Franz Niermann

No love on the street *)

Der vorliegende Aufsatz entstand im Zusammenhang mit der unterrichtlichen Arbeit in zwei Grundkursen der gymnasialen Oberstufe und einem Proseminar an der Hochschule der Künste Berlin zum Thema „Blues in der Schule".
Der Zweck der folgenden Analyse möge darin liegen, daß sich Musiklehrer intensiv mit dem zur Rede stehenden Rockmusikstück befassen, um es danach eventuell in irgendeiner Form zum Unterrichtsgegenstand zu machen.

1. Einleitung

Der Grundcharakter des Liedes „No love on the street" von Tim Curry und Michael Kamen ist schwerfällig und klagend; er wird wesentlich geprägt durch das langsame Tempo und den schleppenden Rhythmus der Begleitinstrumente (E-Baß, Klavier, Schlagzeug, z. T. auch E-Gitarre) sowie durch die „schreienden" Klänge der Sologitarre und des Sopransaxophons. Das Lied beschreibt die Lieblosigkeit und Unmenschlichkeit der Stadt am Beispiel der Lebensbedingungen einer Frau, die in einem Nachtclub arbeitet.

2. Der Text

No love on the street (Tim Curry)

Baby woke up nervous
She was sweating from the steam heat
Kicked off the covers
Fever burning bright
Paranoia night
Five alarm alert repeats
This city never beats you
But it buries you so deep
And there ain't no love
On the street

Baby's breathing deeply
She's listening to her heart beat
Walks to the kitchen
Dishes in the sink
Baby doesn't think it matters
Maybe read a magazine
And the colored girls go
"Whoop-de-doop-de-doop-ee-doop-
Doop-de-doop-de-doop"
'Cause there ain't no love
On the street

Baby needs a frame of reference
Some other place to go to
All-night launderette
Light a cigarette
Jump an usherette
Babe's an all-night diner
She's got a trucker's appetite
And there ain't no love
On the street

Baby's breaking hearts
Baby's breaking dates
Baby's having nightmares
She remembers when she wakes

* Das Stück „No love on the street" von Tim Curry (Text) und Michael Kamen (Musik) ist auf der 1979 erschienenen Schallplatte „Fearless" („furchtlos") von Tim Curry enthalten.
Es empfiehlt sich, vorm und beim Lesen das hier analysierte Lied mehrfach zu hören. Wegen des Tondokuments wenden Sie sich ggf. direkt an den Autor dieses Beitrags (Tel. 030/8616150).

Keine Liebe auf der Straße

Baby wachte nervös auf
Sie war durchgeschwitzt von der Dampfheizung
Die Decken runtergestrampelt
Hohes Fieberbrennen
Wahnsinnsnaecht
Fünfmal Alarm, immer wieder aufgewacht
Diese Stadt erschlägt dich niemals
Aber sie gräbt dich so tief ein
Und es gibt keine Liebe
Auf der Straße

Baby atmet tief
Sie horcht auf ihren Herzschlag
Geht in die Küche
Geschirr in der Spüle
Baby meint nicht, daß es von Bedeutung ist
Vielleicht ein Magazin lesen
Und die bunten Mädchen machen
„Whoop-de-doop-de-doop-ee-doop-
Doop-de-doop-de-doop"
Denn es gibt keine Liebe
Auf der Straße

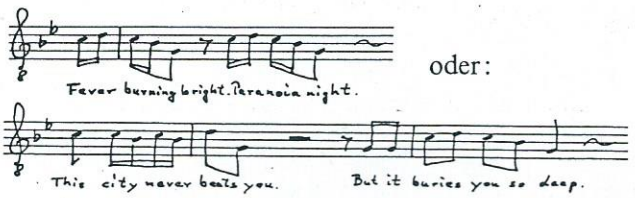
Baby braucht Empfehlungen
Irgendwo anders hingehen
Waschsalon die ganze Nacht
Eine Zigarette anstecken
Als Platzanweiserin herumspringen
Baby ist die ganze Nacht Tischgast
Sie hat den Appetit eines Lastwagenfahrers
Und es gibt keine Liebe
Auf der Straße

Baby bricht Herzen
Baby hält Verabredungen nicht ein
Baby hat Alpdrücken
Sie denkt daran, wenn sie wach ist

Der Inhalt des Textes wird weniger durch klare Aussagen und eindeutige Informationen vermittelt als vielmehr durch einen großen Reichtum an Bildern und Assoziationen.
Die erste Strophe faßt bereits das Wesentliche des ganzen Liedes zusammen: Die Stadt zerstört mit ihrer Unruhe und Lieblosigkeit menschenwürdiges Leben; die Symptome sind Nervosität, Ruhelosigkeit, Gesundheitsstörungen.
Grundlage für diese Auffassung des das Lied vortragenden Mannes sind seine Erfahrungen mit einer Frau, zu der er in enger Beziehung steht. Er veranschaulicht ihre Lebens- und Arbeitsatmosphäre in verschiedenen Bildern und in zunehmend konkreter werdenden Beschreibungen. Die Bilder der zweiten Strophe, das „Geschirr in der Spüle" und das gedankenlose „Magazinlesen", lassen assoziativ die Vorstellung von einem Alltag entstehen, der durch Gleichgültigkeit und Sinnentleertheit geprägt ist. Dem entspricht auch das sinnlose „Whoop-de-doop . . ." der Frauen, die als „colored girls" auftreten.
In der dritten Strophe wird die anstrengende Tätigkeit der Frau als „Animierdame" genauer beschrieben, eine Arbeit, zu der es für sie keine Alternative gibt, die sie aber psychisch und physisch kaputtmacht.
Die Strophen münden jeweils in den sehr kurzen Refrain „. . . there ain't no love on the street". Die Situation in einem Nachtclub, in dem es ja gerade um „Liebe" geht, um die geschäftlich geregelte Ersatzbefriedigung des Bedürfnisses nach Liebe, Sexualität, Amusement, zwischenmenschlichen Beziehungen usw. steht hier als ein Beispiel für die Lieblosigkeit und Unmenschlichkeit der Stadt.

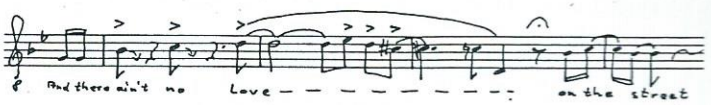
3. Der Gesang

Der Sänger, dessen Stimme heiser und gequält klingt, orientiert sich im Ausdruck unmittelbar an der Sprache und am Textinhalt. Er referiert diesen engagiert und betroffen, aber, verglichen etwa mit dem starken Gefühlsausdruck der Soloinstrumente, doch zurückhaltend.
Dem Sprechgesang liegen einfache melodische Figuren aus der pentatonischen Skala (f) – g – b – c – d zugrunde, etwa:



oder:

Solche und ähnliche melodische Figuren werden je nach den Erfordernissen des Textes geformt und unregelmäßig in die Taktordnung eingefügt. Häufig geht aber der Gesang in normales oder „gehobenes", also sich nur noch vage an eine Melodie orientierendes Sprechen über.
Als Regelmäßigkeit fällt die jeweilige Strophenmitte, die 4. und 5. Zeile, auf. Nur diese Zeilen haben einen gleichmäßigen Versfuß und reinem sich; ihnen entspricht immer die gleiche Melodie (s. erstes Notenbeispiel).
Völlig neu erscheint jeweils die Refrainmelodie.



Sie steuert in langsamen Schritten auf den Höhepunkt („love") zu, ziert diesen aus und fällt dann spannungsmäßig wieder ab. Die chromatische Auszierung des Wortes „love" wirkt klagend und durch die Betonung jeder einzelnen Note insistierend. Statt der freien, vom Sprachduktus bestimmten Rhythmen in den Strophen bekommt die Melodie hier einen festen, in jedem Refrain gleichbleibenden Rhythmus. Dieser lehnt sich zunächst an den Synkopenrhythmus an, der für die Begleitung der Strophen typisch ist (s. u.). Dann werden die Töne auf dem Wort „love", der lange Ton d und die darauf folgenden Achtelnoten, so vorgetragen, daß die Taktschwerpunkte ihre Bedeutung verlieren. Die in jedem Refrain unterschiedlich lange ausgehaltene Pause nach dem Wort

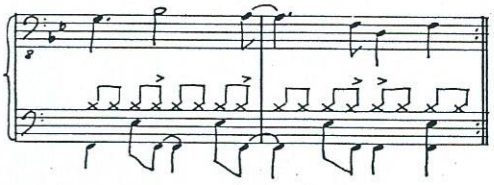
„love" zerstört die Orientierung im Taktgefüge völlig und wirkt stark spannungssteigernd. Danach führt die Melodie bei „on the street" musikalisch unmittelbar in die Strophen zurück.
Auf die Harmonik, die ganz besonders den im Verhältnis zu den Strophen veränderten Charakter des Refrains beeinflußt, gehe ich weiter unten ein.

4. Die Begleitung

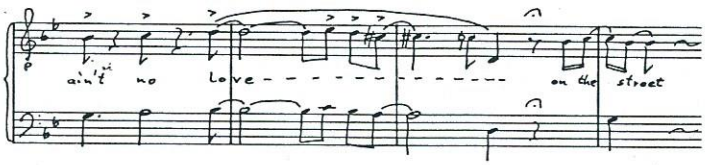
Der schwerfällige, klagende Grundcharakter wird entscheidend durch die Begleitinstrumente geprägt. Diese – E-Baß, manchmal unterstützt durch E-Gitarre, Klavier und Schlagzeug – geben dem Gesang bzw. den Soloinstrumenten ein „sattes", klangvolles Fundament; dies, obwohl Baß (und Gitarre) und Klavier im wesentlichen nur einstimmig bzw. oktaviert spielen, also keine klangfüllenden Akkorde, die die Offenheit und Transparenz des Gesamtklangs zerstören könnten. Der „satte", „tragende" Klang ist auf entsprechende Einstellungen der Verstärker und auf Studiotechniken zurückzuführen; hinzuweisen ist hier allenfalls auf den starken Hall, der den Instrumenten, besonders dem Schlagzeug, beigegeben wurde.

Die Baßfigur basiert auf der folgenden zweitaktigen Melodie:

Im Unterschied zu den pentatonischen Melodien des Gesangs enthält diese Baßfigur eine, wenn auch nur schwache, harmonische Spannung: das d-Moll des zweiten Taktes wird als Dominante zum g-Moll des ersten empfunden. Starke Spannung aber geht vom Rhythmischen aus dadurch, daß die Melodie synkopisch gespielt wird: der zweite und der dritte Ton kommen „zu früh". Das Schlagzeug macht in der bass drum diesen „Stolperrhythmus" mit und betont ihn oft auch auf dem Becken. So wird der Hörer gezwungen, das Taktgefüge selbst mitzuempfinden, das bei dem langsamen Tempo (zwischen 66 und 69 MM schwankend) ständig aus den Fugen zu geraten droht.



Dem Klavier kommt keine selbständige Funktion zu; es dient nur dazu, den wuchtigen Gesamtklang mitzuprägen und an einigen Stellen durch Tonrepetitionen und Akkorde Spannungssteigerungen zu unterstützen. Mehrfach wird die Baßfigur, ebenfalls nur aus klanglichen Gründen, von der verzerrten E-Gitarre mitgespielt.
Auf die rhythmischen Charakteristika des Refrains wurde bereits im Zusammenhang mit der Gesangsmelodie hingewiesen. Die einzelnen Melodietöne werden auch von den Begleitinstrumenten sozusagen gegen den Takt betont. Das gibt den Wörtern des Refrains (ain't – no – love) und der Auszierung der Melodie bei „love" besonderes Gewicht.
Die Baßstimme verläuft im Refrain in Terzparallelen zur Gesangsstimme und führt dabei zu einer Harmonik, die den Strophen fremd ist. Auf dem Höhepunkt bei „love" steht die große Terz b – d', und dann leitet die Chromatik der Melodie über die Doppeldominante (A) zur Dominanten (D^7); danach beginnt die Strophe wieder in g-Moll.



Das unregelmäßige Hämmern des Tons g auf dem Klavier während der ganzen Phrase verhindert die Gefahr einer zu glatten Harmonik, etwa: g – F – B – A^7 – D^7 – g. Vor allem kann sich bei der großen Terz b – d' durch das g kein „strahlendes" B-Dur entfalten, und statt des glatten Dominantseptakkordes bleibt durch das Aussparen der Terz (fis) der offene Akkord d – a – c' – g' stehen.

Eine didaktische Anmerkung

Als eine Möglichkeit des Umgangs mit diesem Rockstück im Unterricht neben der Analyse und Diskussion des textlichen und musikalischen Inhalts bietet es sich an, die Musik der Begleitinstrumente zu reproduzieren. Es lassen sich daraus eine Reihe interessanter rhythmischer Übungen ableiten, die immer gleichzeitig zweckorientiert sind. Die Modelle der Begleitinstrumente sollen – auf beliebigen Instrumenten: die Baßfigur beispielsweise kann im Extremfall auch auf einem Glockenspiel mitmusiziert werden – möglichst präzise zur Musik von der Konserve, also zur Interpretation von Tim Curry, gespielt werden. Dabei liegt nur der eine Sinn im Musizieren selbst, wichtiger ist der andere: wer mitspielt, hört mehr; er begreift besser die Musik der anderen Instrumente, die in Spannung zum eigenen Musizieren stehen, hier besonders die der Sologitarre und des Saxophons.

5. Sologitarre und Sopransaxophon

Neben dem Gesang und den Begleitinstrumenten bildet das Spiel der Soloinstrumente eine dritte selbständige musikalische Ausdrucksebene; es differenziert und füllt die Atmosphäre des Klagens und der Einsamkeit. Die Gefühle, die in den Improvisationen ausgedrückt und angesprochen werden, sind vielfältig und sperren sich im einzelnen einer verbalen Beschreibung. Die Assoziationen und bildlichen Vorstellungen, die sich hier entwickeln, sind bei den Hörern unterschiedlich je nach Erfahrungen und Phantasie. Ich selber empfinde neben den verschiedensten Ausdrucksvarianten des Heulens,

Klagens, Stöhnens, Aufschreiens, der Einsamkeit usw. auch Gefühlsebenen, die über den textlichen Inhalt des Liedes hinausgehen und die sich umschreiben lassen mit Sehnsucht, Aufbegehren, Kraft, Zuversicht usw.
Die wichtigsten musikalischen Mittel der Soloinstrumente sind:

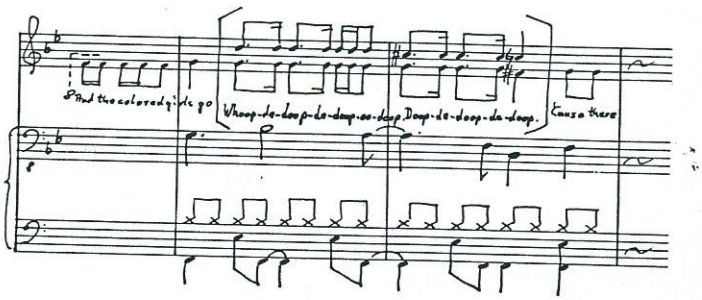
- „schreiender", durchdringender Klang,
- in der Gitarre ständige Tendenz zum „Überkippen" in sehr hohe Obertöne,
- chromatisch abfallende melodische Figuren und abwärts führende Glissandi,
- unregelmäßiger Wechsel von langgezogenen, „heulenden" Tönen und schnellen, rhythmisch völlig freien Figuren,
- überraschende Wechsel von sehr hohen und tiefen Tonlagen.

6. Der Backgroundchor

(Die Stimmen des Backgroundchores werden von einer Frau und zwei Männern gesungen; trotzdem klingt es an mehreren Stellen so, als höre man eine Gruppe von Frauen. Dieser Effekt wird durch technische Verfahren wie Playback, Hallbeimischung usw. erreicht.)
Das erste Mal taucht in dem Lied der Backgroundchor auf, um das „Whoop-de-doop . . ." der „colored girls" zu singen. Diese kleine Szene hat zentrale Bedeutung im ganzen Lied. Denn zum einen zeigt sie mit musikalischen Mitteln auf kleinstem Raum anschaulich die tiefe Armseligkeit des Amüsierbetriebes, in dem Frauen als Tänzerinnen oder Animierdamen arbeiten, und zum anderen fällt auf, daß von dieser Stelle des Liedes an „die Frauen" – wenn auch nur als Backgroundchor – immer eindringlicher die zentrale Aussage des Stückes bestätigen.
Das „Whoop-de-doop . . ." wird in einem „locker hüpfenden" Rhythmus im Dreivierteltakt gesungen:

Aber der lustige Tanz gelingt nicht, er klingt hohl, kläglich und grotesk. Mir vermittelt er die bildliche Vorstellung vom Lächeln der Clubtänzerinnen, das zur Maske wird und kaum deren Anstrengung, Müdigkeit und geistige Abwesenheit verstecken kann. Folgende musikalische Mittel werden hier eingesetzt:

- Der „hohle" Klang kommt zustande durch die offene Quinte bzw. Duodezime g – d″ zwischen dem Sänger, der, akustisch im Vordergrund, seinen erzählenden Tonfall beibehält, und dem „Frauenchor" im Hintergrund, mit viel Hall. Das Repetieren dieses leeren Klanges steht im Gegensatz zu der Art von Tanzmusik, die hier angedeutet wird.
- Die Quinte wird bald zum abwärtsgleitenden Tritonus: den Sängerinnen „rutschen die Töne weg". Das verstärkt den Eindruck von der Kaputtheit dieser Tanzmusik. (Die dabei entstehende Harmonik, die der in den Refrains entspricht, ist hier unbedeutend.)
- Der genannte Rhythmus im Dreivierteltakt kann durch die Art, wie er in den Viervierteltakt des Liedes eingebaut ist, seinen tänzerischen Gestus nicht entfalten. Bereits der Beginn auf der unbetonten Zählzeit 2 läßt den nötigen Schwung nicht zu.
- Die „Stolperrhythmen" der Begleitinstrumente wie auch deren Töne im Baß und im Klavier (durchgängige Repetition der Oktave g – g′) sind in dieser Hinsicht ebenfalls unvereinbare Störfaktoren.



In allen folgenden Refrains beteiligt sich der Backgroundchor auf verschiedene Art und Weise an der Hauptaussage des Liedes „ . . . ain't no love on the street": den Sänger klanglich unterstützend, in unmittelbarer Reaktion auf ihn, in die Spannung des Breaks hinein seine Aussage vorwegnehmend und schließlich ihn völlig ersetzend. Denn am Schluß ist nur noch sehr leises Flüstern des Sängers im Hintergrund zu hören, während „die Frauen", akustisch im Vordergrund, intensiv und laut klagend und anklagend, durch häufige Wiederholungen insistierend, das „ . . . ain't no love on the street" singen.

7. Synthetische Klänge

An einigen Stellen werden hohe, „schleifende" Synthesizerklänge eingespielt, die die Funktion haben, die Atmosphäre der Klage, der Einsamkeit und der Bedrohlichkeit zu verstärken, z. B. bei „steam heat", „alarm", „Whoop-de-doop . . .", im langen Break des zweiten Refrains und im ganzen Saxophonsolo.

8. Schlußbemerkung

Das Tim-Curry-Stück „No love on the street" steht hinsichtlich seiner musikalischen Substanz, des gefühlsmäßigen Ausdrucks und des Textinhalts in der Tradition des Blues. Besonders deutlich wird hier ein wesentliches Charakteristikum des Blues: Er hat individuelle Erfahrungen von Mangel und Bedrückung zum Inhalt, die aber gleichzeitig gesell-

schaftlich verallgemeinbar sind; die Erlebnisse und Gefühle einzelner „Bluesleute" entsprechen meistens direkt oder im übertragenen Sinne denen vieler anderer. Die psychisch und physisch zerstörerische Lieblosigkeit der Stadt, die im vorliegenden Lied an einem besonders anschaulichen Beispiel thematisiert wird, empfinden mit Sicherheit ganz ähnlich viele Menschen.

Aber wer singt hier eigentlich den Blues? Um wessen Gefühle geht es im Lied? Genau beschrieben werden diejenigen der Frau bzw. der Frauen, die im Nachtclub mit zermürbender Arbeit ihren Lebensunterhalt verdienen. Ihnen überläßt der Sänger am Schluß des Liedes das Feld; sie bestätigen das, was er an ihrer Stelle ausgesagt hat. Als Backgroundchor bleiben sie aber unpersönlich und profillos. Warum singt ein Mann dieses Lied? Warum überläßt er es nicht denjenigen, die es aus eigener Erfahrung viel besser wissen, den Frauen selbst?

Möglich aber auch, daß der Mann tatsächlich *seinen* Blues singt, daß die Lebensgefühle, die er zum Ausdruck bringt, geprägt werden durch die Erfahrungen, die er mit seiner Geliebten macht. Die Lieblosigkeit der Stadt bedrückt ihn durch sie. In dem Satz „Baby needs a frame of reference – some other place to go to" drückt er vielleicht seine eigene Sehnsucht nach einem besseren Leben aus.

Oder soll dieser Blues bewußt gleichzeitig beide Perspektiven enthalten und dadurch einen höheren Allgemeinheitsgrad erreichen?