

Kemper | Sgt. Pepper. 100 Seiten

* Reclam 100 Seiten *



PETER KEMPER, Publizist und Hörfunkredakteur, ist seit 1986 für den Hessischen Rundfunk tätig, schreibt regelmäßig für das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* und hat bei Reclam schon mehrere Bücher vorgelegt, u. a. *The Beatles* (UB 19052).

Peter Kemper
Sgt. Pepper. 100 Seiten

Reclam

2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung nach einem Konzept von zero-media.net
Infografiken (S. 37, 66, 77): Infographics Group GmbH
Bildnachweis: S. 7 © icollector.com; S. 10 © rogerebert.com;
S. 21 © efetur.com; S. 22 © The Science Museum, London;
S. 25 © gerryco23.wordpress.com; S. 35 © beatlesdaily.com;
S. 49 © dailymail.co.uk; S. 93 © pbagalleries.com;
alle anderen Abbildungen Verlagsarchiv / The Bendermann Collection
Druck und Bindung: Canon Deutschland Business Services GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Printed in Germany 2017
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020432-0

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:
www.reclam.de/100Seiten

Inhalt

- 1 Swinging London – Nabel der Welt
- 6 Nie wieder live! – Abschied von der Beatlemania
- 12 »Pepper« – das Wortspiel
- 16 Die neuen Herren im Control Room
- 20 Die Kindheits-Idee: Strawberry Fields
und Penny Lane
- 28 Unveröffentlichtes aus dem Underground:
»Carnival Of Light«
- 32 Das erste Konzept-Album?
- 39 Hippie-Philosophie und psychedelische
Heilsversprechen
- 45 Die Songs
- 73 Cover-Kunst und Kostümierung
- 86 »Paul is dead« – die Verschwörungstheorie
- 91 Soundtrack des *Summer of Love*
- 96 Kulturelle *High*-Gefühle oder die Erfindung
der *Nowness*

Im Anhang Hör- und Lesetipps



Swinging London – Nabel der Welt

Wer nicht das Glück hatte, als Teenager die sechziger Jahre erlebt zu haben, wird kaum ermessen können, wie viel Optimismus und Aufbruchgeist damals in der Luft lag. Pop war für Jugendliche der bestimmende Alltagsfaktor, alles war durchdrungen von sonnigen Utopien, alles schien möglich. Auf mich, der in einer konservativ-katholischen Kleinstadt im Sauerland aufwuchs, wo alles seinen mehr oder weniger gemächlichen Gang ging, wirkten die Beatles schon mit ihren ersten Platten wie geheimnisvolle Botschafter aus einer fremden Welt. Mit ihren Songs brachten sie die Träume, Sehnsüchte und Ideale einer ganzen Generation zum Tanzen. So überzeugend wie keine andere Band lieferten die Fab Four den Soundtrack für die wilde, respektlose und zugleich sorglose Atmosphäre der Sechziger.

Als das *Sgt. Pepper*-Album am 1. Juni 1967 erschien, besaß ich noch keinen Plattenspieler. Ich hatte vielmehr meine rockmusikalische Begeisterung seit Weihnachten 1964 mit Hilfe eines kleinen Philips-Kassettenrekorders befeuert. Dieses handliche Gerät mit Einknopfbedienung – auf der Berliner Funkausstellung 1963 war es unter der Typenbezeichnung EL 3300 als audiophile Sensation gefeiert worden – erlaubte mir, unzählige Schallplatten aus meinem Freundeskreis aufzunehmen



Sgt. Pepper: Cover und Innenbild

und in Form von sog. Kompaktkassetten zu konservieren. Weil ich Mitte der Sechziger zudem begonnen hatte, Gitarre zu lernen, und alsbald in einer Schülerband mit dem sinnigen Namen »The Rusty Strings« mitspielte, war der kleine Kassettenrekorder eine unschätzbare Hilfe beim Abhören von Song-Akkorden und -Texten. Als mein Freund Maikel – ebenfalls ein eingefleischter Beatles-Fan – im Mescheder »Radiofachgeschäft Kramer« Anfang Juni die *Sgt. Pepper*-LP erstand, war ich mit meinem Kassettenrekorder natürlich sofort zur Stelle. Doch nachdem ich mir alle Songs des Albums überspielt hatte, merkte ich: Hier fehlt etwas! Ich hatte zwar die Musik, aber weder das verrätselte Plattencover, das zudem aufgeklappt werden konnte, noch die Texte – erstmals auf einem Cover abgedruckt. Auch der wunderbare Ausschneidebogen mit Papp-Schnurrbart, Orden, Schulterstreifen und Beatles-Aufsteller fehlte. Instinktiv spürte ich damals, dass *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* sich nicht auf die Vinylplatte reduzieren ließ: Dies war ein »Gesamtkunstwerk«, das mit meinem Kassettenrekorder nicht zu fassen war. Also kaufte ich mir erstmals selbst eine LP, noch ohne einen Plattenspieler zu besitzen, aber in der tröstlichen Gewissheit, dass die visuellen und haptischen Effekte dieses Albums unverzichtbar waren, wollte man das Werk begreifen.

Natürlich musste jetzt auch endlich ein Plattenspieler her, und nach zwei Wochen Ferienarbeit im ortsansässigen Farben-großhandel und einem Taschengeld-Zuschuss der Eltern war es so weit: Im Frühjahr 1968 wurde ich stolzer Besitzer einer Dual-HS-39-Kompaktanlage. Und ich blieb dem *Sgt. Pepper*-Mythos treu: Das zweite Album, das ich mir jetzt leistete, war das gerade erschienene *We're Only In It For The Money* von den Mothers Of Invention: Frank Zappa lieferte mit dem Um-

schlag dieser LP die bis heute gelungenste Parodie des ikonischen *Sgt. Pepper*-Covers. Nicht allein der düstere Gewitterhimmel – von Blitzen durchzuckt – sollte die vermeintlich heile Welt des Liverpooles Quartetts ad absurdum führen.

1967 war die Welt in Aufruhr: Obwohl B-52-Bomber der US Air Force im Juli mehr als 800 Tonnen Bomben täglich über Nordvietnam abwarfen, obwohl Mao Tse-tungs »Rote Garden« in China wüteten, obwohl Zehntausende Kinder in Biafra verhungerten – in den westlichen Gesellschaften feierten Jugendliche den »Summer of Love«. Der oft als »fünfter Beatle« bezeichnete Produzent George Martin erinnert sich: »Sie stiegen aus, ließen ihr Haar lang wachsen, bemalten ihre Körper und »erfanden« den Sex. Sie diskutierten über Revolution und ihr seelisches Gleichgewicht. »Flowers« gaben ihnen »Power«. Sie hatten Pot und Acid, Optimismus und Enthusiasmus. Sie hatten »Happenings«, »Be-Ins« und »Love-Ins«. Sie hatten Idealismus, Energie, Geld und Jugend. Und sie hatten noch etwas anderes: Sie hatten Musik.«

»Swinging London« war 1967 das Epizentrum von Mode, Design, Theater und Musik – Inbegriff einer hippen Stadt. Nirgendwo waren die Klamotten schriller, die Haare länger und die Röcke kürzer als in der Hauptstadt der neuen Jugendkultur. Die Carnaby Street in Soho galt als Fixpunkt einer klassenlosen Gesellschaft: verschiedenste Szenen durchkreuzten sich hier, definiert durch Mode-, Musik- und Drogen-Vorlieben. Die Wohlstandskinder wuchsen in eine Popkultur hinein, wurden zur neuen Zielgruppe des Marktes und umworbenes Wählerpotential politischer Parteien. *Jugend* war als eigene gesellschaftliche Größe gerade erst erfunden worden. In zahllosen Clubs wie dem »Marquee« in der Wardour Street, dem »Bag O’Nails« in der Bond Street oder dem Underground-

Treffpunkt »UFO« in der Tottenham Court Road sorgten jeden Abend Bands mit neuen Rock- und Pop-Experimenten für Furore: Hippie-Mode – ob mit Uniformjacken, weiten Schlaghosen oder ethnisch eingefärbten Tüchern – brachte Farbe in die oft noch tristen Lebenswelten von Jugendlichen. Psychedelische Filme machten die Runde, Light-Shows verstärkten in Konzerten das Trip-Gefühl, graphisch avancierte Underground-Zeitungen waren die Mitteilungsblätter der Szene.

Als die Beatles am Neujahrstag 1962 zum ersten Mal nach London gekommen waren, um für Decca Records vorzuspielen, stand ihr Besuch in der Hauptstadt unter keinem guten Stern: Nicht nur hatten sie sich am Tag zuvor in einem verheerenden Schneesturm von Liverpool auf den Weg machen müssen; sie waren allesamt extrem nervös, Paul McCartney kaum bei Stimme, so dass sie wenig überrascht waren, als Decca ihnen mit der inzwischen historischen Begründung einen Schallplattenvertrag verweigerte: »Gitarrenbands kommen allmählich aus der Mode«. Ein halbes Jahr später, am 6. Juni 1962, präsentierte sich die Londoner Musikszene für das Liverpooler Quartett in ganz anderem Licht: George Martin, renommierter Produzent von Parlophone/EMI, war von ihrer elektrisierenden »Love Me Do«-Performance so angetan, dass er die Beatles sofort unter Vertrag nahm. Am 11. November kehrten sie in die Abbey-Road-Studios zurück, um den Song für ihre erste Single einzuspielen. Von nun an sollte dieser Gebäudekomplex in der Londoner Abbey Road, NW8 – hier vor allem das »Studio 2« – ihre kreative Heimstatt werden, in die sie sich nach stressigen Tournée zurückziehen konnten und in den kommenden fünf Jahren die Aufnahmetechniken revolutionieren sollten. Das Studio wurde ihr Klanglabor, und ab 1966 benutzten sie es wie ein Musikinstrument.



Nie wieder live! – Abschied von der Beatlemania

Schon auf ihrem Album *Revolver* (1966) hatten die Beatles mit »Tomorrow Never Knows« eine unvergleichliche Sound-Skulptur geschaffen, die mit ihren rückwärtslaufenden Gitarrenlinien, Tamboura, Sitar, Mellotron-Flöten und Geräuscheinblendungen von Bändern auf der Bühne nicht reproduzierbar war. Der »Gesang von tausend Mönchen«, wie er Lennon in dem Song vorschwebte, war nur als reines Studio-Artefakt zu haben. In der endgültigen Abmischung verschmolzen all die Klangeffekte zu einem einzigen bewusstseinsweiternden Panorama (»but listen to the colour of your dreams«).

Auf der nachfolgenden Tournee machten die Beatles die ernüchternde Erfahrung, dass die neuen Songs inmitten des Live-Tumults einfach nicht mehr aufzuführen waren. Auch fürchteten sie, durch die ständige Reproduktion simpler Stücke aus den Anfängen musikalisch zu regredieren. Als sie dann vom 24. bis zum 26. Juni 1966 auf der »BRAVO Beatles Blitztournee« zum ersten und einzigen Mal für drei Konzerte in die Bundesrepublik kamen, waren die Fans trotzdem außer Rand und Band. Nach ihren beiden Auftritten in München kam es vor der Essener Grugahalle und der Ernst-Merck-Halle in Hamburg zu Straßenschlachten zwischen aufgestachelten Fans und

Plakat zur »BRAVO
Beatles Blitztournee«,
1966



Ordnungshütern. Richtig schlimm aber wurde es in Japan, als man ihnen vorwarf, die Kampfsporthalle »Budokan« in Tokio durch ihren Lärm zu entweihen. Angeblich sollte es Attentatspläne rechtsradikaler Studenten geben. Unter Polizeischutz bezogen die Liverpools ihr Hotel und gaben allen Warnungen zum Trotz fünf Konzerte im »Nippon Budokan«.

Auf den Philippinen folgte anschließend ein handfester Skandal: Trotz begeisternder Auftritte vor mehr als achtzigtausend Besuchern im »Rizal Memorial Football Stadium« verscherzten sie es sich mit der Öffentlichkeit, als sie wegen eines zu engen Terminplans eine Einladung der Präsidentengattin Imelda Marcos ausschlugen. Ihre Weigerung, die geltungssüch-

tige Frau des Diktators zu treffen, machte die Beatles zu Freiwillig: Beim Verlassen des Hotels wurden sie von einem wartenden Mob körperlich attackiert und konnten nur unter größten Schwierigkeiten in das wartende Flugzeug flüchten. Die schikanöse Behandlung setzte sich fort, als die Behörden zunächst eine Starterlaubnis verweigerten und der Flieger für mehrere Stunden unter sengender Sonne auf dem Flughafen von Manila festgehalten wurde.

Und der Ärger ging weiter. Im Sommer 1966 gab es Krach mit der amerikanischen Plattenfirma Capitol Records, weil die Beatles in unkluger Provokation auf der US-Kompilation *Yesterday And Today* – das Album enthält neben Hit-Singles auch Songs der LPs *Revolver*, *Help* und *Rubber Soul* – in Metzgerkleidung mit blutigen, geköpften Babypuppen und frischem Schlachtfleisch im Schoß (»butcher sleeve«) posierten – so als wollten sie mit aller Macht ihrem Ruf als adrette Teenie-Band enttrinnen. Doch schon nach wenigen Tagen sah sich Capitol Records unter dem Druck zahlreicher Beschwerden gezwungen, die Platte wieder vom Markt zu nehmen. Sehr zum Leidwesen von John Lennon, der die Metzger-Fotos gern veröffentlicht hätte, »um unser braves Image zu durchbrechen«.

Inzwischen waren im bigotten Amerika jener Jahre auch weitere Auszüge aus Lennons »Jesus-Interview« erschienen, das er der befreundeten Journalistin Maureen Cleave vom *London Evening Standard* gegeben hatte. Darin hatte sich John zu ein paar unklugen Bemerkungen hinreißen lassen: »Das Christentum wird abtreten. Es wird schrumpfen und verschwinden. Das brauche ich nicht weiter zu belegen; ich habe recht, und die Zukunft wird es zeigen. Wir [die Beatles] sind jetzt beliebter als Jesus; ich weiß nicht, was zuerst von der Erdoberfläche verschwindet – Rock 'n' Roll oder das Christentum.

Das »Butcher Sleeve« der
US-Kompilation *Yesterday
And Today* (1966)



Jesus war in Ordnung, aber seine Apostel waren beschränkt und gewöhnlich.«

Seinen Vergleich mit dem Gottessohn wertete man als Blasphemie. Mehr als dreißig Radiostationen riefen zu einem nationalen Beatles-Boycott auf. Der Beatles-Manager Brian Epstein wollte gegen eine Konventionalstrafe die US-Tournee seiner Schützlinge am liebsten stornieren. Doch die gaben nicht klein bei. Gleich nach ihrer Ankunft auf dem Chicagoer Flughafen entschuldigte sich Lennon in einer Pressekonferenz für eventuelle Missverständnisse: »Also wissen Sie, ich habe nicht behauptet, dass die Beatles besser oder größer als Jesus Christus wären. Ich vergleiche uns nicht mit Jesus als Person oder mit Gott als Wesen oder was immer er sein mag. Ich habe nur einfach gesagt, was ich gesagt habe, und es war verkehrt oder falsch aufgefasst, und jetzt haben wir diesen Aufruhr.«

Trotz dieser bußfertigen Entschuldigung kochte die amerikanische Volksseele hoch: Radiosender riefen zur öffentlichen



John Lennon auf dem
Plakat zum Film
How I Won the War

Verbrennung von Beatles-Platten, -Fotos und -Andenken auf. Umgekehrt bezog vor allem Lennon öffentlich Stellung gegen den Vietnam-Krieg. Das inkriminierte Cover mit den Metzger-Posen der Beatles bezeichnete er als »genauso wichtig wie Vietnam«. Es gab Aufmärsche des Ku Klux Klan vor den Konzerthallen, und in Memphis wurde während des Auftritts der Beatles ein Knallkörper gezündet, der allen einen Heiden-schreck einjagte. Kein Wunder, dass die Fab Four nach ihrem Konzert am 29. August 1966 im »Candlestick Park«, San Francisco, ernüchtert entschieden, nie mehr auf Tournee gehen zu

wollen. George Harrison erklärte sogar total frustriert: »Das war's, ich bin nicht länger ein Beatle, ich bin raus!«

Vier Jahre intensiver Tournéen und drei Jahre Beatlemania hatten die Fab Four erschöpft. Sie waren mit ihren Konzerten mehr und mehr unzufrieden, da sie komplexere Stücke auf der Bühne nicht realisieren und sich selbst vor lauter Fan-Gekeusche auch nicht mehr hören konnten. Als sie zurück in England waren, führte ihre Ankündigung, in Zukunft nicht mehr live aufzutreten, sofort zu Spekulationen über die Auflösung der Band. In Deutschland titelte *Bild* – obwohl die Beatles gerade erst in London einen neuen Plattenvertrag mit neun Jahren Laufzeit unterzeichnet hatten – am 24. Januar dreist: »Die Beatles trennen sich – Sie wollen nicht fürs Finanzamt singen.« Bereits einen Tag später gab es in den *Westfälischen Nachrichten* das Dementi: »Die Beatles machen weiter.«

Natürlich wurde nicht alles so heiß gegessen, wie es am Ende ihrer desaströsen US-Tournee hochgekocht war. John, Paul, George und Ringo brauchten erst einmal Abstand von ihrer »Superstar-Existenz«. Also verfolgten alle vier jetzt individuelle Projekte: George Harrison flog im September für sechs Wochen nach Indien, um dort Musikunterricht bei Ravi Shankar zu nehmen, und John Lennon ging nach Deutschland, später nach Spanien, um dort Richard Lesters Film *How I Won the War* zu drehen. Ringo verbrachte den Herbst im Kreise seiner Lieben mit Maureen und seinem einjährigen Sohn Zak. Paul McCartney richtete sich ein neues Haus in der Cavendish Avenue in London ein und war nachts regelmäßig in Underground-Clubs wie »Revolution« oder »UFO« anzutreffen. Daneben half er befreundeten Bands wie den Escorts bei deren Schallplattenproduktion und ging mit seinem Kumpel, dem Beatles-Tourmanager Mal Evans, auf einen mehrwöchigen Afrika-Trip.



»Pepper« – das Wortspiel

Nach einer erholsamen und erlebnisreichen Safari in Kenia – Paul entdeckte dabei seine Leidenschaft fürs Super-8-Filmen – kehrten die beiden Ende Oktober nach England zurück. Auf dem langen Linienflug soll erstmals der Name »Sgt. Pepper« gefallen sein. McCartney hatte die Stewardess zum Zeitvertreib um Bleistift und Papier gebeten und begonnen, ein paar Phantasienamen aktueller Bands zu notieren: Big Brother & The Holding Company, Nitty Gritty Dirt Band und Quicksilver Messenger Service. In nachdenklicher Stimmung soll er dann zu Evans gesagt haben: »Wir brauchen auch so einen ausgefallenen Namen wie diese kalifornischen Bands.« Sein Gedankengang wurde unterbrochen, als das Essen serviert wurde: »Auf unseren Tablettis lagen so kleine Päckchen, die mit ›S‹ und ›P‹ beschriftet waren. Klar, Salz und Pfeffer. Wir spielten ein wenig mit den Wörtern herum, und ich sagte, einfach so: *Sergeant Pepper*. Salt and Pepper – Sergeant Pepper, ein Wortspiel.«

Zunächst sollte es bei diesem Wortspiel bleiben, und McCartney war froh, dass auch seine Mitmusiker inzwischen wieder heimischen Boden erreicht hatten. George und Pattie Harrison waren am 23. Oktober von ihrem Indien-Trip nach

London zurückgekehrt, und John Lennon hatte die Dreharbeiten zu *How I Won the War* am 6. November in Almería, Spanien, beendet. Der Familienmensch Ringo war ohnehin zu Hause geblieben und scharrte schon mit den Hufen. Nicht nur Brian Epstein, sondern auch die Plattenfirma EMI machte den Beatles jetzt Druck, mit den Aufnahmen für ein neues Album zu beginnen. Schon Anfang Oktober hatte EMI erklären müssen, dass die Liverpooler Goldjungen vor Weihnachten keine neue Single oder LP herausbringen, aber an einem Soundtrack zu ihrem dritten Film arbeiten würden.

Als die vier sich dann erstmals am 24. November in den Abbey-Road-Studios wieder trafen, nahm ein Kreativitätsschub seinen Anfang, der nicht allein in dem bahnbrechenden *Sgt. Pepper*-Album, »dem vielleicht einflussreichsten Werk in der Geschichte der Popmusik« (George Martin) kulminierte – während dieser turbulenten Wochen machten die Beatles den entscheidenden Schritt von Rock 'n' Rollern zu selbstbewussten Künstlern. Mit *Sgt. Pepper* erreichte Popmusik endgültig ihre kulturelle Legitimation. Sie wurde jetzt zum Untersuchungsgegenstand von Musikologen, Soziologen, Literaturwissenschaftlern, Historikern und Kulturwissenschaftlern. Und auch ein Gipfel-Koller kündigte sich bald an: Die fünfmonatige Studioarbeit sollte den letzten wirklich gemeinschaftlichen Antrieb der Fab Four repräsentieren. Nach den Aufnahmen ließ ihr Enthusiasmus im Studio merklich nach – so als hätten sie sich mit dem *Sgt. Pepper*-Album völlig verausgabt und wollten die Dinge nun ein wenig ruhiger angehen lassen.

Schon bevor die Beatles mit der Arbeit an *Sgt. Pepper* begannen, hatten andere Musiker versucht, das »Pop-Album« neu zu definieren und als künstlerisches Statement zu etablieren: Die Mothers Of Invention gaben im Juni 1966 ihre respektlose



The Who: *A Quick One*, und The Beach Boys: *Pet Sounds*

Freak Out-Parole aus, Bob Dylan hatte schon im Monat zuvor mit *Blonde On Blonde* – dem ersten Doppelalbum der Rock-Geschichte – demonstriert, wie empfindsame Lyrik und Rock-Rhythmen harmonierten. Mit ihrer *Aftermath*-Veröffentlichung vom April hatten die Rolling Stones bewiesen, dass das Instrumentarium einer Rockband problemlos um Dulcimer, Sitar und Marimba erweitert werden konnte, während The Who mit *A Quick One* Ende des Jahres erste Gehversuche Richtung Rockoper unternahmen.

Am nachhaltigsten aber zeigten sich die Beatles von Brian Wilsons Geniestreich *Pet Sounds* beeindruckt. Das im Mai 1966 erschienene Album der Beach Boys stellte eine echte ästhetische Herausforderung speziell für Paul McCartney dar, der *Pet Sounds* kurzerhand zum »besten Album aller Zeiten« erklärte und unbedingt mit der nächsten Platte noch einen Schritt weiter gehen wollte. Nicht zufällig wurden die Beach Boys am 29. April 1967 im britischen »Hausblatt« der Beatles, im *New Musical Express*, als »World's No. 1 Group« ge-

feiert. Vor allem die am 10. Oktober 1966 veröffentlichte Single »Good Vibrations«, eine Patchwork-Komposition aus mehr als 90 Stunden aufgenommenem Material und mit Produktionskosten von (nach heutiger Rechnung) rund 450 000 Dollar, ließ die Beatles ein wenig neidisch werden und stachelte ihren Ehrgeiz an.

Gleichwohl war das Selbstbewusstsein der Fab Four nach der Fülle ihrer Hit-Songs ins beinahe Unermessliche gestiegen. Hier waren vier Musiker, noch unerfahren und rau im Juni 1962. Jetzt wirkten sie wie in einem Rausch, und es schien, als würde ihnen künstlerisch *alles* gelingen, als könnten sie ohnehin nichts mehr falsch machen. Was sie in Angriff nahmen, funktionierte, ihre Zuversicht in jenen Novembertagen war grenzenlos. Weil sie wussten, dass sie die Songs nie live spielen würden, fühlten sie sich in ihren schöpferischen Möglichkeiten völlig befreit.



Die neuen Herren im Control Room

Schnell bekamen die Studio-Bosse die selbstsicheren Allmachtsgefühle der Beatles zu spüren. In der Abbey Road genossen sie jetzt komplette künstlerische Freiheit und hatten »priority access« zu allen EMI-Räumlichkeiten. Zu jeder Tages- und Nachtzeit konnten sie fortan die Aufnahmemöglichkeiten nutzen, andere Vertragskünstler der Plattenfirma, wie beispielsweise Cliff Richard, hatten sich den Terminwünschen von John, Paul, George und Ringo gefälligst zu fügen.

Wie die Zeiten sich geändert hatten: Bei ihrem ersten Studiobesuch in der Abbey Road im Juni 1962 waren die Arbeitsbedingungen noch streng geregelt: Maximal drei 3-Stunden-Sessions waren am Tag (10.00–13.00 / 14.30–17.30 / 19.00–22.00 Uhr) möglich, die Studiot Techniker trugen noch weiße Kittel, die Produzenten erschienen in Anzügen mit Krawatte, den Musikern war es nicht erlaubt, im »control room« irgendetwas anzufassen. McCartney erinnert sich: »In jenen Tagen gingst du ins Studio, spieltest deine Sache runter und gingst in den Pub. Dann mixten *sie* es, und *sie* riefen dich an, wenn *sie* eine Hit-Single zu haben meinten.« Doch in den Jahren 1965/66 übernahmen die Beatles mehr und mehr Kontrolle über den Aufnahmeprozess im Studio: Zum ersten Mal ge-

schah dies mit dem Einsatz eines Streichquartetts bei »Yesterday« auf Wunsch von Paul, dann forderten sie mit ihren Soundexperimenten auf *Rubber Soul* und *Revolver* die Techniker immer stärker heraus. Schließlich gab George Martin die Parole aus: »In Studio 2 haben wir jetzt *carte blanche*.«

Zu den paradiesischen Zuständen im Studio kam Ende 1966 ein weiteres Plus: Die Beatles verfügten inzwischen über ein nahezu unbegrenztes Budget und konnten zusätzliche Musiker (vom Solisten bis zum 41-köpfigen Orchester) nach Lust und Laune beschäftigen. Selbstverständlich suchten sie sich für ihr achties Studioalbum auch die Tontechniker (Ken Townsend und Geoff Emerick) selbst aus. War ihre erste Langspielplatte *Please Please Me* noch in weniger als zwanzig Stunden bei Produktionskosten von rund 400 Pfund eingespielt worden, sollte die Produktion von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* rund siebenhundert Studiostunden und Kosten von fast 50 000 Pfund in Anspruch nehmen.

Die Produktionsbedingungen eines Pop-Albums wurden dank des unnachgiebigen Experimentierwillens der Beatles und ihrer skrupulösen Qualitätskontrolle nachhaltig verändert. Während der ersten zwei Jahre ihrer Zusammenarbeit war George Martin nach der Devise vorgegangen: »Gib den Fans auf Platte, was sie auf der Bühne hören – und das so schnell wie möglich.« Jetzt ging es nicht mehr darum, ein mögliches Live-Programm in Rillen zu pressen, sondern um die maximale Ausreizung des Studio-Equipments – koste es, was es wolle. »Unsere Performance *ist* jetzt die Platte«, bekannte McCartney später.

Deshalb konnte John Lennon im November 1966 auch selbstbewusst fordern: »Ich möchte heute total anders klingen als gestern! Und dann wollen wir, dass das Piano nicht mehr

Verwendete Instrumente nach Gruppen

Legende: a Strawberry Fields Forever * b Penny Lane *
1 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band * 2 With A
Little Help From My Friends * 3 Lucy In The Sky With
Diamonds * 4 Getting Better * 5 Fixing A Hole *
6 She's Leaving Home * 7 Being For The Benefit Of
Mr. Kite! * 8 Within You Without You * 9 When I'm
Sixty-Four * 10 Lovely Rita * 11 Good Morning, Good
Morning * 12 Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band
(Reprise) * 13 A Day In The Life

Zupfinstrumente *Gitarre (elektrisch):* a, b, 1, 2, 3, 4, 5, 7,
9, 11, 12 * *Gitarre (akustisch):* a, 3, 10, 13 * *Bass (elek-*
trisch): a, b, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13 * *Sitar:* 8 *
Tambura: 3, 4, 8 * *Swarmandal:* a, 8 * *Harfe:* 6

Streichinstrumente *Violine:* 6, 8, 13 * *Viola:* 6, 13 *
Violoncello: a, 6, 8, 13 * *Kontrabass:* b, 6, 13 * *Dilruba:* 8

wie ein Piano klingt, sondern wie eine Gitarre. Aber dann muss die Gitarre auch wie ein Piano klingen. Ihr werdet das schon hinkriegen.« Unter diesem Druck liefen die Tontechniker zur Höchstform auf: Das von Ken Townsend entwickelte ADT-Verfahren (Artificial Double Tracking), mit dessen Hilfe das Klangvolumen einer Stimme oder eines Instruments erweitert werden konnte, wurde ebenso perfektioniert wie das Spiel mit Tempo- und Tonhöhenveränderungen. Gitarrensoli konnten durch Effektgeräte wie Overdrive oder Flanger virtuos manipuliert werden, erstmals wurde im Titelsong von *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* auch ein Instrument

Blasinstrumente *Trompete:* a, b, 13 * *Bach-Trompete:* b * *Posaune:* 11, 13 * *Oboe:* b, 13 * *Saxophon:* 11 * *Klarinette:* 9, 13 * *Waldhorn:* 1, 11, 13 * *Flügelhorn:* b * *Fagott:* 13 * *Flöte:* b, 13 * *Piccolo:* b

Tasteninstrumente *Piano:* b, 2, 4, 9, 10, 13 * *Hammond-Orgel:* 2, 7 * *Lowry-Orgel:* 3, 7, 13 * *Dampforgel:* 7 * *Cembalo:* 5 * *Mellotron:* a * *Minipiano:* 4 * *Harmonium:* b, 7 * *Harmonika:* 7

Schlaginstrumente *Drums:* a, b, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 12, 13 * *Tabla:* 8 * *Congas:* b, 4 * *Bongos:* a, 13 * *Güiro:* a * *Tambourin:* a, 2, 7, 11, 12 * *Maracas:* a, 3, 5, 12, 13 * *Glockenspiel:* 7 * *Kuhglocke:* 2 * *Glocke:* b, 9 * *Pauke:* a, 13 * *Perkussion:* a

Sonstige Instrumente *Kamm mit Papier:* 10 * *Bandeffekte:* b, 2, 7 * *Geräusche:* 1 * *Tierstimmen:* 11 * *Klatschen:* b

(Pauls Bass) über eine sog. DI-Box (Direct Injection) direkt in die Aufnahmekonsole eingespielt: Ein vollerer Sound mit mehr Präsenz war das Ergebnis. Gesangsstimmen wurden mit Hall und Echo verfremdet, Background-Gesänge beschleunigt oder verlangsamt. Allgemein galt während der Pepper-Sessions die Parole: »Nothing is real« – geht nicht, gibt's nicht!