchen« und »Mischlingskinder«. Rasse, Geschlecht und Kultur in der deutsch-amerikanischen Begnung." In: *Nachkrieg in Deutschland*. Hg. von Klaus Naumann. Hamburg: Hamburger Edition, S. 187–205.

Fink, Robert (2011): "Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music." In: *Journal of the American Musicological Society* 64 2011, S. 179–237. Reprint in: From Soul to Hip-Hop. Hg. von Tom Perchard. Farnham [u.a.]: Ashgate 2014, S. 190–258.

Fuchs, Ralf-Peter (2002): „Neue Menschen und Kultur der Moderne. Der Jazz und sein Publikum in der deutschen Nachkriegspresse 1945-53." In: *Jazz und Gesellschaft: sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz (*Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 7). Hg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke 2002, S. 17–40.

Giesecke, Sunna (2006): „Afrikanische Völkerschauen in Köln und ihre öffentliche Wahrnehmung." In: *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur* (Afrika und Europa – koloniale und postkoloniale Begegnungen 1). Hg. von Marianne Bechhaus-Gerst und Sunna Gieseke. Frankfurt/M. [u.a.]: Lang 2006, S. 269–284.

Gilroy, Paul (1991): „Sounds Authentic: Black Music, Ethnicity, and the Challenge of a Changing Same." In: *Black Music Research Journal 11* 1991, S. 111–136. Reprint in: *From Soul to Hip-Hop*. Hg. von Tom Perchard. Farnham [u.a.]: Ashgate 2014, S. 429–454.

Hahn, Michael (2006): „Land der Superpigs. Wie Agit 883 mit Black Panthers und Weathermen die »zweite Front in den Metropolen« eröffnete." In: *agit 883. Bewegung Revolte Underground in Westberlin 1969-1972.* Hg. von Rotaprint 25. Hamburg Berlin: Assoziation A, S.141–155.

Hartmann, Andreas (2008): „Sie nennen es Flower Power. Hippies und Schlagermusik in den sechziger Jahren." In: *Jungle World Nr. 32* 2008.

Heidemann, Kate (2016): „A System for Describing Vocal Timbre in Popular Song." In: *Music Theory Online 16.22.1*, Online unter: https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.heidemann.html

Herkendell, Andreas W. (2017): „Italia. Rekonstruktion einer Plattenmarke anhand ihrer Produkte." In: *Aneignungsformen populärer Musik. Klänge, Netzwerke, Geschichte(n) und wildes Lernen*. Hg. von Dietmar Elflein und Bernhard Weber. Bielefeld: transcript, S. 93–112. Online unter: https://www.tu-braunschweig.de/index.php?eID=dumpFile&t=f&f=91106&token=bfcc263a21cde918b1094fe175b38f04d21b47f5

Hoffmann, Bernd (1987): „Jazz im Radio der frühen Jahre." In: *Rock/Pop/Jazz: Vom Amateur zum Profi* (Beiträge zur Popularmusikforschung 3/4). Hg. von Helmut Rösing. Hamburg, S. 43–59.

Hornbostel, Erich M. (1928): "African Negroe Music." In: Africa 1/1 1928, S. 3-35.

Jackson, Mark Allan (2017): "Electric chair blues: Black Expression and execution in the era of Jim Crow." In*: J. Pop. Music Stud*. 2017. Online unter: https://doi.org/10.1111/jpms.12245.

Juncker, Carsten (2007): „Der »White Negro« als Erlöserfigur: »Pretty Fly for a White Guy«." In: *Erlöser. Figurationen männlicher Hegemonie*. Hg. von Sven Glawion, Elahe Haschemi Yekani, Jana Husmann-Kastein. Bielefeld: transcript, S. 169–182.

Klimke, Martin (2006): „Black Power, die Black-Panther-Solidaritätskomitees und der bewaffnete Kampf." In: *Die RAF und der linke Terrorismus Bd. 1.* Hg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamurger Ed., S. 562–582.

Könne, Christian (2008): „Stereoradio für Berlin. Hörfunkmodernisierung im Wettlauf der Systeme." In: *Konfrontation und Wettbewerb. Wissenschaft, Technik und Kultur im geteilten Berliner Alltag (1949-1973).* Hg. von Michael Lemke. Berlin: Metropol, S. 135–160.

Larkey, Edward (2009): „Von Basar zu RUND: Die Inszenierung von Jugendkultur im DDR-Fernsehen." In: *Heisser Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihrer medialen Repräsentation in der DDR.* Hg. von Sascha Trültzsch und Thomas Wilke. Frankfurt/M: Peter Lang, S. 35–66.

Mendivil, Julio (2006): „Wenn die Trommel ruft: Zur Repräsentation von Afrika uns Schwarzen im deutschen Schlager." In: *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur* (Afrika und Europa - koloniale und postkoloniale Begegnungen 1). Hg. von Marianne Bechhaus-Gerst und Sunna Gieseke. Frankfurt/M. u.a.: Lang, S. 307–314.

Pützstück, Lothar (2006): „Afrika und schwarze InterpretInnen in der Schlager-, Pop- und Rockszene der BRD." In: *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur* (Afrika und Europa - koloniale und postkoloniale Begegnungen 1). Hg.von Marianne Bechhaus-Gerst und Sunna Gieseke. Frankfurt/M. u.a.: Lang, S. 339-358.

Ramsey, Guthrie P, Jr. (2001): „Who Hears Here? Black Music, Critical Bias and the Musicological Skin Trade." In: *Musical Quarterly 85 2001*, S. 1–52. Reprint in: *From Soul to Hip-Hop*. Hg. von Tom Perchard. Farnham u.a.: Ashgate 2014, S. 315–367.

Ritzel, Fred; Stroh, Wolf-Martin: „Deutsche Tanzmusiker: Untersuchungen zu einer Sozialgeschichte der populären Musik in Deutschland", in: *Jazzforschung/jazz research 17*, Graz: Akad. Druck- u. Verlagsanstalt 1985 S. 69-75.

Stewart, Alexander (2000): „'Funky Drummer': New Orleans, James Brown and the Rhythmic Transformation of American Popular Music." In: *Popular Music 19/3* 2000, S. 293–318. Reprint in: *From Soul to Hip-Hop*. Hg. von Tom Perchard. Farnham u.a.: Ashgate 2014, S. 123–148.

Weinhauer, Klaus (2006): „Der Westberliner Underground. Kneipen, Drogen und Musik." in: In: *agit 883. Bewegung Revolte Underground in Westberlin 1969-1972*. Hg. von Rotaprint 25. Hamburg Berlin: Assoziation A, S. 73–83.