

Was ist Surfmusik?

Michael Koltan

März 1999

1 Einleitung

Musikbeispiel 1: AGENT ORANGE, *Bloodstains*

»Things seem so much different now
The scene has died away
I haven't got a steady job
And I've got no place to stay«

Der Song *Bloodstains* wurde 1980 geschrieben und eröffnet das Debut-Album *Living in Darkness* von AGENT ORANGE. Der Sänger MIKE PALM erinnert sich später:

»Inspiriert wurden die Texte von *Living in Darkness* von den veränderten Umständen, mit denen ich zu dieser Zeit konfrontiert war. Insbesondere war das die Auflösung der Punk-Szene. Es gab eine Bewegung weg von der ‚anything goes‘-Haltung der ersten Generation von Punks zum reglementierteren Aussehen und der reglementierten Musik der Hardcore-Richtung.«¹

Und so ist *Living in Darkness* ein depressives, pessimistisches Werk, das seinem Namen mehr als gerecht wird. Doch in all dieser Düsternis gibt es einen schwachen, beinahe nostalgisch anmutenden Hoffnungsschimmer. Aus dem Dunkel der Gegenwart richten AGENT ORANGE den Blick in die Vergangenheit. Den rabenschwarzen eigenen Stücken gesellen sie drei Coverversionen bei, allesamt Instrumentalstücke aus den frühen sechziger Jahren. Es sind dies DICK DALES *Misirlou* von 1962, *Pipeline*, ein Stück der CHANTAYS aus dem Jahr 1963 und schließlich, als ältestes, *Mr. Moto* von den BELAIRS von 1961:

Musikbeispiel 2: AGENT ORANGE, *Mr. Moto*, überblendet in die Version der BELAIRS.

Und so sind wir in einem Zeitsprung auf einmal in den frühen sechziger Jahren gelandet. *Mr. Moto* von den BELAIRS war das allererste Surfstück, das überhaupt auf Platte erschien, und so soll hier zunächst einmal, quasi prototypisch, die Geschichte der BELAIRS erzählt werden.

¹Mike Palm, Linernotes von 1992 zur Wiederveröffentlichung von *Living in Darkness*.

2 Die BELAIRS

Davon einmal abgesehen, daß sie die erste Surfmusiksingle überhaupt herausbrachten, unterschied sich die Geschichte der BELAIRS nicht wesentlich von der Geschichte anderer Surfbands. Die BELAIRS waren einfach kalifornische Teenager, die eine Band gründeten und, na ja, nennen wir es einmal so, zu Tanzvergnügungen aufspielten. Sie waren weder besonders rebellisch noch sonst irgendwie auffällig, außer daß sie eben in einer Band spielten.

Den Kern der BELAIRS bildeten die beiden Gitarristen PAUL JOHNSON und EDDY BERTRAND. Beide hatten Ende der fünfziger Jahre begonnen, sich für Musik zu interessieren, instrumentale Rockmusik, um genau zu sein. Es ist ein weitverbreiteter Irrtum zu glauben, alle instrumentale Rockmusik dieser Zeit sei Surfmusik. Instrumentaler Rock'n'Roll ist so alt wie Rock'n'Roll selbst.

Und so hörten PAUL und EDDY die Musik von JOHNNY AND THE HURRICANES, den FIREBALLS und natürlich von DUANE EDDY. Wer sich unter den Namen nichts vorstellen kann, hier sind JOHNNY AND THE HURRICANES:

Musikbeispiel 3: Ausschnitt aus JOHNNY AND THE HURRICANES, *Red River Rock* mit der Gitarrenbridge

Inspiriert von derartigem Material übten sie fleißig und begannen als Gitarrenduo aufzutreten. Irgendwann beschlossen sie, das Duo zu einer Band zu erweitern und heuerten zwei weitere Musiker aus ihrer Schule an, den Drummer der Schulbigband, RICHARD DELVY und den Klarinettenisten CHAZ STUART. Und es stellte sich als Heidenarbeit heraus, dem Jazzdrummer einen soliden Rockbeat einzubleuen und aus dem Klarinettenisten einen groovy Saxophonisten zu machen. Ergänzt wurde das Quartett dann schließlich durch den Pianisten JIM ROBERTS.

Als PAUL JOHNSON mit CHAZ STUART eines Nachmittags im Sommer 1961 über den Sunset Boulevard bummelt, stechen ihnen die United Recording Studios ins Auge. Sie betreten das Gebäude und erkundigen sich wegen Aufnahmen. Und nein, es geschieht kein Wunder, niemand bittet sie zu Probeaufnahmen oder ähnlichem, vielmehr erhalten sie die Auskunft, daß sie als nicht gewerkschaftlich organisierte Musiker hier sowieso nicht aufgenommen würden. Aber die Idee ist da, und ein paar Straßen weiter finden sie einen kleinen Laden, Liberty Recording Studios, wo sie sich nach den Modalitäten für eine Aufnahme erkundigen. Und noch auf der Heimfahrt halten sie an einer Telefonzelle an und buchen das Studio für eine Stunde am nächsten Samstag.

Der Rest der Woche heißt für die Band üben, üben, üben. Und als sie dann am Samstag das Studio um 32 Dollar ärmer und mit ihren Bändern unter dem Arm verließen, sind sie überglücklich. Wer wäre das nicht, wenn er mit gerade einmal vierzehn Jahren in einer Stunde fünf Stücke eingespielt hätte, darunter das folgende:

Musikbeispiel 4: THE BELAIRS, *Kamikaze*

Aufnahmen allein machen aber noch keine Platte, und so klappern sie mit ihren Bändern alle möglichen Plattenlabels ab, um ihre Musik an den Mann zu bringen. Und den Mann finden sie dann, nach einer Reihe von Absagen, beim kleinen Arvee-Label in Gestalt von SONNY BONO, der die Bänder neu abmischt und *Mr. Moto* als Single herausbringt. Doch der Verkauf ist schleppend, da Arvee keine Werbung macht; erst als die BELAIRS die Promotion selbst in die Hand nehmen kommt Bewegung in die Verkäufe. Beim Radiosender KRLA wurden jeden Tag die Top-Ten einer anderen Highschool in der Gegend gespielt, und da die BELAIRS inzwischen recht häufig auf

Schulfesten und ähnlichem auftraten, landete *Mr. Moto* gelegentlich auf einer solchen Liste. PAUL JOHNSON ging noch einen Schritt weiter und schickte dem Sender eine gefälschte Liste seiner Schule zu, bei der er *Mr. Moto* auf Platz 1 gesetzt hatte. Aufgrund dessen übernahm der Sender den Titel schließlich auf seine Playlist, größere Sender zogen nach, worauf *Mr. Moto* endlich in den Top Twenty landete.

Daran zerbrach dann die Band. Der Drummer RICHARD DELVY verließ die BELAIRS, weil er meinte, daß ihm als Manager ein größerer Anteil an den Verkaufserlösen der Platte zustünde als dem Rest. Er gründete mit anderen Musikern die CHALLENGERS. Wenig später ging EDDIE BERTRAND zusammen mit dem neuen Drummer DICK DODD, weil er sich mit PAUL JOHNSON über den Gitarren-Sound zerstritten hatte. EDDIE wollte eher den neuen Sound, wie ihn DICK DALE entwickelt hatte, übernehmen, während PAUL am traditionellen Klang der BELAIRS festhielt. EDDIEs neue Band, die SHOWMEN, sollten dann in der Folge zu einer der erfolgreichsten Livebands der Surfmusikszene überhaupt werden. Die BELAIRS hingegen konnten mit neuem Lineup nicht mehr an den alten Erfolg anknüpfen. Das „nasse“ Echo DICK DALES war inzwischen Pflicht, nicht mehr Kür, und so erinnert wenig am Sound der SHOWMEN an ihre Herkunft von den BELAIRS:

Musikbeispiel 5: EDDIE AND THE SHOWMEN, *Mr. Rebel*

Damit will ich meine kurze Vorstellung einer „typischen Surfband“ abschließen. Surfmusik ist Teenager-Musik, sie ist von Teenagern für Teenager gemacht. Das jugendliche Alter der BELAIRS ist dabei keineswegs eine Seltenheit. Die meisten Surfmusiker waren noch in der Highschool oder waren eben auf's College gekommen. Recordverdächtig in dieser Hinsicht sind die NEW DIMENSIONS, die gerade einmal 13 Jahre alt waren, als sie ihre erste Platte einspielten. Eine Ausnahme ist also eher so jemand wie DICK DALE, der sich schon mit wenig Erfolg als Countrymusiker betätigt hatte, bevor er zum King of the Surf guitar wurde; ganz zu schweigen von den ganzen Studiomusikern, die auf das Surfbrett aufsprangen, als sich damit Geld verdienen ließ.

Und Surfmusik war vor allem Livemusik; die BELAIRS etwa veröffentlichten zwischen 1961 und '63 gerade einmal vier Singles, EDDIE AND THE SHOWMEN fünf Singles. Oder, um ein ganz extremes Beispiel zu nennen: Von KATHY MARSHALL, der Queen of the Surf Guitar ist überhaupt nichts überliefert. Die Platten hatten eher den Zweck, die Liveauftritte zu promoten, nicht umgekehrt. Wenn die Platten in die Charts kamen, dann höchstens in die lokalen kalifornischen, nur sehr selten in die nationalen. Die einzigen wirklich erfolgreichen Surftitel waren *Pipeline* von den CHANTAYS und *Wipe Out!* von den SURFARIS. DICK DALE etwa erreichte nie mehr als Platz 60 in den Billboard Charts.

Doch STEVE OTFINOSKI schreibt in seinem Standardwerk über instrumentale Rockmusik zurecht:

»Aber schließlich ging es bei Surfmusik, anders als bei so vielen künstlich produzierten Rockmusik-Bewegungen der 50er und 60er nicht wirklich um Hitplatten. Es ging um Kids, die eine Tanz namens The Stomp in abgewrackten Strandclubs einen Steinwurf vom Ozean entfernt aufführten. Es ging um wilde Männer wie Dick Dale, die ihr Plektrum zu Konfetti zerschredderten, wenn sie die Saiten ihrer Stratocaster zum Glühen brachten. [...] Die Ungezähmtheit der Surfmusik und ihr Geist der Freiheit, erlaubte es den Ausführenden, ihrer Musik jeden Stil zu inkorporieren, von twangy guitars zu Country und Western, von Rhythm & Blues zur Musik des Nahen Ostens. Instrumentale Surfmusik war, als Bewegung von unten mit eklektischem

Repertoire und oft genug zügellosem Bühnenverhalten Vorläufer der Garagenbands, von Punk und Grunge.«²

Und trotz der ausbleibenden Charterfolge verbreitete sich der Surfmusikvirus über die ganze Welt. Die sowieso nicht besonders enge Verbindung von Wellenreiten und Surfmusik löste sich auf, als überall auf der Welt junge Menschen zur Gitarre griffen, ob nun ein Ozean in der Nähe war oder nicht. In der DDR etwa nahm das Franke Echo Quintet, benannt nach dem realsozialistischen Äquivalent zum Fender Reverb, seine Melodie für Barbara auf:

Musikbeispiel 6: FRANKE ECHO QUINTET: *Melodie für Barbara*

An dieser Stelle ist es vielleicht ganz angebracht, eine kleine Vorschau auf den weiteren Verlauf des Vortrags zu geben. Zunächst werde ich einiges über die Vorgeschichte der Surfmusik erzählen. Dann werden wir uns der eigentlichen Frage des Vortrags »Was ist Surfmusik?« zuwenden. Ich werde zunächst einmal eine Reihe problematischer Versuche, diese Frage zu beantworten, vorstellen. Dann wird es einen recht umfassenden erkenntnistheoretischen Exkurs geben, und am Schluß werde ich versuchen, die Idee von Surfmusik sichtbar zu machen.

3 Die Vorgeschichte

Doch nun zur Vorgeschichte. Ohne Vorläufer hätte nicht Ende 1961 auf einmal die Surfmusik explodieren können. Ironischerweise sind zwei der typischen Elemente der Surfmusik vor ihrer Entstehung gang und gäbe, nämlich zum einen die Tatsache, daß sie instrumental ist, und zum anderen das überzogene Echo auf der Leadgitarre.

Beginnen wir mit der instrumentalen Rockmusik: So unwahrscheinlich uns das heute erscheinen mag: Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Rockmusik bis zu den den BEATLES war rein instrumental, ja selbst deren Repertoire enthielt eine ganze Reihe von Instrumentalstücken, als sie noch in Hamburg auftraten.³

Die erste instrumentale Rocknummer, die den Platz 1 der Top 40 erreichte, war 1957 *Tequila* von den CHAMPS. Und bis zur britischen Invasion von 1964 riß die Kette der instrumentalen Rockhits eigentlich nie ab. Um nur einige Titel aus diesem goldenen Zeitalter des Rockinstrumentals zu nennen: DUANE EDDYS *Rebel-'Rouser* (1957), BILL JUSTIS' *Raunchy* (1957), LINK WRAYS *Rumble* (1958), *Apache* (1960) von den SHADOWS, *Telstar* (1962) von JOE MEEK. Angesichts dessen ist das Faktum, daß Surfmusik reine Instrumentalmusik war, nicht besonders auffällig.

Wenn also heute die Termini „Surfmusik“ und „instrumentale Rockmusik“ fast synonym gebraucht werden, dann geht das gewaltig an der Sache vorbei. Wenn auf Surfkompilations dann *Hawaii Five-0* von den VENTURES auftaucht, kann man nur den Kopf schütteln.⁴ *Hawaii Five-0* ist sicherlich ein großartiges Stück, aber Surfmusik ist es auch nach den allerlaxesten Kriterien nicht; und die VENTURES sind, das nur nebenbei bemerkt, auch keine Surfband.

Derartige Irrtümer sind andererseits natürlich nicht zufällig. Surfmusik hat zwangsläufig einige Gemeinsamkeiten mit anderen Formen instrumentaler Rockmusik. Es gibt gewisse musikalische Elemente, die immer wieder auftauchen, weshalb es leicht zu Verwechslungen kommen kann.

²Steve Otfinoski, *The Golden Age of Rock Instrumentals*, New York 1997, S.122.

³Steve Otfinoski, *The Golden Age of Rock Instrumentals*, New York 1997, S. 198f.

⁴Zu finden auf: *The World of Surf Music*, ZYX Music 1996 (ZYX 11093-2).

Praktisch alles, was später Surfmusik auszeichnen sollte, ist bereits in den Jahren davor in dieser oder jener Form entwickelt worden. Doch in der Surfmusik ändern diese Elemente, wie später noch zu zeigen sein wird, ihren ursprünglichen Sinn. An dieser Stelle geht es nur darum, diese musikalischen Elemente zu isolieren.

Die meisten dieser Elemente sind auf Marketingstrategien zurückzuführen, und zwar Marketingstrategien, die speziell auf Instrumentalmusik zugeschnitten sind. Denn die Vermarktung von Instrumentalmusik stellt die Kulturindustrie vor ganz andere Probleme als die Vermarktung von Songs.

Eines der größten Probleme angesichts eines musikalisch mehr oder minder illiteraten Publikums ist das Problem der Bedeutung. Instrumentalmusik ohne Text bedeutet nichts, sie ist, nach einer berühmten Definition, „tönend bewegte Form“, die als solche keineswegs noch eines außermusikalischen Inhalts bedarf. Trotzdem ist das Bedürfnis offenkundig unausrottbar, danach zu fragen, was denn bitteschön eine bestimmte Musik darstelle. Schon Mendelsohn mußte sich damit herumärgern, und gab auf die Frage, was er sich bei einem bestimmten Stück vorgestellt habe, die gereizte Antwort: eben dieses Stück. Da der musikalische Analphabet darauf besteht, sich beim Musikhören etwas vorstellen zu dürfen, sind reiner Instrumentalmusik Grenzen gesetzt, was ihre kulturindustrielle Verwertung betrifft.

Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß instrumentale Rockmusik nach einigen respektablen Anfangserfolgen praktisch ausgestorben ist. Tatsächlich muß man sich umgekehrt fragen, warum es überhaupt eine Zeit gab, in der das Rockinstrumental durchaus Charterfolge aufweisen konnte. Das Wunder ist schnell erklärt: Die Rockmusik war ein noch sehr junges musikalisches Genre, dessen musikalische Mittel noch kaum entwickelt waren. Und so konnten neue Soundelemente durchaus einzelne Stücke in die Charts tragen, bis sich der Effekt des Neuen und Niegehörten abnutzte.

Doch zurück zum Ausgangspunkt, zu den technischen Innovationen der fünfziger Jahre. Der vokale Rock'n'Roll wurde, kaum war er auf die Bühne getreten, von den großen Plattenfirmen kastriert, indem den Sängern standardisierte Songs auf den Leib geschrieben wurden, in denen man die immergleichen Formeln, die einmal zu einem Hit geführt hatten, unendlich variierte. Daß die meisten großen Rock'n'Roller wieder zum Country oder zum Gospel zurückkehrten, wo sie herkamen, zeigt recht erschreckend, wie das musikalische Potential des vokalen Rock'n'Rolls in der Umarmungsstrategie der Konzerne erstickt wurde.

Es ist kein Wunder, daß der Fortschritt im Rock'n'Roll vor allem im Instrumentalbereich stattfand. Mit innovativen Instrumentalaufnahmen konnte es auch kleinen Plattenfirmen gelingen, sich gegen die Übermacht der großen Konzerne, die die bekannten Gesangsstars unter Vertrag hatten, durchzusetzen. LINK WRAYS *Rumble* ist hier sicherlich das wichtigste Beispiel. Für Surfmusik jedoch noch entscheidender ist die Zusammenarbeit des Gitarristen DUANE EDDY mit dem Produzenten LEE HAZELWOOD. Die Formel, nach der HAZELWOOD DUANE EDDY produzierte, war der Riesenhit, den der Saxophonist BILL JUSTIS 1957 mit *Raunchy* hatte. Eigentlich war *Raunchy* ein mehr oder minder klassisches Saxophon-Instrumental; was es jedoch aus der Masse ähnlicher Instrumentalstücke heraushob, war das von SID MANKER wieder und wieder gespielte Gitarrenriff:

Musikbeispiel 7: Gitarrenriff aus BILL JUSTIS, *Raunchy*

Dieses auf den Baßsaiten der Gitarre gespielte Riff brachte *Raunchy* für 14 Wochen in die Top 40 und LEE HAZELWOOD auf eine Idee. Er hatte bereits Aufnahmen mit dem Country und Western-

Musiker DUANE EDDY gemacht, deren Erfolg allerdings ziemlich bescheiden war. Das lag durchaus an den Sangeskünsten des Gitarristen, der später selber meinte, daß einer seiner wichtigsten Beiträge zum Rock'n'Roll gewesen sei, nicht gesungen zu haben. Und so konzipierte HAZELWOOD in Anlehnung an *Raunchy* ein im wesentlichen auf den Baßsaiten der Gitarre gespieltes Instrumentalstück namens *Moovin' and Groovin'*, das es immerhin auf Platz 72 der Billboard-Charts schaffte.

Doch das war HAZELWOOD nicht gut genug. Und so mußten eines Nachmittags die Eisenwarenhändler von Phoenix kopfschüttelnd einen Verrückten beobachten, der in ihre Wassertanks hineinsang, bis er ein fünf Meter langes und zwei Meter hohes Monstrum gefunden hatte, das seinen Klangvorstellungen entsprach. In diesen Tank wurden am einen Ende ein Lautsprecher, am anderen ein Mikrophon installiert. Schließlich wurde der Gitarrenklang DUANE EDDYS hindurchgejagt, worauf das Ergebnis folgendermaßen klang:

Musikbeispiel 8: DUANE EDDY, *Rebel-'Rouser*

Wenn man später Surfgitarristen nach ihren Einflüssen fragt, dann taucht mit unfehlbarer Sicherheit *Rebel-'Rouser* von DUANE EDDY auf. Es ist dieser im Studio, oder besser: im Hof vor dem Studio produzierte Sound, den die Surfgitarristen der ersten Stunde suchten.

Da man aber schlecht riesige Wassertanks auf die Bühne schleppen konnte, war in den Anfängen der Surfmusik ein derartiger Sound unerreichbar. Die LIVELY ONES spielten deshalb mit Vorliebe im Pavalon Ballroom am Huntington Beach Pier, weil der Raum ein natürliches Echo hatte, wodurch der Livesound mehr ihren Plattenaufnahmen ähnelte. Daß sich die Surfmusiker nicht in irgendwelche Höhlen und Grotten verkrochen, ist schließlich das unsterbliche Verdienst von LEO FENDER. Dessen Zusammenarbeit mit DICK DALE brachte zwei technische Innovationen hervor, ohne die Surfmusik undenkbar gewesen wären: Den Fender-Reverb und den Showman-Verstärker.

Bevor DICK DALE zum *King of the Surf Guitar* gekrönt wurde, war er ein unbedeutender Country-Musiker, der mit wenig Erfolg seinem großen Vorbild HANK WILLIAMS nacheiferte. Das lag unter anderem daran, daß DICK DALE keine besondere Stimme hatte, weshalb er den befreundeten Gitarrenproduzenten LEO FENDER fragte, ob er ihm nicht ein Gerät bauen könne, mit dem es möglich sei, wie bei einer Hammondorgel, ein Vibrato auf die Stimme zu legen. Die Techniker in FENDERS Gitarrenfabrik bauten das entsprechende Teil aus einer Hammondorgel aus und so um, daß DALE ein Mikrophon anschließen konnte, worauf sich schlagartig der Klang seiner Stimme um Klassen verbesserten. Singen kann er allerdings bis heute nicht.

Doch das wäre wahrscheinlich alles vergessen, hätte DICK nicht die Idee gehabt, seine Gitarre in das neue Gerät einzustöpseln:

Musikbeispiel 9: DICK DALE, *Hava Nagila*, Anfang

Den Kontakt zu FENDER hatte DALE hergestellt, weil er ständig Probleme mit seinem Gitarrenverstärker hatte:

»Während ich im Rendezvous [Ballroom] spielte, traf ich einen Mann, der Gitarren und Verstärker entwarf. Mein Sound wurde damals recht heftig und um einiges lauter, weshalb mich meine Verstärker im Stich ließen. Ich kam ins Gespräch mit Leo und er schien mich vom Fleck weg zu mögen. Er mochte meine Haltung, was ich mir wünschte und wie ich klingen wollte. Etwas später sagte er mir, es würde ihn freuen, wenn ich einige der Fender-Verstärker ausprobieren würde, die er gebaut hatte. Leo

begann, mir verschiedene Verstärker zu bringen und es endete damit, daß ich rund vierzig davon durchblies, bis Leo mit einem auftauchte, den er den Showman nannte und den ich nicht durchblasen konnte. [...] Ich erinnere mich an einen Ausspruch von Leo: ‚Wenn es gut genug ist für Dick Dale, dann ist es gut genug für die Öffentlichkeit. Wenn es Dick Dale aushält, kann man es verkaufen.‘⁵

Mit einer Ausnahme, muß man hinzufügen. ED CHIAVERINI von den LIVELY ONES berichtet über JIM MASONER, den Gitarristen der Band:

»Jim benutzte eine Chet Atkins Gitarre und einen einfachen Fender Showman. Jim blies seinen Verstärker oder seine Box so einmal pro Woche durch. Es wurde so übel, daß Fender in den Verstärker reinschrieb: ‚Nicht reparieren — Jim Masoner‘. Und Jim ergänzt: ‚Ich spielte wirklich laut und ich blies meinen Verstärker so lange durch, bis ich einen Fender Dual Showman hatte. Das war ein zäher Verstärker.«⁶

Es läßt sich heute schwer nachvollziehen, wie laut die Surfbands für damalige Ohren geklungen haben mußten. Ich kann nur versuchen, einen vagen Eindruck zu vermitteln. Das folgende ist eine Liveaufnahme der BOBBY FULLER FOUR, die wohl irgendwann um 1964 entstanden sein muß:

Musikbeispiel 10: BOBBY FULLER FOUR: *Misirlou* (Anfang)

4 Falsche Antworten

Ich hoffe, mit dem, was ich bisher ausgeführt und vorgespielt habe, einen gewissen Eindruck von Surfmusik und auch des historischen Kontextes, in dem Surfmusik steht, vermittelt zu haben. Auf dieser Grundlage müssen wir uns nun die eigentliche Frage dieses Vortrags stellen: »Was ist Surfmusik?«

Auf diese Frage gibt es eine ganze Reihe von Antworten, die aber, wie wir gleich sehen werden, zumeist problematisch, oft genug auch falsch sind. Der legendäre Surf-DJ PHIL DIRT hat sich die Mühe gemacht, die gängigen Vorstellungen zu sammeln und in einem ausgezeichneten Text mit dem Titel ‚What is Surf?‘ zu kommentieren.

So interessant wie der Inhalt ist die Form, in die PHIL DIRT seine Auseinandersetzung mit dem Thema kleidet. Entsprechend seiner Rolle als Hoher Priester des Surfs gibt er nämlich seinem Artikel die Form eines Katechismus. Er stellt fünf zentrale Fragen, die er dann ausführlich, mit vielen Beispielen beantwortet. Ich will im folgenden diese Fragen referieren und, zumindest in Kurzform, auch Dirts Antworten.⁷

Die erste Frage ist die nach dem Titel. Eine sehr einfache und brauchbare Definition von Surfmusik wäre es, wenn wir sagen könnten, daß ein Song genau dann ein Surfstück ist, wenn es einen Titel trägt, der sich auf's Surfen bezieht. In der Form des Katechismus gestellt: Ist ein Song mit einem Surftitel ein Surfstück? Und: Kann ein Song ohne einen Surftitel ein Surfstück sein? Die erste Frage wird von DIRT mit einem entschiedenen Nein, die zweite mit einem entschiedenen

⁵Robert J. Dalley, *Surfin' Guitars*, Ann Arbor 1996 (Second Edition), S.103.

⁶Robert J. Dalley, *Surfin' Guitars*, Ann Arbor 1996 (Second Edition), S.157f.

⁷Der Artikel heißt: *What is Surf?* und kann unter der Internetadresse <http://www.spies.com/reverb/central.html> gefunden werden. Ich habe im folgenden die Reihenfolge von Dirts Katechismus etwas verändert.

Ja beantwortet. Der Titel eines Stückes ist Schall und Rauch. Es gibt Dutzende unbestreitbarer Surfsongs, deren Titel sich überhaupt nicht auf's Surfen bezieht und umgekehrt. Weder *Misirlou* noch *Mr. Moto* tragen den Surf im Titel, dabei sind es die zwei Klassiker schlechthin. HENRY MANCINIS *Banzai Pipeline* hingegen ist, trotzdem des Bezugs auf eine beliebte Surfstelle an der Nordküste von Oahu, mitnichten ein Surfstück.

Ebensowenig ist es von Belang, ob irgendwelche Surfer an einem Stück beteiligt waren oder nicht. Auf den Fragenkomplex: Wie sind Surfer in Surfmusik involviert? Macht es einen Song zu Surfmusik, wenn er von einem Surfer gespielt wird? Ist ein Song ein Surfstück, wenn ein Surfer ihn mag? Ist es ein Surfsong, wenn es dich zum Surfen animiert? — auf diesen Fragenkomplex gibt PHIL DIRT eine ebenso klare Antwort wie auf die Frage nach den Titeln: Es gibt keinen Zusammenhang, außer vielleicht historisch, bei der Entstehung, weil Surfer das erste Publikum der sogenannten Surfmusik waren. Wir werden später diese Antwort DIRTs in gewissem Sinn zurechtrücken müssen, da es durchaus einen Zusammenhang zwischen der Surfmusik und dem Surfen gibt. Doch ich will nicht vorgreifen.

Schwieriger ist schon die Frage, ob ein Stück, das kein Surfstück ist, dann, wenn es von einer Surfband gecovert wird, zu einem Surfstück wird. Auch hier fällt DIRTs Antwort eindeutig aus: Es ist das Arrangement, nicht der Song, der entscheidet, ob es ein Surfstück ist oder nicht. *Ghostriders in the Sky* ist und bleibt ein Country-Song, trotz der Surfinterpretation von DICK DALE. Auch hier werden wir später noch Modifikationen anbringen müssen: Es ist nicht ganz zufällig, welche Stücke als Surfstücke gecovert werden.

Damit sind die einfachen Fragen des DIRTschen Katechismus abgehandelt. Es folgen die beiden komplizierten Fragen, die dann auch, wenn man sich die Antworten ansieht, eigentlich zusammengehören. Zum einen ist das die Frage: „Reichen Wurzeln in der Surfmusik aus, damit es Surfmusik bleibt, beziehungsweise: wann überschreitet eine Band die Grenzen?“ Und die andere Frage lautet: »Was ist mit den VENTURES, den FIREBALLS und den SHADOWS, mit LAIKA & THE COSMONAUTS und mit LOS STRAITJACKETS? Wenn niemand singt und der Sound irgendwie so ähnlich ist, handelt es sich um eine Surfband?«

Präziser lassen sich diese Fragen in einer zusammenfassen, nämlich in „Wo sind die Grenzen der Surfmusik?“, wobei diese Frage sowohl historisch wie musikalisch gefaßt werden muß. In historischer Hinsicht ist dabei DIRTs Antwort von erfrischender Klarheit: Die VENTURES, die FIREBALLS oder die SHADOWS sind ganz einfach keine Surfbands, weil sie Vorläufer waren. Ihre Musik enthält Elemente, die später für die Surfmusik eine entscheidende Rolle spielen sollten, aber sie sind eben Vorläufer und nicht die Sache selbst. Johannes ist nicht Christus. Und als, »irgend ein rotnäsiger siebzehnjähriger Surfpunk ausrief: ‚Es werde Surf‘« (PHIL DIRT), veränderte sich dadurch nicht mit einem Mal die Musikgeschichte.

Diese wünschenswerte Eindeutigkeit, die die Vorläufer klar von der Sache selbst unterscheidet, ist deshalb so wichtig, weil zumindest in den akademischen Kunstwissenschaften immer noch die Unsitte grassiert, aus den Vorläufern, Wurzeln, Quellen, Einflüssen etc., das Kunstwerk selbst „erklären“ zu wollen. Das Verstörende an der Geschichte der Musik, der Literatur, der Bildenden Kunst ist es ja gerade, daß sie sich nicht stetig und gemächlich entwickelt, sondern daß das Neue explosionsartig auftritt, und die ersten Exemplare eines Stils, einer neuen künstlerischen Gattung oft die besten sind. Es gibt in der Kunst keinen stetigen, evolutionären Fluß; was wir in der politischen Geschichte erträumen, die permanente Revolution, in der Geschichte der Kunst ist sie real.

Die Kenntnis der Vorgeschichte ist für das Verständnis natürlich nicht unerheblich; ich habe

vorhin nicht umsonst weit ausgeholt. Mindestens so wesentlich jedoch wie die Kenntnis der Vorläufer ist die Einsicht in den absoluten Bruch, den die Surfmusik von ihrer Vorgeschichte trennt. Doch damit ist erst ein kleiner Bereich der Frage nach den Grenzen der Surfmusik abgedeckt. Denn es stellt sich nicht nur die Frage: »Ab wann ist es Surfmusik?«, sondern auch die Frage: »Wie lange ist es Surfmusik?«, also wann definitiv die Grenze überschritten ist, ab der es keine Surfmusik mehr ist. Daß Surfmusik sich, trotz ihrer zeitweisen Totenstarre zwischen 1965 und 1980, weiterentwickelt hat, ist keine Frage. Aber wo zieht man die Grenze? Kann man diese Grenze überhaupt ziehen?

Nehmen wir *Mr. Moto* in der Version von AGENT ORANGE, die ich zu Beginn dieses Vortrags angespielt habe. Das Stück selbst ist ein absoluter Surfklassiker, aber in der Version von AGENT ORANGE ist es ohne jeden Zweifel kein Surfstück, es ist Punk. Und ein auf's erste Anhören untrügliches Argument dafür wäre der heftige Gebrauch der verzerrten Gitarre, ein der Surfmusik eigentlich wesensfremdes Element, das aber das ganze Stück dominiert. Doch hören wir uns das folgende Musikbeispiel an:

Musikbeispiel 11: ROBERT JOHNSON & PUNCHDRUNKS: *Stuck in Tunesia*

Der verzerrte Gitarrensound ist bei *Stuck in Tunesia* von ROBERT JOHNSON & PUNCHDRUNKS sicherlich noch heftiger als bei AGENT ORANGE; und doch, trotz der über 30 Jahre und der musikalischen Welten, die zwischen dem Stück der Skandinavier und den klassischen Surfaufnahmen der frühen 60er liegen, ist das Stück klar als Surfstück zu identifizieren. Wo ist also die Grenze?

Wir könnten nun tatsächlich in die Tiefe musikalischer Strukturen abtauchen und spezifische Formelemente von Surfmusik herausarbeiten. PHIL DIRT etwa führt als drei essentielle Elemente Echo, Glissando und »double picking«, den Doppelschlag mit dem Plektrum auf einem Ton an. Er benutzt dies als Argument, warum die SHADOWS keine Surfband seien. Aber *Mr. Moto* weist auch keines dieser drei Elemente auf. Sind die BELAIRS also ebenfalls keine Surfband? Eine derartige Herangehensweise würde voraussetzen, daß man einen Katalog von, sagen wir einmal, 15 Formelementen aufstellt, von denen dann mindestens 8 erfüllt sein müssen, damit man von einem Surfstück sprechen kann. Allein schon die Absurdität dieser Vorstellung zeigt zur Genüge, daß man so nicht weiterkommt.

PHIL DIRT schließt dann auch seinen Artikel mit den Worten:

»So, jetzt sind wir alle klassischen und nicht so klassischen Definitionen durchgegangen und haben unbezweifelbare Surfsongs gefunden, die nicht passen. [...]

Wo ist also die Linie, die man nicht überschreiten darf? Was ist Surf? Und die Antwort ist... es hängt vom Deinem Standpunkt ab. Du wirst Klassifizierungen auf meiner homepage finden, mit der Du nicht übereinstimmst, sowohl was Surf ist wie auch was nicht. Das heißt mitnichten, daß Du recht hast und ich nicht oder umgekehrt, sondern vielmehr, daß wir unterschiedliche Blickwinkel haben. Meine Klassifizierungen basieren auf meinem Geschmack und meinen Empfindlichkeiten, genauso wie Deine. Ich gründe eine Menge auf mein historisches Wissen und meine Einblicke, aber selbst damit, und das geht persönlich bis 1961 zurück, was Surf betrifft und bis 1955 mit Rock, ernte ich gelegentlich Widerspruch von anerkannten Größen der Surfmusikgeschichtsschreibung wie John Blair und Robert Dalley. [...]

Diese Überlegungen haben keinen missionarischen Zweck. Es ging darum, Fragen aufzuwerfen, die uns beiden auf unserem Weg bei der Suche nach dem Echo helfen. Wenn für Dich Dolly Parton Surf ist, weil Du, während Du in Malibu in den Sand beißt, ihren überlegenen Auftrieb anerkennst, dann ist sie für Dich Surf. Und ich werde Dein Recht darauf, Unrecht zu haben, verteidigen, weil das nun mal der Amerikanische Weg ist!«

Natürlich kann man sich, wie DIRT, mit Ironie aus der Affäre ziehen, rhetorisch den bloß subjektiven Charakter der eigenen Klassifizierungen einbekennen und insgeheim doch wissen, daß man Recht hat. Aber das ändert letztlich nichts am Problem. Was Surf ist, kann keine Frage willkürlich subjektiver Definitionen sein. Und trotzdem ist selbst ein absoluter Kenner wie Phil Dirt, der auch keineswegs auf's Maul gefallen ist, nicht in der Lage, mit der nötigen Klarheit und Deutlichkeit zu sagen, was Surf ist. Statt uns weiter mit den Antworten auf diese Frage herumzuquälen, ist es vielleicht ganz sinnvoll, sich die Frage selbst genauer anzusehen.

5 Der Begriff

5.1 Was ist ein Begriff?

Wenn wir uns im folgenden daranmachen, die Frage »Was ist Surfmusik?« selbst zu interpretieren, dann ist klar: nun ist Schluß mit lustig, jetzt wird es philosophisch. Fragen wir uns zunächst also einmal, wonach diese Frage überhaupt fragt.

Wir haben eben, bei unseren wenig ergiebigen Versuchen, die Frage zu beantworten, diese ganz naiv aufgefaßt, so wie man eben fragt: »Was ist ein Stuhl?« Diese Frage würde man vielleicht folgendermaßen beantworten: Ein Möbelstück mit Beinen, einer Lehne und einer Sitzfläche. Diese Antwort entspricht, ihrer Form nach, einer Definition von Surfmusik, die lauten könnte: Ein instrumentales Rockstück, das sich durch Echo auf der Leadgitarre, Glissandi und double picking auszeichnet. Im einen wie im anderen Fall ist die Definition natürlich ungenügend. Unsere Definition eines Stuhls würde auch auf einen Sessel passen, und so müßten wir sie durch dieses oder jenes Kriterium verfeinern, etwa daß keine Armlehnen vorhanden sind und daß das Möbel nicht gepolstert ist.⁸ Aber es ist auch klar, daß wir mit derartigen Verfeinerungen und Erweiterungen den grundsätzlichen Problemen nicht entgehen können. Es wird immer zu Diskrepanzen kommen, wenn wir beginnen, die allgemeine Definition mit konkreten Exemplaren zu konfrontieren.

Man könnte nun versuchen, mit anderen Definitionsstrategien diesem Problem zu begegnen, etwa indem man den Begriff funktional versucht zu definieren oder historisch. Doch all das wird nichts daran ändern, daß zwischen dem Begriff und den Gegenständen, die er versucht zu beschreiben, sich eine Kluft öffnet, die in der Tat nicht zu schließen ist.

Doch wir brauchen uns gar nicht unnötig verrenken, denn der Witz ist, daß die Kluft zwischen Begriff und Sache so gar kein Problem ist, ganz im Gegenteil. Denn diese Differenz ist überhaupt die Grundbedingung von Erkenntnis. Gerade weil wir die Erfahrung machen, daß ein konkreter Gegenstand mit dem allgemeinen Begriff nicht übereinstimmt, erweitern wir unsere Kenntnis der Welt. Wir sehen (oder fühlen oder hören oder schmecken) etwas, das wir nicht erwartet hätten, etwas, das unseren Vorstellungen widerspricht, und diese Erfahrung modifiziert den Begriff, den

⁸Einmal ganz davon abgesehen, daß beide Definitionen von einem Allgemeinbegriff (»Möbelstück« oder »instrumentales Rockstück«) ausgehen, der selbst wieder definiert werden müßte.

wir uns von der Sache gemacht haben. Unser Begriff wird reicher, erfahrungsgesättigter, ohne daß dadurch die unüberbrückbare Kluft, die den Begriff von der Sache trennt, überschritten würde.

Etwas ähnliches ereignet sich in der Kommunikation. Der Begriff ist, seiner ganzen Form nach, nicht starr, sondern wandelt sich mit der Erfahrung. In den Begriff geht ganz grundlegend die persönliche Geschichte mit ein. Und so haben alle Individuen unterschiedliche Begriffe, wenn sie scheinbar von der selben Sache reden. Manche von euch hatten sicherlich nur einen sehr vagen Begriff von Surfmusik, als sie hier zum Vortrag erschienen, andere wiederum sehr genaue. Und bei den einen ist der Begriff inzwischen etwas differenzierter geworden, während den anderen schon die ersten Widersprüche auf der Zunge liegen.

Diese Differenz zwischen den unterschiedlichen Begriffen der unterschiedlichen Individuen ist aber ebensowenig ein Manko wie die Differenz zwischen Begriff und Sache; vielmehr macht diese Differenz überhaupt erst Kommunikation möglich. Um ein naheliegendes Beispiel aufzugreifen: Nur weil wir unterschiedliche Begriffe von Surfmusik haben, vage und präzise, zutreffende und vollkommen danebenliegende, mit Erfahrung gesättigte oder durch keinerlei Hören getrübt, nur weil wir so unterschiedliche Begriffe haben, sitzen wir hier überhaupt zusammen, reden über Surfmusik und gehen alle hoffentlich am Ende etwas klüger nach Hause.

Zusammengenommen heißt das, daß der Begriff nicht starr ist, sondern sich historisch wandelt. In der Auseinandersetzung *mit* dem Gegenstand und in Auseinandersetzung *über* den Gegenstand erhält der Begriff eine historisch-gesellschaftliche Dimension, die ihm wesentlich ist. Und es ist genau diese historisch-gesellschaftliche Wandlungsfähigkeit, die den Begriff zum Medium der Erkenntnis und des Fortschritts macht.

5.2 Verhärtung des Begriffs gegen die Erfahrung

Nach diesem ganzen Lob des Begriffs müssen wir aber auch seine dunkle Seite ansprechen. Der Begriff ordnet und gliedert das Chaos der unmittelbaren Erfahrung, schält aus der Mannigfaltigkeit der Eindrücke den Gegenstand heraus, indem er bestimmte Merkmale einer Sache für wesentlich erklärt, während er andere als nebensächlich abtut. Der Begriff gliedert und zerlegt die Welt, um sie dann in der Vorstellung wieder neu zusammensetzen. Die Sache aber, wie sie im Begriff sich darstellt, ist zweifellos ärmer als die Sache selbst. Die Welt, wie sie sich im Begriff spiegelt, ist verzerrt. Das ist, wie bereits gesagt, kein Problem, sondern führt gerade dazu, daß der Begriff sich aufgrund neuer Erfahrungen beziehungsweise der Diskussion mit anderen, wandelt und dadurch einen Erkenntnisfortschritt bewirkt.

Es besteht aber auch immer die Gefahr, daß sich der Begriff verselbständigt, ein Eigenleben gewinnt, die ihn nicht nur gegen Erfahrung und Diskussion verhärtet, sondern diese geradezu verhindert. Wo der Begriff nicht mehr durch Erfahrung und Diskussion im Fluß gehalten wird, sondern verdinglicht, beginnt er, perverserweise, die Welt der Gegenstände nach seinem Bild zu formen. Nehmen wir das vielleicht krasseste Beispiel, den Begriff des Juden, den der Antisemit hat. Wir können in diesem Begriff durchaus seine Herkunft aus bestimmten Erfahrungen rekonstruieren. Das Bild des raffgierigen, wucherischen Juden rührt ohne Zweifel noch aus vorbürgerlicher Zeit her, als den Juden einerseits der Zugang zu den Zünften verwehrt, den Christen hingegen ein Zinsverbot auferlegt war. Der Landbevölkerung traten dann Juden in der Regel nur in Gestalt des Geldverleihers entgegen. Diese einstmalige reale historische Erfahrung, die schon zur Zeit ihrer Gültigkeit zu einem verzerrten Begriff »des Juden« führte, ist seit Jahrhunderten obsolet. Trotzdem schleppt sie sich im Begriff hartnäckig fort. Und im Falle des Antisemiten steuert tatsächlich

der Begriff die Wahrnehmung und, schrecklicher noch, das Handeln, verhindert Erfahrung statt daß er diese ermöglicht.

Es ist nicht Thema dieses Vortrags, den Ursachen hinterherzuspüren, warum das Medium der Erkenntnis in spezifisch historisch-gesellschaftlichem Kontext umschlagen kann, daß es zu einem Filter wird, der jede Erkenntnis verunmöglicht, ja diese sogar blockiert. Soweit diese Ursachen nicht in der Form des Begriffs selbst liegen, sind sie hier nicht Gegenstand der Erörterung. Was uns allerdings hier interessieren muß ist die Möglichkeit dieses Umschlags, die tatsächlich der Form des Begriffs selbst einbeschrieben ist.

Der entscheidende Punkt dabei ist die Art der Erkenntnis selbst, die durch den Begriff vermittelt ist. Erkenntnis durch den Begriff ist Erkenntnis mittels Identifikation. Der Begriff bringt Ordnung in die Mannigfaltigkeit der Welt, indem er unterschiedliche Dinge als das Gleiche identifiziert. Wenn wir einen Stuhl als Stuhl erkennen, dann deshalb, weil wir eine Gleichheit mit all den anderen Stühlen erkennen, eine Gleichheit, die unseren Begriff des Stuhls konstituiert. Indem wir so den besonderen Stuhl mit Hilfe aller dieser anderen Stühle identifizieren, löschen wir aber im Akt der Erkenntnis seine Besonderheit aus.

Das ist im Alltag auch nicht tragisch. Wenn wir müde und abgekämpft in einen Raum kommen und uns erst einmal hinsetzen wollen, dann sind uns spezifische Besonderheiten eines Stuhles ziemlich egal. Wir identifizieren den nächstbesten Stuhl, drehen ihm ohne weitere Skrupel unseren Hintern zu und lassen uns nieder. Genau dies leistet der Begriff: Er reduziert die Welt auf's Wesentliche. Und das Wesentliche heißt hier vor allem: Das für uns Wesentliche. Dem Gegenstand wird damit natürlich Gewalt angetan, aber was soll's, so lange wir bequem sitzen.

Und der Begriff hindert uns nicht daran, an die Identifikation ein »aber« anzuhängen: Dieser Gegenstand ist ein Stuhl, aber von anderen Stühlen unterscheidet er sich dadurch, daß er... Wo wir den Begriff nicht unsere Wahrnehmung blockieren lassen, sondern seiner Gewalt die Spontaneität unserer Erfahrung entgegensetzen, nehmen wir ihm seine identifikatorische Härte. Langer Rede kurzer Sinn: Ohne den Begriff würden wir keine Erfahrungen machen, weil dann die Welt für uns in einem undifferenzierten Chaos versinken würde, aber wenn wir dem Begriff keine Erfahrung entgegensetzen, verdinglicht er und wird vom Medium der Erkenntnis zum Bollwerk der Ideologie.

An diesem Punkt wird es nun Zeit, die Stühle Stühle sein zu lassen und wieder zur Surfmusik zurückzukehren. Dieser ganze Exkurs über Begriff und Erkenntnis diene zunächst einmal dazu, zu erkennen, was PHIL DIRT in seinem Aufsatz zur Frage »Was ist Surfmusik?« gemacht hat. Er hat verschiedene Begriffe von Surfmusik daraufhin untersucht, inwieweit sie dazu taugen, ein Stück als Surfstück zu identifizieren. Und er hat festgestellt, daß sie alle nur bedingt dazu in der Lage sind, teilweise sogar ideologischen Charakter tragen. Und er schloß mit einem Plädoyer für einen offenen, erfahrungsgeleiteten Begriff von Surfmusik, der den ideologischen Verdinglichungen eine klare Absage erteilt.

So weit, so gut, so demokratisch: »It's the american way.« Doch in der Tat ist diese Vorgehensweise äußerst problematisch, denn so beantwortet heißt das die Frage »Was ist Surfmusik?« so zu interpretieren, als ob sie nach dem Begriff fragt. Doch dem ist nicht so. In der Tat fragt die Frage »Was ist Surfmusik?« nicht nach einem Begriff von Surfmusik, sondern nach der Idee.

Der nun folgende Schlußteil des Vortrags wird zunächst einmal begründen, warum die Frage nicht nach dem Begriff, sondern nach der Idee fragt. Dann wird es darum gehen, genauer zu bestimmen, was den überhaupt eine Idee ist. Und schließlich soll es dann darum gehen, die spezifische Idee von Surfmusik näher zu charakterisieren.

6 Die Idee

6.1 Warum taugt der Begriff nicht als Antwort auf die Frage »Was ist Surfmusik?«

Der Begriff, das sollte aus dem eben Entwickelten klargeworden sein, dient, von seiner ganzen Grundstruktur her, der Identifikation. Ein unbekanntes Objekt soll mit seiner Hilfe möglichst schnell und präzise erkannt werden. Es ist spekuliert worden, die Entwicklung des Begriffs sei darauf zurückzuführen, daß sich die menschliche Gattung in einer überwiegend feindlichen Natur schnell orientieren und zwischen Freund und Feind unterscheiden mußte. Anhand weniger, charakteristischer Eigenschaften mußte erkannt werden, was einem da gegenübertrat.

Derartig identifizierendes Denken, aus der Not geboren, darf nicht gering geachtet werden, entschied es doch vormals oft genug über Leben und Tod. Und aller Fortschritt, wie immer man ihn auch in der Menschheitsgeschichte fassen will und wie prekär er auch immer sein mag, ist untrennbar damit verwoben, daß die Menschen in der Lage sind, zu identifizieren und zu klassifizieren. Insofern ist jede verächtliche Abwertung des begrifflichen Denkens oft genug bloß irrationalistischer Rückschritt.

Und doch ist derart begriffliches Denken nicht alles. Wir haben bereits gesehen, daß anerkannte Kenner wie PHIL DIRT in gewaltige Schwierigkeiten geraten, wenn sie den Begriff von Surfmusik mit hinreichender Präzision definieren sollen. Einerseits gibt es zu viele eindeutige Surfstücke, die jeder Definition hohnlachen, während es auf der anderen Seite wieder solche gibt, die alle formalen Kriterien erfüllen, und die doch von einem wahren Kenner nie dem Kanon zugerechnet würden.

Der Grund dafür ist einfach anzugeben: Naturgegenstände und Kunstgegenstände sind grundverschieden, gehorchen völlig anderen Gesetzen und der Versuch, die an den einen entwickelte Erkenntnismethode den anderen überzustülpen ist meist einfach nur dumm. Daß ein derartiges Vorgehen in den Kunstwissenschaften inzwischen mehr oder minder üblich ist, ändert nichts an der Absurdität des Vorgehens. Am dollsten treiben es dabei die Kunsthistoriker, die sich inzwischen hauptsächlich damit beschäftigen, Kunstwerke zu- oder abzuschreiben, statt zu fragen, ob sie etwas taugen. Wen interessiert es schon, ob der *Mann mit dem Goldhelm* nun von Rembrandt oder seiner Werkstatt oder gar von einem Rembrandtimitator stammt? Die Frage muß vielmehr sein: Ist es ein gutes Bild oder nicht?

Und damit könnten wir es eigentlich bewenden lassen. Wirkliche Kunstwerke sind immer einzigartig, weshalb es müßig erscheint, sie mit einem Allgemeinen zu identifizieren, sei es nun dem Œvre eines Künstlers oder einer Stilcategory wie Surf. Sollten wir uns nicht lieber fragen, warum *Mr. Moto* oder *Misirlou* oder *Pipeline* — um nur drei völlig unterschiedliche, aber zweifellos klassische Surfstücke zu nennen — gute Stücke sind, statt uns damit herumzuquälen, warum wir diese Stücke alle als Surfstücke bezeichnen?

Ich habe vor geraumer Zeit hier einen Vortrag darüber gehalten, warum *Today Your Love, Tomorrow The World* von den RAMONES deutlich besser ist als *Shine On You Crazy Diamond* von PINK FLOYD. Der eigentliche Trick bei diesem Vortrag lag in diesem „besser“. Es ist nicht schwer zu zeigen, daß PINK FLOYD schon in einem rein technischen Sinn musikalische Stümper sind, während die RAMONES natürlich ihr Handwerk perfekt beherrschen. Und in der Diskussion habe ich mich damit herausgeredet, daß ich mitnichten demonstrieren wollte, daß Punk sogenanntem Progressive Rock überlegen sei, sondern eben dieses eine Stück dem anderen.

Das war gelogen. Natürlich sollte genau der Eindruck hängenbleiben, daß musikalischer Müll, wie ihn PINK FLOYD, GENESIS, YES und wie sie alle heißen produzierten, vom Erdboden getilgt

gehört, während die Musik der RAMONES gehört werden wird, so lange es noch Menschen auf diesem Planeten gibt. Doch wie soll man eine solche Behauptung begründen, wenn man sagt, daß Kunstwerke einzigartig sind und alle Allgemeinbegriffe sie notwendig verfehlen?

Der Grund dafür ist, daß »Punk« oder »Surf« gar keine Allgemeinbegriffe sind, auch wenn sie oft genug fälschlich als solche gebraucht werden, sondern Ideen. Und die richtige Antwort damals wäre gewesen, daß *Today Your Love, Tomorrow The World* eine empirische Ausprägung der Idee von Punk ist, während der sogenannte *Progressive Rock* ein bloßes substanzloses Label ist.

6.2 Was ist eine Idee?

Erkannt wurde die Existenz von Ideen wohl zuerst von PLATON. In seinem wohl schönsten Dialog, dem *Symposion*, versucht er zu erklären, was Liebe ist. Liebe ist ihm Streben nach dem Schönen; dieses findet sich jedoch letztendlich, wie der wahrhaft Liebende erkennen muß, nicht in der empirischen Welt. Das empirisch Schöne hat seine Schönheit nur geborgt von der ewigen, unwandelbaren Idee des Schönen, es ist nur deren raum-zeitliche Verkörperung. Die Wahrheit des empirisch Schönen ist die Idee selbst.

Ich will hier nicht das Schicksal dieser großen Entdeckung PLATONS durch die europäische Geistesgeschichte hindurch verfolgen, nur soviel sei erwähnt: Schon bei PLATON wird die Idee unzulässig mit dem Begriff vermischt, was zu gewaltigen Unstimmigkeiten führt. In PLATONS Dialog *Parmenides* wird SOKRATES gefragt, ob er, wenn er schon glaube, daß es eine Idee des Gerechten und des Schönen und des Guten gebe, auch die Ideen des Schmutzes oder der Scheiße denkbar seien.

»Keineswegs, habe Sokrates gesagt, sondern daß diese wohl eben sind, wie wir sie sehen, und daß zu glauben es gebe noch eine Idee von ihnen, doch gar zu wunderlich sein möchte. Zwar hat es mich bisweilen beunruhigt, ob es sich nicht bei allen Dingen auf gleiche Art verhalte. Daher wenn ich hier zu stehen komme, fliehe ich aus Furcht in eine bodenlose Albernheit versinkend umzukommen; komme ich aber wieder zu jenen Gegenständen von denen wir jetzt eben zugaben, daß es Ideen von ihnen gebe, so beschäftige ich mich mit diesen und verweile gerne dabei.«⁹

Es gibt einen Begriff von Scheiße, aber keine Idee, so wie es eben einen Begriff von *Progressive Rock* geben kann, aber niemals eine Idee. Doch diese notwendige Trennung bleibt bei Platon und seinen Nachfolgern weitgehend in der Schwebe. Erst im deutschen Idealismus wird der Versuch unternommen, Begriff und Idee klar voneinander zu scheiden.

Radikal durchgeführt ist die Trennung von Begriff und Idee dann bei Walter Benjamin. In dessen erkenntniskritischer Vorrede zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* setzt er die Idee radikal vom Begriff ab. Der Begriff ist für ihn in der Sphäre der Erkenntnis angesiedelt, während die Idee dem Bereich der Wahrheit zugeordnet ist.

»Immer wieder wird als eine der tiefsten Intentionen der Philosophie in ihrem Ursprung, der Platonischen Ideenlehre, sich der Satz erweisen, daß der Gegenstand der Erkenntnis sich nicht deckt mit der Wahrheit. Erkenntnis ist erfragbar, nicht aber die Wahrheit. [...] Während der Begriff aus der Spontaneität des Verstandes hervorgeht,

⁹Platon, *Parmenides*, 130d, zitiert nach *Sämtliche Werke*, Bd. VII, Frankfurt a. M. 1991, S.25, wobei ich die zweifelhafte Übersetzung von *eidos* mit Begriff wieder rückgängig gemacht habe und durch Idee ersetzt.

sind die Ideen der Betrachtung gegeben. Die Ideen sind ein Vorgegebenes. So definiert die Sonderung der Wahrheit von dem Zusammenhange des Erkennens die Idee als Sein. Das ist die Tragweite der Ideenlehre für den Wahrheitsbegriff. Als Sein gewinnen Wahrheit und Idee jene höchste metaphysische Bedeutung, die das Platonische System ihnen nachdrücklich zuspricht.«¹⁰

Benjamins radikaler Schnitt zwischen Erkenntnis und Wahrheit, Begriff und Idee, bringt uns bei unserer Suche einen gewaltigen Schritt nach vorne: Wahrheit ist nicht erfragbar, auf die Frage: »Was ist Surf?« gibt es keine Antwort. Phil Dirt ist also zumindest zur Hälfte Anhänger Benjamins, wenn er die Möglichkeit verwirft, die Frage nach Surf zu beantworten.

Aber heißt das nicht, die Idee von Surf völlig von den empirischen Phänomenen loszulösen, sie in ein transzendentes Jenseits zu verbannen, zu dem es keinen Zugang gibt, es sei denn, man übt sich in mystischer Schau? Keineswegs. Es sind die Phänomene selbst, *Mr. Moto*, *Misirlou*, *Wipe Out!*, *Pipeline* die uns den Weg zur Idee ausleuchten. Doch als Manifestationen der Idee sind die Phänomene von anderem Kaliber, als sie es als Exemplare des Begriffs waren. Benjamin erklärt uns:

»Die Phänomene gehen aber nicht integral in ihrem rohen empirischen Bestande, dem der Schein sich beimischt, sondern in ihren Elementen allein, gerettet, in das Reich der Ideen ein. Ihrer falschen Einheit entäußern sie sich, um aufgeteilt an der echten der Wahrheit teilzuhaben. In dieser ihrer Aufteilung unterstehen die Phänomene den Begriffen. Die sind es, welche an den Dingen die Lösung in die Elemente vollziehen. [...] Durch ihre Vermittlerrolle leihen die Begriffe den Phänomenen Anteil am Sein der Ideen. Und eben diese Vermittlerrolle macht sie tauglich zu der anderen, gleich ursprünglichen Aufgabe der Philosophie, zur Darstellung der Ideen. Indem die Rettung der Phänomene vermittelt der Ideen sich vollzieht, vollzieht sich die Darstellung der Ideen im Mittel der Empirie. Denn nicht an sich selbst, sondern einzig und allein in einer Zuordnung dinglicher Elemente im Begriff stellen die Ideen sich dar. Und zwar tun sie es als deren Konfiguration.«¹¹

Ich will versuchen, das Ganze etwas klarer auszudrücken: Die Elemente von Surfmusik, wie wir sie bislang kennengelernt habe, sind keine charakteristischen Merkmale im Sinne des Begriffs, anhand dessen ein Stück als Surfstück identifiziert werden kann. Vielmehr scheint in ihrer Konstellation die Idee auf, die jedem wahren Surfstück zugrunde liegt. Und wenn es uns in der Konstellation der Elemente gelingt, die Idee von Surf sichtbar zu machen, dann ist es völlig gleichgültig, ob wir an *Mr. Moto* auch nur ein einziges dieser Elemente feststellen können; wichtig ist, daß wir *Mr. Moto* als Manifestation der Idee erfahren können, die uns in der Konstellation der Elemente erschienen ist.

6.3 Elemente der Idee

Die Scheidung der Elemente von den Phänomen mit Hilfe des Begriffs haben wir glücklicherweise zum Großteil bereits hinter uns. Von PHIL DIRT können wir die drei Soundelemente Echo, Glissando und double picking ohne weiteres übernehmen. Ich möchte noch ein weiteres aufgreifen:

¹⁰Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1980, S.209f.

¹¹Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, Frankfurt a. M. 1980, S.214.

den „Exotismus“ der Melodien, der bislang noch nicht erwähnt wurde. Es gibt sicherlich weitere Elemente, die der Konstellation hinzugefügt werden müßten, um den Widerschein der Idee zu evozieren; doch ich will es bei diesen Elementen bewenden lassen.

Als Elemente, in denen die Idee wie in den Scherben eines zerbrochenen Spiegels reflektiert wird, haben diese musikalischen Mittel einen ganz anderen Status denn als Konstituentien des Begriffs. Im Begriff sind sie isoliert und bedeutungslos, Punkte einer Checkliste, auf der man ihr empirisches Vorhandensein abhaken kann: Echo — vorhanden; Glissando — fehlt; double-picking — vorhanden. In der Welt, wie sie dem empirisch arbeitenden Wissenschaftler gegenübertritt, ist dies die einzige wahre und Wahrheit verbürgende Methode.

Nehmen wir diese musikalischen Mittel jedoch nicht als empirische Merkmale, sondern als Elemente, in deren Konstellation die Idee aufscheint, verwandeln sie sich. Dann werden die Elemente auf einmal lebendig, strecken ihre Fühler nach anderen Elementen aus, bestimmen sich durch ihr Zusammenwirken mit den anderen und werden im wörtlichen Sinne bedeutend.

Damit ist nicht gemeint, daß die Elemente etwas abbilden. Der sogenannte »nasse« Klang der Surfgitarre ist kein Zeichen für »Wasser«. Die Elemente sind keine Bezeichner, die für etwas anderes stehen, so wie etwa das sprachliche Zeichen »Wasser« für die Flüssigkeit steht, die der Surfer beim Wipe Out zu schlucken hat. Wenn wir diese musikalischen Elemente überhaupt mit sprachlichen Zeichen vergleichen wollen, dann am ehesten mit den Worten, wie sie in der Poesie verwendet werden. Wenn in einem Gedicht das Wort »Wasser« erscheint, meint das in der Regel nicht den empirischen Gegenstand, sondern taucht, je nach Zusammenhang, als Symbol oder Metapher oder sonst etwas aus dem Lexikon der literarischen Grundbegriffe auf. Und je nach Gedicht wird die Bedeutung eines bestimmten Wortes eine andere sein, obwohl ein unsichtbares Band alle diese Möglichkeiten des Wortes miteinander verbindet.

6.3.1 Echo

Betrachten wir zunächst das auffälligste Soundelement in der Surfmusik, das Echo. Im Echo, wie es in der Surfmusik erklingt, entfaltet sich ein sehr amerikanischer Topos, der der Frontier. Das scheint jetzt eine äußerst verwegene Behauptung zu sein, läßt sich aber, in Kontrast zu einer europäischen Auffassung des Echos, relativ simpel nachvollziehen.

Das Echo ist eines der ältesten Stilelemente abendländischer Musik und war ein bis in das 18. Jahrhundert sehr gebräuchliches musikalisches Mittel, das dann aber in der bürgerlichen Musik des ausgehenden 18. und dann vor allem 19. Jahrhunderts verpöht wurde. Der Grund dafür wird uns gleich einleuchten.

Die europäische Sicht auf den Echoklang ist brilliant dargelegt in THOMAS MANNs Roman *Doktor Faustus*. Die dort entworfene Auffassung des Echos wird, als Kontrast, hoffentlich den Sinn des Echos in der Surfmusik klar hervortreten lassen. Der Roman *Doktor Faustus* ist die fiktive Biographie eines ebenso fiktiven Komponisten namens ADRIAN LEVERKÜHN, der seine Seele dem Teufel verschreibt. Im Roman wird er charakterisiert als ein Anti-Beethoven, als Kritiker bürgerlicher Ideologie, wie sie sich in der Musik des 19. Jahrhunderts manifestiert. Kern dieser Ideologie ist die freie Individualität, die sich als mit dem gesellschaftlichen Ganzen versöhnt imaginiert. Daß diese Ideologie Trug ist, offenbart sich in den Bedingungen des Teufelspaktes. LEVERKÜHN erkaufte sich die freie Entfaltung seiner kompositorischen Fähigkeiten durch absolute Einsamkeit: Der Vertrag verbietet ihm zu lieben.

Die Unwahrheit einer Versöhnung von Individuum und Gesellschaft wird nirgendwo sinnfälliger als in LEVERKÜHNs letzter Komposition, während deren Uraufführung der Teufel ihn holt.

In dieser Kantate mit dem Titel *Dr. Fausti Weheklag*, die als »Widerruf von Beethovens IX. Symphonie« charakterisiert wird, spielt das Echo eine ganz entscheidende Rolle. Der Ich-Erzähler des Romans, LEVERKÜHNS Freund SERENUS ZEITBLUM, erklärt:

»Nicht umsonst knüpft die Faustus-Kantate stilistisch so stark und unverkennbar an Monteverdi und das siebzehnte Jahrhundert an, dessen Musik — wiederum nicht umsonst — die Echo-Wirkung, zuweilen bis zur Manier, bevorzugte: Das Echo, das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung *als* Naturlaut, ist wesentlich Klage, das wehmutsvolle ‚Ach, ja!‘ der Natur über den Menschen und die versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit [. . .]. In Leverkühns letzter und höchster Schöpfung aber ist dieses Lieblingsdessin des Barock, das Echo, oftmals mit unsäglich schwermütiger Wirkung verwendet.«¹²

Die Differenz zur Surfmusik ist natürlich offensichtlich. Daß die Surfmusik Klage sein soll, wird hoffentlich niemand richtig einleuchten wollen. In der Surfmusik unterscheidet sich das Echo, schon aus rein technischen Gründen, vom Echo, wie es das siebzehnte Jahrhundert einsetzt. Während dort das Echo als leisere Wiederholung einer ganzen musikalischen Phrase auskomponiert wird, wandert das Echo, dank des Fender Reverb, nun direkt in den Klang ein. Im auskomponierten Echo des 17. Jahrhunderts ist der Ausgangspunkt noch die menschliche Stimme, deren Klage erst in der Wiederholung sich in Naturklang verwandelt, was ihr den unheimlichen Charakter der Einsamkeit und Verlassenheit verleiht. Durch die kurze Wiederholzeit des Fender Reverb hingegen mischen sich ursprünglicher und wiederholter Klang so ineinander, daß der Klang selbst eine unmittelbar naturhafte Dimension erlangt.

Die fiktive Komposition LEVERKÜHNS und die Surfmusik treffen sich dort, wo Naturhaftigkeit und Einsamkeit evoziert werden. Was der Surfmusik aber fehlt, ist das Moment der Klage. Die Einsamkeit, die in der europäischen Auffassung des Echos sichtbar wird, ist die des aus der Gemeinschaft verstoßenen Individuums. Geschichtsphilosophisch läßt sich eine solche europäische Auffassung des Echos deuten als Zersetzung vorbürgerlicher Strukturen, die noch nicht zu einer neuen Integration des Individuums in die bürgerliche Gesellschaft geführt hat. Daß das Echo nach der französischen Revolution tabu wird, ist ideologisch: Das Echo soll nicht daran erinnern, daß die Integration von Individuum und Gesellschaft nicht wirklich gelang.

Die amerikanische Einsamkeit ist eine andere. Der Einzelne, der sich hier der naturhaften Weite ausliefert, ist nicht der von der Gesellschaft Verstoßene, sondern der Pionier, der in neue, unbekannte Welten aufbricht. Seine Einsamkeit ist eine selbst gewählte, die in ihrer Einsamkeit zugleich eine gesellschaftliche Funktion hat: Er ist der Erste, dem viele nachfolgen werden, nicht der von der Gesellschaft Verstoßene, sondern ihr Gesandter. Die einsame Weite, die der Echoklang evoziert, ist deshalb primär nicht auf die Weite des Ozeans, auf die der Surfer sich hinauswagt, zu reduzieren. Bei DUANE EDDY etwa evoziert das Echo die Ödnis der Prärie oder in JOE MEEKS Ode auf den Nachrichtensatelliten *Telstar*¹³ die Leere des Weltalls:

Musikbeispiel 12: DUANE EDDY, *Forty Miles of Bad Road*, Anfang

Musikbeispiel 13: THE TORNADOES, *Telstar*, Anfang

¹²Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M. 1988 (Fischer Taschenbuch 1230, 215.–224. Tausend), S.485.

¹³*Telstar* ist zwar eine englische Produktion, hatte aber einen riesigen Erfolg in den USA. Damit wurden die *Tornadoes* zur ersten englischen Band, die es in den amerikanischen Charts auf Platz #1 brachten.

Diese Identifikation des Echosounds mit dem Pioniergedanken macht derartige Stücke dann auch beinahe austauschbar. Die eben angespielten Stücke etwa wurden beide von den LIVELY ONES als Surfstücke gecovered, wobei aus DUANE EDDYS *Forty Miles of Bad Road* dann *Forty Miles of Bad Surf* wurde. Und daß die Prärie, das Weltall und der Ozean in der amerikanischen Mythologie zusammengehören, wurde nirgendwo so eindrücklich zusammengefaßt wie in der Schlußszene von JOHN CARPENTERS Science-Fiction-Film *Dark Star*, in der, nachdem die intelligente Bombe aus theologischen Gründen das Raumschiff gesprengt hat, einer der Astronauten sich ein Wrackteil greift, um darauf zu Country-Musik-Klängen zum nächsten Planeten zu surfen.

6.3.2 Glissando

Bevor wir uns weiteren musikalischen Elementen zuwenden, müssen wir uns kurz die Frage stellen, warum die Integration von Individuum und Gesellschaft, die die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als geleistet vorgaukelte, nicht gelang und auch nicht gelingen konnte. Adorno und Horkheimer, denen ich hier folgen will, sehen die Ursache dafür im unversöhnten Verhältnis zur Natur. Der bürgerliche Charakter entwickelte sich in Auseinandersetzung mit Natur, und zwar in immer gelungenerer Naturbeherrschung. Natur wurde in der Menschheitsgeschichte lange und durchaus auch zurecht als Bedrohung empfunden. Daraus entwickelte sich eine Form des Subjekts, das sich gegen Natur, sowohl die äußere wie auch die innere, verhärtete. Diese Härte und Kälte des bürgerlichen Subjekts verhindert jedoch die gelungene Versöhnung der Menschen sowohl mit der Natur als auch untereinander. Der Faschismus, etwas sehr vereinfacht gesagt, ist für Horkheimer und Adorno die ultima ratio eines unversöhnten Verhältnisses zur Natur.

In ADRIAN LEVERKÜHNS Kompositionen, wie sie von THOMAS MANN übrigens in Zusammenarbeit mit ADORNO entworfen wurden, wird dieser Zusammenhang kompositorisch sichtbar gemacht. Dahingegen scheint die naive Aufbruchsstimmung, wie sie sich im amerikanischen Pioniergeist manifestiert, selbst wieder nur eine Variante naturbeherrschender Ideologie zu sein. Und in der Tat, was gibt es Härteres, Kälteres, Männlicheres als den Westerner, der aufbricht, die Prärien zu erobern und die amerikanischen Ureinwohner abzuschlachten.

Doch der Frontier-Gedanke, wie er im Echoklang der Surfmusik aufscheint, und den wir als Gemeinsamkeit von Western- und Surfmusik herausgearbeitet haben, wird in der Surfmusik einer grundlegenden Veränderung unterzogen. Denn das Verhältnis zur Natur, wie es sich in Surfmusik darstellt, ist grundverschieden von dem harten, männlichen Herrschaftsverhältnis, das den Frontier-Gedanken prägt.

Hören wir uns dazu ein weiteres wichtiges musikalisches Element von Surfmusik an, das Glissando, das wesentliches Moment vieler klassischer und weniger klassischer Surfstücke ist:

Musikbeispiel 14: Medley aus Glissandostellen

Auch hier läßt sich eine Differenz zum europäischen Musikverständnis aufmachen. Noch einmal kommt SERENUS ZEITBLUM zu Wort, der eine andere Komposition ADRIAN LEVERKÜHNS, dessen Vertonung der *Apokalypse des Johannes*, kommentiert:

»Wir wissen alle, daß es das erste Anliegen, die früheste Errungenschaft der Tonkunst war, den Klang zu denaturieren, den Gesang, der ursprünglich-unmenschlich ein Heulen über mehrere Tonstufen hinweg gewesen sein muß, auf einer einzigen

festzuhalten und dem Chaos das Tonsystem abzugewinnen. Gewiß und selbstverständlich: eine normierende Maß-Ordnung der Klänge war Voraussetzung und erste Selbstbekundung dessen, was wir unter Musik verstehen. In ihr stehengeblieben, sozusagen als ein naturalistischer Atavismus, als ein barbarisches Rudiment aus vor-musikalischen Tage, ist der Gleitklang, das Glissando, — ein aus tief kulturellen Gründen mit größter Vorsicht zu behandelndes Mittel, dem ich immer eine anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie abzuhören geneigt war.«¹⁴

Nun, dieses von SERENUS ZEITBLOM so gefürchtete anti-kulturelle und anti-humane Stilmittel des Glissando nutzt die Surfmusik in einem etwas anderen Sinn: Hier kommt die Natur zu ihrem Recht ohne doch in Barbarei zurückzufallen. Die Ordnung des tonalen Systems, das natürlich in der Surfmusik weitergehend seine Gültigkeit bewahrt, wird gezielt mit Naturelementen durchwirkt, seien diese nun Glissando oder auch das Echo. Derart geht Natur nicht als Unterworfenene, sondern als Versöhnte in die Musik ein. Wenn wir uns jetzt das wohl schönste Surfstück aller Zeiten anhören, *Pipeline* von den CHANTAYS, dann wird diese Versöhnung mit Natur ohrenfällt. Nebenbei: *Pipeline* war das Stück, mit dem das Glissando in die Surfmusik eingeführt wurde.

Musikbeispiel 15: THE CHANTAYS, *Pipline*

6.3.3 Double Picking

Wo Natur versöhnt ist, ist für das klassische bürgerliche Individuum, das seine Individualität gerade in aggressiver Abgrenzung von Natur behauptet, kein Platz mehr. Dies führt uns zu zum nächsten Stilelement von Surf, dem double-picking. Dieser Doppelschlag mit dem Plektrum, der für den Surfsound seit DICK DALE so charakteristisch geworden ist, widerspricht im Grunde vollkommen der üblichen Art und Weise, wie die Gitarre in der Rock- und Popmusik eingesetzt wird. Eigentlich verdankt sich der Siegeszug der elektrischen Gitarre vor allem deren expressiven Qualitäten. Das Gitarrensolo übertrifft an Ausdrucksmöglichkeiten noch die menschliche Stimme, setzt dort ein, wo auch der Sänger nicht mehr mithalten kann:

Musikbeispiel 16: Gitarrensolo aus THE BEATLES, *While My Guitar Gently Weeps*

Sentimentalität ist das Komplement zur Härte des bürgerlichen Charakters, das nirgendwo augenfälliger wird als im KZ-Kommandanten, der bittere Tränen über seinen gestorbenen Schäferhund vergießt. Das double-picking verunmöglicht jeglichen seelenvollen Kitsch, sondern zwingt dem Gitarrenspiel, ob das Gitarrist nun will oder nicht, eine unsentimentale Spielweise auf, die eher artistisch als künstlerisch zu nennen ist.

Damit wird verhindert, daß die von mir behauptete Versöhnung mit Natur, wie sie in der Surfmusik aufscheint, regressiv wird. Surfmusik ist meilenweit von den Verschmelzungsphantasien der Hippies entfernt. Die in Auseinandersetzung mit Natur gewonnen Fähigkeiten Ausdauer, Geistesgegenwart und Konzentration werden nicht revoziert. Das double-picking erhebt sie vielmehr zur notwendigen Bedingung von Surfmusik. Doch diese im Prozeß der Naturbeherrschung gewonnen Fähigkeiten lösen sich in der Surfmusik von eben diesen Ursprüngen. Im double-picking verlieren sie ihren naturbeherrschenden Charakter. Vielmehr schmiegt sich der Surfgitarrist an die Melodie an, läßt sich von ihr tragen, ohne jedoch einen Augenblick in seiner Konzentration nachzulassen.

¹⁴Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M. 1988 (Fischer Taschenbuch 1230, 215.–224. Tausend), S.373f.

Hier ist in der Tat eine Analogie zum Surfen zu finden, die diesen Sport von so ziemlich allen anderen Sportarten unterscheidet: Während sonst praktisch alle Sportarten auf Kampf ausgerichtet sind, sei es mit dem Gegner, sei es mit der Natur, ist Surfen das glatte Gegenteil. Aktives Element ist hier nicht der Surfer, sondern die Natur, die Welle, die den Surfer trägt. Nur indem er sich der Bewegung der Wellen anvertraut, ihnen sich anschmiegt, ohne jemals in seiner Konzentration nachzulassen, gelingt es ihm, keinen Sand kauen zu müssen.

6.3.4 Exotismus

Damit haben wir schon sehr weitgehend den utopischen Horizont umrissen, der durch die Idee von Surfmusik geöffnet wird. Es fehlt uns noch ein letztes Element, um diese leider viel zu kurze Skizze abzuschließen. Ich will dieses Element den »Exotismus« der Melodien nennen. Ein Beispiel macht hier wahrscheinlich wieder mehr klar als tausend Worte:

Musikbeispiel 17: THE PHAROS, *Pintor*

Der allergrößte Teil der wirklich guten Surfstücke spielt mit melodischen oder harmonischen Exotismen. *Mr. Moto* ist benannt nach dem gleichnamigen asiatischen Geheimagenten, weil die Melodie nach Meinung von PAUL JOHNSON einen orientalischen Einschlag hat. *Misirlou* von DICK DALE ist irgend ein alter Schlager aus dem Nahen Osten. Und so ließen sich Dutzende von Surfklassikern aufzählen, die mit spanischen oder mexikanischen oder arabischen Stilmitteln aufwarten.

Darin scheint eine Sehnsucht auf nach dem Fremden, Unbekannten, die die Grenzen der kalifornischen Vorstädte weit überschreitet. Es ist das Lockende fremder Länder und auch, das darf ruhig unterstellt werden, sexueller Erfahrungen, über denen nicht die Drohung der Kleinfamilie hängt. Das Fremde ist hier, wie auch die Natur, von der vorhin die Rede war, nicht bedrohlich, sondern ein Versprechen. Bei Surf geht es nicht um Eroberung, sondern um die Bereitschaft, sich verführen zu lassen. Von den pubertären Albernheiten der Beach Boys oder von Jan & Dean, deren chauvinistischem »two girls for ev'ry boy« ist dies meilenweit entfernt.

Es gäbe noch viel zu sagen, doch ich will es zunächst einmal bei dem Angedeuteten bewenden lassen. Nur ein kurzer Nachsatz: Der »endless summer«, die Utopie eines neu definierten amerikanischen Traums, eines Aufbruchs in neue Welten ohne Herrschaft und Gewalt, sollte nicht lange andauern. Die Ermordung von JOHN F. KENNEDY und der Eintritt der USA in den Vietnamkrieg markieren viel eher als die sogenannte britische Invasion das Ende der Surfmusik. Was bleibt ist die Erinnerung an eine musikalische Utopie, wie sie in der Geschichte der Popmusik so nie wieder möglich war.

Musikbeispiel 18: THE ORIGINAL SURFARIS, *Surfari*