

## Schreibkrämpfe

*// Under pressure / Rock'n'Roll Highschool / Jive Talk, Deutschspeak  
/ Rock'n'Roll, an accident waiting to happen / Gebrauchsanweisungen  
/ I used to be an Animal but I'm all right now: Zur tribalen Rolle des  
Ostinato / Sgt. Pepper knew my father / Thanxgiving //*

»Talking about music is like dancing about architecture«, sagt Steve Martin.<sup>1</sup> Er ist Komiker und hat gut lachen. Er hätte auch sagen können, über Musik zu schreiben sei wie nach einem Buch zu singen. Wer darauf besteht, neigt zur Überschätzung. Oder besitzt eine hohe Frustrationstoleranz. Über Rockmusik zu schreiben scheint besonders schwierig. Zunächst stellt es keine Selbstverständlichkeit dar, jedenfalls nicht bei uns; ein Rechtfertigungsdruck bleibt spürbar. »My two careers were rarely good for each other«, gesteht Simon Frith, der englische Soziologe: »Rock writing is not considered suitable for inclusion in an academic curriculum vitae; and ›sociology‹ is a term of abuse among rock writers.«<sup>2</sup>

So ist der Rock'n'Roll, zwar eine Musikform mit weltbreiter Verbreitung und einem Jahresumsatz von fast dreissig Milliarden Dollar,<sup>3</sup> an den europäischen Universitäten noch wenig zur Kenntnis genom-

1 Zit. nach Hentschel 1994, 15. Laurie Anderson verwendet den Satz als Motto ihrer Werkbiographie. Das hindert sie nicht daran, ausführlich zu und über Musik zu sprechen. Ich habe die Musikerin gefragt, warum sie ihre Interviews immer wie Performances inszeniere; ihre Antwort war eine Performance.

2 1984, 4.

3 Als Bob Geldof in den Nachmittagsstunden des 13. Juli 1985 im Londoner Wembley-Stadion das Live Aid-Spektakel zugunsten der Hungernden in Äthiopien eröffnete, soll annähernd eine Milliarde Menschen vor dem Fernseher gesessen haben (»A message for the media«, titelte treffend der Economist, das englische Wirtschaftsblatt). Die Gruppe Status Quo eröffnete den Anlass mit ihrem Rock ab der Stange und der Botschaft ›Rockin' All Over the World‹; diese Botschaft hat, wie viele Glücksverheissungen des Genres, auch etwas Drohendes. Fun ist ein Stahlbad, würden Adorno/Horkheimer wohl sagen.

men worden.<sup>4</sup> Nur wenige Institute verfügen über die notwendigen Fans und Fachleute.<sup>5</sup> Die Bibliotheken der meisten europäischen Universitäten führen kaum Rockliteratur, an den Seminaren bleibt Rockmusik Anekdote.<sup>6</sup> Michael Baeriswyl hat das Zürcher Lehrangebot im Fach Musikwissenschaft durchsucht. Zwischen 1980 und 1990, schreibt er, seien die Begriffe Jazz oder Rock weder erwähnt noch als Gegenstand thematisiert worden.<sup>7</sup> Zugleich führen einige Buchhandlungen immer noch eine Sparte »Musik« und eine Sparte »Rock und Jazz«, als schlosse die eine die anderen aus. Die Musikkritik hält den Begriff der klassischen Musik für einen Pleonasmus; zu mehr als hütelnden Abqualifizierungen der Populärkultur mag sie sich nicht hergeben. Immer noch gibt es Redakteure, die Rockmusik als Sonderfall des Rinderwahnsinns ansehen. Kulturkritiker, die sich mit Grausen abwenden. Rockjournalisten allerdings auch, die Musik nicht beschreiben, sondern notschlachten.<sup>8</sup>

Auch wollen die Werkzeuge der Analyse nicht greifen. Die Literaturwissenschaft tut sich schwer, weil Rocktexte als Gedichte nicht funktionieren, überhaupt weil sie vulgär sind. Die Musikwissenschaft arbei-

4 Eine vorzügliche Übersicht über dreissig Jahre Rocktheorie gibt die Anthologie von Frith and Goodwin, 1990.

5 Etwa Simon Frith an der Strathclyde University von Glasgow, Glenn Gass an der Indiana University, Andrew Goodwin an der San Francisco State University, Robert Pattison an der Long Island University, Rudi Thiessen an der FU Berlin oder Peter Wicke, Leiter des Forschungszentrums für populäre Musik an der Berliner Humboldt-Universität (zum akademischen Selbstverständnis von Simon Frith siehe Lister (1993, 3), zu demjenigen von Peter Wicke siehe sein Interview mit Thomas Gross (1993, 13).

6 Wobei offenbleibt, wie diese Seminare auszusehen hätten. Es ist zu befürchten, dass viel Staub gewirbelt würde. Man braucht nicht die Ramones und ihre »Rock'n'Roll Highschool« zu zitieren, um sich die Realsatire einer Rock-Pädagogik auszumalen. Siehe auch die Polemik von Glenn Gass, »Why Don't We Do It in the Classroom?« (1992, 93-100).

7 1990, 75.

8 Auch wenn nicht immer explizit formuliert, sind bei Musikern die Musikerinnen, bei Rockjournalisten die (ganz wenigen) Rockjournalistinnen, bei Zuschauern die Zuschauerinnen usw. ausdrücklich mitgemeint. Zur angehängten Schreibweise – ZuschauerIn, MusikerIn – konnte ich mich nicht durchringen. Ich löse das Problem mit einem Kompromiss, indem ich mich bemühe, regelmässig auf beide Geschlechter hinzuweisen.

9 Beispiele für Versuche, Rockmusik mit den Mitteln der Musikwissenschaft zu analysieren, finden sich u.a. bei Frith and Goodwin 1990, Riley 1988 und 1992, Thomson and Gutman 1988, Kuhnke et al. 1977, Moore 1993, Whiteley 1992.

tet zu präzise und zu oberflächlich.<sup>9</sup> Zu präzise, weil selten das an der Rockmusik interessiert, was bei ihr melodisch und harmonisch passiert. Zu oberflächlich, weil die Notation das nicht Notierbare verschweigt. Doch darauf kommt es an beim Rock'n'Roll.<sup>10</sup> Somit sind seine Gestik, seine Rezeption, seine Ästhetik kaum zu fassen. Seine Codes sind schwer zu entziffern. Sie offenbaren sich im Erleben oder in der Kommentierung des Erlebten: Die wichtigen Aussagen über Rock sind Aussagen des Rock. Sie finden sich bei Songs und Sängern und bei jenen Wenigen, die so schreiben, wie im Rock gesungen wird.

Über Rockmusik zu schreiben hat etwas Lächerliches. Mit jedem Satz entfernt man sich von seinem Gegenstand, jedes Adjektiv klingt nach Übersetzungsfehler, jedes Kapitel verkündet Niederlagen. Weil Rock so viel mehr impliziert als Musik, nämlich Trivial-, Sub- und Jugendkultur, Geschäft, Sex, Tanz, Religion, Parodie, Selbstdarstellung, Machismo, Kitsch, Kunst und Spass, jenes diffuse, glückverheissende *fun*, hat man alles zu bedenken und gerät in Gefahr, das Entscheidende zu überhören. Über Rockmusik zu schreiben schliesslich im Schatten des Alpenmassivs, sich in Karl-May-Manier von Ländern und Quartieren vorsingen zu lassen, die man wenig kennt oder gar nicht: Die Ausgangslage ist grotesk.

Ich schreibe nicht einmal in der Sprache, nach der die Rockmusik verlangt: jive talk. Der hört sich bei Lester Bangs, der lebte, schrieb und leider mit 33 Jahren auch starb wie ein Rockstar, so an: »I tell you there was once a gang that was so bitchin' bad that they woulda cut them dudes down to snotnose cry-babies and in less than three minutes too.«<sup>11</sup> So fängt der Artikel an, er handelt von den Troggs. Doch Bangs setzt hier nicht Slang ein, um ihn zu dokumentieren, sondern um sich über jene lustig zu machen, die diesen Slang insiderisch benutzen und sich so als Outsiders entlarven. Genau wie die Troggs.<sup>12</sup> Bei solchen Querverweisen muss die deutsche Sprache kapitulieren.

10 Für Definitionen ist es noch zu früh, der Klarheit zuliebe sei es aber vorweggenommen: Rock meint vor allem die Musik, Rock'n'Roll, im engeren Sinne ein Stilbegriff, die damit verbundene Lebenshaltung. Ich gestehe aber, die Begriffe oft synonym zu verwenden.

11 1988, 53.

12 Bangs »defined a style of critical-journalism based on the sound and language or rock'n'roll«, schreibt Greil Marcus im Vorwort zu einer Anthologie mit Bangs-Texten (1987, IX).

Dafür hat die Fremdsprache Chancen als Meta-Sprache. Zwischen Material und Interpretation wird klarer unterschieden. Auch hört man, von aussen kommend, erst den Laut und dann das Wort. Sound vor Text, Ausdruck vor Reflexion, das gehört zum Selbstverständnis des Rock'n'Roll.<sup>13</sup> Diedrich Diedrichsen, Chefideologe der deutschen Rocktheorie:

Als mein Bruder und ich im Alter von 4 bzw. 6 Jahren anfangen, uns Sonntag für Sonntag vorm Radio einzufinden, um wie eine Offenbarung die Hitparade entgegenzunehmen, konnten wir natürlich kein einziges Wort der Beatles verstehen. Dennoch mussten wir die Titel bezeichnen, mussten unsere Lippen und Gaumen zu irgendwas formen, wenn wir die Songs sangen. So entstand ein Englisch, das keinerlei Bedeutung hatte, bzw. das aus wenigen bedeutenden, man lernt ja ziemlich schnell in dem Alter, und vielen nicht-bedeutenden Wörtern bestand. Als wir Englisch irgendwann auch als ganz normale Fremdsprache lernten, war das schon nicht mehr wegzukriegen, wir konnten bereits ein Englisch, das sich mit diesem zweiten niemals decken würde.<sup>14</sup>

Das führt ihn zu einem überraschenden Schluss:

Dieser Zugang zu Englisch als Jive-Talk, Poesie, entspricht in vollständigerer und überzogenerer Weise aber einigen grundsätzlichen Zügen der Rock/Pop-Rezeption, dem paranoischen und dem erfinderischen/idealisierenden Zug, der eine steht für die ewige Suche nach/Angst vor dem DAHINTER, der Einbildung verborgener, zweiter Bedeutungen [...], der andere für die Übertreibung des DAVOR, des Repräsentanten des Stars. Das erste ist die verzerrte Rezeption des Nichtvorhandenen, die zweite des Vorhandenen. Beides sind durchgängige Elemente seit den frühesten Tagen der Teufelsmusik bis zu den allerjüngsten Entwicklungen ...<sup>15</sup>

Damit lässt sich arbeiten.<sup>16</sup> Mit den Einschränkungen, dass Musik sich nicht lesen lässt. Dass sie von ihren Betreiberinnen und Betreibern im-

13 Richard Meltzer hat, um diesen Punkt zu verdeutlichen, den Trashmen-Song 'Surfin' Bird' penibel transkribiert (1987, 1 ff.). Heraus kam, zumindest auf dem Papier, reine Idiotie. Die Botschaft teilte sich nicht in Worten mit. Ein schlagendes Beispiel dafür, wie wenig von einem einfachen Rocktext übrigbleibt, wenn der Klang wegfällt.

14 1988, 34.

15 Ebd.

16 Damit haben auch fremdsprachige Gruppen gearbeitet, etwa die Zürcher Frauengruppe Liliput, die nach Einschätzung des amerikanischen Kritikers Greil Marcus Englisch als Dada-Sprache verwendete (1993, 321).

mer anders und neu definiert wird. Dass sie sich als Ausdruck einer rastlosen, vor Zuschreibungen auf der Flucht befindlichen Kultur versteht, die unter die Terminologie geläufiger Kulturkritik wegtaucht, Literatur, Graffiti und Comics-Kürzel zitiert, Slogans und Schlagzeilen übernimmt, Subkulturen repräsentiert, sich im Vulgären gefällt, dann wieder komplexe Aussagen zu verknappen weiss. »Rock and Roll«, schreibt Joseph Carducci, »is an accident waiting to happen«.<sup>17</sup>

Dem hat eine solche Arbeit Rechnung zu tragen. Vielleicht ist sie deshalb zwischen die Disziplinen geraten. Herausgekommen ist die psychoanalytisch gefärbte Interpretation einer oral tradierten, medial verbreiteten Erzählweise zuhanden eines Literaturinstitutes. Eine interdisziplinäre Arbeit in jeder Hinsicht: Im Ansatz wissenschaftlich, im Thematischen populär, in der Bearbeitung journalistisch.<sup>18</sup> Da der Rock'n'Roll ein Bastard ist, Abkömmling dreier Kontinente, mehrerer Rassen und einer Vielzahl von Kulturen und Ethnien, zuhause in der Ersten, Dritten und Vierten Welt, in Chicago und New York, Johannesburg und Berlin, Paris und London, Dakar und Liverpool, kann ich mich damit trösten, wenigstens hier Gleiches mit Ähnlichem zu vergleichen.

**Fragen, Abstürze, Widersprüche** Die Arbeitsweise beeinflusst Methode, Inhalt und Stil. Diese Arbeit ist als Dissertation für das Englische Seminar der Universität Zürich verfasst worden, operiert aber selten mit dem Operationsbesteck der Literaturwissenschaft. Die Musik spielt eine zentrale, Musikwissenschaft aber eine marginale Rolle. Die Arbeit beruft sich auf psychoanalytische Deutungstechniken, stellt ihr Selbstverständnis aber in Frage. Massen und Medien werden thematisiert, doch steht die individuelle Betrachtungsweise im Vordergrund. Die Arbeit hält ein Plädoyer für populäre Kultur, vertritt aber, oft genug, elitäre Positionen.

17 1990, 163. Ich übernehme hier Carduccis Schreibweise, ziehe ansonsten die atrophierte Version vor: Rock'n'Roll; ein bisschen darf das Genre schon auf die Sprache schlagen.

18 Tatsächlich habe ich beim Dissertieren intensiv vom Journalismus profitiert und umgekehrt. Der Unterschied, falls das jemanden interessiert, liegt darin, dass fast immer zuerst ein Artikel vorlag. Oft hat aber diese Arbeit in die journalistische Arbeit zurückgestrahlt. Die wichtigsten, für die Arbeit relevanten Artikel sind im Anhang unter dem Titel »Artikel und anderes« gesondert aufgeführt.

Die offensichtliche Frage muss lauten, was im Rock für Geschichten erzählt werden, wie sie erzählt werden und warum sich Millionen von Menschen aus drei Generationen darin erkennen. Die heimliche Frage ist, warum sich die Akademie von solchen Geschichten distanzieren muss, zugespitzter: Worin das Unvermögen der Psychoanalyse gründet, populäre Kultur zu beurteilen, ohne sie deutend abzuwehren. Ich nenne die Frage heimlich, weil mir dieses Unvermögen zu Beginn nicht bewusst war. Ich begann in der Absicht, den Rock'n'Roll mit Hilfe der Psychoanalyse zu verstehen. Heute, sechs Jahre und Hunderte von Seiten später, geht es mir umgekehrt: Die Dynamik des Rock'n'Roll widersetzt sich der psychoanalytischen Sublimationsforderung, unterläuft ihre reduktionistische Hermeneutik. Rock'n'Roll trägt parodistische, überhöhte, dann wieder spannungsvolle Züge. Die Psychoanalyse macht eine erneute Phase der Restauration durch.<sup>19</sup>

Die erste Frage zielt auf die Funktion, und sie ist nicht zu trennen von der Frage nach dem Funktionieren. Es gilt herauszufinden, wie der Rock als Erzählweise operiert. Dazu muss ich darstellen, wie im Rock Geschichten erzählt, Codes angegeben, Chiffren ausgetauscht, Mythen geboren, Gedanken und Gefühle vermittelt werden. Das kann nur in Fragmenten gelingen, an Beispielen stellvertretend vorgeführt werden. Erst dann lässt sich das Unbehagen der Psychoanalyse vor dem Rock'n'Roll fassen und verstehen.

Das Buch ist in fünf Teile gegliedert. Nach ersten Rundschlägen und einem Blick vor Ort<sup>20</sup> versuche ich darzulegen, was mit Rock überhaupt gemeint ist und warum schon die Frage Probleme aufwirft.<sup>21</sup> Die Suche nach der Antwort zwingt zu historischen und stilistischen Exkursen. Ich erzähle von der zyklischen Beschaffenheit der Rockgeschichte, illustriere die medialen Verstrebungen des Genres und die Rückkoppelungen der Medien am Beispiel von MTV. Ich diskutiere den Kulturbegriff des Rock, seinen verfehlten Kunstanspruch und versuche die Exkurse in dynamischen Definitionen zu bündeln. Im zweiten Teil<sup>22</sup> thematisiere ich den Rock'n'Roll nicht als Volksmusik, sondern als eine Musik für das Volk. Der Unterschied erklärt sich in seiner medialen Ver-

19 Siehe auch den Abschnitt »Ernst Kris im Dienste des Ich« im Kapitel »Regression Revisited«.

20 Kapitel »Annäherungsversuche«.

21 Kapitel »Produktionen, Reproduktionen«.

22 Teil »Songs, Sänger, Strategien«.

netzung; sie hat zur Folge, dass sich zwischen Performer und Publikum eine Kluft auftut. Diese Kluft widerspricht dem Selbstverständnis des Rock und muss mythisch überbrückt werden. Dazu hält die Rockkultur Mythen wie Authentizität, Intensität, Subversivität bereit, die ihrerseits von Songs und Sängern inszeniert, aber auch kommentiert werden. Ich untersuche diese Verweisungsprozesse an einer Handvoll Songs mit mythischem Charakter.<sup>23</sup> Weil Rock als Erzählweise über das Erzählte reflektiert, werden die Mythen im Rock nicht nur transportiert, sondern transzendiert. Die beste Art, einen Mythos ausser Kraft zu setzen, ist seine künstliche Überhöhung. Ich beschreibe die Figur des Poseurs, der mit den Mitteln von Ironie und Parodie, Übertreibung und Understatement den Mythos inszenierend zu entkräften sucht.<sup>24</sup>

Auch der dritte Teil hat Songs und Sänger zum Thema, nur stehen diesmal die Songs im Vordergrund, nicht die Sänger.<sup>25</sup> Ich frage, was für Geschichten im Rock erzählt werden, die sonst nicht so erzählt werden können und wie. Dazu befrage ich die Musikerinnen und Musiker.<sup>26</sup> Rock ist orale Kultur, und über orale Kultur kann man reden. Ich rede mit Musikerinnen und Musikern wie Lou Reed, David Byrne, Tom Waits, Randy Newman, Iggy Pop, Pete Townshend, Elvis Costello, Nick Cave, Joni Mitchell, Richard Thompson, Ray Davies von den Kinks, Chuck D. von Public Enemy, Peter Buck von R.E.M., Andy Partridge von XTC, Beatles-Produzent George Martin und einigen anderen.<sup>27</sup>

Dabei stellt sich heraus, dass der Song keine geschlossene Erzählform darstellt. Der Song ist eine bedrohte Einheit, seine Erzählweise neigt zur Fragmentierung. Erzählt wird unter Druck; der Erzähler oder die Erzählerin werden gestört. Störungsquelle ist der Sound, ein so zentraler Begriff im Rock, dass viele ihn für sein Synonym halten.<sup>28</sup> Sound bedeutet die Fortsetzung des Erzählens mit anderen Mitteln, der Versuch, das Unsagbare Klang werden zu lassen. Sound setzt das Wie vor das

23 Kapitel »Mythen«.

24 Kapitel »Poseure«.

25 Teil »Rock als Erzählweise (Extended Version)«.

26 Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«.

27 Der entscheidende Vorteil der journalistischen Tätigkeit bestand darin, dass ich als Berichterstatter mit Musikerinnen und Musikern reden konnte, zu denen ich ohne publizistisches Mandat nicht einmal zugelassen worden wäre. Eine Liste der Interviews inklusive allfälligen Mitfragenden befindet sich im Anhang unter »Interviews«.

28 Kapitel »Sound als Sprache«.

Was, das Angetönte vor das Gemeinte, den Klang vor die Bedeutung, das Singen vor das Gesungene.

Dieser Zersetzungsprozess erhöht die Intensität, reduziert aber die Artikulation. Diesem Spannungsfeld ist der vierte Teil gewidmet.<sup>29</sup> Ich beschreibe zunächst die Bewusstseinsveränderungen durch ekstatische Musik, ihre Kombination von Rhythmik, Tanz und bewusstseinsverändernden Substanzen in Labor und Feld.<sup>30</sup> Im Direktvergleich von Voodoo-Kult und Rock'n'Roll stellt sich heraus, dass die Ekstase im einen Fall zelebriert, im anderen aufgeführt wird. Auch der Rock operiert mit Ritualen. Nur stehen diese nicht im Dienst der Religion, sondern der Produktion.<sup>31</sup> Rock strebt nach Rausch, der Auflösung des Ich, doch bleibt er im puritanischen Bewusstsein verhaftet, dem er zu entkommen trachtet. Der Zweck des Verbots sei seine Übertretung, sagt Marcel Mauss. Die Übertretung ist nur möglich unter Aufrechterhaltung des Verbots.

Im fünften Teil der Arbeit wende ich die Erkenntnisse über Songs, Sänger und Ekstase auf die psychoanalytische Hermeneutik an.<sup>32</sup> In drei Kapiteln untersuche ich das Spannungsverhältnis zwischen Psychoanalyse und Rock'n'Roll. Das Verhältnis erweist sich als antagonistisch. Die Psychoanalyse unterscheidet Kunst von Krankheit anhand deren Fähigkeit, Regression in Ichstärke zu überführen. Der Rock'n'Roll hat anderes im Sinn. Bei ihm werden Destabilisierung und Integration, Ichauflösung und Ichstärke, Regression und Artikulation simultan verhandelt. Das Energiemodell der Psychoanalyse schreibt vor, dass Spannung, die auf den Organismus einwirkt, sublimativ neutralisiert werden muss; Energie wird abgebaut. Im Rock'n'Roll wird Spannung dagegen nicht nur energetisch eingesetzt, sondern es wird mehr Spannung erzeugt, als kathartisch oder sublimativ abgeführt wird.<sup>33</sup> Das scheint der Psychoanalyse suspekt; was nicht sublimiert wird, ist nach ihrer Einschätzung vulgär, wenn nicht pathologisch.

Ekstase zielt auf Auflösung. Das Mass der Auflösung ist die Regression, ein zentraler Begriff im psychoanalytischen Prozess. Dass sie glei-

29 Teil »Ekstasetechniken«.

30 Kapitel »Rausch und Musik«.

31 Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

32 Teil »Die Psychoanalyse und der Vierteltakt«.

33 Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.



chermassen Normalität und Pathologie umschreibt, macht im klinischen Kontext Sinn; damit wird das Kontinuum zwischen psychischer Stabilität und Dekompensation unterstrichen. Der Regressionsbegriff wird terminologisch unscharf und in seiner Auslegung missbräuchlich, wenn mit seiner Hilfe ästhetische Urteile legitimiert werden. Hier mutiert die psychoanalytische Terminologie zur Zerschlagungswaffe. Als regressiv im Sinne von passiv, primitiv und pathologisch wird all das deklariert, was der psychoanalytischen Sublimationsforderung zuwiderläuft. Ich diagnostiziere die Angst der Psychoanalyse vor einer Musik, die über das still ergriffene Lauschen hinaus regressiv-kreative Kräfte freisetzt. Die Angst ist ein Abwehrsymptom des psychoanalytischen Systems, hinter dem die restaurative Tendenzen der Ich- und Narzissmus-Psychologie sichtbar werden. Die Restauration hat zum Ziel das Freudsche Unbehagen in der Kultur beschönigend abzuwehren. Der Rock'n'Roll und sein Energiemodell helfen, die Psychoanalyse und ihr Energiekonzept zu verstehen.<sup>34</sup>

Im letzten Kapitel der Arbeit komme ich auf die Aussichtslosigkeit zurück, Rock'n'Roll zu erleben und über ihn zu schreiben, ein Dilemma, das die ganze Arbeit leitmotivisch durchzieht. Das Dilemma lässt sich nicht lösen, aber thematisieren. Ein Traum und Elvis kommen mir zu Hilfe.<sup>35</sup>

**Materialkontrolle** Die Arbeit stützt sich auf Materialien unterschiedlicher Herkunft. Im Zentrum des Interesses stehen Songs und Sänger, Textauszüge, Musikbeschreibungen, Interviews. Nachdenken über Songs lässt sich am besten, wenn man Songs zitiert und ihre Musik beschreibt; Nachdenken übers Songschreiben heisst, Songschreiberinnen und Songschreiber zu befragen. Ich bediene mich bei Songs aus vierzig Jahren Rockmusik, dokumentiert in Songbooks und Alben, auf Singles, Vinylplatten und Compact Discs, Schwarzpressungen und Konzertaufzeichnungen. Die Aussagen von Musiker und Musikerinnen beziehe ich aus rund vierzig selbst geführten Gesprächen der letzten zehn Jahre, aber auch aus der Fachpresse, aus Anthologien, Biographien, Reportagen und Analysen.

34 Kapitel »Regression Revisited«.

35 Kapitel »Erleben und Deuten«.

Gerade letztere waren in der Rockliteratur lange Zeit untervertreten. Portraits, Interviews, Biographien, das Nachdenken am Objekt: Das hat es immer gegeben. Wer aber nach Analysen suchte, fand keine oder nur langweilige. »Most writing on mass culture is gloomy«, schreibt Simon Frith.<sup>36</sup> Sein bekanntestes Buch »The Sociology of Rock« von 1978, erbrachte den Gegenbeweis. Seither sind viele ausgezeichnete Arbeiten über den Rock'n'Roll erschienen. Die Literatur insbesondere aus England, Deutschland und den Vereinigten Staaten steigt exponentiell an und mit ihr das Niveau. Einigen Autoren werden wir immer wieder begegnen: Lester Bangs, Stanley Booth, Nik Cohn, Robert Christgau, Diedrich Diederichsen, Thomas Gross, Simon Frith, Nelson George, Andrew Goodwin, Peter Guralnick, Greil Marcus, Charles Shaar Murray, Robert Pattison, Rudi Thiessen, Peter Wicke. Und da Rockmusik eine multimediale Angelegenheit ist, werden neben Büchern und Artikeln auch Radiogespräche, Video-, Film-, und Fernsehdokumente beigezogen, CD-ROMs, Internet-Adressen, informelle Gespräche und Mitteilungen. Eigene Erinnerungen und Beobachtungen aus Tausenden von Rockkonzerten kommen hinzu. Soviel zur Quellenlage.<sup>37</sup>

Redaktionsschluss dieser Arbeit war der Januar 1997. Soviel zum Stand der Dinge. Die Arbeit ist nicht vollständig, dafür subjektiv. Objektivität sei transparent gemachte Subjektivität, das klingt nach Aus-

<sup>36</sup> 1985, 40.

<sup>37</sup> Zur Schreibweise: Längere Zitate werden in schmaler Schrift, ohne Anführungsstriche und im einfachen Zeilenabstand wiedergegeben, Songtexte oder -Zeilen eingerückt untereinander. Songs sind mit einfachen, Platten, Buchtitel und Artikel mit doppelten Anführungszeichen gekennzeichnet; Film-, Fernseh- und Videofilme sind als solche ausgewiesen. Entsprechend gliedert sich auch die Bibliographie, die Musik-, Film-, Primär- und Sekundärliteratur sowie Zeitschriften und eigene Interviews getrennt auflistet (die eigenen Interviews sind im Text mit dem Hinweis »Gespräch mit dem Autor« gekennzeichnet). Wo immer möglich, ist die Quelle eines Zitats, eines Gedankens angegeben und das Zitat in der Originalsprache wiedergegeben. Die Jahreszahl bezeichnet das Erscheinen der vorliegenden Ausgabe; das Datum der Erstausgabe ist in der Bibliographie nachzulesen. Liegt eine Übersetzung vor, wird dies im Zusatz »übers. nach« gekennzeichnet; Zitate aus der Sekundärliteratur sind mit »zit. nach« markiert. War die Quelle nicht zu eruiieren, wird dies mit dem Hinweis o.Q. (ohne Quelle) bzw. o. J. (ohne Jahr) oder o. S. (ohne Seiten) kenntlich gemacht. Der Index umfasst Namens- und Sachregister sowie alle im Text erwähnten Songs und Platten (Songs in kursiver Schrift, Alben in Kapitälchen, Musikernamen im Fettdruck, übrige Personen sowie Sachbegriffe in Normalschrift). Fachausdrücke wie Riff, Sampling, Jive Talk, etc. sind im Glossar knapp erklärt. Weitere lexikalische Literatur: siehe dort.

rede; dennoch sei sie hier mit Bedacht verwendet. Was diese Arbeit sein möchte: so kompliziert wie nötig und so verständlich als möglich. Hoffentlich auch lesbar. Es geht nicht an, über Unterhaltung zu schreiben und dabei zu langweilen. Mit der Universität will der Rock'n'Roll nichts zu tun haben, jedenfalls nicht offiziell.<sup>38</sup> Das hat gute Gründe und soll auch so bleiben, das Umgekehrte muss nicht sein. Wer sich vor dem Populären ziert, weiss nicht, warum es populär ist.

Damit sind auch die Grenzen dieser Arbeit angesprochen. Obwohl ich mich von Exzentrikern wie Nick Cave und Tom Waits, Elvis Costello oder Andy Partridge inspirieren lasse, mich an Hüsker Dü und Fishbone, Rage Against the Machine und Living Colour energetisiere, habe ich dem Druck der Strasse bzw. der Street Credibility widerstanden und die populäre Musik beim Adjektiv genommen. So steht wenig über die Avantgarde des Rock und eine Menge über seine Stars. Ich schreibe über Elvis Presley und James Brown, die Beatles und die Kinks, Bob Dylan und Joni Mitchell, David Bowie und die Sex Pistols, Prince und Madonna, Public Enemy und Nirvana. Vielleicht schreibe ich dabei über die Vertreterinnen und Vertreter einer untergehenden Gattung.<sup>39</sup>

Bleibt ein Problem, und das Problem ist nicht lösbar: die Art, wie Rock sich darstellt und dabei der Interpretation entzieht. Das hat Folgen für die Arbeit des Interpretierenden. Wenn sich Rock'n'Roll nicht anders vermitteln lässt als durch seine Inszenierung, wie lässt er sich denn beschreiben? Da sich eine Dissertation nicht singen lässt, bleibt

38 Der Antiintellektualismus zum Beispiel der britischen Fachpresse hat weniger mit Rock'n'Roll-Ideologie als vielmehr mit Selbstverleugnung zu tun. Eine grosse Zahl britischer Rockjournalisten ist in jenen höheren Bildungsstätten sozialisiert worden, die sie den befragten Musikern dann vorhalten. Das, sagt Peter Gabriel, sei eine vornehmlich britische Erscheinung. »In England it's a particular problem, because although there are many rock musicians that are middle class, not many of them admit it. And I think I get extra prejudices because I came from a private school, like many of the journalists, too. So people would then support their personal mythology, if you like. So I think I get less fairly treated in England for that reason.« (Gespräch mit dem Autor, 1986). Insbesondere der *New Musical Express* und der *Melody Maker* haben den Musiker wiederholt als Snob beschimpft. Das ist er nicht, was immer man von seiner Musik halten mag. Vermutlich hat er mit seinen *Womad*-Projekten mehr zur Realisierung der sogenannten multikulturellen Utopie beigetragen als jeder andere britische Musiker vor ihm.

39 Ich formuliere diese Einschränkungen – es gäbe noch andere – nicht aus Koketterie. In Anbetracht dessen, von dem diese Arbeit zu wenig spricht oder gar nicht, benennen sie nur das Offensichtliche.

das Nächstliegende: Sich an einer Sprache zu versuchen, die den Konturen des Beschriebenen nachfährt. Die so assoziativ vorgeht wie das Phänomen, auf das sie sich einlässt. Ob das gelingt, ist eine andere Frage. Der Anspruch jedenfalls ist einer der Beweglichkeit. Ich möchte gliedern, ohne zu zerlegen. Es geht also darum, den Fehler zu vermeiden, der dem britischen Musikwissenschaftler Richard Middleton in bester Absicht unterlaufen ist. Simon Frith hat Middletons Analyse von ›I'm Crying‹, einem Stück der Animals von 1964, der Selbsteinschätzung der Band gegenübergestellt. Man muss diesen Kulturschock genießen.

Zunächst Middleton:

In ›I'm Crying‹ ostinato and modal harmony are again used in a similar way, but they are organised within an overall 12bar-blues pattern (so that the ostinato is treated in fact as a riff). A refrain of modal vocal harmony is then added. The resulting cultural mixture is one typical of R&B. The cross relations in the ostinato (which is melodic and harmonic) are the equivalents of blue notes, arising from a similar conflict between melodic and tonal implications. The modal melodic movement of the ostinato, with its minor thirds, clashes with the tonal need for major triads imposed by the 12-bar blues structure. The cross relations are symptomatic of the harmonic complexity of the song, in which a modal/blue ostinato is placed in the overall context of a tonal, but stable and repetitive blues form, given a passionately blue vocal and followed by a refrain of triadic but modal ›organum‹ (i.e. parallel triads). The resulting tension, similar in type and effect to that of city blues even though slightly different in cultural make-up, is only partly assuaged by the tribalising role of the ostinato and the universalising, depersonalising effect of the ›organum‹.

Dann Alan Price , der Organist der Animals:

Eric (Burdon) and I wrote ›I'm Crying‹ together. We did it in the back of a van. I wrote the music and Eric did the words and we just threw it together in rehearsal in Blackpool on the North Pier on a Sunday afternoon. We just stuck it together and recorded it and by chance it was successful. We didn't set out to do anything much, we just had to do it, you know.<sup>40</sup>

»One reason for the sharp difference in discourse«, schreibt Frith dazu, »is ignorance.«<sup>41</sup> Middletons Analyse ist nicht falsch. Die Frage ist aber, ob sie ihrem Gegenstand gerecht wird. Ob sie, bei aller Präzision, nicht

40 Zit. nach Fritz 1984, 13.

41 Ebda.

Entscheidendes übersieht; ob sie nicht den Rausch unterdrückt, dessen Erzeugung sie bis in die Moleküle der Harmonielehre zu analysieren sucht.

Zur Ignoranz der Animals: Sie hatten nicht gelernt, wie ihre Musik wirkt. Sie brauchten es auch nicht zu wissen. Es gibt genug Rockmusiker, die aus Minderwertigkeitsgefühlen oder Dünkel heraus den Wunsch verspüren, Kunst zu produzieren. Das führt zu peinlichen Resultaten, da nicht besserer Rock'n'Roll herauskommt, sondern schlechter Jazz oder, noch schlimmer, vulgäre Klassik. Andererseits, dies zu Herrn Middletons Entlastung, ist auch von der Spontaneität der Rockmusiker wenig zu halten. Einen Song aufzunehmen ist kein spontaner und schon gar kein zufälliger Prozess. Auch Konzerte folgen einer Dramaturgie, die oft Abend für Abend inszeniert wird, mit vorgestanzten Gesten, Ansagen und Abläufen.

Die Unwissenheit des Kritikers und der Kritisierten geht auf die Trennung von E- und U-Musik zurück, doch sie hat noch andere Gründe: kulturelle, soziale, psychologische, biographische. Letzten Endes geht es um Fragen der Haltung; Distanz zwischen Deuten und Erleben im Falle Middletons, fehlende Distanz zwischen Erleben und Deuten im Falle der Animals. Paul McCartney hat diese Distanz in eine Anekdote gepackt, halb amüsiert, halb irritiert. Beim Einkaufen sei er von einer amerikanischen Schülerin angesprochen worden, erzählte er 1989 dem Rolling Stone.

We started talking, and she said, ›It was great the way you put that message on the end of ›Sgt. Pepper‹. And I said, ›No, actually, we never did that. We didn't even know about it.‹ And that was true: I never knew about it until some fans turned up at the house one day. And, sure enough, if you played it backward it said ›we'll fuck you like Superman‹, or something discreet like that.

Die Gesprächspartnerin war nicht umzustimmen, sie glaubte an Botschaft und Absicht. »I told her, ›Now wait a minute. I was one of them. I know what we did.‹ And she said, ›Look, I took a summer course, and my teacher told me ...‹« Gegen solche Pädagogik war er machtlos. »And that kind of sums it up, really. That's where it's all at. There were only four of us who actually know what happened to the Beatles. There were only four people in the back of those blacked-out limos, giggling a lot. And we're the only four who know.«<sup>42</sup>

42 Zit. nach Henke 1989, 148.

**I Love Everyboy** Ich danke allen, die geholfen haben in der Hoffnung, niemanden zu vergessen.<sup>43</sup> Der erste Dank geht an die Kolleginnen und Kollegen des Tages-Anzeigers, vor allem des Inland- und Kulturressorts der Zeitung; sie haben meine jahrelange Teilzeitarbeit und meine achtmonatige Absenz im Sommer 1994 grosszügig mitgetragen. Die TA Media AG, vertreten durch Peter Weiss, haben mir für diese Zeit ein freistehendes Büro sowie die Infrastruktur der Zeitung zur Verfügung gestellt. Die Kolleginnen und Kollegen der Computerabteilung haben zahllose Hardware-Abstürze pariert. Die Chefredaktion hat meine Abwesenheiten ermöglicht und mich auch sonst unterstützt. Hier bin ich Viktor Schlumpf und vor allem Roger de Weck zu grossem Dank verpflichtet.

Die Primär- und Sekundärbibliographie dieser Arbeit verzeichnet über achthundert Einträge, die Musik- und Videographie fast ebensoviele. Dahinter steht die selbstlose Hilfe vieler Leute. Für Mitlesen, Ausschneiden und Zusenden danke ich insbesondere Stefan Howald und Ignaz Staub, ferner Günter Amendt, Matthias Bachmann, Adolf Dittrich, Paul Fischli, Thomas Früh, Nick Joyce, Frank Hänecke, Albert Kuhn, Thomas Küng, Martin Schäfer, Dieter Sträuli, Christian Rentsch, Markus Wicker, Barbara Villiger Heilig sowie den Dokumentationen des Tages-Anzeiger und von Fernsehen DRS. Dort gebührt mein grösster Dank Marianne Berna und Bruno Gut; sie führen bzw. führten die beste Rock-Dokumentation, die ich kenne. Für musikalische Bildung und Weiterbildung, für Debatten, Palaver und Begeisterung zeichnen Thomas Bodmer, Philippe Büttner, Eric Facon, Peter Figlestahler, Paul Fischli, Markus Ganz, Sara Guntern, Urs Hügin, Henk Hofstede, Nick Joyce, Markus Kenner, Roger Köppel, Viviane Laissue, Michael Lüscher, Thomas Küng, Stephan Melzl, Benedict Rüttimann, Thierry Sartoretti, Martin Schäfer, Christian Seiler, Benedetto Vigne, Markus Wicker, Iggy Wiederkehr und Thomas Würdehoff. Die beste Musik fand ich bei Ruedi Fehlmann und seinem Plattenladen »Rock On« in Zürich.

Bei einigen Interviews bin ich meinen Mitbefragerinnen und -befragern zu innigem Dank verpflichtet (sie sind im Anhang gesondert aufgeführt), insbesondere Nick Joyce für die Gespräche mit David Byrne,

43 Natürlich danke ich auch den Vertreterinnen und Vertretern der Plattenfirmen und Konzertveranstaltern, ich möchte sie keinesfalls verschweigen. Ohne ihre Unterstützung hätte ich nie so viel Musik gehört, gesehen und mit so vielen Musikerinnen und Musikern reden können.

Chuck D., Alison Moyet, Ray Davies und Pete Townshend<sup>44</sup> sowie Eric Facon für das Interview mit Andy Partridge und Roger Köppel für das Gespräch mit Randy Newman. Für das Reden über Musik und Gesellschaft danke ich Christian Rentsch. Für jahrelange Ermutigung und Unterstützung danke ich Stefan Howald und Nick Joyce. Für Zeichnungen und Begeisterung danke ich Hannes Binder.

Wo möglich, habe ich Kapitel der Arbeit zusätzlich gegenlesen lassen. Für ihre sorgfältige Kritik danke ich Günter Amendt, Thomas Bodmer, Mario Erdheim, Stefan Howald, Urs Hügin, Guido Kalberer, Martin Schäfer und Christian Rentsch. Meiner Familie danke ich für Unterstützung und Motivation. Meiner Liebsten dafür, dass sie kam und blieb, mir half, mich anstachelte, tröstete, provozierte und aushielt.

Keine Arbeit ohne Vertrieb, kein Vertrieb ohne Verlag, kein Verlag ohne Verleger. Der Stroemfeld Verlag war von Anfang an meine liebste Adresse gewesen; Janis Osolin ist dann mein erster – und liebster – Verleger geworden; der gelassenen Zuversicht seines Teams ist zu verdanken, dass dieses Buch eines geworden ist.

Der letzte Dank geht an meinen ersten Leser. Professor Henri Petter hat mich während sechs Jahren begleitet, angetrieben und herausgefordert. Er hat den vorliegenden Text ganz lesen müssen, zum Teil mehrmals, zum Teil in wesentlich schlechterem Zustand. Sein Humor hat mir über schlimme Momente hinweggeholfen, seine präzise Kritik hat mich vor schlimmen Momenten bewahrt. Als ich ihn im Winter 1989 mit dem Vorschlag überfiel, die Erzählweise des Rock'n'Roll zu untersuchen, meinte er trocken: »Ich kenne mich da nicht aus. Überzeugen Sie mich.« Jahre später habe ich ihn beiläufig gefragt, wie ihm die Kassetten so gefielen, die ich den Manuskripten jeweils beilegte.

Das eine oder andere, gab der Professor zurück, sei ihm schon noch eingefahren. Na also.

44 Hier bin ich auch Thomas Würdehoff zu Dank verpflichtet.

## **INTENSIVSTATIONEN**





## INTENSIVSTATIONEN

### *Annäherungsversuche*

*// Smells Like Nirvana / No Satisfaction / Ein Tänzchen für den General / Rock'n'Roll, Stille, Lärm / George Bush an der Gitarre, Bill Clinton am Saxophon / Lou Reed, heiss und kalt / Wovon Little Richard wirklich singt / Rock und Rendite / Ice-T: Does South Central look like America to you? / Mit Nick Cave im Jammertal / Mit John Lee Hooker in Tupelo / Der doppelte Elvis / Das Verbot und seine Übertretungen //*

»Clowntime is over«, singt Elvis Costello; der Spass scheint vorbei zu sein. Im Sommer 1996 trat ein, was Komikern nicht einmal als Parodie eingefallen war: Die Sex Pistols traten wieder zusammen auf. Sie täten es nur des Geldes wegen, versicherten sie. Und sahen aus wie die Typen, die sie damals gehasst hatten. 19 Jahre zuvor hatte Johnny Rotten die Bühne verlassen mit seiner letzten Frage: »Ever feel like you been cheated?«<sup>1</sup>

18 Jahre später würde er seinem Publikum die Enttäuschung zurückzahlen. Der Comeback-Versuch der Sex Pistols im Sommer 1996 erwies sich als deprimierende Bühnenerfahrung. Aber die Erwartung war absurd gewesen. Punk handelte davon, nicht zurückzublicken. Geschichte erschien ihm als Ort, nicht als Zeit, und sie war nicht der Ort, an dem er sich gerne aufhielt. Die Geschichte, auch die der eigenen Musik, war ihm blosser Nostalgie, laut Diedrich Diederichsen die Hysterie nichtgelebter Gefühle.<sup>2</sup> Punk war Jetztzeit pur, Aufglühen im Moment, ein Theater des Hasses in unterbelüfteten Räumen. Das panikartige Stottern der Gitarren. Die schreienden Dilettanten, die vom Ende der Zukunft erzählten. Wie die Sex Pistols und Johnny Rotten, ihr singender, spuckender Epileptiker, ein Schnellredner, ein Schnelldenker, ein Paranoiker der Intelligenz.

Beim Comeback 18 Jahre später marschiert er wie ein Blechsoldat über die Bühne, ein Clown im karierten Anzug mit hohtoupiertem Haar. »I'm worried about the geriatrics that'll turn up«, hatte er über sein Publikum gesagt. »I hope it rains and they get their wheelchairs

1 1977 im Winterland-Auditorium von San Francisco, dem einstigen Ballsaal der Hippies. Ich werde später, im Abschnitt über die Sex Pistols (Kapitel »Mythen«), auf den Moment zurückkommen.

2 o. Q.

stuck in the mud.«<sup>3</sup> Für sie hat die Band geübt. Johnny Rottens Stimme scheppert angemessen. Steve Jones sägt anständige Riffs an der Gitarre. Bass und Schlagzeug halten die Stellung. Alle bösen Lieder reiten vorbei, sie klingen wie Fussball-Lieder. Kein Stück zu lang, kein Refrain zu ausgefahren. Niemand soliert, keiner drängt sich vor. Der Sound ist nicht zu laut, nicht zu schrill, das Dekor gepflegt. Fünfzig Minuten später ist der Spuk vorbei. Beim Abschied winkten sie.

Der Rock'n'Roll hat das Alzheimer-Stadium erreicht. Eine wachsende Zahl von Rock'n'Roll-Rentnern verweigert die Pensionierung. Die senile Bettflucht treibt sie aus ihren Villen, zum öffentlichen Altersturnen. Arthritisches Schrummeln auf den grossen Bühnen. Und diese agitierte Munterkeit. Dagegen war Punk angetreten. Nun wollen jene, die gegen die Saurier antraten, auch ein Plätzchen im Jurassic Park.

Als diese Arbeit begann, Winter 1989/90, in Teilzeittranchen, waren Internet, Techno, Nirvana, PJ Harvey, Public Enemy, Woodstock II, der Golfkrieg und Bill Clinton kein Thema. Heute, sechseinhalb Jahre später, sind die meisten kein Thema mehr. Vor sechs Jahren stand Nirwana noch für den Zustand buddhistischer Erleuchtung. Und das Nirwana-Prinzip für Freuds irrige Annahme, der Organismus strebe nach Energieausgleich, nach einem Abströmenlassen von Spannung, tendiere von der Erregung hin zur Ruhe.<sup>4</sup> Ein halbes Jahr zuvor hatte Nirvana, ein hart rockendes Trio aus der Nähe von Seattle, seine erste Platte veröffentlicht. Die Musik liess Erregung und Ruhe ineinanderlaufen, sie machte einen Lärm, der alle Lügen übertönen wollte. Heute, wenige Jahre nach Kurt Cobains Tod, redet kaum mehr jemand über ihn und über sie. Die Gruppe ist Geschichte und ihr Sänger eingegangen in die Rock'n'Roll-Ikonographie. Ein weiterer Abgänger.

Vor zwei Jahren sah ich die Gruppe zum ersten und sie ihr Publikum zum letzten oder vorletzten Mal. Es war der 19. Februar 1994. Siebentausend Verlorene in einer eisigen Sporthalle am Stadtrand von Neuenburg in der französischen Schweiz. Die Leute drückten in alle Richtungen, nach vorn und hinaus in die Gänge, auf die vergitterten Balustraden und hinunter in die Gruft aus Stahl und Beton. In den Gängen Neonlicht und bleiche Gesichter, im Dunkeln Silhouetten, angeflackert von den Scheinwerferbatterien.

3 Zit. nach Deane 1997, o.S.

4 Ich komme auf diesen signifikanten Irrtum ausführlich zurück, im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

Die Menge stand dichtgedrängt und blickte nach vorn, wie vom Donner gerührt, den die Musiker auf ihren Instrumenten erzeugten. Cobains Valiumstimme war kaum zu hören, seine gemurmelten Ansagen unverständlich. Die Gruppe brauchte fast eine Stunde, um sich aus der Erstarrung zu lösen. Dann liessen sie sich in ihren wuchtigen, von zarten Intermezzi durchzogenen Sound fallen, brachen in lärmige Improvisationen aus, und mit einem Schlag war klar, worum es der Gruppe ging. Je lauter die Musik wurde, desto feiner kam sie einem vor, zeitlu-penhaft. Nach einer Coverversion von David Bowie's ›The Man Who Sold the World‹, akustischen Dreingaben mit Handorgel und Cello und einer letzten Zugabe war Schluss. Exit Nirvana.

Zehn Tage später schluckte Kurt Cobain in Rom fünfzig Rohypnol-Tabletten. Sie pumpften ihm den Magen aus.<sup>5</sup> Am Abend des 5. April setzte er sich hin und schrieb mit roter Tinte und Kinderschrift einen letzten Brief an Fans und Familie, darin die Zeilen: »I thank you all from the pit of my burning, nauseous stomach for your letters and concern during the last years.<sup>6</sup> I'm too much of an erratic, moody person that I don't have the passion any more. So remember: It's better to burn out than to fade away.«<sup>7</sup> Er spritzte sich einen letzten Schuss, schluckte eine Handvoll Valium, legte die Identitätskarte neben sich und steckte sich, über der Garage seines Hauses in Seattle, den Gewehrlauf in den Mund. Sie fanden ihn drei Tage später ohne Gesicht.<sup>8</sup>

Im selben Sommer wurden T-Shirts angeboten, auf denen der Abschiedsbrief zu lesen war. »It's better to burn out than to fade away«, das war von Neil Young, sein Kommentar über den Tod von Elvis Presley und die Geburt des Punk, von Johnny Rotten und den Sex Pistols.<sup>9</sup> 15 Jahre später nahm ihn Kurt Cobain beim Wort.

Rock ist tot, und er riecht nicht mal komisch. Er starb hundert Tode, den Tod der Lächerlichkeit, Tod durch Verfettung, schleichende Ver-

5 Die Chronologie der letzten dreissig Tage ist nachgezeichnet bei Aizlewood et al. 1994, 78 ff.

6 Anspielung auf Cobains chronische Magenschmerzen, deren Herkunft nie wirklich erklärt wurde, vermutlich psychosomatischer Natur war und die der Sänger mit Heroin therapierte.

7 Zit. nach Aizlewood et al. 1994, 82.

8 Ebda., 78 ff.

9 Auf ›Hey Hey My My (Into the Black)‹ von 1978. Nach Cobains Tod führte Young das Stück, das er nie mehr angerührt hatte, gleich zweimal in San Francisco auf. Auch ein Abschied (Baillie et al. 1995, 19).

blödung. Tod unter dem Obduktionsmesser der Kritik, Tod unter dem Flutlicht der Sportarenen. Die Rapper haben den Musiker als Handwerker abgeschafft, die Techno-Tänzer den Sänger als Star. MTV bestimmt, wie die Musiker auszusehen haben und definiert, über die Sendefrequenz eines Videoclips, wie weit er in der Billboard Top Hundred vorstossen darf. Immer weniger Firmen geben für immer weniger Künstler immer grössere Summen aus. Jede neue Bewegung erweist sich als Variation der Bewegungen vor ihr. Die Halbwertszeit zwischen Newcomer und Has-Been, so die Sprachcodes der Verwertungsgesellschaft, verkürzt sich laufend. »Science Fiction and Nostalgia«, sagt T-Bone Burnett, »have become the same thing.«<sup>10</sup>

Ein Spielraum bleibt, aber er wird enger. »Pop ist das einzige Massenmedium«, schreibt Diedrich Diedrichsen, in dem man trotz Zensur »immer wieder vor einem Massenpublikum radikale Positionen vertreten kann.«<sup>11</sup> Vorausgesetzt, man unterläuft die Absorption durch CNN/MTV/CBS schnell oder kreativ oder doppelbödig genug. Das wird immer schwieriger. Es zeichnet sich ab, dass die Strategie des Rock, schneller zu sein als Kritiker und Talentsucher und die Konkurrenz, sich der Vereinnahmung durch Mobilität, Geschwindigkeit, unablässig abgeänderten Codes und Stilen zu entziehen, sich gegen ihre Betreiber wendet. Es geht immer schneller, bis eine Gruppe, ein Stil, eine Platte an die Spitze kommt. Es dauert immer weniger lang, bis eine Gruppe erschöpft, ein Stil veraltet, eine Platte vergessen ist.

Kurt Cobain und Nirvana haben die Mythen des Rock'n'Roll ein letztes Mal zur Aufführung gebracht, seine Forderungen nach Authentizität, Intensität und Subversivität inkarniert und zugleich seine Produktionsbedingungen erfüllt. Die Nirvana-Musiker hassten MTV, aber sie haben dessen Forderungen erfüllt, sich der Selbstzensur unterworfen.<sup>12</sup> Sie gaben sich zunächst als Alternative aus, landeten aber bei David Geffen, dem Industriemagnaten. Sie sprachen von der Nähe zu ihren Fans, spielten aber zuletzt in Stadien, an riesigen Openair-Konzerten.

<sup>10</sup> Zit. nach Flanagan 1987, 51.

<sup>11</sup> Diedrichsen 1994, o.S.

<sup>12</sup> So auch an den MTV-Video-Awards von 1992, als der Sender der Gruppe verbot, ihr neues Stück »Rape Me« zu spielen und stattdessen »Smells Like Teen Spirit« oder »Lithium« verlangte. Nirvana reagierten auf ihre Weise. Sie begannen mit dem Verbotenen und wechselten im letzten Moment, bevor der Sender einen Werbespot aufschaltete, zu »Lithium« über (Azerrad 1993, 276 ff.). Zu MTV siehe auch das Kapitel »Produktionen, Reproduktionen«.

Auch daran habe er nicht mehr glauben können, schreibt Cobain in seinem letzten Brief.

I haven't felt the excitement of listening to, as well as creating, music along with really writing something for many years now. I feel guilty beyond words about the things. When we are backstage and the lights go out and the manic roar of the crowd begins, it doesn't affect me [...] Sometimes I feel as if I should have a punch-in time clock before I walk on stage. I've tried everything to appreciate it and I do, God believe me, I do. But it's not enough.<sup>13</sup>

**Whatever, Nevermind** Kurt Cobain wuchs in einer ausrangierten Holzfällerstadt bei Seattle auf, in »the bowels of a redneck loser town called Aberdeen WA«, wie er in der ersten Biographie zuhause seiner Plattenfirma Sup Pop schreiben sollte.<sup>14</sup> Seine Eltern waren arm, White Trash, die Stadt ohne Arbeit, eine Gegend für Alkoholiker und Selbstmörder. Die Scheidung der Eltern stürzte den Neunjährigen in eine Krise, die er später mit Musik und Drogen therapierte. Nach einigen Fehlstarts gründete er mit dem kroatischen Bassisten Krist Novoselic Nirvana; 1989 erschien ihre erste Platte, ein Achtungserfolg. Zwei Jahre später kam die zweite heraus, holte Michael Jacksons »Dangerous« vom ersten Platz; den Fans war aufgefallen, wer mehr über die Gefahren wusste, die er beschwor.

Das Album hiess »Nevermind« und klang auch so; jeder Song ein Abschiedsbrief, adressiert an eine Generation, die zu Beginn der neunziger Jahre und nach zwölf Jahren republikanischer Herrschaft ein ausgepowertes, von Aids und Arbeitslosigkeit, Armut und kaputten Familienstrukturen geschütteltes Amerika vorfand. Glück oder Sinn oder Selbstverwirklichung sind in den Songs von Nirvana nicht zu haben; man kann davon ausgehen, dass unter den neun Millionen Käuferinnen und Käufern von »Nevermind« eine ähnliche Gefühlslage vorherrschte. Je lauter Cobains Gitarre dröhnt, desto brüchiger kommt einem seine Stimme vor, je härter Bass und Schlagzeug einfahren, desto zeitlupehafter klingt die Musik. Gegensätze zerreißen die Lieder. Das Harte und Zarte, das Schöne und Hässliche, Rausch und Leere, Amok und

13 Zit. nach Aizlewood et al. 1994, 82.

14 Zit. nach Azerrad 1993, 108.

Koma schienen Kurt Cobain, dem Schlafkranken im amerikanischen Traum, einerlei. »I'm a narcoleptic«,<sup>15</sup> murmelte er beim Erscheinen der Platte, »so I have a hard time being motivated at any time.«<sup>16</sup> Der Schock in Cobains Liedern bestand darin, dass sich kein Schock einstellte; er konnte achselzuckend Schreckliches erzählen und mit fiebriger Intensität die Leere beschwören.

Zur lethargischen Wucht der Musik, die den Melodien der Beatles so viel verdankte wie dem Spiel von Black Sabbath und Sonic Youth, die auf die Alten verwies wie Aerosmith und Led Zeppelin, aber auch jüngere Kollegen zitierte – die Melvins, die Meat Puppets –, reflektierte Cobain über Gewalt und Drogen, kaputte und bedrohte Beziehungen, in gestammelten Sprachfetzen, die er aus Gedichten und Gesprächspassagen zusammenstückelte, oft erst im Studio, während das Trio die Musik aufnahm. Sie handelt nicht von Wünschen und ihrer Erfüllung, sondern von der Distanz zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Die Kluft wird mit Sound aufgefüllt, einem stark verzerrten, gewissermassen ätherischen Lärm: amphetamine Wut, mit Valium sediert .

Etwas Chemisches geht von den Liedern aus. Sie erinnern an den Zustand nach eingeworfenen Aufputsch- und Beruhigungsmitteln, nach agitierter Lethargie, die zwischen dem Schrecklichen und Schönen keine Unterschiede macht. Beides fühlt sich gleichermassen wattig an, entückt, und so klingt es auch, schrecklich schön. Die Worte kommen nur in Bruchstücken herüber, oft bleiben nur Zeilen hängen, Gedankenfetzen:

Maybe I'm dumb  
 Maybe just happy  
 (▷Dumb◁)

heisst es auf dem letzten Nirvana-Album, oder:

I'm so happy because today  
 I've found my friends  
 They're in my head  
 I'm so ugly, but that's okay, 'cause so are you  
 (▷Lithium◁)

15 Michael Azerrad hält das für eine Schutzbehauptung. Wahr sei nur gewesen, dass Cobain sich bei jeder Gelegenheit in Schlaf geflüchtet habe (1993, 159).

16 Zit. nach Cameron 1995, 13.

Schliesslich sein hervorgestossenes, unablässig wiederholtes

I feel stupid and contagious  
Here we are, now entertain us

im Refrain von ›Smells Like Teen Spirit‹, dem Erkennungsstück der Gruppe, das sie bekannt gemacht hat, an ihnen hängenblieb, sich zuletzt an ihnen vollstreckte. »We're a perfect example of the average uneducated twentysomething in America in the nineties«, reagierte Cobain auf Deutungsversuche und bekannte, die Texte manchmal Minuten vor der ersten Aufnahme zu vollenden oder zu schreiben. Seine Verrätselungsversuche haben Fluchtcharakter; um jeden Preis die Spuren verwischen.

It is now time to make it unclear  
To write off lines that don't make sense  
(›On a Plain‹)

Das Stück wurde von einer hysterischen Musikpresse zur Jugendhymne der Neunziger stilisiert. Dabei meint ›Smells Like Teen Spirit‹ weniger die jugendliche Indifferenz als vielmehr die Versuche, diese sozialarbeiterisch zurechtzurücken; ›Teen Spirit‹, die Aufbruchsformel, ist der Name einer amerikanischen Deo-Marke.<sup>17</sup>

Neu ist nicht einmal das Missverständnis. Schon ›(I Can't Get No) Satisfaction‹ von den Stones hatte nicht jugendliches Irresein im Sinn als vielmehr den verkrampften Versuch der Werbung, es zu instrumentalisieren. Das kommt davon, wenn man nur auf die Gitarren hört und nicht auf die Worte:

When I'm watching my t.v.  
And a man comes on to tell me  
How white my shirts can be  
Well, he can't be a man 'cause he doesn't smoke  
The same cigarettes as me  
(›(I Can't Get No) Satisfaction‹, 1965)

Wie Deo/Video: Der Nirvana-Song gefiel MTV so gut, dass er den dazugehörigen Clip auf intensive Rotation schaltete und der Gruppe an

17 Cobain behauptet, das gar nicht gewusst zu haben; der Titel gehe auf ein Graffito einer Freundin zurück, die bei ihm zuhause »Kurt smells like Teen Spirit« an die Wand gesprayed habe. »I took that as a compliment«, sagt er; »I thought that was a reaction to the conversation we were having but it really meant that I smelled like the deodorant.« (Zit. nach Azerrad 1993, 212)



die Spitze half. Nirvana erklärten ihren Erfolg mit dem Hinweis, sie machten nichts anderes als Popmusik mit verzerrten Gitarren, im Zeitlupentempo heruntergespielt.<sup>18</sup> Aber der Erfolg weist über die Musik hinaus. Er spiegelt den Zwang der Musikindustrie, aus einer selbstgeschaffenen Stagnation herauszufinden, aus einer Mainstream-Selektion von Produkten, deren Belanglosigkeit die Absätze zu drosseln drohte. Nirvana waren die Rosskur eines Genres, das an seinen eigenen Produktionsbedingungen verfettete.

Kaum hatte sich das Trio aus Seattle durchgesetzt, schaltete die Industrie auf »Grunge«, wie sie den neuen alten Stil nannte, nahm laute Gitarristen unter Vertrag, die mit langen Haaren und Holzfällerhemden herumliefen. Diese Typen und ihre Uniformen, spottet Johnny Rotten in seiner Autobiographie, erinnerten ihn an Rory Gallagher.<sup>19</sup>

Kurt Cobains Tod hat etwas Virtuelles, Zeichenhaftes. Sein Abschied mit Songzeile, das verzweifelte »better to burn out than to fade away« kommt einem wie der letzte Versuch vor, Musik in Sinn zu überführen oder in eine Sinnlosigkeit, die nicht sogleich visualisiert, digitalisiert und sonstwie eingerastert in die Sammlung der Gefühle einging. Das letzte Nirvana-Album hiess »In Utero«. Cobain schwebte ein anderer Titel vor: »I Hate Myself and I Want to Die«. Lester Bangs' berühmter Satz über den Tod von John Lennon – »ultimately you are mourning for yourself«<sup>20</sup> – hat einen letzten Nachahmer gefunden. Kurt Cobain ist gestorben für den Rock'n'Roll.

### *Her Life was Saved by Rock'n'Roll*

Als die amerikanischen Truppen in Panama realisierten, dass General Noriega sie genarrt hatte und in die päpstliche Nuntiatur geflüchtet war, umstellten sie das Gebäude und bedachten ihn mit dem erfolgreichsten

18 Morris 1992, 60 ff. Zur Herkunft des Stils und seinen Vorläufern siehe auch Azerrad 1992.

19 Gallagher, der schwitzende Authentizitätsgarant mit der irischen Bluesseele, starb wenig später (Lydon 1994).

20 Bangs 1987, 299.

Exportartikel ihrer Heimat:<sup>21</sup> Rockmusik in voller Lautstärke. Das war an der Wende zu den 90er Jahren, 45 Jahre nachdem amerikanische Soldaten Jazz, Kaugummi und Coca-Cola nach Europa gebracht hatten. Und 36 Jahre nachdem ein gewisser Sam Phillips aus Alabama<sup>22</sup> die Bemerkung gemacht haben soll, die er bis heute bestreitet: »If I could find a white man who had the Negro sound and the Negro feel, I could make a billion dollar.«<sup>23</sup> Worauf dieser Phillips, brillanter Produzent schwar-

21 Amerika meint hier und im folgenden die USA. Ist von Mittel- oder Südamerika, von Kanada und anderem die Rede, werden die Regionen und Länder speziell genannt. Der implizite Kolonialismus wird zu Recht verurteilt. Im vorliegenden Fall ist es aber so, dass der Rock'n'Roll seine Wurzeln zwar in Afrika und Nordeuropa hat, aber in Nordamerika entstanden ist. Und auch wenn die süd- und mittelamerikanische, auch die karibische Musikkultur Einfluss auf die Rockmusik genommen hat – Stichworte: Salsa, Samba, Reggae, Ska –, unterscheiden sich diese Varianten und Legierungen klar von dem, was gemeinhin unter Rock verstanden wird. Zudem schwingt im Begriff Amerika noch jene mythische Qualität mit, auf die sich die US-Kultur immer wieder beruft. Amerika meint somit beides, Land und Idee. Nordamerika meint nur das Land. Mythologie also vor Geographie, Sprachimperialismus in Ehren.

22 Das Secretary of the North Alabama White Citizens Council gab noch 1956 die Losung heraus, »rock'n'roll is a means of pulling the white man down to the level of the negro. It is part of a plot to undermine the morals of nation« (zit. nach Marsh and Stein 1981, 8). Dennoch konnte der Münchner Raoul Hoffmann 1980 in seiner »Rock Story«, konnte das »Sach-Lexikon Populärmusik« von 1987 (Ziegenrucker et al., 1989) unbekümmert von »Negern« schreiben, als habe es nie eine Debatte darüber gegeben, was der Begriff impliziert, nicht nur historisch. Dass Schwarze von sich mitunter als »niggers« sprechen, etwa Niggers With Attitude, der Rap-Band aus Los Angeles, ist relevant, aber nicht hier.

23 »Sam Phillips denies making the statement«, schreibt Greil Marcus, »believing that it implies he was only interested in money, when his ambition was equally to bring the two races and their music together.« (1992, 52) Was Phillips ganz sicher nicht gesagt hat, ihm aber von Albert Goldman unterstellt und von Robert Pattison und anderen übernommen wurde: »If I could find a white boy who could sing like a nigger, I could make a million dollars« (Goldman 1982, Pattison 1987). Obwohl der Satz in der falschen Zitierweise fast axiomatischen Charakter hat und in Anthologien und Biographien regelmässig an den Anfang der Erörterungen gesetzt wird (Posener et al. 1993, 33), bestreitet Phillips' langjährige Mitarbeiterin Marion Kreisky ihn entschieden, die übrigens, wie Phillips selbst, eine Radioredaktorin gewesen war und nicht bloss die Sekretärin, als die sie in den Anthologien bezeichnet wird (Theweleit 1994b, 296). »I never heard Sam use the word ›nigger‹ – nothing could be more out of character.« (1992, 52 f.) Greil Marcus, der im Unterschied zu Goldman und anderen Kreisky in der Sache befragte, sieht eine Absicht hinter der Unterstellung: »Because Goldman has placed a racist slur at the very founding point of rock'n'roll, and because, here and elsewhere, he works to make racism seem ordinary, matter-of-fact, and obvious, he will contribute [...] to the growing fashionableness of racism among Americans of all sorts.« (Ebda.) Marion Kreisky war es übrigens, die Elvis zum ersten Mal gesehen und gehört und Phillips in der Folge hartnäckig empfohlen hatte. Dass Phillips kein Rassist sein kann, geht schon aus seiner leidenschaftlichen Auseinandersetzung mit schwarzer Musik hervor (Guralnick 1994b), deren wichtigste Vertreter wie Howlin' Wolf, Muddy Waters und andere er produzierte und förderte.

zer und weisser Musik seit vielen Jahren, mit einem solchen, damals 19jährigen Jungen eine Platte aufnahm. Das war am 6. Juli 1954. Der Name des jungen Sängers, ein Lastwagenfahrer mit einer auffälligen ödipalen Fixierung: Elvis Aaron Presley.

Womit die Soldaten den General beschallt haben, ist später bekannt geworden, als der *New Musical Express* eine Liste der Titel veröffentlichte.<sup>24</sup> Auf Platz eins befand sich ›Proud to be an American‹ von Barry Manilow, gefolgt von Linda Ronstadts ›You're no Good',<sup>25</sup> den Motown-Titeln ›Nowhere to Run‹ von Martha and The Vandellas und ›You Keep Me Hanging On‹ von Diana Ross und den Supremes; dann Jimi Hendrix' ›Voodoo Chile‹, Bobby Fullers ›I Fought the Law and the Law Won‹ sowie ›Modern Love‹ und ›Let's Dance‹ von David Bowie.<sup>26</sup> Schliesslich Twisted Sister mit der Who Nummer ›We're Not Gonna Take It‹, Johnny Cashes ›Wanted Man‹ und ›Welcome to the Jungle‹ von Guns'n'Roses.<sup>27</sup> Jeder Titel hat Verweisungscharakter. Dabei hätte es diese Mühe nicht gebraucht; um Rockmusik als Folter einzusetzen,<sup>28</sup> hätte die tägliche Top-Forty-Ration vollauf gereicht. Mit Janet Jackson, Technotronic, Cher und Phil Collins. »It's only rock'n'war«, titelte Kolumnist Art Buchwald in der *Herald Tribune*.<sup>29</sup>

24 Zit. nach *Tempo* 1990, 133.

25 Eine Ehre, die Frau Ronstadt wohl nichts ausgemacht hat; sie gehört schliesslich, zusammen mit Queen, Status Quo, Tina Turner, Elton John und anderen zu jenen Musikerinnen und Musikern, die den von der UNO ausgerufenen Kulturboykott während der südafrikanischen Apartheid ignorierten und im Vergnügungspark von Sun City die weisse Oberschicht amüsierten.

26 Bowies Reaktion darauf, stellvertretend für andere zitiert: »I don't want to be involved! [...] Here you have a man [Noriega, jmb.] who's been condoned by the American government for 20 years, while they've been aware of what he is and what he does, merely so they can have the inroads into their ridiculous war, supplying things for the bloody Contras. It's just incredible. They're so keen to let anyone rule a country as long as it's not pinko-commie. They'll let any monster take over. These are just lightweight observations [though]; I'm not much of a political realist« (Du Noyer 1990, 70).

27 Es gibt Songs zu jedem Thema, auch zum Krieg; das »Rock Music Source Book« hat Hunderte von ihnen aufgelistet (Stand: 1980; siehe auch Marsh and Stein 1981, 443 f. Aktualisierung Marsh and Bernard 1994). Ob die sich mit dem Selbstverständnis der Soldaten hinter den Lautsprecherboxen vertragen hätten, ist eine andere Frage.

28 vgl. Dittrich 1980/81.

29 1990, 16. Und dies nicht zum ersten Mal; auch der Vietnamkrieg war mit einem Rock-Soundtrack unterlegt worden (dazu: Michael Herrs »Dispatches« (1978) sowie Filme wie »Apocalypse Now«, »Letters from Vietnam« oder »Good Morning Vietnam«).

Auch wenn dann nicht die Musik den panamaischen General und ein-stigen Verbündeten aus seinem Versteck trieb, illustriert der Vorfall zweierlei: Rock ist überall. Und er gehört allen.

**Bill Clinton im Heartbreak Hotel** Rock ist überall. Er übertönt jeden anderen Lärm. Er säuselt in Supermärkten, dröhnt in den Sportarenen. Er grundiert die Filme, rhythmisiert die Abendnachrichten. Rock in Rio, Versailles, Moskau und Saugerties. Rock im Stadion und im Walkman, in Funk und Fernsehen.<sup>30</sup> Rock in Clubs und Fabriken. Im Auto und am Swimmingpool. Beim Einschlafen und Aufstehen, bei der Arbeit, beim Lesen, Rock in der Kirche und bald noch auf dem Friedhof. »Rock'n'Roll is, today, too big for any center«, grämte sich Greil Marcus Ende der siebziger Jahre. »It is so big, in fact, that no single event – be it Springsteen's tour, Sid Vicious' overdose, or John Lennon's first album in five years – can be much more than peripheral.« Die Folge: »Rock'n'Roll now has less an audience than a series of increasingly discrete audiences, and those various audiences ignore each other.«<sup>31</sup>

Rock im Weissen Haus. 1972 ernannte Richard Nixon Elvis Presley – auf dessen Drängen – zum »Narcotic Agent« ehrenhalber.<sup>32</sup> Jimmy Carter schmückte seine Eröffnungsrede vor der demokratischen Partei mit einem falschen Dylan-Zitat.<sup>33</sup> Ronald Reagan versuchte, Bruce Spring-

30 Hänecke 1988, Dollase et al. 1986.

31 1993, 159.

32 Marcus 1977, 137. Für Nixon stellte die Auszeichnung eine PR-Aktion dar, für Presley bedeutete sie wesentlich mehr. Mit diesem Ausweis fiel es ihm leichter, an rezeptpflichtige, gar illegale Substanzen heranzukommen. Zugleich konnte er gegen die Konkurrenz etwa der Beatles intrigieren, denen er in wirren Briefen an den Präsidenten Däfetismus und antiamerikanische Umtriebe unterstellte (siehe Denselow 1989, Posener 1993). Klaus Theweleit hat, in seinem »Buch der Könige«, Elvis' autoritären Charakter analysiert (1994a, 1994b) Als Colonel Parker, Presleys Manager, von Nixons Entourage um ein Hauskonzert gebeten wurde, antwortete er, dies sei für Elvis eine Ehre. Und koste, Spesen exklusive, 25'000 Dollars. Der Beamte war schockiert. »Col Parker, nobody gets paid for playing for the President!« »Well, I don't know about that, son«, gab der Colonel zurück, »but there's one thing I do know. Nobody asks Elvis Presley to play for nothing.« (zit. nach Marcus 1977, 137 f.). Ob Nixon gezahlt hat, sagt Marcus nicht.

33 »We have an America that, in Bob Dylan's phrase, is busy being born, not busy dying.« Die Zeile in »It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)« lautet natürlich umgekehrt: »He not busy being born is busy dying.« Und obwohl sich Carter wiederholt auf Dylan bezog, war er bei einer hartnäckigen Nachfrage durch den Journalisten Steven Brill von Harper's nicht einmal imstande, eine von Dylans Platten, geschweige denn eines seiner Lieder zu nennen (zit. nach Anson 1981, 212 f.).

steens Vietnam-Paraphrase ›Born In The USA‹ in ein republikanisches Bekenntnis umzudeuten;<sup>34</sup> der Sänger musste dementieren. Nach seiner Wiederwahl fasste Reagan seine ersten Amtszeit in den Satz: »We made beautiful music together in the last four years, but from here on in, it's shake, rattle, and roll.«<sup>35</sup>

George Bush sah man am Abend seiner Wahl mit einer elektrischen Gitarre um den Hals und auf einer Bühne. Dass sie nicht angeschlossen war, wollen wir ihm in Anbetracht dessen, was sein Nachfolger Bill Clinton am Tenorsaxophon zum besten gab, nicht übelnehmen. Als seine Kampagne auf dem Tiefpunkt stand, trat er in der NBC-Satiresendung »Saturday Night Live« auf und spielte ›Heartbreak Hotel‹. Greil Marcus, der als Politologe den Rock'n'Roll analysiert und umgekehrt, hält den Auftritt, mit der ihm eigenen Emphase, für wahlentscheidend. Clinton, glaubt er, habe mit seiner Geste zeigen wollen, dass er nichts mehr zu verlieren habe. Sein Auftritt habe dann die Wende herbeigeführt: »Er war nicht Elvis, aber vielleicht war er Elvis genug, zumindest für diese eine Nacht.«<sup>36</sup>

Clinton gilt als erster Rock'n'Roll-Präsident der USA; Kommentatoren diagnostizierten einen Paradigmenwechsel in der amerikanischen Politik, weil der neue Präsident jünger war als Mick Jagger,<sup>37</sup> die Gruppe Fleetwood Mac mochte, auch schon mal Marihuana geraucht hatte<sup>38</sup> und in den sechziger Jahren mit langen Haaren herumgelaufen war. Dafür liebte ihn auch das Magazin Rolling Stone, der sich zuvor zaghaft links von Clinton engagiert hatte.

34 »America's future rests in a thousand dreams inside your hearts«, sagte Reagan am 19. September 1984. »It rests in the message of hope in songs of a man so many young Americans admire: New Jersey's own Bruce Springsteen. And helping you make those dreams come true is what this job of mine is all about.« (Zit. nach Marcus 1993, 267.) Springsteens Dementi fiel auffallend zahm aus, ein Umstand, auf den ich zurückkommen werde (siehe den Abschnitt »Der Sänger und die im Dunkeln« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«).

35 Zit. nach Marcus 1989, 434. Das Ungeheure an der Formulierung ist der Gegensatz zwischen dem Song von Big Joe Turner und der »beautiful music«. Nach vier Jahren republikanischer Herrschaft, wollte Reagan zeigen, werde jetzt erst zur Sache gekommen. Ein Versprechen – ›Shake, Rattle and Roll‹ – als Drohung.

36 Zit. nach und übers. von Fricke et al. 1993, 15. Klaus Theweleit weist darauf hin, dass sich auch George Bush vorübergehend auf Elvis einliess, aber spöttisch, herablassend; ein schwerer Fehler, wie sich noch zeigen würde (Theweleit 1994b, 588 ff.).

37 »Na und? Was heisst das schon?«, gab Jagger zurück; »John Major zum Beispiel ist jünger als ich.« (Rasch 1993, 17)

38 Ohne zu inhalieren, wie er, sichtlich nervös, während seiner Kampagne korrigierte; wie das wohl funktionieren soll? »Gekiff, aber nicht inhaliert«, kommentiert Thomas Gross: »Gibt es ein ironischeres Bonmot auf das Verhältnis der Neunziger zu den Sechzigern als dieses clintonsche Bekenntnis?« (1994c, 2)

Aber nicht alle fielen auf die Anbietderung herein. Auf die Frage der Neuen Zürcher Zeitung, was das denn heisse, ein Rock'n'Roll-Präsident, winkte Mick Jagger bloss ab.

Es heisst überhaupt nichts. Seine Lieblingsgruppe soll Fleetwood Mac sein, nicht wahr? Das ist alles nur PR. Wer selbst ständig mit PR zu tun hat, weiss, wieviel Unsinn dahintersteckt. Clinton und Rock'n'Roll? Er trat in MTV auf, na und? Am Inaugurationsball hat er ein paar Noten auf dem Saxophon gespielt – toll! Ich mag Musiker, sogar Saxophonisten... Aber was hat Musik mit Politik zu tun? Nicht alle, die Rock'n'Roll mögen, müssen die gleichen politischen Ideen haben. Schliesslich haben auch Leute, die klassische Musik hören, oft sehr divergierende politische Ansichten.<sup>39</sup>

Heftiger reagierte Hunter S. Thompson auf das Wort vom Rock'n'Roll-Präsidenten, obwohl er es, sagt er wenigstens, selbst erfunden hat. »Es gibt Menschen, die sagen, Bill Clinton sei der Rock'n'Roll-Präsident. Das ist so, als würde man behaupten, Adolf Hitler hätte nachts gern nackt zu Zigeunermusik getanzt«, lästerte er in einem vom Spiegel bestellten Artikel über »Onkel Bill in Little Rock«. Thompson's Erinnerung an seine Begegnung mit Bill Clinton in »Doe's Eat Place«, einem Billigrestaurant in Little Rock, Arkansas, ist aufschlussreich. Das mit der Rock'n'Roll-Wahl sei eine grosse Sache, habe er Clinton sagen hören,

grösser als alles, was Jesse Jackson anzubieten habe, und wenn er die gesamte Leserschaft des Rolling Stone überzeugen könne, für ihn zu stimmen, und am besten noch MTV und Barbara Streisand und die Arsenio Hall Show,<sup>40</sup> könne er Bush im November vielleicht wirklich schlagen. Die Frage wäre nur, wie man Jungwähler, diese kleinen Bastarde, von denen es 20 oder 30 Millionen gibt, dazu bringen könne, sich registrieren zu lassen. Sonst wären sie so nutzlos wie Titten an einem Wildschwein.<sup>41</sup>

39 Zit. nach und übers. von Rasch 1993, 17. »Primary Colors«, Joe Kleins Schlüsselroman über die Clinton-Kampagne, der im Frühjahr 1996 die Bestsellerlisten anführte, lässt die Clinton-Figur Jack Stanton unablässig tiefende Country-Nummern und sentimentale Liebeslieder aus den Fünzigern singen (Anonymous 1996).

40 Arsenio Hall, ein schwarzer Schauspieler und Talkmaster, ist für seine liberalen Fernsehshows bekannt. Ausserdem spielte er in John Landis' Komödie »Coming to America« eine Nebenrolle.

41 1994, 81.

»Was hat Musik mit Politik zu tun?«, fragt Mick Jagger, der sich 1969 mit der Limousine an den Londoner Grosvenor Square chauffieren liess, um ein paar Strassen lang mitzudemonstrieren.<sup>42</sup> Andere gaben sich optimistischer. Als die Associated Press am 23. Januar 1990 vermeldete, der »amerikanische Rockstar Frank Zappa« sei in Prag vom tschechoslowakischen Präsidenten Václav Havel empfangen worden, »mit dem er die Möglichkeiten einer kulturellen Zusammenarbeit erörterte«, schien der Traum der Yippies von der Rhythmisierung der Politik und der Politisierung des Rock in greifbare Nähe gerückt.<sup>43</sup> Selbst Zappa, eher der sarkastische Typ, schien von seiner neuen Rolle fasziniert. »I got a new job«, soll er ganz aufgeregt ausgerufen haben. Der Job: eine Art tschechoslowakischer Kulturattaché auf Zeit. Später beschloss Zappa sogar, für die amerikanische Präsidentschaft zu kandidieren. Leider hinderte ihn seine fortschreitende Krebserkrankung, die Drohung wahrzumachen. »The idea is to run as a nonpartisan candidate«, hatte er im Herbst 1991 Bob Guccione, Jr., erklärt, dem Chefredaktor des Magazins Spin –

and urge other people around the country to not only run but resign from the Democratic and the Republican parties because the Democrats stand for nothing except 'I wish I was a Republican' and the Republicans stand for raw, unbridled evil and greed and ignorance smothered in balloons and ribbons. So that's really not much of a choice.<sup>44</sup>

Wenn amerikanische Präsidenten eine Kultur in ihre Wahlkämpfe einbauen, gehört diese zum Bezugssystem des konservativen Repertoires.<sup>45</sup> Also auch der Rock'n'Roll; er scheint die Funktion einer Religion eingenommen zu haben – mit Heilsversprechen, Ritualen, einer hartnäckigen Mythologie und, bei aller Laszivität, einem insistierenden Moralismus.

42 Um die Andienerei mit typischer Selbstironie auf die Spitze zu treiben, im Stück »You Can't Always Get What You Want«: »I went down to the demonstration / to have my fair share of abuse«.

43 Havel empfing später auch Lou Reed und die Rolling Stones; ihre Musik hatte für den tschechischen Untergrund der sechziger und siebziger Jahre grosse Bedeutung gehabt, wie in dem bewegenden Interview nachzulesen ist, das Lou Reed mit Havel geführt hat (Reed 1991, 145-162).

44 Zit. nach Guccione 1991, 92.

45 Das zeigt sich auch daran, um nochmals auf die US-Politik zurückzukommen, wie selbstverständlich Robert Altman in »Tanner '88« und Tim Robbins in »Bob Roberts« die Zweckehe zwischen Rock und Politik in ihre Satiren einbezogen haben.

**Sweet Jane, Little Richard** Rock ist überall, er war es nicht immer. Früher rauschte er auf der Mittelwelle, wenn überhaupt. Bevor MTV und die Privatradios ihn überallhin verbreiteten, musste er entdeckt werden. Lou Reeds Song »Rock & Roll«, gespielt mit den Velvet Underground, halb Satire, halb Bekenntnis, lässt die Entdeckung wie eine Bekehrung aussehen. Die erste Strophe, gesungen zu einer schnörkellosen Gitarre/Bass/Schlagzeug-Begleitung:<sup>46</sup>

Jeanie said when she was just five years old  
 There was nothing happening at all, not at all  
 Everytime she put on a radio there was nothing going down at all  
 Not at all  
 Then one fine morning she puts on a New York station  
 You know she don't believe what she heard at all  
 She started to shake to that fine fine music  
 You know her life was saved by rock & roll  
 Despite all the amputation  
 You know that you could just go out and dance  
 To a rock & roll station

Das war 1969. Und zeigt schon das Problem, über Rock zu schreiben, ohne ihn zu hören. Zunächst passen Text und Musik nicht zusammen. Das Stück ist kein Rock'n'Roll-Stück, eher eine Folk-Nummer. Auf Livealben wie »Rock'n'Roll Animal« (1974) und an seinen Konzerten hat Reed den Song unter Strom gesetzt.<sup>47</sup> Sein Gesang blieb aber auch dort unterkühlt. Es war Mitch Ryder, der ehemalige Sänger der Detroit

46 Rock ist orale Kultur und will gehört sein, nicht gelesen. Deshalb ein Wort zur Notierung der zitierten Texte: Sofern nicht anders angegeben, sind alle Songtexte wörtlich transkribiert, wobei extreme Betonungen und Intonationen, sofern möglich, orthographisch markiert werden (also »Lawd« statt »Lord«, »Babe« statt »Baby« etc.). Amerikanisches und britisches Englisch sind an der Schreibweise erkenntlich. Paraverbale Äußerungen, also alles, was der Sänger oder die Sängerin stimmlich, nicht aber mit Worten ausdrückt, werden nur dann berücksichtigt, wenn sie sich transkribieren lassen und eine minimale Länge überschreiten. Orthographie und Zeilenanordnung folgen, sofern vorhanden, dem Textblatt der jeweiligen Aufnahme. Liegt kein solches vor, und das ist vor allem bei älteren Rockplatten häufig der Fall, richtet sich der Zeilenfall nach der Intonation. Die zitierten Songs und Alben sind im Index mit der Seitenzahl und zusätzlich in der Diskographie vollständig aufgeführt.

47 Das ist zunächst mal wörtlich zu nehmen. Ein psychiatrischer Disziplinierungsversuch des 17jährigen mittels Elektroschocks, sagte Reed einmal, habe bei ihm ein gesteigertes Interesse für die Elektrizität bewirkt (siehe den Abschnitt »Regressionen (I): Sprachsound« im Kapitel »Regression Revisited«).



Wheels, der in seiner Version das Versprechen des Songs gesanglich/geistlich einlöste. Das verlieh der Nummer Kraft, brachte sie aber um ihre Ambivalenz.

Man muss nämlich gehört haben, wie achtlos Reed das Lied intoniert. Als traue er der Intensität nicht, die er beschwört. Er verspottet sie, indem er übertreibt, das Wort »Rock'n'Roll« höhnisch dehnt, seine halbstarke Pose parodierend. Er geht auf Distanz, indem er Banales wiederholt und betont, scheinbar überflüssigerweise »not at all« hinzusetzt, das »de-spite all the am-pu-ta-tion« betont abhebt und in der zweiten Strophe bei »fine, fine music« in mokierendes Falsett ausbricht. Ein Laikoner wie Reed tut das nicht ohne Absicht. Die Absicht ist, heiss zu sein und kühl zu bleiben. Das, schon das ist Rock als Erzählweise: der Kontrast zwischen Intentionalität und Intensität. Aus der Spannung resultiert die Energie.<sup>48</sup>

Was bleibt, wenn die Musik wegfällt, ist Langeweile. Schon deshalb ist schwer nachzuvollziehen, warum so viele Analysen von Rocktexten – Peter Urbans »Rollende Worte« von 1979, Robert Pattisons »The Triumph of Vulgarity« (1987), Aidan Days Dylan-Exegese »Jokerman« von 1989 und viele andere<sup>49</sup> – den Song wie ein Gedicht behandeln, als liesse sich seine Musikalität, sein emotionaler Gehalt im Text dechiffrieren.

Weil das nicht geht, macht Reeds Text für sich gesehen wenig Sinn.<sup>50</sup> »Rock & Roll« liest sich banal. Es fehlt die Intonation, die Deutung der Worte durch den Sänger. Wie der New Yorker Literaturprofessor Robert Pattison über Little Richards »Tutti Frutti« schreibt: »The only full explanation of »Tutti Frutti, All Rootie!« is to hear it. The aesthetic of fun denies the possibility of valid criticism.«<sup>51</sup> Nik Cohn, ein bisschen die englische Ausgabe von Lester Bangs, geht noch weiter:

The first record I ever bought was by Little Richard and, at one throw, it taught me every thing I ever need to know about Pop. The message went: »Tutti frutti all rootie, tutti frutti all tootie, tutti frutti all rootie, awopbopaloobop alopbamboom!« As a summing up on what rock'n'roll was really all about, this was nothing but masterly.<sup>52</sup>

48 Ich komme auf Lou Reeds Erzähltechnik im Abschnitt »Regressionen (I): Sprach-sound« ausführlicher zu sprechen.

49 Etwa Pichaske 1981, Behrendt 1989, Dahl und Carsten 1989.

50 Über Lou Reeds Einschätzung von Lese- und Songtexten siehe den Abschnitt »Fuck Art, Let's Dance« im nächsten Kapitel.

51 1987, 207.

52 1989, 73.

Sicher: »The only full explanation« ist etwas viel gesagt, und »summing up on what rock'n'roll was really all about« lässt die einzelnen Teile der Summe unerwähnt. Denn ›Tutti Frutti‹ ist kein Nonsense-Song, und beide Autoren wissen das. Er wird zu einem Nonsense-Song gemacht, um die Zensur der weissen Radiostationen zu passieren. An seinen frühen Konzerten sang Little Richard den Refrain damals anders:

Tutti frutti, good booty  
If it don't fit, don't force it  
You can grease it, make it easy

»It used to crack the crowds up when I sang it in the clubs, with those risqué lyrics«, erinnert er sich.<sup>53</sup> Das Riskante an den lyrics bestand in der offenen Aufforderung eines nicht offen Homosexuellen zu sexuellen Praktiken, von denen das puritanische Amerika nichts wissen wollte. »Little Richard was from the South, homosexual, and black – triply disadvantaged by prewar standards«, schreibt Jon Savage.

His song was coded for an audience of social misfits. Censoring themselves for the pop market, Richard and his producer cut lyrics to the point of nonsense, yet the song retained its implications: young whites celebrated its very lack of overt meaning – which made absolute sense, not only as a cover for what was behind it, but as a surefire way to exclude adults.<sup>54</sup>

Rock als Erzählweise heisst auch, durch bedeutsame Auslassungen Implikationen anzuregen. Die Implikation von ›Tutti Frutti‹ ist vermutlich nicht einmal *be gay*, sondern einfach *don't be square*, kurz: *be different*.

Nur so, mit der vokalen Deutung im Ohr, lässt sich Lester Bangs' Anmerkung zu ›Rock & Roll‹ nachvollziehen:

I mean, I know when Lou Reed set out to write ›Rock & Roll‹, and that is certainly the least pretentious and most authentic of all the recent songs that take as their subject what is supposedly their form, he set out to write a tribute to the music that, as mentioned in the lyrics, has been sustaining him and his for fifteen going on twenty years now.<sup>55</sup>

Das erschien vor fast zwanzig Jahren. Lebte Bangs noch, der Amokläufer der Rockkritik und seiner eigenen Einschätzung nach Reeds

53 Zit. nach Savage 1988, 140.

54 140 f.

55 1987, 64.

glühendster Verehrer – »Lou Reed is my hero principally because he stands for all the most fucked up things that I could ever possibly conceive of. Which probably only shows the limits of my imagination«<sup>56</sup> – er würde die satirische Absicht deutlicher erkennen als damals, 1969, möglich war.<sup>57</sup> Über Rock nachdenken heisst, den eigenen Standort anzugeben. Rock definiert sich in seiner Rezeption, und die passt sich der herrschenden Ästhetik an.<sup>58</sup>

**We Will Rock You** Rock gehört allen. Amerikanische Studenten, sagt Robert Pattison und scheint nicht entsetzt darüber, können keinen Shakespeare rezitieren, aber jede Menge Songtexte. Der Siegeszug der mündlichen Form, glaubt Armin Geraths, fällt mit der Krise geschriebener Literatur zusammen. Er diagnostiziert »bereits anfangs der siebziger Jahre den Rückgang der über die Lektüre vermittelten Gattungen und das zunehmende Übergewicht verwandter Gattungen, die ihren Appell an die Vielfalt der Sinne richten«.<sup>59</sup> Die Appelle reissen nicht ab. Monatlich kommen hunderte von Rockplatten auf den Weltmarkt. Medien funktionieren dank Rock,<sup>60</sup> Kirche und Politik probieren es mit Rock,<sup>61</sup> eine Grossindustrie lebt von ihm.<sup>62</sup>

Als zwei Sozialforscher der Temple University die physiologische und emotionale Reaktion auf Rockmusik untersuchen wollten, fand sich sogleich eine Versuchsgruppe begeisterter Enthusiasten. »But when they tried to form a control group«, sagt Pattison, »a significant sample

56 Ebda., 171.

57 Bangs' Bekenntnis gibt zugleich eine erste Ahnung davon, was sich zwischen Musiker und Kritiker abspielen kann: wie Rollenverteilungen vorgenommen, Zuschreibungen vollzogen werden. Ich habe Lou Reed gefragt, wie Bangs seiner Meinung nach auf seine, Reeds letzte Arbeiten reagiert hätte; »well«, kam die sarkastische Antwort, »he would have had to adore them« (Gespräch mit dem Autor, 1991)

58 So haben etwa die 501-Werbespots der Firma Levis im yuppiesierten 50er-Dekor, untermalt von der Musik Marvin Gayes, Sam Cookes oder Muddy Waters die Aussage der Stücke umgebogen zu einer Botschaft der Unverbindlichkeit. Selbstredend erreichten die Songs damit Hitparadenplatzierungen, von denen die Sänger, Marvin Gaye einmal ausgenommen, ein Leben lang nur träumen konnten.

59 Zit. nach Behrendt 1991, 2.

60 Hänecke 1988.

61 Fink 1986.

62 Siehe Hirsch 1972, Peterson and Berger 1975, Frith 1978, Chapple and Garofalo 1980, Hänecke 1983, Wallis and Malm 1984, Garfield 1986, Eliot 1989.

could not be found who disliked hard rock music«. <sup>63</sup> Das mag daran liegen, wird man aus europäischer Sicht einwenden, dass die USA als Heimat des Rock'n'Rolls – wobei immer mitschwingt: und der Dekadenz – eine besondere Beziehung zu ihrem Idiom entwickelt haben. Der Einwand trifft nicht zu. Als der Amerikaner Bruce Springsteen, mit anderen Worten: der Abkomme irisch-italienischer Einwanderer, <sup>64</sup> in Ost-Berlin sein erstes Konzert gab, und da stand die Mauer noch, war das Gelände schon am frühen Morgen überlaufen. In Moskau standen die Leute stundenlang Schlange vor einer Pizzeria, welche die damals neue Michael Jackson-Platte (es war »Thriller«) über die Hausanlage laufen liess. Die Konzerte in Hallen und Stadien, Festivals in allen Städten ziehen jährlich Hunderttausende an. 1992 wurden alleine in der Schweiz eine Million Openair-Billette verkauft, das entspricht einem Sechstel der Einwohnerzahl. Schon 1988 waren dort erstmals so viele Compact Discs abgesetzt worden, wie das Land Einwohnerinnen und Einwohner hat, eine Mehrheit davon Rock-CDs. »In an industry that thrives on novelty«, analysierte Newsweek die Expansion der Plattenindustrie gegen Ende der 80er Jahre, »the comeback is drawing on a combination of new stars, new sounds, new technology, and a remarkable shift in the people who buy recorded music«. <sup>65</sup>

Da die Musik seit ihren Anfängen an die mediale Verschaltung gekoppelt war, entwickelte sie selbst medialen Charakter. Nach ihrem bevorzugten Medienprodukt befragt, nannte die Mehrheit deutscher Jugendlicher »Rockmusik«, noch vor dem Fernsehen und weit vor Zeitungen oder gar Büchern. <sup>66</sup> Der Ort medialer Kommunikation war nicht die Bibliothek und nicht einmal der Kiosk, sondern die Disco. <sup>67</sup> Somit wird Rockmusik zu Botschaft und Medium zugleich. Sie hat Sprichwörter geschaffen, Phrasen, Parolen verstärkt, Redensarten kreiert, Klischees verfestigt oder aufgebrochen. Etwa Nick Lowes »What's so Funny about Peace, Love and Understanding?« oder John Lennons »War is over if You Want It«, die Fugs und »Kill for Peace«, die Stones

<sup>63</sup> 1987, 33.

<sup>64</sup> Marsh 1981.

<sup>65</sup> Lieberman 1988, 40.

<sup>66</sup> Baacke et al. 1989, 86 ff. Allerdings war die Umfrage nicht repräsentativ. Im übrigen wurde Rock nicht näher definiert; es schien die stille Übereinkunft vorzuliegen, wonach weder Alban Berg noch Barry Manilow zur Rockmusik gezählt werden.

<sup>67</sup> Ebda.

natürlich mit ihrem ›(I Can't Get no) Satisfaction‹,<sup>68</sup> das »Hope I Die before I Get Old« von den Who, Dylans ›Love is just a four-letter word« oder seine Zeile aus ›It's All Right Ma (I'm Only Bleeding)«, »But even the President of the United States sometimes just has to stand naked«, Paul Simons »There must be fifty ways to leave your lover«, die Talking Heads und ihr »Stop Making Sense«, die Beastie Boys mit »You Gotta Fight for Your Right to Party«, Madonnas ›Material Girl«, die Dead Kennedy mit ›Too Drunk to Fuck«, Nirvana mit »Here we are now, entertain us« – im Rock, wie im Graffiti, verkündet die jeweils letzte Generation die Werbeparolen ihrer selbst. »One of the qualities prized in the rock aesthetic is courage for the obvious«, sagt Pattison; »the good rock lyric delights in the laughter provoked by the flat statement of unedited feeling.«<sup>69</sup>

In diesem Sinn hat Rock Geschichten erzählt und Geschichte kommentiert. Mythisch, wie Bruce Chatwin in seinem Buch »The Songlines« die Liedgut gewordene Stammesgeschichte der Aborigines schildert.<sup>70</sup> Geographisch, wie Mick Brown es auf seiner Reise durch die USA nach Songtiteln nachzeichnet.<sup>71</sup> Emotional, wie Nick Hornbys ironischer Roman »High Fidelity« es beschreibt, dessen Protagonist, ein alternder Plattenverkäufer, sein Leben, seine Beziehung oder vielmehr deren Ende mit Songtiteln aufwiegt, analysiert, beschreibt und aushält. Das reicht zwar nicht aus, wie er später herausfindet, aber es reicht schon ziemlich weit:

See, records have helped me to fall in love, no question. I hear something new, with a chord change that melts my guts, and before I know it I'm looking for someone, and before I know it I've found her. I fell in love with Rosie the simultaneous orgasm woman after I'd fallen in love with a Cowboy Junkies song: I played it and played it and played it, and it made me dreamy, and I needed someone to dream about, and I found her, and – well, there was trouble.<sup>72</sup>

68 »Whenever the Stones can't find a cliché, they invent one«, sagt Pattison, ›Satisfaction« zitierend: »The Rolling Stones are masters of rock in part because they are masters of the trite.« (201 f.)

69 1987, 202.

70 1988.

71 1994.

72 1996, 138.

Und journalistisch wie Bob Dylans Song ›Hurricane‹, der die Wiederaufnahme des Mordprozesses gegen den schwarzen Boxer Hurricane Carter erzwang.<sup>73</sup> Was von der fundamentalistischen Gruppierung PRMC<sup>74</sup> und ihren Zensurforderungen zu halten ist, hat Frank Zappa in mehreren Songs mitgeteilt und damit ein Hearing im amerikanischen Senat ausgelöst.<sup>75</sup> ›My Adidas‹, skandiert das Rap-Trio Run DMC und macht klar, wie nahtlos Rock und Produkte mittlerweile verkuppelt werden.<sup>76</sup> Mit ›Fight the Power‹ schliesslich, als letztes willkürliches Beispiel eingeschoben, bezog das Rap-Trio Public Enemy aggressiv zu politischen Fragen Stellung. Und nahm, wie viele andere schwarze Künstler nach ihnen, die Unruhen von Los Angeles vorweg. Rap, sagt Chuck D. von Public Enemy, ist das CNN des schwarzen Amerika.

Und man kann schon sagen: Durch das Stück ›Fight the Power‹, mit dem Spike Lee seinen Film »Do the Right Thing« eröffnet, haben Millionen von Menschen in den USA und anderswo einen Eindruck davon erhalten, welche Positionen die schwarze Community einnimmt, was sie denkt und zu tun gedenkt.<sup>77</sup>

Yes I was born in America, true  
Does South Central  
Look like America to you?

fragt Ice-T aus Los Angeles und bringt in drei Zeilen auf den Punkt, warum in seiner Heimatstadt Los Angeles, insbesondere im schwarzen Ghetto South Central passieren musste, was nach dem Rodney King-Verdikt im Mai 1992 geschehen ist. Natürlich sagt er das nicht, sondern rappt es, dass einem Hören und Sehen vergeht. Das Stück nennt sich

73 Carter wurde 1989 schliesslich doch freigesprochen; spät, aber immerhin (Schäfer, persönl. Mitteilung).

74 Parents' Music Resource Center, eine Vereinigung von Gattinnen republikanischer Senatoren um Tipper Gore, die Frau des Vizepräsidenten Al Gore aus Tennessee. Das Interesse des Ehepaars an der Zensur von Rockmusik, argumentierte Zappa vor dem amerikanischen Kongress, könnte ganz sachliche Gründe haben. Dürften Rockplatten etwa in Warenhäusern nicht mehr aufgelegt werden, käme die saubere Country-Musik vermehrt zum Zug. Nashville in Tennessee ist das musikalische und monetäre Zentrum des Country (Zappa et al. 1989).

75 Colbeck 1987, Zappa et al. 1989.

76 Siehe die Sendung »Musikszene 88«. Die Firma Adidas, wer möchte es ihr verdenken, reagierte mit einem Sponsorvertrag.

77 Was diese Informationen bewirken und ob sie etwas bewirken, wird uns noch zu beschäftigen haben.

›Straight Nigga‹ und erklärt, warum Ice-T sich wie ein Nigger fühlt. Die Platte heisst ›Original Gangster‹, auf der Hülle posiert der Rapper mit Bodyguard und Luxusschlitten am Hauseingang. Die Botschaft ist prononciert, aber widersprüchlich; beides wird uns noch zu beschäftigen haben. Rock, liesse sich vorläufig sagen, is the medium of the message of the medium.

Rock gehört allen, schreibt Pattison, weil er das vulgäre und demokratische Produkt einer vulgären und demokratischen Gesellschaft ist:

Rock is the music of triumphant vulgarity. Rock begins in America, and its roots are deep in the same soil that gives birth to the great experiment of vulgar democracy. In the egalitarian spirit of vulgarity, rock recognizes no class boundaries. Rich and poor, wellbred and lumpenproletariat alike listen to rock.<sup>78</sup>

Rock gehört allen, weil er so lärmig ist, elektrisch. Ralph Gleason, Mitbegründer des Rolling Stone im San Francisco der sechziger Jahre:

In unserer Lärmkultur – damit sind nicht nur die dröhnenden Jets über uns und die donnernden Lastzüge auf den Strassen gemeint, sondern auch der psychische Lärm, der beim Auseinanderbrechen der Institutionen, Grundlagen und Konventionen entsteht, dieses ganze Crescendo einer kaputtgehenden Zivilisation – in unserer Lärmkultur scheint Frieden nur in der Mitte eines noch viel grösseren Geräusches zu finden zu sein, indem ein besonderer Klang und eine neue Möglichkeit direkter Kommunikation entsteht.<sup>79</sup>

Rock als Lärm und Lärm als Antwort auf Lärm.

### *Nick Cave und der gute Gott und Tupelo*

Das Konzert ist schlecht besucht. Niemand hat Lust auf noch einen singenden Literaten. Noch einen Junkie. Nicholas Cave, ein Australier mit Pferdegesicht, scheint seine Zeit schon hinter sich zu haben. Als Sänger der Birthday Party aus Melbourne hatte er das Publikum mit Masochismen entzückt, mit Schreien, deren Dilettantismus der Punk diktierte, die Musik mit dem Anspruch des Wahren und Hässlichen. Fru-

<sup>78</sup> 1987, 9.

<sup>79</sup> Zit. nach und übers. von Hoffmann, 1974 1.

striert löste sich die Gruppe im Sommer 1983 auf; die Querelen, die Drogen, die Spannungen, aber auch die Erwartungen des Publikums hatten überhand genommen. »There is a lot about the Birthday Party that is a misconception, and there is a lot of dishonesty there as well«, sagt der Sänger rückblickend. »It was just a matter of physically exhausting yourself. It had a different purpose to serve, and that's something not enough for me these days, to just release or externalize all my emotions as if it was some kind of a football match or something.«<sup>80</sup>

Cave blieb in Berlin, tat sich mit Blixa Bargeld von den Einstürzenden Neubauten zusammen, erforschte die Musik von Leonard Cohen, Hank Williams, Ennio Morricone, Bob Dylan und Elvis Presley, gründete die Bad Seeds<sup>81</sup> und nahm nacheinander zwei Alben auf, die sich mit den Konventionen des Genres auseinandersetzen: »From Her to Eternity« von 1984 sowie, ein Jahr später, »The Firstborn Is Dead«. Klang die erste Platte noch wüst genug, um dem Hässlichkeitsgebot des Punk zu genügen, löste letztere Verwirrung aus. Cave, bemerkten die Fans mit Schrecken, hatte sich dem Blues verschrieben. Dabei ist »The Firstborn is Dead« keine Bluesplatte, sondern eine Platte über den Blues; eine Etüde über Unerreichtes. Cave singt den Blues nicht, er vollzieht ihn nach.

Das ist die Ausgangslage an diesem grauen Winterabend, 30. September 1985, als im Zürcher Volkshaus das Licht ausgeht. Die Musiker steigen mit der üblichen Verspätung auf die Bühne, stimmen ihre Instrumente nach, hantieren an den Verstärkern, um dann unvermittelt mit »Tupelo« einzusetzen, dem ersten Song der letzten Platte. Der Bass legt das Motiv fest, ein monotones Riff im Zweivierteltakt, vom Schlagzeuger unterstützt, der aber immer wieder ausbricht, sich auf den Tom-Toms nach vorne trommelt, dann die Becken explodieren lässt, ein Zischen, Grollen und Zurückfallen. Blixa Bargeld sägt an seiner Gitarre. Er hat alle Saiten gleich gestimmt, um nicht in Versuchung zu kommen, wie er behauptet, mehr als drei Akkorde zu spielen. Kalkweisses Licht fällt auf die kleine Bühne und auf die Musiker, die zu Boden schauen. Auch der Sänger macht einen getrübtten Eindruck. Cave, ein bleicher, dünner Kerl mit schwarzen Strähnen, taumelt vor dem Schlagzeug herum, lässt sich auf die Knie fallen, rappelt sich wieder hoch, stolpert zum Mikrofon, beginnt zu singen.

80 Gespräch mit dem Autor, 1986.

81 Der Name verweist, wie so oft bei Cave, auf die Bibel, erinnert ferner an die gleichnamige E.P. der Birthday Party, von vielen als ihr bestes Stück bezeichnet (s. Johnston 1995).



Looka yonder! Looka yonder! Looka yonder! A big black cloud come! O comes to Tupelo. Comes to Tupelo.

Yonder on the horizon. Stopped at the mighty river and sucked the damn thing dry. Tupelo. Tupelo. In a valley hides a town called Tupelo.

Die anderen heulen den Refrain und malträtieren ihre Instrumente. Von der Tragik zur Parodie ist es nicht mehr weit. Aber im einen ist das andere immer enthalten, im Rock'n'Roll sowieso und besonders in seiner Verkörperung durch Typen wie Cave. Wer die Satire nicht zu erkennen gibt, riskiert Missverständnisse. Aber eine Satire, die das Risiko nicht eingeht, taugt vermutlich nichts.<sup>82</sup> Jedenfalls steht die Menge stumm und blickt regungslos nach vorne. Einige scheinen enttäuscht, dass der Sänger nicht bis zum Äussersten geht. Der Sänger weiss das:

I mean I can only say that when I come off stage I don't feel a great feeling of release in any way. This is something that's assumed, I think. Like it's something like an exorcism on stage, that kind of blurting out emotions, like some kind of primal scream therapy. But it's quite the opposite ... And I'm disappointed lots of times because people feel we're not pushing it far enough, we are holding back or we are worn out, that we're too old to get it together and pull off a good show. Maybe it's true in that respect: I'm too old to be just interested in physical expression or my particular feelings about things. Maybe three or four years ago it was enough to present myself in that way. Often onstage I go through a kind of dilemma where I know exactly what the audience actually wants and I know exactly what I have to do to please them; and I know that I can do it if I want to do it, so I have to sacrifice my own person indulging in some kinds of cheap thrills or so.<sup>83</sup>

82 Ian Johnston zeigt in seiner Cave-Biographie, wie oft der schwarze Humor seines Protagonisten übersehen wird. Wahlverwandte lassen sich nicht täuschen. Shane McGowan, Ire, Säufer, ehemaliger Sänger der Pogues, beschreibt seinen Freund als einen Typen, »[that] looked and acted like he was completely insane and he was really taking rock'n'roll to its ultimate conclusion.« Aber: »He doesn't take himself too seriously. He's got a brilliant sense of humour and that really comes across in his lyrics. Some of them are fucking hysterical.« (Zit. nach Johnston 1995, 246 f.)

83 Gespräch mit dem Autor, 1986. Iggy Pop, auch einer, der auf der Bühne Besessenheit markiert, mag die Verantwortung dafür nicht abtreten. »It's not that hard to be me. [...] I never worried about disappointing some people, because I knew I was gonna please somebody else. When I wanted to change, I've always been able to. All you have to do is do your work and give a good performance. It's very hard work, but the rest, any trouble I've ever had, has always been my own doing. I don't blame anybody.« (Gespräch mit dem Autor, 1986)

Die Stelle aus unserem Gespräch, es fand etwa ein Jahr nach dem Zürcher Konzert im Berliner Hansa-Studio statt,<sup>84</sup> deutet ein erstes Mal an, wie ambivalent sich die Kommunikation zwischen dem Sänger und seinem Publikum ausnimmt. Caves Beobachtung erinnert an den Satz Jim Morrisons: »We are obsessed with heroes who live for us and whom we punish.«<sup>85</sup> Es ist, als erwarte das Publikum Ekstase um jeden Preis, auch um den Preis ihrer Authentizität. Und als sei diese Ekstase nicht anders zu erfahren als unter Schmerzen. Die Verausgabung dann als Beweis für Aufrichtigkeit. Im Eintrittspreis ist die Abreaktion inbegriffen. Nach Abklingen der Apokalypse bitte Seitenausgänge benutzen.

In Zürich wird Nick Caves Verweigerung spürbar; er hält sich zurück, während das Stück, in seiner monotonen Konsequenz, seinen Lauf nimmt. Unmerklich beginnt die Musik aber zu greifen, beginnen die harten Schläge im Kopf zu hallen, die Körper sich einzutakten.

Distant thunder rumble. Rumble hungry like the Beast.  
The Beast it cometh. Cometh down. Tupelo bound. Tupelo.  
Yeah. Tupelo. The Beast it cometh. Tupelo bound.  
Why the hen won't lay no egg. Can't get that cock to crow.  
The nag is spooked and crazy.  
O God help Tupelo. O God help Tupelo!

Alle schauen auf den Sänger, wie er sich abmüht, mit den Füßen stampft, den Kopf schüttelt, den Text hervorstösst, beide Hände um das Mikrofon geschlungen. Es ist, als singe es aus ihm heraus. »Cave was not so much performing the song as possessed by it«, schreibt Ian Johnston über solche Aufführungen.<sup>86</sup> Doch Nick Cave hat ›Tupelo‹, so chaotisch der Song strukturiert scheint, sorgfältig choreographiert, seine erzählerische Dramaturgie kalkuliert.<sup>87</sup>

84 Cave und die Bad Sees nahmen dabei gerade »Your Funeral My Trial« auf. Im Hansa-Studio an der damaligen Berliner Mauer, in dem auch David Bowie, Iggy Pop und U2 wichtige Platten aufnahmen, war während der Nazi-Zeit ein Ballsaal untergebracht. Bowie hat sein Stück ›Heroes‹ über ein Paar, das sich vor der Mauer trifft, von diesem Studio aus geschrieben.

85 1970, 29. Dazu nochmals Iggy Pop: »It's probably much easier just to give up. But it's also without reward. I find it rewarding to be alive.« (Gespräch mit dem Autor, 1986)

86 1995, 171.

87 Das zeigt sich auch daran, dass der Song, überhaupt die Platte, sich an Caves erstem Roman »And the Ass Saw the Angel« inspiriert, der 1989 erschien und von der Literaturkritik als Überraschung gefeiert wurde.

Erzählt wird von einer Katastrophe, deren Ausmass man ahnt, aus dem Grollen des Schlagzeugs heraushört. Ort der Handlung ist die amerikanische Kleinstadt Tupelo im Mississippi-Delta, die 1936 von einem Tornado heimgesucht wurde. »A big black cloud come«, und: »Distant thunder rumble«: Die Sturmfront naht. Nicht aufzuhalten, suggeriert das Bass-Riff. »The Beast it cometh. Cometh down.« Dazu das Schletzen der Gitarre, ein maschinelles Rütteln.

Caves Sprache klingt alttestamentarisch, ihr Gestus beschwörend. Es kommt einem vor, als habe Tupelo die Sintflut verdient. Cave singt, als werde er mit bestraft. Kein historischer, ein psychologischer Präsenz. Dabei lässt sich der Sänger nicht gehen; er versucht, sich fallenzulassen. Sein Scheitern ist das, was ihn vom Bluesänger unterscheidet. Cave:

I have a very difficult time getting lost in the rhythm, being born, yeah, on the other side of the world, of Africa. I feel about as much natural rhythm like most Australians have, which is absolutely none. So if I appear to be singing against the rhythm it is because I am unable to sing with the rhythm. I think most of the characteristic aspects of this band is due to some kind of incompetence in this area rather than some sort of deliberate attempt at kind of trying badly or whatever.<sup>88</sup>

Das Schicksal von Tupelo nimmt seinen Lauf. Die Musik wird eindringlicher, dabei knapper, Caves Stimme beschwörend, atemloser, die Erzählung angestrengt.

You can say these streets are rivers. Ya can call these rivers streets.  
Ya can tell ya self ya dreaming buddy but no sleep runs this deep.  
No! No sleep runs this deep.  
Women at their windows. Rain crashing on the pane.  
Writing in the frost Tupelo's shame. Tupelo's shame.  
O God help Tupelo! O God help Tupelo!

Strassen werden zu Flüssen, kein Weg geht mehr. »No sleep runs this deep«: kein Schlaf der Vernunft reicht tief genug, um den Orkan zu reproduzieren, der über Tupelo hereinbricht. Das *O God* klingt wie der Versuch, in einen Gospel auszubrechen, sich vom strafenden zum neustamentarischen, vergebenden Gott zu retten, das Schicksal be-

88 Gespräch mit dem Autor, 1986. Der Fortgang der Karriere bis hin zu Alben wie »The Good Son« (1990) und vor allem »Let Love In« (1994) strafen diese Einschätzung lügen. Mit seinen »Murder Ballads« (1996) verschlug es Cave gar in die Charts (vgl. Patterson 1996, 45–49).

schwörenderweise abzuwenden. Zugleich wird Distanz markiert, das Pathos gemildert. Das »Suck the damn thing dry« zu Beginn und jetzt der *Buddy* zielen auf eine Sprachebene, die mit dem epischen Ausdruck, dem Bibelsound kontrastieren.

Cave ist von der Bibel besessen, die Konzepte von Verdammung und Erlösung polarisieren sein Gesamtwerk und in hohem Mass seinen Roman »And the Ass Saw the Angel« von 1988. »I find myself reading the bible checking on some quote, and ending up three hours later still looking through. I mean, it has some hypnotic quality, and that again has very much to do with repetition. Particularly the Psalms which have some sort of pendulum effect« (Gespräch mit dem Autor, 1986).

**Tupelo II: John Lee Hooker** Da ist aber noch anderes. In ›Tupelo‹ erzählt Cave nicht nur vom Schicksal einer Stadt, er reflektiert auch über die Geschichte seiner Musik. Schon der erste Ausruf, das »Looka Yonder!«, spielt auf ein Stück des Countryblues-Gitarristen Leadbelly an. Auch der Titel hat Verweisungscharakter. Nick Caves ›Tupelo‹ spielt auf den gleichnamigen Talking Blues von John Lee Hooker an, dem schwarzen Bluessänger aus Clarksdale, Mississippi. Hooker ist als Sänger und Gitarrist auf Intensität aus und an Variation nur insofern interessiert, als sie die Intensität erhöht. »I think John Lee Hooker is the least respected of all the blues musicians«, sagt Cave über ihn. Und, in der für Interviews so typischen Übertreibung: »As far as I'm concerned he is really where blues begins and ends. He's God to me in a way. If God was black, His name would be John Lee Hooker.«

Hooker sei »der afrikanischste aller Bluesinterpreten«, hat der Anthropologe Jacques Demètre bemerkt.<sup>89</sup> Jedenfalls hat er den Blues bis an den Rand der Selbstaflösung getrieben, ihn auf das *stompin'* seines linken Fusses reduziert, auf die schweren Schläge seiner elektrischen Gibson 335, auf seinen hypnotisch vibrierenden, beinahe lautmalerischen Sprechgesang.<sup>90</sup> »He's just sitting there sort of tapping away«, sagt Cave, »hitting chords incredibly painful ... It really shivers you up.«<sup>91</sup> Der Blues verdichtet sich bei Hooker zum energetischen Trauern.

89 Zit. nach Graves et al. 1993, 363.

90 Vgl. Murray 1990.

91 Im Gespräch verweist Cave auf Hookers ›I'm Gonna Kill That Woman‹. Cave selbst hat das Stück auf »Kicking Against the Pricks« gesungen, seiner – verunglückten – Platte mit Coverversionen von 1986.

Charlie Gillett hat, in seinem Buch »The Sound of the City«, die Vertonung dieser Trauer untersucht.

For Hooker the blues was a medium of autobiography – as it was for many other singers, but rarely so comprehensively. Yet despite the importance to Hooker of what he was saying, the overall result was often almost unintelligible, since he was always concerned to establish a rhythm even if it meant chopping off words or phrases to get the right cadence, or if it meant drowning the words with a sharper guitar chord [...] The words are those of any blues song, and are relegated to a minor role, giving Hooker something to say while he concentrates his and the listener's attention on the mood of despair he is after [...] The desperate sadness is obvious and convincing. The rhythm of the guitar and voice stops and starts, stutters, goes on again, and, through the tensions in mood which it creates, becomes the source of [...] emotional expression.<sup>92</sup>

Das ist hier ausführlich zitiert, weil es ein erstes Indiz gibt über das Verhältnis von Sprache und Musik im Rock'n'Roll, von Sprachmelodie und Musikrhythmus, technischer: von Artikulation und Regression. Dieses Verhältnis, ich sage das hier kurz und vorläufig, charakterisiert den Rock als Erzählweise. Was Gillett bei Hooker beschreibt, ist der Entscheid, die Artikulation der Emotion zu opfern. So versteht man nicht mehr alles, was Hooker singt, es wird vieldeutig, kippt ab ins Ozeanische / Assoziative. Aber es teilt sich unmittelbarer mit.

Umgekehrt bei Cave; er kann nicht genug davon kriegen, das Unausweichliche zu benennen. Was ihm an Prägnanz abgeht, versucht er mit Eloquenz wettzumachen. Hooker löst Sprache regressiv auf; Cave verlagert regressive Auflösung in die Sprache selbst. Schafft kontaminierende Bilder, bei denen das Innen und Aussen ineinanderfließt und die sich zu halbawachen Metaphern verdichten, die in ihrer assoziativen Kraft faszinieren. Der reale Ort wird fikionalisiert. Der Sturm über Tupelo wird zur Sintflut. Cave singt wie angepeitscht vom Rhythmus, aber quer dazu:

O go to sleep lil children. The sandman's on his way.  
 O go to sleep lil children. The sandman's on his way.  
 But the lil' children know.  
 They listen to the beating of their blood. They listen to the beating of their blood.

The sandman's mud! The sandman's mud!  
 And the black rain come down. Water water everywhere.  
 Where no bird can fly no fish can swim.

Auf den Sandmann folgt der schwarze Regen, auf die Unschuldsbetuerung die Rächerphantasie. Die Kinder hören das Blut rauschen, der Sandmann ist nur Dreck. Alles tendiert zur Auflösung bis auf Caves Stimme, die schartig bleibt, blutleer. Wie viele weisse Sänger mit schwarzen Seelen benennt er, was er nicht singen kann.

Umgekehrt bei Hooker: minimale Artikulation, maximale Intensität. Der Sänger fühlt sich in die Lage ein, reflektiert sie aber kaum. Nicht einmal Auflehnung wird spürbar. Als Minimalist packt er das Schicksal von Tupelo in charakteristisch karge Sätze. Hooker singt das Stück variationsarm, lässt aber die Endvokale tremolierend ausflattern und kommentiert sie mit seinen abgehackten Akkorden. Das gibt seinem Vortrag etwas Gedrängtes. Dazu spielt eine metronome Bass/Schlagzeugbegleitung, deren Lücken eine Bluesharp auffüllt, ergänzt von den kargen Licks einer zweiten Gitarre. Hooker singt:

Did you read about the flood a long time ago?  
 Did you read about the mighty flood a long time ago? Nineteenthirtysix.  
 It happened one Friday evening.  
 A dark cloud rose, way back in the East.  
 The people of Tupelo, Mississippi where out on the farm gettin' their harve'.  
 An' it started to rain. It rain' all night and day.  
 For forty days 'n' forty nights. An' it kept on raining.  
 An' the people of Tupelo, Mississippi, they got worried.  
 It's Lawd, Lawd, I say Lo' Lo', Lo' Lo' Lo' Lo' Lo', save, save us, save my child.  
 And I can hear women and children screaming and crying.  
 So Lord have mercy. What we gonna do?  
 But it kept on raining. It kept on, it kept on raining. All night and day.

Ein verwaschenes Gitarrensolo folgt, Hooker reisst die Töne einzeln heraus, während Bass und Schlagzeug den Takt grundieren und nur einmal kurz aufbegehren. Nach einem Break setzt die Stimme wieder ein.

And I could hear the people scream and cry in the little town called Tupelo,  
 Mississippi.  
 Got destroyed by the wind 'n' the rain. *Hmmmmmmmm*.  
 Tupelo, Mississippi is gone. 'S gone. Tupelo is gone.  
 Lawd have mercy on the poor people of Tupelo, Mississippi.

Die Anspielung auf die Sintflut verleiht dem Text mythischen Charakter, der auffällig mit dem Lokalkolorit der Geschichte kontrastiert. Beides ist für den Blues bezeichnend: Das Mythische und das Alltägliche, die Totale und die Nahaufnahme greifen ineinander.

You may bury my body down by the highway side

singt Robert Johnson, das Erhabene mit dem Banalen, die Klage mit Witz verknüpfend,

So my old evil spirit can get a Greyhound bus and ride.<sup>93</sup>

Hooker deutet an, wie die Bevölkerung auf die Katastrophe reagiert. Was die Menschen dabei empfinden, erfährt man nicht; der Blick gleitet aussen ab. Die Katastrophe wird nicht inszeniert, nur zur Kenntnis genommen. Die Haltung scheint von Ergebnisgeprägtheit geprägt; der Erzähler schickt sich ins Unabänderliche. Seine Verzweiflung verlagert sich ins Wortlose, verbirgt sich in der Musik. Nur an einer Stelle begehrt der Sänger auf, als er die Schreie der Frauen und Kinder hört und Gott um Hilfe ruft. Auch hier deutet aber die Wiederholung an, das stereotype, von der Gitarre echoisierte *Lo'*, dass der Sänger sich wieder in die Musik hat fallenlassen. Der Rhythmus bedroht ihn nicht; er ist genauso unabwendbar wie die Ereignisse, die beschrieben wird. Der Blues als Trost für das, wovon er berichten muss.

**Tupelo III: Elvis Presley** Und da ist nochmal was anderes. Diese Version von ›Tupelo‹, eine Konzertaufnahme, entstand 1977.<sup>94</sup> Ein wichtiges Jahr in der Rockgeschichte. Nicht nur, weil der Punk ausbrach. Sondern weil eine Ära zuende ging. Hooker weist in der Ansage darauf hin:

93 ›Me and the Devil Blues‹, aufgenommen am 20. Juni 1937 in Dallas, zu hören auf dem epochalen »The Complete Recordings of Robert Johnson«, 1990. Über Robert Johnson sind Bücher geschrieben, Filme gedreht, Mythen gesponnen, Phantasien deliriert worden, seine 29 überlieferten Songs haben den Blues und Rock mit definiert. Ich lasse es hier, bedauernd, mit einem Zitat von Keith Richards bewenden: »I've never heard anybody before or since use the form and bend it quite so much to make it work for himself. The quality of the songs themselves – I mean, he came out with such compelling themes, they were actual songs as well as just being blues. The songs and the subject matter, just the way they were treated, apart from the music and the performance. And the guitar playing – it was almost like listening to Bach.« (Zit. nach LaVere 1989, 25 f.)

94 Zu hören auf dem Livealbum »The Cream of John Lee Hooker« von 1977.

This song I'm dedicating to a really good friend of mine who now passed on, one of the greatest, one of the greatest entertainers – he was the King. This song called 'Tupelo' – that was his hometown. To Mr. Elvis Presley who now passed on. That was his favourite. I hope, wherever he is, he's resting in peace.

Damit ist die dritte Ebene des Songs angesprochen, die Nick Cave im Kopf hat, seine Meta-Ebene: die Beschwörung der Geburt des Rock'n'Roll, symbolisiert in der Geburt Elvis Presleys, der die Legierung aus Blues und Country, schwarz und weiss nicht nur vollzog, das hatten schon andere getan, sondern damit berühmt wurde.

Hooker zelebriert diese Geburt als Offenbarung; gegen Ende des Songs sagt er, mit nachlässiger, aber klar abgehobener Sprechstimme: »There Elvis was born. Elvis Presley. One of the greatest people ever been born. The Rock'n'Roll king. That was my home, too. Right down below. In Clarksdale.« Es folgen die letzten Zeilen, wie um den Verweis zu kaschieren:

Tupelo is gone. Tupelo is gone.  
Got destroyed. By the rain and the wind and water

Dann der Schlussakkord und ein Applaus, bei dem offenbleiben muss, wem er gilt: dem Song, John Lee Hooker, Elvis Presley, dem Rock'n'Roll oder seinem Bethlehem in Mississippi.

Auf dieser Überdeterminierung hat Nick Cave seine Schilderung aufgebaut. Die Versuchung muss für ihn zu gross gewesen sein, Blues als Musik, Rock'n'Roll als kulturelle Legierung und existentielle Schuld als Lebensgefühl in einem Song zu verdichten. Cave beschreibt die königliche Geburt natürlich anders als der Bluesmann; wortreich, überhöht und mit einer aufschlussreichen Ergänzung. Der Text endet bei ihm so:

No fish can swim until the King is born! Until the King is born!  
In Tupelo! Tupelo! The King is born in Tupelo!  
In a clapboard shack with a roof of tin.  
Where the rain came down and leaked within.  
A young mother frozen on a concrete floor.  
With a bottle and a box and a cradle of straw. Tupelo! O Tupelo!  
With a bundle and a box and a cradle of straw.  
Well Saturday gives what Sunday steals.  
And a child is born on his brother's heels.  
Sunday morn the firstborn dead. In a shoebox tied with a ribbon of red.



Tupelo! Hey Tupelo! In a shoebox tied with a ribbon of red.  
 O mama rock you lil one slow. O mama rock your baby. O mama rock your lil  
 one slow.  
 O God help Tupelo! O God help Tupelo! Mama rock your lil one slow. The lil  
 one will walk on Tupelo. Tupelo! Yeah Tupelo!  
 And carry the burden of Tupelo. Tupelo! O Tupelo! Yeah!  
 The King will walk on Tupelo! Tupelo! O Tupelo! He carried the burden outa  
 Tupelo! Tupelo! Hey Tupelo! You will reap just what you sow.

»Sunday morn the firstborn dead«: Der Hinweis, im Plattentitel zum Motiv erhoben, ist historisch belegt; Elvis Presleys älterer Zwillingbruder Jesse Garon starb bei der Geburt. Der Mythos besagt, dass die Seele des toten Zwilling in den Überlebenden eingeht, mit der Folge, dass dieser ein Leben lang mit einer ausgeprägten Wesensdualität zu kämpfen hat, im analytischen Jargon: das Lebendige und das Atrophierte, das Bewusste und das Unbewusste als autonome Konfliktgrößen wahrnimmt.

Ob die Verallgemeinerung richtig ist, spielt hier keine Rolle. Auf Elvis Presley und seine Biographie trifft sie in hohem Masse zu.<sup>95</sup> Kaum ein Entertainer hat derart viel in Gang gesetzt und sich dann so sehr davon distanziert. Hat Aufbegehren und Unterwürfigkeit in gleichem Masse ausgelebt. Für die einen hat Elvis schwarzen Beat und weisses Gemüt zusammengedacht und damit eine kulturelle Revolution ausgelöst. Für die anderen verriet er zwanzig Jahre lang, was er in zwei angerichtet hatte. Wer ihn schätzt, bewundert sein Gespür für Melodramatik und Zurückhaltung, seine schlafwandlerische Sicherheit von Arrangement und Instrumentierung. Wer ihn hasst, führt die Filmsoundtracks und Las-Vegas-Orchestrierungen an, die Konzerte der letzten Jahre. Seine Freunde beschreiben ihn als humorvoll, grosszügig, sensibel und intelligent. Die Feinde halten ihn für einen ödipalen Wirrkopf, seinem Manager unterworfen und von einer Burschenschaft von Kriminellen umgeben. Die einen erinnern an den knusprigen Elvis der frühen, den anderen schaudert vor dem pillenfressenden Fettsack der späten Jahre. Die einen loben seine Bewunderung für schwarze Kultur und jüdische Religion, die ihn scharf von seiner rassistischen Umgebung abhob, die anderen diagnostizieren den verbrämten Pantheismus eines Ungebildeten. Die einen lieben den Einfachen, die anderen verachten den Simpel.

<sup>95</sup> Von Elvis ist das lebenslange Schuldgefühl überliefert, als Überlebender für den Tod seines Bruders verantwortlich zu sein. Er führte mit ihm Zwiesgespräche, fragte ihn um Rat (Guralnick 1994b).

Einig sind sich die Parteien nur in dem Punkt, der sie trennt: Dass Elvis' Leben in scharf gezeichneten Gegensätzen verlief. Sein dualer Charakter drängt zur Deutung, wonach der tote Presley im lebenden, Jesse Garon in Elvis Aaron fortgelebt habe. Fasziniert von Berichten, denen zufolge der Sänger zeitlebens mit seinem toten Bruder konferierte und sich als Überlebender für dessen Tod schuldig fühlte, wird der doppelte Elvis als sein eigener Zwilling interpretiert.

Solchen Interpretationen entgeht, dass nicht die Gegensätze an Elvis faszinieren, sondern die Spannung, die aus diesen Gegensätzen resultiert und die seine Musik antreibt. Wer über die ekelhaften Auftragswerke für Hollywood hinaushört und Elvis' Arbeit in den Fünfzigern und Sechzigern konsultiert, entdeckt ihn als überragenden Rock'n'-Roller und Bluesshouter, Balladen- und Gospelsänger. Und findet, auf Hunderten von Stücken, das Schläfrige und Aggressive, das Fromme und Laszive, das Innige und Gelassene, das Getragene und umwerfend Komische in derselben Stimme vereint. Elvis Presley hat die Widersprüche besungen, an denen er zugrundegeht. Dieser Widerspruch scheint der unerträglichste von allen. »It was bad music and movies that, as much as drugs, ultimately destroyed him«, vermutet deshalb der schwarze Billboard-Kolumnist Nelson George.<sup>96</sup> Greil Marcus doppelt nach: »Elvis is a central figure for what America is all about – not because of the records he made but because these records were so incredibly good and so incredibly bad.«<sup>97</sup>

Cave scheint nicht an Soziologie und noch viel weniger an Psychologie interessiert.<sup>98</sup> Ihn beschäftigt die Unvereinbarkeit von Trieb und Gewissen. Darauf bezieht sich sein »Saturday gives what Sunday steals«. Samstagabend und Sonntagmorgen, ein oft beschworener Gegensatz, vollendet ausgedrückt in T-Bone Walkers »Stormy Monday« mit den Zeilen

The eagle flies on Friday  
 And Saturday I go out to play  
 Sunday I go to church.  
 And I kneel down and pray<sup>99</sup>

<sup>96</sup> 1989, 64.

<sup>97</sup> Zit. nach der Fernsehsendung »Musikszene«, o. J.

<sup>98</sup> Zumal Cave, nicht zu Unrecht, sich vor dem psychologisierten Jargon amerikanischer Mediensprache geekelt hat (Johnston 1995).

<sup>99</sup> Ich komme in meinem Ausflug nach New Orleans auf das Stück zurück (siehe den Abschnitt »New Orleans, ein Spiel mit dem Feuer der Anderen« zu Beginn des Kapitels »Rausch und Musik«).

Samstags an der Bar, Sonntags in der Bank. Liebe am Abend, Reue am Morgen. An dieser Metapher, sagt Martin Schäfer, lasse sich die schwarze Versöhnung von Spiritualität und Sexualität beschreiben.<sup>100</sup> Bei Cave findet die Versöhnung nicht statt; was der heidnische Samstagabend gegeben hat, nimmt der Sonntag, nimmt das Christentum wieder weg. Deshalb bleibt auch das »you will reap just what you sow« mehrdeutig, da es sich auf die Stadt, den Erstgeborenen wie auch auf den Rock'n'Roll-König bezieht. Mehrdeutig auch, weil nicht klar wird, worauf das Ernten hier anspielt; ob Cave jetzt meint, der Rock'n'Roll sei Ausdruck einer existentiellen Schuld, oder ob der Rock'n'Roll einen aus dieser Schuld befreien kann. Möglicherweise beides. In dem Sinne, in dem der britische Songschreiber Elvis Costello »revenge and guilt« als frühe Motive seiner Arbeit angab, und zwar in dieser Reihenfolge,<sup>101</sup> lebt der Rock'n'Roll ebenso sehr vom puritanischen Verbot wie vom Versuch seiner Überwindung. Der Zweck des Verbots, habe ich eingangs Marcel Mauss zitiert, liegt in seiner Übertretung. Befreiung ist nicht schöner, möglicherweise aber aufregender als Freiheit.

Rock als Erzählweise verhandelt den Versuch einer Befreiung. Dabei wird der eine Zustand überwunden/verflucht und ein anderer herbeigeführt/herbeigewünscht. Das geschieht mit dem Mittel der Ekstase. Rock'n'Roll, zeigt John Lee Hookers »Tupelo«, ist ekstatische und als solche tröstende Musik, wie der Gospel in der Kirche, wie das Reden in Zungen. Hooker lebt diese Ekstase aus, Cave diagnostiziert sie. Beide beschreiben das Ende von Tupelo zugleich als Geburt, der Geburt Elvis Presleys, zum Symbol einer Befreiung gekürt. Bei Hooker bleibt die Befreiung ohne Folgen, bei Cave misslingt sie.

Zwar behauptet Greil Marcus, Cave betreibe hier »a rite, not an analysis«, er scheine »to be less making the music than carried away by it, less a performer than a messenger«, doch das scheint mir zu verklärend, wie oft bei diesem Autor.<sup>102</sup> Tatsächlich scheint Cave der Ekstase nicht zu trauen, die er beschwört. Also zieht er sich auf die Sprache zurück. Aber Sprache und Ekstase schliessen sich aus; das eine, wie ich noch zeigen möchte, ist nur auf Kosten des anderen zu haben. Hooker wählt das ekstatische Lallen, Cave redet darüber. Seine Erzählung bleibt vor der ekstatischen Auflösung verschont, weil die Sprache nicht so tief reicht wie die Musik, die den Sänger antreibt: der Blues.

<sup>100</sup> Schäfer 1991, persönliche Mitteilung.

<sup>101</sup> Zit. nach Marcus 1993, 233.

<sup>102</sup> 1991, 121.

»The Firstborn Is Dead«, der Plattentitel, weist auf den Sänger zurück.<sup>103</sup> Es ist, als sähe Cave sich selbst als die atrophiierte, nicht lebensfähige Version Elvis Presleys, als eine Rock'n'Roll-Totgeburt. Und weil er nicht irre werden kann an dem, für das Rudi Thiessen den zentralen, uns noch zu beschäftigenden Begriff uteraler Beat geprägt hat,<sup>104</sup> die selige, durch das monotone *stompin'* der nackten Füße beim Hirsestampfen erzeugte Trance, muss der Sänger die Ekstase sprachlich simulieren.

Die häufigste Technik zur Erzeugung regressiver Effekte ist das Wiederholen einzelner Zeilen und Wörter.<sup>105</sup> Diese Wiederholung, von der herkömmlichen Kritik als Symptom einer Infantilisierung angesehen, kann der Intensivierung einer Aussage dienen. Oder aber ihrer Veränderung. Nick Cave:

The reason why I repeat lines is because very often the lines that I repeat are lines that are quite obvious and tend to be overlooked. And having written the song and having lived with the words for some amount of time, certain lines become far more important than other lines. And it's very nice – to find a line that appears to be a cliché, but in repeating it over and over for three or four times it suddenly takes on very different connotations. It's not so much a conscious thing or looking at it analytically.<sup>106</sup>

Wogegen Cave sich wehrt, ist exakt das, was Hooker in Kauf nimmt: Sprachverlust:

I use repetition in a different way than just the sound of the words becoming meaningless. I think it's the other way around. They start off being meaningless but on constant repetition they suddenly take on a meaning and they make the listener aware of something which they normally wouldn't if it were some kind of a trance thing. This is taking the meaning

103 Tatsächlich war Cave nach Ausführungen des New Musical Express selbst davon besessen, einen heimlichen, totgeborenen Zwillingbruder gehabt zu haben.

104 1981, 10 ff.

105 Ein Widerspruch tut sich auf, ich weiss: Wenn sich sowohl die Ekstase als auch die sprachlich simulierte Ekstase in Wiederholungen äussern können, wo bleibt der Unterschied? Und gleich die Anschlussfrage: Wie kommt es dann, dass der Rap, die minimalste, somit ekstatischste schwarze Erzählform, zugleich so wortreich operiert? Der Widerspruch wird uns noch beschäftigen; ich begnüge mich hier mit dem Hinweis, dass auch die Inhalte, auch die Artikulation, auch die Inszenierung einen Einfluss auf die Erzählweise haben können, sie also mitdefinieren.

106 Gespräch mit dem Autor, 1986.

out of the word and just becoming a sound thing. And I very rarely repeat lines in the same way. Usually I do different voice inflections on each line.<sup>107</sup>

Die Sprachbeschädigung, der Bedeutungsverlust, vor dem Cave zurückschreckt, lässt Rocktexte oft bedeutungslos erscheinen: das ekstatische Lallen. Wer sich in die Musik fallenlässt, wird vom Rhythmus getrieben; nur versteht man weniger genau, was er sagen will. Will der Sänger etwas sagen, eindeutig benennen, muss er sich gegen den Sog des Rhythmus wehren. Das ist das Dilemma des Erzählers, der Erzählerin im Rock. Diesem Dilemma ist dieses Buch gewidmet.

<sup>107</sup> Gespräch mit dem Autor, 1986.

## *Produktionen, Reproduktionen*

*// Im Trüben fischen / Gleitende Intonationen, aufgespaltene  
Vokalsätze / Rockzyklen / Das riesengrosse Fressen / Alles ist toll /  
»Pump up the Volume«: Der Popsong im Zeitalter seiner technischen  
Reproduzierbarkeit / Die grosse Abschaffung / XTC, »Funk Pop  
a Roll« / MTV und die Semiotik der Pornographie / Mit Was  
(Not Was) auf Sendung / Fuck art, let's dance / Sting macht Kunst /  
Frank Zappas konzeptuelle Kontinuität / Shakespeare auf Strassenhöhe  
/ George Martins Sorgen / Vitalität, Vulgarität / Rock das Substantiv,  
roll, das Verb //*

Musik weist aufs Unsagbare, Rockmusik aufs Unsägliche. Das macht die eine erhaben und die andere sympathisch, erschwert aber die Etikettierung. Vor allem beim Rock, dessen Chronisten ohne Köchelverzeichnis auskommen müssen.<sup>1</sup> Das liegt nicht daran, dass er »im Trüben der Selbstverständlichkeit liegt«, wie Theodor Adorno über den Begriff der leichten Musik stellvertretend und leider auch abschliessend urteilte,<sup>2</sup> sondern umgekehrt: weil er mit Selbstverständlichkeit im Trüben fischt.

<sup>1</sup> Es gibt jede Menge Klassierungsversuche im Rock, zunächst einmal bei quantifizierbaren Daten wie Hitparadenplatzierungen oder Veröffentlichungslisten (Macken et al. 1980, Marsh & Stein 1981, Marsh and Swenson 1983, Hounsome 1986, Robbins 1987 und 1989, Smith 1987, Tilch 1990, 1991). Und, schon viel aufwendiger, in Form von Diskographien mitsamt Schwarzpressungen, abweichenden Versionen, Remixes, Tourneekalendern, Songlisten und anderem, was der Zwang gebiert (vgl. dazu Theobaldys Aufsatz »Der Sammler«, 1985). Es lohnt sich, etwa das Lebenswerk von Felix Aeppli über die Rolling Stones (1996) oder des Schweden Michael Krøgsgaard über Bob Dylan (1981) zu studieren. Sie sind derart umfangreich, ihre Daten derart weitverzweigt, dass man die Idee, Rockmusik auf welche Art auch immer klassieren zu wollen, sogleich aufgibt. Dazu kommt, dass laufend neues Material nachgeschoben und auf Welttourneen hundertfach aufgeführt wird. Dylanologen zum Beispiel behaupten, beinahe jedes je stattgefundene Konzert von Bob Dylan seit 1962 sei mitgeschnitten worden und als Aufnahme erhalten. Vergegenwärtigt man sich den geradezu religiösen Eifer dieser Fans (als selbst-ironisches Dokument: Amendt 1991a und 1991b), verbietet sich jeder Zweifel an dieser Aussage.

<sup>2</sup> 1968, 31.

»It's an indescribable form of communication and entertainment combined, and it's a two-way thing with very complex but real feedback processes«, sagt Gitarrist und Songschreiber Pete Townshend.<sup>3</sup> Im Gespräch gesteht er seine anhaltende Begeisterung für sein Genre, auch wenn es, sagt er, an seinem Anspruch scheitern muss.

It's a bit weird, isn't it, to be involved in a burgeoning new art form, because it is possible to write for it, be part of it and commentate on it at the same time. It's not very elegant, and a lot of other performers in rock wish I'd shut up. In fact, they often tell me to shut up, but it's part of my enthusiasm: I don't feel I'm complete unless I have some sense of my work as being part of the chronicling of what's actually happening. But I do think sometimes that the chronicling is a chronicling of failure to articulate what people are feeling.<sup>4</sup>

Im Vergleich dazu klingt jeder lexikalische Definitionsversuch dürr. »Rockmusik: Form der populären Musik, die auf Jugendliche, ihre Bedürfnisse, sozialen Erfahrungen, geistigen und kulturellen Ansprüche bezogen ist und auf den technisch fortgeschrittensten Produktions- und Verbreitungsbedingungen basiert, damit zugleich das bisher letzte Entwicklungsstadium der populären Musik repräsentiert.«<sup>5</sup> So beginnen Ziegenrucker und Wicke ihren Eintrag zum Thema, um ihn in der Folge vier Seiten lang zu relativieren und zu erweitern; in der Definition ist ihr Scheitern eingebaut.

Rock sei eine »ekstatische Musik«, versucht sich wiederum die Musikwissenschaft, »die über einem regelmässig durchschlagenden Achtelrhythmus in der zwölfaktigen Blues- oder der 32taktigen Songform häufig in alternierende Gruppen aufgespaltene Vokalsätze baut, die Bluestonalität, eine modale oder hemipentatonische Harmonik bevorzugt und vornehmlich zu elektrisch verstärkter Gitarrenbegleitung in extremen Stimmlagen mit gleitender Intonation vorgetragen wird.«<sup>6</sup> Dieser musiktheoretische Definitionstyp ist im deutschsprachigen

3 Zit nach Marsh et al., 1981, 6.

4 Gespräch mit dem Autor, 1994.

5 1989, 325.

6 Graves et al. 1975, 11.

Rockjournalismus besonders beliebt,<sup>7</sup> doch wohl scheint Gaves und Schmidt-Joos, den beiden Autoren, nicht gewesen zu sein; ihre Formulierung ist in der Neuauflage ihres »Rock Lexikon« von 1990 nicht mehr zu finden.

Zu recht. Wäre die Definition gültig, müsste man nämlich Frank Zappa (keine durchgeschlagenen Achteln), Billy Bragg oder die Pogues (nicht vornehmlich elektrisch), Lou Reed und Suzanne Vega (keine extreme Stimmlage) ausschliessen. Und könnte nicht erklären, wieso Klangfabrikanten wie Brian Eno, der sich weder auf Rhythmen noch Stimmen festgelegt hat, einen so nachhaltigen Einfluss auf den Sound des Rock haben konnten.<sup>8</sup> Man müsste Rap und HipHop, die wichtigsten Entwicklungen des Rock seit den Zeiten des Punk, aus dem Rockbereich ausgrenzen; hier wird ja nicht gesungen, schon gar nicht in Vokalsätzen.

Rock zu definieren fällt nicht deshalb schwer, weil der Begriff vage ist, sondern weil die Kultur schwer einzuordnen ist, die er alimentiert. Und weil diese Kultur, akademisch gesprochen, so unterschiedliche Disziplinen anspricht: Musiktheorie, Geschichte, Ethnologie, Ästhetik, Soziologie, Ökonomie, Publizistik, Elektrotechnik, Pädagogik, Psychologie, Literaturwissenschaft. Das sind Fachbereiche, die den Rock'n'Roll kaum erfassen, weil sie ihn nicht fassen können. Denn Rock ist jung, man hat ihn nicht erforscht; trivial, man will ihn nicht erforschen; oral, man kann ihn nicht recht erforschen; medial, man braucht Unmengen von Daten, um ihn zu erforschen; in steter Bewegung, man kommt nicht mit, wenn man ihn erforschen will; widerspenstig, er legt es gar nicht darauf an, erforscht zu werden.

7 Siehe etwa Faulstich 1978, Kneif 1978, 1982, Spengler 1982. Möglicherweise deshalb, weil hier deutsche Gründlichkeit, gekoppelt mit einem humanistischen Bildungstrauma (siehe Raith 1985), das Legitimationsbedürfnis auslöst, alles Triviale zu veredeln; möglicherweise eine späte Folge der E- und U-Musikdebatte; möglicherweise das elitäre Erbe des Überwalters Adorno (Thiessen 1981, Faulstich 1978, 16 ff, Frith 1983, Pattison 1987). Diese Gründlichkeit hat auch gute Seiten: Die deutsche Rocktheorie gehört zu den sorgfältigsten überhaupt.

8 Lippegas 1987.



*It's Only Rock'n'Roll*

Rock ist die Kurzform von Rock'n'Roll und ein Sammelbegriff, der mehr verschleiert als erhellt; sich definiert durch undefinierbarkeit.<sup>9</sup> Unter Rock werden Stile und Weiterentwicklungen subsumiert, die sich kaum mehr überblicken lassen und deren Ästhetiken einander widersprechen. Rockstile entstehen in einem Prozess, der von der Musikwissenschaft als Bewegung von einfachen zu verfeinerten musikalischen Strukturen verstanden wird.<sup>10</sup> Tibor Kneif hat gar eine V-Formel zu orten geglaubt, bei der vom Rock'n'Roll abstammende Stile – er schlägt eine Unterteilung in »Verfeinerung und Komplizierung der Klangmittel« und »einfacher, lärmender, härter und brutaler« vor<sup>11</sup> – als Reaktion aufeinander divergieren, während sich zwischen ihnen das wachsende Feld des Mainstream aufbaut.<sup>12</sup>

Die These klingt verführerisch, ist aber nicht haltbar. Erstens ist der Rock'n'Roll nicht der Nullpunkt seiner eigenen Geschichte, wie Frank Hänecke zu Recht anmerkt.<sup>13</sup> Und zweitens kennzeichnet nicht Divergenz seine Entwicklung, sondern Eklektizismus: Nebeneinander statt Auseinander. Demnach wäre von einer zyklischen Bewegung zu reden, bei der auf Einfachheit Verfeinerung oder Verbreiterung folgt. So werden Formen der Kunstmusik bis in die Präntention oder Stagnation verlängert. Eine neue Generation von Musikerinnen und Musikern rehabilitiert die einfache Form, entwickelt sie weiter, und das Ganze beginnt von vorne.

Wenn sich Rockmusik zyklisch entwickelt, lassen sich ihre Zyklen in der Geschichte festmachen. Also könnte eine historische Definition weiterhelfen. Das Problem ist nur, dass die Versuche nicht über die Anfänge des Rock'n'Roll hinausgekommen sind – vorausgesetzt, sie hätten sich über diese Anfänge einigen können. »Does it [rock and roll, jmb.] date back to the ›hillbilly‹ and ›race‹ records issued by the nascent music industry in the 1920s?«, fragt Jann Wenner rhetorisch, der behäbige Chefredakteur des Rolling Stone, und weiter:

9 Siehe Bamberg 1989.

10 Spengler 1985, 29.

11 Was auch etwas über seinen Snobismus aussagt.

12 1982, 355.

13 1983, 85.

Was it born from the blues movement of the post-World War II era, in songs like Wyonie Harris's ›Good Rockin' Tonight‹ [...] Or did Elvis Presley, Scotty Moore, and Bill Black stumble into it in Sun Studios while goofing around between takes with an Arthur ›Big Boy‹ Crudup number, ›That's all Right (Mama)‹?<sup>14</sup>

Rockgeschichte wird entlang historisch-geographisch-stilistischen Achsen aufgetragen.<sup>15</sup> Dabei geht man davon aus, dass sich Rock als populäre, meist elektrisch verstärkte Musik im amerikanischen Süden der mittelfünfziger Jahre als kultureller Bastard weisser und schwarzer Musikstile entwickelt hat. Doch beide weisen über das zwanzigste Jahrhundert zurück, einerseits auf die »Worksongs« und »Field Hoppers« der afrikanischen Sklaven, aber auch auf irische, französische und englische Volkslieder der europäischen Immigranten.<sup>16</sup> Der neue Stil verdichtet sich vorübergehend zum Rock'n'Roll als einem Stil unter mehreren, zerfällt mit seiner Verbreitung und Vermarktung aber rasch in Varianten, die wiederum Reaktionen darstellen »auf die Lebens- und Arbeitsbedingungen in einer komplexen technologischen Gesellschaft«.<sup>17</sup>

Psychologisch liesse sich Rock als Reaktion einer selbstbewussten Generation auf den repressiven Puritanismus der Eisenhower-Ära verstehen. Soziologisch markiert er den Vereinnahmungsversuch einer beherrschten durch eine herrschende Kultur. Ethnologisch gesehen, schreiben Graves et al., sei er als sogenanntes »Akkulturationsprodukt« zu bezeichnen. »Afrikanische und europäische Musiktraditionen und Verhaltensweisen, die sich in den USA (modifiziert) erhalten hatten, wurden im Rock'n'Roll und allen nachfolgenden Stilformen der Populärmusik abermals vermischt und verschmolzen.«<sup>18</sup>

Lässt sich schon der Beginn des Rock'n'Roll nicht determinieren – allgemein wird das Jahr 1955 als Stichdatum genannt, als Bill Haley,

14 Zit. nach Ward et al. 1987, 11.

15 An Versuchen fehlt es nicht: Faulstich (1978) und Spengler (1985) zum Beispiel im deutschsprachigen, Ward et al. (1987), Gillett (1983) im angloamerikanischen Raum. Eine Sonderposition nimmt Nelson George ein, der die Entwicklung am Schicksal der schwarzen Soul- und R'n'B-Musik analysiert: »The Death of Rhythm'n'Blues« (1988).

16 Urban 1979.

17 Behrendt 1990, 4.

18 1990, 7.

Elvis Presley, Little Richard und Chuck Berry ihre ersten Hits plazierten –, so ist nicht einmal die Begriffsschöpfung datierbar.

Der weisse Disc-Jockey Alan Freed behauptet zwar, den Ausdruck Rock'n'Roll, schwarzer Slang für Beischlaf, erstmals 1951 in einem musikalischen Zusammenhang gebraucht zu haben, doch das ist nicht nachprüfbar. Sicher sei nur, »dass Freed Begriff und Stil ab 1954 über die New Yorker Stationen WINS und WABC popularisierte«. <sup>19</sup> Damals war Rock'n'Roll nicht mehr als die Fusion von weisser Hillbilly und schwarzer Bluesmusik, ein Produkt des weissen und schwarzen Proletariats in den amerikanischen Südstaaten sowie in den Grossstädten des Nordens. »Der neue Stil erschien simpel«, sagen die Autoren weiter;

dennoch gelang er nur jenen Musikanten, die den rhythmischen Bewegungsmodus (sprich: swing) der schwarzen Musik sowie die Country-Intonation schwarzer und weisser Folklorespieler sozusagen durch akustische Osmose, durch das ständige Abhören von Soul-Radio und Country-Funk oder entsprechender Schallplatten adaptiert hatten. Mehr als jede vorausgegangene Massenmusik waren Rock'n'Roll und Rock, denen die Musikindustrie später das irreführende Adjektiv progressiv beilegte, eine Sache von Überlieferung und Tradition. Eine Rock-Phrase richtig artikulieren zu können setzte voraus, aus dem euroamerikanischen in den afroamerikanischen Traditionsraum hinübergewechselt zu sein – anders ausgedrückt: sich bewegen, gehen und sprechen zu können wie ein Farbiger. Nur in einem langen Einfühlungs- und Anpassungsprozess war das zu erreichen, und erfahrungsgemäss gelang es Proletarierkindern am leichtesten. Sie waren kulturell unverkrampft, emotional locker (was vielen Rockmusikern später den Vorwurf moralischer Haltlosigkeit eingetragen hat) und in einer ähnlichen sozialen Lage wie die von der weissen Gesellschaft ausgesperrten und unterdrückten Schwarzen. <sup>20</sup>

Rock, scheint es, definiert sich in seinen Widersprüchen. Rock ist der kulturelle Schmelzpunkt zweier Gesellschaften, die ihren Alltag in Segregation verbrachten und deren Gemeinsamkeit darin bestand, dass sie vom wirtschaftlichen Aufschwung des Nordens ausgeschlossen wa-

19 Ebda., 934.

20 Ebda., 10.

ren.<sup>21</sup> Rock hat eine kulturelle Revolution ausgelöst, doch trägt er ausgesprochen traditionalistische Züge. Rock hat, durch seine Idealisierung schwarzer Kultur, eine Umkehrung der Werte vorgenommen, doch seine Industrie repliziert die wirtschaftlichen Machtverhältnisse.

Doch Rock lebt nicht nur von Widersprüchen, er lebt sie aus. Das wird dann zum Problem, wenn ihm immer weniger widersprochen wird, denn daraus bezieht er sein Selbstverständnis. Die Übertretung des Verbots, könnte man in Spiegelung von Marcel Mauss' Satz sagen, ist ohne Verbot undenkbar. Von einem Verbot kann aber schon lange nicht die Rede sein. Rock ist heute eine kulturelle Besatzungsmacht der westlichen Welt. ›Rockin All Over the World‹, die debile Hymne der Status Quo, mit der Bob Geldof das Live-Aid-Konzert lancierte, klingt mehr nach einer Drohung als einem Versprechen.

### *Pop Will Eat Itself*

Rock tendiert zur Mitte. Dass jeder neue Stil bald an Konturen verliert, hat ökonomische Gründe. Die Plattenindustrie kann am Erhalt des Bestehenden solange interessiert sein, als es Erfolg einbringt. Dadurch verliert sie das Neue aus dem Blickfeld. Sie muss also reagieren. Sie tut es, indem sie neue Trends kopiert und simuliert bis zum Überdruß.<sup>22</sup> Es folgen Neuorientierung, Popularisierung, erneute Verflachung. Die Musik entwickelt sich vom Original zur Kopie über die Kopie der Kopie zur Parodie der Kopie zurück zum Original. Sie versteigt sich ins Prätentiose oder verkommt zum Trivialen. So kommt es einem vor, als

21 Siehe Gillett 1983, Guralnick 1986 und 1989, George 1989, Booth 1991, Posener et al. 1993.

22 So lebt die Industrie auch am besten. Die Ironie ist ja, dass die Kopien oft mehr Erfolg haben als die Originale. Beispiele: die Pop-Produktionsfabrik Stock/Aitken/Waterman mit ihren Soul-Verschritten; die Rolling Stones mit ihrem gebleichten Rhythm'n'Blues; Gruppen wie Police oder UB40 mit ihren Reggaeversionen; Phantomgruppen wie Milli Vanilli oder Technotronic mit Rap-Anleihen.

liesse sich Rockmusik nur negativ definieren: weder James Last noch Karlheinz Stockhausen.<sup>23</sup>

Dieser durch den Markt regulierte und durch Medien ventilierte Zyklus der Rocktrends, bei dem ein stilistischer Impuls sich verfeinert oder verbreitet, bis er von einem neuen Impuls übertönt wird, bringt den Rockmusiker in ein Dilemma. Seine Musik schöpft aus Renitenz und sozialer Relevanz, strebt aber die mediale Verbreitung ihrer Botschaften an. Verbreitung und Renitenz widersprechen sich, analysiert Peter Wicke in seiner »Anatomie des Rock«, einer ideologischen Analyse des Rock'n'Roll als dem Soundtrack des Kapitalismus:

Rockmusik ist in allen ihren Spielarten niemals in einem sozialen Vakuum entstanden, etwa allein aus dem Innovationszwang der Musikindustrie, sondern stets in konkreten sozialen und kulturellen Zusammenhängen, in denen ihre besondere musikalische Gestalt bestimmte Bedeutungen und Werte verkörpert. [...] In der Masse aber, wie diese kommerziell verallgemeinert wird, verliert sie nicht nur ihre Konkretheit, sondern muss zugleich zu den zentralen kulturellen Freizeitwerten anderer sozialer Gruppen und Schichten Jugendlicher in Widerspruch geraten. Hier beginnt der Prozess von neuem, wird dem vorherrschenden musikalischen Entwicklungstrend zunächst auf lokaler Ebene eine andere, auf den Alltag und die Freizeit dieser Jugendlichen bezogene Spielweise entgegengesetzt – der nächste stilistische Trend bahnt sich an.<sup>24</sup>

23 Aber eben: Laurie Anderson, die New Yorker Performance-Künstlerin, wird zum Rock und mittlerweile sogar zum Pop gerechnet; Robert Fripp, Lydia Lunch, Brian Eno, alles Leute am avantgardistischen Rand des Rockspektrums, gehören zweifellos zum Rock, schon ihres Einflusses wegen. Auf der anderen Seite der Skala hat auch die Musik des schwedischen Popquartetts Abba auf die Rockmusik eingewirkt, vor allem in den siebziger Jahren. Und Entertainer wie Frank Sinatra, Cole Porter oder Nat King Cole werden von Rocksängern unterschiedlichster Couleur bis heute verehrt, gar als Einfluss genannt. So bezeichnete sich Iggy Pop, Vorfahre des Punk, als grosser Sinatra-Fan (Gespräch mit dem Autor, 1986); Elvis Costello oder Tom Waits ziehen Cole Porter den meisten Rockgruppen vor (Rees 1981, Humphries 1989). Und einer der einflussreichsten Rockstilisten ist weder Rocksänger noch Musiker, sondern Schriftsteller: William S. Burroughs; ihm verdankt die Rockmusik Bezeichnungen wie Heavy Metal und Gruppennamen wie Steely Dan oder Soft Machine sowie die assoziative, etwa von David Bowie verwendete Cut-Up-Schreibetechnik (Miles 1980, Kunze 1986). Wir ahnen: Rock ist, was Rocker dazu erklären.

24 1987, 95.

Um diese Abfolge von Aktion und Reaktion zu skizzieren, versuche ich eine Rockgeschichte im Schnelldurchlauf, auch wenn ich dabei grob vereinfache.<sup>25</sup> So folgte auf den lakonischen Rock'n'Roll der mittfünfziger Jahre die Spielarten des Doo-Wop und Surf Sound. Der britische Beat verknüpfte deren vokale Harmonien wieder mit dem Rhythm'n'Blues und reimportierte das Resultat in die USA.<sup>26</sup> Dieses »im Grunde weiss gefilterte negroide Musizieren«<sup>27</sup> führte, via die Studioarbeit der Beatles und unter dem Einfluss von Bob Dylans lyrischer Verhäkelung, zur Raffinierung des Genres. Die Musik komplizierte sich formal, technisch und textlich; Psychedelik breitete sich aus. Parallel dazu entwickelte sich die schwarze Musik vom Rhythm'n'Blues und Soul zum Funk von James Brown, Sly Stone und George Clinton; diese entfachten einen musikalischen Aufstand im Tanzsaal, der sich erst Ende der Siebziger, mittels Disco, pasteurisieren liess.

In England deteriorierte die Psychedelik in den artifiziellen Kunstrock in der Manier von Yes und Pink Floyd auf der einen, der parodistischen Dekadenz von Glamrock und Pop auf der anderen Seite. David Bowie dachte beide Strömungen zusammen und schloss sich in der Folge der deutschen Avantgarde an, die später auch den Rappern aus den Ghettos Impulse verleihen sollte. Und während in allen Discos die Bee Gees aus den Boxen zuckerten, tanzten draussen die anderen zu den falschen Synkopen des jamaikanischen Reggae, der ersten Musik aus der

25 Und zwar deshalb, weil ein neuer Stil den vorangehenden nicht auslöscht, sondern nebenher weiterwuchert. Das ergibt wechselseitige Beeinflussungen und Vermischungen. Vereinfacht auch, weil hier der Einfluss von Geographie, Ökonomie und Technologie ausser acht gelassen wird. So hat sich der synkopiert-verschleppte Second Line Rhythmus von New Orleans nicht zuletzt deshalb so gut erhalten, weil die Stadt zwar ein Zentrum für die Rockmusik war und bis heute geblieben ist, sich aber weitab der kommerziellen US-Musikzentren Los Angeles, Nashville, Austin und New York befindet. Und dass sich eine Musik wie der Techno durchsetzte, ist ohne die gleichzeitige Entwicklung und Propagierung von billiger Elektronik nicht denkbar. Sampling wiederum, das Zusammenstückeln bereits vorhandener Musik zu neuen Collagen, ist eine Funktion der Digitalisierung.

26 Die sich in dieser Zeit, zur grossen Verblüffung der englischen Bands, gar nicht dafür zu interessieren schien. Als Keith Richards sein Idol Muddy Waters in Chicago aufsuchte, strich er gerade die Wände des Chess-Studios neu, in dem er seine wichtigsten Aufnahmen gemacht hatte. Richards war fassungslos (»25 x 5«, Video, 1990).

27 Spengler 1985, 20.

Dritten Welt, die sich im Rockgeschäft durchsetzen konnte.<sup>28</sup> Reggae klang schwarz und hypnotisch. Der Punk, der wenig später aufkam, weiss und schnell.<sup>29</sup> Mit grosser Wucht konfrontierte er die Musik der Gegenwart mit ihren Absichten von damals, verunsicherte die Musiker, verstörte die Plattenfirmen. Allerdings nicht für lange. Die Industrie liess den Punk, der sich seiner Unberechenbarkeit wegen schwer vermarkten liess, einfach auf den nächsten Trend auflaufen. New Wave nannte man diesen hoffnungsfroh.<sup>30</sup> Kühle statt laute Musik, Synthesizer statt Gitarren, Ohrringe statt Stecknadeln, Kokain statt Amphetamin, Champagner statt Bier. Die Anführer der Bewegung wurden mit Grossverträgen eingekauft. Die Clash und die Stranglers unterschrieben bei CBS, die Sex Pistols bei EMI,<sup>31</sup> dann bei A&M, schliesslich bei Virgin,<sup>32</sup> die Ramones begannen bei Sire Records, einem Ableger von WarnerBrothers. Daneben entstanden überall kleine, sogenannte alternative Plattenlabels, in England etwa Radar, Stiff, Recommended Record-soder Rough Trade. Die meisten machten Konkurs oder wurden von den Giganten verschluckt. Einige überlebten unter Verleugnung ihrer

28 Bader 1988.

29 Das war nicht gegen den Reggae gerichtet, sondern gegen den Rock in den Arenen. Zum Reggae hatte der Punk sogar ein inniges Verhältnis: Johnny Lydon etwa von den Sex Pistols, aber auch die Clash oder Jeffrey Lee Pierce vom Gun Club waren begeistert von dieser Musik; Pierce hat sogar über sie geschrieben (Gespräch mit dem Autor, 1985).

30 New Wave reicht vom Manierismus eines Gary Numan bis zur Schärfe von XTC oder Elvis Costello. Aufgrund der späteren Entwicklung setzte sich die pejorative Konnotation durch. Was denn mit der New Wave passiert war, wollte ich von Andy Partridge von XTC wissen. »It gobbled itself up«, war seine lakonische Antwort; »it grew into the English old wave. It's about time that we have a new explosion, if you ask me. I don't know. There's an awful lack of energy round these days.« Das war 1985.

31 Im Sommer 1996 traten die Sex Pistols, nur des Geldes wegen, wie gutgelaunt versichert wurde, zu einer Comebacktournee an (siehe auch die Analyse von »Anarchy in the UK« im nächsten Kapitel).

32 Die empörten Reaktionen von Branchenleuten und Musikern wie Rick Wakeman, Peter Frampton und Karen Carpenter auf den Plattendeal zwischen A&M und den Sex Pistols ist mit Genuss rapportiert worden (Hebidge 1989, Burchill und Parsons 1987, McRobbie 1989), auch wenn der Deal nur von kurzer Dauer war und die Firma die Band nach nur gerade einer Woche fallenliess – und mit 75'000 englischen Pfund entschädigen musste (Baumann 1986, 44). Umgekehrt waren auch die Punker vor Heucheleien nicht gefeit. Notorisch uncoole Musiker wie Phil Collins, Robert Plant, Paul McCartney oder Roger Waters haben berichtet, wie schnell bei der persönlichen Begegnung die offene Bewunderung durchbrach.

Prinzipien oder, genauer, ihrer Absichtserklärungen. »Underground is just the new word for money« hatte der Who-Manager Kit Lampert schon früh erkannt.<sup>33</sup>

Das »riesengrosse Fressen«, wie Matthias Bachmann sich ausdrückt, erfasst auch die Grossen.<sup>34</sup> Nach den dramatischen Umsatzeinbussen von 1979<sup>35</sup> erfuhr die Musikindustrie in den achtziger Jahren die weitreichendste Veränderung ihrer Geschichte:<sup>36</sup> Die deutsche Bertelsmann-Tochter Ariola kaufte nacheinander die US-Firmen Arista und RCA ein, Polygram kaufte Decca, Warner kaufte Teldec. Als Sony sich 1988 die traditionsreiche Firma CBS einverleibte und Matsuhita zwei Jahre später mit der Übernahme von MCA nachzog, um für ihre neuesten Geräte die notwendige Software parat zu haben,<sup>37</sup> beherrschten zu Beginn der Neunziger fünf Unternehmen über zwei Drittel des Weltmusikmarktes. In Deutschland, dem zweitgrössten Musikmarkt nach den USA (vor Japan und Grossbritannien), besorgten sie 84 Prozent des Umsatzes.<sup>38</sup> Sony/CBS machte 1,7 Milliarden Dollar Umsatz jährlich, Polygram/Philips und Time/Warner je 1,5 Milliarden, Bertelsmann/Ariola 1,3 Milliarden und Thorn/EMI eine Milliarde Dollar.<sup>39</sup> Mit Rockmusik werden pro Jahr weltweit fast dreissig Milliarden Dollar umgesetzt, davon zweieinhalb Milliarden alleine in Deutschland. In den USA bringt das Rockgeschäft beinahe so viel Devisen ein wie die Flugzeugindustrie.<sup>40</sup>

Die Folgen sind Nivellierung der Musik und Beschränkung ihres Angebotes. Um konkurrenzfähig zu bleiben, fördern die Firmen nicht das Vielfache, sondern das Gemeinsame; immer weniger Künstlerinnen und Künstler beanspruchen immer grössere Teile der Produktionskosten und Werbeetats.<sup>41</sup>

33 Zit. nach Cohn 1989, 216.

34 1990, 11.

35 Frith 1984, 151 ff.

36 Kampe 1989, 152.

37 Bachmann 1990, 11.

38 Diesen Fünf gehören heute die ehemaligen Independents. Folge für die dort unter Vertrag stehenden Künstlerinnen und Künstler sind: Gefördert wird, was gefällt. (Bachmann ebda.). Was nicht gefällt, aber den eigenen Produkten Konkurrenz macht, wird vertraglich eingebunden und unter Wert verhökert, wenn überhaupt. Es ist oft billiger, eine junge Gruppe zum Schweigen zu bringen, als eine bessere aufzubauen.

39 Kampe ebda., Appleton 1994, 142.

40 Kampe 1989, 147.

41 Siehe Buziak 1988; Kampe 1989, 146 ff.; Bachmann 1990, 11 und 1991, 11.



**Pump up the Volume** So stagnierte die Musik, dafür klang sie immer besser. Die entscheidenden Fortschritte der Achtziger waren nicht musikalischer, sondern technischer Natur.<sup>42</sup> Der Walkman der japanischen Firma Sony, 1980 in Serie gegeben, veränderte die Hörgewohnheiten. Die vom niederländischen Konzern Philips mitentwickelte und 1983 auf den Markt gebrachte Compact Disc erweiterte die Hörgrenzen.<sup>43</sup> Aus der neuen Hardware entwickelte sich das Sampling, das neu Zusammensetzen digital codierter Klänge, womit die Musikmechaniker nachvollzogen, was William Burroughs mit seiner Cut-Up-Methode in die Literatur eingeführt hatte: die »Entstellung der artikulierten Signifikantenketten ins Hyperreale«.<sup>44</sup>

Somit vollendete sich, was Walter Benjamin in den dreissiger Jahren mit seiner Analyse vom Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit prognostiziert hatte: Dass Reproduktion, Imitation und Zitat nicht mehr als parasitäre Erscheinungen eines Werkes funktionieren, sondern autonome Rückkoppelungen auf das Werk selbst vollziehen. Benjamin:

Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks emanzipiert dieses zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual. Das reproduzierte Kunstwerk wird in immer steigendem Masse die Reproduktion eines auf Reproduzierbarkeit angelegten Kunstwerks.<sup>45</sup>

1989 gelang der britischen Phantomgruppe M/A/R/R/S zu vollziehen, was Benjamin fast sechzig Jahre zuvor vorausgesagt und Andy Warhol dreissig Jahre zuvor vorgeführt hatte: Die Reproduktion zum Kunstwerk zu deklarieren, ohne dass ihr Reproduktionscharakter auf ein Original zu verweisen hätte. Die Komponisten hatten eine Unzahl von Originalen zu einem neuen, die Originale zerstückelnden Original montiert. »Thirty are Better than One« schrieb Warhol unter seine dreissig Kopien der Mona Lisa. M/A/R/R/S mit ihrem »Pump up the Vo-

<sup>42</sup> Mit Ausnahme von HipHop, doch der positioniert sich explizit ausserhalb der Rock-Ästhetik.

<sup>43</sup> Und half den grossen Plattenfirmen nebenbei, mit jährlichen Umsatzzahlen von bis zu zwei Milliarden Dollar alleine in den USA ihre strukturelle Krise zu überwinden (Eliot 1989, 194).

<sup>44</sup> Scherer 1983, 127.

<sup>45</sup> 1977, 16.

lume« kommen zum umgekehrten Schluss: One is better than thirty; aus dreissig mach eins.

»This has to be the greatest record of the year« verkündet eine Stimme zu Beginn des Stückes,<sup>46</sup> und das ist als Mengenangabe zu verstehen. ›Pump Up the Volume« setzt sich aus über dreissig gesampelten Songfetzen zusammen. Dass diese kaum mehr zu erkennen sind, gehört zur kreativen Leistung des Stückes, hat aber auch Signalcharakter. Auch die Gruppe verschwindet hinter einem Namenskürzel, bleibt anonym wie ein Studiotechner. M/A/R/R/S ist eine Zweckkoalition aus den Gruppen A.R. Kane und Colourbox. Das Stück erschien auf dem 4AD-Label; eine elitäre Kleinfirma hatte den ersten vollrezyklierten Hit lanciert, Musik gewordenes Sampling, Pop gewordene Collage.<sup>47</sup> Beim Zusammensetzen seien die gesampelten Soundpartikel zum »sound effect« verfremdet, verstückelt und serialisiert worden, freut sich Jeremy Beadle. »By not falling back on melodic pop, M/A/R/R/S managed a much more subversive attack on the ›well-crafted song‹.«<sup>48</sup>

›Pump Up the Volume: Die Attacke auf die Musik ist schon im Titel angelegt, der ein physikalisches Mass – die Lautstärke – zum Thema macht. Die Musik energetisiert sich an den Tanzgrooves aus drei Jahrzehnten, die darübergemischten Sprachkürzel – »Put the needle on the record«, »the drumbeat goes like this«, »we're gonna git you«, »keep this frequency clear« – reproduzieren deren ekstatische Anweisungen. Die Botschaft von ›Pump up the Volume« ist die des Mediums. Es ist ein Meta-Popsong, der die Gesetze der Hitparade kommentiert und anwendet, Handlung und Handlungsanweisungen in einem. »Pop eats itself in the Age of Plunder« nennt Andrew Goodwin seinen Aufsatz über die Popmusik im digitalen Zeitalter.<sup>49</sup> »Can there really be creativity in quotation?« fragt wiederum Jeremy Beadle in seiner Analyse von Hitsongs der achtziger Jahre.<sup>50</sup> Seine Analyse von ›Pump up the Volume« macht die Frage überflüssig. Das Stück bzw. Stückwerk, schreibt er,

46 Genauer: zu Beginn einer seiner Versionen; das Stück ist konsequenterweise in verschiedenen Mixes zu haben.

47 Allerdings hatte 4AD auch die Birthday Party in England lanciert, mit dem Nick Cave gleichsam den Punk in sein Ursprungsland zurückbrachte (siehe auch den Abschnitt »Nick Cave und der gute Gott von Tupelo« im letzten Kapitel).

48 1993, 150.

49 1988, 258 ff.

50 1993, 156.

was the result of careful consideration or recorded sound, acknowledging that this, rather than any musical system, is the basis of pop music, and an attempt to see what happened if you broke that down to its constituent elements and – like Picasso or Schoenberg or T.S. Eliot – started to rebuild the same basics in a recognizable but different manner.<sup>51</sup>

**Skandal in Bohemia** Immer hektischer lösten sich derweil die Stile ab, und weil keine neue Musik mehr entstehen konnte, wurde die Plünderung der alten vorangetrieben. Im grossen Stil beutete der Rock die kulturellen Rohstoffe der von ihm besetzten Länder aus und reimportierte sie als raffiniertes Produkt. Er revitalisierte sich an der karibischen Salsa und an brasilianischen Tänzen, inspirierte sich an der senegalesischen Jujumusik und südafrikanischen Township Jives, am algerischen Rai, an irischem Folk und spanischem Flamenco, er holt sich Impulse aus Jamaica und Haiti, Indien und Australien, Deutschland und Bulgarien.

Als Alternative bot sich einzig Rap an, die schwarze Radiostation Amerikas genannt. Wortkaskaden aus dem Ghetto statt Bilderpop aus dem Studio. Die Rapper sprachen ihre Reime zum brutalen Beat der Rhythmusboxen, zu schleifenden Klangfetzen ab Mischpult und Plattenspieler, ihre Attacke auf das System war zugleich eine Attacke auf den Rock'n'Roll als Soundtrack des Systems.<sup>52</sup> Der Musiker als Instrumentalist hatte ausgedient. Gesang, Song und Melodik gerieten unter Druck. Rap wandte sich ab vom Rock'n'Roll, er weigerte sich sogar, sich auf seine Geschichte zu beziehen.

Zumal der Rock'n'Roll am Ende seiner Geschichte angelangt schien. Mitte der achtziger Jahre war der tote Punkt der Rezyklierung, sozusagen das Ende der Rockgeschichte erreicht. Diedrich Diedrichsen hat diese Entwicklung in seinem Buch »Sexbeat« analysiert, den Flucht-

51 Ebd., 148.

52 Natürlich kritisieren die wenigsten Rapper das System an sich, sondern die Tatsache, dass sie nicht daran teilhaben. Und natürlich bedient sich auch der Rap den Verbreitungsmöglichkeiten von MTV, jedenfalls seit der Sender das kommerzielle Potential dieser Gattung entdeckt und in Spezialsendungen gezielt gefördert hat. Aber das ist hier nicht der Punkt.

punkt der Koordinaten des *Weiter* und des *Mehr*, denen entlang sich der Rock und seine Produzenten jahrzehntelang vorangetrieben hatten. Damit, schreibt er, war es jetzt vorbei.

Es war die grosse geile Abschaffung, die noch jede produktive Epoche hervorgebracht hat. Doch war es diesmal eine Abschaffung, die sich durch keinerlei Neoismen mehr aufheben liess. Tod von Kunst und Malerei und Literatur und Jazz und Politik waren diesmal kein vorübergehendes Kollaborieren, das sich auf die kreative Ausreizung irgendwelcher Stile gründete. Das System Bohemia und das System Bewegung, die Vektoren Mehr und Weiter waren an der Mauer angestossen, an der unüberwindlichen Mauer der Permissivität, die kein Weiter, an der Mauer des Pluralismus, der kein Mehr erlaubte.<sup>53</sup>

Und in Bohemia, wie Diedrichsen den intellektuellen Raum für die Pop/Rock-Rezeption getauft hat, machte sich ein neues altes Anti-Gefühl breit: Die Coolness. »Gibt es eigentlich etwas, das uns alle zusammenhält? Gibt es noch etwas, das über die vielen, vielen Epochen, Einschnitte und Subströmungen Bohemias hinaus für alle Einwohner dieser Welt Gültigkeit hat? Oh ja. Wir sind cool.«<sup>54</sup>

Seither reproduziert Rock, in Endlosschlaufen gefangen, die postmodernen Erzählprinzipien der Collage, des Zitats, der Wiederverwertung. Dem kommt der inhärente Konservatismus des Genres entgegen, da jeder Rockstil immer auf seine Urform verweist. Mit Hilfe der Sampling-Technologie ist dieses Rückverweisen abrufbar geworden; hier ein Schrei von James Brown, dort ein federndes Funk-Riff von Dr. John

53 1985, 31. Dass gerade Diedrichsen und mit ihm die Kölner Spex-Redaktion an dieser grossen geilen Abschaffung mitgewirkt haben, ist Thomas Gross von der Tageszeitung sauer aufgestossen: »In dieses Panorama der Beliebigkeit«, schreibt er in seinem Rückblick auf die populäre Musik in den Achtzigern (1989, 13), »versuchte der avancierte Pop-Diskurs sich selbst als Zentralinstanz künstlich einzuführen, indem er am Horizont auftauchende Phänomene zunächst mit Bruderkuss umarmte, um sie zwei Monate später als Verräter an der Sache gnadenlos hinzurichten. Das war der Pop-Stalinismus jener Jahre, eine Art imaginäre westdeutsche SED (»Stalin« war eines der Pseudonyme von Diedrich Diedrichsen).« Tatsächlich signierte Diedrichsen z.B. eine Single des Kommunisten Robert Wyatt mit »Stalin Stalinsen«. Er hat sich von dieser Abfolge von Bruderkuss und Exekution später nur minim distanziert (siehe Diedrichsen 1989, Fussnote 75 auf S. 93 sowie 1985, 148 ff.) Ich komme im Abschnitt »Die Kids sind nicht Alright, Vol. 3« des Kapitels »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse« auf die Debatte zurück.

54 Ebda., 112.

oder Marvin Gaye. Am Ende dieser Entwicklung steht Techno, das sich zum Ziel gemacht hat, die Musik aus der Musik zu prügeln und einer ritualisierten, falschen Ekstase ihre extreme Falschheit vorzuführen.<sup>55</sup>

Das Klonen der Vorlagen ersetzt deren Verständnis und bleibt nicht ohne Folgen. »A lot of the kids who are doing it are doing it for the first time, so it's obviously new for them«, kommentiert Andy Partridge von XTC das flackernde Comeback der Psychedelik in den achtziger Jahren. Das Resultat allerdings mag ihn nicht gross beeindrucken. »The groups are only kind of half-heartedly psychedelic, they're not magical enough yet.« Und:

The shame of it is that it's a complete, maybe subconscious attempt to xerox the past, you know. But the past is not something you can chop up and wear, or xerox. It's a whole, it's a feeling that runs through the fibre of everything at that point in time. And you can't take the past and relive it. I think you can only parody it or hint at it or suggest at it. I don't think you can live it. So I think it's good fun for them to do, but a little sad they're not finding something new of their own.<sup>56</sup>

Partridge weiss, wovon er redet. XTC haben unter dem Pseudonym The Dukes of Stratosphear zwei derart perfekte Parodien auf die psychedelische Musik der Sechziger geschaffen, dass viele die Parodie nicht erkannten. Jedenfalls verkaufte sich die erste der beiden Platten besser als manches XTC-Projekt, eine Ironie, die Partridge nicht entgegen konnte.

So fallen Original und Kopie immer mehr ineinander, und das Nacheinander und Nebeneinander gerät zum Durcheinander. Seither lässt Rock alle Spielformen in allen Abstufungen zu, mutiert, kopiert, simuliert, passt sich an, rebelliert, probiert sich aus und schafft es zuweilen noch, mit Variationen des Gewöhnlichen zu überraschen. Wenn also im folgenden, der Verständlichkeit halber, mit einzelnen Stilbegriffen operiert wird, sind diese nur relativ zu verstehen. »Funk pop a Roll« heisst diese Melange der Stile und Posen in den Worten von

55 Ich komme weiter unten, im Abschnitt »Techno, die Rache der Protestanten« im Kapitel »Sound als Sprache« auf diesen Paradigmawechsel zurück.

56 Gespräch mit dem Autor, 1985.

XTC, stakkatoartig hervorgestossen zu den Klängen eines höhnischen Popsongs:

Funk pop a roll beats up my soul  
 Oozing like napalm from the speakers and grill  
 Of your radio  
 Into the mouth of babes  
 And across the backs of its willing slaves  
 (Funk Pop a Roll, 1983)

»If you simplify your works you get quicker acceptance«, sagt Partridge, auf den Song angesprochen; »the rule of some seems to be that the more banal you are the quicker you're accepted. Because you don't have to think about it too much. It just tends to drift in.« Die Gegenposition: »I don't want to be considered as musical mush, like musical porridge. What I put out I want people to think about, I want them to chew it, I don't want to be purveyor of this kind of styrofoam blandness.«<sup>57</sup>

Dazu ist es vielleicht zu spät. Jenseits des *Funk pop a roll*, am Ende des Weiter und des Mehr, steht die vollkommene Beliebigkeit und somit, letzten Endes, die Selbstabschaffung des Rock'n'Roll. Auf dem Höhepunkt seiner Herrschaft deutet sich ihr Ende an.

#### *Warten, bis die Bilder kommen: MTV*

Die Musik wurde vom Walkman isoliert, von der Compact Disc digitalisiert, vom Sampling-Gerät fragmentiert und durch den Videoclip visualisiert. Sony entwickelte den Walkman, Philips die CD, und auch das Musikfernsehen hat einen Namen: MTV oder Music Television, gegründet von Warner Communications und American Express und heute in Besitz des Mediengiganten Viacom<sup>58</sup> und des greisen Sumner Redstone, der Benny Goodman als seinen Lieblingsmusiker bezeich-

<sup>57</sup> Gespräch mit dem Autor, 1985.

<sup>58</sup> Die Firma, der zahlreiche Fernseh- und Radiostationen, Filmgesellschaften, Kinosäle, Einkaufsläden und anderes gehört, machte 1995 einen Umsatz von zehn Milliarden Dollar (Eudes 1995, 6).

net.<sup>59</sup> MTV nahm 1981 in Amerika und sechs Jahre später auch in 14 europäischen Ländern seinen Betrieb auf.<sup>60</sup> Zwölf Jahre nach der Gründung und kurz vor seiner Codierung auf den Kabelnetzen erreichte es bereits mehr als 44 Millionen Haushalte in Europa und nahm dabei 60 Millionen Dollar ein.<sup>61</sup> MTV strahlt auch nach Australien, Südamerika, Asien und die Gemeinschaft unabhängiger Staaten: Es kann in über 211 Millionen Wohnungen in 77 Ländern empfangen werden.<sup>62</sup> »Assuming the network continues adding subscribers at the present rate of nearly a million a month, it may well emerge as the largest cable channel on the planet« schreibt Kevin Fedarko.<sup>63</sup>

MTV ist die Kreuzung aus »Brave New World« und »1984«: Es projiziert 1500 Bilder pro Minute, 200 Clips mit rund 10'000 Bildschnitten pro Zwölfstunden-Tag. Der Sender ist 24 Stunden im Äther, 365 Tage im Jahr. Das Publikum wird mit dem Schönsten beliefert, was die Warenwelt zu bieten hat, schreibt das Spiegel-Magazin: »MTV ist eine 24-Stunden-Dauerwerbesendung«. <sup>64</sup> Das Unternehmen existiere, um das Kaufverhalten der europäischen Jugend zu vereinheitlichen. Welche Videos gespielt würden, welche Sendungen wann ins Programm

59 Es ist nicht mehr der einzige. Zwar ist das englischsprachige Sky Channel-Projekt bald gescheitert, doch in den deutschsprachigen Ländern wird seit 1993 Viva TV aufgeschaltet, das MTV in der Landessprache konkurriert. Viva, Kurzform für Videoverwertungsanstalt, gehört zu je 19,8 Prozent den Firmen Time Warner, Thorn EMI, Sony Music, Polygram. Die restliche Beteiligung verteilt sich auf mehrere kleinere Firmen. Sich vom Sender inspirierende Konkurrenz zu erhoffen, scheint verfehlt, im Gegenteil. »Im Gegensatz zu den MTV-Machern, die sich als langjährige Monopolisten manchmal den Luxus leisten, gegen den Mainstream zu schwimmen, fahren wir einen beinhart kommerziellen Kurs«, erklärte Chefredaktor Teddy Hoersch freimütig der Neuen Zürcher Zeitung. »Bei Viva geht es nicht um Geschmack, sondern um Massenkompatibilität.« (Zit. nach Hönle 1994, 65) Der Erfolg bleibt nicht aus; 49 Prozent der deutschen Hörerschaft, so der Zwischenstand im November 1994, hätten bereits von MTV zu Viva umgezappt (Köppel 1994c, 57).

60 Siehe Sieber 1984, Body und Weibel 1987, Graves und Schmidt-Joos 1990, 922 f.

61 Der Spiegel 1993, 123. Die Codierung von Ende 1995, um die Konsumenten zu einer Jahresgebühr zu zwingen, wurde von diesen nicht goutiert. Mitte 1996 hatten sich in Deutschland erst 5000 Interessenten gemeldet.

62 Ebda.

63 1993, 61.

64 1993, 123.

kämen, bestimmten die Marktforscher. Allein das deutsche MTV-Publikum sei 1992 in acht verschiedenen Studien befragt worden.<sup>65</sup> Mit den Einschaltquoten wächst die Nivellierung. »Despite regional and cultural differences still separating their parents, Euro-kids are listening to the same music, wearing the same clothes and sipping the same soft drinks.«<sup>66</sup> »MTV ist mehr als Fernsehen, es ist dein Freund«, wird dem Publikum bedeutet, und das hat, wie der Slogan des Senders deutlich macht, im Endeffekt etwas Drohendes: »One World, One Television«.

Was genau MTV der Welt zu zeigen hat, wird weniger klar. Der Sender funktioniere »wie ein Nonstop-Rorschachtest«, befand Manfred Riepe in der Frankfurter Rundschau.

Alles scheint sich in allem zu spiegeln. Staccato da capo, Gesichter, Farben, neogrelle Sets, gutangezogene Menschen, Bewegung. Alles ästhetisch und unbeschwert. Es gibt anscheinend nichts, was in MTV nicht zu sehen wäre. Schwarzweiss-Einblendungen, Zeichentricksequenzen, kubistisches Formengestöber: eine potemkinsche Melange aus Formen, Farben, Figuren und Fetischen. [...] MTV ist Fernsehen in seiner reinsten, unpräntiösesten Form, das Medium, das wie eine Pipeline im Hirn des Betrachters mündet. Keine Spezialisierung, keine Tiefe, nichts als reinste Oberfläche, eine elektronische Tapete für jede Stimmung, für jedermann, das kollektive Unbewusste von 21 Millionen zugeschalteten, zunehmend gleichgeschalteten Europäern.<sup>67</sup>

Diese »heillose Stalinorgel« aus Farben, Formen und Symbolen verpuffe nicht wirkungslos, klagt der Autor im Verzichtston des Kulturpessimismus. »Der von MTV kultivierte visuelle Overkill pflegt eine Kommunikationsform, welche die sprachliche Reflexion überspringt.«<sup>68</sup> Der Ton der Klage erinnert an die Verdummungsvorwürfe der Fünfziger an die Adresse des Rock'n'Roll. Ich kann hier keine Debatte über moderne Sehgewohnheiten führen, aber hier wird meines Er-

65 Ebda.

66 Fredarko 1993, 62.

67 1993, 14.

68 Ebda.



achtens vorschnell verabsolutiert.<sup>69</sup> Wie schon Hans Magnus Enzensberger in seinem Essay über Sehen und Fernsehen geschrieben hat: Fernsehen alleine macht nicht dumm.<sup>70</sup>

Dass MTV die Inszenierung und Vermarktung von Musik tiefgreifend verändert hat, steht ausser Frage. Er hat sie auch beschleunigt. MTV bewirkte, um Paul Virilios Lieblingsvokabel zu verwenden, die Dromologisierung der Medienmusik. Seit die letzten Trends, die neuesten Hits in die letzten Winkel übertragen werden, verkürzt sich die Inkubationszeit zwischen einer Idee und ihrer weltweiten Vermarktung immer mehr. Damit verkürzen sich auch die Ideen. »Der Zwang aber zum immer Neuen, zum Programm erhoben, dem man atemlos hinterherhechelt, übersteigt jede menschliche Innovationskraft«, schreibt Christian Rentsch. »Das Neue wird unmöglich; was übrigbleibt, ist die schamlose Plünderung und Neukombination alles Bestehenden, der wahllose Eklektizismus oder aber die Flucht ins visuelle Happening.«<sup>71</sup>

**Sehen frisst Hören auf** MTV ist oft als bebildertes Radio bezeichnet worden. Die Umschreibung verharmlost seinen Einfluss auf die Musikproduktion. Seit MTV ist Musik an ihre Darstellbarkeit gekoppelt. Das geht so weit, dass sich die Musikerinnen und Musiker auf ihren Tourneen von ihren eigenen Clips konkurrenziert sehen und dem Bild, das sich die Fans von ihnen dort gemacht haben. Die Musik muss auch auf der Bühne visualisiert werden; das Rockkonzert als Musical. Dem

69 Ich begnüge mich an dieser Stelle mit einem Hinweis aus derselben Zeitung, der illustriert, dass selbst regelmässige MTV-Konsumentinnen und Konsumenten weniger passiv mit dem Medium umgehen, als der zitierte Autor ihnen unterstellt. So ergab eine von der Frankfurter Rundschau zitierte Befragung von 527 Jugendlichen nach ihrem Urteil über Musik, Bilder, Bildinhalte und Filmtechnik von neun Heavy Metal-Clips, »dass die Clip-Betrachter Darstellung und Dargestelltes differenziert beurteilen. Die Clip-Bilder werden kontextgebunden erinnert, Gewaltdarstellungen mit dem folgenden Geschehen als logisch aufeinanderfolgend wahrgenommen. Wo ein Clip unter Einsatz der ausgefeilten Videotechniken im Detail zu faszinieren vermag, kann das Gesamturteil über die Handlung doch eindeutig ablehnend ausfallen. Dem Nervenkitzel folgt das gestrenge Urteil.« (Stork 1992, 11)

70 1988.

71 1985, 9.

Bildschnitt-Stakkato von MTV wird eine rasante Konzertdramaturgie entgegengesetzt. Die Shows werden spektakulärer, ihre Dramaturgie hektischer, und ohne Videoschirme neben der Bühne geht schon gar nichts mehr.<sup>72</sup>

Das verteuert die Produktion, also müssen Sponsoren her, am liebsten jene, mit denen man schon den Videoclip produziert hat, der auch nicht billig war. Mitte der achtziger Jahre kostete die Produktion eines Promotionsclips über 100'000 Dollar, oft ein Vielfaches davon.<sup>73</sup> Das erhöht nochmals die Investitionskosten für die Lancierung eines neuen Stars. Die Plattenindustrie operiert also noch konservativer, investiert ihr Geld in noch weniger Künstler mit sicheren Erfolgsaussichten und immer aufwendigeren Werbekampagnen. »Rock'n'Roll today«, konnte der Konzertveranstalter Bill Graham Ende der Achtziger unwidersprochen feststellen, »has become a trademark like any other, like Pepsi, Sony or Budweiser«.<sup>74</sup> Das kann man fast wörtlich nehmen: Mittlerweile ist Anheuser & Bush, die amerikanische Bierbrauerei, zum grössten Konzertveranstalter Amerikas aufgestiegen.<sup>75</sup>

Gemäss dem oft zitierten Ausspruch Frank Zappas, wonach die Popbands der Achtziger auf dem Weg zum Friseur noch schnell im Studio vorbeischaute, kann man ohne Übertreibung sagen, dass das Aussehen des Musikers über die Ausstrahlung der Musik bestimmt. Die Sendefrequenz der Videoclips,<sup>76</sup> jener faszinierenden Kreuzung aus Kunst, Product Placement und Werbung in eigener Sache, entscheidet über den Erfolg einer Single. Nur wer in die sogenannte Heavy Rotation des Sen-

72 Die Stones gingen 1995 so weit, auf ihrer »Voodoo Lounge«-Tournée die Leinwand direkt über der Bühne zu plazieren. Das führte dazu, dass man das Konzert unwillkürlich auf dem Schirm statt auf der Bühne verfolgte; dem Begriff der Direktübertragung hat die Band so eine weitere Nuance abgerungen. Zur Kontroverse führte ein anderer Befund: Der Spiegel verdächtigte die Musiker, ihre Leistung mit Playback-Einspielungen aufzumotzen. Die Gruppe forderte – und erhielt – wenig später eine Gegendarstellung.

73 Die Zahl kennzeichnet den Stand von 1984 (Schober 1984, 12).

74 »Musikszene 89«, Fernsehdokumentation.

75 Ebda.

76 Auch Clips genannt oder, zutreffender, Promoclips.

ders aufgenommen wird, das heisst eine hohe Ausstrahlungsfrequenz garantiert bekommt, schafft es ganz nach oben.<sup>77</sup>

Damit wird das Musikfernsehen zum Selektionsinstrument und, Kraft seiner faktischen Monopolinstanz, zur Zensurinstanz.<sup>78</sup> MTV hat enge Vorstellungen von dem, was ein Clip zeigen darf und was nicht; die Folge ist Selbstzensur. So wurde die krasse Untervertretung schwarzer Musik auf dem Sender erst dann gelockert, als CBS dem Sender mit dem Boykott seiner Künstlerinnen und Künstler drohte. Die Selbstzensur trifft nicht nur Minderheiten oder Unbequeme, was immer das heissen mag; auch die Clips kommerzieller Künstler werden vor der Ausstrahlung streng visioniert. So hat MTV den Clips zu ›Rage Hard‹ von Frankie Goes to Hollywood, ›Undercover of the Night‹ von den Stones, ›Like a Prayer‹ von Madonna oder ›Girls on Film‹ von Duran Duran die Ausstrahlung verweigert. Der Clip von Frankie Goes to Hollywood kam ihnen zu gewalttätig vor, Julien Temples Umsetzung des Stones-Stücks passte ihnen aus politischen Gründen nicht, bei Madonna fanden sie Blasphemisches, bei Duran Duran Pornographisches.<sup>79</sup>

Neil Young brach das grösste Tabu von allen. Sein Clip zu ›This Note's for You‹ parodierte die Praktiken der Kollegen, ihre Musik an Spon-

77 Die achtziger Jahre waren das Jahrzehnt der visuellen Stars: Madonna, Prince, Michael Jackson. Es gab Musiker, die ohne das neue Medium niemals reüssiert hätten, etwa Duran Duran, Paula Abdul oder Milli Vanilli, wobei in den letzten Fällen nicht die Musiker sangen und spielten, sondern eine Studiocrew. Auch etabliertere Musiker wie Tina Turner oder Peter Gabriel hätten ohne MTV nicht den Erfolg gehabt, den ihnen das neue Medium ermöglichte.

78 Dass Zensur zunächst einmal ökonomisch funktioniert, darauf hat Ray Davies hingewiesen. »There is censorship in the strangest way coming into rock promotion. Because they simply say, ›we put it on the record, but we won't promote it.‹ So you're in a strangelhold situation. [...] If you deliver a record they don't like or don't feel they want to be associated with, they will kill it. And I think that power's gonna be taken away. I don't feel anarchy's a good idea, but at the same time I think rock music is supposed to be the music that speaks out to people and is for the underprivileged or for the people who don't have a voice. But now it's become a tool for the people who have power, and that's it. That's what's changed most about the music business.« (Gespräch mit dem Autor, 1993)

79 Dass die Kriterien solcher Eingriffe willkürlich sind, versteht sich von selbst.

soren zu verhökern. MTV reagierte mit Boykott.<sup>80</sup> Denn Werbung mit Sponsorprodukten und Product Placement sind fester Bestandteil der Clip-Dramaturgie. Zuweilen müssen die Clips neu geschnitten werden, um ein Produkt ins rechte Licht zu rücken.<sup>81</sup> Am Ende dieser Entwicklung, schreibt Roger Köppel unter dem erschütternden Eindruck der ersten europäischen MTV-Awards am Brandenburger Tor – am Ende stehe das totale Werbefernsehen mitsamt der »freiwilligen Selbstauflösung der Populärkultur, die mittlerweile nur noch das Verpackungsmaterial liefert, das die Branche zur Tarnung ihrer Produkte aufwendet«.<sup>82</sup> Im Winter 1993 hat Viacom-Mehrheitsaktionär Sumner Redstone 9.6 Milliarden Dollar in den Kauf der Firma Paramount Communications und acht Milliarden in die Ladenkette Blockbusters investiert und dadurch den Zwang zur kommerziellen Leistung gerade beim Musikkanal massiv verschärft.<sup>83</sup>

MTV hat nicht nur das Sehen, es hat auch das Hören verändert. »Sehen frisst Hören auf«, schrieb Christian Rentsch im bereits zitierten Artikel; er hatte die Fernseh-dramaturgie am Jazzfestival von Montreux vor Augen. Angesichts der Allgegenwart von Klängen und Bildern, notierte er resigniert, verschwinde das Spontane, Eckige, Unerwartete in der Flut der Dokumente:

Die totale Verfügbarkeit aller Kunstwerke jederzeit und allenorts zum privaten Eigengebrauch birgt die Gefahr der völligen Auszehrung, des Verschleisses, schliesslich der Vernichtung von Kultur. Denn: Wo alles je Geschaffene gleichsam das ewige Leben hat und so auch seine Geschichtlichkeit verliert, wo alles Alte permanent gegenwärtig ist, da versteinert auch das Neue im Augenblick seiner Entstehung, da es sich nicht als das Lebendige, Jetzige gegen das Tote, Vergangene absetzen kann; es geht unmittelbar in die Sammlung ein.<sup>84</sup>

80 Was MTV nicht daran hinderte, Neil Young später einen künstlerischen Preis für das Video zuzusprechen. Young wiederum, der sich über den Boykott durch MTV sehr erbost gegeben hatte, mochte selbst nicht auf seine eigene Merchandising-Industrie verzichten – T-Shirts, Posters, Ansteckknöpfe usw. –, mit denen an Tourneen das Geld gemacht wird (Eliot 1989, 203).

81 Wapp, 1990.

82 1994b, 57.

83 Köppel 1994b, 57, Eudes 1995, 6.

84 1985, 9.

Diese Auszehrung fängt bei MTV beim Drehen an. Das wird augenfällig, wenn der Sender seine »Unplugged«-Sendungen choreographiert. Die Ironie besteht darin, dass der Sender gerade mit dieser Aufnahmeserie von Livekonzerten auf akustischen Instrumenten dem Vorwurf entgegentreten wollte, er mache die Musik kaputt. »Unplugged« begann als unscheinbares Projekt, erwies sich bei Performern und Publikum aber als derart populär, dass es in kurzer Zeit zur Hauptattraktion umfunktioniert wurde.<sup>85</sup> Eric Clapton, Nirvana, 10'000 Maniacs, Neil Young, R.E.M., k.d. Lang, Bob Dylan und viele andere haben ihre akustischen Auftritte vor der Kamera als Konzertdokumente unters Volk gebracht, worauf die Kritik den Himmel voller Mandolinen hängte und sich in Echtheitszertifikaten überbot.<sup>86</sup> Im Sendezentrum der neuen Künstlichkeit hatte man die Aufführungspraxis der Volksmusik wiederentdeckt.<sup>87</sup> Wir haben es mit simulierten Sehnsüchten zu tun.

**Are you Experienced?** »Unplugged« verspricht akustische Musik. Man braucht nicht den Pleonasmus dieser Formulierung zu bemühen, um die Absurdität des Unterfangens zu erkennen. Es reicht, wenn man den MTV-Leuten bei der Arbeit zusieht. Im allgemeinen nimmt der Sender die Konzerte in einem Studio auf. Im Juli 1992, zur 48. Ausgabe von »Unplugged«, reist MTV mit seinen Kameras ins Casino von Montreux.

Ort und Anlass sind gut gewählt. Von Beginn weg hat Claude Nobs, Leiter des Jazzfestival, das Ereignis auf seine mediale Vollverschaltung hin konzipiert. Montreux hat von Anfang an seine Bühne dahingehend präpariert, dass sich herumturende Musiker von den jeweils neusten Aufnahmetechnologien abtasten lassen. Vor kreisenden Kameras, zum Dauerlauf der digitalen Software wird die Musik nicht mehr gespielt, sondern eingespielt. Übrig bleiben Gefühlskontingente, Intensitätspartikel, Simulationen; Reproduktion frisst Produktion. Das Widerspenstige wird Bestandteil seiner Zählung.

85 Wie das geschehen ist, erzählt Thomas Würdehoff (1992, 45).

86 Bei der ersten Auflage von Dylans »Unplugged«-Aufnahme wird ein Teil der Aufnahme durch ein wiederkehrendes Pfeifen gestört; eine Publikumsreaktion war aus Versehen serialisiert worden (1995).

87 Wie hysterisch diese Liebe geblieben ist, hat sehr schön die Dokumentation der Zeitschrift »Du« von 1993 gezeigt, Titel: »Der Sound des Alpenraums. Die neue Volksmusik.«

Der Trost dabei: Intensität lässt sich simulieren, bleibt als Simulation aber erkennbar. Das Trostlose: Intensität, Innigkeit, musikalische Bewegung geraten unter Simulationsverdacht. Je ausgelassener musiziert wird, je schwüler die Ekstase dampft, desto mehr misstraut man der Musik und sich selber. Empfindungen qualmen wie Barclay, die Sehnsucht schmeckt nach Bacardi. »Ewig stampft die Jazzmaschine«, hatte Theodor Adorno die Zurichtungsmechanik der Kulturindustrie kommentiert.<sup>88</sup> In Montreux würden dem Alten sämtliche Adjektive davonfliegen.

An diesem Juliabend stehen Was (Not Was) auf dem Konzertprogramm, das Oktett um die Produzenten, Songschreiber und Musiker David Weiss und Don Ferguson, die ihre Musik mit Funkformeln und Texten voller Niedertracht versehen; beides wird den Tanzenden um die Ohren geschlagen. Die Kameras sind montiert, Schienen zerschneiden den Saal. Das Publikum wird von Scheinwerfern angeleuchtet im Bewusstsein, in 92 Ländern und von 60 Millionen Gleichgesinnten angeguckt zu werden. Das Publikum, trotz hohen Eintrittspreisen blosse Kulisse, wird um Applaus gebeten. »Make a nice noise«, befiehlt ein Anheizer auf der Bühne. Macht netten Lärm: Die Gottschalkisierung der Musik steuert in Montreux ihrem frühen Höhepunkt entgegen.

Als der Lärm nett genug ist, beginnt das Konzert. Die Musiker meistern auch die akustischen Instrumente mühelos. Das Spiel der Rhythmusgruppe ist stupend, die Bläser sitzen, die Sänger singen dem Teufel ein Ohr ab. Es geht richtig los. Für die Leute von MTV ist das schon zuviel. Nach kurzer Zeit wird das Konzert unterbrochen, weil die Sänger vor lauter Enthusiasmus ins Schwitzen kamen und nun abgetupft werden müssen. Wenig später der zweite Zwischenhalt: Spulenwechsel in der Zentrale. Dann müssen mehrere Stücke neu aufgenommen werden; war die Band wieder zu enthusiastisch oder das Publikum wieder nicht enthusiastisch genug? Könnte es gar sein, dass ihm der Befehlston nicht gefällt, mit dem es von den Fernsehmachern herumkommandiert wird. Das kann sie nicht beirren. »We don't care whether the people like what we're doing or not«, sagt ein junger Kameraassistent sachlich – »as long as they do what they're told«. One World, One Television.

So fragt man sich stattdessen, warum die Musiker denn das dilettan-

88 O.Q. siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Kapitel »Regression Revisited«.

tische Vorspulen und Nachschminken derart ungerührt über sich ergehen lassen. Immerhin haben gerade sie, das heisst Weiss und Ferguson, wiederholt über die Versechtung der Musik gelästert und sich laut gefragt, ob das Musikhören einst so veralten werde wie das Bücherlesen. Im Gespräch ist davon nichts zu merken, im Gegenteil. Alles sei gut und vor allem schnell gelaufen, sagt Ferguson. Wieso er denn den Zirkus mitmache, den er die ganze Zeit über kritisierere. »Well, you know«, sagt er lächelnd, »it's all part of the experience.«<sup>89</sup>

### *Fuck Art, Let's Dance*

Zur Tragik jeder Trivialkultur, deren Vitalität ihrer Vulgarität entspringt, gehört der verzweifelte Versuch begabter Vertreter, den Kunstanspruch an sie zu stellen und sie damit zu ruinieren. Das Ansinnen lässt auf Minderwertigkeitsgefühle oder Selbstüberschätzung schliessen. Zu keinem besteht der geringste Anlass. »Rock's not art to hang on some rich man's wall«, sagt Iggy Pop. »We're still in the Coliseum here, with ›thumbs up, thumbs down, bring the lions, get off the stage‹. This is mass art. The public may have three eyes and a clubbed foot, no mind by twelve o'clock, but, boy, they rule in many ways.«<sup>90</sup>

Rock mag Kunst sein im allgemeinen Sinne von »Zukunftswerkstätten«, wie Christian Rentsch es formuliert, »in denen alle gesellschaftlichen, sozialen und zwischenmenschlichen Probleme gleichsam auf einer Probebühne und auf mehr oder weniger unterhaltende Weise dargestellt, ausprobiert und durchgespielt werden.«<sup>91</sup> Und er mag literarisch sein insofern, als er in formalisierter Weise von der Sprache Gebrauch macht. Aber seine Sprache ist die orale Poesie, sein Anspruch populär, seine Verbreitung multimedial, sein Ansinnen kommerziell, seine Wirkung polysensorisch.

Er drängt zur Aufführung, sucht sich öffentliche Plätze, zielt auf Trunkenheit wie die griechische Kultur, von der Florence Dupont schreibt: »la culture de l'ivresse: chanter pour ne rien dire«<sup>92</sup> und die sie in der Tendenz von der späten lateinischen Lesekultur abhebt. Dupont

89 Gespräch mit dem Autor, 1992.

90 Gespräch mit dem Autor, 1986.

91 1993, 11.

92 Dupont 1994, 27.

nennt die Redekultur warm, die Lesekultur kalt. Warm wie der Wein und das Theater und die Verse und das Symposium, kalt wie der Grabstein des Buchdeckels, auf dem der Name des Dichters eingeschrieben ist, »froide comme la solitude du lecteur.«<sup>93</sup>

»Fuck art, let's dance«, sagt Billy Idol.<sup>94</sup> Würde man doch auf ihn hören.<sup>95</sup> Wer den Rat ignoriert, verspielt seine Fähigkeiten: das Gespür des Genres, komplexe Vorgänge in Kurzformeln zu fassen; sein Flair zur Sozialreportage; seinen Humor, seine Graffiti-Mentalität; seine Funktion als offener Kanal, wie Diedrichsen schreibt,<sup>96</sup> kurz: seine Relevanz.

Roxanne  
 You don't have to put on the red light  
 Those days are over  
 You don't have to sell your body to the night

sang Sting, Bassist und Sänger der New-Wave-Gruppe The Police, über die Liebe eines jungen Mannes zu einer Prostituierten. Das war 1978. Zwölf Jahre später, auf dem Album »The Soul Cages«, das seiner Ansicht nach die Überwindung einer kreativen Krise darstellte, kleidete er seine Liebesleid in folgende Worte:

A stone's throw from Jerusalem  
 I walked a lonely mile in the moonlight  
 And though a million stars were shining  
 My heart was lost on a distant planet  
 That whirls around the April moon  
 Whirling in an arc of sadness  
 I'm lost without you

Was die Lieder unterscheidet, ist der Umgang mit lyrischer Ökonomie. Sie verhält sich umgekehrt proportional zu ihrer Wirkung; je knapper, desto besser. Zwischen »Roxanne« und »Mad About You«, deren erste Strophen hier stellvertretend angeführt sind, steht eine Karriere der Missverständnisse. »Roxanne«, vorgetragen zu einer schläfrigen Reggae-

93 Ebd., 21 f.

94 Zit nach Pattison 1987, 205.

95 »Americans are funny people«, sagte Mick Jagger bei der Aufnahme der Rolling Stones in die »Rock'n'Roll Hall of Fame«, Jean Cocteau zitierend: »First they despise you and then they put you in a museum.« Worauf Pete Townshend seine Laudatio mit den Worten beschloss: »Don't try to grow old gracefully – it wouldn't suit you.« (»25 x 5«, Video, 1990)

96 1993, 270.



begleitung, entwirft in knappen Sätzen eine adoleszente Männerphantasie. In ›Mad About You‹ umgarnt der Sänger das Thema mit symbolistischem Schwulst. Obwohl der Sänger Grosses und Wahres bemüht, nimmt man ihm nichts ab, nicht einmal den Liebeskummer.<sup>97</sup> Und das bei einem Songschreiber, der früh genug erkannt hatte, »[that] there is a thin line between melancholy and indulgence«,<sup>98</sup> und der 1980 in seinem sarkastisch betitelten Hit ›De Do Do Do De Da Da Da‹ die Einsicht formulierte:

Don't think me unkind  
Words are hard to find  
They're only cheques I've left unsigned  
From the banks of chaos in my mind  
And when their eloquence escapes me  
Their logic ties me up and rapes me

Das Misstrauen vieler Rock'n'Roller gegen den intellektuellen Diskurs hat seine Berechtigung, egal aus welchen Motiven es sich speist. »Are you a model«, wurde Courtney Love gefragt. »No«, gab sie der jungen Frau zurück, »are you a brain surgeon?«<sup>99</sup> Das Misstrauen gründet auf der Erfahrung, welche die ersten Teenager der Fünfziger an die Konzerte von Little Richard, Chuck Berry und Elvis Presley trieb, weil nämlich die herkömmliche Kultur nicht in der Lage war, ihre Wünsche auszudrücken. Rock bezieht einen beträchtlichen Teil seiner Energie daraus, sich vom Bestehenden zu distanzieren; zu seinen wichtigsten Aufgaben gehört, die vorangegangene Generation zu ärgern.<sup>100</sup> Die Kunst des Rock besteht darin, keine zu sein.

97 Kommt davon, wenn man Arthur Koestler und C.G. Jung liest und glaubt anwenden zu müssen. Sting wird seit Jahren als Vorzeige-Intellektueller, Regenwald-Retter, Multikulturalist und politisch Dauerkorrekter herumgeboten. Nicht jeder ist für die Zuschreibungen schuld, mit denen ihn Presse und Publikum bedenken. Sting schon. Der Mann war mal Lehrer; er scheint sich nicht mehr davon erholt zu haben.

98 Zit. nach Flanagan 1990, 306.

99 Die Fragerin war Stephanie Seymour, damals Axl Roses Freundin; Rose und Courtneys Gatte Kurt Cobain waren vorher aneinandergeraten, während den MTV Video Music Awards von 1992 (zit. nach Azerrad 1994, 279 f.).

100 Etwa Frank Sinatra, der 1957 die unvergesslichen Worte äusserte: »Rock and roll is phony and false, and it's sung, written, and played for the most part by cretinous goons.« (Zit. nach Marsh and Stein 1981, 8)

**Zappas Apostroph** Jedem Versuch, das Vulgäre mit dem Erhabenen zu versöhnen, droht Lächerlichkeit. Es fällt auf, dass vor allem europäische Rockmusiker diesen Versuch unternommen haben, in den siebziger Jahren, zum Zeitpunkt der zweiten Orientierungskrise des Genres, als die Grenzen des *Weiter* und des *Mehr*, wie Diedrichsen es formuliert, erstmals sich abzeichneten.<sup>101</sup>

Amerikanische Musikerinnen und Musiker, kulturell unverkrampfter, schienen gegen solche Verirrungen immun. Das galt auch für Intellektuelle. Es galt ganz sicher für Frank Zappa, der in 52 Jahren und auf fast doppelt so vielen Platten das Schmierige und Schöne, das Gewalttätige und Poetische, das Billige und Poetische der amerikanischen Kultur zu einem Gesamtwerk von kraftvoller Dissonanz verarbeitet hat. Und der zugleich angab, wie sein englischer Biograph Ben Watson bei einer späten Begegnung überrascht feststellte, kaum Romane und gar keine Philosophie zu lesen. Dabei hat Watson in seiner ausgezeichneten Werkbiographie bestechende Parallelen zwischen Platos »Phaidon«, Adornos »Negativer Dialektik«, Shakespeares »King Lear« und Zappas Oeuvre gezogen.

Frank pointed out that whenever I quoted Theodor Adorno he lost the thread. I replied that that was inevitable, since he did not come from a Hegelian-Marxist philosophical tradition: »I've never read any philosophy at all«, he commented. When I compared my work to »translation« – translating Zappa's art into a theoretical language – he agreed.<sup>102</sup>

Als Musiker hat Zappa über die Rockschemen hinausgedacht, hat Elemente des Jazz und der Musique Concrète, Anleihen der Neuen Musik, von Strawinsky und Varèse in seinen Kompositionen verwertet. Er arbeitete mit dem London Symphony Orchestra<sup>103</sup> und dem Frankfurter Ensemble Modern, liess eine seiner Arbeiten von Pierre Boulez dirigieren,<sup>104</sup> operierte zugleich mit Doo-Wop-Chören und Rock'n'Roll-Kapellen, Big-Band-Arrangements und Jazzcombos. Auf seinen Tourneen

101 Die erste war Ende der fünfziger Jahre zu beobachten, als der Rock'n'Roll von Epigonen weichgekocht wurde, Elvis Presley in der Armee, Little Richard in der Kirche, Chuck Berry im Gefängnis und Buddy Holly auf dem Friedhof waren.

102 Watson 1995, 551.

103 Mit dessen Arbeit er ausserordentlich unzufrieden war.

104 »The Perfect Stranger«, 1984.

hörte er Lautenmusik und Be Bop, Slim Harpo und Schönberg, Howlin' Wolf und Charlie Parker.<sup>105</sup> Dem Österreichischen Fernsehen gestand er seine Schwäche für Schubert; »you know, I'm a very romantic person.«<sup>106</sup>

Zappa verhielt sich zum Rock'n'Roll, zum Jazz und zur klassischen Avantgarde gleichermassen respektlos, wobei seinen Attacken auf gesellschaftliche / musikalische Konventionen die Liebe zur Musik anzuhören bleibt. Zappa ist ein Komponist zwischen allen Stilen gewesen, dem kein Ton zu schräg, kein Instrument zu abseitig, keine Technik zu fremdartig vorkam. Seinen klassischen Werken hört man den Rock'n'Roll an, seinen Rockplatten die klassischen Interessen. Als Klassiker arbeitete Zappa »weniger vom Klang als von der harmonischen Struktur her«.<sup>107</sup> Beim Rock ging's umgekehrt.<sup>108</sup>

Dennoch sah Zappa mehr Gemeinsamkeiten als Divergenzen. Ob es denn ein grosser Unterschied sei, wurde er einmal gefragt, ein klassisches Orchester statt einer Rock'n'Roll-Band zu dirigieren. »The only difference between rock'n'roll and classical music«, war die lakonische Antwort, »is rock'n'roll is louder.«<sup>109</sup> Ein Rocker würde den Unterschied dahingehend definieren, dass Rock'n'Roll mehr Spass mache. Ein Klassiker würde sagen, seine Musik sei nicht vulgär. Zappa kennt beides und findet, beides zu betreiben sei dasselbe wie Auto zu fahren und ein

105 Und natürlich, im Beisein der Musiker, die Konzertaufnahme vom Vorabend.

106 Aus dem Nekrolog von Hannes Rossacher und Rudi Dolezal über Frank Zappa, ein sehr schönes Portrait des Musikers, ausgestrahlt am 13. Dezember 1993 auf Ö2.

107 Meyer 1993, 2.

108 Das hinderte ihn nicht daran, als Bandleader so diktatorisch und als Komponist so gekränkt zu reagieren wie alle anderen; seine – enttäuschende – Autobiographie legt von beidem beredtes Zeugnis ab (1989). Auch Zappas politische Ansichten haben, bei allem Individualismus, etwas Kleingewerblerisches. Der Widerspruch zwischen musikalischer Originalität und mitunter fast reaktionärer Gesinnung hat linke Kritiker an Zappa irritiert. Sie konnten nicht verstehen, dass einer so dachte, der so musizierte. Was aber passiert, wenn ein Musiker sich politisch korrekt verhält, kann man bei Sting nachhören. Sowohl Sting wie auch John Lennon sind übrigens zu Zappa auf die Bühne gestiegen (Sting auf dem Stück »Murder By Numbers« auf »Broadway the Hard Way« von 1989, Lennon und Yoko One auf »Scumbag« sowie »A Small Eternity with Yoko Ono«, zu hören auf »Playground Psychotics« von 1992); auch Zappa schien nicht abgeneigt, sich mit politisch Korrekten zu schmücken. Beim Anhören der Aufnahme mit den Lennons wird man den Eindruck allerdings nicht los, Zappa mache sich über die Avantgarde-Allüren seiner Gäste lustig.

109 Zit. nach Colbeck 1987, 180.

Sandwich zu essen. Verschiedene Dinge, aber problemlos gleichzeitig zu erledigen.

Als erster und noch vor dem Beatles-Produzenten George Martin setzte Zappa das Aufnahmestudio als Instrument ein und erhob die Collage zum Arbeitsprinzip.<sup>110</sup> Was andere Musiker verheimlichten, nämlich die Neuaufnahme einzelner Instrumentalspuren bei einer Liveaufnahme, setzte er als Arbeits- und Kompositionsprinzip ein. Viele seiner besten Arbeiten wie »Roxy and Elsewhere« von 1974 oder »Sheik Yerbouti« (1979) setzen sich aus nachbehandelten Livekonzerten zusammen. Manchmal brachte er Tonspuren zusammen, deren Autoren nicht einmal dasselbe Stück gespielt hatten, oder er schnitt ein Gitarrensolo zu einer anderen Begleitung.

Zappa stellte an seine Arbeit den Werkanspruch, gemessen an einer »conceptual continuity of the groups's output macrostructure«. Es handle sich, schrieb er 1971 an seine damalige Plattenfirma, um »a conscious control of thematic and structural elements flowing through each album, live performance and interview«. <sup>111</sup> Man kann davon ausgehen, dass Formulierungen wie diese satirisch gemeint sind, als Spitzen gegen den elitären Kulturbetrieb, den Zappa zeitlebens attackierte.<sup>112</sup> Denn die »Conceptual Continuity« oder »Big Note«, die hier postuliert wird und auf die Zappa immer wieder verwiesen hat, wird nicht in einem Traktat erläutert, sondern auf dem letzten Stück der Platte »A'pos!tro?phe (!)«<sup>113</sup> von 1974. »Stinkfoot« heisst das Stück, eine Parodie auf den Wer-

110 Siehe Reimers 1985, Colbeck 1987, Zappa and Occhiogrosso 1989, Watson 1995.

111 Zit. nach Watson 1995, 217. Siehe auch Reimers 1985, 41. Ray Davies, der Zappa anerkennend mit dem Satz zitiert, dass »every artist has a right to fail«, sieht konzeptuelle Kontinuität bei vielen Musikern. »I read an interesting thing about Stockhausen. He said his work is not one piece to another or one album to another, it's a whole life's work he's completing. And I think in a strange way that writers do that. I always think that about Buddy Holly; he was one of my favourite, you know, he was an inspiration to me. And he was the first singer I thought who sounded heavy. His voice was quite like that. And really his whole musical career was one love affair: He wants to see a girl, he meets a girl, he marries a girl, they break up, and it doesn't matter anymore. And that's his whole writing cycle, if you think about that.« (Gespräch mit dem Autor, 1993)

112 Dazu verweist auch eine von Zappas Begründungen zur Stückauswahl der sechsteiligen Live-Anthologie »You Can't Do That on Stage Anymore«: »Will it give »Conceptual Continuity Clues« to the hard-core maniacs with a complete record collection?«

113 Sic, jmb.

bespot der Firma Mennen gegen Fusschweiss.<sup>114</sup> Dabei wird an einen Hund die Frage gerichtet, mit der sich Zappa immer hat herumschlagen müssen:<sup>115</sup>

›Once upon a time somebody say to me‹  
 (*This is a dog talkin' now*)  
 ›What is your conceptual continuity?‹  
 Well, I told him right then (*Fido said*)  
 It should be easy to see – –  
 The crux of the biscuit is the  
 APOSTROPHE'<sup>116</sup>

Die Frage nach dem Arbeitsprinzip wird mit einer Antwort pariert, die dieses Prinzip illustriert und zugleich persifliert. Der Haken an der Sache, liesse sich paraphrasieren, ist der Apostroph. Welche Sache? Die Sprache. Der Mann schaut den Hund<sup>117</sup> an und sagt:

›You can't say that!‹  
 He said  
 ›It doesn't, 'n you can't!  
 I won't, 'n it don't  
 It hasn't, it isn't, it even ain't‹

Konzeptuelle Kontinuität: die Apostrophierung der Sprache – oder, wie der Rocker sagt: »It even ain't.« Ben Watson wertet den Apostroph als Zeichen für Besitz – »he's« – und zugleich Verlust – »he'd«. Er bringt dann Kastrationsängste ins Spiel, analysiert das Album als virtuose Variation von »masturbation and erection jokes«, hinter denen sich eine weitaus subtilere Attacke auf die Deutungsprinzipien der Platonischen Schule verberge.<sup>118</sup> »Frequently attacked for the ›triviality‹ of his sub-

114 Watson 1995, 246.

115 Kein Wunder also, dass Zappa auf die Bitte der Herausgeber des »Book of Rock Lists«, ihnen doch seine fünf Lieblingskritiker zu nennen, einen leeren, durchnummerierten Zettel zukommen liess (Marsh and Stein 1981, 108).

116 Schreibweisen und Auszeichnungen im Text, auch die Absichtsfehler wie der falsche, umgangssprachlich gemeinte Präsens »say« gemäss der von Frank Zappa eingesehenen Textausgabe »Plastic People. Corrected Copy« von 1977.

117 Den Kyniker? Ben Watson hat überzeugende Analogien zwischen Zappas Fixierung auf Pudel und den Schriften der Platonischen Schule konstruiert; seine Verweise funktionieren, in bester Rock'n'Roll-Manier, als Traktate und als Satire davon (1995).

118 Siehe Watson 1995, 246 ff.

ject matter, Zappa constructs his art from the debris of mass culture, the fetid flotsam bobbing in the wake of fashion's blinkered trajectory.«<sup>119</sup>

Man braucht sich nicht so weit hinauszulehnen um zu sehen, dass der Apostroph für einen atrophierten Buchstaben oder eine atrophierte Silbe steht, Merkmal des ironischen Jive Talk des Jazz, den die Schwarzen kreieren und die Weissen kopieren.<sup>120</sup> Zappa spielte eine dissonante Musik und bediente sich einer beschädigten Sprache, weil er nur so das beschädigte Leben beschreiben konnte. Und es ein bisschen, so es ging, humoristisch zu reparieren.

Die Sprachläsionen stehen im Dienste der Rhythmisierung. Was von der Psychoanalyse als Sprachverlust empfunden wird, ich komme noch darauf,<sup>121</sup> stellt vielmehr den Versuch dar, Sprache zu musikalisieren. Und sie, in Zappas Fall, vor dem Jargon der Kulturkritik in Sicherheit zu bringen. Obwohl er die Methoden der Psychoanalyse heftig ablehnte, war er ein lebenslanger Anwalt des Unbewussten; wo Über-Ich war, sollte Es werden.<sup>122</sup>

Im besagten Song spielt die Band übrigens eine Blueskarikatur, sie tut dem Genre an, was der Text mit der Sprache anstellt. »Ain't this boogie a mess«, sagt Zappa zuletzt zufrieden; *Boogie*, sagt Watson, als Slang für Samen. Zappas »crux of the biscuit«, der Apostroph, demnach als sexuelle Metapher für Männlichkeit, Orgasmus und Kastrationsangst. Und zugleich als ironische Parodie auf die orgiastische Musik. »Apostrophy(?)«, das Titelstück der Platte, wurde mit dem Bassisten Jack Bruce aufgenommen und zwar in Hendrix' Electric Ladyland-Studio in New York. Bruce gründete mit Ginger Baker und Eric Clapton Cream – noch ein Ejakulat – und erhob den hart rockenden, weissen Bluesrock zum Stilprinzip. Hendrix hatte mit seinem Trio die schwarze, pulsierende Variante vorgegeben.

»What is your conceptual continuity?« Der Begriff verbirgt mehr, als er erhellt. Indem er eine Werkkohärenz einfordert, bringt er seinen Autor vor dem Erklärungswahn seiner Fans in Deckung. »I think it's

119 Ebda., 253.

120 Watson zufolge spielt Zappas Titel auf Thelonius Monk an und sein Epistrophe.

121 Siehe den Abschnitt »Regressionen (I): Sprachsound« im Kapitel »Regression Revisited«.

122 Watson zeigt sehr schön Zappas Abneigung gegen psychoanalytische Deutungsversuche und sein schon obsessives Vorgehen, ihre Wirkungskraft zu bestätigen (1995).

really tragic when people get serious about stuff«, erzählte Zappa 1970 der New York Times, »it's such an absurdity to take anything really serious.«<sup>123</sup> Wenn es ernst wurde, blieb Frank Zappa Rock'n'Roller durch und durch.

**Shakespeare in der Gosse** Frank Zappa spielte sein erstes Album 1966 ein,<sup>124</sup> zur selben Zeit wie das erste Album der Velvet Underground.<sup>125</sup> Es erschien im Jahr nach Dylans »Subterranean Homesick Blues«, das Zappa sehr bewunderte, und ein Jahr vor dem »Sgt. Pepper«-Album der Beatles, das Zappa sehr parodierte.<sup>126</sup> Dylan überwand die formale Grenze des Rocktextes, die Beatles die des Rocksongs; Frank Zappa und die Velvet Underground überwand den Song überhaupt.

Rock nach Dylan entwickelte eine textliche Vieldeutigkeit, die sich bei Zappa in der Musik niederschlug. Nik Cohn hat Dylan und die Beatles für das Ende des von ihm so geliebten klassischen Rock'n'Roll verantwortlich gemacht.<sup>127</sup> Seine Auffassung ist populär, aber nicht haltbar. Erstens hatte sich die einfache Rock'n'Roll-Formel bereits überlebt. Und zweitens arbeitete Dylan zwar mit komplexen Songstrukturen und assoziativen Inhalten, bezog sich auf Brecht und Rimbaud, Ginsberg und Whitman, doch war sein Verhältnis zum Bildungsbürgertum nicht weniger misstrauisch als das der Rock'n'Roller.<sup>128</sup> Auch er bestand auf einem Kunstverständnis auf Strassenhöhe. Seine Bezüge zu Literatur und bildender Kunst, thematisiert von »Desolation Row« bis »Jokerman«, sind satirisch überhöht.

123 Zit. nach Reimers 1985, 42 »Does Humor Belong in Music?« sollte Zappa später fragen. Die gleichnamige Platte erschien nach ersten Auftritten des Parent's Resource Music Center, der Washingtoner Zensurgemeinde um Tipper Gore. Sie war nicht rhetorisch gemeint.

124 »Freak Out«, eingespielt mit den Mothers of Invention.

125 Genauer: Das Album »The Velvet Underground and Nico« hätte im selben Jahr erscheinen sollen, doch zog Verve, die sowohl die Velvet Underground wie auch Zappas Mothers of Invention betreute, letztere vor. Dieser Umstand hat Zappa eine intime Feindschaft mit Lou Reed eingetragen.

126 »We're Only in it For the Money« von 1969, das wiederum die Beatles sehr lustig fanden.

127 Zappa hat er nicht einmal erwähnt.

128 Marianne Faithfull hat von einem seiner Wutanfälle auf Akademiker berichtet (o.Q.).

Well, Shakespeare, he's in the alley,  
With his pointed shoes and his bells

ist nur einer seiner vielen Kommentare zum Thema, zu finden auf ›Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again‹ von der 66er-Platte ›Blonde on Blonde‹. In ›Visions of Johanna‹, auf demselben Album, singt er:

Even Mona Lisa must have had the highway blues  
You can tell by the way she smiles<sup>129</sup>

Um 17 Jahre später, auf ›Don't Fall Apart on Me Tonight‹, das seltsame Bekenntnis anzuhängen

It's like I'm stuck inside a painting that's hanging in the Louvre.

Shakespeare als Strassenclown, Mona Lisa on the Road: Der Dramatiker wird aus dem Globe-Theater, die Renaissance-Ikone aus dem Louvre gezerzt, in dem sich der Sänger gefangen wähnt. Der spielerische Charakter solcher Reverenzen täuscht nicht darüber hinweg, wie sehr Dylan auf dem Blick auf Strassenhöhe bestand. Sein Widerwillen gegen Museen und Universitäten, sein Unmut über die Interpretationen seiner Arbeit wird von Biographen und Freunden bestätigt. »There's no footnotes around« sagt er über seine Arbeit.<sup>130</sup> Dylan hat die Rockmusik nicht deshalb beeinflusst, weil seine Lyrik von ihr wegweis, sondern weil sie sich umgekehrt seiner lärmigen Elektrizität annäherte; Dylan setzte die Sprache unter Strom.

**George Martin macht sich Sorgen** Was Dylan den Texten antat, stellten George Martin und die Beatles mit der Musik an. Der Beatles-Produzent hatte als zweiter Oboist beim Saddler Wells Orchestra angefangen und später klassische Avantgarde und Radiosatiren produziert. Er war ein Klassiker mit Humor, der die stickig-elitäre Atmosphäre der klassischen Avantgarde über hatte. Er hatte kein Interesse, die Vier aus Liverpool an die hohen Künste auszuliefern, sondern er wollte ihnen

129 Ich komme im Abschnitt »Regressionen (II): Traumzeit« im Kapitel »Regression Revisited« ausführlich auf das Lied zu sprechen.

130 Zit. nach Flanagan 1990, 91.



mit ihrer Hilfe Konkurrenz machen. Martin suchte bei den Beatles das Andere, Unverkrampfte.<sup>131</sup>

It may sound a bit pompous but I really thought that at one time we were developing an art form in popular music where we were getting better and better and we were writing classical music that was contemporary. I think we were actually developing the music of today more honestly and more authentically than the classical composers were doing. Because we were affecting society.<sup>132</sup>

Martin war nicht auf Verrätselung aus, dafür waren die Beatles selbst besorgt. Ihn interessierte die getarnte Komplexität, Kunst in der Gebrauchsform des Popsongs. Das Trügerischste an den Lennon/McCartney-Stücken ist ihre Geschlossenheit; in Wirklichkeit sind sie voller Unebenheiten. Sie formulieren den utopischen Versuch, Unvereinbarkeiten unter Beibehaltung der Kontraste zu versöhnen. Auch darin spiegelten die Beatles die politische Hoffnung ihrer Generation – und ihre Enttäuschungen. Sie schrieben den Soundtrack einer Gesellschaft, deren Gegensätze sie ästhetisierten, aber nicht aufhoben. Dem Glücklichen mengten sie das Bittere, dem Dramatischen das Sarkastische, dem Schönen das Hässliche bei, um die so erzeugte Spannung im Refrain, im konvergierenden Satzgesang vorübergehend aufzulösen.<sup>133</sup>

Martin kamen bei der Arbeit auch Zweifel. »During ›Sgt. Pepper's‹ I had my qualms. I was enjoying every minute of it, I thought what we're doing is fantastic. But I did say to myself, you know: ›Are we being a little bit pretentious here? Are we losing touch with the people?‹«<sup>134</sup> Es ist bezeichnend, dass er aus der Rock-Rezeption heraus argumentiert, deren Ästhetik er also nicht, wie Cohn ihm implizit unterstellt, an das Bildungsbürgertum verriet. Cohns Sorge war auch unbegründet. »Revolver«, »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« oder das Weisse Album sind, egal wie aufwendig sich die Produktion für

131 Dazu passt, dass Martin zwei einfache Gründe für seinen Entscheid nannte, mit den vier Liverpoolern zu arbeiten: »They had something, and I liked them.« Den Beatles wiederum gefiel bei Martin am meisten, dass er die »Goon Show« mit Peter Sellers und andere Radiokomödien produziert hatte (Gespräch mit dem Autor, ebda.).

132 Gespräch mit dem Autor, 1990.

133 Ich komme im Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit« sowie am Schluss des Abschnitts »Regressionen (II): Traumzeit« im Kapitel »Regression Revisited« auf die Beatles zurück. Siehe auch die Ausführungen zu John Lennon im Kapitel »Mythen«.

134 Ebda.

damalige Zeiten gestaltete, Pop- und Rockplatten im besten Sinn geblieben, vielschichtig und surreal, aber einfach in der Handhabung. Gemessen an dem, was die Siebziger an Künstlichkeit und Prätention noch bieten sollten, scheint der Künstlichkeits-Vorwurf absurd.

Zumal auch die Kritik den Kunstanspruch erhob. Schon früh bemühte sich die Musikkritik, wie wir bei Richard Middleton's Analyse des Animal-Songs gesehen haben,<sup>135</sup> ihr akademisches Koordinatennetz auf die populäre Musik anzuwenden. Das führte insbesondere in Deutschland zum seltsamen Versuch, Rock und seine elitären Auswüchse wie Jazzrock oder Art Rock vor ihrer Vulgarisierung zu schützen. Was wiederum die Anhänger eines angeblich echten, das heisst dreckigen Rock'n'Roll auf den Plan rief, die jede Abweichung von der klassischen Formel als Dekadenz und Ausverkauf verurteilten. Die Debatte mutet heute, angesichts der herrschenden Unübersichtlichkeit, etwas antik an, setzt sich aber in Rap-, HipHop- und Techno-Zirkeln mit unverminderter Leidenschaft fort. Sie ist Ausdruck der mythischen Überfrachtung des Rock'n'Roll, dem die nächsten beiden Kapitel gewidmet sind.

Darüber hinaus scheint schon der Ansatzpunkt falsch. Die Frage ist nicht, wie einfach oder authentisch ein Musiker vorgeht, sondern wie originell sich das Resultat anhört. Das, wie Robert Pattison in seinem Plädoyer ausführt, gelte für Text und Musik gleichermaßen:

To treat rock lyrics as if they were a valid object of intellectual scrutiny is to make both lyrics and criticism look ridiculous [...] It's too much. But it's also too little, because anyone who ever enjoyed a rock lyric feels there's something there, even if criticism can't say what. Traditional criticism is inadequate to the job of explaining rock because its goal is either to extract from its objects joy, meaning, or paradox, or else to study the social, formal, or intellectual relations that give them life. But the rock purist doesn't care about meaning. His first interest is emotional relationships. A good rock lyric may have a traditional meaning and be rich in the relationships which modern scholarship studies, but a complete explanation of these will leave the goodness of the lyric untouched and unexplained. [...] Rock's quality is distinguished by an immediate lyricism stripped of artifice and as close to the expression of pure feeling as words and music will allow.<sup>136</sup>

135 Siehe in der Einleitung.

136 1987, 207 f.

Ich wiederhole mich, ich weiss: Rock als Erzählweise lässt sich nicht begreifen, solange man Text und Musik auseinanderhält. Dass Songtexte auf dem Papier nicht funktionieren, hat nicht mit ihrer minderen Qualität zu tun, wie oft behauptet wird. Sondern ist eine Folge der Isolierung von Text und Musik. Der Rocksong erzählt seine Geschichte auf mehreren Kanälen, die in komplexen Verweisungsprozessen aufeinander bezogen sind. Text und Musik, Sound und Phrasierung bilden ein Ganzes; was nicht gesagt werden kann, wird gespielt und umgekehrt. Ein Text ohne die Musik enthält somit Verweise oder Auslassungen, die auf dem Papier keinen Sinn mehr machen.

Deshalb verändert sich die emotionale Qualität gesungener Texte, wenn man sie ohne Begleitung liest. »Without the music some of the stuff is funnier than you might remember it«, sagt Lou Reed über seine Erfahrungen bei Autorenlesungen, »because with the music you didn't quite catch the humour. Other lyrics are much harsher and frightening and chilling.«<sup>137</sup> Beim Singen geschieht etwas mit den Worten und dem Sänger. Diesen Vorgang möchte ich untersuchen.<sup>138</sup>

### *Rock'n'Roll, ein Wort aus der Tiefe*

Die bisherigen Erklärungsversuche kommen einer Kapitulation gleich. Rock lässt sich nicht als Stil, als Kultur, als historische Konstante, als mediales Phänomen, als Kunstform abschliessend begreifen. Rock ist die populärste Musikform des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts, ein Produkt des Kapitalismus, der die ihn prägenden Zustände reflektiert, verschleiert, enthüllt und mythisch abbildet. Er ist in Songs gegliedert, in denen der Sänger oder die Sängerin sich dem Publikum melodisch mitteilt. Rock ist eine gestische, ekstatische Musik, doch wird die Ekstase gebrochen durch die medialen Verschaltungen, mittels derer sich Rock multipliziert und mitteilt.

Doch jede Definition von Rock muss scheitern, solange sie seine Dynamik ausserachtlässt. Eine dynamische Definition fragt nicht nach stilistischen, musikalischen, historischen oder subkulturellen Vektoren,

<sup>137</sup> Gespräch mit dem Autor, 1991.

<sup>138</sup> Siehe dazu den zweiten und vierten Teil der Arbeit, »Rock als Erzählweise (Extended Version)«, bzw. »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

spezifiziert nicht Erscheinungsformen und Strömungen, mediale, soziale oder ökonomische Verknüpfungen. Sie versteht Rock nicht als Zustand, sondern als Bewegung, nicht als Grösse, sondern als Prozess.

Was diesen Prozess strukturiert, die Songs zusammenhält, die Texte segmentiert, die Sänger herausfordert, das Publikum antreibt, ist der Beat. Nik Cohn:

Modern Pop began with Rock'n'Roll in the middle fifties and basically, it was a mixture of two traditions: Negro rhythm'n'blues and white romantic crooning, coloured beat and white sentiment. What was new about it was its aggression, its sexuality, its sheer noise; and most of it came from its beat. This beat was bigger and louder than any beat before it, simply because it was amplified.<sup>139</sup>

Die Sprache und der Viervierteltakt sind die Erkennungszeichen der Rockmusik geblieben, ihr kleinster gemeinsamer Nenner. Daran hat sich, bei allen Experimenten und regionalen Varianten, wenig geändert.<sup>140</sup> Der Beat verweist auf eine zentrale Aufgabe populärer Musik, von der ich nur deshalb nicht gesprochen habe, weil ich später umso ausführlicher darauf zu sprechen komme: Rock'n'Roll ist zum Tanzen gedacht.

Er definiert sich mit anderen Worten gestisch. In diese Richtung weist der Definitionsversuch von Robert Cantwell, der die zentralen Begriffe Rock und Roll aufeinander bezieht.

›Rock‹ and ›roll‹, the two kinds of syncopation arising from the fundamental rhythm, one discontinuous, the other continuous, merge in an

139 1989, 54.

140 Das soll nicht heissen, dass Rock nur auf Englisch und nur im Viervierteltakt funktioniert. Sondern dass er seinen Rhythmus und seine Sprache, einmal gefunden, nicht wieder aufgegeben hat. Darauf weist schon die Tatsache, dass viele europäische Gruppen lieber schlechte englische Texte schreiben statt gute eigene. Glücklicherweise sind die romanischen Länder, insbesondere Italien und Frankreich, in diesem Punkt einiges weiter. Sie haben ein ungebrocheneres Verhältnis zur Muttersprache und eine Tradition von Chansonniers und Cantautori, die sich den Möglichkeiten dieser Sprache zu bedienen wussten. Interpreten, bzw. Gruppen wie Serge Gainsbourg, Sapho, MC Solaar, Fabrizio de André, Les Nègresses Vertes oder Mau Mau haben Rock'n'Roll-Anleihen mit den eigenen Idiomen zu einer kraftvollen, hochgradig originellen Musik verschmolzen. Das ist auch den Neugierigeren unter den US-Musikern aufgefallen. David Byrne und die Talking Heads nahmen ihr letztes Album in Paris auf, weil sie die europäisch-afrikanischen Einflüsse der Stadt inspirierender fanden als die New Yorker Szene. Und David Byrne nennt Fabrizio De André's Album »Creuza de Mă« als eine seiner Lieblingsplatten.

erie, oscillating stillness for which swing is a wonderfully accurate term. In effect the completion of our kinesthetic response to rhythm has been strategically deferred, channelled upward along lines of unrelieved rhythmic tension until it can occur simultaneously with our apprehension of the musical idea. Thus one can never know exactly whether swing is a nervous phenomenon or a musical one: we seem to have accepted the music bodily into ourselves at the same moment that the perfect repose of contemplation has fallen over it.<sup>141</sup>

Cantwell spricht in dynamischen Betreffen: Kontinuität/Diskontinuität, Oszillation, Swing,<sup>142</sup> Kinästhetik, Spannung. Der letzte Begriff scheint mir zentral, nicht nur für das Verständnis des Rock'n'Roll, sondern auch für die Irritationen, die er auslöst. Ich werde bei der Psychoanalyse des Rock'n'Roll zu zeigen versuchen, dass letzterer mehr Spannung aufbaut, als er zur selben Zeit kathartisch abführt.<sup>143</sup> Und dass ihn das für die klassische Psychoanalyse deshalb diskreditiert, weil ihr eigenes Energiekonzept von einem Modell ausgeht, bei dem Spannung vom Organismus sublimativ neutralisiert wird. Der Rock'n'Roll bezieht seine erzählerische Energie aus der selbstgeschaffenen Spannung, die Psychoanalyse möchte diese Energie in Sublimation überführt haben. Das ist ein zentraler Widerspruch zwischen der triebhaften Rede des Rock'n'Rollers und ihrer Überführung in die psychoanalytische Hermeneutik.

Rock und Roll, die im Begriff angelegte Dualität, die selbst schon Bewegung, Reibung impliziert, hat auch Michael Ventura zu ausschweifenden Umschreibungsversuchen angeregt. »Rock'n'Roll ist ein Wort aus der Tiefe«, schreibt er; »es gibt kein modernes Wort, das sich mit diesem Wort vergleichen liesse.«

<sup>141</sup> Zit. nach Carducci 1990, 9. Diese Definition, insbesondere der Bezug zwischen Rock'n'Roll und Spannung, wird uns im psychoanalytischen Teil der Arbeit noch beschäftigen. Hier nur so viel: Rock baut mehr Spannung auf, als er zur selben Zeit kathartisch abführt; auch das macht ihn der klassischen Psychoanalyse verdächtig, die davon ausgeht, das Ziel eines Organismus sei Spannungsabbau.

<sup>142</sup> Ähnlich argumentiert Joni Mitchell: »The roll in Rock'n'Roll was the tail end of the swing era, boogie-woogie, Rhythm'n'Blues«, sagt sie im Gespräch. »And it had a push beat and a spirit that was happy. But that push beat, that swing beat, went out because suddenly a lot of people wanted to become musicians who really had no musical talent but had a pretty face.« (Gespräch mit dem Autor, 1991)

<sup>143</sup> Siehe »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse« sowie »Regression Revisited«.

Jeder Teil dieses Wortes ist sowohl Verb als auch Hauptwort. Rock, das Hauptwort (*Rock the noun!*), ist ein ganz fundamentales Objekt. Hart. [...] *Rock*, der Stein, kann in deine Hand passen, kann aber auch der ganze Planet sein. Als Verb stürzt sich rock aus der Festigkeit seiner Objekt-Definition in die Bewegung, schwingt vor und zurück, von yin nach yang, schaukelt. *Roll* ist als Hauptwort süß. Saftig. Weich. [...] Als Verb (*Roll the verb!*) kann das Wort rollen und es rollt bis in alle Ewigkeit. [...] Wenn man die beiden Begriffe zusammenbringt zu Rock'n'Roll, hat man einen Begriff aus den Pinten des Südens, der dort in den Vierzigern längst in Gebrauch war, als die Musik aufkam, die damals noch keinen Namen hatte. Das war kein Jazz, kein Blues, kein Cajun, und doch enthielt diese Musik all ihre Elemente und: Sie konnte nicht überhört werden. Aber in diesen Pinten bedeutete *Rock'n'Roll* nicht irgendeine Musik, es bedeutete *ficken*. Rock selbst hatte das in diesen Kreisen mindestens seit den zwanziger Jahre auch schon bedeutet. Rock'n'Roll war also eine Verfeinerung des alten Sprachgebrauchs.<sup>144</sup>

Vielleicht hat Adorno doch recht. Rock liegt im Trüben der Selbstverständlichkeit.

144 Ventura 1985, 10.

**SONGS, SÄNGER, STRATEGIEN**





## SONGS, SÄNGER, STRATEGIEN

### *Mythen*

*// Volksmusik, Musik für das Volk / Mythen des Alltags / Nähe und Intensität / Die Rollen des David Bowie / Jim Morrison, verkannter Komiker / Willie Dixon, Howlin' Wolf: The little girls understand / Medienverbund Woodstock, Ausgaben '69 & '94 / Die Beatles vor der Königin / Protestieren mit John Lennon / Theodor »Big Ted« Adorno / Leichte Unruhe in Central London / Johnny Rotten: Sprache als Waffe / Freddie Mercury trifft Sid Vicious / Worte zum Rap / Do the wrong thing: Public Enemy / Madonna und die Misogynen / Slumming / Von Liebe und Eisenbahn //*

Rock ist die urbane Volksmusik des Medienzeitalters,<sup>1</sup> eine grossstädtische Populärkultur, die ungeachtet ihrer Produktionsbedingungen und medialen Verbreitung an die narrative Form tradierter Volksmusik anknüpft. »Erfahrung, die von Mund zu Mund geht, ist die Quelle, aus der alle Erzähler geschöpft haben«, schreibt Walter Benjamin in den »Illuminationen«.<sup>2</sup> Erzählen ist somit eine Funktion der Nähe.

Gerade diese wird im Rock'n'Roll nur bedingt garantiert. Zwischen Sängerin und Hörer, Produzent und Rezipientin bestehen spezifische, aber nicht enge Beziehungen. Die letzte Single von Prince oder David Bowie macht für den Hörer in Zürich und London gleichviel Sinn, oder fast; die Diskotheken und Konzertsäle sehen überall gleich aus und werden von den Einwohnern Bohemias<sup>3</sup> bevölkert, die Rock als transatlantischen Code begreifen und seinen Protagonisten applaudieren. Zudem laufen Musikproduktion und Musikkonsum unabhängig voneinander ab.<sup>4</sup> »Durch die Trennung von Produktion und Konsumtion unter kapitalistischen Produktionsbedingungen«, schreiben Kuhnke et al. in ihrem Standardwerk über die Entwicklung der populären Musik, verliere die Volksmusik in doppelter Hinsicht ihre Grundlage:

1 Fischer o.J., Behrendt 1991.

2 1977, 386.

3 »Bohemianism« im Sinne von Frith und Howe definiert als »a way of life in which autonomy is indicated by unconventionality, the private ›escape‹ from market relations is a matter of public gesture, Art for Art's Sake is pitched against social responsibility« (Zit. nach Behrendt 1990, 331).

4 Rentsch 1986, 10, Behrendt 1990, 37, Scherer 1983.

Einmal dadurch, dass der Zusammenhang des Einzelnen mit den kollektiven Lebensverhältnissen zerrissen ist, als dessen Bestandteil und Ausdruck Volksmusik gesehen werden muss; und zum zweiten dadurch, dass der Zusammenhang zwischen produktiver Tätigkeit und Bedürfnisbefriedigung aufgehoben ist, die Befriedigung musikalischer Bedürfnisse so im allgemeinen auf den Konsum bereitgestellter Musikwaren angewiesen ist. An diesem Punkt schlägt die »niedere« Volksmusik um in U-Musik; aus Musik des Volkes wird Musik fürs Volk.<sup>5</sup>

An diesem Punkt setzt auch Adornos Kritik der leichten Musik an und entwickelt er sein Konzept vom regredierten Hörer; ich komme später, im Zusammenhang mit dem Regressionsbegriff, auf seinen Ansatz intensiv zurück.<sup>6</sup> Wichtig ist hier die Kluft zwischen Produktion und Konsumtion, Produzent und Rezipient. Der eine stückelt seine Songs aus hunderten von Aufnahmestunden am Mischpult zum fertigen Produkt zusammen, der andere hängt am Kopfhörer seines Walkmans und hört sie sich an. Zwischen den beiden vermitteln Plattenindustrie und Massenmedien.

Nur im Konzert findet so etwas wie eine Begegnung statt, doch die ist mitunter derart ritualisiert, dass der Star Abend für Abend dieselbe anonyme Masse bedient und der Fan an seinem einen Abend einen Star erlebt, der in jeder Stadt dasselbe Konzert gibt mit denselben Ansagen und denselben Songs.<sup>7</sup> Pete Townshend von den Who kommentiert:

Pop audiences and pop musicians are geared to different time structures, they lead different lives entirely. They say it's very difficult to go and see a group and feel totally in with what they're doing because they're on a different time trip. They are doing one gig out of a hundred gigs, whereas to the fan this is a very important occasion.<sup>8</sup>

Wo einst, verklärend gesagt, der Barde seiner Gemeinschaft lokale Geschichten vortrug, wo einst der Schamane die Dorfgemeinschaft in Ekstase versetzte,<sup>9</sup> vermittelt heute der globale Geschichtenerzähler codifizierte Geschichten zu einer codifizierten Ekstase; Rock als Erzählweise, wie wir noch sehen werden, ist eine Meta-Erzählweise in jeder Beziehung.

5 1977, 47.

6 Siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Kapitel »Regression Revisited«.

7 Siehe den Abschnitt »Der Sänger und die im Dunklen« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

8 Zit. nach Wenner 1968, 14.

9 Eliade 1956, Rouget 1980, de Rios 1990.

So klafft eine Distanz zwischen Produzent und Rezipient, aber die Distanz darf nicht sein, sie kontrastiert mit allem, was die Rockmusik über sich selber sagt. Also muss die Kluft von der Musikindustrie und mit Hilfe der Massenmedien überbrückt werden.<sup>10</sup> Das geschieht mit Hilfe von Mythen. Mythen nicht nur als Kommunikationssystem einer Kultur verstanden, als Reflexion kollektiver Vorstellungen, die oral tradiert und mit jeder weiteren Verbreitung an Unschärfe und Mehrdeutigkeit zunehmen.<sup>11</sup> Sondern Mythen im Sinne von Roland Barthes' Frühschrift »Mythen des Alltags«, definiert als »Diebstahl an einer Ausdrucksweise«,<sup>12</sup> gar als »gestohlene Sprache«,<sup>13</sup> das heisst als Prozess, bei dem Sinn in Form überführt wird, wobei der Sinn mit zunehmender Formalisierung verarmt.<sup>14</sup> Der Mythos impliziert Einsparungen im Dienste derer, die den Mythos kreieren. Barthes:

Der Mythos leugnet nicht die Dinge, seine Funktion besteht im Gegenteil darin, von ihnen zu sprechen. Er reinigt sie nur einfach, er macht sie unschuldig, [...] gibt ihnen eine Klarheit, die nicht die der Erklärung ist, sondern die der Feststellung. [...] Er schafft die Komplexität der menschlichen Handlungen ab und leiht ihnen die Einfachheit der Essenzen, er unterdrückt jede Dialektik, jedes Vordringen über das unmittelbar Sichtbare hinaus, er organisiert eine Welt ohne Widersprüche, weil ohne Tiefe, eine in der Evidenz ausgebreitete Welt, er begründet eine glückliche Klarheit. Die Dinge machen den Eindruck, als bedeuteten sie von ganz allein.<sup>15</sup>

Dieser Selbstverweisungsprozess resultiert im Mythos als einer »exzessiv gerechtfertigten Aussage«.<sup>16</sup>

Der Rock'n'Roll ist mythologisch verseucht. Damit ist noch nichts über die erzählerische Konsistenz solcher Mythen gesagt; im Vordergrund steht hier ihre Funktion. Mythen sollen die Produktionsbedingungen der Rockmaschinerie zum Verschwinden bringen. Die Rockmythen betonen das Unmittelbare, um die Distanz zwischen Star und Fan zu überwinden. Das Authentische, um die Lebenslügen zu unter-

10 Wicke 1987, 95 ff.

11 Baeriswyl 1994, 6.

12 1992, 115.

13 Zit. nach Röttger-Denker 1989, 17.

14 Darin sieht Barthes die entpolitisierende Funktion des Mythos (siehe Röttger-Denker 1989, 15).

15 Ebda., 131 f.

16 Ebda., 112.

drücken, die im Rockgeschäft ununterbrochen produziert werden. Das Irrationale im Sinne von Intensität und Partizipation, um den serialisierten Aspekt der kommerziellen Produktion zu verbergen.

Sieht man die Literatur nach solchen Mythen durch,<sup>17</sup> tauchen einige Varianten immer wieder auf und werden als Bestandteile der Rockideologie analysiert. Sie lassen sich, stark vereinfacht, zu sechs Aussagen verdichten: *Rock ist hedonistisch*. Er strebt nach Wunscherfüllung ohne Einschränkung und Tabus. Er befreit das Subjekt, indem er seinen Körper entkrampft und die Gedanken lockert. Alle Menschen sind gleich, allenfalls sind die Männer ein bisschen gleicher. Dafür werden die Frauen zum Thema. *Rock macht frei*. Auf der endlosen Strasse, die das Reisen zum Ziel hat, garantiert er Selbstverwirklichung, Bewusstseins-erweiterung, Ekstase, Körperlichkeit. *Rock ist proletarisch*. Sein Auftritt, sein Stil, seine Themen dokumentieren das Selbstverständnis der Arbeiterschicht. Rock ermöglicht den Benachteiligten den Erfolg und gibt den weitherhin Benachteiligten Musik zum Träumen und Hoffen. Er attackiert das bürgerlich-ergriffene Lauschen und vertritt die Ästhetik des Hässlichen, den Trash. *Rock ist subversiv*. Er lehnt sich gegen die Arbeitsbedingungen der Unterdrückten auf, klagt soziale Missstände an, rebelliert gegen die repressive Toleranz des Bürgertums, provoziert das Establishment durch Aggressivität, Dekadenz und Exzesse und betreibt permanente Opposition. Rock ist antiinstitutionell und unabhängig beziehungsweise – magisches Wort in Bohemia – »independent«. *Rock ist ehrlich*. Im Gegensatz zu den Lügen der Politiker, Lehrer und anderer Autoritäten sagt der Rocker, was er denkt und fühlt. Das Mass seiner Aufrichtigkeit ist die Street Credibility, zentrales Messkriterium der Rockideologie. Es wird vom Star vorgelebt und von Medien und Fans beurteilt. *Rock ist spontan*. Er misstraut dem Zynismus des Intellektuellen, weist die Instrumente der Analyse von sich. Rock ist vital, intensiv und steht ein für die Wunscherfüllung im Hier und Jetzt.

17 Insbesondere Faulstich 1978, Thiessen 1981, Frith 1983, Spengler 1985, Morley 1986, Pattison 1987, Wicke 1987a und 1987b, Eliot 1989, Denselow 1989, Hebdige 1989, Frith and Goodwin 1990, Behrendt 1991.

**Studien über den Rock-Charakter: David Bowie** Müsste man diese Mythen zu einem Bild verdichten, käme wohl eines jener Poster heraus, die den Gitarrenhelden breitbeinig auf der Bühne zeigen, das Gesicht ekstatisch, die Augen zu den Scheinwerfern gerichtet, eine schwarze Gibson-Gitarre um den Hals wie eine Frau. Vom Mythos zur Karikatur ist es also nicht mehr weit. Vorausgesetzt, man spricht den Akteuren jedes Wissen um solche Inszenierung ab. Gerade dieses ist hier in hohem Mass vorhanden; der Rock'n'Roll liefert seine eigene Parodie immer gleich mit.

Es kann kein Zufall sein, dass so viele Rocksängerinnen und Rocksänger wie Mick Jagger und Nick Cave, Tom Waits,<sup>18</sup> John Lennon und Prince, Bob Geldof, David Bowie und viele andere in Filmen aufgetreten sind: Sie waren mit Rollenspielen vertraut. David Bowie war einer der ersten gewesen, der den Rock'n'Roll als Rolle verstand und zu jeder Platte neue Inkarnationen beisteuerte, Figuren wie Major Tom und Ziggy Stardust, den Kokainfürsten von »Station to Station«, den Pierrot von »Scary Monsters«, den vanillenen Playboy von »Let's Dance«. Er kreierte schizoide Typen mit einem Stich ins Totalitäre, hinter dem sich die Sentimentalität verbirgt; im Grunde Studien über den Rock-Charakter. Der Rock'n'Roll nach Bowie, urteilt Heinz Rudolf Kunze, »ist katholisch-sentimentalisch, er weiss zuviel. Er weiss, dass sich hinter den sich ausschreitenden Ichs die Einsicht verbirgt, dass auch diese Ichs nur Rollen sind.«<sup>19</sup>

David Bowie ist eine Figur, keine Person, jedenfalls nicht öffentlich, schon gar nicht auf der Bühne. Sein Lachen ist falsch, sein Akzent maniert, seine Gestik hölzern. Wie Ronald Reagan ist er als schlechter Schauspieler am glaubhaftesten. Der Rock'n'Roll-Sänger als Inszenierung, erlebbar nur in Rollenspielen, Inszenierungen, bimmelnden Accessoires. Bowie lässt sogar seinen Erfolg wie eine Metapher aussehen.

Ein Mann zwischen Anführungszeichen; in den Siebzigern wollte er eine Frau sein, in den Achtzigern ein Dandy, zu Beginn der Neunziger ein Rocker mit Krawatte. Neuerdings gibt er sich als Künstler aus. Alles Rollen. Bowies Problem ist, dass seine Rollen immer mehr verblasen. Unseres, nach der Person dahinter zu verlangen. Solange er um

<sup>18</sup> Waits wurde vom Berner Sänger Kuno Lauener treffend als »Schauspieler« apostrophiert, der sich durch die Musik bewegt (zit. nach Facon 1993, 23).

<sup>19</sup> 1986, 138.

seine Inszenierungen weiss, ist er uns eine Interpretation voraus. Dazu passt, dass er seine meisten Projekte für Fehler hält. »Even when playing at superstars«, hat Jon Savage über ihn geschrieben, »it was always hard to escape the sense of Bowie as tourist«:<sup>20</sup> neugierig, aber fremd. Touristen sind Dilettanten. David Bowie genießt es, immer wieder so zu tun, als habe es ihn nie gegeben.

Das Zurückhaltende seiner Auftritte, das kontrollierte Überkippen seiner Stimme wird ihm als Mangel an Gefühl ausgelegt. Und übersteigert zum Ausdruck jenes Borderline-Syndroms, das die Psychiatrie unserer abgespaltenen Kultur zuschreibt. Der Verwandlungskünstler dann als Symptomträger, ein schizoider Typ, ein Reptil. Sein Gesang, dieses exaltierte Croonen, als Reaktion darauf.<sup>21</sup>

Bowie wird oft Kühle vorgeworfen, meist zu recht. Nur ist damit noch nichts über die Motive gesagt. Möglicherweise liegt gar kein Defekt vor, bloss Misstrauen. Fast alles, was heute unter Gefühl durchgeht, ist Inszenierung. Indem einer seine Rolle als solche zu erkennen gibt, besingt er keine falschen Emotionen. Sondern er singt über sie.

Ich schreibe das als Beleg dafür, dass Rock als Erzählweise seine Mythologisierungen miterzählt. Also lassen sich Mythen in den Songs nachweisen; in ihnen werden sie verarbeitet und zuhanden des Adressaten formuliert. Was Rock ist, wer, wo, wann, wird singend mitgeteilt. Da der Song über verschiedene Ausdrucksmittel verfügt wie Text und Phrasierung, Melodie und Rhythmus, Wort und Gesang, Timbre und Sound, lassen sich mit der Mythologisierung zusammen Hinweise auf sie einbauen. Der Rocksong ist Codierung und Entschlüsselung in einem, gewissermassen seine eigene Fussnote. Das gilt auch dann, wenn der Song und mit ihm sein Autor, seine Autorin ganz hinter dem Mythos zu verschwinden glauben. »Let's compare mythologies«, sagt Leonard Cohen.

*Männer im Dunkeln: Willie Dixon, Howlin' Wolf, Jim Morrison*

*Mythos I: Ain't it Fun?* David Rosenthal konnte Rockmusik nicht ausstehen. Dennoch ist dem stellvertretenden Chefredaktor des Rolling Stone der berühmteste Slogan eingefallen, den das Magazin je aufs

<sup>20</sup> Savage 1979, in Thompson et al. 1993, 161.

<sup>21</sup> Ich komme auf solche Zuschreibungen zurück, im Kapitel »Poseure«.

Titelblatt setzte. Nach einem Hauskrach mit seinem Vorgesetzten Jann Wenner, der die Schlagzeile für zu riskant hielt,<sup>22</sup> prangte, am 17. September 1981 der lakonische Satz »He's hot, he's sexy, and he's dead« auf dem Cover. Dazu war ein lockiger Jüngling zu sehen, der mit grossen Pupillen und Schmollmund in die Kamera der Photographin und Geliebten Gloria Stavers blickte.<sup>23</sup> Es war das Bild, das James Douglas »Jim« Morrison von sich inszenierte, bis er es so über hatte, dass er sich am Gegenteil versuchte.

Jim Morrison hat sich als ledergebundene Ausgabe von Elvis Presley empfohlen<sup>24</sup> oder, in seinen ironischen Worten, als »king of orgasmic rock«. Er war der Puer Aeternus des Rock'n'Roll, der singende Rimbaud, der Valiumsänger mit der Bluesstimme, der zu den psychedelisierten Rhythm'n'Blues-Klängen seiner Gruppe The Doors vor das Mikrophon trat und Sätze murmelte, rief, sang, schrie wie »you are life, you are death; I straddle the fence and my balls hurt.«<sup>25</sup> oder: »I am the lizard king, I can do anything«, oder: »We want the world and we want it now«, oder: »We have fun, the cops have fun, the kids have fun – it's kind of a weird triangle.«<sup>26</sup> Um zu spät die Ergänzung anzubringen: »That's supposed to be ironic.«<sup>27</sup>

Daneben veröffentlichte er Gedichte von schwankender Qualität, in denen er zu Chaos, schamanistischen Ritualen, der Mythologisierung

22 Draper 1990, 326.

23 Jones 1991, 84. Es war übrigens eine der am besten verkauften Ausgaben der Zeitschrift überhaupt. Und selbstverständlich behauptet Chefredaktor Wenner heute, er habe den Slogan kreiert. Insgesamt fünfmal nahm der Rolling Stone Morrison aufs Cover, davon zweimal zu Lebzeiten, einmal für den Nekrolog und je einmal zum zehnten und zum zwanzigsten Todestag. Schlagzeile für den letzteren, anspielend auf den erklärenden »Doors«-Film von Oliver Stone: »The making of the myth« (siehe Gilmore 1991).

24 Über Morrisons Presley-Verehrung ist viel geschrieben worden; dass Presleys Kostümist Bill Belew den King für sein Fernsehcomeback von 1968 in den gleichen schwarzen Lederanzug steckte, mit dem Morrison damals sein Publikum verrückt machte, wird seltener erwähnt (Jones 1991, 60). Ich komme am Schluss der Arbeit auf Presleys NBC-Auftritt zurück (siehe das Kapitel »Erleben und Deuten«).

25 Zit. nach Jones 1991, 108.

26 Zit. nach Hopkins 1969, o.S.

27 Zit. nach Jones 1991, 108.

des Alltags und der Verehrung seines Gliedes aufrief.<sup>28</sup> Als sich die Provokationen erschöpft hatten, knöpfte er sich während eines Konzertes in Miami mit den Worten »Is this what you want?« die Hose auf. Aus dem »erotic politician« (Morrison über Morrison) war ein impotenter Clown geworden, ein »Mickey Mouse de Sade«<sup>29</sup>, eine »ultimate barbie doll«,<sup>30</sup> ein »complete sociopath«.<sup>31</sup>

»It's just you give people what they want or what they think they want and they'll let you do anything«, versuchte Morrison den Vorfall einige Monate später zu rationalisieren; »but if you go too fast for them and pull an unexpected move, you confuse them«.<sup>32</sup> Zwei Jahre später lag er tot in der Badewanne einer Pariser Wohnung an der Rue Beau-reuillis, ein 27jähriger Alkoholiker, wie ein französischer Arzt vermerkte, mit dem Körper eines 45jährigen Penners.<sup>33</sup>

28 Streckenweise interessant ist die einzige Anthologie, die noch zu Morrisons Lebzeiten erschien: »The Lords and the New Creatures«, vom New Yorker Verlag Simon & Schuster herausgebracht. »Wilderness« dagegen, angekündigt als »the lost writings of Jim Morrison« und 1988 herausgebracht, klingt nach Barphilosophie. Gelungener »An American Prayer«, das posthume Doors-Album von 1978. Morrison hatte an seinem 26. Geburtstag einige seiner Gedichte auf Band aufgenommen, die von seinen Kollegen dann nachträglich mit Musik unterlegt wurden. Das Vorgehen löste heftige Kontroversen aus, insbesondere die klebrige Albinoni-Paraphrase zum Titelstück. Das Resultat belegt aber ein weiteres Mal, dass, poetische Aspirationen hin oder her, im Rock nichts geht ohne den Roll. Morrison war Texter, nicht Dichter.

29 Die Journalistin Ellen Sander in der *Saturday Review*, zit. nach Hopkins 1993, 91. Morrison rächte sich an ihr, indem er sie vor versammelter Presse zum Vorsingen zwang (ebda.).

30 Liza Williams in der *Los Angeles Free Press*, zit. nach Jones 1991, 142.

31 Elektra-Vizepräsident Steve Harris, zit. nach Jones 1991, 146.

32 Zit. nach Hopkins 1969, ebda.

33 Und wie es sich gehört, wurde sein Badewannentod jahrzehntelang für eine Erfindung gehalten – bis zwei junge Journalisten in den Archiven des vierten Arrondissements Morrisons verschollenen Totenschein fanden; er war unter seinem zweiten Vornamen abgelegt. Über die Todesursache herrscht bis heute Unklarheit. Vermutet wird Herzversagen nach der Einnahme von Whisky und Heroin, wobei ersteres Morrisons Hausgetränk war und zweiteres Stoff für seine Freundin Pamela Courson hätte sein sollen (Courson starb drei Jahre später an einer Überdosis). Der untersuchende Arzt, Michel Gagnepain, weigert sich bis heute, über Morrisons Tod zu sprechen (siehe Müller 1973, Posener und Karkowsky 1991).



Zuviel ist über Morrison geschrieben worden;<sup>34</sup> die Versuchung war einfach zu gross. Nicht so sehr, weil Morrison die Mythen des Rock verkörperte wie kaum ein anderer Sänger seiner Generation. Sondern weil er sie inszenierte bis zu jenem Punkt, an dem er die Kontrolle über die Inszenierung verlor. Und dann an der Rolle und seiner Selbstkarikatur zugrundeging. Jim Morrison verkörperte die Sehnsucht des Intellektuellen nach Sinnlichkeit und die Sehnsucht des Narzissten nach intellektueller Anerkennung. Er war als intellektueller Bluessänger grossartig und als bluessingender Intellektueller nicht auszuhalten. »When the music's over«, hatte er zu den düster-repetitiven Orgelakkorden von Ray Manzarek in dem gleichnamigen Song gesungen, »turn off the light«. Morrison, Ersteres konstatierend, führte Letzteres herbei.

»For the music is your only friend«, heisst es im selben Song. Die Musik war für Morrison der Blues gewesen. »My thing is in a blues vein«, erzählte er Jerry Hopkins 1969 in einem Interview: »long, rambling, basic and primitive.«<sup>35</sup> Er hielt den Blues für eine ekstatische und mystische Musik, weil er die Mythen transzendierte, derer er sich bediente. Er bevorzugte die traditionellen Blues-Instrumente wie Mundharmonika und Slide-Gitarre, erinnert sich sein Schlagzeuger John Densmore,<sup>36</sup> und er träumte von Aufnahmen der Doors mit den grossen schwarzen Sängern. Er war ein Blues-Romantiker, der seine

34 Zum einzigen Spielfilm über Morrison, »The Doors« von Oliver Stone mit Val Kilmer und Kyle McLaughlan (1991), ist zu sagen, er sei schon zuviel gewesen. Stone ist Mythomane; sein Raunen und Flunkern, das Beschönigen und Auslassen übertrifft sogar die reichlich verklärende Biographie von Jerry Hopkins und Danny Sugerman, »No One Here Gets Out Alive« (1980). Dafür dürfen wir uns freuen, dass Albert Goldman, Skandalbiograph von Lenny Bruce (1974), John Lennon (1988) und Elvis Presley (1982), starb, bevor er seine Morrison-Biographie auch noch fertigstellen konnte. Goldman starb auf einem Flug nach London, am 29. März 1994, an Herzschlag; er war 66 Jahre alt (Leigh 1994, 21). Goldman hätte uns bewiesen, was er schon bei »The Lives of John Lennon« versucht hatte und bei Elvis andeutet: Dass Morrison sich zu Tode trank, weil er ein verkappter Schwuler war. »At some points he seemed self-pitying, at others self-justifying«, schrieb der Guardian in seinem Nachruf auf Albert Goldman. »But the debunking role was something he had consciously chosen. He dished dirt from the start.« (Ebda.) Kein Wunder hat er nur Tote portraitiert. (Ich komme im Zusammenhang mit John Lennon (siehe unten) und Elvis (im letzten Kapitel der Arbeit) auf Goldman zurück.)

35 Zit. nach Carr 1991, 33.

36 1991.

Wahlheimat Los Angeles in halluzinatorischen Vignetten besang, die durch lyrische Ökonomie und die kraftvolle Begleitung der Band faszinierten.

Natürlich benutzte Morrison den Blues auch als sexuelle Musik. In seinen Songs hat er die Erotismen des Genres verwendet und verfremdet. Wann immer die Gruppe über eine Zugabe oder einen Auftakt debattierte, plädierte Morrison für Bluesnummern:<sup>37</sup> Bo Diddleys ›Who Do You Love‹, John Lee Hookers ›Crawling King Snake‹, Lee Dorseys ›Get out of My Life Woman‹, Slim Harpos Version von ›I'm a King Bee‹, Willie Dixons ›Little Red Rooster‹ und seinen ›Back Door Man‹, das die Gruppe von Anfang an in ihrem Repertoire führte.<sup>38</sup>

**Nicht viele Worte: Howlin' Wolf** ›Back Door Man‹ handelt vom Herumtreiber, der an der Hintertüre auftaucht, wenn der Mann bei der Arbeit und seine Frau – oder Tochter – alleine zuhause ist. Dabei wird davon ausgegangen, dass der Back Door Man wie sein Erfinder, der Bassist, Komponist, Arrangeur und ehemalige Boxer Willie Dixon, ein Schwarzer ist; Schwarze benutzen den Dienstboteneingang. Der Back Door Man macht sich seine Unsichtbarkeit zunutze. Er verführt die Frau, die ihm die Hintertüre öffnet oder sie ihn. Soviel zu den Männerphantasien, die sich zu dem Song einstellen.

In Dixons kargen Song werden sie nicht ausformuliert, sondern durch Auslassung impliziert. Der Back Door Man braucht back door talk; Worte sind nichts, Ausdruck ist alles. Wie Dixon Bill Flanagan erklärt hat, dem Chefredaktor des bei Musikern geschätzten Musician-Magazins:<sup>39</sup> »That is what a blues song is for: to make you think. You can think of any condition you desire. It's anything you want it to be.« – Der Blues als Projektionsfläche.

In der ersten Version des Stückes von 1960, das Dixon dem Bluessänger Howlin' Wolf auf den Leib schrieb, wird die karge Geschichte von

37 Ebda.

38 Und auf zwei Platten veröffentlichte, dem ersten Album ›The Doors‹ von 1967 und den Konzertmitschnitten ›Absolutely Live‹ drei Jahre später.

39 1986, 74.

einem Walkin' Blues der Rhythmusgruppe kommentiert,<sup>40</sup> und durch Otis Spanns swingendes Pianospiele herausgefordert. Die Gitarre hält das ostinate Riff durch. Was die Phantasien anheizt, ist die Stimme des Sängers. Howlin' Wolf singt den Song mit seiner schorfigen Stimme, roh, die Endungen verschluckend:

I am a back door man I'm a back door man  
Well the men don't know  
But the little girls understand

When everybody's tryin' to sleep  
I'm somewhere makin' my midnite creep  
In the morning the rooster crows  
Somethin' tell' me I gotta go

I am the back door man  
I am a back door man  
Well the men don't know  
But t' little girls understand

Das Stück, wie der Sänger es singt und wie die Band ihn begleitet, ist erotisch geladen. Die Musik drängt nach vorne mit ihren verhakten Pianoakkorden, dem fetten Bass, dem Stapfen und Stossen der Rhythmusgruppe, der ungezügelter Stimme, deren Eindringlichkeit auf das hinweist, was sich zwischen den Zeilen ereignet. In dem berühmten Refrain »Well the men don't know / but the little girls understand« ist die Absicht umrissen, ohne das Geheimnis preiszugeben. Was verstehen die Mädchen, wovon die Männer nichts wissen? Kontext und Intonation deuten darauf hin, dass es sich um ein erotisches Geheimnis handelt, um ein Abkommen zwischen dem Back door man und den Little Girls, wobei ihr Verständnis zugleich Bereitschaft symbolisiert und die Autonomie des freien Entscheides. Von Zwang ist nicht die Rede. Alles andere ist aufregend unklar. Die Menschen schlafen nicht, sie versuchen es nur;

40 Dixon wie immer am Bass, Fred Bellow am Schlagzeug. Willie Dixon war der Hausbassist, -komponist und -arrangeur der Chess-Studios von Chicago. Mit anderen Worten, er sass, was den Nachkriegsblues betrifft, an einer Schaltstelle. In den Worten des Blues-Spezialisten Peter Guralnick: »He is a highly intelligent and calculating man who has composed over three hundred songs among them some of (Howlin') Wolf's and Muddy's (Waters) biggest hits. He is not particularly well-liked by other blues singers, but he is not disliked either. He is just accepted as a fact of life, to be looked up to, if anything, because he seems to have gotten the better of the Man, and everyone else in the process.« (1989, 229)

was sie daran hindert, wissen wir nicht. Der Erzähler ist »somewhere« auf Mitternachtspirsch; am Morgen sagt ihm »something«, dass er verschwinden soll.

Was man wahrnimmt, aber nicht sieht, erzeugt mitunter Angst, und von dieser Angst handelt das Lied. Der Mythos vom dunklen Mann als dem Mann im Dunklen wird in der zweiten und dritten Strophe erweiternd variiert, wobei Dixon die Technik des Erzählens durch Auslassung beibehält, verstärkt durch Howlin' Wolfs verwaschene, kaum verständliche Vortragsweise. Howlin' Wolf alias Chester Burnett, sagen die einen, habe nie richtig lesen gelernt, sei aufbrausend gewesen aus Unsicherheit, habe mit der Welt gehadert und mit Dixon im besonderen. Andere Quellen schildern ihn als ausgezeichneten Bandleader, immer organisiert, immer auf Weiterbildung aus.<sup>41</sup>

Sicher ist nur, das Burnett es mit den Worten nicht so genau nahm wie mit dem, was diese Worte ausdrückten. Dixon: »Wolf, you can't give him too many words, because he gets 'em all jumbled up. And if he gets 'em right, he still ain't gonna get the right meaning.«<sup>42</sup> Und Peter Guralnick ergänzt:

He does not, it is true, seem particularly concerned with the words. He will sometimes in person repeat a verse over and over, chewing on a line until he has extracted every last level of feeling from it but without much regard for meaning. What he seems more interested in is the possibility for different readings, the range of moods he may explore, and in this regard he is the most experimental of bluesmen.<sup>43</sup>

Feeling als Ersatz für Ausdruck von meaning – die Pole des Rock'n'-Roll.

Und Howlin' Wolf singt:

They take me to the doctor  
Shot full of holes  
Nurse cryin'  
Please save your soul  
Killed him for murder, first degree  
Judge' wife crie' Let the man go free

41 Siehe Trynka 1996, 40 ff.

42 Zit. nach Guralnick 1989, 162.

43 Ebda., 164.

I am a back door man  
 I am a back door man  
 Well the men don't know  
 But little girls understand

Der Text ist zeilenweise unverständlich, wir ahnen mehr, als wir es wissen: Der back door man wurde bei einer Eskapade erwischt und angeschossen, worauf er in Notwehr zurückschoss und den Angreifer tötete. Wieder sind die Frauen – die Krankenschwester, die Frau des Richters – auf seiner Seite, bedauern ihn, ersuchen um seine Freilassung. Doch sein Schicksal ist besiegelt. Ihm bleibt der prahlerische Kehrreim von den ignoranten Männern und den eingeweihten Frauen; schwarze Sexualität und schwarzer Stolz als Kompensation für weisse Ungerechtigkeit, und Unsichtbarkeit als ihr Preis dafür. Diese Unsichtbarkeit ist programmatisch, wie sie der schwarze Schriftsteller Ralph Ellison in seinem Roman »Invisible Man« von 1952 beschrieben hat, Ausdruck einer Nicht-Identität.

»Back Door Man« als Chiffre für schwarzes Selbstverständnis und weisse Justiz. Über die schwarze oder weisse Frau und deren Selbstverständnis schweigt sich der Song aus; Willie Dixons Frauenbild, dokumentiert in Interviews und in vielen seiner über dreihundert Songs, ist durchgängig patriarchalisch geprägt. Diese Haltung teilt er mit der überwiegenden Mehrheit der Blues- und Rocksänger. So ist im vorliegenden Song nur folgerichtig, dass die Frau entweder als unschuldiges Mädchen oder aber als »judge's wife« bzw., in der dritten Strophe, als »cop's wife« auftritt: weibliche Identität als Infantilität oder definiert durch die Berufsidentität des Mannes. Die Zurückstufung der Frau im schwarzen Blues deutet Paul Garon über typische Geschlechterrollen hinaus als ein Resultat des repressiven Klimas, dem die meisten schwarzen Amerikaner ausgesetzt waren und sind und das sie, in einer Umkehrung der Opfer- und Täterrolle, auf ihre Frauen ausdehnen.<sup>44</sup> Andererseits stellt diese Entwertung den psychologischen Versuch dar, männliche Insuffizienzgefühle, bedingt durch Arbeitslosigkeit und niedrigen Lebensstandard, mit Machismen zu kompensieren.<sup>45</sup>

In Willie Dixons Song haben die Berufsattribute auch einen dramaturgischen Zweck. Die dritte Strophe:

<sup>44</sup> Zit. nach Behrendt 1991, 29 f.

<sup>45</sup> Die Jazzsängerin Nina Simone hat ihre Sozialisierung in einen berühmten Song gepresst: »Young, Gifted and Black«.

Stand down, the cop's wife cried  
 Don't take him down  
 Gonna be dead, six feet in the ground  
 When you come home you can eat pork'n'bean'  
 I eats more chicken than a man's seen  
 I am a back door man  
 I am a back door man

Die Ereignisse aus der zweiten Strophe werden in der dritten auf das Ende hin zugespitzt, wobei dieses Ende zunächst antizipiert und dann durch den Kehrreim ungeschehen gemacht wird: Der Mythos transzendiert den Tod. Diesmal ist es die Frau des Polizisten, die einen Zeugen zum Aufhören auffordert und ihn bittet, den Angeklagten nicht weiter zu demütigen.

Der reagiert mit der Selbstbestätigung seiner eigenen Potenz, als sei nichts geschehen: »I eats more chicken....« Der Back Door Man muss nicht sterben, weil er sich gewehrt hat, sondern weil er die Weissen als Männer lächerlich machte. Der Song spielt mit dem Klischee vom überpotenten Schwarzen, den der Weisse zwar unterdrücken, aber niemals beherrschen kann. Seine erotische Ausstrahlung, verkörpert im Blues als einer erotischen Musik, wird zur Waffe gegen die weisse Herrschaft;<sup>46</sup> der Back Door Man als soziale Metapher.

Diese Interpretation wird gestützt durch Willie Dixons Entscheidung, 1941 seinen Militärdienst aus Gewissensgründen zu verweigern und dafür ein Jahr ins Gefängnis zu gehen: »They started my trial, and I told them I didn't feel I had to go because of the conditions that existed among my people. I didn't feel it was justified according to the laws of the government because of the way they were treating black people. I said I wasn't a citizen, I was a subject.«<sup>47</sup>

In den anderen Figuren, mit denen Dixon die Figur des schwarzen Erotomanen beschrieben hat, tritt das Politische zugunsten des Sexuellen in den Hintergrund: beim »Seventh Son«, beim »Hoochie Coochie Man« (ein früher Hit für Muddy Waters) und natürlich dem »Little Red Rooster«, den die Rolling Stones 1965 in ihr Repertoire aufnahmen und

46 Was dazu führt, wie Pattison und andere ausgeführt haben, dass der weisse Rockmusiker den Blues idealisiert. Der Prozess stellt eine Variante des edlen Wilden dar, nur mit umgekehrten Vorzeichen: das Wilde ist das Edle, weil es wild ist und nicht edel (siehe dazu Pattisons glänzende Analyse »I am white, but o, my soul is black«, 1987, 30-55).

47 Zit. nach Snowden 1989, 3.

immer wieder spielten. In wieder anderen Songs wie ›I'm Ready‹, ›Violent Love‹, ›Do Me Right‹, ›You Need Love‹ oder gar ›I just Want to Make Love to You‹ kommt Dixon dann nur noch auf das Eine zu sprechen. Viele dieser Lieder wurden von jungen Weissen nachgesungen, die von Dixons Selbstverständnis fasziniert waren und sich seine männlich-subversive Identität ausborgten.<sup>48</sup> »The lyrics may have boasted of an extraordinary sexual potency which served as a de facto badge of maturity«, schreibt Charles Shaar Murray über die frühen Versuche der Who, Yardbirds und anderer britischen Bands, schwarze Prahlereien im Stil von Bo Diddleys ›I'm the Man‹ oder Willie Dixons ›Hoochie Coochie Man‹ nachzusingen, »but their voices suggested otherwise: that here was a bunch of young boys laying claim to an adulthood to which they were less than absolutely certain that they were entitled, but which they desperately craved«. <sup>49</sup>

**Zuviele Worte: Jim Morrison** Einer von ihnen war Jim Morrison, der den ›Back Door Man‹ seit den ersten Konzerten der Doors gesungen hat und auch auf dem ersten, vorzüglichen Album der Gruppe unterbrachte. Dixons Hintertürenmann schlägt sich als Outlaw durchs Leben und richtet sich darin so gut als möglich, wenn auch illusionslos ein; Humor blitzt auf, Stolz, auch Verbitterung.

Bei Morrison, dem reichen, neurotischen Admiralssohn aus Florida, werden die Emotionen chargiert. Konsequenterweise evoziert er, in seiner düsteren Art, nur die erste Strophe des Songs, während ihn die Band langsam, mit hypnotischem Gespür für Effekte, begleitet. Die Ambivalenz des Stückes aber, seine erotische Spannung, wird nicht so sehr aufgebaut als mit einem langen Schrei eingangs abreagiert, an Live-Konzerten zum Urschrei stilisiert. Dixon beziehungsweise Howlin' Wolf besingt Spannungen aller Art, Morrison singt über sie. Wolf deutet an, Morrison spuckt aus. Wolf lebt aus, Morrison inszeniert.

48 Das ist wörtlich zu verstehen; so finden sich weite Teile des Stückes ›You Need Love‹ bei der englischen Hardrockgruppe Led Zeppelin unversehens als ›Whole Lotta Love‹ wieder – ohne Quellenangabe.

49 1989, 59.

Aaaarrghhhhhh! Yeah! Yeah! Haah!  
 Oh yeah I'm a.... yeah  
 I'm a back door man  
 I'm a back door man  
 The men don't know  
 But the little girls understand

Well all your people, they're tryin' to sleep  
 I'm out the window with my midnight creep  
 Yeah, call down the back door man  
 The men don't know  
 But the little girls understand  
 Allright yeah

You men can eat your pork'n'beans  
 I eat more chicken than a man's ever seen  
 I am a back door man

Aus Dixons Statement über Sexualität, Selbstbewusstsein und Rassismus wird bei Morrison eine narzisstische, wenn auch kraftvoll vorgebrachte Selbststilisierung. Was in der Studioversion des Stückes Kraft ausstrahlt, verkommt in den Liveaufnahmen zum Melodram, bei dem Morrison das betreibt, was Nick Cave im Gespräch das »blurting out of emotions« an Rockkonzerten genannt hat.<sup>50</sup> Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist eine frühe Aufnahme, schwarz mitgeschnitten am 10. März 1967 im Matrix-Club von San Francisco.

I got the right to love you  
 I got the right to hug you  
 I got the right to kiss you  
 I got the right to misuse you  
 For I'm the back door man

Das war zwei Monate nach der Veröffentlichung des ersten Albums und kurz vor dem Durchbruch für die Band. Ein hörbar betrunkenener Morrison demonstriert, dass es ihm nicht um den Abgesang auf die verbotenen Triebe ging, wie er behauptete, sondern um die Vertonung seiner

<sup>50</sup> Siehe den Abschnitt »Nick Cave, der gute Mann von Tupelo« im ersten Teil der Arbeit.



Männerphantasien.<sup>51</sup> Dixons Liaison wird zur Besitznahme herabgewürdigt. Heraus kommt Machismo, der gleich zwei Lebenslügen mythologisierend aufhebt. Morrison war kein Back Door Man gewesen, im Gegenteil, er hat seine Exzesse in aller Öffentlichkeit ausgetragen und in hunderten von Interviews legitimiert. Und ist dabei in kurzer Zeit zum impotenten Exhibitionisten verkommen, dem mit zunehmendem Alkoholkonsum das »loving, kissing and hugging« abhanden kam und der sich zuletzt ganz aufs »misusing« seiner Partnerinnen verlegte.<sup>52</sup>

Darüber hinaus krankt Morrisons Interpretation am weissen Missverständnis des schwarzen Blues. Robert Pattison zeigt, worum es dem Blues geht, wenn von Sex die Rede ist. Und wie der Blues reagiert, wenn Pathos droht.

Irony is a trademark of the blues that rarely survives the transition to rock [...] This ironic perspective is the consolation blues offers – a mordant humor that transcends the passion and misery of life like an act of grace [...] In rock, the blues' refined mixture of lust, pathos, and humor turns into pure romantic vulgarity [...] The sex of the rock lyric is tumid and immediate, while in the blues, sex is usually fretsome and amusing. [...] Both rock and blues lyrics have a sense of humour, but the white version depends on the overstatement of slapstick, the black on detached amusement of irony. Even in the low-down black lyrics that rock claims as its immediate inspiration, sex is more a source of laughter than of passion.<sup>53</sup>

51 Zu Morrisons Ehrenrettung sei angefügt, dass er es spätestens auf dem letzten Doors-Album »L.A. Woman« zum Meister der Bluesphrasierung gebracht hatte. Und dass er Dixons »Back Door Man« eine politische Note abgewinnen konnte; bei jenem berühmt gewordenen Auftritt in New Haven im Dezember 1967, bei dem der Sänger das Stück in eine Attacke auf die Polizei umbog. Morrison und eine junge Frau waren vor dem Konzert von einem Polizisten in der Dusche erwischt und mit Tränengas besprays worden, worauf er den Vorfall, sich zum Back Door Man stilisierend, mit verteilten Rollen zum besten gab. Morrison wurde von der Bühne weg verhaftet. Die Presse hatten ihren Skandal. Die Gruppe auch (Hopkins 1993, 69 f.).

52 Ein Beispiel unter vielen, zitiert nicht aus Voyeurismus, sondern um den Mythos vom hedonistischen Rockstar etwas aufzuweichen. »Er wollte meist der Passive sein und war meistens impotent«, wird eine – namenlose – Frau zitiert (Fischer und Reimann 1978, 117). »Manchmal dauerte es Stunden. Manchmal, wenn es nicht ging, egal wie ich es versuchte, wurde er gewalttätig. Er schlug und würgte mich. Zweimal war ich dicht daran, getötet zu werden und musste fliehen.« (Ebda.)

53 1987, 58 f.

Auch Dixons ›Back Door Man‹ lebt von dem, was Pattison diagnostiziert; das Stück ist eine erotische Metapher in grimmigen Zeiten. Das drückt sich schon in der anzüglichen Zeile »I eat more chicken than a man's ever seen«, anzüglich deshalb, weil der Back Door Man uns hier im Grunde mitteilt, wieviel Frauen er mit seinem geniesserischen Mund zu beglücken weiss; *to eat* als Slang für Cunnilingus. Zugleich wirft der Satz, durch seinen Andeutungscharakter erotisch aufgeheizt, bloss der vorangehenden Zeile »You can go home an' eat pork'n'beans« ein ironisches Echo zurück und tarnt sich als kulinarische Anmerkung. Damit wird die Zensur der weissen Radiostationen unterlaufen und zugleich auf hinterlistige Weise gesagt, worum es in dem ganzen Song geht: Wo die Weissen schlingen, wissen die Schwarzen zu geniessen.<sup>54</sup>

*Klatschen für die Freiheit: Richie Havens*

*Mythos II: Rockin' in the Free World.* – Der Sänger hat seine verwitterte Gitarre wieder gestimmt, eine neue Saite aufgezogen und ein paar Sätze an das Publikum gerichtet, wonach

a hundred million songs are gonna be sung tonight. All of them are going to be about the same thing which I hope everybody who came, came to hear, really. And it's all about you actually and me and everybody around the stage and everybody that hasn't gotten here and the people who are going to read about it tomorrow, yes, how really groovy you were – all over the world. You can dig where's that at? That's really where it's really at.<sup>55</sup>

Das Wort »everybody« wird dreimal, das Wort »really« viermal wiederholt: Wir sind alle zusammen, und es ist wirklich, wirklich wahr. Die Sätze haben etwas Beschwörendes. Vielleicht ist der Sänger durcheinander, weil er gleichzeitig etwas Luft holen, die Gitarre stimmen und das Publikum unterhalten muss. Ausserdem weiss er nicht mehr was spielen. Er hat sein ganzes Repertoire durchgeheizt. Also beginnt er jetzt, in der fünften Zugabe, zu improvisieren. Drischt auf seine Gitarre ein, als

54 Bei Morrison heisst es zum gleichen Thema, wenn auch an anderer Stelle »Eat me; this way; the end.« (Zu hören auf »An American Prayer«, von den Doors posthum vertont und 1978 veröffentlicht).

55 Zit. nach Michael Wadleighs Film »Woodstock«, 1970.

wär sie eine Trommel. Schlägt drei schnelle Akkorde, wiederholt sie, sich dazu in den Rhythmus schaukelnd.

Er beginnt zu singen. Das erste Wort, das ihm einfällt, heisst »Freedom«, er wiederholt es neun Male in allen Variationen und Dehnungen, auf und ab, vor und zurück, hin und her, in der Gospeltradition des Rufens und Antwortens, in der er aufgewachsen ist und die er in seiner Musik immer wieder einsetzt. Auf den Ruf nach Freiheit kommt als Antwort der erneute Ruf der Freiheit. Da aber die Freiheit mit der Zeit langweilig wird, langweiliger jedenfalls als die Befreiung, erinnert sich der Sänger an eine alte Gospelzeile und hängt sie an die Freiheit an, die vielbesungene, wiederholt sie dreimal und lässt sich dann in den Refrain fallen:

Sometimes I feel like a motherless child  
 Sometimes I feel like a motherless child  
 Sometimes I feel like a motherless child  
 A long way from my home

Der Sänger fährt fort, sein Mantra zu rezitieren, dieses »Freedom«, das aber alles andere als befreit klingt, im Gegenteil, eher schmerzhaft hervorgestossen zu den geschlagenen Akkorden. Offenbar nützt einem die Freiheit nicht allzuviel, wenn man sich nirgendwo zuhause fühlt:

Sometimes I feel like I'm almost gone  
 Sometimes I feel like I'm almost gone  
 Sometimes I feel like I'm almost gone  
 A long long long way, *waaaaayyy* from my home

Jetzt scheint das Publikum, das bisher träge in der Augusthitze dieses Freitagnachmittags herumsass, aus seiner Lethargie zu erwachen. Und der Mann singt nicht mehr »Freedom«, sondern, die Gunst der Stunde nutzend, »Clap your hands«, immer wieder, worauf viele aufstehen und gemeinsam die Freiheit beklatschen, damit zugleich den unfrei machenden Gruppenzwang demonstrierend, derweil der schwarze Mann auf der riesigen Holzbühne wie ein Besessener auf seine Gitarre einschlägt. Dazu wagt er die rätselhafte Metapher:

I got a telephone in my blue van  
 And I can call it from my heart  
 I got a telephone in my blue van  
 And I can call it from my heart  
 When I need my brother  
 Father, mother, sister

Seine Mitmusiker, ein Gitarrist und ein Congaspieler, sind endlich angekommen, haben die Bühne bestiegen und stimmen in den Ruf nach »brother, father, mother, sister« ein, die man mit dem Telephon des Herzens erreichen könnte, so man wollte. Zuletzt steht der Sänger von seinem Schemel auf und geht, den tosenden Applaus im Rücken, gebückt von der Bühne, immer weiter seine Gitarre malträtiert, als könne er nicht mehr aufhören.

**Schlamm: Woodstock 1969** »Freedom«, live komponiert und vorgetragen am 15. August 1969 auf einem grossen Farmgelände in der Nähe von White Lake, New York, ist ein mythisches, kein bedeutendes Stück Musik. Der Text ist kümmerlich, die Begleitung eintönig, der Gesang innig, aber nicht herausragend. Und der Interpret, der New Yorker Folksänger Richard P. Havens, kein grosser Musiker. Zu wenig modulationsfähig ist seine gospelgeschulte Stimme, zu monoton seine Vortragsweise, die gelegentlich in Sprechgesang verfällt, zu unbedeutend sein selbstverfasstes Material. Dennoch hat er mit seinem viereinhalbminütigen Instant-Song »Freedom« Rockmythologie geschrieben. Das Stück eröffnete und definierte zugleich das dreitägige Woodstock-Festival, Höhepunkt und Ende einer Ära, die als Beginn jenes friedlichen Wassermann-Zeitalters gefeiert wurde, auf dessen Verwirklichung wir bis heute warten.

Die Bewegung, von Drogenforschern wie Aldous Huxley und Humphrey Osmond, LSD-Populisten wie Ken Kesey und Timothy Leary inspiriert, erblühte im Sommer 1967 in der Bay Area von San Francisco, als sich Angehörige jener zwanzig Millionen starken Babyboom-Generation, zum »Summer of Love« zusammenfanden, die vom San Francisco Chronicle erfundene Beschimpfung Hippie für sich reklamierten und Unmengen des eben illegalisierten LSD schluckten.<sup>56</sup> Ein Hippie, befand der neugewählte Gouverneur von Kalifornien, ein Republikaner namens Ronald Reagan, »dresses like Tarzan, has hair like Jane, and smells like Cheetah.«<sup>57</sup>

Bevor die Bewegung zur Touristenattraktion verkam, was schnell passierte, setzte sie sich mit dem grossen Popfestival auf dem kalifornischen Monterey County Fairground ein Denkmal. Es fand statt zwischen dem 16. und 18. Juni 1967. Zwei Monate später begann der Herbst

<sup>56</sup> Stevens 1989, 431.

<sup>57</sup> Ebda., 453.

und endete der Sommer der Liebe. Zum offiziellen Ende sollte es noch zweieinhalb Jahre dauern, als, am 6. Dezember 1969, die Rolling Stones auf der Autorennbahn von Altamont nordöstlich von San Francisco vor 300'000 verängstigten, frierenden und weggetretenen Menschen ein Gratskonzert gaben. Vier Leute starben, unter ihnen der 18jährige Schwarze Meredith Hunter, der vor der Bühne von Mitgliedern der Hell's Angels erstochen wurde. Dazu spielten die Stones ›Under my Thumb‹, ihr Hohelied der sexuellen Unterdrückung.<sup>58</sup>

Monterey, Woodstock und Altamont gingen als bekannteste der vielen Hippie-Festivals in die amerikanische Geschichte ein. In der Rock-Mythologie werden sie verwendet, um das Lied von der Korruption der Freiheit in drei Strophen stellvertretend abzusingen. Monterey steht für den Anfang, Woodstock für den Höhepunkt mit darauffolgendem Ausverkauf und Altamont für das Ende mit Schrecken. Dabei haben die Anlässe mehr gemeinsam, als ihre Rezeption suggeriert, vor allem zwei wichtige Dinge: Sie gehen alle auf das kommerzielle Interesse weniger Unternehmer oder Musiker zurück. Und sie sind, was damit in Zusammenhang steht, von Anfang an als Medienereignisse konzipiert worden. Zum Festival der Kinofilm: »Monterey Pop« vom Reality-Cinema-Regisseur D.A. Pennebaker, »Woodstock« vom Film-Produzenten Michael Wadleigh und anderen, »Gimmie Shelter« von den Gebrütern David und Albert Maysles sowie von Charlotte Zwerin.<sup>59</sup> Das heisst nicht, dass diese Anlässe keinen Ereignischarakter hatten. Es heisst bloss, dass dieser Charakter seine Wirkung vornehmlich bei seiner medialen Nachbereitung entfaltete. Was wiederum bedeutet, dass die Ereignisse hinter der filmischen Mythologisierung verblassen, präziser: verblassen mussten, weil sie eben diese Mythologisierung in Frage stellten.<sup>60</sup>

58 Siehe Schober 1970.

59 Ironischerweise hätten die Maysles-Brüder auch »Woodstock« drehen sollen, doch das Angebot zerschlug sich aus unbekanntem Gründen (Makower 1989, 305).

60 Und das gilt auch für Altamont. Die US-Tournee der Stones war von Anfang an gefilmt worden; für das letzte Konzert wollte sich die Band, die wenige Monate zuvor im Londoner Hyde Park vor Hunderttausenden aufgetreten waren, eine ähnlich eindrückliche Kulisse schaffen. Nachträglich wurde »Gimmie Shelter« dann zum Dokudrama von Altamont. Film und Musik sind eindrucksvoll, nur wird man den Eindruck nicht los, hier werde vornehmlich Rechtfertigung betrieben. Liest man Stanley Booths Reportage über die Tournee (1985) oder die von Siegfried Schober übersetzte Sondernummer des Rolling Stone zum Thema (1970), versteht man warum.

Nirgends gelang diese nachträgliche Verklärung so vollendet wie bei Woodstock. Das merkt man auch dem gescheiterten Versuch an, das Festival 25 Jahre später in Saugerties als »Two More Days of Love and Music« zu rezyklieren.<sup>61</sup> Bis heute wird Woodstock I so gesehen, wie es uns die dreistündige, aus hundert Filmkilometern zusammengeschnittene Hagiographie von Michael Wadleigh glauben machen will: Als dreitägiger kosmischer Supermarkt, wahrgewordene Utopie eines Hasischstraumes, den sich vier geschäftstüchtige Hippies ausgedacht und mithilfe von 32 Rockgruppen, Hunderten von hilfsbereiten Anwohnern, Polizisten, einem Haufen Armeehelikoptern sowie 400'000 beerauschten amerikanischen Kids realisiert hatten.<sup>62</sup> Der Farmer Max Yasgur, der den Veranstaltern sein abgeerntetes Maisfeld für 50'000 Dollar überlassen hatte, erhielt den längsten Applaus von allen, als er am Sonntagnachmittag ans Mikrophon trat und diese Utopie in die Worte kleidete: »You are the largest group of people ever assembled in one place at one time [...] And you have proven something to the world: That half a million kids can get together for fun and music and have nothing but fun and music.«<sup>63</sup>

Das Wort von der »Woodstock Nation« ging um, geschaffen von Abbie Hoffman, Mitbegründer der Youth International Party und politischer Utopist. Er musste dann während des Festivals die Erfahrung machen, dass sich dort kaum jemand für Politik interessierte. Im Grunde waren alle froh, heil davonzukommen. So war nichts passiert. Thomas Gross hat auf die Ironie dieses »Nothing happened« hingewiesen. Nichts passiert, das heisse nicht nur: kein Blutbad, keine Plünderungen, sondern auch: »Keinen Marsch aufs Weisse Haus, keine »kommunistischen« Umtriebe, keine weiterreichenden Folgen für die vereinigten Mächte von Amerika.« Eine ungeheure Erleichterung sei, unter dem Pathos des Dabeigewesenseins, aus vielen Augenzeugenberichten herauszuhören gewesen. »Nichts ist passiert als ein bisschen Suhlen im eigenen Dreck, und das macht Woodstock auch zu einer grandiosen Feier der Harmlosigkeit.«<sup>64</sup>

Hatte die New York Times am Tag nach dem Festival noch über das »outrageous event« gelästert und die rhetorische Frage gestellt, »what

61 Siehe weiter unten im Text.

62 Schnibben 1989, 154.

63 Zit. nach Ward et al. 1986, 431.

64 1994c, 2.

kind of culture is it that can produce so colossal a mess?«, liess sie sich bereits anderntags von der Euphorie anstecken. Schrieb von einem »phenomenon of innocence« und fügte hinzu: »They came, it seems, to enjoy their own society, to exult in a life style that is its own declaration of independence.«<sup>65</sup> Pures Wunschdenken. Das Festival war miserabel organisiert, litt unter Kälteeinbrüchen und Regenfällen, es mangelte an Essen, Hygiene und medizinischer Versorgung.

Der deutsche Publizist Hans-Georg Behr, der das Festival hinter der Bühne erlebt hatte, erinnerte sich anlässlich des zwanzigsten Jubiläums mit Grausen an die drei Tage:

Die Veranstalter waren wimmernde Häufchen Elend. Mit höchstens 80'000 Leuten hatten sie gerechnet; fast 400'000 waren gekommen, aber nur ein Drittel der angekündigten Gruppen. [...] An Infrastruktur erwartete sie: ein halbes Dutzend Popcorn-Buden, acht Getränkestände und ganze zwei Klowagen. Für Askese war also gesorgt. [...] Vorne versuchten die vereinten Roadies, aus dem Vorhandenen eine Anlage zu basteln. Bei gutem Willen reichte ihr Sound an die 300 Meter, und das bewirkte wohl die meist engelhafte Stille im Publikum. [...] Gott sei Dank geschah nichts Schlimmeres: Rettungsfahrzeuge kamen ohnedies nicht durch, und der Polizeihubschrauber zog nur noch dreimal täglich eine Runde über die Stätte. Wir schmorten im eigenen Schlamm. Wer sich auf die Bühne wagte, zeigte Todesmut, denn an Isoliermaterial hatte es gemangelt, und wir warteten im Zelt auf die ersten flambierten Rockstars. [...] Hinter der Bühne herrschte drei Tage lang die Angst: Was wird aus uns, wenn frustrierte Massen gegen dieses alberne Hauptquartier marschieren? Wie können wir denen klarmachen, dass wir im selben Dreck stecken wie sie? [...] Die heisse Dusche am Mittwoch, in einem Freakhaus entlang des Wegs, blieb mir unvergesslich. Da hörten wir auch das erste Mal, dass wir bei etwas Einmaligem dabeigewesen sein sollten. Nun, so hatten wir diese Tage auch empfunden, aber doch etwas anders: als ein desaströses Mismanagement, eine Katastrophe, an der wir nur ganz knapp vorbeigeschliddert waren, als ein grosses Nie wieder! So stand's auch in den ersten Zeitungsmeldungen, und erst, als Warleigh seine Filme zusammengeschnidert hatte, wurde Woodstock draus.<sup>66</sup>

65 Zit. nach Ward et al. 1986, 431. Zum Umkippen von Verstörung in Verklärung siehe den Bericht von James Titchener im Abschnitt »Ein Psychoanalytiker geht am Woodstock«, im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

66 1989, 3.

Bis dahin fochten die vier Veranstalter ob des 1,5-Millionendefizits Rechtshändel untereinander aus. Dann sicherte sich die Firma Warner Brothers neben den Film- auch noch die Musikrechte, zahlte die Veranstalter aus und veranlasste, dass die Schlamm Schlacht von White Lake zum Love and Peace-Festival aufbereitet wurde.<sup>67</sup> Der handwerklich exzellente Film, an dem neben sechzig Dokumentaristen der Rockfotograf Elliott Landy und der junge Martin Scorsese als Kameramänner mitwirkten,<sup>68</sup> sei nichts als eine »wunderbare Fälschung«, schreibt Behr in seiner Abrechnung. Er zeige »eine in toto heitere Welt, ein alternatives Pfadfinderlager voller Love and Peace und mit ein paar idyllischen Regengüssen.«<sup>69</sup> Abbie Hoffmann, der das Festival schon am zweiten Abend verlassen hatte, nachdem ihm Pete Townshend von den Who aus Versehen die Gitarre über dem Kopf zerbrochen hatte, sagte nach der Premiere trocken: »The book is better than the movie.«

Denn Warner Brothers hatten fast alles aus dem Film entfernen lassen, was noch irgendwie mit Politik, etwa mit dem Vietnamkrieg, zu tun hatte. Dafür hat der Film innert vier Monaten fünf Millionen Dollar eingespielt; bis heute sind es weltweit 83 Millionen Dollar<sup>70</sup> – nicht schlecht, wenn man bedenkt, dass die Gagen der Gruppen nicht einmal drei Promille der Kosten ausgemacht hatten.<sup>71</sup>

Da keine von ihnen rechtzeitig auf dem Gelände eingetroffen war, hatte Co-Veranstalter Michael Lang Richie Havens mit seiner akustischen Gitarre auf die Bühne geschickt. Havens schlotterte vor Angst.

I actually was afraid to go on first, basically because I knew the concert was late and I knew that people paid for this and maybe they would be a little nuts. Flying over that crowd coming in, I knew what being nuts

67 Stein 1989, 128.

68 Makower 1989, 303 ff.

69 1989, 3.

70 Makower 1989, 307.

71 250'000 Dollar für 32 Gruppen, darunter einige der damals bekanntesten wie Jimi Hendrix (18'000 Dollar Gage), Creedence Clearwater Revival (10'000), Janis Joplin (7500), die Who (6250) und all die anderen, das klingt bescheiden; für die Gesamtgage von Woodstock würde sich Michael Jackson nicht einmal die Schuhe binden (diese und weitere Zahlen in Ward et al. 1986, 431 f.).



could mean. And I didn't want to be trampled by a million people. So I said, ›don't put me in front of your problem like this. Don't do this to me, Michael. I'm only one guy‹.<sup>72</sup>

Als ihm dann, ein Konzert und vier Zugaben später, die Lieder ausgingen, improvisierte er eben dieses ›Freedom‹, das seither mit Woodstock assoziiert wird: »It was the last thing that I could think of to sing. I made it up. It was what I thought of, what I felt – the vibration which was freedom – which I thought at that point we had already accomplished.«<sup>73</sup>

Aufschlussreich an dieser Variation über die Freiheit ist der Verrat des Autors an seinem Thema. Obwohl Havens in den ersten beiden Strophen ›Freedom‹ beschwört, fällt ihm danach ein Gospel ein, die säkulare Form des Sklavenliedes. Zunächst werden – »Sometimes I feel like a motherless child« – Einsamkeit und Entwurzelung besungen, dann der dadurch bewirkte Identitätsverlust: »Sometimes I feel like I'm almost gone«. Daran schliesst sich das »Clap your hands« an, das wie der Versuch anmutet, die bedrohlichen Assoziationen klat-schend abzuwehren. In der letzten Strophe bricht die Verlorenheit wieder durch, das Gefühl von Distanz, ausgedrückt in der mechanistischen Metapher vom Herzenstelephon. »Die weissen Kids vor Ort und die unzähligen Kunden des Medienverbands ›Woodstock‹ hätten eigentlich merken müssen, dass Freiheit und die Klage um den Verlust der Mutter und der Heimat nach ihrem Verständnis von Freiheit frappante Widersprüche sind, die einer Klärung bedurften«, schreibt Diedrich Diedrichsen;<sup>74</sup> tatsächlich denunziert das Stück das Gefühl von Gemeinschaft und Ungebundenheit, dem es eigentlich huldigen wollte. Und produziert eine Fehlleistung, in der die Einsicht die Absicht unterläuft.

72 Ebd., 188.

73 Makower 1989, 189.

74 1993, 33.

**Wieder Schlamm: Woodstock 1994** Das hat auch damit zu tun, dass Richie Havens lange nach seinen »brothers and sisters« hätte rufen können. Die Woodstock Nation, die für die Freiheit in die Hände klatschten, bestand vornehmlich aus jungen WASPs, White Anglo-Saxon Protestants.<sup>75</sup> Nur gerade drei schwarze Künstler (Richie Havens, Jimi Hendrix, Sly Stone), nur vier Frauen (Joan Baez, Grace Slick, Janis Joplin, Melanie Safka) sind in Woodstock aufgetreten.<sup>76</sup>

Den Sänger scheint das Unbehagen wenig später ereilt haben; er sah den Krieg im Frieden:

They flew us back and I got the chance to fly over the whole field in an open Army helicopter, which gave me another point of view. Which was kind of interesting because here I was, sitting against the wall with another band and my group like soldiers in an Army helicopter without equipment, guitars sitting there. And I look down the row and I flash so heavy, ›This is what it's like in Vietnam, only it's guns, right?‹<sup>77</sup>

Heute schreibt Havens unter anderem Werbespots in seinem kleinen New Yorker Studio. Das ist ein passender Karriereschritt für einen

<sup>75</sup> Ward et al. 1986, 432. Ein Werbespot für IBM der Mittneunziger nahm darauf ironisch Bezug. Ein neuer Executive bewirbt sich für eine Stelle, die Kollegen verhören ihn, fragen ihn alles mögliche. »But most important of all«, sagt dann der Boss, und alle fallen in die Frage ein: »Where were you at Woodstock?«

<sup>76</sup> Marsh et al. 1981, 214.

<sup>77</sup> Ebda., 190. Jimi Hendrix, der Letzte auf der Woodstock-Bühne, führte solche Assoziation an ihr logisches Ende. Am Montagmorgen um neun Uhr, vor 15'000 Unentwegten, zerfetzte er die amerikanische Nationalhymne und imitierte auf seiner Gitarre dazu die Geräusche fallender und explodierender Bomben. Charles Shaar Murray in seiner leidenschaftlichen Musikographie über den Gitarristen: »Hendrix presented a compelling musical allegory of a nation bloodily tearing itself apart, in its own ghettos and campuses, and in a foreign land which had never done anything to harm its tormentors. Time and again, the rich, clean statement of the melody would resurface, a proudly waving flag standing above the mêlée, and time and again, the tide of violence and horror would swell to engulf and drown it.« (1989, 195)

Woodstock-Veteranen.<sup>78</sup> Doch seine Überzeugungen scheinen intakt: Als 1994 das 25. Jubiläum von Woodstock angedroht wurde, unterstützte er als einer der wenigen die Idee des Beatles-Förderers Sid Bernstein, den Geburtstag auf dem Originalgelände, aber mit einem kleinen Festival zu feiern.

Die Firma Polygram hatte andere Pläne. Sie sicherte sich die Rechte für die Festivitäten und soll, so das Gerücht, Bernstein und sein »Bethel '94« ausgeschaltet haben. Auf den 13. und 14. August 1994 plante die Firma im rezessionsgeplagten Saugerties, auch nicht weit von Woodstock, eine multimediale Zweitaufgabe des Festivals. Neue und alte Bands wurden versprochen, von Arrested Development und Henry Rollins bis Bob Dylan und Santana, ferner 1500 Sicherheitsleute und Elektrozaune, dafür keine Drogen und nicht mal Bier, alles für 135 Dollar pro Person. Wer draussenblieb, konnte sich per Pay-TV live anschalten.<sup>79</sup> Das Unternehmen verbarg seine Widersprüche nicht, es inszenierte sie.

78 Die Werbeagenturen waren schon beim 20. Jubiläum aktiv, als Warner Brothers in Zusammenarbeit mit MTV zum ersten Mal den grossen nostalgischen Woodstock-Blues anstimmte. In hunderten sogenannten »Woodstock Minutes« versuchte MTV, die Stimmung von damals aufleben zu lassen, und auch die Plattenfirma jubelte über die »total marketing opportunity« (Motavalli 1989, 19). Aus einem Presseversand jener Tage: »In the retail marketplace, enthusiasm over Woodstock is considerable. A three-tiered campaign is set to be launched that begins with Warner Bros. and MTV making available commemorative Woodstock merchandise to be sold on-air throughout the summer. A Woodstock shirt will be featured in the Warner Bros. Collection mail-order catalogue, and LCA, Warner Bros.' Licensing Company of America, has licensed dozens of additional Woodstock products to a limited number of specially-selected companies.« (Marx 1989, 1) Woodstock rief, rapportierte das Branchenblatt *Adweek's Marketing Week*, und die Firmen kamen: Pepsi, Zenith Electronics, Mateus Wines, PC Computing Magazine und viele andere. »We're not the first ones to underestimate the size of an audience«, fiel zum Beispiel dem *Computermagazin* als Slogan ein, und das ist sehr wahr, bringt es doch das eigentliche Interesse der Werbeindustrie an dem Festival auf den Punkt: Aus den adoleszenten Hippies von damals waren die Yuppies der Achtziger geworden, also die potenteste Kaufkraftklasse Amerikas. In den Worten des Werbebranchenblattes: »If the original Woodstock symbolized a generation's disillusionment with the world their parents handed them, the 20th anniversary this summer commemorates the maturing of the baby boom and its final reckoning with traditional American values.« (Motavalli 19 f.) Maturing ist das Schlüsselwort. Seine Fans von damals, sagte Joe Cocker damals trocken, sähen heute aus wie Zahnärzte. Der Biss von gestern ist das Gebiss von heute.

79 Gross 1994c, 2.

Diese haben vor, während und nach dem Festival zu intensiven Diskussionen Anlass gegeben. Dabei kamen die Kommentare überein, dass Saugerties 1994 bloss das Konzept von White Lake 1969 zuende gedacht hatte.<sup>80</sup> »Schon das alte Festival diente als Werbetrück bloss einem Musikstudioprojekt von Wallstreet-Abenteuern«, erinnerte Roger Köppel im Vorfeld des Jubiläums; »neu ist im Grunde nur die Anschaulichkeit, mit der die Vermarktung sich zu einem Teil der Inszenierung aufdröhnt.«<sup>81</sup> Das Verb ist gut gewählt. Von den Sponsorverträgen ging die Rede, dem Marketing, der Software-Verwertung. Selbst die regenbogenfarbigen Woodstock-Kondome wurden von den Veranstaltern lizenziert. Veteran Michael Lang, Inhaber der Woodstock Ventures und somit der Vermarktungsrechte am Markennamen Woodstock, war auch am 25. Jubiläum wieder dabei. Ihm schwebte, diktierte er den Journalisten, eine Imbisskette von Woodstock-Restaurants nach dem Muster der Hardrock-Café-Kette vor.

Doch es kam wieder anders; die doppelte Ironie von Woodstock '94 besteht darin, dass sich nicht nur die wirtschaftlichen Absichten von White Lake '69 multiplizierten, sondern auch die chaotische Realisierung. Schon am ersten Tag des zweiten Woodstock-Festivals begann es in Strömen zu regnen. Der Sicherheitszaun brach wieder ein, das Publikum rollte wieder seine Joints, die Organisation kollabierte. Sechs Leute starben auf dem Gelände, es gab Unfälle, Erschöpfungszustände, Zusammenbrüche. Obwohl Thomas Gross an diesem »Rock-Karneval von Woodstock« etwas »ungeheuer Ritualisiertes, Begrenztes und Ordnungsstiftendes« konstatierte, musste er vor Ort anerkennen, dass der Einbruch der Elemente dem Woodstock-Jubiläum die Ideologisierung entzog. »Mühsam nur erheben sich die Botschaften von Völkerverständigung, Müllrecycling und Friedensliebe, die die T-Shirts im Ökodorf inmitten des Geländes verkünden, über die Anarchie entfesselter Teenager-Bedürfnisse.« Woodstock '94: keinesfalls die versprochenen »Two More Days of Peace & Music«, wie auf dem Plakat angekündigt, »sondern ein kollektives Freak-out, ein Jugendirresein, das, wie der Ursprung des Rock'n'Roll selbst, keinem verbindlichen Sinn zuzuordnen ist.«<sup>82</sup>

80 Zur Rezeption von Woodstock 1994 siehe Baeriswyl 1994, Burchill 1994, Fisher et al. 1994, Gross 1994c und 1994d, Kemper 1994, Kister 1994, Köppel 1994, Marcus 1994 und Tenbrock 1994.

81 1994, 2.

82 1994d, 12.

Auch der Soundtrack fiel ins Wasser; die Mythologisierung lässt sich planen, aber nicht verordnen.

*Der Held und die Arbeiterklasse: John Lennon*

*Mythos III: Power to the People.* – Als John Lennon das letzte Stück ankündigte, bat er »the people in the cheap seats«, doch den Takt zu klatschen. Mit Blick auf den Balkon, auf Königin Elizabeth und Princess Margaret, fügte er hinzu: »And the rest of you, if you'll just rattle your jewelry.«<sup>83</sup> Das war am 4. November 1963, dem ersten Auftritt der Beatles an der Londoner Royal Variety Show. Lennons Pointe dann als Bekenntnis eines Unentwegten.

Doch der Satz von den klimpernden Juwelen liest sich frecher, als ihn Lennon vorbrachte. Die Aufnahme des Konzertes, es wurde am Fernsehen übertragen, lässt ihn als Witzbold erscheinen. Nach seiner Pointe zieht er den Kopf ein und schneidet eine Grimasse; eher Schuljunge als Klassenkämpfer. Auch bezaubert der Charme, mit dem er sein Anliegen vertritt. Etwas anderes hätte das Establishment nicht geduldet. Mittlerweile mag der britische Adel für seine Disqualifizierung selbst besorgt sein; damals war in königlichen Belangen nicht zu spassen.

Ironie passt besser zum Rock'n'Roll als Pathos, aber darum geht's hier nicht. Sondern darum, dass Lennon seine Provokation nicht nur plante, sondern als Selbststilisierung anlegte.<sup>84</sup> Das behauptet Albert Goldman, Lennons unfreundlichster Biograph. Und obwohl man bei der Lektüre seiner Bücher den Eindruck gewinnt, er wolle an seinen Protagonisten persönlich Rache nehmen, besteht hier kein Anlass, an

83 Zit. nach Goldman 1988, 144. Die Szene ist im Video »The Beatles Compleat« (Montgomery 1986) zu sehen.

84 So sandte Lennon seinen am 26. Oktober 1965 von der Queen zugesprochenen Order of the British Empire sehr spät, nämlich am 26. November 1969 an die Adressatin zurück; »in protest«, schrieb er mit gewohntem Sarkasmus, »against Britain's involvement in the Nigeria-Biafra thing, against our support of America in Vietnam ... and against ›Cold Turkey‹ slipping down the charts« (Denselow 1989, 92). Was die Queen nicht daran hinderte, sich im Juli 1976 öffentlich für eine Wiedervereinigung der Beatles auszusprechen (Graf 1986, 76).

den Recherchen zu zweifeln.<sup>85</sup> Goldman zufolge wollte Lennon mit seiner Bemerkung den Vorwurf entkräften, die Beatles hätten mit ihrem Auftritt vor der Königin ihre Herkunft verraten. Der Vorwurf war von Journalisten nach einem Konzert kurz vor der »Royal Variety Show« geäußert worden. »John Lennon knew from that moment he would have to do something outrageous at the show to distinguish the Beatles from the conventional entertainers he despised«, schreibt Goldman.

The story of how John Lennon addressed the audience at the command performance is one of the most familiar of rock legends – and one of the least understood. The gag was carefully scripted, as were many of the quips the Beatles uttered ›spontaneously‹. In the original draft it read: ›Will all the people in the cheaper seats clap your hands? And the rest of you, if you'll just rattle your fuckin' jewelry!‹ This was John playing the flat-capped prole, the role that earned him the title of ›working-class hero‹.<sup>86</sup>

Diesem Ruf widmete Lennon sieben Jahre später den gleichnamigen Song, der das Gegenteil von dem behandelt, was sein Titel verspricht. Lennon veröffentlichte das Lied auf »Plastic Ono Band«, seinem ersten Soloalbum von 1970. Trotz seines Bekenntnischarakters zählt es zum Besten, was er ohne die Beatles veröffentlicht hat. Auch ›Working Class Hero‹ verbirgt seine Komplexität hinter angeblicher Einfachheit. Nur arbeitet die Komplexität hier gegen ihren Autor. Vordergründig denunziert

85 Goldman hatte früher englische Literatur in New York doziert und galt als rechthaberischer Akademiker, dem populäre Kultur ein Greuel war. Indem er Lennon und vor ihm schon Elvis als Neurotiker denunzierte, konnte er sich von den gesellschaftlichen Forderungen dispensieren, die von der Musik abstrahlten. Seine Attacken galten nicht so sehr John Lennon, sondern den Werten, die er vertrat. Und den Widersprüchen, in die er sich dabei verwickelte. Goldman's »The Lives of John Lennon« (1988) ist zu lesen als Denunziationsversuch. Das Buch will beweisen, dass Rock dekadent sei, Lennon ein verkappter Schwuler – und dass er seinen Aggressionen freien Lauf liess, um ersteres zu demonstrieren und letzteres zu verdrängen. Beatles-Produzent George Martin, der es wissen muss, hat vor allem Goldmans Unterschlagungen kritisiert: »The worst thing about it was that there was a lot of truth in it. There were bits in the book which were dead honest, but there were lots of bits which weren't. So you never knew which was and which wasn't. [...] It painted all the black side of John and never gave us the good sides of him, which I think is terrible. John was a weirdo at times, but he was brilliant and he was loveable, a great character.« (Gespräch mit dem Autor, 1990)

86 1988, 143 f.

Lennon den Mythos, wonach der Mann von unten seinen Aufstieg zu Geld und Ruhm schadlos übersteht. Der Held der Arbeiterklasse wird zwar reich und berühmt, aber auch ein seelischer Krüppel. Diese Demontage enthält selbst Beschönigungen: Dass der Erzähler selbst der Klasse angehört, die er besingt. Und dass sein beschädigtes Leben auf ein Klassentrauma zurückgeht. Keines von beidem stimmt. Dass Lennon als Erzähler auf beidem besteht, macht den wahren mythologischen Charakter seines Liedes aus.

**Religion, Sex und TV** Davon kann die karge Begleitung nicht ablenken, die Lennon sich für seine persönlichsten Lieder wie ›Julia‹ und ›Mother‹ (beide über seine Mutter), ›Crippled Inside‹, ›I'm so Tired‹ oder ›I Want You‹ vorbehalten hat. Davon lenkt auch der Text nicht ab, gerade in seiner Direktheit:

As soon as you're born they make you feel small  
 By giving you no time instead of it all  
 Till the pain is so big you feel nothing at all  
 A working class hero is something to be  
 A working class hero is something to be

Die apathische Mollbegleitung wird lauter, während der Erzähler seine Entfremdung in schmucklosen Dreizeilern ausführt. Lennon baut sein Lied aus Slogans zusammen, er verwendet, was er beklagt: ein heikles Verfahren. Er unterläuft es, indem er das Protestlied als Besiegter intoniert, es schmal und distanziert vorträgt mit seiner unnachahmlichen Stimme. Zorn im Tonfall der Verlorenheit.

Von diesem dialektischen Einfall abgesehen überrascht der Song nur einmal, mit einer Wendung in der vierten Strophe.

Keep you doped with religion, sex and t.v.  
 And you think you so clever and classless and free  
 But you're still fucking peasants as far as I can see

Die dritte Zeile markiert den paradoxen Moment, wo sich der Erzähler von der vermeintlichen Selbstanklage distanzieren, indem er sich in der ersten Person einbringt. Die Erkenntnis, dass der Unterdrückte zum Unterdrücker geworden ist und es – »and you think you so clever« – nicht einmal merkt, möchte sein Autor aber nicht auf sich angewendet wissen. Bis zu dieser Stelle wird das »you« im Song ver-

wendet wie das deutsche ›man‹, es meint den Erzähler mit. Durch Einbezug der ersten Person wird die Anklage auf den Zuhörer überschrieben. Im Moment, wo die Perspektive vom Ausgebeuteten zum Ausbeutenden wechselt, dispensiert sich der Erzähler von den Implikationen seiner Kritik.

Dazu gehört, dass wir nicht erfahren, wer denn die »they« sind, die den Helden der Arbeiterklasse ruhigstellen. Die Ungenauigkeit hat nicht damit zu tun, dass Lennon unser Wissen über deren Spiel voraussetzt. Sondern dass er selbst keine Schuldigen ausmachen kann.

Religion, Sex und TV: Niemand hat John Lennon gezwungen, sich während den Beatles-Tourneen aufzuführen wie in Fellinis »Satyricon« – seine Worte<sup>87</sup> –; sich vier Monate lang vom Maharishi Maresh Yogi am Nasenring herumführen zu lassen; sich 1964 im Londoner Vorort Kenwood, wo all die »they« wohnen, für 60'000 Pfund eine Villa zu kaufen. Um dort vollgekiff vor dem tonlosen Fernseher zu dämmern, während Paul McCartney in den Städten Ideen sammelte.<sup>88</sup>

Indem Lennon zwischen »you« und »I« oszilliert, repliziert er eine politische Ambivalenz, die ihn schon bei seinem Stück ›Revolution‹ umtrieb, als er, kurz vor dem Mai 1968, den Unzufriedenen zurief,

But when you talk about destruction  
Don't you know that you can count me out, in, out, in  
(›Revolution 1‹, 1968)

87 Wer es genauer wissen will: »When we hit town, we hit it. There was no pissing about. There's photographs of me crawling about in Amsterdam on my knees coming out of whorehouses and things like that« (Wenner 1981, 142).

88 Das ist kein moralisches Urteil. Stossend an Ian MacDonalds sehr gutem Buch »Revolution in the Head« (1994), bei Erscheinen zur Beatles-Exegese schlechthin hochgestemmt, sind die abschätzigen Bemerkungen über Drogenkonsum und Kreativität. Wer das eine nicht ohne das andere begreifen kann und stattdessen gegeneinander ausspielt, macht sich der Spiessigkeit verdächtig. Eine Musik qualifiziert sich nicht durch den Bewusstseinszustand ihres Schöpfers, sondern durch die Zustände, die sie bei seinem Publikum erzeugt (Siehe auch den Abschnitt »Selbstheilungsversuche: Drogen und Rock'n'Roll« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«).



Am Ende des Stückes sind nur Lennons Schreie zu hören.<sup>89</sup> Er traute sich zu brüllen, was er nicht zu sagen wagte. In ›Working Class Hero‹ kommt Lennon auf umgekehrtem Weg zum selben Resultat; die Musik soll ihn von den Sachzwängen befreien, in die er sich singend hineinreitet. Die Musik klagt an, der Sänger predigt.

Lennon hat in seinen Liedern oft Privates mitgeteilt: ›Help!‹, ›I'm a Loser‹, ›Yer Blues‹, ›Strawberry Fields Forever‹, ›Cold Turkey‹. In ›Working Class Hero‹ scheint er zu sehr damit beschäftigt, von sich abzulenken. Indem er seine Widersprüche nicht beschreibt, sondern seinem Publikum überwälzt, sitzt er dem Mythos auf, den er denunzieren möchte. Sein Lied liest sich als Versuch, eine politische Fragestellung zu psychologisieren, um ihren Implikationen zu entgehen. Insofern trifft es den Ton seiner Zeit. Nämlich die neue Innerlichkeit, die Tom Wolfe als »Radical Chic« denunziert hat und die das kommende Jahrzehnt, die »Me Decade«,<sup>90</sup> verseuchen sollte.

**The Dream is Over** Das Schlimmste an den sechziger Jahren sind ja die siebziger gewesen. In den Sechzigern hatte man alles probiert: Theorien, Ideologien, Identitäten, Beziehungen, Wohnformen, Drogen, Musik, Tränengas. In den Siebzigern hatte es sich ausprobiert. Ideologien und Identitäten erstarrten, die Beziehungsfragen blieben ungelöst. Wohngemeinschaften verwandelten sich in Familien zurück. Die Drogen wurden härter. Die Musik parodierte sich selber. Nur das Tränengas blieb sich gleich und mit ihm die Polizei. Aber das war auch kein Trost.

Die Siebziger waren das verkaterte Jahrzehnt zwischen Woodstock und Reaganomics, ein Trümmerfeld der Ideen und Utopien. »Second Order« hat Diedrich Diederichsen diese Erfahrung der Nachgekomm-

89 Die Originalaufnahme dauerte über zehn Minuten länger, wobei er seine »it's gonna be alright«-Beschwichtigungen durch unablässiges, brüllendes Skandieren in ihr Gegenteil überführte. Der Einfall hat auf dem endlosen Refrain von ›Hey Jude‹ als mildere Variante überlebt. Die Aufnahmen zu ›Revolution 1‹ dauerten fast vierzig Stunden, obwohl die Gruppe mit Enthusiasmus an die Arbeit ging. Ian MacDonald, dem ich diese Daten verdanke, erklärt sich die Dauer mit dem irritierenden Einfluss von Yoko Ono, die zum ersten Mal im Studio anwesend war. Genauso gut sind sie als Ausdruck der Ambivalenz zu lesen, die Lennon dem Stück und seiner Botschaft gegenüber empfand (MacDonald 1994, 225).

90 Ebenfalls Wolfe (1982).

nen zu recht genannt: Stillstand in voller Fahrt.<sup>91</sup> Was unsere Generation, die Nachgekommenen, auch entdecken mochte, sie traf dabei auf Erfahrungen, die den Achtundsechzigern bereits eingefahren waren.

Aus Enttäuschung traten die Zuspätgekommenen in sich ein und begannen den Marsch durch das eigene Ich. »The Me Decade« hat der Journalist Tom Wolfe die Siebziger genannt, selbst einer, der sich in der ersten Person auskannte. Die Siebziger gerieten zum Jahrzehnt der Ich-Botschaften. Farbe Orange, Farbe Lila. Ringsum wabernde Betroffenheit. Buchhalter entdeckten die Kreativität, Manager den inneren Schweinehund. Phantasien wucherten. Männergruppen rotteten sich zusammen, Frauen entdeckten den Mond. Gedichte strömten, Pinsel tropften. Der Jargon der Befindlichkeit überzuckerte den Alltag. »Kritik der zynischen Vernunft«, nannte Peter Sloterdijk sein programmatisches Buch, geisselte das »aufgeklärte falsche Bewusstsein« der Moderne.<sup>92</sup> Als er sich kurz darauf in rosarote Gewänder hüllte und vorübergehend mit Guru Bhagwan lächeln ging, musste dem letzten Skeptiker klarwerden: in den Schränken restlos keine Tassen mehr.

John Lennon hatte es kommen sehen:

The people who are in control and in power, and the class system and the whole bullshit bourgeoisie is exactly the same, except there is a lot of fag middle-class kids with long, long hair walking around London in trendy clothes [...] Apart from that, nothing happened. We all dressed up, the same bastards are in control, the same people are runnin' everything. It is exactly the same. [...] The dream is over.<sup>93</sup>

Seine Alternative, typisch für ihn: Zu forcieren, was er als Gefahr durchschaut hatte. Das hiess in seinem Fall, den Rückzug auf die eigene Person zu vollenden. Das LSD, sagte er, habe sein Ich zerstört. Nun gelte es, dieses wieder aufzubauen:

I like first-person music. But because of my hang-ups and many other things, I would only now and then specifically write about me. Now I wrote all about me, and that's why I like it. It's me! And nobody else. That's why I like it. It's real, that's all.<sup>94</sup>

91 In seinem Buch »Sexbeat« von 1985; siehe auch D.D.'s Ausführungen im Kapitel »Produktionen, Reproduktionen«.

92 1983.

93 Zit. nach Wenner 1981, 130; 147.

94 Ebda., 144.

Zuvor hatte sich Lennon mit seiner Frau Yoko nach Kalifornien und zu Arthur Janov begeben. Die beiden hofften, mit Hilfe seiner Urschrei-Therapie ihre Heroinsucht zu kurieren. Vier Monate später hatte Lennon vor allem schreien gelernt. Er hat die Schreie in die besten Lieder dieser Zeit eingebaut, ›Mother‹, ›God‹, ›Instant Karma‹. Bei aller Fragilität hat ›Working Class Hero‹ etwas Angestregtes. Das Stück mutet wie der Versuch an, die eigene Biographie zurechtzudeuten. Es ist die Bruchstelle, an der eine Lebenslüge durchscheint. Lennon hat seinen Vater kaum gekannt und früh seine Mutter verloren, aber er wuchs bei seiner Tante Mimi auf, in geordneten Verhältnissen; von Arbeiterklasse keine Spur. Wie Goldman zu Lençons Auftritt vor der Königin anmerkt:

No working-class entertainer would have ever dreamed of saying such a thing before the Queen.<sup>95</sup> Only a pampered middle-class boy who had spent his childhood reading about mad artists who told the ›bourgeoisie‹ to go screw themselves could have summoned the nerve to make such a crack – even with the obscene expletive deleted. As Aunt Mimi<sup>96</sup> remarked when somebody asked her what she thought of John's lower-class image: ›Working-class hero my eye! He was a middle-class snob!‹<sup>97</sup>

Der Unterton der Kolportage ist unüberhörbar, vor allem wenn man Goldmans Absichten bedenkt.<sup>98</sup> In diesem Punkt haben er und auch Johns Tante Mimi recht bekommen. Wann immer sich Lennon im Klassenkampf bekenntnishaft versuchen sollte, würde er sich lächerlich machen, den deprimierenden Satz von Julie Burchill bestätigend: »There's

95 Goldman hatte offensichtlich noch nie etwas von Johnny Rotten gehört (siehe den nächsten Abschnitt).

96 Mimi Smith, die Lennon nach dem Unfalltod seiner Mutter Julia grosszog.

97 1988, 144.

98 Siehe Fussnote 80. Goldman's Motive sagen nichts über die Lauterkeit seiner Gegner aus. Die Entrüstung in der Fachpresse über seine Enthüllungen war gross, allen voran beim mit den Lençons eng liierten Rolling Stone und seiner Leserschaft. Nur kam bei den Reaktionen der Verdacht auf, dass manche alternde Liberale sich in den Bosheiten und Lebenslügen wiedererkannten, die Goldman über Lennon zusammengetragen hatte. Lennon war eine Ikone der sechziger Jahre gewesen, Goldman beschmutzte sie. Lennon selbst, vermutet der französische Rockkritiker Laurent Chalumeau, hätte die Kontroverse absurd komisch gefunden.

no safer way to castrate a political view than to express it to a throbbing backbeat.«<sup>99</sup>

Ungeachtet ihrer Popularität klingen Friedenslieder wie ›Give Peace a Chance‹ oder ›Imagine‹ unglaubwürdig. Wenn einer vor der Kamera Sätze wie »imagine no possessions / it's easy if you try« von sich gibt und dabei in einer Villa den weissen Flügel bedient, kommt er in dialektische Schwierigkeiten.<sup>100</sup> Betretenheit löste auch Lennons deklariert politische Platte »Sometime in New York City« aus, die im Sommer 1972 herauskam und auf der der Held der Arbeiterklasse die irische Frage (›Luck of the Irish‹), die Unterdrückung der Frau (›Woman is the Nigger of the World‹) sowie das Massaker amerikanischer Sicherheitskräfte im Attica-Gefängnis (›Attica State‹) abfertigte.<sup>101</sup> Simon Frith hat, in seinem Nachruf auf den ermordeten Beatle, Lennons Widersprüche in einen Kontext gestellt: »The central contradiction of John Lennon's artistic life – of any attempt to make mass music in a capitalist society – lay in the uneasy enthusiasm with which he packaged and sold his dreams.«<sup>102</sup> Lester Bangs sagte es noch härter, ich habe seinen Satz eingangs hingeschrieben:<sup>103</sup> »Ultimately«, rief er den Fans vor dem Dakota-Building zu, »you are mourning for yourself.«<sup>104</sup>

Wenn der Star seine Musik braucht, um die Diskrepanz zwischen Rolle und Person zu verwischen, erstarrt die Musik zur Mythenträgerin. John Lennon wurde der Mythos vom Working Class Hero zum

99 Zit. nach Hodson 1986, 205. Die Beatles, befand sie Jahre später, zu Beginn ihres zweiten Romans »Ambition«: »One of them is dead and the other three are braindead.« Es schaudert einem beim Gedanken, was sie zu den virtuellen Kompositionen ›Free as A Bird‹ und ›Real Love‹ gesagt hätte, die von den drei Hirntoten mit der Stimme des ganz Toten 1995 zurechtgebastelt wurden (zu hören auf »Anthology I« bzw. »II«, 1995 und 1996).

100 Dass er sich dabei filmen lässt, spricht wieder für Lennons Selbstironie. Elvis Costello gab sich unbeeindruckt. Auf seiner melancholischen Single ›The Other Side of Summer‹ fragt er: »Was it a millionaire who said / ›imagine no possessions?‹« Was ihn nicht daran hinderte, Lennons ›All You Need is Love‹ auf der Live-Aid-Bühne hinzubrettern.

101 Die Enttäuschung war umso grösser, schreibt der Guardian-Journalist Robin Denselow in seiner Analyse politischer Rockmusik (»When the Music's Over«, 1989, 113 ff.), als Lennon und Yoko Ono sich mehrmals öffentlich engagiert hatten (etwa für den politischen Aktivistin und ehemaligen MC5-Manager John Sinclair). Dabei wurden sie damals vom FBI überwacht und von der Nixon-Administration mit Ausweisung bedroht.

102 1981, 76.

103 Siehe den Abschnitt über Nirvana im Kapitel »Annäherungsversuche«.

104 Bangs 1987, 299.

Verhängnis. Als Mark David Chapman nach Lennons Ermordung verhört wurde, gab er zwei Tatmotive an. Erstens habe er um jeden Preis berühmt werden wollen. Zweitens habe er im *Esquire*-Magazin einen Artikel gelesen, Titel: »John Lennon, Where are You?« und dem Untertitel: »In Search of the Beatle Who Spent Two Decades Seeking True Love and Cranial Bliss Only to Discover Cows, Daytime Television, and Palm Beach Real Estate«. Der Wirtschaftsjournalist Laurence Shames hatte die Besitzverhältnisse der Lennons recherchiert und den Working Class Hero als Grossinvestor, Spekulanten und dreihundertfachen Millionär enttarnt, dessen Staranwälte ihn durch die Löcher des amerikanischen Steuersystems lotsten.<sup>105</sup> Das war im Oktober 1980. Zwei Monate danach schoss Chapman John Lennon vor dessen New Yorker Wohnung im Dakota-Building nieder. Seither sitzt er seine zwanzigjährige Strafe ab: im Sicherheitstrakt des Attica-Gefängnisses.

*Der Dekorateur: John Lydon und die Sex Pistols*

*Mythos IV: Freak Out.* – In »Lipstick Traces«, seinem Versuch, Dada und Punk zusammenzudenken, stellt sich Greil Marcus Adornos Textanfänge von »Minima Moralia« als Titel von Punk-Singles vor. Ein gewagter Vergleich, Marcus weiss es. »Probably no definition of punk can be stretched far enough to enclose Theodor Adorno«, gibt er zu. »As a music lover he hated jazz, likely retched when he first heard of Elvis Presely, and no doubt would have understood the Sex Pistols as a return to Kristallnacht if he hadn't been lucky enough to die in 1969.« Doch in jeder Zeile von »Minima Moralia« stecke Punk.

Its miasmic loathing for what Western civilization had made of itself by the end of the Second World War was, by 1977, the stuff of a hundred songs and slogans. If in the Sex Pistols' records all emotion is reduced to the gap between blank stare and a sardonic grin, in Adorno's book all emotion is compressed into the space between curse and regret.<sup>106</sup>

In beiden Fällen »negation empowers the smallest gesture«, und »the slightest reach toward compassion or creation can take on a charge of

105 Goldman 1988, 669.

106 1990, 72.

absolute novelty«. <sup>107</sup> Was Marcus als Punk-Singles halluziniert, sind Titel wie »They, the People«, »Lämmergeier« oder »Bangemachen gilt nicht«. Er liest Adornos Vignetten »a series of epigraphs, of ephemeralities, each severed block of type marching relentlessly toward the destruction of whatever intimations of hope might appear within its boundaries, each paragraph headed by an impotent oath, a flat irony...«. <sup>108</sup> Der Unterschied liege in der Einstellung: »What Adorno's negation lacked was glee – a spirit the punk version of his world never failed to deliver.« <sup>109</sup>

Eine Gitarre hämmert die Eröffnung, schlezt die ersten Akkorde hin, das Schlagzeug fällt ein, ein vierter Akkord wird hervorgezerrt, sogleich übertönt von der Stimme mit ihrem höhnischen *Rrrright-a*, gefolgt von einem gepressten Noowwwwww und einem Lachen, bei dem einem Hören und Sehen vergeht. Während die Begleitung den trampelnden Rhythmus durchhält, meldet sich der Sänger mit vier Zeilen zu Wort, die in die Rockgeschichte eingegangen sind:

I am an antichrist-a  
 I am an anarchist-a  
 Don't know what I want  
 But I know how to giddit  
 (The Sex Pistols, »Anarchy in the U.K.«, 1977)

»It's not only the half-rhyme that jars«, schreibt Jon Savage in »England's Dreaming«, seiner Punk-Studie: »Within the space of ten seconds, two taboos have been broken.« <sup>110</sup> Mehr noch: Die Musik macht wieder jenen Lärm, der dem Rock abhanden gekommen war. Beim Wiederhören kommt einem das Stück zwar disziplinierter vor, als man es in Er-

<sup>107</sup> Ebda.

<sup>108</sup> Ebda.

<sup>109</sup> Ebda., 73. Mit derselben Haltung reagiert Johnny Rotten in seiner Autobiographie auf das Marcus-Evangelium: »Forget it. There's no master conspiracy in anything, not even in governments. Everything is just some kind of vaguely organized chaos.« (1994, 4) Zu Greil Marcus und »Lipstick Traces« siehe auch Burger 1993, Fricke et al. 1993.

<sup>110</sup> 1991, 204. Es ist aufschlussreich, dass »England's Dreaming« von Pete Townshend herausgegeben worden ist. Townshend hat beim Londoner Verlag Faber & Faber eine Lektorenstelle inne. Er war einer der wenigen Überlebenden der sechziger Jahre, der von den Punkern akzeptiert wurde. Auf dem Stück »Who Are You« hat er diesem Respekt einige ironische Zeilen gewidmet.

innerung hatte. Von der Stimme kann man dasselbe nicht sagen: Das näselnde Timbre irritiert, die rotzige Diktion kommt einem hingespuckt vor in ihrer stakkatoartigen Einsilbigkeit. Die Stimme klingt wie der Sänger damals aussah: ein Rattengesicht mit oranger Mähne, hellwach und von rasender Ungeduld. Und obwohl John Lydon bzw. Johnny Rotten<sup>111</sup> ›Anarchy in the U.K.‹ nicht selbst verfasst hat, trotz anderslautenden Beteuerungen,<sup>112</sup> klingt jede Zeile so, als hinge sein Leben davon ab: ein Anarchisten-Song als anarchistischer Song. So sind die Sex Pistols auch mythologisiert worden. Ein Teil der Fachpresse feierte sie als Rebellen gegen die englische Gesellschaft (›God Save the Queen‹, ›Anarchy in the U.K.‹) und die britische Plattenindustrie (›E.M.I.‹).

**Sprache als Waffe** Die Wirklichkeit ist vieldeutiger und diese Vieldeutigkeit im Vortrag des Stücks angelegt. Wie Dave Laing zu Rottens Gesangstechnik bemerkt: »One thing which gives the Johnny Rotten voice a special place within punk rock is its unusual practice of changing direction within a song, a verse or even a line.«<sup>113</sup> Laing zufolge hintertreibt Rotten die Aussage des Songs, indem er nach »I-am-an-anti-christ-a« in der ersten Zeile den »Anarchist« in der zweiten Zeile zum »Anarch-aist-a« umbiegt, damit es sich reimt und die beiden angehängten Vokale zur Geltung kommen. Diesen Vorzug der Intonation zu Lasten der Intention verleitet Laing zur Bemerkung, hier werde dem politischen Begriff durch Verzierung, »embellishment«, die Bedeutung entzogen. In seinen Worten:

The embellishment shifts the attention away from the message to the rhyme-scheme and could momentarily set up an ambivalent signal about the sincerity of the whole enterprise. Can anyone who changes the pro-

111 Wie ihn die Mutter von Schlagzeuger Paul Cook beim Anblick seiner grünlich-schimmlichen Zähne umtaufte.

112 Die Musik stammt vom ehemaligen Pistols-Bassisten Glen Matlock, der Text zumindest teilweise von Jamie Reid, einem Bekannten der Gruppe, den Rotten überhaupt nicht mochte: Reid glaubte an die politische Aufklärung (Burchill und Parsons 1987, 20). In seiner Autobiographie besteht Rotten auf seiner Version: Er habe den Text geschrieben, während die Gruppe die Musik erprobte (Lydon 1994, 270 f.)

113 1986, 81.

nunciation of such a key political word be wholly intent on conveying the message of the lyric? This relish for the signifier [...] works in tension with the punk ideal of straight singing in the work of Johnny Rotten.<sup>114</sup>

Das politisch korrekte Bedauern des Kritikers spiegelt ein symptomatisches Missverständnis über die Funktion populärer Musik. Was als Verrat des Sängers an der Sache beklagt wird, belegt bloss seine realistische Einschätzung, wonach Punk nicht viel mehr ist als dekoriertes Anarchismus. Johnny Rotten denkt weder als Revolutionär noch als Politiker, er hat sich von der Politik distanziert und ist der englischen Anti-Nazi-League nur beigetreten, weil die englische Boulevardpresse ihn als Rechtsradikalen diffamierte.<sup>115</sup> »What can a poor boy do / Except sing for a rock'n'roll band« hatten schon die Stones auf »Street Fighting Man« gesungen.<sup>116</sup> Das war acht Jahre vor den Sex Pistols gewesen.

Sie haben die Lektion gelernt, wenden sie aber raffinierter an. Der Abgesang auf das politische Engagement, von den Stones als Rechtfertigung der eigenen Gleichgültigkeit gefeiert, wird bei den Sex Pistols bereits vorausgesetzt. Ihr Anarchismus wendet sich auch gegen jene, die der Anarchie das Wort reden. Laings Missbilligung hat etwas Puristisches. Deshalb ist »Anarchist-a« das anarchistischere Wort als das nomenklaturische »Anarchist«. Und das lustigere obendrein. Aber der Humor im Rock'n'Roll wird von der Kritik oft übersehen. Rotten ist Sänger, als Waffe hat er seine Stimme und was er damit anstellt.

Wenn er Attentate auf Sprachgewohnheiten verübt, um im Bild zu bleiben, dann tut er das, was er am besten kann: Er zertrümmert Konventionen. In diesem Sinne standen die Sex Pistols nicht für, sondern gegen etwas. »You should never, ever be understood completely«,<sup>117</sup> warnt Rotten bzw. Lydon in seiner umwerfenden Autobiographie. Er hasst den Herdentrieb.

114 Ebd.

115 Umgekehrt liess er sich von Glen Matlock als Faschisten beschimpfen, damit dieser endlich die Band verlasse (Lydon 1994, 3).

116 Worauf der Stones-Gitarrist Keith Richards über die Punkbewegung gelassen konstatieren konnte: »I loved that media thing that was happening, but hell, we'd done that. It was a replay of 1963, 1964. I can't say I ever listened to it because none of the cats could play.« (Snow 1992, 94)

117 1994, 4.



The only violence about the Sex Pistols was the anger. Nothing else. We were not violent people. There was no death at our gigs. The one thing that used to piss me most about the Sex Pistols was our audience all turning up in identically cloned punk outfits. That really defeated the point. There was no way I was going to give them a good time for that, because it showed no sense of individuality or understanding of what we were doing. We weren't about uniformity.<sup>118</sup>

»They know what they want, but they don't know exactly how to reach for it«, hatte Michelangelo Antonioni 1969 über die Hippies gesagt.<sup>119</sup> Johnny Rotten, Punker und Hippie-Hasser der ersten Stunde, sieht es umgekehrt. Und singt, acht desillusionierte Jahre später, auf ›Anarchy in the U.K.‹:

I don't know what I want  
but I know how to get it

Wer nicht weiss, was er will, braucht sich nicht festzulegen. Das ist das Programm des Songs und zugleich die Anleitung, wie der Song zu singen sei. Der Sänger bleibt offen auch für das, was den Worten und Bedeutungen beim Singen widerfährt. Die Stimme klingt wie ein Instrument, das die Worte als Sound einsetzt, dem vieldeutigen Dröhnen der Worte vertraut, als könnten die Worte bestenfalls als Wortklänge funktionieren, als liesse sich ihre Bedeutung am besten herbeischreien, durch musikalisches Zerfetzen neu mit Sinn aufladen.

Das zeigt sich schon daran, dass die Sex Pistols für die Titel ihrer Lieder mit Vorliebe abgegriffene Ausdrücke aus der Rockmythologie benutzten, um sie dann zu Boden zu singen: ›Bodies‹, ›No Feelings‹, ›Problems‹, ›Seventeen‹, ›Submission‹ usw. »Never Mind the Bollocks«, die Platte, ist nicht zuletzt ein Aufstand gegen den Rock'n'Roll selbst. »We did not begin this with a political agenda«, sagt Rotten heute darüber,

but there was some point to it all, which was that all of us were very bored and frustrated with everything in music at that time because all you had was Yes and bloody Emerson Lake and bloody Palmer. It really did look at that time like the end of rock'n'roll, if you want to call it that, because rock'n'roll did become flappy flared trouser stuff and posturing and ridiculousness. There was no honesty to it anymore. Yes, I am arrogant but I am honest.<sup>120</sup>

118 Ebda., 3 f.

119 Zit. nach Wenner 1987, 36.

120 Zit. nach Hibbert 1992, 58.

Johnny Rottens Wortlärm ist vielleicht das, was Roland Barthes meint, wenn er von der Rauheit der Stimme spricht, ihrer inneren Kontur. Diese sei nicht, oder nicht nur das Timbre; eher die Reibung zwischen Musik und Sprache. Das Lied müsse reden, schreiben.<sup>121</sup> »Die Rauheit der Stimme« sei »eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache.«<sup>122</sup>

Das klingt kompliziert, fast hilflos, weil es eben den Bereich des gesungenen Wortes anspricht, der sich der Analyse entzieht. Barthes an anderer Stelle: »Es ist der Grund der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet.«<sup>123</sup> Die gesungene Lesung der Sprache, wie Barthes sich ausdrückt, verleiht der Sprache ihre Räumlichkeit. Rock als Erzählweise: Der Sprache Konturen verschaffen auf die Gefahr hin, dass diese Konturen unscharf sind, dass mit den Konturen die Sprache zwar plastisch wird, aber ihre Aussage vieldeutig. Im Gesungenen klingt das nicht Gesagte, aber Mitgemeinte an.

Wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet – das ist das mindeste, was man über Rottens Intonation sagen kann. Wie die Stimme klingt, wird selbst die eindeutigste Aussage mit Ambivalenz aufgeladen. Die dritte Strophe des Songs:

How many ways to get what you want?  
I use your best, I use unrest  
I use the enemy-a  
I use anarchy'  
Cuz I wanna be an anarchyyyaaaa"  
S the only way to be

Hier fällt weniger das »your best« auf, das sich unvermittelt gegen den Hörer richtet, der sich doch so gerne mit dem jungen Anarchisten solidarisieren möchte,<sup>124</sup> sondern das »I use unrest«, das bei Rotten klingt wie »I use arrest«. Das lädt die folgende Zeile mit neuer Bedeutung insofern, als der Anarchist in dem Song sich der Mittel bedient, die er beim Gegner bekämpft. Zugleich bezieht sich die Band indirekt in diese Kritik mit ein mit der scheinbar eindeutigen Zeile »I use the enemy«, die sich zugleich anhört wie »I use the N.M.E.«. Tatsächlich war der briti-

121 1977, 293.

122 Zit. nach Röttger-Denker 1989, 45.

123 Zit. nach ebda., 49.

124 Den selben Trick wandte auch Lennon bei seinem ›Working Class Hero‹ an (siehe letzten Abschnitt).

sche New Musical Express oder N.M.E., damals die einflussreichste englische Fachzeitschrift, für die Street Credibility einer Gruppe zuständig. Die Band betreibt aber nicht Grundsatzkritik am Zweck, der die Mittel heiligt. Der Zweck ist den Sex Pistols egal, sie sind bloss an den Mitteln interessiert. Anarchie als Mittel und Selbstzweck. ›Anarchy in the UK‹ ist ein Stück über das Aufbegehren, bei dem das Aufbegehren sich selbst genügt. Diese Haltung wurde konsequent umgesetzt, anerkannten Julie Burchill und Tony Parsons in der atemlosen Amphetamin-Prosa jener Tage:

On 26 november 1976, the cold black copies of ›Anarchy In The UK‹ poured off the presses and it was the greatest youth frustration anthem ever released. Just over three minutes of blind raging fury, pushing rock's perennial demonic possession stance to totally unprecedented extremes, a singularly unpretentious/working-class demystification, beautiful, blistering, nerve-bruising paean to anarchy as self-rule that the Sex Pistols put into off-hand obstreperous practice [...] Rock had always flirted with violence as mere metaphor; Rotten destroyed the pose, and replaced it with the reality – constantly haranguing the audience with streams of abuse, spitting and snarling lyrics as though they tasted of his own piles, dancing like a rotting corpse still shaking from snaring its yarbles on the lid of a closing coffin, glassy eyes burning, pallid flesh decorated with self-inflicted cigarette-burns, amphetamine-parched lips turned back in savage contempt as he went for the jugular – sometimes literally.<sup>125</sup>

Die Sex Pistols nahmen ihre Rolle als musikalische Anarchisten an, aber nur als Rolle. Als die Öffentlichkeit die Wucht ihrer ersten Single verkraftet und sich die Boulevardpresse über die Auftritte und Abgänge der Band heisergeschrien hatte,<sup>126</sup> zeigte sich, dass die Anarchie sich konsumieren liess. Das behauptete auch Malcolm McLaren, der sich als Vordenker des Punk und als Erfinder der Sex Pistols feiern lässt.<sup>127</sup> Er war

125 1987, 21 ff.

126 Das englische Magazin Mojo hat im April 1994 die Schlagzeilen jener Tage als Faksimiles abgedruckt; bei der Durchsicht fällt auf, dass der erste grosse Skandal um die Sex Pistols sich nicht auf die Band, sondern auf ihre Flüche während eines Fernsehauftritts in der ›Today Show‹ von Bill Grundy bezog, einem alternden Chauvinisten, der sich durch das rüde, genau gesehen aber konsequente Verhalten der Band moralisch profilieren wollte (Savage 1994a, 26-31).

127 Es ist aufschlussreich nachzulesen, wie Rotten McLarens Rolle einschätzt: Seiner Autobiographie zufolge hatte dieser die destruktivste Mentalität von allen (Lydon 1994).

Manager, Ideen-Verkäufer, Konzeptualist und hat seither als Musiker, Modemacher und Filmer gearbeitet. Er ist eines der erfolgreichsten Schlitzohren im Rockgeschäft. Seine Verkaufstaktik bestand darin, seine Machenschaften nicht etwa zu verheimlichen, um die Rock'n'Roll-Maschine bei ihrer Mythenproduktion nicht zu stören, sondern sie einzusetzen. Ein Zitat unter vielen:

Rock'n'Roll is not just music. You're selling an attitude, too. Take away the attitude and you're just like anyone else, you're like American rock groups. Of course, maybe there's just too wide a market there for good attitude. The Sex Pistols came about because on the streets of Britain they're saying, ›What is this 1960s crap, paying five pounds to see some guy the size of a sixpence when I'm on the dole?‹<sup>128</sup> The kids need a sense of adventure, and rock'n'roll needs to find a way to give it to them – wham out the hardest and cruelest lyrics as propaganda, speak the truth as clearly as possible. Most bands won't do that sort of thing, but they must find a means to provoke.<sup>129</sup>

So hatte sich die Vermarktung selbst zum Mythos stilisiert. Das ging so weit, dass McLaren es fertigbrachte, die grossen Plattenbosse zu beschimpfen – »These record-company presidents, they're all whores«<sup>130</sup> – und von den Firmen EMI und A&M aus zwei geplatzten Verträgen zugleich 125'000 Pfund herauszuschlagen. Angesichts der Erfahrungen junger Gruppen im Umgang mit der Industrie eine beachtliche Leistung.<sup>131</sup> Als die Gruppe dann ohne Plattenvertrag und Auftrittsmöglichkeiten dastand, vermittelte McLaren einen Vertrag mit der damals jungen Firma Virgin von Richard Branson. Als erste Amtshandlung brachten die Sex Pistols, rechtzeitig zu den Feierlichkeiten um das silberne Jubiläum der Königin, den Titel ›God Save the Queen‹ heraus mit den Worten:

128 Solche Preise muten heute idyllisch an. Für ihre vielgeschmähte Comeback-Tournee verlangten die Eagles in den USA 180 Dollar pro Person, und auch in Europa waren Eintrittspreise von über 60 Franken bzw. Mark keine Seltenheit mehr.

129 Zit. nach Young 1977, 315.

130 Ebd.

131 Siehe Chapple und Garofalo 1980, Garfield 1986. Der sophistische Trick, die eigene Attitüde mit zum Image zu stilisieren, ist nicht neu; schon der erste Stones-Manager Andrew Loog Oldham hat diesen »aktionskünstlerisch motivierten Marketing-Ansatz« verfolgt, wie Behrendt das nennt (1991, 99; siehe auch Scaduto 1975).

God save the Queen  
 The fascist regime  
 It made you a moron  
 A potential H-bomb  
 God save the Queen  
 She ain't no human being  
 There is no future in England's dreaming

Das Stück erschien im Mai 1977, wurde planmässig von den Warenhausketten, Fernseh- und Radiostationen boykottiert, schaffte den zweiten Platz der BBC-Hitparade und entwickelte sich zur bestverkauften Single des Jubiläumsjahres.<sup>132</sup> Wieder war McLarens Strategie aufgegangen.

Es blieb das letzte Mal. Am 4. November erschien zwar noch »Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols«, das erste und einzige offizielle Album der Band. Ein Filmprojekt mit dem B-Movie-Cineasten Russ Meyer scheiterte an Johnny Rottens Widerstand. Die geplante Welttournee begann wenige Monate später, doch kam sie nicht über eine Handvoll tumultöser Konzerte in den USA hinaus. Im Winterland-Auditorium von San Francisco, dem alten Hippie-Treff, stellte Johnny Rotten seinem Publikum dann die entscheidende Frage: »Ever feel like you been cheated?«<sup>133</sup> Danach flog er nach New York, kündigte das Ende der Sex Pistols an, kehrte nach London zurück und machte seinem Manager McLaren den Prozess.<sup>134</sup> »Steve can go off and be Peter Frampton«, zischte er in die Mikrophone der Journalisten; »Sid can go off and kill himself and nobody will care; Paul can go back to being an electrician; and Malcolm will always be a wally.« Er sollte recht behalten: Steve Jones ist zwar kein Langweiler wie Peter Frampton, aber Studiomusiker; Sid Vicious, der dümmste und destruktivste der vier, brachte seine Freundin Nancy Spungen und kurz darauf sich selber um.<sup>135</sup>

132 Ebd., 28.

133 Greil Marcus hat diesem letzten Konzert der Sex Pistols in der Winterland-Halle von San Francisco einen langen Teil von »Lipstick Traces« gewidmet (1989). Auch Rotten geht ausführlich auf den Moment ein (Lydon 1994). Ich komme später auf seine Ausführungen zu diesem Auftritt zurück (siehe das letzte Kapitel, »Erleben und Deuten«).

134 Den er, sechs Jahre später, auch gewann (Hibbert 1992a, 60).

135 Unter Umständen, die 1986 in dem dubiosen Film »Sid and Nancy« von Alex Cox mühsam zur Legende stilisiert wurden und ein Punk-Revival auslösten, das wie kein anderes Ereignis den Tod der Bewegung demonstrierte.

Malcolm McLaren, der Schlangenfänger, versteht es nach wie vor, sich und seine Ideen im Gespräch zu halten.<sup>136</sup> Johnny Rotten schliesslich bzw. John Lydon gründete die Gruppe Public Image Ltd. und ist mit elf uneinheitlichen Platten geblieben, was er auf der ersten Single seiner Band versprochen hatte – ein musikalischer Anarchist. Über die Musik hinaus hat die Anarchie nicht gereicht, aber gerade das hatte Lydon auch nie versprochen. Heut lebt er, glücklich verheiratet mit seiner Frau Nora, in London und Los Angeles, fährt Ski in St. Moritz, hat 1993 seine bissige Autobiographie »Rotten. No Irish, No Blacks, No Dogs« veröffentlicht und nennt als grösstes Ärgernis den mangelnden finanziellen Erfolg.

Im Sommer 1996 versammelte er die Sex Pistols zu einer Comeback-tournee, nur des Geldes wegen, wie alle versicherten. »A hundred thousand perverse things ran through my head«, hat Rotten seine Reaktion auf das Angebot kommentiert;<sup>137</sup> angeblich ging es um vier Millionen Pfund. Auf der Bühne darum keine Perversionen. Stattdessen eine Punk-Revue, leicht abgestanden. Mit »Anarchy in the U.K.« als Zugabe, Rotten führte den Chor an: keine, keine Zukunft für mich. Beim Refrain leuchten Flugzeugscheinwerfer in die Menge. Die Lautesten dürfen mit aufs Livealbum.

»When I'll die, that'll be the only time I'll sell any records«, hatte sich Lydon schon 1992 beklagt. Das war kurz nach dem Aids-Tod von Freddie Mercury, während die erste Single seiner Gruppe Queen, »Bohemian Rhapsody«, den Äther verklebte: »I'll be like Jim bloody Croce or Freddie bloody Mercury. It'll be »Anarchy in the UK« ringing around the nation like »Bohemian Rhapsody«. And I won't even get to collect the royalties. How awful!«<sup>138</sup>

Immerhin scheint Mercury das Anliegen des Punk verstanden zu haben. Als die Sex Pistols ihr Album aufnahmen, Herbst 1977, befanden sich Queen im Nachbarstudio. »I didn't like fuckin' them, and I still don't. It's dull«, kommentierte Sid Vicious die Arbeit der Kollegen. Und Charles Young, Reporter des Rolling Stone in der ersten, späten und

136 »Duck Rock« von 1983 war ein gelungener und vor allem früher Versuch, Rap und World Music zusammenzuführen. Spätere Legierungen überzeugten mehr durch ihre Idee als durch ihre Ausführungen. Als Gesprächspartner und Kommentator bleibt der Selbst-anpreiser schwer zu schlagen.

137 – mit dem Zusatz: »And I thought: Why. The. Hell. Not.« (zit. nach Cavanagh 1996, 95).

138 Zit. nach Hibbert 1992a 61.

auch einzigen Titelgeschichte des Magazins über die Punkszene,<sup>139</sup> kommentierte: »Vicious's voice has a tone of goofy absurdity, something like Ringo Starr's (though he'd hate the analogy), that elevates almost everything he says to high humor.«<sup>140</sup>

Angeblich soll Vicious eines Tages die Kollegen von Queen aufgesucht, Freddie Mercury seine Verachtung hinterbracht und ihm erklärt haben, wie sehr er ihn, seine Musik und sein Auftreten verabscheue. Worauf der Beschimpfte den Wirrkopf wohlwollend musterte und antwortete: »Thank you very much, my dear; we do our best.« God save the Queen.

#### *Nicht dran glauben: Chuck D. und Public Enemy*

*Mythos V: We really mean it.* Zu Beginn der achtziger Jahre konnte der schwarze Discjockey und Wegbereiter des Rap, Afrika Bambaata, noch sagen: »Rap is about survival, economics and keeping our people moving on.«<sup>141</sup> Das war im September 1982, zu einer Zeit, als das Genre sich noch als Subkultur manifestierte, öffentlich allenfalls durch die Platte »Rapper's Delight« von der Sugarhill-Gang und dem Überraschungserfolg »The Message« von Grandmaster Flash and the Furious Five wahrgenommen wurde.<sup>142</sup>

Die Tradition des Rap reicht viel weiter zurück als seine ersten Ableger in den Hitparaden vermuten lassen, wenn auch nicht so weit, wie der Gebrauch der Wörter »rap« oder »to rap« vermuten lässt. Ihre ursprüngliche Bedeutungen als »leichter Schlag« bzw. »klopfen« lassen sich etymologisch bis ins vierzehnte Jahrhundert zurückverfolgen. Seit dem letzten Jahrhundert finden sie synonymische Verwendung für Aus-

139 1987, 312. Youngs Kampf um diese Titelgeschichte ist nachzulesen in Robert Drapers Recherche über die Machenschaften des einflussreichen Musikmagazins und seines korrupten Chefredakteurs Jann S. Wenner. Wenner behielt nur in einem Punkt recht: »It'll die on the newsstand«, sagte er über die Punk-Nummer (Draper 281).

140 Ebda.

141 Zit. nach Jacob 1990, 26; zur Bedeutung Bambaatas siehe Dufresne 1992, 25 ff., Früh 1988, Keller 1986, 13.

142 »The Message« ist eine Art Bestandsaufnahme schwarzen Ghetto-daseins im Schnell-durchlauf, doch mit dem unglücklichen Fortgang seiner Karriere machte Grandmaster Flash deutlich, dass auch er, reichlich konventionell, den Anschluss ans Showgeschäft gesucht hatte.

drücke wie »überzeugen«, »gegen jemanden aussagen«, »auf sein Recht pochen«, »Sprüche klopfen« und »jemanden austricksen«. Der Rap als Genre, auf das alle Wortbedeutungen zutreffen, entwickelte sich in den mittsiebziger Jahren in den schwarzen Diskotheken der New Yorker Bronx als sublimierte Form des Bandenkriegs.<sup>143</sup> Seine Wurzeln weisen in die Anfänge des Rock'n'Roll zurück und über sie hinaus:

Rap's forebears stretch back through disco, street funk, radio DJs, Bo Diddley, the bebop singers, Cab Calloway, Pigmeat Markham, the tap dancers and comics, the Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, acappella and doo-wop groups, ring games, skip-rope rhymes, prison and army songs, toasts, signifying and the dozens all the way to te griots of Nigeria and the Gambia.<sup>144</sup>

Der schwarze Literaturwissenschaftler Henry Louis Gates Jr. verweist in diesem Zusammenhang auf die vermutlich 200 Jahre alte schwarze Folklore-Figur des »Signifying Monkey«, die auf deutsch unvollständig mit »Nachäffer« übersetzt wird. Gates: »The black rhetorical tropes subsumed under signifying would include ›marking‹, ›loudtalking‹, ›testifying‹, ›calling out (of one's name)‹, ›sounding‹, ›rapping‹ and ›playing the dozens‹.« Diedrich Diederichsen, dem ich das Zitat verdanke,<sup>145</sup> interpretiert dieses Signifyin(g) unter anderem als eine »aus der Fremdheit gegenüber der Sklavenhalter-Sprache geborene, misstrauisch-parodistisch deren Effekte nachahmende Redeweise unter Schwarzen, die sich aber eigentlich gegen das aufgezwungene Verständigungssystem (Sprache des Unterdrückers) richtet [...]«. <sup>146</sup>

Zunächst wurde das gereimte Sprechsingen in rhythmisch punktierten Zweizeilern als verbale Waffe gegen die Ghetto-Konkurrenz angewandt.<sup>147</sup> Der Umstand erklärt, weshalb das machistische »boasting«, der permanente Selbstverweis, im Rap eine ganz grosse Rolle spielt. Aus diesem Antrieb heraus, den Thomas Früh mit der ludensischen Theorie des Postmodernisten Lyotard vergleicht,<sup>148</sup> entwickelte sich eine Ausdrucksform, bei der die Rapper zum Wummern der Rhythmusmaschi-

143 Früh 1988.

144 Toop 1984, 19.

145 1993, 65.

146 Ebda.

147 Früh 1988, Kempton 1991, 60.

148 Ebda., 15 ff. Der auch als Variante des traditionell amerikanischen »frontier humor« im Sinne etwa von Mark Twain gesehen werden kann (Petter, persönlich mitgeteilt).



nen und dem virtuosen Spiel der Scratcher an den Plattenspielern ihre Botschaften popularisierten.<sup>149</sup>

Seither sind Tausende von Rap- und Hip-Hop-Formationen nachgewachsen;<sup>150</sup> das Scratching und Cueing der DJs ist dem digitalen Sampling gewichen. Die Bewegung hat sich in Substile zersplittert. Die Szenen und ihre Protagonisten, ihre Absichten und Botschaften sind unübersichtlich geworden. Die Rap-Songs<sup>151</sup> umfassen Potenzbeteuerungen und Politprogramme, Hass auf die weisse Herrschaft und Provokation der weissen Käuferschaft, Religiosität und Fanatisierung derselben, ironische Verfremdung und selbstkritische Analysen. Viele der jungen Rapper, erkannte Bambaata 1986 desillusioniert, würden mit ihren Sprüchen das Genre um zehn Jahre zurückwerfen. »Die gehen jetzt durch das ganze Macho-, Frauen-, Kleider- und Ego-Ding, durch das wir vor zehn Jahren gegangen sind.«<sup>152</sup> Auch Rap leidet am Widerspruch zwischen seinen Ansprüchen und ihrer Realisierung.

**Die Stimme als Gewehrkegel** Manchmal geht der Riss mitten durch eine Gruppe. Welche Folgen das hat, zeigt exemplarisch die Karriere von Public Enemy, die bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1995 im Zentrum der Debatte um Rap, politisches Bewusstsein und schwarzen Isolationismus gestanden sind. Militanz entwickelte sich bei ihnen zu Brückierungen, die nach obligaten Protesten widerwillig, aber regelmässig ent-

149 Früh 1988 und 1989, Diehl 1992

150 Die Terminologie wird, wie so oft im Rock, uneinheitlich gehandhabt. Für die einen umreist Hip-Hop die modernen Formen des Rap, für andere ist Rap der Oberbegriff und Hip-Hop eine seiner härteren Varianten. Der New Yorker Rapper KRS One schlägt vor, Rap als die Musik im engeren Sinn und Hip-Hop als die Gesamtheit der Raps, Graffiti, Tänze umfassenden Aktivitäten zu bezeichnen (Diehl 1992, 28). Beiden Begriffen gesellen sich eine Vielzahl von Untervarianten, etwa Jazz, Pop, Hardcore und Westcoast Rap, New und Old School, New Jack Swing oder House. Letzterer bildet den Oberbegriff für sämtliche Formen elektronischer, wiederum in Myriaden von Substilen fragmentierter Tanzmusik.

151 Auch Chuck D. von Public Enemy spricht von Songs, wenn er seine Raps meint, und er gesteht, dass er am liebsten mit den JB's, James Browns ehemaligen Begleitern auf Tournee gehen würde (Gespräch mit dem Autor, 1992). Ich komme gegen Ende des Kapitels »Sound als Sprache« auf solche Sehnsüchte zurück.

152 Zit. nach und übers. von Keller 1986, ebda.

schärft wurden.<sup>153</sup> In einem sind sich Public Enemy, nach eigener Einschätzung die »Prophets of Rage«, treu geblieben: Sie haben »Issues« forciert, Streitfragen, die schwarze Community betreffend.

Zu knüppelhaften Rhythmen und schlingernden Scratch-Geräuschen, verstümmelten Heulklängen gesampelter Gitarren und Sirenen, zu deformierten Stimmen aus Polizeilautsprechern rappten sie über die Spätfolgen der Sklaverei (»Fear of a Black Planet«, »Can't Truss It«), die Mängel des amerikanischen Schulsystems (»Brothers Gonna Work it Out«), über weiße Medienherrschaft (»How to Kill a Radio Consultant«) und allgegenwärtigen Rassismus (»I Don't Wanna Be Called Yo Niga«, »Nightrain«), über Drogenkriege (»Night of the Living Basehead«) und alltägliche Benachteiligungen (»911 Is a Joke«). Sie orientierten sich ein wenig an Martin Luther King (»By the Time I get to Arizona«) und stark an Malcolm X (»Party For your Right to Fight«), arbeiteten mit dem Regisseur Spike Lee (»Fight the Power«) und bewunderten Louis Farrakhan, den für seine rassistischen Äusserungen berüchtigten Anführer der Nation of Islam, der er seit 1978 vorsteht (»Bring the Noise«). Farrakhan ist ein Radikaler, für viele ein Fanatiker. Manchen gilt er als wichtige Figur der Black Community, wichtiger noch als Jesse Jackson.<sup>154</sup>

Public Enemy verstreben ihre Botschaften mit »Sonic Assaults«, die sich die Band von ihren Tontechnikern, Bomb Squad genannt, aus Hunderten von Samples zusammenstückeln lässt. Bei Konzerten wird die Musik ab Band eingespielt. Während Texter und Rapper Chuck D. seine »hard rhymes« vom Stapel liess und sein Kollege Flavor Flav die Klischees vom Unterhaltungsneger parodistisch aufführt, steht Discjockey Norman Roger alias Terminator X unbeweglich hinter seinem Mischpult und lässt die Platten zittern, mischt Kratz- und Jaulgeräusche dazu, wirft ein Hornriff unter die Plattennadel, zerschleift ein Gitarrenbreak. Zu einem Beat mit der Wucht eines Fusstritts und einem Bass, bei dem

153 Beispiele für solche Kontroversen und die Auseinandersetzungen darüber finden sich insbesondere in der Zeitschrift *Village Voice* (Smith 1989a-c, Christgau 1990, Christgau and Tate 1991, Berman 1991, Allen 1991). Für die europäischen Medien: Steven Wells im *New Musical Express* (1990), Didier Lestrade in *Libération* (1990), Günter Jacob in *Spex* (1988 und 1990) und Thomas Gross in der *WochenZeitung* (1990).

154 Jacob 1988. Farrakhan brachte es aber auch fertig, viele Mitglieder der schwarzen Community zu einem Marsch auf Washington zu bewegen; Frauen waren nicht erwünscht.

alles Denken verschwimmt, hört man Sirenen heulen, Menschen schreien, Schüsse knattern, Männerstimmen bellen.

Weil sich der gestische Anspruch des Rockkonzerts mit Tonbändern nicht einlösen lässt, treten Public Enemy in Begleitung einer selbst-ernannten »Security of the First World«-Truppe auf die Bühne. Sie ist Malcolm X' Schutztruppe nachempfunden, doch die fünf Tänzer, die in Operettenuniformen und mit Plastikmaschinenpistolen finster herumstehen, machen mehr einen lächerlichen denn bedrohlichen Eindruck; Showbusiness auch hier. Public Enemy betreiben ihre Musik der urbanen Angst mit einer Intensität, die alle Kontaktversuche ihrer Protagonisten beiseite fegt. Ihre Inszenierung auf der Bühne ist mir als Sportveranstaltung unangenehm in Erinnerung und hat viele europäische Bewunderer der Band befremdet.<sup>155</sup>

Dazu kommt komplizierend hinzu, dass Public Enemy ihre Militanz insofern konsequent anwendeten, als sie selbst Unterdrückte zu diffamieren begannen. In ihren frühen Stellungnahmen lassen sich latente Frauenfeindlichkeit und offene Homophobie nachweisen.<sup>156</sup> Ein Mitglied der Gruppe, Richard Griffin, outete sich in einem Interview mit der ultrarechten »Washington Times« als Antisemiten und offenbarte seine Bewunderung für Idi Amin.<sup>157</sup> Er wurde von Chuck D.<sup>158</sup> nach einigem Zögern gefeuert; der Chef der Gruppe, mutmasste die Presse, wolle seine Karriere nicht gefährden. »You can't fight racism if you're a racist«, hatte er, wenn auch spät, erkannt.<sup>159</sup> Das Auf und Ab von Provokationen und Dementis, diese »ständigen ›Missverständnisse‹ und Skandale, die sich um die mobile Kampfeinheit im Zeichen des Hip-Hop ranken, sind kein Zufall, sondern Strategie«,<sup>160</sup> und das heisst im Rock immer auch: Marketingstrategie. Doppelziel ist, die Gegner zu verwirren und im Gespräch zu bleiben. Das entkräftet nicht den Verdacht, auch Public Enemy hätten nicht immer über ihre Provokation hinausgedacht.

Im Gespräch markiert Chuck D. Sachlichkeit. »Me, I'm a big fan of local government«, sagte er im Herbst 1992, kurz vor den amerikani-

155 Miessgang 1992.

156 Christgau and Tate, 1991.

157 Das Interview erschien am 9. Mai 1989 (Smith 1989a).

158 Bürgerlich: Carl Ridenhour.

159 Zit. nach Berman 1991, 78.

160 Miessgang 1992.

schen Präsidentschaftswahlen, »because it has a direct effect on you rather than overall presidency. So to understand voting you have to understand it from the bottom up and not top bottom.«<sup>161</sup> Der geläuterte Ansatz kontrastiert mit früheren Äusserungen.<sup>162</sup> Diese hatten die Fans von Public Enemy zu abenteuerlichen Exegesen getrieben. Die Verhöhnung der eigenen Ideale durch das Vorbild liess sich nur mühsam in politische Korrektheit überführen. Etwa von Lothar Gorris im Magazin Spex:

Antisemitische Äusserungen von Public Enemy sind natürlich nicht zu leugnen und haben religiöse Wurzeln – Public Enemy und viele andere Hip-Hop-Künstler sind Moslems –, was sie dem Faschismus nicht vergleichbar macht, und niemand kann der PLO Faschismus unterstellen. [...] Es kommt immer darauf an, wer aus welcher Position was sagt. Das Sein bestimmt das Bewusstsein. Wer etwas aus einer Machtposition heraus sagt, meint es anders als die unterdrückte Minderheit.<sup>163</sup>

Solche Aufrechnungen sind häufig beim Versuch, die politisch unkorrekte Haltung der Idole zu legitimieren. Was aber Gorris über fremde Positionen formuliert, gilt auch für die eigene. Thomas Gross:

Wenn es so etwas wie ein Recht auf falsches Bewusstsein gibt, dann doch wohl bei denen, die das Erbe von mehreren Jahrhunderten Unterdrückung mit sich herumschleppen haben, die kulturelle Identität nicht aus einer Geschichte der Sieger herleiten können, und die auch im Bereich der Unterhaltungsindustrie letztlich immer nur als innovative, nie als sprengende Kraft eine Rolle zugehört bekamen (und bekommen).

Aber:

Die notwendige Rückbindung einer scheinbar universellen Sound- und Zeichensprache an soziale Kontexte, die für sich genommen schon schwer genug durchschaubar sind, ist so im Rückblick aber auch ein Beispiel dafür, dass es eine unmittelbare und übertragbare Sprache des Widerstands nicht gibt, und dass romantisierende Sichtweisen sozialer Bewegungen zur Zeit am allerwenigsten angebracht sind. Denn wer sein Fäustchen naiv ins Airplay reckt, handelt sich den ganzen religiösen Mist, der

161 Gespräch mit dem Autor, 1992.

162 Chuck D. dazu: »When I first started my career I was much more emotional than intellectual. But I wasn't dumb, though. My emotion was first and my intellect was second. Now I'm pretty much more intellect than emotion.« (Gespräch mit dem Autor, 1992)

163 1989, 39.

als urzeitliches Teufelchen in den Sounds herumspukt, immer schon mit ein. Wer aber umgekehrt die strukturellen Hintergründe durchforstet, wird nur noch ein vielfach gebrochenes Verhältnis zur Sloganhafteigkeit von Public Enemy entwickeln können.<sup>164</sup>

Dass die »Sonic Assaults« der schwarzen Rapper kein Revoltsignal formulieren, sondern dissuasive Codes reflektieren, bewirkt eine Kränkung, wie Gross es nennt, die beim europäischen, linken Musikhörer lange nachwirkt. Die weisse Verklärung des schwarzen Rap funktioniert als Versuch, eigene Authentizitätsansprüche in fremder Musik zu verklären. Offenbar verdanken Public Enemy ihre Popularität bei weissen Intellektuellen der Hoffnung, das Aufbegehren der Minderheiten entwickle sich entlang eigener Widerstandsentwürfe. Eine Art Exotismus, mit anderen Worten, dahinter die Sehnsucht nach Einheit von Form und Inhalt, Musik und Politik. Auch solche Sehnsüchte tragen mythologisierenden Charakter.

Als sich aber die Widersprüche um Public Enemy zu häufen begannen, machte sich in der Gemeinde Bestürzung breit, auch in den USA, gefolgt von komplizierten Rechtfertigungen. Chuck D. kümmert weder das eine noch das andere:

This isn't a pop trip – this is serious music. Black people have been injured, the worst injury any race had to suffer. We have suffered a trauma. The healing process has just begun, so Public Enemy's music is therapy for blacks, not some fucking circus for whites. Our music is looking for a cure and during that period blacks will get angry and whites will get guilty.<sup>165</sup>

Zum ersten haben die Schwarzen guten Grund und zum zweiten die Weissen allen Anlass: Nach zwölf Jahren republikanischer Herrschaft funktioniert die Rassentrennung in den amerikanischen Grossstädten strikter denn je.<sup>166</sup> Als George Bush abgewählt wurde, lebten fast zwanzig Prozent der US-Bevölkerung, also 45 Millionen Amerikanerinnen und Amerikaner, unter der staatlich definierten Armutsgrenze – ein Drittel davon Schwarze, ein Viertel Hispanier, ein Zehntel Weisse. Über eine Million US-Bürgerinnen und Bürger sitzen im Gefängnis, die grosse Mehrheit davon Schwarze. Von den schwarzen Männern zwi-

164 1990, o.S.

165 Zit. nach Gorris 1989, 38

166 Rose 1990, 154.

schen zwanzig und dreissig war schon jeder fünfte, in den grossen Ghettos jeder zweite eingesperrt. In Harlem ist die Todesrate doppelt so hoch wie in den weissen New Yorker Nachbarschaften.<sup>167</sup> Die häufigste Todesursache junger Schwarzer ist Mord durch Erschiessen.<sup>168</sup>

»Blacks will get angry and whites will get guilty«: Chuck D.'s Prognose, drei Jahre vor den schweren Unruhen in South Central formuliert,<sup>169</sup> hat etwas Gespenstisches. Auch andere Rapper wie Ice-T haben vor dem gewarnt, was sich im April 1992, nach dem Rodney-King-Urteil, in Los Angeles entladen hat. Auf diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, warum Farrakhans Nation of Islam weiteren Zulauf erhält und von Leuten unterstützt wird, die ihre Ansichten nicht immer teilen. Dabei wird auch von Rappern unterschlagen, dass derselbe Farrakhan, drei Monate vor Malcolm X' Ermordung, zu dessen Beseitigung öffentlich aufgerufen hatte;<sup>170</sup> dass er sich von Gaddhafi mitfinanzieren liess und beim Aufbau der hauseigenen Schlägertruppe Fruit of Islam eine wichtige Rolle spielte;<sup>171</sup> dass die Nation of Islam seit den dreissiger Jahren wider den vorehelichen Geschlechtsverkehr, wider Abtreibung und Homosexualität, Alkohol und Drogen und für einen radikalen Separatismus zwischen Schwarzen und Weissen radikal eintritt.<sup>172</sup> Auch wenn nicht alle Rapper, die sich auf Farrakhan berufen, mit ihm in allem übereinstimmen, wächst sein Einfluss innerhalb der Szene bis heute.<sup>173</sup>

Dass das amerikanische Publikum von Public Enemy mittlerweile zu über sechzig Prozent aus Weissen besteht, wie Chuck D. selber sagt, ist für ihn kein Widerspruch; »Rap doesn't cross over«, sagt er. »It makes

167 Amendt 1992, 153 ff.

168 Kempton 1991, 57.

169 Kienle 1992.

170 Malcolm X war aus Protest gegen die ideologische Verengung aus der Bewegung ausgetreten (Jacob 1991, 9).

171 Leonhard 1991, 30.

172 Es ist eine tragische Ironie der Geschichte, dass die Nation of Islam und ihre Anhänger damit die Ideale ihrer ärgsten Feinde, der rechtsextremen weissen Fundamentalisten, bis in die Nuancen hinein vertreten (Leonhard 1991, 31).

173 Wie Prince Akeem, Farrakhans glühender Akolyth und mittlerweile selbst unter die Rapper gegangen, sich ausdrückt: »The youth are listening to the Minister (Farrakhan, jmb.) and they're also listening to rap 'cos that's our tool of communication. The school system has failed us, the church has failed us, and our parents are failing us. Now we're learning Islam 'cos it seems the only way out.« (Zit. nach Leonhard 1991, 29)

the white industry follow it like a pied piper. That's threatening.« Sein Wunsch: »When you could make a white kid move without actually changing your words or your values.«<sup>174</sup>

**Wie Bomben im Videospiel** Als Mass der Integrität gilt die Aufrichtigkeit. Diese wird von Public Enemy und ihrem Publikum gleichermaßen reklamiert. Beide tendieren dazu, Ungereimtheiten als Fehldeutungen durch die Presse zu rationalisieren. Es gab von ihrer Seite auch Korrekturversuche.<sup>175</sup> In mehreren Stücken hat Chuck D. die Spannung zwischen Botschaft und publizistischer Rezeption thematisiert – nicht selten mit dem Resultat, ein altes Missverständnis beseitigt, dafür ein neues geschaffen zu haben. Der erste Versuch, die Matrix aller späteren Stücke zum Thema, nennt sich ›Don't Believe the Hype‹ auf der zweiten Public Enemy-Platte.<sup>176</sup> Die erste von drei langen Strophen, gerappt zum harten Beat-Sample von James Browns ›Funky Drummer‹:<sup>177</sup>

(Flavor Flav:) Don't don't don't don't don't don't  
 (Fremde, gesampelte Stimme:) Guess what I want you all to do for me  
 (Chuck D. :) Back  
 Caught you lookin' for the same thing  
 It's a new thing – check out this I bring  
 Uh Oh the roll below the level'  
 Cause I'm livin' low next to the bass,  
 (Flavor Flav:) C'mon  
 (Chuck D. :) Turn up the radio  
 They claim that I'm a criminal  
 By now I wonder how  
 Some people never know  
 Their enemy could be their friend, guardian  
 I'm not a hooligan

174 Gespräch mit dem Autor, 1992.

175 Als Beispiel Robert Christgau im Village Voice: »There's no discernible homophobia or anti-Semitism – and only a touch of reverse racism – in the crew's recorded work.« (Zit. nach Rose 1990, 155) Diesen umgekehrten Rassismus nahm US-Präsident Bill Clinton zum Anlass, sich während seiner Wahlkampagne mit dem Vorschlag zu profilieren, die Wörter ›weiss‹ und ›schwarz‹ zu vertauschen, um den Rassenhass in schwarzen Äusserungen zu erkennen. Das Verfahren ist in den USA mit dem spöttischen Namen »Bill-Clinton-Text« etikettiert geworden (Meier-Rust 1992, 28).

176 »It Takes a Nation of Millions to Hold us Back«, 1988.

177 Da im Rap oftmals mit verteilten Rollen vorgetragen wird, sind die jeweiligen Sprecher jeweils aufgeführt.

I rock the party and  
 Clear all the madness, I'm not a racist  
 Preach to teach to all  
 (Flavor Flav) 'Cause some they never had this  
 (Chuck D. :) Number one, not born to run  
 About the gun ...  
 I wasn't licensed to have one  
 The minute they see me, fear me  
 I'm the epitome – a public enemy  
 Used, abused without clues  
 I refused to blow a fuse  
 They even had it on the news  
 (Flavor Flav:) Don't believe the hype  
 Don't – don't – don't don't believe the hype  
 Don't – don't – don't don't believe the hype

Das liest sich so flott, aber man muss sich die Begleitung dazudenken: Schlagzeug- und Gitarrensamples auf Endlosschleife, von verstümmelten Geräuschen und Instrumentalfetzen unablässig gestört. Die Instrumentierung ist karg, doch Chuck D.'s Bariton kann einem Angst machen. Weit mehr als die raffiniert zusammengesetzten Samples (oder »Derangements«, wie sie auf der Plattenhülle heissen) macht seine Stimme die musikalische Wucht von Public Enemy aus. Sein hypnotischer Bass bebt vor Zorn und Ungeduld, seine Slogans explodieren wie Bomben im Videospiel: »Next to the bass«, »I rock the party / Clear all the madness«, »Preach to teach to all«: So abgehackt wie die Diktion ist die Sprache selbst. Die Textzeilen gellen wie Alarmsirenen.

Das Lautmalerische rückte Chuck D.'s Vortrag in die Nähe des Embellishment, für das Johnny Rotten getadelt wurde, doch funktioniert es hier nicht dekorativ, sondern dynamisierend. Auch wo Reim vor Sinn geht, Rhythmus vor Ratio, ahnt man, worum's dem Rapper geht: »Used, abused without clues / I refused to blow a fuse / They even had it on the news.« Er sei bloss »a voice that they hear because it sounds good« sagt Chuck D. im Gespräch. Er untertreibt: Wer ihn rappen hört, zweifelt nicht einen Moment lang, dass er meint, was er sagt; ehrlich währt am Lautesten.

Aber was sagt er? »Music is to spark dialogue, and to raise issues and comments«, sagt er während unseres Gespräches unvermittelt, es rollt daher wie ein Rap. Dialog worüber? Je näher man sich mit den Stücken der Gruppe befasst, desto schwerer fällt das Verständnis dessen, was sie aussagen. Das ist eigentlich zunächst ein kulturelles Problem. Public



Enemy richten sich nicht an bleiche Mitteleuropäer. Sie reden zur Black Community, deren Code, Jive Talk, statisch geladener Slang sie für sich verwenden. Während Gruppen wie Living Colour ihre Anliegen mit direkten, das heisst pädagogisierenden Texten vortragen, optiert Chuck D. für die mehrfache Determinierung. Seine Texte beziehen ihre Wirkung aus der Assoziation, dem Gemeinten hinter dem Gesagten. Bei Rock- und Bluesängern werden eindeutige Botschaften vieldeutig durch ihre Interpretation. Bei ihm ist es umgekehrt.

Somit ist ›Don't Believe the Hype‹, der Songtitel, auch Gesangsanweisung. Sie wird zu Beginn eingeführt und dem Hörenden nach jeder Strophe eingehämmert, aber damit fangen die Widersprüche schon an: In der unablässigen Wiederholung der Botschaft bewahrheitet sich ihre Warnung. ›Don't Believe the Hype‹: der Schlachtruf der Street Credibility.

Hype ist dem Rock'n'Roll inhärent, hat Nik Cohn schon 1969 geschrieben:

Hype is a crucial word. In theory, it's short for hyperbole. In practice, though, it means to promote by bribery, hustle, pressure - even honest effort if necessary - and the idea is that you leave nothing to chance. You slip some cash to radio stations, maybe some to TV producers, maybe some more to the trade press. You also throw nice parties and do all the conventional publicity strokes. In short, it's the art of the possible.<sup>178</sup>

Public Enemy nehmen den Begriff auf und wenden ihn von sich ab. Hype ist in ihrer Lesart nicht das, was ihre Plattenfirma Def Jam, vertrieben durch den Giganten CBS/Sony Music, in ihren Interessen unternommen haben mag, sondern Hype ist das, was die Medien über die Band veröffentlichen. Dabei wird der Refrain nicht von Chuck D., sondern von seinem Clown Flavor Flav gesprochen.<sup>179</sup> Beziehungsweise, ein raffinierter Kunstgriff: Wir hören Flav's gesampelte Stimme, die das ›don't, don't, don't, don't, don't believe the hype‹ maschinell wiederholt. Die Warnung vor dem Hype wird selbst abrufbar. Damit gibt die Gruppe vor, die Codes zu kontrollieren, mit denen sie kommuniziert: Meta-Rap. Auf die Echtheitsbeteuerungen im Strophentext folgt im Refrain eine Aufforderung wider die Lügen der anderen, die selbst als Lüge, als gesampelter Hype eingespielen wird.

Während sich Chuck D. in der ersten Strophe verteidigt, attackiert er in der zweiten:

<sup>178</sup> 1989, 91.

<sup>179</sup> Seine Worte (Gespräch mit dem Autor, 1992).

(Chuck D.): Yes  
 Was the start of my last jam  
 So here it is again, another def jam  
 But since I gave you all a little something  
 That we knew you lacked  
 They still consider me a new jack  
 All the critics you can hang ‘em  
 I’ll hold the rope  
 But they hope to the pope  
 And pray it ain’t dope  
 The follower of Farrakhan  
 Don’t tell me that you understand  
 Until you hear the man  
 The book of the new school rap game  
 Writers treat me like Coltrane, insane  
 Yes to them, but to me I’m a different kind  
 We’re brothers of the same mind, unblind  
 Caught in the middle and  
 Not surrenderin’  
 I don’t rhyme for the sake of riddlin’  
 Some claim that I’m a smuggler  
 Some say I never heard of ya  
 A rap burglar, false media  
 We don’t need it do we?  
 (Flavor Flav:) It’s fake that’s what it be to ‘ya, dig me?  
 Yo, Terminator X  
 Step across the stairs to show the people what time it is, boyeee  
 Don’t believe the hype ... (ad. lib.)

Der Hype wird am eigenen Beispiel abgehandelt. Dass die einen den Rapper als Neuling abtun, während andere ihn mit dem Jazz-Giganten Coltrane vergleichen – Chuck D. weist beides zurück und alle anderen Anwürfe gleich dazu. Hilfsbereit bietet er an, bei der Liquidierung der Kritiker mitzuhelfen. Die Übertreibung weist seine Drohung als Satire aus. »I don’t rhyme for the sake of riddlin’«, versichert er, doch das stimmt nur zum Teil. Mitunter gehen Selbststilisierung und Selbstverbergung ineinander auf. Dass das Publikum über die nötige Intuition verfüge, die Botschaft zu enträtseln,<sup>180</sup> diese Beteuerung erklärt noch

180 Etwa dass »def jam« – wörtlich: taubes Zusammenspiel, übertragen: cooles Musizieren – das Plattenlabel der Gruppe ist und Farrakhan der Anführer der Black Muslim, dass ein »New Jack« ein Neuankömmling auf der Szene bedeutet und der Ausdruck »What time it is« sich auf einen Ausspruch Jesse Jacksons bezieht, wonach »people here« – gemeint: in den New Yorker Ghettos – »know what time it is« und dergleichen mehr.

nicht, warum Public Enemy so eindeutige Botschaften haben und sie so verklausuliert formulieren. Und warum sie mit solcher Hartnäckigkeit Authentizität reklamieren, von der sie bei sich ausgehen.

Beides lässt sich ohne den kulturellen Kontext nicht verstehen. Chuck D.'s »I don't rhyme for the sake of riddlin'« nimmt die Vorwürfe derer vorweg, die Verständlichkeit mit Logik, Unmissverständlichkeit mit argumentativer Stringenz gleichsetzen, die also mit den Sprachwerkzeugen der europäischen Aufklärung operieren.<sup>181</sup> Dabei ist Jive Talk, wie beim ›Back Door Man‹ gezeigt, tatsächlich nicht obskur um der Unverständlichkeit willen. Die Absicht ist, sich von herrschaftlichen Sprachidiomen abzukoppeln und mit der eigenen Sprache die eigene Herkunft zu feiern. Seit den ersten Bluesstandards der zwanziger und dreissiger Jahre, spätestens seit den Funk-Minimalismen eines James Brown haben schwarze Künstler ebensoviel Wert darauf gelegt, was sie sagen und wie sie es sagen. In James Browns Fall trat das Gesagte hinter dem Gesungenen in einem Ausmass zurück, dass selbst Nonsensstücke wie ›Mother Popcorn‹ oder ›Funky Drummer‹ so aufrührerisch klangen wie ›Say it Loud – I'm Black and I'm Proud‹ oder ›Get Up, Get Into It And Get Involved‹.<sup>182</sup> Da Chuck D., wie alle Rapper,<sup>183</sup> James Brown verehrt und seine Gruppe nach einem seiner Stücke benannt

181 Siehe die Ausführungen zum Begriff des Dead White Male im Kapitel über »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

182 Siehe den Abschnitt über James Brown im Kapitel »Sound als Sprache«.

183 Zwischen zwei- und dreitausend Rap-Songs, schrieben Cliff White und Harry Weinger 1991 in ihren Liner Notes zur grossen Brown-Anthologie »Star Time«, arbeiten mit einem oder mehreren James Brown-Samples. »You can't make a rap record without sampling some James Brown«, hat der Rapper Melle Mel einmal festgestellt (zit. nach Rose 1990, 151). Tatsächlich lassen sich in Stücken unter anderem von Run DMC, Eric B. & Rakim, den Beastie Boys, Double D and Steinski, Ice-T, Big Daddy Kane, Roxanne Shant, Sweet Tee, Spoonie Gee, EPMD, DJ Mark the 45 King, Kool Moe Dee, Schoolly D., The Classical Two, Kid'n'Play, SuperLover Cee, Casanova Rud, den D.O.C., Rob Base and DJ EZ Rock und natürlich Public Enemy ohne grosse Mühe James Browns Originalaufnahmen nachweisen (Rose 1990, ebda.). Und was nicht gesampelt wird, wird geklaut; etwa das berühmte Gitarrenriff von ›Fame‹, mit dem David Bowie und John Lennon 1975 in den US-Charts reüssierten. Was nämlich Bowies Gitarristen Carlos Alomar zugeschrieben wird, ist direkt von Browns Song ›Hot (I Need To Be Loved, Loved, Loved)‹ übernommen. Browns Stück erschien im Februar 1975 und schaffte es auf Platz 31 der schwarzen R'n'B-Charts. Bowie/Lennon kamen kurz darauf und machten den ersten Platz der Billboard Top Hundred.

hat – ›Public Enemy 1‹ von 1972<sup>184</sup> –, weiss er um die Wirkung einer Stimme, die mehr aussagt, als sie sagt.

Rock the hard jams – treat it like a seminar  
Teach the bourgeoisie, and rock the boulevard

sind seine Schlusszeilen auf ›Don't Believe the Hype‹, bevor das Stück in protestierenden Stimmen untergeht und zu einem erschöpften Halt kommt. Es wird der doppelte Anspruch formuliert, zu unterrichten und aufzuwiegeln, die Botschaft wider den Hype soll erschüttern und weiterbilden; donnernde Pädagogik.

»Public Enemy have endowed academic scholarships for ghetto students to attend black universities«, schreibt die James Brown-Biographin Cynthia Rose. »They perform in schools and prisons as well as on the concert stage.«<sup>185</sup> Chuck D., wie schon James Brown, glaubt an die Ausbildung. Doch wie er präzisiert:

You gotta understand that I'm positive about education as long as it is total. I think the school system, no matter what country I might be in, is always oriented to support the business structure of the particular establishment. So anything that goes against that particular establishment's viewpoints or mainstreams' viewpoints about maybe the business runnings or the historical foundations behind business – when their information is the only one in their school systems that could be a problem.<sup>186</sup>

Das Problem ist aber auch, dass im Rap die eigenen Absichten permanent gegen die Ansichten anderer ausgespielt werden. Chuck D.'s oft zitierte Definition von Rap als »Black America's CNN« gibt implizit zu, dass die Information im Dienst eigener Interesse steht, und diese sind zuweilen undurchsichtig. Mit der CNN-Metapher wird Rap zugleich medial verklammert, er versteht sich als Konkurrenz zur weissen Medienmaschinerie. Kein Zufall also, dass sich die Rapper so intensiv mit der Presse befassen. Böse Kritiker und gekränkte Musiker hat es immer

184 Und nicht, wie das Rock-Lexikon von Graves et al. (1988) und viele andere behaupten, nach einem James-Cagney-Gangsterfilm aus den 30er-Jahren.

185 1990 155.

186 Gespräch mit dem Autor, 1992. Auch Ice-T gibt sich gerne als Erzieher – auf seine Art: »Ich denke, alles, was gelernt wurde, kann wieder gelöscht und neu programmiert werden. Das ist mein Job: Umerziehen und neu programmieren.« (Zit. nach und übers. von Wegmüller 1993, 11)

gegeben, aber noch nie so viele Songs darüber. Rapper reagieren auf ihre Kritiker teilweise mit Namensnennung, stellen den angeblichen und tatsächlichen Unterstellungen die Beteuerung der eigenen Aufrichtigkeit gegenüber.

Die häufig dargereichte Erklärung, nur so, mit dieser schwarzen CNNisierung, liessen sich die Meinungskartelle der weissen Kritik sprengen, greift zu kurz. Dazu hat das ›Don't Believe the Hype‹ von Public Enemy etwas zu sehr Beschwörendes. In der Beteuerung manifestiert sich Unbehagen; ich werte es als Anzeichen dafür, dass die Echtheitsversprechen von Rock und Rap nicht mehr gelingen. Kein Mythos hat unter dem Eindruck der vollkommenen Musikvermarktung so gelitten wie der Authentizitätsmythos. »When we look back at this decade«, sagt der irische Sänger Bono Vox, auch so ein Ehrlichkeits-Apostel, »we'll have to say that in the Eighties rock'n'roll went to work for corporations and got up at six a.m. to go jogging.«<sup>187</sup>

Je mehr der Mythos in sich zusammenfällt, desto inniger wird er beschworen. »Rock the hard jams« gibt dabei die Richtung an: Sag es mit Musik, und sag es immer härter. Wenn der Mythos des Authentischen selbst zum Hype verkommt, bleibt die wortlose, gewissermassen unkorruptierbare Ebene des Musikalischen: zu den »hard rhymes« die »hard jams«. So lässt sich der Widerspruch auflösen zwischen dem Urvertrauen in die Musik und seiner unablässigen Vergewisserung. ›Don't Believe the Hype‹ ist somit Warnung und Bedienungsanleitung in einem. Sie rechnet nicht nur mit Widerspruch, sie setzt ihn voraus. »The best thing I want is more enemies«, sagt Chuck D. im Gespräch, lacht und fügt hinzu: »To prove them wrong.«

#### *Alles zeigen: Madonna*

*Mythos VI: All the Way.* Im Rockgeschäft, vermeldeten die deutschen Illustrierten im Oktober 1992, sei eine neue Marktstrategie im Kommen.<sup>188</sup> Madonna Louise Veronica Ciccone, Popsängerin und Schau-

187 Zit. nach Breskin 1987, 284.

188 Zur Madonna-Kontroverse in den deutschsprachigen Ländern siehe Freyermuth 1992, Senker 1992, Der Spiegel 42/92 sowie Gächter 1992 und Schelbert 1992. Zur Auseinandersetzung in den USA: Kakutani 1992, Warner 1992 und Harris 1992.

spielerin, gedenke ihre neue Platte nicht nur mit Vorabsingle samt Video, sondern mit einem Buch zu bewerben. Die Platte hiess »Erotica«, das Buch nannte sich »Sex«. Es erschien in limitierter Auflage und zeigte Nacktbilder über die sexuellen Phantasien der Madonna, inszeniert vom Fotografen Steven Meisel im Stil von Mapplethorpe, Brassai, Richard Avedon und den italienischen Fotoromanzi.<sup>189</sup>

Die Botschaft für die neunziger Jahre: Jede und jeder darf mit jedem und jeder alles – vorausgesetzt, er/sie lässt den anderen nicht wirklich an sich heran. Die deutsche Zeitschrift *Tempo* erwarb für eine sechsstellige Summe die Rechte für einen Vorabdruck des Buches, der Stern musste sich mit einem Interview mit Madonna begnügen, die Bild-Zeitung mit einer Zeichnung und der Spiegel mit einer kleinen Polemik. Dazu gab die Sängerin, 1990 von Forbes zur bestverdienenden Entertainerin des Jahres erkoren, in Europa ausgewählte Interviews, in denen sie den sorgfältig orchestrierten Skandal schürte, ihre Heimat der Prüderie bezichtigte und auf moralische Vorhaltungen mit der Bemerkung reagierte, in ihrem Buch sei nichts anderes zu sehen als das, wovon männliche Heavy Metal-Sänger schon immer gesungen hätten.

Völlig richtig, aber nicht entscheidend, der Punkt ist vielmehr: Zum ersten Mal seit Beginn ihrer Karriere lief Madonna mit ihrer Kontroverse vollendeten Tatsachen hinterher. Corinne Schelbert über »Sex«, Buch und Konzept:

Was hier präsentiert wird, ist längst sanktioniert, Illustrierten-Mainstream, schon fast obsolet. [...] »Sex« ist im grossen und ganzen ein respektabel gewordener Schwulenporno, vom nieten- und lederbestückten Sadomasochismus über Pissoir-cum-Champagner-Ästhetik bis zum strengen befrackten Herrn, der [...] knackige nackte Knaben vor sich her treibt.<sup>190</sup>

Madonnas Tabubruch besteht also darin, Männerphantasien als Frauenphantasien auszugeben. Und obwohl sie sich dazu das Pseudonym Dita ausgesucht hat, italienisch für Firma, »probably a killingly funny joke«, wie Marina Warner im *Observer* anmerkt,<sup>191</sup> bleiben die ökonomischen Implikationen und andere Realitäten ihrer Inszenierungen ausgeklammert. »Generally I don't think pornography degrades women«, ist in

189 Warner 1992, 60.

190 Schelbert 1991, 21.

191 1992, 60.

dem Buch von Madonna zu lesen; »the women who are doing it want to do it.« Wozu Warner bissig anfügt:

She can dig her own abusive relationships perhaps, and then swan out of them, but a brief visit to the red light districts of most cities, to the prostitutes' haunts behind railway stations where women hitch rides to perform blow jobs for derisory sums with truckers in baseball caps might give her pause. The economic realities of a photographic sex model's life should wipe the grin off her face.<sup>192</sup>

»Die geschäftstüchtige Provokateurin scheint müde zu sein«, mutmasste der Spiegel und wagte die Prognose: »Ihre Karriere, eine Abfolge von immer härteren Tabu-Brüchen, droht jetzt, mit den sorgfältig inszenierten bisexuellen S-M-Phantasien, in Abseits zu geraten, in die Nichtöffentlichkeit, wo Pop aufhört und irgendwann Porno anfängt: Aus Madonna Ciccone würde Ciccolina.«<sup>193</sup>

Nun hat das Magazin und mit ihm fast die gesamte deutschsprachige Presse, irritiert von den Provokationen der Künstlerin, schon mehrmals das Ende der Madonna vorausgesagt,<sup>194</sup> und es ist Diedrich Diederichsen recht zu geben, wenn er eine frühere Replik mit den Sätzen beginnt:

Madonna hat sich mehr misogynen Müll von Männern und ihren Magazinen anhören müssen als Marilyn Monroe, Marlene Dietrich und Mae West – einige ihrer Vorbilder – zusammen. Und zur modernen Misogynie, zur Frauenfeindlichkeit der aufgeklärten Art, gehören die scheinheiligen schlechten Zensuren für die mangelnde Emanzipiertheit des Opfers.

Und:

Männer konsumieren Bilder sogenannter starker Frauen grundsätzlich nur dann mit Genuss, wenn in ihrem Mythos eine Bestrafung für die Stärke miteingebaut ist. Der Fall der Göttin, ihr tragisches Scheitern ist Bestandteil aller männlichen Frauenkulte, von Maria Callas bis Tina Turner.<sup>195</sup>

192 Ebd.

193 1992, 335.

194 Zur Rezeption: Schelbert 1991, 21.

195 1990b, 155. In der Anthologie über »Das Madonna-Phänomen«, die eine ausgearbeitete Version von Diederichsens Spiegel-Artikel nachdruckte, sprach der Autor zu Recht von der »spezifisch schmunzel-misogynen und bornierten Berichterstattung des ›Spiegel‹ über Popmusik im allgemeinen und Madonna im besonderen« (Diederichsen 1993c, 7).

Madonna hat gleich vier weibliche Fallgesetze der Unterhaltungsindustrie ausser Schwerkraft gesetzt: Sie spielt nicht die Unbekannte wie die Garbo, bietet sich nicht als Opfer dar wie die Monroe, versteckt ihre Biographie nicht wie die Dietrich und beschränkt sich vor allem nicht auf eine einzige Rolle wie alle drei zusammen.<sup>196</sup> Im Gegenteil: »No one could ever blackmail Madonna«, wie das Magazin *Time* schrieb. »Indiscretions other stars would pay to suppress, she is happy to exploit.«<sup>197</sup> Und die Zeitschrift *Village Voice*, sich in einer Artikelreihe zum Star kennend, ergänzte. »To criticize Madonna for her narcissism is to complain that water is wet. The most sustained of the MTV stars, she thrives on electronic feedback.«<sup>198</sup>

Doch obwohl der Star in der optischen Vermarktung seiner selbst weiter ging als je ein anderer zuvor, sich für sein Produkt selbst als nacktes Produkt, als Werbeangebot anpries, blieb das Produkt selbst davon seltsam unberührt. Zwar wurden von dem teuren Buch in den USA bereits am ersten Tag 150'000 Exemplare abgesetzt,<sup>199</sup> in manchen europäischen Ländern war es innert Tagen ausverkauft.<sup>200</sup> Und ihre Platte »*Erotica*« verkaufte sich in ansehnlichen Mengen, wurde aber kaum diskutiert. Von ihrer Musik war nicht mehr die Rede, als habe Madonna den Übergang vom musikalischen zum visuellen Star geschafft, aber auf Kosten ihrer Songs. War selbst das Teil einer ökonomischen Strategie? »Over the past eight months, Madonna products have been responsible for the US boom in music video sales«, hatte *Time* schon ein Jahr zuvor gemeldet, »which, more than CDs and cassettes, is the fastest growing segment of the American music industry.«<sup>201</sup>

Es kam einem vor, als habe sich die Sängerin in ihrer eigenen Musik ver-raten. »*Erotica*« mutete seltsam langweilig an, uninspiriert. Auf früheren Platten hatte sie um einen Rest von Wärme in ihren Liedern gerungen. Das Scheitern führte zu interessanten Resultaten. Die Emotionen gefroren zur

196 Siehe auch Ansen 1991, 40 ff.

197 Corliss 1991, 65.

198 Hoberman 1991, 51.

199 Schelbert, ebda.

200 So wurden 100'000 Exemplare in Grossbritannien, 25'000 in Frankreich, 9000 in Deutschland und 1000 in der Schweiz abgesetzt; die zweite Auflage war bereits während der Drucklegung beinahe vergriffen (Müller 1992, 17). Die Platte schaffte es nicht annähernd so weit.

201 Halasa 1991, 30.



Pose, die Beteuerungen zu Slogans, aber Madonna wusste das und machte es zum Thema. Pop ist Simulation, zeigte sie mit ihren makellos inszenierten Singles wie ›Spotlight‹, ›Get into the Groove‹, ›Express yourself‹ oder ›Vogue‹. Im Wissen um die Künstlichkeit lag der Reiz.

We are living in a material world  
And I am a Material Girl

sang sie kokett, und genau das war sie auch: Eine Frau ohne Illusionen und falsche Moral, eine Sängerin, die dem Showgeschäft ihre Regeln aufzwingen konnte. »A drop of talent in an ocean of ambition«, soll Mick Jagger über Madonna gesagt haben, doch das sagt wenig über ihr wahres Können und eine Menge über seine Irritation, von einer Frau mit den eigenen Waffen geschlagen zu werden. Auch Madonna ist eine Meisterin der Selbstinszenierung, der humorvoll gehandhabten Kontroverse.

Das Problem solcher Dauerkontroversen, die sie mit immer neuen Selbstentblössungen alimentiert, ist die Erhöhung der Reizschwelle. In Ermangelung einer eigenen Rolle schlüpft Madonna in fremde. »Ihre Videoclips wirken wie ein belebtes Wachsfigurenkabinett, in dem sämtliche Klischees der weiblichen Mythologie durchgeheizt werden«, urteilte Sven Gächter in der Weltwoche:

Unfähig, einen eigenen Mythos zu begründen, hält sie sich an den verfügbaren schadlos und plündert systematisch Hollywoods Divenfundus: Marlene Dietrich, Jean Harlow, Joan Crawford, Jane Russell, Mae West, Marilyn Monroe – alles zwar immer nur Pose, doch das verhehlt Madonna nicht, und genau damit hält sie ihr Publikum hypnotisch im Schach. Um in keiner Pose zu erstarren, wechselt sie sie ständig [...] In knapp fünf Jahren – bei Konzerten im Zeitraffer von zwei Stunden – fackelt sie ein Mythenarsenal ab, für das Hollywood über ein halbes Jahrhundert brauchte. Das ist die einzige – wahrhaft mythosträchtige – Leistung von Madonna: alle Mythen noch einmal in einer Person gesampelt und so ein für alle Mal erledigt zu haben.<sup>202</sup>

Die Frage bleibt, wem das anzulasten ist, Madonna oder den zeichensüchtigen Zeiten, in denen sie arbeitet. Was hier zudem unterschlagen wird, sagt Corinne Schelbert: dass Madonna, »die absolut autonom ihre zahlreichen Rollen kreierte, stets Distanz zu den Mythen hält und die Nicht-Identität zwischen Show und Wirklichkeit transparent macht«.<sup>203</sup>

202 Gächter 1992, 61.

203 Schelbert 1991, 21.

Welche Rollen Madonna sich auch überzog, nie verlor sie die Kontrolle über sie: Sex-Göttin und Vamp, Jungfrau und sündiger Teenager, Material Girl, Boy Toy, Gamine, Domina, Feministin, Gay Diva, Aidsaktivistin, Fag Hag, Luxuspuppe, Pin-Up, Freigeist, schliesslich die Inkarnation der Evita Peron in Alan Parkers Verfilmung von Webbers »Evita«. 1983 trat sie zu »Like a Virgin« als Punk mit über den Kleidern getragener Unterwäsche und baumelndem Kuzifix auf. Drei Jahre später gab sie zum Anti-Abtreibungslied »Papa Don't Preach« das unschuldige Mädchen von Gegenüber. 1988 präsentierte sie sich auf »Like a Prayer« als verführerische Brünette mit karnal-religiösen Sehnsüchten, 1990 als Domina mit kaltem Blick und spitzem Büstenhalter. Im darauffolgenden Tourfilm von Alek Keshishian, dem brillanten, aus 250 Filmstunden zusammengeschnittenen Cinéma Verité-Portrait »Truth or Dare: On the Road, Behind the Scenes and in Bed with Madonna« von 1991,<sup>204</sup> inszenierte sie ihre letzte Inkarnation, die in dem »Sex«-Buch nur noch variiert wurde: Madonna als Verkörperung der Madonna. »It will certainly explode the myth of what people think of me«, sagte sie dazu – mit der obligaten Einschränkung: »But this is not completely me. This is only a moment in my life. While you get to know me to a certain degree, you don't know all of me, as you couldn't know all of anybody in that circumstance. If this was all I was, I'd be completely horrified.«<sup>205</sup>

Madonnas Selbstdarstellung ist von einer Konsequenz, an der sich bisher nur zwei Portraits des Genres versucht haben: Don Allan Pennebakers Fragment zu Dylans Englandtournee »Don't Look Back« von 1965 und Robert Franks »Cocksucker Blues«, eine schwarze Chronik der Stones-Tournee von 1972. Doch während Pennebakers Film sich an die Eingeweichten richtet und Franks Sex- und Drogenbilder nicht erscheinen durften,<sup>206</sup> zielt »Truth or Dare« auf das grosse Publikum. Und führt uns die Protagonistin glaubhaft als Show-Biest vor, das vor Manipulation, Brückierung und Ausnützung seiner Umgebung nicht zurückschreckt.

Die anschliessende Kontroverse geriet zum Glaubenskrieg, bei dem sich Kritiker einflussreicher Zeitungen zu Madonna bekannten,

204 Coleman 1992, 62.

205 Zit. nach Ryan 1991, o.S.

206 Der Film war in der Schweiz nur einmal, fast zwanzig Jahre nach seinem Entstehen zu sehen: Am 16. Oktober 1992 im Zürcher Kino Morgental. Mir fiel damals die Enttäuschung des Publikums auf, das einen Skandalfilm erwartete und stattdessen ein Dokument vorgesetzt bekam.

während die Kolumnisten jener Magazine die Nase rümpften, die mit Enthüllungsgeschichten über das Showgeschäft ihr Geld machen. Selten genug wurde zwischen Rolle und Person mehr unterschieden. Vergeblich warnte Richard Corliss im Time-Magazin, dass »Cinéma Vérité, the genre Truth or Dare fits into, is supposed to mean movie truth, but it's all about exhibition. The camera doesn't reveal who people are: it shows what they are trying to be.«<sup>207</sup>

**Schauen/Erzählen** Am Wendepunkt dieser gehetzten Entwicklung, kurz vor dem Zusammenfallen von öffentlicher Figur und Privatperson, erschien die Single ›Justify my Love‹, ein Stück, das Madonna zusammen mit Lenny Kravitz geschrieben hatte und das sie in vier Versionen veröffentlichte. Der Song und das ihn begleitende Video propagieren das Verbotene – Bisexualität, Voyeurismus, Sadomasochismus. Das Video wurde von MTV unter dem Vorwand der Unzüchtigkeit aus dem Programm gekippt. Der wahre Grund, mutmasste der US-Kritiker Richard Goldstein, liege darin, dass der Clip die sexuelle Ordnung des Senders durcheinanderbrachte.<sup>208</sup> »Acting out androgyny has always been permitted on MTV, as Spanish Fly for straight male fantasy. But violating sex roles is taboo.«<sup>209</sup> Interessanterweise ist davon auf der Single nicht viel zu hören, schon weil der Text mehr andeutet als verrät. Ohne das Video ist der »polymorphic tangle«,<sup>210</sup> Madonnas »O-like character drifting through a hypnagogic sexscape worthy of Leopold von Sacher-Masoch«<sup>211</sup> nur mit viel Fantasie herauszuhören.<sup>212</sup>

207 Ebda.

208 Worauf Madonna den Clip ungerührt als Videosingle herausgab, eine Produktneuheit, die sich allein in den USA über 500'000 mal verkaufte (Arrington 1991, 30, Lütcher 1991, 9).

209 1990, 52.

210 Goldstein, ebda.

211 Arrington 1991, 48.

212 ›Justify My Love‹ war eines der Highlights, mit dem Madonna wieder Grenzen sprengte und, begleitet von einem nationalen Aufschrei der Empörung, 2,5 Millionen Dollar verdiente, schreiben Penth und Wörner schadenfroh, ihre Analyse des Videos zeigt, wie Madonna die bisexuellen Implikationen des Songs optisch realisiert. (1993, 59) Dazu hat sie, mit Hilfe von Mike Myers und Dana Carvey alias Wayne and Garth aus der Satire-sendung ›Saturday Night Live‹, gleich die Parodie mitgeliefert; selbstredend ist diese noch sehenswerter als das Original (ebda., 19).

Zu einem sämigen elektronischen Basslauf, von einem insistierenden Elektrobeat punktiert und von Keyboard-Akkorden umweht, singt Madonna den Song nicht, sondern chargiert die Songzeilen wie Slogans, deklamiert mit »schwülem Sprechgesang«;<sup>213</sup> fast meint man, die imaginären Ausführungszeichen am Zeilenende mitzuhören.

Oh, I wanna kiss you in Paris  
 Oh, hold your hand in Rome  
 Oh, we're naked in the rainstorm  
 Make love on a train – cross-country  
 You put this into me  
 So now what, so now what  
 Wanting, needing, waiting,  
 Will you justify my love, my love, my love  
 (It's) right for you to justify my love

Die Aufforderungen an den Liebhaber ergehen in der Befehlsform, wobei nur klar wird: Es wird etwas erwartet; was, lässt die Sängerin offen. Die romantischen Versatzstücke – Kuss in Paris, Händehalten in Rom – werden so achtlos eingestreut, dass sie mehr über die Finanzkraft des Liebespaares aussagen als über die Romantik seiner Affäre. Das Stück hat etwas Mechanistisches, was schon die repetitive Musik andeutet und die leiernde Art, in der Madonna die Zeilen vorträgt und mit erotischen Seufzern versieht, die in gesampelter Form dutzendfach zurückkehren. »What is sex anyway?«, hatte Johnny Rotten gefragt. »Just three minutes of squelching noises.«<sup>214</sup> Es hört sich an, als sei Madonna, trotz anderslautenden Beteuerungen, zum selben Schluss gekommen.

Aber ›Justify My Love‹ ist, schon der Titel deutet es an, nicht nur ein Song über die fordernde Frau, sondern auch über den herausgeforderten Mann. Madonnas Frage an den Geliebten, ob er das Ausmass ihrer Liebe mit Lust aufwiegen könne, ist nicht rhetorisch gemeint. Geschickt stellen Kravitz und Madonna die klassische Rollenverteilung auf den Kopf und nehmen das männliche Potenzgehabe zum Nennwert: Zeig, was Du kannst! Über die Gefühle der Protagonistin erfahren wir nur Klischiertes: wanting, needing, waiting. Auch in der zweiten Strophe definiert sie sich in der Negation:

213 Penth und Wörner 1993, 60.

214 Zit nach Frith and Robbie 1978, 384.

Only you burn like that  
 I don't wanna be your mother  
 I don't wanna be your sister, either  
 I just wanna be your lover  
 Oh I love you, baby, kiss me, that's right, kiss me  
 Wanting, needing, waiting  
 For you to justify my love  
 Yearning, burning  
 For you to justify my love

Irritierenderweise nimmt man der Sängerin die Gefühle nicht ab, die sie besingt. Das liegt nicht nur an der abgegriffenen Art, mit der sie sie beschreibt, es hat auch mit der Aufführung zu tun. »Justify my Love«, der Song, repliziert musikalisch die Botschaft des Textes: Liebe ist ein Spiel mit dem Feuer der anderen. Madonnas Haar, notierte einmal ein Kritiker, habe eine blonde Färbung und schwarze Wurzeln – wie ihre Musik. Madonna, die streng katholisch erzogene Italoamerikanerin aus New York, und Kravitz, der Mulatte mit der Hippiefrisur, verweisen spielerisch auf die Intensität der schwarzen Tanzmusik – und kühlen sie ab. Die Absicht des Songs ist Anmache, das Resultat schafft Distanz. Das schlägt sich in den verschiedenen Remixes nieder, die durch technische Spezifikationen auseinandergehalten werden – »q-sound mix«, »orbit 12 mix«, »hip hop mix«, »the beast within mix« – und sich vornehmlich durch den Grad ihrer Mechanisierung unterscheiden.

What are you gonna do  
 What are you gonna do  
 Talk to me  
 Tell me your dreams you're in  
 Tell me your fears  
 Are you scared?  
 Tell me your stories  
 I'm not afraid of who you are  
 We could fly  
 Poor is the man  
 Whose pleasures depend  
 On the permission of another  
 Love me, that's right, love me  
 I wanna be your baby  
 Yeah, wanting, needing, waiting  
 For you to justify my love, my love, my love  
 For you to justify my love, my love, my love

Die Erzählerin als Voyeuse: Madonna sei die Botschafterin des von Newsweek proklamierten »new voyeurism«, schreibt Corinne Schelbert, der im Zeitalter von Aids dringend erforderlichen Ersatzhandlung.<sup>215</sup> Wen das zu sehr verstört, hält sich lieber an die mokierenden Zeilen: »Poor is the man / Whose pleasures depend / On the permission of another«; sie werden im Schlussbild des Videos eingeblendet, als letzte Aufmunterung für Verzagte.<sup>216</sup>

»Justify My Love« ist ein Lied über Macht zwischen Partnern, wobei die Frau als Siegerin hervorgeht. Das Stück ist nicht deshalb interessant, weil es die Liebeswerbung als Abfolge imaginärer Neon-Inschriften vorführt, sondern weil dies seine einzige Absicht ist und diese Absicht im Song auch mitgeteilt wird. Die Zertrümmerung mythischer Intensitätsordnungen, wie bereits bei Public Enemy geortet, findet bei Madonna die logische Konsequenz: Nicht einen Mythos, haufenweise Mythen müssen her. Auf zum letzten Ausverkauf. Mit ihren letzten Exploits scheint sich Madonna mit verramscht zu haben. Diedrichsen:

Die achtziger Jahre sind vorbei. Der Inhalt von Madonnas Arbeit, niemals die Distanz zwischen Symbol und Realem aufzugeben, da das Reale immer mehr ist als jede Symbolisierung und dieses Verhältnis die Voraussetzung der Begierde, ist nicht nur in ihren neuesten Produkten [...] kaum mehr zu spüren. Als verbindliche Pop-Aussage hat diese Formel abgedankt.<sup>217</sup>

Intensität wird durch ihr Fehlen erst wahrgenommen, das hat Madonna deutlich gemacht. Anwesenheit durch Abwesenheit, würde der Dekonstruist Jacques Derrida wohl sagen.<sup>218</sup>

Damit ist die akademische Sektion unter den Madonna-Deutern angesprochen. Fasziniert von den schillernden Botschaften der Künstlerin entdeckten US-Akademikerinnen und Akademiker zu Beginn der neunziger Jahre mit ihr zusammen die populäre Kultur und taten sich zu einer »Madonna-Connection« zusammen. Unter Anleitung der Washingtoner Dozentin Cathy Schwichtenberg wurden »Representational Politics, Subcultural Identities and Cultural Theory« untersucht,<sup>219</sup> Foucault und Lacan bemüht, Marx und Freud, Deleuze / Gu-

215 1992, 11.

216 Vgl. Penth und Wörner 1993, 63.

217 1990, 160.

218 Siehe Gächter 1991, 34.

219 1992.

attari, Fritz Lang und Jean Genet, Brecht und sogar Kant. Die Akademie deutete das »Madonna-Phänomen« oder MP, wie die Feministin E. Ann Kaplan es nannte, im Sinne von Derridas Dekonstruktivismus und Jean Baudrillards »Fatalen Strategien«. Baudrillard hat ja den Begriff der weissen Obszönität entwickelt, der die Nacktheit der oberflächlichen Reize bezeichnet, hinter denen sich keine Intimität mehr verbirgt, nichts, das noch offenbart werden könnte. Entscheidender als das Enthüllte wird der Enthüllungsgestus. Obszön ist nicht so sehr, was zu sehen ist, sondern dass und von wem es gezeigt wird.<sup>220</sup>

Nur gilt das nicht nur für Madonna, sondern bis zu einem gewissen Grad auch für ihre Interpreten. Die Absicht der »Madonna-Connection«, wie Schwichtenberg im Vorwort ihrer Anthologie unumwunden zugibt: »This volume demonstrates Madonna's usefulness as a paradigm case to advance further developments in cultural theory.« Welche Kulturtheorie da gemeint sein könnte, wird bei Kaplan klar, die Madonnas Videoclips als »an especially appropriate proving ground for postmodern theories« preist.

Worauf das linke Magazin *The Nation*, dem die Zitate entnommen sind, den Verdacht äussert, hier wollten Akademiker mit grosser Verspätung ihre soziale Relevanz unter Beweis stellen: »It is one of the great ironies of the whole phenomenon of slumming that the perception of radicalism on the part of those who go rooting around amid the rubbish of popular culture, [...] derives from their increasing contacts with conformist mainstream culture, a forum that is anything but radical.«<sup>221</sup> Und: »Just as members of the left often sentimentalize the proletariat, so academics have begun to sentimentalize popular culture by ascribing to it all sorts of admirable characteristics that it does not have – in particular, the potential to radicalize the huddled masses...«<sup>222</sup>

Madonna selbst sagt natürlich, sie habe keine Ahnung, wovon ihre Interpretinnen und Interpreten redeten.<sup>223</sup> Das spräche noch nicht gegen diese. Gegen sie spricht der Inkompetenzvorwurf durch jene, die sich vorurteilsloser mit populärer Kultur befasst haben. Ihnen kommt der akademische Umarmungsversuch wie ein Witz vor. »It is hard to read ›The Madonna Connection‹ with a straight face«, kommentierte die

220 Baudrillard 1991.

221 Harris 1992, 791.

222 Ebda.

223 Harris, Christgau, ebda.

New York Times. Der Ärger der Rockkritik über derlei Einmischungen hat weniger mit Konkurrenz zu tun als vielmehr mit der Ignoranz, mit der die Akademie über das Populäre herfährt. Sie bestätigen die Vermutung, dass solche Arbeiten, bei aller Akribie, mehr an der Interpretation denn an der Interpretierten interessiert sind.

So ist der Schwichtenberg-Connection offensichtlich entgangen, worauf die Rockkritik seit längerem hinweist: Dass das Madonna-Phänomen und mit ihm alle Mythen, die es generiert oder meinetwegen dekonstruiert, auch ein ökonomisches Phänomen ist, möglicherweise die Konsum-Metapher der republikanischen achtziger Jahre. Madonna selbst hat, in ihrer direkten Art, bei der Veröffentlichung von »Truth or Dare« darauf hingewiesen: »Here's a Me – not the real me, not all of it, anyway, but a movie-marketable Madonna – that you guys can play with. Now get to work and make me a hit.«<sup>224</sup> Man darf sich schon fragen, was Madonnas »jogger-like self-absorption«<sup>225</sup> in »Truth or Dare« Erotisches an sich hat. Es ist jedenfalls aufschlussreich, dass nicht Erotik zensiert wird in dem Film, sondern die Tatsache, dass damit Geschäfte gemacht werden.

While much has been made of Madonna's gender-bending politics, the movie's most revealing scene is when she slams the door on the camera to prevent director Alex Keshishian from filming her doing business. [...] At a time when American arts funding moves firmly to the right, her insistence on vulgarity has to be applauded. But whether it is progressive or meaningful is debatable. In Madonna-land, when the choice in front of a camera is between revealing your innermost heart or giving a water bottle a blow job, the familiar adage applies. Nothing sells like tits'n'ass.<sup>226</sup>

Rockmythen: die Türen, hinter denen sich der Star verbirgt.

224 Corliss, *Time* 1991, 65.

225 Hoberman 1991, 51.

226 Halasa 1991, 30 f.



## Poseure

*// Roland Barthes Revisited / Kommerz & Kreativität / Ideologisches Überbauen / Der Rockschriftsteller als Star? / Künstliche Mythen / Ihr Nachbar schreibt Lieder über Sie: Randy Newman / Ein Cheeseburger mit Lyle Lovett / Camp, a lie that tells the truth / Sexism strikes back / Ein Prince auf der Bühne / Housequakes //*

»Der Mythos leugnet nicht die Dinge«, haben wir bei Roland Barthes gelesen, »seine Funktion besteht im Gegenteil davon, von ihnen zu sprechen«. <sup>1</sup> Die Frage ist nur wie. Die Utopie des Songschreibers, sagt Don Ferguson von Was (Not Was): »It's up to you to transmit the history and mythology, and at the same time try to satisfy this idea of this having a repeating chorus and making it a hit song.« <sup>2</sup> Bei Willie Dixon wird der Mythos vom schwarzen Mann vorgeführt, doch ist die Inszenierung derart parodistisch durchgesetzt, dass er sich selbst aufhebt. Der Blues funktioniert als Projektionsfläche; es liegt am Sänger, wie er die Phantasien anregt. Er tut es durch seine Art, den Blues zu singen. Der Blues ist eine erotische Musik, aber Erotik wird im Blues mehr als Spass verstanden. Erst in der Nachbearbeitung kippt Selbstironie in Karikatur, und wir lachen nicht mit, sondern über den Sänger. Jim Morrison, der Mythomane, sah sich bald in dieser Rolle gefangen. Das macht ihn zur tragischen Figur.

Zuweilen kann es geschehen, dass ein Sänger sich in den Dienst des Mythos stellt, von seiner eigenen Musik aber verraten wird. ›Freedom‹ von Richie Havens denunziert das Versprechen, von dem es verkündet. Die Fehlleistung entlarvt die Beteuerungen von Love and Peace als Medienbotschaft, eingebunden in den Markenartikel Woodstock. Bei John Lennon passiert das Gegenteil: Er versucht nicht das Umfeld mythisch zu beschönigen, in dem er sich befindet, sondern seiner Umgebung die eigene, mythische Selbstdefinition anzubieten. Er tut das, um die Diskrepanz zwischen Herkunft und Lebensstil aufzulösen. Der Versuch gelingt nur insofern, als ›Working Class Hero‹ seine Anklage vage ge-

<sup>1</sup> 1992, 131.

<sup>2</sup> Zit. nach Blatt 1990, o.S.

nug formuliert. Nimmt man sie beim Wort, macht sich die Diskrepanz zwischen Biographie und mythischer Biographie quälend bemerkbar.

Als Konsequenz daraus hat Punk den Rock'n'Roll als Soundtrack des Gewöhnlichen attackiert. Doch Johnny Rottens Anarchismus ist weniger politisch als ästhetisch motiviert; seine Attentate gelten der Sprache selbst, auch der Rockmaschinerie, derer er sich bedient. Sein Gesang verkommt zum Schrei, als könnte Bedeutung nur noch durch musikalisches Zerfetzen mit Sinn aufgeladen werden. »Anarchy in the U.K.« macht vor, dass der Mythos des Subversiven am wirksamsten ist, wenn die Subversion sich gegen die Musik wendet: ein Anarchisten-Song als anarchistischer Song. Dazu gehört, dass der Punk seine Produktivität, seine eigenen Verkaufstricks zum Bestandteil der Botschaft macht.

Zehn Jahre später überführen Public Enemy diese Strategie ins Absurde, indem sie ihre Warnung vor dem *Hype*, der Aushöhlung der Musik durch das Rockgeschäft, ebenfalls serialisieren. Obgleich sie unablässig die Lauterkeit ihrer Motive und den Mythos des Authentischen beteuern, hintertreiben sie die Absicht mit mehrdeutigen Stellungnahmen. Einiges in ihren Texten wird offengelassen, anderes bleibt widersprüchlich. Die Beteuerungen deuten eine Abnützung des Mythos an, der sich die Gruppe nur durch die Radikalität ihrer Musik zu entziehen vermag. Wenn der Mythos des Authentischen zum Hype verkommt, bleibt, als letzter Rückzug, das Ausweichen auf den Beat.

Gelingt auch das nicht, wird die Flucht nach vorn angetreten. Madonna verkörpert nicht mehr einen bestimmten Mythos zu einer Zeit, in der alle Mythen entlarvt sind. So nimmt man ihr die Gefühle nicht ab, die sie besingt, aber das Unvermögen wird Teil der Inszenierung. Intensität drückt sich aus in der Absenz. Der Mythos braucht nicht mehr decodiert zu werden; er wird bloss ausgewechselt. Am Ende gibt es, um Adornos berühmtes Motto von »Minima Moralia« zu paraphrasieren,<sup>3</sup> kein richtiges Lied mehr im falschen. Was bleibt, ist Restauration durch Rezyklierung. »Der letzte mögliche, fortschrittliche Pop-Mythos war der von den durchschauten, auf Distanz gehaltenen, beherschar falschen Verhältnissen, dem Lachen und Tanzen auf dem Groove des Falschen, das etwas Richtiges, Souveränes, Wirkliches abwirft.«<sup>4</sup>

Bei diesen Songs ging es mir darum, zu zeigen, wie komplex die Re-

3 1987.

4 Diedrichsen 1990, 160.

zeption von Rocksongs sich ausnimmt, wenn man über ihre trügerische Leichtigkeit hinausdenkt. Barthes' eingangs zitierte Definition, wonach der Mythos eine Klarheit schafft, die nicht so sehr Erklärung als vielmehr Feststellung ist, muss in diesem Kontext relativiert werden. Auch der Rockmythos strebt eine Welt ohne Widersprüche an, doch liefert der Song zugleich Hinweise darauf, wie der Mythos zu decodieren ist. Rock als Erzählweise legt die erzählerischen Absichten offen. Das geschieht weniger durch den Text als durch die Art, wie dieser Text musikalisch und gesänglich/gestisch kommentiert wird. Nur so lässt sich der Widerspruch erklären, dass selbst Songs, die mythisch verseucht sind und diesen Umstand fast gar nicht reflektieren, dennoch Ambivalenz entwickeln. Sie wird hörbar in der Intonation, in dem, was Barthes behelfsmässig »die Rauheit der Stimme« nennt.

Dieser Codierungsprozess verläuft intuitiv. Der Text vermittelt eine Botschaft, die von Intonation und Begleitung kommentiert, ergänzt, kontrastiert werden. Nun ist der freie Zugang zum Unbewussten, ich sage das jetzt vorläufig und verweise auf den psychoanalytischen Teil der Arbeit, eine Funktion der Regression.<sup>5</sup> Die Regression ist die zentrale psychische Kraft im Rock; sie übt einen Sog aus, gegen den sich der Sänger behaupten muss, wenn er sich artikulieren will, dem er sich aber zugleich hingeben muss, will er seine Vitalität nicht verlieren. Diese Regression wird in Ermangelung besserer Begriffe als Regression im Dienste des Ich beschrieben, wie Ernst Kris sie in seiner Analyse künstlerischer Kreativität genannt hat.<sup>6</sup> Dadurch erhält das Ich Zugang zu unbewussten Impulsen, die umgekehrt seine Absichten unterlaufen. Aus diesem Spannungsfeld bezieht der Rock'n'Roll seine Energie. Es bewirkt, dass im Rock Geschichten erzählt werden können, die anderswo nicht hörbar werden.

### *Wie man Mythen erhält*

Die Mythen werden unbewusst repliziert. Das erklärt, warum sie sich untereinander widersprechen können. Das aber hat neben psychologischen vornehmlich ökonomische Gründe. Rock feiert sich als Ausdruck

<sup>5</sup> Siehe den letzten Teil der Arbeit, »Die Psychoanalyse und der Viervierteltakt«.

<sup>6</sup> 1977; siehe den Abschnitt »Ernst Kris im Dienste des Ich« im Kapitel »Regression Revisited«.

von Spontaneität, Vitalität, Authentizität. Doch es gibt nichts Kalkulierteres als ein Rockkonzert, nichts Berechnenderes als die Promotionskampagne eines Rockstars, nichts Unspontaneres als eine Welttournee und nichts Widersprüchlicheres als das Rockgeschäft selbst, das die Serialisierung des Spontanen betreibt. »True« expression always means faking it (Eric Clapton didn't grow up black, American or poor and Bruce Springsteen long since ceased to be a working man)«, schreiben Frith und Howe, »while even the most excessive Vegas routines depend on conventions of sincerity«.7

Das Showgeschäft kann nicht an der Vitalität oder Authentizität der Musik interessiert sein, nur an ihrer mythischen Verbrämung. Angestrebt werden Surrogate. Diese lassen sich leichter vermarkten, wie die Versuche mit virtuellen Formationen wie New Kids on the Block, Take That oder Milli Vanilli gezeigt haben, zumal ein Teil des Publikums an den Originalen gar kein Interesse hat. Michael Behrendt schreibt zwar über die Versuche von Künstlern, »im Kontext der kommerzialisierten massenmedialen Kommunikation ein Stück weit kreative, aber auch wirtschaftliche Autonomie zu wahren und das Rebellische in Form von images und Ideen in das Bewusstsein eines Massenpublikums zu tragen«.8 Doch mit solchen Hinweisen ist der Konflikt zwischen Autonomie und Industrie noch nicht aufgelöst. Die Auflösung ist auch nicht möglich, schreibt der Ostberliner Marxist Peter Wicke, ordentlicher Professor für populäre Musik:

Da [...] die Rockmusik als ein künstlerisches Massenmedium sehr heterogene soziale Beziehungen realisiert, zugleich an die Massenmedien und deren ideologische Funktionszusammenhänge gebunden ist, steht sie mitten in den kulturellen Klassenauseinandersetzungen, in einem permanenten Auseinandersetzungsprozess um ihre Bedeutungen und Inhalte. Weder wird ihr von der kapitalistischen Musikindustrie ihre ideologische Funktion einfach aufmanipuliert noch bleibt sie etwa unberührt von der Tatsache, dass ihre Produktion und Verbreitung hier im unmittelbaren Interesse des Kapitals erfolgt, das um seiner Erhaltung willen nicht nur einen ökonomischen, sondern gleichermassen einen ideologischen Gewinn zu realisieren bestrebt ist, bestrebt sein muss.9

7 Zit. nach Behrendt 1991, 91.

8 1991, 71.

9 Wicke 1987, 119.

Das führt zu einem Dilemma:

Beides steht insofern in einem komplizierten Widerspruchsverhältnis, als eine Maximierung des kommerziellen Potentials von Rockmusik nur möglich ist, wird sie in ihrem ideologischen Potential ihren Hörern nicht völlig entfremdet. Aus der Perspektive der Musikindustrie ist die Geschichte des Rock ein unablässiger Versuch, diesen Widerspruch zu lösen. Andererseits vermag die Rockmusik ihre Inhalte, ihre Botschaften, das weltanschauliche und politische Selbstverständnis von Musikern wie Publikum nur dann mit sozialer Wirksamkeit umzusetzen, bedient sie sich des enormen Vervielfältigungseffekts von Massenmedien und Musikindustrie.<sup>10</sup>

Rockmythen dienen dazu, den Konflikt zwischen sozialem Anliegen und Gewinnmaximierung inszenatorisch zu lösen. An ihrer Erhaltung sind alle Beteiligten interessiert, weil sie davon profitieren: Popstar, Publikum, Presse, Plattenindustrie. Was sie trennt, sind ihre Motive. Der Star muss um die mythische Überhöhung seiner Person besorgt sein, weil seine Karriere schon bald im Widerspruch zu dem steht, was er in seinen Liedern vertritt. Das Publikum wiederum will gar nicht wissen, was für ein Leben seine Helden führen. Dass Elton John lange Zeit an Bulimie und Kokainsucht litt; dass Bob Dylan sein Image und seine Karriere minutiös vorbereitete und sich eigens dazu Albert Grossmann engagierte, einen der rücksichtslosesten Manager des Rockgeschäfts;<sup>11</sup> dass John Lennon die letzten Jahre seines Lebens als Gefangener seiner neurotischen Ehe im Schlafzimmer seines Apartments verdämmerte. Die Liste lässt sich beliebig erweitern. Sie ist von Biographen wie dem allseits verhassten Albert Goldman oder der britischen Skandalpresse mit einer Entrüstung komplettiert worden, hinter der eine kaum verhehlte Sensationsgier steckt.<sup>12</sup>

Doch im Rock gilt die Umkehrung der Werte; die Selbststilisierungen der Stars haben nicht immer dasselbe Vorzeichen. Einem Saubermann wie Cliff Richard kann es peinlich sein, wenn eine Zeitung ihn als geiz-

<sup>10</sup> Ebda.

<sup>11</sup> Eliot 1989.

<sup>12</sup> Dass sich solche Biographien und Geschichten auch verkaufen, ist kein Widerspruch, da die meisten dieser Bücher und Geschichten mehr Mythen zelebrieren, als sie alte entlarven (Smith 1990, 17). Einen interessanten Überblick, der unversehens zum Demonstrationsobjekt gerät, verschafft Herman in seinem treffend betitelten »Rock'n'Roll Babylon« (1988).

gen Milliardär entlarvt,<sup>13</sup> während Mick Jagger sich gerne als knallharten Geschäftsmann etikettieren lässt.<sup>14</sup> Die einen halten ihre Exzesse sorgsam unter Verschluss wie Elvis Presley; andere wie Ozzy Osbourne brüsten sich damit. Auch die Presse hat ein Interesse daran, die Mythen um den Rock'n'Roll zu alimentieren. Sie nehmen selbst Teil am System; »der Rockscheiber als Star«, schreibt Robert Fischer hoffnungsvoll.<sup>15</sup> Die Folge solcher Beteiligungen ist ein Hang zur Verklärung; Rockjournalismus ist mythisch verbrämt.<sup>16</sup> Der Rockjournalist<sup>17</sup> bezieht libidinöse Energie aus seiner Identifikation mit dem Star, den er als heimliches Alter Ego aufbaut und gegen den Rest der Welt verteidigt. Auch dazu werden Mythen benötigt.

Rock im Kapitalismus, schreibt Wicke, wird nicht nur durch die bürgerlichen Massenmedien in einen übergreifenden ideologischen Zusammenhang gestellt; die Fachpresse hat

selbst auch einen ideologischen Überbau ausgebildet, getragen vom Selbstverständnis der Musiker und der sie umgebenden Journalisten, worin sich die ihr eigene Widersprüchlichkeit vermittelt. Die Ideologie des Rock spiegelt sich in den Botschaften der Texte ebenso wie in den Selbstzeugnissen der Musiker, ist aber nirgends so genau auf den Begriff gebracht wie in den journalistischen und publizistischen Interpretationen des Rock.«<sup>18</sup>

Doch der Journalist, der über Musik schreibt, ohne von Musiktheorie etwas zu verstehen, hat Übersetzungsprobleme. Musikalische Bewegung wird mit Adjektiven ausgedrückt. Deshalb zieht der Rock'n'Roll die elektronischen Medien vor; er ist auf den Transport seiner Botschaften aus, nicht auf ihre Analyse.<sup>19</sup> Das Showgeschäft ist eine affir-

13 Hibbert 1992a, 7.

14 Überhaupt eine Stärke der Stones: immer alles oder fast alles zuzugeben ungeachtet der Gefahr, dem vorher Gesagten komplett zu widersprechen. Das ist, siehe unten, natürlich immer noch die beste Stilisierung: der Rocker als Poseur.

15 1983, o.S.

16 Bangs 1986; siehe auch den Beginn des letzten Kapitels, »Erleben und Deuten«.

17 Frauen sind im Rockjournalismus kaum vertreten, das hat er mit dem Sportjournalismus gemeinsam wie auch die Tatsache, dass die Männer bei Männersachen gerne unter sich bleiben wollen; Frauen könnten die Mythologisierung entlarven. Ein Beispiel für eine Autorin, die genau das tut, liefert Julie Burchill in ihrem ersten Roman »Ambition« von 1989.

18 1987, 118.

19 Die notorische Flüchtigkeit in der Berichterstattung von Radio und Fernsehen verstärkt ihrerseits den Affirmationsdruck auf die Printmedien (Hänecke 1983, 1988).

mative Branche. Unfreundliche Rezensenten, gar Rechercheure werden von Musiker, Publikum und Plattenfirma wenig geschätzt.<sup>20</sup>

Auch die Industrie forciert die Mythologisierung, selbst auf die Gefahr hin, dass der Mythos die eigenen Geschäftspraktiken kontrastiert. Selbst Renitenz ist ein Verkaufsargument. Bei der Gruppe Foreigner wird die stromlinienförmige Produktion gelobt, bei Tom Waits der widerborstige Auftritt; Mariah Carey wird dafür gelobt, dass sie gefällt, Tori Amos, weil sie provoziert. Selbst die Kritik an der eigenen Firma kann als Teil der Botschaft mitverpackt werden. Anfangs der siebziger Jahre warb die Plattenfirma Columbia für ihren Künstlerstall mit dem Slogan »The Revolution is on CBS.« Knapp zwanzig Jahre später fand die Revolution dann statt: Am 19. November 1987 wurde die Firma für zwei Milliarden Dollar dem japanischen Unterhaltungsriesen Sony eingeleibt.<sup>21</sup>

#### *Wie man Mythen unterläuft*

So gibt es keinen Ausweg, nur kleine Fluchten. Wer diesen Weg wählt, riskiert einen Zermübungskampf mit der Plattenindustrie, Zensurversuche, schmälere Umsätze. Er muss neue Wege finden, sich im Geschäft durchzusetzen. Was ihm an Breitenwirkung abgeht, kommt ihm an Beweglichkeit zugute.

Als Alternative bietet sich die Transzendierung der Mythen an. Wie Roland Barthes anmerkt: »Die beste Waffe gegen den Mythos ist in Wirklichkeit vielleicht, ihn selbst zu mythifizieren, das heisst einen künstlichen Mythos zu schaffen.«<sup>22</sup> Dies gelingt erfahrungsgemäss denen am besten, die zu ihrer Rolle eine Distanz einnehmen oder sie regelmässig durch Gegenpositionen aufbrechen. Als berühmte Beispiele für ersteres liessen sich Mick Jagger oder Prince, für letzteres Bob Dylan oder David Bowie nennen. Jagger hat schon früh, spätestens aber seit dem Stones-Hit »Satisfaction«, eine ironische Distanz zum Image des Rock'n'Roll-Rebells eingenommen.<sup>23</sup> So kann er heute in Tudor-

20 Wobei letztere durch ihre Zulassungskontrolle von Journalisten an Interviews, Backstage-Anlässen und besonders begehrten Konzerten usw. ihre eigene Auswahl treffen.

21 Eliot 1989, 197.

22 1992, 121.

23 Und dem Genre mit »It's only Rock'n'Roll but I Like It« 1974 einen Schlüsselsong zum Thema geliefert.

Schlössern residieren, sich als Thatcheristen zu erkennen geben und mit den Stones weiterhin das Gegenteil besingen. Die Stones haben ihre Glaubwürdigkeit nicht verloren; wer sich mit ihrer Karriere auseinandersetzt, wird zugeben müssen, dass sie eine solche noch nie in Anspruch genommen haben. Dylan hat wiederum so oft seine Ansichten geändert, dass niemand mehr weiss, wo er steht und sich auch keiner mehr aufregt, wenn er einen fundamentalistischen Baptismus vertritt oder jüdische Kritik an der PLO übt, liberale Protestlieder schreibt oder in Interviews reaktionäre Positionen etwa gegen die Abtreibung bezieht.<sup>24</sup>

Da hat es ein Springsteen schwerer, der auf der Bühne lange Zeit den singenden Gewerkschafter markierte und dann in eine kalifornische 100-Millionen-Villa einzog. Weil er mit seiner Bühnenrolle verwachsen war, geriet er in dialektische Schwierigkeiten.<sup>25</sup> Prompt wurden ihm bei seinem Umzug nach Hollywood die alten Songs vorgehalten und die neuen nicht abgenommen. Ich argumentiere hier nicht moralisch, ich möchte bloss zeigen, wie sich die Spannung zwischen Biographie und Mythos mildern lässt: durch Übersteigerung des letzteren. Die Spannung im Falle Springsteens nahm erst ab, als er seine sozialen Fragen auf der Platte »The Ghost of Tom Joad« von 1995 literarisch überhöhte.

**Parodien, Liebesschwüre** Wer mit den Mythen herumspielt, die er inszeniert, reflektiert seine Rolle. Das Resultat ist der Rockstar als Poseur. Er ist sich der Künstlichkeit seiner Rolle bewusst und thematisiert sie. »Tonight is Halloween«, verkündet der 23jährige Dylan von der Bühne der New Yorker Philharmonic Hall herunter, Oktober 1964, »and I got my Bob Dylan mask on«.<sup>26</sup> Das kann nur einer sagen, der seine Identitätssuche von ihrer Inszenierung abzugrenzen weiss. Der Hinweis auf die Maske deutet die Künstlichkeit des Mythos an, von der

24 Dasselbe bei der Musik: Ob er seine Lieder bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt oder spielt wie einst, mag man ihm übelnehmen, man findet sich damit ab. So konnte sich Dylan am Live-Aid-Konzert zugunsten der Hungernden in Äthiopien einen peinlichen Auftritt leisten, um an der New Yorker Gala zu Ehren seiner dreissigjährigen Karriere in einem brillanten Vortrag von »It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)« seinen Kommentar zu den anstehenden Präsidentschaftswahlen abzugeben.

25 Ich gehe weiter unten, im Abschnitt »Guilty With an Explanatin: Bruce Springsteen« im Kapitel »Der Sänger und die im Dunklen«, auf Springsteens Dilemma ein.

26 Schäfer 1978, 6.



Roland Barthes gesprochen hat; bei Dylan wird diese Künstlichkeit zur Pointe. Solche Selbstverweise, von der satirischen Überhöhung bis zur Groteske, gehen dem Rock'n'Roll leicht von der Hand. Der berühmte Kommentar des Musikkomödianten Spike Jones zu Elvis Presley, so jemanden könne man nicht karikieren, ist richtig: Rock liefert die Selbstkarikatur, wenn auch nicht immer freiwillig, in der Aufführung mit. Das verleiht ihm seinen Unterhaltungswert.

Der Rocker als Poseur: Das umfasst die Bühnenposen eines Elton John oder Alice Cooper; den vitriolen Spott von Randy Newman oder Elvis Costello; die Sarkasmen des Country-Sängers Lyle Lovett; und die ausgewachsene Parodie in der Manier der Phantomgruppe Spinal Tap oder von Weird Al Yankowic, der aus dem Persiflieren bekannter Rockhits seine Karriere zimmerte. Parallel dazu haben sich Komiker wie Robin Williams, Eddie Murphy oder John Belushi gerne mit Rockstars umgeben oder sich wenigstens wie solche aufgeführt.<sup>27</sup> »Every comedian wants to be a rock & roller, and every rock & roller wants to be a comedian«, bemerkte Alice Cooper, Bühnenschreck und Dalí-Vertrauter.<sup>28</sup>

Parodie, Ironie und Rock'n'Roll gehören zusammen, doch wird die Ironie entweder so plump oder so subtil angewendet, dass sie von Ausenstehenden nicht erkannt wird. »Journalists, critics and maybe myself make assumptions about whether the audience is capable of getting the irony«, gesteht Pete Townshend im Gespräch. Was immer hilft, ist ein guter Song. »The only thing that will convey the things you want to convey is if you have a good song. Then you can share your ideas, whether they are ›I want to be gay‹, ›I want to be president‹, ›I want to be Jesus Christ‹ or ›We are all one‹.«<sup>29</sup>

27 Die britischen Komiker von Monty Python sind schon die Beatles der siebziger Jahre genannt worden. Die Bemerkung unterstreicht die Bezüge zwischen Pop und Komik, aber sie hat einen realen Hintergrund. Beide, die Beatles und Monty Python, versetzten ihren absurden Humor mit Bildungselementen. Es war auch George Harrison, den viele für den humorlosen Beatle gehalten hatten, der mit seiner Produktionsfirma »Handmade Films« die Python-Projekte und andere Glanzstücke des britischen Films finanzierte. Harrison ist auch in Eric Idles herrlicher Beatles-Parodie »The Rutles« aufgetreten (als Journalist). Und bis heute gehören Monty Python, deren Mitglieder intensive Kontakte zur Rockszene pflegten, bei Rockmusikern zu den beliebtesten ihres Fachs.

28 Die Bemerkung fiel während der Dreharbeiten zur Heavy Metal-Parodie »Wayne's World« (Yoffe 1992, 40), in der Cooper einen Kurzauftritt hat. Der Film von Penelope Spheeris liefert die Bestätigung.

29 Gespräch mit dem Autor, 1994.

Alle Schockeffekte des Rock sind satirisch gemeint, sagt Alice Cooper, der es wissen muss. In seinen Worten: »It's cool to act stupid but not to be stupid.«<sup>30</sup> Wer's merkt, darf mitlachen. Wer's nicht merkt, soll sich aufregen. Er verpasst die Satiren, mit denen Performer ihr Publikum zum Narren halten und ihm zugleich Hinweise geben, wie's gemeint sein könnte. Er übersieht die Kluft, die ein Ironiker wie Warren Zevon zwischen dem Text und seiner Instrumentierung künstlich freihält, überhört den chargierten Vortrag, mit dem Sänger wie Chris Isaak, Calvin Russell oder Tom Waits die Bekenntnisse ihrer Lieder persiflieren. »It's like society gone mad«, sagt Ray Davies über die Musik seiner Kinks »which I find also funny.«<sup>31</sup>

**Weinen mit Randy Newman** Schockieren geht leicht. Schwieriger ist das Understatement. Randy Newman bewirkt Ersteres mit Letzterem. Er sitzt im weissen Hemd am schwarzen Flügel,<sup>32</sup> greift mit der Linken die muskulösen Jump- und Rhythm'n'Blues-Figuren von New Orleans, seiner Heimatstadt.<sup>33</sup> Die Rechte skizziert nachlässige Synkopen und Ragtime-Kürzel, kalifornische Champagnermelodien für den Sonnenuntergang. Darüber lässt er seine Stimme scheppern. Die hohen Lagen sind hinüber, in der Tiefe rasselt's. Was an Stimmkraft bleibt, wird in abschüssige Melodien investiert. »I don't want to scare you«, glaubt er sein Publikum beruhigen zu müssen,<sup>34</sup> »it's just my voice that sounds so shitty.« Zwischendurch ruft er die Akkordfolgen aus, lässt das Publikum einen Takt klatschen und wechselt ihn, droht mit einem Liebeslied und verspricht »very political stuff of course«.

Das Dreinreden stört die Aufführung, ist aber nicht Absicht. »I do that if I'm tired of myself«, gesteht er im Gespräch – »unless I'm screwing up and talking too much. But it's a mistake to do it with serious

30 Zit. nach Yoff 1992, 40.

31 Gespräch mit dem Autor, 1993.

32 Zu Newmans Klavierspiel siehe das ausschweifende Interview im Fachmagazin *Keyboard* (Doerschuk 1989, 59 ff.).

33 Im herrlichen Stück »Dixie Flyer« auf »Land of Dreams« von 1988 hat er den Umzug seiner Familie nach Los Angeles erzählt; »New Orleans Wins the War« auf demselben Album erzählt von den Zurückgebliebenen.

34 Im Albani-Club zu Winterthur, am 5. November 1994, ein Solo-Rezital. Sort of. Das Live-Album von 1971 gibt nur ungenügend wieder, was einem an seinen Konzerten erwartet.

songs.«<sup>35</sup> Der Fehler rührt daher, dass letztere kaum auszuhalten sind. Auch Newman findet die Typen widerwärtig, über die er schreibt. »I write so much about insensitivity, when I come to think of it. People in my songs don't know as much as we do. And they don't know much about themselves. In fact, there's this saying about a fighter, ›this man doesn't know the meaning of the word fear and lots of other little words‹. They're not very bright, but really dangerous.«<sup>36</sup> Newmans Figuren treten oder werden getreten, die Rassisten und Spanner, die Kleinen, die Perversen und Gierigen. In seinen besten Songs, die er auf der Bühne mit trügerischer Gelassenheit vorträgt, wird das Normale schrecklich und das Schreckliche Normalität. »Let's drop the Big One«, raspelt und swingt der glückliche Amerikaner im gleichnamigen Stück: Lasst uns ein paar Bomben werfen, und Eure Städte sehen aus wie die unseren. Seine Figuren bleiben an ihm kleben; wenn er sich in ihnen erkennt, wünscht er sich, er wäre ein anderer:

You know, sometimes I just can't stand myself  
And it takes a whole lot of medicine  
For me to pretend I'm somebody else  
(›Guilty‹, 1974)

Er singt die Zeilen zum Bröckeln des Klaviers, der Akkord verhallt, die Stimme wird leise, stirbt ab. Wer solcherlei kundtut, für den wird Satire zur Notwehr.

Sollte Satire dadurch funktionieren, dass sie Missverständnisse in Kauf nimmt, ist Randy Newman ein funktionierender Satiriker. Typischerweise misstraut er seiner Ironie. Verrätselung sei nicht sein Ziel, beteuert er. »I wanna be understood. I always think when I write things millions of people could understand this and laugh out and lighten up a bit. But it isn't so, I guess.« Dabei übt er hart an der Vereinfachung. Wie ein Regisseur will er nicht über Leute reden, er will sie zeigen. »I don't have much interesting, abstract thoughts. It shouldn't be that you have to know someone to know what they're talking about.« Er selbst, sagt er, denke »a lot about small words, buts and ands and the's and those. They make a lot of difference, and it counts for a while.«<sup>37</sup>

35 Gespräch mit dem Autor, 1994.

36 Ebda.

37 Ebda.

**Lachen mit Lyle Lovett** Die Countrymusik ist berüchtigt für ihre Realsatiren. Einer ihrer Vertreter weiss genau, wann die Parodie in die Karikatur umkippt. Seit seinen ersten Liedern pflegt er eine romantische Pose, die, an ihrer eigenen Verlogenheit verzweifelnd, in Sarkasmus umschlägt. Und Lyle Lovett aus Klein, Texas, Abkömmling einer deutschen Bauernfamilie, einst Musikjournalist in Nashville, dann Strassenmusiker in deutschen Städten, später Clubattraktion in Texas, seither Singer/Songwriter für Eingeweihte, ein Meister der Verknappung, introvertiert, etwas verknotet, lächelt sein schiefes Lächeln und hält dem Country seine Stereotypen vor; der Inhalt verspottet die Form. Zu greinenden Steel-Gitarren und Besenschlagzeug singt er Songs wie ›I Married Her Because She Looks Like You‹ oder Zeilen wie

The preacher asked her,  
 And she said I do  
 The preacher asked me,  
 And she said yes he does too  
 And the preacher said  
 I pronounce you 99 to life  
 Son she's no lady, she's your wife  
 (›She's No Lady‹, 1987)

Solche Songs gelten in diesem Genre als Sakrileg, ihre Autoren werden ausgegrenzt.<sup>38</sup> Dabei scheint sein Autor von krankhafter Bescheidenheit. Auf den Plattenhüllen bleibt sein Gesicht im Gegenlicht, meist verschwommen, oft angeschnitten. Am liebsten lässt er sich aus der Distanz photographieren, allein in Hotelfluren. Seine Nebenrollen bei Robert Altman hält er für Spielerei. Das Interesse an seiner Arbeit scheint ihn zu überraschen. Die Neugierde über seine Person macht ihn verlegen. Es kümmert ihn nicht, wie wenig Leute er mit seinen Platten erreicht, auf denen er Country-Gitarren mit Bläsersätzen und Gospelchören versetzt, Bluesschraffierungen deponiert, Swing-Nummern, kahle Balladen und eine Andeutung von Rock'n'Roll. Mit abschüssiger Stimme hält er sich dann am Refrain fest, kündigt von staubigen Moteltimmern, wiederverlorenen Frauen und dem langen Schweigen am Küchentisch. ›She's Leaving Me Because She Really Wants To‹, heisst ein Stück

38 Kein Wunder, dass Lyle Lovett, K.D. Lang, Steve Earle und andere Ikonoklasten in Nashville nicht goutiert und auf den Country-Stationen kaum gespielt werden – nicht nur, weil sie das Genre mit Rock-, Gospel- und Soul-Elementen durchsetzen, sondern weil sie sich der Erzähltradition der Countrymusik verweigern.

von ihm,<sup>39</sup> und auf ›An Acceptable Level of Ecstasy<sup>40</sup> kommen die Hochzeitsblumen vom Bestattungsinstitut, das die Bläsertruppe vergiftet hat. Lovett ist der Buster Keaton der Country-Musik: Ein Stoiker, der die Katastrophen inszeniert, die er abwenden möchte. Sein Zentrum ist die Peripherie. Ein Ausbrecherkönig.

Die Bühnen sind zu gross für ihn, die Begleitgruppe viel zu gross, »my large band«, wie er sie nennt, als könne er in ihr verschwinden. Lyle Lovett trägt einen schwarzen Anzug und ein weisses Hemd, seine Musik klingt umgekehrt: aussen weiss, innen schwarz. Je später der Abend, desto dunkler die Musik. Die Einsätze sind perfekt gestanzt, die Synkopen spicken, hier ein kurzes Gitarrensolo, dort ein Cello-Ausflug, zwischendurch geht der Chor in die vollen, alle kommen auf ihre Rechnung, nur er nicht: ein Spiel mit dem Feuer der anderen.

Bezug auf ›Here I Am«. Der Song kontrastiert gesprochene Strophen ohne Begleitung mit einem gospelnden Refrain. Sein Protagonist ist der Anmacher vom Nebentisch. Im Refrain beschwört er die gute Absicht, in den Strophen widerlegt er sie. Der Refrain swingt mit sattem Bläsersatz.

Here I am  
 Yes it's me  
 Take my hand  
 And you'll see  
 Here I am  
 Yes it's me  
 All I want  
 Girl it's you

Lovett singt den Refrain im Duett mit Francine Reed, die Übereinstimmung zwischen den Partnern auch gesanglich einlösend. Die Geschichte läuft aber anders, soviel wird schon in der Eröffnung klar:

Hello. I'm the guy who sits next to you / And I read the newspaper over your  
 shoulder / Wait / Don't turn the page / I'm not finished / Life is so uncertain

Mit etwas gutem Willen liessen sich die letzten Worte poetisch interpretieren, zumal hier der Refrain zum ersten Mal einfällt. Spätestens in der zweiten Strophe ist es mit der Poesie vorbei. Lovett wechselt den Jargon und parodiert den Sozialarbeiterslang moderner Grosstadtbeziehungen.

39 1992.

40 1986.

Given that true intellectual and emotional compatibility / Are at the very least  
difficult / If not impossible to come by / We could always opt for the more  
temporal gratification / Of sheer physical attraction / That wouldn't make you  
a shallow person / Would it

»That wouldn't make you a shallow person« weist auf den Protagonisten zurück. Der sich darob nicht weiter kümmert, sondern den Flirt mit ungestümen Metaphern vorantreibt:

If Ford is to Chevrolet / What Dodge is to Chrysler / What Corn Flakes are to  
Post Toasties / What the clear blues sky is to the deep blue sea / What Hank  
Williams is to Neil Armstrong / Can you doubt we were made for each other

Das *Would it* in der zweiten und das *Can you doubt* in der dritten Strophe sind im Textheft ohne Fragezeichen abgedruckt. Sie werden entsprechend intoniert, weil sie nicht als Fragen gemeint sind, fragen kann nur Einer, der an Antworten interessiert ist. Die Strophen entlarven den Refrain als Phrase, seine Beteuerungen als müde Konventionen eines Genres, das sich auf die Rezyklierung von Konventionen kapriziert. Dabei ist Lovetts Stück nicht müde, nur unbarmherzig. Er führt die Country-Musik vor, indem er sie beim Wort und bei der Musik nimmt. Der Kluft zwischen dem Gesungenen und dem Gesprochenen entspricht die Distanz zwischen Mythos und künstlichem Mythos, zwischen Erzähl- und Metaebene.

In der dritten Strophe passt sich der Strophentext dem schwülen Sound des Refrains an, doch die Pointe lauert schon.

Look / I understand too little too late / I realize there are things you say and do /  
You can never take back / But what would you be if you didn't even try / You  
have to try / So after a lot of thought / I'd like to reconsider / Please / If it's not to  
late / Make it a – cheeseburger

Kalorien statt Emotionen. »Ich mag klare Standpunkte«, sagt Lyle Lovett über seine Songs, »und vielleicht ist meine Boshaftigkeit einfach der Versuch, deutlich zu sein, klar gezeichnete Charaktere zu haben.«<sup>41</sup> Seine liebsten Songs seien »songs about small bits of life. The songs that point out something that exists in human nature. Those are the kind of things that I enjoy writing about.«<sup>42</sup>

41 Zit. nach und übers. von Spex 1989, 43.

42 Kalogerakis 1992, 37.

Lovetts Satire funktioniert nicht in dem Sinne, dass er verspottet, was er im Grunde liebt. Sondern dass die Parodie mitunter auch als Ernstfall funktioniert. Emotionen lassen sich simulieren, also besingt er die Simulationen. Dass das »Here I am« im Refrain aufrichtig klingt, hat mit der Trennung in Song und Sprechtext, Refrain und Strophe zu tun. Es kommt einem vor, als müsse der Refrain, so verlogen er auch sein mag, vor der Desillusionierung des Textes bewahrt werden. Songschreiben in den Neunzigern: Simulationen von Illusionen angesichts des Unerträglichen.<sup>43</sup>

**Flucht ins Schillernde: Camp** Den Mythos transzendieren heisst, ihn zu überhöhen oder zu unterlaufen, ohne ihn aufzugeben. Dabei muss man sich etwas einfallen lassen. Dem Mythos des Rebellischen kam in Ermangelung der Rebellion die Glaubwürdigkeit bald abhanden. »Once we realized we couldn't make love not war«, wie Joni Mitchell sagt, »some of us said: O.K., let's make money.«<sup>44</sup> Schon deshalb können die Mythen nicht aufgegeben werden. Sie werden gebraucht, um das ökonomische Umfeld zu verschleiern.

Wer nicht rebelliert, schockiert. Die Schocker der Siebziger begehrten gegen die Rebellen der Sechziger auf, indem sie ihren Machismo attackierten. Daraus entwuchs die Figur des androgynen Stars, wie er in den Siebzigern von David Bowie oder Marc Bolan, in den Achtzigern von Prince und Madonna perfektioniert wurde, um die berühmtesten Beispiele zu nennen. Bowie hat 1974 einen Song geschrieben, der die Ablösung der einen Rolle durch die andere, des Rebellierens durch das Schockieren, des Hetero- durch das Bisexuelle zum Inhalt hat. Mit einer »bodentiefen Verneigung vor den Stones«, wie der deutsche Rocksänger Heinz Rudolf Kunze notiert hat,<sup>45</sup> parodiert Bowie das Gitarrenriff von »Satisfaction« und beginnt mit den Zeilen:

43 Der Vorgang erinnert an Simon Potters Fernsehstück »Pennies From Heaven«, wie es von Herbert Ross mit Steve Martin 1981 fürs Kino dramatisiert worden ist; auch dort wird, wie bei Potters Drehbüchern üblich, der unerträgliche Alltag in Songs glückverheissend überhöht. Der Unterschied zu »Here I Am« besteht vielleicht darin, dass Lovett als Erzähler um die Brüchigkeit dieser Allianz weiss und uns diese spüren lässt: Der Song als bedrohte Einheit und der Songschreiber als bedrohte Tierart.

44 Zit. nach dem von Rolling Stone herausgegebenen Dokumentarfilm »20 Years of Rock« von 1988.

45 1986, 116.

Got your mother in a whirl  
 She' not sure you're a boy or a girl

um später den Refrain nachzuschieben:

Rebel rebel put on your dress  
 Rebel rebel your face is a mess  
 Rebel rebel how could they know?  
 Hot tramp I love you so  
 (Rebel Rebel, 1974)

»Rebel Rebel« – schon die Verdoppelung verhöhnt den Gestus – feiert einen Subversionsmythos, der in einer Hymne auf androgyne Verlockungen verhöhnt wird. Camp heisst diese Rolle, der Bowie seinen Karrierestart verdankt.<sup>46</sup>

Der unscharfe Begriff, einst Ausdruck für homosexuelle Kommunikationsgestik in repressiven Zeiten, ist schon 1964 von Susan Sontag kulturell verallgemeinert worden. »The whole point of Camp is to dethrone the serious«,<sup>47</sup> schreibt sie und ergänzt rätselhaft: »Camp rests on innocence. That means Camp discloses innocence, but also, when it can, corrupts it.«<sup>48</sup> Und schliesslich: »Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture.«<sup>49</sup> Der Unterschied zwischen Dandy und Camp, schreibt Sontag, liege in der Einstellung zur Vulgarität: Camp beflügelt sich nicht am Wahren und Guten, sondern am schlechten Geschmack der anderen.

Positiv formuliert es Philip Core, der Camp als »a lie that tells the truth« bezeichnet und seine Ästhetik mit den Begriffen »camouflage, bravura, moral anarchy, the hysteria of despair, a celebration of frustration, skittishness, revenge« umschreibt. Camp, schreibt er, weise längst über die homosexuelle Ästhetik hinaus:

Camp is most obvious to me in a homosexual context, but I perceive it in heterosexuals as well, and in the sexless professionalism of many careers. There are only two things essential to camp: a secret within the persona-

46 Sechzehn Jahre später, auf seiner »Sound + Vision«-Abschiedstournee, sah ich Bowie während der – ihm verhassten – Nummer eine Videokamera hervorheben und sein Publikum filmen.

47 1990, 288.

48 Ebda., 283.

49 Ebda., 288.



lity which one ironically wishes to conceal and to exploit, and a peculiar way of seeing things, affected by spiritual isolation, but strong enough to impose itself on others through acts or creation.<sup>50</sup>

Die Definition liest sich wie eine Zusammenfassung dessen, was über Mythen im Rock und ihre Transzendierung gesagt wurde. Man fragt sich warum. Vielleicht weil im Männerkult des Rock'n'Roll immer homoerotische Phantasien mitschwingen; weil der Rock aus den Schwulenszenen der grossen Städten seit Jahrzehnten Impulse erhält und mehrere seiner Bewegungen orchestriert hat, von Glam bis Glitter, von Disco bis Voguing; weil Homosexuelle mit ihrem Gespür für Stilisierung und Dekor, wie Sontag vermutet, ihrem Gefühl für die Gleichwertigkeit aller Dinge prädestiniert sind, Mythen in ihrer Künstlichkeit zu transzendieren. Dafür spricht schon, dass viele Stars, von Madonna bis Annie Lennox, Tina Turner bis Grace Jones, George Michael und Elton John, Lou Reed und David Bowie, Freddie Mercury und Boy George und andere ihren Erfolg ungeachtet eigener sexueller Präferenzen zu einem beachtlichen Teil der gay community zu verdanken haben, die bei der Entwicklung neuer Stile und Tänze oft genug die Avantgarde stellt.<sup>51</sup>

Darüber hinaus ist Camp, wie Core impliziert, selbst zum Habitus des Rockstars geworden. Was einst Schock war, ist heute androgyne Pose von Designergruppen und anderen Narzissten, die, im doppelten Wortsinn, mit MTV gross geworden sind. Richard Goldstein hat in einem Essay über den Rollenwandel im Rock drei Typen herausdestilliert: den Hipster der fünfziger Jahre, den androgynen Hippie bzw. hippen Androgynen der Sechziger und Siebziger und den machistischen Rapper der achtziger und neunziger Jahre. »We persecute our sexual outlaws«, schreibt er, »but we also worship them as the embodiment of freedom against repression, chaos against rigidity, flesh and blood against abstract order.«<sup>52</sup>

Goldstein verkürzt natürlich, macht aber die Verschiebung politischer Akzente deutlich. Figuren wie James Dean oder Jack Kerouac, Jim Morrison und Janis Joplin hatten in den Fünfzigern und Sechzigern libertäre Positionen eingenommen, schreibt er; die sexuelle Befreiung wurde in Erwartung der gesellschaftlichen eingefordert. Mit den Acht-

50 Zit. nach Behrendt 1991, 60.

51 Siehe dazu insbesondere Hadleigh 1991.

52 1990, 35.

zigern aber, mit Aids, Reaganomics und Klassenspannungen, kehrten puritanische Arbeitsethik und Erfolgsstreben nach dem Vorbild von Michael Jackson oder Madonna zurück. Parallel dazu wurde von unten her, von Rappern wie den 2 Live Crew oder den Geto Boys, Sexismen einer selten gehörten Vulgarität artikuliert: Sexueller Revanchismus. »The hipster was a sexist«, sagt Goldstein,

but empathy with the Other kept his racism and homophobia in check. He, too, felt threatened by the social order. Times have changed, to say the least. Today's hipster manqué feels caught in a pincer movement between a puritanism that exudes fear of sex and a humanism that eschews male aggression. [...] What's being proclaimed is not the erotic ideal of my youth, but a violent misogyny and homophobia, distinct from even Henry Miller's cravings. This attitude – call it sexual revanchism – sets the rebel of the '90's apart from his predecessors. As with any new mystique, sexual revanchism is made for the marketplace.<sup>53</sup>

In den USA entbrannte im Zuge der Political-Correctness-Debatte ein Grundsatzstreit, ob Minderheiten aus ihrer Position heraus zur Missachtung sämtlicher Sprach- und Anstandsregeln berechtigt seien. In den Worten des Komikers Richard Pryor: »Niggers be holdin' them dick too, Jack.... white folks say, ›Why do you guys hold your things?‹ ›Cause you done took everything else, motherfucker ...‹.<sup>54</sup> »Freedom of speech«, rappt Ice-T, dessen Song ›Cop Killer‹ auf Druck von Warner Brothers zurückgezogen wurde, »as long as you don't say too much«. Umgekehrt argumentiert Ray Davies:

Coming up through the midway sixties it was much more difficult to write what you wanted to write about. Now things are more liberal, you see, anything goes. If you're a dance band, you can make sexual innuendo – not just innuendos, but pure sexual references and political references and racist references – you can say them because you're young and a rap band. If I said them as being kinda – not an elder statesman, but an established writer, it would be considered to be a derogatory comment and thus be censored.<sup>55</sup>

Die Frage ist aber auch, wie zwar nicht rassistische, aber sexuelle Anspielungen angebracht werden. Im Zusammenhang mit Jim Morrison und

53 Ebda, 38.

54 Zit. nach Murray 1989, 58.

55 Gespräch mit dem Autor, 1993.

Howlin' Wolf habe ich zu zeigen versucht, wie verschieden Sexualität im schwarzen und weissen Blues rezipiert wird und dabei Robert Pattison zitiert. »Irony is a trademark of the blues that rarely survives the transition to rock«, und: »The sex of the rock lyric is tumid and immediate, while in the blues, sex is usually fretsome and amusing.«<sup>56</sup> Pattison gibt eine Tendenz an, nicht mehr.<sup>57</sup> Als Tendenz ist die Beobachtung richtig.

**Curious Poses: Prince** Wie diese Ironie innerhalb der schwarzen Kultur funktioniert, lässt sich an einem Musiker zeigen, der die achtziger Jahre dominierte und die Kunst des Mythenspiels zur Vollendung gebracht hat. Sein Name ist Prince, und wie wenig andere seines Fachs hat er die Rollen des Rock anprobiert und wieder abgestreift.

I just can't believe what people say  
I'm I straight or gay  
I'm I black or white

sang er 1981 zu den Funk-Minimalisten von ›Controversy‹, dem Titelstück seiner vierten Platte, die ihm den Durchbruch bescherte als einem, der Tabus bricht und dennoch heil davonkommt. »I just can't believe«, singt er, doch das ist Koketterie. Der Witz der Zeile besteht darin, dass Prince in seinen Songs und Rollen gerade das vorführt, wovon er sich hier mit gespielter Entrüstung distanziert. Die Enthüllungen, die Michael Jackson angedroht wurden,<sup>58</sup> wären bei Prince nicht denkbar. Man kann ihm kaum etwas unterstellen, wonach er nicht inbrünstig verlangt hätte. Prince singt ohne Unterlass von Sex und Gott und Prince. Der Humor seiner Lieder verhindert, dass sie einem sexistisch vorkom-

56 1987, 58 f.

57 Gerade Ray Davies, den ich eben zitiert habe, ist ein glänzendes Beispiel für einen Humoristen der Erotik, der in Stücken wie ›She's my Friend‹, ›David Watts‹ oder ›Lola‹ tabuisierte Themen wie Transvestismus, Homo- und Bisexualität zum Schillern brachte. Heinz Rudolf Kunze hat in seinem Kinks-Aufsatz die vielfältigen Camp-Aspekte von Ray Davies' Person und Rolle herausgearbeitet (1986).

58 Er sah sich 1994 unversehens mit dem Vorwurf des Kindsmisbrauchs konfrontiert, den er mit Schweigegeldern zu entkräften suchte. Kommentatoren reagierten im Zuge der aufkommenden Schlammschlacht mit der Vermutung, mit solchen Enthüllungen solle ein Künstler desavouiert werden, um seinen Konkurrenten Platz zu machen. Damit sind die Anschuldigungen gegen Jackson nicht vom Tisch, aber es werden die Interessen sichtbar, die diese Anschuldigungen alimentierten. Jedenfalls kann man davon ausgehen, dass Jackson sich von ihnen nie mehr wird ganz erholen können.

men; sogar die Musik parodiert den Narzissmus ihres Autors. Sex, wie die Musik, ist für Prince ein Spiel williger und freiwilliger Partner.

Die Obsessionen seiner aufgeheizten Lieder – »Head«, »Get Off«, »Jack U Off«, »Sexy MF«, »Come« – wirken verspielt, nie gewalttätig, witzig, nicht machistisch.<sup>59</sup> Das hat mit der Leichtigkeit zu tun, mit der Prince seine Themen aufgreift und vertont. So virtuos der Multiinstrumentalist, Produzent, Studiobesitzer, Arrangeur und Choreograph diese Lockerheit auf seinen Platten, oft genug im Alleingang, Musik werden lässt, so spielerisch wird diese Kompetenz vorgeführt, wenn Prince auf der Bühne steht.

Erlaubt ist, was gefällt

Das Licht geht aus, der Vorhang auf. Die Scheinwerfer werfen purpurnes Licht auf die Bühne. Nebel wabert, Blitze zucken durch die Halle, Jubel brandet auf.<sup>60</sup> Ein unsichtbarer Chor skandiert »fight no more, fight no more, fight your own damn war«. Musiker und Tänzer steigen auf die Bühne. Hinten werden weisse Lettern hochgezogen, PRICE steht zu lesen, mit demonstrativer Verspätung rückt das fehlende N zum PRINCE nach; erst das Geld, dann das Vergnügen.

Der Sänger kommt, wirft sich in Pose, erstarrt und nimmt, bewegungslos, den Applaus der Sechstausend entgegen. Dreht eine Pirouette, schwingt sich an einer Kletterstange auf die Bühne, von den Suchscheinwerfern verfolgt. Läuft zum Mikrophon auf hohen Schuhen, die Hüften wiegend, die Arme schlenkernd, steht da und singt seine letzte Single, während der Rhythmus durch die Halle knallt. »I've seen the future and it will be« rappt er – wie wird sie sein, die Zukunft? Rauh wird sie sein, sagt er eine Strophe später und klagt, zum Beat der Schlagzeugmaschinen, zum pulsierenden Spiel der Band, zum Roboterballet seiner Mittänzer, zum Flackern der Scheinwerferbatterien an der Decke, zum rhythmischen Klatschen der Menge:

Systematic overthrow of the underclass  
Hollywood conjures up images of the past  
New world needs spirituality that will last

59 Es ist aufschlussreich, dass Prince als einer der wenigen mit Frauen zusammengespielt hat, die nicht in dekorativer Funktion auf der Bühne herumstanden, sondern als exzellente Musikerinnen: Rosie Gaines, Sheila E., Wendy and Lisa und viele andere.

60 Tatort: die Alsterhalle in Hamburg, der 7. Juli 1990, Prince' 32. Geburtstag, 6000 Zuschauerinnen und Zuschauer, fast ausverkauft.

Auf den Rängen stehen sie schon und winken, auch wenn niemand weiss, wie das zusammengehen soll: dass Prince über Hollywood herzieht und mit demselben Stück seinen Soundtrack zu Tim Burtons »Batman«-Film eröffnet, eine Hollywoodproduktion. Prince scheint das egal; erlaubt ist, was gelingt.

»No more war« oder »overthrow of the underclass« sind keine Botschaften, nicht mal Slogans, bloss noch Wortposen. Längst hat sich der Protest heisergeschrien, ist jeder Anspruch auf Authentizität aufgegeben worden. Es wird nicht mehr kritisiert, nur noch gefeiert. Thema der Feier ist die Feier selbst, eine Botschaft mit drei Buchstaben, die alles umfasst, was Prince uns seit seiner ersten Platte von 1977 nahebringen will: F U N, jene glücksverheissende Freizeitvokabel, die Gefährlicheres verspricht als Spass und meistens Harmloseres hält als Lust. Prince ist ein Meister im Erzeugen dieses Zustands, und er hat ihn auf unzähligen Liedern beschrieben; erlaubt ist, was gefällt.

So steht hier weder Hollywood zur Debatte noch all das, wovon Hollywood ablenken soll, sondern *Fun*. Dargeboten in einem Kontrastprogramm, das zunächst einmal seinem Autor gefallen muss; wenn auch die Sechstausend in der Halle ihre Freude haben, umso besser. Aber es ist nicht Bedingung.<sup>61</sup> Dabei macht er es dem Publikum diesmal einfach. Er hält sich an Bekanntes, spielt noch kein schwieriges oder unveröffentlichtes Material. Auf »1999«, der Aufforderung zum letzten Tanz, folgt die Anleitung, wie dieser aussehen soll.

Housequake! Shut up already! Damn!  
Tell me who in this house know about the quake?

Und ein paar Zeilen später, während Schlagzeug und Bass die Melodie zerschneiden:

Everybody jump up and down, housequake  
There's a brand new groove going round  
In your funky town, housequake.  
(»Housequake«, 1987.)

61 Sechsmal konnte ich Prince auf der Bühne erleben; 1987 mit den stilisierten Stadtkulissen von »Sign'o'the Times« in Zürich, 1988 im überdimensionierten Boudoir der »Love-sexy«-Tournee samt Bett, Cadillac und Basketballkorb in Modena, 1990 mit der »Nude«-Tour in Hamburg und Basel, 1992 samt »Diamonds and Pearls«-Staffage in Frankfurt und 1993 in Zürich – sechs Konzerte in sechs Jahren, keines auch nur andeutungsweise wie das andere. Und bei keinem der Eindruck, Prince habe sich ernsthaft überlegt, was wohl am besten ankäme.

Das ist mehr als der nachlässige Versuch, den Rappern den Meister zu zeigen, mehr als eine Hommage an James Brown, den Paten,<sup>62</sup> mehr als der Spagat zwischen schwarzer Tradition und weissem Pop, den Prince vorführt, indem er sich blitzschnell fallenlässt, die Beine spreizt und wieder hochschnellt, den Mikrofonständer herumwirbelt und zurückreisst für den nächsten Einsatz, sekundengenau, man steht da und kriegt vor Staunen den Mund nicht zu ob soviel nachlässiger Eleganz – »Housequake« macht das Medium zur Botschaft. Das Medium ist der Beat, die Botschaft, in Ekstasekürzeln skandiert, lautet: bewege dich. Sprache ist nur noch Körpersprache, Brennmaterial für das Feuer der Gefühle.

Auf der Platte »Sign'o'the Times« hat Prince das Stück mit beschleunigter Stimme gesungen und sich im Textheft als »Camille« getarnt, eines seiner vielen Pseudonyme. Camp, wie Philip Core ihn definiert: »a secret within the personality which one ironically wishes to conceal and to exploit.«<sup>63</sup> Er sei ein »universal hybrid« nennt ihn einer seiner Biographen, der Observer-Journalist Dave Hill;<sup>64</sup> wer seine Identitäten und Geschlechterrollen wechselt, muss wendig bleiben. So hart die Musik daherkommt, so leicht singt und tanzt Prince über sie hinweg, wirbelt über die Bühne, dreht Pirouetten, springt auf den Flügel, wirft seine Gitarre an, ohne einen Einsatz zu verpassen oder ausser Atem zu kommen, ohne den Eindruck zu erwecken, er wisse nicht genau, was er von uns wolle und wie er es erreichen würde.

Während die Menge noch schwitzt, rennt Prince zum rechten Bühnenrand und beginnt »Kiss« zu singen, ein leichtes Liebeslied. Eben wiegte man sich noch schwer im Takt, die Reime purzelten einem im Kopf herum, da nimmt die Band den Topf vom Herd, die Musik verknappt sich zur Andeutung. Prince holt kurz Luft und wirft sich ins Falsett, schwerelos:

You don't have to be beautiful to turn me on

Nicht schön sein, nur scharf, singt er und rollt die Augen. Wo die weissen Rock'n'Roll-Hengste rammeln, bleibt die schwarze Musik spielerisch, geht auf humorvolle Distanz, ein Geben und Nehmen. Man hört das Robert Johnsons Bluesliedern der vierziger Jahre an und dem hellen Soul

62 Siehe den Abschnitt »Get Up, I Feel Like a Wunschmaschine: James Brown« im Kapitel »Sound als Sprache«.

63 Zit. nach Behrendt 1991, 60, s.o.

64 1989, 130.

von Sam Cooke und Aretha Franklin, hört es aus der Verlorenheit von Otis Redding und der gebügelten Laszivität von Marvin Gaye. Erotik als Witz mit vielen Pointen. Prince bringt in jeder Zeile des Songs eine unter, ein Wort, einen Akkord, einen verschleppten Takt. Und den Satz, der fast Programm ist. Wir sind immer noch bei ›Kiss‹, dritte Strophe:

You don't have to watch ›Dynasty‹ to have an attitude

Worauf Prince affektiert das Haar zurückwirft, als wolle er sich über diese *attitude* lustig machen. Dabei ist *attitude* genau das richtige Wort, um seinen scheinbaren Widerspruch zwischen Verbindlichkeit und Unbekümmertheit zu verstehen. Was den Widerspruch zusammenhält, ist Kontrolle; Prince ist bei der Sache und steht zugleich über ihr. Attitude meint Haltung, Auftreten, Einstellung und Pose, im Fall von Prince alles zusammen. Auch Madonna spricht auf ihrer Single ›Vogue‹ von Marilyn Monroe und Marlene Dietrich und Fred Astaire und Ginger Rogers ehrfürchtig als Helden, Heldinnen mit *attitude* – etwas, das sie, als Einwandererkind der zweiten Generation, auch gerne gehabt hätte auf dem Weg zum Klassenwechsel, zwecks Linderung des Aufsteigertraumas.

Prince hat attitude und kontrolliert sie. Seine Musik und sein Auftritt funktionieren immer auch als Selbstdefinition. Das verschafft ihm ironische Distanz. So verführerisch sich Prince geben mag, so unberührt kann er einen lassen. Prince ist ein Politiker der Erotik, würde Jim Morrison wohl sagen. Politiker sind Strategen. Prince hält sich die Plattenfirmen und Musiker vom Leib, widersteht Terminen und Erwartungshaltungen. Er setzt seine Karriere kalkuliert aufs Spiel, benutzt die Konzerte nicht nur zum Aufführen, sondern immer auch zum Ausprobieren. Immer aber sind es seine Karriere, seine Musik, sein Studio. Wer die Mythen und Rollen beherrscht, behält die nötige Bewegungsfreiheit. Bis zu dem Punkt, an dem das Kontrollbedürfnis selbst zwanghafte Züge annimmt. Wie alle Künstler, die ihre Arbeit allein verrichten, ist Prince blind für eigene Fehler. Er produziert einen unglaublichen Ausstoss, hinter dem aber nicht nur Fleiss steckt, sondern Rastlosigkeit.<sup>65</sup>

65 Prince ähnelt auch darin Frank Zappa. Beide sind – oder waren – hochbegabte Ego-manen und Alleskönner, ferner Drogenverächter und auch sonst stark auf Kontrolle aus. Prince' einzige Sucht scheint die Musik, Zappa gestattete sich noch das Nikotin. Viele Kollegen hätten ihr Vermögen verkokst, haben beide – und unabhängig voneinander – ausgesagt; sie hätten es vorgezogen, sich ein Studio zu bauen. »The reason why my voice is so clear«, sagt Prince auf dem Stücke ›I No‹, »is because there is no smack in my brain.« Auch Zappa mag es sauber; nur die Phantasie darf schmutzig sein.

Die Wirkung ist die einer gewissen Kühle, ausgedrückt in der Zeile aus ›When Doves Cry‹ von 1984.

*Animals strike curious poses*

Da Tiere gerade das nicht tun, lässt sich die Stelle als Geständnis lesen. Prince hat das Stück um die Bassspur herum aufgebaut und den Bass zuletzt weggemischt,<sup>66</sup> als wolle er diesen Verlust an Selbstverständlichkeit kenntlich machen. Die Zeile weist über den Song hinaus. Sie thematisiert eine auffällige Diskrepanz zwischen dem, was Prince beschwört und dem, was er damit auslöst. Dass einer so viel kann und tut und davon erzählt, mag Bewunderung auslösen, aber Leidenschaft? Davon ist in einem Vibrato John Lee Hookers, einer atemlosen Zeile von Otis Redding, einer Sprechpause Sly Stones mehr zu spüren als in Prince' Pirouetten.

Die Mythen zu transzendieren hiesse demnach, auf emotionale Konnotationen zu verzichten. Spätestens seit der Platte »1999« hat Prince aufgehört, Mitmusiker in seine kompositorische Arbeit einzubeziehen. Er arbeitet mit einem festen Stab von Leuten. Aber er schreibt, arrangiert und produziert sein Material immer selbst. Lange Zeit spielte er es auch selber ein, in seinem Paisley-Park-Studio bei Minneapolis das seine Fans aufsuchen wie einen Tempel oder ein Mausoleum. Ein Einsamer, der von der Zweisamkeit singt.<sup>67</sup>

### I Could Do This All Night

Als habe er gehört, was man sich da zusammendenkt, schickt Prince seine Musiker fort und lässt sich eine Gitarre reichen, beugt sich über das Instrument und beginnt spitze Töne und Arpeggien zu spielen, kaum verzerrt, im Stil des frühen Blues statisch geladen. Prince spielt die Andeutung von einem Blues, einen Blues, zwischen den Tönen. Blues eben mit attitude, als habe er seine Schwere verloren im Zeitalter der totalen Simulation, als wisse man noch genau, wie's geht, aber nicht mehr genau, wie es sich anfühlt: ganz nah dran. Näher dran zu sein hiesse zu leiden.

Dann drückt er ein Pedal und der Ton geht in die Breite. Hymnisches wird angesteuert. Hoffnungsvoll flammen die Feuerzeuge auf. Die Menge beginnt zu schunkeln. Prince gibt ihr ›Purple Rain‹, serviert den

66 Diese Beobachtung verdanke ich Benedetto Vigne.

67 1996 wurden Ehe- und Familienpläne ruchbar.



Schmachtfetzen mit allem, was man sich wünschen kann. Das gleichnamige Album und der Film sind als Anbiederung an den weissen Mehrheitsgeschmack rezipiert worden. Dabei sieht sich Prince, der sich als Sohn eines Mulatten und einer Weissen von Geburt an zwischen den Kulturen befand, nicht als Schwarzen und schon gar nicht als Weissen, höchstens als Mitglied der Menschheit. Dieses Bekenntnis hat er sich von den Hippies geborgt.

Wo Prince herkommt, stellen die Schwarzen eine verschwindende Minderheit. Minneapolis gilt als eine der weissesten Städte Amerikas, was mit erklärt, warum sie lange Zeit kein musikalisches Zentrum bot. Wer als Schwarzer in Minneapolis aufwächst, schreibt Dave Hill in seiner Prince-Biographie, dem bleibt nur eine Alternative: sich anpassen oder auswandern. Prince tat keines von beiden.

I wish there was no black and white  
I wish there were no rules

singt er auf ›Controversy‹. Er wird das Stück seinem Publikum gegen Konzertende um die Ohren schlagen, in einer Minimalversion, doch die Botschaft bleibt dieselbe: Rassentrennung – und, wenn wir schon dabei sind: Geschlechtertrennung – hat für Prince nie existiert, jedenfalls nicht als Problem.

Damit ist den Erwartungen des Publikums aber genug entsprochen. Bei ›Alphabet Street‹ singt Prince die Strophen immer schneller und dehnt dafür beim Break die Pause aus, zweite Strophe, dritte Strophe, die Pause wird immer länger, beim vierten Mal bleibt die Band stehen, unbewegt, die Menge jubelt und wartet, auf dass es weitergehe. Stattdessen gibt der Chef einen Einsatz, und die Band lässt einen knochenrüttelnden Funk vom Stapel. Das Publikum reagiert ratlos. Alle Melodien, die Prince ein Konzert lang aneinandergereiht hat, gehen im Rhythmus unter. Die Musik wird schneller. Das Publikum geradezu verstört; Enttäuschung macht sich breit, Betretenheit. So spontan hatte man sich das Ganze nicht vorgestellt. Die Spontaneität an Konzerten ist so ritualisiert, dass man das Ritual vermisst, wenn ein Künstler es spontan durchkreuzt. Prince traktiert seine Gitarre und singt, was ihm grad einfällt, einen Blues von Bo Diddley, einzelne Rap-Zeilen, Funk-Parolen. Die Verwirrung scheint ihm Spass zu machen. Er entlarvt die Wünsche seines Publikums als Erwartungen. Er nimmt ihm seine Lieder wieder weg, entstellt sie, bearbeitet sie, setzt sie neu zusammen. Was sich nicht bewegt, interessiert ihn nicht.

Während die Band weiterlärm, sich die ersten im Saal die Ohren zuhalten und fassungslos nach vorne schauen in der Hoffnung, Prince möge weiter seine Lieder singen, greift er sich das nächste Mikrofon und sagt, es klingt wie eine Drohung: »You know I never grow tired.« Dann, eine Spur lauter, »I said I never grow tired. I could do this all night.« Und gibt, nach voller Konzertlänge, nochmals einen drauf. Plötzlich packt's die Menge wieder, einzelne beginnen zu tanzen, es geht wieder los und weiter. Aber es geht nicht weiter. Ein letzter Trommelwirbel und Schluss. Die Band tritt ab, das Licht geht an. Ein Prince wartet nicht.

**ROCK ALS ERZÄHLWEISE (EXTENDED VERSION)**



## ROCK ALS ERZÄHLWEISE (EXTENDED VERSION)

### *Der Song als bedrohte Einheit*

*// Auf der Suche nach dem guten Song: Motown / Martha and the Vandellas und die Stones: Tanzen und Marschieren / John Lennon über Sound / Bob Geldof über Motive / Richard Thompson über das Gesagte und Gemeinte / Warum R.E.M. ihre Texte nicht abdrucken / Songschreiber bei der Arbeit: Joni Mitchell, Neil Young, David Byrne, Ray Davies / Der Sänger als Erzähler: David Byrne, T-Bone Burnett, Elvis Costello, Lou Reed / Der Song als Meta-Song: ›Tower of Song‹ von Leonard Cohen / Geschichten aus der Enge: ›Sunny Afternoon‹ von den Kinks, ›Respectable Street‹ von XTC / ›Louie Louie‹ und das FBI / Worte des Vorsitzenden Pete Townshend / Alles sagen in drei Minuten / ›Can't Explain‹ von den Who / Erzähler unterwegs: ›Amelia‹ von Joni Mitchell, ›Shore Leave‹ von Tom Waits //*

Was macht den guten Song? »God«, gibt James Brown zurück, als ich ihn im Sommer 1992 frage. »The public«, sagt er drei Jahre später auf meine selbe Frage. »Luck, I think, just luck«, antwortet mir Paul McCartney. »Probably that it conveys emotions, somehow; that it moves the listener«, sagt Richard Thompson 1994.<sup>1</sup> »A good pop song will always be what you expect to hear and surprise you at the same time«, erklärt Ray Davies von den Kinks; »you were expecting it, but it happens in a diverse sort of way.«<sup>2</sup> Die Zurückhaltung ist typisch. Auch William ›Smokey‹ Robinson, Vizepräsident, Songlieferant und Sänger für Motown, blieb beim ›Motown Company Song‹ von 1961 im allgemeinen:

Our main purpose is to praise the world  
With songs the D.J.'s are glad to play

Smokey Robinson hat über zweitausend Songs geschrieben und Besseres gedichtet als diese Werbung in eigener Sache. Aber er kennt die

1 Gespräch mit dem Autor, 1994.

2 Gespräch mit dem Autor, 1993.

beiden Erfolgsrezepte, mit denen Motown innert zwölf Jahren 85 mal die Billboard Top Hundred anführte – 29 mal die Pop-, 56 mal die R'n'B-Charts:<sup>3</sup> Ein guter Song hat eine innige Botschaft und versteht sie eingängig aufzumachen. Motown-Präsident Berry Gordy wusste Talente wie Marvin Gaye und Martha Reeves, Stevie Wonder und Michael Jackson, die Four Tops und die Temptations zu versammeln, um ihm solche Songs zu singen. Und konnte sich auf einige der besten Songschreiber verlassen, die sie ihm schrieben. Dennoch gilt Robinsons Erfolgsformel immer noch.

Bis zum 20. Juni 1965 galt sie ohne Einschränkung. An diesem Tag erschien Bob Dylan's Song ›Like a Rolling Stone‹, eine Beschimpfung in vier Strophen, sechs Minuten und sieben Sekunden. In Bruce Springsteens Erinnerung, wie er sie 23 Jahre später in seiner Laudatio zu Dylans Aufnahme in die Rock'n'Roll Hall of Fame formulierte, nimmt sich der Moment wie eine religiöse Erfahrung aus:

The first time that I heard Bob Dylan, I was in the car with my mother and we were listening to, I think, WMCA, and on came that snare shot that sounded like somebody'd kicked open the door to your mind: ›Like a Rolling Stone‹. [...] I sat there and I didn't say nothin', but I knew that I was listening to the toughest voice that I had ever heard. It was lean and it sounded somehow simultaneously young and adult.<sup>4</sup>

Dylan hat mit seinen Liedern dasselbe getan wie die Blues- und Soulsänger vor ihm: dem Genre aus der Pubertät hinauszuhelfen, ohne seine Vitalität zu verraten. In Springsteens Worten: »The way that Elvis freed your body, Bob freed your mind and showed us that just because the music was innately physical did not mean that it was anti-intellect.«<sup>5</sup>

3 1966, auf dem Höhepunkt ihres Erfolgs, konnte Motown drei Viertel seiner Veröffentlichungen in der Billboard Top Hundred plazieren (Hündgen 1989, 70). Eine Auflistung aller Motown-Plazierungen findet sich im Anhang von Nelson Georges Motown-Buch (1985, 204–237).

4 Springsteen 1988, 178.

5 Ebda.

Dylans Song, »this long piece of vomit« – seine Worte<sup>6</sup> – klingt hämisch, in seiner Häme aber ambivalent.<sup>7</sup>

Motown wollte keine erwachsene Musik produzieren. Sein Slogan definierte eine andere Zielgruppe: »The Sound of Young America«. Obwohl seine Künstler schwarz waren, sprach Motown-Präsident Gordy vom jungen, nicht vom schwarzen Amerika. Im Vergleich zum Stax-Label in Memphis, das Motown mit rauhem Südstaaten-Soul konkurrierte, produzierte Motown schwarzen Pop auch für den weissen Markt. Gordys Standarddefinition des Motown-Sounds als »a combination of rats, roaches, love and guts« ist Selbststilisierung. »Motown promoted Gordy as an affirmative, unthreatening symbol of black capitalism«, schreibt Nelson George in seiner Analyse der Firma; »he clearly stated that his goal was to buy into mainstream standards.«<sup>8</sup>

Motown hat seine Künstler ebenso ausgebeutet wie jedes weisse Label auch, und wenige Firmenchefs sind von ihren Musikern so gefürchtet, bewundert und gehasst worden wie Berry Gordy. Die Sänger und Gruppen mussten ihre Herkunft nicht verleugnen, aber die dabei gemachten Erfahrungen codieren. »Ich bin frei, weil ich meine Unfreiheit benennen kann«, hat Diedrichsen das Paradox formuliert. »Aber ich bin hoffnungslos unglücklich, weil ich nur das Glück aussprechen darf, das Unglück nicht.«<sup>9</sup> Dieses Glück im Unglück findet seinen Ausdruck im

6 Zit. nach Williams 1990, 148.

7 Paul Williams hat argumentiert, dass Dylans Beschimpfung der Namenlosen – »you used to be so amused«, »how does it feel to be on your own / with no direction home« usw. – auf ihn selbst gemünzt ist (1990, 153). Der Song verweist auf eigene Rollen und künftige Konflikte. »Dylan sang a lot of personal things saying ›you‹«, sagt auch Joni Mitchell, die es wissen muss; »it's easier for a man.« (zit. nach Flanagan 1990, 281) Hier muss auch Dylans berühmteste Aufführung des Songs erwähnt werden, vorgetragen in der Free Trades Hall von Manchester am 17. Mai 1966. Berühmt ist die Aufführung deshalb, weil ihr ein »Judas«-Ruf aus dem erzürnten Publikum voranging, das Dylan als Folk-Ikone konserviert haben wollte. »I don't believe you, you're a liar«, konterte Dylan von der Bühne, drehte sich zur Band und kommandierte: »Play fucking loud.« (siehe auch Williams 1990, 204 ff.) »Like a Rolling Stone« ist keine schlechte Antwort auf solche Bezeichnungen, gerade weil die Anklagen des Songs auf den Kläger zurückfallen. Dass Dylan Jahre später, während seiner fundamentalistischen Phase, dieselbe Bezeichnungsrhetorik verwendete wie sein wütender Fan, hat etwas Ironisches, braucht aber kein Widerspruch zu sein. Das Mitgemeinte holt einen immer ein. (Die erwähnte Version von »Like a Rolling Stone« ist nur auf Schwarzpressungen zu hören, z.B. auf der Live-Anthologie »You Don't Know Me« von 1993 oder auf einer irrtümlich mit »Royal Albert Hall« betitelten CD von 1992.)

8 1989, 87 f.

9 1993, 58.

Gospel, »the most influential and yet least-known American popular music«, in den Worten des Politologen Ray Pratt. »Both the music and the church it came out of are impressive creations of an oppressed minority who used the music as a mode of psychological revitalization.«<sup>10</sup>

Smokey Robinsons »Praise the World« hat eine religiöse Konnotation, die auf die Gospel-Herkunft vieler Motown-Artisten verweist. Man hört den Gospel im hymnischen Gesang von Marvin Gaye und den Temptations, aus der Soulphrasierung von Gladys Knight und Martha Reeves. Unglück haben/vom Glück singen: Robinsons Forderung bringt den Sänger in ein Dilemma. Gefälligkeit garantiert Erfolg, untergräbt aber die Glaubwürdigkeit, und auf die kann kein Song verzichten, der von seinem Publikum akzeptiert werden will. Das Resultat sind Kompromisse. Die Motown-Songs wussten Leichtigkeit und Schwere, Gefälligkeit und Gefährlichkeit zu einem explosiven Gemisch zu verführen. »Motown was aggressive good times«, hat der Radiojournalist Elvis Mitchell den Gegensatz formuliert, »a flag signalling the rich possibilities of the era of John F. Kennedy and Martin Luther King, a time of unlimited vistas where the poetry of pop could thrive in a mixed marriage with working class perseverance.«<sup>11</sup>

**Warum Lieder Texte haben** In der akademischen Debatte über Songs, so vorhanden, werden solche Codierungen übersehen. »The music part of songwriting is much more potent and powerful than the lyric part«, sagt Paul Simon, »but it's harder to write about.«<sup>12</sup> Simon Frith hat diesen Umstand in seinem Essay »Why do songs have words?« von den vierziger Jahren über die marxistischen Auseinandersetzungen der Sechziger und Siebziger bis in die Rap-Debatte der Achtziger hinein untersucht. Er zeigt, dass die meisten Analysen sich auf den Liedtext beschränken, ohne Vortrag und Phrasierung, Rhythmus und Arrangements wahrzunehmen. Er hält das für einen Fehler:

In songs, words are the sign of a voice. A song is always a performance and song words are always spoken out, heard in someone's accent. Songs are more like plays than poems; song words work as speech and speech acts, bearing meaning not just semantically, but also as structures of sound

10 1990, 58.

11 1992, 5.

12 Zit. nach Flanagan 1987, XI.



that are direct signs of emotion and marks of character. Singers use non-verbal as well as verbal devices to make their points – emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories.<sup>13</sup>

Das Gesungene enthält Decodierungshinweise zuhanden des Gesagten: Sprachsound.<sup>14</sup> Da solche Verschlüsselungen in der akademischen Rock-Rezeption unterschlagen werden, nimmt sie den Song bei den Akkorden und den Text beim Wort. Und findet, was zu suchen sie sich vorgenommen hatte: Banalität. Die konservative Kritik interessiert sich für die Fähigkeit von Songs, die emotionalen Bedürfnisse des Publikums, sein Sozialverhalten zu verbalisieren. Marxistische Theoretiker fokussieren auf Authentizität. Beide Ansätze haben ihre Berechtigung. Die lyrische Wucht von Rap und HipHop ist auch eine Funktion seiner Benennungen. Beim Blues der vierziger und fünfziger Jahre sind gesellschaftliche Realitäten und private Wünsche präziser aufgearbeitet worden als in den Popsongs der frühen Sechziger.

Die Reduktion des Songs auf den Text ignoriert aber das Wechselspiel von Gefälligkeit und Renitenz, ausgedrückt in der Vieldeutigkeit von Wortwahl, Phrasierung und Rhythmus. Wer von Motown-Nummern der Mittsechziger wie ›Dancin' in the Streets‹ oder ›Nowhere to Run‹ von Martha and the Vandellas den Text studiert, kann ihre politische Implikation nicht erklären. Denn ›Nowhere to Run‹, im Grunde ein trauriges Liebeslied, geriet zum Fanal der ersten heimkehrenden Vietnamveteranen, die als Patrioten in den Krieg gezogen waren und als Krüppel zurückkehrten.<sup>15</sup>

Die absteigende Bläserpassage, das rollende Schlagzeug, der Refrain, mit dem das Stück einsetzt, funktionieren als Signale, verstärkt durch Martha Reeves' atemlosen, kaum ondulierten Vortrag. Die Aufmerk-

13 Frith 1988c, 120.

14 Gerade darin, sagt Iggy Pop, liege die Qualität eines Frank Sinatra: »There's absolutely no other singer who's lived in the last fifty years who can touch him«, sagt er. »First of all, just as a singer, his phrasing is absolutely unique [...] Secondly, the way he handles the lyric, the way he believes in it and sings the words – as opposed to most singers who try to open their mouth and make an impressive sounds. They don't know what they're saying. And because of that it doesn't strike you as much. Frank Sinatra understands what he's saying, and that's important. He subordinates his own ego to the ego of the lyric.« (Gespräch mit dem Autor, 1986)

15 In dem Film »Good Morning Vietnam« von Barry Levinson (1987) schickt der Soldaten-DJ Adrian Cronauer alias Robin Williams den Song unerlaubterweise über den Soldatensender.

samkeit verlagert sich von den Worten auf ihre Implikationen. »Die Wahrheit im Gospel-Ritual, das Verstandenwerden im Blues-Bekenntnis stellen sich nicht mehr ein«, wie Diedrichsen über das Stück anmerkt. »Es gibt kein Entkommen mehr, in der Freiheit der Mobilität lauert die totale Abhängigkeit.«<sup>16</sup> »Dancin' in the Streets« wiederum mit seinem Fanfarenkürzel zum Auftakt, dem Insistieren des Chors, dem jubelnden Übergang auf das Zwischenstück, die bridge in der Songmitte, vermittelt weit mehr als ein Tanzangebot; der Song funktioniert als Internationale der Adoleszenz.

Calling out around the world  
Are you ready for a brand new beat  
Summer's here and the time is right for dancin' in the street

Später ist aus dem »dancin'« ein implizites »marchin'« und aus der Tanznummer eine Demonstrationsparole geworden. Nahtlos konnten sich die Stones fünf Jahre später auf »Street Fighting Man«, zum schepfernden Klang von Keith Richards Gitarre, dem Duktus des Refrain anpassen.

Ev'rywhere I hear the sound of marching, charging feet, boy'  
Cause summer's here and the time is right for fighting in the street, boy

Ich habe beim Subversions-Mythos im Zusammenhang mit den Sex Pistols beschrieben, wie die Stones ihre Deklaration im Refrain zurücknehmen – »but what can a poor boy do« – und auf die Musik zurückbiegen – »except to sing in a rock'n'roll band«. Martha and the Vandellas singen von Tanz und meinen Protest, bei den Stones ist es umgekehrt. Im Endeffekt kommt es auf dasselbe heraus;<sup>17</sup> im Akt der Beschönigung ist die Dissonanz angelegt.

Der Widerspruch zwischen Glaubwürdigkeit und Gefälligkeit wird unaufgelöst ausagiert. Die Absicht ist, innerhalb eines gefälligen Mediums Subversion zu betreiben – erotische, politische, ästhetische. Ihr Ausdruck ist das, was Martha and the Vandellas den »brand new beat« nennen, den Rhythmus, der die Sängerin und ihre Hörer vorwärtstreibt.

<sup>16</sup> 1993, 67.

<sup>17</sup> Auch Patti Smith ist die Gemeinsamkeit aufgefallen: »They [the Stones] took up where Martha and the Vandellas left off. Real heatwave dancing music. Thru Demon genius they hit that chord. Basic as Charlie's drum beat. As primitive as a western man could stand. Find the beat and you dance all night.« (1975, 213)

Deshalb ist es absurd, den Rolling Stones für ihre Spitzkehr bei ›Street Fighting Man‹ Verrat politischer Positionen vorzuwerfen. Wie kann man etwas verraten, was man nie besessen hat? »I've never been a Conservative or a socialist personally, except in my teens«, liess Jagger im Januar 1993 verlauten.<sup>18</sup>

Das hat die Stones nicht an der Veröffentlichung von Stücken und Platten gehindert, die ihr Desinteresse Lügen strafen. Das Album »Exile on Main Street« von 1972 zum Beispiel, eine der besten Rockplatten überhaupt, ist eine politische Platte, auch wenn Politik nicht darin vorkommt. Statt dessen reden die Stones von Sex und Speed, Spiel, Rausch, Tod, von Verzweiflung, Trotz und Vitalität, spielen dazu Rock'n'Roll und schwarzen R'n'B, herbe Countrymelodien und Second-Line-Funkformeln. Die Aufnahmen verliefen chaotisch,<sup>19</sup> das Album hat das Chaos packend vertont. Verhandelt wird, wie Thiessen wohl sagen würde, ein Protest durch Bewegung. Eingefordert wird das Vergnügen, und »in a society fueled by imposed discipline«, wie Stanley Aronowitz es formuliert, »pleasure is subversive«.<sup>20</sup> Musiker wie Fans scheinen zu wissen, was den Kritikern entgeht: dass die gesellschaftliche Wirkung der Musik weniger im Was zu suchen ist als im Wie.

Das, fand John Lennon, gelte sogar für Dylan: »He used to come with his acetate and say, ›Listen to this, John, and did you hear the words?‹ I said, that doesn't matter, the sound is what counts – the overall thing. ... You don't have to hear what Bob Dylan is saying; you just have to hear the way he says it.«<sup>21</sup> Lennon selbst hat den oft zitierten Satz getan, »I just shove a lot of sounds together, then shove some words on«, mit der selten zitierten Ergänzung allerdings, wonach »we know we're conning people, because people want to be conned. They give us a freedom to con them«.<sup>22</sup> Das ist Koketterie. »John always knew perfectly how to make something complex sound simple«, sagt Produzent George Martin<sup>23</sup> und entlarvt den Spontaneitäts-Mythos, wonach ein guter Song ebenso schnell geschrieben und aufgenommen sein will wie gehört. Lennons Selbstverständnis beschreibt eher Rezeption als Kreation.

18 Coleman 1993, 20.

19 Näheres und Weiteres siehe unter: Scaduto 1975, Sanchez 1993, Bockris 1992, Andersen 1993.

20 Zit. nach Pratt 1990, 131.

21 Zit. nach Wenner 1981, 154.

22 O.Q.

23 Im Fernsehfilm »The Making of Sgt. Pepper« von 1992.

Fast umgekehrt formuliert es Dylan selbst. »Some songs are best written in peace and sung in turmoil.«<sup>24</sup> Beide haben sich zeitlebens gegen den Kunstanspruch gewehrt. Er sei »not a poet«, nur »a Song and Dance man« ist nur Dylans bekannteste von vielen Äusserungen.<sup>25</sup> Er charakterisiert den Unwillen, die eigene Arbeit durch Überhöhung zu legitimieren. Rock'n'Roll versteht sich als Alternative, nicht als Konkurrenz zur Kunst. In meinen Gesprächen mit Songschreiberinnen und Songschreibern<sup>26</sup> kam Unruhe auf, wenn ich sie um die Analyse ihrer Arbeit bat. »You should never, ever be understood completely«, haben wir von Johnny Rotten gehört.<sup>27</sup> Das Misstrauen gründet nicht zuletzt in der Erfahrung, dass das Werk seine Aura verliert, wenn man es analysiert. Zumindest für die Analyse selbst ist diese Vorstellung richtig: Wer über Musik schreibt, kann nur scheitern.

### *Erzähler*

Songschreiber wird man nicht zuletzt aus Mangel an Alternativen, um nicht vor dem Arbeitsamt oder hinter dem Fließband zu enden. »Music is a form of transportation for me«, sagt Iggy Pop; »it's transported me geographically out of the Midwest where I'm from. It's transported me out of my limited role as a high school graduate. It's transported me emotionally and cross-culturally.«<sup>28</sup> Härter formuliert es Bob Geldof: »The only act of revolution left in a collective world is thinking for yourself«, schreibt er in seiner Autobiographie.<sup>29</sup> Ähnlich un-

24 O.Q.

25 Der Satz erhielt Jahrzehnte später zusätzliches Gewicht, als CBS/Sony den Ausschnitt aus der Pressekonferenz von 1965 dem Dylan-Tribut vom 16. Oktober 1992 bzw. seiner Live-Übertragung aus dem Madison Square Garden voranstellte. »Do you think of yourself primarily as a singer or as a poet?«, hatte ein Journalist von ihm wissen wollen. »Oh, I think of myself more as a song and dance man, y'know.« – »A what?« – »Song and Dance man.« – »Why?« – »Oh, I don't think we have enough time to really go into that.«

26 Die am häufigsten Zitierten seien der Übersicht halber aufgeführt: Peter Buck, David Byrne, John Cale, Nick Cave, Elvis Costello, Chuck D., Ray Davies (Kinks), George Martin, Joni Mitchell, Randy Newman, Andy Partridge, Iggy Pop, Lou Reed, Richard Thompson, Pete Townshend, Tom Waits. Eine Liste mit allen vierzig Gesprächspartnerinnen und -partnern samt Datum, Ort und eventuellen Mitfragern befindet sich im Anhang (siehe den Abschnitt »Eigenes Material« im Quellenteil).

27 Lydon 1994, 4.

28 Gespräch mit dem Autor, 1986.

29 1986, 152.

geschminkt äussert er sich über Berufswahl, Musikpresse und Konkurrenz. Da Geldof sagt, was viele seiner Kollegen denken, lohnt sich das ausführliche Zitat.

I continually annoyed the purists by saying in interviews, as I had done ever since the early days in Dublin, that what I wanted out of pop music was to get rich, get famous and get laid. Getting rich would give me what Humphrey Bogart called Fuck You money – the ability to do exactly what you liked, and you could only do that if there was no one who had any financial leverage on you. To the Stalinist music press this was evidence of my capitalist deviancy. Getting famous seemed to be no more than an articulation of what is implicit in the very act of playing music on stage as distinct from playing it for pleasure in the bedroom at home. To the music press this was proof that I was on a gigantic ego trip from which everyone else in the pop world seemed to be exempt. Getting laid, regularly and often, as most musicians did, seemed to me to need no recommendation to someone who had been nervous about even asking a girl to dance. To the music press, stating it was a form of sexist exploitation. We<sup>30</sup> had, in their terms, nil credibility. Street credibility was perhaps the most important and unquantifiable asset to possess in the music world then: Talent and ability couldn't get it for you. Record sales positively stripped you of it, unless you had already become icons like the [Sex] Pistols. ›Cred‹ was achieved by your rhetorical stance [...].<sup>31</sup>

Weniger krass ausgedrückt, in den Worten des Jazzsaxophonisten Arthur Blythe, geht es »about finding a personal voice within the common language«. <sup>32</sup> Präziser Ray Davies: »I still think that I'm writing about the person who's trying to hop through the hole of society trying to make a voice for himself. And struggling against other forces that try to stifle the voice. And even as he becomes, you know, middle-aged, an older man, he can still keep the fight going.« <sup>33</sup>

Wer sich so abmüht, möchte respektiert werden, nicht umarmt. »Rock'n'Roll isn't even music, really. It's a mistreating of instruments to get feeling over«, sagt Mark E. Smith von The Fall. <sup>34</sup> Andere, ähnlich trotzig, erklären die intellektuelle Debatte über ihre Arbeit für irrele-

30 The Boomtown Rats, Geldofs damalige Band – jmb.

31 Geldof 1986, 159 f.

32 Zit. nach Denski 1992, 45.

33 Gespräch mit dem Autor, 1993.

34 Zit. nach Pattison 1987.

vant. Wieder andere gehen so weit, ihre eigene Bildung herunterzuspielen; »to be able to act stupid is a great gift«, sagt die Sängerin Courtney Love.<sup>35</sup> Oder sie verhöhnen den intellektuellen Gestus in parodistischer Überhöhung. Relevant ist in allen Fällen, nicht denen ihr Spiel zu spielen, sondern eine Alternative herbeizumuszieren. Es geht um die Rückeroberung der Worte, darum, sie zu reemotionalisieren, akustisch gedacht: die Worte mit dem Wortklang zu verknüpfen und ekstatisch zu rhythmisieren. Rocktexte versagen als Lesetexte, weil sie nicht zum Lesen gedacht sind, sondern zum Hören; im Gesagten schwingt das Gesungene mit und umgekehrt, die eine Erzählweise versichert sich der anderen. »There are songs where you don't have to say what you're singing about«, sagt der englische Songschreiber Richard Thompson.

You sing about one thing and there's a undercurrent. Just a suggestion or something else; that's a very common thing in music. The great thing about songwriting is that you can write what is simply a pop song, but you can suggest something deeper or darker. [...] I don't think there's a rule [for that]. It could be the music, it could be something in the verse, it could be something in the way you sing it. In the way you sing it you could sing it ironically. There could be something disturbing in the way it is performed, in a way the music is written.<sup>36</sup>

Wo dieser »undercurrent« herkommt, scheint weniger wichtig. »With a sense of amazement you can look down at your hands and say: ›This isn't me playing‹«, sagt Keith Richards, geradezu hymnisch.<sup>37</sup> Joni Mit-

35 Zit. nach Bartels 1994, 16. Der R'n'B-Sänger Peter Wolf, der mit der J.Geils Band Stücke wie ›Love Stinks‹ oder ›Hard Drivin' Man‹ aufgenommen hat, ist Shakespeare-Kenner. Der Ledermann Bob Hatford von Judas Priest kennt seinen Baudelaire; Alice Cooper alias Vincent Fournier war mit Salvador Dalí befreundet; der Heavy-Metal-Bonvivant David Lee Roth kann ein Psychologiestudium vorweisen - undsoweiter. Dass es sich bei den Tiefstaplern zumeist um Hardrockmusiker handelt, hat mit dem Selbstverständnis des Genres zu tun. Hardrock und Heavy Metal sind der white trash des Rock'n'Roll, die zur Schau gestellte Vulgarität gehört gewissermassen zum Image. Die Hardrocksatire »Wayne's World« – der Film von Penelope Spheeris und die Sketches für »Saturday Night Live« – haben diesen Umstand parodiert, indem sie Sänger wie Steven Tyler oder Alice Cooper auftreten und Bildung verbreiten lassen.

36 Gespräch mit dem Autor, 1994.

37 Zit. nach Boyd et al. 1992, 106.

chell, bekannt für komplexe open tunings auf ihrer Gitarre,<sup>38</sup> weiss auch nicht, woher sie kommen. Ich hatte sie gefragt, ob die Gitarrenstimmungen ihre Harmonien beeinflusst hätten. »No«, kam die Antwort: »My open tunings are influenced by the harmonies in my head.« Und diese kämen und gingen; schon kurz nach einer Aufnahme könne sie sich an keine mehr erinnern.

I don't remember them because my mind is not good at repeating itself. It doesn't hold on to phone numbers, the names of people, places. It's not a worldly mind. And the music just kind of blows through me, you know, and we're lucky to get it down on tape. But two weeks later I don't remember how I did it. So there's a friend of mine who has a good analytical mind and a logical mind who has worked out what I did pretty accurately and written some of it down in a form that I understand, so if I lose something I can confer with him and he can help me figure out what I did.<sup>39</sup>

»The music blows through me«, sagt Joni Mitchell; mehr ist ihr nicht zu entlocken. Warum, erklärt an ihrer Stelle Elvis Costello. »A bold explanation of a song is always gonna be less attractive than to actually experience the emotion conveyed in the words and music.«<sup>40</sup>

Ähnlich reagiert Peter Buck, Gitarrist und Co-Autor der Gruppe R.E.M. aus Athens in Georgia. Die Gruppe steht einer vorschnell als restaurativ gerügten Bewegung vor, die Punk-Dynamik und Rock'n'Roll-Verwurzelung zusammendachte und vom Rolling Stone Mitte der

38 Mitchell spricht von Farben, wenn sie von Harmonien redet (siehe auch Koether 1988). In ihren Worten: »One thing I can fairly say is: I have an unusual harmonic sense. People that don't know say it's Jazz but it isn't. The Jazz musicians that I played with know it isn't. Wayne Shorter said, »well, these are not guitar chords, and these are not piano chords, what are these chords?« It is different harmony than Jazz. It is like Jazz in that it's a wide harmony range, it's the muted colors that Japanese painted or the French. But it isn't idiomatically anything like Jazz either in its harmonic sense or in its chordal movement. I had to play with Jazz musicians because at least they could play it. At the time I began to use them Rock'n'Rollers didn't have a clue rhythmically or harmonically what I was doing. My rhythms were weird to them, my harmonies were weird to them, so I was forced to work with Jazz musicians because they could try to analyze it and write it out, and then they got, »Oh, this is deceptive; it looks so simple but when you write it out on paper the chords are full of strange inversions.« (Gespräch mit dem Autor, 1991)

39 Gespräch mit dem Autor, 1991.

40 Gespräch mit dem Autor, 1994.

Achtziger als Erbe der Singer/Songwriter-Tradition gefeiert wurde.<sup>41</sup> Genau solche Zuschreibungen gehen Peter Buck auf die Nerven. Auf meine Frage, ob er und seine Band denn Angst hätten, sich festzulegen, meint er:

Not so much fear, but... explanations, when you come down to it, are kinda against what the idea of Rock'n'Roll is. I mean you should either enjoy it or not. But to sit around and analyze and tear apart and describe this and to quote that lyric as poetry to me is kinda anti the whole idea. I mean, most of my favourite records, if you look at them, Bo Diddley or Muddy Waters or Little Richards or even Dylan: They didn't have a lyric sheet and I just couldn't care less. Words diminish what Rock'n'Roll is. I like the way it sounds, I like the right to pick out. Because what you pick out means so much more than what you write down.<sup>42</sup>

Das Heraushören als osmotischer Prozess, als Decodieren und Ausfüllen mit eigenen Phantasien erschliesst regressive Zugänge, löst Suchprozesse aus. Kurz vor unserem Gespräch im Winter 1985 war die letzte, mit »Fables of the Reconstruction / Reconstruction of the Fables« betitelte Platte der Gruppe erschienen, auf der Sänger Michael Stipe seine Texte als Laute, fast ohne Worte vortrug. Er bediente sich einer Kunstsprache, die von programmatischen Zeilen wie »there's a Man Ray kind of sky«, »can't get there from here« oder »conversation fear« durchsetzt war und zu Deutungen und Überdeterminierungen einlud.

Später, mit dem wachsenden Erfolg der Gruppe, besann er sich auf konventionelleres Songwriting. »Never mind«, notierte ein englischer Kritiker, »you still don't have a clue what he's talking about.«<sup>43</sup>

**Inspiration/Transpiration** Wenn Musiker sich über Inspiration äußern, tun sie es in der Negation. Sie sei eben das, was sich nicht erzwingen liesse. Randy Newman: »When I sit down to write a song I have no-

41 Zum Unwillen der Band, die den Grundton solcher Rezensionen durchschaute. »I think of them as old hippies«, sagt Peter Buck über den Rolling Stone; »I just think they're behind the times and out of touch, and, you know, they're run by business interest as opposed to musical interest.« (Gespräch mit dem Autor, 1985)

42 Gespräch mit dem Autor, 1985.

43 O.Q.



thing in my head. Sometimes I think I'm never gonna do that again because it's too hard. I have no thought, it is just like I stumble into the music first, never the lyric. A lot of other songwriters can't believe that I sit down with nothing in mind. But I can't remember ever having a lyric first.«<sup>44</sup> Neil Young, den Newman übrigens bewundert, lässt es einfach mit sich geschehen:

Sometimes when I'm writing a song I can feel there's other things in me that are not me. That's why I hesitate to edit my songs. If it's something I have to think about and contrive, work at, it's usually not that good. My best work comes through me. A lot of times what comes through me is coming from somewhere else.<sup>45</sup>

David Byrne stimmt zu, hat aber ein paar Techniken entwickelt um die Inspiration anzukurbeln.

Recently I used a couple of tricks, I guess, to help when I'm writing, especially when I'm writing words. I carry around one of these little tape recorders, and I find that it's always easier when you're doing something else at the same time. Like if I'm riding a bicycle or walk in the woods or in New York or driving a car with one hand. There has to be something to keep part of my conscious mind occupied, and then the other part can kind of flow more easily. Then I have to come back and craft it into a song and make the rhymes better, put it back together. But sometimes the inspiration takes some sort of physical activity to almost substract part of my mind. William Burroughs speaks of something he calls the policeman inside which is kind of the self-censor that you have to somehow bypass so that you can let things come out and not wonder what it is or what it means or whether it's embarrassing.<sup>46</sup>

Pete Townshend gibt sich prosaisch: »Writers like to mystify their work and the process, partly because they don't understand it.«<sup>47</sup> Er rezipiert das Songschreiben als soziologischen Prozess. Inspiration als Konzept lehnt er ab. »What you write about comes from what you see and do; it doesn't come from outer space. If you're short of ideas for songs get your ass up and go walk around in the city. You'll get an idea in fifteen

44 Gespräch mit dem Autor, 1994.

45 Zit. nach Flanagan 1990, 124.

46 Gespräch mit dem Autor, 1994.

47 Zit. nach Flanagan 1987, XII.

seconds.« Kurz: »There's no mystery in songwriting.«<sup>48</sup> Tom Waits hat dieselbe Einstellung, redet aber nicht gern darüber. »Talking about what you do is always so difficult«, seufzt er, »it's like a blind man trying to describe an elephant: You usually make most of it up.«<sup>49</sup> Songschreiben, sagt er im Gespräch abwehrend, ist Kindersache:

It's not a science, kids do it, anybody can do it. You just take a thing, you hit it, you think of words and write them down, then you move on and write another one. They are children's songs. Three chords, some words; you can write them in five minutes on the way to the studio.<sup>50</sup>

Auch wer analytischer argumentiert, gibt sich wegwerfend. Elvis Costello: »Usually I collect fragments of songs – verses, title, lines – over a period of time. I might write a song in ten minutes, I might write it over two weeks. It's like a water tank filling up; enough time goes by collecting phrases and fragments and at some point songs start coming out.«<sup>51</sup> »Depends whether or not you're in the water tank«, gibt Ray Davies zurück, auf die Metapher angesprochen. »It is a bit like that, but often when you get inside you become like, bursting with ideas. I had a talk with Costello a few years ago [...], and we talked about being on tour. He was saying being on tour is like tunnel vision, it does blunt the writing senses.«<sup>52</sup>

Während Songschreiber wie David Bowie, Jagger/Richards, Lennon/McCartney in der Hektik ihrer ersten Tourneen Song um Song schreiben, arrangieren und gleich noch einspielen konnten, fiel es ihnen später schwer, an neues Material heranzukommen.<sup>53</sup> Also passt man die

48 Zit. nach Flanagan 1990, 187. Was wiederum Keith Richards zum Kommentar verleitet: »I believe, Peter, that songs arrive at your doorstep and all you do is give them an airing, make it possible for them to exist.« (Zit. nach Flanagan 1987, XIII) Konkreter: »I hear something and I've got to learn how to play it. Once you know that, then you have no choice. [...] You can try and ignore it, but it's far more powerful than you are.« (Zit. nach Boyd and George-Warren 1992, 91)

49 Zit. nach Humphries 1989, 12.

50 Gespräch mit dem Autor, 1992.

51 Zit. nach Flanagan 1990, 252.

52 Gespräch mit dem Autor, 1993.

53 Ian Anderson schreibt, als einer der wenigen, am liebsten in Hotelzimmern (Gespräch mit dem Autor, 1984); er hat auch einen schönen Song darüber geschrieben, »Rocks on the Road« von der 91er Platte »Catfish Rising«, in dem der Musiker in die Rolle eines melancholischen Vertreters schlüpft. Der Songschreiber als reisender Vertreter. »Sure I'm a Salesman«, reagiert auch Stan Ridgway im Gespräch; »right now I'm selling something to you: my new album.« (Gespräch mit dem Autor, 1987)

Arbeitsweise dem Arbeitsrhythmus an. Ray Davies: »So when I'm on the road I'm just writing down ideas whenever I can. They're not musical ideas yet, they're lyrical ideas. I end up writing them on a newspaper or a piece of paper when I can't find a notebook. That's the way I think most writers work.«<sup>54</sup>

Songschreiber tendieren zur Verklärung, weil sie den kreativen Prozess nicht verstehen, sagt Pete Townshend. Die Frage ist, wo die Verklärung beginnt. Ich habe Elvis Costello nach der Schnittstelle zwischen Technik und Intuition, Wissen und Nichtwissen befragt. Stört denn das eine beim anderen?

It's sort of knowing and not knowing at the same time. It is a juggling act, I think, and I never pondered beyond that much, you know. I mean I'm aware of certain sounds I can create with my voice, I have a slow vibrato which comes into my voice when I sing in a certain tempo, in a certain register which some people respond to. If it's too much of it it's too overpowering. If I sing up high, my voice gets extremely loud and quite obnoxious if it's not supported with the right instrumentation. [...] You should become aware of the things you're capable of doing just as any instrumentalist is aware of what they can play, whether they are dexterous enough to play a particular part, or able to get around to changes of a song. But at the same time when everything becomes a series of effects it's not gonna communicate anything. You have to know when to employ some recognisable effect in your voice to inflect the meaning or to create a dramatic effect without it just being a series of stunts, you know.<sup>55</sup>

Hilft ihm der Rhythmus beim Schreiben, beim sich Abhandenkommen? »Yes, I suppose. Well, you know, once you get lost is, you know, the moment where you abandon yourself to the song, and the things that you do just become natural.«<sup>56</sup> Iggy Pop unterscheidet einen assoziativen und einen analytischen Prozess: »I'm primarily a vocal musician, although I do write some riffs. I use stream of consciousness a lot when I write; later I look at what I've said and pick the best bits and generally compress that down to end up with a song.«<sup>57</sup>

Was dem Sänger beim Schreiben hilft, ist oft genug, was ihn am Leben hindert. Das heisst nicht, dass er sich damit abfindet. Ray Davies,

54 Gespräch mit dem Autor, 1993.

55 Gespräch mit dem Autor, 1994.

56 Ebda.

57 Gespräch mit dem Autor, 1986.

als Beispiel unter vielen: »Longing, as writer, for a civilised time in which to write: This may sound strange for a rock writer. But we're not living in a sophisticated civilisation or culture, I guess.« Er hätte es gerne einfacher, aber es funktioniert nicht. »I don't want to be in terrible situations«, sagt er.

I hope that I can write more work in a pleasant environment. But I suspect the terrible situations tend to help. The Kinks never had it completely clear, we've always had some dispute or ban imposed on us. And I don't know why, because we don't actually go out to hinder people's lives. We're just one of those bands that have been notoriously exposed. Not stamped on anymore than anybody else, but it's kind of a dampened down creativity. So I've learned to use the bad times when possible. I long to write under pleasant circumstances. I don't really want to sit in that garage, like an attic room with one bar-heater in freezing winter and writing my famous opus, you know. I don't want to live like that. I'm a coward in that sense. I think I like a little bit of comfort. And I've always loved the ideal of being that sort of writer, you know, deprived writer, but I've tried my best to be comfortable when I work. The trick is, well it isn't a trick; the sadness is: You only do write in moments when you're senses are kind of under siege, like emotional pressures.<sup>58</sup>

»Senses under siege«, sagt Ray Davies. »Senses Working Overtime« singt Andy Partridge von XTC, sein grösster Fan. Rock als Erzählweise – Sinne statt Sinn.

**Rewriting** Je besser der Song, desto einfacher klingt er; das Umgekehrte gilt nicht immer. Und was einfach klingt, muss es noch lange nicht sein. Einfachheit zwingt aber zur Verknappung. »You have to be aware of the language that you want to use. You have to study language, music, all the elements of songwriting, so when the time comes that you can be creative, then it happens automatically«, sagt Richard Thompson.<sup>59</sup> Lou Reed spricht von »Rewriting« beim Versuch lyrischer Ökonomisierung, an deren Ende scheinbares Desinteresse steht.<sup>60</sup> Rewriting heisst, verschiedene Versionen eines Songs auszuprobieren und mitein-

58 Gespräch mit dem Autor, 1993.

59 Gespräch, mit dem Autor, 1994.

60 Ich gehe später, im Abschnitt »Regressionen (I): Sprachsound«, auf Lou Reeds Erzähltechnik ein.

ander zu vergleichen. »They're never that much different from one another, but, you know, one word can make an astonishing difference. And I spend time for that one word. [...] And it's not always the last version I end up liking. What I do like is having the ability of going back and go through all of the versions to see which one works.«<sup>61</sup> Ray Davies berichtet Ähnliches; auch bei ihm besteht Rewriting im Kürzen. »I often have to simplify the lyrics to fit them into the music«, sagt er.<sup>62</sup>

Vor dem Verknappen kommt die Resorption, vor dem Einengen das Aufmachen. Die Beatles bedienten sich für ihre Popsongs bei James Joyce und Lewis Carroll, spielten mit Kinderreimen und Abzählversen, inspirierten sich an Plakaten und Zeitungsmeldungen, Werbespots und Spielfilmen, Fernsehserien und Vaudeville-Stücken, benutzten Arbeiterslang und Rock'n'Roll-Jargon, experimentierten mit R'n'R-Kürzeln und Streichquartetten, musique concrète, Geräuschkollagen und indischen Ragas. Mit George Martins Hilfe wurden die Versatzstücke verhängt. Das Resultat war Song und Collage, das Ganze und die Summe seiner Teile standen gleichberechtigt nebeneinander. Die dreiteilige Werkstattreihe »Anthology« mit Probeaufnahmen und unvollständigen Takes<sup>63</sup> machte Ausmass und Wirkung solcher Collagen bewusst. »Strawberry Fields Forever« etwa klingt auf dem ersten Demo wie ein Folksong, erst die späteren Takes profitieren von den psychedelischen Arrangements.

Die Anspielungen und Zitate, die Stilverweise und Parodien in der Musik der Beatles zu suchen, mag ein postmodernes Vergnügen sein. Der Reiz der Songs besteht aber in der Summe, nicht ihren Teilen. Man muss einen Popsong nicht sezieren, um ihn zu verstehen. Es spielt auch keine Rolle, wie gut er klingt. Eine Aufnahme muss nur so gut sein wie ihre Wiedergabe auf einem japanischen Transistorgerät. Elvis hörte sich

61 Gespräch mit dem Autor, 1991.

62 Gespräch mit dem Autor, 1993. Der Vorgang ist ein Hinweis auf das, was ich im psychoanalytischen Teil der Arbeit erörtern werde: Wie der regressive Prozess die Erzählweise strukturiert, die diese Regression kommentierend durcharbeitet.

63 Sie erschien erst 1995 und 1996, zeitgleich mit einer vierteiligen Fernsehdokumentation und löste, nicht zuletzt wegen der Nachbearbeitung zweier Lennon-Stücke, Kontroversen und Diskussionen aus. Der Veröffentlichung war ein wachsendes Interesse an den Beatles vorangegangen, ausgelöst durch herausragende Publikationen zum Thema (Lewinsohn 1988, MacDonald 1994) und den Umstand, dass George, Paul und Ringo wieder auf Tournee gegangen waren. Immerhin widerstanden sie selbst horrenden Gagenangeboten, noch einmal zusammen aufzutreten. Es gäbe keine Wiedervereinigung, hatte George Harrison schon Jahre zuvor bemerkt, solange John tot sei (o.Q.).

die Testpressungen seiner Singles immer auf billigen Plattenspielern an, »because that's the way the kids are gonna hear it«. <sup>64</sup> Dylan spricht vom »thin, wild mercury sound«, den er auf »Blonde on Blonde« anstrebte, <sup>65</sup> und Pete Townshend sagt über den blechernen Sound der frühen Who-Singles: »We made them tinny to sound tinny. If you made them hi-fi to sound tinny you were wasting your time, after all.« <sup>66</sup>

**Leonard Cohen, allein zuhaus** Er steht auf der Bühne im dunklen Anzug, gebückt, die Arme angewinkelt, zu Gast beim eigenen Konzert. Es ist der 21. Mai 1993 im Zürcher Kongresshaus, ein Freitag, und Leonard Cohen formuliert seine Grabsprüche auf noch eine Beziehung, die in die Binsen ging. Seine Stimme klingt schläfrig, halb Lüsternheit, halb Weltschmerz.

Well my friends are gone and my hair is grey  
I ache in the places where I used to play  
And I'm crazy for love but I'm not coming on  
I'm just paying my rent everyday in the Tower of Song

Der Songschreiber als Untermieter im Elfenbeinturm, das könnte von Handke sein. Ab der zweiten Strophe wendet sich Cohen vom literarischen Motiv ab und lotet den Fluch aus, in diesem Songturm zu wohnen, wo alles schwerer fällt.

I said to Hank Williams: How lonely does it get?  
Hank Williams hasn't answered yet  
But I hear him coughing all night long  
A hundred floors above me in the Tower of Song

Hank Williams war der Countrysänger der Einsamkeit mit Stücken wie »I Saw the Light«, »Cold Cold Heart« oder »I'm so Lonesome I Could Cry«, er starb in seinem Cadillac auf dem Weg zum Konzert, drogentot mit 29 Jahren.

Cohens Verweis ist mehr als eine Reverenz, mehr sogar als seine eigene, mythisch überhöhte Biographie: Er handelt vom Dilemma des Erzählers. Der erzählt seine Geschichten im Bewusstsein aller anderen Geschichten und ihrer Erzähler, die ihn heimsuchen und an deren Lie-

<sup>64</sup> O.Q.

<sup>65</sup> O.Q.

<sup>66</sup> 1993, 385.

dern er zu verstummen droht. Zugleich gibt der Song einen Hinweis dafür, dass, wie Cohen selber sagt, der Erzähler im Grunde keine Wahl hat: Wer im Songturm wohnt, kommt nicht mehr raus.

The Tower of Song is that place where the writer is stuck.<sup>67</sup> For better or worse you're in it. I've come this far down the line, I'm not going to turn around and become a forest ranger or a neuro-surgeon. I'm a songwriter. It's where you are and it's what you've got to be. And you have to come to terms with your own predicament.<sup>68</sup>

›Tower of Song‹ aus dem Jahre 1988 ist ein Schlüsselsong für das Songschreiben in den achtziger Jahren in dem Sinne, in dem Lou Reeds ›Rock'n'Roll‹ von 1969 ein Schlüsselsong für die Sechziger war. Nicht weil er die Form zum Inhalt nimmt, die den Inhalt transportiert. Sondern weil er auf einen Paradigmenwechsel reagiert, der den Songschreiber immer mehr bedroht. Cohen stellt den Song als Einheit in Frage, indem er sich in ihn zurückzieht; Flucht in das Gefängnis eigener Wahl.

Seit Rap und HipHop und mit ihnen die neuen Technologien den Song als Konzept verwerfen, statt dessen bestehende Songs in sekundenlange Teile zergliedern, digitalisieren und neu zusammensetzen, befindet sich der Songschreiber unter Legitimationsdruck. Der Rock'n'Roll wird ausgeweitet, seine Funktionsteile von Mechanikern entwendet, die für den Song als Gestalt keine Verwendung haben. Ihre Attacke gilt einer Form, die Herausforderungen ausweicht und zu erstarren droht. Cohen gehört einer Generation von Musikern an, die den Rock'n'Roll noch als Befreiung erlebten, in seinem Fall als Befreiung von Lyrik und Literatur. ›Tower of Song‹ enthält eine Reverenz an die Form und zugleich den melancholischen Abschied von ihr. Der Song als bedrohte Einheit. »I feel that writing is more like dealing in the ashes of something that's been burnt«, sagt er: »It's detailing the evidence rather than the experience.«<sup>69</sup> Cohen hält ›Tower of Song‹ für eines seiner we-

67 Das ist wörtlich zu verstehen, wie Cohen in einem anderen Interview ausführt: »Als ich noch Romane schrieb, meinte man zu mir, dass an einem gewissen Punkt die Charaktere, welche man erfunden hat, die Handlung übernehmen würden und das Buch für einen fertiggeschrieben. Auf diesen Moment warte ich immer noch vergeblich, ich musste bisher alles bis zum hinterletzten Wort selber schreiben.« (Zit. nach und übers. von Keller 1994, 11)

68 Zit. nach Deevoy 1991, 86.

69 Ebda., 85.

nigen wichtigen Lieder. Es scheint ihm dabei etwas über seine Arbeit klargeworden zu sein.<sup>70</sup>

›Tower of Song‹ ist mehr als ein Song übers Songschreiben und das Verschwinden seines Autors. Er führt den Prozess selbst vor: die eingebaute Selbstreferenz. Gute Texte, sagt Simon Frith, sagen immer etwas »about themselves, about language« aus.<sup>71</sup> »In the best of songs«, schreibt wiederum Christopher Ricks, »there is something which is partly about what it is to write a song, without in any way doing away with the fact that it is about things other than the song.«<sup>72</sup>

In ›Tower of Song‹ fehlt der erzählerische Vorwand; das Lied ist ausschliesslich Meta-Song, auch wenn die Meta-Ebene ihrerseits ironisch gebrochen wird. Songschreiben macht einsam, erfahren wir weiter, aber es macht auch unempfindlich gegen die Gefühle, die man besingt, es macht unverwundbar. Der Songschreiber, irre geworden an seinen Geschichten, als Besessener, der in Zungen redet.

I'm standing by the window where the light is strong  
They don't let a woman kill you  
Not in the Tower of Song

endet die dritte Strophe, die vierte:

There's a mighty judgment coming  
But I may be wrong

70 Nick Cave, dem wir schon zu Beginn begegnet sind, ist derselben Meinung, und es ist kein Zufall, dass gerade er das Lied auf der Cohen-Hommage »I'm Your Fan« von 1991 in seiner ausgefransten Art interpretiert. Der ›Tower of Song‹ ist das einzige Stück auf der Platte, das von zwei Interpreten nachgesungen wird (die konventionellere Version stammt von Robert Forster. Es überrascht nicht, dass Cohen Caves Version von allen Stücken am besten gefällt).

71 Zit. nach Behrendt 1991, 31.

72 Zit. nach Frith 1988c, 121. Dass diese Erkenntnis, wenn sie in den Song eingebaut wird, auch Gefahren birgt, zum Beispiel die Gefahr des Präventiosen, darauf hat der Songschreiber John Hiatt hingewiesen. Von Markus Wicker mit dem Ricks-Zitat konfrontiert, reagierte er mit dem relativierenden Hinweis, solche Meta-Erzähltechniken habe er auf Songs verwendet, die nicht zu seinen besten zählten (Wicker 1993, mitgeteilt). Anders haben Songschreiber wie John Cale oder Evan Dando von den Lemonheads solche Hinweise angebracht: indem sie während der Aufnahme die Akkorde ansagten. Bei Cales ›Experiment Number 1‹ auf der »Caribbean Sunset«-Platte von 1983 handelt es sich wohl um eine Probeaufnahme, die Cale ihrer Intensität wegen einer fertigen Version vorzog. »Tune the guitar«, sagt er zu Beginn, später gibt er seinen Mitmusikern die Akkorde durch: G moll, C, H moll, das ganze nochmals, Solo usw. Dando baut die Referenz in den Song ein »A G minor morning was a D minor dawning and you strike the right chord in me« (›Dawn Can't Decide, 1993).



You see, you hear these funny voices  
In the Tower of Song

Worauf sich der Sänger mit den Worten verabschiedet:

I bid you farewell, I don't know when I'll be back  
They're moving us tomorrow to that tower down the track  
But you'll be hearing from me, baby, long after I'm gone  
I'll be speaking to you sweetly from a window in the Tower of Song.

Cohen singt das Lied auf die entrückte Art, die er sich seit seiner Comebackplatte »I'm Your Man« angeeignet hat, und er lässt sich von Maschinen begleiten und einem Frauenduo, der den Tanzkapellengestus mit saccharinen Chören persifliert. Das Lied denunziert den Text. Es steht ausserhalb des Ortes, in den sich sein Interpret zurückgezogen hat. Es ist, als wolle der Sänger uns eine inkompatible Botschaft in einer kompatiblen Form hinterlassen, »You have to come to terms with your own predicament«, sagt Leonhard Cohen; beim Schreiber ist das die Angst vor dem Verstummen, parallel zum Diktum Jean-Paul Sartres, wonach Schriftsteller ein gestörtes Verhältnis zur Sprache hätten. Das Verstummen holt den Sänger auf der Bühne ein. Während Cohen in Zürich, von einer vorgezeichneten Keyboardfigur begleitet, zur dritten Strophe ansetzt und singt

I was born like this, I had no choice  
I was born with the gift of a golden voice

fällt das Keyboard aus, und Cohens goldene Stimme füllt das Zürcher Kongresshaus, hält inne, stirbt ab. Der Sänger drückt die Tasten, aber nichts geht mehr. Ein Helfer kommt mit Gitarre. Bringt die Maschine wieder zum Laufen. Zieht sich zurück, während das synthetische Plugger und Säuseln seinen Fortgang nimmt.

Cohen verzieht keine Miene, geht ans Mikrophon, fragt träumerisch: »Where was I? Ah yes...« und setzt nochmal an mit dem Text, der jetzt über den Song hinweg auf den Sänger zurückweist, während der Applaus und das Gelächter seines Publikums ihm entgegenbrandet. Der Song als bedrohte Einheit: Er hat ihn nie inniger beschworen.<sup>73</sup>

73 Lustigerweise wurde die Stelle bei der Radioübertragung des Konzertes herausgeschnitten, sodass man nicht mehr die Pause und das zweite Ansetzen, wohl aber das Lachen des Publikum hörte. Der Vorgang erinnert an die Bildretouches, bei denen nachlässige Grafiker das Bein oder die Hand eines vaporisierten Politikers stehen liessen.

*Geschichten*

Der Song erzählt eine Geschichte oder er bildet Geschichte ab. »Der Erzähler lebt von der Erzählung, ohne dass doch die Erzählung von ihm lebt«, schreibt Rudi Thiessen in seiner Entgegnung an Walter Benjamin. »Er wirkt, als könnte er sein ganzes Leben erzählen, und das Erzählte ist immer nur ein Stück seines Lebens, und die Erzählung hat kein Ende.«<sup>74</sup> Im Rock drückt sich die Endlosigkeit rhythmisch aus; Songs sind Kapitel einer unendlichen Geschichte, ob sie sich jetzt biographisch geben, soziologisch oder journalistisch. »It's a journalistic medium as well as a musical medium.«, sagt Frank Zappa, der sich konsequenterweise als »composer slash sociologist« versteht.<sup>75</sup> »It's always been about what's going on in the town«, sieht es T-Bone Burnett: »It has a lot to do with journalism.«<sup>76</sup> Ray Davies gibt beiden recht. »I'm fired up by issues«, sagt er; »things I experienced like anger or where I feel something has to be written about. Then I change it, because I turn it into a metaphor and make it about something else.«<sup>77</sup>

Anders David Byrne, der mit seinen hyperrealen Lakonismen das Songschreiben in den Achtzigern prägte. Er traut den Metaphern nicht mehr.

What I was hoping to do, was to get away from the cliched phrases a lot of songs were saddled with and incorporate the kind of language people normally use when they talk to one another. I thought if I could find the universal in the everyday then I'd have done something. [...] That flat language, just the facts. [...] The detachment helps to take out sentimentality. Particularly at that time,<sup>78</sup> there seemed to be too much that was sticky, syrupy-sweet, disgusting, the kind of stuff that leads to emotional fascism. It's a trick to push emotional buttons, get people involved, prey on their susceptibility.<sup>79</sup>

Die Funktionalität von frühen Talking Heads-Texten wie ›Don't Worry About the Government‹ oder ›Buildings‹ geht auf den Punk-Gestus zurück, der dem Pathos der Siebziger seine Songminimalismen entge-

74 1981, 42.

75 Guccione 1991, 63 ff.

76 Zit. nach Flanagan 1987, 53.

77 Gespräch mit dem Autor, 1993.

78 Gemeint sind die Endsiebziger.

79 Zit. nach Suttcliffe 1992, 60 f.

genhielt. Byrnes Abgrenzungsversuch ist ein Indiz für die vielen Gegenbewegungen innerhalb der Rockgeschichte. Die jeweils neue Generation versucht, Vorgänger und Vorbilder zu brüskieren, nimmt mit zunehmender Erfahrung deren Gedanken und Techniken variierend auf. So hat David Byrne seine Erzähltechnik auf späteren TH-Platten wie »Fear of Music« und »Remain in Light« erweitert. Textliche Verschlungenheit korrelierte mit rhythmischer Komplexität. Während Byrne mit der Cut-up-Technik von William Burroughs experimentierte und Schlagzeilen, Alltagsphrasen und dadaistische Lautmalereien in seine Texte einbaute, verstrickte sich die Band immer tiefer in die afrikanische Polyrythmik.<sup>80</sup>

Bei allen Unterschieden der Erzählhaltungen sind sich Musikerinnen und Musiker im allgemeinen einig, dass im Song Geschichten erzählt und musikalisch transportiert werden. »I like a good story like anybody else«, antwortete der texanische Songschreiber T-Bone Burnett auf meine Frage nach dem guten Song. Mehr als seine eigene Zeile aus dem Song ›Hefner and Disney‹ war ihm zu diesem Thema nicht zu entlocken.<sup>81</sup> Ähnlich knapp formuliert es Smokey Robinson, demzufolge »a lyric is like a short story or a short movie; a beginning, a middle, an end, all tied in together. A complete idea«. <sup>82</sup> Ausführlicher T-Bone Burnetts Freund Elvis Costello. »I feel that the music is the same throughout«, sagt er im Gespräch,

because it's all the same story being told over and over again, being told in different ways, in different accents, in different languages, different musical languages. Somebody meets somebody, they love, they get together, they break up and one of them dies, one of them goes off the wall; they get killed, they get sent away to another country. I mean, it's all the same stories, and it crosses all boundaries of music, all traditions. In that respect it's all folk music.<sup>83</sup>

80 Später, im Laufe seiner Solokarriere, tat sich Byrne mit überraschend innigen Texten hervor. Dem stand seine auffällige Gelassenheit gegenüber: »I guess I've been doing this long enough that I see my own fortunes kind of going down and coming back up. And after a while I don't pay that much attention to it. I don't attach a lot of meaning to it. I also see things getting accepted years after they were introduced.« (Gespräch mit dem Autor, 1994) Zu David Byrne und den Talking Heads siehe auch den Abschnitt »Auflösungsercheinungen« im nächsten Kapitel sowie den Abschnitt »Fear of Music (Slight Return)« im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

81 Gespräch mit dem Autor, 1984.

82 Zit. nach Sutcliffe 1992, 60.

83 Gespräch mit dem Autor, 1989.

Ein Individualist bekennt sich zur Kollektivität: Der Widerspruch ist nur scheinbar. So persönlich Costellos Lieder sein mögen, die Blickrichtung geht immer vom Autor weg, nicht in ihn hinein. »Personal relations are perceived as a metaphor for relations in society at large«, wie Jim Miller über Costellos dritte Platte »Armed Forces« geschrieben hat; Costellos »stance may begin with private refusals, but it ends with public references«. <sup>84</sup>

I turn on the tv  
And the world comes crashing in

singt Costello auf ›Home Truth‹ von 1984. In ›Watching the Detectives‹, sieben Jahre früher, textete er zu schläfriger Reggae-Begleitung das schöne Couplet

She's filing her nails  
While they're dragging the lake

Auf Rückschlüsse reagiert er abwehrend. Eine Geschichte zu erzählen heisst bei ihm nicht, die eigene preiszugeben. Wie viele seiner Kollegen besteht Costello auf dem lyrischen Ich, der fiktiven Identifikationsfigur. »I don't always have one point of view in a song«, sagt er in einem späteren Gespräch. »So it maybe takes a moment to see exactly what's being said. And I suppose that in the time that I've been writing songs the rules about songwriting or what's come to be thought of, what constitutes a song have sort of changed: They have simplified enormously.« <sup>85</sup> »People always think that the person singing the songs is the person who's actually speaking«, stimmt ihm Ray Davies zu. »But I write songs about subjects, I guess like a novelist writes. And I think sometimes the audience has a problem knowing who's singing, whether it's the character singing [or the singer].« <sup>86</sup>

»You have to be a little bit of a private investigator to be a good songwriter«, hat Tom Waits seinem Biographen Patrick Humphries erzählt. <sup>87</sup> Der Songschreiber als Detektiv, das wirft Fragen auf. Was für ein Geheimnis gilt es aufzuklären? Sind es die heimlichen Geschichten, die der Song miterzählt? Oder verhandelt er, kollektiver argumentiert, Geschichten aus dem Volk, »other people's underwear«, wie Tom Waits es

84 Zit. nach Marcus 1993, 229.

85 Gespräch mit dem Autor, 1994.

86 Gespräch mit dem Autor, 1993.

87 Humphries 1989, 42.

nennt?<sup>88</sup> Miniatursoundtracks von allen für alle, die vulgarisierte Version, wie Pattison sagt, von Walt Whitmans demokratischer Utopie? Ein Song kann individuelle Fragen stellen und kollektives Unbehagen formulieren wie ›Lithium‹ oder ›Heart-Shaped Box‹ von Nirvana, die das narkoleptische Lebensgefühl der neunziger Jahre vertonten. Ein Song kann sich an der epischen Erzählweise von Traditionals orientieren und Persönliches preisgeben wie Dylans ›Tangled Up in Blue‹.<sup>89</sup> oder ›Shoot out the Lights‹ von Richard Thompson.

Es gehe, verlangt Tom Waits, um Genauigkeit:

I can't stand writers that just varnish something and then put it out. I like to know that there was gum under the table... How many cigarettes were in the ashtray, little things like that. [...] I'd rather have some guy tell me in a song that a drug store was closed and he couldn't get any rubbers, than to tell me that ›The paths of their lives have crossed into the seed of the universe.‹ That's a lot of cosmic debris.<sup>90</sup>

Ziel sei, sagt Elvis Costello, das Diktat des »Pop Esperanto where you repeat certain phrases over again« zu überwinden.<sup>91</sup> Er selbst hat sich auf verschachtelte Textformen kapriziert, die das Verständnisproblem seines Publikums in Kauf nehmen. »It isn't really that obscure once you know the background«, verteidigt er seinen Hang zu Chiffrierungen. »I just couldn't find a way to make it any clearer without making it less listenable.«<sup>92</sup> Costello ist ein Spezialist des insinuirenden Einzeilers, der irritierenden Kurzformel. »I've seen you practising those blackmail faces«, heisst es auf ›Sulky Girl‹ von 1994, anderswo singt er »like a chainsaw running through a dictionary«, erzählt vom »Disney abattoir«, der »KKK convention«<sup>93</sup> oder den »bedroom alibis«<sup>94</sup>, die wohl, bei aller Wortlust, der Spurenverwischung dienen: Selbstbeschreibung, um Max Frisch zu paraphrasieren, bis zur Unkenntlichkeit.

88 Gespräch mit dem Autor, 1993.

89 Wobei sein Autor – natürlich – die biographischen Bezüge verneint und sich schon kurz nach der Veröffentlichung daran machte, alle Spuren zu verwischen. In späteren Versionen, etwa auf dem Konzertalbum »Real Live«, sang Dylan den Song in der dritten Person (Dylans Kommentar zum Song und zu »Blood on the Tracks« finden sich unter anderem bei Flanagan 1990, 95 f.; die Entwicklungen des Songs sind bei Aidan Day akribisch nachgezeichnet, 1989).

90 Zit. nach Humphries 1989, 42.

91 Gespräch mit dem Autor, 1994.

92 Ebda.

93 Beide aus ›Tokyo Storm Warning‹ von 1986.

94 ›This Year's Girl, 1978.

**Ray Davies, der Dandy** Je stärker die Chiffrierung forciert wird, desto heftiger holt einen die eigene Geschichte ein. Ray Davies:

I can't imagine writing songs and not putting anything of your own personality into them, your own feelings or things you've experienced. Even if one tries to, nine times out of ten even more subjective things come along. [...] The writer whether he likes it or not, or she – does impose, whether they know it or not, their own beliefs.<sup>95</sup>

Davies ist ein Meister der Reminiszenz. Bei ihm gestaltet sie sich unweigerlich melancholisch. Beim Anhören seiner Kompositionen für die Kinks stellt sich bei allem Sarkasmus der Eindruck ein, es sei nicht alles so schlimm oder nicht so schlimm gemeint. Der Eindruck täuscht natürlich, und aus diesem Irrtum heraus, der Fallhöhe zwischen Trauer und Sentimentalität, schafft Davies sein kleines Theater der Grausamkeit. Diedrich Diederichsen schreibt irgendwo, Nostalgie sei die Hysterie einer nichtgelebten Existenz. Diese Hysterie wird in Davies' britischer Tristesse zur milden Depressivität herabgemindert. Das Traurigste an seinen Protagonisten sind nicht ihre Gefühle, sondern, dass sie keine mehr haben.

›Sunny Afternoon‹ zum Beispiel, das Stück klingt so trügerisch wie sein Titel. Es gospelt das Piano, es schwellen die Beat-Harmonien. Besungen wird aber ein gesellschaftlicher Abstieg. Ein einsamer Londoner erlebt Sommer und Sonne, aber er erlebt sie anders als die Hippies in San Francisco. Er ist Brite und leidet am Klassentrauma.

The taxman's taken all my dough  
And left me in my stately home  
Lazing on a sunny afternoon

Die bedauernd abfallende Gitarrenfigur, der lethargische Leadgesang, überhaupt die »unnachahmliche Qualität von kultivierter Müdigkeit« in der Musik<sup>96</sup> formulieren eine Melancholie, die den ganzen Song durchzieht. Ein Dandy klinkt sich aus, hebt ein sommerliches Bier und scheint sich, ähnlich dem Erzähler in John Lennons ›I'm only Sleeping‹, über die Aufregung der Aussenwelt zu wundern.

Subtil wird das eigentliche Thema angesteuert: Die als Ennui kaschierte Dekadenz einer Aristokratie auf dem Abstieg. Der Rockstar als

95 Gespräch mit dem Autor, 1993.

96 Kunze 1987, 241.

Dandy. So kontrastiert »dough«, Slang für Geld, mit dem »stately home«, in das sich der Adel vor Premierminister Wilsons Steuerkommissären am liebsten zurückgezogen hätte. Der Song erschien 1966. Zwei Jahre zuvor war Labour an die Macht gekommen; mit Steuererhöhungen ging es gegen die drohende Rezession. Dough drückt die Verachtung des bankrotten Flaneurs für eine Regierung aus, die bei ihm, dem Privilegierten, das Geld eintreiben will.

And I can't sail my yacht,  
He's taken everything I got

heisst es weiter, und in der zweiten Strophe:

My girlfriend's run off with my car  
And gone back to her Ma and Pa  
Telling tales of drunkenness and cruelty

Die Jacht, das Auto, die Freundin und andere Besitztümer: alles weg. Nicht dass die Frau gegangen ist, macht dem Dandy zu schaffen, sondern dass sie in seinem Auto gegangen ist. Ihre Begründung wird ohne Einmischung zitiert. Der Kommentar ist in der Wortwahl verborgen. »Telling tales« statt etwa ein faktischeres »telling stories« verrät, was der Erzähler von den Anschuldigungen hält. Ein weniger Begabter hätte hier »telling lies« gesungen. Das aber suggerierte Heftigkeit, und gerade die möchte sich ein Dandy verbeten haben. Er ist nicht heftig, nur grausam. Der Hass wird gebündelt, sogar im Suff.

Davies schwenkt in den Refrain ein. Was nach Ablenkung aussieht, ist unfreiwilliges Geständnis.

Now I'm sitting here  
Sipping at my ice cold beer  
Lazing on my sunny afternoon

Dem Vorwurf der »drunkenness and cruelty« wird eine Gelassenheit entgegengehalten, die in ihrer tautologischen Beteuerung – sitting, sipping, lazing – etwas Demonstratives hat. Und das Bier ist auch dabei. Hinter dem Biertrinker der Sadist, vor dem Sadist der gelangweilte Aristokrat, der doch endlich, unbehelligt von Steuervögten und hysterischen Weibern, sein Leben in Luxus verbringen möchte.<sup>97</sup> Die britische

97 Der Unterschied zu George Harrisons Song »Taxman« aus dem selben Jahr liegt darin, dass Davies die Hohlheit vorführt, Harrison sie intoniert. Harrisons Song klingt wie eine neureiche Ausgabe der Haltung, die Davies in »Sunny Afternoon« karikiert.

Contenance als Staffage, hinter der Staffage die Deteriorierung. Davies, als siebtes von acht Arbeiterkindern im Norden Londons aufgewachsen, hat mit der britischen Oberschicht nichts gemein, er teilt bloss ihre Abneigungen. Den Linken traut er nicht, jedenfalls nicht wenn sie regieren; »now Labour's in, I have no place to go« singt er, im selben Jahr, auf ›The End of the Season‹. Davies der Wertkonservative, auch in der Musik, diesen fragilen, dem Music-Hall der zwanziger und dreissiger Jahre nachempfundenen Melodien.<sup>98</sup>

Davies gleicht seiner Figur, aber sie weist über ihn hinaus. Im Grunde skizziert ›Sunny Afternoon‹ das Bild der Oberen durch die Unteren. Der Song »behandelt Probleme der britischen upper class aus populärer Sicht«, schreibt Peter Urban – »vergleichsweise der des Daily-Mirror.«<sup>99</sup> Indem er einen Song über die Phantasien der Daily Mirror-Leserschaft verfasst, und diese, meisterhaft verknüpft, öffentlich aufführt, überführt er Erlebtes in Beobachtetes; Fiktion wird Fakt. Der Song belegt Davies' Vermutung, dass sich beim Songschreiber Psychologie und Soziologie durchdringen. Der Erzähler schreibt immer über sich, wenn er andere interpretiert. Und die anderen erkennen sich wieder. Ray Davies, auf dem Höhepunkt seiner Karriere, denkt an den Abstieg. Der Prolet schreibt über den Dandy. »Natürlich handelt ›Sunny Afternoon‹ auch wiederum von Ray selbst«, schreibt Heinz Rudolf Kunze.

Während der letzten zwei verrückten Jahre hat er nahezu alle seine Wurzeln verloren und das abgehobene, vor lauter Sensationen eigentlich schon wieder langweilige Leben der Rock-Elite kennengelernt. Der Ausbruch aus dem sicheren sozialen Gefüge der unteren Mittelschicht, in dem man die Reichen immer nur hoffnungslos-rührend imitiert, hat seinen Preis: Die jungen Blitzaufsteiger fühlen sich ungeschützt.<sup>100</sup>

Zuviel Alkohol, zuwenig Geld; Davies hat zu diesem Zeitpunkt beides, und davon handelt der Song. Doch der Sänger steht nicht allein. Der Song, auch hier, ist überdeterminiert: Privates weist in Öffentliches. Wer die britische Vorstadtristesse kennt und ihre als Gemütlichkeit getarnte Depressivität, kann sich jedenfalls vorstellen, wie schnell das »lazing on a sunny afternoon« in »tales of drunkenness and cruelty« umschlägt. Ray Davies hat sie zusammengedacht. Er braucht keine fünf Minuten dazu.

98 Siehe dazu Urban 1979, 170 ff.

99 1979, 173.

100 Kunze 1987, 241.



**Andy Partridge, der Nachbar** Das Biographische forcieren und die anderen mitmeinen – wie das geht, zeigt Ray Davies' begabtester Schüler Andy Partridge. Er ist Sänger, Songschreiber und Gitarrist von XTC,<sup>101</sup> die das Erbe der Kinks in den Achtzigern verwaltet haben. Partridge ist sich der Fixierung bewusst:

Up to the late Sixties I liked virtually ninety-nine percent of everything the Kinks did, because they were very honest and wrote about what they saw around them, and I think I've arrived these days to that kind of reflection. It's just normal things I can see from my window or people I can meet in the streets or whatever. I find it very difficult these days to project myself into fantasy situations; I have to write about something that I've lived through, something that has affected me, in order to distill it properly.<sup>102</sup>

Hält er das Songschreiben für journalistische Arbeit?

[I'd call it] selfish journalism. 'Cause it's all about me. I never quite say that in songs, but all the songs are really about things that I've lived through or can see or people that live next door to me, or somebody whom I might meet when I'm out shopping or I don't know...It's all very personal. Even if the sex is changed, it's usually me. If it's she in the song it's usually myself, if it's he or him over there, it's usually me. It's the way I can hide and get into the song.«<sup>103</sup>

Partridge lebt in der Kleinstadt Swindon. Viele seiner Lieder – ›The Everyday Story of Smalltown‹, ›Making Plans for Nigel‹ und andere – sind Hommagen an die Lieder der Kinks und deren Fortsetzung. ›Respectable Street‹ von 1980 zum Beispiel. Nach dem gesprochenen, in einer gebrochenen Ray Davies-Stimme vorgetragenen Intro:

It's in the order of the hedgerows  
It's in the way their curtains open and close  
it's in the look they give you down their nose  
All part of decency's jigsaw I suppose

laubsägt eine verzerrte Gitarre ein Powerriff, in das Schlagzeug und Bass einfallen. Partridge schiebt gleich den Refrain nach; seine Stimme überschlägt sich in der ersten Zeile.

101 Nicht der einzige Songschreiber. Viele der schönsten XTC-Songs stammen von Bassist Colin Moulding. Er und Partridge haben eine Art Lennon/McCartney-Abkommen.

102 Gespräch mit dem Autor, 1985.

103 Ebda.

Heard the neighbour slam his car door  
 Don't he realise this is respectable street  
 What d'you think he bought that car for'  
 Cos he realise<sup>104</sup> this is respectable street

Im Prolog, der gegen Ende singend wiederholt wird, kommentiert der Sänger die Nachbarn, im Refrain zitiert er sie. In den Strophen führt er ihre Klagen aus und mischt sich, vom Powerriff ermutigt, kommentierend ein. Der Kommentar ist nicht subtil wie bei Ray Davies, aber Subtilität ist das letzte, worum es Partridge geht. Weil er auf dem Autobiographischen besteht, nimmt er aggressiver Stellung.

Now they talk about abortions  
 In cosmopolitan proportion to their daughters

beginnt die erste Strophe,

Now she speaks about diseases  
 And which sex position pleases best her old man

die zweite. So sehr sich Partridge ekelt, so exquisit bringt er seinen Ekel ein. »Diseases« reimt mit »pleases«, meint beidesmal den »old man«. »Cosmopolitan proportion« verweist nicht nur auf die Abtreibungsfrage, die Anspielung auf das gleichnamige Magazin macht klar, wie sie hier verhandelt wird. Es herrscht lockere Verkrampftheit an der Respectable Street. Das Ziel eines Engländers sei, sagt John Cleese, sicher ins Grab zu gelangen, ohne je das Gesicht zu verlieren. In der Respectable Street wird auch das verlorene Gesicht gewahrt. Partridge braucht zwei Zeilen, um den Vorgang darzustellen, sich von ihm zu distanzieren.

Sunday church and they look fetching  
 Saturday night saw him retching over our fence

›Respectable Street‹, sagte Partridge bei dessen Single-Veröffentlichung,<sup>105</sup> »[is] inspired by my neighbour who spends half her life banging on the wall should I so much as sneeze.«<sup>106</sup> Die Antwort ist Lärm, das Powerriff der Gitarre. »We just wanted to make an impression, we

104 Sic., jmb.

105 Es war die vierte Single aus dem Album ›Black Sea‹ und ist bis zuletzt ein Livefavorit von Band und Publikum geblieben. Leider haben XTC schon lange aufgehört, Konzerte zu geben. Andy Partridge kam mit seinem Lampenfieber nicht klar.

106 Zit. nach Twomey 1992, 118 f.

were desperate for people not to forget us«, sagt Partridge über diese Zeit. »We wanted music with barbs on it, with difficulty to swallow pieces. Just because that was the nature of, to a large extent, my personality.«<sup>107</sup>

Was Partridge an Intensität gewinnt, geht ihm an Ambivalenz verloren. Trotz wechselnden Perspektiven und Rollen, Doppelbödigkeiten und Distanzierungen erfährt man in ›Respectable Street‹ mehr über den Entkommenen als über die Zurückgebliebenen. Ray Davies, wie Randy Newman, hätte sich für letztere interessiert.

**Drei Akkorde für den FBI** Viele Songs der Fünfziger und Sechziger klingen übersteuert, geradezu grotesk. Das macht ihren Reiz aus. ›You Really Got Me‹ von den Kinks, ›19th Nervous Breakdown‹ von den Stones, ›Venus‹ von den Shocking Blue, ›Louie Louie‹ in der Version der Kingsmen klingen wie splitterndes Glas.

Im letzten Fall steht die Aufnahmequalität des Songs im direkten Zusammenhang mit seiner mythischen Qualität. Der Song von Richard Berry erzählt in drei Akkorden und ein paar Dutzend Worten vom Heimweh eines jamaikanischen Emigranten, der sich dem Bartender Louie anvertraut. Der Song erschien 1956 auf einer Single-Rückseite. Im Jahr darauf verkaufte Berry die Songrechte für 750 Dollar. Bis heute sind an die fünfhundert Coverversionen überliefert, das Stück wurde von Iggy Pop und Frank Zappa, den Beach Boys und den Kinks, Blondie und Barry White, Eddie and the Hot Rods und vielen anderen interpretiert und hat über 300 Millionen Dollar umgesetzt.

Am Anfang stand ein Missverständnis: Die Kingsmen, ein obskures und nicht eben begabtes Quartett aus Portland in Oregon, beschlossen sieben Jahre nach Berrys Veröffentlichung, ›Louie Louie‹ nachzuspielen. Als Vorlage diente ihnen nicht das Original, sondern der erste Coverversuch von Rockin' Robin Roberts. Die Aufnahme der Kingsmen dauerte zwei Stunden und kostete 50 Dollar; sie war eine Katastrophe.

Jack Ely, the Kingsmen's lead singer, had to strain to reach a microphone suspended near the studio's ceiling. The effect of a contorted larynx, combined with the limitations of his vocal talent, and the implications of his attempt to mimic Rockin' Robin Robert's imitation of Richard Berry's imitation of a Jamaican accent, resulted in the reduction of Berry's char-

107 Gespräch mit dem Autor, 1985.

ming lyric to near-indecipherability. Clearly Ely couldn't make out all the words and fudged entire lines by simply approximating the sound. ›Me see Jamaica moon above«, for instance, became ›Me say dar-ay-kah da-mooh above«. <sup>108</sup>

Das Stück verkaufte sich in den ersten Monaten sechshundert Mal, doch das Neanderthal-Riff, der Charme der dilettantischen Begleitung<sup>109</sup> und das Rätseln, wovon der Sänger eigentlich rede die ganze Zeit, brachte Teenager-Phantasien zum Fiebern.<sup>110</sup> Dabei wurde der unverständliche, Sound gewordene Text erotisch nachgeladen. Was bei Berry noch als

Louie Louie  
oh baby, away we go  
A fine little girl, she wait for me  
Me catch the ship across the sea  
I sailed the ship all alone«

vorgesehen war, kam via Robin Robert und Jack Ely als Blöken heraus, das sich in einem der vielen Übersetzungsversuche ausnahm wie:

Louie Louie, oh, baby  
Get her down low  
A fine little girl waiting for me  
She's just a girl across the way  
Well I'll take her and park all alone  
She's never a girl I'd lay at home

Das brachte verstörte Eltern, Lehrer und in der Folge das FBI auf den Plan, das während zwei Jahren den Obszönitätsvorwürfen nachging. Auf Geheiss von J. Edgar Hoover besuchten FBI-Agenten die Kingsmen-Konzerte und spielten ›Louie Louie« in ihren Washingtoner Labors in allen Tempi vorwärts und rückwärts. Das Resultat der Recherche ergab einen 120seitigen Bericht an Hoover, den FBI-Direktor, der das Stück mit der Bemerkung kommentierte, »such material cannot help but divert the minds of young people into unhealthy channels, and negate the wholesome training they have already been afforded by their

108 Williams 1993, 15. Andere Quellen sprechen davon, der Kingsmen-Sänger sei bei der Aufnahme betrunken gewesen. Das eine braucht das andere nicht auszuschliessen.

109 Sänger Ely kommt nach dem Gitarrensolo zwei Takte zu früh, was der Schlagzeuger mit Wirbeln vergeblich zu überdecken sucht.

110 John Belushi treibt in »Animal House« von John Landis seine lethargischen Kommilitonen mit Hilfe des Songs zu neuen Taten an.

parents.«<sup>111</sup> In Indiana wurde ›Louie Louie‹ 1964 verboten,<sup>112</sup> doch weder Hoover noch der FBI-Bericht noch weitere Interviews und Analysen konnten den Obszönitätsverdacht bestätigen. Schliesslich kam einem von Hoovers Agenten ein Verdacht: Ob denn die Fans, schrieb er seinem Chef, nicht einfach hörten, was sie hören wollten? Sie hörten. Sie wollten.<sup>113</sup>

›Louie Louie‹ ist ein vollendetes Beispiel für das, was ich weiter unten als rhizomatisch-postverbale Qualität des Rocksongs analysieren möchte, weil nämlich Song in Sound, Sprache in Geräusch umschlägt.<sup>114</sup> Das Gesagte wird zum Mitgemeinten. Wenn Sprache in Sound umschlägt, wird der Text zum Wunsch. Was das FBI beunruhigte, war nicht die Obszönität, sondern die mögliche Obszönität: der Verdacht auf Code.

**Wie Journalismus** So braucht ein Song nicht verstanden zu werden, um begriffen zu werden. Wichtig ist, dass er seine Geschichte auf die Musik abstimmt und die beiden zusammenbringt. »I always try to apply good structure«, sagt Ray Davies; »it's good to try and break away from it and still make it work.« Wer das nicht kann, ist weg vom Sender: »It's like trying to keep people's attention. They don't have time or the attention span to listen to music make an inroad into their senses. Most people just flick over to the next station.«<sup>115</sup>

Wie man sein Publikums packt und fesselt, weiss Davies' Kollege und Rivale Pete Townshend am besten zu erklären. Townshend ist der Journalist unter den Songschreibern und einer der wenigen, der über seine Arbeit als Technik reflektieren kann, ohne den Gegenstand der Refle-

111 Zit. nach Cockburn 1993, 15.

112 Das Motto von Indiana, sagt John Hiatt, der wie Michael Jackson dort aufgewachsen ist: »Get out of here.« (O.Q.)

113 Dave Marsh hat dem Song ein Buch gewidmet, in dem er unter anderem von den ›Louie Louie‹-Wettbewerben und -Konzertabenden berichtet und nachweist, dass dem FBI die einzige Obszönität des Stücks entgangen ist. Zu Beginn der Aufnahme hört man, bei überlautem Abspielen, den Schlagzeuger fluchen; ihm ist ein Trommelstock zu Boden gefallen (Marsh 1993).

114 Siehe die Kapitel »Sound als Sprache« sowie den Abschnitt »Regressionen (I): Sprachsound« im Kapitel »Regression Revisited«.

115 Gespräch mit dem Autor, 1993.

xion zu verraten. Seine Definition des Rocksongs – kleine Form, grosse Wirkung<sup>116</sup> – ist ebenso präzise wie umfassend:

What's the structure of the rock song? First the rhythm. You have to be able to dance to it, drive to it, or smooch to it. It's almost like journalism. State your case in the first few bars, tell people what this is going to be about, use a catch phrase. Get them in the first few seconds, capture their attention. Then you have something called a verse to create an atmosphere, a bit of color to get the ideas across. But then don't abuse these people! They want entertaining! Go back to the original premise, give them the catch again, keep them interested. Then go and write another bit, amplify it a bit more. This time you can write pretty heavy stuff because you've got them. Then it's time to thank them, so give them a break; go off and give them a guitar solo or write something we call a middle eight. Maybe even change the subject, give them another view of the whole thing. Then close your argument; give them an epigram; conclude; wrap up in the last verse. And finally, as you walk away into the distance, give them the catch again. And that's what it is. That's the frame. You can bend it around a little bit, but the definitive rock songs have been written against that very powerful, simple set of limitations.<sup>117</sup>

Alles da: rhythmische Basis, selbstgestellte Aufgabe, Werbetechnik zur Erzeugung von Aufmerksamkeit, Verstärkung und Variierung der Effekte, Wiederholung der Botschaft zwecks Verstärkung. Songs sind Werbeträger ihrer selbst, tönende Graffiti, Postkarten aus dem Jetzt. Darauf deutet Townshends letzter Satz hin. Seine Formulierung impliziert, dass der gute Song nicht nur an die Grenzen stösst, auf die er aus formalen Gründen angewiesen ist, sondern im Wissen um diese Grenzen erst seine Prägnanz entwickelt. Sie erklärt auch, warum zwei Erzählprinzipien den Rocksong bestimmen, die sich im Grunde wider-

116 Die Länge eines musikalischen Motivs, eines Riffs, einer Erkennungsmelodie sollte nicht länger als drei Sekunden betragen; was wir nämlich Gegenwart nennen und als Kontinuum wahrnehmen, ist das Resultat neuronaler Rekonstruktionen. Das Gehirn rezipiert Zeit nicht im Newtonschen Kontinuum, sagt der Psychologe Ernst Pöppel, sondern ruckartig. Alle dreissig Millisekunden frage es, was in der Welt passiert sei (Pöppel et al., 1994). Eintreffende Reize unter dieser Zeitdauer können nicht mehr zeitlich geortet werden. Umgekehrt ist das Gehirn auch nicht in der Lage, Informationen während mehr als drei Sekunden zu einer einzigen Wahrnehmungsgestalt zu gruppieren. Diese obere Grenze ist kulturunabhängig und erklärt die Länge der meisten Informationseinheiten wie Verse, Refrains, überhaupt musikalische Motive, Slogans, Betonungen, Rhetorik, selbst das Händeschütteln.

117 Zit. nach Flanagan, 187 f.

sprechen: Redundanz und Ökonomie. Zunächst will nicht einleuchten, warum ein Song einfache Botschaften wiederholt und wichtige Informationen bis zur Unverständlichkeit verknüpft. Das hat seinen Grund darin, sagt Townshend, dass der Songschreiber die Aufmerksamkeit seines Publikums erringen, dann alimentieren muss. »A good pop song will always be what you expect to hear and surprise you at the same time«, haben wir von Davies gehört.<sup>118</sup> Flüchtige wie eingeschworene Hörer sind gleichermaßen mitzunehmen. Als ich Townshend auf seine Definition anspreche, vergleicht er den Song mit dem Sonett.

What I meant then was that what I thought made rock music an elegant form was like certain types of poetry: It had incredible restrictions. I compare it to the sonnet form, in that there are only certain rhyme schemes that you can use in the sonnet. [...] In rock'n'roll there are similar rules. What distinguishes the rock song from any other kind of song, and in rock I would say the definitive pop song too, is that they seem to work within those rules. You just know instinctively whether those rules have been obeyed.<sup>119</sup>

Regeln und Grenzen zu befolgen heisst noch nicht, dass ein Song gut herauskommt, sagt er. Fast alle Hits halten die Regeln ein. Aber nicht alle Hits sind gute Songs.

There are some really crappy international number one's which really grate on you, but you know why they're a hit. Somehow they've captured the moment, which is one of the things the song has to do, incidentally. It has to be very current: it has to capture that current mood, even if it is a very shallow mood. To get it right, it's got to be at the right time, too.<sup>120</sup>

Pete Townshend hat sich an die von ihm skizzierte Struktur gehalten, diesen »powerful, simple set of limitations«, das hört man allen grossen Singles der Who an, schon ihrer ersten: »Can't Explain« aus dem Jahre 1965, eine Hymne halbstarker Verwirrung in zwei Minuten und drei Sekunden.<sup>121</sup> Nach dem dreiteiligen Kaskadenriff auf der E-Gitarre, in das Bass und Schlagzeug einfallen, definiert Sänger Roger Daltrey in vier

118 Gespräch mit dem Autor, 1993, siehe auch weiter oben.

119 Gespräch mit dem Autor, 1994.

120 Ebda.

121 Townshend sagte später, das Stück sei der Versuch gewesen, »You Really Got Me« von den Kinks nachzuspielen. Statt der Kopie gelang ein Original.

schmucklosen Zeilen das Thema, das von den Backing Vocals mit dem Songtitel wie eine Schlagzeile kommentiert wird.

Got a feeling inside  
*Can't explain*  
 A certain kind  
*Can't explain*  
 I feel hot and cold  
*Can't explain*  
 Yeah down my soul, yeah  
*Can't explain*

Der Sänger ist kaum zu verstehen, er redet wie unter Valium, im Kontrast zur amphetaminen Begleitung seiner Kollegen. Die Mixtur entspricht dem Tablettencocktail von Uppers und Downers, mit dem die britischen Mods sich die Nacht zum Tag machten und umgekehrt.<sup>122</sup> Das Unerklärliche wird unverständlich, anders gesagt: Das Erzählte bildet sich im Gesungenen ab, oder nochmals anders, in Paraphrasierung Wittgensteins: Wovon der Sänger nicht reden kann, darauf weist die Musik hin.

»It came out of the top of my head when I was eighteen and a half«, hat Townshend in einem Rolling Stone-Essay über das Stück geschrieben, für das er eine ausgesprochene Schwäche hegt; »it seems to be about the frustrations of a young person who is so incoherent and uneducated that he can't state his case to the bourgeois intellectual blah blah blah. Or, of course, it might be about drugs.«<sup>123</sup>

122 Die Who und Pete Townshend haben diesem Lebensgefühl eine ihrer schönsten Platten gewidmet, zugleich eines der ganz wenigen Projekte im Rock, die als durchgängig gestaltete und erzählte Geschichte funktionieren: das meisterhafte »Quadrophenia« von 1973. Beleg dafür ist, dass selbst die Verfilmung von Frank Roddam gelang (1979). Der Versuch der Gruppe, das Werk 1996/97 auf die Bühne zurückzubringen, fiel weniger überzeugend aus; mehr Musical als Rock'n'Roll.

123 1993, 286 f. Das vorsichtige »seems to be«, gefolgt vom verächtlichen »blah blah blah« deutet an, dass sich der Rocker als Deuter unwohl fühlt und lieber seine Spuren verwischen möchte. Es ist, als habe Townshend einen Moment lang journalistisch gedacht und rechtzeitig damit aufgehört, wohl wissend, dass der Deuter dem Gedeuteten nicht nur hinterherrennt, sondern dabei eine lächerliche Figur macht. Zugleich kann sich Townshend ziemlich aufregen, wenn Journalisten seine Arbeit unterschätzen. Jedenfalls hat er auf die Frage des Q Magazine nach dem Song, den er gerne geschrieben hätte, leicht gereizt reagiert: »I never wished I wrote a song. I don't know if you've noticed, but [...] songwriting is the one thing I can do, sometimes faultlessly. I'm quite famous for it really. If I find myself wishing about a song idea, it's within my power to make it happen. But, of course, as all your clever readers know [...], I could easily have this all wrong.« (Townshend 1993, 146)



Das Zitat, wie der Song, lässt offen, was Ursache ist und was Wirkung.<sup>124</sup> Im Refrain wird das »certain feeling« mit Widersprüchen aufgeladen:

I'm feeling good now, yeah, but  
*Can't explain*  
 Dizzy in the head, now feeling blue  
 Things you say will merely let you  
 get funny dreams again and again  
 I know what I mean but...

In die Kunstpause des Sängers platzt Keith Moons Schlagzeug, bevor der Chor die catchphrase wieder aufgreift und das Stück, von Townshends Sägezahngitarre angetrieben, von der Tonika auf die Subdominante wechselt. Worauf – »amplify a bit more«, wie Townshend sagt – das Thema textlich variiert wird. »Amplify« in jedem Wortsinn. Wörtlich insofern, als es die Aussage bzw. das Fehlen derselben musikalisch verstärkt; übertragen, als die Musik und die Phrasierung den Text unterstützen. Das Resultat ist, dass die Songaussage – »can't explain« – für sich gesehen ambivalent bleibt: Weiss der Erzähler nicht, wie ihm geschieht oder will er nicht sagen, was mit ihm geschehen ist? Statt einer Klärung folgt ein hektisches Gitarrensolo – »go off and give them a guitar solo« –, das aber nicht aus melodischen Linien besteht, sondern aus einzeln herausgerissenen Riffs in der Manier des frühen Bo Diddley. Die Gefühlslage des Protagonisten wird solistisch kommentiert. Worauf der Sänger zurückkommt: »conclude, give an epigram, wrap up in the last verse«.

Schwieriges in Einfaches zu überführen, zugleich im Einfachen das Komplexe ahnen lassen: Das, liesse sich aus dem Gesagten und Zitieren destillieren, macht den guten Song aus. Und darauf darf sich der Rocker etwas einbilden, findet Smokey Robinson: »Getting into the common man's head is a high ambition.«<sup>125</sup>

124 Ich werde später, im Abschnitt »Selbstheilungsversuche: Drogen und Rock'n'Roll«, auf die Dialektik von Drogen und Musik eingehen.

125 Zit. nach Sutcliffe 1992, 61.

*Bewegungen*

Rock als Erzählweise bildet Bewegungen ab, nomadisches Denken. Dauernd ist in den Songs vom Reisen, Flüchten die Rede. Auf dem mythischen Highway gleiten die Wünsche, auf den Eisenbahnschwellen schaukeln die Geschichten. Musiker reisen von Auftritt zu Auftritt, von Hotel zu Hotel, steigen vom Taxi ins Flugzeug und umgekehrt. Der Erzähler im Rock ist dauernd unterwegs, der Weg ist das Ziel, das Ankommen Stillstand. Wer sich festlegt, hat schon verloren. Natürlich kann auch die Flucht nicht gelingen, der Flüchtende trifft immer wieder auf sich. Dabei spielt keine Rolle, ob der Weg nach aussen geht oder nach innen weist. Je weiter sich der Erzähler, die Erzählerin auf den Spuren von Jack Kerouac und seinem mythischen »On the Road« vorwagt, desto mehr wird schmerzhaft klar, dass die Flucht, wie schon bei Moriatys manischen Überlandfahrten, nirgendwo hinführt.

Die Geschichten, die im Rock erzählt werden, berauschen sich an solchen Fluchten und ernüchtern sich an der Enttäuschung, wieder bei einem selber anzukommen. Es gibt keine Zukunft auf der mythischen amerikanischen Strasse, nur Gegenwart, und die Gegenwart ist nur eine Variation der Vergangenheit. »What's waiting for you in the future«, singt Dylan auf »Need That Woman« von 1981, »might be what you're runnin' from in the past.« Es ist schwer, jemand zu sein, aber noch schwerer, jemand anders zu werden. Ich möchte das an zwei Fluchtversuchen zeigen. Die eine führt übers Meer, die andere von ihm weg.

**Mit Joni Mitchell durch die Wüste** Amelia Mary Earhart, geboren in Atchison in Kansas, Jahrgang 1898, Lehrerin, Krankenschwester während des 1. Weltkriegs, 1918 als Zwanzigjährige gegen den Willen ihrer Familie zur Pilotin brevetiert, überquert am 20. Mai 1932 als erste Frau alleine den Atlantik. Unternimmt weitere Alleinflüge über die USA und den Pazifik (Hawaii – Kalifornien, Januar 1935). Arbeitet in den dreissiger Jahren als Linienpilotin für Luddington zwischen New York und Washington. Im März 1937 setzt sie mit dem Navigator Frederick J. Noonan zur Weltumquerung an. Ein erster Versuch scheitert wegen Flugzeugbrandes in Hawaii. Der zweite beginnt am 20. Mai in Miami und führt über Brasilien, Westafrika, Kalkutta und Rangoon nach Neuguinea. Am 2. Juli 1937 startet die zweimotorige Lockheed mit vollen Tanks zur gefährlichsten Etappe, einem Nonstop-Flug nach der kleinen Insel Howland nördlich

von Samoa. Zwanzig Stunden später fangen britische und amerikanische Schiffe SOS-Signale auf, in denen von Treibstoffmangel die Rede ist. Kurz danach verschwindet das Flugzeug über dem Südpazifik. Trotz wochenlanger Grossfahndung mit 64 Flugzeugen und 8 Kriegsschiffen in den Gewässern des Stillen Ozeans bleiben Flugzeug und Besatzung verschwunden; Amelia Earhart ist 39 Jahre alt gewesen.<sup>126</sup>

Fast vierzig Jahre später fährt Joni Mitchell, Jahrgang 1943, Sängerin, dem Atlantik entlang die amerikanische Ostküste hinunter, biegt dann nach Westen und durchquert die USA. Über der Wüste sieht sie sechs Düsenflugzeuge am Himmel, sie hinterlassen sechs Kondensstreifen, lang und schmal wie die Saiten ihrer Gitarre. Sie denkt an Amelia, ihren Traum vom Fliegen und wie sie sich dabei abhanden kam. Sie überlegt, was das mit ihr zu tun hat.

Das Jahr ist 1976. Joni Mitchell, Sängerin und Songschreiberin, ist 33 Jahre alt und allein. Sie will nicht zurück und weiss nicht, wohin. Die Hoffnungen der endsechziger Jahre sind zerbrochen. In kurzer Zeit hat sich die Utopie von Woodstock, von ihr im gleichnamigen Song in die emphatische Zeile

I saw the bombers turn into butterflies of our nation

gekleidet, ins Gegenteil verkehrt.<sup>127</sup> Der Vietnamkrieg ging im letzten Jahr zu Ende, sechs Jahre nach Woodstock und zwanzig Jahre nach Be-

126 Dass das Flugzeug bis heute verschollen ist, hat zu einer Vielzahl von Publikationen und Gerüchten geführt. Eine der Thesen ist, dass Earhart und Noonan nahe der Insel Rita notgelandet und von den Japanern gefangengenommen worden seien. Auch wollen amerikanische Flieger 1944 auf einer abgelegenen Insel im Stillen Ozean eine Frau getroffen haben, die ihren Namen nicht nennen wollte und der Verschollenen ähnlich sah. Eine dritte These besagt, dass Earhart für den amerikanischen Geheimdienst arbeitete und ihren Absturz inszenierte, um der US-Marine einen Vorwand zu liefern, japanische Befestigungen im Südpazifik auszukundschaften. Alle Behauptungen nährten den Mythos um Amelia Earhart, keine liess sich belegen. Es ist zu vermuten, dass sie und ihr Copilot in der Nähe der Howland-Insel ins Meer stürzten, nachdem ihrer Lockheed der Sprit ausgegangen war. Auf Howland steht heute ein Leuchtturm, der ihren Namen trägt (Munzinger-Archiv, 1955).

127 ›Woodstock‹, von Mitchell selbst und darüber hinaus von Crosby, Stills, Nash & Young gesungen, wurde zum Titelsong des Festivals, dabei gelangte Joni Mitchell gar nicht ans Festival. Sie hatte am nächsten Tag einen Auftritt in der Dick Cavett Show und wollte nicht riskieren, in White Lake steckenzubleiben. »I felt left out«, bekannte sie anlässlich des 25. Jubiläums. »I really felt like the Girl. The Girl couldn't go, but the Boys could. I watched everything on TV. But I don't know if I would have written the song ›Woodstock‹ if I had gone. I was the fan that couldn't go, not the performing animal. So it afforded me a different perspective.« (Zit. nach Simon 1994, 33)

ginn der Auseinandersetzungen. Der Krieg ist verloren, trotz Rüstungsinvestitionen von über 150 Milliarden Dollar und mehr abgeworfenen US-Bomben als während des Zweiten Weltkriegs. Über drei Millionen Menschen sind in Indochina gestorben. Ihnen stehen gegen sechzigtausend tote Amerikaner gegenüber, mehrheitlich Afroamerikaner. Die Region ist ökonomisch und ökologisch zerstört, die Grossmacht USA auf dem Tiefpunkt ihrer militärischen und moralischen Glaubwürdigkeit.<sup>128</sup> Der Krieg ist zu Ende, aber er hat die Sechziger überdauert und ihre Utopien begraben.<sup>129</sup>

Sogar den Hippies sind die Visionen ausgegangen. An ihre Stelle treten die Entzugserscheinungen. Brian Jones, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Gram Parsons, Cass Elliott, Al Wilson, Tim Buckley sind tot. Viele werden folgen.<sup>130</sup> Immer mehr verwirklicht sich, was Frank Zappa schon 1969 vermutete: dass die sogenannte Jugendkultur bloss eine Erfindung der Wall Street zur Ausbeutung einer neuen Kaufkraftklasse ist.<sup>131</sup>

Im Herbst 1975 haben sich einige Überlebende in New York getroffen. Bob Dylan hat sie versammelt, um ein letztes Mal zu versuchen, den Geist der sechziger Jahre Musik werden zu lassen. »Rolling Thunder Revue« nennt sich das Unternehmen.<sup>132</sup> Seit Mitte der Sechziger verfolgt Dylan die Idee, mit Musikern wie mit einem Zirkus herumzuziehen und an gewöhnlichen Orten ungewöhnliche Konzerte zu geben, mehrstündige Happenings wider die Showbiz-Rituale.<sup>133</sup> Die Revue

128 Doch, wie Noam Chomsky schreibt: »Contrary to what virtually everyone – left or right – says, the United States achieved major objectives in Indochina. Vietnam was demolished. There's no danger that successful development there will provide a model for other nations in the region.« (Chomsky 1994, 59)

129 »When we grew up in the sixties«, sagt Bruce Springsteen in einer Ansage zu Edwin Starrs »War«, »there was war on TV every night.« (Zu hören auf dem Live-Album »Bruce Springsteen and the E Street Band 1975-1985« von 1986.)

130 Siehe Lamaison 1983.

131 Zit. nach Theweleit 1994, 686.

132 Rolling Thunder: Der Name klingt indianisch, spielt aber auf eines der ersten schweren US-Bombardemente in Vietnam an. Nach einem Angriff des Vietkong auf amerikanische Barracken in Pleiku im Februar 1965 lancierten die US-Streitkräfte die »Operation Rolling Thunder«, ein massives Bombardement von Stellungen in Nordvietnam. Der Schutz von Unterkünften und Flugbasen wurde als Vorwand genommen, 50'000 Infanteristen einzufliegen; bald folgten weitere. Dabei wurde der amerikanischen Öffentlichkeit verschwiegen, dass Präsident Johnson den Auftrag von einer strategischen Verteidigung Südviets zur »Search and Destroy«-Mission umgedeutet hatte (Grolier, 1993).

133 Siehe Heylin 1991, 274 ff. sowie insbesondere Sam Shepards Logbuch der Tournee (1988).

versammelt Musikerinnen und Musiker, Poeten, Filmer und Schriftsteller wie Joan Baez und T-Bone Burnett, Roger McGuinn und Joni Mitchell, Bob Neuwirth und Allen Ginsberg, Sam Shepard und Mick Ronson. Sie stellt, bei aller Widersprüchlichkeit, für lange Zeit den einzigen Versuch dar, den Nivellierungstendenzen der Musikindustrie ein eigenes Projekt entgegenzuhalten. Erst der Lollapalooza-Tourneezyklus von Perry Farrell zu Beginn der Neunziger hat ähnliches versucht: dem Publikum eine Musik vorzusetzen, die mit Ungewohntem herausfordert.<sup>134</sup>

Die Rolling Thunder-Tournee zerfällt in zwei ungleiche Teile. Der erste dauert von Oktober bis Dezember 1975, von Plymouth in Massachusetts bis zum New Yorker Madison Square Garden und wird ein Erfolg. Der zweite beginnt im April in Houston, und endet einen Monat später in Salt Lake City und erweist sich von Beginn weg als der vergebliche Versuch, einen Ausbruchversuch zu replizieren.<sup>135</sup>

Joni Mitchell ist eine Zeitlang mitgezogen, halb Beobachterin, halb Performerin. Nach Houston gibt sie auf. Das Experiment ist gescheitert, wie sie sich im Gespräch erinnert.

In 1975 I was part of a group of chaos troubadours traveling around in America, the Rolling Thunder Revue with Bob Dylan. And, it was really a ship of fools, it was a mad and powerful experience, and we all got pretty unhealthy on it. It was in a way the end of the drug era. People took their habits to the maximum. Bobby<sup>136</sup> came out of it a born-again Christian, and Bobby Neuwirth went into AA.<sup>137</sup> People kind of saw God or the

134 Lollapalooza ist eine Art Selbsthilfegruppe für konzertante Musiker und wurde 1991 unter Aufsicht von Sänger Perry Farrell erstmals durchgeführt. Die Idee eines alternativen und mobilen Festivals mit neuer oder wenig bekannter Musik tourt seither mit Erfolg durch die Vereinigten Staaten. Künstler und Gruppen wie Jane's Addiction, Henry Rollins, Ice-T, Living Colour, Rage Against the Machine, Pearl Jam, Jesus and Mary Chain oder Nick Cave sind in diesem Rahmen aufgetreten. Der Rahmen weist über die Musik hinaus; Lollapalooza versteht sich als Wanderzirkus mit unterschiedlichen Attraktionen, zu denen auch politische Aufklärung gehört. Zur allgemeinen Überraschung erwies sich das reanimierte Konzept eines Festivals als künstlerischer und politischer Begegnungsstätte abseits der grossen Arenen als vital und zugleich kommerziell erfolgreich (siehe z.B. Joseph 1992).

135 Die Musik von »Rolling Thunder« ist dokumentiert in Dylans vierstündigem Film »Renaldo and Clara« von 1978 und einer Unzahl von Bootleg-Mitschnitten. Beide dokumentieren weit aufregendere Musik als das kümmerliche Live-Dokument, das Dylan im September 1976 unter dem Titel »Hard Rain« herausgab.

136 Dylan, jmb.

137 Alcoholic Anonymous, jmb.

Devil or something at the end of it. I did tour across the country, following that tour. It was a rich, but very disorienting experience. It chewed up a lot of personal questions about what's false in all of us.<sup>138</sup>

Im November desselben Jahres erscheint »Hejira«, Joni Mitchells neuntes Album und bis heute eines ihrer besten. Der Titel spielt auf die Hedschra an, arabisch Higra, wie im Islam die Flucht des Propheten Mohammed aus Mekka bezeichnet wird.<sup>139</sup> Verallgemeinernd steht der Begriff für die muslimische Emigration, ferner der Abbruch von Beziehungen, das Verlassen der eigenen Umgebung. »Hejira« ist ein ätherisches, von hingetupften Klängen auf E-Gitarre, Bass und Vibraphon getragenes Stück Kammermusik, für Rock zu verschlungen, für Jazz zu versponnen.

Bedauern prägt die Platte, die melancholische Erkenntnis, einiges versucht und meistens versagt zu haben.

I know – no one's going to show me everything  
We all come and go unknown  
Each so deep and superficial  
Between the forceps and the stone

singt Mitchell auf dem Titelstück, und wie sie es singt und sich dabei mit ihren ungewöhnlichen Tunings auf der halbakustischen Gitarre begleitet, klingt beides an, Plastizität und Flächigkeit. Das Album ist ein Versuch, sagt seine Autorin, das falsch gewordene Leben zu reflektieren.

I've got coast to coast to contemplate

sinniert Joni Mitchell auf »Blue Motel Room«. Der amerikanische Weg ist die amerikanische Strasse. Mitchell ist Kanadierin, geboren als Roberta Joan Anderson in Fort MacLeod, Alberta, und wie ihre Landsleute Neil Young, Leonard Cohen oder Robbie Robertson kündigt ihre Vier-Oktavenstimme von der kanadischen Weite. Sie formuliert die mythische Vorstellung von der Reise durch Amerika als einer Reise zu sich selbst. Der Mythos zieht sich von Kerouacs »On the Road« bis zu Laurie Andersons »Americans on the Move« und durchzieht den Rock'n'Roll. Mitchells Reise ist nicht oder nicht nur eine phantastische:

138 Gespräch mit dem Autor, 1991. Die Bilder aus dieser Zeit bestätigen die Beschreibung; sie zeigen eine knochenmagere Mitchell, offenkundig am Ende ihrer Kräfte.

139 Am 16. Juli 622 nach Christus gemäss dem Julianischen Kalender, zugleich der Beginn der islamischen Zeitrechnung: AH, annus hegirae.

The following year<sup>140</sup> I took a trip across the country with a couple of friends of mine. We drove across in my car reaching the East Coast. We then separated<sup>141</sup> and I drove back alone, drove the coastal road from New York City down along the East Coast, keeping close to the ocean, you know, and all the gulls coming back. I took my time. To get healthy again I would go into the town and stop at a health-food store, stuff my fridge in a room on a beach. And I would run, and it was a kind of a traveling monastery that I put myself in. This was my Hejira. During this time I met a Tibetan Zen master named Trungyin Trungpa who gave me a certain kind of experience. The song ›Refuge of the Roads‹ describes my meeting with him and then my departure from him. Driving back all of that album was written, during this kind of monastic stance in old motels with refrigerators in them next to the water all the way across America.<sup>142</sup>

Kernstück der Platte, die selbst das Reisen zum Thema hat und mythisch überhöht, ist der Song ›Amelia‹, der den Flug der Pilotin mit der Autofahrt der Erzählerin parallelschaltet. Mitchells Gitarrenspiel rankt sich um die gedehnten Bassläufe von Jaco Pastorius. Statt eines Schlagzeugs spielt Victor Feldman sein verhalltes Vibraphon, Larry Carlton dekoriert das Stück mit seinen Gitarrenfiguren. Auch die Stimme klingt entrückt. Von der ersten Strophe an hängt das Stück zwischen Himmel und Erde, in der zweiten wird das ferne Fluggeräusch musikalisch nachgebildet.

I was driving across the burning desert  
 When I spotted six jet planes  
 Leaving six white vapor trails across the bleak terrain  
 It was the hexagram of the heavens  
 It was the strings of my guitar  
 Amelia, it was just a false alarm

The drone of flying engines  
 Is a song so wild and blue  
 It scrambles time and seasons if it gets thru to you  
 Then your life becomes a travelogue  
 Of picture-post-card-charms  
 Amelia, it was just a false alarm

140 1976 – jmb.

141 Offenbar trennte sie sich dabei auch von John Guerin, ihrem damaligen Partner. Guerin spielt Schlagzeug auf »Hejira« (Cabot 1985, o.S.).

142 Gespräch mit dem Autor, 1991.

Das Dröhnen der Düsenflugzeuge wird von den Arpeggien der Gitarre kommentiert. Die Musik hat etwas Flächiges und Mobiles zugleich. Die Kondensstreifen über der Wüste, sechs durchgezogene Striche, bilden das Hexagramm des Himmels im I-Ging, dem chinesischen Buch der Wandlungen. Mitchell:

›Amelia‹ was written as I began to cross the desert – well it says in the song: ›I was driving across the burning desert / When I spotted six jet planes / Leaving six white vapor trails / Across the bleak terrain / It was the hexagram of the heavens‹ – that’s change number one in the I Ging, the book of changes, which is the creative. ›It was the strings of my guitar‹ which is also a six string line. ›Amelia, it was just a false alarm‹ So hers was a solitary or a relatively solitary flight across the pacific, mine was a solitary drive across the continent by car. And I identified with that solitude and that solo woman’s journey.<sup>143</sup>

Unser Gespräch findet am Telephon statt, ich in einem Londoner Hotel um Mitternacht, sie am späten Nachmittag in den Büros ihrer Plattenfirma in Los Angeles. Telephoninterviews werden von der Musikindustrie zwecks »maximizing media exposure« arrangiert, wie das im Branchenjargon heisst, maximale Verbreitung mit minimalem Aufwand. Sie sind unangenehm: Der eine weiss viel mehr über die andere und will auch viel mehr wissen. Davon ist in unserem Gespräch nichts zu merken; Joni Mitchell macht einem die Aufgabe leicht.

Dennoch erinnere ich mich an ein Gefühl leiser Enttäuschung im Laufe des Gesprächs, vor allem als sie Erfahrungen und Musik jener Zeit in späthippiehafte Zen- und I Ging-Metaphern überführte.<sup>144</sup> Zu den Formalisierungen, die der psychologische Jargon im Alltag angerichtet hat, gehört die allseitige Verwendbarkeit seiner Deutungssprache. Die beste Abwehr einer Deutung ist immer noch die, die Deutung selbst zu formulieren auf die Gefahr hin, dass die Deutung den Vorgang banalisiert, den er vertiefend schützen möchte. Vielleicht war’s Kränkung über die eigene Ersetzbarkeit, vielleicht Unwillen über die politisch korrekte,

<sup>143</sup> Ebda.

<sup>144</sup> »Mitchell now seems to have achieved a comfortably Zen outlook toward her career«, schreibt etwa der Rolling Stone in seiner Rezension von »Night Ride Home« (1991, o.S.). Mitchell findet solche Bemerkungen zum Lachen. »You’re always misunderstood, especially by Rolling Stone, they don’t get anything« antwortet sie, auf die Kritik angesprochen. »Think of the guy that made that, he’s not that bright. He’s got forty records sitting on his desk, he’s got them ordered.« (Gespräch mit dem Autor, 1991)



feiernde Weltbetrachtung und Harmonisierung, wie man sie von Wahlkaliforniern häufig hört: Jedenfalls war das Resultat Ernüchterung. Die allerdings in dem Moment in Verzauberung umschlug, in dem Mitchell die ersten Zeilen ihres Songs rezitierte. Wie Amelia Earhart über den Pazifik flog und Joni Mitchell durch die Wüste fuhr, funkte ihre Stimme, per Mediensatellit verschaltet, über die USA und den Atlantik nach Europa, weit weg und doch nah am Ohr. Einmal mehr offenbarte sich die Schwierigkeit, über Text und Musik und Text als Musik zu reden, ohne beide psychologisierend zu banalisieren. Mitchell reflektiert den Vorgang auf ›Refuge of the Roads‹, dem Meta-Song des Albums.

It was all so light and easy  
Till I started analyzing  
And I brought on my old ways  
A thunderhead of judgement  
Was gathering in my gaze

Alles geht leicht, bis man darüber nachdenkt, dann trübt sich der Blick aufs Wesentliche: Eine Haltung wird formuliert, die über den Rock'n'Roll hinaus auf die Romantik zurückweist, aber Rock und Romantik, wie Robert Pattison in seinem Buch über »Rock Music in the Mirror of Romanticism« (Untertitel) gezeigt hat, gehören zusammen.<sup>145</sup> Rock ist die vulgärdemokratische Umsetzung romantischer Phantasien. ›Amelia‹ gibt vor, die Eindrücke und Abstürze der Rolling Thunder Revue zu reflektieren. Der Song vertont nicht den Absturz, sondern das Abheben.

People will tell you where they've gone  
They'll tell you where to go  
But till you get there yourself you never really know  
Where some have found their paradise  
Other's just come to harm  
Amelia, it was just a false alarm

Das »till you get there yourself« weist auf den Song zurück. Sein ätherisches Arrangement scheint vor den Implikationen zurückzuschrecken, von denen das Stück handelt. ›Amelia‹ beschreibt eine Flucht und vertont sie. Die Reise führt nicht irgendwo hin, sondern irgendwo fort. Sie erfolgt nicht freiwillig.

145 1987.

I wish that he was here tonight  
 It's so hard to obey  
 His sad request of me to kindly stay away  
 So this is how I hide the hurt  
 As the road leads cursed and charmed  
 I tell Amelia, it was just a false alarm

Dann wendet sich die Erzählerin ihrer Titelheldin zu, die bisher in Andeutungen und der vagen Refrainzeile angesprochen worden war. Die eigene Flucht wird in den Absturz der Pilotin überführt und eine Strophe weiter kommentiert.

A ghost of aviation  
 She was swallowed by the sky  
 Or by the sea, like me she had a dream to fly  
 Like Icarus ascending  
 On beautiful foolish arms  
 Amelia, it was just a false alarm

Maybe I've never really loved  
 I guess that is the truth  
 I've spent my whole life in clouds at icy altitudes  
 And looking down on everything  
 I crashed into his arms  
 Amelia, it was just a false alarm

Die Sängerin im Himmel über der Wüste, die Fliegerin zwischen Himmel und Meer, vom Horizont verschluckt, spurlos und verschwunden.

Wer war Amelia? Sie war wie ich, singt Joni Mitchell. Sie sah auch aus wie ich, sagt sie.

As a matter of fact she and I look terribly alike. Amelia was one of the early pilots in this country, and she disappeared mysteriously in the south Pacific, just disappeared into thin air. There's all sorts of mystery surrounding her. But if you see pictures of her, we look considerably alike. [...] She wore no makeup, and she had a Scandinavian face, you know, the lips and the hairstyle, which was very tomboyish at the time, so she doesn't look dated. She looks very contemporary.

So liefert der Song seine eigene Deutung. »I'm really a short-story writer. I never set out to write my life, I just wanted to write about life, period«, sagt sie zwar,<sup>146</sup> aber sie tut alles, um die Innen- mit der Aussen-

<sup>146</sup> Zit. nach Hilburn 1991, 60.

welt zu vermischen. Es kommt einem vor, als könne die Sängerin ihre Phantasien nicht formulieren, ohne sie sogleich zu destillieren, mit Fussnoten und Deutungsangeboten zu verstellen.

Im Fehlen des Schlagzeugbeats, in Pastorius' ätherischem Bassspiel werden die »icy altitudes« angesteuert, von denen der Song handelt und die Walter Benjamin mit der »Eiswüste der Abstraktion« umschreibt. Was der Song beschreibt, führt er vor; ihm fehlt die Erdung. Seine Bewegung führt nicht voran, sondern zurück. Auch die »bombers turning into butterflies« der Woodstock Nation sind wieder da. Die letzte Strophe:

I pulled into the Cactus Tree Motel  
 To shower off the dust  
 And I slept on the strange pillows of my wanderlust  
 I dreamed of 747's  
 Over geometric farms  
 Dreams, Amelia, dreams and false alarms

Der Bomberdrohung aus dem Himmel werden Träume und Fehlalarme entgegengehalten. Die Verknüpfung suggeriert, dass beide dasselbe meinen. Wenn das stimmt, so bleibt die Botschaft ambivalent. Ist das »false alarms« tröstlich gemeint, wird die Gefahr überspielt. Meint es das Trügerische, wird es durch seine Deutung als verarbeitet dargestellt. Pilotin und Sängerin sind abgestürzt, bei der einen weiss man nicht wo, bei der anderen nicht wie. Der Song wirft Fragen auf, die er durch Deutung beantwortet, aber ist die Antwort die einzig mögliche?

Das klischierte »Icarus ascending« weist die Richtung: Es geht um Fluchtversuche, um die träumerische Verlängerung der Adoleszenz, wie sie Antoine de St. Exupéry in seinem »Petit Prince« ausgemalt hat. Sein Schicksal erinnert an dasjenige seiner Kollegin: Am 31. Juli 1944 startete der Schriftsteller und Luftwaffenpilot in Algier bei bestem Flugwetter zu einem Aufklärungsflug, von dem er nicht mehr zurückkehrte. Ein »ghost of aviation« auch er, »swallowed by the sky, or by the sea«, spurlos verschwunden.<sup>147</sup> Marie-Louise von Franz hat über das Syndrom des Puer Aeternus, wie sie es in Anlehnung an C. G. Jung genannt hat, eine zum Buch gebündelte Vortragsreihe verfasst, und sie ortet es auch

<sup>147</sup> Bis heute wird das Wrack seines Flugzeuges – St. Exupéry wurde vermutlich von deutschen Abfangjägern über dem Mittelmeer oder Südfrankreich abgeschossen – im Namen einer bekannten Champagnerfirma gesucht.

beim schreibenden Piloten.<sup>148</sup> Mit dem Begriff wird ein Männertyp mit adoleszentem Charakter und starker Mutterbindung beschrieben, der sich auf seiner Suche nach der vollendeten Frau auf keine Beziehung einlässt. Er führt das, was H.G. Baynes ein provisorisches Leben nennt, das heisst er hält sich für besonders, lässt sich aber auf nichts ein. Er hat Phantasie, aber keine Ausdauer, er ist kreativ, aber unbestimmt.

Lange Zeit war St. Exupéry als leutseliger Kamerad und Causeur veredelt worden, der tagsüber seine Einsätze flog und nachts schöne Bücher schrieb. Die neuere Forschung hält solchen Verklärungen das Bild eines »unordentlichen, unzuverlässigen, unpünktlichen, schwatzhaften und launenhaften Mannes« entgegen, eines verwöhnten Aristokraten, der über seine Verhältnisse lebte und sich von der Mutter mit Geld versorgen liess, bis sie selber keines mehr hatte.<sup>149</sup> Andere Quellen beschreiben ihn als Spieler und Säufer und Kindskopf, der keine Kritik ertrug, wozu seine schwärmerischen Schriften aber allen Anlass gegeben hätten.<sup>150</sup> Er habe seine Komplexe dann mit der Fliegerei kompensiert, von der ihm Kollegen und Fortgesetzte aber immer mehr abrieten, weil er auch hier waghalsig und unsorgfältig zu Werke ging. So wird aus dem fliegenden Prinzen ein ödipaler Wirrkopf – auch wenn von Franz als Jungianerin das nicht so sagt –, der sich irdischen Herausforderungen durch Flucht entzieht.

Bei soviel deutender Vorarbeit ist die Versuchung gross, das Angebot der Sängerin anzunehmen und ihre filigrane Meditation entlang ihren Interpretationskriterien zu verstehen. Joni Mitchell beschreibt Amelia und sich selbst als Puellae Aeternae. Die Fallhöhe zwischen »like me she had the dream to fly« und »I crashed into his arms« vermisst das Ausmass der Ambivalenz, psychoanalytisch gesprochen, zwischen Narzissmus und Objektliebe. Gerade diese Deutbarkeit hat etwas Irritierendes. In »Amelia« wird alles zu klar ausser dem Ausgang, und der bleibt zuwenig klar. Er lässt die Frage offen, wohin diese hermeneutische Reise denn führen soll. Musik, sagt Joni Mitchell, sei »a diagram of emotion«<sup>151</sup> »Amelia«, der Song, zeichnet Emotionen nach, die durch ihre Benennung reduziert werden und verflachen: Ein Höhenflug über einen Absturz.

148 Die Figur taucht schon in der Antike auf, in den Metamorphosen des Ovid als Kind-Gott der Eleusinischen Mysterien. Sie wird mitunter auch mit Dionysos und dem Gott Eros gleichgesetzt, als Gott des Lebens, des Todes und der Auferstehung verehrt (von Franz 1987, 9).

149 D'Anna-Huber 1994, 11.

150 von Franz 1987.

151 Zit. nach Cocks et al. 1991, o.S.

**Mit Tom Waits auf Landurlaub** Extreme rufen nach Kontrasten. Nur mit Mühe liesse sich ein Songschreiber finden, der seine Geschichten so anders erzählt, wie Tom Waits sie anders erzählt als Joni Mitchell. Reisende Erzähler sind sie beide, aber sie haben andere Ziele. Während die eine in sich hineinblickt, schaut der andere weg. Wo sie ihre Rollen aufzulösen sucht, inszeniert er sie wie Stücke. Wo sie sich bekennt, verbirgt er sich, wo sie haucht und schwebt, grunzt er und stolpert, wo sie reflektiert, beschreibt er, wo sie analysiert, spricht er in Rätseln.

Und rhapsodiert, zum Tuten der HeilsarmeeKapelle<sup>152</sup> und dem Klimpern des Klaviers, zum Rütteln und Rasseln seltsamer Haushaltsgegenstände und dem Raspeln einer Gitarre seine abschüssigen Geschichten durch ein Megaphon. »I've got coast to coast to contemplate«, singt Joni Mitchell. »There's a common loneliness that just sprawls from coast to coast«, sagt Tom Waits. »It's like a common disjointed identity crisis. It's the dark, warm, narcotic American night.«<sup>153</sup>

Waits schreibt über die Leute, die nicht über sich schreiben können und die er in seinen unruhigen Jahren als Platzanweiser, Pizzabäcker, Taucher, Patisserieverkäufer, Feuerwehrmann, Autowäscher, Barman und Türsteher beobachtet hat.<sup>154</sup> Wer beobachtet, lässt sich nicht gerne anschauen. »What are you, a voyeur?« sagt er im Gespräch unvermittelt; am Telephon ist nicht auszumachen, ob es ihm ernst gemeint ist oder ob er bloss einen Eignungstest vornimmt.

Davon abgesehen, dass man am Telephon nicht gut Voyeur sein kann, fällt die Beschreibung auf den Urheber zurück. Tom Waits ist der Lauerer von Nebenan, der die Geschichten seiner Nachbarn so gut erfindet, als wären sie wahr. »Perhaps this yarn is the only thing that hold this thing together«, warnt er,

And if you think that you can tell a bigger tale  
I swear to God you'd have to tell a lie

Der Zweizeiler aus ›Swordfishtrombone‹, dem Titelstück<sup>155</sup> seiner zehnten von bald doppelt so vielen Platten, ist Erzählprogramm: Erfinde dich und werde. »I'm the guy who could sell you a rat's ass for a

152 Seine Lieblingsband, beteuert er. »They play across the street every Sunday. They just kill me.« (Zit. nach Poznak 1986, 60)

153 Zit. nach Carter et al. 1976, o.S.

154 Siehe Humphries 1989, 19 sowie Garnier 1979.

155 Im Albumtitel als Plural.

wedding ring«, ist ein oft zitierter Ausspruch von ihm,<sup>156</sup> und in Interviews, in denen er sich gerne erzählend, Metaphern delirierend davonstiehlt, gibt er sich als notorischer Lügner aus: »The truth of things is not something I particularly like. I go more for a good story than what really happened. That's just the way I am. I'm a big liar.«<sup>157</sup> Lügen heisst: eine Geschichte erzählen, die ihre Spuren verwischt. Als ich ihn, mit Hinweis auf Joni Mitchell, auf die biographischen Aspekte seiner Arbeit anspreche, reagiert er erwartungsgemäss sarkastisch.

People who write songs that are deeply personal and biographical see the need to chronicle and create diaries of their life. But, you know, I'm a collector of things, so I don't tell the truth and I don't keep a diary. I don't always write about yesterday, and I don't even necessarily feel compelled to put just my own underwear in the song. I'll put your underwear in or somebody else's underwear. They're not even necessarily songs for me or by me. They're songs, they're not my songs. Sometimes they are others', you know: People who don't get a chance to be heard. Songs can get people to open up, they can make people angry and break people's hearts and they can be like barbed wire or graffiti, I don't know. They're whatever you want them to be. And, you know, a song that you may like may mean nothing to me. So they're deeply personal things.<sup>158</sup>

Die Geschichten sind kollektiv, die Zugänge persönlich; Waits kennt den Unterschied. Zu Beginn seiner Karriere passte er nicht seine Songs der Biographie an, sondern umgekehrt. Er wurde zum Hologramm seiner Lieder, zum Abziehbild des versoffenen Beat-Poeten, der die sechziger Jahre verdämmert hat und Geister sieht, die Geister von Jack Kerouac, Cole Porter und Lenny Bruce. »The piano's been drinking, not me«, sang er beschwichtigend, aber keiner mochte ihm recht glauben.<sup>159</sup> Als Rickie

156 Zit. nach McGee 1977, o.S. Allerdings gibt's auch die Variante »Chuck E. Weiss is the sort of guy who'd sell you a rat's ass for a wedding ring; and I'm the sort of guy who'd order a dozen of 'em.« (Zit. nach Humphries 1989, 8) Weiss ist eine mythische Figur, die bei Waits und anderen immer wieder auftaucht; Rickie Lee Jones hat ihm ein Stück gewidmet: »Chuck E.'s is Love« von 1979.

157 Zit. nach Silverton 1992, 14.

158 Gespräch mit dem Autor, 1992.

159 »The Piano's Been Drinking (Not Me)«, 1977. Der Pogues-Sänger Shane McGowan erfand eine Variante. »The microphone's been drinking«, lallte er bei einem Zürcher Konzert, die Weissweinflasche schwenkend – »not me.« »They're like something out of a Hieronymous Bosch painting«, sagte Waits über die Pogues bewundernd; »The singer's got a smile like the South Bronx.« (Zit. nach Humphries 1987, 99) Waits hat ein Faible für keltische Musik, und nicht nur er. Kathleen Brennan, seine Frau, ist irisch-katholischer Abstammung.

Lee Jones die gemeinsame Beziehung abbrach, gab sie unter anderen Gründen an, sie könne nicht mit jemandem zusammensein, der immer die Rolle seiner Lieder spiele.

Mit »Swordfishtrombones« sagte sich Waits von solchen Stellvertretungen los. Zuvor hatte er für Coppolas »One From the Heart« den Soundtrack verfasst. Die Dreharbeiten dauerten anderthalb Jahre, und Waits arbeitete die ganze Zeit in Coppolas Zoetrope-Studios.<sup>160</sup> Der Auftrag weckte sein Interesse und Talent für die Schauspielerei, aber auch für die Regie.<sup>161</sup> Von jetzt an würde er nicht mehr Akteur seiner Geschichten sein, sondern Regisseur. »Swordfishtrombones« ist Drehbuch, Film und Soundtrack in einem, ein »demented journal from an odyssey of exotic design«, wie Waits kommentierte, der Versuch »to listen to the noise in my head and invent some junkyard orchestral deviation«.<sup>162</sup>

So dröhnen Röhren und balinesische Gongs, es vibrieren Marimba, Vibraphon und Glasharmonika, es swingt der Kontrabass, es schrammeln Gitarre und Banjo, es rasselt und rattert das Perkussionsarsenal des Avantgardisten und Instrumentenbauers Harry Partch,<sup>163</sup> es fiept der Dudelsack, schnauft die Tretorgel und schnorchelt die Schwertfischposaune – »either a musical instrument that smells bad, or a fish that makes a lot of noise«, wie Waits, hilfreich wie immer, zu Protokoll gab.<sup>164</sup> Die Swordfishtrombone ist wie das Album, dem sie den Namen gibt: rumpelnd, beissend, gleitend, prustend, das Instrument einer heillosen Heilsarmee.

Den musikalischen Verirrungen entsprechen die Geschichten. Die Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem erlaubt es, diese Distanz bald zärtlich zu überbrücken, bald ironisch zu forcieren. Die Distanz vitali-

160 Dort lernte Waits Kathleen Brennan kennen.

161 Waits hat seither bei Francis Ford Coppola, Jim Jarmusch, Hector Babenko, Robert Frank, Robert Altman und anderen brilliert und mit William S. Burroughs und Robert Wilson das Musical »The Black Rider« geschrieben, das in mehreren europäischen und amerikanischen Städten aufgeführt wurde (1993). Er ist einer der wenigen Rocksänger, der in anderen Sparten reüssierte.

162 Zit. nach Rense 1985, o.S.

163 Harry Partch (1901–1974) entwickelte eine eigene musikalische Ästhetik und Notation mit Vierteltonschritten und verschmolz Konzepte der Musik und des Theaters. Seine Inspiration für Musik und Instrumente umfasste asiatische, afrikanische, nordamerikanische und europäische Einflüsse.

164 Zit. nach Humphries 1987, 80.

siert die Geschichten, konturiert die Details. Musik und Text verschmelzen zu tragbaren Musicals von hoher theatralischer Wirkung, die diese Theatralik nie verleugnen. Waits hat von Beginn seiner Karriere weg solche szenischen Vignetten entworfen, »emotional weather reports«, wie er auf der Liveplatte »Nighthawks at the Diner« anmerkt, aber noch nie hat er sie so stilgerecht vertont, noch selten so filmgerecht erzählt. »The train smokes down the xylophone«, wird einem auf ›Town With no Cheer‹ bedeutet, auf ›In the Neighborhood‹ reihen sich Alltagsorgen und -begebenheiten zum Kleinstadtportrait, ›Frank's Wild Years‹ erzählt in einer Minute und fünfzig Sekunden eine Geschichte, die Waits auf zwei weiteren Alben<sup>165</sup> variieren und in einem abendfüllenden Theaterstück inszenieren wird.<sup>166</sup>

›Shore Leave‹ ist auch so ein Kurzfilm, der in zwei langen Strophen vom kurzen Heimurlaub und vom langen Heimweh eines Marinesoldaten erzählt. »I lived in a sailor town, a place called National City,<sup>167</sup> I used to take the bus there for a while«, erklärt er, als ich ihn nach dem Stück frage. Sein Kommentar klingt wie eine Songskizze.

So I guess it was about remembering all these bus stations, rainy nights and waiting in line with all these soldiers trying to get home. They were going on leave to see somebody, they were going through all these towns at the ocean side. There was a place called the ›Orgy Miami‹, a tattoo parlour that was next door to a restaurant where I used to work.<sup>168</sup> And there were always some servicemen. You could hear that tattoo gun all the way out on the street, you know. And then you stir that up and pour that into your own experiences on the road and all that. And when I started playing night-clubs and touring I was far from home. I guess it was very much like in the service, staying out of town, staying in hotels, travelling, always alone, writing postcards. And then, you know, of course a lot of my friends were in Vietnam, and so I wrote it for them, too.<sup>169</sup>

165 ›Rain Dogs‹ (1985) und, als dritter Teil der Trilogie, ›Frank's Wild Years‹ (1984) Musikalisch gesehen gehören ›Bone Machine‹ (1992) und ›Black Rider‹ (1993) insofern dazu, als sie Waits' Hang zu exzentrischen Arrangements weiterentwickeln.

166 Waits schrieb das Stück mit seiner Frau Kathleen Brennan für die Steppenwolf Theatre Company von Chicago. ›Frank's Wild Years‹ debütierte – mit Waits in der Hauptrolle – im Sommer 1986 und wurde während drei Monaten vor ausverkauftem Haus gegeben.

167 Eine kleine Hafenstadt an der mexikanischen Grenze, in der Waits nach der Scheidung seiner Eltern bei seiner Mutter aufwuchs.

168 Das Restaurant ist das Napoleone's Pizza House in National City, dem Waits auf ›The Ghosts of Saturday Night‹ von 1974 einen Song widmete.

169 Gespräch mit dem Autor, 1992.



»Shore Leave« wirft Postkartenblicke auf den Landurlaub eines namenlosen Marinesoldaten. Während Bass, Marimba und Perkussion einen stolpernden Beat vorlegen, die Gitarre sich mit unberechenbaren Licks nach vorne drängt und irgendwo eine Posaune vorsichhinschnauft, schaukelt sich der Erzähler mit heiserer Stimme durch die Geschichte.

Ah, with buck shot eyes and a purple heart  
 I rolled down the national stroll  
 With a big fat pay check strapped to my hipsack  
 And a shore leave wristwatch underneath my sleeve  
 In a Hong Kong drizzle on Cuban heels  
 I rowed down the gutter to the Blood Bank  
 I'd left all my papers on the Ticonderoga  
 And I was in bad need of a shave

Aufgeputscht und unrasiert, mit etwas Geld und wenig Zeit, ohne Papiere und ohne Pläne wiegt sich der Soldat die Hauptstrasse hinunter. Die Beschreibung ist täuschend echt, die Details und Gewohnheiten filmgenau beschrieben; der Song als Drehbuch. Die Erzählung hat etwas Schleppendes, das entspricht der Verfassung des Erzählers. Die kehlige Stimme bemüht noch das Posenhafte, aber auch die Pose wirkt müde, mehr aus Gewohnheit eingenommen, zum Schein gewahrt und mit Wortspielen wie »buck shot eyes / purple heart«<sup>170</sup> oder »Honk Kong drizzle / Cuban heels« aufrechterhalten. Das Schlurfende der Musik, ihr lautmalerisches Grunzen und Schnaufen gibt ihm den Rest: Dieser Urlaub klingt wie eine Strafe.

Der Matrose schleppt sich weiter.

I sloped at the corner on cold chow mein  
 And shot billards with a midget until the rain stopped  
 I bought a long sleeved shirt with horses on the front  
 And some gum, a lighter and a knife  
 And a new deck of cards with girls on the back  
 Then I sat down and wrote a letter to my wife  
  
 And I said Baby, I'm so far away from home  
 And I miss my Baby so  
 I can't make it by myself  
 I love you so

170 Falls das Wortspiel nicht klar ist: »Buck shot eyes« meint die zu Schrotkugelgröße verkleinerten Pupillen nach der Einnahme von Purple Hearts, Amphetaminderivaten (ursprünglich eine militärische Auszeichnung).

Das Essen ist kalt, der Billiardpartner »vertically challenged«, wie es im klinischen Vokabular der political correctness heisst, die Frau ist weit weg, die Mädchen auf den Spielkarten sind kein Ersatz. Die Strophe wird krächzend beendet, bevor die Marimba den Refrain koloriert und der Erzähler erstmals Anstalten zum Singen macht. In der Strophe rappt Waits mehr als er singt, rhythmisiert die Silben zum Schleppen der Perkussion.

Der Melodie des Refrains entspricht die Sehnsucht des Soldaten, die sich aber, da unerfüllbar, nur klischiert artikuliert. Was der Sänger nicht sagen kann, formuliert die Marimba. Sie wird bedient von Victor Feldman,<sup>171</sup> der auch Joni Mitchells ›Amelia‹ beflügelt. Der Vibraphonist sichert die Verbindung zwischen Mitchell und Waits, der Pilotin und dem Seemann, aber sein Spiel markiert wieder die Unterschiede. Auf ›Amelia‹ spielt Feldman lange, verhallte Tongruppen, bei ›Shore Leave‹ ist sein Ton trocken, perkussiv. Wie die Marimba spielt, könnte man sagen, wird die jeweilige Geschichte erzählt. Der Refrain bricht die Monotonie der Strophe, die sich dahinschleppt wie eine Wache auf Deck, wo auch die Papiere sind, Identitäten von Amts wegen. Der Refrain wird in Blueskadenzen gefasst; zur Einsamkeit des Erzählers gesellt sich die Musik der Einsamkeit.

Ich habe Waits gefragt, ob er solche Effekte bewusst erzielt.

Well, you think about them while you record. But, you know, I usually go for something that's quick and dirty, I don't labour over arrangements. I probably should spend more time, you know. I kind of deconstruct the songs. I should probably pay more attention to the anatomy of the songs. There are great opportunities for building in great drama, if you have a firm background in music and arranging. Me, I just kind of scratch it in there and play it real fast and, you know, put three grooves in it and call it an ashtray.<sup>172</sup>

Mit Beginn der zweiten Strophe ist wieder Landurlaub, Freizeitlangeweile.

Well I was pacing myself, trying to make it all last  
Squeezing all the life out of a lousy two day pass

171 »I liked ›Shore Leave‹, yeah«, habe ich Tom Waits' kiesigen Bariton noch im Ohr. »A friend of mine, Victor Feldman who rests in peace – he passed away – played on that« (Gespräch mit dem Autor, 1992).

172 Gespräch mit dem Autor, 1992.

singt er, aber heraus kommt nur »pacing«, von »all the life« ist kaum etwas zu spüren. Nur ein mieser Orgasmus in der Stripshow, Sportsimpeleien mit Vorgesetzten – und ein Drink, dessen Exotik schon im Honk-Kong drizzle und den Cuban heels als künstliche beschrieben worden ist. In der nächsten Zeile kippt er ins Neonhafte, eine tropische Phantasie.

I had a cold one at the Dragon with some Filipino floor show  
I talked Baseball with a lieutenant over a Singapore Sling  
And I wondered how the same moon outside over this Chinatown fair  
Could look down on Illinois and find you there

Beim zweiten Refrain ist es mit der gespielten Gleichgültigkeit vorbei, der Erzähler schreibt der Frau nicht mehr, er ruft sie an.

Oh, I love you baby, I'm so far away from home  
I'm so far away from home  
And I miss my baby so  
I can't make it by myself  
I love you so

Der Mond, das Klischee des romantischen Klischees, scheint ungerührt auf den Ort, wo man sich befindet und den, wo man sein möchte: Illinois oder, wie ein anderes Stück auf der Platte präzisiert: »Johnsburg, Illinois«. <sup>173</sup> Während die Band dem Fadeout entgegertorkelt, wiederholt Waits unablässig den Titel, probiert ihn in allen Varianten, wispert, schreit und krächzt, squeezing all the life out of the

Shore leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore  
leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore leave, shore leave,  
shore leave, shore leave, shore leave, shore

Schon bei Joni Mitchell ist der Aufbruch gescheitert, an seine Stelle treten Flugversuche, Fluchtbewegungen ins Traumhafte. Bei Waits lässt sich die Flucht nicht einmal mehr träumen. Träume sind bloss noch Kullissen, exotische Surrogate eines rastlosen Wochenendes. Amelia stürzte in die See; der Marinesoldat stürzt ab auf Land. Keine Aufbruchslieder für Abbruchszeiten.

173 »Look here in my wallet / That's her / She grew up on a farm there / There's a place on my arm / Where I've written her name.« Kathleen Brennan, Waits' Frau, wuchs auf einer Farm in Illinois auf.

## *Sound als Sprache*

*// Sound als Stil / Die Auslöschung buchstäblicher Ordnung /  
Patti Smith: Deuten – Dichten – Deklamieren – Singen – Schreien /  
G.L.O.R.I.A. / James Brown, der Mann ohne Untertitel / Signifying  
(again) / Anleitung zur Ekstase / Sex machine, Wunschmaschinen /  
Die Auflösung von Song in Sound / Sound and Vision: David Bowie /  
Sound als Vision: Brian Eno, David Byrne / Sound ohne Vision:  
Hüsker Dü, Sonic Youth / Sound statt Vision: Living Colour / Techno,  
die Rache der Protestanten / Kraftwerk: Musik nur noch denken /  
Songschreiben in den Achtzigern / So tun als ob: Beck / Rappen in den  
Neunzigern: Public Enemy //*

Wenn Gesang in Schreien übergeht und die Wörter in ihre Bestandteile zerfallen, wenn die Songs nicht mehr wie Songs klingen, sondern, wie Dylan einst befand, wie »exercises in tonal breath control«,<sup>1</sup> dann geht von Sound die Rede. Sound ist die Essenz des Rock'n'Roll, fast sein Synonym.<sup>2</sup> Also wird er ähnlich unscharf definiert. Ziegenrucker und Wicke halten ihn für »das zentrale strukturelle und ästhetische Kriterium des Musizierens«; er verkörpere »die Gesamtheit aller die sinnliche Qualität von Musik bestimmenden Faktoren« wie Instrumenten-, Aufnahme- und Verstärkungstechnik, sowohl »die Interpretation, Spieltechnik, Spielweise, Phrasierung usw., das Arrangement als auch eine Reihe von strukturellen Komponenten der Komposition« wie Lautstärke, Harmonik, Stimmführung, melodische Floskeln und Wendungen.<sup>3</sup> Sound meint das Klangbild, wie es im Studio gestaltet wird: wie etwas klingt oder klingen soll. Sound wird zum Markenzeichen einer Gruppe (die Barbershop-Harmonien der Beach Boys), eines Stils (die Grunge-Gitarren aus Seattle). Sound ist somit eine musikalische, historische und merkantile Grösse.

Sound resultiert aus medialer, elektromagnetischer Übertragung.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Auf den Liner Notes zu »Highway 61 Revisited«, seiner zweiten teilweise elektrifizierten LP von 1965.

<sup>2</sup> Die Gleichsetzung ist in fremdsprachigen Ländern prononcierter; im Englischen ist das Wort natürlich noch in anderen Zusammenhängen gebräuchlich.

<sup>3</sup> 1989, 369.

<sup>4</sup> Die erste elektronische Musik in den 30er Jahren, ermöglicht durch die Erfindung der Elektronenröhre, entstand als Ableger der Nachrichtentechnik (Hoffmann 1974, 126).

Diese begann 1877 mit Thomas Edisons Erfindung des Phonographen,<sup>5</sup> erhielt zehn Jahre später dank der Erfindung der Schallplatte durch Emile Berliner eine Software, erfuhr durch die Stereotechnik circa 1957 eine räumliche Vertiefung<sup>6</sup> und fand mit der Entwicklung der Sampling-Technologie ihr vorläufiges Ende.<sup>7</sup> »Let me stick the 7-inch in the computer«, singt Prince auf »Batdance«, dem Titelsong zu Tim Burtons Batman-Film. Was im Kopf nicht Platz hat, wird ab Diskette geladen. Was einst auf analogem Weg und mit grossen Informationsverlusten in die Vier- und Achtspurmaschinen hereinkam, wird mittlerweile, in die 0/1-Arithmetik der Digitalität zergliedert, von den Laserköpfen der CD-Spieler abgetastet. Jeder Ton, jedes Geräusch lässt sich abrufen, verfremden, neu zusammensetzen. Sound zielt über die Verstärkung, Verzerrung, Verfremdung von Tönen darauf, Musik und Wort zu transzendieren. Sound ist paraverbal und paramusikalisch. Der wahre Schockeffekt des Rock'n'Roll, schreibt Michael Behrendt, resultiere in erste Linie aus »sounds, musikalischen Strukturen, Gesangsformen und Präsentationsmitteln, die die unterdrückte und als primitiv empfundene schwarzafrikanische Kultur in das Licht der Öffentlichkeit stellen.«<sup>8</sup>

Sound steht im Zentrum des Rock'n'Roll, weil der Begriff all jene Bereiche ansteuert, die sich der herkömmlichen Notation entziehen. Sound steht für das Aussermusikalische, die Rückkoppelungsgeräusche, den Wortmüll und Musiklärm, das unartikulierte Schreien. Sound verhält sich zur Musik wie Gesang zum Text, hat mit dem zu tun, was Roland Barthes mit der »Rauheit der Stimme« meinte.<sup>9</sup> Sound verstärkt die Aussage oder verzerrt sie, macht sie unleserlich oder hyperleserlich wie ein Graffito. Sound codiert Strategien. Sound setzt an, wo Sprache versagt und Song schwimmt.

Also löst Sound die Songstruktur auf: Er bedroht sie. Sound transzendiert die songgewordene Strukturierung von Wort und Musik, weil er – man könnte vorgehend sagen: immer häufiger – diese Songstruktur ausser Kraft setzt. Weil er daran arbeitet, die Worte des Sängers aufzulösen. Sound ist somit, nochmals verkürzt und nochmals vorgehend,

<sup>5</sup> Riess 1966, 31 ff.

<sup>6</sup> Scherer 1983, 106.

<sup>7</sup> Beadle 1993. »Sound« heisst auch das Befehlswort in der Programmiersprache BASIC, wenn der Computer Töne produzieren soll (Enders 1985, 221).

<sup>8</sup> 1991, 61.

<sup>9</sup> Zit. nach Röttger-Denker 1989, 49; siehe auch den Abschnitt über die Sex Pistols im Kapitel »Mythen«.

das Mass der Regression im Dienste des Songs, der uterale Beat ihr Mittel.

Sound entstand zuerst auf der Bühne, wie alle Techniken des Genres, gleichsam als das Abfallprodukt elektrischer Verstärkung. Der erste Einbruch von Sound in den Song war die Rückkoppelung elektrischer Gitarren. Feedback war zunächst ein Versehen, wie viele Strategien der Populärkultur: die Verzerrung einer übersteuerten E-Gitarre, mit der Bluesmann T-Bone Walker gegen dominante Bläser anspielte. Anderen unterlief derselbe Fehler, und sie freuten sich: Endlich klang ihre Gitarre, wie sie sich fühlten. Die Who und die Velvet Underground machten aus dem Defekt eine Provokation, Jimi Hendrix eine Technik, Sonic Youth eine Bewegung. Längst ist der Fehler Effekt geworden. Auch so liesse sich die Geschichte des Rock'n'Roll nacherzählen.

Sound aber auch im Studio. Die Musik wird auf mehrspurigen Aufnahmegegeräten zusammengemischt, der Klang durch Filter und Effektgeräte geschickt. Sound ist das Produkt des Produzenten, und sein Einfluss ist ständig gewachsen. Ragten früher nur gerade Figuren wie der Presley-Förderer Sam Phillipps, der Beatles-Produzent George Martin, Selbstproduzent Frank Zappa oder Phil Spector mit seinem »Wall of Sound« hervor, wird inzwischen mit dem Namen des Produzenten – Trevor Horn, Thomas Dolby, Steve Lillywhite, Mitchell Froom, Brian Eno, Daniel Lanois, Steve Albini, Bill Laswell – die Vorstellung von Sound verknüpft. Der Name garantiert Wiedererkennungseffekte, er ist musikalisches Trademark. Trevor Horn und Thomas Dolby sind für ihre elektronischen Raffinessen, Steve Lillywhite für seinen Schlagzeugmix bekannt; Mitchell Froom gilt als traditionsbewusst, Daniel Lanois und Brian Eno stehen für eine ätherische, Steve Albini für eine brachiale Qualität der Musik; Bill Laswell schliesslich erweist sich als Vieltöner und Alleskönner.<sup>10</sup> Statt von Stil ist von Sound die Rede, weil Stil nur mehr in Sound sich definiert.

Sound setzt Klang vor Melodie, das Singen vor das Gesungene. Er bringt den nonverbalen Anteil des Rock'n'Roll zum Klingen, vertont die Erzählweise im Rock. Sound bedroht die Musik, wie Iggy Pop über Bo Diddley sagt, den grossen R'n'B-Gitarristen: »He was instrumental in being one of the first to throw music out of music. He got a sound you're not sure where it came from when you listened to those re-

<sup>10</sup> Vgl. Köppel 1995b.

cords.«<sup>11</sup> Sound bedroht aber auch die Sprache. »Sound und die Auslöschung der buchstäblichen Ordnung« unterteilt Wolfgang Scherer seine Arbeit über das Verhältnis von Sound zu Wort und Schrift.<sup>12</sup> Sein Buch macht den Versuch, den wissenschaftlichen Diskurs an den halluzinativen Erzählduktus des Rock'n'Roll anzuschliessen, ihn tonlos abzubilden. Sound operiere »rhizomatisch«, sagt er in Anlehnung an Deleuze/Guattari, und zwar »mit Quantitäten, Schwingungen pro Zeit, statt mit qualitativ differierenden Grössen, die als Elemente einer musikalischen Logik in der Tiefenstruktur des musikalischen Gehalts aufgehoben sind«.<sup>13</sup>

Sound ist ubiquitär, seine mediale Verschaltung macht ihn vom Produktionsort unabhängig. In diesem Sinne antagonisiert er das Prinzip der Volksmusik, die auf Nähe angewiesen ist. Sound dagegen überbrückt Distanzen, macht sie sogar hörbar; das Rauschen des Äthers, das Knattern der Mittelwelle, das Pfeifen der Verstärker. Scherer:

Ist Folklore tatsächlich territorial, eingebunden in eine bodenständige Geographie, in der Orte wie Ursprung, Heimat und Ferne, Liebe und Tod eingetragen sind, so durchzieht Rock die medialen Räume des Urbanen mit der Schallgeschwindigkeit von Sound, entfesselt wilde Adrenalinproduktionen und macht die Hörer ruhelos, nomadisch.<sup>14</sup>

Sound »destrukturiert nicht nur den Studioraum«, sondern »überhaupt gesellschaftliche Räume«.<sup>15</sup> Das hat, im Endeffekt, etwas Drohendes.

### *Patti Smith, Jimi Hendrix und der Ritt auf der E-Saite*

»Bab(b)ellogik« heisst Scherers Arbeit, benannt nach »Babelogue«, einem Stück der Rocklyrikerin Patti Smith, das zwischen babylonischer Sprachverwirrung und kindlichem Babbeln spielt, dabei »die Ordnung Schrift und die Strategie von Sound« durchkreuzt.<sup>16</sup> Scherer zieht die Texte von Patti Smith anderen Soundoperatoren vor, weil »sie mit unglaublicher Präzision Strategien artikulieren in jenem Krieg der Zei-

11 Gespräch mit dem Autor, 1986.

12 1983.

13 1983, 146 f.

14 Ebda., 96.

15 Ebda., 91. Scherer setzt das Wort »Sound« und andere, etwa »Rock'n'Roll«, in seinem Text in Majuskeln, ein Manierismus, den ich hier nicht reproduziere.

16 Ebda., 5.

chen, wo Sound und Schrift sich ineinander vernetzen und verschieben«.17

Das ist übertrieben, aber verständlich. Patti Smith ist Sängerin und Meta-Sängerin. Sie hat nicht nur über das Verhältnis von Wort, Musik und Sound nachgedacht, ihre Karriere hat sich entlang dieser Größen entwickelt. Sie begann als Musikjournalistin für Magazine wie *Rolling Stone* oder *Creem*.18 Sie verfasste Gedichte, die sie zunächst alleine, dann zu musikalischer Begleitung vortrug, die einen zunehmenden Grad von Elektrifizierung und Verzerrung erfuhr. Erst sprach sie, dann sang sie, zuletzt schrie sie.

Bei einem ihrer letzten Auftritte für lange Zeit, 1979 in der Dortmunder Rocknacht, durchkreuzte sie ein Interview mit den Veranstaltern mit schrillum Klarinettenspiel; sie zog sich von ihrer Vergangenheit als Rockjournalistin in Sound zurück.19 Diese Entwicklung von der Meta-Sprache über Lyrik, Intonation zur Inszenierung, die Abfolge Deuten – Dichten – Deklamieren – Singen – Schreien – Tönen entspricht dem halluzinativen Übergang von Schrift zu Sound, von Deuten zu Erleben, von Rezipieren zu Produzieren, vom Deuten zum Ausleben. Im Rock'n'Roll fällt das eine mit dem anderen zusammen, davon lebt seine Verheissung.

Bei Patti Smith bleibt beides Konflikt. Sie hat wie wenige andere über das Verhältnis von Wort, Musik und Sound nachgedacht, über jenen berückenden Moment, wie sie als Zwanzigjährige sang, an dem die Worte ihre regulierende Kraft verlieren.20 Eine Interpretin im doppelten Wortsinn.

17 Ebda., 8.

18 So schrieb sie über ihre erste Begegnung mit den Rolling Stones den Satz: »I never considered the Stones drug music, they were the drug itself.« (1975, 211) Das ist fast wörtlich zu nehmen; Patti Smith identifizierte sich so sehr mit Keith Richards, dass sie auch seine Heroinsucht imitierte.

19 Und kehrte später, nach ihrem Auftritt, mit dem Instrument auf die Bühne zurück, um dem Bluesgitarristen Johnny Winter den atonalen Marsch zu spielen. Was dieser, als Albino halbblind, nicht einmal bemerkte. Kurz nach dieser letzten Tournee zog sich die sichtlich entkräftete Sängerin aus der Musik zurück, unternahm eine Entziehungskur, liess sich in Detroit nieder und gründete mit ihrem Mann Fred Smith eine Familie. Acht Jahre später versuchte sie mit »Dream of Life« und der unironischen Single »People Have the Power« ein Comeback. Es folgten öffentliche Lesungen, kleinere Auftritte. Mit »Walking Blind«, ihrem Beitrag zu Tim Robbins' »Dead Man Walking« von 1995, fand sie zur alten Form zurück, die sie mit dem Album »Love Again« und der Tournee im selben Jahr triumphal bestätigte.

20 Ein Satz, von dem sie heute sagt, er habe für sie keine Aussagekraft mehr (Pressekonferenz, 1996).



Ende der Siebziger zog sie sich zurück, während die Schülerinnen auf die Bühne traten. Sie heiratete den Gitarristen Fred Smith, ging aufs Land, und zog mit ihm zwei Kinder gross. Der Mann starb anfang 1995, ihr Bruder Todd einen Monat später, beide an Herzinfarkt. Freund und Fotograf Robert Mapplethorpe starb an Aids. »Gone Again« hiess das Comeback-Album von 1996, das die toten Männer begräbt. Später ging sie mit dem Begräbnis auf Tournee.

Die Konzerte begannen verhalten, oft mit »Wing« aus dem neuen Album und den Zeilen »I was a vision / in another eye / and they saw nothing«. Die Erzählerin als Halluzination ihrer Betrachter: kein schlechter Kommentar zum öffentlichen Schreibwettbewerb, der ihre Rückkehr flankierte. Es kam einem vor, als wolle das Herbeireden kein Ende nehmen. Die Zeitschrift »Interview« benutzte die Sängerin als Vorwand für Eitelkeiten. Die »Zeit« fand, man habe ihre Gedichte damals wohl überschätzt. Die »Weltwoche« fand, dasselbe liesse sich von ihrem letzten Album sagen. Patti Smith konnte sich, beim beruflichen Wiedereinstieg, der guten Ratschläge kaum erwehren.

Ihr selbst schien soviel Klarheit suspekt. Bei einer Pressekonferenz in Nyon bei Genf drehte sie die Fragen um. Oft zögerte sie mit der Antwort. Und zitierte Alain Resnais mit dem Satz, er mache keine Filme, sondern sammle Informationen. »Performing is learning«, sagte sie einmal, oder: »Singing is a logical act«.<sup>21</sup> Die Frage einer Journalistin, ob sie sich am Anfang oder am Ende einer Entwicklung befände, empfand sie als »complicated question«.

Das Konzert dann als Exorzierung und Reflexion. Wie Wolf Biermann muss Patti Smith dauernd über das nachdenken, was um sie herum geschieht. Sie steigt von der Bühne und schaut den Leuten ins Gesicht: »I'm not used to play in front of so many people«. Ihr Gesicht bleibt anfangs streng, das Haar hängt grau herab. Ihre Gesten verlangsamen die Musik. Jede Beschleunigung wird abgebremst. Dann setzt sich die Rock'n'Roll-Choreographie durch. Als der Rhythmus sie ereilt, lodert ihre Stimme auf, die Worte stieben von ihr weg, Sprache geht in Schreien über, die Zeilen laufen aus in ihrem charakteristisch heiseren, leicht gepressten Vibrato. So gleitet sie singend über den Rand der Wörter.

21 Ebd.

**I have no guilt** ›Babelogue‹ ist ein Sprechtext aus »Babel«, Patti Smiths Lyrik- und Prosaband.<sup>22</sup> Sie hat ihn 1977, während einer verletzungsbedingten Zwangspause, niedergeschrieben.<sup>23</sup> ›Babelogue‹ ist auf ihrer dritten LP »Easter« zu hören. Es ist ein Studioalbum, nur dieses Stück stammt aus einem (nicht genannten) Konzert. Man hört das Publikum im Hintergrund durcheinanderrufen, während die Sängerin mit dem Rezitieren anfängt, stabreimerisch, atemlos.

well i haven't fucked much with the past but i've fucked plenty with the future. over the skin of silks are scars from the splinters of stations and walls i've caressed ...<sup>24</sup> (›Babelogue‹, 1978)

Die Sängerin spricht schneller, sucht nach Worten, um dann die Sätze wie unter Druck hervorzustossen. Drohender Sprachverlust wird deklamierend, dann rhythmisch stammelnd unterlaufen, worauf sich das Publikum klatschend eintaktet, den regressiven Umschlag von Schrift zu Sprache zu Sound vorantreibend. Nach den Zeilen

i wake up. i am lying peacefully and my knees are open to the sun. i desire him and he is absolutely ready to please me. in heart i am moslem. in heart i am an american artist and i have no guilt.

wird eine Art Plastik-Rock'n'Roll eingeblendet, der klingt wie eine Parodie auf das Genre, das er beschwört, eine Parodie auf die Stooges zum Beispiel. Man hört den Bass, die Gitarre, das Schlagzeug, eingepasst in den Sprachduktus der Rezitation, die sich währenddessen abhanden kommt. Dafür stimmt Patti Smith jetzt im Studio, mit schorfiger Stimme das Stück ›Rock'n'Roll-Nigger‹ an, ihre Hymne auf das Aussehen.<sup>25</sup>

Jimi Hendrix was a nigger  
Jesus Christ and Rimbaud too  
Jackson Pollock was a nigger

<sup>22</sup> 1985.

<sup>23</sup> Schreiben ist in diesem Zusammenhang das falsche Wort: Weil die Sängerin im Streckverband auch nicht schreiben konnte, diktierte sie das Buch (Scherer 1983, 5): Sound wurde in Schrift rückübersetzt.

<sup>24</sup> Da der Sprechtext von der geschriebenen Fassung auf »Babel« abweicht, folge ich hier der LP-Version.

<sup>25</sup> Oliver Stone hat einen Remix des Stücks in den Sountrack zu »Natural Born Killer« eingebaut (1994).

Nigger nigger nigger nigger nigger nigger nigger nigger  
 Outside the society they're waiting for me  
 Outside the society that's where I wanna be.

So singt sie in der dritten Strophe zum Heulen der Leadgitarre – »a complete identification of what racism detests about blacks with the forces rock most prizes in life«, wie Pattison es formuliert.<sup>26</sup> Smith klingt dabei halb spöttisch, halb ergriffen, gefangen in der Rezeption ihrer Vorbilder, denen sie die Ekstase verdankt. Das Klischee vom Rock'n'Roll Nigger wird entkräftet durch Überidentifikation. Pattison: »The rock'n'roll nigger is a popular musical version of the Romantic primitive, arising not from contact with Africa artifacts but from white myths engendered on the Southern blacks of the Mississippi Delta.«<sup>27</sup> Jackson Pollock, Rimbaud, Jimi Hendrix haben sich mit Farbe, Wort und Klang an die Ränder von Form und Gesellschaft begeben, die die Sängerin ansteuert.<sup>28</sup>

Am Rand des Songs ist der Sound, und Sound ist nicht verzifferbar. »You've got to know sounds and what goes between the notes«, sagt Jimi Hendrix.<sup>29</sup> Er ist der erste Gitarrist gewesen, der mit seinem Instrument nicht nur Riffs und Soli produzierte, sondern es konsequent als Soundmaschine einsetzte. »It's all in your mind« sang er, während die Musik hinter ihm explodierte und die Gitarre Funken schlug, kreischte und wimmerte, ekstatisch, schmerzverzerrt. Alles passiert im Kopf, sang Hendrix auf »Spanish Castle Magic«, und er hat bis zu seinem absurden Tod mit 27 Jahren daran geglaubt und danach gespielt. »I dream my music in Technicolor«, sagte er.<sup>30</sup> In der Nacht hörte er Klänge, die er tagsüber in Musik zu übersetzen versuchte. Er experimentierte mit Hilfe seines Aufnahmeleiters Eddie Kramer mit Verzerrung und Übersteuerung, Phaser- und Wah-Wah-Effekten, übereinandergelagerten und rückwärts eingespielten Tonspuren, um asymptotisch anzusteuern, was in seinem Kopf vorging.

»Weniger um Musik, sondern um Sound zu produzieren« benutzt auch Patti Smith, erklärte Dilettantin am Instrument, ihre Gitarre.<sup>31</sup>

26 1987, 49.

27 Ebda., 50.

28 Pattison weist darauf hin, dass Pollock sich zeitlebens für afrikanische Masken interessierte.

29 Zit. nach McDermott and Kramer 1992, o.S.

30 Zit. nach Kramer, o.S.

31 Zit. nach und übers. von Scherer 1983, 214.

Sound ist für sie »die elektrische Verstärkung des Hirnstammes«,<sup>32</sup> die Gitarre die dazu nötige Waffe. »It weighs less than a machine gun and never runs out of ammunition.«<sup>33</sup> In ›High on Rebellion‹ schreibt / singt sie:

what i feel when i'm playing guitar is completely cold and crazy. like i don't owe nobody nothing and it's a test just to see how far i can relax into the cold wave of a note. when everything hits just right (just and right) the note of nobility can go on forever. i never tire of the solitary E and i trust my guitar and don't care about anything. sometimes i feel like i've broken through and i'm free and could dig into eternity riding the wave and realm of the E. sometimes it's useless. [...] i trust my guitar.<sup>34</sup>

Der Ritt auf der leeren E-Saite als Versuch, die Ekstase zu erzwingen. »The cold wave of a note«: Die Passage hat etwas Forciertes. Die Sängerin will sich überzeugen und uns hineinziehen. Sie scheitert, weil sie zwischen Schrift und Sound, Babel und Babbel, Artikulation und Regression, Inszenierung und Intonation nicht vermitteln kann, sondern auf beidem besteht. Das bringt sie in Schwierigkeiten. Entweder der Sänger/die Sängerin lebt die Ekstase aus, oder er/sie denkt darüber nach. Beides zusammen geht nur, wenn zwischen erlebter und beschriebener Ekstase ein Kompromiss gefunden wird. Dazu muss die Beschreibung ins Erlebnis eingehen; das Resultat ist dann Rock als Erzählweise.

Im vorliegenden Fall scheint es, als wolle sich Patti Smith zu sehr im klaren werden über den Prozess, dem sie sich hingeben will. Entsprechend abfällig äussert sich Joe Carducci, Wächter über alles Authentische, über Patti Smith; ihm sind ihre Versuche zu gut gemeint: »The Patti Smith Group was a rock critic's (Lenny Kaye) and a poet's (P. Smith) romanticization of what 'rock uh roll'<sup>35</sup> should be; I can't say they were entirely unlearned in this regard but you get my drift.«<sup>36</sup> Das Kompliment enthält die Beschimpfung: »Unlearned« entlarvt den Assimilationsprozess als Lernvorgang, und Rock'n'Roll bzw. Sound lässt sich nicht lernen, nur aneignen in einer wortlosen Osmose, einer Sozialisierung on the road wie bei Jimi Hendrix in seiner Zeit als Begleitgi-

32 Ebda., 75.

33 »Babel«, 416.

34 1985, 130.

35 Sic – jmb.

36 1990, 221.

tarrist der schwarzen Blues- und Soulsänger. Rock'n'Roll, wie wir von Carducci an anderer Stelle gehört haben, sei »an accident waiting to happen«,<sup>37</sup>

So lässt sich Patti Smiths Beteuerung:

i step up to the microphone  
 i have no fear  
 (Patti Smith, »Babel Field«, 1985, 420)

nicht anders denn als kontraphobische Geste interpretieren, als Versuch, das Unüberwindliche ungeschehen zu machen und ebenfalls zum Rock'n'Roll-Nigger zu mutieren. Wolfgang Scherer redet denn auch von »Mikro-Stimme«, um die Verfremdung zu markieren, die aus der Überführung der Stimme in ihre elektronische Verstärkung resultiert. Er nennt diese Überführung die »elektro-physikalische Verschaltung von Mikro und Stimme«, wo »Soundmaschine und Artikulationsorgan einer körperinneren Seele zusammentreffen«. <sup>38</sup> Sound »bearbeitet die Stimme, entstellt sie, tut ihr etwas an«, sagt er. <sup>39</sup> Mit ihrer Elektrifizierung erfahre der Komplex der Stimme

entscheidende Deterritorialisierungen, der Ort der Seele wird zerstreut. Dabei setzen Mikros als Soundmaschinen bei der Stimme genau dort an, wo Sound bislang akustischen Instrumenten entströmt, denn es sind prinzipiell magnetische Mikros, die als Pick-Ups die Elektrifizierung der Gitarre zur E-Guitar leisten. Deshalb löscht Sound die Differenz Stimme / Instrument. <sup>40</sup>

Dadurch ist »die Stimme als Mikro-Stimme beliebig zu vervielfachen und räumlich anzuordnen. [Sie] ist einer Oberflächenbehandlung zugänglich, die ihre Konsistenz maschinell herstellt, deshalb verschwindet, was Sinn macht.«<sup>41</sup> Dies sei der Funktion der Stimme entgegengesetzt, den Affekt in Zeichen zu verwandeln. Sound also schreibt Sinn in Sinne um.

Rock als Erzählweise heisst: nachempfinden, was sich nicht verstehen lässt in der Hoffnung, letzteres liesse sich durch ersteres ersetzen. Der Zürcher Medienwissenschaftler Robert Fischer hat auf die Entsinnung

37 Ebda., 163. Siehe die Einleitung dieser Arbeit.

38 Ebda., 202.

39 Ebda., 201.

40 Ebda., 204.

41 Ebda., 205.

der Mikro-Sprache im Rap hingewiesen. Er spricht von der »Verswattung der Sprache« und rückt den Prozess in die Nähe industrieller Arbeitsgänge. Sprache, für ihn »das billigste Musikinstrument«, sei heute selber zum Inhalt sprachlicher Kommunikation geworden. Sie stehe, schreibt er mit Blick auf neueste Rap-Entwicklungen, nur mehr als Zeichen sprachlicher Kommunikation. Sie werde nicht mehr als Trägerin sprachlicher Inhalte, sondern als Abbild oder Tonbeispiel ihrer selbst eingesetzt. Sie bekunde »kulturelle Signale, politische Affiliationen, modische Zugehörigkeiten, berufliche Abgrenzungen«, kurz: »Die Sprache hat einen neuen Grad der Abstraktion erreicht. Der Stil der Sprache hat den Vorrang über ihre Bedeutung eingenommen.«<sup>42</sup>

Nun ist diese Entwicklung nicht neu. Die Dada-Bewegung hat mit ihren Neologismen, Lautmalereien und ihrem Widersinn schon in den zwanziger Jahren gegen eine rationalisierte, verkümmerte Sprache protestiert. Abendländische Sinnverweigerung und afroamerikanisches Signifying mögen zu ähnlichen Resultaten führen. Ihre Motive sind verschieden. Auch ihre Absichten. Dada verstand sich als Sprachkritik durch Sprachnegation, HipHop denunziert die Sprache als Ausdruck von Kolonisation, der er durch Neucodierung ein eigenes Bedeutungssystem aufzwingen möchte. Dada formuliert seine Kritik diskursiv, HipHop separatistisch.<sup>43</sup>

42 Fischer 1994, 13.

43 Dieser Separatismus, die Identifikation einer Gruppe mit gemeinsamen Zielen, kann zum Zurichtungsinstrument umschlagen. Jeder Kultur droht Gefahr, wenn sie mit Präfixen versehen wird: Punk-, Sub-, Gegen-, Ethno-, Multikultur: Was gestern noch eine Bewegung war, hat Diedrichsen in einem Zürcher Vortrag ausgeführt, ist morgen vielleicht eine Community. Bewegung hat Ziele, Kultur lässt sich anschauen; »eine Bewegung steht Dir gegenüber, eine Kultur steht Dir zur Verfügung.« Der Community-Begriff solle vordergründig helfen, Kultur neu mit politischen Modellen aufzuladen. In den USA aber, sagt D.D., seien die Communities aus Gemeinschaften entstanden, »die sich aus der verhängten Not der Ghettoisierung zu Widerstandsformen zusammenschlossen«, genauer: »Sie versuchten aus der Segregation heraus, Identitäten zu bilden, weil sie erkannten, dass die ihnen zugeschriebene Identität eine der Waffen war, um sie niederzuhalten.« Community als »positives Stigma«, das, von Gutwilligen installiert und von Böswilligen gebraucht, spätestens dann ins Negative umschlage, wenn die Gesellschaft über die Ausbeutung hinaus den Gegensatz zwischen Zulassung und Nichtzulassung aufbaue. »Bei allen Diskussionen über Kulturen, Identitäten, Minderheiten und andere Kollektive ist entscheidend, wer spricht«, das heisst: »Ob von aussen zugeschrieben oder von innen beschrieben wird.« (Diedrichsen 1994b)

**Am Rand der Wörter** So weit geht Patti Smiths Sprachkritik nicht, die in der Übergangsphase zum Punk stattfindet. Übergänge reflektieren Entwicklungen und versichern sich mit Rückverweisen. Davon handelt das Stück ›Gloria‹, die erste Nummer von Patti Smiths erster Platte,<sup>44</sup> auf dem sie sich bereits mit dem Auswachsen von Stimme in Mikrostimme, dem Spannungsverhältnis von Song und Sound, akustischen und elektrischen Instrumenten befasst. Das Stück beginnt mit Bass, Klavier, Elektrogitarre und dem berühmten ersten Satz

Jesus died for somebody's sins but not mine

worauf die Gitarre drei Zeilen weiter, an der Textstelle

My sins [are] my own  
They belong to me, me

erstmal in ein elektrifiziertes Riff umschlägt und die Mikro-Stimme das zweite »me« instrumentell langzieht, die Nähe zur Gitarre suchend.

Hier vollziehe sich, sagt Scherer, der erste Einbruch von Sound in die Ordnung einer universalen Schrift, die mit dem Körper auch die Stimme strukturiert. Während die Gitarre ein letztes Mal mittels punktierten Arpeggien Desinteresse markiert und Patti Smith, gewissermassen achselzuckend, die Zeilen

People say beware  
But I don't care

vor sich hinsingt, wird mit dem programmatischen Zusatz

The words are just losing regulations to me

direkt hörbar, wie die »allmähliche Verkoppelung von Artikulation und Rhythmusmaschine, sowie das Mehr an Sound, das die E-Guitars produzieren, nicht zuletzt auch das auf Entstellung zielende Miking der Stimme, eben diese aus jenen Verstrickungen herauslöst, in denen Sinn sich schreibt.«<sup>45</sup> Die Zeile »markiert den Moment, wo der Einbruch von Sound (E-Guitar) die Regulierung und Steuerung von Körpern mittels einer Vorschrift (regulation) durcheinanderbringt. Wo die Ordnung der Schrift einen Mangel verzeichnet, eröffnet die Soundebene Rock'n'Roll ein wildes Mehr.«<sup>46</sup>

44 »Horses« von 1975.

45 Ebda., 74.

46 Ebda.

Auch hier wird das Stück mit dem Anwachsen von Sound und dem Sinnverlust immer schneller, eine klassische Ekstasetechnik. Die Begleitung geht nach den zunehmend verwaschenen Zeilen

and i just get bored / until i look out the window / see a sweet young thing  
/ hopping and a-popping / and a-leaning on the parkingmeter / oh she  
looks so good / oh she looks so fine / and i got this crazy feelin' / and then  
i'm gonna make up, i, i, my haah / put my step on her

in ein straffes Rock'n'Roll-Arrangement über, in das die E-Gitarre, vom Zischen des Hi-hats untermalt, ihre Riffs schneidet. Zugleich wird die Stimme atemloser, forciert das Nasale, während die Sängerin, die Zeilen lustvoll rhythmisierend, ihre erotische Begegnung ausmalt.

here she comes / walking down the street / here she comes / coming thru  
my door / here she comes / crawling up my stair / here she comes / was  
it you to hold in a pink-white dress, yeah / oh she looks so good / oh she  
looks so fine / and i got this crazy feelin' / and then i'm gonna i, i, make  
up my make up my / she's just knockin' on my door / she's just knockin'  
on my door / and look up to the big tower clock and say / oh my god, it's  
midnight / and my baby / is walking thru' the door / leaning on the couch  
/ she whispers to me / you know i took a big luncheon / oh she's so cool  
/ oh she was so fine / and i'm gonna tell the world / i made up my darling

Die Stimme klingt schorfig, franst aus. Zeilenwiederholungen und wortloser Scat-Gesang häufen sich, und was verständlich bleibt, handelt vom Unsagbaren:

Down on my mess down on my mess

Gefolgt vom ausbuchstabierten, zum Wirbeln des Schlagzeugs hingestanzten G,L,O,R,I,A. Der Name wird in seine soundgewordenen Bestandteile zerlegt. Scherer:

Die Ent-stellung G,L,O,R,I,A, ist Effekt des rock n roll, Anbahnung der anderen Lektüre, Zeichen einer Erotik des Aussen. [...] G,L,O,R,I,A [entfernt sich] aus dem Bereich der buchstäblichen Ordnung, denn SOUND beschleunigt die differentielle Struktur der Buchstabenketten; was hörbar wird, liegt jenseits der Schrift, im perversen Realen des Silbensalats.<sup>47</sup>

Die Zerlegung, das rhythmische Buchstabieren von Orts- und Personennamen hat eine lange Rock'n'Roll-Tradition, und das gilt für diesen Namen besonders. G,L,O,R,I,A, der soundgewordene, nur noch in der

47 Ebda., 74 f.



Buchstabierung aussprechbare Name, ist dreifach determiniert. Zunächst wird zum Namen der sündigen, in einer erotischen Phantasie delirierten Gloria die sakrale Konnotation exploriert. Das geschieht durch die Verknüpfung des beschwörenden »big tower clock« mit den neu chargierten Anfangszeilen.

the towerbells chime / ding dong they chime / saying jesus died for somebody's sins / but not mine

Es folgt ein letzter, manisch evozierter Refrain, wie um die dritte Ebene ihres Unterfangens zu unterstreichen.

Denn über die Sünde und das Recht auf Sünde hinaus weist das Stück, typisch für Patti Smith, auf die Rockgeschichte zurück: »Gloria«, gesungen, komponiert und 1965 als zwanzigminütige Session vom irischen Sänger Van Morrison mit seiner damaligen Gruppe Them eingespielt, ist eine archetypische Rocknummer über männliche Obsession, die jede Garagenband im Repertoire führt. Indem Patti Smith die Akkordfolge und den Refrain des Originals aufnimmt, mit ihrer ekstatischen Einleitung zugleich dekonstruiert, gelingt ihr inhaltlich die Umwandlung einer männlichen in eine weibliche Phantasie, was durch den knappen Zusatz vor dem Refrain »I make up my, make up my, make up my G,L,O,R,I,A« markiert wird. Inhaltlich vollbringt sie jene Ablösung von Song durch Sound, die auf »Babelogue / Rock'n'Roll Nigger« nur nachgestellt wird. Das Entscheidende ist nicht, dass sie »Gloria« zitiert; das Entscheidende ist der Nachweis, dass »Gloria«, zehn Jahre nach seiner ersten Aufführung, nur noch als Refrainkürzel, als Soundvorlage revitalisierbar ist. Der Song geht auf im Sound.

*Get Up, I feel like a Wunschmaschine: James Brown*

»My only problem is that I'm not somebody else«, sagt Woody Allen. Seinem Komikerkollegen geht es umgekehrt; Robin Williams' Problem ist eher, wo sich, hinter den vielen Robins, der wahre Williams versteckt. So bekommt man beim Interview<sup>48</sup> Margaret Thatcher auf Anabolika vorgeführt, Cher zwischen zwei Facelifts (»people say she had no plastic surgery, but I think the tattoos are moving.«), Michael Jackson hinter der Bühne (»another operation and he's Diana Ross«), Jack Nichol-

48 Gespräch mit dem Autor, 1993.

son als Hamlet, französisch synchronisiert (»Hélas, Yorick«), John Bobbitts separierten Penis als US-Präsident (»We've had so many assholes as presidents, why not have a prick? Someone who would try to screw the country and be honest about it«), Lenny Bruce als PR-Berater Hitlers, Elvis beim Ringkampf. Die Welt nimmt auf dem Sofa Platz, das zur Couch wird, wenn der Komiker sich der Länge nach hinlegt und seine Assoziationen abfeuert. Er beschreibt sich bis zur Unkenntlichkeit, stiehlt sich redend weg. Jede Frage wird zum Stichwort, er fängt sie auf, variiert sie, biegt bei der ersten Abzweigung ins Unterholz, um dann, ein paar atemlose Parodien weiter, die Pointe zu plazieren. Ob er noch Stand-up Comedy in den amerikanischen Clubs betreibe, frage ich ihn. »Sure, right now«, kommt die Antwort: »sit-down comedy.«

Damit ist es vorbei, als ich ihn auf den Mann anspreche, der so singt, wie Williams redet.<sup>49</sup> »James Brown?«, fragt er, »You ask me why I love James Brown?« Er steht auf und stampft, schwingt ein imaginäres Mikrofon, es schreit aus ihm heraus, »HEEEYY! HA! I FEEL GOOD. I'M JAMES BROWN! HEEY!« Er tänzelt auf dem Teppich und schleudert Erkennungskürzel von sich, jedes Wort in Neonschrift, jeder Buchstabe eine Majuskel. »IT'S A MAN'S WORLD. UNLESS YOU DRESS LIKE A WOMAN. THEN IT'S A WOMAN'S WORLD.<sup>50</sup> HELP ME NOW. HEEEYYY! CAN'T GET ENOUGH.« Er gestikuliert und schnauft, schreit und rappt, je länger er redet, desto weniger versteht man ihn, bis er sich, in vorletzter Kraft, die Schlusspointe abringt: »The reason I love James is because he's one of the few men who needs subtitles.«<sup>51</sup>

James Brown braucht Untertitel, weil niemand versteht, worüber er sich dauernd aufregt. Die Forderungen werden in ihrer Formulierung unterlaufen. Wer in Zungen redet, wird nicht verstanden, auch wenn man weiss, wie ihm zumute ist. James Brown spricht nicht, er vibriert. »James Brown is a concept, a vibration, a dance«, sagt er selbst dazu.<sup>52</sup> Hear me now, listen to me later.

Dieser Widerspruch zwischen Brüllen um Verständnis und gebrülltem Unverständnis hat etwas Pathetisches. Vom Pathos zur Parodie ist

49 Und den er wiederholt parodiert hat; Satire als Hommage.

50 Eine Anspielung auf Browns »It's a Man's Man's Man's World« sowie auf Williams' Film »Mrs. Doubtfire« (1994), in dem er einen geschiedenen Ehemann spielt, der sich als Gouvernante in die eigene Familie zurückschleicht.

51 Gespräch mit dem Autor, 1994.

52 Zit. nach White et al. 1991, 15.

es nicht weit. Kein Zufall, dass dieses Paradox zuerst den Komikern aufgefallen ist. »The man needs dubbing sometimes«, sagt Robin William. Auch Eddie Murphy versucht in einer seiner schönsten Nummern zu zweifeln, den Text einer James Brown-Platte zu verstehen. »Whuadeda?«, entziffert er, »Ha!« und »Heeeyy!« Mehr ist nicht drin. »Everything is heavy meaningful shit to James«, sagt er, schwer beeindruckt. »But what the fuck is he talking about?« Was James Brown sagt, wird übertönt durch die Art, wie er es sagt. Zur Satire reizt der Gegensatz zwischen Innigkeit der Botschaft und ihrem Gehalt. Die Botschaft suggeriert maximale Intensität, tut es aber mit minimaler Artikulation. In der Fallhöhe zwischen Sagen und Meinen verortet sich Rock als Erzählweise. Das eine wird Text, das andere Sound. Wer über den Zustand der Ergriffenheit nicht so schreiben will wie Aldous Huxley,<sup>53</sup> muss darüber singen wie James Brown. Er muss die Ekstase die er erzeugt, singend ausleben.

Zugleich muss er sie choreographieren. Rock'n'Roll spielt sich auf der Bühne ab, und die verlangt nach Dramaturgie. Der Bühnengraben trennt Handelnde und Zuschauende, eine Trennung, die Ekstase als kollektiver Prozess nicht anerkennt. Wer zuschaut, steht aussen, und wer aussen steht, dem kommt Ekstase lächerlich vor, ausser sie ist choreographiert, aber dann ist es keine Ekstase mehr. Also muss der Rock'n'Roll zwischen Rausch und seiner Choreographie, man könnte auch sagen: Rausch und Produktion vermitteln. Es geht für den Performer darum, sich in Spielrausch zu steigern und keinen Einsatz zu vermasseln; in Selbstvergessenheit zu tanzen und keinen falschen Schritt zu tun; sein Publikum zu verzücken und das Flugzeug nicht zu verpassen; heute abend alles zu geben und es an dreihundert Abenden pro Jahr zu wiederholen.

Das Spontane als Ritual: Kein Performer hat den Widerspruch so konsequent inszeniert wie James Brown. »[He] is the root and everybody else just a branch from his tree«, schreibt Nelson George.<sup>54</sup> Einerseits lässt Brown den Widerspruch einfach stehen: heisse Tänze, affige Kostüme; progressive Rhythmen, reaktionäre Ansichten. »Tension of opposites« nennt es Gerri Hirschey; »proud of the country that first brutalized him, then mythologized him; a grown godfather who plays out the childhood he missed; funky revolutionary confronted with the

53 Siehe das Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

54 1991, 7.

fear of becoming a has-been.«<sup>55</sup> Andererseits wird der Widerspruch musikalisch ausgehalten. Der Funk verklammert hektische Gitarrenriffs und gleitende Bläserpassagen, pulsierende Bassfiguren und hämmern-des Schlagzeug. »Funk is not a reconciliation of opposite rhythmic impulses«, schreibt seine Biographin Cynthia Rose, »but the fusion and transcending of their essential conflict.«<sup>56</sup>

Schliesslich löst Brown den Widerspruch auf, indem er das kollektive Erlebnis nicht nur beschwört, sondern Anweisungen gibt, wie diese Beschwörung zu choreographieren sei. Der ekstatische Prozess wird in seiner Inszenierung reflektiert. »Play it loud!« »Keep the tapes rollin'!«, »Take it to the bridge!«, »Play your horn!«, »Gimme some drums!«. James Brown schreibt keine Texte, er gibt ekstatische Anweisungen, nimmt die beabsichtigte Wirkung seiner Rhythmusketten singend vorweg. »James Brown speaks the way he dances«, schreibt Gerri Hirschey.<sup>57</sup>

People standing  
 Standing in a trance  
 Sister out in the backyard  
 Doing her outside dance  
 (↳Licking Stick, Licking Stick, 1968)

Fast alle Songzeilen, so man bei ihm noch von Songs reden kann, enden mit Ausrufe- oder Fragezeichen. Entweder man ist dabei: »Hit me!« »Keep on grooving!« Oder noch nicht dabei: »Can you feel it?« »Do you hear me?« Und weil es so schwer ist, sich gehen zu lassen und dabei zu sein, kämpft James am meisten um die Nichtbekehrten. Sie haben auch seine Platten noch nicht. »Please please please« umwarb er sie auf seiner ersten Single von 1956 und wiederholte die Bitte fast drei Minuten lang. »Try me«, sang er zweieinhalb Jahre und zehn Singles später, von denen neun Flops gewesen waren, und hatte seine erste Nummer eins in den R&B Charts.

Try me: James Brown bittet seine Fans, ihm zu folgen und schaut immer wieder zurück, ob sie es auch tun. Wer ihn nicht versteht, dem helfen auch die Untertitel nicht. Er muss dem Sound lauschen, den Phrasierungen und Sprachrhythmen, um die Codes zu entschlüsseln. James

55 1984, 288.

56 1990, 53.

57 1985, XIV.

Brown behandelt die Sprache als Instrument. »To him, repetition, slogans, sentence constructions and semirandom strings of words are raw material every bit as potent as the beats behind and beneath them«, schreibt Cynthia Rose.<sup>58</sup> Die Sprachcodes sind schwarze Strategie, Signifying, taktisches Reden beziehungsweise, in der Definition von Henry Louis Gates, Jr.: »die Wiederholung von formalen Strukturen in ihrer jeweiligen Differenz.«<sup>59</sup>

Der Wiederholung entspricht die Erkenntnis, schreibt die Anthropologin Claudia Mitchell-Kerman, dass das Geschriebene nur Segmente des Gemeinten wiedergibt und umgekehrt: dass nur Signifying, das indirekte Benennen mittels Parodie, Pastiche, Sprechen in Implikationen, Prahlereien, Anspielungen, auf Umwegen die volle Bedeutung ausdrückt.

The black concept of signifying incorporates essentially a folk notion that dictionary entries for words are not always sufficient for interpreting meanings or messages, or that meaning goes beyond such interpretations. Complimentary remarks may be delivered in a left-handed fashion. A particular utterance may be an insult in one context and not in another. What pretends to be informative may intend to be persuasive. The hearer is thus constrained to attend to all: the total universe of discourse.<sup>60</sup>

Als Malcolm X 1946 nach einem Einbruch zu sieben Jahren Haft verurteilt wurde, nahm er im Gefängnis Fernkurse in englischer Grammatik und Latein, begann alles zu lesen, was ihm in die Hände kam. Um die Bücher besser zu verstehen, besorgte er sich eine Enzyklopädie.

I spent two days just riffling uncertainly through the dictionary's pages. I'd never realized so many words existed! I didn't know which words I needed to learn. Finally, just to start some kind of action, I began copying. In my slow, painstaking, ragged handwriting, I copied into my tablet everything printed on that first page, down to the punctuation marks. I believe it took me a day.<sup>61</sup>

Eine Enzyklopädie und eine Million Worte weiter wusste Malcolm X nicht nur, was in einer weissen Enzyklopädie so alles steht, sondern auch wie. Was drinstand, war oft so aufschlussreich wie das, was nicht drinstand. Was nicht drinstand, war die Geschichte seiner Kultur.

58 1990, 53.

59 1987, 177.

60 Zit. nach Rose 1990, 30 f.

61 1968, 266.

**Durchhalteparolen** James Brown kommt aus Georgia. Dass er nicht verstanden wird, obwohl er unablässig Verständnis einfordert, hat schon damit zu tun, im amerikanischen Süden als Schwarzer aufgewachsen zu sein. Und zwar allein, als Scheidungskind und Strassenkid, das als Vierjähriger in ein Bordell von Augusta, Georgia abgeschoben wurde und von da aus »straight from poverty to the penitentiary« marschierte, wie Gavin Martin es formuliert.<sup>62</sup> Das mag das überreizte Ego des Stars und seine fast paranoische Unsicherheit erklären. »James was bossy and paranoid«, sagt Posaunist und Arrangeur Fred Wesley. »It was ridiculous that somebody of his power and popularity could be so insecure.« Wesley will mit ihm nichts mehr zu tun haben, doch er verstehe ihn, sagt er. »He had to have been like that, just to stay alive. People that knew him as a kid can tell you – we're talking about a 3-, 4-year-old child who actually didn't live anywhere. Nobody fed him, nobody bathed him. He didn't have a place to live. He survived on sheer guts.«<sup>63</sup>

Zugleich trägt das Unverständnis, das Brown in seinen Songs beklagt, Züge der Rettung. Im Unverständnis ist die Möglichkeit ästhetischen Widerstandes angelegt. Der ekstatische Erzähler meint nicht das, wovon er redet, sondern weist mit Reden, Sprachsound auf das hin, was er meint: Signifying. Was er meint und was er will, ist ekstatische Erlösung. In dem Moment, in dem Sound sich zur Sprache verengt, der Schrei unterteilt wird, gehen die Bezüge zwischen Botschaft und Beschwörung, Gesang und Sprache, Wort und Klang, Gestik und Rhythmik verloren. James Brown ist ein Handwerker der Ekstase,<sup>64</sup> und als Ekstasetechniker weiss er, dass Ekstasetechniken sich kumulieren lassen. Er peitscht seine Durchhalteparolen zum Stakkato der Bläser und Funkgitarren, umpulst von ostinaten Bassfiguren und dem polyrhythmischen Klöppeln und Hämmern der Perkussionisten.

Entscheidend ist der Groove, schreibt Cynthia Rose, der Groove ist endlos wie die Arbeit auf den Baumwollfeldern, in den Autofabriken, ein Heilverfahren.

62 1993, 26.

63 Zit. nach Rose 1990, 21 f.

64 Darauf verweisen schon seine Epitheta: The Godfather of Soul, The Ruler of R'n'B, King of the One Nighters, Mr. Dynamite, Mr. Excitement, Mr. Superbad, The Hardest Working Man in Showbusiness, James Butane Brown, Mr. Sex Machine, Soul Brother No. 1, The Minister of the New Super Heavy Funk (siehe Rose 1990, 29, Karnik 1989, 53 ff.).

Brown's music, once he found it, was a groove which could build and build, a groove which encircled and recapped its rhythms, so nothing was ever an end that wasn't also a new beginning. A groove as circular as its drums – a hypnotic means of celebrating the one-ness and present tense of African-American life. Or, as Brown says, ›it's a now-ness‹. Just like the religion which informs his most elemental apprehension of life – and the sexuality which celebrates his all-too-mortal being – James Brown's groove is not an either/or but an all-in-all proposition.<sup>65</sup>

Seine treibenden, mehr der afrikanischen Zyklizität als der europäischen Liedform verpflichteten Funk-Formeln handeln von Zuständen: ›Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine‹, ›Cold Sweat‹, ›Bewildered‹, ›Out of Sight‹, ›I Got the Feeling‹, ›Doing it to Death‹, ›Get up Offa That Thing‹, ›Body Heat‹, ›It's too Funky in Here‹. Wenn er Forderungen stellt, werden sie auf Slogans reduziert, über die Karikatur hinaus personalisiert: ›King Heroin‹, ›Say it Loud – I'm Black and I'm Proud‹, ›Don't be a Dropout‹. Nimmt man den Worten die Musik, dem Sänger die Gestik, bleiben Parolen an der Grenze zur Sprachlosigkeit, infantiles Wortgeröll: »Do you feel alright? I feel pretty good myself.« »Hit me!«, »Take it away!«, »All night is alright!«, »Can you feel it?«, »Do you hear me?«, »Ain't that a groove!«, »Make it funky!«, »Get on the good foot!«. An einer Stelle singt er »I can't sing! I can't sing!«, wie in höchster Not.

Doch James Brown ist ein Meister seines Fachs. Er hat die Scat-Technik der Gospel-Shouts mit den Doo Woop-Harmonien kurzgeschlossen und in die afrikanische Tradition der Ruf-und-Antwort-Zyklen eingeschlaft, er beherrscht hechelnde Blues-Diktion und Soulfalsett. Wie bei Otis Redding klingt bei ihm das Wort- und Atemlose, das Getriebensein, das drohende Verstummen des Besessenen mit, wenn er es singend überwindet. Und wenn James Brown<sup>66</sup> nicht mehr singen kann, schreit er. Seine Schreie sind Erkennungszeichen, auf Hunderten von HipHop-Samples zu finden,<sup>67</sup> aber er schreit immer wieder anders. Das kurze, hervorgestossene »Ha!«; die aus Wortkürzeln wie »I«, »Hey«,

<sup>65</sup> 1990, 59.

<sup>66</sup> Oder »Jamesbrown«, wie er sich gerne betont haben möchte, in einem Wort und atemlos.

<sup>67</sup> Zwei Anwälte in Browns Entourage sind bis heute ausschliesslich damit beschäftigt, Copyright-Zahlungen für James Brown-Samples sicherzustellen. »Aficionados estimate that between two and three thousand recorded raps of the late 1980s featured a James Brown sample in some form.« (White et al. 1991, 44)

oder »alright« entwickelten Shouts; der lange, in kreischendes Falsett mündende Schmerzensschrei; das Losbrüllen ohne Warnung; schliesslich der langgezogene, sich die Hörgänge hochschraubende Urschrei: voice without restraint.

Jetzt im gleichen Ton von Intuition und Instinkt weiterzureden hiesse das rassistische Klischee zu perpetuieren, einen schwarzen Performer mit animalischer Vortragsweise auszustatten. Es ist auch faktisch nicht haltbar. Wie der Rock'n'Roll als ekstatische Musik diese Ekstase choreographieren muss, um sie zur Aufführung zu bringen, muss Brown als Ekstasetechniker Spontaneität und Kalkül, Wirkung und Effekt aufeinander abstimmen. Sein lodernder Vortrag ist eine Funktion der Disziplin, der er sich als Sänger und Performer in vierzig Karrierejahren unterworfen hat.<sup>68</sup> Die Disziplin weist über vertrackte, aber strenge Polyrhythmen, Breaks und Arrangements hinaus auf die Produktionsbedingungen des Showgeschäfts, die er als einer der ersten schwarzen Entertainer zeitweise zu seinen Gunsten rotieren liess. Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs besass Brown Flugzeuge, Häuser und Radiostationen, gab 350 Konzerte pro Jahr, oft zwei bis drei Shows täglich.

»Just relax and watch me work«, sagt King James, aber das ist nicht möglich. Wie Elvis zwingt er zur Stellungnahme, man ist mit ihm oder gegen ihn.<sup>69</sup> Das hat auch mit biographischen Widersprüchen zu tun. Wenige Performer haben die eigenen Ratschläge so ignoriert wie James Brown und Elvis Presley. Wie Elvis ist Brown vor den Konsequenzen zurückgeschreckt, die in den Forderungen seiner Musik angelegt waren. Schrieb er zwischen '68 und '70 Hymnen des afroamerikanischen Selbstbewusstseins wie »Say it Loud (I'm Black and I'm Proud)«, »Superbad« oder »Get Up, Get Into it and Get Involved«,<sup>70</sup> lieferte er zu-

68 Tat er es nicht, geriet er regelmässig in Schwierigkeiten. James Brown mag noch so von Selbstaufgabe und Kontrollverlust singen: Wenn er die Kontrolle verlor und einer seiner gefürchteten Stimmungsschwankungen nachgab, fügte er sich und anderen Schaden zu.

69 Die beiden waren voneinander fasziniert. Elvis sah sich immer wieder Browns Auftritte bei der T.A.M.I. Show von 1965 an und zog mit seiner Band auf Tournee. Brown sprach mit grösstem Respekt von Elvis, den er als Freund bezeichnete. Die beiden trafen sich und sangen gemeinsam Gospellieder (Hirschey 1984, 58). Als Presley starb, flog Brown am nächsten Tag nach Memphis »How you let this happen«, sagte er am offenen Sarg, »how you let it go?« (Ebda., 278)

70 Den Black Panthers war auch »Say it Loud« zu harmlos, weil der Song von Stolz sprach statt von Macht. Brown war sich des Unterschiedes bewusst. »I never was into black power, I was black pride«, sagte er 1982, »What influence I had over people is not power. Power's what ruins people.« (Zit. nach Rose 1990, 55)



gleich schleimige Patriotismen ab wie ›America is My Home‹ für Johnsons GI's in Vietnam oder ›Living in America‹ für die Reagonomen der Mittachtziger.<sup>71</sup> Er flirtete mit den Forderungen schwarzer Aktivisten, suchte aber auch den Kontakt zu den Präsidenten Johnson und Nixon. So sehr er sich nach öffentlicher Anerkennung sehnte, so tyrannisch behandelte er seine Partnerinnen und Musiker. Letztere steckte er in Uniformen, verbot ihnen Drogen, Flüche und schlechtes Benehmen, verlangte zu allen Zeiten Ehrbezeugungen, hetzte sie durch endlose Tourneen, plagte sie mit Proben und mitternächtlichen Studioterminen, beutete ihre Einfälle aus, betrog sie um ihre Verdienste, heuerte und feuerte sie nach Belieben. Über siebzig Musikerinnen und Musiker haben fest bei ihm gespielt, bis sie genug oder genug gelernt hatten. Weil Brown die besten Musiker aus seinen Ensembles vergraulte, begannen sie ihm in anderen Combos Konkurrenz zu machen, bei Sly Stone, George Clintons Funkadelic und anderen.<sup>72</sup>

Dann kam Disco, die pasteurisierte Ausgabe jener Musik, mit der Brown während zwei Dutzend Jahren gearbeitet hatte. Seine eigenen Slogans wurden trotzig. Ein offener Anbiederungsversuch – die Single »The Original Disco Man« von 1979 und das gleichnamige Album – schlugen fehl. Der Mann, der so viele Trends und Tänze lanciert hatte, hinkte jetzt beiden hinterher. Als er in den Achtzigern von einer neuen Generation von Rappern in Watts, South Central und Harlem wiederentdeckt, kopiert und verehrt wurde, war er ein Wrack. Der Drogenverächter war auf Phencyclidin (Angel Dust) gekommen. Zwischen November 1987 und Oktober 1988 wurden Brown und seine dritte Frau Adrienne Rodriguez achtmal wegen Ruhestörung, Streit und Drogenbesitz verhaftet.<sup>73</sup> Rodriguez sagte wiederholt, sie sei von Brown geschlagen worden. Sie weigerte sich aber, vor Gericht zu gehen.<sup>74</sup> Am 24. September 1988 wurde ihr Gatte nach einer Verfolgungsjagd mit der

71 ›Say it Loud – I'm Black and I'm Proud‹ mit der Zeile »We'd rather die on our feet / Than live on our knees« sorgte für Verstimmung beim weissen Publikum, das ihm 17 Jahre lang, bis zu ›Living in America‹, die Top Ten verwehren sollte. Zumindest kommerziell hat sich Browns Patriotismus ausgezahlt. Das ändert nichts an der Tatsache, dass das Stück mit seinem Fanfaren-Refrain zu seinen schwächsten Stücken gehört. Was ihn nicht davon abhält, seine Konzerte regelmässig damit zu beginnen.

72 Rose 1990, 56 f.

73 Ebda., 135 ff.

74 Die heftigen Auseinandersetzungen dauerten nach Browns Freilassung an. Dennoch blieb Rodriguez bis zu ihrem Tod 1995 seine Frau.

Polizei an der Grenze von Georgia und South Carolina verhaftet und im Dezember dorthin zurückgebracht, von wo aus er dreissig Jahre zuvor ausgezogen war: ins Gefängnis.

Sechs Jahre Haft für eine Verkehrsübertretung: Die Verurteilung, argumentiert Gavin Martin, war rassistisch motiviert. »It is worth repeating James Brown was never convicted of possessing firearms, taking drugs or wife-beating, James Brown served time for a traffic offence, for failing to stop for two white cops. [...] He was lucky to be alive; there were 23 bullet holes in his truck when he was arrested.«<sup>75</sup> James Brown kam 1991 wieder frei, aber seine Comebackplatten »Love All Around« und »Universal James«, seine 78. und 79. Veröffentlichung, hatten etwas Verkrampftes und schlugen fehl. Nur auf der Bühne flackerte noch, bei aller Showbiz-Routine, das alte Feuer bisweilen auf.<sup>76</sup>

**(Rage Against the) Sex Machine** Hier ist nicht der Platz, die Zusammenhänge zwischen Karriere und Biographie, schwarzer Musik und weisser Musikindustrie aufzuzeigen; diese Arbeit ist geleistet worden.<sup>77</sup> Ich möchte lieber auf das von Robin Williams und Eddie Murphy karierte Unverständnis zurückkommen, das einem Performer entgegen schlägt, der ununterbrochen um Verständnis ringt. Ich werte es über die möglichen sozialen oder psychologischen Implikationen hinaus als Ausdruck von Selbstvergewisserung und Selbstverlust im ekstatischen Prozess. James Brown gibt Hinweise, wie seine Botschaft zu verstehen ist, aber die Hinweise sind die Botschaft selbst.

Das heisst nichts anderes, als dass seine Stücke die Form zum Inhalt haben. »Get Up (I Feel Like Being a) Sex Machine« etwa, seine berühmteste Nummer, fängt schon mit Anweisungen an. »Fellows, I'm ready to get up and do my thing« ruft er seiner jungen Band zu. Die Musiker sind

75 1993, 26 f.

76 Was Brown auf seiner Comebacktournee von 1992 anbot, war die Essenz seiner Musik und zugleich ihre Banalisierung. »Walk in like a man and walk out like a man« antwortete er bei einer Schweizer Pressekonferenz auf die Frage, wie er denn die zweijährige Gefängnisstrafe überstanden habe. Sein Auftritt war zwiespältiger gewesen. Der reguläre Konzertblock zeigte einen alternden, vom Gefängnisaufenthalt gezeichneten Mann, der die Ekstase bloss noch simulierte, die er früher zu entfachen pflegte. Erst bei den Zugaben liess er sich etwas gehen und bewies mit einem muskulösen Medley trotzige Vitalität. Spätere Konzerte blieben ähnlich zwiespältig.

77 Siehe insbesondere Hirshey 1985, Guralnick 1986, Rose 1990, George 1985 und 1991, White et al. 1991.

übernächtigt, Brown hat sie, zwischen zwei Konzerten, in das Starday-King-Studio von Nashville gebucht. Es ist der 25. April 1970, gegen Mitternacht. »Go ahead«, rufen sie ihm zu. Er scheint nicht überzeugt. »I wanna get into it, man, you know (*go ahead*) Like a, like a sex machine, man (*yeah*), moving, doing it, you know (*yeah*) Can I count it off? (*go ahead*) One, two, three four« Die Bläser spielen die Eröffnungsfigur, die Collins-Brüder stanzen ihr Bass- und Gitarrenriff, und Brown rezipiert sein erotisches Mantra.

Get up (*get on up*)  
 Get up (*get on up*)  
 Stay on the scene (*get on up*)  
 Like a sex machine (*get on up*)

Mitten im Stück fragt er »Bobby, shall I take it to the bridge? (*yeah*)«, später »Do you wanna hear it like we did it on the top, fellas? (*yeah*)«, zuletzt: »Can we hear it and quit?« und: »Hit it!« Die Anweisungen werden mehrmals wiederholt, und obwohl die Band immer lauter antwortet, ist James noch unschlüssig. Vordergründig wird die Vergewisserung eingefordert, ob die Musiker ihm folgen. Aber es geht nicht um Form, es geht um Verständnis.

James Brown sagt in dem Stück nichts anderes, als wie er es gespielt haben will und dekoriert es mit Einwüfen wie »gotta have the feeling«, »I got mine / don't worry about his« oder »shake your money maker«. Die Band bestätigt jede Aufforderung, das ganze Stück über hören wir den Sänger fragen und fordern und seine Musiker antworten und reagieren. Sie werden von ihrer eigenen Musik wachgerüttelt. Brown hat das erste Take nach wenigen Takten abgebrochen. Beim zweiten hat er den Song umgedacht, neu arrangiert und seinen Musikern während der Aufnahme beigebracht. Ein dritter Versuch wird routinehalber eingespielt, bringt aber nichts Neues oder Besseres. Das zweite Take wird angehört. »Everyone crammed around the monitors for the playback«, erinnert sich Browns Pressesprecher Alan Leeds. »Thirty seconds into the song the exhausted musicians started dancing in place, slapping fives and laughing. By the end the entire crew was cheering.«<sup>78</sup>

Stay on the scene: Das heisst nicht nur Dranbleiben, Dabeisein, es beschreibt auch den Vorgang. Will Ekstase in ihrer Aufführung erlebbar bleiben, muss sie ihren Aufführungscharakter reflektieren. »Sex Ma-

chine« ist vorschnell als machistische Hymne diskreditiert worden, als Feier maschinell-männlicher Sexualität. Rudi Thiessen nennt es »ein Stück musikalischen Schwachsinn«, einen »traurigen Fall von Humorlosigkeit«, ein Symptom »für das Ende des Soul in seinem Zentrum«. Er liest den Song als Symptom einer Erfahrung, »die hier nicht durchgearbeitet einen Ausdruck findet und die nicht nur als Erfahrung den Rock bestimmt, sondern die im Rock verhandelt wird. Diese Erfahrung ist die Maschinisierung der Sexualität.«<sup>79</sup> ›Sex Machine‹ ist für ihn »Widerstand im Obszönen«, der an die Stelle des verdrängten Triebes eine maschinelle Wiedergeburt setzt; »das Symptom will den Konflikt, dessen Ausdruck es ist, zu seinem Ende bringen«.<sup>80</sup>

Natürlich muss der Versuch scheitern, aber gerade im Scheitern wird die machistische Pose karikiert, humorvoll ins Absurde überführt. Der Sex, von dem James singt, wird in seiner musikalischen Mechanisierung dargestellt, diese Mechanisierung aber ekstatisch, stammelnd, wispernd, schreiend transzendiert. ›Sex Machine‹ handelt nicht von der inszenierten Emotions-Mechanik, der leeren Ekstase. Sondern hier wird versucht, diese Mechanik in ihrer Aufführung zu verflüssigen. Aus dem Fliessband sollen Ströme werden, die Wunschmaschinen von Deleuze/Guattari, Es-Ableger. Die ersten Sätze ihres »Anti-Ödipus«:

Es funktioniert überall, bald rastlos, dann wieder mit Unterbrechungen. Es atmet, wärmt, isst. Es scheisst, es fickt. Das Es ... Überall sind es Maschinen, im wahrsten Sinne des Wortes. Maschinen von Maschinen, mit ihren Kupplungen und Schaltungen. Angeschlossen eine Organmaschine an eine Quellenmaschine: der Strom, von dieser hervorgebracht, wird von jener unterbrochen.<sup>81</sup>

Was produzieren die Wunschmaschinen, fragen sie und geben sich die Antwort: »intensive Quantitäten«.<sup>82</sup> Und Intensitäten sind zunächst einmal wertfrei. Natürlich besingt ›Sex Machine‹ Männerphantasien, aber ich habe kein Konzert gesehen, in dem Brown das Stück nicht mit ›Please Please Please‹, ›Try Me‹ und anderen Unterwerfungsgesten gebrochen hätte. Gefahr droht von anderer Seite: Wenn die Beschwörung der Form selbst zur Formel wird. Was übrigbleibt, ist Routine, Fliessband-Emotionen; musikalische Pornographie. Ich erinnere mich an

79 Thiessen 1981, 196 f.

80 Ebda., 197.

81 1992, 7.

82 Ebda., 26.

einen Auftritt im Sommer '94,<sup>83</sup> bei dem Brown die Intensitäten einforderte, aber nicht mehr einlöste. Aus ›Sex Machine‹ war Maschinensex geworden.

Am Nachmittag hatten, auf derselben Bühne, Rage Against the Machine ihr wutentbranntes Set hingebrettet. Im Namen der Gruppe ist angelegt, wogegen das Quartett aus Los Angeles mit Rap wie ›Bomb-track‹ oder ›Bullet in the Head‹ sloganhaft antritt. Die mechanisierte Sounderzeugung soll, mit den Mitteln musikalischer Stockungen und Beschleunigungen, revitalisiert werden. Rage Against the Machine tragen ihre Raps zu klassischer Rock'n'Roll-Besetzung vor – Gesang, Gitarre, Bass und Schlagzeug –, weil Wünsche nur dann abströmen, Spannungen nur dann gestaut werden können, wenn die Musik agieren und reagieren kann. »We try to keep instrumentation at a minimum and use only musical instruments«, sagt Gitarrist Tom Morello, der seine Effekte dezidiert, aber sparsam verwendet; »because what we want, basically, is to keep up the tension.«<sup>84</sup> Dass sie damit ihr Vorbild entlarvt haben, will er nicht gelten lassen. »Without James we wouldn't even exist«, sagt er. »The man wouldn't even have to play another gig for what he's done.«<sup>85</sup>

Hätte Theodor Adorno die Wunschmaschinen des James Brown gehört, wäre ihm vielleicht aufgefallen: Es gibt eine Ekstase, die ihre Mechanik thematisiert und dennoch nicht in Stehschritt mündet.<sup>86</sup>

### *Auflösungserscheinungen*

Er habe »news of the utmost import« zu verkünden, schrieb Leser Gary Barclay dem Rolling Stone. Dreijährige Computerstudien seinerseits liessen nur einen Schluss zu: »We are about to run out of new songs.«<sup>87</sup>

83 Am Open-Air St. Gallen, 25. Juni 1994.

84 Wer gegen die Produktionsmaschine antritt, ist schon Teil von ihr, das gilt auch für die, die die Produktionsmechanismen reflektieren. »Rage, by choice and much to the disgust of their anarcho-veg punky peers, have attempted to destroy the machine by becoming part of it«, schreibt der New Musical Express in einem Portrait der Band. »The only way for them to deal with the contradictions, to stay sane, to stay human, is to adopt the machine's rhythms.« (Wells 1990, 31)

85 Gespräch mit dem Autor, 1994.

86 Näheres zu Adorno, Ekstase und Stehschritt siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Kapitel »Regression Revisited«.

87 1987, 15.

Seinen Berechnungen zufolge würde dieser Zustand in rund zwei Jahren eintreffen. Das war 1971. Und obwohl seither Zehntausende von neuen Songs angefertigt wurden, muss man dem Computermann aus Vancouver recht geben. In den siebziger Jahren hat sich angebahnt und in den Achtzigern bestätigt, was er prognostiziert hatte: Der Rock'n'Roll als Gleitmittel musikalischer, ästhetischer und politischer Strategien der Dissidenz trocknet aus. »Ohne Musik läuft nichts im Lande Bohemia«, schreibt Thomas Gross, »bloss ist sie nicht mehr selbstverständlicher Soundtrack eines Aufbegehrens, mittels dessen weisse Jugendliche ihre Bedürfnislage in legitimen Protest vor den Zwängen der Geschichte umzurocken pflegen«. <sup>88</sup>

Nicht die Software, bloss die Hardware macht noch Fortschritte; auf immer neuen Formaten werden dieselben Songs und Sänger dargeboten: MTV und Sampling, Walkman und CD, DAT und Mini Disc, DCC und was an Konsumkürzeln mehr herumgeboten wird; von der Musik, klagen sogar die Vertreter grosser Plattenfirmen, geht immer seltener die Rede. An die Stelle der Songs sind Sounds getreten.

Pale blinds drawn all day  
 Nothing to read  
 Nothing to say  
 I will sit right down  
 Waiting for the gift of sound and vision

hatte David Bowie 1977, auf der Platte »Low« gesungen und die Richtung angegeben, die von den Betreibern der Musik- und Fernsehstudios in der Folge angesteuert wurde. »Sound and Vision« mit seinem ostinaten Zeitlupenriff auf der Soulgitare von Carlos Alomar, den entrückten, vom Synthesizer angespülten *Aaahs* im langen Intro, setzt die Botschaft in Musik um: Er lässt Sound vorgehen. In den Gesangspassagen operiert der Sänger mit dem für ihn typischen, von Übereifrigen als schizoid bezeichneten Doppelgesang, <sup>89</sup> das heisst er wechselt zwischen Melodiestimme und ihrer Schattierung: Sound als Vision.

<sup>88</sup> 1994a, 15.

<sup>89</sup> David Bowies Halbbruder Terry dekompenierte in eine chronische Schizophrenie, von der er bis zu seinem Selbstmord mit 47 Jahren nicht mehr loskam. Das zog die Psychologen an wie die Fliegen, zumal Bowie das Thema z.B. in Titeln wie »Aladdin Sane«, »Jump They Say« und dem Doppelgängermotiv von »Ziggy Stardust« auskostete. »I thought that I would be serving my mental health better if I was aware that insanity was a real possibility in my life«, war sein typisch vieldeutiger Kommentar zum Thema (zit. nach Thomson und Gutman 1993, XXI).

»Low«, das erste Album von Bowies Berliner Trilogie, wurde als die europäisch-neurotisierte, von Düsseldorfer Gruppen wie Neu und Kraftwerk inspirierte Reaktion auf seinen Plastiksoul von »Young Americans« und »David Live« rezipiert. Bei den Aufnahmen half ihm der Berufsdilettant Brian Eno. Er hat sich in den Siebzigern auf die Verfertigung von sogenannten »Soundscapes« spezialisiert und in den Achtzigern in Zusammenarbeit mit Talking Heads und U2 die Entwicklung vom Song zum Sound vorangetrieben. »I've done focuses on what I believe to be the key issues in pop music«, rekapitulierte er 1992; »I've left out the tunes, the chord patterns, the beats, and so on, in order to deal with texture – the one innovation that really characterizes this period of music.«<sup>90</sup>

Das Webster's New World Dictionary von 1988 definiert »texture« allgemein als »the arrangement of the particles or constituent parts of any material [...] as it affects the appearance or feel of the surface; structure, composition, grain, etc.« und einschränkend im Sinne von »melodic and harmonic relationships of musical materials«.<sup>91</sup> Die Arbeit von Brian Eno als Produzent und Musiker zeigt, dass ihm die erste Definition näher steht als die zweite. Er war einer der ersten Produzenten, der die Oberfläche der Musik systematisch zu verändern, die Klang- der Songstruktur vorzuziehen begann. »Every note obscures another«, sagte er,<sup>92</sup> und über die Entwicklung seines Albums »Ambient Music 4 – On Land« von 1982 wird er mit den Sätzen zitiert:

Ich benutzte das Studio diesmal wie ein riesiges Mikroskop, unter das man winzige Gegenstände legt, um sie grösser erscheinen zu lassen. Ich nahm irgendeinen Klang, der mich interessierte, und versuchte, ihn mit Hilfe des Studios zu analysieren. [...] Das Studio selbst ist mein Instrument.<sup>93</sup>

Davon haben David Byrne und die Talking Heads profitiert, die Eno auf den Platten »Fear of Music« und vor allem »Remain in Light« zur Ab-

90 Zit. nach Denski 1992, 43.

91 Da hier aus der CD-ROM-Ausgabe zitiert wird, fehlt die Seitenangabe; bibliographische Angaben im Anhang.

92 Zit. nach Tamm 1993, 143.

93 Zit. nach und übers. von Lippegauß 1987, 106 ff. Das muss nicht heissen, dass im Studio bloss Klänge zerlegt und analysiert werden. Andere Musiker benutzen es als Übungsraum. Iggy Pop: »With music, when you're recording or creating it, you gotta relax to make it swing, you've gotta let it go, like- »oh, are we going somewhere, is this moving?« And once it's moving you don't try to stop it, you just let it take you where it's going.« (Gespräch mit dem Autor, 1986)

kehr vom traditionellen Songformat ermutigte und zur »Hinwendung zu breit angelegten, flächigen Kompositionen über repetitive, sehr komplexe rhythmische Strukturen«. <sup>94</sup> Byrne verdankt Eno »confidence in the studio, that method of not going in with anything prepared. [...] He doesn't always come up with a lot of what you might call original ideas, but he'll hear an original idea in what somebody else is doing.« <sup>95</sup> Auch Byrne denkt in Einheiten von »sound« und »texture«.

When I grew up and first started hearing rock music, pop, and soul, it was the sound that really struck me. The words were, for the most part, pretty stupid. But it was the sound. The texture a group of musicians arrives at can be at least as important as the melody line or whatever. <sup>96</sup>

Im Gespräch betont er die Dehnbarkeit des Formats.

The format really can vary quite a lot. It's still a song even though it doesn't have the same shape. People still call them songs whether it's a Rap song or a kind of a pop song, a kind of industrial song, they're still considered songs even though they're worlds apart. They're still just a few minutes long and things happen and change every few minutes. <sup>97</sup>

Was die Essenz eines Songs ausmache, zeige sich in seiner einfachsten Ausführung:

When I started doing more acoustic sets and simplifying a lot of the musical arrangements, it put a lot more emphasis on the song and just the song form and the kind of basic elements, the melody and the rhythm and not much else, really. And so I guess I feel like there's still a lot to be accomplished within that limitation. And it could be bent and twisted and pulled and moved around a lot. But there's still a lot that can be done in a song. <sup>98</sup>

Zwischen »Fear of Music« und »Remain in Light«, den beiden Talking Heads-Platten, <sup>99</sup> nahmen Byrne und Eno 1981 »My Life in the Bush of Ghosts« auf und die Entwicklung voraus, die der Rock der achtziger

94 Diedrichsen bei Erscheinen des Albums, 1989, 33 f.

95 Zit. nach Gans 1986, 66.

96 Zit. nach Denski 1992, 43.

97 Gespräch mit dem Autor, 1994.

98 Ebda.

99 Ich werde speziell auf diese Platten und die Talking Heads im allgemeinen ausführlich zurückkommen, und zwar im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.



Jahre einschlagen sollte. An die Stelle von Songs trat das hypnotische Spiel von Perkussionen, Bässen, Gitarren und Elektronik, an die Stelle von Sängern Sprechgesänge in Form von »found objects«, wie auf der Plattenhülle vermerkt wird und die Eno am Radio aufgenommen hatte; akustische Ready made nach Duchamp:<sup>100</sup> Stimmen von Discjockeys und Evangelisten, libanesischen und ägyptischen Sängern, anrufenden Radiohörern, beschwichtigenden Politikern.<sup>101</sup>

Mit ihrer Platte nahmen Eno/Byrne zwei Entwicklungen der Achtziger vorweg: das Sampling und den Raubbau an der Drittweltmusik, wie er von Autoren wie Peter Michael Hamel<sup>102</sup> oder Joachim Ernst Behrendt zur gleichmacherischen »Weltmusik« verklärt wurde. Bei Erscheinen der »Bush of Ghosts«-Platte lobte Diedrichsen die Verwendung des Materials, das »überhaupt nicht als Kontrast oder zitatenhaft eingesetzt, sondern völlig organisch dem Gesamtklanggefüge eingepasst wird«. <sup>103</sup> Später distanzierte er sich von seiner Rezension und verwahrte sich dagegen, Leidenschaften zusammenzusampeln wie ein Tourist auf Safari-Abenteuer: »Hier wird über die Ausrede neuer Technologien eine klassische, kolonialistische Anmassung verteidigt.«<sup>104</sup> Die neue Forderung: »Man darf nichts zitieren, was einem nicht selber das Leben zur Hölle gemacht hat oder einen auf die Beine gebracht hat.«<sup>105</sup>

100 »Ich lebte damals in New York und hörte viel Radio«, erinnert sich Eno. »Bei vielen Stationen kann man anrufen und über den Sender das verrückteste Zeug erzählen und so mit anderen kommunizieren. Das ist so, als würden Geister zwischen den Wolkenkratzern durch die Luft schweben. Ein paar von diesen Stimmen habe ich eingefangen, zusammen mit Klangfetzen aus der ganzen Welt, und dann einfach in unsere Musik gemischt.« (Zit. nach und übers. von Reinert 1993, 30)

101 Die Technik hatte der Kölner Holger Czuckay von Can entwickelt, der an den Konzerten der Gruppe mit einem Weltempfänger in die Musik funkte. Byrne und Eno gingen einen Schritt weiter: Die eingemischten Stimmen waren nicht Zutat, sondern standen im Zentrum.

102 1981.

103 1989, 41.

104 Ebda., 93 f.

105 Ebda. In typischer Häme fiel Diedrichsen später über Brian Eno her. Schon bei seiner Arbeit für David Bowie habe er ihm »absurderweise Fortschritte zugeschrieben«, schrieb er, »die er früher vielleicht objektiv ausgelöst hat, als er der rotgesichtig schwitzenden Rockmusik seine eigene Blutarmut als stilisierte Blässe neuartig gegenüberstellte« (ebda. 86). Was Diedrichsen Eno vorwirft ist das, was Paul Morley an ihm mag: »Eno may be a pain because he is so stubborn about his uncertainties and so sure of his own unsureness, but his pain is a pleasure.« Was ihm gefällt »is that he is so uncertain, so vague, so willing to change his mind, to experiment with himself and his assumptions« (1992, 38).

Zwischen Rezension und Fussnote liegen acht Jahre. Dazwischen war die Erwartung, mit der Demontage des Songs aus der Formelhaftigkeit von Rockproduktionen herauszukommen, in Ratlosigkeit umgeschlagen. Sound und Produktion, einst nützliche Waffen gegen Mythen und Posen, waren als neue Fetische am »verwaisten Ort der Intensität« wieder aufgetaucht.<sup>106</sup> Das Gute war, dass Sound den Song weiter auflöste. »Within the song the lyric is protected – the music, the melody, the rhythm all take that burden off of it«, sagt David Byrne.<sup>107</sup> Wenn dieser Schutz wegfällt, gerät das Erzählen unter Druck. Die Konventionen der Behaglichkeit werden von immer grelleren Erzähl- und Präsentationsformen abgelöst. Der Erzähler, irregeworden am Sound, zugleich irritiert von der Formelhaftigkeit klassischer Rock'n'Roll-Erzählweise, beginnt zu stammeln. Die Stockung ist notwendig; wer ungestört rhapsodieren will, soll Gedichte schreiben.

Das Ausfransen des Songs, seine Auflösung im Sound ist im Rock'n'Roll-Verständnis angelegt, demzufolge das Erzählen nur dann authentisch ist, wenn es unvollständig, vieldeutig bleibt. Wenn die Form dabei auf der Strecke bleibt, um so besser. Auch Popmusik, sagt Andy Partridge, rezykliert abgestossene Partikel.

We in XTC like to experiment still within the pop music format, but we like to see how far we can push that format in breaking it down and reassembling it in different ways. If somebody makes a car, it's a wonderful car there, you can break it down and make it into something else. It still has a vague resemblance of a car to it, but you could break it down and make something completely different and invigorating out of the same parts. To some extent I think we might do this with pop music. Break down a lot of the standard parts and weld them back together in different ways.<sup>108</sup>

Dieser Dekonstruktions- und Reassemblierungsprozess dauert an. Nur zeichnet sich ab, dass die Teile nicht mehr zusammenpassen, sondern selbst in Stücke springen, sich zu neuen Stilen und Substilen formen. Rock ist auch als Begriff nur mehr Konvention; in Wirklichkeit kann kein Begriff die Myriaden fragmentierter Musiken fassen, die auseinanderstreben und deren Vertreter sich voneinander abwenden.

106 Diedrichsen 1985, 124.

107 Sutcliffe 1992, 63.

108 Gespräch mit dem Autor, 1985.

**Weisses Rauschen** Also ist das Ganze weniger als die Summe seiner Teile. Was dem Genre zugehört war, wurde an seiner Einheit erprobt, dem Song. Formationen aus der »Avant-Garage« wie die Pixies, Hüsker Dü, Pere Ubu, Dinosaur Jr., Sonic Youth oder Soundgarden trieben die Fragmentierung des Songs voran, um der Stagnation der Musik zu entkommen. Sie produzierten einen Rock für Metropolen, verbreiteten die Unruhe in Text und Musik. Durch Attacken auf die europäische Liedform mit den Mitteln von »Monotonie, Atonalität und Arhythmik« wie Michael Behrendt zu Pere Ubu zusammenfassend anmerkt, wurde Song- in Soundstruktur überführt.<sup>109</sup>

Sonic Youth aus New York aktualisierten das Erbe der Velvet Underground in einem Sound des Zorns und der Tristesse, inszenierten Klanggewitter wider den kalten Glanz der Achtziger. Unter dem Einfluss der Trash-Kultur, schrieb die Frankfurter Allgemeine, »sucht ihre Musik das Material in den Abfalltonnen der Wegwerfgesellschaft«.<sup>110</sup> Sie musizieren bis heute in der klassischen Quartett-Formation, frei nach Lou Reeds Behauptung auf dem »New York«-Album: »You can't beat two guitars, bass, drums.«<sup>111</sup> In Ermangelung korrekter Ausbildung am Instrument haben sie sich auf Lärm spezialisiert. Ohne sie wären R.E.M., Dinosaur Jr. oder Nirvana so nicht denkbar gewesen. Sonic Youth haben das »shaping of sound into music« zur Meisterschaft gebracht, wie der Guardian formulierte:<sup>112</sup> das Verfahren, aus elektrischen Gewittern Musik zu machen.

›Theresa's Sound-world‹ von 1982 formuliert eine solche Störaktion. Es findet sich auf dem Album »Dirty«; wo sonst die Texte abgedruckt sind, leuchten fünf weiße Seiten. Sound world: Der Sound als Welt in Trümmern. Gitarre, Bass und ein dumpf trommelndes Schlagzeug sind nach vorne gemischt, die lethargischen Worte des Sängers sind kaum zu verstehen, man hört etwas von »vibrations« und »sea« sowie die Zeile »Theresa's walking in the rain«, bevor die dröhnende Gitarre den Song überflutet.

Von solchen Attacken konnten, mit anderen Worten, auch die Inhalte nicht verschont bleiben.

109 1991, 299.

110 Reinert 1991, o.S.

111 1989.

112 Leland 1989, o.S.

Panhandle, pedal faster  
 Playing card, listen, master  
 Pointed gun, aim to please  
 No one talking, no one sees  
 Take a stand and collect  
 Images and imageless  
 Think in rhymes every time  
 Someone was a friend of mine  
 (Hüsker Dü, ›Visionary‹, 1987)

»Waiting for the gift of sound and vision« sang David Bowie. »No one talking, no one sees« singt Bob Mould von Hüsker Dü zehn Jahre später. An die Stelle von sound and vision tritt die Absage ans Reden und Sehen. Bilder werden aneinandergereiht, Reime bloss gedacht. ›Visionary‹ erschien 1987, auf dem letzten Album des Trios aus Minneapolis, das eine aggressiv forcierte Dissonanz mit melodiosen Eleganzpartikeln zu verbinden wusste. Das Album nennt sich »Warehouse: Songs and Stories«, und davon handelt auch der zitierte Ausschnitt. Songs und die darin erzählten Geschichten funktionieren nicht mehr als Einheit, sondern treiben als Versatzstücke vorbei, Fertigteile wie aus dem Warenhaus. »Your brain hurts like a warehouse« hatte David Bowie gesungen.<sup>113</sup> Hier passiert ähnliches. Bob Moulds Stimme, überdröhnt von seiner tieffliegenden Gitarre, klingt apathisch, weggemischt im Soundmix. Der Erzähler, vorwärtstamelnd, sich stammelnd widersprechend, formuliert nur noch Eindrücke. Die Zeilen reißen ab, Text und Musik verflachen zum weissen Rauschen.

Weil Sound als wildes Mehr Flächigkeit erzeugt und sich die Mikro-Stimme durch Vervielfachung räumlich anordnen lässt, wird die Stimme, werden Song und Musik »einer Oberflächenbehandlung zugänglich«, haben wir bei Scherer gelesen.<sup>114</sup> Die rhizomatische Flächigkeit von Sound produziert visuelle Metaphern,<sup>115</sup> rauschhafte Synästhesien. Aus den Träumen der Sechziger sind die Alpträume der Achtziger geworden. Hüsker Dü verstanden ihre Musik als kathartischen Akt, um sich, sagte Schlagzeuger Grant Hart, von »Zorn, Traurigkeit, Frustra-

113 Auf ›Five Years‹ von 1972.

114 1983, 205.

115 Auch Diedrichsen greift zum Vergleich der Malerei: »Pere Ubu [...] haben eigentlich als erste einen Song angesehen, haben mit den Augen eines Malers Rock'n'Roll aufgebaut wie abstrakte Bilder« (1989, 221, Auszeichnung im Text).

tion und Hass« zu befreien »oder auch von Glücksgefühlen, denn das alles mischt sich ohnehin«. <sup>116</sup>

»The melody's about to make me sick«, singt auch David Thomas von Pere Ubu und beklagt sich: »There's too much music in the land.« <sup>117</sup> Konsequenterweise erhielt die Gitarre, obwohl von den Discomaschinen und Sound-Operateuren für tot erklärt, von solchen Gruppen ihre soundbildende Funktion als singende Kettensäge zurück. Gruppen wie Soundgarden, Sonic Youth, Nirvana oder Nine Inch Nails benutzen sie als flächig operierendes, übermässig verzerrtes Soundgerät, das mit heulendem Feedback dem Sänger zwischen die Zeilen fuhr. Text und Musik wurden zusammengedacht. Wenn die schwarze Hardrockgruppe Living Colour Zeilen singt wie:

I turn on the TV, your America's doing well  
I look out the window, my America's catching hell  
(»Which Way to America«, 1988)

macht es Sinn, dass die kreischende Gitarre von Vernon Reid den Text untermalt, die Pointe der zweiten Zeile flankierend. Ironie, etwa in Form einer flotten Synthesizermelodie, wäre hier Luxus. Den behält man sich für andere Zwecke vor.

Etwa bei den höhnischen Streichern zu Beginn von »Love Rears its Ugly Head«. Sie führen avantgardistisch verfremdet vor, wovon das Stück sich distanziert: Die Theaterszenen einer Ehe, die keiner will und beide spielen. Was die Crooner wie Bing Crosby oder Frank Sinatra als Liebesglück beschreiben, wird bei Living Colour zur Beziehungsfalle. Zum harten, von Reids Wah-Wah-Gitarre zugeschmierten Beat denkt Sänger Corey Glover die Implikationen aus, die von den Streichern angedeutet werden.

I always that thought our relationship was cool  
You played the role of having sense, I always played the fool  
Now something's different, I don't know the reason why

Die Gitarre dreht beim Refrain auf, aber zu spät: Die Beziehung ist zum Ritual geworden.

Oh no, please not that again  
Love rears up its ugly head

<sup>116</sup> Zit. nach und übers. von Graves und Schmidt-Joos 1990, 371.

<sup>117</sup> »Ice Cream Truck«, 1988.

In der letzten Strophe dann der Alptraum vom Standesamt, mit zwei Zombies in der Hauptrolle, die einander in dem Moment abhanden kommen, in dem sie sich öffentlich zueinander bekennen.

I'm standing at the altar as they play the wedding march  
 I'm in a black tuxedo with my collar full of starch  
 Ah, she looks as lovely as she's ever going to get  
 I wake up from this nightmare in a pool of sweat  
 Oh no, please not that again  
 Love rears up its ugly head<sup>118</sup>

Beim zweiten Remix des Stücks, von Living Colour als futuristischer Reggae abgehandelt, werden an dieser Stelle gesampelte Stimmen eingeschlaucht. Sie greifen eine Parole der Sechziger auf und reiten sie, im Neonlicht der Neunziger, zu Boden: »Get together, get, get together«. Die Kollektivappelle erstarren zu Konventionen, Werbesprüchen für das Standesamt. Wie bei James Brown wird bei Living Colour eine Männerphantasie besungen. Aber der Song bietet eine Alternative: »You played the role of having sense, I always played the fool.« Mit dem Rollenspiel droht die Gefahr der Typisierung. Doch solange man um die Rollen weiss, bleiben sie als solche erkennbar, können nach Belieben eingenommen und ausgetauscht werden. Geht diese Einsicht verloren, ist es mit der Liebe vorbei; was bleibt, sind Zwänge.

### *Techno, die Rache der Protestanten*

Der Rock'n'Roll stagniert. Bowie, Byrne und Eno reagieren darauf, indem sie den Sound in den Dienst der Produktion nehmen. Andere wie Hüsker Dü, Sonic Youth oder Living Colour setzen das Erzählen unter Druck. Seit Ende der Achtziger hat sich eine weitere Variante aufgetan, wo man sie am wenigsten erwartet hatte: in den Diskotheken der europäischen Städte. Dort wird der Sound von Musikmaschinisten zu recht poliert und einer stampfenden Menge als Endlosband vorgespielt.

118 Auf der selben Maxisingle gibt die Band auch ›Sunshine of Your Love‹, die Cream-Nummer von 1967, in drei elektrisierenden Remixes zum besten. Der Text kommt einem vor wie die naive Bestätigung der Klischees, die in ›Love Rears its Ugly Head‹ parodiert werden. Das Stück führt, angesichts der political correctness von Living Colour eigentlich erstaunlich, den Soundtrack von ›True Lies‹ an, James Camerons Bond-Paraphrase mit Arnold Schwarzenegger (1994).

Techno, Tekkno, Rave und die sich auffächernden Substile sind eine Funktion neuer Produktionstechniken. Auf neue Strategien sind sie nicht aus, sie wollen die bestehenden ausbeuten. Im Rockgebrauch werden Produktionstechniken gegen die Anleitung ihrer Hersteller verwendet; aus den Nebenwirkungen wird Musik.

Diedrichsen hat auf den Totemcharakter solch »komischer Geräusche« hingewiesen, die durch den dekonstruktiven Gebrauch technischer Mittel entstehen und, »weil nicht sofort decodierbar«, zunächst den Dilettanten überlassen bleiben. Gegen die Gebrauchsanweisung verwenden heisst zum Beispiel, den Plattenspieler zum Scratchen, die Stereotechnik für psychedelische Space-Effekte, die digitalen Geräte zum Collagieren bekannter Sounds, das Vierspurstudio zum Filtern von Spuren zweckzuentfremden.<sup>119</sup> Am Ende dieser Entwicklung steht dann der DJ und seine endlos pulsierenden Maxisingles und Remixes.

»Stop Making Sense«, sangen die Talking Heads zu Beginn der achtziger Jahre; »Don't Worry be Happy« tönnte es am Ende des Jahrzehnts aus den Diskotheken zurück. Die Umschreibung von Sinn in Sinne als Dauerauftrag. Je monotoner die Musik, desto mobiler ihre Verpackung. Immer schneller lösten sich Trends, Tänze und Drogen in den Discos ab. Die Disco empfahl sich als Ersatz zum herkömmlichen Rock'n'-Roll-Konzert. Ekstase sollte ohne Bühne möglich werden; »Automatic for the People«, nannten R.E.M. eine ihrer Platten ironisch.<sup>120</sup> »Techno hat, marxistisch gesprochen, neue Produktionsbedingungen hervorgebracht«, schreibt der deutsche Discjockey Westbam alias Maximilian Lenz. »Techno ist eine Musik revolutionären Typs, denn erstmals wird Musik nicht von Musikern im traditionellen Sinne gespielt, sondern vom DJ aus Konserven komponiert.«<sup>121</sup>

Bei Konserven ändert sich der Inhalt seltener als die Verpackung. Acid House war angesagt, dann House, Techno hiess plötzlich Tekkno und umgekehrt, fieberhaft wurden neue Namen gesucht für eine Musik, die nicht mehr gehört, nur noch getanzt werden wollte, die fast nur noch aus Rhythmen bestand und formelhaften, mechanisch repetierten Tanzformeln mit 200 BPM's, Beats per minute. »Disco foregrounds the beat, makes it consistent, simple, repetitive«, schreibt Walter Hughes. Der

119 Diedrichsen 1994b, 24 f.

120 Ihre Musik, eine bekümmerte Restaurierung der Sechziger, verstand sich als Gegengift (siehe das Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«).

121 1994, 34.

Beat ist »the dominant element in the music, and [Disco] attributes to it the irresistibility that is its recurrent theme. As the lyrics of disco songs make clear for us in a characteristically redundant way, the beat brooks no denial, but moves us, controls us, deprives us of our will. Dancing becomes a form of submission to this overmastering beat.«<sup>122</sup>

Das Resultat sind rhythmische Versatzstücke. Sie heissen »Tracks und nicht etwa Songs«, schreiben Thomas Haemmerli und Albert Kuhn und feiern den »definitive[n] Abschied von so populären Musikarchitekturen wie der europäischen Liedform und dem zwölftaktigen Blues«, die »Befreiung von der standardisierten Stupidität der Rockkonzerte.«<sup>123</sup> Dort stand der Star im Rampenlicht und die Menge im Dunkeln, in der Disco funktioniert es umgekehrt. Gruppen wie Stile sind gleichermaßen gesichtslos. Mit seiner Attacke auf den Mythos des Rockstars hat Techno den Star, die Bühne und den Musiker abgeschafft; die Ekstase gehört wieder allen, ihre Verwalter bedienen als Mechaniker das Mischpult. »Die Dancekultur-Konsumierenden drängen sich selber in den Vordergrund, Bühnen und erhöhte Plattformen sind allen zugänglich, während Djs ihrer unspektakulären Arbeit meist im Versteckten nachgehen«, sagt Westbam.<sup>124</sup> Ihr Material: »ein verlässlicher Beat und Spur um Spur darüber geschichtete Klänge.«<sup>125</sup>

Wie man sich diese Aufschichtung vorstellen muss, haben Haemmerli und Kuhn präzise beschrieben; im Tonfall spiegelt sich der Inhalt.

Erst kommt per Japanese Drummer eine fette 4/4-Pauke und ein gemein zischelndes Hi-hat, die wir mal zehn Minuten auf 160 BPM durchlaufen lassen. BPM sind beats per minute, 160 ist aktueller Schnitt. Nun suchen wir uns auf dem Roland 303 einen Basslauf der nicht schnell verleidet, zum Beispiel die Linie a-a-g-g-c-c-g-g, 200 Mal. Dann legen wir versuchsweise lange, verhaltene Synthesizertöne drüber, zusammen mit dem Bass ist damit die Chose harmonisch definiert. Natürlich achten wir darauf, solide im Mollbereich zu bleiben – es ginge dann um englischen Breakbeat. Sollte nicht noch etwas melodisches Tempo rein? Wir nehmen dafür einen trockenen Hammond-Sound, der ohne den geringsten Originalitätsanspruch zehn Minuten lang auf zwei Tönen herumtanzt. Das Hauptgesetz: Jede Spur ist strikte repetitiv und für sich genommen eher langweilig. Originell ist bloss die Komposition, der Schlussmix. Zwischen

122 1994, 149.

123 1992, 18.

124 1994, 34.

125 Haemmerli et al. 1992, 18.



Absicht und Ausführung gibt es in dieser Musik keinerlei Konflikt, ein erfüllter Komponistentraum. Nun müssen wir uns entscheiden, auf welche Linie wir einschwenken: auf die peitschende Dancefloor-Bedienung mit gemeinen kleinen Noises und Schockeinsätzen, auf einen souligeren Groove mit gesampelten Afrostimmen und synkopischen Buschtrommeln, auf träumerische Wasserbett-Trance mit rosa Wabberwolken und händelkompatiblen Lachmöwen oder gar auf ewig abstürzenden Angelina-Ambient ohne den klitzekleinsten Halt. Je nachdem bestimmen wir die Zutaten, weichen den Mix auf oder spitzen ihn zu, verwässern oder verzerren, pushen die Pauke zur rechten Geraden oder dämpfen sie zum soften linken Schwinger[...].<sup>126</sup>

Auch hier ist Ekstase das Ziel, aber nicht als choreographierter Prozess, sondern als Zustand, getriggert durch das Wummern der Bässe, das Knallen auf den Schlagzeugspuren. Techno setzt sich zusammen aus dem Beat und melodischen Einwüfen mit rhythmischem Charakter. Das Resultat ist Ekstase ohne Höhepunkte, weil der Höhepunkt an den Rave- und Technoparties in den Londoner Hangars und der Zürcher Innenstadt, an den Stränden von Rimini, in Berlin, Amsterdam und Tokio ohne Unterbruch eingefordert wird.

Über dreihunderttausend Tänzerinnen und Tänzer trafen sich im August 1996 am Ufer des Zürichsees zur Street Parade und tanzten sich bis zum Sonntagmorgen den Ärger vom Leib. Zürich ist ein Knotenpunkt der Bewegung, kein Zufall. Techno verspricht konsumierbare Ekstase, Zürich ist eine ekstatische Konsumstadt. Die Technotänzer, sagt der deutsche Discjockey Westbam, »haben unverständlicherweise einfach Spass und tanzen: Ja, das ist systemschützend«. <sup>127</sup> Letztendlich müsse man in den Niederungen sein Glück suchen.

Die Zudiener der Unterhaltungsindustrie haben das getan. Während die Zürcher Strassen unter den Bässen erzitterten, trafen sich die Marketing-Manager in Thalwil zum Rave-Seminar, 950 Franken Eintritt pro Kopf. Trotz anschliessendem Discobesuch waren sie so klug als wie zuvor: »Die einzige Regel ist wohl, dass es keine Regeln gibt«, seufzte ein Vertreter der Zürcher Kantonalbank angesichts von Selbstbeschreibungen wie: »Techno steckt im Herzen und im Kopf«, oder: »Raver sind

<sup>126</sup> Ebd., 18.

<sup>127</sup> Siehe Huber 1994a, 15, und 1994b, 13.

ganz normale Menschen. Der Unterschied ist bloss: Sie sind besser drauf.«<sup>128</sup>

Ohne Aufputzmittel und Ecstasy, das euphorisierende Präparat DMT, sind solche Reizüberflutungen auch schwer zu ertragen. Obwohl DJ's und Veranstalter das Gegenteil behaupten, haben,<sup>129</sup> lange vor den Marketing-Managern der Industrie, die Drogenkartelle den Technomarkt als neue Produktionsstätte entdeckt. Mit DMT lassen sich Nächte und Morgen, ganze Wochenenden durchtanzen. Macht die eine Diskothek zu, geht die andere auf. Am Sonntagabend hat sichs ausgeganz, am Montagmorgen wird wieder malocht: Ekstase fürs Wochenende.

Dass Techno den Rock'n'Roll ablösen soll, wie das seine Betreiber und Nutzniesser behaupten, ist unwahrscheinlich, dazu ist Rock als Stil, als Ästhetik bereits zu fragmentiert. Als Reaktion auf den Rockzirkus mit seinen Stars und Konzertroutinen hat sich das Genre bewährt und interessante Zwischenprodukte abgeworfen. Schon Kraftwerk aus Düsseldorf hatten die mechanistischen Tendenzen des Rock mit kalten Hymnen wie ›Autobahn‹, ›Radioaktivität‹, ›Taschenrechner‹ oder ›Trans Europa Express‹ ins Absurde weitergedacht.<sup>130</sup> Mit dem Unterschied, sagt Ralf Hütter im Gespräch, »dass wir an den Lügen der Popmusik nicht interessiert sind.«<sup>131</sup> Hütter ist bei Kraftwerk für Software zuständig: Texte, Gesang, Interviews. Sein Partner Florian Schneider kümmert sich um die Hardware: Geräte, Maschinen, Roboter.

Hütters Überzeugung, dass es bei Kraftwerk nichts zu deuten gäbe, da alles für sich selber stehe, entspricht ein Auftritt der Gruppe, der sich in der Verleugnung definiert. Die Musiker hantieren als Techniker an ihren Apparaturen. Es schletzt und rüttelt, knallt und orgelt, schwillt an und ab, geht rauf und runter, schnell und langsam, polyphon und monogam. Ab und zu wippt einer mit dem linken Fuss. Sogar der Applaus des Publikums klingt wie programmiert, nichts weiter als ein bedingter

128 1994, 34. Mit dem Zusatz allerdings: »Die umgekehrte Konzeption restriktiver Underground-Vertreter – nur etwas zu tun, was nicht systemstützend ist, alles zu tun, um unter sich zu bleiben – ist intellektueller Inzest, ist die Aussteigerinsel und Dixieland.« [sic] (Ebda.)

129 Huber 1994a, 15.

130 Im Gespräch mit Ralf Hütter (1991), einem der beiden Gründungsmitglieder von Kraftwerk, fiel mir sein gelassenes, völlig unironisches Berufsverständnis auf. Die Kraftwerk-Musik ist weitaus humorvoller, als sie zunächst erscheinen mag, zynisch ist sie nicht.

131 Gespräch mit dem Autor, 1991.

Reflex, man könnte das Klatschen aufnehmen für das Kraftwerk-Archiv und daraus ein neues Stück kreieren. »Wir stehen erst am Anfang«, sagt Hütter und verzieht keine Miene. »Das Ziel ist doch, sich die Musik nur noch ausdenken zu müssen.«<sup>132</sup>

So kann nur reden, wer souverän über die Metaebenen verfügt, auf die seine Konzepte verweisen. Wo diese Verweise ausbleiben, macht sich Monotonie bemerkbar. Das Problem der Techno-Kopien ist in ihrem Produktionsverfahren angelegt. Wer Musik serialisiert, produziert Schockeffekte, die irgendwann in eine Endlosschleife münden. Der Genormtheit der Musik steht die Genormtheit ihres Publikums gegenüber. Johnny Rotten, der alte Punker, ist von der Bewegung wenig beeindruckt:

There's no answers because there's no real questions. There's no center or focus. [...] You have to have the choice and the variety, otherwise you get blandness. Musically, all this disco stuff we still hear has managed to stifle the energy. [...] Rave is today's disco dance fodder. It's easy to escape into, and it draws a herding instinct. Everybody does it. That's a reason? [...] The rave crowd call it freedom. They pay a fortune for the drugs to maintain this idiocy, and it's all manipulated by seriously bad promoters and evil-minded deejays.<sup>133</sup>

Mit der Feier der eigenen Langeweile und Austauschbarkeit verbraucht sich der Schockeffekt in dem Moment, in dem er seine Wirkung entfaltet. Das ist bereits einem frühen Hit der Bewegung anzumerken, ›This Beat is Technotronic‹ von 1992.<sup>134</sup> Ein interessantes Stück: In der una-blässigen Wiederholung seiner Ekstasekürzel ist deren Ermüdung mit eingebaut. Technotronic klingen genauso, wie sie heissen. In ihrem Stück oder Track zum Beispiel hört man genau, wie dem Rapper MC Eric nach der soundsovielten Wiederholung der Programmzeile die demonstrative Langeweile ausgeht und seine Ungeduld die Phrasierung aufheizt. Das verordnete Ausflippen über den technotronischen Beat zerstört, via Ermüdung der Mikro-Stimme, den serialisierten Effekt. Gerade dadurch, dass der Sänger die Zeilen

<sup>132</sup> Ebda.

<sup>133</sup> Lydon 1994, 377 f.

<sup>134</sup> Dass ein Stück zwei Jahre nach Erscheinen als Oldie gehandelt wird, sagt einiges über das Verfallsdatum einer Bewegung; die von Paul Virilio beschriebene Dromologie der modernen Welt, in der alles immer schneller abläuft und zur Echtzeitübertragung des Live-Fernsehens konvergiert, hat ihren Soundtrack gefunden.

This beat is  
 This beat is  
 This beat is Technotronic  
 This beat is Technotronic

nicht diszipliniert genug wiederholt, wird das Grauen des Immergleichen hörbar, bildet sich ab.

Gegen Mitte der neunziger Jahre zeigte sich jedenfalls bei der neu heranwachsenden Generation, dass das Fiepen und Piepsen der Videoarkaden, die epileptisch flackernden Leuchtschirme von Nintendo und Sega nicht nur die Konzerthalle, sondern auch die Disco als Freizeitort abzulösen begannen. Die Megastores der Metropolen räumten Plattengestelle ab und füllten sie mit Software. Die Spielindustrie, wie Paul Morley in seinem Filmbericht »Souled Out« von 1994 gezeigt hat, begann die besten Plattenleute abzuwerben. Techno will keine Musik sein und ist es nicht: Es hat bloss den Übergang zum virtuellen Videospiel erleichtert, den kollektiven Anschluss ans Internet mitvertont.

Ich will keine vorschnellen Diagnosen wagen, nur ein paar Vermutungen anstellen. Möglicherweise hat sich Techno mit seinem Ansinnen, dem Rock'n'Roll seine extreme Falschheit vorzuführen, bereits erledigt. Diese Falschheit, von der noch die Rede sein wird,<sup>135</sup> äussert sich im Rockkonzert als Ritual. Grosskonzerte gleichen Musicals, choreographiert bis in die Tanzschritte und Spezialeffekte, flankiert von Las-Vegas-Routinen, angeflackert von Lichterglanz und Feuerwerk. Das Publikum will die Musik nicht gespielt haben, sondern aufgeführt. Spontaneität muss serialisiert, der innige Moment immerzu neu erzeugt werden. Also intonieren die Helden ihre Mythen, bringen sie in Fussballstadien, auf überlaufenen Festivals ein letztes Mal zur Aufführung. Die Aufführung trägt Züge von Beschwörung und Beschwichtigung. Beschworen wird die Geschichte ekstatischer Musik. Beschwichtigt wird die Enttäuschung, dass die Ekstase in ihrer Aufführung verschwindet. Übrig bleiben die Rituale, die wir Konzerte nennen. Im Ritual verschwindet die Angst vor der Auflösung. Aber auch die Verzückung.

Wo selbst Intensität zur Routine erstarrt, bleibt nur noch die Absage ans Ritual. Die Rapper aus den Ghettos haben den Musiker als Handwerker bereits abgeschafft. Techno, »diese Verbindung von Individua-

135 Im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

lismus und Massen-Ekstase«,<sup>136</sup> hat gleich noch den Sänger entsorgt, den Erzähler als Performer. Punk drohte dem Rock'n'Roll mit Revitalisierung, Techno führt ihm seine Verwesung vor. Seine grösste Herausforderung liegt nicht in seiner Radikalität, der zornigen Absage an Melodie und Sänger, seiner Abschaffung des Stars als Charisma-produzenten, seine Ersetzung durch den Plattenleger. Sondern im Techno vollendet sich, was dem Rock'n'Roll inhärent eingeschrieben ist: die Mechanisierung der Ekstase.

Wie ihm denn die neue Musik so gefalle, wollte der »New Musical Express« von Keith Richards wissen. »What happened to the roll?« knurrte der Alte und brachte, wie in seinen Gitarrenriffs, die Frage in brutaler Kürze auf den Punkt.<sup>137</sup> Techno ist Rock ohne Roll. Das Stolpern und Zufühkommen, um es adornitisch zu sagen, die synkopische Spannung des Swing wird vom Dauertakt der Schlagzeugmetronome weggedröhnt. »This stuff was called rock'n'roll for a reason«, sagt Richards, »it had a swing on it, it wasn't all thumping.«<sup>138</sup>

»Let the beat control your Body« heisst es bei »Too Unlimited«; das Stück klingt genau so, wie es heisst. Techno befreie sich vom stupiden Standard der Rockkonzerte, freut sich Thomas Haemmerli im Zürcher Techno-Buch: »Schluss mit den ewig gleichen, international kodifizierten Rockmusikershow-Mätzchen.«<sup>139</sup> Dass dabei bloss die eine Stupidität mit einer anderen bekämpft wird, darf nicht beirren. Schon Dietrich Diederichsen hat als sicherstes Anzeichen einer neuen Musik die Klage geortet, bei ihr töne alles gleich.<sup>140</sup>

Techno nimmt aber nicht nur die Musik aus der Musik. Er versucht auch, seine Musik, den von ihm initiierten industriellen Lärm, vor der Deutung in Sicherheit zu bringen. Sein Ziel sind »Parties und Kommunikationsverweigerung und davongetragene Siege im Wettlauf mit den natürlichen Feinden des Pop, den Soziologisierungen, Pädagogisierungen, Boulevardisierungen und anderen Formen des Zerredens.«<sup>141</sup>

Schliesslich vollzieht Techno auch die Rache des Publikums an seinen Stars. Die Tänzerinnen und Tänzer drängen sich in den Vordergrund, die Tanzfläche ist die Bühne, der Discjockey bleibt als Handwerker im

136 Anz 1995, 79.

137 Zit. nach Fitzgerald 1995, 57.

138 Ebda.

139 1995, 184.

140 1994a, 27.

141 Gross 1995, 73.

Hintergrund. Einige von ihnen gestehen, dass sie sich hinter ihren Konsolen langweilen. Rock'n'Roll war katholisch-heidnisch, analog, rhizomatisch, phallokratisch, schwarz; ihm war nach Verführung. Techno ist protestantisch-puritanisch, digital, anorganisch, androgyn, europäisch; er zielt auf Leistung. Sport als Musik.<sup>142</sup>

In den ekstatischen Kulturen aussereuropäischer Völker, ich schreibe das jetzt einmal verkürzt und bewusst verklärend, durchdringen sich Alltag und Ekstase,<sup>143</sup> beim Techno schliessen sie sich aus. In der »WochenZeitung« wundert sich Patrick Walder über die scharfe Trennung von Wochenende und Alltag, die er bei Ravern und Raverinnen wahrnimmt.<sup>144</sup> Vielleicht liegt kein Kontrast vor, sondern Kontinuität: Techno als die Fortsetzung von Arbeit mit anderen Mitteln. Thomas Gross sieht eine »Angestelltenkultur« heranwachsen, die sich »vom Materialaufwand und Spektakelcharakter kaum noch von den Modellen des Mammut-Rock« unterscheidet. Bereits deutet sich an, dass die »Schaustellerphase« der neuen Bewegung, »die die Einführung neuer Medien bislang immer begleitet hat, vorüber ist und der Wanderzirkus sich als Riesenshow hollywoodisiert.«<sup>145</sup> Was aus dieser Bewegung hervorgeht, bleibt offen. Techno als Oberbegriff kann die Myriaden zersplitternder Substile kaum mehr bändigen. Das spielt aber keine Rolle. Die Bewegung hat ihre Aufgabe gelöst: einer falschen Ekstase ihre extreme Falschheit vorzuführen.

Da Techno sich als virtuelle Raubkopie versteht, als Müll, wie Philipp Anz es formuliert, entstanden aus dem »Wühlen im Abfallhaufen der Industriegesellschaft«, ist er gegen den Falschheitsvorwurf gefeit.<sup>146</sup> Was nicht echt sein will, kann gar nicht falsch sein. Nur verschwindet mit dem Echtheitsanspruch zugleich seine ekstatische Verheissung. Diese war im Rock'n'Roll als Sehnsucht, als emotionale Asymptote noch vorgesehen. Zwar geht auch im Techno ständig von Ekstase die Rede, doch was gerät da ausser sich? Die Ekstase ist hier kein Prozess,

142 Auch Gross nimmt im Techno und seinen philosophierenden Unternehmern »einen protestantischen Kern der Techno-Ideologie« wahr: »Techno als eine Art Lebensreformbewegung, die nicht mit allen Konsequenzen kapitalistisch sein will, aber auch über keine Kritik der Produktivkräfte verfügt; die Wohlstand für alle verspricht, aber von Eigentumsverhältnissen schweigt; die technokratisch an Machbarkeit glaubt, aber faktisch vor allem sich selbst damit meint.« (1995, 73)

143 Siehe das Kapitel »Rausch und Musik«.

144 Walder et al. 1995, 2.

145 Gross 1995, 73.

146 Walder et al. 1995, 2.

sondern ein Zustand. Sie ist ohne Höhepunkte, weil sie nur aus Höhepunkten besteht. Die Ekstasetechniken werden kumuliert, aber das spricht eher gegen sie: Steigerung der Dosis bei nachlassender Wirkung.

Daraus resultiert dann nicht potenzierte, sondern produzierte Ekstase, Hochleistungsglück fürs Wochenende, emotionales Doping. Hinter der Verzückung lauert die Einsamkeit. Darüber können auch die Love & Peace-Beteuerungen nicht hinwegtäuschen, mit denen sich die Technokraten parfümieren. Vielmehr ist Techno tatsächlich die Musik der Gegenwart, als die sie seine Betreiber verstehen. Die Fragmentierung, die Virtualisierung, die Mechanisierung der Gesellschaft hat ihren pausenlosen Soundtrack erhalten.

*Reaktionen: Songwriter, Rapper, Mutanten*

»Natürlich wird es immer Menschen geben, die auf der Wandergitarre Akkorde nach dem Strophe-Refrain-Strophe-Prinzip zu Liedern produzieren«, sagt DJ Westbam<sup>147</sup>. Der gönnerhafte Ton ist schwer zu überhören. Die interessantere Frage ist, wie die Songschreiber auf die Herausforderung reagiert haben.<sup>148</sup> Die einen fühlen sich herausgefordert, andere beklagen die Auflösung ihrer Erzählform, das mangelnde Traditionsbewusstsein; sie reagieren mit anderen Worten wie ihre Vorgänger einst ihren Rock'n'Roll kommentierten. Joni Mitchell über sich, Bob Dylan und die Songschreiber-Generation der sechziger Jahre:

When Bob Dylan began to sing poems a lightbulb went off in my head and I said ›oh, now we can sing poems!‹ So I believe that he affected my idea of what a song was. Now I ran into Bobby a few years back and he said to me ›Joni, I don't know what a song is anymore.‹ And I think I empathized with him because the standard that he set for what a song could be in regard to meaning had seriously deteriorated to the point where

<sup>147</sup> 1994, 34.

<sup>148</sup> Zumal das Herkömmliche sich unter Umständen als das Progressive erweisen kann. Jedenfalls hatte Jello Biafra von den Dead Kennedys es derart satt, von alternden Punkern des Hochverrats bezichtigt zu werden, dass er 1994 mit Mojo Nixon Countrysongs wie den Phil Ochs-Klassiker ›Love me I'm a Liberal‹ aufnahm und mit dem Bill Clinton zuge-dachten Couplet ergänzte: ›I love blacks and gays and Latinos / as long as they don't move next door.‹ Biafra: ›Ich dachte mir, gerade in einer Zeit, wo jeder auf HipHop- und Techno-Metal abfährt und andere ihre fundamentalistische Punk-Nostalgie verbreiten, wäre die beste Möglichkeit, die Leute aufzuregen, ein Country-Album.‹ (Zit. nach und übers. von Hiller 1994, 15)

both he and I were watching the critical elevation of bad writers. The song was going backwards instead of going forwards. So young people are singing off third and fourth generation stuff, and their work is weakening. That's how idioms die, that's how rock'n'roll died. But rock'n'roll died a long time ago.<sup>149</sup>

Das Misstrauen herkömmlicher Songschreiber gilt nicht nur dem Resultat; auch die Arbeitsweise irritiert sie. »I find it very hard to write in what seems to be the modern style: just starting the machines«, antwortet Elvis Costello auf meine entsprechende Frage. Sein Beispiel: die früheren Produktionen der irischen Gruppe U2:

[They] used to play with music that sort of seemed to start and kind of drift until it kind of took some shape. And then they seemed to decide what it was about. Or maybe they never decided what it was about, they had a notion of what it was about, and he<sup>150</sup> would sing something that sort of approximated it, and you were supposed to fill in the rest. [...] Most groups that have come up in the last ten years have either taken their start from very simplistic songs [...], but they've also turned it into this really kind of floating, quite large sound, sometimes incredibly pompous stuff. The way it is actually put together [...] has nothing to do with song-writing.<sup>151</sup>

Der Rolling Stone riet schon 1982 dem U2-Publikum, die vokalen Bemühungen des messianisch sich gebärdenden Sängers »einfach als Sound-Effekt« hinzunehmen.<sup>152</sup> Konsequenterweise hat die Band auf späteren Platten mit Brian Eno kollaboriert, der ihren wuchtigen, von Echo und Hall verzitterten Gitarrensound zum Erkennungsmerkmal veredeln half. Alles vergebens, urteilte Diedrichsen, beschimpfte das Klangbild der Gruppe als »Verunklarung«<sup>153</sup> und kommentierte den Song »I Still Haven't Found What I'm Looking For« mit der bissigen Bemerkung, »man [rühmt] sich nicht der Orientierungslosigkeit. Der Orientierungslose ist still und schämt sich«.<sup>154</sup>

149 Gespräch mit dem Autor, 1991.

150 Sänger Bono Vox – jmb.

151 Gespräch mit dem Autor, 1989.

152 Zit. und übers. nach Graves et al. 1990, 827.

153 1989, 228.

154 Ebda. Mit dem 92-er Album »Achtung Baby« und seinem Nachfolger »Zooropa« fasste die Gruppe wieder Tritt, auch wenn Bonos Lyrik weiter waberte. Immerhin waren die Sounds den Songs angepasst und nicht umgekehrt. Die dazugehörige Tournee mit den reformierten Velvet Underground im Vorprogramm machte, trotz aufgedröhnter Bühnenshow, ziemlich Eindruck.



Oder er hinterfragt seine Arbeit wie Songschreiber John Hiatt. »I almost feel like that genre is the snake that ate its own tail«, bekannte er im Winter 1993 dem englischen Mojo-Magazin: »It almost doesn't exist right now, as though it took itself so seriously that it's not in the ballgame anymore. If you think about it, there aren't that many singer-songwriters out there really doing anything new and unusual.«<sup>155</sup> Gelassener reagiert Randy Newman: »I'm not gonna change at this point of my life. I crystallized as a writer a long time ago. I don't think I deteriorated as far as I can tell. But then I guess I wouldn't know.« Erfahrung macht die Arbeit nicht einfacher, sie dämpft bloss die Erwartungen. »I'm comfortable about performing, but I'm not self-assured about writing, unless I have a direct assignment, like for a movie.« Dass der Song »sort of under fire« sei, hält er für ein vorübergehendes Phänomen. Auf die Dauer, sagt er, sei die Melodie unverzichtbar. »Now people want melody back. You can't ignore it. The audience reminded them. Also you can do almost anything in the classical form.«<sup>156</sup>

Trotzig schliesslich Ray Davies. »You got to be a mutant not to know what's going on«, antwortet er auf die Frage nach seinem Selbstverständnis als Songschreiber in den neunziger Jahren. »But it's not a disturbing thing. It would be a sad thing if songwriting, particularly with new artists, dropped out of favour. But I don't think it will. [...] I know that in the U.K. there's a lot of young talent.« Würden diese versagen, habe das eher ökonomische als ästhetische Gründe:

The problem is that it's such an easy sale at the moment for the record companies. If they have a choice, a risk to take with a songwriter and an easy job with a rap act or dance act, then they'll go with the dance act. Although I know the record company would say »no, we want to produce more talent«, but when it comes to what they would call the bottom line, they will go with the safe bet. [...] It's always a challenge to go against what is established. It's also been part of the Kinks history – just looking out, discovering.<sup>157</sup>

155 Was seinem treffend betitelten Album von 1993, »Perfectly Good Guitar«, samt dazugehöriger Tournee deutlich anzuhören war. Der Erfolg hielt sich in Grenzen, worauf Hiatt wieder herkömmlichere Töne anschluss.

156 Gespräch mit dem Autor, 1994.

157 Gespräch mit dem Autor, 1993.

Von seinem Schüler Andy Partridge kommt der Wunsch nach musikalischer Kompetenz :

It would be nice to go into musicianship and musical ability again, like it did in the late Forties and the early Fifties, in bebop or very accomplished music. It would be nice to make a musical craft again. And songs... Have you noticed that in the late Sixties and most of the Seventies there was an awful lack of songs? One good thing that 1977 brought back was the song, the two minutes thirty, three minute song, which was due for a renaissance and came back in style. I think it would be nice if music would explode again, but in a musicianship way; a virtuoso craft without snobbishness, [...] a complex musical conversation that went on between players.<sup>158</sup>

Jüngere Songschreiberinnen und Songschreiber reagieren mit einem gewandelten Selbstverständnis, aber auch mit anderen Verfahren auf die Herausforderungen von Sound und Technik. Beck Hansen aus Los Angeles zum Beispiel, im Frühling 1994 nach mehreren Fehlstarts zum Star deklariert, betreibt das Songschreiben im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, und das hört man seinem Album an. Zum Schepern seiner Neil-Young-Gitarre drischt ein Billigschlagzeug, fahren krud aneinandergeschnipselte Samplings dazwischen. Und was Beck nicht einschläuft, singt er nach; seine Platte erinnert an Dylan und die Stones circa 1967, an Pink Floyd zu Syd Barretts Zeiten; Sounds und Stimmen werden aus dem Zusammenhang gerissen und neu montiert. Mal klingt seine Stimme wie durch ein Megaphon, mal eiert sie wie eine alte Platte.

A vietnam vet playing air guitar  
It's just the shit kicking, speed taking truckdrivin neighbors downstairs

singt er im Tonfall von Ray Davies' ›Sunny Afternoon‹, während eine Stimme im Hintergrund eine Moody Blues-Parodie grölt. Luftgitarre meint das ekstatische Spielen auf nichtvorhandenen Instrumenten, wie es von Hardrockfans betrieben wird.<sup>159</sup> Beck ist der Luftgitarist der neunziger Jahre. Neu ist nicht sein Montageverfahren, damit hat schon Zappa experimentiert. Neu ist die Nachlässigkeit, mit der die Elemente aneinandergeklebt werden. »Yo, cut it!« singt Beck auf ›I'm A Loser‹,

158 Gespräch mit dem Autor, 1985.

159 Joe Cocker hat es zur Bühnenshow entwickelt.

und auf der Tonspur wird's einen Moment lang still; die Songzeile als Soundschnipsel.

Beck träumt von »Fuzak«, wie er es nennt, eine Kreuzung aus Folk, Punk und Muzak, der Warenhausmusik. »Ich machte Tapes zu Muzak singend, natürlich nur Nonsense-Sprüche. Schlaffe, stumpfsinnige, leere Musik. Das gefällt mir.«<sup>160</sup> Konsequenterweise hält er »Songwriters für gute Bluffer, Übertreiber, Scharlatane. Sie müssen vor allem etwas kennen, und zwar sich selbst, das hat etwas Therapeutisches. Songwriting kann eine sehr egoistische Sache sein.«<sup>161</sup>

Dagegen nennt die Songschreiberin Sheryl Crow ihre Lieder noch »stories« und bezieht sich auf die Tradition der Storytellers in den Sechzigern. Doch für sie steht der Beobachtungs-, nicht der Erlebnisaspekt im Vordergrund. Ihre Songs hätten mit ihr zu tun, sagt sie, handelten aber nicht von ihr. Das Erzählte ist als Nacherzähltes präsent.

It's difficult for me to relate to some aspects of politics and some aspects of real strife, because I didn't grow up in a period of picketing or I didn't grow up in the welfare system, I didn't grow up doing heroin or anything like that. So a lot of my accounts are from observation which is why I write sort of from a narrative point of view. I can only guess as to what some of those experiences are like.<sup>162</sup>

Crows erste Songs entstanden 1993, in enger Zusammenarbeit mit dem »Tuesday Night Music Club«, einer losen Gruppe um den Songschreiber David Baerwald, die das Material in nächtelangen Sessions sich entwickeln liess. Man traf sich jeweils Dienstags, »and the night Clinton got elected we installed t.v. sets in the studio and wrote a song watching the elections.«<sup>163</sup> Herausgekommen ist der »Na Na Song«, eine Parodie auf John Lennons »Give Peace a Chance«, der mit hart aneinandergeschnittenen CNN-Partikeln operiert und sie im Refrain als Fußballhymne höhnisch auflöst. Das Lied, sagt sie, sei der Schnitttechnik von MTV nachempfunden. »It's about the deterioration of the attention span, about the three shots of MTV. It's images, conscious thought, word association.«<sup>164</sup> So bilden sich die neue Techniken in alten Erzählweisen ab.

160 Zit. nach und übers. von Köppel 1995a, 85.

161 Ebda.

162 Gespräch mit dem Autor, 1994.

163 Ebda.

164 Ebda.

Die letzte Reaktion auf die Stagnationssymptome des Rock'n'Roll stellt diesen am heftigsten in Frage: HipHop. Seine Betreiber samplen ein paar Bassloops und Gitarrenriffs, plündern die Riffs von Aerosmith und Led Zeppelin. Doch mit Rock, von dem sie sich als Produkt weisser Vereinnahmung abgrenzen, wollen sie nichts zu tun haben. Der rhythmische Sprechgesang des Rap lässt sich als letzten Versuch verstehen, Sprache zurückzugewinnen, ohne auf die vieldeutig operierenden Strategien des Sound zu verzichten.<sup>165</sup> Die Unrast wird nicht in Songs abreagiert und nicht mal melodios verziert, sondern im Stakkato parolenhaft ausgestossen. Das Instrument als musikproduzierendes Gerät, die Singstimme als emotionaler Ausdruck haben ausgedient. An ihre Stelle sind getriggerte Gitarrenschleifen und Drumloops, gesampelte Sirenen und andere Grossstadtgeräusche getreten: Der Rock'n'Roll löst sich in seine Bestandteile auf, die Bestandteile werden weiterverwendet wie Ersatzteile.

Neue Geschichten benötigen neue Formate, sagt Randy Newman: »When I heard Rap for the first time I recognized it's enabling people to write about things that haven't been written before. They can say plenty of stuff, it's a powerful medium.«<sup>166</sup> Nur noch im HipHop, proklamiert Diedrichsen mit der ihm eigenen Absolutheit, werde so etwas wie lebensnotwendige Musik produziert: »HipHop ist *die* Erzählung, das Master Narrative unserer Epoche. HipHop ist *die* Musik der Jugendlichen und der Minderheiten nach der Hoffnung auf Überwindung von Widersprüchen, auf Revolution und Utopie.«<sup>167</sup> Denn: »War Rock'n'Roll verknüpft mit Utopien, mit Kommunismus ebenso wie parlamentarischem Demokratismus, anfällig für christliche, sexualpolitische oder individualistische Verheissungen und Aufbrüche, auch Tabubrüche, steht im Mittelpunkt von HipHop die Rettung des Bestandes, im Zweifelsfall des eigenen Lebens.«<sup>168</sup> Nur so, in der Verlängerung phantasierter weisser Dissidenz in schwarze Renitenz, lässt sich heute, Stand Mitte der neunziger Jahre, noch der Forderung der Rockrezeption als permanente Revolte mit permanenter Reflexion nachleben.

165 Weiter oben, in Zusammenhang mit Leonard Cohens ›Tower of Songs‹, haben wir vom Gegenteil gehört: Dass nämlich Rap sich von der sinnstiftenden Sprache als einem kolonialistischen Instrument abgrenzt; deshalb ist der Zusatz so wichtig, dass Spracherhalt oder Sprachverlust eine Funktion von Sound ist; Sound lässt auch Wortklang als Ausdrucksmittel zu.

166 Gespräch mit dem Autor, 1994.

167 1994, 53.

168 Ebd., 11.

HipHop ist *die* Erzählung, sagt rapping Diedrichsen. Der Erzählweise entspricht die Produktion, sagt wiederum Chuck D. von Public Enemy, als ich ihn nach seiner Kompositions- und Schreibtechnik befragte. »I'm a pen and paper kind of person«, bekannte er lachend, »I couldn't work with a computer.« Das ist nicht alles, was ihn mit den weissen Songwritern der old school Ausgabe Sechziger und Siebziger verbindet. Chuck D.'s Suchprozesse beim Schreiben ähneln dem, was man von Leuten wie Lou Reed oder Bob Dylan gehört hat. »It is always reworking of words, of titles, of concepts, switching of words, switching of titles, of definitions, changing of titles, tracks, changing of this and that. Every day I change my mind – until it gets to a final stage.«<sup>169</sup>

Differenzen ergeben sich beim Musikverständnis; Chuck D.'s Interesse gilt immer der Musik als Software und ihrer Verarbeitung mit den Mitteln des Sampling zugleich. »I think sonically we wanted to make it hard-hitting with a lot of bass-kicking and drum«, erklärte er zum Public-Enemy-Album »Apocalypse '91«. Seine Ausführungen über die Musik von Public Enemy lesen sich wie ein Rap.

Our second album was pretty much speed-oriented, sample-laden. The third album was sample-laden, pitch-changing, concept-driven, you know, felt like a world inside a tape. For the last one we pretty much wanted to hit hard on. This one's the flow, know what I'm saying? This is gonna be a tape that you put in and won't be mad that you got it there.<sup>170</sup>

Chuck D. redet nicht von Songs, sondern von Tracks, Tapes, und er redet nicht von Sound, sondern von »mood« oder »flow«, eine interessante Abweichung von »texture«. Unter »mood« versteht er nicht nur die Atmosphäre oder was auch immer der Musik, sondern schliesst die Rezeption des Publikums explizit mit ein. »We used to go for the ones that people would hate. That's the challenge – the unrecords.«<sup>171</sup> »Flow« wiederum geht über die Oberflächenbehandlung von »texture« hinaus und gibt dem Sound eine Richtung, betont das Fliessen des Rhythmus. Im Kontrast dazu steht die collagierende Arbeitsweise, wie er als Rapper und seine Studiocrew The Bomb Squad als Soundoperateure das jeweilige Stück zusammensetzen. So disparat, collagierend-fragmentarisch sich die Raps von Public Enemy anhören bei aller Rhythmizität, so setzen sie sich auch zusammen.

169 Gespräch mit dem Autor, 1992.

170 Ebda.

171 Ebda.

I'm the one to pick the mood first, they make the track. Out of the hundreds of snippets which might be like 15 seconds long, I have to be able to say what that feels like, what I want, and say: ›let's work on it, let's build that.‹ So the mood is there already, it's up to me to pick the mood with the subject. Or it might come to me through a track by the bomb squad. They might say, ›what can you do with this?‹. And I pick a personality for it. I use titles first, so I begin the process rather immediately, but I spread it over a large period of time and work on it like a painter would, you know? There's many different ways of putting together records. That's how we work with Public Enemy.<sup>172</sup>

Sound strukturiert sich rhizomatisch, assoziativ. Das kann dazu führen, dass ein Stück aus einem anderen Stück heraus entstehen kann. »Like today I wrote a song for the next album, two verses, I was feeling that way. I was jamming to another record, and it would help me write this one. So pretty much I pick a similar track of music and build upon it.«<sup>173</sup>

Ein Beispiel für diese Osmose ist ›By the Time I Get to Arizona‹ von 1991, entstanden in einer Zeit, als Public Enemy sich in ihrer Arbeit auf das Erbe des Soul und Funk der sechziger bzw. siebziger Jahre besannen, verkürzt formuliert: ihren Rap musikalisch neu aufluden. ›By the Time I Get to Arizona‹ ist ein solches Stück. Die explodierende Stimme von Chuck D., die brillant zusammengeschnipselten Geräusch- und Instrumentalsplitter werden von einem wuchtigen, von Gospelchören kontrastierten Basslauf zusammengehalten. Der Rap hat die Weigerung von Arizona und New Hampshire zum Anlass, den Todestag von Martin Luther King zum Feiertag zu erklären. Chuck D.:

I'd written lyrics on another track, on another beat, but I didn't like my execution of lyrics. Then I found that track later on, built upon it and broke it down in three sections. It had three different styles because they was actually three different records. And I put them together and tied them together and used the track that was more suitable for the flow.<sup>174</sup>

Was den Erzähler zum Entscheid bringt, welcher track zu welchem lyric mit welcher mood oder texture mehr suitable für welchen flow ist, hat zentral mit dem zu tun, was Sigmund Freud vor achtzig Jahren mit

172 Ebda.

173 Ebda.

174 Ebda.

seiner Bemerkung von »der Lockerheit der Verdrängung beim Künstler« umschrieben hat. Als Mass dieser Lockerheit hat die Psychoanalyse die Regression festgelegt. Bevor ich die Mechanismen dieser Regression und die Widerstände ihrer Verwalter untersuche, muss klarer werden, wie diese Regression erzeugt wird. Also gilt es herauszufinden, wie die Ekstase funktioniert.

## **EKSTASETECHNIKEN**





## EKSTASETECHNIKEN

### *Rausch und Musik*

*// Die Türwächter der Wahrnehmung / Das Ich als Rechenleistung /  
Bewusstsein als Illusion / Träume, Rausche und der Geist des  
Puritanismus / Reizentzug, Reizüberflutung / Ist alles Musik? /  
Ekstasetechniken: Sex, Drugs, Rock'n'Roll / Rhythmus und die  
Auflösung der Zeit / Veitstänzer, Tarantellen / Voodoo in Haiti: weisse  
Dunkelheit / William Burroughs an der Jukebox / Reefer Madness:  
Drogen, Musik und der FBI / Die Lemonheads: nicht high, nicht nicht  
high / Letzte Worte von Bob Geldof //*

Ekstatische Musik zielt auf Auflösung, Regression, und diese Regression, wie ich noch zeigen möchte, erzeugt kulturelles Unbehagen,<sup>1</sup> mitunter Angst.<sup>2</sup> Rock'n'Roll ist ekstatische Musik. Aber seine Ekstase ist ritualisiert, eine Transzendierung kann nur in Teilen gelingen. »It's about ecstatic emancipation«, formuliert David Byrne die Erwartung an sein Medium.<sup>3</sup> Ein programmatischer Widerspruch: Selbstbefreiung in der Selbstauflösung, wie soll das zusammengehen?

Rudi Thiessen spricht beim Rock'n'Roll von einem Bündnis, das wissend zwischen Bewusstsein und Selbstaufgabe vermittele. Die Erzählweise im Rock wird authentisch, schreibt er, »auf Grund eines Bündnisses, von dem seine Produzenten wissen«. <sup>4</sup> Er muss sich mit einer dualen Definition behelfen: »Ich definiere dieses Bündnis provisorisch, weil mir keine Begriffe zur Verfügung stehen, die das Zweideutig-Mehrdeutige eindeutig enthalten: Ein Bündnis von uteralem Beat mit einem an seinem eigenen Puritanismus irre gewordenen Bewusstsein.« <sup>5</sup> Das heisst, dass die Auflösung nie eine vollständige ist, sondern eingebunden bleibt in den Produktionsprozess; Rock'n'Roll ist ein Produkt, das über seine Produktqualität reflektiert.

Die Frage wird lauten müssen, wie eine solche Ekstase funktioniert und welche Emanzipation sie zulässt. Die Antwort weist in die Ethnologie und in die experimentelle Psychologie. Beide Disziplinen haben

<sup>1</sup> Siehe das Kapitel »Regression Revisited«.

<sup>2</sup> Siehe das Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

<sup>3</sup> Gespräch mit dem Autor, 1994.

<sup>4</sup> Thiessen 1981, 15.

<sup>5</sup> Ebda.

die Wirkung ekstatischer Musik untersucht oder, im Jargon der Experimentalpsychologie: die Auslösung bewusstseinsverändernder Wachbewusstseinszustände durch erhöhte Intensität des Wahrnehmungsfeldes bei gleichzeitiger niedriger Variabilität.<sup>6</sup>

### *Die Schwingtüren der Wahrnehmung*

»There are things that are known and things that are unknown«, schreibt Aldous Huxley in den »Doors of Perception« von 1959; »between them there are doors.«<sup>7</sup> Das berühmte Zitat, von den Doors zum Gruppennamen verdichtet, ist zu präzisieren: Die Türen zwischen Tag und Nacht, Rausch und Vernunft, Wunsch und Kontrolle sind Schwingtüren; sie gehen nach aussen und innen auf.

Der Westen hält an der Überzeugung fest, Ekstase und Alltag, verändertes und normales Wachbewusstsein hätten nichts miteinander zu tun, liessen sich problemlos trennen. Diesem Positivismus ist mit William Blakes berühmtem Satz aus »Marriage of Heaven and Hell« entgegenzutreten, den Aldous Huxley in den »Doors of Perception« zum Leitmotiv erhob: »If the doors of perception were cleansed / everything would appear to man as it is: infinite«.<sup>8</sup>

Bleibt die Frage, wem die Pforten der Wahrnehmung, diese »Doors in the wall«, wie Huxley verkürzend schreibt, am ehesten offenstehen.<sup>9</sup> Zwischen dem Bekannten/Bewussten und dem Unbekannten/Unbewussten mögen Türen eingelassen sein. Und sie mögen für jeden aufgehen. Nur öffnen sie sich nicht gleich schnell und nicht gleich weit. Also nicht Kontinuität zwischen den Bewusstseinszuständen, sondern differentielle Kontinuität. Die Übergänge zwischen dem normalen und dem veränderten Wachbewusstsein sind fliessend. Jede und jeder kann die Pforten der Wahrnehmung aufstossen; es fällt bloss nicht allen gleichermassen leicht.

Unklar auch der Bewusstseinsbegriff, oft ungenau, gar tautologisch definiert<sup>10</sup> und historischen Strömungen unterworfen.<sup>11</sup> Wer die Hypo-

6 Siehe Dittrich et al. 1981a.

7 1978.

8 Die Fortsetzung: »For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.« (Blake 1982, Plate 14, 39)

9 Huxley 1978.

10 Dittrich 1982.

11 Strange 1978.

these einer Kontinuität zwischen den Bewusstseinszuständen anerkennt, hält sich mit Vorteil an William James, den grossen amerikanischen Psychologen.

Unser normales Wachbewusstsein – unser rationales Bewusstsein, wie wir es nennen können – ist nur eine bestimmte Art von Bewusstsein, um das herum Bewusstseinsformen liegen, die ganz andersartig und von ihm nur durch dünne Schleier getrennt sind. Wir können durchs Leben gehen, ohne ihre Existenz auch nur zu ahnen – doch sobald wir auf die geeigneten Reize stossen, stehen sie plötzlich in ihrer ganzen Fülle vor uns, besondere Formen des Psychischen, die wahrscheinlich irgendwie ihr Anpassungsfeld und ihre Anpassungsfunktion besitzen. Keine Betrachtung der Welt in ihrer Gesamtheit kann vollständig sein, die diese anderen Bewusstseinsformen einfach unberücksichtigt lässt.<sup>12</sup>

William Blake schreibt von Türen, William James von Schleiern, um die wechselseitige Durchdringung von normalem und verändertem Wachbewusstsein auszudrücken. Man könnte ebensogut von Aggregatzuständen sprechen; das Bewusstsein nimmt, je nach äusseren und inneren Bedingungen, andere Konsistenzen an.<sup>13</sup>

Die Erzeugung von Rauschen zu spirituellen Zwecken ist in fast allen aussereuropäischen Kulturen institutionalisiert.<sup>14</sup> Sie hat auch eine europäische Tradition, die aber mit dem Siegeszug der Moderne, mit der Aufklärung, dem Aufkommen der Industriegesellschaft in den Hintergrund trat.<sup>15</sup> Die Romantik interessierte sich sehr für die rauschhafte Existenz, doch brauchte die Wissenschaft lange, um sich des Themas anzunehmen. Die moderne Psychologie hat sich demonstrativ wenig um die Ekstase gekümmert, und auch die Psychoanalyse blieb auf die psychopathologischen Phänomene fixiert.

Das änderte sich spät. Albert Hofmann hatte schon lange das LSD entdeckt und auch das Psilocybin synthetisiert. Huxley und Osmond hatten über die Substanz publiziert, die amerikanische Subkultur konsumierte bereits verschiedenste Substanzen. Erst jetzt begann die empirische Psychologie sich für veränderte Bewusstseinszustände zu interessieren, aber auch das Militär. Es sprossen die Hypothesen und

12 James 1902; zit. nach und übers. von Dittrich 1981, 23.

13 William Blake spricht von Schleiern, um die Nähe verschiedener Bewusstseinszustände zu charakterisieren.

14 Eliade 1956, Dittrich 1982, De Rios 1984.

15 Siehe Toulmin 1994.

Untersuchungen.<sup>16</sup> Kaum wurde das LSD verboten, wandte sich die Wissenschaft wieder ab. Erst in den neunziger Jahren, von der amerikanischen Regierung zum Jahrzehnt des Gehirns ausgerufen, hat die Erforschung von Psychedelika wieder eingesetzt. Auf dem Umweg des veränderten Wachbewusstseins, so die Hoffnung, will man Aufschluss über das Bewusstsein erhalten.

**Ich ist kein Anderer** Welches Bewusstsein? Die Frage muss neu gestellt werden, seit sich die Neurowissenschaften in der unübersichtlichen Debatte um Inhalte und Konsistenz des Bewusstseins eingeschaltet haben und den Diskurs in zunehmendem Masse bestimmen.<sup>17</sup> Im Jahrzehnt des Gehirns entgleitet das Bewusstsein der Philosophie; vierhundert Jahre nach René Descartes geht die Seele im Leib auf.<sup>18</sup>

Systematisch treibt die Naturwissenschaft die Kartographie des Bewusstseins voran. Wie die neuronalen Entsprechungen des Körperbildes im Cortex »im ständigen Kampf um Rechenleistung« ständig aufflackern und verlöschen, wie sich der Schizophrenieforscher Manfred Spitzer ausdrückt,<sup>19</sup> lassen sich auch geistige Vorgänge als Hirnaktivität nachweisen. Selbst abstrakte Gedankengänge, glaubt die Forschung, sind theoretisch lokalisierbar. Gelerntes, Geübtes, eine Verhaltensänderung, ein schizophrener Schub müssen demnach Spuren hinterlassen. »Irgendwann«, sagt Spitzer, »werden wir Wahnsysteme in Quadratmillimetern des Gehirns nachweisen können.«<sup>20</sup>

Es gibt keine Wirklichkeit, sagt die Hirnforschung, nur Wirklichkeiten. Die bestürzendste unter ihnen ist die Wirklichkeit über uns selber. Seit zweieinhalbtausend Jahren besteht der Buddhismus darauf, dass es kein Selbst, keine Seele gäbe und das Ich eine Illusion sei. Je feiner die

16 Die Experimente mit Halluzinogenen fachten die Diskussion um die sogenannte Modellpsychose wieder an; war der LSD-Trip, fragte sich die Forschung damals, eine chemisch erzeugte Schizophrenie? Liess sich aus der Wirkung des ersteren die Wirkungsweise der letzteren begreifen? Den phänomenologischen Übereinstimmungen zwischen dem halluzinogenen Rausch und der Psychose steht ein markanter Unterschied gegenüber: der des Bewusstseins des Zustands und seiner Ursachen. In den neunziger Jahren, beeinflusst von neuen Erkenntnissen der Neurophysiologie, stieg das Interesse an der Hypothese von der Modellpsychose wieder an.

17 Metzinger 1993a, 7 f.

18 Siehe Müller 1995, 78, Jung 1996, 61, Metzinger 1996a, 1 ff.

19 1996, o.S.

20 Ebda.

Physiologen ihre Instrumente justieren und je mehr Daten sie mit ihrer Hilfe zusammentragen, desto mehr nähern sie sich dem selben Schluss: Das Bewusstsein ist ein Konstrukt.

Was wir das Ich nennen, ist nach Auffassung der Neurowissenschaftler eine Illusion, ein Produkt, so der Medizin-Nobelpreisträger Gerald Edelman, eines »neuronalen Darwinismus«. Also eine evolutionäre Strategie, einstürmende Aussen- und Innenreize so zu ordnen, dass der Organismus daraus Handlungsabfolgen ableiten kann.<sup>21</sup> Was der Einzelne als Identität wahrnimmt, schreibt der Frankfurter Philosoph Thomas Metzinger, erweise sich als das Resultat von Informationsverarbeitungsprozessen im zentralen Nervensystem.<sup>22</sup> Ein Bewusstseinszustand demnach als mentales Modell der Realität, als dynamische, von unserem Gehirn aufgebaute Datenstruktur, kurz: »Werden wir nicht errechnet, so gibt es uns nicht«.<sup>23</sup>

Das Selbstverständnis, sich als Subjekt zu empfinden, definiert Metzinger als »mentales Selbstmodell«, als inneres Bild, das eine Person von sich selbst in ihrer Umwelt erzeugt oder simuliert, wenn sie etwa über noch anstehende Ereignisse nachdenkt.<sup>24</sup> Soweit dieses Modell perspektivisch organisiert wird, erhält die Welt »einen fiktiven, aber erlebnismässig unhintergehbaren Mittelpunkt hinter den Augen.«<sup>25</sup> Dieses Selbstmodell ermöglicht es dem Organismus, ein gehaltvolles Abbild der Realität zu erzeugen und zwischen internen und externen Zuständen zu unterscheiden. Aber das Selbst bleibt Modell und das Ich somit eine Illusion, Resultat enormer Rechenleistungen im Gehirn.

So überlebt der Mensch als ein Niemand, der glaubt, ein Jemand zu sein. Die Täuschung funktioniert normalerweise so vollkommen, dass der Organismus sie selbst nicht wahrnehmen kann. Die Informationsverarbeitung im Gehirn läuft so zuverlässig ab, das subjektive Bild der Welt wird so schnell aufgebaut, dass das System, das diese mentale Modelle erzeugt, sie nicht mehr als solche erkennt.<sup>26</sup>

Auch veränderte Bewusstseinszustände oder Träume sind das Ergebnis neuronaler Prozesse. Es werden bloss andere mentale Modelle der Welt und des Selbst aufgebaut. Es sind oft lückenhafte Modelle, dabei

21 Siehe Sentker 1995, 45.

22 Siehe Metzinger 1991, 1993a, 1993b, 1996a, 1996b, 1996c.

23 Metzinger 1991, 142.

24 Metzinger 1993b.

25 Metzinger 1991, 136.

26 Metzinger 1993b, 9 f.

können sie sehr stabil sein. Im Traum sind Hintergründe oft undeutlich, Figuren schemenhaft. Dennoch merkt der Träumer fast nie, dass er träumt. Und auch wenn das Subjekt, etwa unter LSD, um eine Halluzination weiss, bringt dieses Wissen sie nicht zum Verschwinden.<sup>27</sup>

Das veränderte hat dem normalen Wachbewusstsein die wichtige Einsicht voraus, dass alles Schein sei. Der Rausch wird von Nüchternen als jener Zustand definiert, in dem wir nicht mehr wissen, wer wir sind. Er soll dem Denken gegensätzlich sein; Rausch als Illusion.

Doch der Gegensatz ist nicht haltbar. Wie kann man vergessen, wer man ist, wenn gar nicht sicher ist, wo, wie und überhaupt: ob man denn sei?

Der Rausch macht deutlich, wie relativ Wirklichkeit ist. Und wie brüchig das Bewusstsein, das diese Wirklichkeit als solche hinnimmt. Die Erkenntnisse der Hirnforschung verlangen von uns, uns als Subjekt wegzudenken: eine unlösbare Aufgabe. Der Rausch bietet einen Lösungersatz. Somit bildet er nicht mehr den Fluchtpunkt des Denkens, sondern seinen Ausgangspunkt. Walter Benjamin sprach vom »Denken als Form des Rausches«.<sup>28</sup> Die Formulierung ist aus heutiger Sicht umkehrbar: Rausch auch als Form von Denken.

Die zu erwartenden Umwälzungen, schreibt Metzinger, werden eine neue Bewusstseinskultur, ein anderes Menschenbild, eine schwer abzusehende Umwertung sozialer, kultureller und medizinischer Fragen mit sich bringen.<sup>29</sup> »Das Bild vom Menschen wird sich im kommenden Jahrhundert durch die Fortschritte der Neuro- und Kognitionswissenschaften tiefgreifender verändern als durch jede andere wissenschaftliche Revolution der Vergangenheit.«<sup>30</sup>

**Himmel, Hölle, Puritanismus** Die Erweiterung des Bewusstseinsbegriffs kann als Reaktion auf den Behaviorismus und andere positivistische Strömungen verstanden werden, die in den Vereinigten Staaten während Jahrzehnten den Diskurs um das Bewusstsein bestimmten.<sup>31</sup> Adolf Dittrich hat die erweiterten oder veränderten Wachbewusstseins-

27 Siehe Ebda.

28 O.Q.

29 Metzinger 1996b, 5.

30 Metzinger 1993b, 9.

31 Savage 1975, Singer 1978, Strange 1978.

zustände Gesunder, abgekürzt VWB, in Zürich auf ihren invarianten Kern hin untersucht.<sup>32</sup> In aufwendigen Untersuchungen konnte er nachweisen, dass verschiedene bewusstseinsverändernde Wachzustände unabhängig von ihrer Auslösung und Intensität drei gemeinsame Merkmale aufweisen. Dittrich nennt sie »Ozeanische Selbstentgrenzung«, »Angst vor Ichauflösung« und »Visuelle Umstrukturierung«, oder einfacher formuliert: Himmel, Hölle und Visionen.<sup>33</sup> In seinen Worten: »Gleichgültig welches Mittel man wählt, um auf die Reise zu den ›Antipoden unseres normalen Wachbewusstseins‹ (Huxley 1956) zu gehen, man landet stets in einer vergleichbaren Region, in die man je nach auslösender Bedingung mehr oder weniger tief eindringen kann.«<sup>34</sup>

Die Grenzen zwischen den Wachbewusstseinszuständen sind fließend, schreibt er, doch treten veränderte Wachbewusstseinszustände eher selten auf. Sie werden freiwillig erzeugt und sind meist nur von kurzer Dauer. Beides unterscheidet sie von der Psychopathie.<sup>35</sup> Zwar stellt das veränderte Wachbewusstsein eine Funktion des normalen dar,

32 Dittrich 1980, 1981a, 1981b, 1982, 1987. Die bewusstseinsverändernden Wachzustände werden definitionsgemäss sowohl vom normalen Wachbewusstsein als auch vom Schlafbewusstsein unterschieden. Zwar werden Meditationstechniken und die Formen des Reizentzuges als Methoden bezeichnet, die bewusstseinsverändernde Wachzustände herbeiführen können (Diezi, Fäh und Hermann 1982; Dittrich 1982). Doch gehört der alltägliche Tagtraum (i.S. von Singer 1966) nicht dazu und somit zum sogenannten normalen Wachbewusstsein. Auch die Nachträume als Bestandteil des Schlafbewusstseins bilden eine eigene Kategorie. Zugleich wird das Übergangsstadium zwischen dem normalen Wachbewusstsein und dem Schlafbewusstsein – die hypnagogen und hypnopompen Zustände (Vogel et al. 1966) – ebenfalls unter die bewusstseinsverändernden Wachzustände eingeordnet. Ich schreibe das hier so ausführlich, weil ich später auf die Zusammenhänge von Musik und Traum zurückkommen werde (siehe den Abschnitt »Regressionen (II): Traumzeit« im Kapitel »Regression Revisited«).

33 Dittrich 1982. Mittlerweile ist es möglich, mit Techniken wie der Positrons-Emissions-Tomographie (PET) die Hirnaktivität beim Auftreten veränderter Bewusstseinszustände nicht nur zu messen, sondern die einzelnen Zustände entsprechenden Hirnregionen zuzuweisen. Franz Xaver Vollenweiders Forschungen über Hirnaktivität und Halluzinogene an gesunden Probanden weisen darauf hin, dass das rauschhafte Gefühl ozeanischer Selbstentgrenzung mit einer Überaktivität im Stirnbereich korreliert, während das Gefühl angsthafter Ichauflösung mit Stoffwechseländerungen im Thalamus einhergeht (Vollenweider 1996, o.S.).

34 Dittrich und Scharfetter 1987, 36. Allerdings fehlten eine vierte und fünfte Dimension, erkannte Dittrich 1996, in einem Vortrag in Heidelberg: »akustisch halluzinatorische Phänomene« sowie die »Bewusstseinstrübung«.

35 Dittrich hat darauf hingewiesen, dass die Publikationen etwa über die ichauflösende Wirkung von LSD in dem Moment versiegten, als der CIA mit der Substanz zu experimentieren begann (1980/81).



konfligiert aber mit den Grundwerten westlicher Kultur, wie sie von Max Weber 1904/1905 in seiner Arbeit über die protestantisch-puritanische Ethik und den Geist des Frühkapitalismus herausgearbeitet worden sind: »Leistungsstreben, Askese, Privatbesitz, Profitmaximierung und die Ansicht, dass sich soziale Probleme durch Fortschritte der Naturwissenschaften lösen lassen.«<sup>36</sup>

Ekstatische Zustände sind mit den Auffassungen der Leistungsgesellschaft unvereinbar und werden von ihr zurückgewiesen.<sup>37</sup> Die Einstellung zum Rausch hängt ab vom Realitätsbegriff;<sup>38</sup> was Realität ist, definiert die Kultur. Im Westen wird die Ratio hoch, der Rausch niedrig bewertet: »Cultural attitudes have existed in Western society and science against forms of thought other than those of an analytic or logical sort.«<sup>39</sup> Diese Einstellung erschwert die Annahme einer Kontinuität zwischen den Bewusstseinszuständen. Savage hält diese Annahme für logisch, aber schwer zu operationalisieren. »There is a view – which may be called the continuity hypothesis – that seems to be part of traditional scientific and philosophical wisdom concerning such experiences as sensations, hallucinations, dreams, fantasies (experiences of imagination) and thoughts. It is, unfortunately, difficult to formulate with precision.«<sup>40</sup>

Die Rauschunterdrückung des Positivismus ist eine Funktion des Puritanismus und hat auch die amerikanische Psychoanalyse geprägt.<sup>41</sup> Der Positivismus beeinflusst das Selbstverständnis des Rock'n'Roll. Rock als ekstatische Musik funktioniert nicht trotz, sondern innerhalb der puritanischen Ethik. Im besten Fall hält seine Ekstase Hinweise auf das Umfeld ihrer Produktionsbedingungen und hält diese im subversiven Sinne transparent.

Zunächst: Was ist Ekstase? Adolf Dittrich vermisst sie auf zwei Achsen mit vier Polen. Als Achsen definiert er die Intensität und die Varia-

36 Weber 1995, s. auch Dittrich 1981, 48. Vgl. die Ausführungen zur Philosophiegeschichte der Moderne von Toulmin 1994.

37 Dittrich et al. 1981.

38 Siehe Buck 1971, Segal 1972, Strange 1978, Dittrich 1982, Huxley 1983, Barth 1984.

39 Foulkes & Fleisher 1975, 71.

40 Savage 1975, 259. Diese definitorische Schwierigkeit führt den Autor dazu, die Kontinuitätshypothese eine »Sweeping Hypothesis« zu nennen (Savage 1975, 259). Es ist für die Empirie also notwendig, die Hypothese zur Kontinuität in verschiedene theoretische Konzepte und praktische, operationalisierbare Dimensionen zu zerlegen.

41 Siehe den Abschnitt »Sigmund Freud und die Amerikaner« im Kapitel »Regression Revisited«.

bilität des Wahrnehmungsfeldes, als Pole eine jeweils hohe oder tiefe Ausprägung. Mit der Intensität des Wahrnehmungsfeldes ist »die Gesamtheit der Empfindungsintensitäten von Helligkeit, Lautstärke, Geruch, Geschmack, Schmerz, Kälte oder Druck« gemeint, mit Variabilität »die Anzahl unterschiedlicher Figuren pro Zeiteinheit, die von einem Grund als abgehoben erlebt werden«.42 Als Beispiel für niedere Intensität und Variabilität nennt er den Reizentzug. Bereits wenige Stunden ohne Aussenreize reichen aus, um bei Probanden Bewusstseinsstrübungen zu bewirken.43 Am anderen Ende der Skala steht die Reizüberflutung, definiert durch erhöhte Intensität des Wahrnehmungsfeldes bei niedriger Variabilität oder umgekehrt: hohe Variabilität, niedrige Intensität.44

Intensives Trommeln erzeugt hohe Intensität bei niedriger Variabilität. Das Flackern einer Lightshow steht für hohe Variabilität bei durchschnittlicher Intensität. Ob der Rausch durch die eine oder die andere Kombination erzeugt wird, spielt keine Rolle; von Bedeutung ist nur, dass jeweils die eine Intensität über die andere dominiert. Dieser Umstand kennzeichnet den ekstatischen Zustand.

Über den Reizentzug wurde viel publiziert, über Reizüberflutung wenig. Zwar liegt abundantes ethnologisches Material vor,45 nur charakterisieren diese Untersuchungen, wie Dittrich schreibt, »die Stimulationsituation psychologisch nur ungenau«.46 Erschwerend kommt die uneinheitliche Terminologie in den ethnologischen und psychologischen Untersuchungen hinzu,47 abhängig auch von den unterschiedlichen Fragestellungen. Experimentelle Untersuchungen fokussieren auf psychophysiologische Symptome.48 Die Ethnologie interessiert sich für kulturelle Differenzen. Dass sich die Ethnologie so intensiv mit Trancezuständen auseinandersetzt, erklärt sich aus der Häufigkeit ihres Auftretens. Neunzig Prozent der im »Ethnographic Atlas« aufgeführten Ethnien haben die Erzeugung ekstatischer Zustände in einem Kontext von Religion, Magie und Heilbehandlung institutionalisiert.49

42 Dittrich 1981b, 49.

43 Auch autohypnotische Verfahren wie die Meditation stellen eine Reizentzugssituation dar, die mit Veränderungen des Bewusstseins einhergeht.

44 Dittrich et al. 1981.

45 Eliade 1956, Ludwig 1966, Lewis 1975, De Rios 1984, weiterführende Literatur: Dittrich und Scharfetter 1987.

46 1987, 25.

47 Rouget 1980, Dittrich 1982.

48 Oswald 1959, 1960, Haer 1970, Gottschalk, Haer et al. 1972.

49 Bourguignon 1973, zit. nach Dittrich 1987, 2.

**Der Rausch und seine Verwalter** Die amerikanische Bewusstseinsforschung verwendet den Begriff »Stream of Consciousness«, um das Kontinuum zwischen normalem und verändertem Wachbewusstsein anzudeuten. Der Begriff schliesst an die von Deleuze/Guattari beschriebenen Ströme des Unbewussten an<sup>50</sup> und ist gut gewählt. Er impliziert den graduellen Übergang von einem Zustand in den anderen, aber auch seine Alltäglichkeit. Singer: »The stream of consciousness – that flow of perceptions, purposeful thoughts, fragmentary images, distant recollections, bodily sensations, plans, wishes, and impossible fantasies – is our experience of life, our own personal life, from its beginning to its end.«<sup>51</sup>

Die Kontinuitätshypothese hat eine introspektive Tradition in Wissenschaft<sup>52</sup> und Kultur.<sup>53</sup> Ihre empirische Validierung stellt die Forschung vor Probleme. Die Operationalisierung des Rausches mittels Nachbefragung und Testbatterien gestaltet sich aufwendig und ist wissenschaftstheoretisch heikel. Wie übersetzt man Erlebnisse, die sich kaum verbalisieren und erst recht nicht in valide und zuverlässige Messdaten fassen lassen? Man vergegenwärtige sich etwa die acht anerkannten Kategorien, die Ludwig<sup>54</sup> zur Beschreibung bewusstseinsveränderter Wachbewusstseinszustände verwendet hat:

1. Alterations in thinking
2. Disturbed time sense
3. Loss of control
4. Change in emotional expression
5. Body image change
6. Perceptual distortion
7. Change in meaning or significance
8. Sense of the ineffable

Der Lakonismus verrät den Empiriker, der sich mit Formulierungen wie »Sense of the ineffable« über eine Diskussion hinwegsetzt, die von Mystikern aller Kulturen seit Jahrtausenden geführt wird. Auch »Loss of

50 »That word has become a cliché, you know«, beklagt sich aber Elvis Costello und warnt: »to say it means: stream of consciousness, not of unconsciousness« (Gespräch mit dem Autor, 1989).

51 Pope et al. 1978, 1.

52 Siehe z.B. Kluever 1942, Mc Kellar 1972, Kris 1977.

53 Etwa Breton 1977, Lem 1980, Buñuel 1983, Huxley 1983, Saura 1981, Anderson 1985.

54 1966.

control« ist eine Formulierung, die mehr verschleiert, als sie erhellt; Kontrolle worüber? Verlust in welchem Ausmass? »Perceptual distortion« geht von der Annahme aus, es gäbe so etwas wie eine normale, gemeint: unverzerrte Wahrnehmung. »Alterations in thinking« setzt die Eindeutigkeit eines kohärenten Denkens voraus.

Am ehesten überzeugen Kategorien wie »Perceptual distortion« oder »disturbed time sense«. Ansonsten demonstrieren Ludwigs oft verwendete Kriterien mehr die Grenzen als die Möglichkeiten empirischer Rauschvermessung. Zwischen Erlebnis und Kategorisierung geht eine Unmenge Daten verloren. Was übrigbleibt, wird auf handliche Begriffe reduziert. Gemessen wird nicht das ekstatische Erlebnis, sondern seine wissenschaftsbürokratische Vorstellung.

Nimmt es die Empirie mit Validität und Reliabilität nicht genau, macht sie sich unglaubwürdig. Nimmt sie es genau, muss sie einen enormen Untersuchungsaufwand betreiben. Also überlässt sie das Feld den Phänomenologen, zumal diese auf eine lange philosophische und religiöse Tradition verweisen können.<sup>55</sup> Im Grunde müssten sich die Disziplinen wechselseitig inspirieren: »This is one of the most fascinating things that professional psychologists are doing now«, begeisterte sich Aldous Huxley. »They are confirming, by questionnaires and in the laboratory, all kinds of things which were intuitively known, and known by observation, and recorded in a casual way by literary men and philosophers in the past.«<sup>56</sup> Der Überschwang war verfrüht. Die Empiriker haben das Thema weitgehend den Phänomenologen überlassen.

Von der lästigen Aufgabe der Verifizierung befreit, setzen diese eine grundsätzliche Kontinuität zwischen verschiedenen Bewusstseinszuständen einfach voraus.

It is almost inevitable that anyone who delves into the rich literature on the various types of imagery will get the impression that these phenomena form a continuous series, grading insensibly into one another. Surely the simplest and most attractive hypothesis is that the diverse form-varieties differ primarily in their quantitative strength, and that any effective independent variable (drug, state of consciousness, impoverishment of perceptual inputs, etc.) operates primarily as an amplifier (or suppressor) of the preexisting level and kind of imagery.<sup>57</sup>

55 Snyder 1970, Savage 1975, Strange 1978.

56 Huxley 1983, 238.

57 Holt 1972, 14.

Savage<sup>58</sup> kommt, nach einem Überblick der Positionen von Berkeley, Hume, Locke und den cartesianischen Rationalisten, zum Schluss: »The study of visual hallucinations seems to lead inexorably to the continuity hypothesis: the hypothesis that at both the descriptive and explanatory levels, sensations, perceptions, hallucinations, dreams, fantasies, and thoughts are similar.«<sup>59</sup> Was zur Abgrenzung einzelner Bewusstseinszustände angeführt werde, würde letztendlich ihre Kontinuität beweisen; aus Sicht des Subjektes träfen die meisten Erlebniskriterien von Aussenreizen auch auf Halluzinationen zu.<sup>60</sup>

Einige Empiriker haben sich, von solchen Spekulationen herausgefordert, der Kontinuitätshypothese angenommen. Die Komplexität der Versuchsanordnungen bei Dittrich<sup>61</sup> geben eine Ahnung vom Aufwand solcher Untersuchungen. Sein Befund: Nicht Kontinuität zwischen den Bewusstseinszuständen, sondern differentielle Kontinuität.<sup>62</sup> Das Verhältnis zwischen Rausch und Realität definiert sich individuell. Auch Untersuchungen der Traum- und Reizpsychologie sowie mit halluzinogenen Substanzen zeigen, wie unterschiedlich Versuchspersonen auf eine rauscherzeugende Situation reagieren. Nicht nur die Intensität, auch die Qualität der Bewusstseinsveränderung wird anders gewertet.<sup>63</sup>

Sigmund Freud sprach von der »Lockerheit der Verdrängung beim Künstler«; ich formuliere die These, die ich im psychoanalytischen Teil

58 1975.

59 Savage 1975, 261.

60 Diese Hypothese findet in der Traumforschung immer mehr Anhänger. (Siehe dazu Freedman et al. 1966, Snyder 1970, Sutcliffe et al. 1970, Segal 1972, Foulkes et al. 1975, Hartmann 1975, Cartwright 1977, Strange 1978, Fiss 1979.) Mit der Verknüpfung von bewusstseinsverändernden Wachzuständen und Träumen ist vorweggenommen, was uns noch im Zusammenhang von Musik und Traum beschäftigen wird: Dass auch das Schlafbewusstsein und somit die Träume als Sonderfall des normalen Wachbewusstseins in das Kontinuum von Ratio und Rausch eingetragen sind (siehe den Abschnitt »Regressionen (II): Traumzeit« im Kapitel »Regression Revisited«).

61 1982.

62 Vgl. auch Starker: »The conception of discrete states of consciousness as complex configurations, gestalten, or systems that are essentially transformations of other configurations seems well suited to account for both the enduring components and the unique aspects of fantasy life in the individual.« (1978, 312).

63 Sind Freiwillige an einem VWB-Experiment auf den Rausch konditioniert? Eine empirische Überprüfung von Buck (1970) ergab, dass die grosse Mehrheit der Versuchspersonen solche Zustände schon erlebt hatte. Diese Erkenntnis deckt sich mit den Arbeiten von Dittrich (1980, 1981, 1982); letzterer fand allerdings keinen Einfluss zwischen VWB-Erfahrung und -Intensität.

der Arbeit belegen will: Rock'n'Roll-Produzenten, Ekstatiker, haben leichteren Zugang zu regressiven Zuständen. Kein Wunder: Sie bedienen sich der ältesten Ekstasetechniken der Welt.

### *Ekstase, Techniken, Verfeinerungen*

»Alles ist Musik«, pflegte John Cage zu sagen.<sup>64</sup> Vorausgesetzt, würde der Rock'n'Roller antworten, sie hat einen Beat. Vielleicht ist alles Musik, aber nicht jede Musik ist ekstatisch. Vielmehr handle es sich bei ekstatischer Musik, so der Pariser Musikethnologe Gilbert Rouget in seinem Standardwerk »La musique et la transe«, um

tout événement sonore [...] ne pouvant pas se réduire au langage (il s'agirait alors de paroles et non de musique) et présentant un certain degré d'organisation rythmique ou mélodique [...]. Autrement dit, la musique ne sera pas vue ici comme un art mais comme une pratique présentant la plus grande variété d'aspects [...].<sup>65</sup>

Die Definition umgeht das Missverständnis der klassischen Psychoanalyse,<sup>66</sup> wonach der Musikgenuss im Dienste des Ich nur dann seine sublimative Funktion entfaltet, wenn die Musik dem Kunstanspruch genügt. Was Musik wäre und was Lärm, bestimmte der kulturelle Apparat. Rouget ist Ethnologe und weiss, wie stark die Kunstrezeption kulturell konditioniert wird. Dafür sagt sie nichts über die Qualität von Musik. Wozu das führen kann, werde ich im Zusammenhang mit der psychoanalytischen Musikrezeption noch zeigen.<sup>67</sup> Rouget interessiert Musik nicht als Kunst, sondern als Praxis. Konsequenterweise spricht er nicht von sublimierter und vulgärer, sondern von melodischer und rhythmischer Musik.

64 Zit. nach Rouget 1980, 103, übers. von jmb.

65 1980, 103.

66 Siehe das Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

67 Vorgreifend ein Beispiel für die psychoanalytische Anmassung, Ethnologie aus dem Analysezimmer heraus zu betreiben, ohne sich für die Umstände zu interessieren: Der Narzissmustheoretiker Heinz Kohut vergleicht die Primärvorgänge des Es mit den musikalischen Primärvorgängen des einfachen Rhythmus, die durch die Sekundärvorgänge der komplexen, gewissermassen ich-haften Melodie verdeckt würden. Im Rhythmus würden die »primitiven rhythmischen Erfahrungen« (Kohut 1957, 220) der frühkindlichen und auch reifen Sexualität reaktiviert, die dann – etwa im Ritus aussereuropäischer Völker zur Katharsis gelangten.

Die Unterteilung schafft ein anderes Definitionsproblem; sie unterstellt, Rhythmus und Melodie liessen sich trennen. Sie wird aber verständlich, wenn man die Musik von ihrem Umfeld her begreift. Rhythmisch dominierte Musik wird öffentlich aufgeführt, melodische Versenkungsmusik wie die Gregorianik und andere Meditationsmusiken bleiben geschlossenen Gesellschaften vorbehalten.<sup>68</sup> Rouget spricht von »Transe«, wenn er die rhythmische, und von »Ecstase«, wenn er die melodische Verzückung meint<sup>69</sup> und begründet die Unterscheidung historisch.<sup>70</sup>

### Seliges Schweben

Rhythmus punktiert die Zeit, ekstatischer Rhythmus löst sie auf. »Unter Rhythmus im allgemeinsten Sinne verstehen wir periodisch wiederkehrende Bewegungen«, schreibt der Musikologe Pierre Mosonyi, genauer: »auf Reize sich wiederholende Bewegung«. Diese lasse »eine Spur zurück, die wir Erinnerung nennen. Wir bezeichnen damit die Eigenschaft der Organismen, den Reiz mit derselben Bewegung, und zwar infolge Wiederholung rascher, vollständiger zu beantworten.«<sup>71</sup> Ein ekstatisches Paradox: Rhythmische Beschleunigung verlangsamt das Zeitempfinden. Anstrengung mündet in seliges Schweben. David Byrne:

Dancing or dance music seems to be a way into alternative reality. Music that's groove-based, where that's its primary focus, is really about transporting the listener into kind of another dimension or another time. It

68 Parallel zu den von Dittrich taxierten Auslöseverfahren von bewusstseinsverändernden Wachzuständen liesse sich vermuten, dass rhythmisch dominierte Musik einer hohen Intensität des Wahrnehmungsfeldes bei niedriger Variabilität entspricht, melodische Musik dem Gegenteil.

69 Ich halte es im Text genau umgekehrt, das heisst ich beschäftige mich ausschliesslich mit dem, was Rouget transe nennt, rede dabei aber von Ekstase. Das hat vornehmlich umgangssprachliche Gründe. Im Deutschen meint Trance eher Rougets ecstase und umgekehrt.

70 Das klingt plausibel, ist aber bei Fachleuten umstritten. Es gäbe nicht genügend Beispiele, sagt etwa die Anthropologin Marlene Dobkin De Rios, bei denen sich von rhythmischer bzw. melodischer Musik auf Ort und Art des Rausches schliessen lasse (persönlich mitgeteilt; siehe auch Hart 1990, 342). Rougets Ansatz ist brauchbar, weil er Musik nicht als Kunst versteht. Und weil seiner Überzeugung nach die Aufführung ekstatischer Musik die Umgebung reflektiert, in der sie entsteht und auf die sie zurückwirkt.

71 1975, o.S.

proposes a time based on the meter and the groove rather than clock-time. And it's something that anybody can enjoy, it's a cheap kind of psychedelic experience.<sup>72</sup>

Musikalische und ekstatische Intensitäten korrelieren, sind aber nicht deckungsgleich. Der ekstatische Ausbruch kann, muss aber nicht mit dem musikalischen Höhepunkt zusammenfallen. Rouget führt Beispiele an, bei denen die Ekstase einsetzt, wenn die Musik aufhört, oder die Musik eingesetzt wird, um die Ekstase zu beenden. Es gibt auch keine ekstatische Tonarten, Rhythmen, Melodien oder Instrumente; sogar die Stimme kann Trance auslösen.

Klar wird aber: Rhythmik, Tanz und öffentliche Aufführung sind als Merkmale ekstatischer Musik weltweit verbreitet. Je populärer eine Musik, desto näher steht sie der Trance, desto eher ist sie Ekstasetechnik. Der Rhythmus wird zu Beginn der Zeremonie<sup>73</sup> langsam und einfach geschlagen, dann schneller und lauter. Es kommt zu Taktwechseln und polyrhythmischen Komplizierungen, aber auch zu Pausen und Breaks, »brisesures du rythme«, wie Rouget sie nennt.<sup>74</sup> Stockungen wie Beschleunigungen haben den Zweck, die Tanzenden anzutreiben und ihre Ekstase zu vertiefen. Zwischen Musikern und Tänzern herrscht eine enge Beziehung. Die einen geben die Richtung an, die anderen das Ausmass ihrer Entrückung. Aus solchen Gemeinsamkeiten zieht Rouget den Schluss, dass »c'est au niveau de la culture et non de la nature qu'il convient de situer les relations du rythme et de la transe«.<sup>75</sup>

Ekstase ist Kultur, sagt auch Linton Kwesi Johnson, Exil-Jamaikaner, Dub-Poet und Soziologieprofessor in London:

Jamaican music is the spiritual expression of the historical experience of the Afro-Jamaican. In making the music, the musicians themselves enter a common stream of consciousness, and what they create is an invitation to the listeners to be entered into that consciousness – which is also the consciousness of their people. The feel of the music is the feel of their common history, the burden of the history; their suffering and their woe; their endurance and their strength; their poverty and their pain [...] Through music, dreams are unveiled, souls exorcized, tensions canalized, strength realized.<sup>76</sup>

72 Gespräch mit dem Autor, 1994.

73 Die Ethnologie spricht von Zeremonie, die Psychologie von Set und Setting; beide meinen dasselbe.

74 1980, 139.

75 1980, 139.

76 Johnson, zit. nach Frith 1988, 114



Johnson argumentiert historisch, bestätigt aber die ethnologische Erkenntnis, wonach die Ekstase, das Heraustreten aus dem Alltäglichen, zu diesem stets in Beziehung bleibt. An seinen Konzerten pflegt er seine Texte zunächst ohne Begleitung vorzutragen, bevor die Musiker mit ihren schweren Dubs einsetzen und die Worte des Dichters ekstatisieren.

Ekstase ist Kultur, sagt der Ethnologe. Kultur verstanden als Referenzsystem einer Ethnie, eines Stamms, einer Gesellschaft, innerhalb dessen sich Ekstase manifestiert. Die Musik als Mittel zum Zweck. Indem Rouget Musik als Praxis betrachtet und sachlich etwa über den Trommelklang der Membranophone erschliesst,<sup>77</sup> verwarft er sich gegen ihre Mystifizierung. Die Musik sei ekstatisch, schreibt er am Schluss seines Buches,

parce qu'elle est le seul langage à parler à la fois (qu'on me passe l'expression) à la tête et aux jambes, parce que c'est à travers elle que le groupe tend à l'individu, le miroir où lire l'image de son identité d'emprunt et parce que c'est elle qui permet à l'individu de la lui renvoyer sous forme de danse. Il n'y a là aucun mystère. S'il y en a un, c'est dans la transe elle-même, comme fait de conscience, qu'il réside, et s'il faut en chercher une explication, c'est apparemment dans la toute-puissance d'une certaine conjonction de l'émotion et de l'imaginaire qu'on la trouvera. C'est d'elle que naît la transe. La musique ne fait que la socialiser et lui permettre de s'épanouir.<sup>78</sup>

Es liesse sich sagen, Gilbert Rouget habe, ohne es zu beabsichtigen, das Wesen des Rock'n'Roll beschrieben.

**Ekstase (I): im Labor** Von der Kultur her und nicht von der Physiologie, schreibt der Musikethnologe, sei die Beziehung von Rhythmus und Ekstase zu verstehen. Entsprechend wenig interessiert er sich für die physiologischen Untersuchungen. Die von ihm zitierten Arbeiten sind veraltet, formal wie methodisch fragwürdig und leicht zu widerlegen.

Das ist kein Zufall. Die Messproblematik schreckt die Empiriker ab. Soweit ich die empirische Literatur überblicke, haben sich nur wenige Arbeiten auf die Einwirkungen ekstatischer Musik eingelassen, zumeist in Kombination mit anderen Stimuli. Das ist auch richtig. In der »International Study of Altered States of Consciousness« von Dittrich et

<sup>77</sup> Rouget 1997, 34 f.

<sup>78</sup> 1980, 442.

<sup>79</sup> Dittrich 1981a.

al.<sup>79</sup> geben nur 4 von 184 angefragten Probanden an, veränderte Wachbewusstseinszustände allein durch »intensives Musikhören« erzeugt zu haben.<sup>80</sup> Der kleine Prozentsatz bestätigt den ethnologischen Befund, wonach Musik als Rauschmittel immer mit anderen Ekstasetechniken kombiniert wird. Das Resultat zeigt aber die Fragwürdigkeit solcher Datenerhebungen. Die Frage nach dem »intensiven Musikhören« spart die Umstände aus. Sowohl das ergriffene Lauschen vor der Stereoanlage wie auch die Verzückung im Rock'n'Roll-Konzert haben mit intensivem Musikhören zu tun. Es hat bloss nicht dieselben Folgen.

Solche Unschärfen sind bei empirischen Untersuchungen häufig. Was der Ethnologie die uneinheitliche Terminologie, ist der Experimentalpsychologie die mangelnde Präzision. Ludwig<sup>81</sup> zum Beispiel überprüfte seine weiter oben referierten VWB-Kategorien, indem er seine Versuchspersonen zwölf monoton blinkenden 150-Watt-Lampen aussetzte. Dazu seien sie von einem vorprogrammierten Moog-Synthesizer mit arhythmischer, neunzig bis hundert Dezibel lauter Musik beschallt worden. Das Experiment dauerte zwei Stunden und soll, schreibt Ludwig, alle von ihm aufgestellten Kriterien bestätigt haben. Was ist arhythmische Musik? Sassen die Probanden still? Mussten sie sich bewegen? Mehr Fragen als Antworten auch bei Kahns Experiment mit rhythmischen Klickgeräuschen, zusammen mit pulsierendem Licht und taktilen Stimulationen dargeboten.<sup>82</sup> Die Versuchspersonen seien innerhalb von Minuten in einen hypnoseähnlichen, stuporösen Trancezustand verfallen, schreibt er. Wodurch sich der Zustand auszeichnete, wird nicht gesagt.

Gottschalk et al.<sup>83</sup> konstruierten eine kuppelförmige Kammer,<sup>84</sup> in der sie zu lauter elektronischer Musik einen rund vierzigminütigen, auf Reizüberflutung angelegten Film darboten.<sup>85</sup> Was für elektronische Musik? Was für einen Film? Welches dramaturgisches Verhältnis zwischen den beiden? Wir wissen es nicht.

Dafür wissen wir, dass die Versuchspersonen anschliessend erhöhte Werte auf dem sogenannten »social-alienation-personal-disorganisation-

80 Ebda.

81 1972.

82 1954, zit. nach Dittrich 1982.

83 1972.

84 Siehe auch Haer 1971.

85 Vgl. Dittrich 1981b.

score« aufweisen, die mit Symptomen der Schizophrenie übereinstimmen sollen. Und dass sie unter einem vorübergehenden Einbruch kognitiver Leistungen leiden. Am Rand wird noch erwähnt, dass Probanden mit Halluzinogen-Erfahrungen signifikant weniger hohe Werte aufwiesen als andere. Ich lese diese achtlose Bemerkung als Hinweis darauf, dass die Versuchsleiter nicht das Phänomen erfassten, sondern die Artefakte ihrer Testbatterie. Beim Messen der Ekstase scheint den Messern die Ekstase abhanden zu kommen.<sup>86</sup>

**Ekstase (II): auf dem Feld** Ekstasetechniken tendieren zur Kumulation.<sup>87</sup> »Die magische Musik, die Symbolik von Trommel und Tracht und der Tanz selbst sind alles Mittel zur Durchführung und zum Gelingen der ekstatischen Reise«, kommentiert Mircea Eliade die Beschreibung des Schamanenkultes bei den sibirischen Tungas.<sup>88</sup> »Diese Autonomie, zu der die Instrumente einer magisch-religiösen Musik gedeihen, hat zur Bildung einer Musik geführt, die, wenn auch noch nicht profan, doch auf jeden Fall freier und bilderreicher ist.«<sup>89</sup>

Weit verbreitet ist der Gebrauch zweier Ekstasetechniken, deren Wirkung sich bei gemeinsamem Gebrauch potenziert: Musik und Drogen, meistens Halluzinogene.<sup>90</sup> Marlene Dobkin de Rios hält diese Kombination für eine der wirkungsvollsten überhaupt. »The pervasive presence of music as an integral part of the drug experience constitutes one of the most powerful rituals associated with the social management of altered states of consciousness.«<sup>91</sup> Die Wirkung rührt nicht nur von der wechselseitigen Verstärkung der Techniken, sondern von der Struktu-

86 Die empirische Traumforschung kennt das parallele Phänomen, wonach die Versuchsbedingung im Schlaflabor auf Inhalt und Intensität der Träume zurückwirkt. Einzelne Forscher haben diese Relativierung darauf zurückgeführt, dass unter alltäglichen Bedingungen nur das Bizarre, Ungewöhnliche der Träume in Erinnerung bleibt (Snyder 1970, Foulkes 1978). Rosalind Cartwright, die Traumforscherin, glaubt eher, dass das Schlaflabor selbst die Wildheit der Träume dämpft (1982).

87 Lewis 1975.

88 Eliade 1956, 172.

89 Ebda., 176.

90 Eliade glaubt dagegen, die Hinzunahme von Halluzinogenen oder starken alkoholischen Getränken sei lange nicht bei allen Völkern institutionalisiert und stelle eine spezielle Form dar (1956). Zum Verhältnis von Musik und Drogen siehe den letzten Abschnitt in diesem Kapitel, »Selbsteilungsversuche: Drogen und Rock'n'Roll«.

91 De Rios 1990, 208.

rierung der einen Technik durch die andere: Der Drogenrausch wird durch die rhythmische Musik kanalisiert. »Music provides a series of pathways and banisters through which the drug user negotiates his way«, schreibt de Rios.<sup>92</sup> Die Struktur der Musik »is imposed upon the drug user by the shaman, who controls to some degree his client's visual options within this ritualized use of music«.<sup>93</sup>

Indem die Musik den Verlauf der Ekstase strukturiert, stützt sie die durch sie bedrohten Ich-Funktionen, psychoanalytisch formuliert: In der Musik, in ihren rhythmischen Mustern ist über die ekstatische Ich-auflösung deren psychische Bewältigung mit eingebaut. »Music, with its implicit structure, provides a substitute psychic structure during periods of ego dissolution.«<sup>94</sup>

Die ethnologische Erfahrung zeigt, was der psychoanalytischen Rezeption entgeht, ich komme noch darauf: Dass Regression und Sublimation nicht Es- und Ich-Funktionen zugeschrieben werden können. Sondern dass Ekstase und ihre Verarbeitung aufeinander bezogen bleiben, und dass beide Elemente in der Struktur und Funktion ekstatischer Musik angelegt sind. In diesem Sinne, schreibt de Rios, gestaltet die Musik den ekstatischen Prozess.

Music functions not merely to create mood within the drug setting. The shaman-guide creates – just as a stage director might – a corpus of music whose intrinsic structure provides the drug user with a series of paths and banisters to help him direct visions during the actual experience, instead of becoming disoriented by the change in ego structure, anxiety, fear, and somatic discomfort bought on by the drug.<sup>95</sup>

Mit dem Rausch verändert sich nicht nur das Selbstbild, auch die Musik wird anders rezipiert.

The participant in the ritual perceives the structure of music quite differently from the way he would perceive it during normal waking consciousness. We know, of course, of the mathematical precision and structure that all music possesses, whatever the musical tonal system of a given culture or the repetition of musical phrases involved.<sup>96</sup>

92 Ebda., 209.

93 Ebda., 208 f.

94 Ebda.

95 Ebda., 10 f.

96 Ebda., 208.

Marlene Dobkin de Rios tabelliert am Beispiel von 17 Indianerstämmen in Nord- und Südamerika die ritualisierte Verwendung von Musik und Halluzinogenen zu religiösen, heilenden und visionären Zwecken<sup>97</sup>. Als häufigste Musikpraktiken nennt sie Trommeln, Tanzen und Singen. »Percussive music is universal«, schreibt sie<sup>98</sup>, differenziert aber:

One general characteristic of the musics, or their lowest common denominator, appears to be the frequency of rattling effects or rapid vibratory sounds, almost always in consort with whistling or singing. Rattles, singing, chanting, and vocal productions, in general, may be a very important part of the hallucinogenic experience [...] [as] a sort of block-building of consciousness to serve specific cultural goals.<sup>99</sup>

Das wichtigste dieser Ziele ist Heilung. Auch hier wird die Musik dazu genutzt, die Wirkung der Halluzinogene zu strukturieren. Der Schamane schafft »einen Korpus aus Musik« wie de Rios sich an anderer Stelle ausdrückt, deren Struktur seinem Klienten Halt bietet und dabei hilft, die Erfahrung zu bewältigen.<sup>100</sup>

#### Tanz als Krankheit

Die Einstellung einer Kultur zur ekstatischen Praxis spiegelt sich im Ausmass ihrer Institutionalisierung. Diese braucht nicht nur religiöser Natur zu sein. »Viele Jahre direkter Beobachtung und persönlicher Erfahrung mit afro-brasilianischen spiritualistischen Sekten auf dem Hintergrund der brasilianischen Wirklichkeit haben mich gelehrt«, schreibt der brasilianische Musiktherapeut David Akstein, »dass nicht nur religiöse Faktoren zum Tragen kommen, sondern auch kulturelle, soziale, anthropologische, psychologische, politische, ökonomische, neurophysiologische und psychiatrische«.<sup>101</sup> Akstein spricht von »kinetischer Trance«, die er bei eingeborenen Völkern in Brasilien, Haiti, Puerto Rico, Trinidad, Kuba, bei den tanzenden Derwischen in der Türkei und Ägypten sowie bei einer Vielzahl von afrikanischen Völkern beobachtet hat. Der Ausdruck bezeichne »einen Trance-Zustand, der ausgelöst wird durch heftige Körperbewegungen, meist Rotation, und eine un-

97 Ebda., 211 f.

98 Ebda., 11.

99 Ebda., 209.

100 De Rios 1993, 53, übers. von Seipel.

101 Ebda. 244 f.

natürliche Haltung des Kopfes, was zu einer Reizung des Vestibulärapparates führt«.<sup>102</sup>

Während ekstatische Praktiken bei fast allen aussereuropäischen Kulturen institutionalisiert sind, fallen sie im Westen unter das Askesegebot des Puritanismus, werden pathologisiert oder in Subkulturen abgedrängt. Die christlich-puritanische Doktrin war dem Rausch schon immer feind.<sup>103</sup> Die weltweite Verbreitung des Rock'n'Roll widerlegt keinesfalls diesen Befund; sie relativiert vielmehr sein ekstatisches Potential. Wir haben immer wieder gesehen, wie im Rock die Produktionsbedingungen inszeniert werden, die er ekstatisch zu subvertierten vorgibt. Dass der Rock'n'Roll eine Musik sei für Wilde, die Jugend verführe und zum Niedergang der abendländischen Kultur beitrage, glauben ihm nur noch seine Gegner.

Umgekehrt definiert sich die Kraft einer Bewegung selten durch ihre erfolgreichsten Vertreter. Die Auswüchse der Rock'n'Roll-Zeremonie, von denen noch die Rede sein wird,<sup>104</sup> das stilisierte Feierabendglück in den Sportarenen, hat mit Ekstase nichts zu tun oder nur wenig. Es belegt vielmehr ihre restlose Überführung in den Produktionsprozess. Ekstase als Musical, narkotisiert, ästhetisiert. Aber Ekstase und Ästhetik sind inkompatibel. »Alle, die etwas von Afrika verstehen«, schreibt Joachim-Ernst Behrendt, »haben immer wieder darauf hingewiesen, dass schwarzer Kunst Ästhetik als künstlerische Dimension fremd ist. Das ist ein Hauptunterschied zwischen europäischer und afrikanischer Kunstauffassung.«<sup>105</sup> Auch David Akstein ist aufgefallen, dass »heftige Gefühlsentladungen und Anfälle« während seinen musiktherapeutischen Workshops an nordeuropäischen Universitäten »viel häufiger und auffälliger« waren als etwa in Rio de Janeiro oder auch in Nizza.<sup>106</sup>

Er vermutet einen Zusammenhang »mit dem Einfluss der wettbewerbsorientierten Gesellschaften, die durch Überorganisation, extreme Industrialisierung und den Fortschritt im allgemeinen repressiver geworden sind« und stellt diesen den weniger leistungsbetonten, freieren Lebensstil der Südländer gegenüber.<sup>107</sup> Verbot und Übertretung sind eng aufeinander bezogen; ekstatische Ausbrüche artikulieren sich umso

<sup>102</sup> 1987, 243.

<sup>103</sup> Lewis 1975, Akstein 1987.

<sup>104</sup> Siehe das nächste Kapitel, »Das Konzert als Ritual«.

<sup>105</sup> Behrendt 1978, 283.

<sup>106</sup> Ebda., 249.

<sup>107</sup> Ebda.

heftiger, je repressiver eine Kultur sie zu kanalisieren sucht. Ekstase und Unterdrückung stossen im Rock'n'Roll aufeinander, der aus beidem seine Energie bezieht.

Im Westen mögen ekstatische Praktiken weniger institutionalisiert sein, was nicht heisst, dass sie nicht vorkommen. Obwohl das Christentum die Ekstase als heidnischen Brauch ablehnt, ist es von ihr durchdrungen.<sup>108</sup> Die Missbilligung des Tanzes durch die mittelalterliche Theologie, der Beschluss, ihn aus der neuen christlichen Kultur zu tilgen, hängt mit seiner Wirkung direkt zusammen. Der heilige Cäsar, Bischof von Arles im 9. Jahrhundert, sah das Dilemma: »Selbst wenn die Christen in die Kirche gehen, kommen sie als Heiden wieder heraus, denn die von den Heiden übernommene Gewohnheit des Tanzens ist noch nicht verschwunden.«<sup>109</sup>

Sie verschwand nicht, sie nahm bloss andere Formen an, tarnte sich, zum Beispiel als Krankheit. Nach den Pestepidemien des 14. Jahrhunderts traten auf deutschen Jahrmärkten, an Wallfahrtsorten und in Kirchen Veitstänzer auf.<sup>110</sup> Vor allem die Armen und Geächteten wurden von der angeblichen Tanzkrankheit ergriffen, fielen in Trancezustände bis zum Kollaps.<sup>111</sup> Der Veitstanz und der verwandte Tarentismus waren Massentänze. Sie zogen auch Psychotiker an, Epileptiker, Nachahmer.<sup>112</sup>

Während der Veitstanz sporadisch auftrat, an religiösen Feiertagen, verbreitete sich der Tarentismus weiter, bildete Ausläufer bis in die jün-

108 Das lässt sich auch musikalisch belegen. Andy Partridge von XTC hat sich wiederholt mit den keltischen Wurzeln seiner Musik befasst und ihnen sogar eine Platte gewidmet, »Mummer« von 1985. »If you dig into British history then the musical side of it has got a wonderfully weird spectrum of things«, sagt er. »I've only even just scratched the surface. Things like when the idea for the ›Mummer-LP came up. I started to research into Mummies and stuff like that, find books in libraries, look through passages in other books, you know, and the mummies are so weird. They don't even know about the things they do, the plays they do and the songs they sing, they're not even sure what they mean themselves. Because they're so old and they've become so twisted in time; but they can be equally as funny and frightening or just as plain weird as anything from Africa or the East. It's dark buried traditions. And once you start to dig them up, they can be awfully alarming.« (Gespräch mit dem Autor, 1985)

109 Zit. nach Schneider 1992, 407.

110 Zur Psychodynamik und Ätiologie der Pest siehe Renggli 1992.

111 Lewis 1975.

112 Katner 1956.

gere Gegenwart. Der Name leitet sich ab vom – ungiftigen – Biss der Tarantelspinne, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts als Ursache für die rätselhafte Besessenheit angesehen. Katner tut den Tarentismus als »von Tanz und Musik, von Wein und Liebe umrahmter, korybantischer Sonnenrausch« ab,<sup>113</sup> aber die Diagnose greift zu kurz.

Die Tarantel lieferte vielmehr den Vorwand, um die von der katholischen Kirche verhängten Sanktionen zu untertanzen.<sup>114</sup> »Viele Tanzformen hatten in der Vergangenheit die Funktion, in Zeiten intensiver Furcht und Verunsicherung Erleichterung zu bringen«, schreibt David Akstein. »Die Tarantella zum Beispiel, ein populärer neapolitanischer Tanz im 6/8-Rhythmus, entstand als Tanzmanie oder hysterische Chorea während der Epidemie des Tarentismus.«<sup>115</sup>

#### Voodoo in Haiti (Ein Protokoll)

Der Tarentismus lässt sich bis ins klassische Griechenland zurückverfolgen.<sup>116</sup> Im Grunde stammt er, wie viele ekstatische Bräuche, aus Afrika.<sup>117</sup> Das hat er mit dem Haitianischen Voodoo-Kult gemein. »Haiti ist afrikanischer als irgendeine andere karibische Insel«, schreibt Behrendt.<sup>118</sup> Der Name Voodoo geht zurück auf voodoo, mit dem in Dahomey (heute Benin) die Götter genannt werden, die aus den Menschen sprechen;<sup>119</sup> Vodun bedeutet aber auch Geheimnisse, ferner Amulette, Zaubersprüche, zuletzt die Rhythmen, die zur Anrufung der Götter gerührt wurden.<sup>120</sup>

Vodun ist ein Plural, Ausdruck für den Polytheismus des Haitianischen Götterkults. Daran hat die Verbindung mit dem Katholizismus der französischen Kolonialisten nichts geändert, eine fruchtbare Verbindung, mit dem protestantischen Puritanismus undenkbar. »Während

113 Ebd., 109.

114 Lewis 1975, Rouget 1980.

115 1987, 247. Dass dabei auch erotische Komponenten eine Rolle gespielt haben, darauf weisen sowohl Rouget (1980) wie auch Katner hin (1956). Die Beobachtung deckt sich mit einer von Van der Post gemachten Beobachtung auf dem Nyika-Plateau (Südafrika), wo der Höhepunkt der Trance mit dem Geschlechtsakt zusammenfiel (Van der Post 1973).

116 Plato schrieb diesen korybantischen Dionysostänzen eine reinigende Wirkung zu (Katner 1956); siehe auch Rouget 1997, 35.

117 Chapple & Reebe 1977.

118 1978, 363.

119 Pressel 1987, 109.

120 Ventura 1985, 20.



Katholizismus und Voodoo miteinander verschmelzen, gehen Protestantismus und Voodoo nicht zusammen«, schreibt Michael Ventura. »Im Protestantismus finden wir die Trennung von Körper und Geist am heftigsten, und alles, was das Ich, den egozentrischen Aspekt der Psyche erschüttern könnte, wird mit Horror betrachtet.«<sup>121</sup>

Der Voodoo nimmt katholische, aber auch vorchristliche Bräuche auf: gälische.<sup>122</sup> Ende des 17. Jahrhunderts verkauft Henry Cromwell, Bruder des Oliver und in dieser Funktion Gouverneur der irischen Insel, zwischen 30'000 und 80'000 irische Frauen und Männer als Sklaven an die westindischen Inseln.

Michael Ventura beschreibt die Annäherung irischer und afrikanischer Sklaven auf Haiti und die intensive Verbindung zwischen gälischen und afrikanischen Kulturen. Gemeinsames Totemtier wird die Schlange:<sup>123</sup>

Praktizierende Heiden aus Irland vermischen ihren Glauben mit dem der Afrikaner. Zwei grosse Ströme nicht-christlicher Metaphysik fliessen im Voodoo zusammen. Die Schlange war letzten Endes ein heiliges Symbol für beide, und die Abbildung von St. Patrick, der die Schlangen aus Irland herausführt, war genauso ein politischer Cartoon wie die Statue der Jungfrau Maria, die mit blossen Füßen eine Schlange zerquetscht. Dargestellt wird der Sieg der katholischen Kirche über das Heidentum.<sup>124</sup>

Indem die Sklaven die Schlange zum Sinnbild ihres Kultes erheben, nehmen sie symbolische Rache an einer Religion, die sie zugleich in Teilen adaptieren und in die eigenen Kulte einbauen.<sup>125</sup> Das Tier wird in den Riten tradiert, in den Gesängen verehrt und taucht in der Blues-Mythologie wieder auf. »Hear that long black snake moan«, singt Blind Lemon Jefferson, »Crawling King Snake« heisst es bei John Lee Hooker.<sup>126</sup>

121 1985, 33.

122 Ventura 1985.

123 Im Voodoo-Kult, könnte man verkürzt sagen, wurde die Legierung aus schwarzem Rhythmus und weissem Liedgut gewissermassen antizipatorisch ausprobiert.

124 Ebda., 31.

125 Die Schlange lebte weiter in den Tänzen von Marie Laveau, der mythisch umrankten Voodoo-Queen von New Orleans (Ventura 1985, 36 ff.)

126 Jim Morrison und die Doors haben eine schöne Version des Stückes aufgenommen. Es erschien auf »L.A. Woman«, ihrem letzten Album, das Morrison am liebsten zusammen mit schwarzen Bluesängern besungen hätte. Ihnen ist vermutlich das Anagramm im Titelstück gewidmet, halb Tribut, halb Männerphantasie: Mr. Mojo Rising (siehe den Abschnitt über Jim Morrison und den Blues im Kapitel »Mythen«).

Was vorschnell auf den Ausdruck phallischer Selbstvergewisserung reduziert wird, weist, über die Jahrhunderte und Kontinente, auf die zeremonielle Herkunft der schwarzen Musik.

Der Voodoo lässt sich verstehen als Akkulturationsprodukt in repressiven Zeiten, als »der verzweifelte Versuch«, in Venturas Worten, »die zerbrochene afrikanische Ästhetik wieder zusammenzufügen.«<sup>127</sup> Die Inkorporierung katholischer Elemente, halb Zwang, halb kreativer Akt, löst Wiedererkennungsprozesse aus. Ventura: »Die Schwarzen übernahmen die Christlichen Symbole weniger, als dass sie sie vielmehr wiedererkannten – und zwar als das wiedererkannten, was sie vor der Ankunft der Christen gewesen waren – und so haben sie diese Symbole wieder aufgeladen mit der ihnen eigenen schöpferischen Energie.«<sup>128</sup>

Die Voodoo- oder Vodun-Religion hält natürliche und übernatürliche Erscheinungen für gleichwertig; die einen durchdringen die anderen.<sup>129</sup> »In terms of the patterns of Haitian religion, possession is not abnormal, but normal; it is set in its cultural mold as are all other phases of conventional living.«<sup>130</sup> Über zweihundert Gottheiten stehen in Beziehung zu den Menschen, offenbaren sich täglich, am deutlichsten während den festlichen Zeremonien zu ihren Ehren, bei denen auch die Trommeln gerührt werden. Der Voodoo-Glaube besagt, dass der Besessene<sup>131</sup> beim Eintritt in die Trance von einem Geist bestiegen wird, dem *loa*. Dieser, als göttlicher Reiter, lenkt den Menschen als sein Pferd.<sup>132</sup> Nicht mehr der Mensch, sondern sein Gott zeichnet für sein Verhalten verantwortlich. »Was für eine furchterregende Vorstellung für unser westliches Bewusstsein«, sagt Ventura: »Anstatt das Ego zu erhöhen, demoliert diese Erfahrung es im Laufe dieses Zustands.«<sup>133</sup> Das hat zur Folge, dass das Erlebnis einer retrograden Amnesie verfällt: »Normally the peasant has absolutely no memory of any of ›his‹ physical behavior

127 Ebda., 47.

128 Ebda.

129 Ravenscroft 1964.

130 Herskovits 1950, zit. nach Deren, 320.

131 Im Abendland bezeichnenderweise pejorativ gebraucht. Siehe Michel Thévaux Arbeit über den Verlust des Wahnsinns in der modernen Leistungsgesellschaft, »Réquiem pour la folie« von 1995.

132 Ravenscroft 1964, 160.

133 1985, 19.

which occurred during the state of possession by the god [...] The possessed individual is definitely not held accountable for these actions.«<sup>134</sup>

Bei der Zeremonie ist das ganze Dorf zugegen, aber nicht als Publikum. Die »cleavage between actor and spectator«, die Jim Morrison als »central fact of our time« beschreibt,<sup>135</sup> ist dem Voodoo fremd. Seine Trance ist ein Theater ohne Bühne.<sup>136</sup> Erst in seiner Säkularisierung und den Aufführungen auf dem Congo Square von New Orleans wird aus dem Ritus eine Performance, aus dem Ritual ein Konzert.<sup>137</sup> In Haiti wird die Zeremonie vom obersten Priester geleitet, dem Hungan. Die Musiker und er müssen darauf achten, nicht selbst in Trance zu fallen.<sup>138</sup> Dafür werden die Ergriffenen von den Mittänzern betreut und geschützt.

An der Art des Tanzes wird sichtbar, welcher Gott den Menschen bestiegen hat. Zuerst macht sich der Met Tet bemerkbar, der persönliche Gott eines jeden, dann andere.<sup>139</sup> Die New Yorker Ethnologin Maya Deren geriet beim Versuch, die Voodoo-Musiker zu filmen, selbst in Trance und wurde während Stunden von der Göttin Erzulie ergriffen.<sup>140</sup> Der Bericht ihrer Entrückung ist das exakte Gegenteil dessen, was wir im übernächsten Kapitel vom Psychoanalytiker James Titchener über seine Erfahrung in Woodstock lesen werden.<sup>141</sup> Nicht Abwehr der Ekstase, sondern Unterwerfung unter sie.<sup>142</sup>

An die Stunden der Besessenheit kann sich Deren nicht mehr erinnern, nur noch an die Ereignisse davor. Zunächst habe sie sich wiederholt gegen den Einfluss der loa gewehrt. Dann sei sie plötzlich aufge-

134 Ravenscroft 1964, 160 f. Zur retrograden Amnesie als VWB-Korrelat siehe auch Ludwig 1966, Rouget 1980, Aktsein 1987.

135 1970, 29.

136 Auch Rouget spricht, in einem neueren Aufsatz, von theatralischer Ergriffenheit bei Voodoo-Zeremonien (Rouget 1997, 35).

137 Siehe den Abschnitt über New Orleans im nächsten Kapitel, »Das Konzert als Ritual«.

138 Deren 1953.

139 Der Begriff ist vermutlich eine Verballhornung des französischen »Maître de la tête«.

140 1953.

141 Siehe den Abschnitt »Ein Psychoanalytiker geht am Woodstock« im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

142 Der Bericht ist umso wertvoller, als die Einheimischen über ihr Trance-Erlebnis selbst nicht sprechen dürfen; im übrigen soll es äusserst selten passieren, dass Aussenstehende von einer loa ergriffen werden.

standen und in den Kreis der Tanzenden getreten. Die Trommler beginnen einen langsamen Rhythmus zu schlagen, schalten Breaks ein, was Gilbert Rouget »brisures du rythme« nennt.<sup>143</sup> Die Tänzerinnen und Tänzer, sich drehend und mit den Füßen stampfend, sinken in sich hinein, um sich bei jedem Break wieder aufzurichten. Jeder tanzt für sich, doch der Rhythmus der Trommeln, das gemeinsame Singen hält die Leute zusammen. Der Rhythmus wird schneller, die Breaks seltener, das Tanzen anstrengender.

Maya Deren berichtet, wie sie sich zu Beginn nur darauf konzentrierte, durchzuhalten. Sie merkt nicht mehr, wie ihr geschieht.

So focused was I, at that time, upon the effort to endure, that I did not even mark the moment when this ceased to be difficult and I cannot say whether it was sudden or gradual but only that my awareness of it was a sudden thing, as if the pace which had seemed unbearably demanding had slipped down a notch into a slow-motion, so that my mind had time, now, to wander, to observe at leisure, what a splendid thing it was [...] As sometimes in dreams, so here I can observe myself [...] It is when I turn [...] and see the others removed to a distance, withdrawn to a circle which is already watching, that I realize, like a shaft of terror struck through me, that it is no longer myself whom I watch. [...] Resting upon [the left] leg I feel a strange numbness enter it from the earth itself and mount, within the very marrow of the bone, as slowly and richly as sap might mount the trunk of a tree. I say numbness, but that is inaccurate. To be precise, I must say what, even to me, is pure recollection, but not otherwise conceivable: I must call it a white darkness, its whiteness a glory and its darkness, terror. It is the terror which has the greater force, and with a supreme effort I wrench the leg loose – ›I must keep moving I must keep moving‹ – and pick up the dancing rhythm as something to grasp at, something to keep my feet from resting upon the dangerous earth [...] So it goes: the leg fixed, then wrenched loose, the long fall across space, the rooting of the leg again – for how long, how many times I cannot know. My skull is a drum; each great beat drives that leg, like the point of a stake, into the ground. The singing is at my very ear, inside my head. This sound will drown me! [...] The white darkness moves up the veins of my leg like a swift tide rising; rising is a great force which I cannot sustain or contain, which, surely, will burst my skin. It is too much, too bright, too white for me; this is its darkness. ›Mercy‹ I scream within me. I hear it echoed by

143 1980, 139, siehe oben.

the voices, shrill and unearthly: ›Erzulie!‹. The bright darkness floods up through my body, reaches my head, engulfs me. I am sucked down and exploded upward at once. That is all.<sup>144</sup>

Bevor die Tänzerin das Bewusstsein verliert, ist sie an jenen Punkt gelangt, an dem Himmel, Hölle und Visionen verschmelzen. Was Ludwig<sup>145</sup> in dürre Kategorien packt und auch Akstein<sup>146</sup> und Dittrich<sup>147</sup> als Merkmale ekstatischer Besessenheit beschrieben haben, findet hier seinen Ausdruck: Der gänzliche Verlust rationaler Kontrolle. »A way into alternative reality«, wie David Byrne die Ekstase von Musik und Tanz beschreibt, »transporting the listener into kind of another dimension or another time.«<sup>148</sup>

Zunächst erlebt sich die Tänzerin als von der Musik unabhängig, versucht mit wachsender Anstrengung, den Rhythmus durchzuhalten. Der Beginn der Entrückung markiert das Gefühl einsetzender Mühelosigkeit. Der Rhythmus punktiert die Zeit, und diese löst sich auf im Rausch; je schneller die Trommler schlagen, desto langsamer fließt die Zeit: »As if the pace which had seemed unbearably demanding had slipped down a notch into a slow-motion, so that my mind had time, now, to wander, to observe at leisure, what a splendid thing it was.«

In die Seligkeit mischt sich Panik, das Glücksgefühl vor dem Selbstverlust schlägt in Terror um. »I must call it a white darkness, its whiteness a glory and its darkness, terror.« Die Angst steigt vom Boden aus in den Körper der Tänzerin; jetzt hält sie sich an die Musik, die sie in diesen Zustand gebracht hat. »It is the terror which has the greater force, and with a supreme effort I wrench the leg loose – ›I must keep moving

144 Deren 1953, 258-260. Maya Deren widerspricht energisch der These, wonach der Voodoo-Kult das Produkt von Hysterie oder Hypnose sei, wie sie zum Beispiel Ravenscroft vertritt (1964). Auch seine Abqualifizierung als Orgie halte genauen Betrachtungen nicht stand: »Haitians have ample opportunity to satisfy their sexual impulses elsewhere without making this a basic and constant element in the worship of their gods.« (Herskovits 1950, zit. nach Deren 1953, 320). Wie Feyerabend anmerkt, hat die Ekstase im Voodoo-Kult eine »feste, wenn auch noch nicht genügend erkannte materielle Basis, und die Untersuchung seiner Äusserungsformen [könne] unser physiologisches Wissen bereichern, vielleicht sogar berichtigen« (1976, 74).

145 1966.

146 1987.

147 1982.

148 Gespräch mit dem Autor, 1994.

I must keep moving« – and pick up the dancing rhythm as something to grasp at, something to keep my feet from resting upon the dangerous earth.« Innen und Aussen, Tanz und Musik, Ich und Es, Himmel und Erde gehen ineinander auf. Die Erzählerin wird zum Instrument, zur Trommel, spürt selbst die Schläge. »My skull is a drum; each great beat drives that leg, like the point of a stake, into the ground. The singing is at my very ear, inside my head. This sound will drown me!« Der Sound löscht die buchstäbliche Ordnung aus, die Erinnerung setzt aus, die Erzählung bricht ab. That is all.

*Selbstheilungsversuche: Drogen und Rock'n'Roll*

»When you're sick, music is a great help«, schreibt William Burroughs in »Junky«, seinem unsentimentalen Bekenntnis;<sup>149</sup> »once, in Texas, I kicked a habit on weed, a pint of paregoric and a few Louis Armstrong records.«<sup>150</sup> Das Buch erschien 1953 und beschreibt die Tage und Nächte eines Fixers. Dass es immer noch eines der besten Bücher über das Thema ist, sagt eine Menge über den Drogendiskurs. Ich kann hier keine Drogendebatte führen.<sup>151</sup> Ich möchte nur auf die Beziehungen hinweisen zwischen dem, was Burroughs im selben Atemzug nennt: Musik als Heilmittel, harte Drogen als Suchtmittel und Psychedelika als Ergänzung zu beidem.

Rock und Drogen sind ubiquitär, weil Rausch mit Kreation und diese mit Produktion verknüpft ist. Die Verwandtschaft hat auch mit Zuschreibungen zu tun. Indem die puritanische Gesellschaft den Rausch an Aussenseiter delegiert, muss sie sich ihres Aussenseiterstatus' versichern.

Rausch und Kreation. Lindsay Buckingham von den Fleetwood Mac verwendet Psychedelika auf der Suche nach dem »right brain stuff«, wie er es nennt.<sup>152</sup> Drogen sollen helfen, den traumnahen Zustand anzu-

149 Seine Schreibweise; mittlerweile hat sich junkie durchgesetzt.

150 1977, 28.

151 Diese ist, insbesondere hinsichtlich der engen Verflechtung von internationalem Drogen- und Waffenhandel der Dritten und den mitverdienenden Finanzinstituten der Ersten Welt, von Günter Amendt wiederholt und erhellend geführt worden (1990, 1992, siehe auch Grözinger 1991, Tanner und Renggli 1994). Für die psychologische und neurochemische Diskussion siehe Dittrich 1982. Ethnologische Aspekte behandelt de Rios 1990.

152 O.Q.

steuern, in dem Musik entsteht. Die Psychoanalyse nennt diesen Zustand regressiv; ich werde im übernächsten Kapitel Möglichkeiten und Grenzen dieses Begriffs diskutieren. Hier muss der Hinweis genügen, dass die Regression im kreativen Prozess kein Rückgreifen auf archaische Abwehrmechanismen bei temporärem Verlust autonomer Ich-Funktionen meint, sondern das Resultat von komplexen Transformationsprozessen darstellt. Im regressiven Zustand werden nicht die Leistungen des Ich herabgesetzt, sondern von irrationalen Wahrnehmungsformen ergänzt: *the right brain stuff*.

Musik und Drogen wirken als Ekstasetechniken aussereuropäischer Kulturen seit Jahrtausenden; im Vergleich dazu wirkt die Drogenkultur der Rockstars wie eine Fussnote. Der Drogenkonsum von Musikern erfüllt eine Doppelfunktion. Er fördert den kreativen Prozess und garantiert das Durchhaltevermögen. Drogen, wie die Musik selbst, stehen im Dienst der Kreation und der Produktion. Die Psychologie unterscheidet Halluzinogene 1. Ordnung wie Haschisch, LSD und das chemisch verwandte Psilocybin von Halluzinogenen 2. Ordnung wie die Opiate, Amphetamine und Barbiturate im engeren Sinn. Den bewusstseinsverändernden Substanzen stehen die bewusstseinstrübenden gegenüber, den ekstatischen Drogen die Leistungsdrogen.

Bei beiden Gruppen gilt das paracelsische »*dosis facit venenum*«, dass also die Menge einer Substanz über ihre Schädlichkeit bestimmt.<sup>153</sup> Was die Psychedelika von den Barbituraten unterscheidet, sind Rauschverlauf und Suchtpotential. Obwohl die Legalisierung weicher und die kontrollierte Abgabe harter Drogen an den Betäubungsmittelgesetzen abprallt, ist sich die Fachwelt einig: Psychedelika sind weniger gefährlich, als ihre Gegner behaupten, Barbiturate sind gefährlicher, als ihre Benutzer meinen. Psychedelika erweitern das Bewusstsein, Leistungsdrogen treiben es an oder dämpfen es.

Leistungsdrogen sind harte Drogen aus zwei Gründen: Weil sich bei dauerndem Gebrauch das Befinden verschlechtert. Und weil zur psychischen in unterschiedlich hohem Masse die physische Abhängigkeit auftritt. Unter die harten Drogen sind neben Opium, Kokain und ihren

153 Dass die psychedelische Erfahrung die Rauschunterdrückungstendenz der Gesellschaft transzendiert, steht ausser Frage, aber damit ist noch nichts über den Umgang mit ihr gesagt. »LSD turned hippies into yuppies«, sagt Frank Zappa (o.Q.). Die Neuauflage des Woodstock-Festivals zu dessen 25. Geburtstag gibt ihm recht (siehe den Abschnitt über Richie Havens im Kapitel »Mythen«).

Derivaten (Heroin, Crack usw.) Alkohol<sup>154</sup> und die als Designerdrogen verharmlosten Aufputsch- und Abtörnpräparate zu rechnen, die fernab öffentlicher Aufmerksamkeit einen zunehmend aggressiveren Graumarkt überschwemmen.<sup>155</sup> Die Zahl der Substanzen geht in die Tausende. Wann immer eine verboten wird, taucht sie, leicht verändert, unter neuem Namen wieder auf.

Auf die Musikproduktion übertragen heisst das, vereinfacht gesagt: Die einen Substanzen vertiefen einen ekstatischen Prozess, der mit Hilfe der anderen Abend für Abend, Platte für Platte, dem Publikum zuliebe aufgeführt wird. Dass harte Drogen die Rock'n'Roll-Produktion antreiben und ihre Protagonisten zugleich schwächen, ist kein Widerspruch. Musikerinnen und Musiker stehen unter einem Leistungsdruck, der ohne Stimulantien kaum zu bewältigen ist. Unablässiges Touren über riesige Distanzen hinweg, Schlafmangel, Desorientierung, 22 Stunden unterwegs, 2 Stunden Auftritt. Schliesslich die Forderung, dem selben Song Abend für Abend dieselbe Intensität abzupressen. Daran sind nicht nur Unbegabte gescheitert. Keith Richards:<sup>156</sup>

I never took drugs with the idea they were going to make me play better, and I think for most musicians the drug thing is a high-risk hazard of the game. If you're working 350 days a year and you're absolutely knackered and there's a little old guy on the show with you playing in the other group and you're thinking, ›I've got to drive five hundred miles tonight and do two shows tomorrow‹, you look at him and say, ›How do you do it, man?‹ ›Well, you take a couple of these.‹ And it starts off like that.<sup>157</sup>

Drogen und Musik gehören zusammen, auch im Rock'n'Roll. Harry Shapiro hat die gemeinsame Geschichte in einem Standardwerk »Waiting for the Man« von 1988 aufgearbeitet. Seinen Recherchen zufolge

154 Statt einer Debatte ein Zitat: »Whatever other drugs have been in fashion among musicians, alcohol has never been out of favour. In health terms, it has caused more problems than all the other drugs put together and claimed lives across the spectrum of popular music from Bix Beiderbecke to John Bonham. However, alcohol is an accepted legal drug in Western society. Its use is not surrounded by the excitement, fear and ignorance which attends the use of other drugs like heroin, cocaine and marijuana.« (Shapiro 1988, ix)

155 Die Einteilung mag neurophysiologisch diskutabel sein, psychologisch ist sie zwingend. Ich will mit dieser Einteilung die legalistischen Aspekte der Debatte unterlaufen.

156 Er glaube nicht an Hitparaden, pflegt er zu sagen. Zwanzig Jahre lang habe er die Liste potentieller Drogentoter angeführt und lebe immer noch.

157 Zit. nach Boyd et al. 1992, 61; siehe auch Boyd 1992.



reicht die Verbindung in die Zeiten der amerikanischen Medicine Shows des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zurück, als reisende Quacksalber ihre mit Kokain und Opiaten versetzten Allheilmittel unter die Leute brachten.<sup>158</sup> Um das Publikum anzulocken, spielten Musiker zur Begleitung auf. Hank Williams, Jimmy Rodgers, Ophelia Simpson, sogar Little Richard haben für solche Medicine Shows gearbeitet. »At one time or another, most of the top Memphis bluesmen and street singers worked the medicine shows«, schreibt Bluesexperte Bruce Cook. »The medicine show was regarded by the blues singers as a kind of paid vacation from the rigors of town life, something they did for fun.«<sup>159</sup> Zum Spass gehörte, sich mit den angepriesenen Substanzen einzudecken.

Was dann die Drogen in die Musikszene einband, war nicht der Verkauf, sondern ihr Verbot. Die prohibitive Drogenpolitik entwickelte sich aus dem Harrison Narcotics Act von 1914, ergänzt durch den Marihuana Tax Act von 1937. Mit dem Drogenverbot kam die Drogenbürokratie: Eine Narcotics Division wurde eingerichtet, 1920 in die Prohibition Unit desselben Departements eingegliedert. 1927 entstand das Prohibition Bureau und schliesslich 1930 das Bureau of Narcotics.

Sein Vorsteher war Harry Jacob Anslinger, ein glühender Rassist aus Pennsylvania, Rivale von J. Edgar Hoover. Anslinger machte den Kampf gegen Drogen, besonders gegen Marihuana zu seinem Lebensziel. Mit seinen Erfindungen, Verleumdungen und fingierten Statistiken alimentierte er während dreissig Jahren die öffentliche Meinung in Drogenfragen.<sup>160</sup> Anslinger kämpfte dabei nicht nur gegen Drogen, sondern gegen alle, die nicht weiss waren, angelsächsisch oder protestantisch. Um trotz Wirtschaftsdepression vom Senat die nötigen Gelder zugesprochen zu bekommen, begann er mit Hilfe der Hearst-Zeitungsgruppe, in die er eingeehert hatte, das Drogenverbot durch Drogenverteufelung zu legitimieren. Cannabis Sativa, der indische Hanf mit seinen psychotropen Wirksubstanzen, darunter Tetrahydrocannabinol

158 Dass man damit reich werden konnte, zeigt die Karriere der Familie Rockefeller. Nelsons Urgrossvater William Avery Rockefeller verdiente soviel Geld, dass er seinem Sohn J.D. Rockefeller den Einstieg ins Ölgeschäft ermöglichte (Shapiro 1988, 13).

159 Zit. nach Shapiro 1988, 15.

160 Nicht nur in Amerika, und nicht nur bis in die Sechziger: Viele Mythen insbesondere um das Haschisch, die noch heute und auch bei uns ventiliert werden, lassen sich auf die Anslingersche Propaganda zurückführen.

(THC),<sup>161</sup> war während Jahrhunderten wild gewachsen, angebaut und genossen worden. Auch Kokain und Opium wurden in den USA lange Zeit als Heil- und Genussmittel empfohlen.

Von beidem schrieben die Zeitungen jetzt nichts mehr. Sie schrieben vielmehr über das mexikanische Marijuana, das chinesische Opium, das südamerikanische Kokain. Unter Anslingers Regie wurden aus Haschischrauchern Massenmörder, aus Morphinisten Zombies und aus Koksern Vergewaltiger, vor allem die Afroamerikaner.<sup>162</sup> Eine Linie Koks, und der schwarze Mann fällt weisse Frauen an.<sup>163</sup> Ein Joint, und der aufrechte Hafearbeiter vergewaltigt seine sechsjährige Tochter.<sup>164</sup>

Anslingers Propaganda spiegelt das binäre Denken des Puritanismus. Das verhalf seiner Kampagne zum Erfolg, doch mit dem Erfolg kamen die Legitimierungsprobleme. Einerseits konnten die Anwälte von Gewaltverbrechern jetzt die – drogenbedingte – Unzurechnungsfähigkeit ihrer Klienten anführen. Andererseits waren diese Drogenkonsumenten nicht leicht zu finden. Der Genuss illegaler Substanzen in den USA nahm zu, doch lange nicht so schnell, wie das Bureau of Narcotics behauptete. Wo keine Konsumenten sind, lassen sich keine Verhaftungen durchführen und keine Budgeterhöhungen rechtfertigen. Da Anslinger weder den Marihuanakrieg noch seine Kampagne aufgeben wollte, besann er sich auf eine neue Zielgruppe. Also führte er Krieg gegen jene, die berühmt waren, eine schwarze Hautfarbe hatten und Marihuana rauchten: Jazzmusiker. »Anslinger had kept a special file on musicians since the early thirties«, schreibt Shapiro, »and [he] began to pinpoint well-known personalities, film stars, musicians, to extract the maximum

161 Und gegen 400 andere Substanzen, die das Hanf als Öl und Heilmittel für Beschwerden aller Art empfehlen. Die Blätter der Pflanze eignen sich zur Anfertigung von Schnüren und Kleidern, sogar zum Häuserbau – als Isolationsmaterial.

162 Die Zeitungen schrieben aber nicht, dass Kokain von den Plantagenbesitzern an die schwarzen Baumwollpflücker verkauft wurde, um ihre Leistung zu steigern.

163 Heute, rappt Gil-Scott Heron auf seiner Platte »Spirits« von 1994, wird umgekehrt argumentiert. Wenn immer möglich werden Morde an Schwarzen als »drug related« taxiert, so spart man sich die Untersuchung.

164 Es ist aufschlussreich, wie oft in solchen Geschichten Drogen mit Sexualität in Zusammenhang gebracht werden. Dass die Drogendebatte sich bis heute an solchen Phantasien entzündet und auch sonst frei von jeder Kompetenz verläuft, lässt nur einen Schluss zu: In beiden Fällen kehrt das Verdrängte wieder.

exposure for the minimum effort. This became known as the ›star-bust syndrome‹.«<sup>165</sup>

Der Zweck des Verbots ist seine Übertretung, habe ich Marcel Mauss zitiert. Der Satz ist umkehrbar. Keine Aufrechterhaltung des Verbots ohne den Nachweis seiner Übertretung. Der Puritanismus braucht Drogen mehr als seine Gegner. »LSD erzeugt psychotisches Verhalten in denen«, schreibt McKenna, »die es nie genommen haben.«<sup>166</sup>

**I don't want not get stoned** Repression, Kreativität und Produktion: »I need a little cocaine to give me energy. I need a little liquor to give me courage. And I need a little pot to give me inspiration« hat Gitarrist Michael Bloomfield einen Kollegen zitiert und ergänzt; »I believe this to be the case for many musicians.« Er selbst tendiere »to stay slightly fucked up all the time«. Bloomfield starb am 25. Februar 1981 an einer Überdosis Heroin.

Alkohol zum Sozialisieren, Marijuana zum Inspirieren, Kokain zum Energetisieren, Heroin zum Narkotisieren. Heroin ist ein Schmerzmittel, das beste von allen, sagt Eric Clapton. Im Heroinrausch fühle er sich wie in Baumwolle gepackt. Man hält die langen Flüge aus, die Interviews, das Warten im Hotel, beim Soundcheck, in der Garderobe, im Lieferwagen, in der Limousine. Am liebsten würde er den ganzen Tag über schlafen, sagte Kurt Cobain.

Heroin macht die Leere nach dem schönen und die noch grössere Leere nach dem schlechten Konzert vergessen. Weil im Rock'n'Roll mehr Spannung aufgebaut wird, als kathartisch über ihn abgeführt wird,<sup>167</sup> fühlen sich Musiker am Konzertende nicht befreit oder wenigstens erschöpft, sondern das Gegenteil davon. »When I come off stage I don't feel a great feeling of release in any way«, haben wir von Nick Cave gehört, »like an exorcism on stage, that kind of blurting out emo-

165 Das System funktioniert bis heute, wie Keith Richards in einem seiner berühmten Einzeiler formuliert hat: »When I wasn't high, I was in court« (zit. nach Shapiro 1988, 150). Die Stones sind ein beliebtes Objekt der englischen Justiz gewesen, die sich dabei derart ereiferte, dass sogar die Londoner Times in einem Leitartikel mit dem berühmt gewordenen Blake-Zitat »Who breaks a Butterfly on a Wheel?« für die Gruppe Partei ergriff und die Richter zur Verhältnismässigkeit mahnte (siehe Scaduto 1975, Bockris 1992, Andersen 1993. Zur Drogengeschichte der Stones insbesondere: Greenfield 1975, Sanchez 1993, Booth 1984).

166 Zit. nach Rättsch 1993, 99.

167 Ich komme noch darauf, siehe das Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

tions, like some kind of primal scream therapy.«<sup>168</sup> Bob Geldofs Probleme sind deshalb nicht Drogen, sondern Drogenabstinenz.

After a concert, and after you've eaten, changed, and showered, there's never much to do in a town. It is the peak of your day. To bring yourself down and to enable yourself to go to bed and sleep at a reasonable hour, you would all gather in someone's room and smoke a few joints and chat before turning in at three or four. It was a nice convivial relaxing thing, but I couldn't stand the smell of the stuff, it still made me nervous after all those years. I also couldn't stand the same conversations that went on every night; it was like being in the pub.<sup>169</sup>

Drogenbenutzer haben ein ambivalentes Verhältnis zu ihren Substanzen. Auch unter den Musikern gibt es kaum einen Ex-Junkie, der seine Interviews nicht mit Anekdoten aus seiner Vergangenheit dekorieren würde, vorgetragen in einem Tonfall zwischen Rechtfertigung und Selbstverurteilung. Die Rockmythologie ist besessen von der Ästhetik des Verfalls und seiner Glorifizierung. Die Analyse solcher Drogensongs wäre mehrere Bücher wert;<sup>170</sup> was ihre Ambivalenz betrifft, kann man sich auf eine Strophe beschränken. Evan Dando hat sie geschrieben, Sänger der Lemonheads:

168 Gespräch mit dem Autor 1986, siehe den Abschnitt »Nick Cave und der gute Gott von Tupelo« zu Beginn der Arbeit.

169 Geldof 1986, 225.

170 Die Liste ausgewiesener Drogensongs geht in die Hunderte. Auflistungen finden sich etwa bei Joyson 1984, Macken et al. 1980, Marsh et al. 1991, 532 ff., Savage 1994b, Shapiro 1988. Es ist interessant, dass in den Songs die Eigenschaften der Substanz stark mit der Einstellung ihrer Chronisten korrelieren. Über Heroin sind allenfalls beschreibende, niemals aber empfehlende Lieder bekannt. Auch Lieder über Kokain und Barbiturate beschreiben mehr Qualen als Wonnen. Songs über Haschisch dagegen sind oft humoristisch, Songs über LSD und Psilocybin hymnisch. Was im Drogendiskurs immer wieder verwechselt wird, ist Ursache und Wirkung. Viele Songs haben ihre Inspiration in halluzinatorischen Erlebnissen, handeln aber nicht davon. Andere haben eine halluzinative Qualität, die aber weder von Drogen herrührt noch auf sie verweist. Insbesondere aussenstehende pressure groups und Organisationen wie CIA oder FBI haben regelmässig Drogenappelle in Songs gelesen, die gar keine enthielten: »Bridge over Troubled Water« von Simon & Garfunkel, »Happiness is a Warm Gun« von den Beatles (Shapiro [1988] diskutiert das Thema auf den Seiten 177 f.). Umgekehrt haben mehrere Songs die Radiozensur unterlaufen, obwohl sie offensichtlich von Drogenerlebnissen handeln. »Pass the Dutchie« von Musical Youth, »Minnie the Moocher« von Cab Calloway waren Hits für den Mainstream, aber es sind Drogensongs im eigentlichen Wortsinn. Der erste deutet die Marihuana-Hymne »Pass the Koutchie« (Ganja-Pfeife) von den Mighty Diamonds um. Der zweite behandelt die Affaire der Protagonistin »with a bloke named Smokey / she loved him though he was cokey / He took her down to Chinatown / Showed her how to kick the gong around« (siehe ebda. 43). Eine faszinierende Liste von Songs und Substanzen enthält das wunderbare Buch »Rocklists« von Marsh et al. (1981, vollständig überarbeitet 1991).

Don't wanna get stoned  
 But I don't wanna not get stoned

deklamiert er.

I don't wanna not get stoned  
 Wanna knock things down  
 I'm not gonna knock things down  
 But I don't wanna not get stoned so I'm not gonna not knock things down  
 (▷Dawn Can't Decide, 1993)

Bejahung durch doppelte Verneinung.

**Haschisch und Perrier** Drogen sind »kulturelle Konstrukte«, in den Worten des Historikers Jakob Tanner,<sup>171</sup> im Rock ist die These umkehrbar. Jeder Substanz ein Musikstil und fast umgekehrt.<sup>172</sup> »The sixties was hashish and Hendrix«, schreibt Michael Des Barres »the seventies was cocaine and herpes, and the eighties are Perrier and push-ups.«<sup>173</sup>

Die Rock'n'Roller der Fünziger, liesse sich im selben Stil verkürzen, lebten von Aufputzmitteln.<sup>174</sup> Den LSD-Implosionen entsprach die lyrische Verrätselung der Psychedelik. Die Schleppsynkopen des Reggae und der Dub-Abmischtechniken replizieren das zeitlupene Marihuana-High. Die Mods schwörten auf Aufputzmittel, die Punks auf Amphetamine. Das Rattern des Techno-Beats ist ohne das Euphorikum Ecstasy (DMT) nicht zu ertragen. Im Stakkato des Rap bildet sich der Kokainflash ab.<sup>175</sup> Der Drogenrausch verlängert sich in Sound, Struktur und Text.

171 Im Gespräch mit Radio DRS 2, ausgestrahlt am 2. August 1994. Siehe auch Tanner et al. 1994.

172 Man sollte in diesem Zusammenhang darauf hinweisen, dass Drogenabstinenz noch lange kein Zeichen für Einfallslosigkeit sein muss, im Gegenteil: Zwei der komplexesten Gesamtwerke des Rock'n'Roll, die Musik von Frank Zappa und Prince, sind von erklärten Drogenverächtern konzipiert worden. Statt zu koksen haben sie sich Studios gebaut und darin eine beachtliche Menge von Material komponiert und aufgenommen.

173 1984, zit. nach Murray 1989, 32.

174 Eine Vorliebe, die sich beim Punk im Amphetamin niederschlug.

175 Vom Kokain weiss man auch, dass es nicht nur die Musik, sondern auch ihre Produktion beeinflusst. Seit den siebziger Jahren spricht man von Kokainsound, mit dem die geleckten Produktionen der Westküste assoziiert werden. Kokainsound meint: schimmernde Produktion, luxuriös in den Höhen und Bässen, aseptisches Klangbild. Ich habe viele Musiker nach dem Zusammenhang zwischen Kokain und Klangbild gefragt; Andy Prieboy von der Gruppe Wall of Voodoo hat die interessanteste Erklärung gegeben. Seiner Erfahrung nach schnupfen viele Produzenten Kokain, um mit Überzeiten und Nacharbeit fertig zu werden. Mit zunehmendem Konsum verändert sich das Hörverhalten: Höhen und Tiefen werden weniger gut wahrgenommen und am Mischpult korrigiert.

Offenbar lässt sich das »rightbrain stuff« über Psychedelika besser stimulieren als mit Barbituraten.<sup>176</sup> Haschisch hilft beim Schreiben, nicht beim Spielen. Kokain hilft beim Durchhalten, weniger beim Komponieren.<sup>177</sup> »I smoke dope quite a bit and that really does help«, sagt Sinéad O'Connor; »not when I'm onstage or in the studio performing – it sort of fucks you up – but when I'm actually writing, because it opens your mind up.«<sup>178</sup> Präziser Joni Mitchell: »Writing is a more neurotic, a more dangerous art form, psychologically speaking [than performing music], because there you have to make the mind crazy.« Sie hält »any change of consciousness« für stimulierend, die Frage ist nur für wie lange. »Pot tends to make you tactile, sensual. It warms the heart, for about the first fifteen minutes. Then it starts to fog you over.« Kokain wiederum »can give you an intellectual, linear delusion of grandeur«, doch »it can create great insanity real very quickly«.<sup>179</sup>

Mittlerweile hat sie die Nüchternheit wiederentdeckt.

Out of desperation ,when you have no inspiration, [you may try] to stimulate it with the addition of something artificial. But with the straight mind, the little shocks of daily existence can be enough; you go out the door of your house in one mood and you run into something that either elevates or depresses that mood; that change of mind could be the stimulation needed for the creative process. The straight mind is ultimately the best because it's the long-distance runner of them all. With the others, the road is too dangerous; it can burn you out, and kill your talent.<sup>180</sup>

»I've been creative on alcohol and marijuana and cocaine«, sagt Don Henley. »I've also had my creativity completely blocked by all three.« Ähnlich Paul Kantner von den Jefferson Airplane: »In our generation, some drugs got out of control and were bad; some were quite good.«

176 Dieser zugegebenermaßen verkürzten Darstellung entspricht Ernst Kris' Konstrukt von der Regression im Dienste des Ich beim schöpferischen Prozess: Regression bei der Inspiration, Sublimation bei der Transpiration. Siehe dazu den Abschnitt »Ernst Kris im Dienste des Ich« im Regressionskapitel.

177 Kokain steigert die Leistung, verändert aber auf die Dauer nur deren Einschätzung. Wie bei Amphetamin und seinen Derivaten verwischt sich mit zunehmendem Gebrauch die Grenze zwischen Konzentration und Obsession. David Bowie hat berichtet, während den Aufnahmen zu »Low« tagelang an einem Riff oder einer Keyboardfigur herumgebaut zu haben, die bei nüchterner Betrachtung banal klangen.

178 Zit. nach Boyd et al. 1992, 58.

179 Zit. nach ebda., 56.

180 Zit. nach ebda., 61.

Klar ist nur: gute Schreiber bleiben es in jedem Zustand, während die Schlechten bloss schlechter werden.<sup>181</sup>

Zu Beginn veredeln Drogen die Musik; am Schluss braucht's Musik, um die Drogen auszuhalten: Musik als Entziehungskur. »Next day I was worse and could not get out of bed«, schreibt William Burroughs über einen Entzugsversuch. »So I stayed in bed taking nembies at intervals. At night, I would take two strips of benzedrine and go out to a bar where I sat right by the jukebox.«<sup>182</sup> Die Entwöhnung der einen Sucht durch eine andere, ein beliebter Selbstheilungsversuch.<sup>183</sup> Musik, die erste Sucht jedes Musikers, ist keine schlechte Wahl.<sup>184</sup> Steven Tyler, Sänger bei Aerosmith, zählt »Rip This Joint« der Stones zu seinen Lieblingsstücken; er tanzte sich dazu in der Klinik die Entzugssymptome

181 Musiker wie Paul Simon oder Neil Young, einst regelmässige Nutzer, haben das Marihuana mittlerweile abgesetzt.

182 1984, 28.

183 Alkohol statt Heroin, Kokain statt Alkohol und Jesus Christus oder L. Ron Hubbard statt allem anderen.

184 Musiktherapie hat sich insbesondere bei schweren Depressionen und Psychosen bewährt, die auf herkömmliche Therapien nicht ansprechen. Schon Platon schrieb den korybantischen Dionysostänzen eine reinigende Wirkung zu (Katner 1956). Die Therapie bestand darin, das der Patientin entsprechende Tanzstück zu finden: »Once the tune to which the patient responded had been discovered, a single application of this dance and music therapy was often sufficient to lift the affliction for a whole year.« (Lewis 1966, S. 66) Musik werde nicht eingesetzt um zu beruhigen, schreibt Rihm, »sondern um dort anzusprechen, wo emotionaler Stillstand und Sprachlosigkeit vorherrschen, also um das dort ruhende eigene Bewegungspotential zu mobilisieren.« (1991, 14) Im ekstatischen Zusammenhang interessant die Terpsichoretrancetherapie oder TTT des brasilianischen Musiktherapeuten David Akstein (1977, ausführlicher 1987). Diese Behandlungsform zielt darauf ab, sagt ihr Entdecker, »den Patienten in eine archaische Situation regredieren zu lassen, hält aber die Freiwerdung seiner extrem angespannten Emotionen unter Kontrolle« (1987, o.S). Der Patient wird aufgefordert, sich mit geschlossenen Augen auf ein Problem oder eine Fragestellung zu konzentrieren. Dann wird, mit einer Frequenz von 0,6 Hz, Hyperventilation erzeugt. Schliesslich setzt die Samba-Band (oder ihre Aufnahme) mit dem Eröffnungssong ein, der bei jeder Sitzung derselbe ist. Dazu werden die Patienten angehalten, in unnatürlicher Körperstellung um die eigene Körperachse zu rotieren zwecks Stimulation der Gehörgänge, wobei die Rotationsbewegungen schnell, aber nicht notwendigerweise zum Rhythmus der Musik erfolgen. Wenn die Trance einsetzt, wird der Patient vom Therapeuten behutsam verlangsamt und in den Rhythmus der Musik eingependelt. Während der ganzen Sitzung wird nicht geredet. Das Drehen um die eigene Körperachse ist eine bekannte Ekstasetechnik, sie soll »so alt wie die Menschheit« sein (Ringger 1977, 7). Bekannt geworden ist sie beim Tanz der türkischen Derwische, der dem streng geregelten Ablauf der Musik folgt, bis die Musik völlig mit den Bewegungen übereinstimmt. »Sie verschmilzt mit ihnen und trägt symbolische Bedeutung mit.« (Ringger 1977, S. 12)

weg. »Wenn ihr euch unterdrückt fühlt oder depressiv, beschafft euch 'ne billige Gitarre und schliesst sie an«, sagt Patti Smith.<sup>185</sup>

Von Alison Moyet und Bill Hurley ist im Gespräch beiläufig zu erfahren, sie hätten klinische Depressionen singend überwunden.<sup>186</sup> Beide verfügen über eine modulationsfähige Soulstimme und haben mit Soulplatten ihr Comeback angetreten. »I had a nervous breakdown«, erinnert sich Hurley einige Jahre später,

and I lost my voice completely, even to the point of talking, and even after a long period of time. I felt really bad, depressed for about eight months, something like that. And then I started to come out of it – by singing. [...] I gradually started to sing again. And through not having done it for a while I managed to make the range [of the voice] bigger by practising scales every day. My voice is almost three octaves now, which is much more than it used to be.<sup>187</sup>

Singen, schreibt Bob Geldof, ist der grösste Rausch von allen:

Success is a self-propagating phenomenon. Within a couple of months I'd developed enormous self-confidence. Before I had been nervous, but now I was flooded with the sensation that I had found what I was born to do. Suddenly the peg fitted the hole. I didn't think about it too much, but I found the whole experience of being in a band so liberating, a total catharsis. You could lose yourself in the band and the music, but you could stay in control. You were lost but your senses were razor sharp. It was better than any high I'd known. You could scream and beat the demons out of you. You could do anything on stage and it was acceptable. [...] Everything became irrelevant but the moment. All my nervous energy was dissipated. My nerve ends were fused and focused on one point. All my exhibitionist tendencies were catered for. My frustration had an outlet. My ego was gratified. My senses calmed. My awkwardness became an asset. And I had fun, utter fun.<sup>188</sup>

Musik, die Droge ohne Nebenwirkung.

185 Zit. nach und übers. von Scherer 1983, 176.

186 Gespräch mit dem Autor, 1986 (Hurley) und 1994 (Moyet).

187 Gespräch mit dem Autor, 1986.

188 Geldof 1986, 134.



## *Das Konzert als Ritual*

*// Sünde und Synkopen in New Orleans / Saturday Night, Sunday Morning / Looking for the Big Beat / Erinnerung an den Congo Square / Vollmond über dem Tipitina's / Dr. John und die Frage der Tonart / Voodoo Lounge, Ekstase und Ennui / Aufführungen / Ja sagen, wenn alle Yeah rufen? / Guns N'Roses, die Who: Musik im Kolosseum / Der Protest des Sängers, das Schweigen der Menge: Bruce Springsteen / Is this the way to behave at a Rock'n'Roll concert? / Tanz und die Fesseln der Sprache / Fliegende Posaunen: Fishbone / Der uterale Beat / Trommelwirbel //*

Der Psychoanalytiker spricht von der »orgastischen Lösung und Transformation«, der Rocksänger von »ecstatic emancipation«, die Ethnologin von der »white darkness«; die Sprache ist verschieden, der Prozess ist derselbe; er konvergiert zu dem, was Dittrich den »invarianten Kern« ekstatischer Erlebnisse genannt und mit den verkürzten Dimensionen Himmel, Hölle und Visionen umschrieben hat. Die Zustände sind auch beim Rock'n'Roll anzutreffen, wo er seine Ekstase zeremonienhaft vollzieht: im Konzert, mit dem Sänger auf der Bühne und den Tanzenden im Dunklen.

Bevor ich auf das Rockkonzert als Ritual eingehen und die Rolle der Mitwirkenden während seiner Zeremonien aufschlüsseln kann, muss ich den invarianten Kern des ekstatischen Erlebnisses in den Kontext der Rockproduktion stellen. Dazu ist zu zeigen, wie das eine innerhalb der anderen funktioniert. Ich möchte dieses Verhältnis vor Ort erklären. Die Reise führt nach New Orleans, der Stadt des permanenten Wochenendes: immer Samstagabend, immer Sonntagmorgen.

### *New Orleans, ein Spiel mit dem Feuer der anderen*

Von Norden herkommend, mit Zwischenhalt in Chicago, von dort dem Mississippi entlang Richtung Süden und Golf von Mexico, rechts glitzert Memphis in der Nachmittagssonne, links verschwimmen die Felder am Horizont, bleibt man angeschnallt und ist vorbereitet. Man hat

die Bücher gelesen und die Musik gehört, Doctor John, Johnny Adams, die Neville Brothers, Irma Thomas, Zachary Richard, Delbert Mc Clinton. Kennt sich in den lokalen Stilen aus, Cajun und Gospel, Second Line, Soul und Rhythm'n'Blues. New Orleans, Sünde und Synkopen im mythischen Süden. Eine dreihundertjährige Imprägnierung indianischer, französischer, spanischer, karibischer, kreolischer, afrikanischer und amerikanischer Mentalitäten. Die musikgewordene Utopie vom Zusammenleben der Kulturen. Die katholische Verlockung im protestantischen Süden.<sup>1</sup>

So kann mich nicht erstaunen, dass der beleibte Anwalt auf dem Nebensitz mit seiner Nachbarin kennerhaft die Neville Brothers erörtert, während die Maschine die Sümpfe von Louisiana überfliegt. In New Orleans wird die Ekstase produziert, man könnte sagen, sie sei hier entstanden. Das Leben soll hier ein Fest sein und das Sterben auch, sogar die Begräbnisse verklingen in Jazzmusik. »This is the Big Easy«, lockt Dennis Quaid im gleichnamigen Film. Wie soll man widerstehen, wenn schon Ellen Barkin jeden Widerstand aufgibt?

Stattdessen dann das: eine verkommene Trabrennbahn inmitten der Stadt, Sand und Stein und bleiches Gras. Der Boden übersät mit Bierdosen, Essensresten, Zeitungen. Kaum Bäume auf dem Gelände, höchstens Zelte, in denen es noch heisser ist als draussen, unter dem schleimigen Sonnenlicht. Und wenn die Sonne nicht scheint, regnet es, am zweiten Wochenende wadet die Menge im Schlamm.

Unbeirrt spielen die Musiker zum Tanz auf, die Rhythmen dringen aus den Zelten, wehen über das Gelände. Das Publikum kommt aus ganz Amerika hierher, das Jazz & Heritage Festival von New Orleans gilt als das beste seiner Art. So gute Musik ist so billig nirgends zu haben. Auf zehn Bühnen wird siebeneinhalb Stunden täglich musiziert. 38'000 Zuschauerinnen und Zuschauer besuchen am Eröffnungstag das Gelände, 150'000 kommen am ersten Wochenende, ein neuer Rekord. Sieben Tage lang wird hier gespielt, von morgens um halb zwölf bis abends um sieben. Nachts gehen die Konzerte in den über 150 Clubs los, die Gala-Abende in den Konzerthallen wie dem Saenger Theatre, dem Municipal Auditorium im Louis Armstrong Park.

Dazu die Stadt als Kulisse. New Orleans uptown, das sind die Balkone im Vieux Carré, die Residenzen an der Charles Street, die Missis-

1 Siehe Hannes Rossacher, 1989 in der »Musikszene« beim ORF.

sippi-Dampfer, die lärmige Fröhlichkeit auf den Strassen, der Lärm in den Clubs. Hier ist alles so, wie es einem erzählt wurde, die Klischees in Technicolor und dreidimensional. »New Orleans«, sagen die Einheimischen trocken: »We call it Disneyworld for adults«.

Ein präzises Kompliment, da es das Fassadenhafte der Stadt mitmeint, ihre freudige Kulisse. Was sich dahinter verbirgt, versteht man erst später. New Orleans hat eine der höchsten Kriminalitätsraten der USA, Arbeitslosigkeit und Analphabetismus steigen im Staat Louisiana schneller an als anderswo. Nach dem ersten Wochenende meldet die lokale Tageszeitung den 112. Schusstoten seit Jahresbeginn. Es ist Ende April. Und weder die Musik noch die schönen Balkone mögen am Rassismus in dieser Stadt etwas zu ändern. Vor anderthalb Jahren wurde der Republikaner David Duke, einst Mitglied des Ku-Klux-Clans, beinahe zum Gouverneur von Louisiana gewählt.<sup>2</sup> Hat es mit Segregation oder der Wirtschaftslage zu tun, dass so wenig Schwarze ein Festival besuchen kommen, zu dem sie in grosser Mehrheit aufspielen, ein Festival, das wie kein anderes die Kulturen zusammenbringen will? Warum bildet sich denn, wenn dem so ist, die Rassentrennung auf dem Gelände ab – Gospel und Jazz für die schwarze Minderheit, der Rest für die Weissen?

So stakse ich verunsichert, als steifer Europäer, durch die gutgelaunte Menge. Ringsum lachende Münder unter Sonnenbrillen, Baseballkappen und Marihuanawölkchen; das amerikanische Publikum mit seinem Talent, Spass zu haben, wenn es erwartet wird. Die ersten Konzerte dringen wie von ferne ans Ohr, es dominiert das Gefühl, ausgeschlossen zu sein. Bob Dylan hat seinen ersten Auftritt am »Jazz Fest«, wie es hier heisst, liefert ein packendes, aber zerrissenes Konzert ab. Ausgefranzte Interpretationen wechseln mit Momenten schmerzhafter Klarheit. Es kommt einem vor, als konzentrierte er sich auf einzelne Geschichten, bevor er sich zwei, drei Lieder lang erholt. »Tangled Up in Blue«, der Reisebericht für Ruhelose, geht besonders nahe. »I drifted down to New Orleans«, singt er, »I was lucky to be employed.« Es gibt immer etwas zu tun, auch in New Orleans.<sup>3</sup> Die Frage ist nicht was. Die Frage ist wie.

<sup>2</sup> Die Reise fand im Frühjahr 1993 statt, am 24. Jazz & Heritage Festival.

<sup>3</sup> Ich komme gegen Ende der Arbeit, im Zusammenhang mit Dylans Bluesverständnis, auf diese Zeile zurück (siehe den Abschnitt »Runter auf den Highway 61« im letzten Kapitel).

Samstagabend, Sonntagmorgen

»Who's married?«, fragt, am nächsten Tag, ein Sänger sein Publikum. Die meisten strecken auf, einige warten. Der Sänger sagt »good. And who's shacking?« Ein paar melden sich zögernd. Schliesslich: »Okay. And who's been lying?« Alle lachen, während Johnny Adams seine Kunstpause macht und dann die zweite Pointe nachschiebt. »I'm shacking and lying, too, I'm an American.« Es tun und davon schweigen, abends auf Aufriss gehen und morgens darüber schweigen: ein Nationalsport.

Poetischer formuliert es der ›Stormy Monday Blues‹, geschrieben 1943 von T-Bone Walker, gesungen von allen, die das Gefühl kennen:

Eagle flies on Friday  
 And Saturday I go out to play  
 Sunday I go to church  
 And I kneel down and pray

Am Abend der Blues auf dem Barstuhl, am Morgen der Gospel in der Kirchenbank. Am Samstag die Sünde, am Sonntag die Reue, die zwar nicht lange anhält, aber das ist nicht die Frage. In New Orleans wird Musik für beide Tageszeiten und beide Orte gespielt. Was anderswo separiert wird, gerät hier durcheinander. Der Samstagabend hat die Innigkeit des Sonntagmorgens, der Sonntagmorgen die Leidenschaft des Samstagabends. Wie Bruce Springsteen sagt: »I wanted Saturday night and Sunday morning – but I also wanted Monday through Friday. [...] Those are the days everybody's got to live with. So I wanted a music to live with – truth and consequences.«<sup>4</sup>

Das ist nicht nur angenehm, weiss der Erzähler des ›Stormy Monday Blues‹.

They call me Stormy Monday<sup>5</sup>  
 But Tuesday's just as bad  
 Wednesday's worse  
 And Thursday's also sad

T-Bone Walker spielt das Stück mit einem schweren Bläsersatz im Hintergrund. In der Version von Junior Wells und Buddy Guy, live in Chicago, 1966, verdampft der Song auf die Essenz. Bass und Besenschlag-

<sup>4</sup> Zit. nach Flanagan 1990, 152.

<sup>5</sup> T-Bone Walker singt noch »they call it Stormy Monday«, aber er ist der einzige.

zeug grundieren den Beat, Buddy Guys karges Gitarrensolo reisst die Töne einzeln heraus, während Wells die Tage abzählt. Ein Stück aus Haut und Knochen, minimal, endlos wie die Arbeitswoche. Als er selbst die Nummer aufnahm, war auch so ein Tag, wie er sich im Gespräch erinnert.

I had a problem with the promoter at the time who wanted to tell me what to do even though he wasn't my promoter. Also I had been involved with a young lady, but she met another man who was older and had money. So she left me. (Er schlägt mit den Fuss den Takt, bricht in gedehntes Falsett aus.) ›They call me Stormy Monday / But Tuesday's just as bad‹ Yes, this is my life. And it ain't even loud.<sup>6</sup>

»Saturday night I go out to play« und »Sunday morning I kneel down and pray« gehören zusammen. Blues, Rhythm'n'Blues und Country verhandeln Schuld und Sühne, erzählen von der Sünde am Samstagabend und der Zerknirschung am Sonntagmorgen. »The only thing that Rock'n'Roll did not get from Country and Blues was a sense of consequences«, sagt Musikjournalist Bill Flanagan im Gespräch mit Neil Young. »In Country and Blues, if you raised hell on Saturday night, you were gonna feel real bad on Sunday morning when you dragged yourself to church. Or when you didn't.« Rock'n'Roll habe eben das eine ohne das andere gewollt, gibt Young zurück. »[It's about] reckless abandon. Rock'n'roll is the cause of country and blues. [They] came first, but somehow Rock'n'Roll's place in the chain of events is dispersed.«<sup>7</sup> So kann nur einer reden, der die Zeile »it's better to burn out than to fade away« verfasst hat.

In New Orleans will man weder das eine noch das andere. Vielmehr eine Musik, die als zur Sünde und Vergebung gleichermaßen funktioniert. Im Gospelzelt des Heritage Festivals ist zwar immer Sonntagmorgen, aber alle denken an den Samstagabend zurück, das kann auch der Lord nicht ändern, der unablässig angerufen wird. »Jam with Jesus«, wird das Publikum gefordert oder, geschäftsmässig, »cancel your appointments with Satan«. Der Witz in den Darbietungen lässt keine Bigotterie aufkommen, nimmt der Besessenheit das Fanatische. Intensität und das Wissen um ihre Inszenierung brauchen sich nicht auszuschliessen.

6 Gespräch mit dem Autor, 1994.

7 Zit. nach Flanagan 1990, 128 f.

Auch die Gospelnacht im Saenger-Theatre an der Canal Street funktioniert als Musical, Melodram und Komödie zugleich. Gott hilft bei Geldsorgen, erfährt man da, der Lord hilft Kranken, Nichtrauchern, abschwörenden Alkoholikern. Wie dann diese Jam-Session mit Jesus, die Termine beim Teufel besungen werden, bleibt kein Zweifel, dass zwar der Lord anvisiert wird, die Werkzeuge des Devils aber auch nicht verachtet werden. Der satte Rhythm'n'Blues der Begleitcombos, die explodierenden Soul-Shouts der Prediger und Gospel-Königinnen sind eine einzige Verführung. Dem Gospel scheint jedes Mittel recht, die Gemeinde heimzuholen. Die Prediger schreien ihren Sermon heraus, während der vierzigköpfige Chor im Hintergrund Zunder gibt. Es klingt, als läse James Brown aus dem Alten Testament.

Was Reverend Al Green in seiner eigenen Kirche abhält, dem Full Gospel Tabernacle von Memphis,<sup>8</sup> lässt sich in New Orleans als Auf-führung erleben. Doch die Grenzen zwischen Beschwörung und Auf-führung verfließen, und je mehr das eine in das andere übergeht, desto eher nähert sich die Musik ihrer ursprünglichen Bestimmung. In New Orleans und Memphis, »der Stadt der schreienden Kirchen«,<sup>9</sup> wird Musik als Heilmittel angesehen. Solomon Burke, Al Green und andere elektrische Wanderprediger<sup>10</sup> machen zwischen Kirche und Konzerthalle keinen Unterschied. Wenn Reverend Green ›Love is a Beautiful Thing‹ von der Festivalbühne heruntersingt, seinen eleganten Popsong von 1993, wird ein Gebet draus; wenn er klassische Gospellieder intoniert, gehen ihm die Triebe durch. Gospelhymnen und Liebesschwüre konvergieren, über lodernen Funk-Formeln ausgestossen, zum selben Shout des Verlangens. Dass die Wünsche nicht erfüllt werden, macht die Intensität ihrer Beschwörung aus.<sup>11</sup>

Was ihn an den amerikanischen Predigern so fasziniere, hat David Byrne, Experte nichtgelebter Ekstase, einmal bemerkt, sei die Leidenschaft, mit der sie die Leidenschaften verdammt. <sup>12</sup> Dieser Gegensatz

8 Thomas Erb (1994, 4) hat die Fahrt nach Memphis unternommen; sein Bericht klingt wie eine Bekehrung.

9 Theweleit 1994, o.S. Zu seiner Auseinandersetzung mit Elvis siehe den Abschnitt »Mit Elvis in Hibbing« im Kapitel »Erleben und Deuten«.

10 Ich erinnere mich an einen Auftritt von Solomon Burke, der sich nicht zur Gospel-Messe entwickelte, sondern als eine solche begann. »Everybody up« hörte man ihn rufen, dabei stand er noch gar nicht auf der Bühne. Als er sie dann betrat, stand der ganze Saal. He took it from there.

11 Siehe die Ausführungen über Richie Havens in Woodstock im Kapitel »Mythen«.

12 O.Q.

zwischen Kontrolle und Entfesselung, Puritanismus und Besessenheit, schürt das emotionale Feuer des Rock'n'Roll, hat ihn von seinen Anfängen im Süden, im Mississippi-Delta, an umgetrieben. Später hat er sich über den Chicago-Blues elektrifiziert und profanisiert, lebt aber in der säkularen Gospeltradition des Soul seine hymnische Tradition weiter.

Diese Tradition reicht mindestens eineinhalb Jahrhunderte zurück, schreibt Michael Ventura, gekennzeichnet durch »eine Religion der Verleugnung mit einer religiösen Praxis, die alles andere als verleugnend war«. Mit einer Kirche und zwei widersprechenden Signalen, »eins an den Körper, eins an den Geist«. <sup>13</sup> Die Sängerinnen und Sänger jener Zeit haben die Signale vernommen. Little Richard, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Chuck Berry, Memphis Minnie, später Janis Joplin. Leute aus dem Süden, die das Erbe der afrikanischen Musik über seine Umdeutung in der Gospel-Messe im Soul, Rhythm'n'Blues und Rock'n'Roll tradierten.

Der amerikanische Publizist Michael Ventura analysiert die etymologische Nähe zwischen »Rock'n'Roll« und dem »Rocking the Church« des Gospel:

Wenn in den Kirchen der Schwarzen Lieder gesungen und geschrien wurden, wenn der Rhythmus mitgeklatscht wurde, der Schweiß in Strömen floss, die Gläubigen in Ohnmacht fielen, in Zungen sprachen, mindestens erhoben und oft errettet wurden, was bedeutete, dass der Heilige Geist unter ihnen war, dann wurde das ›rockin' the church‹ genannt. ›They made the church rock‹: Sie versetzten die Kirche in Schwingungen, brachten die Kirche in Schwung. Auf diesen Felsen war ihre Kirche gebaut, mehr als auf den Stein des Petrus. Und die Schreie, die einem durch und durch gehen – diese hochgezogenen Schreie, die weder Lustschreie noch Todesschreie sind, sondern wie beides auf einmal klingen und manchmal wie die menschliche Entsprechung einer Rückkoppelung im Mikrophon; die Schreie des Little Richard und der Janis Joplin und der Aretha Franklin und des James Brown und Bruce Springsteen, all diese Schreie kommen direkt aus solchen Kirchen. Sie sind in praktisch jeder Aufnahme von schwarzer Kirchenmusik zu hören. Wie könnte man ihn anders nennen als einen heiligen Schrei? In der Musik des Westens hat es nichts Vergleichbares gegeben. <sup>14</sup>

<sup>13</sup> 1985, 48.

<sup>14</sup> Ventura 1985, 11.

So erfüllen sich am Sonntagmorgen die Versprechungen des Samstagabends. Allerdings gilt auch das Umgekehrte, gerade für New Orleans und seine Musik; im Samstagabend ist gewissermassen die Mässigung des Sonntagmorgens eingebaut. Hier wird nicht losgerotzt. So innig musiziert werden mag, so sehr lässt sich aus dem Spiel der Solisten, den rhythmischen Vertrackungen der Rhythmusgruppen Zurückhaltung heraushören. Das macht die federnde Eleganz dieser Musik aus, ihr ekstatisch gedehntes Zeitgefühl. Die Musik, aus den Hüften kommend, geht in dieselben: *ecstatic emancipation*.

#### Big Beat, Yellow Moon

Je länger diese Musik einen umspielt, desto schwerer fällt der Widerstand gegen sie. Dabei tut die Musik nichts dergleichen, von einer Überwältigung kann nicht die Rede sein. Wie die Stadt, in der sie entstand, genügt die Musik sich selbst, verführt durch ihre intensive Eleganz. Unmerklich verfängt man sich im Second Line-Takt der Rhythmen, die einen tagein, nachtaus umpochen und zu einem einzigen grossen Beat verdampfen, wie er auf den Trommeln geschlagen, in den prallen Klavierakkorden gegriffen wird, von Alan Toussaint zu Dr. John, von den Neville Brothers zu den Meters, von Fats Domino zu Zachary Richards, von Johnny Adams zu Irma Thomas, von den Radiators zu Earl King und Delbert McClinton.

Was den Voodoo in Rhythm'n'Blues überführt und die Musik zusammenhält, ist der grosse Beat. Welche Stile in New Orleans auch angeschlagen werden, Cajun oder Zydeco, Second Line-Funk, Soul, Gospel oder Rhythm'n'Blues, derselbe vertrackte Beat durchpulst die Musik. Sie hat etwas Schlängelndes hier, sie fängt nicht an und hört nicht auf, sie spielt einfach, ein unentwegtes Pluggern und Pochen in den Clubs und auf den Strassen des Vieux Carré, in den Konzertsälen und an den Festivals. Die Musik von New Orleans spielt mit dem Feuer der anderen, und das Spiel erzeugt ein zerdehntes, ein psychedelischen Zeitgefühl.<sup>15</sup>

Das technische Niveau der lokalen Bands, bis hinunter zu den schummrigen Hausbands in den Touristenfallen der Bourbon Street, ist

15 Die musikalische Kultur von New Orleans sind innig beschrieben in Jeff Hannuschs »I Hear You Knocking. The Sound of New Orleans Rhythm and Blues« (1989) sowie »Musical Gumbo. The Music of New Orleans« von Lichtenstein et al. (1993).



unglaublich hoch. Am Festival treten Musiker auf, oft mehrmals am Tag in verschiedenen Formationen, die ausserhalb von New Orleans kaum einer kennt, Entdeckungen für Aussenstehende, Selbstverständlichkeiten für Eingeweihte, Gruppen wie die Algorhythms oder die Song Dogs, die Peabody oder die Subdudes, Blues- und Swamp-Sänger wie Anders Osborne oder Chris Smither.

Blues, Country und Rock'n'Roll leben von einer musikalischen Ökonomie, die zur lyrischen Verknappung zwingt. Die Musik von New Orleans dagegen, der verschleppte Second Line Rhythmus ist rhythmisch derart vertrackt, dass ihn nur wenige Auswärtige hinkriegen. Schwierig dabei sind nicht nur die rhythmische Komplexität der Stücke, die saftigen Arrangements mit den karibischen Bläserfiguren, das Wechselspiel von Funkgitarre und selig gospelnder Hammond-Organ. Das Schwierige besteht darin, es einfach tönen zu lassen. Der Second Line, sagt man, gehe auf das Schreiten und Trommeln der Begräbniskapellen zurück. Nur in einer Stadt wie dieser klingt der Gang zum Friedhof wie ein Fest.

Der grosse Beat, sagt der Gitarrist und Akkordeonist Zachary Richard im Gespräch, habe seinen Platz in New Orleans, und zwar wörtlich: den Congo Square an der Kreuzung von North Rampart und Orleans Street am Rand des Vieux Carré.<sup>16</sup> Es sei dies, schreiben einige Chronisten, der einzige Platz in Nordamerika gewesen, auf dem die Sklaven vor fast zweihundert Jahren sonntags die Trommel rühren durften.<sup>17</sup> Vom Congo Square aus sollen diese Trommeln das abendländische Volkslied subvertiert haben. Andere Forscher bleiben skeptisch, reden lieber von Mythologie als von Geschichte.<sup>18</sup> Das kümmert die Musiker von hier aber wenig, die bis heute von diesem Platz singen als dem Ort, wo ihre Musik herkommt. Zachary Richard hat über den Congo Square geschrieben, die Neville Brothers, der Gitarrist Sonny Landreth und viele andere.

Ob der Congo Square blosser Projektionsfläche ist oder Austragungsort, spielt hier keine Rolle. Es geht um den Prozess, die Art des Musizierens und die Rolle ihrer Akteure. Der Voodoo-Kult und seine

<sup>16</sup> Gespräch mit dem Autor, 1993.

<sup>17</sup> Das Verbot wurde abwechselnd ausgesprochen und wieder aufgehoben, ein Ausdruck der tiefen Ambivalenz, welche die weisse Herrschaft zum schwarzen Ritus einnahm (Ventura 1985, 33 ff.) Belegt sind Voodoo-Tänze in New Orleans bis 1900 (Ziegenrucker et al. 1989, 430).

<sup>18</sup> Rentsch 1994, mitgeteilt.

Musik, von den afrikanischen Sklaven von Dahoney und Haiti nach New Orleans mitgebracht, kippt von einer religiösen Ekstase um in ekstatische Aufführung. Was im Kult als Kollektiverlebnis angelegt war, zerfiel dabei in Handelnde und Zuhörende, Akteure und Publikum; der Congo Square ist die erste Rock'n'Roll-Bühne gewesen. Auf ihm ist der Voodoo durch Inszenierung gebannt worden. »Auf dem Congo Square wird die afrikanische Musik, der afrikanische Tanz, zum ersten Mal in eine westliche Form der Darbietung gepresst«, kommentiert Michael Ventura. Anders in der Haitianischen Voodoo-Zeremonie, die nicht zwischen Spielenden und Hörenden unterschied: »Bei den Voodoo-Zeremonien gibt es keine Zuschauer. Alle sind Beteiligte.«<sup>19</sup>

Die Darstellungsformen auf dem Congo Square waren nicht mehr afrikanisch, aber sie machten vor, wie der Rock'n'Roll die Ekstase aufzuführen gedachte. Die Ekstasetechniken der religiösen Zeremonie wurden beibehalten, die Zeremonie aber nachgestellt, eingepasst in die Produktionsbedingungen der Verwertungsmaschinerie. Das erklärt die Brüche zwischen Ekstase und ihrer Inszenierung; aus diesen Brüchen bezieht der Rock'n'Roll seine Widersprüche, diese Brüche werden von ihm erzählend durchgearbeitet. Rock ist ein ekstatisches Produkt, das diese Tatsache reflektiert.

Der Voodoo bleibt präsent in New Orleans, aber nicht als Religion, sondern als ihre Aufführung. Seine Macht wird in unzähligen Songs besungen, aber auf emotionale Formeln reduziert. »You must've put the Voodoo on me«, singt Aaron Neville und klagt, in seinem ätherischen Falsett:

Yellow moon, yellow moon  
 Why do you keep peeping in my window?  
 Do you know something I don't know?  
 (Yellow Moon, 1989)

Die Neville Brothers führen ihre Verzauberungen im Tipitina's Club vor, dem wichtigsten Club von New Orleans, auf halbem Weg zwischen French Quarter und Downtown gelegen, in einer unsicheren Gegen der Stadt. Das Konzert beginnt nach ein Uhr morgens. Zwei Stunden später die erste Pause. Die Leute stehen draussen unter Bäumen, sitzen am

<sup>19</sup> 1985, 36.

Strassenrand. Die Gruppe hat mehrere Liveplatten veröffentlicht,<sup>20</sup> ist oft in Europa aufgetreten, feiert Erfolge an den grossen Festivals. Aber keiner ihrer Auftritte kommt an das heran, was sie im Tipitina's hin-brettern.<sup>21</sup>

Wenn die Nacht zuende geht, betritt noch Doctor John die kleine Bühne. Dr. John alias The Nighttripper alias John MacRebenack, Schüler des grossen Professor Longhair, dessen Büste den Eingang des Tipitina's schmückt, hat sich eine Voodoo-Bühnenrolle zugelegt, komplett mit Amuletten, Zauberstock und Federschmuck. Zu den alterierten Akkorden seines perkussiven Pianospieles, zum satten Spiel der Bläser heult er mit heiserer Stimme den Mond an und der Geliebten hinterher.<sup>22</sup> Mittlerweile ist der Doctor selbst eine Identifikationsfigur. Und John MacRebenack hat im Laufe seiner Karriere wiederholt auf Versatzstücke des Voodoo-Kultes zurückgegriffen, hat sich als virtueller Schamane mit Zauberstab, Rasseln und Amuletten angeboten. Der Voodoo wird beim Rock'n'Roll zum Attribut, seine Symbole mythologisiert und verfremdet »Right place, wrong time«, singt er in einem seiner berühmtesten Stücke.

Nach langen Jahren in New York kehrte er anfangs der Neunziger nach New Orleans zurück. Warum, wollte ein Journalist wissen. Es sei so, gab der Doctor zurück, frage man einen Musiker in New York, ob er beim nächsten Auftritt einspringen könne, sage der: »Was kannst Du mir zahlen?« Anders in New Orleans dagegen: »In welcher Tonart ist das erste Stück?«<sup>23</sup>

20 Zu empfehlen, aus naheliegenden Gründen, das Doppelalbum »Live at Tipitina's New Orleans« von 1992. »Nevillization«, am selben Ort aufgenommen, ist auch nicht übel. Konventioneller dagegen »Live on Planet Earth« von 1994; der Titel sagt schon alles.

21 Das hat vielleicht auch mit falschen Vorstellungen zu tun. Ich habe die Neville Brothers an allen möglichen Orten gesehen, darunter mehrmals am Jazzfestival von Montreux. Darunter waren auch Konzerte in jener plüschigen Behaglichkeit, die immer schon die Kehrseite zu gut abrollender, zu entspannt gespielter Musik gewesen ist, der Punkt, an dem Geschmeidigkeit in schunkelnde Gemütlichkeit umschlägt. Ähnlich wie auf ihrem verunglückten Album »Uptown« (1987) hat man in solchen Momenten den Eindruck, die Gruppe habe, wie der späte Elvis, im Grunde Las Vegas im Kopf.

22 Dieselben Attribute tauchen bei den Wild Tchoupitoulas auf, den schwarzen Indianern von New Orleans, die sich aus den Versatzstücken haitianischer und indianischer Bräuche eine Ersatzidentität geschaffen haben. Ihr Federschmuck symbolisiert Dankbarkeit jenen Indianerstämmen gegenüber, die ihre Vorfahren aufnahmen, als sie ihren weisen Herren davonliefen. Auf seinem Comebackalbum »Coming Back to New Orleans« von 1992 lässt sich auch Dr. John im vollen Federschmuck ablichten.

23 Das ist natürlich nur halb wahr. New Orleans, abgelegen, vom Musikgeschäft der Ost- und Westküste ignoriert, erlebte in den achtziger Jahren eine schwere kulturelle Krise, die viele Musiker zum Auswandern zwang.

*Die Besessenheit im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*

Voodoo oder voodoo hiessen die afrikanischen Gottheiten, die aus den Menschen sprachen. In Haiti versetzten Trommler die Tänzer dazu in Ekstase. »White darkness« hat Maya Deren diesen Zustand genannt, nachdem sie in Haiti von ihr ergriffen worden war.<sup>24</sup> Der Ausdruck der New Yorker Ethnographin deutet an, dass die Verzückung über den Selbstverlust mit der Panik über die Selbstauflösung zusammengeht. Ekstase und Terror sind verwandt.

Darüber hinaus meint Voodoo den Aberglauben, die Amulette, Zaubersprüche und Gebräuche um den Kult – Religion als Spezial-effekt, würde Baudrillard wohl sagen.<sup>25</sup> Im Begriff ist die Profanisierung eingebaut. Was beide zusammenhält, ist der Rhythmus. Die afrikanischen Musiker rührten ihre Trommeln in Haiti und später in New Orleans. Sie trommelten für eine Gemeinde, dann für ein Publikum. Zeremonie kippte um in Aufführung, der Kult sublimierte sich zur Kultur.

Die schwarzen Bluesänger aus dem Mississippi-Delta haben den Voodoo-Rhythmus aufgegriffen und ihn auf ihrem Weg in den industrialisierten Norden elektrifiziert, durch Mikrophone und Verstärker geschickt, verdrahtet und medial verschaltet.<sup>26</sup> Er pulsiert durch die rhythmischen Vertrackungen und Breaks, Gegenschläge und Downbeats, Verzögerungen und Akzelerationen, umspielt vom »Stolpern und Zufrühkommen« der Synkopen, von denen Adorno geschrieben hat. Und über die er argwöhnte, sie liessen sich widerstandslos in den Marschschritt integrieren; Musik als Zurichtungsinstrument.<sup>27</sup>

Dabei garantieren gerade diese Irregularitäten, das swingende, rollende Dazwischenspielen der Schlagzeuger, das federnde Spiel der Bassisten und Rhythmusgitarristen, dass sich die ekstatische Musik der Abrichtung entzieht. Darum vergleicht Rudi Thiessen den ekstatischen Rhythmus mit dem Herzschlag. Und spricht vom uteralen Beat,

24 Siehe ihre Ausführungen im vorangehenden Kapitel, »Rausch und Musik«.

25 Baudrillard 1986, 8.

26 Der Blues-Enthusiast Clive Davies hat in seiner »History of the Blues« nachgewiesen, dass Blues von Anfang an mit seiner Reproduktion, die Bluesaufführung eng mit den Tonstudios verkoppelt waren (zit. nach Sandall 1995, 7/5.).

27 Adorno 1992c, 126.

den er von der Unterleibsekstase des Stehschritts scharf abgrenzt.<sup>28</sup> Der uterale Beat zerdehnt die Zeit, verlangsamt sie auf den Moment ekstatischer Auflösung. Der Stehschritt prügelt das Denken aus den Köpfen.

### Voodoo Lounge

Afrikanische Musik funktioniert zyklisch. Auch der Blues ist endlos, weil die Arbeit endlos ist und die Reisen, die man auf der Suche nach ihr zurücklegt. Im ›Rollin' Stone Blues‹ von 1950 hat Muddy Waters diese Mobilität besungen, die Nord-Süd-Achse schwarzer Migrationen, die endlosen Fahrten über den Achsen endloser Güterzüge. Sein Stück gab den Stones einen Namen und Bob Dylan einen Song. »He's gonna be a rollin' stone«, sang Muddy Waters. »How does it feel to be / like a rolling stone?«, gab ihm Bob Dylan fünfzehn Jahre später zurück. Sein Song wird von Mick Jagger auf der Bühne, nochmals dreissig Jahre später, ironisch »als ein Stück über uns« angekündigt, als die Rolling Stones es 1995 auf ihrer Europatournee aufführen. Das ist natürlich gelogen. ›Like a Rolling Stone‹ legt nicht Identitäten fest, sondern stellt sie in Frage. Muddy Waters besang die Entwurzelung seines Volkes. Dylan, die Metapher aufgreifend, beschrieb die Rastlosigkeit einer Generation.

An den Schnittstellen der Kulturen finden Übersetzungen statt; wer übersetzt, tradiert und interpretiert das Original. Die Trommler auf Haiti und die Musiker von New Orleans benutzen dieselben Rhythmen, streben nach einer Ekstase, die auf den Alltag bezogen bleibt, den sie transzendiert. Ekstase und ekstatische Musik sind kulturelle Integrationsleistungen, Orientierungsversuche in einer feindlichen Umgebung. Schon der Haitianische Voodoo-Kult war eine Legierung verschiedener kultureller Einflüsse, der, um sich zu behaupten, keltisch-irische, afrikanische und katholische Einflüsse absorbiert hat.

In New Orleans hat der Voodoo eine weitere Übersetzung und Säkularisierung erfahren. Bei der Sublimierung des Kultes zur Kultur wurde aus Voodoo eine emotionale Chiffre, Code für eine Entrückung, die sich ihrer Aufführung und Adressaten bewusst ist. Je weiter sich diese ekstatische Erzählweise tradiert, über mediale Verschaltungen verbreitet, desto mehrfach gebrochener spiegelt sie ihre Herkunft. »You

28 1981; das genaue Zitat steht am Ende dieses Kapitels.

must've put the Voodoo on me«, singen die Neville Brothers zum verschleppten Beat der Second Line-Rhythmen.

»Voodoo Lounge« nennen die Rolling Stones ironisch ein spätes Album, die dazugehörige Tournee und gleich noch ihre erste CD-ROM.<sup>29</sup> Die Konzerttournee führt durch Fußballstadien und ist als Rückeroberrung angelegt. Auf der Anlage zuerst mechanisches Klappern, Rhythmusmaschinen an der Arbeit. Die Menge hat lange gewartet, 50'000 Individuen und eine Hoffnung: Noch einmal einzutauchen und vergessen, wer man ist oder geworden ist. Dann entert Charlie Watts sein Minimalschlagzeug. Er fährt zwischen die Samples und hämmert seinen minimalen Beat, für den er später minutenlang beklatscht wird. Jetzt dürfen die anderen auf die Bühne und davon singen, dass ihre Liebe und damit ihre Musik nicht verbleicht, sondern weiterrauschen wird, schwingen, dröhnen: Not Fade Away. Zuletzt gehen sie mit »Jumpin' Jack Flash« von der Bühne, immer noch sprungbereit; *cadaveri excellenti*.

Voodoo Lounge, Ekstase und Ennui, Richards und Jagger, das steht in der selbstironischen Tradition der Gruppe, auf die Herkunft zu verweisen und sich zugleich über den Assimilationsversuch lustig zu machen.<sup>30</sup> Was sie bis jetzt am Leben erhalten hat, ist das ironische Wissen um die eigene, unauthentische Position. Indem sich die Stones als Hochstapler aufführen, werden sie als Hochstapler glaubwürdig. Sie sind profunde Kenner schwarzer Musik, Verehrer ihrer Vorbilder bis heute. Ihre Interpretationen sind Übersetzungen, die ihre Fehler zum Stil erheben. »Voodoo Lounge« enthält ein Eingeständnis, und darin liegt seine List. Das Programm anerkennt, dass nicht mehr Ekstase gegeben wird, sondern ihre Inszenierung.

### Stockungen

Der Rock'n'Roll ist nicht Volksmusik, hat sich gezeigt, sondern Musik für das Volk.<sup>31</sup> Wo der Sänger seinem Publikum lokale Geschichten vortrug, verhandelt der digitalisierte Geschichtenerzähler codifizierte Ge-

29 Später konnte man auf Internet mit Mick Jagger plaudern; die mediale Verschaltung hatte das virtuelle Stadium erreicht.

30 »Their Satanic Majestic's Request« heisst eine Platte von ihnen, »Exile on Main Street« eine andere, »Goat's Head Soup« eine dritte.

31 Siehe den Beginn des Kapitels »Mythen«.

schichten einer codifizierten Ekstase. Zwischen Performer und Publikum stehen die Verteiler, die Vermittler und Produzenten. Mit jeder Verbreitung treten weitere Verzerrungen auf, Vieldeutigkeiten, das weisse Rauschen der Übermittlung. Von diesen Missverständnissen lebt der Rock'n'Roll, sie machen ihn interessant, authentisch als nachempfundene Erzählweise. Seine List besteht darin, dieses Unvermögen zu thematisieren.

Gelingt das nicht, kommt Langeweile heraus, schlimmer: Abrichtung. Die Konzerte in den Hallen und Arenen gleichen Musicals, choreographiert bis in die Tanzschritte und Spezialeffekte, flankiert von Las-Vegas-Routinen, angeflackert von Lichterglanz und Feuerwerk. Das Publikum will die Musik nicht gespielt haben, sondern aufgeführt. Also intonieren die Sänger ihre Mythen, bringen sie in Fussballstadien, auf überlaufenen Festivals zur Aufführung. Sie trägt Züge von Beschwörung und Beschwichtigung. Beschworen wird die Geschichte ekstatischer Musik. Beschwichtigt wird die Enttäuschung, dass die Ekstase in ihrer Aufführung verschwindet. Übrig bleiben die Rituale, die wir Konzerte nennen. Im Ritual verschwindet die Angst vor der Auflösung. Aber auch die Verzückung.

Bleibt die Frage, wie mit den Ritualen umgegangen wird. Rock'n'Roll ist ekstatische Musik, doch bleibt die Ekstase eng an die Bedingungen gebunden, unter denen sie zur Aufführung gelangt; ihre Transzendierung kann nur in Teilen gelingen. »It's about ecstatic emancipation«, wie David Byrne die Erwartung an sein Medium formuliert hat.<sup>32</sup> Zu sich selber finden, indem man sich selber abhanden kommt, darin liegt die ekstatische Utopie. Doch Aufführung und Produktion zwingen zur Disziplinierung. Also muss der Rock'n'Roller Kompromisse finden, zwischen Kontrolle und Kontrollverlust vermitteln. Mehr noch: Er erzählt davon. »Speaking in Tongues« nannten die Talking Heads eine ihrer Platten; in Zungen reden und darüber sprechen.<sup>33</sup>

Ekstase ist dem Westen fremd, ohne Kontrolle nicht denkbar. Darum ist sie nie eine vollständige, sondern sie bleibt eingebunden in den Produktionsprozess; Besessenheit, in einer Benjaminschen Paraphrasierung, im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Der Rock'n'

32 Gespräch mit dem Autor, 1994; siehe auch den Beginn des Kapitels »Rausch und Musik«.

33 Siehe auch den Abschnitt »Fear of Music (Slight Return)« im Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

Roll ist ein Produkt, das über seine Produktqualität reflektiert. »Voodoo Lounge« enthält das Versprechen und zugleich seine Vermarktung. Der Rock verrät gewissermassen die Ekstase, die er produziert. Rudi Thiessen meint dasselbe, wenn er die Authentizität der Rock'n'Roll-Erzählweise an ein Bündnis knüpft, von dem seine Produzenten wissen: Das Bündnis aus irregewordenem puritanischen Bewusstsein und uteralem Beat.<sup>34</sup>

Das Bündnis artikuliert sich in Kontrasten: Text und Musik, Botschaft und Verkündung, Mythologisierung und Überhöhung, Song und Sound. »Mercy« ruft die Ethnologin auf dem Höhepunkt ihrer Enttückung.<sup>35</sup> »Erzulie« tönt es von der Voodoo-Gemeinde zurück. Die Ähnlichkeit liesse vermuten, die Haitianer hätten die Ethnologin falsch verstanden und den Ausruf christlicher Gnade zum Namen ihrer Liebesgöttin umgedeutet. »Erzulie« und »Lord have Mercy« der ekstatischen Gospelgemeinde sind Ausdruck derselben Ekstase.

Der Unterschied liegt in der Distanz zum Geschehen. Da die Rockmusik auf ihre Verbreitungs- und Verkaufsmechanismen angewiesen bleibt, droht ihrer Ekstase immer die Pasteurisierung. Heraus kommt dann ästhetisierter Widerstand, ekstatisches Scheitern, ausgedrückt in Dylans Zeile »i accept chaos, i'm not sure whether it accepts me«<sup>36</sup>. Die »Voodoo Lounge« der Stones macht dieses Scheitern zum Witz. Aus Liebe zum schwarzen Rhythm'n'Blues und Selbstironie über das eigene Unvermögen haben sie Musik gemacht.<sup>37</sup> Wer das Scheitern nicht eingesteht, mythologisiert es durch Überidentifikation. »I'm a Voodoo-Chile«, singt Jimi Hendrix und personifiziert die magische Identität des schwarzen Performers; »Tarantula« nannte Dylan sein 1966 erschiene- nes Gedichtbuch. Jim Morrison spricht von seiner »Indian soul« und intoniert den »Shaman's Blues«.<sup>38</sup>

34 Wobei Puritanismus nicht verstanden wird »im Rahmen spezifisch angelsächsischer Religionsgeschichte, sondern als Moralkodex, der dem bürgerlichen Subjekt als Über-Ich fungiert« (Thiessen 1981, 16).

35 Siehe das vorangegangene Kapitel, »Rausch und Musik«.

36 1975, 482.

37 Auf »Sympathy for the Devil« sollen sie Voodoo-Rhythmen verwendet haben. In einer Aufführung des Stücks im Londoner Hyde Park liessen sie sich dabei von Ginger Johnson und seinen afrikanischen Trommlern begleiten, was, wie der Film über das Ereignis dokumentiert, einen halb bedrohlichen, halb parodistischen Eindruck machte (Gold 1976).

38 Das Ganze erinnert an die Bemerkung C.G. Jungs, wonach »der Indianer« und »der Neger« in den Amerikaner »eingedrungen« seien (zit. nach Posener et al. 1993, 53). Er tat den Satz 1935, dem Geburtsjahr von Elvis Presley. Zur Terminologie siehe Aeschbacher (1992, 97 ff.).



Die ekstatische Praxis ist eine Funktion der Kultur. Je leichter sich die Ekstase kanalisieren lässt, desto eher wird sie instrumentalisiert.<sup>39</sup> Je heftiger sie widersteht, desto stärker wird sie marginalisiert. Innerhalb dieser Pole artikuliert sich Rock'n'Roll. Er hat von den afrikanischen Besessenheitsriten die Techniken übernommen, nicht aber den kulturellen Kontext. Aus Laboruntersuchungen wissen wir, dass die ekstatische Musik konditionierenden Charakter hat, dass der veränderte Bewusstseinszustand durch Techniken wie Hyperventilation, Bewegung, Lautstärke und Rhythmus intensiviert wird. Auch die Ethnologie beobachtet kulturunabhängige Gemeinsamkeiten ekstatischer Musik. Es ist eine populäre Musik, sagt sie, weder an Instrumente noch an Tonarten oder Takte gebunden. Charakteristisch sind Intensität und Dauer der Darbietung, das Accelerando und Crescendo, die Wiederholung leitmotivischer Phrasen. Oft verbindet sich die Musik mit anderen Ekstasetechniken: Reizentzug, Reizüberflutung, Drogen aller Art, Tanzen, Klatschen, Singen. Ekstasetechniken werden kumuliert, um die Wirkung zu erhöhen.

Musiker und Zeremonienmeister haben darauf zu achten, selbst nicht in Trance zu fallen. Sie haben sich auf die Tanzenden zu konzentrieren. Tanz und ekstatische Musik sind ubiquitär. Der Tanz umfasst Pendel, Dreh- und Stampfbewegungen. Die Ekstase kann bis zur Erschöpfung führen. Die Auslösung der Ekstase erfolgt im Kollektiv, die Ekstase wird dagegen individuell erlebt. Das Verhältnis zwischen Musik und Trance ist nicht linear; der Höhepunkt der musikalischen Steigerung muss nicht mit dem Höhepunkt der Ekstase zusammenfallen. Ekstatische Musik hat eine therapeutische Wirkung und ist in dieser Form seit Jahrtausenden verbreitet.

Alle Ekstasetechniken lassen sich im Rock'n'Roll nachweisen. Intensität, Dauer und Lautstärke der Musik, das Tanzen der Menge, ihr

39 Eine pervertierte Form der Ekstase ist die militärische (Einschränkungen: siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Regressionskapitel). Die Marschmusik steht im Dienst der Entindividualisierung; sie fordert Unterwerfung, nicht Emanzipation. Der Tanz der Marschmusik ist »die Unterleibsekstase des Stehschritts«, wie Thiessen es formuliert (1981, 30). Mit der Uniformierung der Soldaten und ihrer Gedanken geht eine maligne Regression einher, die in der Übergabe jeglicher Verantwortung an die Befehlsgewalt gipfelt. Selbst die Befehle sind rhythmisiert; Hitler soll seine Reden nach rhythmischen Aspekten konzipiert haben. »Ekstase und Faszination«, schreibt Thiessen, »sind Schlüsselbegriffe des Selbstverständnisses des nationalsozialistischen Gesamtkunstwerkes. Sie sind zugleich Schlüsselbegriffe eines (hilflosen) Antifaschismus.« (Thiessen 1981, 181)

Bündnis mit den Musikern, die bald als Zeremonienmeister, bald als Ekstaseproduzenten auftreten; die Lautstärke, die Lightshows, das Ruf-Antwort Spiel mit dem Publikum, die Drogen auf und vor der Bühne, das Klatschen, Stampfen, Singen. Die Konditionierung, das Crescendo, das Accelerando. Die Reizüberflutung. Der Rock'n'Roll bedient sich aller Ekstasetechniken, denen er habhaft werden kann.

Rock ist überall, rastlos, dröhnt aus allen Geräten. Doch ist deshalb überall Ekstase? Mit einer Mischung aus Faszination und Abscheu schreibt der Literaturprofessor Manfred Schneider, Jahrgang 44:

Unsere Kids könnten gar nicht mehr leben und denken ohne die getrommelten Stimuli aus Kassettenrecordern und Radios. Unter dem rhythmischen Schirm des Disco-Sounds wird auch eine stockungslose Kommunikation möglich. [...] Der Sound mildert alle Hemmungswirkungen, die das Über-Ich an der Zunge auslösen kann. Sound und Ekstase reduzieren die Verantwortung für die eigene Rede.<sup>40</sup>

Diesem Ekstasebegriff stehen die genormte Motorik, die leeren Gesten in Discotheken gegenüber; Schneider beschreibt nicht die gestische Ekstase des Rock'n'Roll, sondern sein Versprechen, das in unablässig gemurmelt Ekstaseformeln versprochen wird. Weil im Rock Ekstase nicht möglich ist, kumuliert er ihre Techniken. Dem Verlust an Authentizität wird mit Steigerung der Dosis begegnet. Das Resultat ist produzierte Ekstase. Das Resultat ist das Rock'n'Roll-Konzert als Ritual.

### *Der Sänger und die im Dunklen*

Was treibt das Publikum in die Arenen? Triebhafte Regungen, sagt Keith Richards. »I stand on the stage and I'm thinking, ›what you're looking at me for, a damn old junkie hacking away at the guitar, what is this? This must be a primal need.«<sup>41</sup> Eher eine Konditionierung. David Byrne: »Rockkonzerte sind nun mal so etwas wie Rituale, ein theatrales Ereignis. In einem Club kann man als Zuschauer Details miterleben, wie etwa der eine Musiker dem anderen einen Blick zuwirft; in einer grösseren Halle möchte ein Zuschauer halt auch etwas sehen.«<sup>42</sup>

40 Schneider 1992, 407.

41 Zit. nach Boyd et al. 1992, 137.

42 Zit. nach und übers. von Gockel 1985, 21.

Und zwar die Bestätigung seiner Erwartungen. Das Konzert als Ritual sieht vor, dass jedem Publikum derselbe Auftritt als Ereignis dargeboten wird. Das Ausmass dieser Erwartung wird offensichtlich, wenn man sich die Auftritte in den Sportarenen vergegenwärtigt, in denen das Ritual das Ereignis dominiert – Ritual verstanden als »veranstaltete Unmittelbarkeit«, als »Erleuchtung und Befriedigung, als bezeugtes Erlebnis der Initiation«.43 Im Stadion ist alles zu gross, auch die Erwartungen. Grosskonzerte haben Wettkampfcharakter; wer bietet mehr?

Die Fans, Kurzform für Fanatiker, wie Adorno boshaft anmerkt, haben 55 Franken oder Mark fürs Billett und 29 Franken für die neue Platte bezahlt, 30 Franken fürs T-Shirt, 15 fürs Programm, 4 Franken für einen Becher Zuckerwasser und 15 bis 45 Franken für die Fahrt ins Stadion. Sie haben draussen gewartet und drinnen geschwitzt, 54'000 Gleichgesinnte unter sich und nebeneinander, rauchend, trinkend, dösend und das Vorprogramm absitzend in der brütenden Hitze des Fussballstadions. Beim Eindunkeln dann die Sterne und die Stars. Zweieinhalb Stunden, ein Schlagzeugsolo, drei Zugaben und zwanzigtausend flammende Feuerzeuge später ist der Spuk vorbei. Die Fans sind begeistert, der Moderator vom Privatradio ist begeistert, das Fernsehen ist schon im voraus begeistert gewesen, und die Zeitungen werden die Begeisterung übermorgen nachholen. »Everybody say yeah«, hat der Sänger gerufen, und siehe: Alle sagen sie ja, ja, ja.

Aber wie gross ist diese Begeisterung, worauf bezieht sie sich, wie lange hält sie an? Sie wird erzeugt als Funktion der Ritualisierung. Je grösser das Publikum, desto schlichter die Botschaften, die Choreographie. Was Rudi Thiessen über die Disco schreibt, gilt auch fürs Fussballstadion. »Erlernt wird die Präsentation einer immer aufs neue aktuellen, gebremsten Begierde und verordneten Ekstase«, schreibt er, »die zum immer gleichen, unbedrohlich unpersönlichen, allgemeinen Reizangebot führt. Nichts wirkt nicht routiniert.«44 Das Konzert als Vollzugsmeldung. Wochenlang haben Plattenfirma, Veranstalter und zuarbeitende Medien das Ereignis eingespeichelt.45 Das Publikum hat den Preis für die ihm zustehende Portion Begeisterung im voraus ent-

43 Thiessen 1981, 189.

44 Ebda., 122.

45 Über vierzig Prozent der Zeitungsartikel über Rock, hat der Zürcher Medienwissenschaftler Frank Hänecke herausgefunden, bestehen aus Vorschau, und Vorschauen sind affirmativ. Parallel dazu gehen in Grossstädten wie London oder New York Karten für bestimmte Konzerte bereits ein halbes Jahr zuvor in den Verkauf.

richtet. Je bekannter der Star, desto grösser das Publikum, desto lauter auch seine Begeisterung. Den Musikern geht es umgekehrt. In den Arenen verdienen sie das Geld, gestehen aber, dass sie lieber dort spielen, wo man dem Publikum ins Gesicht sieht. Deshalb wird ein gelegentlicher Clubauftritt eingestreut, nur für die Handverlesenen und die Kameras.

Auf seine Jahre mit den Who zurückblickend, beschreibt Pete Townshend im Gespräch, was zwischen einer Gruppe und ihrem Publikum passiert, wenn sie einander aus den Augen verlieren:

The Who were unique in that they were elected by the audience; we weren't imposed on them by a record company. When we were discovered by a record company, we already had this audience. In a way, we'd already been elected. [...] The promise was that we'd adopt this role, we would be your president, we will write the songs, we will not abandon you. And the power chord was part of that affirmation. I think where we failed is that we got caught up in stadium rock, which was a by-product of Woodstock, the Isle Of Wight festival, and maybe Monterey. We were one of the first bands to get caught up in that. And it's very difficult to remember that you're just working for your electorate when you're up there and there're 86'000 people down there. You start to believe that you are the reason that you are there and you become grandiose and you get lost. That happened to The Who for a while.<sup>46</sup>

Auf Grandiosität folgt Ernüchterung. Die Erinnerung an die Anfänge im Londoner Stadtteil Sheperd's Bush verblassen im gleichen Mass, wie die Gesichter im Publikum verschwimmen.

And then at a point I was saying: fuck it, I can't do it anymore. I can't speak for kids from Shepherd's Bush. I can't even speak for the people that were in Shepherd's Bush when I was a kid because I'm divorced from them: I'm too lost, too developed as an artist. I'm too much an intellectual, too isolated. What it is, I'm developing as somebody who has an artistic and intellectual sensibility, not as somebody who has a strong sense of my social background, so I'm divorced from it.<sup>47</sup>

Mit zunehmender Introspektion vergrössert sich die Distanz. Townshend hält die Entwicklung für unvermeidlich; die Frage ist nur, ob die Entwicklung einem bewusst wird. Mit Blick auf jüngere Kollegen

<sup>46</sup> Gespräch mit dem Autor, 1994.

<sup>47</sup> Ebda.

wie Guns N'Roses, auf ihre Selbststilisierung zu Rock'n'Roll-Rebellen sagt er:

I mentioned stadiums, and in that period it was impossible for me to know what was going on in the minds of people in the audience or even the men of forty-five who had gone back to their lives and were grown-up and were working at whatever jobs that they were, with families and responsibilities and mortgage. Because I was just out there in rock'n'roll hell. Or heaven, whatever way you view it. That world, that Guns N'Roses think is rock'n'roll and which a lot of other people who look at Guns N'Roses also think is rock'n'roll. [...] That actual visceral thing of looking down and knowing exactly from the audience what it is you have to do: that doesn't work in a band like Guns N'Roses. They have no idea of what their fans are going through, and somebody like maybe Nirvana might have an idea of what their fans are going through, but it become too much of a duty if you feel you're carrying it. Kurt Cobain wasn't carrying anything. He carried his wife, his child, the two other members of the band and a few other friends – that's all any of us have. A little group that we carry with us through life.<sup>48</sup>

Guns N'Roses sind second order, Kinder der achtziger Jahre, die die Rock'n'Roll-Sozialisierung als Kind miterlebten. Und seither versucht haben, seinen rebellischen Gestus mit dem Gehabe des Superstars politisch inkorrekt zu kombinieren. Dabei haben Sänger Axl Roses telegene Verhaftung in New York im Sommer 1992,<sup>49</sup> sein Bemühen, mit einer Coverversion eines Charles-Manson-Stücks für politischen Ärger zu sorgen, etwas Inszeniertes.<sup>50</sup> Die Gruppe erliegt dem Authentizitäts- und Rebellionsmythos, den sie zu kontrollieren meint.<sup>51</sup>

48 Ebda.; der letzte Satz gibt ein Echo auf Cobains ›Smells Like Teen Spirit‹ mit der Zeile: ›our little group has always been / And always will until the end‹ (1991).

49 Axl Rose und Guns N'Roses hatten an einem Konzert in St. Louis am 2. Juli 1991 Tumulte mit Verletzten und grossem Sachschaden provoziert; Rose wurde im November des folgenden Jahres zu zwei Jahren Haft mit Bewährung unter Aufsicht sowie 50'000 Dollar Geldstrafe verurteilt.

50 Siehe Howald 1994, 9.

51 Als ich die Gruppe zum zweiten Mal spielen sah, lief die Tournee unter dem Motto ›Skin and Bones‹. Das Interessante an ihrem Auftritt war, dass die Gruppe zwar schlechter musizierte als beim letzten Mal, aber ein besseres Konzert gab. Kurz nach Konzertbeginn wurden ausgedehnte Ausflüge in die akustischen Glaubwürdigkeitsgefilde unternommen. Die Gruppe liess Sofa und Sessel herbeitragen, setzte sich am Bühnenrand zum feierabendlichen Schrammeln hin. Die Idee war besser als ihre Ausführung, aber die Idee zählte hier mehr. Weil die Gruppe die durchgescheuerten Stellen ihrer Stücke nicht kaschierte, gewann ihre Musik in dem Masse an Intensität, in dem sie an Identität einbüsste.

Selbst in den Arenen muss der Mythos von der Authentizität, von der Nähe zwischen Performer und Publikum um jeden Preis aufrechterhalten werden, und sei es um den Preis seiner Ritualisierung. Selbst Townshend ist verblüfft, wie unbeirrt Rockmythen stets aufs Neue eingefordert werden. Wenn junge Bands von Rock'n'Roll redeten, sagt er im Gespräch, meinten sie eine »folk experience«, doch die sei »an experience from a different generation«. <sup>52</sup> Damals habe das Publikum den Musikern das Repertoire diktiert: Volksmusik als Musik für das Volk. Zwischen Performer und Publikum sieht er ein wechselseitiges Verhältnis von Kontrolle und Unterwerfung. Darin habe das Talent von Punk-Bands bestanden: die Wünsche ihres Publikums Wut werden zu lassen. <sup>53</sup>

What actually happened in early rock'n'roll was not people sitting around with guitars and sharing concepts and going ›Yeah, out there‹. It was artists on a stage doing what the audience told them to do. I really got that from The Clash, to a big extent from the Sex Pistols. What's interesting about the Clash and the Sex Pistols is that they both had very smart people in the bands who were able to pick that up. You know, that feeling of not being somebody that [goes] ›I have something wonderful to share with you‹. (Er gestikuliert und singt:) ›The world is a terrible place / And it will be better if we love one another. / The man! We're going to get the man / He's digging up the oil / And killing the rain forest / We're going to kill him / We're better people / Everything's going to be OK.‹ Rather than ... <sup>54</sup>

Ja, statt was? Wie stark lassen sich Botschaften verstärken, ohne an Substanz einzubüssen? Johnny Rotten würde sagen, die beste Botschaft sei immer noch, keine zu haben. »There's no safer way to castrate a political view than to express it to a throbbing backbeat«, haben wir bei Julie Burchill gelesen. <sup>55</sup> Damit ist noch nicht gesagt, wie diese Kastration vor sich geht. Oft wird behauptet, die Qualität von Konzerten verhalte sich umgekehrt proportional zur Quantität der Zuschauermenge. Auch nach Tausenden von Konzerten, grossen, kleinen, sehr kleinen, sehr grossen, weiss ich nicht, ob der Satz so stimmt. Klar ist nur, dass etwas

52 Gespräch mit dem Autor, 1994.

53 Townshend war einer der wenigen seiner Generation, der sich intensiv mit Punk befasste. Er hat der Bewegung mit der Who-Nummer ›They're All in Love‹ einen ironischen Tribut gewidmet, mit den Zeilen: ›So goodbye all you punks / stay young and stay high / hand me my chequebook / as I crawl off to die‹ (siehe nach Aizlewood et al. 1996, l.).

54 Ebda.

55 Zit. nach Hodson 1986, 205. Townshend selbst zeichnet von Julie Burchill auf seinem – unterschätzten – Soloalbum ›Psychoderelict‹ von 1994 ein heimliches Portrait.

verlorengeht. Ich möchte diesen Verlust beschreiben an einem, der nach übereinstimmender Auffassung das Fussballstadion zum Musikclub werden lässt und umgekehrt.

**Guilty with an Explanation: Bruce Springsteen** Nach einer Konzertsunde schletzt der Sänger seine Telecaster auf den Rücken, stapft nach vorne, zieht die Hosen hoch, fährt mit dem Handrücken übers Gesicht, packt das Mikrophon. Sein »Love, sister / is just a kiss away« füllt das Stadion. Es ist der 14. Juli 1988, ein Donnerstag im St. Jakob-Stadion von Basel. 54'000 sind gekommen. Doch das ist nicht mehr sein »Cover Me«, das er gerade am Singen war, sondern »Gimme Shelter« von den Stones, Leitmotiv von Altamont, damals im Dezember 1969, lange her. Wie es jetzt klingt, wie Springsteen es singt: voller Zuversicht: Als wolle er die Botschaft, von allen morbiden Assoziationen gereinigt, zurückfordern. Das »Gimme Shelter« der Stones, wie Jagger es singt und Richards ihn dabei begleitet, formulierte keinen Wunsch, sondern seine versagte Erfüllung. Springsteen versagt sich gar nichts, weil er gar nicht an die Erfüllung glaubt; ihm genügt es, vorbehaltlos den Wunsch auszusprechen: Love is just a kiss away.

Von der zweiten Nummer weg, einer Coverversion von John Lee Hookers »Boom Boom«, hat er sein Publikum angespornt. Die Stimmung auf der Bühne ist ausgelassen, die Stimmung im Stadion erwartungsvoll. Das Zitat nach einer Stunde markiert den Moment, an dem das Konzert zum Ereignis wird. Das Ereignis besteht darin, dass hier einer aufs Ganze geht. Und dass wir es ihm abnehmen, obwohl klar ist, dass morgen, in einer anderen Stadt, dasselbe von ihm erwartet wird. Die Intensität von Bruce Springsteens Auftritten rührt daher, dass seine Musik, bei allem Humor, fast ohne Ironie auskommt. Seine Figuren scheinen ungebrochen, ihr Pathos alimentiert Optimismus und Melancholie zugleich. Der Begeisterung des Publikums steht der Enthusiasmus des Performers gegenüber.

Dieser Enthusiasmus aber, der mitreissende Optimismus von Springsteens Auftritten steht im Widerspruch zu den Inhalten, die der Sänger an seinen Konzerten vorträgt. Die Rock'n'Roll-Ekstase repliziert die Verhältnisse, die sie aufweichen möchte. Greil Marcus hat den Widerspruch an Springsteens US-Tournee von 1985 analysiert, im Jahr nach Reagans Wiederwahl: als Widerspruch zwischen dem, was er die »thesis of the popular mechanics of domination« nennt und dem Versuch des

Sängers, diese These in ihrer Verwirklichung zu unterlaufen. In seinen Worten: »This is not the thesis Springsteen plays, but the thesis he plays out: what he says is subsumed into a celebration of his ability to say it.«<sup>56</sup>

Der Widerspruch spiegelt sich in der Reaktion des Publikums auf seinen Star. »When Springsteen plays in a coliseum filled with sixty thousand people, what is at issue is not the size of the audience, but the intensity of its desire to be confirmed as an audience.«<sup>57</sup> Das Konzert nicht als ekstatische Begegnung zwischen Performer und Tanzenden, sondern als Ritual, das die Verhältnisse festigt, indem es die Alternative dazu als Feierabendvergnügen, Showbiz gewordene Renitenz vorführt.

Wenn das Publikum zu ›Glory Days‹ oder, noch problematischer, ›Born in the USA‹ die Fäuste reckt, hat die Geste etwas Unterwürfiges; gefeiert wird nicht der Protest, sondern die Pose davon. Auch was als Entrückung zu beobachten ist an solchen Konzerten, das scheinbar haltlose Stampfen, Drehen, Schaukeln und Schwingen, markiert nicht Selbstvergewisserung in der Selbstaufgabe, sondern jene Karikatur, die Adorno in den Jazztänzen vorzufinden glaubte. Das ekstatische Ritual, schreibt er, verrate sich als Pseudoaktivität in seiner Mimik. »Es wird nicht ›aus Sinnlichkeit‹ getanzt oder zugehört, gewiss nicht durchs Zuhören Sinnlichkeit befriedigt, sondern es werden Gesten Sinnlicher imitiert.«<sup>58</sup>

Diese Simulationen holt dann die Botschaften ein; Greil Marcus:

When Springsteen sings about dispossession in contemporary America, when he violates the ruling political fantasies of the nation, there are many in the audience who do not believe a word he says, and many more who will never, not even in their most private thoughts, live out a word he sings. Yet not a single person says no.<sup>59</sup>

Everybody say yeah: Das ist nicht die ekstatische Affirmation der schreienden Kirchen von Memphis, obwohl Springsteens Musik auch auf sie verweist. Sondern die Bejahung eines Ausser-sich-Geratens, das von seiner Gefahrlosigkeit, seiner Beschränktheit, seiner rituellen Zu-

<sup>56</sup> Marcus 1993, 299.

<sup>57</sup> Ebda.

<sup>58</sup> Adorno 1973b, 41 f.

<sup>59</sup> Ebda.



richtung lebt. Das Ja sagen als Bestätigung der eigenen, in der Rock'n'Roll-Arena gefeierten bürgerlichen Existenz.<sup>60</sup>

Daran ändern Springsteens Bekenntnisse zwischen den Liedern nichts, im Gegenteil:

When, between songs, Springsteen speaks even more eloquently [...] about dispossession in contemporary America, there is respectful silence. That silence – the absorption of a pop moment that is also a deflection of its content – is the enemy; the silence is an affirmation that the structure of the event has contained, has swallowed, its contents.<sup>61</sup>

Dass dieses Missverständnis überhaupt auftreten kann, hat mit der mangelnden Präzision von Rocksängern zu tun, wenn sie Politik in Unterhaltung überführen. Sie verkürzen die Analyse auf eine Anekdote. Bei einem anderen Konzert, als Schwarzaufnahme überliefert, stellt Springsteen dem Stück ›State Trooper‹ die Geschichte voran, er sei auf dem Highway zu schnell gefahren und von einem Polizisten, State Trooper eben, angehalten worden. Ob er sich schuldig bekenne, wollte der wissen. »Yes«, gab der Sänger zurück: »guilty with an explanation.«

#### A Rich Man in a Poor Man's Shirt

Wer für seine Schuld eine Erklärung hat, will sie relativiert haben. Worin bestand die Schuld? Der Erzähler ist zu schnell gefahren. Er hat das amerikanische Selbstverwirklichungsideal beim Wort genommen. Auch das Stück, das auf die Ansage folgt, reicht viel tiefer, als die Ansage glauben macht, nicht mit den Worten, aber in der Art, wie Springsteen diese Worte singt. ›State Trooper‹ mit seiner klaustrophobischen Gitarrenfigur, dem gewisperten Refrain, erzeugt eine Stimmung von Angst und latenter Gewalt. Die Begegnung mit dem Polizisten hat etwas Alpträumerhaftes. Die Verzweiflung des Songs und des »Nebraska«-Albums von 1982, auf dem er zu finden ist, spiegelt sich in der kargen Instrumentierung, der Reduk-

<sup>60</sup> Affirmation, mit anderen Worten, im Sinne Theodor W. Adornos, mit dem ich mich im Kapitel »Regression Revisited« eingehend beschäftigen werde. Hier nur eine entsprechende Textstelle: »Umso eifriger wird nicht nur der einzelne Schlager, sondern die ganze Sphäre vom Reklameapparat erfasst. Er verfährt dabei nach dem Grundhabitus der Kulturindustrie, der Affirmation des Lebens, wie es ist. Tautologisch wird der in ihr konzentrierten gesellschaftlichen Verfügungsgewalt Tribut gezollt. Dass dieser affirmative Gestus wohl unbewusst bleibt, macht ihn sozial kaum harmloser als den analogen der verbalen Medien.« (Adorno 1989, 53)

<sup>61</sup> Marcus 1993, 299.

tion auf Gitarre, Mundharmonika und Gesang, zu der Springsteen erst viel später, bei »The Ghost of Tom Joad«, zurückfinden wird. »Durch die Windschutzscheibe Amerika« titelte der Wiener Standard seine Besprechung von »Nebraska«;<sup>62</sup> es ist ein mythisches Amerika, das wir durch Springsteens Frontscheibe sehen, abgewirtschaftet, aber heldenhaft, erstarrt in der Pose der Armut. Man glaubt Springsteen die Schuld, aber nicht die Erklärung.

Erzähler müssen lügen, redend aus ihren Geschichten verschwinden. Springsteen, ein Erzähler ohne ironische Distanz, hat bis zuletzt das Umgekehrte versucht. Packte seine Biographie in Songs oder tat wenigstens so. Und wir taten so, als glaubten wir ihm. Die forcierte Biographisierung brachte ihn in Schwierigkeiten. Als er sich als Mythos nicht mehr aushielt, sich von seinen singenden Pfadfindern der E-Street-Band trennte, wieder heiratete, nach Hollywood umzog, Kinder zeugte und versuchte, aus der Villa heraus Ehrlichkeit zu diffundieren, schlug der Versuch fehl.

It's a sad funny ending  
To find yourself pretending  
A rich man in a poor man's shirt  
(»Better Days«, 1992)

sang er, ehrlich wie er war. Aber genau das wollten die Leute nicht mehr hören von einem, der geklungen hatte, als meine er jedes Wort.

Springsteen machte also Fehler, doch das sprach für ihn; die Arbeit war ihm nicht egal geworden. Der Misserfolg trieb ihn in die Geschichten zurück. Auf »Nebraska« von 1982 hatte er schon einmal fremde Rollen ausprobiert, war in Vignetten der Verzweiflung den Konturen seiner Protagonisten nachgefahren. 14 Jahre später gelang ihm die Fortsetzung. »The Ghost of Tom Joad« ist ein Songzyklus über grosse Depressionen im amerikanischen Süden, nicht so rauh wie »Nebraska«, aber ähnlich karg. Die Lieder verweisen auf John Steinbeck und Woody Guthrie, Bob Dylan und den Geist von Robert Johnson.

Jetzt ist die Distanz zwischen dem Erzähler und seinen Figuren ungeheuer. Springsteen singt von Grenzwächtern und mexikanischen Einwanderern, Amphetaminbauern, Killern, Durchgeknallten, Viet Vets und Strafantlassenen. Die Details sind filmgenau beschrieben, jeder Song ein Drehbuch. Der Sänger arbeitet mit Schnitten, Totalen, Stand-

62 In Anspielung auf die Plattenhülle, die eine leere Strasse aus Lenkerperspektive zeigt.

bildern im Gegenlicht, langen Traversen. Und damit wir genau verstehen, wie's diesmal gemeint ist, gibt er auf der Plattenhülle die Quellen an, zitiert Artikel, Filme, Bücher, Autoren. Und auf der Bühne verlangt er Ruhe; ein Rezital, kein Rock'n'Roll-Konzert. Getarnt hinter fremden Rollen, beobachtet, schildert, solidarisiert er sich mit Unbekannten. Er hat seine amerikanischen Zweifel literarisiert.

Die Sublimierung gibt ihm die Möglichkeit, der so oft besungenen Unrast nachzugeben, ohne in die Legitimierungsnot des Sesshaften zu geraten. Auf »Nebraska« hatte er gegen die Gefahr des ästhetisierten Schmerzes angespielt, die Stücke roh ins Vierspurgerät gesungen. »The Ghost of Tom Joad« klingt schamlos schön. Aus der Dunkelheit tönen Stimme und Gitarre herüber, die Worte flackern auf, brennen sich ein. Die übrigen Instrumente, sofern vorhanden, halten sich zurück, bilden die Kulissen eines imaginären Westerns, den der Sänger bis zum dreckigen Ende fertigerzählt.

Er ist nicht mein Präsident (ich bin aus Amerika)

Die Beschwörung eines Amerika von unten, das die Werte des Landes hochhält, die von Politik und Wirtschaft verraten werden im Namen des Volkes, ist ein zentrales Moment in vielen von Springsteens Songs. Aber die Kritik wird in den frühen, mythisch verseuchten Stücken nie konkret, operiert ohne überprüfbare Angaben, verzichtet auf Namen und Handlungen. Das verleiht den Texten ihre poetische Kraft, beraubt sie aber ihrer politischen Wirkung; wo jeder mitgemeint sein könnte, kann sich jeder dispensieren.

Wer solche Missverständnisse in Kauf nimmt, läuft Gefahr, dass seine Arbeit anderen Zwecken zugeführt wird. Als Ronald Reagan Springsteen vor seiner Wiederwahl für seine Wahlzwecke instrumentalisierte,<sup>63</sup> fiel dessen Dementi auffallend zahm aus, eher Korrektur als Analyse.<sup>64</sup>

63 Siehe die Ausführungen über Rock im Weissen Haus, Kapitel »Annäherungsversuche«.

64 Es kam zunächst nicht einmal von ihm, wie Richard Meltzer in seiner Polemik »The Meaning of Bruce« gezeigt hat. Sondern von seiner Presseagentin Barbara Carr bzw. ihrem Ehemann, Rockjournalist Dave Marsh. Meltzer: »[He] did an outstanding hem-haw on page one of the respected news-sheet I happened to catch. Something to the effect that if the President would only look at such and such a Springsteen album cut, he would clearly see that au contraire blah blah bluh. Don't say anything, don't stir anything, don't lose a single customer!« (1985, in Heylin 1993, 615) Ich erinnere mich an ein Fernsehinterview dieser Zeit, in dem Springsteen ähnlich vage blieb.

Reagan wie Springsteen appellieren an den amerikanischen Patriotismus. Sie meinen nicht denselben, evozieren ihn aber mit denselben Symbolen. Auf der Platte »Born in the USA« ist Springsteen von hinten, aber vor der amerikanischen Flagge zu sehen. Er eröffnete die Konzerte jener Zeit mit dem Titelsong, während im Hintergrund der Bühne eine riesige US-Flagge aufgespannt war, auch in Europa.

»Fahnen sind sichtbar gemachter Wind«, schreibt Elias Canetti,<sup>65</sup> aber der Wind, der durch Springsteens Fahne weht, bläst aus verschiedenen Richtungen. Natürlich handelt ›Born in the USA‹ nicht von Reagans Amerika, sondern von seinen Opfern. Das Stück berichtet von Vietnam-Veteranen, die als Patrioten in den Krieg zogen und als Krüppel zurückkehrten. Der Refrain aber, das fanfarisch eingehämmerte »Born in the USA«, die im Takt gereckten Fäuste im Stadion, verkehren die Botschaft in ihr Gegenteil; wenn Zweifel im Tonfall des Triumphes dargeboten werden, dominiert der Triumph. Der Rock'n'Roll denunziert seine Bekenntnisse in ihrer Aufführung.

Nun wird der Rocker schnell zum Sozialarbeiter, wenn er seine Konzerte wie Wahlveranstaltungen abhält. Die Deutlichkeit einer Botschaft schützt nicht vor Banalisierung. Wer explizit ist, braucht noch lange nicht wirksam zu sein, im Gegenteil. Je aufdringlicher ein Musiker auf der Bühne Politik betreibt, desto schwächer ist im allgemeinen sein Material. Auch Springsteen schreibt Songs, nicht Pamphlete. Was aber bezweckt er, wenn er in seinen Ansagen vage bleibt? Auch Greil Marcus drückt sich um eine Antwort, indem er Springsteen pädagogische Absichten unterstellt: »I don't think he was saying all that he believes«, schreibt er »I think he was saying all he thought he could get across.«<sup>66</sup>

Vordergründig wehrt sich der Künstler dagegen, die individuelle Erfahrung seiner Lieder auf gesellschaftliche Zustände abzapfen zu lassen. Er wehrt sich aber auch gegen ihre Implikationen für seine eigene Karriere. Auch Marcus weiss, wie sehr das Springsteen-Management um den ehemaligen Rolling Stone-Autor Kurt Loder an der Rolle gearbeitet hat, in der sich der Sänger auf der Bühne präsentiert. Springsteen, der singende Arbeitersohn aus Freehold in New Jersey, der aussieht wie ein Auto-mechaniker, der heimlich Gedichte schreibt, hat seine Biographie in eine

65 O.Q.

66 Marcus 1993, 299.

Bühnenrolle überführt. Der Millionär Springsteen trägt die Latzhosen des Proleten Bruce, während sein Management Mitarbeiter entlässt, horrenden Gehältern aushandelt und alles andere erledigt, was den Boss vom Komponieren abhält. Das geht überall so, was soll man Springsteen vorwerfen? Dass er das Spiel spielt oder wie gut er es tut?

Das ist eine moralische Frage, die nicht weiterhilft. Sie erklärt die Begeisterung nicht, die einen an Springsteens besten Konzerten erfasst. »Mitsingen ja, mitheben nein«, legte sich Stefan Howald nach dem Basler Konzert als Position zurecht, um seine Mitgerissenheit in der Menge mit dem Wissen um ihre Gefährlichkeit in Einklang zu bringen. »Singen ist, sage ich mir schnell, aktive Selbsttätigkeit, gar kulturell, das gemeinsame Armheben ist bloße Unterwerfung, weckt böse Assoziationen.«<sup>67</sup> Aber eben: »Wo ist die Grenze? Ich habe doch längst Worte mitgeschrien, über glorreiche Tage, rasende Fahrtwinde, die mir sonst nicht so glorreich vorkommen. Die kraftvolle Kollektivität, zusammengebunden durchs Gefühl, überwältigt mehr als die Beine.«<sup>68</sup>

Maya Deren nennt die Ekstase »white darkness«, sieht in ihr den Terror und die Ekstase. Ich denke, dass das Rock'n'Roll-Konzert die Ekstase ritualisiert und in eine konsumierbare Ekstase umleitet, um ihren Implikationen zu entgehen. Das Konzert als Entrückung nach Feierabend will die Wonnen der Selbstaufgabe ohne die Ängste. Je näher sich die Musik diesem Entsetzen nähert, desto mehr hinterfragt sie die Produktionsbedingungen, innerhalb derer die Rockmaschine funktioniert. Das tut man nicht zu oft, jedenfalls nicht ungestraft.

Als Kompromiss die Ekstase als Erlebnisritual, wie Adorno sie an den Fetischen der Kulturindustrie beschrieben hat,<sup>69</sup> und wie alle Rituale erfüllt sie ihren gesellschaftlichen Zweck. Was als Transzendierung des Alltags angeboten wird, festigt letzten Endes seine Abläufe. Einsatz während der Arbeit, Ausflippen nach Feierabend.

67 1988, 10.

68 Ebd.

69 Siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Kapitel »Regression Revisited«.

## Rhythmen, Gesten, Begeisterung

Ich will mich nicht von der eigenen Begeisterung dispensieren, erfahren als Reaktion auf ein Rock'n'Roll-Konzert.<sup>70</sup> Aber mich beschäftigt die Frage, warum so wenig von dieser Begeisterung übrigbleibt, wenn das Konzert zu Ende ist. »I'm a prisoner of Rock'n'Roll«, hörte ich Springsteen am Ende eines anderen Konzertes ausrufen, am 18. Juni 1985 im Münchner Olympiastadion; das galt nicht für sein Publikum. Die Fans blieben gefangen, nicht in der Musik sondern in den Konventionen ihres Konsums.

Gefangen auch in der eigenen Begeisterung. Die Affirmation bei Grossanlässen hat etwas Zwanghaftes. Ihr Ausmass wird deutlich, wenn man nicht auf ausserordentliche, sondern auf durchschnittliche Konzerte fokussiert. Diese machen die Mehrheit einer Tournee aus. Die Musiker begnügen sich dann mit der Aufführung des Immergleichen vor wechselnder Kulisse.<sup>71</sup> In solchen Momenten bekommt die Begeisterung des Publikums etwas Verzweifeltes.

Die Enttäuschung über das nichteingelöste Versprechen scheint derart unerträglich, dass sie verdrängt wird. Man hat ja soviel für seine Begeisterung investiert. Wunsch- gegen Geldströme, wie Deleuze/Guattari über die Psychoanalyse sagen. Hinter der Begeisterung des Publikums droht einerseits die Angst und andererseits die Enttäuschung. Angst davor, sich selbst zu verlieren. Oder Enttäuschung darüber, sich kein bisschen verloren zu haben. Der hohe Ritualisierungsgrad der Publikumsreaktion hilft, ersteres zu vermeiden und letzteres zu ignorieren. Letzten Endes möchte das Publikum nicht das, wonach es verlangt, sondern die Bestätigung, dass es danach verlangt hat. Rock'n'Roll

70 Dazu vielleicht folgendes: Springsteen, wie Dylan, Prince, Costello, Zappa und andere, hat ein ungleich grösseres Repertoire parat, als er in einem Konzert spielen kann. So kann er das Set ständig umstellen und verhindern, dass ein Konzert wie das andere abläuft. Was in Basel begeistert, ist Springsteens Zugang zu seinem Material; auch vor 54'000 Leuten gelingt es ihm, die Stücke wie neu zu spielen, sich ihrer Herkunft und den damit verknüpften Traditionen bewusst zu sein, aber zugleich unbekümmert um sie. Wenn er Bo Diddleys »Who Do you Love« anstimmt oder Dylans »Chimes of Freedom«, tut er es mit demselben Enthusiasmus, mit dem er sein eigenes Material zum besten gibt. Es ist ein Konzert über die Geschichte des Rock'n'Roll und zugleich deren Vollzug.

71 Paradoxerweise bürgt ein mittelmässiges und sogar ein schlechtes Konzert für die Qualität einer Tournee. Es besagt, dass Musiker noch auf ihre Umgebung, auf das Publikum reagieren. Nur wer sich bremsen lässt, lässt sich auch mitreissen. Wer jeden Abend dasselbe Programm auf demselben Niveau mit derselben Beteiligung vorzeigt, betreibt nur noch Choreographie.

ist nicht populär, weil er ein anderes Leben verspricht, sondern weil er das herrschende erträglich macht.

Der ritualisierten Begeisterung an Rockkonzerten entspricht die Strenge ihrer Dramaturgie. Die Licht- und Klangeffekte, die gestischen Stereotypen der Akteure, ihre Dankesbezeugungen und Durchhalteparolen. Verhandelt werden nicht Erlebnisse, sondern Verhaltensregeln.<sup>72</sup> »Is this to behave at a Rock'n'Roll concert?«, fragt Jim Morrison.<sup>73</sup> »This is a fuckin' Rock'n'Roll concert, not a tea party«, brüllt Pete Townshend.<sup>74</sup> Beide Reaktionen formulieren die Erkenntnis, den Strukturen erlegen zu sein, die man zu transzendieren glaubte.

»The three part show I still like best«, sagt Townshend; »Some old stuff to shut everybody up. The difficult material in the middle. And a kind of reward for being good at the end.«<sup>75</sup> Den Erregungskurven des Programms passen sich die Reaktionen an. Aufregung beim Auftakt, Anfeuerungen beim Gitarrensolo, höfliche Langeweile bei den neuen Stücken, geschwenkte Feuerzeuge bei den Balladen, Aufruhr bei den alten Singles, die bei den Zugaben en bloc serviert werden.

Worauf das Stadion- oder Hallenlicht aufflammt und die Menge schlagartig die Hände sinken lässt. Wer sich eben noch selbstvergessen in Trance wiegte, steuert zielstrebig die Ausgänge an. Beim Stossen und Drängeln, beim Fluchen auf dem Parkplatz, beim Davonbrausen Richtung Autobahn brechen sie dann aus, die wahren Gefühle.

### *Der Tänzer und der uterale Beat*

»People look ridiculous when they're in ecstasy«, sagt David Byrne, aber das ist nur die halbe Wahrheit. Linkische Ergriffenheit ist nicht weniger innig, nur weniger elegant, und Eleganz ist selten ergriffen. Entscheidend ist nicht die Lächerlichkeit der ekstatischen Gestik, sondern

72 J. J. Cale, ein besonders widerwilliger Performer, löst das Problem mit Angebot und Nachfrage mitunter so, dass er auf die Bühne kommt und jedem geäußerten Publikumswunsch sofort nachgibt. Vorsätzlich wird somit die Konzertdramaturgie gestört, indem der Performer die Wünsche nicht portioniert, sondern durch sofortige Erfüllung frustriert.

73 Auf »Absolutely Live« von 1970.

74 Das Zitat eröffnet »Thirty Years of Maximum R'n'B«, die Who-Anthologie von 1994.

75 Das Zitat ist dem Videofilm »Thirty Years of Maximum R'n'B« von 1994 entnommen, der exzellenten Anthologie von Liveauftritten der Who mit Kommentaren ihrer Mitglieder.

ihre Beschaffenheit. Die Lächerlichkeit der Tanzenden, das Linkische, die Stockungen drücken die Spannung aus zwischen puritanischem Bewusstsein und uteralem Beat. Die Stockungen behindern die Ekstase, machen den ekstatischen Ausdruck aber authentisch, verleihen ihm Individualität. Wer sich schlecht bewegt, belügt sich nicht. Thiessen: »Es sind linkische Bewegungen, die ironisch belegen, dass es sie sind, die den Triebregungen näher sind, als jene, die man die natürlichen zu nennen gewöhnt ist.«<sup>76</sup> Der Tanz ist Aktion und Reaktion in einem, Re-Individualisierung in der Masse. Nochmals Pete Townshend:

We all share the simultaneous experience of forgetting who we are at a rock concert, losing ourselves completely. When the music gets so good, and the audience are so relaxed and free and happy, the music isn't just good music, it's also dance music – it makes you want to dance. Everybody for a second forgets completely who they are and where they are, and they don't care. They just know they are happy, and that now is now and life is great. And what does it matter if you're a big star – you just know that you are one of a crowd of people. If you have experienced that enough times, it starts to become something that you strive for, because it is so sweet.<sup>77</sup>

Eleganz und Ekstase schliessen sich aus. Je tiefer die Ekstase, desto grösser die Desorientierung.

### Dissonanzen

Ich habe vorhin von der Angst gesprochen, die das Glücksversprechen der Ekstase begleitet. Aldous Huxley hat den Gegensatz mit »heaven and hell« umschrieben, Maya Deren mit »white darkness«. Beide meinen die Verknüpfung von Verzückung und Terror, das Gefühl von Selbstaufgabe und Selbstaflösung. Die Ekstase fordert beides; ihre Versprechungen sind zugleich Drohungen, kanalisiert durch das Ritual, das die Ekstase strukturiert. Wenn der Rock'n'Roll an seine Grenzen geht oder sich auf seine Herkunft bezieht, was in diesem Zusammenhang aufs selbe herauskommt, taucht dieses Element der Bedrohung, der Entfremdung, des Schocks in der Musik wieder auf.

Die Folgen können heftig sein, mitunter gewalttätig. Der Punk etwa,

<sup>76</sup> Thiessen 1981, 127.

<sup>77</sup> Zit. nach Frith 1984, 80.



verstanden als Attacke auf die »intellektuellen Klanggesten«<sup>78</sup> von Experimentalisten wie King Crimson oder Gentle Giant, forderte im Grund die Unberechenbarkeit der ekstatischen Erfahrung zurück. »Der Besuch eines Punk-Gigs lässt den teilnehmenden Beobachter aus der Mittelschicht zuweilen angst und bange werden und eine tiefe kulturelle Dissonanz erfahren«, schrieb Lindner damals.<sup>79</sup> Punk-Konzerte dauerten oft nur zwanzig Minuten, kraftvolle, überlaute Auftritte erklärter Dilettanten, »nicht nur für den Besucher, sondern auch für die Musiker eine tiefgreifende psychische Erfahrung«.<sup>80</sup> Punk als Spiegel einer deformierten Zeit, »unseres Geschwindigkeitsbewusstseins und unserer Lebensrhythmik«.<sup>81</sup>

Greil Marcus hat in »Lipstick Traces«, seiner »secret history« der Avantgarde im 20. Jahrhundert, wie er sie im Untertitel nennt, von den Gewaltphantasien erzählt, die das letzte Sex Pistols-Konzert in ihm ausgelöst hatte. Es fand statt am 14. Januar 1978 im Winterland-Auditorium von San Francisco, dem Ort, an dem all das aufgeführt worden war, was die Sex Pistols am meisten gehasst haben. Sie selbst, insbesondere Sänger Johnny Rotten, hielten diesen letzten Auftritt für den schlimmsten ihrer Karriere,<sup>82</sup> aber das war nicht der Punkt. Marcus:

Thirty-two years had not taught me what I learned that night: when you're pushed, push back; when a shove negates your existence, negate the shove. I felt distant from nothing, superior to nothing. I also felt a crazy malevolence, a wish to smash people to the ground, and my eyes went to the ground, where I saw small children (what sort of parents would bring little kids to a place like this, I wondered, thinking of my own at home), and thought of smashing them. Reviewing the concert for a magazine, I mentioned none of this. Days later, it seemed unreal. Seeing Johnny Rotten on stage, I was sure I would never see his like again, and so far I have been right.<sup>83</sup>

78 Schmidt 1978, 263.

79 1977, 251.

80 Schmidt ebda.

81 Ebda. Als Gegenstück zum Punk wurde Disco rezipiert, eine gebleichte Synthese aus Rock, Soul, Reggae Funk und belanglosen Texten. Disco funktionierte als von schwarzen Intensitäten gereinigte Tanzmusik. Das Ausflippen wurde sublimiert zu einer streng genormten Stereotypisierung der Bewegungsabläufe. Immerhin enthielt die enorme Künstlichkeit solcher Produkte auch Trash-Aspekte, was dazu führte, dass sie von der HipHop-Generation als ironische Zitate in ihre Collagen eingebaut wurden; ein Fall von Rükeroberung.

82 Siehe auch Lydon 1995.

83 Marcus 1989, 90.

»Jeder Intellektuelle ist zu allen Zeiten mit seinem Teufel vertraut gewesen«, kommentiert er die Stelle im Gespräch mit der Tageszeitung.

Es ist wohl eher die Frage, welche Form das annehmen kann. Der Grund, warum ich die Konzertbeschreibung, diese wahrscheinlich am meisten verurteilte Passage voller übler Gedanken in das Buch eingefügt habe, war: Ich wollte zeigen, dass da Dinge vor sich gehen, die ich nicht für rechtens halte und die mich schockiert haben. Aber die Einstellung dazu war im selben Augenblick wie umgewandelt.<sup>84</sup>

Rotten selbst, der das Konzert mit den berühmt gewordenen Worten »Ever had the feeling you had been cheated« abbrach und am selben Abend die Sex Pistols verliess, ist von Marcus' Ausführungen wenig beeindruckt. Er kann sich, in seiner scharfzüngigen Autobiographie, nur an schlechten Sound, miserable Arbeitsbedingungen und an einen viel zu grossen Saal erinnern.<sup>85</sup>

Dass ein Musiker einem Kritiker widerspricht, sagt noch nichts über die Richtigkeit seiner Analyse. Marcus' Bemerkungen belegen immerhin die kulturelle Dissonanz, die an solchen Anlässen entstehen können. Der Ort solcher Schreck- und Glücksmomente ist selten die grosse Halle und niemals das Stadion. Es sind der Club, die Bar, der kleine Saal, Orte, an denen die Musik nicht verhallt, sondern das Echo aus dem Auditorium zurückschlägt.

Unruhe auf 1300 m. ü. M.: Fishbone

Was wird ausgelöst? Statt einer Antwort die Gruppe Fishbone, das schwarze Septett aus Los Angeles. Zwei Monate nach den Unruhen um das Rodney King-Verdikt treten sie in Leysin in den Walliser Alpen auf, einem Kurort auf 1300 Meter über Meer. »The Reality of My Surroundings« heisst ihr drittes Album, und davon handelt auch das Konzert. Die Wirklichkeit der Musiker hat nichts mit der Umgebung ihres Auftritts zu tun. Aber die Umgebung bekommt etwas über diese Wirklichkeit mitgeteilt.

Die Gruppenmitglieder sind in South Central aufgewachsen, dem schwarzen Ghetto von L.A., aus dem auch Ice-T und andere Rapper der Westküste herkommen. Die Musiker lernten sich auf den endlosen Busfahrten kennen, die im Zuge sozialreformerischer Experimente mit

<sup>84</sup> Zit. nach und übers. von Fricke et al. 1993, 16.

<sup>85</sup> Lydon 1995.

schwarzen und weissen Kindern verschiedener Stadtteile unternommen wurden. »Bussing« nannte man das Prinzip. »Die erste Fishbone-Band wurde bereits im Bus begründet, umfasste ursprünglich ca. 48 Mitglieder, was sich als unpraktikabel erwies«, schreibt Clara Drechsler. »Die heutigen Fishbone sind die dedicatedsten Überreste, Busenfreunde.«<sup>86</sup> Schlagzeuger Phillipp Fisher erinnert sich an diese sozialen Experimente mit gemischten Gefühlen; seine Ausführungen zeugen von derselben kulturellen Dissonanz, die sich zwischen Band und Publikum auch in der Alpenschweiz aufbaut – und entlädt:

That ride meant watching things change, and as I left my black area, seeing what the area looked like. Sort of run down, streets not clean, trash men throw the trash cans all over the place, all the grafitti that no social group ever came and cleaned up. And then I ride out toward the valley and I'd see the buildings getting taller, houses getting bigger. I'd reach the valley and the houses were real big – two stories, three stories – large lawns, back yards, trees real green, trash cans in the right spot, trash man not slamming them in the back of his dumpster waking up the neighbours. And just watching the color of the people change while you're on the freeway.<sup>87</sup>

Vom Ghetto auf die Alp. Sechseinhalb Tausend Rocktouristen stehen im Schlamm, am Fuss der Hotelbunker, umgeben von Masten und Zelten, Kränen und Gerüsten. Musik quillt aus den Zelten und Ständen und Autoradios, von nachmittags um vier bis morgens um halb acht. Feuerwerke knattern, Leute klatschen oder johlen.

Das ist die Umgebung, denen Fishbone ihren Auftritt entgegenhalten. Sie betreten die Nebenbühne wie eine Zirkustruppe, leeren ihre Musik wie aus Abfalleimern. Die ersten Eindrücke sind Schock, Desorientierung, das beengende Gefühl von Nötigung. Erst später nimmt man, hinter den Soundgewittern aus Gitarren-Trash und Bebop-Phrasen, verschmierten Reggae-Synkopen und Funk-Minimalismen, die Absicht der Gruppe wahr. Indem Fishbone die ekstatischen Versprechungen von James Brown aufgreifen<sup>88</sup> und zu Boden reiten, laden sie sie neu mit Energie auf. Ihr Musik scheint allen Rhythmen und Gesten zu misstrauen, die sie zitiert. Einflüsse werden aus dem Zusammenhang geris-

86 1988, 20.

87 Columbia Records, 1991, o.S.

88 James Brown hat am selben Tag auf der grossen Bühne ein mehrheitlich sediertes, erst gegen Konzertende sich intensivierendes Konzert gegeben.

sen, zur Collage gereiht. Indem die Musik die Dramaturgie der Rock'n'Roll-Verzückung missachtet, führt sie dieser Verzückung ihre extreme Falschheit vor.

Zu den hakenschlagenden Rhythmen seiner Begleiter bricht Sänger Angelo Christopher Moore dann in höhnisches Soul-Falsett aus, während die Bläser Bigband-Formeln plazieren, eine Gitarre mit Blues-Licks dazwischenfährt. Zuletzt geht alles im Dröhnen von Heavy-Metal-Gitarren unter.

The reality of my surroundings  
Do not point to the sky

heisst es in ›So Many Millions‹ von 1991, und weiter:

So why should I even try (when there's nuthin' out there to be)  
I cannot grow up to be the President  
Where only drug dealers own Mercedes Benz

Der Bassist trägt eine Pelzmütze über zu weiten Shorts, der Posaunist wirft sein Instrument durch die Luft, Sänger Moore tanzt im smarten Anzug. Ein Auftritt als Parodie des Rock'n'Roll und zugleich seine Vollstreckung, als stotternde, hysterische Attacke auf eine Musik, die in Konventionen erstickt; eine säkularisierte Voodoo-Zeremonie im Hochmassiv des Kapitalismus.

Die Stockungen der Musik, ihre Bremser und Kaltstarts, das rumplende Drängen der Begleitung löst unter den Tanzenden Konfusion aus. Die einen reagieren mit Schubsen, Springen und Hechten, andere machen hilflose Schlangenbewegungen. Im Unvermögen des Publikums, seiner Erfahrung körperlichen Ausdruck zu verleihen, drückt sich das Unbehagen aus sowie der Versuch, dieses Unbehagen wegzutanzten. »I admit we are ugly«, würde Leonard Cohen sagen, »but we have the music«<sup>89</sup>

#### Herzschrittmacher

Was Musiker und Publikum zusammenbringt, ist der Rhythmus; das Pulsieren von Bass und Schlagzeug, die scharfen Einfälle der Funk-Gitarre. Tanzend versucht die Gemeinde, den Rhythmus in Körperspra-

89 Auf ›Chelsea Hotel‹ von 1974, Cohens Hommage an Janis Joplin; er lässt sie den Satz sagen, während sie sich den nächsten Schuss setzt.

che zu übersetzen. Tanz ist die Fortsetzung von Sprache mit anderen Mitteln. Mit der Gefahr, die Sprache zu verlieren, beginne immer ein Endspiel, schreibt Manfred Schneider.

Neben verschiedenen Liturgien des Endspiels, worin Worte abgestreift oder eingebüsst werden, verfügen alle Kulturen über ein Repertoire von Sonderzeichen, die eine gleitende Erlösung aus den Fesseln der Sprache versprechen; diese Zeichen ersetzen die Schwingungen der Worte durch eine rhythmische Bewegung des Körpers: den Tanz. Diese einzige codierte nichtverbale Sprache des Verlangens spricht der Körper allein im Verbund mit anderen. [...] Kontinuierliche rhythmische Bewegungen versetzen den Organismus des Tanzenden in einen anderen Zustand, in den Zustand des Verlangens, das selbst den Gesang seiner physiologischen Transformation anstimmt.<sup>90</sup>

Im Tanz reindividualisiert sich der Einzelne innerhalb der Masse. Der Tanz ist Ausdruck der Musik und Antwort auf sie. Die Antwort wirkt oft linkisch. Das Publikum bei Rockkonzerten reagiert spastisch auf die rhythmische Verlockung. Das puritanische Bewusstsein lässt sich betäuben, aber nicht ausschalten. David Byrne: »Es gibt einen ganz verzweifelten Wunsch, zu tanzen und die Verkrampfung des Körpers zu lockern. Und gleichzeitig ist da der Wunsch, auch zu verstehen, warum man tanzen möchte. Das ist wohl sehr europäisch gedacht, sehr westlich. Ich finde es phantastisch.«<sup>91</sup>

Byrne ist selbst ein Tänzer aus Leidenschaft, vor allem zu kubanischer und brasilianischer Musik.

It's not the ending of the world  
It's only the closing of a discotheque  
I used to go three times a week  
That was a long, long time ago  
(Long Time Ago)

singt er 1994, auf seinem Comebackalbum »David Byrne«, zur melancholischen Schraffierung seiner Gitarre. Die Schliessung einer Diskothek wird bedauernd vermerkt, weil der Tanz dem Erzähler geholfen hat, sich und seine Ängste tanzend abzuschütteln. »We'll be a gospel singer's shout«, singt Byrne an anderer Stelle. Und 1981, auf einer Deutschland-Tournee der Talking Heads, empfahl er dem europäischen

90 Schneider 1992, 407.

91 Zit. und übers. nach Gockel 1985, 21.

Publikum zu tanzen, um die Texte besser zu verstehen: »If you dance, you might understand the words better«;<sup>92</sup> Manfred Schneider sieht den Tanz als »gleitende Erlösung aus den Fesseln der Sprache«,<sup>93</sup> für Byrne ermöglicht das eine das Verständnis der anderen. Die Differenz zwischen dem Literaturprofessor und dem Rocksänger entspricht ihrer kulturellen Sozialisierung. Für den einen löst sich die Sprache in Körpersprache auf, für den anderen ist der Körper ein Hohlraum für die Sprache selbst.<sup>94</sup> »If you dance, you might understand the words better«: Mit diesem Satz lässt sich diese Untersuchung zusammenfassen.

Ich konnte es nicht lassen, Byrne auf das Zitat anzusprechen. Seine Antwort:

I guess I mean that when you have your body involved in the music you sort of let go some of your analytical parts, and maybe some of the words go in and they bypass the reasoning circuits or whatever. And so you don't stop it at the toll booth and say, »what does this mean«, it just goes in. You have an intuitive sense of what it means. And you have a kinda more intuitive or physiological understanding of what it's about by relating the rhythm to the words and other things. It often seems to me that people understand things until they ask themselves what it is. And then they confuse themselves.<sup>95</sup>

Alles richtig, dennoch haben die Ausführungen etwas Ernüchterndes; Byrne entzaubert das Zitat mit den Mitteln der Deutung.

Vielleicht lässt sich über Tanz nicht reden und auch nicht tanzend singen ohne den Beat, der Musik und triebhafte Rede durchpulst. Rudi Thiessen nennt ihn uteral, spricht von rhythmischer Regression. Er weiss natürlich, dass Regression den Rückfall in frühere Entwicklungsstufen meint und damit den Ausfall sogenannter höherer Ich-Funktionen. Er hält am Begriff fest, weil auch ihm kein besseres Wort einfällt. Der uterale Beat zielt seiner Definition nach »zugleich auf erotisch bezogene und erotisch aufgeladene Musik als Glücksversprechen und Glücksverlangen und auf den deformierten Wunsch als regressiven, dessen musikalische Macht bis zur Unterleibsextase des Stechschritts

92 Zit. nach Gans 1986, 76.

93 1992, 407.

94 Ich werde später, im Kapitel »Regression Revisited«, auf Sprache und Artikulation zurückkommen. Siehe auch das Kapitel, »Sound als Sprache«.

95 Gespräch mit dem Autor, 1994.

reicht.«<sup>96</sup> Warum uteral? »Weil erotisches stompin' zu geglückt erscheint, und weil triebhaftes stompin' zu sehr den Zwangscharakter meint.«<sup>97</sup> Uteral wohl auch, weil der Beat als regressive Technik die Sehnsucht nach dem Schoss, nach dem Wiedereintritt in den ekstatischen Zustand des Nichtwissens suggeriert.

Messungen in Discotheken haben ergeben, dass die häufigsten Rhythmen auf der Tanzfläche dem menschlichen Puls entsprachen; Tanz den Herzschlag. Thomas Verney, Vertreter der pränatalen Therapie, referiert die These,

dass die Urerinnerung an den mütterlichen Herzschlag auch viele unserer musikalischen Neigungen erklärt. Alle bekannten Trommelrhythmen [...] entsprechen einem von zwei Grundmustern, entweder dem schnellen Trappeln von Tierhufen oder dem gemessenen Schlag des menschlichen Herzens [...]. In der ganzen Welt [überwiegt] der Herzschlag-Rhythmus, sogar bei den noch heute existierenden Jägervölkern.<sup>98</sup>

Plausibler argumentiert John Chernoff, der sieben Jahre lang die ghanesische Musik und Kultur erlebte. Seiner Ansicht nach hält der Puls die Perkussionisten zusammen; um den Herzschlag gruppieren sie ihr polyrhythmisches<sup>99</sup> Spiel.

Im Hintergrund existiert ein Grundrhythmus, der auf Eins beginnt, auch wenn die meisten der verwendeten Rhythmen nicht damit einsetzen oder dort nur zufällig eine Note plazieren. In sämtlichen Spielarten der schwarzen Musik, von der dörflichen Trommel bis hin zum Jazz, muss aber jeder Mitspieler diesen Pusschlag spüren.<sup>100</sup> Damit wird klar, worauf Thiessen mit seinem Begriff hinzielt; er will der Regression eine neue Richtung geben.

Dem uteralen Beat entspricht das stereotype Pendeln der Tanzenden. Es ist

rhythmisch und doch ignorant gegenüber jedem anderen Rhythmus als dem des eigenen Herzens und der eigenen Bewegung. [...] Nicht die konkrete Musik, die gespielt wird, sondern das, was diese triebhaft strukturiert.

<sup>96</sup> Thiessen 1981, S. 16.

<sup>97</sup> Ebda. Dies ist als Abgrenzung zu Adorno zu verstehen, siehe den Abschnitt »Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik« im Kapitel »Regression Revisited«.

<sup>98</sup> Verney 1981, 32. Das hindert ihn nicht daran, sich gegen zu starke rhythmische Musik während der Schwangerschaft auszusprechen.

<sup>99</sup> Zur Diskussion dieses Begriffs siehe Chernoff 1997, 31.

<sup>100</sup> Chernoff 1997, 32.

riert, wird vom Pendler gespürt: uteraler Beat. Pendeln ist Versinken, sich finden im verlorenen Selbst – ekstatische Wahrnehmung eines ozeanischen Ur-Ichs [...] Der Pendler weiss nichts von artistischen Tanzfiguren, aber er ist ganz da, verloren, er schwingt seinen Bauch, seine Hüften, er ist ganz nahe einem Ur-Rhythmus der Zeugung, der den Betrachter bedrohlich archaisierend anmutet. [...] Pendeln ist Ekstasetechnik, und wie jede Technik kann sie verfeinert werden.<sup>101</sup>

Das Tanzen im Dunkeln zu lauter Musik ist eine überwältigende physische Erfahrung. Das Klatschen und Stampfen, Trippeln und Drehen, das Schwingen und Ducken, das stroboskopische Blinzeln, das Hyperventilieren dereguliert die Sinne. Die Schallwellen bringen nicht nur das Trommelfell, sondern auch Zwerchfell, Schläfe, Rückenmarks- und Zahnerven und vor allem die Magengrube in Schwingung. Scherer nennt Discos und Konzerthallen »Aufladekammern und Generatoren«,<sup>102</sup> und auch Helmut Salzinger kommt ins Delirieren:

Tiefe Noten, besonders im Bass und besonders ganz rein, wenn sie elektrisch verstärkt werden, werden im Unterleib als lokalisierte Vibration erfahren, eine überraschend private Sensation, unmöglich zu widerstehen [...] Eine gutorganisierte Rock'n' Roll-Bassnote wurde als Muster von unglaublich intimer Umarmung erfahren: noch mehr von unvermeidbarer Anteilnahme.<sup>103</sup>

Die Passivkonstruktion lässt den Handelnden verschwinden (wer hat hier was erfahren?), aber der Zusammenhang ist nicht zu leugnen. Der Rock'n'Roll enthält sein erotisches Versprechen schon im Namen. »Wie kannst du den festen Halt eines Stuhles ertragen und bombardiert werden mit all diesen dichten Rhythmen, ohne das in physischer Bewegung ausdrücken zu wollen?«, fragt Jim Morrison.<sup>104</sup> Rock, sagt Rudi Thiessen, ist gestische Musik.<sup>105</sup> Davon wird auch seine Sprache erfasst. Der uterale Beat steuert die Gesten der Tanzenden und die Sprache des Sängers. Bei Patti Smith hat sich gezeigt, wie die Stimme bei Eintritt in den Viervierteltakt Sound wird, sich gestisch ins Postverbale verlängert; gestischer Gesang.<sup>106</sup>

101 Thiessen 1981, 124.

102 1983, 50.

103 Zit. nach Hoffmann 1974, 16.

104 Zit. nach und übers. von Reck 1981, 238.

105 Thiessen 1981, 90.

106 Siehe den Abschnitt »Patti Smith, Jimi Hendrix und der Ritt auf der E-Saite« im Kapitel »Sound als Sprache«.



»The beat is the big thing of 20th century music«, bestätigt Randy Newman, er überdröhne alles, sogar die Ironie.

I found that when I played with the band the audience didn't laugh; they enjoy it a great deal, but I wouldn't get as much as I was losing. The beat is a distancing thing, [because] it's absolutely inescapable. It's too powerful to laugh behind it for some reason. The orchestra does the same thing, but I like the sound of the orchestra better than a drum kit.«<sup>107</sup>

Der Rhythmus, sagen die Musiker, fängt den Erzähler schon beim Schreiben ein. »Generally speaking with me it's the words first and I worry about the music later: I make it fit«, erklärte mir Lou Reed 1991. »Because I can always adjust the words or I can move the melody. But there's a rhythm that I'm hearing, it's the rhythm I'm worried about.«<sup>108</sup> »I often have to simplify the lyrics to fit them into the music«, haben wir auch von Ray Davies gehört. Dabei spielt der Rhythmus eine grosse Rolle: »Rhythm, catch line, and the emotion, and the spark is the emotion that's caused by the rhythm and the music.«<sup>109</sup> Ähnlich Richard Thompson: »The rhythm is the framework. At some point it becomes important; it doesn't have to be the place you star. But all music really involves rhythm. Poetry does. I think you almost have to train to become creative.«<sup>110</sup> Oder Chuck D.: »Sometimes I might take a particular train of thought and just write it down and go back to my books later on and say, well, I'm gonna put this into a rhythm.«<sup>111</sup>

Der uterale Beat wird auf den Trommeln, Pauken, Toms und Becken der Perkussionisten geschlagen, punktiert vom muskulösen Spiel der Bassisten und Rhythmusgitarristen. Der Beat der Rock'n'Roll-Schlagzeuger durchpulst die Musik, streut Synkopen ein, rhythmische Vertrackungen und Breaks, Gegenschläge und Downbeats, Verzögerungen und Akzelerationen. Das verlangsamte Zeitgefühl, das den Eintritt in die Ekstase markiert, wird durch den uteralen Beat angezeigt. »A good groove is a transcending force in music«, sagt David Byrne. »It becomes a framework that allows you a lot of freedom on top to mess around with. Someone once wrote that a good groove suspends time. It creates

107 Gespräch mit dem Autor, 1994.

108 Gespräch mit dem Autor, 1991.

109 Gespräch mit dem Autor, 1993.

110 Gespräch mit dem Autor, 1994.

111 Gespräch mit dem Autor, 1992.

another kind of time in the universe and you're released from your everyday world. That's ultimately what it's about.«<sup>112</sup>

Die besten Schlagzeuger haben es verstanden, um den uralten Beat herumzutrommeln. Das Stakkato der harten Rocks Schlagzeuger ist selten ekstatisch, wie auch Metronome nicht ekstatisch sind. Anders das federnde Spiel etwa von Al Jackson Jr. bei seinen Aufnahmen für Stax oder mit Otis Redding. Einerseits treibt er die Soul-Shouts der Sänger mit seinem muskulösen Spiel voran, schafft mit seinen Zwischenschlägen und Off-Beats Vieldeutigkeiten, deutet die Aufforderungen in ein aufreizendes Rhythmusspiel um. Al Jacksons Beat ist kraftvoll, aber federnd, ökonomisch in seiner stupenden Virtuosität. Jackson hat zusammen mit den Booker T. and the MG's, der Hausband von Stax um den Organisten Booker T. Jones und den Gitarristen Steve Cropper, einige der wichtigsten Soul- und R'n'B-Sänger begleitet. Er replizierte am Schlagzeug, wovon die Sänger sangen.<sup>113</sup>

Das Schlagzeug ist aus den afrikanischen Perkussionsinstrumenten hervorgegangen, aber auch aus den Marschtrommeln der türkischen Heere im frühen 18. Jahrhundert.<sup>114</sup> Seine mehrfache Determinierung als Werkzeug von Feier und Krieg macht auch den uralten Beat ambivalent und damit den Rock'n'Roll. Sein Takt taugt sowohl zum Lasziven wie zum Martialischen. Was das eine vom anderen unterscheidet, ist der Swing, die synkopische Brechung, also alles, was die Mechanisierung des Beat verhindert, die stampfende Maschine des Rhythmus, wie Adorno sie genannt hat.<sup>115</sup> Diese Mechanisierung bildet das Gegenteil zu dem, was Blueskomponist Willie Dixon über den Rhythmus sagt.

Most people like rhythm because they can dance to rhythm and it gives them an uplifting feeling. But blues has wisdom. It's always been there. If it wasn't for the messages that the drum had told years ago, we probably wouldn't have the type of communication that we have today. So the drum was giving a message, and even today in musical sound, you get a good sound, then you get the drums that you know is trying to tell you something, but here comes the wisdom and they all wait together.<sup>116</sup>

112 Zit. nach Green 1994, 73.

113 Jackson wurde später von einem Kriminellen auf offener Strasse erschossen.

114 Siehe Ziegenrucker und Wicke 1989, 349 ff.; aus solchen Bezügen hat Adorno seinen impliziten Faschismusvorwurf an den Jazz abgeleitet (siehe das Kapitel »Regression Revisites«).

115 Selbstverständlich wäre im Einzelfall zu prüfen, ob es sich um einen Überwältigungsversuch handelt oder ob dieser ironisch gebrochen, inszenatorisch überhöht wird.

116 Willie Dixon, zit. nach Boyd and George-Warren 1992, 121.

Die Trommel ist vielen Kulturen heilig. Das hat auch Mickey Hart erfahren, einer der beiden Schlagzeuger bei den Grateful Dead bis zum Tod von Sänger Jerry Garcia. Hart hat sich mit seinem Buch über das »Drumming at the Edge of Music« als ethnologischer Autodidakt profiliert. Er spricht von der »verstümmelten Tradition« seiner Kultur.

Das Wissen über die Ursprünge der Trommel: Das Wissen, woher sie kam, wie sie benutzt wurde und, ganz besonders, warum die Tradition des Trommelns, in die ich als junger amerikanischer Schlagzeuger in den fünfziger Jahren hineingewachsen war, ihre Spiritualität und das Ekstatische verloren hatte – Eigenschaften, die beinahe jede alte Kultur auf unserem Planeten mit diesem Instrument verknüpfte. Ich war mir darüber im klaren, dass ich eine alte Kunst praktizierte, vielleicht die älteste musikalische Ausdrucksform der Welt - eine Kunst, die zurückreicht bis ... wer weiss wohin? Und dennoch war diese Kunst in der Tradition, die ich erbt hatte, verstümmelt und in unserer Kultur verlorengegangen. Warum hatte dieser ekstatische Gebrauch der Trommel keinen Eingang in die westliche Musiktradition gefunden?<sup>117</sup>

Vermutlich weil diese Art zu trommeln vom Fliessbandrhythmus der Arbeit, vom Stampfen der Maschinen ablenkt, weil sie die Bewegungen erotisiert, die der Produktion zugeordnet sind, weil sie den Maschinen Wunschprodukte entgegenhält, kurz: Weil sie auf eine Regression zielt, deren Implikationen dem Regredierenden nicht mehr bewusst sind.

117 Hart et al. 1993, o.S.

## **DIE PSYCHOANALYSE UND DER VIERVIERTELTAKT**



## DIE PSYCHOANALYSE UND DER VIERTERTAKT

### *Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse*

*// Am Tag, als Aldous Huxley starb / Dead White European Males /  
Die Geschichte der Anspannung / Der Untergang Amerikas /  
Musik, als Geräusch empfunden: Sigmund Freud / Psychoanalyse,  
Psychohydraulik und das Nirwanaprinzip / Psychoanalyse und Musik:  
Fear and Loathing / Warum Heinz Kohut keinen Bolero mag /  
James Titchener, ein Psychoanalytiker in Woodstock / Rock und das  
Regime der Pädagogen / Das Konzept Jugend / Talking Heads:  
Ekstase und Probleme / Rock'n'Roll und Präpsychose / Stop Making  
Sense / Ablenkungsmanöver //*

Kurz vor Mittag bat er um 100 Mikrogramm LSD. Seine Frau spritzte sie ihm intramuskulär, zweieinhalb Stunden später die zweite Dosis. Sein letztes Wort was »Yes«. Den flackernden Fernsehschirm im Nebenzimmer nahm er nicht mehr wahr, Bilder aus Dallas, sich überschlagende Stimmen aus dem Off. Am Morgen des 22. Novembers 1963 war John F. Kennedy erschossen worden. Am späten Nachmittag schlief Aldous Huxley ein und träumte nicht mehr. Amerika hatte einen Präsidenten, die Welt einen Visionär verloren.<sup>1</sup>

Knapp 32 Jahre später singt Sheryl Crow aus St. Louis in Missouri die Geschichte der namenlosen Frau, die so alt ist wie Aldous Huxley tot.

She was born in november 1963  
The day Aldous Huxley died

Sie intoniert die Eröffnungzeilen als Gospel, doch mit Glauben hat das Stück nichts zu tun. Die Mutter war immer high, erfährt man weiter, der

<sup>1</sup> Huxley starb an Krebs. Der gelegentlich geäußerte Verdacht auf Selbstmord ist falsch, davon abgesehen, dass man sich mit LSD nicht umbringen kann. Die Tage vor und der Tag von Huxleys Tod sind dokumentiert von seiner zweiten Frau Laura Huxley, in: Huxley 1983, 309-320. Albert Hofmann im Februar 1996, an einem Vortrag in Heidelberg: »Die Ärzte hatten sie auf ein dramatisches Ende vorbereitet, weil bei Krebs der Atemwege die Schlussphase meistens mit Krämpfen und Erstickungsanfällen verbunden ist. Er verschied aber ruhig und friedvoll.« (Hofmann 1996)

Vater sang Protestlieder in Birmingham, Alabama.<sup>2</sup> Und lehrte sie, das Leben zu meistern. »Burn Baby, Burn« hatten die Beatpoeten in den Fünzigern gefordert. »Run Baby Run« tönt es aus den Neunzigern zurück. In der letzten Strophe schaut die Erzählerin den Demonstranten im strömenden Regen zu und zählt, auf dem Weg zum Flughafen, gedankenverloren das Taxigeld.

She's searching through the stations  
For an unfamiliar song

singt sie noch, aber die Zeiten sind vorüber, wo Songs etwas Neues zu erzählen hatten und die Radiostationen es auch verbreiteten. »But oh how the music changed«, heisst es ein paar Stücke später, »in all our lives« (auf ›We Do What We Can‹). Die Musik klingt nicht anders, liesse sich vorläufig entgegen; sie wird bloss anders gehört.

Nun war Sheryl Crow nicht auf der Welt, als Aldous Huxley starb. Sie nimmt ihn als Einfluss wahr. »Aldous Huxley obviously was so far ahead of everything; he was before his time about the whole drug period and the experimentation of it and the mind expanding elements of drugs. Then the sixties came along which I missed, I was born too late.«<sup>3</sup>

Crow nahm den Song mit 29 Jahren auf, er stellt einen Rückblick dar auf ein Jahrzehnt, das ihre Musik definierte, an dem sie aber nicht teilhatte.<sup>4</sup> Sie will ihre Reminiszenz als Korrektur verstanden wissen, als nachgereichte Fussnote zum Tag, an dem die Ermordung eines Präsidenten den Tod eines Pazifisten aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit verdrängte.

Here's a man who really spoke to that whole generation. He died on the day Kennedy was assassinated, and no one even acknowledged it. [...] I just thought it was interesting that for that whole generation people sort of overlooked this great literary spokesperson. So it kind of set up the mood of the song.<sup>5</sup>

2 Zwischen April und September 1963 opponierte die Bürgerrechtsbewegung in der Stahlstadt Birmingham gegen die Segregation im amerikanischen Süden. Die Kampagne begann mit Sit-ins und kleineren Aktionen und mündete in eine grosse, friedliche Demonstration unter Martin Luther King, Jr., der von den Stadtbehörden mit enormer Härte begegnet wurde. Über 2000 Menschen wurden zusammengeschlagen und eingesperrt, mit Wasserwerfern und Hunden drangsaliert, darunter viele Kinder.

3 Gespräch mit dem Autor, 1994.

4 »If you remember the sixties, you weren't there«, sagt zwar Robin Williams, der es wissen muss. Aber wir wollen nicht übertreiben.

5 Gespräch mit dem Autor, 1994.

Dass ihr Song das Melancholische streift, reflektiert die Position der Erzählerin, ihre Erfahrung als Kind der Sechziger und Songschreiberin in den Neunzigern. Die Melancholie hat auch mit Huxley selbst zu tun, mit dem, was er vertrat und wie. Aldous Huxley wird heute, die Würdigungen zu seinem 100. Geburtstag haben es gezeigt, mehr in Erinnerung gerufen als vergegenwärtigt.<sup>6</sup>

Zu Lebzeiten wurde er von Psychiatern und Neurologen ebenso geschätzt wie von Literaten und Religionswissenschaftlern. Huxley brillierte als Satiriker, Essayist und Philosoph. Nebst Romanen, Gedichten, Dramen und Biographien essayierte er, so der Kritiker Frank Kermode, zu Themen wie »Oliven, Drogen, Kirchen, Lyrik, Blumen, Zikaden, Mesmerismus, Coitus reservatus, Gemälde, Kot., D.H. Lawrence und barocke[r] Kunst«.<sup>7</sup>

Nach seinem Tod wurde Huxley von den Hippies zum psychedelischen Türöffner idealisiert, mehr noch als Hermann Hesse oder LSD-Entdecker Albert Hofmann. Die Verehrung galt dem mystischen Wahlkalifornier der späten Jahre, nicht dem englischen Eton- und Balliol-Absolventen. Wäre nicht seine schwere Augenkrankheit gewesen, wäre Huxley kaum von England über Südfrankreich nach Kalifornien gezogen, wo das Klima ihm sehen half.

Die Psychedelika halfen ihm noch mehr. Im Mai 1953 nahm Huxley erstmals Meskalin, später Psilocybin und LSD. Unter Anleitung des englischen Schizophrenieforschers Humphry Osmond, der für den Begriff der »Psychedelica« zeichnet, wurde aus dem Schriftsteller vollends ein Essayist, aus dem Dichter ein Mystiker, aus dem Satiriker ein Wissenschaftler. »In spite of remarks that I sometimes heard about ›unfortunate mystical trends in his later years‹, I found him, both then and subsequently, shrewd, matter-of-fact and to the point«, schreibt Osmond über seine erste Begegnung mit Huxley. Es besteht kein Anlass, an seiner Einschätzung zu zweifeln.<sup>8</sup> Dennoch bleibt der Eindruck,

6 Siehe etwa Carey 1994, Howald 1994 sowie den ungezeichneten Beitrag im Spiegel (1994b). Werner von Koppenfels hat eine innige und kenntnisreiche Apologie auf Huxley geschrieben, aber auch er zieht wenig Parallelen zur Gegenwart (1994).

7 Zit. nach und übers. von Koppenfels 1994, 53.

8 Huxley 1983, 60. Um so weniger, als andere Einschätzungen Osmonds Eindruck stützen. Timothy Leary über ein Universitäts-Projekt, zu dem er Huxley eingeladen hatte: »[He] would come and listen and then close his eyes and detach himself from the scene and go into his controlled meditation trance, which was unnerving to some of the Harvard people who equate consciousness with talk, and then he would open his eyes and make a diamond-pure comment« (zit. nach Huxley 1983, 224).



Huxleys erzählerische Kraft habe in dem Masse nachgelassen, in dem seine Einsicht in die Metaphysik zunahm. Dieses Schicksal teilt er mit vielen Ergriffenen.<sup>9</sup>

**Tote, weisse Europäer** Das kalifornische Klima half Aldous Huxley sehen. Was er sah, weicht erheblich ab von dem, was die Hippies und andere Messdiener in ihm sehen würden. Huxley war Visionär, kein Phantast, ein Neugieriger auf kalkulierten Abwegen, Bildungsbürger einer Familie von Wissenschaftlern. Das Webster Dictionary von 1988 rezitiert ihre Lebensdaten wie Grabinschriften einer Familiengruft:

1. Aldous (Leonard) 1894–1963; Eng. novelist & essayist, in the U.S. after c. 1935. 2. Andrew Fielding 1917–; Brit. biophysicist: half-brother of Aldous & Julian 3. Sir Julian (Sorrell) 1887–1975; Eng. biologist & writer: brother of Aldous 4. Thomas Henry 1825–95; Eng. biologist & writer: grandfather of Aldous, Julian, & Andrew

Schwarze Soziologen haben den durch den Rap popularisierten Begriff des »Dead White European Male« oder DWEM kreiert,<sup>10</sup> mit denen die Spitzenkräfte der bildungseuropäischen Jäger und Sammler wie »Columbus, Goethe, Einstein, Metternich und all die übrigen eurozentristischen, phallogozentrischen, imperialistischen, elitären Mannen des Nordens« bezeichnet werden, in Corinne Schelberts Worten.<sup>11</sup> Mit gutem Grund können Afroamerikanerinnen und -amerikaner darauf hinweisen, dass diese europäischen Kulturskelette von ihren Erfahrungen keine Ahnung haben konnten, ihre Theorien aber nach wie vor den weissen Diskurs über schwarze Kultur bestimmen.<sup>12</sup>

Diese Abwertung ist Aldous Huxley erspart geblieben, wohl auch, weil nur ein kleiner Teil seines immensen Werkes bekannt ist. Sein

9 »I formulate infinity« singen die Meat Puppets aus Arizona. Ihr Stück nennt sich »Oh Me«; offenbar lässt sich die infinity nur ungenau formulieren, wenn kein Ich da ist, das Diktat aufzunehmen.

10 Vgl. den notorisch unbescheidenen Little Richard über sich und seine Musik. »My style is very dynamic. It's full of joy, it's full of fun and it's alive. There is nothing dead about it.« (Zit. nach Turner 1994, 73)

11 1994, 25.

12 Zum schwarzen Diskurs über schwarze Identität und Theorie vgl. zum Beispiel LeRoi Jones' Klassiker »Blues People« von 1963 sowie Bane (1992), Jacob (1993) oder die von Diedrichsen herausgegebene Anthologie »Yo! Hermeneutics« (1993).

Name wird mit Ehrfurcht genannt, sein Konterfei ziert die Plattenhülle von »Sgt. Pepper«, die Beatles haben ihn zwischen Mae West und Lenny Bruce, Dylan Thomas und Terry Southern plziert. Man fragt sich, ob er sich über diesen Tribut gefreut hätte. Zwar forderte Huxley von der Wissenschaft, die Erkenntnisse psychedelischer Erfahrungen ernst zu nehmen und umzusetzen. Aber er wollte eine Diskussion nur im kleinen Kreis; Rauscherfahrung für Auserwählte.

Aldous Huxley blieb dem Elitedenken verhaftet. Auch wenn er keinem Gespräch aus dem Weg ging, unermüdlich die Welt bereiste und sich nicht zu schade war, komplexe Sachverhalte verständlich zu formulieren,<sup>13</sup> dringt in seinen Schriften eine intellektuelle Herablassung durch. Huxleys Biograph David Bradshaw hat von ihm Ansichten zu Eugenik und Zwangssterilisation publiziert,<sup>14</sup> die scharf mit dem öffentlichen Bild eines humanistischen Pazifisten kontrastieren. »About 99,5 % of the entire population of the planet are stupid and philistine«, schrieb er; man müsse sicherstellen, dass das restliche halbe Prozent überlebe – »to dominate the rest.«<sup>15</sup>

Was er von der Masse hielt, hatte er schon in »Brave New World« vorgeführt, seinem behaviouristischen Alptraum einer Fünfklassengesellschaft, genetisch gesteuert, sediert, ohne Kultur und Identität. Der Eton-Emigrant in Los Angeles mochte sich über die Vulgarität lustig machen, im Grunde schauderte ihm vor ihr.<sup>16</sup> Huxley stand dem Kollektiv skeptisch gegenüber. Er war Individualist, ein geistiger Aristokrat, der sich als Demokrat ausgab. Carey: »Despite his fascination with

13 So stand er wiederholt der Tagespresse für Interviews zur Verfügung, für die Saturday Evening Post schrieb er 1958 einen Abriss über die religiösen Aspekte der Sucht (Huxley 1983, 184 ff.), im Esquire publizierte er monatliche Essays zu einer Vielzahl von Themen, er schrieb regelmässig für so unterschiedliche Magazine wie Playboy und Daedalus, Life und Encounter.

14 »The Hidden Huxley«, im Untertitel nur scheinbar widersprüchlich: »Contempt and Compassion for the Masses.« (1994)

15 Zit. nach Carey 1994, 4.

16 Dennoch begeisterte ihn die Anfrage vom Broadway, »Brave New World« in ein Musical umzuschreiben. »Everyone tells me that science fiction can never succeed on the stage as a straight play, but that it will be accepted when the medium ceases to be realistic and makes use of music and lyrics«, kommentierte er das – nie realisierte – Projekt, für das er sich bereits Songs ausgedacht hatte (zit. nach Smith 1969, 757). Das im Brief entworfene Beispiel klingt wie eine Parodie auf die Top Forty. So war er dann wieder.

new ideas, he remained profoundly conservative, cherishing, as his deepest value, a banal quietism.«<sup>17</sup>

Das bringt ihn in Widerspruch zu den psychedelischen Populisten der sechziger Jahre, ein Widerspruch, den Sheryl Crow mit dem Satz umfasst: »He saw what was coming, but also how it was going to end.«<sup>18</sup> Huxley hätte sich vermutlich geärgert, wie seine Absicht sich ins Gegenteil verkehrte und aus der Erleuchtung für den Einzelnen die Regression für die Massen wurde. Kollektive Ekstase halte er für primitiv oder totalitär, sagte er in seinem berühmten Vortrag über »The History of Tension« vom 18. Oktober 1956.<sup>19</sup> Dabei äusserte er sich auch zu jener rohen Musik, die ihm jüngst zu Ohren gekommen war.

The history of man's efforts to find self-transcendence in crowds is long and, for all its strangeness, its weird aberrations, profoundly monotonous. From the potlatch and the corroboree to the latest outburst of 'rock 'n roll', the manifestations of herd poisoning exhibit the same subhuman characteristics. At their best, such performances are merely grotesque in their subhumanity; at their worst, they are both grotesque and horrible.<sup>20</sup>

»Potlatch« bezeichnet ein Winterfest Nordwestamerikanischer Indianer, »Corroboree« steht für die Tanz- und Siegesfeste australischer Ureinwohner. Säkularisiert ist das Wort im Sinne von Tumult, Aufstand gebräuchlich.

Nur konsequent, dass Huxley den aufkommenden Rock'n'Roll als tribale Musik wahrnimmt. Das ist er von Anfang an gewesen und in seinen besten Momenten geblieben. Als weitere Beispiele für musikalischen Rinderwahnsinn fallen Huxley ein: Syrische Kastrationsrituale, Griechische Mänaden, Römische Saturnalien, Kinderkreuzzüge und Geisslerzüge sowie, es klingt wie eine Parodie auf den Rock'n'Roll, »those strange dancing manias in which self-transcendence through herd poisoning was combined with self-transcendence by gymnastic means and self-transcendence through repetitive music«.<sup>21</sup>

17 Ebda. Kein Wunder blieb seine Vision einer glücklichen Drogengemeinschaft, vorgeführt in seinem hymnischen Alterswerk »Island« (1979), seltsam blutleer. Auch das abrupte Unhappy-End – eine Diktatur, mit amerikanischem Geld geschmiert, überfällt die Insel der Seligen, als darauf Öl vermutet wird – kann den pädagogisierenden Unterton nicht vergessen machen.

18 Gespräch mit dem Autor, 1994.

19 Vor der New Yorker Academy of Sciences. Huxley war der einzige Literat unter lauter Wissenschaftlern.

20 Huxley 1983, 160.

21 Ebda.

Zu Hitlers Reden ist es dann nicht mehr weit. Huxley wird sie eine Manuskriptseite weiter abfertigen.<sup>22</sup> Sein Ekel teilt sich in Ausdrücken mit, die selbst der faschistischen Terminologie nahekommen: »weird aberrations, subhuman characteristics, grotesque in their subhumanity«. Die Wortwahl impliziert, dass sich solche Grotesken jenseits des Menschlichen abspielen. Rock'n'Roll und andere ekstatische Bräuche als Mittel der Transzendenz sind abzulehnen, weil sie sich triebhafter Regungen bedienen.

Ausgerechnet Huxley, der in seiner Studie »The Devils of Loudon«<sup>23</sup> einen Fall kollektiver Verhexung als Ausdruck sexueller Wünsche demaskierte, dämonisiert hier die Sexualität. »Huxley entsetzt sich über die Nüchternen, aber ist im Innern dem Rausch feind und keinesfalls bloss dem narkotischen, in dessen Verdammung er früher mit der herrschenden Ansicht übereinstimmte«, schreibt Adorno in seiner Analyse von »Brave New World«. »Gleich dem vieler emanzipierter Engländer ist sein Bewusstsein vom selben Puritanismus präformiert, dem er abschwört.« Und: »Bei Huxley geht es sublimierter zu als bei dem Lawrence der four letter words, aber dafür ist auch gründlicher verdrängt.«<sup>24</sup> Der indobritische Schriftsteller Hanif Kureishi hat darauf hingewiesen, dass Huxley die politische Potenz von Halluzinogenen bezweifelte, ihre erotische dafür am liebsten unterschlagen hätte. Er zitiert eine nachdrückliche Bitte Huxleys an Timothy Leary, »die Katze Sexualität nicht aus ihrem Sack zu lassen. Wir haben schon für genug Ärger gesorgt, als wir darauf aufmerksam machten, dass Drogen die ästhetische und religiöse Wahrnehmung stimulieren können.«<sup>25</sup>

Wer so den Sack zuschnürt, kommt nicht umhin, die Verführungsangebote eines Elvis Presley als abartig zu empfinden. Zwar formuliert Huxley im erwähnten »Devils of Loudon« die Einsicht, wonach »intimately associated with the ecstasy-producing rite of rhythmic movement is the ecstasy-producing rite of rhythmic sound. Music is as vast

22 Vgl. dazu Klaus Theweleits Ausführungen über die Funktion der Rede im deutschen Faschismus (1980a und b).

23 1977.

24 Adorno 1992c, 101.

25 Kureishi 1994, 32, zit. nach und übers. vom Magazin des Tages-Anzeiger. Tatsächlich haben spöttische US-Kritiker den Misserfolg von Huxleys Theaterfassung von »The Genius and the Goddess« auf das betretene Geständnis der Hauptfigur zurückgeführt, mit 29 Jahren noch immer Jungfrau zu sein. In Huxleys Roman, einem ödipalen Drama, äussert sich der Erzähler überaus irritiert über sexuelle Belange (1982).

as human nature and has something to say to men and women on every level of their being.«<sup>26</sup> Aber er zieht nicht die sich aufdrängenden Konsequenzen.

Nur in ihren mathematischen Sublimationen anerkannte er Musik als Mittel der Transzendenz. Huxleys Inbegriff für sie war Johann Sebastian Bach, »the music next to silence«, wie er sagte.<sup>27</sup> Der Komponist gab ihm Rätsel auf: »Who on earth was John Sebastian?«, fragte er, nachdem er die »overpowering experience« der H-moll-Suite unter LSD erfahren hatte. »Certainly not the old gent with sixteen children in a stuffy Protestant environment. Rather, an enormous manifestation of the Other – but the Other canalized, controlled, made available through the intervention of the intellect and the senses and emotions.«<sup>28</sup>

Nur eine »highly organized polyphony« wie der Bachsche Kontrapunkt »can convey the nature of reality, which is multiplicity in unity, the reconciliation of opposites, the not-twoness of diversity, the Nirvana-nature of Samsara, the Love which is the bridge between objective and subjective, good and evil, death and life«.<sup>29</sup> Nirwana als Gegenteil von »tension«, Bach als Gegenteil von Rock'n'Roll. Die Glücksverheissung des letzteren, sich aufzugeben, ohne sich dabei abhanden zu kommen, ist für Huxley nicht vorstellbar. »Herd poison is a very powerful intoxicant«, bemerkt er in seinem Vortrag. Das Gift erinnert ihn an den Alkoholrausch, das Resultat nennt er ein »high degree of downward self-transcendence«.<sup>30</sup>

Dann warnt er vor dem Selbstverlust in der Menge: »Once they get into a crowd, even upright and sensible men are apt to lose their reason and accept all the suggestions, however nonsensical or however immoral, that may be given them.«<sup>31</sup> Zwar schreibt er in seinem Essay »Brave New World Revisited«, dass »too much tension is a disease; but so is too little. There are certain occasions when we ought to be tense, when an

26 1977, S. 309.

27 Zit. nach Smith 1969, o.S.

28 Huxley 1983, 116. Huxley gesteht seinem Lieblingskomponisten zu, dass er zugleich Künstler war und Bürger, das heisst er denkt in Rollenbegriffen. Für die Vertreter der Massenkultur scheint diese Differenzierung nicht zu gelten: Sie sind, was sie zu sein vorgeben. Die Vorstellung, dass auch Elvis zwischen Rolle und Person zu unterscheiden wusste, ist für Huxley und die Akademie nicht einmal als Frage präsent.

29 Ebda.

30 Ebda.

31 Ebda., 163.

excess of tranquillity (and especially of tranquillity imposed from the outside, by a chemical) is entirely inappropriate.«<sup>32</sup>

Aber das Unbehagen über die Spannung hält an. Das ist seiner »History of Tension« anzumerken. Das Referat erzählt nicht die Geschichte der Spannung nach, sondern der Betäubung. »The title of this paper is somewhat misleading for, strictly speaking, the history of tension does not exist.« Und: »Tension is a form of disease.«<sup>33</sup>

Die Linderung von Spannung ist Sedierung, ihre Überwindung die Kontemplation. Huxley nimmt »tension« nur insofern wahr, als sie sich in einen spannungslosen Zustand überführen lässt. Darum Johann Sebastian statt Elvis. Nun war Huxley kein Psychoanalytiker, er stand dem Rausch sogar näher als diese. In seinem Ekel vor der populären Kultur stimmte er mit der Psychoanalyse völlig überein. Seine Ablehnung einer ekstatischen Musik, die über die kathartische Abfuhr hinaus Spannung beibehält, entspricht bis ins Detail der psychoanalytischen Irritation über populäre Kultur. Diese Ablehnung ist relevant. Sie reiht Aldous Huxley in die lange Reihe jener Theoretiker der Ekstase, die vor den Geistern Angst bekommen, die sie gerufen haben.

**Mal sehen, was im Dschungel läuft** Wie weit die Ansichten über die Funktion von Kultur auseinanderklaffen, lässt das Scharmützel zwischen Frank Zappa und dem amerikanischen Publizisten Allan Bloom ermesen. 1987 veröffentlichte Bloom sein Buch »The Closing of the American Mind«, eine bei Erscheinen vielbeachtete Klage über die Vulgarisierung der amerikanischen Gesellschaft. Rock'n'Roll zum Beispiel ist seiner Ansicht nach nichts anderes als eingeschleppte Dschungelmusik, schlimmer:<sup>34</sup> »Young people know that rock has the beat of sexual intercourse.«<sup>35</sup> Und: »It ruins the imagination of young people and makes it very difficult for them to have a passionate relationship to the art

32 1978, 75.

33 Huxley 1983, 151.

34 Mit dieser Einschätzung kommt Bloom der Sache näher, als er ahnen kann. Ausdrücke wie Funk, Boogie oder Mojo, hat der Musikhistoriker Robert Farris Thompson herausgefunden, stammen vom Kongolesischen ab; Lu Fuki heisst »der gute Schweiß«, Mbugi steht für »teuflich gut«, und Mojo, im Blues gebräuchlich für erotischen Zauber im allgemeinen und den Phallus im besonderen, ist das Ki-Kongo-Wort für Seele (zit. nach Ventura 1985, 13).

35 1987, 73.

and thought that are the substance of liberal education.« Schliesslich: »As long as they have the Walkman on, they cannot hear what the great tradition has to say.«<sup>36</sup>

Frank Zappa zitiert in seiner Replik Blooms Vorwurf, wonach »Rock music has one appeal only, a barbaric appeal, to sexual desire – not love, not eros, but sexual desire undeveloped and untutored.«<sup>37</sup> Und er kommentiert:

This is a puff pastry version of the belief that music is the work of the Devil; that the nasty ol' Devil plays his fiddle and people dance around and we don't want to see them twitching like that. In fact, if one wants to be a real artist in the United States today and comment on our culture, one would be very far off the track if one did something delicate or sublime. This is not a noble, delicate, sublime country. This is a mess run by criminals. Performers who are doing the crude, vulgar, repulsive things Bloom doesn't enjoy are only commenting on that fact.<sup>38</sup>

»To Plato and Nietzsche«, schreibt Bloom weiter, »the history of music is a series of attempts to give form and beauty to the dark, chaotic, premonitory forces in the soul, to make them serve a higher purpose, an ideal, to give man's duties a fullness.« Zappa:

This is a man who has fallen for rock's fabricated image of itself. Anybody who talks about dark forces is right on the fringe of mumbo jumbo. Dark forces? What is this, another product from Lucasfilm? The passions! When was the last time you saw an American exhibit any form of passion other than the desire to shoot a guy on the freeway? Those are the forces of evil as far as I am concerned.<sup>39</sup>

Man muss diesen Schlagabtausch geniessen. Er macht die Koordinaten sichtbar, an denen die Kontrahenten ihre Thesen festmachen. Und legt das kulturelle Selbstverständnis offen, aus dem heraus sie argumentieren. Bloom versteht Musik als Sublimationsinstrument, fordert Kunstgenuss und Triebverzicht.<sup>40</sup> Zappa argumentiert soziologisch. Musik

36 Ebda., 79 f.

37 Zit. nach Zappa, o.J.

38 Ebda.

39 Ebda.

40 Und zwar humanistisch im Sinne, wie es Werner Raith in seinem Buch »Humanismus und Unterdrückung« von 1985 versteht: als glorifizierenden abendländischen Erbbegriff, als Ideologie oberer Bildungsschichten.

soll gesellschaftliche Zustände reflektieren und vertonen. Das setzt voraus, dass sie sich über ihre Mythen selbst im klaren ist: »rock's fabricated image of itself«.

Die reflexive Qualität der Populärkultur scheint Bloom, wie den meisten Akademikern, entgangen zu sein. Aus der altväterlichen Haltung solcher Autoren zu schliessen, hier trage eine alte Garde ein Rückzugsgefecht aus, hiesse den wachsenden Einfluss der fundamentalistischen Rechten in den USA zu unterschätzen. Was Zappa auf seinem Dreiteiler »Joe's Garage« von 1979 satirisch vorwegnahm, ist seit seiner Auseinandersetzung mit den Lobbyisten des Parent's Resource Music Center gängige Praxis: Populäre Musik wird in Amerika indiziert, teilweise verboten, in Supermärkten mitunter nicht aufgelegt, in anderen Läden mit Warnklebern versehen.<sup>41</sup>

Das Vorgehen bestätigt einen Befund, den die Gruppe Talking Heads schon 1982 mit ihrem Album »Fear of Music« angesprochen haben: das wachsende kulturelle Unbehagen vor einer Musik, die mehr Wünsche weckt, als sie sublimierend abführt. Selbst die Psychoanalyse, die das Irrationale doch deutend integrieren möchte, hat eine auffällige Scheu vor der Musik und eine Abscheu vor dem Rock'n'Roll. Ihre Reaktion muss, wie ich noch zeigen möchte, als Symptom einer innertheoretischen Restauration interpretiert werden. Auch der Psychoanalyse scheinen die Geister nicht zu behagen, die sie gerufen hat.

### *Fear of Music*

»The music next to silence«, schreibt Huxley über Bach. Musik im Dienst der Stille ruft nach dem Idealbild des abendländisch-bürgerlichen Musikhörens, dem still ergriffenen Lauschen.<sup>42</sup> Der von Huxley proklamierte Zustand, in den dieses Musikhören münden soll, ist das buddhistische Nirwana, das spannungslose, von Schopenhauer in der Philosophie popularisierte Ewigkeitsmoment jenseits aller Gegensätze.

Auch die Psychoanalyse kennt ein Nirwanaprinzip. Sigmund Freud borgte sich den Begriff bei der englischen Psychoanalytikerin Barbara

41 Die Auseinandersetzung zwischen Zappa und dem PRMC unter der Leitung von Tipper Gore, Gattin des amerikanischen Vizepräsidenten Al Gore, ist nachzulesen bei Zappa et al. 1989, Colbeck 1987, Watson 1995.

42 Graves et al. 1975, 178.



Low, der »das Bestreben des psychischen Apparates bezeichnet«, wie Laplanche/Pontalis zusammenfassen, »jede Erregungsquantität äusseren oder inneren Ursprungs auf Null zurückzuführen oder wenigstens zu verringern«.43 Freud reiht das Nirwana- in das sogenannte Konstanzprinzip ein. Es stellt einen zentralen Begriff seiner Theorie dar und rechtfertigt eine kurze Ausführung. Umso mehr, als Freud den Begriff nicht festlegt, sondern in verschiedenen Schriften immer wieder bedeutsam anders einsetzt.44

Konstanz in einem ökonomischen System impliziert sowohl die Abfuhr bereits vorhandener Energie wie auch ihre Anpassung an die Erregungs-/Spannungsquantität der Umgebung. Geht es für den psychischen Apparat jetzt darum, Energie zu erhalten? Verschiedene Energiemengen innerhalb dieses Apparates auszugleichen? Oder den Niveauunterschied im Verhältnis zur Umgebung konstant zu halten?45 Freuds Äusserungen zum Konstanzprinzip, klagen Laplanche/Pontalis, seien »oft doppeldeutig, sogar widersprüchlich«.46 Einerseits spreche er vom psychischen Bestreben, die Erregung »möglichst niedrig oder wenigstens konstant zu erhalten«.47 Doch kontrastiere dieses mit der ebenfalls dem Konstanzprinzip unterstehenden Forderung, die innere Erregungsmenge gegenüber der äusseren konstant zu halten. Diese könne ebenso zu einem Ansteigen der Erregung wie zu ihrer Abfuhr führen.

Freud musste an seinem Regulationsmodell psychischer Energien festhalten, um die Formulierung gültiger Prinzipien abzuleiten. Also versucht er den Widerspruch mit Hilfe des Bindungsbegriffs aufzulösen. Die Tendenz zur Entladung von Energie wird dem Es, ihre gebundene Erhaltung auf einem höheren Niveau dem Ich zugeschrieben. Konstanz im Sinne von Spannungsverminderung entspricht Freuds

43 1982, 333. Freud unterstellte das Nirwanaprinzip seinem Todestrieb, ja »das Nirwanaprinzip drückt die Tendenz des Todestrieb aus« (»Das ökonomische Problem des Masochismus«, 1924, 2). Es ist nur eine von vielen Ironien unseres Themas, dass Nirvana in den neunziger Jahren zum Synonym wurde nicht für die ewige Ruhe jenseits aller Gegensätze, sondern für eine schmerzverzerrte, vor dynamischen Gegensätzen sich aufreibende Musik um den Sänger und Gitarristen Kurt Cobain. Sein Selbstmord im April 1994 gab Freud auf groteske Weise recht: Das Nirwanaprinzip drückt die Tendenz des Todestrieb aus.

44 Ich folge hier der Argumentation von Laplanche und Pontalis, wie sie sich in ihrem »Vokabular der Psychoanalyse« (1982) darbietet.

45 1982, 262.

46 Ebda., 263.

47 Zit. nach ebda., 263.

Lust-, ihre Aufrechterhaltung dem Realitätsprinzip. Da Freud, in »Jenseits des Lustprinzips« von 1920, die Spannungsverminderung als Nirwanaprinzip bezeichnet und dieses als grundlegend apostrophiert, entscheidet er sich für einen Konstanzbegriff, bei dem der Organismus sich durch Abfuhr von Erregung, Spannung, »tension« reguliert. Dass es lustvolle Spannungen gibt, wird angemerkt, aber nicht ausgeführt.<sup>48</sup>

Ich denke, dass die Verwirrung der Begriffe Freuds Unwillen ausdrückt, unbewusste Vorgänge jenseits seiner Definition vom Realitätsprinzip anzuerkennen. Was nicht Ich wird, soll seinetwegen Es bleiben, aber die psychoanalytische Hermeneutik nicht weiter bedrängen.

**Kein Klavier im Hause Freud** Diese Haltung des Aussparens, was nicht hereinpasst, spiegelt sich in Freuds notorischem Desinteresse an der Musik. Sie lässt sich nicht in ein regulatives Zeichensystem übersetzen. Sie dringt durch Wände, subvertiert das Bewusstsein, ist deun-  
 tungsresistent. Und sie erzeugt mehr Spannung, als das Subjekt über sie kathartisch abfühlen kann.

Sigmund Freuds Abneigung gegen Musik ist sprichwörtlich.<sup>49</sup> »Er legte Wert darauf, seine Unwissenheit in musikalischen Dingen darzu-  
 legen und gab zu, dass er nicht imstande war, eine Melodie zu halten«, schreibt der Freud-Biograph Peter Gay.<sup>50</sup> Freuds englischer Neffe Harry wird mit der Erinnerung zitiert, wonach sein Onkel Musik nicht ausstehen konnte und sie nur als Einmischung erlebte.<sup>51</sup> Obwohl Be-  
 gegnungen von Freud und Mahler belegt sind, suchte er keinen Um-  
 gang mit Musikern und »ging nie ins Konzert«, wie seine Tochter Anna  
 knapp anmerkte.<sup>52</sup> Er »verabscheute die Geräusentwicklung, die mit  
 Klavierübungen einhergeht«, schreibt Gay an anderer Stelle, »und so  
 wurden die Freud-Kinder, im Unterschied zum Nachwuchs anderer  
 honoriger Bürger jener Jahre, ohne Klavierstunden gross«. <sup>53</sup> Die Wort-

48 Und dass eine Gleichsetzung von Lust- und Nirwanaprinzip in letzter Konsequenz eine Bindung von Lust und Vernichtung impliziert, ist »eine Bindung, die für Freud problematisch geblieben ist«. (Laplanche und Pontalis 1982, 334)

49 Siehe Freud et al. 1976, Gay 1989, 1992, Rauchfleisch 1986, Storr 1992, Widmer 1992, Zimmermann 1992.

50 1989, 193.

51 Zit. nach Storr 1992, 90.

52 Ebda.

53 1992, 67.

wahl des Biographen ist bemerkenswert;<sup>54</sup> Geräusentwicklung rückt die Musik in die Nähe von Lärm.<sup>55</sup>

So scheint Freud die Musik auch vorgekommen zu sein. Wird sie in seinen Büchern und Briefen erwähnt, dann meistens ablehnend. Er bezeichnet sich als »unmusikalisch«, tarnt sein Desinteresse als mangelndes Talent; die Metaphern aber, das Umfeld der Begründungen, sind aufschlussreich. So schrieb er im Mai 1925, kurz nach seinem 69. Geburtstag, an Lou Andreas-Salomé:

Mir gefällt es nicht mehr intensiv genug. Eine Kruste von Unempfindlichkeit umzieht mich langsam, was ich klaglos konstatiere. Es ist auch ein natürlicher Ablauf, eine Art des Beginns, anorganisch zu werden. Die ›Abgeklärtheit des Alters‹ heisst es, glaube ich. [...] Die Änderung dabei ist vielleicht nicht sehr auffällig, alles ist interessevoll geblieben, was früher so war, auch die Qualitäten sind nicht viel anders, aber es fehlt irgendein Nachhall; ich unmusikalischer Mensch stelle mir so den Unterschied vor, ob man das Pedal tritt oder nicht.<sup>56</sup>

Das Nachschwingen nicht mehr gespielter Instrumente als Umschreibung für das, was einem mit dem Alter subtil abhanden kommt, eine glänzende Freudsche Metapher. Schon im nächsten Satz wird sie mechanisiert: Musik hallt nach, wenn man sie tritt. Nachhall beim Rock'n'Roll hiesse Sound, wie wir gesehen haben, die rhizomatische Auslöschung der buchstäblichen Ordnung.<sup>57</sup> Nachhall löst auch die Sprache auf, im Nachhall findet kein Begreifen mehr statt, man hört nur das Absterben der letzten, Laut gewordenen Silbe.

Die Psychoanalyse mag keinen Rock'n'Roll, weil dieser das Eingeständnis von Wortlosigkeit in den Hall- und Echokammern der grossen Studios perpetuiert. Das löst unkanalisierbare Assoziationen aus. Scherrer: »Weil mehrspurige Maschinen nicht allein die Studioräume, sondern die Summe gesellschaftlicher Räume überhaupt destrukturen,

54 Gay hat seine Freud-Biographie auf englisch verfasst, die deutsche Übersetzung aber autorisiert; im Vorwort schreibt der gebürtige Berliner, wie sehr ihm diese deutsche Fassung am Herzen lag – nicht nur deshalb, weil sie ihm ermöglichte, Sigmund Freuds glänzenden Stil im Original vorzuführen. Man darf den Biographen also beim Wort nehmen.

55 Freud als Liebhaber von Satirikern im allgemeinen und Wilhelm Busch im besonderen wird sich an dessen Zweizeiler delectiert haben, wonach Musik als Lärm empfunden, wenn sie mit Geräusch verbunden.

56 Zit. nach Freud et al. 1976, 237.

57 Siehe das Kapitel »Sound als Sprache«.

ermöglichen sie gleichzeitig andere analytische Verfahren, wilde Verfahren, die sich der technologischen Möglichkeiten der neuen Medien bedienen.«<sup>58</sup>

Die Psychoanalyse mag auch keine Tonbandgeräte neben der Couch. »Lass deine Wunschmaschinen draussen vor der Tür«, spotten Deleuze/Guattari in ihrem »Anti-Ödipus«, »verzichte auf deine elternlosen zölibatären Maschinen, auf dein Tonband.«<sup>59</sup> Scherers Hinweis auf »wilde Verfahren« gibt einen ersten Anhaltspunkt für eine These, die ich zunächst vorläufig formuliere: Zwischen Psychoanalyse und Musik besteht ein Konkurrenzverhältnis; beide erzeugen regressive Zustände im Dienste eines sich in der Regression regenerierenden Ichs. Nur wird diese Regression bei der Psychoanalyse nach Deleuze/Guattari triangular-ödipal, im Rock'n'Roll als regressivem Sonderfall der Musik jedoch rhizomatisch-postverbal aufgelöst.<sup>60</sup> Die Psychoanalyse instrumentalisiert die Regression im Dienste einer Einbindung ins Ich, der Rock'n'Roll zielt auf dessen regressive Zersetzung mit dem Angebot, dieser Zersetzung lustvoll nachzugeben. »Wo Es war, soll Ich werden«, sagt Freud selbstbewusst. »i accept chaos«, schreibt Dylan vieldeutig; »i'm not sure whether chaos accepts me«.<sup>61</sup>

**Nervosität, Irritationen** Im Grunde weigerte sich Freud, sich auf die Musik überhaupt einzulassen.

Kunstwerke üben eine starke Wirkung auf mich aus, insbesondere Dichtungen und Werke der Plastik, seltener Malereien. Ich bin so veranlasst worden, bei den entsprechenden Gelegenheiten lange vor ihnen zu verweilen, und wollte sie auf meine Weise erfassen, d.h. mir begreiflich machen, wodurch sie wirken. Wo ich das nicht kann, z.B. in der Musik, bin ich fast genussunfähig.

<sup>58</sup> 1983, 91.

<sup>59</sup> 1992, 70. Dass Deleuze/Guattari Trieb- und Wunschregungen mit Maschinen in Verbindung bringen, ist eine Provokation, die von der Rock-Rezeption her gesehen Sinn macht. Wir sind dem engen Zusammenhang zwischen Maschinen und Wunschproduktion schon im Abschnitt über James Brown im Kapitel »Sound als Sprache« begegnet und werden ihn weiter unten, im Zusammenhang mit dem Regressionsbegriff, wieder aufnehmen.  
<sup>60</sup> Siehe den Abschnitt »Regressionen (I): Sprachsound« im Regressionskapitel.

<sup>61</sup> Siehe Dylans aufschlussreiche Liner-Notes zum Album »Subterranean Homesick Blues«, 1965. Jack Nicholson zitierte sie bei der Aufnahme des Sängers in die Rock'n'Roll Hall of Fame vom 20. Januar 1991 (zu hören auf »You Don't Know Me«, der Live-Anthologie mit Raubaufnahmen aus dreissig Jahren (1993)).

Als Begründung dann der Satz:

Eine rationalistische oder vielleicht analytische Anlage sträubt sich in mir dagegen, dass ich ergriffen sein und dabei nicht wissen solle, warum ich es bin und was mich ergreift.<sup>62</sup>

Dieses oft zitierte Bekenntnis aus der Einführung zum »Moses des Michelangelo« von 1914 ist wenig dahingehend untersucht worden, wieso ausgerechnet ein Mann wie Freud von etwas ergriffen werden könne, ohne sich für die Gründe dieser Ergriffenheit zu interessieren. Seine Weigerung impliziert, dass Freud nicht über Gefühle nachdenken will, deren Quelle er nicht kennt, nochmals verkürzt: Das Unbekannte ist für ihn nur so lange interessant, als es sich in den rationalen Diskurs überführen lässt. Keine Ergriffenheit ohne Begrifflichkeit.

Der Musikkritiker Anthony Storr krönt seine Freud-Polemik, nach ein paar Nietzsche/Schopenhauer-Quervergleichen beim Aufstieg, mit dem Argument, Freud habe sich als Atheist gegen musikalische Ergriffenheit wehren müssen, da er sie für religiös hielt. Das steht erstens im Widerspruch zu Freuds Bemerkung an Ernest Jones, wonach die Künstler »dem Lustprinzip ergeben« seien<sup>63</sup> und ist zweitens ein Scheinargument. Storr ersetzt eine Weltanschauung durch eine andere.

Auch er sieht zwischen dem Energiehaushalt der Psychoanalyse und dem Musikverdruss ihres Schöpfers einen Zusammenhang: »One of Freud's fundamental ideas was that the organism is continually seeking to rid itself of disturbing stimuli«, schreibt er. »If this is true, it follows that the ideal state must be one of tensionless tranquility.« Und: »The oddest consequence of Freud's theory is its implication that, if total sexual fulfilment were possible by means of complete adaptation to reality, the arts, including music, would become otiose.«<sup>64</sup> Freuds Kulturpessimismus, grossartig evoziert in seinem »Unbehagen in der Kultur«, feilt ihn gegen Verdrängung durch Verklärung. Sie hält ihn nicht davon ab, sagt Storr, die Kunst anders zu rezipieren denn als Sonderfall seiner Sublimationstheorie.

Although Freud was unmusical, literature and sculpture were important to him. But his scheme of things was such that it did not and could not include the arts as necessary to life. Freud considered that art and literature

62 Freud 1989, 197.

63 Zit. nach Gay 1989, 193.

64 Storr 1992, 92.

were produced by sublimations of unsatisfied libido [...] Freud linked play, dreams, and creative phantasy as childish, wish-fulfilling techniques of compensation for an unsatisfying reality. If Freud's view is pursued to its logical conclusion, it follows that, in an ideal world in which everyone reached full sexual maturity, the arts would have no place.<sup>65</sup>

Storr geht so weit, Freud für die verbreitete Haltung verantwortlich zu machen, wonach Musik und andere Künste als Luxus zu bewerten seien, als »some kind of substitute for, or escape from, real life«. <sup>66</sup> »The Un-enlightened« nennt er die Psychoanalytiker, ganz der metaphysischen Terminologie verpflichtet.<sup>67</sup>

Nun benötigt man keine Metaphysik, um Freuds Energiemodell zu kritisieren, es reichen die Erkenntnisse der neueren Neurophysiologie. So lässt sich der Satz von der Erhaltung der Energie schon deshalb nicht auf psychische Vorgänge ausweiten, weil die einprasselnden Reize zu einer Dauerepilepsie im Gehirn führen müssten. Der Wissenschaftsjournalist Dieter E. Zimmer – er hält die Psychoanalyse für »die Fehlleistung des Jahrhunderts« – sieht den Methodenfehler Freuds darin, dass Aussen- und Innenreize nicht ungefiltert auf das Gehirn eintreffen, sondern von Rezeptoren und Synapsen in Signale umgewandelt werden. Die Neurophysiologie zeige, »dass das Gehirn und mit ihm die Psyche keineswegs ein Organ zur Sammlung und Verteilung und Beseitigung elektrischer oder sonstiger Energieformen ist. Es ist kein Akkumulator, sondern ein Signalsystem.«<sup>68</sup>

Da selbst untätige Nervenzellen ein Ruhepotential besäßen, lasse sich kein Nirwanaprinzip postulieren. Das Gehirn strebt nicht nach Erregungslosigkeit, wie die Reizentzugsexperimente der fünfziger Jahre gezeigt haben,<sup>69</sup> im Gegenteil. Werden dem Organismus Aussenreize entzogen, treten innert kurzer Zeit schwere Funktions- und Wahrnehmungsstörungen auf. Einzelhaft wird deshalb als weisse Folter bezeichnet; sie destabilisiert das Individuum, zerstört seine psychische Integrität.

Von einigen der neurophysiologischen Erkenntnisse hätte Freud wissen können. Dass er bis zuletzt an seinem »psychohydraulischen Mo-

65 1992, 150 f.

66 Ebda., 89.

67 Ebda.

68 Zimmer 1990, 141.

69 Dittrich 1980, 1982.

dell« festhielt, wie die Positivisten es verspotten,<sup>70</sup> könnte mit seiner Haltung zu Fragen der Spannung zu tun haben, verkürzt gesagt: Freud sprach von Reizreduktion und Reizschutz, weil ihn, in seinem sorgsam abgeschirmten Zimmer an der Berggasse 19, jede Geräuschentwicklung beim Sublimieren störte. Lärm und Musik lösten bei Freud Irritationen aus, weil sie sein Modell psychischer Energieverwertung hinterfragten.

Deleuze/Guattari sagen, die Analyse mache das Unbewusste nicht bewusst, sondern kolonisiere es mit seiner Terminologie.<sup>71</sup> Auf die Musikrezeption angewendet bedeutet es, dass die Psychoanalyse Musik nicht verstehen, sondern ästhetisieren möchte; was als Musik unverstänlich bleibt, nicht ins sublimative Deutungsraster passt, wird dem Lärm überantwortet. »Das Leben in den grossen Städten ist immer raffinierter und unruhiger geworden«, zitiert Freud 1908 die Ausführungen eines zeitgenössischen Kollegen.

Die erschlafften Nerven suchen ihre Erholung in gesteigerten Reizen in stark gewürzten Genüssen, um dadurch noch mehr zu ermüden; die moderne Literatur beschäftigt sich vorwiegend mit den bedenklichsten Problemen, die alle Leidenschaften aufwühlen, die Sinnlichkeit und Genussucht, die Verachtung aller ethischen Grundsätze und aller Ideale fördern; sie bringt pathologische Gestalten, psychopathisch-sexuelle, revolutionäre und andere Probleme vor den Geist des Lesers; unser Ohr wird von einer in grossen Dosen verabreichten, aufdringlichen und lärmenden Musik erregt und überreizt, die Theater nehmen alle Sinne mit ihren aufregenden Darstellungen gefangen.<sup>72</sup>

Der Text von W. Erb über »die wachsende Nervosität unserer Zeit« könnte von heute sein, formuliert von einer Sekte, einem reaktionären Eiferer. Interessant an der Passage ist, dass Freud hier eine Haltung vorbringt, die er so altväterlich-steif niemals formuliert hätte, mit der er aber in Teilen sympathisiert.<sup>73</sup> In der Replik nämlich setzt er sich nicht mit den Phantasien dieses Textes auseinander, sondern überzieht das

70 Zit. nach Zimmer 1990, 143.

71 1992.

72 Zit. nach Freud 1982, 15.

73 Freuds Desinteresse an fast allem, was in den Wiener Zirkeln seiner Zeit an neuen Entwürfen in Kunst und Politik diskutiert wurde, ist breit dokumentiert und kommt einer Verdrängungsleistung gleich.

Thema, die »kulturelle Sexualmoral und moderne Nervosität«, mit seinem psychoanalytischen Rasterplan.<sup>74</sup>

Musik wird als etwas Lautes, Vulgäres abgefertigt. Dass Freud Amerika nicht mochte und dies in seiner Korrespondenz auch kundtat,<sup>75</sup> hat auch mit dieser Vulgarität zu tun, mit der das Erbe von Walt Whitman, Charlie Chaplin und Donald Duck Demokratie geworden war. Vulgarität ist vital und Vitalität Ausdruck einer Spannung, die kein Nirwana kennt, ausser es kommt aus Seattle. Aber das ist eine andere Geschichte.

**Heinz Kohut wider den Bolero** Sigmund Freud war ein Mann des neunzehnten Jahrhunderts, der das zwanzigste auf den Kopf stellte. Seine Ansichten liessen sich als veraltet zurückweisen, von der modernen Psychoanalyse längst korrigiert. Unglücklicherweise hat sie in der Frage kaum über ihren Schöpfer hinausgedacht.<sup>76</sup> Wie wenige andere Disziplinen bleibt die Psychoanalyse auf die Person ihres Gründers fixiert; dabei scheint sie einen Teil seiner Widerstände übernommen zu haben.

Wie sehr Freuds Taubheit auf seine Schüler übergegriffen hat,<sup>77</sup> zeigt das psychoanalytische Schweigen über Musik, aber auch ihre Rede. Denn wo sich Psychoanalytiker zur Musik äussern, wünschte man oft, sie hätten geschwiegen. Hartnäckig hält sich bei den Freudianern die

74 Freud wendet den sophistischen Trick immer wieder an, der zitierten Inkompetenz seiner Vorgänger die Brillanz der eigenen Interpretationen nachfolgen zu lassen, etwa in der »Traumdeutung« oder im »Witz und seine Beziehung zum Unbewussten« (1981). Auffallend im vorliegenden Fall ist aber, dass Freud sich von Erbs Formulierung nicht inhaltlich distanziert, sondern interpretatorisch; er sucht andere Gründe für denselben Sachverhalt.

75 Seine Tochter Anna versuchte die inkriminierenden Passagen zu zensieren, sie fürchtete eine Brückierung der amerikanischen, ihrem Vater ergebenen psychoanalytischen Gemeinde. Diese hat es ihm mit einer Pasteurisierung seiner provokantesten Thesen heimgezahlt (siehe den Abschnitt »Sigmund Freud und die Amerikaner« im Regressionskapitel).

76 Wenn hier von Psychoanalyse die Rede ist, so im klassischen Sinne, also inklusive Ich-Objekt- und Narzissmustheorien, aber exklusive Lacan, Ethnopschoanalyse, überhaupt gesellschaftspolitischen Ansätzen im engeren Sinn.

77 Das gilt auch für Dissidenten, etwa Freuds abgesprungenen Kronprinzen C.G. Jung. »Jung's lack of aesthetic appreciation is a serious limitation of his thought, as it is of Freud's«, schreibt Anthony Storr. »One of the few characteristics which Freud and Jung shared was an inability to appreciate music. The only reference to music in Jung's autobiography is to the singing of a kettle. This, he wrote, ›was just like polyphonic music, which in reality I cannot abide.« (Storr 1992, 155) Wer die Pfeifgeräusche eines Kochkessels mit Polyphonie in Verbindung bringt, muss musikalisch taub sein.



Rede von der Energie und ihrer Bindung, ratlos verharren sie einer Musik gegenüber, die sich nicht in Sprache überführen lässt, schlimmer noch: die Sprache als Kommunikationsmittel selbst in Frage stellt.

Sprache sei eben das »eigentliche Medium« der Psychoanalyse, schreibt der in Basel praktizierende Psychoanalytiker Udo Rauchfleisch, und »eine Kunstrichtung wie die Musik, deren Produkte sich nicht als konkrete Objekte oder in verbaler Form« präsentierten, seien ihr schwer zugänglich.<sup>78</sup> Das erklärt die Schwierigkeit der Deutung, nicht den Unwillen der Deutenden. Um so weniger, als »die Musik aufs engste mit Gefühlen verknüpft ist und ihr eine grosse Tiefenwirkung jenseits des Rationalen zukommt«, wie Rauchfleisch in seinem ausgezeichneten Buch »Mensch und Musik« anmerkt.<sup>79</sup> Diesen Bereich jenseits des Rationalen hat die Psychoanalyse zum Thema gemacht. So tut sich der Widerspruch auf, dass die Kunst, die den Anliegen der Psychoanalyse am nächsten steht, von ihr am wenigsten beachtet wird. »Our science has clarified everything concerning art but art itself«, schreibt der amerikanische Psychoanalytiker Hacker.<sup>80</sup>

Warum das so ist, zeigen die Ansätze zum Gegenteil. Rauchfleisch ordnet die psychoanalytischen Arbeiten über Musik drei Freudschen Konzepten zu: dem Es, dem Ich, dem Narzissmus.<sup>81</sup> Die frühen Arbeiten verstehen Musik als Ausdruck verpönter libidinöser Strebungen,<sup>82</sup> als autoerotisches Phänomen.<sup>83</sup> Andere Autoren analysieren sie als symbolhaften Ausdruck von Triebkonflikten. Germain<sup>84</sup> ordnet Rhythmus und Melodie einer Musikalisierung des männlichen und weiblichen Prinzips zu, Montani<sup>85</sup> assoziiert die von Dur und Moll ausgelösten Gefühle mit dem Kastrationskomplex. Michel<sup>86</sup> schliesst vom Werk auf die psychosexuelle Entwicklung des Komponisten; interpretiert die Nocturnes von Chopin als Heimweh nach dem mütterlichen Schoss, stattet die Musik von Strawinsky und Ravel mit analen Zügen aus,

78 1986, 147.

79 Ebda.

80 Zit. nach Noy 1979, 209. Das klingt bescheiden, enthält aber die zweifache Annasung, dass sich Kunst überhaupt erklären lasse und die Psychoanalyse dazu imstande sei.

81 Ich folge hier seinen Ausführungen (1986, 147–170).

82 Mosonyi 1935.

83 Pfeifer 1923.

84 1928.

85 1945.

86 1951.

findet Zwanghaftes bei Dvořák, analysiert den Kainskomplex bei Debussy.

Andere Ansätze rezipieren Musikalität als Variante des Fetischismus, Sublimierung libidinöser und aggressiver Strebungen, Kompensation narzisstischer Mangelbefürchtungen, als Ausdruck von Kastrationsängsten und Gebärneid. Heinz Kohut zitiert zusammenfassend Richard Sterbas Einschätzung von 1946, wonach als bewiesen angesehen werde, »dass Musik auf analen und narzisstischen Instinktgrundlagen beruht«. Weiter sei die analytische Untersuchung nicht vorgedrungen.<sup>87</sup> Wer über Musik schreibt, braucht die Krücken der Sprache; die Psychoanalyse dichtet ihre Krücken den Komponisten an.<sup>88</sup>

Plausibler der Ansatz der postfreudianischen Ichpsychologie nach Heinz Hartmann, musikalische Kreativität als Kompromiss zwischen Ich-Leistungen und primärprozesshaften Impulsen zu verstehen. Ernst Kris hat diesen Prozess als Regression im Dienste des Ich präzise beschrieben. Da ich seine Denkfigur im nächsten Kapitel wieder aufgreifen möchte, muss hier der Hinweis genügen, dass die Ich-Psychologie durch Berücksichtigung interagierender Es- und Ich-Ableger wenigstens zu erklären versucht, wie Musik zugleich dem Irrationalen entspringen und hohen Abstraktionsleistungen genügen kann.<sup>89</sup>

Aber Musik zielt nicht nur auf Form, wie der Ichpsychologe Pinchas Noy<sup>90</sup> behauptet, sondern auch auf Ekstase, psychoanalytisch gesprochen: auf ozeanische Selbstentgrenzung.<sup>91</sup> Dieser Vorgang muss die moderne Narzissmustheorie interessieren. Ihr Narzissmusbegriff grenzt sich vom Begriff des Ozeanischen ab, hat aber mit ihm zu tun. Das erklärt, warum Heinz Kohut, Wegbereiter einer revisionistischen Narzissmustheorie, sich wiederholt auf die Psychoanalyse der Musik eingelassen hat.<sup>92</sup> Wie aber hat er es getan?

87 Kohut 1977a, 197.

88 Das kann dazu führen, dass der Komponist sich den ihm zugeschriebenen Deutungen unterwirft. »Die Subjekte der Psychoanalyse kommen schon ödipalisiert an« bemerken Deleuze/Guattari über Igor Strawinsky und merken spöttisch an: »Freud-Musiker« (1992, 157).

89 Dass Musik der Mathematik verwandt ist, dazu braucht man nicht einmal die Arbeit von Douglas Hofstadter über Gödel, Escher und Bach zu kennen (1985); es reicht, sich den Jargon der Musikwissenschaft vorzunehmen.

90 1979.

91 Freud verdankt den Begriff des Ozeanischen Romain Rolland. Zum Versuch seiner empirischen Operationalisierung siehe Diezi, Fäh und Hermann 1982.

92 Siehe Kohut 1977 a und b.

»Über Musikgenuss« heisst einer von Kohuts Aufsätzen zum Thema;<sup>93</sup> Musik wird bei ihm nicht gehört oder erlebt, sie wird genossen. Roland Barthes hat in seinen »Mythen des Alltags« auf die entpolitisierte Funktion des Genusses hingewiesen.<sup>94</sup> Bei Kohut entwickelt sich die Musik zwar aus dem schreckhaften Geräusch, doch sie verdichtet sich zur strukturierten, die Spannung abführenden Form. Dem Vorgang inhärent ist Kohuts Sublimationsforderung an eine Musik, die künstlerischen Kriterien entsprechen soll. Die Fähigkeit zur Regression im Dienste des Ich sei erforderlich, schreibt er mit Seitenblick auf Kris, »um das Einströmen von organisierten Tönen zu erkennen und zu meistern«. Sie sei »die Vorbedingung für den Musikgenuss«.<sup>95</sup> Wie man sich dieses organisierte Einströmen und seine ichpsychologische Bewältigung vorzustellen hat, lässt Kohut offen, dafür zitiert er Rainer Maria Rilke, einen verlässlichen Metaphernlieferanten für die Psychoanalyse.<sup>96</sup>

[...] Denn das Schöne ist nichts  
 Als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
 Und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,  
 Uns zu zerstören [...]

Das Schreckliche ist dann nicht mehr zu ertragen, es zerstört das Ich, das im Schönen sublimativen Schutz gesucht hat. In Kohuts Terminologie wird aus dem Schrecklichen das Lärmige, Primitive: anhaltend spannungsvolle Musik. »Lärmig« ist seine liebste Missfallensvokabel. Wie Freud glaubt Kohut an eine allgemeine Energieabfuhr, in deren Dienst

93 1977a.

94 Siehe Röttger-Denker 1989, 15.

95 Ebda., 216.

96 Die Psychoanalyse sei die Krankheit, wird Karl Kraus immer wieder zitiert, für deren Behandlung sie sich halte. Das spricht noch nicht gegen sie. Rilke gehört zu jenen Künstlern, die dem Unsinn entgegentraten, die Psychoanalyse könne Kreativität allenfalls erklären, aber nicht fördern, schlimmer: sie bringe die Kreativität zum Versiegen (die Kontroverse wird diskutiert bei Benedetti 1975, Kris 1977, Rauchfleisch 1986). Die Frage, ob Picasso nach analytischen Konsultationen »Guernica« gemalt hätte, ist falsch gestellt, die Frage muss lauten: Wie hätte Picasso »Guernica« bloss malen können, wenn schon ein Analytiker ihn davon abgehalten hätte? Natürlich hat das Time Magazine recht, wenn es eine Polemik gegen die Psychoanalyse, ich zitiere sinngemäss, mit der Frage beginnt: »Woody Allen had twenty years of psychoanalysis, and look what happened to him?« Aber der Satz zielt nicht auf die Entwertung der Kunst durch die Psychoanalyse. Sondern auf die Entwertung einer Psychoanalyse, deren Wahrheit längst nicht mehr darin liegt, so Marcuses berühmte Forderung, »dass sie ihren herausfordendsten Hypothesen die Treue hält« (zit. nach Gast 1992, 0).

er die Musik einspannt. »Reine Musik kann nicht in Worte übersetzt werden«, sagt er; Reize aber, die nicht durch Übertragung in Worte »gemeistert« werden könnten, verlangten einen »weit grösseren Energieaufwand«. Die Energie werde gebraucht, »um dem Einströmen einer chaotischen Stimulation standzuhalten; sie wird freigesetzt, wenn die Form der Musik das Chaos in eine geordnete Stimulation umwandelt, die vergleichsweise leicht zu handhaben ist.«<sup>97</sup>

Die musikalische Form hilft also dem chaotisch bedrängten Ich beim Sublimieren. Das Endprodukt solcher Spaltungsvorgänge ist dann der ungetrübte Musikgenuss. »Genuss wird empfunden, wenn psychologische Spannung gelöst wird oder wenn diese Lösung kurz bevorsteht.«<sup>98</sup> Tut sie es nicht, mag die Spannung zwar noch Musik erzeugen, aber keine Kunst mehr. Was dann? Offenbar ein Soundtrack zum Orgasmus, glaubt man Kohuts Bemerkung über Maurice Ravel.

Rhythmus spielt natürlich auch eine wichtige Rolle in der reifen Sexualität, der einzigen Erfahrung des erwachsenen Ich, die der Qualität und relativen Intensität des infantilen psychischen Lebens gleichkommt. [...] Je schwächer die ästhetische Verkleidung solcher rhythmischen Erfahrungen [in der Musik vorhanden] ist, desto weniger künstlerisch wird die Musik, wie zum Beispiel bei einigen Formen des Jazz. Aus einem ähnlichen Grund muss man auch den künstlerischen Wert von Ravels populärem Bolero in Frage stellen, in dem ein kaum verhüllter, monotoner und langandauernder sexueller Rhythmus mit einer eindeutig orgastischen Lösung und Transformation endet.<sup>99</sup>

Man fragt sich, welches Adjektiv dem Narzissmustheoretiker bei seiner Kritik an Ravel und »einigen Formen des Jazz« am wichtigsten ist: populär, kaum verhüllt, monoton, langandauernd, sexuell, eindeutig oder orgastisch? Der Aufsatz hat die kathartische Wirkung der Musik zum Thema, also müsste Kohut den ›Bolero‹ für therapeutische Zwecke empfehlen. Doch der macht ihn nicht recht froh. Er misstraut seiner »orgastischen Lösung«, weil dieser die psychoanalytische Sublimationsforderung unterläuft.<sup>100</sup> Man erfährt hier mehr über den Analytiker

97 Ebd., 204.

98 1977a, 200.

99 Kohut 1977b, 220.

100 Man könnte Ravels »orgastische Lösung« am Ende einer konsequenten Spannungserhöhung ebenso als Parodie deuten, als höhnisches Einlösen gerade dieses geforderten Spannungsabbaus, aber das hiesse, über die schiere Inszenierung eines Musikstücks hinauszudenken. »Ich habe ein gutes Stück geschrieben, das leider keine Musik enthält«, ist Ravels berühmter Kommentar zu seiner Komposition.

als über den Bolero, aber man erfährt etwas Interessantes: Dass Musik im Sinn der Ich-Bildung keine regressiven Wünsche freisetzen darf, deren Erfüllung sie aggressiv einfordert.

Die Vorstellung eines Musikgenusses abseits der Wunschproduktion spiegelt sich in Kohuts Verhältnis zum Libidobegriff. Lilli Gast hat in ihrer Analyse von »Libido und Narzissmus« dargelegt, was der Untertitel ihrer Arbeit, »vom Verlust des Sexuellen im psychoanalytischen Diskurs«, diagnostiziert. Dass Kohut seine Narzissmustheorie dazu verwendet, Freuds pessimistische Einsicht in die Unvereinbarkeit von Trieb und Bewusstsein, Es und Ich verschwinden zu lassen.<sup>101</sup> »Die Grösse Freuds besteht wie die aller radikalen bürgerlichen Denker darin«, zitiert sie Adorno, dass er »Widersprüche unaufgelöst stehen lässt und es verschmäht, systematische Harmonie zu präbendieren, wo die Sache selber in sich zerrissen ist. Er macht den antagonistischen Charakter der gesellschaftlichen Realität offenbar.«<sup>102</sup>

Keines von beiden, weder das Aushalten dieser Zerrissenheit noch die Anerkennung gesellschaftlicher Realitäten, kann Lilli Gast bei Heinz Kohut erkennen. Immerhin hat seine Narzissmustheorie, zumindest in den USA, den letzten Paradigmawechsel der Post-Freudianischen Psychoanalyse herbeigeführt. Gast zitiert Cremerius' Vorwurf eines »ahistorischen Solipsismus« an Kohut;<sup>103</sup> er habe, schreibt sie, die Desexualisierung von Freuds Metapsychologie neuen Höhepunkten zugeführt.<sup>104</sup>

Kohut definiert Narzissmus nach Hartmann als die »libidinöse Besetzung des Selbst«.<sup>105</sup> Die Entfaltung dieses Selbsts in der Welt der Objekte entwickle sich bei ihm dann so, dass »die libidinöse Entwicklung, die zumindest *expressis verbis* nicht ausser Kraft gesetzt ist, nur mehr als pathologische Begleitsymptomatik aufscheint«.<sup>106</sup> Gast sieht in solchen Vorgängen die Abkehrbewegung einer Ich- und Objektpsychologie, die sich »von der sexualisierten und sexuellen Mutter ebenso bereits längst verabschiedet [hat] wie von dem Aspekt des libidinösen Interagierens von Mutter und Tochter resp. von Mutter und Sohn und dies durch eine

101 Gast 1992, 354–388.

102 1946, zit. nach Gast 1992, 389.

103 Siehe Cremerius 1983, 110 ff.

104 Ebda., 367.

105 Kohut 1979, 1.

106 Gast 1992, 359.

asexuelle, bedürfnisbefriedigende, narzisstisch nährnde Dualunion substituiert«. <sup>107</sup> So wird die Freudsche Dichotomie von Trieb und Beherrschung, Wunsch und Verdrängung wegtheoretisiert. Das Verdrängte, sagt Freud, kehrt aber wieder. In der Narzissmustheorie von Heinz Kohut erklingt es in den regressiven Rhythmen des ›Bolero‹.

Mit solchen Konstrukten neurotisiert die Psychoanalyse jene Impulse, zu deren Befreiung sie ausgezogen war. Bei der Rezeption klassischer Musik lässt sich der Widerspruch mit sublimativen Durchhalteparolen glätten. Bei der populären Musik ist das nicht mehr möglich; ihre vulgäre Vitalität steht zu offensichtlich im Kontrast zur psychoanalytischen Sublimationsästhetik. Die Psychoanalyse reagiert auf die Provokation mit Schweigen. Der Reader über »Psychoanalytic Explorations in Music« von 1990, <sup>108</sup> ein 525seitiger Wälzer, enthält nicht einen Indexeintrag zur populären Musik. Seit den siebziger Jahren wird immer anspruchsvollere Literatur über populäre Musik produziert, <sup>109</sup> aber die Psychoanalyse, Königsweg zum Viervierteltakt, ist nur indirekt vertreten, als Anwendung und in Abwandlung: Fear of Music.

### *Ein Psychoanalytiker geht am Woodstock*

Mir ist nur ein Dokument bekannt, in dem ein praktizierender Psychoanalytiker sich den Phänomenen Rock und Masse aussetzt: der Erlebnisbericht von James A. Titchener, 1972 unter dem Titel »The Day of a Psychoanalyst at Woodstock« in der Zeitschrift »Psychoanalytic Study of Society« publiziert. <sup>110</sup> Sein Essay illustriert die ethnologische Einsicht, wonach die Einschätzung einer fremden Kultur oder Subkultur eine Funktion der Distanz ist, die der Betrachter zu ihr einnimmt. Die Andersartigkeit einer fremden Kultur wird »vor der Folie der eigenen Kultur« sichtbar. <sup>111</sup> In diesem Sinne kann Titcheners Aufsatz als Versuch gelesen werden, mit den Deutungsinstrumenten seiner Zunft einen Anlass zu vermessen, in dessen Verlauf die Deutung selbst Gegenstand der Reflexion wird.

<sup>107</sup> Ebda., 369.

<sup>108</sup> Feder et al. 1990.

<sup>109</sup> Eine gute Übersicht über frühere Publikationen gibt Hoffman 1974 und 1987, für neuere Entwicklungen sei auf die hauseigene Bibliographie verwiesen.

<sup>110</sup> Titchener 1972, 136-155.

<sup>111</sup> Lindner 1981, zit. nach Baeriswyl 1990, 35.

James Titchener, damals Professor am Psychiatriedepartement der University of Cincinnati, erlebte das Festival als medizinischer Helfer auf dem Gelände und in Begleitung seines Sohnes.<sup>112</sup> Sein Aufsatz dokumentiert den Prozess einer Bekehrung, die mit analytischen Mitteln politisch korrekt rationalisiert und im Nachwort, wenn auch nicht ohne scharfe Kritik der eigenen Theorie, als Aufruf zur Erweiterung ihrer Terminologie instrumentalisiert wird. »One of the performers said, ›I feel like I'm going to a battlefront‹«, schreibt der Psychoanalytiker im ersten von exakt drei Hinweisen auf die Musik an diesem Festival; »so did I.«<sup>113</sup>

Das Vokabular in Titcheners Text, seine Wortwahl, sein Blick auf die Ereignisse gestalten sich so aufschlussreich, dass ich die entsprechenden Passagen des zwanzigseitigen Berichts, mit Einmischungen versehen, ausführlicher zitieren möchte.

I looked out over the throng filling the hillside, and I knew then it was an unforgettable experience, that my son and the others there would never be the same for having seen it, and I told him I would not have missed it for anything.<sup>114</sup> [...] The Army helicopters bailed us out of our medical crisis. Those with severe illness or injury not treatable in our tent or those we could not diagnose were evacuated in the Army's Hueys. Our principle function then was to make a priority list for the patients in our tent. The conferences over that list among the physicians and the medical students were medically and psychologically interesting.<sup>115</sup> [...] Much more could be described about this aspect of the culture. The elaborate mystique and the mixture of myth and knowledge in the set of LSD-users need to be systematically studied and reported in detail.<sup>116</sup>

Der Vater, der Sohn und die 400'000 anderen werden nie vergessen, was sie zusammen erlebt haben. Aber nur die Jungen werden durch diese Erfahrung verändert, der Vater nicht.

Er konzentriert sich auf seine Aufgabe. Sie besteht in der Triage der Verletzten und dem Transport der schwereren Fälle zum Armeeheli-

112 Einschränkung muss gesagt werden, dass Titchener für sich und seinen Sohn Karten besorgt hatte, aber im Verkehr steckengeblieben war; sein ärztlicher Einsatz gab ihm die einzige Möglichkeit, doch noch nach Woodstock bzw. White Lake zu gelangen. Sein Interesse war demnach genuin und nicht bloss klinisch.

113 Titchener 1972, 137.

114 Ebda., 137.

115 Ebda., 138; sagt nicht wieso.

116 Ebda., 140.

kopter.<sup>117</sup> Titcheners Vokabular bekommt etwas Diagnostisches; der Psychoanalytiker als Feldforscher im unwegsamen Gelände. Das Spektakel macht ihm Eindruck; fast eine halbe Million friedlicher Menschen unter Notstandsbedingungen, das hat auch er noch nicht gesehen. Eine Sportveranstaltung unter ähnlichen Bedingungen, merkt er an, hätte auch mit einem Bruchteil der Zuschauerzahl zu einer Katastrophe geführt, mit Dutzenden von Toten.

Was aber die Menschen zusammenbringt und zusammenhält, die Musik und das durch sie geäußerte Lebensgefühl, nimmt der Psychoanalytiker nicht wahr. »I had three hours off which I spent at the performances«, schreibt er. »I became so absorbed in the audience, particularly those sitting or lying near me, that I remember nothing of the music.«<sup>118</sup> Das Publikum macht ihn nachdenklich, dann begeistert: »The culture which showed itself so impressively at Woodstock values empathy; feeling and expressing love; and being the self, realizing the self, the beautiful, revealed naked self. [...] Surely there is something different going on. When has empathy ever been important in a culture?«<sup>119</sup>

Als Auslöser dieser Empathie ortet er das LSD, das in rauhen Mengen konsumiert wird. Seine Aufmerksamkeit konzentriert sich auf das Konsumverhalten der Drogenbenutzer. Der Stil wird klinisch, registrierend. Aber der Psychoanalytiker schaut genau hin und macht eine aufschlussreiche Beobachtung. »As a frantic businessman who feels inadequate in the competitive world uses alcohol for compensation, so, I believe, LSD in the Festival culture was part of the attempt to compensate for excessive demands upon the individual's attempt to measure up to cultural standards.«<sup>120</sup>

Der Psychoanalytiker fokussiert auf den Einzelnen in der Masse, obwohl er nicht von ihr, sondern von ihren kulturellen Werten redet. Damit anerkennt er implizit, dass sie welche hat. Dann wendet sich sein Interesse wieder den Drogen zu, hier fühlt er sich kompetent.

I suggest that LSD was used to overcome the feelings of isolation, loss of autonomy, and threats to a balance of narcissistic feeling. When it worked, LSD induced hallucinations of intimacy and filled the emptiness of

117 Die Nähe von Krieg und Frieden, Vietnam und Woodstock ist uns bereits im Kapitel über Rockmythen begegnet, siehe dort die Äußerung von Richie Havens.

118 Ebda., 147.

119 Ebda., 141.

120 Ebda., 141 f.



the self with a wealth of inner imagery. But when it did not work, the drug brought about an intensification of the very threats it was supposed to combat; that is, the heightened perception of dangers from harmless stimuli, a helpless feeling of vulnerability, and a sensation of being in a place or situation of potentially great harm with no chance of escape.<sup>121</sup>

Nach erfolgter, wenn auch freundlich einmassierter Pathologisierung der Woodstock Nation wird die Ernte eingefahren. Zunächst nimmt sich der Psychoanalytiker die Dissonanzen vor, die er in Woodstock wahrgenommen hat.

Can we say that the peacefulness and orderliness of this group depended largely upon a widely shared and well-working defense mechanism, a reaction formation? [...] An alternate explanation depends upon a concept of fusion of aggressive and libidinal drives and conceives a higher level of ego activity than that of reaction formation. We must return to the data of observation to work out this second possible explanation. [...] The order and lack of destruction may have been a spontaneous but remarkably effective means of dissent, more effective than any riot, could have been. [...] It is my thesis that the spiritual movement observed in operation at Woodstock is something new, making use of several levels of integration and arising from several levels of developmental lines simultaneously. [...] It was an empathic revolution, an outbreak of empathy [...], a marvel [...] that represented a new form of group behavior. [...] Somehow a new value system developed.<sup>122</sup> [...] I believe this value system provides a personal strength and a new ego integration making possible the adaptation to the stresses at the Festival.<sup>123</sup>

In den Jargon mischt sich Exotismus, verstanden als pastellene Kolonisierung, Trübung des Blicks durch Verklärung in der Absicht, das Fremdartige dem Eigenen anzupassen. Titchener argumentiert ichpsychologisch-individualistisch, nicht kollektiv-ekstatisch. Also nicht die Lockerheit im Umgang mit regressiven und angstausslösenden Situationen haben es der Menge ermöglicht, sich an den Festivalstress anzupassen. Es war eine empathisch gestützte, ichpsychologisch verstärkte Abwehrhaltung.

Aber Titchener weiss jetzt zuviel. Er zweifelt nicht mehr an Woodstock, obwohl er dazu allen Grund gehabt hätte;<sup>124</sup> er zweifelt an seiner

121 Ebda., 142 f.

122 Ebda., 146.

123 Ebda., 147.

124 Siehe das Kapitel »Mythen«.

Theorie. Die Psychoanalyse, kritisiert er, wehre die Forderungen der Subkultur ab durch Neurotisierung. Diese Abwehr müsse selbst einmal analysiert werden:

I propose that psychoanalytic thought, when it increases and further rationalizes the defenses against conflicts which maintain the societal behaviors of war, racism, and irrational attitudes toward poverty, is mischievous rather than constructive.<sup>125</sup> [...] This tendency to look at social action as though it were neurosis and to somehow imply it is more neurotic than the hearty defensiveness against unconscious conflict in the community as a whole seems to be a tireless activity amongst psychoanalysts. It is not a helpful sort of evaluation, for it adds obstacles to conflict resolution by continually suggesting that dissent may be explained or accounted for as impulsive, adolescent, conflictful, irrational, and self-destructive.<sup>126</sup> [...] This kind of no-win theorizing is typical of the fatalistic ingenuity of many psychoanalytic scholars and should someday be a subject for a study of the mores of the analytic community.<sup>127</sup>

Schliesslich: »Psychoanalytic writers are more likely to diagnose the dissenters as having a defective sense of reality than to consider that they might be manifesting a logical reaction to an illogical community.«<sup>128</sup> Der Artikel endet versöhnlich; ein neues Forschungsfeld hat sich aufgetan.

I look back on my report on Woodstock as a case to illustrate a different point of view from those analysts who employ largely individual genetic and psychopathologic approaches and who say the peacefulness at Woodstock was due to reaction formation and denial.<sup>129</sup> [...] This concept of a new ego organization manifested by value shifts should bring about a novel defensive structure requiring a changed kind of attention to dynamic and genetic problems by psychoanalysts in clinical work and especially in research on society.<sup>130</sup>

»A novel defensive structure«: Das heisst, wenn ich den Psychoanalytiker richtig verstehe, dass nicht das psychoanalytische Vorgehen einer Abwehr durch Deutung, sondern die mangelnde Effizienz dieser Deu-

125 Ebda., 150.

126 Ebda., 150 f.

127 Ebda., 151.

128 Ebda., 153.

129 Ebda., 153.

130 Ebda., 154.

tung überdacht werden muss. Der Psychoanalytiker kommt, sieht und geht in der Absicht, seiner Theorie eine neue, kollektive Form von Abwehrmechanismen hinzuzufügen.

Bei aller Präzision, bei aller Methodenkritik bleibt der Eindruck, wir hätten vom Psychoanalytiker mehr über die Deutung des Erlebnisses erfahren als über das Erlebnis selber; aus Intensitäten sind Kategorien geworden. In Woodstock traten während drei Tagen hunderte von Musikern auf; Titchener hört keinen von ihnen. Die Angst vor der Musik scheint so stark zu sein, liesse sich in Abwandlung von Titcheners Ausführungen sagen, dass sie mit der Musik zusammen verleugnet wird. Aus der Angst wird deutende Abwehr. Ziel der Deutung ist, das Unbehagen zu rationalisieren. Am Ende dieses Prozesses hat der Deuter keine Angst mehr, aber auch keine Musik.<sup>131</sup>

Beim Abheben erst, im sicheren Armeehelikopter, beim allerletzten Blick auf die Menge, holt den Psychoanalytiker die Musik ein und das Verlangen:

I do know that as my helicopter rose over the great crowd at two in the morning with lights playing over them and the massive sound system reverberating in my ears, I suddenly realized I did not want to leave.<sup>132</sup>

Wir können nur vermuten, was das Sound-System zwischen den Ohren des Psychoanalytikers angerichtet haben könnte, tun es aber nicht. Sondern bedauern, dass er seiner Versuchung erst dann zu erliegen sich gestattete, als er ihr nicht mehr nachgeben konnte.

### *Die Kids sind nicht Alright, Vol. 3*

Zum Schweigen der Psychoanalytiker der Redeschwall der Pädagogen. Pädagogik hier verstanden als Ansatz, nicht nur als Disziplin, und er ist von Bedeutung, weil aus den Reihen der Pädagogik heraus besonders intensiv zum Rock Stellung genommen worden ist.<sup>133</sup> Bis zu Beginn der achtziger Jahre hinein war Pädagogik oft das einzige Universitätsfach auf dem europäischen Festland, wo über Populärkultur wissenschaft-

131 Deutung ist auch Macht, und sei's nur die Macht der Ohnmacht. Siehe das letzte Kapitel der Arbeit, »Erleben und Deuten«.

132 Ebda., 148.

133 Siehe Faulstich 1978, Kneif 1978, 1982, Spengler 1985, Baacke 1972, 1987, Baacke et al. 1989, Dahl und Dürkob 1989; weiterführende Literatur: siehe dort.

lich publiziert werden konnte. Das hat sich geändert, obwohl europäische Universitäten die Studienrichtung der »Cultural Studies« nicht pflegen und ihre Themen in den Disziplinen Anglistik, Soziologie, Philosophie, Psychologie, Politologie, Ethnologie, Medienökonomie und Pädagogik entsorgen.

Verdrängung und Verklärung haben dasselbe Motiv: das Fremde vom Eigenen fernzuhalten. Im ersten Fall wird die Ablehnung deutlich, im zweiten bleibt sie selbst verborgen. Deshalb lässt sich der Dünkel der Psychoanalyse gegen populäre Musik leicht, derjenige der Pädagogik nur schwer erkennen. Die Psychoanalyse hat kein Verständnis für den Rock'n'Roll, die Pädagogik ist voll davon. Sie redet sogar darüber. Peter Spengler etwa warnt »vor übersteigter und ängstlicher Schutzpädagogik«, nachdem er sich über 200 Seiten lang schützend-pädagogisch über den Rock'n'Roll und seine Konsumenten gebeugt hat.<sup>134</sup> Im Umgang mit Rockmusik sei die Strategie der »Dialektik von Distanz und Nähe« am besten geeignet, schreibt er im pädagogischen Ausblick seiner Arbeit über »Bedeutung und Funktion einer Musikkultur für die Identitätssuche im Jugendalter« (Untertitel).

Indem die Dialektik Rückzug und Hilfe zugleich anbiete, erlange diese Haltung »ein hohes Mass an pädagogischem Takt«. Aber kein Takt ohne Taktstock.

Aufgrund seines labilen Selbstwertgefühls zieht sich der Jugendliche schnell zurück und bedarf deshalb behutsamer Zuwendung. Das heisst aber nicht Schonung und Abschirmung um jeden Preis. So notwendig die Suche nach neuen phantasievollen und provokativen Formen der Abgrenzung auch ist, so bedeutsam Identifikationen für den Jugendlichen auch sein mögen, so muss er doch kritisch mit fragwürdigen, von Rockmusik suggerierten Vorstellungen der Realität konfrontiert werden. Das Problem ist nur, wo diese anfangen, für den Jugendlichen gefährlich zu werden.<sup>135</sup>

Das Problem ist auch, dass diese Pädagogik von den Realitäten nichts weiss, die sie für gefährlich hält, schon weil sie Gefährlichkeit und Provokation, Rolle und Identität nicht unterscheidet und Inszenierungen zum Nennwert nimmt. Komplizierend kommt hinzu, was auch bei kompetenten Autoren durchschlägt: Rock wird rezipiert als Mittel zum

134 1985, 218.

135 Ebda.

Zweck, als Vorwand, um sich dem Jugendlichen pädagogisch zu nähern. So durchsetzt Werner Faulstich seine »Grundlagen der Textmusik-Analyse« jeweils mit »Groblernzielen« und fügt am Ende einen Test durch (Multiple-Choice), in dem man Fragen zu beantworten hat wie »Was ist ein Off-Beat?« oder »Was kennzeichnet den Fan der Popmusik?«<sup>136</sup> »Unter dem Druck der Studentenrevolte Ende der 60er Jahre und im Rahmen der anschliessend verstärkt einsetzenden Phase der Methodendiskussion wurde die Rückkehr in den im Deutschen Idealismus verankerten Elfenbeinturm literaturwissenschaftlicher Forschungspraxis endgültig verbaut«, freut er sich über den Paradigmawechsel seiner Zunft.<sup>137</sup> Davon ist in seiner Arbeit nichts zu spüren.<sup>138</sup> »Der zweite Schritt der Popsong-Analyse besteht darin«, schreibt er zu Leonard Cohens »Suzanne«, »auf der Grundlage der Rezeptionsdaten Fragen an den Song zu stellen.«<sup>139</sup> Der Jargon der Aufklärungsliteratur.

So lässt sich die Frage von Dieter Baacke, ob die Pädagogen das schlechte Gewissen ereilt hätte, nur rhetorisch lesen. Der Pädagogikprofessor, von zwanzigjähriger Lehre und Forschung ernüchtert, gibt sich bescheidener: »Nicht die Tiefe des Subjekts, sein verborgenes Geheimnis werden behauptet, sondern eine einsehbare Oberfläche«, schreibt er über seinen Ansatz. »Damit ist die Diskussion um das Wesen des Menschen abgebremst: er ist, was er zu scheinen vorgibt.«<sup>140</sup>

Die Umarmungsversuche der Erzieher suggerieren das Umgekehrte: Die Jugend hat sich zu verhalten, wie die Pädagogik es ihr vorschreibt.<sup>141</sup> Irgendwie renitent, irgendwie aufgeweckt, irgendwie formbar. Und solange auch der Rock'n'Roll Sinn stiftet, verzichten die Experten auf ihre an der Frankfurter Schule orientierten Verwässerungs-

136 1978, o.S.

137 Ebda., 10.

138 Andere Protagonisten werden, wenn überhaupt, sehr zurückhaltend rezipiert. Faulstichs Rockästhetik entspricht einem schmalen Segment dessen, was in den sechziger Jahren produziert worden ist; sein Buch erschien 1978.

139 Ebda., 170.

140 1987, 212.

141 Die Zeiten von Oberlehrer Tibor Kneif mögen vorbei sein, der die Musik im Grunde nicht ausstehen konnte, über die er publizierte, aber unablässig gute Ratschläge an sie richtete (Baacke, persönliche Mitteilung). Da sich die Rockmusik partout nicht der Kneifschen, bei Adorno abgeschauten Hörertypologie andienen wollte, passte er sie seinen eigenen Wertvorstellungen an und verklärte den Jazz- und Kunstrook der Mittsiebziger Jahre zur ästhetisch korrekten / intellektuell befriedigenden Rockmusik (Kneif 1978, 1982). Sein Ansatz war schon bei Erscheinen gleichermassen dünkelfhaft wie anachronistisch; der Autor wird bis heute zitiert.

Ausverkaufs- und Vulgaritätsvorwürfe. Leisten sich dezentes Schwelgen als Form der Anbiederung. Verweigert sich die Kultur solchen Rastern, wird sie als Ausgeburt adoleszenter Verwirrung bedauert und ihre Überwindung mit dem Aufruf zum Erwachsenwerden eingefordert. Wem das nicht gelingt, gehört nach Spengler zu denen, »die überhaupt nicht mehr erwachsen werden wollen und sich regelrecht in einer Welt jugendlicher Illusionen einrichten«,<sup>142</sup> gar »das traurige Los eines wandelnden Anachronismus« wählen.<sup>143</sup>

»Run baby run« singt Sheryl Crow: Wer nicht mitmacht, muss die Flucht ergreifen. Der Eskapismus-Vorwurf der Pädagogen ist schnell zur Hand, wenn die Jugend nicht theoriekonform gedeiht. Dasselbe gilt für ihre Musik. Produziert der Rock nicht Erbauung, sondern bloss »Fun, Fun, Fun«, wie die Beach Boys zu singen pflegten, kühlt sich das Interesse der Seminaristen merklich ab. Zuletzt kippt Verklärung in Abscheu. Wolfgang Scherer zitiert in seiner Sound-Studie einen F. Oberkogler mit seinem Buch »Pop-Musik – die Faszination der Jugend« aus der »Sozialhygienischen Schriftenreihe« zur »Praxis der körperlichen und seelischen Gesundheitspflege« mit den Worten:

Die Rhythmik des Pop zeigt ein wahrhaft diabolisches Antlitz. Denn hier werden durch eine fieberhafte Motorik, die in ihrem maschinenhaften Gleichtakt aber gepaart erscheint mit verhärteter Starrheit, die Triebe und Emotionen der Seele aufgepeitscht, sie finden aber keinen Raum, sich rhythmisch wirklich zu entfalten. Mit ungeheurem Druck werden sie gleichsam durch ein einziges Ventil gepresst: durch das hackende Ostinato des Beat. Überhitzung und Erstarrung treten gleichzeitig auf; das Leibesgefüge lockert sich, verfällt in Zuckungen und wird der Bewusstseinsohnmacht preisgegeben. Wir stehen vor dem Ausdruck eines radikalen Entichungsprozesses.<sup>144</sup>

Und wir stehen vor der Erkenntnis, dass sich zwischen den Betrachtungen des W. Erb über »die wachsende Nervosität unserer Zeit«, Baujahr 1893,<sup>145</sup> und den sozialhygienischen Schriften des F. Oberkogler von 1979 nur das Vokabular geändert hat. Solche Ausführungen sagen auf dem Umweg der Devianz etwas über den Normbegriff. Die Pädagogen gehen mit Spengler unbeirrt davon aus, »dass Rock eher ein altersspezifisches denn ein musikalisches Phänomen ist«.<sup>146</sup>

142 Ebd., 79.

143 Doebeling 1979, zit. nach ebda.

144 1979, zit. nach Scherer 1983, 49.

145 Siehe den Beginn des Kapitels.

146 Ebd., 82.

Das ist Unsinn. »Heartbreak Hotel« von Elvis ist mittlerweile über vierzig Jahre alt; John Lee Hooker ist über achtzig Jahre alt und tritt immer noch auf. Das Publikum an Rockkonzerten umfasst mittlerweile drei Generationen. »It's getting harder for rock to perform its most crucial function (driving parents crazy) now that Dad keeps yelling ›Turn it up!‹ or ›I used to love that song! «« schreibt Glenn Gass.<sup>147</sup> Positiver formuliert es Keith Richards: »Rock'n'Roll is something I grew up with, and now I'm going to see if it can grow up with me.«<sup>148</sup>

**Jugend als Klasse** Natürlich bestehen Affinitäten zwischen Rock'n'-Roll und Adoleszenz. Die Frage ist nur, von welcher Jugend man dabei ausgeht. Man braucht nicht erst die Absurdität zu bemühen, aus Köln oder Zürich heraus über Watts und South Central zu rhapsodieren, als habe das eine mit dem anderen zu tun, nur weil an beiden Orten dieselbe Musik gehört wird. Die Vorstellung einer jugendlichen Internationale von Beverly Hills bis Neukölln, von Zürich bis Brooklyn ist absurd, hält sich aber hartnäckig. Ihr liegt das Bestreben zugrunde, Jugend in Klasse umzudeuten – ein soziologisches Konzept. Die Werbung hat daraus die Kaufkraftklasse Jugend gemacht.

Der Erklärungswert eines solchen Konzepts sei aber »geringer als das, was es verschleiert«, schreibt Michael Baeriswyl: »nämlich Unterschiede zwischen den verschiedenen Schichten der Jugend, die Klassenbasis der Jugendkulturen, die Beziehung von Jugendkultur zu Stammkultur und dominanter Kultur.«<sup>149</sup> Am Ende solcher Zurichtungsversuche steht dann das, was Glenn Gass, Lehrer und Dozent für populäre Musik in Indiana, in seinem Aufsatz »Why Don't We Do It in the Classroom?« satirisch vorwegnimmt: die Rock'n'Roll-Exegese als Schulfach.<sup>150</sup>

Vom letzten Zitat abgesehen stammen alle hier verwendeten Quellen aus dem deutschsprachigen Raum. Die Pädagogisierungen des Rock'n'-Roll ist dem angelsächsischen Kulturkreis fremd, schon weil er den Alltag durchdringt und von ihm durchdrungen ist. Rockmusik ist in England und den USA kein Kulturimport, sondern *the real thing*,

147 1992, 99.

148 Zit. nach Flanagan 1987, xiv.

149 190, 33.

150 1992.

zwangloser Bestandteil kultureller Produktion.<sup>151</sup> Die deutschsprachige Debatte zum Thema stand lange unter dem Diktat der Pädagogen. Inzwischen hat sich eine ausgezeichnete Rocktheorie herausgebildet, die sich durch theoretische Kompetenz und Tiefe auszeichnet.

Der Vorteil von Nüchternheit ist Exaktheit, und so kompensiert deutsche Rocktheorie den Nachteil mangelnder Phantasie. Die Theorie wird nicht dem Untersuchungsgegenstand angepasst, sondern umgekehrt. Ich will nicht in Klischees verfallen, aber das Schlagwort von der deutschen Gründlichkeit scheint mir hier vertretbar. Pädagogische Schriften über den korrekten Rock-Genuss sind eine sehr deutsche Erfindung. Sie entstanden aus dem Bedürfnis, die Verachtung der Frankfurter Schule für populäre Musik mit den erregenden Erfahrungen der eigenen Sozialisation politisch korrekt zu kombinieren.

Die Hoffnung war gewesen, die dünkelfhafte Verurteilung von Populärkultur mit Hilfe von Little Richard und Bob Dylan zu entkalken. Diese Hoffnung auf eine ideologisch korrekte, pädagogisch verwertbare Rock-Ästhetik muss vergeblich bleiben. Zwar proklamiert Rock'n'Roll Dissidenz. Aber diese verwahrt sich auch gegen die Vereinnahmung der Gutmeinenden, zumindest solange sich aus ihr keinen Nutzen ziehen lässt.<sup>152</sup> Die korrekte Pädagogik sucht im ›Wild Thing‹ des Rock das Edle im Wilden. Man kann aber nicht das eine ohne das andere haben.

151 Die französische Rock-Kritik gibt sich den Niederungen des Vulgären ebenso wortreich wie schamlos hin, verkörpert durch Autoren wie etwa Yves Bigot, Laurent Chalumeau, François Gorin oder Philippe Manoeuvre. Bigot arbeitet meinungsführend für *Libération*. Die anderen Autoren waren Redakteure bzw. Korrespondenten bei *Rock'n'Folk*, der bis zu ihrer Hochglanzisierung in den achtziger Jahren führenden französischen Rockzeitschrift. Chalumeau lieferte als USA-Korrespondent des Blattes Berichte in Lester-Bangs-Manier und von einer Intensität, wie man sie in Europa kaum zu lesen bekam; sein obligater Roman, »Fuck« von 1991, kam nicht annähernd an seine journalistischen Vignetten heran. Manoeuvre steigerte sich so heftig in seine Rock'n'Roll-Obsessionen, dass er sich selbst als Star entdeckte und dieser Erkenntnis eine Autobiographie widmete, bei der sich Mutterwitz und Peinlichkeit in etwa die Waage hielten (1985). Die Begeisterung und Wortgewandtheit jedenfalls, mit der in Frankreich über Rock'n'Roll debattiert wird, kennt kein deutsches und schon gar kein schweizerisches Pendant. Im deutschen Sprachraum manifestiert sich Begeisterung allenfalls in den klebrigen PR-Dilettantismen eines *Musik-Express*. Die Zeitschrift *Spex*, Sprachrohr der deutschen Intelligenz für Rock'n'Roll und Cultural Studies und Hauptquartier von Autoren wie Diedrichsen, Jacob, Nieswandt und Drechsler stellt, in mehr als nur einer Beziehung, einen Sonderfall dar.

152 Der Zusatz ist wichtig, wie wir schon beim Definitionsversuch von Rock gesehen haben. Er löst den Widerspruch auf, dass die Rockmusik die kapitalistischen Werte für ihre Zwecke einspannt, die sie oft genug verurteilt. Rock als Soundtrack des Kapitalismus rezipiert, was er reflektiert. In der Spannung zwischen den Vorgängen lässt sich dann so etwas wie Dissidenz festschreiben. Wobei offen bleibt, gegen wen sich diese richtet.



Die Veredelungstendenz der Pädagogik drückt sich darin aus, dass dem Gegenstand Wohlwollen entgegengebracht wird, dieses aber mit Hilfe akademischer Konstruktionen rationalisiert werden muss. »There are some elements in your story«, sagt Journalist Michael Leckebusch zu Pete Townshend über die Leitmotive seiner Rock-Oper »Tommy«: »The image in the mirror, the pinball, a sensibility in general [which] reflect in a certain sense the phenomenon of youth subculture, its narcissism, a kind of new sensibility, a strong tendency for playing out things and no more putting it [sic] into aggressive forms of counteraction.« »Hmm«, sagt Townshend, der mit gesenktem Blick, Fingernägel kauen und zugehört hat: »Yeah!«. <sup>153</sup> Er blickt auf und lacht.

Der Dialog zwischen dem deutschen Interviewer und dem englischen Musiker ist im Who-Film »The Kids are Alright« zwischen den Woodstock-Aufführungen von »Pinball Wizard« und »See Me« eingepasst. Der Film erschien 1979 und wirkt heute, anfangs 1995, wie ein Dokument vergangener Zeiten. Damals schien alles im Land Bohemia noch in bester Unordnung. »The phenomenon of youth subculture, its narcissism, a kind of new sensibility«, sagt der Journalist; »Hmm« antwortet der Musiker. Was Leckebusch mit seiner Frage bezweckt, die ja keine ist, eher eine Antwort in Form einer Deutung, ist die Überführung einer narzisstischen Musik in soziologische Vernunft. Was er über die Jugend sagt, denkt er von ihrem Vertreter: Townshend als Narzisst, der seine Aggressionen in den Powerakkorden seiner Rickenbacker-Gitarre exorziert.

Dabei ist ausgerechnet Townshend jederzeit in der Lage, Journalistenfragen scharfzüngig zu beantworten. Dass er es hier nicht tut, geschieht vermutlich aus seiner Einschätzung, der Journalist wolle gar nichts wissen, sondern eigenes Wissen vorführen. Dazu darf der Musiker dann Bestätigendes einpassen. <sup>154</sup>

153 Ich muss aufpassen, dass mir die Szene nicht zur Selbstparodie gerät; an grosse Teile dieser Arbeit lässt sich derselbe Vorwurf richten, dass nämlich die über den Rock'n'Roll angestellten Reflexionen um so weiter von ihrem Gegenstand wegführen, je inniger sie auf ihn fokussieren. Ich tröste mich mit dem Hinweis, dass die Abneigung des Rockers gegen die Analyse seiner Arbeit ihrerseits mythische Qualitäten aufweist (siehe die Kapitel »Mythen« und »Poseure«).

154 Leckebusch ist, wissenschaftstheoretisch gesprochen, auf die Verifizierung und nicht die Falsifizierung seiner Hypothese aus. Ich solidarisiere mich mit ihm insofern, als ich aus eigenen Interviewsituationen den Druck kenne, durch ein positives Arbeitsklima den Star aus der Reserve zu locken. Der Journalist als Agent der Plattenfirma – oder: Ein affirmatives Geschäft gebiert affirmatives Verhalten (vgl. Carducci 1989).

Frage und Antwort spiegeln das, was Mario Erdheim im ethnologischen Prozess als Rationalisierung empathischer Reaktionen beschreibt. Empathie werde dem Ethnologen zum Problem, schreibt er, »wenn er seine Erfahrungen auf die Ebene der Theorie bringen will. Es ist so, wie wenn die theoretische Arbeit darin bestünde, das, was empathisch begriffen wurde, wieder zum Verschwinden zu bringen.«<sup>155</sup>

**Das Ende der Jugendkultur (As We Know It)** »The Kids are Alright«, sangen die Who; der Titel klingt heute wie ein Werbespot für die Kaufkraftklasse Jugend. Diedrich Diederichsen:

In Amerika erfand man in den fünfziger Jahren das Konzept Jugend. Es war ein kapitalistisches Konzept, ein neuer Markt. Dieser Aspekt ist dem Konzept Jugend nie verlorengegangen: Es blieb ein kapitalistisches Konzept, aber es war trotzdem in der Lage, in einem progressiven und begrenzt antikapitalistischen Sinne geschichtsmächtig zu werden – insofern war es auch als Gegenbeispiel zu allen Thesen von der totalisierenden Wirkung des Kapitalismus zu gebrauchen.<sup>156</sup>

Über das Konzept Jugend legten die Pädagogen dann ihre erzieherischen Folien. Und produzierten, was Peter Wicke im Gespräch mit der Tageszeitung »Fliegenbeinzählerei« nennt.<sup>157</sup> Er selbst zieht es vor, das »subkulturelle Informationssystem« als »kulturellen Prozess« abzubilden, allgemein »verstehen zu lernen« und »Zusammenhänge transparent zu machen.«<sup>158</sup> »Auf die knappste Formel gebracht« möchte er versuchen, »Popmusik als ein in modernen Gesellschaften verwurzelt kulturelles Phänomen zu begreifen.«<sup>159</sup> Das heisst, dass man nicht wie die Kunstwissenschaften, den Zugang über Texte wählt [...]. Sondern dass die Blickrichtung immer darauf orientiert ist: wie wird mit diesen Klangmustern und Klangformen eigentlich umgegangen?<sup>160</sup>

Dieser Ansatz hat seit den ausgehenden Achtzigern an Gewicht ge-

155 1984, 11.

156 1993, 261.

157 Zit. nach Gross 1993, 35.

158 Ebda.

159 In der deutschen Literatur ist statt von Rock häufig von Pop die Rede; Rock ist zu verschwitzt, und im Popbegriff sind beide Pole des Genres angesprochen: die Verspieltheit der Beach Boys, Wham und B-52's und die Vieldeutigkeiten der Beatles, Squeeze oder XTC. Pop steht somit für das Einfache, hinter dem sich das Komplexe verbirgt.

160 Ebda.

wonnen, als die Sprachbomben der HipHop Community in den USA hochgingen und in Europa zunächst als neue Attraktion im Rockzirkus missverstanden wurden. Wir haben im Zusammenhang mit Public Enemy gesehen, wie schwer sich die HipHop-Rezeption mit den Ausfällen eines Louis Farrakhan tut, der von manchen Rappern bewundert wird und gegen Juden, Weisse und Schwule polemisiert.<sup>161</sup>

Mit einiger Verspätung setzte die europäische Debatte über solche Rezeptionsfragen ein; in Deutschland wird sie unter Meinungsführerschaft der Musikzeitschrift *Spex* seither intensiv geführt. Dort war dann auch zu lesen, womit niemand gerechnet hatte, am wenigsten die Pädagogen: Die neue Subversion kam, auch in Deutschland, von rechts. »The Kids are Not Alright« titelte Diedrichsen einen heftig diskutierten Aufsatz vom November 1992. Er erschien kurz nach den rechtsradikalen Überfällen von Rostock und forderte den Abschied »vom Konzept Jugendkultur mit allen angegliederten Unter-Ideen wie Pop, Underground, Dissidenz durch symbolische Dissidenz, Tribalismus, Revolte, Abgrenzung etc.«.

Denn der Begriff der Jugendkultur sei nicht mehr in der Lage, »die fundamentale Differenz zwischen Nazis und ihren Gegnern« festzustellen.<sup>162</sup> Bei den akademischen Freunden der Rockkultur herrschte betretenes Schweigen.<sup>163</sup> Die anmassenden Allerweltssprüche wie »We are the World« hatten in reaktionäre Rhetorik umgeschlagen. Zugleich hatten die Zeichen ihre Zuordnungsfunktion eingebüsst. Einige der Schläger von Rostock, schrieb das österreichische Magazin *Profil*, hatten Malcolm-X-Baseballmützen auf dem Kopf; Rassenhass mit dem Emblem der Verfeimten. Diedrichsen:

161 Siehe den Abschnitt »Nicht dran glauben: Chuck D. und Public Enemy« im Kapitel »Mythen«.

162 Diedrichsen 1993b, 259 f.

163 Die neuen Feinde freuten sich um so mehr, und in den deutschen Feuilletons, wie D.D. sich in einer neuen, vierten Fassung des Artikels beklagt, wurde die Kremierung einer Kultur gemeldet, die man längst schon für tot erklärt hatte (1993b). Die säuerliche Rezeption hat vermutlich weniger mit der Nachricht als mit ihrem Überbringer zu tun; Diedrichsen hat mit seinem geradezu papalen Selbstverständnis inklusive Rundumschlägen gegen Unerleuchtete, Nichtbekehrte und Ungläubige bei vielen Feuilletonlieferanten Rachegefühle genährt. Er selbst war ja nie zimperlich gewesen: »Wenn auch nur ein Agent des Feuilletons etwas verstanden haben sollte«, schrieb er 1985, »möglicherweise weil er verfolgt hat, wie wir in unseren eigenen Organen unseren eigenen Leuten etwas erklärt haben, musste die Ideologie wie ein geknackter Code sofort ausgewechselt werden. Der intellektuelle Verräter, der sich irgendwo etwas zu deutlich ausgedrückt hatte, wurde moralisch erschossen« (140 f.).

Mit dem so geschärften Blick konnte man unter den durch die Dunkelheit huschenden Typen, die einem Abend für Abend als Übertragung aus Quedlingburg, Wismar, Schwerin und anderen O-Orten, aber eben auch aus Mannheim-Schönau schemenhaft ins Wohnzimmer übertragen wurden, bald einen repräsentativen Querschnitt der bekannten jugendkulturellen Typen erkennen: langhaarige Dinosaur-jr.-Typen, Homies mit allen Arten von Kappen, bunte Techno-Typen – kurz all die, für und über die ich seit Jahren schreibe, in der mal mehr, mal weniger angezweifelten Vorstellung, die seien entweder so etwas wie Subjekte korrekter politischer Kämpfe oder Symptome des jeweils neusten Stands der Dinge.<sup>164</sup>

Diedrichsens Aufruf wurde heftig kritisiert, es gab auch Spott. Wie konnte man das Ende einer Kultur einfordern, die längst nicht mehr als Einheit existierte?<sup>165</sup>

Es stimmt aber, dass sich Rechtsradikale noch nie so offen der Zeichenangebote der Rockkultur bedient haben. Das, argumentiert Diedrichsen, sei nicht nur in Deutschland so und komme nicht nur bei Weissen vor. Den Rechtsextremen von Rostock stellt er den Rassismus der sogenannten 5% gegenüber, einer tribalistischen Elitetruppe des Black Nationalism mit Ausläufern in die HipHop-Szene. »Notbandenbildungen« nennt er, verknüpfend, den Prozess und ortet eine »Zuspitzung der Bewaffnung mit Identitäten und immer mehr Ausbrüche von Identitäten«.<sup>166</sup> Kurz: »Wo Identitäten ohne primäre Not angehäuft werden, hat jemand etwas vor. Und zwar nichts Gutes.«<sup>167</sup> In einem späteren Vortrag in Zürich fügte er hinzu:

Eine Gesellschaft, die mehr noch als auf Ausbeutung in Zukunft auf den Gegensatz zwischen Zulassung und Nichtzulassung aufgebaut sein wird, braucht Kontroll- und Segregationsinstrumente. Stigmata, Symbole, kulturelle Identifikationsmerkmale sind Stigmata in Reserve, die je und je zum Einsatz kommen werden und schon kommen.<sup>168</sup>

164 Diedrichsen 1993b, 254.

165 Ein Zitat von Willi Winkler im Spiegel, stellvertretend für andere: »Wenn man über die mittleren Dreissiger hinaus ist, macht die Pop-Musik einfach nicht mehr soviel Spass. Das hat inzwischen auch der grosse D.D. gemerkt. Deshalb wendet sich seit einigen Jahren seine sozio-politische Wortgeröllproduktion von der Schundmusik ab und dem Ernst der Kunst zu. [...] Früher war alles besser, früher war Spex weniger ernst und Diedrichsen lustiger.« (1995, 114.)

166 Diedrichsen 1993b, 260.

167 Ebda., 268.

168 1994b.

Als Alternative zitiert D.D. die Formulierung »Differenz verbindet« von Frederic Jameson. Sie bringe die Vorstellung auf den Punkt, »die in Pop einen offenen Kanal sehen und nutzen wollte«. Differenz verbindet heisse, »dass die in einem Kontakt festgestellten Differenzen den Kontakt überhaupt erst ermöglichen«. <sup>169</sup> Dazu gibt Pop bzw. Rock das ideale Medium, schon weil er nicht die Überwindung von Differenzen, sondern ihre Koexistenz ansteuert. Nur kommt Differenz im HipHop hauptsächlich als »Nation« an, und die bedeutet in Deutschland bekanntlich etwas anderes als in der Bronx. Der Übersetzungsfehler ist aber »ebenso das Problem der Sendenden wie der Empfänger«. <sup>170</sup>

Vieldeutig die Worte, vieldeutig aber auch die Sounds; sie können

eine linke Demo genauso mit Energien versorgen wie ein rechtes Pogrom. Wir wissen zwar, dass in sie sozusagen der Sound von Weltausbeutungsverhältnissen eingeschrieben ist, aber wie darauf zu reagieren ist, ist ihnen eben nicht eingeschrieben, sie sind dann nur Material und Dokumentation und Energie. <sup>171</sup>

Hier ist nicht der Ort, auf die Debatte einzutreten. <sup>172</sup> Ich habe sie gestreift, um zu zeigen, mit welchem Problem sich die Rock'n'Roll-Rezeption herumschlagen muss, wenn sie über die Verdrängungen und Verklärungen der klassischen Fächer – Psychologie und Pädagogik – hinausdenken will. Deren Reaktionsmuster spiegeln bloss das Vorgehen, wie es von der Ethnopschoanalyse beim Umgang mit fremden Kulturen beschrieben worden ist: Das Unbegreifliche wird verstossen oder vermessen. <sup>173</sup>

<sup>169</sup> 1993b, 270.

<sup>170</sup> Ebda., 273.

<sup>171</sup> Ebda., 273 f.

<sup>172</sup> Ich verweise auf die Literatur, z.B. Gross 1990, Toop 1992, Jacob 1993, Diedrichsen 1993b.

<sup>173</sup> Siehe Erdheim 1984, 1988, 1992.

*Fear of Music (Slight Return)*

Die Psychoanalyse hat Angst vor der Musik, die Talking Heads beschäftigt beides, Angst und Musik. Bevor ich das Verfahren der Psychoanalyse und das wilde Verfahren der musikalischen Ekstase mit einem neu zu fassenden Regressionsbegriff überspanne, möchte ich der psychoanalytischen Angst vor der Musik das »Fear of Music« der Talking Heads gegenüberstellen. Der Titel ihrer dritten Platte, erschienen 1982, hat Programmcharakter.<sup>174</sup> Der Umgang mit Angst und Musik in den Produktionen der Gruppe gibt Hinweise auf die Strategie des Rock'n'Roll, die Unvereinbarkeiten von Wunsch und Kontrolle, Immersion und Artikulation spannungsvoll auszuhalten. Er demonstriert die Bedeutung nichtabgeführter Spannung, Erregung, »tension« im Rock als Erzählweise. Er macht fest, wo das kulturelle Unbehagen der Psychoanalyse seinen Ursprung hat.

»Ecstasy is what I need« singt David Byrne. Er tut es in einem Moment, in dem er sie nicht mehr braucht. Die Songzeile aus dem Stück »Walk it Down« ist dem Album »Little Creatures« entnommen. Es erschien im Sommer 1985 und dokumentierte die Abkehr der Gruppe von einer ekstatischen Musik, die mit »Fear of Music« eingesetzt hatte, sich auf »Remain in Light« intensiviert, auf »Speaking in Tongues« verfremdet wurde und im Konzertfilm/Livealbum »Stop Making Sense« ihren Höhepunkt und Abschluss fand.

Dass man über Ekstase singen kann, wenn man ihr nicht verfällt, ist kein Widerspruch, wie wir gesehen haben, sondern eine schamanistische Erfahrung.<sup>175</sup> »Ecstasy is what I need« singt David Byrne, aber er schreibt auch: »People look ridiculous when they're in ecstasy.«<sup>176</sup> Der Wunsch und der befremdete Blick auf seine getanzte Einlösung belegen die Ambivalenz des Rock'n'Roll gegenüber der Ekstase, die er anstrebt.

David Byrne wirkt wie die Parodie und Selbstparodie eines abendländischen Intellektuellen, der durch Rückbesinnung auf die Trance-

174 Der Plattentitel geht auf Jerry Harrison zurück, Keyboarder der Band. Er ist dem Buch »Music and the Brain« entnommen, in dem von einer »Musicogenic Epilepsy« die Rede ist. Darunter wird das Unvermögen einer Patientengruppe verstanden, Musik zu hören.

175 Siehe das Kapitel »Rausch und Musik«.

176 Nachzulesen im Begleitheft zum Soundtrack von »Stop Making Sense« (1984). Siehe auch den Abschnitt »Der Tänzer und der uterale Beat« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

techniken afrikanischer Rhythmen im Kollektiv versucht, zu einem Zustand der Angstlosigkeit zu finden. Der Gruppe, von den besten schwarzen Funkmusikern aus dem Umfeld von George Clinton und Funkadelic begleitet, ist dieser Übergang gelungen. Der Sänger bleibt an der Schwelle alleine zurück, an der die Sprache den Zustand drohender Sprachlosigkeit gerade noch artikulieren kann oder stockend, stotternd, delirierend auf das Unsagbare hinweist: *Speaking in Tongues*.

Diese Spannung zwischen Immersion und Artikulation energetisiert den Rock'n'Roll. »Das Streben nach Übermass der Spannung – die Verschwendung der Kräfte – ist lustvoll«, schreibt Pierre Mosonyi.<sup>177</sup> Der ungarische Musikpsychologe ordnet dieses Streben einem explosiven Sonderfall von Freuds Energiemodell zu: dem Rausch. Was in der Psychoanalyse ausgespart wird, ist das treibende Merkmal des Rock. Die Talking Heads lassen sich treiben und denken darüber nach, was es heisst, sich treiben zu lassen; eine Meta-Rockband.

**Hinunter zum Fluss** Ihre ersten beiden Platten verfolgen einen Lakonismus in Text und Musik, den die Gruppe im Laufe ihrer rhythmischen Ausflüge auf die Probe stellen, aber als Haltung bewahren wird: trügerisch simple Akkordfolgen, keine melodischen Ornamente, dafür eine Betonung des Beats sowie ein überdrehter, in seiner Gequältheit irritierender Gesang. Das atemlose Klangbild der ersten Platte wird auf der zweiten mit Hilfe Brian Enos aufgeweicht, führt aber in »*Fear of Music*« durch zunehmende Verfremdung zu einer durchgehend thematisierten Düsterei.

Der Musik entsprechen die Themen: Einsamkeit in der Masse und in der Beziehung, androgyne Verunsicherung, Sehnsucht nach einer regressiven Auflösung, die sich im Bild des fließenden Wassers von »*Take me to the River*« ausdrückt. Das Stück, eine Komposition des schwarzen Predigers Al Green, besingt den Wunsch nach ozeanischer Selbstentgrenzung, verleiht dem Wunsch aber etwas Drohendes.<sup>178</sup>

<sup>177</sup> 1975, 25.

<sup>178</sup> Reverend Green war von der Version begeistert; »I think it's fantastic, and I'm looking forward to covering some Talking Heads material«, erzählte er dem Rolling Stone sieben Jahre später (Zit. nach Gans 1985, 61). Dazu ist es leider nie gekommen. Zu Al Green siehe auch den Abschnitt »New Orleans, ein Spiel mit dem Feuer der anderen« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

Die gospelnde Inbrunst von Greens Aufführungen verweist auf ein weiteres Thema, das Byrne fasziniert und das er in zwei Soloprojekten vertiefen wird:<sup>179</sup> die Figur des Predigers als negative Rock'n'Roll-Figur. Der Preacher als Exorzist, der bei seiner Gemeinde Trancezustände auslöst und sie zugleich vor den Implikationen dieser Trance bewahren will oder das wenigstens vorgibt.

Was der Rolling Stone in seiner Rezension der zweiten Heads-Platte formuliert, könnte eine Definition ihrer dritten sein: »Although Rock'n'Roll usually celebrates release, the Talking Heads dramatize repression.«<sup>180</sup> Die neurotische Bipolarität von »Fear of Music« findet im Sound der Platte ihren Ausdruck. Der Gesang klingt abgehackt, die Musik hart, atemlos eingepresst in die afrikanisierten Rhythmen, mit denen Byrne und Brian Eno zu experimentieren begonnen haben und die auf der nächsten Platte explodieren sollten. Die Texte haben einen paranoiden Unterton. Ein ›Life during Wartime‹ wird beschrieben, ein Leben im Untergrund und der Erzähler auf der Flucht;

This ain't no party, this ain't no disco  
This ain't not fooling around

Auf ›Mind‹ hat er resigniert:

Drugs won't change you  
Religion won't change you  
Science won't change you  
Looks like I can't change you  
I try to talk to you, to make things clear  
And you're not even listening to me

Mit den ›Animals‹, Intuitions-Garanten, kann er ebensowenig anfangen:

Animals want to change my life  
I will ignore animals' advice

Selbst Drogen helfen nicht weiter, wobei das Stück ›Drugs‹ nicht von Psychedelika handelt, diese Träume sind längst verdampft. Die Drogen der Achtziger sind Kokain und Amphetaminderivate, Aufputscher –

179 Und zwar »My Life in the Bush of Ghosts«, von dem bereits weiter oben die Rede war, sowie »The Catherine Wheel«, die Musik zu einer Choreographie von Twyla Tharp.

180 O.Q. Dazu passt, dass der Titel »Fear of Music« schon bei der zweiten Platte in Erwägung gezogen wurde.



Leistungskatalysatoren.<sup>181</sup> Bei den Aufnahmen zu ›Drugs‹ läuft Byrne im Studio zwischen zwei Mikrofonen hin und her, um den Eindruck von Atemlosigkeit zu erzeugen.<sup>182</sup> Bleibt, als letzter Rückzug das Stimmen der ›Electric Guitar‹. Byrne schildert den Vorgang mechanisch, völlig steril.

This is the meaning of life  
To tune his electric guitar

Bis die Apathie in Paranoia umschlägt.

Someone controls electric guitar

singt er zum Stapfen von Schlagzeug und Bass, während eine E-Gitarre mit verschmierten Arpeggien dazwischenfährt. Byrne behauptet bis heute, den Song nicht zu verstehen.

I mean I can say that in the music I thought, ›Okay, what if I do a guitar part that's all, kind of just quarter notes, all the melody is in the bassline that comes moving around.‹ And I thought there was that kind of purposeful thinking, but why I chose to do that I have no idea. And what the words meant I still have no idea.<sup>183</sup>

Der Not des Erzählers entspricht das Artifizielle des Gesangs. »The better the singer's voice, the harder it is to believe what he's saying, so I use my faults to an advantage«, sagte Byrne beim Erscheinen der Platte.<sup>184</sup> Die Bemerkung weist ihn als Sympathisanten der Punkbewegung aus. Diese misstraute einer Virtuosität, die musikalische Vitalität erstickte. Byrne versucht das Gegenteil. In der Rock'n'Roll-Tradition singender Nicht-Sänger setzt er die Mängel seiner leicht scheppernden, nasalen Sprechstimme als Stilmittel ein.

Der Angst vor der Musik wird in einem verstümmelten Vortrag entsprochen. »Singing is a trick to get people to listen to you longer

181 Siehe den Abschnitt »Selbsteilungsversuche: Drogen und Rock'n'Roll« im Kapitel »Rausch und Musik«.

182 »I couldn't handle marijuana ... it made me paranoid«, gesteht Byrne im Begleitheft der TH-Kompilation »Sand in the Vaseline« (1992). Und über Kokain schreibt er: »A problem waiting to happen. Too many late nights (it was usually accompanied by drinking) and spaced out days and soon I decided to stop.«

183 Gespräch mit dem Autor, 1994.

184 Zit. nach Gans 1985, 67. Jahre später sollte er dann gestehen: »I always wished I had a good voice. If I did I could get away with lyrics that I never could before.« (Zit. nach Green 1994, 73)

than they would ordinarily«, schreibt Byrne im Begleitheft zu »Stop Making Sense«, Dokument der letzten Talking Heads-Tournee und Soundtrack zu Jonathan Demmes Konzertfilm. Die Gruppe feiert das Gelingen ihrer Musik, David Byrne erzählt von seinem Scheitern, sich dieser Musik anzuvertrauen. Die Angst vor der Musik wird zur Angst in der Musik. Sie resultiert aus dem fehlgeschlagenen Kontrollversuch eines von Auflösung bedrohten Ichs. Die Kontrolle versagt, weil das Ich mit der Spannung nicht umgehen kann, die von der Musik ausgeht.

Was aus dem psychoanalytischen Diskurs rationalisierend ausgespart wird, trifft bei den Talking Heads aufeinander. Was bleibt, sind Kompromisse mit beschränkter Haftung. Rock als Erzählweise heisst, die Spannung zwischen dem regressiven Wunsch nach Auflösung und deren Artikulation singend und musizierend auszuhalten. »Fear of Music« besagt, dass der Widerspruch zwischen einer Musik, die auf Abfuhr aus ist und den intellektuellen Kontrollversuchen ihrer Produzenten nicht auflösbar ist. Die Frage ist allenfalls, wie lange das Zweckbündnis trägt.

»My feeling is that it doesn't have to sound ugly to be innovative, and you can also express, whatever, frustration and anger and confusion in ways that don't always sound confusing or abrasive«, sagt Byrne rückblickend.<sup>185</sup> Die langen Gesprächspausen zwischen seinen kurzen Sätzen, die verknotete Gestik beim Reden, der scheue, dann wieder bohrende Blick beim Interview lassen ahnen, dass solche Erkenntnisse zwar leichter fallen mögen als in frühen Jahren, sich aber nicht viel leichter formulieren lassen.

»Fear of Music« ist eine Antwort auf die psychoanalytische Vorstellung, die der Musik nur so lange eine Sublimationsfunktion zuerkennt, als diese, Freuds Konstanzprinzip gemäss, zum Spannungsabbau beiträgt. Die Talking Heads halten dieser Forderung eine Musik entgegen, in der die Spannung eher noch gesteigert wird. Byrne sieht es ähnlich; es sei ihm aber nicht bewusst, sagt er.

I don't think consciously of putting that tension in there, but I'm aware that it's there sometimes, that sometimes it might be in the rhythm or in a melody or somewhere else. And it sometimes in a way contradicts what

185 Gespräch mit dem Autor, 1994.

I'm saying; the words might say one thing and the music might be saying something else. Sometimes the music is ecstatic and the words are confined and confused.<sup>186</sup>

Das Zitat belegt, was sein Autor abstreitet: Dass sich der Erzähler im Rock über das Verhältnis von Artikulation und Regression seiner Erzählweise sehr wohl im klaren ist. Das Verhältnis ist ein dialektisches, was erklärt, warum der Text nicht ohne die Musik und die Musik nicht ohne den Text verstanden werden kann. Beide transportieren die vom anderen Medium vernachlässigten Anteile; der Text kommentiert die Musik oder umgekehrt, sie kontrastieren einander, ergänzen sich.

Und je ekstatischer sich die Musik gebärdet, desto verzweifelter ringt der Erzähler um die Artikulation: »The music is ecstatic and the words are confined and confused.«<sup>187</sup> Die Sprache kämpft gegen die Musik an, und wo sie es nicht kann, wird sie Sound, Scat-Gesang, ein Lallen. ›I Zimbra‹, das Eröffnungstück von »Fear of Music«, vertont ein onomatopoetisches Gedicht des Dadaisten Hugo Ball.<sup>188</sup> Es wird von der Band mit rhythmischen Soundclustern unterlegt und wie ein Stammesgesang intoniert. ›I Zimbra‹ kündigt vom Verlust rationaler Sprachbewältigung, der sich auf »Remain in Light«, der nächsten Platte der Band, in der Aufgabe jeglicher erzählerischer Kohärenz fortsetzt. Die Songs lösen sich in langen, oft auf einem Akkord aufbauenden Improvisationen der Gruppe aus, die sich mit den Grooves schwarzer Funkmusiker verzahnen. Die Musik gibt sich zyklisch-afrikanisch, wobei Afrika nur als mentale Geographie funktioniert, die Band hat den Kontinent nie besucht.<sup>189</sup> Wo keine Songs sind, lassen sich auch keine schreiben. Byrnes Text zu ›Born under Panches‹ besteht aus zusammenhang-

186 Gespräch mit dem Autor, 1994.

187 Ebda.

188 Über die Nähe von Dadaismus und Punk siehe Greil Marcus' »Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century« von 1989.

189 Er habe keine Zeit gefunden, afrikanische Länder zu bereisen, bereute Byrne später. »Nous n'avons jamais eu l'occasion de nous rendre en Afrique, mais l'Afrique est venue à nous lorsque tous ces musiciens sont venus gonfler les rangs des Talking Heads au cours de la dernière tournée.« Und: »La musique américaine et la musique pop trouvent leurs racines dans la musique africaine. Comme ces musiques ont baigné ma jeunesse, il m'a été plus facile de comprendre la façon dont elles se créaient et d'y découvrir des influences.« (Zit. nach und übers. von De Clair 1982; weitere Ausführungen zum Thema bei Garnier 1988) Im selben Interview mit Rock & Folk verwahrt sich Byrne gegen die gleichmacherischen Tendenzen einer Weltmusik-Ideologie. Eine globale Homogenisierung schaffe nicht Kreativität, sagt er, sondern Uniformierung.

losen Sätzen, Konversationsfetzen und Schlagzeilen der New York Times, die er ab Blatt ins Mikrophon ruft.

I'm not a drowning man!  
 And I'm not a burning building! (I'm a tumbler!)  
 Drowning cannot hurt a man!  
 Fire cannot hurt a man (Not the Government Man.)

Die Zeilen werden kaum mehr zu Aussagen verknüpft, es sind bloss noch Beschwörungen eines durch die hypnotischen Funk-Kürzel taumelnden Erzähl-Ichs. In ›Seen and not Seen‹ löst sich sein Gesicht auf. Von der Angst ist die Rede, Gesicht und Persönlichkeit könnten nicht zusammenpassen. Beim Versuch, sich Haltung zu geben, greift der Sänger wieder auf die Exorzierungen fundamentalistischer Prediger zurück; der Refrain von ›Houses in Motion‹ ist einer Predigt entnommen.<sup>190</sup>

Der Identifizierungsversuch scheitert, stattdessen kommt sich das lyrische Ich völlig abhanden. Auf ›Crosseyed and Painless‹ fällt das Körperbild des Erzählers auseinander. Panik bricht aus, formuliert in telegraphischen Hilferufen, bedroht von den Gitarren und Perkussionsinstrumenten:

Lost my shape – trying to act casual  
 Can't stop – I might end up in the hospital  
 I'm changing my shape – I feel like an accident

Die Fragmentierungen des Körperbildes, das freie Flottieren von Vernichtungssängsten, das Verschwimmen von Selbst- und Objektgrenze, die präpsychotischen Derealisationen: Das erinnert frappant an die Symptomatik von Borderline-Patienten, wie sie von Otto Kernberg<sup>191</sup> und Christa Rhode-Dachser<sup>192</sup> beschrieben worden sind.

**Across the Borderline** Hinter der scheinbar willkürlichen Fluktuation von Symptomen, die bald an Depression oder Zwangsneurose, dann wieder an eine schizoide Persönlichkeit oder die psychotische Dekompensation gemahnen, verbirgt sich Kernberg zufolge ein stabiles

190 Er sei nicht religiös erzogen worden, und deshalb faszinierten ihn die fundamentalistischen Prediger, gestand Byrne dem Rock & Folk; er sah einen Zusammenhang zwischen der Trance, die sie auslösten, und der Musik, die die Gruppe damals spielte (De Clair 1982).

191 1983.

192 1979, 1982.

Krankheitsbild. Die klassische Psychoanalyse hat es lange und fälschlicherweise neurotischen oder psychotischen Entwicklungen zugeordnet.<sup>193</sup> Kernberg ortet vielmehr eine spezifische Ich-Störung beim Borderline-Patienten. Aufgrund mangelhaft ausgebildeter Selbst- und Objektimages bildet er eine Reihe spezifischer Abwehrmechanismen wie Spaltung oder Verleugnung aus, um die Fragmentierung seines geschwächten Ich aufzuhalten.

Angesichts immer häufiger auftretender Borderline-Störungen fragt sich Rohde-Dachser, ob diese »die Zeiterkrankung« seien, »ähnlich wie dies für die Neurose im Wien des 19. Jahrhunderts galt, für die Freud seine psychoanalytische Theorie entwickelte«.<sup>194</sup> Freud erkannte das Krankheitsbild solcher narzisstischer Störungen, aber er konnte sie nicht präzise diagnostizieren; der Grund ist in seinem bevorzugten Forschungsinteresse für ödipale Triebchicksale zu suchen. Bekanntlich befasste sich Freud im Gegensatz zu Jung nicht gern mit Psychosen, da sich bei ihnen die ödipale Triangulation nicht ausbildete.

Dem von David Byrne besungenen Auflösungszustand entspricht eine strukturelle Schwäche der Freudschen Theorie. Der Schizophrene lässt sich nicht ödipalisieren, weil er an der gesellschaftlichen Produktion von Unbewusstheit scheitert; er lässt sich nicht ödipal neurotisieren. Deleuze/Guattari sehen im Freudschen Ödipuszwang die zentrale repressive Leistung der Psychoanalyse gegen das Laufenlassen der Wunschmaschinen, wie sie sie nennen, das Fliessenlassen von Strömen. Es sei für eine Gesellschaft von vitalem Interesse, »den Wunsch zu unterdrücken, mehr noch, Besseres als die Repression zu finden, damit die Repression, die Hierarchie, die Ausbeutung, die Unterwerfung selbst noch gewünscht werden«.<sup>195</sup> Dazu leistet die Psychoanalyse ihren repressiven Beitrag. Sie trägt zur Erhaltung des gesellschaftlichen Systems bei, das zu deuten sie sich aufgemacht hatte.

Es ist aufschlussreich, dass ich hier in den Jargon psychiatrischer Diagnostik verfallte; was im Westen von Psychiatern gedeutet wird, steht in anderen Kulturen unter Leitung des Schamanen. Ich möchte den Analogieschluss zwischen ›Crosseyed and Painless‹ und der Borderline-

193 Der Wolfsmann, Freuds berühmter Patient, litt möglicherweise an einer Borderline-Störung und nicht an einer Zwangsneurose. Dies könnte das Scheitern der Behandlung erklären, wie es der Patient selbst der Journalistin Karin Obholzer wortreich schilderte.

194 1982, 18.

195 1992, 148.

Symptomatik nicht pathologisierend verstanden haben. Es geht darum, die psychoanalytische Angst vor der Musik auf strukturelle Probleme zurückzuführen, die sich hinter dieser Angst verbergen.

Freud sprach Jung gegenüber vom »Bollwerk der Sexualität« in seiner Theorie, und er meinte ihre Triangulation in Papa-Mama-Ich. Die Wunschströme von Deleuze/Guattari, das rhythmische Fließen des Rock'n'Roll unterspülen dieses Bollwerk, fluten seine Fundamente. Das Wasser von ›Take Me to the River‹ fließt durch das »Remain in Light«-Album. Es löst Verkrampfungen, weckt Sehnsüchte, wird aber auch als Bedrohung empfunden.

Letting the days go by  
 Let the water hold me down  
 Letting the days go by  
 Water flowing underground

heisst es im Refrain von ›Once in a Lifetime‹, einem Erkennungsstück der Gruppe. Er erzählt von einem Mann, der eines Morgens in fremder Umgebung aufwacht und nicht weiss, wohin er gehört. Das fragmentierte Ich von ›Crosseyed and Painless‹ hat sich zu einer Identität verdichtet, aber es ist eine andere. »The center is missing« singt Byrne am Schluss der Platte; der Moment ekstatischer Selbstbefreiung ist auch der Moment des Selbstverlusts.

Die dialektische Ironie solcher Halluzinationen liegt in ihrem Realitätsgehalt. »Die Halluzination hilft, die Wirklichkeit zu sehen, wie sie ist«, sagt der Anthropologe Roland Fischer.<sup>196</sup> Nämlich als ein Chaos einprasselnder Reize, Empfindungen, Körperbilder, im Normalzustand derart zurechtgefiltert, dass daraus die wahnhaftige Vorstellung erwächst, Wirklichkeit sei stabil, vollständig, objektiv überprüfbar. Neuere Erkenntnisse der Neurophysiologie stehen dem halluzinierten, fragmentarischen, elektrifizierten Ich des Rock'n'Roll wesentlich näher als dem Ich-Konzept der Psychoanalyse.<sup>197</sup>

**Brenne Dein Haus nieder** Das Spannungsfeld wird auf »Speaking in Tongues« und seiner Live-Aufführung in »Stop Making Sense« zum letzten Mal ekstatisch beschworen, im ersten Fall ironisch, im zweiten

196 Fischer 1996, o.S.

197 Vgl. Metzinger 1991, 1993a, 1993b, 1996a, 1996b. Siehe auch den Abschnitt »Ich ist kein Anderer« im Kapitel »Rausch und Musik«.

theatralisch. Nach diesen beiden Platten ziehen sich die Talking Heads aus dem inneren Afrika zurück; sie werden es erst auf »Naked«, kurz vor ihrer Trennung, ein letztes Mal betreten.<sup>198</sup> Auf »Speaking in Tongues« wird der Ichverlust von »Remain in Light« gefeiert, aber die Ausgelassenheit hat etwas Manisches.

Der exaltierte Zugang zu alten Obsessionen rückt die Gruppe in die Nähe der Postmoderne, deren Vertreter ihr »Stop Making Sense« zum Slogan in eigener Sache annectieren; es wird schick, die Talking Heads zu mögen. Zwar werden weiterhin zyklische Afrikanismen in die Musik gewoben, aber verfremdet. Über den treibenden Funkformeln fegen die Synthesizer. Die Songstruktur wird retabliert, sogar ein pervertierter Blues taucht auf (>Swamp<).

Der Erkennungssong der Platte ist sein Eröffnungsstück, es heisst »Burning down the House«, wird von der Plattenfirma gegen den Willen der Band als Single ausgekoppelt und wird ein Überraschungshit. Der Song handelt von einem Paranoiker, der daheim herumsitzt und sich vorstellt, jemand würde sein Haus abfackeln; Angst und Wunsch gehen ineinander über. Beide werden von Byrne zum Scheppern einer akustischen Gitarre exorziert und zugleich in Diktion und Gestus parodiert: scherzendes Entsetzen.

Watch out! You might get what you're after  
Cool babies! Strange but not a stranger  
I'm an ordinary guy  
Burning down the house

»Or-di-na-ry - guy« singt David Byrne, jede Silbe betonend, Halt suchend im Wortklang, vergeblich: »Fightin' fire with fire« endet die zweite Strophe. Das Spiel mit dem selbstgelegten Feuer wird als Bedrohung und

198 Das nächste Projekt der Gruppe nannte sich »True Stories«, analog zu Byrnes Pseudodokumentarfilm mit John Goodman, eine verzückte Paraphrase von Robert Altmans »Nashville«. Film und Platte behandelten die Exzentrik des Normalen in der eigenen Kultur am Beispiel Texas. Dabei gerieten die Talking Heads in Gefahr, zur tönenden Attrappe von Byrnes Projekten zu verkommen. Mit dem Album »Naked« gelang ein letzter kollektiver Éffort. Zu den Aufnahmen reiste die Band nach Paris, um in der afrikanischen Metropole Europas (siehe Berna 1991) ihre Obsessionen und Verheissungen ein letztes Mal auszukosten. Dann fiel die Gruppe auseinander. Ihre Mitglieder haben seither mit meist interessanten Soloprojekten und Produktionen für andere von sich reden gemacht. Byrne gelang nach zwei unterschiedlich geglückten Legierungen mit brasilianischer und kubanischer Musik mit »David Byrne«, seinem dritten Soloalbum, ein Comeback. Seine Kollegen taten sich unter dem Namen The Heads 1996 für ein Projekt mit wechselnden Sängerinnen und Sängern zusammen.

als Befreiung erlebt. Das liegt daran, dass keine Kompromisse möglich sind. *Speaking in Tongues*: Wer in Zungen spricht, kommt sich abhanden. Aber die Ich-Kontrolle lässt sich nicht lockern, nur sprengen.

Regression im Dienste des Ich ist bürgerliches Wunschdenken. Regression oder Ich, fordern die Talking Heads, Haus ohne Hüter. Die Hausmetapher lässt sich bis in die ersten Songs der Band zurückverfolgen, wird auf der zweiten Platte »More Songs about Buildings and Food« zum Leitmotiv erhoben. Als Kind habe er immer Angst gehabt, das Elternhaus könne in seinen Grundfesten erschüttert werden, hat Byrne einmal gesagt. Der schon erwähnte Song »Houses in Motion« handelt von dieser Erinnerung.

»Burning Down the House« spielt musikalisch mit dem Feuer, das der Protagonist legen will und vor dem er sich fürchtet. Byrne hat die Parole an einem Funkadelic-Konzert gehört, der Gruppe um George Clinton, dessen Musiker auch die Talking Heads im Studio und auf der Bühne begleiteten. Was im Konzert als Befreiungsgesang formuliert wurde, wird von ihm zum Notruf umgedeutet:

The phrase »Burning Down the House« I heard at a Parliament-Funkadelic concert. I think they and the audience were chanting it at one point. And I thought, »that deserves to be a song«. I'm surprised George Clinton didn't do it himself. But their expression of it was more just about total release, [as in] »let's have a great time, break all the boundaries«. And of course when I do it, it has that meaning but there's also a sense of someone being trapped. And kind of desperately wanting to burn down the house and break free.<sup>199</sup>

Auf »Stop Making Sense«, dem Konzertfilm von Byrne und Jonathan Demme, markiert das Stück den Übergang vom Alltag in die Ekstase. Der Film ist ein dokumentierter Befreiungsversuch, eine ekstatische Initiation mit den Mitteln der Rockdramaturgie. Text, Lichtdesign, Choreographie und Musik erzählen die Geschichte einer »ecstatic emancipation«. <sup>200</sup> »My character is kind of thrown into this situation and is a

199 Gespräch mit dem Autor, 1994. Nach den Ausführungen von Tina Weymouth, nachzulesen im Begleitheft zum Sammelalbum »Sand in the Vaseline« (1992), hat nicht Byrne, sondern Weymouths Ehemann und TH-Schlagzeuger Chris Frantz den Slogan eingeschleppt. »This song started from a jam. Chris had just been to see Parliament-Funkadelic in its full glory [...] During the jam, he kept yelling »Burn down the house!« which was a P-Funk audience chant, and David dug the line, changing it to the finished version.« Ich glaube der Bassistin eher als dem Sänger.

200 Gespräch mit dem Autor, 1994.



little bewildered by it – angst-ridden or whatnot – and gradually comes out of that until the end where he is eventually united with the other performers and comes out of that« erklärte er dem *New Musical Express* beim Erscheinen des Films.<sup>201</sup>

Zu Beginn betritt er allein die Bühne, Gitarre in der einen, Ghetoblaster in der anderen Hand. Unter dem kalten Hallenlicht singt er dann ›Psycho Killer‹<sup>202</sup> mit den Anfangszeilen

Can't seem to face up to the facts  
I'm tense and nervous, can't relax  
Can't sleep, bed's on fire  
Don't touch me, I'm a real live wire

So beginnt das Konzert und begann die Karriere. ›Psycho Killer‹ ist der erste Song, den Byrne mit der Band geschrieben hat; Karriere und Bühnenrolle fallen zusammen. Als Bassistin tritt Tina Weymouth hinzu. Während die beiden zusammen spielen, werden Schlagzeug und Keyboards hereingerollt. Die Techniker gehen von der Bühne, während die Talking Heads und ihre Begleitmusiker die Plätze einnehmen. Im Konzert werden seine Produktionsbedingungen zum Teil der Performance. Bei ›Burning Down the House‹ fragt Byrne sein Publikum »do you wanna dance?«, das Deckenlicht geht aus und die Konzertbeleuchtung geht an. Es geht los.

Der Sänger zuckt in seiner Mischung aus Gänsemarsch und Veitstanz über die Bühne, wie der Rolling Stone einmal bemerkte.<sup>203</sup> Seine Bühnenfigur scheint von Angst und Rhythmen geschüttelt. Man weiss nie, ob sie zuckend ihren ekstatischen Zustand angibt oder sich mit Ticks und Spasmen dagegen wehrt. »Odd things keep happening to his body«, schreibt Charles Shaar Murray fasziniert; »his arms and legs move seemingly without conscious volition: he gazes down at them in horror. He speaks in tongues – a process alluded to in the title of Talking Heads' last studio album – and produces some of the most peculiar vocal noises in popular music.«<sup>204</sup>

201 Zit. nach Murray 1984, o.S.

202 »I wanted it to be like Randy Newman doing Alice Cooper«, sagt Byrne dazu; »It seemed a natural delusion that a psychotic killer would imagine himself as very refined and use a foreign language to talk to himself.« Bassistin Tina Weymouth gibt sich nüchterner. »David started out to do an Alice Cooper song, but since he always does everything wrong, he got it different.« (Gans 1985, 28 f.)

203 O.Q.

204 1991, 389.

Byrne ist während diesen Konzerten aufgefallen, wie sehr sich die Spannung zwischen Wunsch und Kontrolle auf den Hörer überträgt, der Wunsch nach ekstatischer Auflösung und sein Scheitern sich in der Publikumsreaktion abbildet. Die Ambivalenz des Sängers, vermutet er, schaffe »a kind of empathy in the listener«.

The listener is feeling the same kind of conflicts of tension and release, and that the song expresses that or a piece of music expresses that. There's a feeling that yes, I feel the same thing, I go through the same things. So the song itself isn't cathartic. Only in the sense that it gives a feeling of solidarity and empathy about what other people are going through.<sup>205</sup>

Solche Sätze deuten auf das komplexe Verhältnis zwischen Sänger und Publikum und ihre wechselseitigen Identifikationen. »What other people are going through« zeigt auch, dass Ekstase nur unter Schmerzen möglich ist. Erst am Ende des Konzertes nehmen die Talking Heads Al Greens ›Take Me to the River‹ wieder auf und tauchen in den Strom des Verlangens.

Bis heute gesteht Byrne Schwierigkeiten beim Versuch, sich gehen zu lassen. Doch er gibt sich hartnäckig. Byrne ist ein Sammler von Ekstasen, seine Faszination für vorchristliche Musik, wie er sie nennt, ist ungebrochen, sie erstreckt sich auf keltische, afrikanische und amerikanische Varianten, Amerika Süd und Nord. Er schliesst nicht aus, dass seine Beschäftigung mit ekstatischer Musik mit seiner schottischen Herkunft zu tun hat.<sup>206</sup>

There does seem to be a real history of Celtic people's feeling and affinity to R'n'B, Soul music, Blues and all that. It's kind of odd. I think it's maybe a common link of the two, maybe a pre-Christian sensibility. The African roots of R'n'B, Blues, and a lot of Celtic roots and mythologies are pre-Christian. Maybe there's some kind of common feeling there. That's the only idea I've come up with. It's kind of preposterous, but I don't know.<sup>207</sup>

Vom Eklektizismus zum Exotismus ist es kein grosser Schritt. Byrne ist gegen die Versuchung gefeit durch seine Scheu vor ihr. Die Verklemmtheit schützt vor Verklärung. Der Idealisierung durch die Kritiker ist er

205 Gespräch mit dem Autor, 1994.

206 David Byrne ist in Glasgow geboren, seine Eltern sind Schotten, stammen von einer Quäkerfamilie ab. Er ist in den Vorstädten von Baltimore aufgewachsen, wie sie in den Trash-Filmen von Regisseur John Waters bekannt wurden (»Polyester«, »Hairspray« mit Divine, »Serial Mom« mit Kathleen Turner). Wie der eine filmt, hat der andere gesungen.

207 Gespräch mit dem Autor, 1994.

gerade deshalb nicht entgangen. An ihm haben sie ihre Konzepte ausprobiert. Dieser Überschwang, die scheinbar leichte Deutbarkeit haben wiederum andere Kritiker – und Musikerkollegen – dazu veranlasst, die Songs der Talking Heads als zerebral, verschraubt, abzutun. Auch innerhalb der Band stiessen Byrnes Erklärungskonzepte auf Kritik. Vor allem Bassistin Tina Weymouth misstraute ihnen und setzte durch, dass sich die Band nach »Remain in Light« vom Produzenten Brian Eno trennte.

Das Misstrauen ist nicht unberechtigt; die Bassistin hat die Band möglicherweise vor dem Abgleiten in Präntionen bewahrt. Dennoch gerieten die Talking Heads mit fortschreitender Karriere immer mehr unter Ideologieverdacht. »Als todsicheres Mittel, um in der gehobenen Rockklientel für stürmische Entrüstungserfolge zu sorgen, bewährten sich in den letzten Jahren gezielte Abfälligkeiten zu den Talking Heads«, höhnte die Weltwoche in einem ungezeichneten Beitrag. »Wollte man partout den Rest der Popwelt gegen sich aufbringen, brauchte man nur in aller Krassheit darzutun, wie sehr einem doch dieses vierköpfige Paradedröppchen, vor allen Dingen aber ihre Herr und Meister David Byrne, Lieblingsguru der Kritik, und all das Geschrei drumherum auf den Geist gingen.«<sup>208</sup>

Dahinter steckt ein Echtheitsanspruch, der seinerseits mythische Züge aufweist,<sup>209</sup> aber damit wollen wir uns nicht zufriedengeben. Der Einwand zeigt, dass bei der leichten Deutbarkeit einer Musik immer die Gefahr droht, sich nicht an der Musik, sondern an ihrer Entschlüsselung zu begeistern. Die Talking Heads seien »so perfectly conceived, so easy to write about«, gesteht auch Bill Flanagan im Vorspann zu seinem Gespräch mit David Byrne.<sup>210</sup> Und der Tourmanager der Ramones, Ed Bicknell, erinnert sich: »David genoss seine Exzentrizität – er konnte sie regelrecht anstellen, besonders im Umgang mit Journalisten. Er spielte dann ›David Byrne‹, neigte dazu, sein Image sehr stark auszuleben.«<sup>211</sup>

Solche Hinweise sind im Auge zu behalten. Sie raten zur Vorsicht einer Musik gegenüber, die ihre Interpretation gleich mitliefert. »Rock's fabricated image of itself«, habe ich Frank Zappa zitiert, aber offenbar nicht ernstgenommen.<sup>212</sup> Bin ich auf ein Ablenkungsmanöver hereingefallen?

208 1988, 61.

209 Siehe die Kapitel »Mythen« sowie »Poseure«.

210 1990, 340.

211 Zit. nach und übers. von Feyer 1994, 15.

212 Siehe den Abschnitt »Mal sehen, was im Dschungel läuft« in diesem Kapitel.

## *Regression Revisited*

*// Regressionen: Neurotiker, Faschisten, Musikanten / Theodor Adorno und die Reflexe verstümmelter Tiere / Tänzer und Soldaten, uralter Beat und Stehschritt / Der Song als Reklame / Walter Benjamin und die Figur des Dilettanten / Ernst Kris' Regression im Dienste des Ich: Anpassungsleistung eines Emigranten / Pathologisierung der Regression, Restaurierung der Psychoanalyse / Couch und Puritanismus / Sprachsound, Soundsprache / Singen und Schreien / präverbal und postverbal / regressive Gegenentwürfe: Iggy Pop, die Stones / Der Sound als Sprache: ›Walk on the Wild Side‹ von Lou Reed / Traum und Musik: Bob Dylans ›Visions of Johanna‹ / Traum als Musik: die Beatles und ›Strawberry Fields Forever‹ //*

Der Psychoanalytiker lauscht der triebhaften Rede, der Rock'n'Roller bedient sich ihrer. Beide wenden sich an ein Subjekt, von dem frühestens seit Freud und spätestens seit Adorno angenommen wird, dass es sich im regredierten Zustand befindet. Ich habe meine Ausführungen in der Absicht begonnen, mit Hilfe der Psychoanalyse den Rock'n'Roll zu verstehen. Jetzt passiert mir das Umgekehrte.<sup>1</sup> Nicht die Psychoanalyse deutet die populäre Musik und ihre Fähigkeit, Milliarden zu erreichen und gleichzeitig Dissidenz einzufordern. Sondern die Musik deutet die Unfähigkeit der Psychoanalyse, den regressiven Prozess zu verstehen und ohne Entwertung zu beurteilen.

Das Missverständnis ist schon in der Fehlinterpretation des Regressionsbegriffs angelegt: im nachträglichen Versuch, einen psychopathologisch verseuchten Begriff durch Einbezug des Kunstgenusses zu salonisieren. Es scheint, dass der Versuch gescheitert ist, auch wenn wir ihn noch nicht verwerfen sollten. Denn er scheiterte nicht nur an der Verwischung von Kreativität und Psychopathie. Sondern am psychoanalytischen Widerwillen, die Implikationen einer solchen Neubewertung fertigzudenken. In der Folge kam es nicht zur Rehabilitierung der Regression, sondern zur Pathologisierung der Kunst. Das Ausmass der Regression, glaubt die Psychoanalyse, verhält sich umgekehrt proportional zur Qualität des Werkes.

<sup>1</sup> Das den Deuter das Gedeutete überwältigt, kommt oft vor, am entsetzlichsten dort, wo das zu Deutende der Tod ist; »I went out to cover the war and the war covered me« – Journalist Michael Herr über Vietnam (»Dispatches«, 1971).

Bevor wir untersuchen können, wer hier eigentlich wie regrediert und ob die Regression überhaupt der Vorgang ist, mit der sich Ekstasetechniken psychoanalytisch fassen lassen, müssen wir den Regressionsbegriff als das rezipieren, wofür er steht: für einen psychischen Umkehrprozess mit destrukturierenden, in letzter Konsequenz gefährdenden Folgen für das Individuum und seine Umgebung. Von Regression ist in der Psychoanalyse häufig die Rede. Zwangsneurotiker regredieren, Hysteriker, Psychotiker sowieso, aber auch Analysanden, Normalneurotiker, Fussballfans, Faschisten ...

Stillschweigend scheinen die Autorinnen und Autoren in den Punkten übereinzukommen, die schon Sigmund Freud entlang seinen verschiedenen psychischen Modellen entwickelte. Seiner Lesart zufolge meint Regression das Zurückfallen von einer psychischen Entwicklung auf einen früheren, bereits überwundenen Zustand. Freud unterscheidet eine dreifache Regression: topisch – wo Ich war, wird Es –, zeitlich – wo Erwachsener war, wird Kindliches – und formal – wo Sekundärvorgang war, ist Primärvorgang. Zwar hat er wiederholt darauf hingewiesen, »dass die infantile Vergangenheit – des Individuums, sogar der Menschheit – immer in uns bleibt«, schreiben Laplanche und Pontalis und zitieren den Aufsatz »Zeitgemässes über Krieg und Tod« von 1915 mit den Worten: »Die primitiven Zustände können immer wieder hergestellt werden; das primitive Seelische ist im vollsten Sinne unvergänglich.«<sup>2</sup> Das ändert aber nichts an Freuds Einschätzung, dass alle Manifestationen solcher primitiver Zustände innerhalb des normalen Wachbewusstseinszustandes Anzeichen des Neurotischen, schlimmstenfalls des Psychopathischen darstellen;<sup>3</sup> Regression ist maligne, das Resultat eines zurückschreckenden Ich vor dem Unbewältigten.<sup>4</sup>

Regression kann auch eine Reaktion auf aussen sein; auch in der Ekstase, wie die klassische Psychoanalyse sie versteht, vollendet sich eine

2 Laplanche et al. 1982, 438.

3 Der Hinweis auf das Wachbewusstsein grenzt Freuds Annahme ein; in der »Traumdeutung« erschloss sich ihm der Vorgang der Regression zum ersten Mal. Träume sind ebenso regressiv wie alltäglich, in ihnen manifestiert sich der benigne Charakter der Regression. Ich lasse diesen Aspekt hier beiseite, weil ich am Ende des Kapitels von der regressiven Beziehung zwischen Traum und Musik sprechen will (siehe den untenstehenden Abschnitt »Regressionen (II): Traumzeit«).

4 Zwar liesse sich mit Foucault argumentieren, dass gerade dies Freuds grösste Leistung gewesen sei: dass er zwischen dem sogenannten Normalen und dem sogenannten Abweichenden ein Kontinuum annahm, sich also weigerte, einen wie auch immer gearteten Bruch zwischen Gesundheit und Krankheit anzunehmen (siehe Marques 1990, 86 f.). Doch wie so oft sind Freuds radikalste Gedanken von seinen Schülern nicht entlang ihrer Radikalität zu Ende gedacht worden, sondern als Reaktionsbildung auf sie.

regressive Selbstaufgabe. Die extremste Ausprägung des regredierenden Subjekts ist sein Aufgehen in der Masse im Dienste des totalitären Systems, wie sie von Klaus Theweleit in den »Männerphantasien« durchanalysiert worden ist.<sup>5</sup> Er redet vom Nicht-zu-Ende-Geborenen des Soldaten, bei dem das »von aussen zugefügte Körper-Ich« nicht fertig ausgebildet ist, sondern des Drills, der faschistischen Kontrolle zur Triebregulierung bedarf.<sup>6</sup> Regression nach Freud impliziert, dass das Subjekt von erreichten psychischen Positionen auf frühere Entwicklungsstufen zurückfällt. Gerade diese Positionen liegen beim Nicht-zu-Ende-Geborenen »gar nicht oder nur sehr geringfügig vor«.

Seine Stabilisierungen kommen von aussen – wenn sie verschwinden, braucht er nicht zu »regredieren«: unverhüllt und abrupt tritt das sonst Verborgene, Eingedämmte hervor. Statt einer Regression (die beim Individuum mit integrierten psychischen Funktionen eher langsam, schrittweise vor sich geht) haben wir es beim Nicht-zu-Ende-Geborenen mit einem krassen Wechsel zwischen verschiedenen Zuständen zu tun, die sich qualitativ nicht unterscheiden im Gegensatz zu den Zuständen der Regression.<sup>7</sup>

Theweleit formuliert hier, was den Begriff über Freuds Absichten hinausgetragen und als Bestandteil der Gesellschaftstheorien etabliert hat: Den Autonomieverlust des regredierenden Subjekts in der Masse, ihre Mutation zum Mob.<sup>8</sup>

5 1980.

6 1981b, 255.

7 1980b, 256.

8 Obwohl Freud im antisemitischen Wien der Jahrhundertwende und später fast täglich mit den regredierten Auswüchsen des Mob konfrontiert war, hat er sich nur widerwillig damit auseinandergesetzt. Der Wiener Sozialpsychiater Stephan Rudas ortet bei Freud eine »demonstrative, orthodoxe Enthaltsamkeit bei Fragen von Massenphänomenen und Gruppenphänomenen«. Das gelte auch für seine »Massenpsychologie und Ich-Analyse«. Wenn man die nämlich lese im Sinne von Verwendbarkeit, interpretiere Freud Massenphänomene so, »dass der Einzelne in Massensituationen eine Häufigkeit von Reaktionsmustern entwickelt, die durch die Tatsache geprägt ist, dass wir uns in einer Masse befinden.« Doch: »Freud war ausserordentlich präzise in der Verneinung der Gruppen- und Massenseele und war scharf darauf bedacht, nicht missverstanden zu werden. Dass die Psychoanalyse einen individuellen Ansatz hat. Personen, die in Gruppensituationen reagieren, das mag schon Gesetzmässigkeiten haben. Aber eine gemeinsame Seele der Masse hat er verneint.« (Gespräch mit dem Autor, 1994) Freud, sagt Rudas, habe deshalb für den dialektisch-historischen Gedanken nichts übrig gehabt und sich von den pädagogischen, gesellschaftspolitischen Ufern ferngehalten. »Er hat sehr deutlich gemacht, dass die Staatspolitiken, die Friedensforschung, die Aufarbeitung des entsetzlichen Ersten Weltkrieges nicht mit ihm rechnen kann.« Und er wagt die Deutung: »Jemand, der bei den intellektuellen Vertretern der damaligen Wiener Stadtkultur aufgewachsen ist, muss viel Energie aufgewendet haben, dem auszuweichen. Diesbezüglich war er ein zutiefst konservativer Mensch, so unabhängig vom geschichtlichen Prozess, in dem er ein Opfer war. Er selbst hätte gesagt, er habe es verdrängt.« (Ebda.)

*Theodor Adorno und die Liquidierung der leichten Musik*

Es ist hier nicht möglich, Massenpsychologie zu betreiben. Zwar sind ihre Mechanismen im Zusammenhang mit Rock'n'Roll ubiquitär, und wir sind ihnen begegnet.<sup>9</sup> Aber ich behandle den Rock'n'Roll nicht primär als Massenphänomen, sondern als Erzählweise, und diese wird zunächst einmal individuell rezipiert. Das singende, tanzende Ringen um Identität und ihre regressive Auflösung sind individuelle Prozesse, auch wenn die Masse, das Publikum im Hallendunkel, an dieser Regression beteiligt ist.

Ich möchte die Beziehung von Regression und Masse sozusagen stellvertretend betrachten, anhand des wohl einflussreichsten Versuchs, populäre Musik als Warenfetsch, als Werbung ihrer selbst zu rezipieren und ihre Liebhaber als eine Masse kindisch gewordener Konsumenten: Theodor W. Adornos Denkfigur vom regredierte Hörer. Sie findet sich in seinem Aufsatz über den »Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens«, nach eigener Einschätzung dem ersten Niederschlag seiner amerikanischen Erfahrung,<sup>10</sup> zugleich eine Antwort auf Benjamins »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«.<sup>11</sup>

Benjamin hatte darin die Möglichkeit zumindest nicht ausgeschlagen, der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks eine demokratisierende Funktion zuzubilligen, da sie den Betrachter zum Experten mache. Adornos Antwort wurde 1938 erstmals publiziert, in seine »Dissonanzen« von 1956 aufgenommen und in späteren, hier ebenfalls beigezogenen Kommentaren zum Thema variiert, wenn auch nicht revidiert.<sup>12</sup> Dass eine Stellungnahme über die Musik der dreissiger Jahre bis in die Rock'n'Roll-Rezeption der Neunziger hineinreicht, ist zunächst Ausdruck ihrer argumentativen Dichte; Adornos Argumente seien »the most systematic and the most searing«, schreibt Simon Frith,<sup>13</sup> und

9 Insbesondere im Kapitel »Rausch und Musik« mit Beispielen religiöser und säkularer Ekstase in Haiti und New Orleans sowie allgemeinen Ausführungen zum Konzertpublikum im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

10 Adorno 1973b, 9.

11 1977.

12 Siehe etwa Adorno 1989 und 1992a. Dass er seinen Ansatz nicht revidierte, hat vielleicht mit seinem mangelnden Interesse zu tun für das, was er abschätzig den Schlager nannte. Immerhin sind auch abfällige Bemerkungen von ihm zu den Beatles überliefert, die er, wenn schon nicht ernstgenommen, so zumindest gehört hat.

13 1983, 46.

Thiessen hält sie für »immer noch die beunruhigendsten gegen den Rock'n'Roll«, denen man sich in der Analyse nicht entziehen dürfe.<sup>14</sup> Bis heute kommt niemand, der sich zum Populären bekennt, um eine Stellungnahme zu Adorno herum.<sup>15</sup> Kein Ansatz hat radikaler den Freudschen Regressionsbegriff auf Kultur und Gesellschaft angewendet. Nur ist Adornos Kritik von der Akademie dazu verwendet worden, ihre eigenen Vorurteile über populäre Kultur zu perpetuieren. Eine seltsame, aber dauerhafte Allianz; Adorno scheint die Rock'n'Roll-Rezeption von Freund und Feind gleichermassen geprägt zu haben.

»Dem undifferenzierten Material gegenüber«, warnt er in den Vorlesungen zur Einleitung in die Musiksoziologie von 1961/1962, sei trotz aller Kalkulation »nicht undifferenziert zu denken.«<sup>16</sup> Doch viele von Adornos Bemerkungen bleiben nur so lange aktuell, als man ihre Pauschalität nicht hinterfragt. »Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es ständig«, schreiben Adorno und Horkheimer in ihrer ästhetischen Kritik des Films;<sup>17</sup> sie könnten genausogut die gereizte Fröhlichkeit von MTV und der Top Forty, der Stadiongestik und grossen Raves gemeint haben.

Auch die Bemerkungen zum Personenkult, der auf die Musik übergreift, haben eine beklemmende Aktualität bewahrt:

Das Prinzip des Stars ist totalitär geworden. Die Reaktionen der Hörer scheinen sich aus der Beziehung zum Vollzug der Musik zu lösen und unmittelbar dem akkumulierten Erfolg zu gelten, der seinerseits nicht entfernt durch vergangene Spontanitäten des Hörens zureichend begriffen werden kann, sondern auf das Kommando der Verleger, Tonfilm magnaten und Rundfunkherrn zurückdatiert. Stars sind keineswegs bloss die berühmten Personennamen. Die Werke beginnen ähnlich zu fungieren. Es erbaut sich ein Pantheon von best sellers.<sup>18</sup>

Und schliesslich: »Das Bekannteste ist das Erfolgreichste; daher wird es immer wieder gespielt und noch bekannter gemacht. Die Auswahl der Standardwerke selbst richtet sich nach ihrer ›Wirksamkeit‹ im Sinne eben der Erfolgskategorien, welche die leichte Musik determinieren...«<sup>19</sup>

14 1981, 28.

15 Auch neuere Arbeiten wie Greil Marcus' »Lipstick Traces« (1990) oder Ben Watsons faszinierende Arbeit über Frank Zappa, »The Negative Dialectics of Poodle Play« (1995), erden ihre Argumentation an TWA.

16 1989, 50.

17 1969, o.S.

18 Adorno 1973b, 21 f.

19 Ebda., 22.



Was die Programmogule von MTV und den grossen amerikanischen Radiostationen *heavy rotation* nennen, nach übereinstimmenden Aussagen die einzige Möglichkeit, einen Hit zu haben, wird hier vorausgesagt.<sup>20</sup> Mit dem Promotionsetat eines Michael Jackson, der für einen Videoclip schon mal die halbe Innenstadt von Budapest sperren lassen kann,<sup>21</sup> liessen sich wohl über hundert Platten aufnehmen, produzieren und vertreiben. Musik als Massenware, durch den Tauschwert ihres emotionalen Gehalts beraubt und von einigen wenigen Konzernen serialisiert mit dem Ziel, den Hörer konditionierend gefügig zu machen: Der Befund findet in der pompösen Gestik von Rockattrappen, wie Thiessen sie nennt, seine Entsprechung. Adornos schlimmste Befürchtungen scheinen von der modernen Musikindustrie und ihren Retortenprodukten bei weitem übertroffen.

**Stolpern, Schlenkern, Marschieren** Pauschalisierungen haben den Vorteil der Übersichtlichkeit, den Nachteil von Unschärfe; je genauer man hinsieht, desto diffuser wird das Bild. Wie verwendet Adorno die Phänomene des »Jazz« oder des »Schlagers«, der »leichten Musik« oder der »Massenmusik«? Die zu differenzierenden Begriffe, wie Simon Frith anmerkt, werden über weite Strecken synonym eingesetzt.<sup>22</sup>

»Jazz, auch in seinen raffinierteren Formen, gehört der leichten Musik an«, heisst es in den Vorlesungen lakonisch.<sup>23</sup> Seine grossen Strömungen wie »swing, be-bop, cool jazz« und die in ihnen eingeschriebene Geschichte schwarzer Sozialisierung und Renitenz verdampfen beim kritischen Theoretiker zu »Stichworten«, zu »Reklameslogans und Malen« der Absorption durch die Kulturindustrie.<sup>24</sup> Unterschiede innerhalb der leichten Musik, die vom Bigband-Jazz über Blues und

20 Southside Johnny hat einmal erzählt, wieviel seine Plattenfirma für das damals aktuelle Album der Kollegen von Cheap Trick an Postern, Aktionen, Radiospots und Gratisplatten geplant habe. Bei seiner eigenen Platte sei auf dem Reader gestanden: »Bring it out and see what happens.« (Die Anekdote verdanke ich Eric Facon).

21 Geschehen in der ersten Augustwoche von 1994, kurz nach seiner Heirat mit Lisa Marie Presley. Die Fusion von Neverland und Graceland und das Ende der achtziger Jahre sind von Thomas gebündelt worden (1994, 3). Keine zwei Jahre später wurde die Ehe geschieden.

22 1983, 44.

23 1989, 48.

24 Ebda., 49.

Spirituals bis zu den Arbeiterliedern der Depressionszeit, sentimental Liebessballaden und den Trällerstückchen aus Musicals alles einschliesst, bestehen für Adorno nur im Grad ihrer Vulgarität. »Es ist unglaublich« zitiert Thomas Mann eine amerikanische Sängerin, »er kennt jede Note der Welt.«<sup>25</sup>

Gemeint ist wohl jene Welt, die Adorno für sich abgesteckt hat, betrachtet aus der Hochwarte der europäischen Bildungsmusik, von der aus er die Niederungen des Gemeinen inspiziert. Adorno hört die populäre Musik von oben. Nur so kann er Elvis und Miles, Cole Porter und Dean Martin, T-Bone Walker und Robert Johnson, Billie Holiday und Vera Lynn, Charlie Parker und Chuck Berry für dasselbe und für gleichermaßen leicht befinden, so er sie überhaupt kennt.<sup>26</sup> Alle stehen unter dem Ideologieverdacht der gesellschaftlichen Zurichtung, der Verführung der Masse zu Konsummaschinen, zu Propaganda-Empfängern:

Der fan, dessen Bedürfnis nach dem ihm Aufgedrängten bis zur stumpfen Euphorie, dem traurigen Überbleibsel des alten Rausches, sich steigern mag, wird durchs Gesamtsystem der leichten Musik in einer Passivität geschult, die sich dann wahrscheinlich auch auf sein Denken und seine gesellschaftlichen Verhaltensweisen überträgt.<sup>27</sup>

Erstaunlich aktuell. Und auch das: »Die subtil gewohnheitsbildende Wirkung steht im sonderbaren Widerspruch zur Grobheit der Reize selbst.«<sup>28</sup> Dieser Widerspruch trifft die Musikproduktion in ihrem Zentrum.

Nun ist auch Adornos Argumentation nicht frei von Widersprüchen. Um sie zu überwinden, wird theoretischer Zwang angewendet. Um etwa den Jazz, dessen Erregungsmomente nicht zu leugnen sind, zur Abrichtungsmaschine umzudeuten, will er diese Erregung zum Verschwinden bringen. Er muss den Jazz kastrieren. Er tut das, indem er die Kastration dem Jazz selbst zuschreibt:

Ziel des Jazz ist die mechanische Reproduktion eines regressiven Moments, eine Kastrationssymbolik, die zu bedeuten scheint: gib den Anspruch deiner Männlichkeit auf, lass dich kastrieren, wie der eunuchenhafte Klang der Jazzband es verspottet und proklamiert, und du wirst

25 Zit. nach Lütkehaus 1994, o.S.

26 Ich wähle diese Namen, weil Adorno, als er seine Einführung in die Musiksoziologie dozierte, sie gekannt haben könnte.

27 Adorno 1989, 45.

28 Ebda.

dafür belohnt, in einen Männerbund aufgenommen, welcher das Geheimnis der Impotenz mit dir teilt, das im Augenblick des Initiationsritus sich lüftet.<sup>29</sup>

Auf die Gefahr vorschneller Polemik hin: Das ist Unsinn und war es schon, als Adorno diese Sätze hinschrieb. Bezeichnenderweise stützt er diese Stelle mit eigenen Aufsätzen von 1936 und 1941 ab. Nur er dürfte verstanden haben, wie die Dauerläufe von Charlie Parker, das gleissende Trompetenspiel eines Miles Davis, die sperrigen Improvisationen eines Lester Young, das explodierende Tenorsax von Sonny Rollins mit dem eunuchenhaften Klang einer wie auch immer gearteten Jazzband kastrierend zu versöhnen seien.

Aber Kastration muss sein; Adorno will den Jazz als Sonderfall der leichten Musik entsexualisieren, damit er ihn zum Abrichtungsinstrument umdeuten kann. Ziel ist, um Rudi Thiessen zu paraphrasieren, den uteralen Beat in die Unterleibsextase des Stehschritts zu überführen. Ihr martialischer Charakter wird bei Theweleit beschrieben.<sup>30</sup> Er zitiert Ernst von Salomon, den Reichsoffizier und Rowohlt-Autor:

Der Oberst hob die Hand an den Helm. Das Regiment trat auf der Stelle, viertausend Beine hoben sich auf einen Zug und stiessen wieder auf den Boden, frei weg, die erste Kompanie schnellte los, die Beine wie an der Schnur gezogen vor, und hieb sie nieder auf Gras und Grund, achtzig Zentimeter Spanne von Fuss zu Fuss.<sup>31</sup>

Wehe dem, der nicht mitschnellt, sondern schlenkernd, stolpernd den Schritt individualisiert. Die Gefahr ist klein natürlich; Stolpern und Schlenkern ist bei dem Rhythmus gar nicht möglich.

Hoch schnellt der Degen, blitzt und senkt sich tief zur Erde, die Erde stäubt vom hundertfältigen Schritt, die Erde dröhnt und stöhnt, zweihundertfünfzig Mann vorbei, Tuchföhlung Vordermann, zweihundertfünfzig Gewehre auf den Schultern, eine schnurgerade Reihe von Streichen über einem schnurgeraden Strich von Helmen, Schultern, Tornistern, zweihundertfünfzig Hände sausen vor und zurück, zweihundertfünfzig Beine reisen im grausamen, unaufhaltsamen Rhythmus die Leiber vor.<sup>32</sup>

29 Adorno 1992c, 129.

30 1980a, 1980b

31 1980b, 154.

32 Ebd. Mit einem Zitat wie diesem soll nicht von der Existenz totalitärer Strukturen innerhalb der Rockproduktion, der Existenz von faschistischen Varianten des Rock'n'Roll abgelenkt werden; die Tendenz dazu, zu der von Adorno beschriebenen Präparierung zur Passivität, lässt sich an den meisten Rockkonzerten beobachten (siehe den Abschnitt »Der Sänger und die im Dunklen« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«).

Die sexualisierte Sprache, der Wunsch, die Erde (den Schoss, die Frau) zu zertrampeln, die Körperpanzerung im Drill sind bei Theweleit beschrieben. Ich möchte mit der Passage das Ausmass der Umdeutungsarbeit zeigen, die Adorno leisten muss, um von der ewig stampfenden Jazzmaschine schreiben zu können.

Das bewährteste Mittel der Zuschreibung liegt darin, dem Kritisierten mangelnde Subversivität vorzuwerfen. Adorno:

Widerspenstigkeit hat sich in Glätte zweiten Grades verwandelt, die Reaktionsform des Jazz derart sich niedergeschlagen, dass eine ganze Jugend primär in Synkopen hört und den ursprünglichen Konflikt zwischen diesen und dem Grundmetron kaum mehr austrägt. All das ändert aber nichts an einer Immergleichheit, die das Rätsel aufgibt, wieso Millionen von Menschen des monotonen Reizes immer noch nicht überdrüssig sind.<sup>33</sup>

Das Rätsel ist nicht lösbar, solange die Musik der Theorie angepasst wird. Dafür hat Adorno den Jazz jetzt dort, wo er ihn wähnt: in den Händen der Kulturverwalter:

Der Jazz, wie alle Kulturindustrie, erfüllt Wünsche nur, um sie zugleich zu versagen. So sehr das Jazz-Subjekt, der Stellvertreter des Hörers in der Musik, sich als Sonderling aufführt, so wenig ist es doch es selber. Die individuellen Züge, die mit der Norm nicht übereinstimmen, sind von dieser geprägt, Male der Verstümmelung. Voll Angst identifiziert es sich mit der Gesellschaft, die es fürchtet, weil sie es zu dem machte, was es ist. Das verleiht dem Jazzritual den affirmativen Charakter: den der Aufnahme in die Gemeinde unfreier Gleicher.<sup>34</sup>

Sowie: »Der Jazz entwirft Schemata eines gesellschaftlichen Verhaltens, zu dem die Menschen ohnehin genötigt sind. An ihm exerzieren sie jene Verhaltensweisen und lieben ihn obendrein, weil er ihnen das Unvermeidliche leichter macht.«<sup>35</sup>

Das Unvermeidliche macht sich fest in der Fetischisierung der Musik. Mittel der Unterwerfung und zugleich ihr Ausdruck ist die Regression. »Regression ist nicht Ursprung, aber dieser die Ideologie für jene«, warnt Adorno zwar,<sup>36</sup> doch wie in der psychoanalytischen Kunstrezeption wird Regression bei ihm als Ausdruck von Entmündigung, von Autonomieverlust rezipiert. Dabei koppelt er seine Regression des

33 1992c, 120.

34 Ebda., 125.

35 Ebda, 126.

36 Ebda., 126.

Hörens von psychoanalytischen Implikationen ab. »Am Gegenpunkt zum Fetischismus der Musik vollzieht sich eine Regression des Hörens«, schreibt er in einer berühmten Passage. »Damit ist nicht ein Zurückfallen des einzelnen Hörers auf eine frühere Phase der eigenen Entwicklung gemeint, auch nicht ein Rückgang des kollektiven Gesamtniveaus [...]« Vielmehr sei das zeitgemässe Hören dasjenige »Regredierter, auf infantiler Stufe Festgehaltener.« Die hörenden Subjekte büssten mit der Freiheit der Wahl nicht bloss die Fähigkeit der Erkenntnis von Musik ein, sondern »trotzig negieren sie die Möglichkeit solcher Erkenntnis überhaupt. Sie fluktuieren zwischen breitem Vergessen und jähem, sogleich wieder untertauchendem Wiedererkennen; sie hören atomistisch und dissoziieren das Gehörte.« Kurz:

Sie sind nicht kindlich, wie etwa eine Auffassung es erwarten möchte, die den neuen Hörtyp in Zusammenhang bringt mit der Einbeziehung ehemals musikfremder Schichten in das Musikleben. Sondern sie sind kindisch: ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des zwanghaft Zurückgestauten.<sup>37</sup>

Die Unterscheidung impliziert, dass Adorno beim regressiven Hörer kein Nicht-zu-Ende-Geborenes annimmt, sondern – fast umgekehrt – ein zwanghaft Zurückgestautes. Die Musik operiert als Regression gegen die Dienste des Ich. Konsequenterweise spricht er auch von der »masochistischen Verhöhnung des eigenen Wunsches nach dem verlorenen Glück«, und in seinem Jazz-Aufsatz schreibt er:

So wenig aber Zweifel an den afrikanischen Elementen des Jazz sein kann, so wenig auch daran, dass alles Ungebärdige in ihm von Anfang an in ein striktes Schema eingepasst war und dass dem Gestus der Rebellion die Bereitschaft zu blindem Parieren derart sich gesellte und immer noch gesellt, wie es die analytische Psychologie vom sadomasochistischen Typus lehrt, der gegen die Vaterfigur aufmuckt und dennoch insgeheim sie bewundert, ihr es gleichtun möchte und die verhasste Unterordnung wiederum genießt.<sup>38</sup>

Unversehens, gleichsam von hinten, kehrt der psychoanalytische Jargon in die Argumentation zurück. Die Nähe der Regression zum Zwang-

37 1973b, 35.

38 1992c, 120.

haften hat schon Freud formuliert. Er hält die Fetische des Zwangsneurotikers für den Ausdruck seiner Regression.

Adorno führt das Zwangsmoment an, um den Widerspruch zwischen der Monotonie der leichten Musik und ihrer Beliebtheit aufzulösen. Leichte Musik wird genossen, weil sich in ihr der Unterwerfungscharakter zwanghafter Regression abbildet. Psychische Vorgänge innerhalb des regredierten Hörers werden ins Gesellschaftliche ausgestülpt und dann mit dem Hinweis auf die sadomasochistische Ambivalenz gegenüber der Autorität reintegriert. Autoritäre Gesellschaftsformen bilden sich neurotisch im Individuum ab, und die leichte Musik liefert den konditionierenden Sound dazu.

Mit der Regression wird zugleich jene Musik abgewehrt, die der »Verführungskraft des Reizes« widersteht durch »Dissonanz, die dem Trug der bestehenden Harmonie den Glauben verweigert.«<sup>39</sup> Dissonanz hier verstanden als Widerstandsform gegen die Verführung. Es sei »die Möglichkeit einer anderen und oppositionellen Musik, vor der eigentlich regrediert wird«<sup>40</sup>, das heisst: Der Regression wird Erkenntniswert abgesprochen. Adorno schreibt den Umstand dem Wesen der leichten Musik zu. Sie ist Ziel der Regression und zugleich ihr Mittel: »Regressiv ist aber auch die Rolle, welche die gegenwärtige Massenmusik im psychologischen Haushalt ihrer Opfer spielt.«<sup>41</sup> Warum? »Mit Sport und Film tragen die Massenmusik und das neue Hören dazu bei, das Ausweichen aus der infantilen Gesamtverfassung unmöglich zu machen. Die Krankheit hat konservierende Bedeutung.«<sup>42</sup> Ein Seitenhieb auf Benjamin, der im Kopiervorgang des reproduzierten Kunstwerks autonomisierende Möglichkeiten nicht ausschloss.<sup>43</sup>

39 1973b, 18.

40 Ebda., 35.

41 Ebda.

42 Ebda.

43 Allerdings schränkt Benjamin diese Möglichkeiten in seiner Analyse politischer Manipulationen des reproduzierten Kunstwerkes stark ein. Unter dem Einfluss der Kulturindustrie, schreibt er, vollbringe sich die »Ästhetisierung des politischen Lebens«. Das gehe nicht ohne Gewalteinwirkung durch den Faschismus. »Der Vergewaltigung der Massen, die er [der Faschismus, jmb.] im Kult eines Führers zu Boden zwingt, entspricht die Vergewaltigung einer Apparatur, die er der Herstellung von Kultwerten dienstbar macht.« (Benjamin 1977, 42) Für Adorno ist das Totalitäre bereits in der (populären) Kultur eingeschrieben, und ihre Adressaten sind passiv, abgerichtet zum Befehlsempfang.

**Das kommandierte Vergnügen** Wie wird diese Krankheit konserviert? Adornos Wortwahl ist präzise: »Die masochistische Verhöhnung des eigenen Wunsches nach dem verlorenen Glück, oder die Kompromittierung des Glücksverlangens selber durch Retrovertierung in eine Kindheit, deren Unerreichbarkeit für die Unerreichbarkeit der Freude zeugt – das ist die spezifische Leistung des neuen Hörens, und nichts, was ans Ohr schlägt, bleibt von diesem Schema der Aneignung verschont.«<sup>44</sup> Regrediert wird demnach in einen Zustand, dessen Anziehung in seiner Unerreichbarkeit liegt; zugleich erfolgt die Regression unter dem Zwang einer den Hörer abrichtenden Musik.

In dieser Umzingelung des regredierenden Hörers ist das Moment der Freiwilligkeit, einer die Regression durcharbeitenden Position nicht vorgesehen. Die Passivität des Hörers lässt eine solche gar nicht zu. Seine Zwänge treten in die Dienste der Reklame. Unfreiwillig wird Ware akquiriert, von der ihre Konsumentinnen und Konsumenten sich einreden, sie hätten sie frei ausgewählt. Die leichte Musik löst nicht Regression aus, sie konditioniert sie.

Mit der Produktion hängt das regressive Hören durch den Verbreitungsmechanismus sinnfällig zusammen eben durch Reklame. Regressives Hören tritt ein, sobald die Reklame in Terror umschlägt: sobald dem Bewusstsein vor der Übermacht des annoncierten Stoffes nichts mehr übrig bleibt als zu kapitulieren und seinen Seelenfrieden sich zu erkaufen, indem man die oktroyierte Ware buchstäblich zur eigenen Sache macht. Im regressiven Hören nimmt die Reklame Zwangscharakter an.<sup>45</sup>

Zwar glaube keiner »so ganz an das kommandierte Vergnügen«.<sup>46</sup> Ausser dem Autor: »Regressiv aber bleibt das Hören dennoch insofern, als es diesen Zustand trotz allen Misstrauens und aller Ambivalenz bejaht. Die Verschiebung des Affekts auf den Tauschwert bewirkt, dass in Musik eigentlich gar kein Anspruch mehr erhoben wird. Die Substitute erfüllen darum so gut ihren Zweck, weil das Verlangen, dem sie sich anmassen, selber bereits substituiert ist.«<sup>47</sup>

In den drei zitierten Aufsätzen tauchen zwei Sprachmomente immer wieder auf: Die Passivkonstruktion, wenn von den Betreibern der Kulturindustrie die Rede ist. Und das sehr widerwillige, in Vokabeln der Acht-

44 Ebd.

45 1973b, 35.

46 Ebd., 39.

47 1973b, 39 f.

losigkeit gehüllte, fast irritierte Eingeständnis von Qualitäten der leichten Musik, die selbst Adorno nicht entgangen sind. Was er dem regredierten Hörer vorwirft, schlägt auf ihn zurück. »Es gibt tatsächlich einen neurotischen Mechanismus der Dummheit auch im Hören: die hochmütig ignorante Ablehnung alles Ungewohnten ist sein sicheres Kennzeichen«, schreibt er. An die Stelle des Ungewohnten tritt das Immergleiche.

Die regredierten Hörer benehmen sich wie Kinder. Sie verlangen immer wieder und mit hartnäckiger Tücke nach der einen Speise, die man ihnen einmal vorgesetzt hat. Für sie wird eine Art musikalischer Kindersprache präpariert, die sich von der echten dadurch unterscheidet, dass ihr Vokabular ausschliesslich aus Trümmern und Entstellungen der musikalischen Kunstsprache besteht.<sup>48</sup>

Kindermusik ruft nach Kindermusikern. »In den Klavierauszügen der Schlager finden sich sonderbare Diagramme. Sie beziehen sich auf Gitarre, Ukelele<sup>49</sup> und Banjo – ebenso wie die Ziehharmonika der Tangos, verglichen mit dem Klavier, infantile Instrumente – und sind Spielern zugeordnet, die nicht die Noten lesen können. Sie stellen graphisch die Griffe auf den Saiten der Zupfinstrumente dar. Der rational aufzufassende Notentext wird durch optische Kommandos ersetzt, gewissermassen durch musikalische Verkehrssignale.«<sup>50</sup>

Wer die Signale nicht befolgt, wird erst recht zur Ordnung gerufen. Würden die regredierten Hörer »dem passiven Zustand des Zwangskonsumenten« zu entkommen trachten, verfielen sie bloss einer aufgeregten Scheinaktivität. Hier hat Adorno die Jazz-Enthusiasten im Visier. Je agitierter sie sich gebärden, desto weiter ist ihre Regression fortgeschritten.

Ihre Ekstase ist ohne Inhalt. Dass sie zustande kommt, dass der Musik gehorcht wird, das ersetzt den Inhalt selber. Ihren Gegenstand besitzt die Ekstase an ihrem eigenen Zwangscharakter. Sie ist stilisiert nach den Verzückungen zum Schlag der Kriegstrommel, wie sie die Wilden exerzieren. Sie hat konvulsivische Züge, die an Veitstanz oder an die Reflexe verstümmelter Tiere gemahnen. Leidenschaft selber scheint von Defekten hervorgebracht.<sup>51</sup>

48 1973b, 39 f.

49 Sic – jmb.

50 1973b, 39 f.

51 1973b, 41 f.



Hinter dem Spott die Stereotypen. Adornos »unabashed arrogance«, wie Simon Frith sich aufregt,<sup>52</sup> mit der er seine Abstraktion europäischer Musikgeschichte auf Kontinente und Kulturen überträgt, gründet in einem Ethnozentrismus, der in keinem Moment seiner Analyse thematisiert wird. Die Verachtung für das Andere, Fremde, Schwerverständliche einer Kultur, die Adorno an anderer Stelle geißelt, fällt auf den Verachtenden zurück. Die Versuchung ist gross, ihn als einen weiteren Dead White European Male der europäischen Geschichte zu entsorgen.

Das zu tun, hiesse nicht nur Adornos Analyse der Instrumentalisierung von Musik zu überhören. Man würde sich auch um den Erklärungsversuch drücken, was genau den Philosophen an der leichten Musik so erzürnt, dass er ihre Liebhaber mit jener Zerschlagungswut ausstattet, die ihn selbst umtreibt. Der Ekel in Adornos Formulierungen ist so heftig, dass er etwas mit dem Gegenstand seiner Betrachtungen zu tun haben muss. Das psychoanalytische Unbehagen vor einer regressiven Musik hat bei Adorno in einen Dünkel umgeschlagen, hinter dem das Unbehagen verschwindet.

So verständlich seine Sorge ist um eine Faschisierung der Kultur, zu der Adorno allen Grund hatte, so wenig rechtfertigt sie seine eigene, totale Verachtung des Anderen und Fremden. »Jazz ist die falsche Liquidation der Kunst: anstatt dass die Utopie sich verwirklichte, verschwindet sie aus dem Bilde« heisst der Schluss seines Jazz-Aufsatzes.<sup>53</sup> Liquidation, ein Begriff aus der Kaufmannssprache, wird spätestens seit 1933 nicht mehr in diesem Kontext wahrgenommen. Adornos Bemerkung erschien sieben Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs. Er benutzte den Begriff immer wieder, wie Rainer Hoffmann in seiner Sprachstudie über Adornos Sprach- und Denkformen zeigt; liquidiert würden »Universalien, Stil, Form, Differenzen und Alternativen«.<sup>54</sup>

Der Einwand, mit dem Begriff würden die Techniken des Terrors denunziert, wird durch das obige Zitat widerlegt. Wenn Adorno vom Jazz redet als von einer »falsche[n] Liquidierung der Kunst«, fragt man sich unwillkürlich, was denn unter einer richtigen Liquidierung zu verstehen sei. Rainer Hoffmann fragt sich das auch: »Wenn hier auf den dun-

52 1983, 45.

53 1992, 133.

54 1984, 21.

klen Horizont und die negative Strahlkraft eines Wortes aufmerksam gemacht wird, dann geschieht das nicht, um die Problematik der Auseinandersetzung [...] von neuem zu entfalten.« Sondern darum, einen Autor, der unablässig als Sprachkritiker auftritt, beim Wort zu nehmen.<sup>55</sup>

**Falsche Ekstase** Um diese falsche Liquidierung der Kunst zu verhindern, stellt sich Adorno, in seinen Vorlesungen zur Einführung in die Musiksoziologie ein »Gremium musikalisch voll Zuständiger« vor, die in »eindringende[n] Schlageranalysen« die gelungenen Beispiele leichter Musik »genau zu beschreiben« hätten.<sup>56</sup> Die Soziologie dringt in die Musik ein, der kritische Theoretiker analysiert, was er in einem anderen Zusammenhang »Anleihen von unten« genannt hat.<sup>57</sup>

Bei solchen Formulierungen schillert der Kastrationsvorwurf an den Jazz, Adornos notorische Verachtung fremder Kulturen, in neuen Farben. Die Ekstase der leichten Musik sei »stilisiert nach den Verzückungen zum Schlag der Kriegstrommel, wie sie die Wilden exerzieren«, haben wir oben gehört, sie habe »konvulsivische Züge, die an Veitstanz oder an die Reflexe verstümmelter Tiere gemahnen«, schliesslich: »Leidenschaft selber scheint von Defekten hervorgebracht.«<sup>58</sup> Das heisst, nur leicht überspitzt: In der Ekstase populärer Musik werden afrikani-

55 Zumal es nicht bei dieser Formulierung bleibt. Ausgerechnet im Aufsatz über »Erziehung nach Auschwitz«, der mit der Forderung einsetzt, »dass Auschwitz nicht noch einmal sei« und diese Forderung als »die allererste an Erziehung« stellt (1993, 58), steht der ungeheure Satz: »Ich [könnte] mir vorstellen, dass etwas wie mobile Erziehungsgruppen und -kolonnen von Freiwilligen gebildet werden, dass sie aufs Land fahren und in Diskussionen, Kursen und zusätzlichem Unterricht versuchen die bedrohlichsten Lücken [der Bildung] auszufüllen« (zit. nach Hoffmann 1984, 22). Die Passivkonstruktion hat etwas Klirrendes, sie verbirgt den Befehlshaber. Auch hätten sich mobile Kolonnen noch nie beliebt gemacht, merkt Hoffmann an und schreibt: »Dass solche Verbände es überhaupt könnten und dass Adorno das Wort Kolonnen in einem Aufsatz über das Thema ›Erziehung nach Auschwitz‹ verwendet, ist kaum zu glauben.« (22 f.) Kolonne, das hat auch etwas Abgerichtetes, Ferngelenktes; es macht die Erzieher zu Soldaten. Adornos Ausdruck, sagt Hoffmann, sei »ohne Assoziationen an militärische oder paramilitärische Organisationen und Einheiten nicht zu denken« (22). Er wende sich gegen den Aufsatz und seine Absicht: »Er widerlegt sich selbst, indem er sich selbst bewahrheitet« (ebda.).

56 Adorno 1989, 52 f.

57 Der Zusammenhang ist Mozarts »Zauberflöte«, bei der die »Anleihen von unten« das letzte Mal in äusserster Stilisierung geglückt seien (Adorno 1989, 36).

58 1973b, 41 f.

sche Kriegstänze in den faschistoiden Tritt überführt. Adorno, sein Vokabular verdeutlicht es, will das ekstatische Trommeln auf eine Funktion reduzieren, die es auch hat, die Funktion der Kriegstreiberei. Dabei wird jene Ekstase ausgeblendet, die den Krieg erotisch/gestisch gleichsam unterläuft, mit ihren Rhythmen Verschleppte und Versprengte zusammenhält, Stammesidentitäten bildet, Krankheiten heilt, Wahrsagungen begleitet, Räusche anfacht.

Adorno nennt den ekstatischen Tanz konvulsivisch, veitstänzerisch, verstümmelt/reflexartig. Ohne jetzt zu fragen, welcher Körperteil an den Tieren wohl verstümmelt ist, steht die Beschreibung im Widerspruch zum Vorwurf totalitärer Abrichtung. Die soldatische Gestik beim regressiv herbeigetrommelten Tötungsrausch ist genau das Gegenteil von Konvulsion. Vielmehr körpergepanzert, gedrillt, mechanisiert. Was für eine Ekstase das sein soll – Thiessen hält schon die Frage für falsch gestellt. »Selbsterregte Erreger« nennt er die Faschisten und schreibt in Anspielung auf Theweleits Bild vom Körperpanzer:<sup>59</sup>

Selbstverständlich ist in der faschistischen Zeugungsinzenierung ständig von Ekstase die Rede, aber ist das Ekstase? Was gerät da ausser sich? Ausser sich eigentlich nichts. Keine Identität, die an ihrem panzernden Selbst verrückt wird, diesen Panzer sprengt, sondern eine Identität, die vom Panzer erdrückt wird und ein Geschöpf, das sich ganz und gar in der formierten Gestalt weiss: unausbrechlich in diese verschweisst. Was ist da Ekstase?<sup>60</sup>

Der falschen Ekstase des weissen Terrors hält Thiessen die Ekstase des uteralen Beat entgegen, dem Stehschritt des Soldaten das Pendeln des Tänzers, wie wir es in New Orleans erlebt haben:

Nicht die konkrete Musik, die gespielt wird, sondern das, was diese triebhaft strukturiert, wird vom Pendler gespürt: uteraler Beat. Pendeln ist Versinken, sich finden im verlorenen Selbst – ekstatische Wahrnehmung eines ozeanischen Ur-ichs. Gependelt wird aus dem Zentrum des Körpers heraus.<sup>61</sup>

Die ozeanischen Implikationen lassen wir mal beiseite, es geht mir hier um etwas anderes: Um den Zusammenhang zwischen der Abwehr einer nicht totalitären, erotischen Ekstase und der Auffassung von der Minderwertigkeit des Anderen und Fremden. Der Rock'n'Roll ist beides,

59 1980.

60 1981, 183.

schlimmer noch, ein Bastard, die Kreuzung des barbarischen Afrika und eines verkommenen Amerika.

In diesem Zusammenhang fällt auf, wie unbekümmert Adorno von Barbarei schreibt, wenn er über – vorwiegend – schwarze Musik nachdenkt. »Zynische Barbarei ist keineswegs besser als kulturelle Verlogenheit« kommentiert er den Versuch, den Bruch zwischen leichter und ernster, E- und U-Musik zu verhüllen und »ein Kontinuum anzunehmen, das es der progressiven Erziehung erlaubte, von kommerziellem Jazz und Schlagern zu den Kulturgütern ungefährdet zu geleiten.«<sup>62</sup> Die Barbarei dieser progressiven Erziehung besteht nach Ansicht Adornos darin, populäre Musik nicht schlechter, sondern einfach anders als die europäische Bildungsmusik wahrzunehmen.

Hinter solcher Indignation kommen Phantasien und Sprachbilder hoch, deren Implikationen rassistisch sind: »Wer sich von der anwachsenden Respektabilität der Massenkultur dazu verführen lässt, einen Schlager für moderne Kunst zu halten, weil eine Klarinette falsche Töne quäkt, und einen mit *dirty notes* versetzten Dreiklang für atonal, hat schon vor der Barbarei kapituliert.«<sup>63</sup> Die Klarinette ist ein frühes, also schwarzes Jazzinstrument, die anspielungsreichen *dirty notes* verweisen auf den Blues, der ebenfalls schwarz ist. Die Klarinette, wie das Saxophon, ahmt die Stimme nach, Adorno macht sich die Ähnlichkeit zunutze; wer quäkt, ist kastriert; schwach. Wer dem nicht Einhalt gebietet, auch: »In schwächlicher Rebellion sind sie« – gemeint die europäischen Jazzenthusiasten – »schon wieder bereit zu ducken, ganz so wie der Jazz es ihnen vormacht, in dem er Stolpern und Zufrühkommen mit dem kollektiven Marschschritt integriert.«<sup>64</sup> In letzter Konsequenz heisst das, wenn ich das richtig verstehe, dass die Musik totalitär wird, indem sie die Lust ihrer Hörerschaft kastriert.

**Protest durch Bewegung** Indem Adorno die Regression von ihrer psychoanalytischen Konnotation entkoppelt, verliert er ihre erotische Implikation aus den Augen. Sein Regressionsbegriff ist unvollständig; indem er dem ekstatischen Beat die Erotik abspricht, und Adorno tut

61 Ebda., 124.

62 Adorno 1973b, 20.

63 1992c, 126.

64 Adorno 1992c, 126.

das oft, kann er ihn zwar in den Marschrhythmus überführen. Aber er übersieht dabei, dass das »Stolpern und Zufrühkommen« des Beat nicht nur selbst Ekstasetechnik ist, »brisures du rythme«, wie der Musikethnologe Gilbert Rouget formuliert,<sup>65</sup> sondern in ihrer Eigenschaft und verspielter Fehlerhaftigkeit, ihrer erotischen Verlockung untotallitär. Rudi Thiessen: »Gerade der von Adorno regressiv genannte, ihn an den Marsch erinnernden Rhythmus wurde in seinem Stampfen zu dem uteralen Beat, der nicht nur stampfend, sondern auch schlenkernd die Struktur einer Regression durcharbeitenden Erzählweise abgibt.«<sup>66</sup>

Die Second-Line-Rhythmen der Begräbniskappellen von New Orleans überführen den Marsch in wiegendes Stapfen und Schlenkern. Beim abgerichteten Soldaten, auch so ein regredierter Hörer, ist nichts mehr Stolperndes, im Gegenteil: Der Drill macht ihn zu dem, was Elias Canetti meint, wenn er den Soldaten in »Masse und Macht« als stereometrische Figur beschreibt.<sup>67</sup> Der Stiefeltritt als Gegenteil zur Tanzfigur. Der Stehschritt zielt auf Maschinisierung, das uterale Stapfen auf Auflösung. Der Tänzer tanzt sich in die Regression, der Soldat erleidet Triebdurchbrüche. An die Stelle der Ich-Instanzen treten bei ihm gesellschaftliche Institutionen, Konventionen, Befehlshaber: »äussere Ganzheiten«, sagt Theweleit.<sup>68</sup> Dem Soldaten gehören »vor allem die chaotisierten Triebe (und die sind immer da); den Körperpanzer, von aussen zugefügt, muss er mühsam instand halten; das stabilere Gesellschafts-Ich der Ganzheiten, deren Teil er ist, gehört ihm überhaupt nicht.«<sup>69</sup> Das Entscheidende am weissen Terror des Faschismus: »Sein aggressives Potential ist immer präsent, es braucht nicht erst erreicht zu werden durch lange ›Destrukturierungsprozesse‹. Im Zustand, zu dem andere ›regredieren‹, lebt er auf der einen Seite seines Wesens immer.«<sup>70</sup>

Thiessen führt das Stampfen des Rocktänczers auf die afrikanischen Hirsestampftänze zurück, beschreibt es als Fragment afrikanischer Kultur, die im Blues überlebt hat. Daraus leitet er die Vermutung ab, »dass der Blues als authentische Musik nur möglich ist, weil sein stompin' kein maschinelles ist.«<sup>71</sup> Parallel dazu liesse sich Adornos Versuch, den

65 Siehe den Abschnitt »Der Rausch und seine Verwalter« im Kapitel »Rausch und Musik«.

66 1981, 114.

67 1980, o.S.

68 Theweleit 1980b, 256.

69 Ebda.

70 Ebda.

71 1981, 10.

Jazz an den Marsch zu knüpfen und den Marsch dann in Step, bürgerliches Gehen zu überführen, eben sein Schlenkern und Zuspätkommen als Gewolltes entgegenstellen.

Im übrigen werde im Jazz nicht der Marsch dem bürgerlichen Gehen überantwortet, wie Thiessen aufzeigt. »Schon eher – um in diesem Bild zu bleiben – wird das bürgerliche Gehen in den Marsch der Bürgerrechtsbewegung überführt; nur, mit jenem Marsch hat dieser Marsch nichts zu tun.«<sup>72</sup> Die Entsprechung dann im Rock als einer Protestbewegung, der seinen »Protest durch Bewegung«<sup>73</sup> artikuliert. Die Bewegung ist ekstatisch. In der Ekstase des Rock'n'Roll findet der Tänzer zu sich, indem er sich zunächst aufgibt.

Rock als Ekstasetechnik meint zunächst eine ekstatische Erfahrung von sich selbst. Der Vorgang ist einer Regression sehr ähnlich. Sich ins Glück tanzen heisst dann zunächst, seine Identität wegtanzen, sein Selbst verlieren. Wahrgenommen wird dies als der Versuch, die Zensurinstanzen [...] zu verlieren, den animalischen Kern der eigenen Existenz zu spüren, sich selbst als Triebsubjekt öffentlich zu machen.<sup>74</sup>

Sound und Dezibels, uteraler Beat und triebhafte Rede treten in den Dienst einer Identität, die sich ihrer vergewissert, indem sie sich aufgibt, aufgeben kann.

Darin liegen regressive Möglichkeiten, aber auch Gefahren. Es ist nicht zu leugnen, dass eine gutartige Regression je nach Kontext und äusseren Bedingungen in eine maligne Dekompensierung umschlagen kann. Ich habe Konzerte erlebt, in denen das Publikum zu einem lockenden Bluestakt derart stramm mitgeklatscht hat, dass der Blues zum Marsch verkam. Ebenso häufig war auch zu erleben, wie die Musiker, um dieser Vereinnahmung zu entgehen, den Takt wechselten. Adornos Überführung der leichten Musik in einen Fetisch und ihre Affekte in Tauschwerte unterschlägt genau das: das Wissen um diese Überführung, die codierten Strategien als Reaktion darauf.

72 Ebda., 127.

73 Ebda., 130.

74 Thiessen 1981, 119.

**Der Song als Reklame** »Am leidenschaftlichsten bemächtigt sich der musikalische Fetischismus der öffentlichen Einschätzung von Singstimmen« schreibt TWA. »Die Stimmen sind heilige Güter gleich einer nationalen Fabrikmarke.«<sup>75</sup> Das grellste Symptom der Fetischisierung ist nicht die Stimme, sondern der Star, dem sie gehört. Hier, sagt Thiessen, zeigt sich die »universalisierende Tendenz des Warenfetischismus, in der alles gleich wird, buchstäblich gleich-gültig«, hier wird »die Individualität, Intimität des dargebrachten Kunstwerks zur Farce«, kurz: »Dem Bedürfnis nach Authentizität wird höhnisch ein Spiegel vorgehalten, der nur Sentimentalitäten zulässt.«<sup>76</sup>

Wenn also Rock sich dem Fetischismus nicht restlos ausliefern wolle, müsse dieser in ihm in einer radikalen Weise präsent sein: spielerisch thematisiert werden. »Die Identitätskonstruktion dieses Spiels sind Masken.«<sup>77</sup> »Tonight is Halloween and I have my Bob Dylan mask on«, sagt der junge Dylan. Zwei Jahre später ruft er beim Lesen seiner Konzertkritiken einmal aus: »I'm glad I'm not me.«<sup>78</sup> Während der zwei Rolling Thunder-Tourneen der Mittsiebziger tritt er mit weiss gekalktem Gesicht, mitunter sogar mit einer Plastikmaske auf.<sup>79</sup> Ich habe Dylan innert sechzehn Jahren zehn Mal spielen gehört/gesehen.<sup>80</sup> Kein Konzert glich dem anderen. Gemeinsam war ihnen nur die Entschlossenheit des Performers, Rollen zu spielen, falsche Spuren zu legen, sich in der Beschreibung zu verbergen. Ich habe im Kapitel über Rockmythen zu zeigen versucht, wie die Masken des Realen aufgebrochen, oft durch Überzeichnung als künstliche angezogen und entlarvt werden. »Der Rockmusiker als Idol nimmt die Rolle des Idols an, macht sich zum Ding, um die Verdinglichung zu unterlaufen, merkt Rudi Thiessen an.«<sup>81</sup> Masken können angezogen, weggerissen, ausgetauscht werden, wechselnde Identitäten geborgt, verliehen, verstossen werden.<sup>82</sup> »I'm

75 1973b, 22 f.

76 1981, 85.

77 Ebda.

78 Zit. nach Shelton 1987.

79 Beide Maskenspiele sind dokumentiert in »Renaldo and Clara«, Dylans vierstündigem Film von 1978; »It is«, pflegte Dylan damals zu sagen, »mostly about identity«.

80 In Zürich und Montreux, London und New Orleans, Blackbushe und Leysin, Basel und Bern.

81 Thiessen 1981, 86.

82 Dabei kann auch die Sprache zur Maske werden. Siehe dazu Andrew Sarris über den Rhythm'n'Blues: »The words in R&B only mask the poundingly ritualistic meaning of the beat« (1964, 50).

only Bob Dylan when I have to be«, sagte Dylan an einer Pressekonferenz von 1986.<sup>83</sup> Der Rocker und seine Geschichten sind immer auf der Flucht vor den Zurichtungen, die sie selbst geschaffen haben.

Die Tendenz im Rock zu wechselnden Moden und Stilen, die wie Graffitis angekündigt und dann übersprayed werden, hat auch mit dieser permanenten Bewegung zu tun, eine List, um sich durch Mutationen der Eingliederung zu entziehen. Musik ist immer Bewegung, schreibt Christoph Zimmermann, eine stillstehende Musik, ein nicht mehr bewegter Geigenbogen, ein nicht rotierender Plattenteller tönen nicht mehr. »Musik ist eigentlich immer schon gewesen, vergangen, und ohne technische Hilfsmittel lässt sie sich nicht wiederholen, sowenig wie eine zweite Erzählung des gleichen Traums identisch mit der ersten ist.«<sup>84</sup>

Im Rock'n'Roll wird diese Bewegung benannt, umbenannt, verworfen, eingefasst in Stile, deren Flüchtigkeit Beweglichkeit garantiert. Der Stil macht Reklame für den Sänger, seine Lieder machen Reklame für ihn, für seine Geschichte und für die Mythen seiner Kultur; dieses lässt sich, meinetwegen regressiv, durcharbeiten. Nicht so bei Adorno. Seine Beschreibung der leichten Musik verleiht ihr etwas Pornographisches: »Unzählige Schlagertexte preisen den Schlager selber an, dessen Titel sie in Majuskeln wiederholen. Was aus solchen Buchstabenmassiven götzenhaft blickt, ist der Tauschwert, in dem das Quantum möglichen Vergnügens verschwunden ist.«<sup>85</sup>

Dieses Angebot kann auch ein listiges sein. Wenn nämlich HipHop-Gruppen wie Public Enemy in ihren Stücken von sich erzählen und sich als mythische Identität anbieten, dann ist diese Identität verhandelbar. Wenn Bo Diddley, der Schlagzeuger unter den R'n'R-Gitarristen, den »Bo Diddley Beat« kreiert und seinen Künstlernamen in Songtitel setzt, benutzt er die Reklame zu eigenen Zwecken, als Strategie, um die Enteignung und Weiterverwertung seiner Musik zu verhindern. Bo Diddley singt von der Eigenmarke Bo Diddley, weil ihm diese permanent geklaut wird; er liefert mit dem Song sein akustisches Trademark. Thiessen: »Die Verbreitung des Rock'n'Roll in den fünfziger Jahren war gar nicht denkbar ohne diese Funktion, Reklame für sich selbst in einem überregionalen Medium machen zu können.«<sup>86</sup>

83 Ein Reporter wollte wissen, wer er denn sonst sei, »myself« war die trockene Antwort (zit. nach Heylin 1991, 3).

84 1991, 54.

85 1973b, 24 f.

86 1981, 75.



Darüber hinaus macht der Song Reklame für die Hinterhöfe seiner Verfasser, oft Negativ-Reklame. Der Rap aus den Ghettos bildet die Geschichte des Ghettos nicht nur ab, er bildet sie auch aus. Sie werden durch den Gebrauch nicht verzehrt, zum Konsum sind sie viel zu sperrig, ihre Dissonanzen, die ja auch Adorno als Widerstandsform gegen die Vereinnahmungen der Kulturindustrie anführt, zu schrill. »Immer wieder muss die Rap-Bewegung sich anhören, ihre Musik sei amoralisch in ihren Feiern des Verbrechens, der Schusswaffen, in ihrer Frauenfeindlichkeit, Aggressivität und in ihrem Lärm«, schreibt David Toop in seinem Standardwerk über Rapgeschichte. »Dabei hat sich die Umgebung, aus der Rap entsteht, ins Extreme und Surreale gewandelt: in Verfall, in Desinteresse an menschlicher Würde und menschlichem Leben.«<sup>87</sup>

In diesem Kontext läuft der Reklamevorwurf ins Leere, eher wäre von einem Abbildcharakter der Musik zu reden, ihren soziologischen Funktionen. Das eine braucht das andere nicht auszuschliessen; zu gut erinnert man sich an Rap-Formationen wie Run DMC, die über Nacht zu Werbeträgern ihrer eigenen Turnschuhe mutierten. Die Ambivalenz zwischen Abbild und Reklame hat den Rocksong von seinen Anfängen an geprägt. Seine Selbstreklame war immer auch Reklame für einen Lebensstil, den amerikanischen way of life, den Pink Cadillac, die blauen Wildlederschuhe. Die Ambivalenz bestand darin, dass der Song Symbole, Zeichen und auch Warenfetische umcodierte, anders einsetzte und meinte. Damit wurden seine Botschaften, in Rudi Thiessens Worten, »zur Keimzelle einer Musik, gegen deren Produktion die Kontrolleure der Kulturindustrie so viel hatten, weil es ein ganz und gar unamerikanischer way of life war, der in ihr propagiert wurde, und die mit den angepriesenen Waren nichts im Sinn hatten.«<sup>88</sup> Entscheidend an diesem Prozess: »dass der Rock'n'Roll als ein Modell gesehen werden kann, in dem plötzlich die ›manipulierten‹ Massen die Inhalte des Massenmediums selber bestimmten.«<sup>89</sup>

Theodor Adornos Zurückweisung dessen, was er die leichte Musik nannte, geht nicht zuletzt auf die europäische Ablehnung amerikanischer Kultur zurück. Diese Zurückweisung wird von Robert Pattison und Simon Frith gleichermaßen beschrieben, aber vom New Yorker Philologen anders kommentiert als vom Soziologen aus Coventry. »The leftist hates the rocker«, schreibt Pattison in seiner Marxismus-Para-

87 1992, 196.

88 Thiessen 1981, 75.

89 1981, 75.

phrase, »not because they have opposed, but because they have shared beliefs. In the rocker the leftist sees himself purged of thought, reduced to instinct, and faithful to the paradoxes of his own latent pantheism. In rock the Marxist sees himself made vulgar – a hateful sight.«<sup>90</sup>

Gerade diese Vulgarität sei in der amerikanischen Kultur und Politik allgegenwärtig:

The essential points stressed again and again in rock's liturgy are the growing, healthy self, the infinite extent of human energy when freed from restraint, the corrupt and inhibiting nature of the world's social organizations, the equality of men at the level of feeling, the aversion to institutions, especially political and class institutions, and the inestimable value of allowing each self to make its own approach to the infinite. These are the same values prized in the American revolutionary myth under the names democracy, pluralism, individualism, limited government, manifest destiny, and civil rights.<sup>91</sup>

Simon Frith kommt auf anderen Wegen zum selben Schluss. Adorno möge die Mechanik der Kulturindustrie erklärt haben, aber nicht die Anziehung ihrer Produkte.

Adorno himself seems to have been no more interested in American culture when he lived in New York in the 1940s than he had been in Germany. This was the reason he gave such an unconvincing account of the audience appeal of American cultural forms. He was evading a crucial aspect of their appeal – their very American-ness.<sup>92</sup>

Frith stellt diesem Desinteresse das zweideutige Wenders-Zitat gegenüber, wonach Amerika das europäische Unbewusste kolonisiert habe. Adornos Haltung zur populären Kultur war kategorisch; die Haltung ihrer Adepten zu Adorno ist ambivalent. Nochmals Pattison: »Adorno is right in everything but his conclusion.«<sup>93</sup>

**Die Figur des Dilettanten** Adornos Regressionsstudie zielt aber über die Absage an Amerika hinaus. Sie formuliert, wie ihr Autor einleitend

90 1987, 172.

91 Ebda., 173.

92 1983, 46.

93 1987, 86.

festhält, eine Antwort an Walter Benjamin, den Lehrer und Rivalen.<sup>94</sup> Den »Wonnen der Gewöhnlichkeit«, die Adorno so hasste, steht die Benjaminsche »Eiswüste der Abstraktion« gegenüber, durch die man hindurch müsse, »um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen«.<sup>95</sup> Im »Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« hatte Benjamin argumentiert, die Reproduzierbarkeit eines Kunstwerkes – heute würden wir sagen: seine Digitalisierung, sein Sampling – raube dem Kunstwerk die Aura. Damit gehe das Kunstwerk in den Massengebrauch über, wo jede und jeder Experte sei.

Wo aber jeder Experte ist, ist jeder Dilettant und umgekehrt.<sup>96</sup> Damit ist das Selbstverständnis des Rock'n'Roll direkt angesprochen, zu dessen Strategien gehört, technisches Gerät, mediale Zuschreibungen, Reklametechniken sich anzueignen und gegen die Absicht der Adressaten zu verwenden. Kein Trick der Unterhaltungs- und Plattenindustrie, kein neues Gerät, keine neue Technik, die im Rock'n'Roll nicht zweckentfremdet worden wäre.

Dabei kommt dem Rocker zugute, was Adorno den Betreibern der leichten Musik vorhält: Dilettantismus und Infantilität. »Die Figur des Dilettanten trägt Züge der Rettung«, schreibt Thiessen.<sup>97</sup> Weil nämlich im Dilettieren auf Instrumenten, die Adorno für infantil hält wie Gitarre, Marimba, Trommel, Trompete und Saxophon, der individuelle Gestus des Spielers zum Tragen kommt. Nur das Unnachahmliche hat eine Chance, sich den Abschleifungsprozessen der Medienmaschinen zu widersetzen. Die Inkompetenz wird zur List gegen den Terror der Reklame.

94 Wie irritierend sich Adornos Ambivalenz Benjamin gegenüber entwickelte, zeigt der erst 1994 vollständig veröffentlichte Briefwechsel (Lonitz 1994). Diese Ambivalenz mag mit eine Rolle gespielt haben, dass Benjamin nicht mehr rechtzeitig aus Europa flüchten konnte. »Zwar gibt es Bemühungen, Benjamin gleichfalls nach Amerika zu holen und für das Institut zu beschäftigen«, schreibt Martin Meyer. »Doch nimmt sich der Katalog der Hindernisse und Vorsichtsmassnahmen, des ›Wenn‹ und ›Aber‹ wie eine korrigierende Karikatur des Projektes aus.« (1994, 65)

95 Zit. nach Hoffmann, 293.

96 Natürlich bleibt Benjamin in der Beurteilung der Massenkunst so skeptisch wie Adorno. An die Stelle der Fundierung aufs Ritual, schreibt er im selben Aufsatz, trete bei der reproduzierten Kunst »die Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihre Fundierung auf Politik.« Und das sollte schon bald, wie die totalitäre Verwendung der Massenmedien zeigte, eine Fundierung auf den Faschismus bedeuten. (1977, 18) Mir geht es hier darum zu zeigen, dass Benjamin – etwa in seinem Hinweisen auf Chaplin – die Möglichkeit zumindest nicht ausschliesst, innerhalb einer Massenkultur Deutungsinstrumente zu applizieren, die dem Fetischcharakter dieser Kultur widerstehen.

97 1981, 78.

Selbstverständlich kippt jeder Stil zur Macke, aus Verfahren werden Effekte. Das spricht aber für und nicht gegen den Dilettanten. Autodidakten wie Sonic Youth, Captain Beefheart, David Bowie, Tom Waits, Nick Cave oder die Talking Heads haben immer wieder darauf hingewiesen, wie sehr ihre Inkompetenz sie zu neuen Lösungen zwang. Letztere tauschten regelmässig die Instrumente untereinander aus, um sich diesen unverstellten Zugang zu erhalten. Tom Waits spielt am liebsten Schlagzeug, weil er es am wenigsten kann: »I'm not really a drummer«, sagt er. »I play them, but it's not my instrument. You hit something with a stick and it makes a noise. This is exactly why I like it, so I don't have to answer to anybody about it.«<sup>98</sup>

Dilettanten haben keine Angst vor Fehlern, weil ihr Spiel aus Fehlern besteht. Im Studio konzentrieren sie sich, wie Benjamin sich das erhofft hatte, nicht auf die perfekte Aufnahme oder die perfekte Kopie, sondern auf den bestmöglichen Umgang mit ihr. Das dilettantische Spiel funktioniert als wildes Verfahren rhizomatischer Sounderzeugung. Deshalb nehmen auch kompetente Musiker ihre Platten am liebsten schnell auf.<sup>99</sup> Man lässt die Tonbänder laufen, dreht die Mikros auf – und spielt.<sup>100</sup>

98 Gespräch mit dem Autor, 1992. »I'm a frustrated drummer«, ist auch von Peter Gabriel zu hören (Gespräch mit dem Autor, 1986).

99 Richard Thompson, hier stellvertretend für viele zitiert, erklärt warum: »I think it sounds better. If you play a song fifteen times, you are sick of it. And it doesn't matter what you do, it's hard to disguise that fact. So it just sounds bored, you know. Or else you can put everything down at the time, the drums, the bass, do things that way. But then you have to force yourself to sound excited. You have to create artificial energy to make it sound good. So it's better to record really quickly. And if you make mistakes, oh well, too bad.« (Gespräch mit dem Autor, 1994). Es wäre interessant zu wissen, wie die Aufnahmen zu der dissonanten Musik entstanden sind, die Adorno als oppositionell bezeichnet. Frank Zappa, der Schönberg und vor allem Edgar Varèse eben so viel verdankt wie Eric Dolphy und den Doo-Wop-Sängern der Endfünfziger, löste das Dilemma mit einem eleganten Kompromiss. Oft griff er im Studio auf Liveaufnahmen seiner langen Tourneen zurück und schnitt das Material verschiedener Konzerte, mit Overdubs versetzt, zu fertigen Stücken zusammen. »Roxy and Elsewhere« von 1974, »Sheik Yerbouti« (1979) und die sechsteilige Konzertsérie »You Can't Do That on Stage Anymore« (ab 1988) sind nur drei von vielen erfolgreichen Beispielen für diese Technik. Sie verlangt hohe Virtuosität des Ensembles und konzeptuelle Schärfe des Komponisten. Beides für Zappa kein Problem.

100 Die Methode ist veraltet, nicht erst seit der Einführung der Vielspurgeräte und der Verwendung von Sampling im Studio. Ich sage ja nicht, dass die zurichtenden Produktionsbedingungen, wie Adorno sie beschreibt, nicht existieren. Aber es sind nicht die einzigen. Und wie sich immer wieder zeigt, Stichwort HipHop: Auch diese Geräte und Zurichtungsinstrumente lassen sich umfunktionieren.

»Keep the tapes rolling, keep the tapes rolling«, ruft James Brown, mitten im Stück, seinen Technikern zu.<sup>101</sup>

Adorno mochte keine Tonbandaufnahmen, wie die Psychoanalytiker, sie waren ihm »der Fingerabdruck des lebendigen Geistes«, ein weiterer Ausdruck der verwalteten Welt.<sup>102</sup> Tonbandaufnahmen bilden Sound ab, Stimmengewirr. Beim Anhören klingt das weisse Rauschen der Aufnahme mit, es gibt keine aurale Hierarchie mehr; Regression der Töne.<sup>103</sup> Thiessen bemerkt beiläufig, Adorno habe seine Vorlesungen, zur Qual seines Publikums, oft vollkommen betonungslos vorgetragen, als wäre jede Rhythmisierung der Sprache schon totalitär.

Adorno misstraut der rhythmischen Versuchung, Benjamin empfindet Scheu vor ihr. In »Haschisch in Marseille« versucht der Flaneur, selbst im Rausch, dem Jazz zu widerstehen.

Die Musik, die inzwischen immer wieder aufklang und abnahm, nannte ich die strohenen Ruten des Jazz. Ich habe vergessen, mit welcher Begründung ich mir gestattete, ihren Takt mit dem Fuss zu markieren. Das geht gegen meine Erziehung, und es geschah nicht ohne eine inwendige Auseinandersetzung. Es gab Zeiten, in denen die Intensität der akustischen Eindrücke alle anderen verdrängte.<sup>104</sup>

Angst vor der Musik ist im wesentlichen Angst vor ihren Rhythmen. Aus den Schlagzeugstöcken werden strohene Ruten. Die Erziehung verbietet ein sich Gehenlassen, doch die kumulierte Wirkung von Jazz und Joint setzt sich durch. Auf dem Gipfel der Ekstase wippt der Flaneur mit den Füßen. Theodor Adorno hätte die Takte ausgezählt.

### *Ernst Kris im Dienste des Ich*

Der Rock'n'Roll reagiert auf den Ekel der Akademie mit dem, was diesen Ekel alimentiert: Vulgarität. Rocksongs gefallen sich in Attacken auf die Erzieher. »School's out forever« singt Alice Cooper. »Teacher, leave

<sup>101</sup> Ich bin auf diese Stelle im Zusammenhang mit James Browns ›Sex Machine‹ zu sprechen gekommen (siehe das Kapitel »Sound als Sprache«); ich werte sie als Hinweis darauf, wie im Rock die Produktionsbedingungen abgebildet und somit transparent gehalten werden können.

<sup>102</sup> Zit. nach Zill 1994, 19.

<sup>103</sup> Diesen Hinweise verdanke ich Guido Kalberer. Vgl. auch Evan Eisenbergs Reportagen und Ausführungen zur Schallplatte, »The Recording Angel« von 1988.

<sup>104</sup> 1977, 331.

us kids alone«, textet Roger Waters bei Pink Floyd. Die Ramones haben sich über die »Rock'n'Roll Highschool« lustig gemacht.

Und die virtuellen Machos von Cameo verlangen zum Schletzen der Rhythmusmaschinen, zum Donnern der synthetischen Basslinie nach Tanz statt Theorie, nach der »gleitenden Erlösung aus den Fesseln der Sprache«, wie Manfred Schneider schreibt. Das Stück heisst ›Word Up‹ und schafft das Wort ab:

There's nothing we can use, we're free to dance  
We don't have the time for psychological romance  
(›Word Up‹, 1986)

Auch Pete Townshend sieht einen Zusammenhang zwischen der Psychologisierung der Beziehungen und der Ritualisierung der Körper.<sup>105</sup> Das Mass dafür scheint ihm die Sprachhygiene der Political Correctness. Der Kampf gegen die Vulgarität ist ein Kampf des Puritanismus.

Everybody has sanitised text, sanitised editorial, because they're afraid of losing their advertising, because they're afraid of the political lobbies. Women are always much better at dealing with these things than men. You know, a number of times this week I heard women saying ›where are the men who want to fuck women?‹ And that's where you start from: We don't want any more psychological bullshit, no more analysis, no more finicking; we want to know where we stand. Do we have to fuck one another, or are men still available to us while they go through psychotherapy and find their inner child? So political correctness has come out of a respect for the individual view and has become distorted. I don't know whether you agree, but that's what I think. I think it was intended to protect the individual and has ended up disabling the individual, further disabling the individual even to the extent that you're not allowed to use the word disabled, so it has challenged the individual.<sup>106</sup>

Was Townshend hier über den Geschlechterkampf sagt, passt irritierend gut zur ichpsychologischen Kulturtheorie. Sie anerkennt das Regressive, Vitale, Vulgäre in der Kunst als Übergangsphase des kreativen Prozesses, an dessen Ende die sublimative Läuterung in das gestärkte Ich erfolgt. Bei diesem Prozess, das verlangt Freuds hydraulisches Modell, muss die freigesetzte Energie um jeden Preis neutralisiert werden.<sup>107</sup>

105 Stan Ridgway outete sich im Gespräch als »totally normal neurotic with a paranoid streak« (Gespräch mit dem Autor, 1986).

106 Gespräch mit dem Autor, 1994.

107 Siehe die neurophysiologische Kritik an Freud im Abschnitt »Fear of Music« des Kapitels »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

**Regredieren/Sublimieren** Immer noch geht es um die Frage, was im Rock'n'Roll mit der Regression geschieht und welchen Einfluss sie auf die Geschichten hat, die im Rock stammelnd, schreiend, wispernd erzählt werden. Ich bin vom Kurs abgekommen. Aber man kann nicht von einer glücklichen Regression des Ich reden, ohne die Implikationen auszuführen, mit der die Theorie dieser Regression operiert. Impliziert wird, dass triebhafte Regressionen Ausdruck einer vulgären Kultur sind. Adorno stellt dem regredierten Subjekt die regressive Kunst gegenüber, dem kindischen Hörer die infantile Musik. Auch die Psychoanalyse trennt Regression und Sublimation, wobei letztere mit dem europäisch-bürgerlichen Kulturbegriff konvergiert. Was sich solchen Zuschreibungen widersetzt, wird deutend abgewehrt.

Darum schwingt in der psychoanalytischen Kunstinterpretation die neurotische, psychopathische Konnotation immer mit; die ursprüngliche Bedeutung der Regression wird gegen ihre kreative Erweiterung ausgespielt. Die Psychoanalyse hat keine Sprache für die Kunst gefunden, die ohne Reduktionismus auskommt. Selbst die kreative Regression hat etwas Bedrohliches. Sie schwächt die Ich-Strukturen. An ihre Stelle treten frühere Reaktionsmuster, gar das Verschwimmen der Subjekt-/Objekt-Grenze. Heinz Kohut über den Musikhörer:

Indem er sich mit der Musik identifiziert, hat der Zuhörer die endgültige Bewältigung einer äusseren Aufgabe erreicht. Er hat sie durch Regression auf einen früheren Zustand seines Ich vollbracht, der einen ekstatischen Musikgenuss zulässt [...] In diesem Augenblick unterscheidet der ekstatische Zuhörer nicht mehr klar zwischen sich und der Aussenwelt, er empfindet die Töne als von ihm selbst hervorgebracht oder sogar als Teil seiner Selbst, weil sie emotional das sind, was er fühlt.<sup>108</sup>

Die Regression im Dienste der Musik führt dazu, dass nicht mehr zwischen Produktion und Rezeption unterschieden wird. Das Ich wird zum Instrument, wie Maya Deren nach ihren Erlebnissen in Haiti geschrieben hat, das Bewusstsein pulsiert im Trommeltakt.<sup>109</sup>

Was Kohut mit dem Begriff des ekstatischen Musikgenusses anspricht, ist im Grunde ein Widerspruch; Genuss ist eben nicht ekstatisch, und Ekstase nicht geniessend im Sinn, wie Kohut das Wort sonst

<sup>108</sup> 1977a, 215.

<sup>109</sup> Siehe den Abschnitt »Voodoo in Haiti (ein Protokoll)« im Kapitel »Rausch und Musik«.

immer braucht. Ich habe bereits zu zeigen versucht, dass für Kohut und die Psychoanalyse allgemein der künstlerische Genuss das Resultat einer Sublimation darstellt, die über die Regression triumphiert.<sup>110</sup> Dass also Regression und Kunst sich ausschliessen. Eine Kultur, die sich intensiv regressiver Mittel bedient, kann demnach nur pathogen sein.

Die Überdeterminierung des psychoanalytischen Regressionsbegriffs lässt immer offen, ob kindliches, kindisches, krankhaftes oder kreatives Erleben gemeint ist. Deshalb lehnt Anthony Storr den Regressionsbegriff in der Musikrezeption ab: »Some psychoanalysts have attempted to explain the emotional effects of music in terms of regression«, schreibt er mit Blick auf Kohut und andere Narzissmustheoretiker.

If music originated from the expressive vocal sounds which are important in maintaining the intimate relationship between the infant and its mother, the psychoanalytic theory that music represents a non-verbal or pre-verbal form of communication related to earliest infancy becomes comprehensible, though unconvincing.<sup>111</sup>

Thiessen hat weniger Mühe mit dem Begriff als mit seinen Verwaltern. Regression, schreibt er, lasse sich »nicht durch artistische oder philosophische Tabuisierung bearbeiten. Regressionswünsche sind real. Tabuisierung des Regressionswunsches führt zur regressiv motivierten Zerstörung des Schosses. Regressionswünsche sind Wünsche der Triebmacht. Diese ist nicht animalisch. Sie kann listig sein.«<sup>112</sup>

**Emigration und Anpassung** Eine Regression ohne Reduktionismus ist in der Psychoanalyse nicht vorgesehen; dafür bietet sie einen Kompromiss an, der im Grunde keiner ist: Wenn diese Regression vom Ich kontrolliert zugelassen und in einem späteren Sublimationsschub ichstärkend reintegriert würde, liesse sich von einer gesunden Regression reden. Der Vorgang ist vom Ich-Psychologen in die Formel von der Regression im Dienste des Ich gefasst worden, mit der die Psychoanalyse gerne operiert, wenn sie sich auf die Kultur einlässt.

Kris war Kunsthistoriker und Psychoanalytiker. Als Kunsthistoriker erkannte er, wie unglaublich sich die Psychoanalyse der Kunst aus-

110 Siehe das Kapitel »Psychoanalyse, Rock'n'Roll und andere Missverständnisse«.

111 Storr 1993, 92 f.

112 1981, 143 f.



nahm. Als Psychoanalytiker versuchte er, die Kluft zwischen den Disziplinen zu überbrücken. »Die ästhetische Illusion«, sein Standardwerk, erschien 1952 im New Yorker Exil. Es enthält mehrere Gedanken, die der Autor bereits in den zwanziger und dreissiger Jahren, als Analysand von Helen Deutsch und Kustos am Wiener Kunsthistorischen Museum formuliert hatte.<sup>113</sup> Wie nach ihm die Psychiater Benedetti oder Navratil interessierte Kris sich für die Kunst der Psychosen. Sein Buch versucht zwischen Kreativität und Krankheit, Regression und Dekompensation eine Demarkationslinie zu ziehen.

Dabei ging Kris über Freud hinaus, der Regression als Rückgreifen auf frühere Ausdrucksformen und Verhaltensweisen, als Abwehr oder Fixierung interpretierte. Als einer der Ersten seiner Zunft erkannte Kris die progressiven Aspekte der Regression. Der Künstler habe das Vermögen, schreibt er einleitend, »sich leichten Zutritt zum Material des Es zu verschaffen, ohne davon überschwemmt zu werden, die Kontrolle über den Primärvorgang zu bewahren, und besonders vielleicht die Fähigkeit, einen schnellen oder doch einen angemessen raschen Wechsel der Stufen der psychischen Funktionen zu durchlaufen.«<sup>114</sup> Er verweist auf Freuds Formulierung von der »Lockerheit der Verdrängungen« beim Künstler. Ihre Merkmale: kontrollierte Regression mit anschliessender, das Ich rekonstituierenden Sublimation.

Sublimation wird bei Kris, dem Freudschen Energiemodell verpflichtet, als »die Ablenkung der Energieabfuhr von einem sozial nicht akzeptablen Ziel auf ein anderes, akzeptables« gefasst sowie, allgemeiner, als »eine Verwandlung der entladenen Energie«.<sup>115</sup> Für letztere schlägt er den Begriff der Neutralisierung vor. Ihre Leistung rechnet er den »organisatorischen Funktionen des Ich« zu, seiner »Fähigkeit, die Regression selbst zu regulieren«, seiner »Macht, den Primärvorgang zu beherrschen.«<sup>116</sup>

Kris' These lautet, dass die Sublimation im kreativen Prozess auf die

113 Der Buchtitel ist missverständlich, vielleicht ist schon das bezeichnend. Kris nennt die Kunst eine ästhetische Illusion, weil nur die Illusion den Prozess der Identifikation ermögliche: das Kunstwerk als real hinzunehmen und sich von ihm anregen zu lassen. Ich halte den Begriff der Identifikation hier für falsch, von seiner Herleitung gesehen aber verständlich: Kris denkt an den Traum, wenn er über die Kunst schreibt. Leider zieht er nur unvollständige Schlüsse daraus.

114 1977, 23.

115 Ebda.

116 Ebda., 24.

Regression folgt. Regression wird als passive, inspirativ empfangende, Sublimation als aktive, das regressive Material verarbeitende Phase definiert. Auf die kontrollierte Überwältigung folgt die kontrollierende Bewältigung. »Die integrativen Funktionen des Ich schliessen eine selbstregulierte Regression ein und erlauben eine Verbindung von höchst waghalsiger intellektueller Tätigkeit mit dem Erleben einer passiven Empfängnis.«<sup>117</sup>

Der passiven Empfängnis des Künstlers bei Kris entspricht der in Passivität geschulte Fan bei Adorno, geschult in der Regression durch leichte Musik.<sup>118</sup> Beide meinen etwas anderes, beide übersehen dasselbe. Kris sieht die Passivität des Künstlers als Ausdruck einer lockeren Verdrängung. Adorno spricht dem Hörer die Fähigkeit rundweg ab, diese Passivität gestaltend zu überwinden. Beide übersehen die Aktivitäten hinter dieser angeblichen Passivität. Der Umgang mit psychischer Energie in der Regression wird nicht wahrgenommen (Adorno) oder vom regressiven Prozess abgespalten (Kris). Die Einschätzung resultiert aus der Vorstellung, der regressive Prozess sei dem Ich untertan (Kris) oder müsse ihm untertan bleiben (Adorno).

»The problem with the arguments inspired by the Frankfurt School is their abstraction«, schreibt Frith über letztere Position, »The actual use of music by pop fans is scarcely examined – passivity is assumed. The supposed effects of pop are, rather, deduced from the nature of the music itself.«<sup>119</sup> In Adornos ethnozentrischem Ansatz, der nur der Neuen Musik zugesteht, dem regressiven Sog gesellschaftlicher Vereinnahmung zu widerstehen, wird jedes abweichende Musikverständnis regressiv. Adorno spricht dem regredierten Hörer das Bewusstsein um seinen Zustand ab, die Psychoanalyse koppelt Regression und Sublimation voneinander los. Im Endeffekt kommt beides auf dasselbe heraus.

Schon bei Kris folgt die Sublimation auf die Regression, eine Gleichzeitigkeit wird explizit verneint. Sein Modell orientiert sich an der Kunstproduktion, wird aber stillschweigend auf ihre Rezeption übertragen. Beim kreativen Prozess unterscheidet Kris Phasen der Inspiration und der Elaboration. Bei der ersten kommt es zu einer vorübergehenden Schwächung des Ich, die aber willentlich ist, somit angstfrei.

117 Ebda., 194. Dieser Verbindung entspricht Thiessens Bündnis zwischen uteralem Beat und irregewordenem Bewusstsein.

118 Adorno 1989, 45.

119 1983, 45.

Diese Regression im Dienste des Ich schwächt die höheren Abwehrmechanismen wie die Verdrängung. An ihre Stelle treten archaische Mechanismen wie Projektion und Introjektion und dadurch eine erhöhte Durchlässigkeit für unbewusstes Material.<sup>120</sup> In der Elaborationsphase retabliert sich das Ich, baut Gegenbesetzungs-Barrieren auf, wie Kris dem sagt, und setzt im künstlerischen Schaffensprozess hochdifferenzierte Funktionen wie Realitätskontrolle, Denken, integrierende und koordinierende Funktionen wieder ein.<sup>121</sup>

Nimmt man die Psychoanalyse beim Wort und akzeptiert ihre Vorstellung eines integrierenden Ich, das die von aussen und innen einströmenden Reize neutralisiert, tut sich ein Widerspruch auf. Auf der Ebene des regredierten Hörers wird nicht plausibel, wie sein geschwächtes Ich in der Lage sein kann, den regressiven Reizsturm zu bewältigen, der ekstatisch auf den Organismus eintrommelt. Die Psychoanalyse beschreibt den Übergang von der rationalen zur irrationalen Erlebnisweise als Ausfall höherer Ich-Strukturen, hinter denen primitivere Wahrnehmungsfunktionen sich bemerkbar machen. Die eigentliche Ichleistung wird in der anschliessenden Sublimation vollbracht.

Dieses Modell ist nicht haltbar angesichts der Anforderungen, die das ekstatische Hören dem Subjekt abverlangt. Die Vermutung ist eher, dass das Ich sich in der Ekstase nicht abhanden kommt. Sondern es wird zur erlebenden Instanz. Der Erzähler verhält sich zum uteralen Beat wie das Ich zur Regression: Es lässt sich von ihm treiben.

Das kann nur heissen, dass Regression und Sublimation, sofern man die Begriffe akzeptiert,<sup>122</sup> gleichzeitig erfolgen: der regredierende Rocktänzer lässt sich fallen und nimmt sich dabei wahr. Thiessen redet vom unaufhörlichen Lied im Rock'n'Roll; »das Thema des Liedes der Verwandlung ist die Sublimation als Modus der Produktion der Zivilisation, deren Energiequelle die zärtliche Begierde ist.«<sup>123</sup> Die Forderung des Rock'n'Roll: die zärtliche Begierde, diesen »ausgeschlossene[n] Teil des Triebgrundes«, nicht nur als Wiederkehr des Verdrängten zuzulassen.<sup>124</sup> Anders gesagt: Die Sublimation regressiv zu durchsetzen.

120 Wenn der Unterschied nicht klar ist: In der Projektion wird das unbewusste Material in die Aussenwelt verlegt, in der Introjektion in das Ich reintegriert; Rauchfleisch zitiert als Beispiel für beides den oft genannten Blitz der Inspiration (1986, 155).

121 Siehe dazu Rauchfleisch 1986, 154 ff.

122 Ich sehe in der psychoanalytischen Terminologie allenfalls Ergänzungen, aber keine Alternativen; siehe dazu Spitz' Bemerkungen zum Coenästhetischen.

123 1981, 211.

124 Ebda.

Eine solche Sublimation, die nicht verdränge, die nicht von vornher-ein Ersatzbefriedigung biete, sei »gebunden an ein Bündnis mit dem unterworfenen und unterdrückten und verschütteten Teil des Triebgrundes. Der Modus der Vergegenwärtigung dieses Triebgrundes ist der der Regression.« Das ist für Thiessen das Zentrum der Rockanalyse: »Sublimation und Regression schliessen sich nicht aus, sondern sind sich existentiell verbunden: Die Musik als ein Simultané von Regression und Sublimation.«<sup>125</sup> Nur so ist zu erklären, wie im Rocksong Mehrfachcodierungen wahrgenommen werden, geborgte Identitäten entschlüsselt, Satiren erkannt, Mythen durchschaut und was der flankierenden Botschaften sonst noch sind, der Zeichen- und Bedeutungsangebote, die mit den Mitteln von Song und Sound, Rhythmus, Text und Phrasierung vermittelt werden.

Die Gleichzeitigkeit von Regression und Sublimation anzuerkennen heisst aber, die Dialektik von Wunsch und Kontrolle, Es und Ich zuzende zu denken. Gerade davon kommt die Psychoanalyse immer weiter ab. Vielmehr wird das Ich als Vernunftsbastion inmitten von Wunschfluten rezipiert. Mit dem Widerspruch konfrontiert, dass der Künstler das offensichtliche Gegenteil von Sublimation betreibt, um Sublimation zu erreichen, dass sein Ich dabei aber nicht dekompenziert, sondern im Gegenteil aktive und hochstrukturierende Integration leistet, hat die Psychoanalyse eine für sie typische Ausnahmeregelung geschaffen: Regression kann unter bestimmten, dem Ich zudienenden Bedingungen kreativ sein. So bleibt der Regressionsbegriff im neurotischen Abwehrdispositiv verhaftet, von dem man ihn zu lösen behauptete.

Lilli Gast interpretiert dieses und andere Konzepte der Ich-Psychologie als Symptom der Anpassungsleistung, mit der US-Emigranten und ihre Ich-Psychologie auf die Unterwerfungsforderung ihrer neuen Heimat reagierten. Sie sieht in der Ich-Psychologie nicht nur die reihum gelobte Integration der europäischen Flüchtlinge, sondern »eine bis an die Grenze der Selbstverleugnung gehende Anpassung«, die »nur über eine immense Verdrängungsleistung bewältigt werden konnte«. Verdrängt sei der Schmerz der »kulturellen Entwurzelung«.<sup>126</sup>

Die Ich-Psychologen trafen an den Universitäten der dreissiger und vierziger Jahre ein revisionistisches, man könnte auch sagen: puritanisches

125 Ebd.

126 1992, 183.

Klima an. Die von ihnen entwickelte Psychoanalyse eines abwehrenden und anpassenden Ich, argumentiert sie, hatte die Funktion eines Unterwerfungsangebots. Die Ich-Psychologie stellte somit den Versuch dar, Sigmund Freuds Vorstellung vom Unbewussten als einer nicht fassbaren, somit auch nicht überführbaren Grösse aufzugeben. Aus seinem Kulturpessimismus wäre wissenschaftstheoretischer Positivismus geworden.

### *Sigmund Freud und die Amerikaner*

Das ist alles lange her, könnte man sagen. Doch wirkt dieser Anpassungsdruck bis heute fort. Vor allem die amerikanische Psychoanalyse zeichnet sich durch einen hohen Grad an Puritanismus aus.<sup>127</sup> Als Symptom fungiert der Glaubenskrieg, der um sie geführt wird; er trägt Züge religiöser Inbrunst.

Im Winter 1993/94 entbrannte eine Polemik, von mehreren amerikanischen Medien entfacht,<sup>128</sup> die auf Freud gemünzt und seiner Theorie zgedacht war. Für Aufregung sorgte die Neuauflage zweier alter Vorwürfe. Der erste, vom Magazin Time unter der Schlagzeile »Is Freud Dead?« zur Titelgeschichte gebündelt, stellte genau gesehen die Reaktion auf einen älteren Vorwurf dar. Dieser war anfangs der achtziger Jahre vom dissidenten Freud-Forscher Jeffrey Masson formuliert worden.<sup>129</sup> Masson war während der Herausgabe von Freuds Briefen an

127 Und die Gesellschaft mit ihr. Ich verweise auf den Komiker Robin Williams, der im Gespräch die mangelnden Auftrittsmöglichkeiten für amerikanische stand-up comedians mit der Bemerkung quittiert: »It's kind of a recession even in terms of comedy. This is amazing, because comedy is fun, it's necessary. It's kind of an anarchistic tendency to talk about things, see if you can change people's perceptions. And there's so many things to talk about especially in a country like America. We're a country founded by pilgrims who bottom line were puritans who bottom line were people so uptight that even the English kicked them out. So we have a lot to talk about.« (Gespräch mit dem Autor, 1994) Ich kam im Zusammenhang mit James Brown auf Robin Williams zu sprechen (siehe den Abschnitt über James Brown im Kapitel »Der Sound als Sprache«).

128 Gray 1993, Crews 1993; siehe auch Moore 1994 sowie den zusammenfassenden Artikel im britischen Independent (25. Januar 1994, o.A.).

129 Die Kontroverse entbrannte im Sommer 1981 mit zwei Artikeln im Wissenschaftsteil der New York Times und gipfelte zwei Jahre später in Massons Buch »The Assault on Truth. Freud's Suppression of the Seduction Theory« (deutsch 1984). Die Kontroverse hat, wie Janet Malcolm in ihrem glänzenden Buch nachweist, die Freudianer seither in Atem gehalten (1986).

Wilhelm Fliess der Verdacht gekommen, Freud habe seine Verführungstheorie 1897 nicht aus wissenschaftlicher Überzeugung, sondern unter sozialem Druck aufgegeben. Statt den Ursprung vieler Neurosen weiter im sexuellen Missbrauch der Kinder durch Erwachsene zu suchen, habe er diese für ihn unerträgliche Erkenntnis zum Ödipuskomplex sublimiert.

Von Masson und feministischen Kritiken motiviert, begannen Therapeutinnen und Therapeuten auf den Kindsmisbrauch als Ursache neurotischer Qual zu fokussieren. Zu Recht, wie sich dann zeigte. Nun habe dieses Interesse in den USA, klagte Time, seinerseits zu inquisitorischen Auswüchsen geführt. Statt den sexuellen Missbrauch bewusst zu machen, würde mit dem Missbrauch Missbrauch getrieben. Manche Traumen von Patienten seien nicht deshalb verborgen geblieben, weil das Opfer sie verdrängt habe, sondern weil die »Repressed Memory Therapy« sie ihm eingeredet habe. So geriet die Verführungsthese wieder unter Druck, mit absehbarer Folge: Es drohte die Verschleierung jenes Missbrauchs, den aufzudecken man ausgezogen war.

Zur selben Zeit wurden Freud wieder einmal unorthodoxes Praktizieren, unredliches Forschen, mangelnde Wissenschaftlichkeit vorgeworfen. Auch diese Vorwürfe, die der Berkeley-Professor Frederick Crews im November 1993 in der angesehenen »New York Review« veröffentlichte, waren nicht neu. Neu war aber ihre Absicht. Crews' Kritik zielte zwar auf Freud als Therapeuten, meinte aber seine Theoriebildung. Freud habe seine Konzepte den Patienten und vor allem Patientinnen aufgedrängt.

Die Reaktionen auf den Artikel übertrafen an Heftigkeit und Menge fast alles, was die Redaktion des Magazins je an Leserreaktion erlebt hatte. Unter den vielen schreibenden Psychoanalytikern wandten manche den Kunstgriff an, die Attacken ihrer Gegner als Widerstand gegen die Analyse wegzudeuten. Bei anderen machte sich heftige Kränkung bemerkbar. Bei der Lektüre kam der Eindruck auf, als verteidige eine Institution ihre Ideologie und ihre Pfründe.

Zugleich fiel eine eigenartige Fixierung auf Freud auf. Auf einen virtuellen Freud aber, seine puritanisierte Ausgabe. Es kam einem vor, als wollten die Analytiker Freud gegen seine Gegner und zugleich vor sich selbst in Schutz nehmen.<sup>130</sup> Freud hatte die Entwicklung vorausgesehen:

130 Janet Malcolm beschreibt zum Beispiel die Zensurmassnahmen des New York Psychoanalytic Institute bei der Herausgabe von Freud-Briefen (1986; siehe auch Gay 1994, 16 f., Fussnote).

»[Er] prophezeite einmal, die Amerikaner würden die Psychoanalyse übernehmen und sie zugrunderichten«, schreibt Freud-Biograph Peter Gay, um anzufügen: »Keine der beiden finsternen Vorhersagen ist ganz und gar eingetroffen.«<sup>131</sup> Stephan Rudas, der Wiener Sozialpsychiater, ist entschieden anderer Meinung: »Amerika hat aus der Psychoanalyse ein nettes Tuch gemacht, das von Damen der vornehmen Gesellschaft und irgendwelchen Hollywoodkasperl getragen wird«, sagt er im Gespräch.

Aber Amerika hat weder sein Schulsystem daraufhin angeschaut, ob es nicht katastrophale Produktionsmängel der Sozialisation aufweist. Es hat seine gesellschaftliche Einstellung zur Sexualität nicht einen Hauch revidiert. Die Kindererziehung hat sehr wenig von der Psychoanalyse profitiert, die soziale Arbeit gar nichts, und es gibt keine konservativere Psychiatrie als die US-amerikanische.<sup>132</sup>

US-Kliniken seien, weit mehr noch als in Europa, »Retentionsanstalten für Kaputte, Nicht-Erfolgreiche«, sagt Rudas. »Dass sich Freud mit gebrechlichen Menschen beschäftigt hat, hat ihn ausgeschlossen davon, dass seine Erkenntnisse in den amerikanischen Alltag eingeflossen sind.« Die Freud-Kontroversen sollten davon ablenken, dass die amerikanische Gesellschaft der Vereinigten Staaten die Erkenntnisse der europäischen, pädagogischen und sozialen Psychoanalyse abgeworfen habe.

Sie haben Freud als Ikone ins Guggenheim-Museum eingeordnet und lassen periodisch Schaukämpfe stattfinden zwischen Freud-Gegnern und orthodoxen Freud-Manikern. Die Person Freuds und die Person einiger seiner spektakulärsten Anhänger werden museal durchgefüttert, aber das ist für den amerikanischen Alltag absolut irrelevant.<sup>133</sup>

Adorno verdammt die amerikanische Vulgarität; die amerikanische Ich-Psychologie lieferte ihm die Abwehrmechanismen dazu. In den Spielformen der Regression manifestiert sich für die Psychoanalyse die Wiederkehr ihrer eigenen, verdrängten Theorie. Dass eine Theorie den Keim ihrer Zersetzung in sich trägt, gehört zu ihrer Dialektik. Dass ihr Schöpfer den Prozess voraussieht, kommt schon seltener vor. Nicht die Gegner würden der Psychoanalyse schaden, hat Freud immer gesagt, sondern ihre Befürworter. »Mit meinen Feinden werde ich alleine fer-

<sup>131</sup> Gay 1994, 34.

<sup>132</sup> Gespräch mit dem Autor, 1994.

<sup>133</sup> Ebda.

tig«, pflegte der Alte zu sagen; »es sind die Freunde, die mir Sorgen machen.«<sup>134</sup>

Diese Freunde, die obige Kontroverse deutet es an, spiraltten in die Extreme therapeutischer Positionen und spiegelten diese in die Psychoanalyse zurück. Ihre Theorie scheint sich in Verseichung und Verhärtung zu polarisieren. Die Streichel- und Betroffenheitsfraktion hätte die Analyse gerne weicher, körperlicher, weniger analytisch. Auf der anderen Seite fordern Rigoristen zur Reglementierung auf, wollen die Zulassung für die psychoanalytische Tätigkeit einschränken, stellen sich Erfolgskontrollen vor. Seelenbürokratie oder psychischer Massagebetrieb: Der Psychoanalyse droht eine Alternative, die selbst Züge einer Abwehr trägt.

Abwehrmechanismen tendieren zur Verselbständigung. Je heftiger sich die Debatte entzündet, welche Ziele die Analyse verfolgt, desto stärker drängen sich Rigoristen und Schaumschläger in den Vordergrund. Beide Fraktionen übersehen, dass die Psychoanalyse vom Wechselspiel zwischen Abstinenz und Empathie lebt, nicht von ihren Extremen. Diese Schaukämpfe haben etwas Lächerliches, doch das sind nur Symptome. Dahinter erstarrt der psychoanalytische Prozess im Glaubenskrieg; er verkommt zu dem, wogegen er angetreten war. Was als radikale Selbsthinterfragung gedacht war, wird zur Verordnung umgebogen.

So vollendet sich die Tendenz, die als Anpassungsleistung europäischer Emigranten an den amerikanischen Positivismus ihren Anfang nahm. Die jüdisch-europäische Skepsis ist im amerikanisch-puritanischen Fortschrittsglauben aufgegangen. Die Ich-Psychologie bietet sich an als Sublimationsprodukt, von der Narzissmustheorie eines Heinz Kohut dann zur Selbstpsychologie veredelt. »Wo Es war, soll Ich werden«, den Leitgedanken Freuds haben seine Schüler sehr wörtlich genommen. Seither verdampft das Sexuelle aus dem psychoanalytischen Diskurs. Man darf die Verkürzung wagen: Die Psychoanalyse wird gütig überhöht oder puritanisch verwaltet.

### *Schreien, Singen, triebhaftes Reden*

Bleibt die Frage, was bei solchen Glättungsversuchen verdrängt wird. Die Verdrängung erfolgt ja selektiv. Die restaurative Psychoanalyse verdrängt nicht Freuds Energiemodell, seinen malignen Regressionsbe-

<sup>134</sup> Freud, o.Q.



griff, seine reduktionistische Ästhetik. Verdrängt wird sein Beharren auf der Bedeutung der Sexualität, sein Pessimismus über das Triebchicksal der Aggressivität.

Freud hielt beide Triebe für so stark, dass sein Menschenbild keine Verklärung, keinen duseiligen Humanismus zuliess. Im »Unbehagen in der Kultur« hat er sich deutlich von solchen Verklärungen distanziert: »Wenn die Kultur nicht allein der Sexualität, sondern auch der Aggressionsneigung des Menschen so grosse Opfer auferlegt, so verstehen wir es besser, dass es dem Menschen schwer wird, sich in ihr beglückt zu finden«, schreibt er in seiner Spätschrift und schliesst:

Eine Wertung der menschlichen Kultur zu geben liegt mir aus den verschiedensten Motiven sehr ferne. Ich habe mich bemüht, das enthusiastische Vorurteil von mir abzuhalten, unsere Kultur sei das Kostbarste, was wir besitzen oder erwerben können und ihr Weg müsse uns notwendigerweise zu Höhen ungeahnter Vollkommenheit führen.<sup>135</sup>

Das kann nichts anderes heissen, als dass Kultur ohne Unbehagen und auch das Ich ohne Kontrollverlust nicht denkbar sind. Sowenig das kulturelle Unbehagen abzuschaffen sei, schreibt der Psychoanalytiker und Satiriker Peter Schneider, »sowenig lässt sich die Tradierung der Psychoanalyse und die Generierung neuen Wissens spannungsfrei gestalten, ausser man wollte die Psychoanalyse dem Absterben verantworten.«<sup>136</sup> Das Erinnern, Deuten und Durcharbeiten, auf dem Freud immer bestanden hat.

Mit ihrem Konzept einer Ich-Adaptation, schreibt Lilli Gast, wandten sich die emigrierten Analytiker vom Freudschen Kulturpessimismus ab. Unter dem Anpassungsdruck ihrer Wahlheimat schwenkten sie auf die Moral Majority des amerikanischen Wissenschaftsdiskurses ein, von der aus die Analyse menschlichen Verhaltens aus gesellschaftsmoralischen Gesichtspunkten betrieben wurde.<sup>137</sup> Die Psychoanalyse geriet unter Druck; sie reagiert darauf, indem sie selbst Druck ausübt – auf ihre Betreiber. Peter Schneider spricht vom »Phantasma der Seriosität«, dem sich seine Zunft aussetze.<sup>138</sup> Er hält sie für eine Reaktion auf die wachsenden Verteilkämpfe auf dem Helfermarkt, deutet sie als Form einer »systematischen, institutionellen und sich immer mehr verstei-

135 1982, 269.

136 1988, 13.

137 Gast 1992, 182 ff.

138 Schneider 1996, 97 ff.

nernden Abwehr dessen, um was es im Zentrum der Psychoanalyse eigentlich geht.«<sup>139</sup> Darum nämlich, den sexuellen Wunsch in all seinen Lebensäußerungen zu thematisieren. Die Forderung nach Institutionalisierung der Psychoanalyse entmündigt nicht nur Hilfesuchende. Mit dem angedrohten Regelwerk, der Eingangsprüfung und Erfolgskontrolle für Analytiker, wird der Strom der Wünsche selbst kanalisiert. Auf der Couch, aber auch dahinter.

Wer Ich-Adaptation moralisch einfordert, verhandelt nicht über das Ich, sondern urteilt von gesellschaftlichen Über-Ich-Positionen aus. Das Urteil über die Qualitäten einer Kultur wird ein Urteil über ihre moralischen Werte. Diese Verschiebung lenkt vom wahren Motiv ab, das der Abwehr. Die Ichpsychologie will die Sexualität innerhalb der analytischen Theorie eindämmen. Die Psychoanalyse lehnt den Rock'n'Roll nicht ab, weil er vulgär ist, sondern weil seine Vulgarität ihre eigenen, restaurativen Tendenzen hinterfragt. Die Spannung des Rock'n'Roll ist nicht sublimativ ableitbar, gerade weil er für Aufbau *und* Erhalt dieser Spannung besorgt ist.<sup>140</sup>

Die Spannung steht auch im Widerspruch zur psychoanalytischen Vorstellung der Sublimation als Katharsis, in Kris' Worten: als Neutralisierung triebhafter Energie. »Psychoanalytiker schreiben wenig über Musik«, bemerkt Christoph Zimmermann, »und wenn, dann fast immer nur über die ›hohe‹, ›ernste‹ Musik der vergangenen Jahrhunderte. Dieser bürgerlichen Auffassung von Kultur entspricht eine bestimmte Kulturkritik, aber auch eine bestimmte Auffassung von Wissenschaft und Wahrheit.«<sup>141</sup> Bis heute ist die Unterwerfung des Spannenden unter das Beruhigte, des Chaotischen unter das Ord nende, des Rhizomatischen unter das Hierarchische, des Ekstatischen unter das Vernünftige das zentrale Element, das die Psychoanalyse von einer Kultur verlangt, die Kunst produzieren möchte.

139 Im Gespräch mit Dani Schönmann, Kulturmagazin, 1993, o.S.

140 Vgl. dazu Stephan Rudas' Kommentar über Freuds Energiemodell: »Wenn Freud über Sexualität gesprochen und geschrieben hat, dann hat er die Triebe gemeint und einen Trieb in Zusammenhang mit Sexualität. Und er hat Vermutungen darüber angestellt, welches Schicksal dieser Trieb im Menschen nimmt. Wenn man das ganz reduktionistisch betrachtet, hat Freud eigentlich ein energetisches Modell entwickelt. Er hat gesagt, es kommt aus uns wie aus einer Quelle. Das Über-Ich dann als Wildbachverbau, kanalisierend. Es ist ein nettes Modell, doch in nichts auflösen tut sich die nicht, diese Energie.« (Gespräch mit dem Autor, 1994)

141 1991, o.S.

Unter solchen Vorzeichen auf einer gestaltenden Regression des Hörers zu bestehen, heisst den Begriff über sein Moment von Reduktion und Rückfall hinaus zu fassen.<sup>142</sup> Es wäre eine Regression im Dienste der Musik zu beschreiben, die nicht über den Abbau von Ich-Strukturen definiert wird, sondern als Verschiebung, Verlagerung, Durchdringung kognitiver Funktionen mit rhizomatischen Reaktionsformen. Der Regressionsbegriff wäre zumindest um das Phänomen zu erweitern, das der Kinderpsychiater René Spitz das coenästhetische Wahrnehmen genannt hat.<sup>143</sup>

Spitz stellt Freuds Primär- und Sekundärprozess das Coenästhetische und Diakritische gegenüber. Mit coenästhetisch meint er die Wahrnehmungen des Nonverbalen, von Schall und Vibration, die beim Erwachsenen durch semantische, diakritische Signale ergänzt, oft ersetzt werden.<sup>144</sup> Das führe dazu, dass die sensorischen Kategorien im bewussten Kommunikationssystem der Erwachsenen verkümmern. Nur bei den »besonders Begabten«, wie er sie nennt, den Künstlern und Schamanen aussereuropäischer Völker, ortet Spitz die Sensibilität für coenästhetische Wahrnehmungen. In einer interessanten Erweiterung des Krischen Regressionsbegriffs schreibt er:

In Gesellschaften, die noch keine Schrift entwickelt haben, bewahren manche Individuen bis ins Erwachsenenalter jene Sensibilität, die der westliche Mensch verdrängt, und können sich ihrer bedienen; oder zumindest können sie oft auf diesen Wahrnehmungsmodus regredieren. Es

142 Es hat mehrere Versuche gegeben, terminologische Alternativen zu entwickeln, nur hat sich keine durchgesetzt. Rauchfleisch nennt etwa die Entdifferenzierung des Ich von Ehrenzweig, die regressive Selbstpassage von Sterba und Müller-Braunschweigs Modell vom kreativen Subsystem des Ich (1986, 158 ff.). Er lobt den Vorschlag der vorübergehenden Entdifferenzierung, weil er »das Schwergewicht nicht auf den Abbau ›höherer‹ Ich-Funktionen und das Auftauchen archaischer primärprozesshafter Inhalte legt, sondern vor allem auf die Labilisierung der normalerweise bestehenden Strukturen des Ich verweist.« (Ebda.)

143 1980.

144 Zimmermann benutzt den Begriff, um Adornos Vorwurf von der ewig stampfenden Jazzmaschine umzudrehen. Die sublimierte Variante des Marschrhythmus, sagt er, ist auch der bürgerliche Metronom-Takt. »Der Rhythmus strukturiert die Musik in der Zeit – und sein Fehlen ebenso. In der abendländischen Tradition wirkt er eher als zwanghaft gefärbtes Ordnungsprinzip, in vielen aussereuropäischen, z.B. afrikanischen und den davon abgeleiteten Musiken (z.B. Jazz und Rock) als selbstverständlicher koenästhetischer Genuss oft raffiniertester Polyrythmik, der das klassisch geschulte Ohr oft verständnislos gegenübersteht.« (Zimmermann 1991, 55)

scheint sich hier um eine Regression im Dienste eines kulturell bestimmten Ich-Ideals zu handeln.<sup>145</sup>

Von allen Ausdrucksformen sei die Musik der Ekstase am nächsten, sagt die Musiktherapie denn auch – wegen ihrer »Verankerung im Unbewussten, Prälogischen und Traumhaften«, ihrer »direkten averbalen Form des Ausdrucks« und der »Fähigkeit, Affekte zu vermitteln – durch Töne, welche die Emotionalität des Hörers stärker als Bild und Wort ansprechen«. <sup>146</sup> Die coenästhetische Wahrnehmung wird von der Psychoanalyse, einem diakritischen Verfahren notabene, das Präverbale genannt. Und mit dem Präverbale hatte Freuds »talking cure« <sup>147</sup> schon immer ihre Probleme. Es drängt sich die Frage auf, ob die Psychoanalyse die Sprache des Unbewussten versteht oder bloss ihre Theorie davon.

### *Regressionen (I): Sprachsound*

Der Rock'n'Roll bedient sich der triebhaften Rede. Schreien und Singen, sich Gehenlassen und bei sich ankommen, *out to lunch* und *back for breakfast* sind ihm dasselbe. Die triebhafte Rede des Rock ist das ekstatische Lallen, die buchstäbliche Auslöschung der Stimme in Sound, der Worte in Klang.

Im Konstrukt von der Regression im Dienste des Ich meint die Psychoanalyse das Nacheinander von Regression und Sublimation; im Rock'n'Roll besteht die Spannung des Gleichzeitigen unvereinbar fort als eine Regression bearbeitende, durch Regression sich durcharbeitende Ausdrucksmacht. Dabei kommen Trieb und Subjekt nicht nur zu einem Ausdruck, sagt Thiessen »sondern die Verkörperungsmacht des Rock lebt davon, Trieb und empirisches Subjekt zu ihrem Recht zu bringen«. <sup>148</sup> Da die Psychoanalyse nicht nur von vorn nach hinten schaut, sondern auch von oben nach unten, operiert sie mit Präfixen, um Vorgänge jenseits des Ödipus in den Begriff zu bekommen.

Geht etwa die Sprache über die Worte hinaus, redet die Psychoanalyse vom Präverbale. Das sagt aber mehr über ihren Ödipuskomplex

<sup>145</sup> Ebda., 155. Als Mittel zu dieser Regression werden dann, für uns nicht überraschend, die im letzten Kapitel diskutierten Ekstasetechniken genannt (ebda.).

<sup>146</sup> Floru et al. 1977, 5.

<sup>147</sup> So nannte sie Berta von Pappenheim, eine von Freud's ersten und brilliantesten Analysandinnen (siehe weiter unten im Text).

<sup>148</sup> Thiessen 1981, 131.

als über die Ekstase. Regression im Dienste der Musik heisst, dass die Regression erlebt und kommentierend durchgearbeitet wird. »Language is a virus from outer space«, zitiert Laurie Anderson William Burroughs, nimmt seine Stimme auf Band auf und streicht es über die Tonabnehmer ihrer elektrischen Geige. Rock als Erzählweise erzeugt Regressionen und denkt darüber nach, besser noch: Er singt davon. Die Schreie der Sänger beginnen, wo die Sprache aufhört.

**Die Stimme als Geräusch** Für die Psychoanalyse stehen Schrei und Geräusch am Anfang, nicht am Ende. Das Kind schreit, dann lernt es dieses Schreien zu modulieren, gezielter einzusetzen. Das eigene Schreien wird als Sound wahrgenommen, von aussen kommend. Das löst zunächst Angst aus, vermutet Heinz Kohut.

Zu den äusseren Geräuschen, mit denen die schwache infantile Organisation konfrontiert wird, gehört auch das eigene Schreien des Kindes. Wir müssen annehmen, dass die Erfahrung des eigenen Schreiens zunächst noch nicht als zum Selbst gehörend erkannt wird; das Schreien ist nicht gewollt, sondern automatisch und tritt bei Frustration durch Hunger auf. Es kann gut sein, dass die bedrohliche Qualität primitiver Töne durch diese frühe psychologische Assoziation gesteigert wird.<sup>149</sup>

Kohut gesteht hier ein, was er anderswo verschweigt: Dass die psychoanalytischen Beschreibungen präverbaler Prozesse auf Spekulation beruhen. Das gilt ebenso für die musikalische Entwicklung. Ihr hypothetischer Charakter, sagt Udo Rauschfleisch, liege im Betrachtungsgegenstand der Psychoanalyse begründet. Die frühkindlichen Entwicklungsbedingungen lassen sich selbst bei sorgfältiger Verhaltensbeobachtung nur bedingt erschliessen. Es wird vom Erwachsenen rückgeschlossen.<sup>150</sup> Kohut schliesst vom Schreckgeräusch kleinkindlichen Brüllens auf die Sublimierung des Gesangs.

Musik entwickelte sich demnach nicht aus dem Geräusch heraus, sondern als Reaktion darauf. Das Geräusch, schreibt er an anderer Stelle, sei für das kleine Kind »eine chaotische, bedrohliche Erfahrung« und als solche nicht zu bewältigen. Linderung dieser Vernichtungsangst

149 Kohut 1977b, 122.

150 1986, 31 f.

erfolge »durch die formalen Aspekte der Musik, die das entwickelte, musikalische Ich in die Lage versetzen, diese präverbalen Geräuscherfahrungen zu meistern.«<sup>151</sup> Musik als Geräuschabwehr.

Als Vorbild dienen dem Kind die Wiegenlieder der Mutter, die Laute in Worte, Angst in Musik überführen. Udo Rauchfleisch:

Der wichtigste Faktor in der sprachlichen Kommunikation zwischen Mutter und Kind liegt in der Sprachmelodie, in der sich die gefühlsmässige Grundlage der Interaktion artikuliert. Das Singen von Liedern, oft verbunden mit wiegenden Bewegungen, wird zum Paradigma einer Sicherheit vermittelnden, Befriedigung aller Bedürfnisse garantierenden, allumfassenden Beziehung.<sup>152</sup>

Dass Musik Angst überwindet, wie Kohut und andere Psychoanalytiker sagen, klingt plausibel. Nur ist damit noch nicht gesagt, ob man von Abwehr der Angst oder vom Umgang mit ihr sprechen soll. Wird das Geräusch in Musik überführt, um die Angst zu bannen, oder wird die Angst Musik, indem diese zum Geräusch wird? Indem die Psychoanalyse Geräusch und Musik – und damit implizit: Sound und Sprache – voneinander abhebt und das eine als die Überwindung des Anderen deklariert, kann sie den Umkehrprozess nur regressiv, präverbal interpretieren. Während für sie der Musikgenuss das Resultat einer hochformalisierten Ich-Abwehr darstellt. Genuss verstanden als das bürgerliche, still ergriffene Lauschen. Genuss als Reaktion auf die sublimierteste Übersetzung von Schrei in Musik, Sound in Sprache.

**Shattered** Der Rock'n'Roll erzeugt nicht Genuss, er verschafft Lust. Seine Regression nimmt in Kauf, dass Sprache sich abhanden kommt. Pattison hat auf die Solipsismen von Rocktexten hingewiesen, die Liebe des Genres für Nonsense-Silben, Lautmalereien, absurde Wortwiederholungen.

Diese Liebe ist nicht nur unbeschwert. »The vulgar rocker takes his solipsism to its limit and rejoices in the conclusion that language is meaningless. He doesn't care if his words make objective sense and in fact is pleased when they don't.«<sup>153</sup> Als Beispiel zitiert Pattison unter anderem

151 Kohut 1977a, 202.

152 1986, 34.

153 1987, 181.

Iggy Pop, doch das Beispiel ist ebenso ein Beleg für die These wie ihre Hinterfragung. »I keep my good friend on video tape«, singt er.

Lonely? Ha, What does it mean? Who, me? Ha!  
 Bang bang – I got mine  
 Bang bang – and you are next in line  
 Bang bang – and that's all it means, man  
 (»Bang Bang«, 1981)

»The character described by Freud as a narcissist is for the rocker a zombie«, merkt Pattison zu der Stelle an.<sup>154</sup> Das ist richtig, nur: Wenn der Erzähler die Mechanisierungstendenz nicht nur beschreibt, sondern in der Beschreibung deutet, kann ihm nicht egal sein, was er sagt.

Der Widerspruch hat damit zu tun, dass Pattison, wie viele andere, den Text liest, aber nicht hört. »I try to be as visually evocative as possible in my songs because that's what turns me on«, sagt Iggy Pop über seine Arbeit.<sup>155</sup> Man muss sich erst vergegenwärtigen, wie er dieses Stück vorträgt. Alles klingt falsch daran, die synthetischen Streicher, das schleimige Chuck-Berry-Gitarrensolo, der verfremdete Nachhall der Stimme. Geheuchelte Erregung, in Sound-Codes überführt. Das »that's all it means« im Refrain wird doppeldeutig durch seinen Vortrag; tatsächlich klingt die Musik leer, simuliert, pornographisch. Iggy Pops Bariton kippt in lärmige Aufgeräumtheit, doch sie wirkt künstlich wie das Lachen, das er sich abpresst. Bang bang, die Kopulationsmetapher, wird onanistisch vorgetragen. Was gesagt wird, löst sich auf in dem, wie es gesungen wird. Am Ende der Wörter sind dann die Sounds. Sprachlosigkeit wird tönend abgebildet, Sprache in den Sound verlängert.

Wovon die Psychoanalyse sich wegbewegt, darauf steuert der Rock'n'Roll zu. Er bejaht, was sie nur mit negierenden Präfixen benennen kann: unbewusst, vorbewusst, präödpal und die Bezeichnung der Sprachlosigkeit selbst: präverbal. Der Begriff stammt aus der Entwicklungspsychologie, doch nur in der psychoanalytischen Verwendung haftet ihm das Endgültige an. Mit dem Präfix wird die terminologische Verantwortung für das zu Benennende zurückgewiesen. Der Psychoanalyse ist alles Präödpale suspekt, weil sie Sprachlosigkeiten nur über die Sprache zu verhandeln bereit ist. »Talking Cure« nannte Freuds brillante Patientin Berta von Pappenheim die Psychoanalyse, und Freud

154 Ebd., 180.

155 Gespräch mit dem Autor, 1986.

gab ihr sogleich recht. Zwar produziert der regredierende Analysand ununterbrochen Körpersignale oder das auffällige Fehlen derselben; auch seine Stimme ist Sound im Behandlungszimmer, aber der Sound wird gestisch nicht eingelöst.<sup>156</sup> Und was dann zählt, ist nicht der Sound, sondern Sprache.

Trotzdem bestehe ein Bezug der improvisierten Musik zur psychoanalytischen Situation, schreibt Christoph Zimmermann in seinem Essay über freie Assoziation und freie Musik. In beiden Fällen ortet er eine Regression als Widerstand gegen eine andere. In der Psychoanalyse sei Regression, symbolisiert in der horizontalen Position des Analysanden, »die Voraussetzung zur Überwindung des regressiven Terrors der Neurose«. Bei der improvisierten Musik hält er »eine sozusagen spielerische Regression, im Dienste des Ich meinerwegen«, für ihre wichtigste Voraussetzung, zugleich auch die Voraussetzung dafür, »der regressiven Unterwerfung unter die Zwänge des konventionellen Musikbetriebes zu entkommen.«<sup>157</sup> Das heisst doch, um es nochmals zuzuspitzen, dass dem regredierten Hörer, wie Adorno ihn definiert, durch ein die Regression durcharbeitendes Regredieren widerstanden wird.<sup>158</sup>

Der Rock'n'Roll hat keine Angst vor Sprachverlust, im Gegenteil.

Shattered, shattered, shidoobey

singen die Stones auf ›Shattered‹ von 1978, ihrem Psychogramm von New York City. Ungerührt listet das Stück die Ekelmomente auf.

Don't you know the crime rate is going up, up, up, up  
To live in this town you must be tough, tough, tough, tough, tough, tough  
You've got rats on the West Side  
And bed bugs uptown – what a mess  
This town's in tatters

156 Die Erkenntnis ist nicht neu, wie die seit den Sechzigern stetig wachsende Zahl von Ekstasekursen und Tanzbefreiungsbewegungen, Massagen-, Gestalt- und Ganzkörpertherapien zeigt; aber was der Psychoanalyse an Körperlichkeit abgeht, fehlt vielen solcher Bewegungstherapien an theoretischer Grundlage. Wo die Analyse den Prozess ins Unendliche verlängert, wird an den Begegnungswochenenden die Läuterung im Blockkurs vorgeführt.

157 1991, 49.

158 Ein Hinweis auf die Produktionsbedingungen: Immer wieder wird das Studio von Musikern uteral erlebt, geradezu sakral, was in diesem Zusammenhang aufs selbe herauskommt (siehe Boyd et al. 1992). Dazu Lindsey Buckingham: »You can have all this fracturing in the band and crap going on around the business side, but when you get into the studio, that's like being in church.« (Zit. nach Snow 1992, 47)



I've been shattered  
 My brain's been battered  
 splattered all over Manhattan

Während Jagger seine Monosyllablen abspult, murmelt der Chor unentwegt sein »shattered, shattered, shidoobey«. Das Stück klingt monoton, seine Struktur ist unterentwickelt. Zu Recht liesse sich für einmal sagen: eine mechanische Begleitung. Bass und Schlagzeug klopfen einen reizarmen Beat. Keith Richards Gitarre verzichtet ausnahmsweise auf das erkenntniszeichnende Riff, beschränkt sich auf eine ostinate, zum Gurgeln verfremdete Begleitfigur. »Shattered« heisst: zerstört, vernichtet, in seine Bestandteile zerstampft; shattered können Häuser sein, Flugzeuge, Menschen, Hoffnungen, Gefühle. Bei den Stones ist das einleuchtend: »shattered« und »shidoobey« sind nur ein Komma weit weg.<sup>159</sup>

»Shattered« als emotionaler Zustand liefert die Voraussetzung, ein kaputtes Leben leben zu können. Der Unterschied zwischen »shattered« und »shidoobey« ist ein Unterschied zwischen Realität und Reaktion: In der Wortwiederholung – das »up, up, up« der Verbrechensrate, das »tough, tough, tough« der eigenen Verfassung – wird der Schrecken relativiert durch sarkastische Übertreibung. »I'm in tatters«, singt Jagger und fragt: »What does it matter?« Pattison interpretiert das Stück im Sinne von Fun als letzter Glücksverheissung: »To hear this lyric with its hysterical spondees and colliding internal rhymes is to understand first why people complain about the city and then why they live there.«<sup>160</sup> »Shattered« ist kein Protestsong, sondern eher, um Thiessen zu paraphrasieren, ein Protest durch Bewegung.

In Bewegung ist diesmal nur der Sänger. Er lässt sich durch seine Sprachkürzel treiben, garniert sie mit höhnischen Wiederholungen. Der Protest in dem Stück besteht darin, dass auch kein Protest mehr weiterhilft. Das Murmeln des Chors überführt den Protest in Mechanik. Wie aber der Sänger den Text in Scat, Sprachsound überführt, wird diese Mechanik selbst aufgeweicht. Der Schrecken, von dem das Stück handelt, ist sein Ausbleiben. Die Strophen zählen die Schlagzeilen auf, der Refrain vollzieht sie. »Shattered« bildet nach, was Hans Magnus Enzens-

159 Falls die Anspielung nicht klar ist. »Love, sister, is just a kiss away« (»Gimme Shelter«, 1969). Zu Bruce Springsteens Einschub dieser Zeile siehe den Abschnitt »Guilty With an Explanation« im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

160 1987, 201 f.

berger in seiner Analyse der »Bild«-Zeitung aufgezeigt hat: Dass die Serialisierung des Entsetzens ein Gefühl von Gewissheit vermitteln. Der Schrecken ohne Ende wird zum Schrecken ohne Folgen.

**Am Ende der Sprache** Man kann sich fragen, ob Sprache als Sound, »shattered« als »shidoobey« präverbal im Sinne von regressiv verstanden und ob Musik regressiv im Sinne von präverbal definiert werden kann. »Musik wird meist als regressives Phänomen charakterisiert«, schreibt Zimmermann; »dabei wird das Vor-Sprachliche herausgestellt.« Gemeint ist: Musik löst Gefühle aus, erinnert an Empfindungen aus einer präverbalen Entwicklungsphase, an die Zeiten intensiver Einheit mit der Mutter.

Dabei werde übersehen, »dass das Sprachliche als Signifikantennetz immer schon vorher da war, das Kind in die Sprache auch der Musik hineingeboren wird.«<sup>161</sup> Das Kind wird nicht nur in den Sound hineingeboren, schreibt der englische Entwicklungspsychologe David Hargreaves, sondern es verwendet ihn auch: »Studies of very young babies (up to one week of age) suggest that any sound is more calming than no sound at all.«<sup>162</sup>

So lange die Musik präverbal verstanden wird, kann sie von der Psychoanalyse als regressives Phänomen entsorgt werden. Peter Widmer zitiert Freuds Definition der psychoanalytischen Kur als »Austausch von Worten« und stellt ihr die Musik, zunächst vage, als »das Andere der begrifflichen Sprache« entgegen.<sup>163</sup> Kein Wunder, sagt er, dass die Musik bei der Analyse nicht beliebt ist: »Man vermag in ihr nicht mehr zu sehen, als einen Rückfall ins angeblich Vorsprachliche.«<sup>164</sup>

Um dieses absichtliche Missverständnis zu unterlaufen, schlägt er vor, Musik als postverbal zu definieren. Musik, sagt er, ergießt sich in die Lücken sprachlicher Begrifflichkeit. Ihr Sinn tendiert zum Ekstatischen, nach dem, was in den Begriffen verloren geht, nach dem verlorenen Objekt, nach Unmittelbarkeit und Präsenz.<sup>165</sup> Die begriffliche Ordnung trennt, was ursprünglich zusammengehört, zerteilt und zerstückerelt die Welt des Subjekts, macht sie zu Objekten durch Benennung.

161 1991, 49.

162 1986, 61.

163 1992, 73.

164 Ebda.

165 Ebda., 75.

Musik dagegen »verheisst Befreiung von diesen Einschränkungen, von Benennung, Endlichkeit, Sinn«. <sup>166</sup> Die Verlängerungen des gesungenen Textes über den Rand der Wörter als postverbale Leistung: Sprache wird aufgegeben im Bewusstsein, dass sie existiert; sie wird aber nur aufgegeben, um ihre Bedeutung mit den Mitteln des Wortklangs, der Stockung, der wortlosen Verzierung, zu ekstatisieren.

Die Regression tritt nicht in den Dienst des Ich, sondern das Ich tritt in den Dienst des Coenästhetischen. Regression nicht als Ausfall von kognitiven psychischen Strukturen, sondern als Einfall von irrationalen Erlebnisweisen mit dem Resultat, dass die Wahrnehmung von sich und der Welt sich erweitert, psychedelisch. <sup>167</sup>

Das heisst nicht, dass dieser Einfall nicht strukturiert wird, psychoanalytisch gesprochen: Dass in der Regression kein Durcharbeiten derselben passiert. Widmers Einwand gegen die Zwölftonmusik ist auch ein Vorwurf an die kritische Theorie: dass sie die Kontinuität von Natur, Musik und Mensch ablehnt und an ihre Stelle die Künstlichkeit der menschlichen Natur rückt. <sup>168</sup> Damit entschwinde die Möglichkeit, klagt er, »Musik als Ausdruck von Unmittelbarkeit« aufzufassen. <sup>169</sup>

Das klingt plausibel. Ist es richtig? Wenn irgendetwas klargeworden ist im Laufe dieser Untersuchung, so doch der Befund, dass die musikalische Ekstase eine choreographierte Ekstase ist. Damit wird Unmittelbarkeit eine Frage des Ausdrucks. Unmittelbar meint auch authentisch, und authentisch wird Rock als Erzählweise dadurch, dass er beides, den Ausdruck und seine Inszenierung, psychoanalytisch gesprochen: die Regression und ihre simultan-sublimierte Überführung, hörbar macht.

Ich denke, Unmittelbarkeit hilft hier nicht weiter. Es geht eher darum, Sound im Sinne von Sprachverlängerung nicht als Regression, sondern als Codierung zu betrachten. Anthony Storr zitiert Jacques Lacans Erfolgsformel, wonach das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, und fügt an: »It is equally true to say that the unconscious is structured

<sup>166</sup> Ebda., 77.

<sup>167</sup> William Blakes »Doors of Perception«, haben wir im Kapitel »Rausch und Musik« gesehen, sind Schwingtüren, sie gehen nach aussen und nach innen auf. An den Pforten der Wahrnehmung herrscht Gegenverkehr. Der Besessene ist dann der Geisterfahrer.

<sup>168</sup> Vgl. dazu Rihm (1991, 9), der Adornos ersten und letzten Satz seines »Fragment über Musik und Sprache« aneinanderschneidet. Der erste lautet: »Musik ist sprachähnlich«, der letzte: »Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, in dem sie von der Sprache sich entfernt.«

<sup>169</sup> Widmer 1992, 79.

like mathematics or like music.« Denn: »Both the conscious and the unconscious parts of the mind are concerned with creating new patterns«. <sup>170</sup> Diese Muster fallen dann durchs Zeichengitter des Alphabets. In der Musiknotation, vor allem in den hilflosen Notationsversuchen populärer Musik, wird das Nichtnotierbare vaporisiert; es findet nicht statt. Es ist, als würden Dilettanten eine Musik spielen, über die man, weil man sie nicht notieren kann, auch nicht sprechen kann. »Weil Notenlesen-Lernen in der Tat einer Alphabetisierung gleichkommt, schreibt Musikpsychologie von musikalischen Analphabeten, wo Sound die Körper beschallt und die Musik sozusagen raum- und zeitfrei geworden ist.« <sup>171</sup> Zur Versprachlichung des Gemeinten tritt die Notation des Gehörten.

**Am Rand der Wörter: Lou Reed** Beim Rocker tritt an die Stelle der Notation die Beschäftigung mit technischem Gerät. <sup>172</sup> Kein Musiker macht sie so aufdringlich zum Thema wie Lou Reed. Dass Produzenten wie Brian Eno oder Bill Laswell, Aufnahmefetischisten wie Frank Zappa oder Donald Fagen sich auf Studioteknologie spezialisieren, gehört zu ihrem Berufsverständnis. Dass aber ein Songschreiber wie Reed, der bei seinen Anfängen mit den Velvet Underground die Musik wie das Rauschen der Tonbänder erklingen liess, seine Interviews mit Angaben über Gitarrenverstärker, Aufnahmekabel und Tonabnehmer verstellt, ist ungewöhnlich. <sup>173</sup>

»What good is having this good tone if you don't know how to record it?«, beklagt er sich. »You get the recording done and ask yourself: What happened? Why did I bother? You know you can take the heart out of a musician if you record him. You say, ›here's your record‹, and he says, ›that's not what I sound like‹.« <sup>174</sup> Mir ging das im Gespräch auf

<sup>170</sup> 1993, 187. Über den möglichen Zusammenhang von Unbewusstem, Musikrezeption und Hirnaktivität siehe Hunziker 1990, 73.

<sup>171</sup> Scherer 1983, 152.

<sup>172</sup> Jeder Gitarrist, der es sich leisten kann, hält sich einen oder mehrere Spezialisten zur Wartung und Entwicklung seiner Instrumente. Das amerikanische Jazzmagazin »Downbeat«, aber auch »Musician« und andere Publikationen, die Fachzeitschriften für einzelne Instrumente sowieso, bestücken ihre Musikerportraits mit Fragen zum Equipment. Da Sound nicht notierbar ist, versucht man über seine Geräte an ihn heranzukommen.

<sup>173</sup> Siehe dazu auch Martin 1989, Diedrichsen 1992.

<sup>174</sup> Gespräch mit dem Autor, 1991.

die Nerven, ich konnte den technischen Details keine Information entnehmen, die für Musik und Texte relevant waren.<sup>175</sup> Es kam mir als Abwehrmanöver vor, vorsätzliche Enttäuschung von Gesprächserwartungen, als wolle Reed die poetische Pose unterlaufen, indem er sich als Handwerker ausgab.<sup>176</sup>

Dabei besteht gerade er heute darauf, ein Dichter genannt zu werden. Er hat einen Text- und Aufsatzband herausgegeben<sup>177</sup>, tritt bei Lesungen auf, schmückt sich mit literarischen Vergleichen, spannt mit der Performerin Laurie Anderson zusammen, lässt sich von Paul Auster abfilmen. Früher Rock'n'Roll-Animal, heute Literat. Lou Reed ist geworden, wen Lou Reed immer hasste.<sup>178</sup>

Sein aggressives Selbstbewusstsein kontrastiert mit der Fragilität seiner Texte. Seine Songs seien als Versuch zu werten, sagt er, den amerikanischen Roman zu schreiben. Daran sind auch Bescheidenere ge-

175 Victor Bockris kommt in seiner Biographie zu einem anderen Schluss (1994). Er deutet Reeds Manierismen als Ausdruck psychischer Verkümmern, gewissermassen das Residualsyndrom jahrzehntelanger Exzesse. Sie gehen zurück auf die 24 Elektroschock-Applikationen, die ihm im Sommer 1959 auf Geheiss der Eltern verabreicht wurden. Ziel war, den jungen Louis in die Normalität einzubinden. Reed kommentierte später, die Schocktherapie habe bloss ein gesteigertes Interesse an der Elektrizität bewirkt.

176 Der Trost dabei ist, dass er anderen dieselbe Tour aufzwingt: »Forty-five minutes into the interview, I think I may finally have broken the ice«, kommentiert der britische Korrespondent von Mojo den Beginn des Interviews (Hoskyns 1996, 59 ff.).

177 »Between Thought and Expression« (1991); der Band weist ihn als begabten Essayisten und, wie die Gespräche mit Hubert Selby und Václav Havel zeigen, aufrichtigen Interviewer aus.

178 Der Chronist von »Walk on the Wild Side« wirbt mit dem Slogan für eine Motorradmarke. Der apolitische Spötter engagiert sich für amnesty international, spielt für Nelson Mandela. Der Verächter des allzu Konzeptuellen sucht die Beziehung zu Laurie Anderson, die Musik ausschliesslich konzeptuell, das heisst medial einsetzt. Der Sänger, der einmal behauptete, als schwuler jüdischer Intellektueller an der Nadel verkörpere er alles, was Amerika hasse, lebt heute drogenfrei auf dem Land mit Zweitwohnung in Manhattan. Er trinkt nicht, praktiziert Tai-Chi, fährt mit seiner Harley Davidson die Gegend ab und geniesst den Sternenhimmel über New Jersey, den er früher, wie er sagt, nur aus dem Planetarium kannte. Auch Diedrichsen ist diese Verwandlung aufgefallen. »Vielleicht muss einer, der früher vom Reiz der Tabuverletzung einen Teil seiner Propaganda bezog, in dem Moment, wo er ein System, dauerhafter als Erz, errichtet hat, bigott die Tabuverletzung um jeden Preis verhindern«, vermutet er. Lou Reeds »bürgerliche Ordnungsliebe bei gleichzeitig haltlosester Begeisterung für alles, was verboten ist, um eben das schliesslich wieder in ein System der Ordnung zu überführen, aus der er kommt, also der Zwang, sich als Kind der Ordnung für die Unordnung auszusprechen, um sie anschliessend der Ordnung wieder zuzuführen«: Dies sei, schreibt er, »ein bei ihm ausgearbeitet vorliegendes Problem« (Diedrichsen 1989, 98).

scheitert. Reed schreibt nicht den amerikanischen Roman, er liefert die Marginalien. Erzählt vom Überleben nach der Intensivstation, blickt auf Sally, die nicht mehr hochkommt (›Sally Can't Dance‹), auf Mathilda, die mit blauen Lippen auf der Strasse liegt (›Street Hassle‹), er redet von den Schwulen an der ›Halloween Parade‹, die jedes Jahr weniger werden. Singt von Abgetörnten und Durchgedrehten, Transvestiten und Junkies, geprügelten Kindern und Huren und einsamen Polizisten und was in New York sonst noch auf die Strasse muss.

Er selbst hat überlebt und singt davon. Seine Lieder handeln von Heroin und Speed und Krebs, Homosexualität und Bisexualität, Mord, Selbstmord und den blassblauen Augen des Lovers. Der Schrecken in den Geschichten wird wie eine Agenturmeldung überbracht. »Es passiert immer das Schlimmste«, hat ein Journalist einmal über ihn geschrieben, »und man singt auch noch mit.«<sup>179</sup>

Reed kontrastiert die Selbstverzehrung seiner Figuren mit einem achtlosen Vortrag. Er singt von jedem, als wende er sich von ihm ab. Je stärker die Gefühle, desto sachlicher die Erzählung. Oder die Intensität wird übertrieben, in verlogenes Vibrato überführt. Dann wieder wird Grausiges bloss aufgelistet, die Details sachlich wie ein Obduktionsbefund.

So hat es Reed von Anfang an gehalten, als er sich in den Sechzigern mit seinem Mitstudenten Sterling Morrison, dem walisischen Avantgardisten John Cale und Maureen Tucker zusammentat, der Minimalschlagzeugin aus Long Island. Sie nannten sich The Velvet Underground, nach einem Groschenroman, und machten aus dem Schrecklichen Musik.

Während die Hippies an der Westküste Blumen warfen, intonierte das Quartett in New York seinen Sound in schwarz und weiss. Die Velvet Underground haben an der Schmerzgrenze musiziert. Damals entwickelte Lou Reed das Erzählmittel dramaturgischer Kontraste: Je schrecklicher die Geschichte, desto kühler die Erzählung; die falschen Worte zur richtigen Zeit; alles Wichtige weglassen. Und schliesslich: Was man nicht sagen kann, davon soll man spielen.

Die Velvet Underground handelten in ihrer Musik Verbote ab, das ist oft gesagt worden. Ihre neurotischen Miniaturen erzählten von der Amphetamin-Nacht des Samstagabends und der Paranoia am Sonntagmorgen, von Peitsche und Pelz, von Männern als Frauen, Frauen überein-

179 O.Q.

ander, von Huren, Tunten, Transvestiten, von Fixern, die warten und Dealern, die warten lassen – von Abhängigkeiten in allen Formen.

Darüber wurde vergessen, wie konsequent die Gruppe die Übertretung des Verbotenen selbst mit Verboten belegte. Obwohl die Amerikaner in der Band Blues-Enthusiasten waren, blieben Blues-Licks bei Busse untersagt. John Cale, der Europäer, hatte eine klassische Ausbildung genossen, traktierte aber seine Viola gegen den Strich, war mehr an Clustern, dröhnenden Soundklumpen denn an Melodien interessiert.<sup>180</sup> Lou Reeds Liebe galt den schwarzen Doo-Wop-Sängern; sein näselnder Gesang klang nach dem Gegenteil. Maureen Tucker spielte zuhause zu explosiven Bluesnummern, Bo Diddley, Howlin' Wolf; mit der Band hielt sie sich an Basspauke und Toms, schlug nur das Nötigste, ein dumpfes Trommeln.

Es resultierte eine Musik, deren Kontraste den Extremen gerecht wurde, von denen sie handelte. Bis heute übertrifft die Wirkung der Velvets-Kompositionen ihre Inszenierung. Ausfälligkeiten wie ›European Son‹ oder ›Sister Ray‹, eine kreischende, 17 Minuten dauernde Variation über ein ostinates Riff, faszinieren nicht durch das Chaos in der Ausführung, sondern durch ihre Geschlossenheit. Umgekehrt gehen Reeds Balladen nicht deshalb unter die Haut, weil sie so schön sind, so kühl, sondern weil der Sänger dabei so schreckliche Dinge erzählt. Im Schönen das Schreckliche, im Schrecklichen das Schöne, das ist die unangenehme Botschaft, die uns die Velvet Underground hinterlassen haben. Der Rock'n'Roll verspricht Wunscherfüllung und lügt dabei; die Velvet Underground belegen, dass es nur Wünsche gibt, niemals Erfüllung.

Lou Reed sei der Raymond Chandler des Rock, hat Gavin Martin einmal geschrieben.<sup>181</sup> Chandler war ein Meister des Lakonismus gewesen, der beiläufigen Art, mit der das Schreckliche Alltag wurde. Von ihm hat Lou Reed alles gelernt, was ein Literaturstudent mit Gitarre vergessen muss, um Rock'n'Roll zu produzieren, Literatur unter Strom. Wie Chandler wollte Reed den amerikanischen Roman schreiben, und wie er dachte er von oben und schrieb von unten. Neben William Burroughs, Hubert Selby, Jr. und Delmore Schwartz war ihm Raymond Chandler am Wichtigsten.

180 Ich komme im Kapitel »Deuten und Erleben«, im Abschnitt »Rein ins Heartbreak Hotel«, auf John Cale zurück.

181 Das hat ihm sicher gefallen. »If you're going to talk about the greats«, hat Reed in den Mittsiebzigern bemerkt, »there is no-one greater than Raymond Chandler.« (Zit. nach Doggett 1991, 120)

Gemeinsam ist beiden ihre erzählerische Haltung. »To achieve power without losing subtlety«, schreibt Chandler in einem Brief über seine Arbeit, »that's the problem of writing, I think«. <sup>182</sup> Die These ist, dass im Rock als Erzählweise beides, Subtilität und Wucht, über das Wechselspiel von Sprache und Sound abgehandelt wird. Ich möchte sie an Lou Reeds berühmtesten Song überprüfen, seiner Demontage der »Me Decade«, eines Jahrzehnts, das eben begonnen hatte, als das Stücke erschien: »Walk on the Wild Side« von 1972. <sup>183</sup>

Holly kam aus Miami in Florida, heisst es da, kam per Autostop durch die USA, zupfte sich die Brauen, rasierte sich die Beine, der Er wurde eine Sie und sagt, »Hey baby, take a walk on the wild side«. Candy kommt aus Long Island, in den Hinterzimmern treibt sie's mit allen und lässt sich doch nicht treiben, »she never lost her head / even when she was giving head«. Little Joe der Zuhälter, der hier kassiert und dort garniert, auch er ist in New York, der Stadt, in der man sagt: Hey baby ... Und Jackie ist wieder voll auf Speed und hält sich für James Dean, dann kollabiert sie, ein Valium hätte's eher gebracht, »then I guess she had to crash / valium would have helped that bash«. <sup>184</sup>

Jede Strophe eine Geschichte, jede Geschichte ein Kampf zwischen den Geschlechtern, manchmal innerhalb derselben Person; »shaved her legs and then he was a she«. Der Text nennt nur die Charaktere, die Orte und verstoßenen Handlungen. Beschränkt sich auf Substantive und Verben; das einzige Adjektiv ist das »wild« im Titel, an das eh niemand glaubt, so wie der Sänger es singt.

182 Zit. nach Gardiner et al. 1984, o.S.

183 Reeds Kommentar: »They were going to make a musical out of Nelson Algren's »A Walk on the Wild Side«. When they dropped the project I took my song and changed the book's characters into people I knew from Warhol's Factory. I don't like to waste things.« (1991, 42) Auf »Take no Prisoners«, dem berüchtigtem Livealbum von 1979, wird in der Aufführung des Stücks seine Geschichte erzählt und dadurch die Aufführung verhindert. »I know you wanna hear your favorite«, spottet Reed zu Beginn seiner Meta-Version, aber bis zuletzt wird nicht das Stück aufgeführt, sondern seine Fussnoten.

184 Holly Woodlawn, Little Joe D'Allessandro, Candy Darling, Joseph Campbell (The Sugar Plum Fairy) seien, so der Reed-Biograph Peter Doggett, »Warhol's second wave of superstars«. Die dergestalt Portraitierten »basked in the dubious notoriety [the song] brought them.« Ich verzichte hier, die Reed/Warhol-Connection auszuloten; ich verweise dazu auf Lou Reed und John Cale's Album »Songs for Drella« (1990) sowie auf Bockris et al. 1983 und Theweleit 1994b.



Dem Vortrag entspricht die Erzählhaltung: »I'm trying to stay out of the way and not get hung up on any real emotion at that time«, sagt Reed über seine Arbeit. »Because if I do that, then I lose the whole thing, I know that from experience. And it's not till it's over that I let it catch me.«<sup>185</sup> Reed operiert mit dem Mittel ökonomischer Verknappung in Text und Musik. Komponieren heisst für ihn immer verkürzen:

I edit the music the way I edit the lyrics. If there's a space there, a hole, I think of it as a note, a rhythmic pause. Some other people feel, there is a space, we gotta put something in there. It makes them nervous; they feel nothing's happening, that the listener will get bored.<sup>186</sup>

Dem Text entspricht die Instrumentierung, das knappe Arrangement. Während Lou Reed seine Zeilen spricht, federt er die Akkorde auf der Gitarre, Herbie Flowers Kontrabass klettert die Saiten hoch und wieder runter,<sup>187</sup> hinten ziehen Mick Ronsons synthetische Streicher vorüber: Nachtclub-Musik.<sup>188</sup> Bei der dritten Strophe werden die Intensitätssurrogate leicht angehoben, ein Gospelchor tritt an, Reed singt »the colored girls go doo do doo do doo«, und die Sängerinnen tun es. Ihre Stimmen drängen sich nach vorn und verhalten.<sup>189</sup>

Das Stück wirkt jetzt statisch geladen. Der Bass beginnt zu pulsieren, der Erzähler tut so, als lasse er sich gehen, sagt »Ha!« und »Awright«, variiert die Endzeilen, bis der Chor ihn wieder ablöst. Der Chor singt ergriffen, was der Sänger ihm vorschreibt: »the colored girls go...«. Die schwarzen Sängerinnen als Intensitätslieferanten, benutzt und ihre Benutzung beschrieben. Der Erzähler diktiert dem Chor einen Kommentar, der wortlos sagt, dass es nichts zu sagen gibt: »Doo do doo do doo«.

Erst am Schluss kann das Tenorsaxophon von Ronnie Ross aus der gebremsten Atmosphäre ausbrechen und spielen, was die Figuren empfinden. Doch kaum hat er losgelegt, wird der Song schon ausgeblendet. Die Figuren von ›Walk on the Wild Side‹ sind, kaum verschleiert, die Hänger und Superstars der Warhol-Entourage. Der Song widmet sich ihrer Mischung aus Verzweiflung und Arroganz, er hat den Wider-

185 Gespräch mit dem Autor, 1991.

186 Ebda.

187 Parallel dazu grundiert er den Takt mit dem elektrischen Bass. Sein doppeltes Bassspiel ist seine Idee gewesen und hat den Song mit definiert.

188 Siehe die Liner Notes von Rob Bowman zur Anthologie »Between Thought and Expression« (1992).

189 »The Thunder Thighs« heissen sie auf der Platte; ihre Namen werden nicht genannt.

spruch seines Titels zum Inhalt. Der Vortrag selbst verweigert sich der Forderung des Refrains. Der Text beschreibt die Versuche der Protagonisten, frei zu werden, jemand anderer zu sein, durchzuhalten, den Kopf nicht zu verlieren. Die kühle Musik lässt sie scheitern, schlimmer noch: überführt ihre Ausbruchsversuche in noch eine Pose.

Das Stück hat etwas Intimes, trotz seines Voyeurismus. Doch »how private could it really be?«, gibt Reed sofort zurück. »All private things have an universal resonance to them, for everybody. We're all essentially the same. So private stuff isn't that private. There's nothing new to write about.«<sup>190</sup> Die Frage ist, wie man schreibt. Lou Reed spricht von Rewriting, einem Prozess, bei dem Song und Musik auf die Essenz eingekocht werden. »Walk on the Wild Side« handelt von der Schwierigkeit, Gefühle zu haben und inszeniert sie, indem es die Codes für musikalische Emotion in Showbiz-Routine überführt. Verzweiflung erstarbt in Coolness. Indem sich Reed eines Kommentars enthält, verrät er seine Figuren nicht,<sup>191</sup> er fragt nur: Warum seid ihr so kühl, wenn ihr euch so wild aufführt? Vordergründig wird seine Aufforderung ja befolgt, einmal die wilde Tour zu probieren: Holly wird zum Transvestiten, Candy treibt's mit jedem und jeder, Little Joe mischelt und kassiert, Jackie dreht auf und bricht zusammen.

Aber die Ausbrüche bleiben ohne Folgen, kleine Episoden und Rollenspiele, am Schluss ein Achselzucken. Sogar die Exzesse sind banal geworden. Es geht hier also nicht um Regression, sondern um gescheiterte Regression. Der Erzähler hört auf den Beat. Er hört sich singen. Aber er bringt das eine nicht mit dem anderen zusammen. Ihm ergeht es wie seinen Figuren.

Sometimes I have a specific melody and I'm writing to that in my head. My mind just knows that rhythm. It's the rhythm I'm worried about. The melody, the singing I can make fit. That's why my phrasing is the way it is. I can make pretty much what I want. Once in a while I do a lyric and I get to this part where in my mind it's clear as a bell, but physically I can't do it. It's like impossible, physically impossible.<sup>192</sup>

190 Gespräch mit dem Autor, 1991.

191 Das ist bei der bereits erwähnten Liveversion des Stücks auf »Take no Prisoners« anders: Hier wird der Song, der längst zur Ikone gefroren ist, entmythologisiert durch Denunziation. Reed zieht über Joe D'Allessandro, Candy Darling und all die anderen Typen der Warhol-Factory her.

192 Gespräch mit dem Autor, 1991.

Lou Reed setzt den Gospelchor nicht ein, weil er nicht mehr weiter weiss, sondern weil er nicht mehr weiter kann; die Wortlosigkeit führt das Scheitern vor, die Innigkeit ihrer Aufführung tröstet darüber hinweg.

Nur eine der Figuren darf etwas näher ran. Die vorletzte Strophe:

The Sugar Plum Fairy came and hit the streets  
 Lookin' for soul food and a place to eat  
 Went to the Apollo  
 You should've seen 'em go go go  
 They said hey, Sugar  
 Take a walk on the wild side

Im Apollo, dem Konzertsaal in Harlem, haben die schwarzen Soul und R'n'B-Sänger gesungen.<sup>193</sup> Sugar sucht Soul Food, aber auch was für die Seele. Geht ins Apollo. Er geht hin, sie gehen los. Dieses *go go go* hat, wie das wortlose Hauchen des Gospelchores, etwas Abschätzig-Anrühiges. So könnte der Besucher von dem Abend erzählt haben, beim Bier mit Freunden: You should've seen 'em! In den Spott mischt sich verklemmter Neid.

Alle möchten auf die wilde Seite, aber keiner kann's ausser den schwarzen Frauen im Chor und den schwarzen Sängern im Apollo-Theater, und die kommen nicht zu Wort. »Walk on the Wild Side« verhandelt Wünsche, die zu Posen erstarren, weil die Einsicht zu sehr schmerzt, die Wünsche könnten versagt werden.

Auch der Sänger würde gern ins Apollo und singen, was er in seinem Kopf hört und wozu ihm nur das lächerliche »Doo do do do doo« einfällt. Was die abschätzig Formulierung von den colored girls nämlich verbirgt, ist Lou Reeds innigster Wunsch: zu singen und sich zu bewegen wie ein Schwarzer. »Don't show any passion«, warnt Reed sein Publikum bei einer Live-Dekonstruktion des Stücks.<sup>194</sup> Auf »I Wanna be Black« von 1978, seiner Hommage an den Gospelprediger Al Green<sup>195</sup> hat er diesen Wunsch auf die krassest mögliche Art formuliert. »I don't wanna be a fucked-up middle-class college student anymore«, singt er. Sondern:

I wanna be black  
 Have natural rhythm

193 Stellvertretend für alle anderen: »James Brown Live at the Apollo«, Volume 1 & 2 (1968).

194 Siehe Fussnote 189.

195 Siehe den Abschnitt über New Orleans im Kapitel »Das Konzert als Ritual«.

»The song is more honesty than satire«, schreibt Pattison trocken.<sup>196</sup> In ›Walk on the Wild Side‹ wird aus ›I Wanna be Black‹ das wortlose Seufzen des Gospelchores: Sound, dem es die Sprache verschlägt. »A lot of it is acting, playing different parts«, sagt der Sänger über seine Arbeit.<sup>197</sup> Er hat seine Rollen verdächtig gut gespielt.

### *Regressionen (II): Traumzeit*

Night time is the right time, singt der Rock'n'Roll. Wer schreibt, zieht sich auf sich zurück. Wer nachts schreibt, kommt sich nahe. Walter Benjamins Erzähler ist im Grunde ein Träumender:

Es gibt nichts, was Geschichten dem Gedächtnis nachhaltiger anempfiehlt als jene keusche Gedrungenheit, welche sie psychologischer Analyse entzieht. Und je natürlicher dem Erzählenden der Verzicht auf psychologische Schattierung vonstatten geht, desto grösser wird ihre Anwartschaft auf einen Platz im Gedächtnis des Hörenden, desto vollkommener bilden sie sich seiner eigenen Erfahrung an, desto lieber wird er sie schliesslich eines näheren oder ferneren Tages weitererzählen. Dieser Assimilationsprozess, welcher sich in der Tiefe abspielt, bedarf eines Zustandes der Entspannung...<sup>198</sup>

Wer nachts arbeitet, träumt nicht; die Produkte seiner Arbeit sind Traumsurrogate. »I buy this concept that the artist's duty is to be the antenna of the culture«, sagt Joni Mitchell. »And by aiming the antenna one has to sit up late at night and think forward, you know, at the risk of great depression. And look the beasts, look the future in the eye and kind of report.«<sup>199</sup>

196 1987, 39. Das trifft nur teilweise zu. Das Stück behandelt nicht nur die Sehnsucht, sondern zugleich die Zuschreibungen, die mit solchen Idealisierungen einhergehen; mindestens die Hälfte von dem, was Reed in dem Song über Schwarze sagt, entspringt den feibrigen Phantasien weisser Rassisten. Das Hinterhältige an dem Song ist, dass er eine Umarmung vollzieht, die einem Würgegriff gleichkommt. Damit schliesst Reed nahtlos an einen berühmten Sketch von Lenny Bruce an, der schon im Titel alles sagt: ›How to Relax your Colored Friends at Parties‹ (1960, zu hören auf Band zwei der »Lenny Bruce Originals«, 1991). Von der Ironie zum Missverständnis ist es nie weit; vielleicht hat Reed deshalb beschlossen, das Stück von seiner Anthologie »Between Thought and Expression« auszuschliessen (»These days Lou is less than comfortable with it and it was his decision to leave it off«, siehe Bowman 1992, 31).

197 Gespräch mit dem Autor, 1991.

198 1977, 392.

199 Gespräch mit dem Autor, 1990.

Dylan denkt ähnlich, aber er denkt vom Schreiben aus. »Most of the time I work at night«, sagte er 1965.<sup>200</sup> Am Morgen dann, dem »jingle-jangle-morning«, wie er ihn in »Mr. Tambourine Man« nennt, nimmt der Song Konturen an.<sup>201</sup> »Music filters out to me in the crack of dawn«, erklärt er.

You get a little spacy when you've been up all night, so you don't really have the power to form it. But that's the sound I'm trying to get across. I'm not just up there recreating old blues tunes or trying to invent some surrealistic rhapsody. [...] It's the sound and the words. Words don't interfere with it. They punctuate it. You know, they give it purpose. [...] And all the ideas for songs, all the influences, all come out of that.<sup>202</sup>

Nachts bleiben die Worte noch Sound, Text und Musik noch eine Einheit, ungeformt, meinetwegen regressiv. »It's very rare that they don't come together«, sagt Dylan über sie. An anderer Stelle präzisiert er: »A lot of times riffs will come into my head. And I'll transpose them with the guitar or piano. [...] I'll wake up with a certain riff, or it'll come to me during the day. I'll try to get that down, and then lines will come from that.«<sup>203</sup>

Dauernd betont er das Intuitive seiner Arbeit. »I'm just writing from instinct«, ist ein häufiger Satz in seinen Interviews.<sup>204</sup> Wenn ihn der Instinkt verlässt, wird's schwierig. »I was trying to do it in a conscious way« sagt er über seine zweite Schaffensphase.<sup>205</sup> »I used to be able to do it in an unconscious way, but I just wasn't into it that way anymore.«<sup>206</sup> Bis heute reduziert Dylan Proben auf ein Minimum, oder er probt extensiv das eine und spielt dann etwas Anderes. Bei Konzerten ändert er Repertoire und Arrangements, übt seine Songs im Studio selten ein und nimmt sie schnell auf.<sup>207</sup> »Another Side of Bob Dylan«, seine

200 Um gleich einzuschränken: »I don't like to think of it as work. I don't know how important it is. It's not important to the average cat who works eight hours a day. What does he care? The world can get along very well without it.« (Zit. nach Miles 1991, o.S.)

201 Dylan soll Teile des Songs in New Orleans geschrieben haben, wo er sich nachts am Mardi Gras herumtrieb. Fast zu schön, um wahr zu sein (Heylin 1991, 91; siehe auch Dylans Ausführungen in »Biograph«, zit. nach Crowe 1985).

202 Zit. nach Williams 1990, 159.

203 Zit. nach Flanagan 1987, 106.

204 Siehe etwa Flanagan 1987, 92.

205 Die mit »Blood on the Tracks« begann und mit »Saved« ein zweites Mal verebbte. Dylan hat sich noch jedesmal hochgerappelt.

206 Zit. nach Heylin 1991, 245.

207 Vergleiche dazu der Kommentar von Richard Thompson, Fussnote 98.

vierte Platte von 1964, entstand in einer Nacht.<sup>208</sup> Die meisten Stücke von »Subterranean Homesick Blues«, »Highway 61« und »Blonde on Blonde« sind frühe Takes. Manchmal lernte die Band den Song spielen, während sie ihn aufnahm.<sup>209</sup> »Regardless of what happens«, kommentiert er den Prozess, »when I do it in the studio it's the first time I've ever done it. I'm pretty much unfamiliar with it.«<sup>210</sup> Dylan arbeitet schnell, weil er dem ersten Einfall folgt, seine einschliessende Energie nicht verlieren will. Geht der Moment vorüber, ist es mit dem Song vorbei. »The saddest thing about songwriting is when you get something really good and you put it down for a while, and whatever inspired you to do it in the first place [...] is never there anymore.«<sup>211</sup>

Auch Sigmund Freud machte seine Aufzeichnungen nachts.<sup>212</sup> Tagsüber hatte er analysiert, korrespondiert, kommuniziert. Jetzt konnte er die Ernte einfahren. Konnte in seine Theorie einpassen, was seine Analysandinnen und Analysanden auf der Couch im Arbeitszimmer an der Berggasse assoziiert, deliriert, halluziniert hatten. »›Couch‹ ist eine der vielen, auffällig vielen Bezeichnungen für das Bett am Tage«, sagt der Zürcher Literaturprofessor Peter von Matt.

Der Gegenstand muss zweideutig sein, sonst produzierte die Sprache dafür nicht immer neue Namen. Das Bett am Tage ist ein Medium des

208 Am 9. Juni 1964. Zu den veröffentlichten Songs nahm Dylan sieben weitere Stücke auf, darunter eine erste Version von »Mr. Tambourine Man«.

209 Dasselbe gilt für die Konzerte. Als ich ihn bei seinem dritten Basler Konzert hörte (am 12. September 1987), hatte er eben drei – sehr umstrittene – Auftritte in Israel gegeben, jeder von ihnen mit einem anderen Repertoire (siehe Bob Spitz' Einführung in seine zweifelhafte Dylan-Biographie, 1989). Das Basler Konzert war wieder anders; gut war es nicht. Zum vierten Mal mussten Tom Petty und die Heartbreakers, Dylans damalige Begleitgruppe, ein paar Dutzend ungeübte Songs auf der Bühne lernen. Auch als Dylan mit Ron Wood und Keith Richards auf die Live Aid-Bühne von Philadelphia kletterte, beschloss er im letzten Moment, sein Repertoire zu ändern. Zuvor hatte er mit den beiden zwei Tage lang die unterschiedlichsten Songs ausprobiert, die eigenen und die der Stones. Dennoch geriet der Auftritt zum Desaster, zumal die drei ziemlich betrunken waren und sich auf der Bühne nicht hören konnten. »We came off looking like real idiots«, musste sich Wood eingestehen (zit. nach Heylin 1991, 401; siehe auch Ron Woods Ausführungen in Bauldie 1988, 159 ff.).

210 Zit. nach Flanagan 1990, 109.

211 Ebda., 93. Schnelle Arbeit verlangt nach Improvisation, und die, schreibt Raymond Chandler, verlangt hohes Formbewusstsein: »Naturally rapid work has a large element of improvisation, and to make an improvised scene seem inevitable is quite a trick.« (Zit. nach Gardiner et al. 1984, 73)

212 Siehe Zimmermann 1991, 57.

Tagtraums; keine *Via regia* zum Unbewussten,<sup>213</sup> aber immerhin ein kleiner Lift. Darauf reagiert die Sprache nervös, mit stets neuen Bezeichnungen. Die Psychoanalyse fixiert das Bett am Tage sprachlich ein für allemal zur ›Couch‹. Als würde der Gegenstand damit eindeutig. Man darf sich beim Analytiker nicht auf das Sofa legen, nicht auf die Chaiselongue, nicht auf das Kanapee, nur auf die Couch. Die Couch kuschelt, und Kussheln ist verboten.<sup>214</sup>

Nachts wird die Couch zum Bett und der Deuter zum Überwältigten. Nachts fährt der Lift des Unbewussten in den Keller. Nachts ist es draussen dunkel, innen hell, draussen ruhig, innen heftig. »The nights are always brighter than the days«, singt Dylan auf ›Seven Days‹.<sup>215</sup> Trägerischer Friede. »Some songs are best written in peace and sung in turmoil«, wir haben ihn gehört.

**The ghost of electricity** Auf dem Stück ›Visions of Johanna‹,<sup>216</sup> insbesondere der akustischen Version vom 26. Mai 1966, live aufgeführt in Manchester,<sup>217</sup> tut er beides: Mit entrückter Stimme singt er einen Song der Verzückung. Man hört erst die Gitarre, zwischen den Strophen ein bisschen Mundharmonika, sonst nur die Stimme und den dunklen Raum dazu. Die Stimme füllt ihn; aber wenn Dylan nicht singt, nimmt man hinter den Pickings der Gitarre die Stille wahr, das schweigende Publikum. Dylan deutet diese Stille in den ersten Zeilen:

Ain't this just like the night to play tricks when you're trying to be so quiet?  
We sit here stranded, though we do our best to deny it

213 Natürlich eine Anspielung auf Freud, der den Traum als »*Via regia* zum Unbewussten« bezeichnet hatte.

214 1988, 11.

215 Der Song entstand 1975 oder 76, wurde von Ron Wood gecovered und später durch Joe Cockers sehr schöne Version von 1982 bekannt. Dylan nahm ihn nie im Studio auf, er sang ihn bloss fünfmal während der zweiten Rolling Thunder Tournee, dann lange nicht mehr; eine dieser Live-Versionen erschien auf »The Bootleg Series 1–3« von 1991 (siehe Bauldie 1991, 52 f.).

216 Das Stück wurde erstmals aufgenommen am 16. Juni 1965, es war die letzte Session mit dem Produzenten Tom Wilson. Damals hiess ›Visions of Johanna‹, je nach Quelle, ›Freeze Out‹ oder ›Seems like a Freeze Out‹ (Williams 1990, 173). Dylan spielte den Song noch einmal, am nächsten Abend in London. Er sollte ihn in den folgenden zehn Jahren nur zweimal aufführen, 1973 und am 18. April 1976 in Lakeland (Williams 1990, 78).

217 Nachgereicht auf »Biograph« von 1985, der ersten von bisher zwei grossen Dylan-Retrospektiven; in den Liner Notes wird irrtümlicherweise London als Auftrittsort angegeben.

Die Eröffnung »warns us that the lyric's terms of reference are the unreliability of terms of reference«, schreibt Aidan Day.<sup>218</sup> Der Song beschreibt die Visionen und besingt den Versuch, diese in Worte zu fassen. »How can I explain?«, fragt Dylan in der zweiten Strophe.

Oh, it's so hard to get on  
And these visions of Johanna, they kept me up past the dawn

Die Phrasierung ist präzise, doch die Vokabeln klingen gedehnt, schläfrig. Man nimmt beides wahr, die Visionen und den Widerwillen, sie zu artikulieren. »It's an hour-of-the-wolf-song. It comes up out of some back-room of the soul. Dylan's smoky voice wraps around those long, long lines«, schreibt Mike Nicholl.<sup>219</sup>

Cameron Crowe spricht von den »other worldly quality« dieser Version,<sup>220</sup> Paul Williams findet, die akustischen Aufführungen dieser Zeit »sound like Dylan is singing straight from dreamtime«. <sup>221</sup> Als müssten sich die Worte gegen ihren Sound, das Gesagte gegen das Gemeinte durchsetzen. Wie wenn ein Traum erst vergessen und plötzlich wieder erinnert wird. ›Visions of Johanna‹ mit seinen halb-wachen Bildern, dem flackernden Licht, ist ein Song über das Helle im Dunkeln.

Lights flicker from the opposite loft  
In this room the heat pipes just cough  
The country music station plays soft  
But there's nothing, really nothing to turn off

Was René Spitz unter coenästhetischer Wahrnehmung versteht, den regressiven Wahrnehmungsbereich des Sehens, Hörens, Spürens und Schmeckens, ist hier beschrieben. Die erste Strophe schafft das coenästhetische Umfeld, in dem der Erzähler seine Reise jenseits des Realitätsprinzips antritt. »The visions of Johanna conquer my mind« endet die erste Strophe, »[they] have now taken my place« die zweite, »they kept me up past the dawn« die dritte. Zuletzt sind die Visionen

218 1989, 113.

219 1989, 123.

220 1985, o.S.

221 1992, 201.



bloss noch Erinnerung und die Erinnerung das einzige, was bleibt. Die letzten Zeilen:

The harmonicas play the skeleton keys and the rain  
And these visions of Johanna are now all that remain

»It's so hard to get on«: Seit seiner ersten Aufführung ist ›Visions of Johanna‹ als Drogensong herumgereicht worden.<sup>222</sup> Es braucht wenig Phantasie, um Johanna in Marihuana umzudeuten und Metaphern wie »the ghost of electricity howls in the bones of her face«, die kaleidoskopartig vorüberflashingen Bilder wie »Jewels and binoculars hang from the head of the mule« oder »inside the museum, Infinity goes up on trial« zu Halluzinationen umzudeuten.

Dylan hat solche Interpretationen immer zurückgewiesen. »I never have and never will write a drug song«, kündigte er das Stück am nächsten Abend an.<sup>223</sup> »It's just vulgar to think so.«<sup>224</sup> Die Verkürzung daran, die Dylan vulgär findet: Mit der Zuschreibung wird die Inspiration auf chemische Wirkstoffe reduziert.<sup>225</sup> Musik und Drogen sind ubiquitäre Ekstasetechniken, sie beeinflussen und interpretieren sich gegenseitig. Drogen zerdehnen oder komprimieren die Musik, die Musik reflektiert die Drogenerfahrung. Bei ›Visions of Johanna‹ ist irrelevant, ob Dylan von Halluzinationen redet oder Träumen, ›Series of Dreams‹, wie er ein späteres Stück von 1989 genannt hat.<sup>226</sup> Relevant ist, wovon diese Visionen erzählen.

Der Sänger hat Visionen und singt darüber. Zugleich wird singend die Schwierigkeit eingestanden, diese Visionen in Worte zu fassen: How can I explain? Der Song handelt nicht von Halluzinationen oder Träumen,

222 Das Stück, vor allem in dieser Version habe »the infinitesimal focus of acid-time compression«, schreibt Jon Savage (1994b, o.S.). Tim Riley zufolge bedient sich Dylan des Drogenslangs und spielt ihn aus gegen »erotic power plays«. Der Song »works as a metaphor for the dope culture's fractured idea of itself« (1992, 132).

223 Es war zugleich das letzte Konzert seiner ersten Welttournee, drei Tage nach seinem 25. Geburtstag.

224 Zit. nach Heylin 1991, 167.

225 Ich habe weiter oben begründet, warum der Begriff von der Drogenmusik an der Sache vorbeizieht. (Siehe den Abschnitt »Selbstheilungsversuche: Drogen und Rock'n'-Roll«.)

226 Veröffentlicht auf »The Bootleg Series 1–3« von 1991 (siehe Bauldie, 62 f.).

er ersetzt sie.<sup>227</sup> »›Visions of Johanna‹ violates the logic of consecutive statement more cruelly than perhaps any other Dylan lyric«, sagt Aidan Day. »A summary of the work might say that it presents a consciousness engaged – during what is, at least in the early stages of the lyric, a night-time vigil – in reflecting upon various matters that concern it.« Das einzig Beständige ist das Unbeständige: »But there is a constant in that the consciousness returns at the end of each of the live stanzas to its experience of certain visions which threaten to overwhelm – and, indeed, by the conclusion of the lyric *do* overwhelm – all other considerations.«<sup>228</sup>

»Lights flicker from the opposite loft«, heisst es in der ersten Strophe. Es gibt keine Gewissheit mehr, was wirklich ist und was nicht.<sup>229</sup> Ein paar Zeilen weiter:

We can hear the night watchman click his flashlight  
Ask himself if it's him or them that's really insane

Die alte Traumfrage, neu gestellt: Träume ich vom Wachsein oder bin ich wach und denke, ich träume? Auf ›Visions of Johanna‹ wird die Frage behandelt, aber die Antwort fällt zweideutig aus. Wie die Taschenlampe aufleuchtet und wieder verlöscht, bleibt der Erzähler im Dunklen oder er sieht klar, lässt sich fallen und findet zu sich zurück: Regression revi-

227 Von den physiologischen Korrelaten abgesehen, macht die moderne Traumforschung zwischen den beiden immer weniger Unterschiede. Auch hier hat sich die Kontinuitätshypothese, wie Cartwright zusammenfassend bemerkt, bei vielen Traumforschern durchgesetzt (1982). Im Zusammenhang mit einer früheren Studie über die Ähnlichkeit von Berichten nach REM-Träumen und halluzinogenen Erlebnissen schreibt sie: »One major finding of the present study appears to be that the fantasy produced under dreaming and drug conditions does come from the same substratum of ongoing mental life.« (Cartwright 1966, 14) Hartmann ist derselben Meinung. »Hallucination is an ubiquitous capacity. The significant question is not ›what makes us hallucinate at certain times?‹ but rather ›what keeps us from hallucinating during most of our normal waking existence?‹ There is an important inhibitory factor to be studied.« (1975, 71)

228 Day 1989, 112 f.

229 Falls die Anspielung nicht klar ist: »And the princess and the prince discuss / what's real and what is not / it doesn't matter inside the Gates of Eden« (›Gates of Eden‹, 1965).

sited. »His sunglasses became windows«, hat Patti Smith einmal über Dylan gesagt.<sup>230</sup>

In der Regression steht die Zeit still, der uterale Beat löst sie auf, zerdehnt sie oder komprimiert sie, psychedelisch. »Songs are just thoughts«, sagt Dylan. »For the moment they stop time. Songs are supposed to be heroic enough to give the illusion of stopping time. With just that thought. To hear a song is to hear someone's thought, no matter what they're describing.« Aber: »When you sit around and *imagine* things to do and to write and to think – that's fantasy. I've never been much into that. Anybody can fantasize.«<sup>231</sup> Wahr ist das Geräumte:

A dream has more substance to it than a fantasy. Because fantasies are usually based on nothing, they're based on what's thrown into your imagination. But I usually have to have proof that something exists before I even want to bother to deal with it at all. It must exist, it must have happened, or the possibility of it happening must have some meaning for me. [...] There's substance to the dream. Because you've seen it, you know? In order to have a dream, there's something in front of you. You have to have seen something or have heard something for you to dream it. It becomes *your* dream then. Whereas a fantasy is just your imagination wandering around. I don't really look at my stuff like that. It's happened, it's been said, I've heard it: I have proof of it. I'm a messenger. I get it. It comes to me so I give it back in my particular style.<sup>232</sup>

In der regressiven Rede fließen aussen und innen, Tag und Traum ineinander. Medium und Botschaft in einem. I've heard it: I have proof of it.

Für einen Moment halten Songs die Zeit an, sagt Dylan. Paul Williams spricht von der »stopped time« in »Visions of Johanna«. <sup>233</sup> An die Stelle der Zeit tritt der Raum, dessen Stille sich mit Sound füllt, so wie der Sänger die Stille im Saal mit Gesang füllt. Hohlräume werden beschrieben und mit Bildern und Tönen vermessen, coenästhetisch: der Ofen hustet,

230 »– and then he slammed them shut again.« Im Zusammenhang mit Dylans Rolling Thunder Tournee, an der Smith hätte mitkommen sollen und nicht wollte; an ihrer Stelle kam Sam Shepard (zit. nach Miles 1977, 95; siehe den Abschnitt »Unterwegs (I): Joni Mitchell« im Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«).

231 Zit. nach Flanagan 1987, 94.

232 Ebd.

233 1992, 272.

das Radio dudelt, Lichter flackern, Frauen wispern, der Wachmann knipst, ein Junge murmelt. Wo der Sound nicht hinkommt, ist die Stille endlos:

Inside the museums, Infinity goes up on trial  
Voices echo this is what salvation must be like after a while

beginnt die vierte Strophe, gefolgt von einer Umdeutung, die Marcel Duchamp gefallen hätte:

But Mona Lisa must have had the highway blues  
You can tell by the way she smiles

Der Highway-Blues<sup>234</sup> ist das Passwort der Schlaflosen im amerikanischen Traum. Was die Psychoanalyse nicht als Annäherung ans Chaos, sondern als Flucht vor der Vernunft interpretiert, ist im Grunde ein Rückweisungsantrag an die Realität. »Wenn Strukturen bestehen, so nicht im Geist, im Schatten eines phantastischen Phallus, der den Lücken, den Übergängen und Gruppierungen darin ihren Ort zuweise. Sie existieren im unmittelbar für unmöglich erachteten Realen«, schreiben Deleuze/Guattari.<sup>235</sup>

Dylan hat dieses Reale schon auf dem ›Tombstone Blues‹ von 1965 eingefordert:

Now I wish I could write you a melody so plain  
That could hold you dear lady from going insane  
That could ease you and cool you and cease the pain  
Of your useless and pointless knowledge

In ›Visions of Johanna‹ fragt sich der Wachmann, wer hier eigentlich verrückt ist. Im ›Tombstone Blues‹ gibt Dylan eine Antwort: Verrückt wird, wer am sinnlosen Wissen, René Spitz würde sagen: an der diakritischen Wahrnehmung verzweifelt. Dylan hat es auf der Universität keinen Moment ausgehalten und zeitlebens gegen die useless

234 Ich komme später, im Zusammenhang mit Dylans ›Blind Willie McTell‹, auf diesen Highway-Blues zurück (siehe den Abschnitt ›Runter auf den Highway 61‹ im Kapitel ›Deuten und Erleben‹).

235 1992, 126.

and pointless knowledge polemisiert.<sup>236</sup> Ihrem positivistischen Selbstverständnis hält er seine Klangbilder entgegen, Synästhesien, bei denen Sound und Sprache, Bild und Ton verschmelzen: A melody so plain, the ghost of electricity, the skeleton keys in the rain – Energie, soundge worden.<sup>237</sup>

**Traumpaar: Lennon/McCartney** »There's substance to the dream«, sagt Dylan. Könnte es sein, dass Musik und Traum dieselbe Konsistenz haben, wie auch das Unbewusste strukturiert sein könnte wie Musik?<sup>238</sup> Beiden gemeinsam ist Regression. Der Begriff taucht in Freuds »Traumdeutung« von 1900 erstmals auf als Versuch, die coenästhetischen Eigenschaften des Traumes zu erklären. Bis heute ist der Traum für die Psychoanalyse der einzige Bewusstseinszustand, in dem das Ich ohne Psychopathieverdacht rückhaltlos regredieren darf.

Dass Musik dem Traum und Musikhören dem Träumen ähnlich ist,

236 Zu den zahlreichen Ironien der Dylan-Rezeption gehört, dass kein Songschreiber das Interesse der Akademie so sehr auf sich gezogen hat wie derjenige, der ihr zeitlebens zu entkommen trachtete. Möglicherweise besteht hier ein Zusammenhang. Geheimnisse reizen zur Deutung.

237 Auch Aidan Day schreibt bei »Visions of Johanna« von den »displacing, subterranean energies of the psyche«, nennt sie »irrepressible« und glaubt, diese Energien selbst seien »the object of the visions that give the lyric its title« (114 f.).

238 Unbestritten ist, dass Musik im Gehirn Schlafstadien produziert, wie die aufsehenerregenden Experimente von Oswald belegt haben (1959, 1960). In einem ersten Versuch wurde eine Stunde lang laute, intensiv rhythmische Bluesmusik (durch elektronische Töne von 800 Hz unterstützt) synchron mit taktilen und optischen Impulsen verwendet. Die Augenlider der Versuchspersonen waren fixiert, sowohl EKG wie EEG wurden abgeleitet. In einem zweiten Experiment bewegten die Probanden die Beine zum Rhythmus der Musik. Dabei zeigte sich, dass alle Versuchspersonen nach einigen Minuten Schlafphasen zeigten, die bei Unterbrechung der Musik sogleich aufhörten. In einem anderen Versuch konnte Oswald nachweisen, dass bei rhythmisch klar strukturierter Jazzmusik die Schlafphasen sich sofort einstellten, während dies bei atonalen Passagen nicht der Fall war. »Sleep signs would appear, if there now followed a clear and pleasing clarinet solo with a background of regular drum beats [...] These, and one other particular passage, produced the nearest approach to ecstasy.« (Oswald 1960, 280 f.)

wird auch von Musikerinnen und Musikern gesagt.<sup>239</sup> Das eine, vermutet David Byrne, stellt vielleicht den Ersatz für das andere:<sup>240</sup>

It does seem really similar in a way. Music is one of those things where you don't know what it is, it's almost impossible to analyze how it works,

239 Empirische Studien, welche die Traumstruktur mit der künstlerischen Kreativität vergleichen, finden sich bei Schechter et al. 1971, Domino 1976a und 1976b. Letzterer untersuchte die von Kris aufgestellte These, dass die kreative Leistung mit der Lockerheit der Verdrängung zu tun hat. Er mass als Erster mit der sogenannten »Primary Process Scale« (nach Auld et al. 1968), an den zuhause erinnerten Träumen von 38 Probanden, die aufgrund ihrer Fähigkeit, eine Idee in die Realität umzusetzen, von ihren Lehrern in die Gruppen »kreativ« und »nicht kreativ« eingeteilt worden waren (was immer das heissen mag). Es soll sich gezeigt haben, dass sich die als kreativer deklarierten Studenten in Bezug auf die Primärprozessskala signifikant von der Kontrollgruppe unterschieden, vor allem in den Dimensionen »Symbolik«, »Verdichtung« und »ungewohnte Verknüpfungen«. Unglücklicherweise arbeitete die Studie mit Heimträumen, liess also das Problem der Übersetzung ausser acht, dass nämlich kreativere Studenten vielleicht nicht andere Träume, sondern die Träume anders berichten. Dasselbe methodische Problem weist die Arbeit von Schechter et al. auf (1965). Die Autoren versuchen nachzuweisen, dass eine kreative Begabung sich sowohl im Traum, im Tagtraum als auch in der künstlerischen Leistung manifestiert. Die Ausprägung des Primärprozesshaften im Traum wurde an einer Skala für »Ego-Functions« gemessen, Kreativität mit einem Fragebogen über »ungewöhnliches Denken«. Die Stichprobe setzte sich aus drei Gruppen zusammen: Kunst-, Wissenschafts- und Ingenieurstudenten beiderlei Geschlechts (nicht näher spezifiziert). Es zeigte sich, dass die letzten Gruppen nicht voneinander unterschieden werden konnten, dass dagegen die Erinnerungsfähigkeit an Träume sowie das Ausmass von bizarren und phantasiereichen Elementen bei den Kunststudentinnen und -studenten grösser gewesen sein soll. In Anbetracht der Unklarheiten hinsichtlich der Terminologie und Messverfahren sind solche Aussagen mit Vorbehalten zu geniessen. Sie geben allenfalls eine Tendenz an.

240 Die Vorstellung einer kompensativen Beziehung zwischen Traum und Tag wird von der empirischen Traumforschung unterstützt. Fiss et al. schreiben im Zusammenhang mit den psychischen Folgen künstlich unterbrochener REM-Phasen, die Unterbrechung des REM-Schlafes »enhances thematic continuity in dreams of a single night and may cause wishful impulses to persist until gratified in real life. In brief, we thought it would be useful to conceptualize dreaming as a task in need of completion and the need to dream as a need to complete an experience that serves a vital psychological function.« (1969, 231) Foulkes et al. formulieren in Bezug auf Träume und Tagträume, vom Traumerleben ausgehend: »Perhaps night dreams have end-point characteristics on a broader continuum of perceptual, synthetic thought also represented in states of waking relaxation. If so, how much of what we consider characteristic of dreaming is already anticipated by a stream of perceptual consciousness available to waking introspection?« (1975, 74) Bei schizophrenen Patienten hat sich herausgestellt, dass diese während einer akuten, von Halluzinationen durchzogenen Krankheitsphase nach einem REM-Entzug keine verlängerte REM-Phase in der darauffolgenden Nacht aufwiesen (sogenannter REM-Rebound-Effekt). Auch waren ihre Träume weniger lebhaft und bizarr als in Besserungsphasen (Fiss 1979, Cartwright 1982). »Perhaps there is some truth after all to the ancient belief that madness is dreaming during the day and that dreaming at night preserves our sanity during the day« (Fiss 1979, 52).

why people listen to it at all. I almost never remember my dreams also. I can probably count on one hand the dreams that I've remembered. So maybe part of my writing is to dig them out again.<sup>241</sup>

Von Musikerinnen und Musikern wie Joni Mitchell und Stan Ridgway, John Cale und Steve Wynne habe ich im Gespräch Ähnliches vernommen. Einer Begegnung zwischen William Burroughs und David Bowie ist zu entnehmen, dass beide sich von Träumen beeinflussen und inspirieren lassen.<sup>242</sup> Elvis Costello hat einen seiner Songs – ›Deep Dark Truthful Mirror‹ von 1988 – explizit mit der delirierenden Erzählstruktur von Träumen verglichen.

Sometimes what you're trying to get over is close to unconscious. Not in the sense that you're not awake but in the sense more like dreaming. In particular ›Deep Dark Truthful Mirror‹ is about a kind of delusion. So the only way to betray it is in a way which seems like you make it up as you go along. I don't know whether it succeeds or fails; in my mind it succeeds. Whether you wanna call it lyrics or poetry – it's just words. And they betray a certain form of madness which this piece is concerned with. And that makes the sound kind of stuffy. I don't really sit down and analyse it, you know. You have something on your mind, you're facing up to something, you go out about writing it a certain way. You could tell a story which illustrated it or you could write it in a very removed way. In this case, instead of that, this was kind of immersing yourself in the delusion.<sup>243</sup>

Was Costello vom Traum auf den Text überträgt, gilt in mindestens zwei klassischen Rocksongs für die Melodie: Paul McCartneys ›Yesterday‹ und ›(I Can't Get no) Satisfaction‹ von den Stones sind Traumprodukte. Zu letzterem hat Richards den Refrain und die berühmte Gitarrenfigur beige-steuert. »I dreamt this riff«, erinnert er sich.<sup>244</sup> »I just woke up, picked up the guitar, and ... ›I can't get no ... satisfaction. ...‹ It was funny 'cause that night I was so tired, I pushed the button and I got the guitar and I ran through the sequence once. On the tape you can hear

241 Gespräch mit dem Autor, 1994.

242 Burroughs: »Do you get any of your ideas from dreams?« Bowie: »Frequently.« Burroughs: »I get seventy per cent of mine from dreams« (zit. nach Copetas 1974, 111).

243 Gespräch mit dem Autor, 1989.

244 Und zwar in der Nacht des 9. Mai 1965 in Clearwater, Florida. Das Stück wäre nicht entstanden, hätte Richards beim Auschecken nicht gemerkt, dass die Kassette in seinem Gerät abgespult war: »I rewound it to find out what had happened« (ebda.).

me drop the pick and the rest of the tape is me snoring.«<sup>245</sup> Dazu hat Jagger dann seine sarkastischen Verse geschrieben – in einer Viertelstunde am Swimming-Pool, wie er behauptet.<sup>246</sup>

Verblüffend ähnliches erzählt Paul McCartney. Als ich ihn bei einer Pressekonferenz nach der Qualität eines guten Songs fragte, gab er stattdessen Hinweise auf seine Entstehung.

I don't know what makes a good song. Luck, I think – good luck. Because probably my best songs wrote themselves. You can sit down at the piano or the guitar for hours and you can come up with an average song. For a song like ›Yesterday‹ – I don't know if it's one of my best, but it's one of my most successful – I just dreamed that. You know, I woke up one morning and I had this tune in my head. A song like ›Hope and Deliverance‹ I wrote in two or three hours, you know. It's just (er gestikuliert) – it just came. So I don't know how you do it, but you can tell when you're doing it. It just feels good, you know. And you ask yourself, ›where is this coming from?‹ But, I mean, if I dreamed ›Yesterday‹, I stop asking where it's coming from. It's coming from some source above us – or below us. Who knows?<sup>247</sup>

Nun gehört es zum Rock'n'Roll-Understatement, keine Ahnung haben zu wollen von dem, was man in wochenlanger Arbeit zurechtgefeilt hat. Popsongs wollen einfach und einfach erlebt sein, doch die Lieder der Beatles waren nicht einfach, bloss trügerisch. McCartneys ausweichende Antwort bleibt ratlos vor den Rätseln, die Stücke wie ›I've Got a Feeling‹ oder ›A Day in the Life‹ aufgeben, macht die Ahnung nicht

245 Zit. nach Bockris 1992, 65. In einem anderen Interview hat Richards die Bequemlichkeit solcher Inspirationen gelobt. »Songs just come to me, I don't sit down and try and write songs. I wake up in the middle of the night, and I've dreamt half of it. [...] I'm not saying I write them all in my dreams – but that's the ideal way: You don't even have to get out of bed« (zit. nach Boyd and George-Warren 1992, 102; siehe dazu auch Flanagan 1987, 213). Richards zitiert das Stück als Gegenbeweis zur romantischen These, gute Arbeit sei immer eine Funktion von harter Arbeit. »A whole song just appears from nowhere in five minutes, the whole structure, and you haven't worked at all. [...] It just sort of flashes by you so quick that people virtually tell you. You didn't even see it yourself« (zit. nach ebda.).

246 Ich habe zu Beginn der Arbeit, im Zusammenhang mit Nirvanas ›Smells Like Teen Spirit‹, die Missverständnisse um ›Satisfaction‹ angedeutet. Das grösste Missverständnis produzierten die Autoren selber. Weder Kurt Cobain bei Nirvana noch Jagger und Richards bei den Stones glaubten an den Erfolg des Stücks. Von den übrigen Bandmitgliedern überstimmt, gaben sie es widerstrebend heraus. In beiden Fällen brachte das Lied den Durchbruch und so etwas wie eine Definition der Gruppe.

247 Gespräch mit dem Autor, 1993.



greifbar, die einen beim Hören dieser Songs beschleicht.<sup>248</sup> Die Musik der Beatles klingt wie eine Hoffnung, deren geringe Chance auf Verwirklichung mitgeliefert wird. Paul McCartney wird heute, etwas abschätzig, als Crooner mit Vorleben herumgereicht, doch bei einem solchen Vorleben würden auch andere abfallen, die eine solche Karriere überlebt und weiter musiziert hätten. »John's dead«, pflegt er auf entsprechende Fragen zu antworten; »I was indecent enough to stay alive.«<sup>249</sup>

Die Beatles haben ein Panoptikum der Klänge und der sechziger Jahre geschaffen, jedes Album eine Reverenz an seine Zeit und ihr Kommentar dazu.<sup>250</sup> Lässt sich der anhaltende Reiz ihrer Musik auf die Sentimentalität von Überlebenden reduzieren, sich ein paar Lieder lang zu verjüngen, mitsingend das Altern aufzuhalten? Oder wirkt der Konditionierungseffekt von über zweitausend ›Yesterday‹-Versionen nach, die aus den Hotelfahrstühlen und Restaurants und Duty Free-Lounges dieser Welt herunterzuckern? Sind auch die provokantesten Stücke längst zu Evergreens vermoost, zum musikalischen Ameublement gekommen, ein rosa Rauschen im Äther?

Letztes hat nichts mit den Beatles zu tun, sondern ist in der Ambivalenz des Genres eingeschrieben. Jedem nacherzählten Traum im Rock steht seine Überführung in den Traumkitsch der Gebrauchsliteratur, jeder halluzinativen Erzählstruktur die gestanzten Konventionen von Showbiz-Surrogaten gegenüber. Aus dem bedrohlichen ›I Had too Much to Dream Last Night‹ der Electric Prunes ist oft genug das narkotische ›Sweet Dreams are Made of This‹ geworden, wie es von den Eurythmics

248 Zur Entstehung von ›A Day in the Life‹ siehe insbesondere Du Noyer 1995b, ferner Turner 1994 und McDonald 1994.

249 O.Q.

250 Die ersten Proletenlieder nach harten Jahren in St. Pauli und Liverpool: die Beatles als »secret Americans«, wie ein US-Kritiker schrieb, als Motown/Chuck Berry-Fans, ihre Stücke und sie selbst aber unverwechselbar und komisch. Die Verfeinerung der Musik unter der neugierigen Aufsicht von George Martin. Die Verdüsterung der Texte nach der Begegnung mit Bob Dylan. Das Ende der Tourneen und der Rückzug ins Studio, dort ausschweifende Klangexperimente unter dem Einfluss von Pillen und Kräutern. Drei Meisterwerke: »Revolver«, »Sgt. Pepper« und, als Abgesang auf beide, das Weiße Album. Der Kater dann mit »Let it Be« und mit »Abbey Road« die Zugabe im Namen des Ortes, an dem alles entstanden war. Nachzuhören ist das auf 22 offiziellen Singles, 13 Langspielplatten und einem Minialbum, das überbordende Sammel-, Raub- und Archivmaterial nicht eingerechnet. Kein schlechter Ausstoss für eine Gruppe, die am 6. Juni 1962 zum ersten Mal die EMI-Studios 2 an der Abbey Road betrat und schon siebeneinhalb Jahre später, am 4. Januar 1970, zum letzten Mal gemeinsam darin musizierte.

im gleichnamigen Song persifliert wurde. Getreu der Konzeption von Rock als Ekstasetechnik, die die Ekstase zugleich aufführt und verrät, hat das Genre die Mittel des Irrationalen und Traumhaften ebenso oft auf Hollywood getrimmt wie auf Cinecittá: Dreams mit rosa Schleifen.

**The Walrus was Paul** Lennon/McCartney: Die Rockmythologie schreibt vor, dass McCartney das Weiche, Lennon das Bittere beisteuerte; dass der eine ein textender Musiker war und der andere ein singender Texter; dass John rockte und Paul rollte. Tatsächlich klingt Lencons Stimme schneidender oder entrückter, etwa auf ›I am the Walrus‹ oder ›Lucy in the Sky With Diamonds‹, während McCartneys melodische Eleganz Songs wie ›Eleanor Rigby‹, ›Fool on the Hill‹ oder ›Michelle‹ parfümiert. Aber die Mellotron-Begleitung auf Lennon's ›Strawberry Fields‹, die Keyboard-Figur auf ›Lucy in the Sky With Diamonds‹ sind von Paul.<sup>251</sup>

Dass McCartney mitunter den inneren Lennon hervorkehren konnte und umgekehrt, belegt das Weisse Album; das fragilste Stück ist von John (›Dear Prudence‹), das gewalttätigste von Paul (das fantastische ›Helter Skelter‹<sup>252</sup>). Dass die beiden ihre Stücke bis zuletzt mit Lennon/McCartney signierten, obwohl die wenigsten unter Beihilfe des

251 Auf »Anthology II«, der zweiten von drei Doppel-CD's mit Restbeständen, Outtakes und frühen Versionen des Beatles-Materials, wird der wechselseitige Einfluss der beiden noch offensichtlicher. ›Strawberry Fields Forever‹ beginnt als leicht unterernährter Volkssong, bevor er, unter dem Einfluss von George Martin und mit Paul McCartneys Hilfe, ins Psychedelisch-Dunkle abschmiert.

252 So gewalttätig, dass Charles Manson in dem Song den Mordbefehl an Sharon Tate herauszulesen glaubten. »Charles Manson stole this song from the Beatles«, heisst es auf einer Live-Version von U2 – »we're stealing it back.« (Auf »Rattle and Hum«, 1988) In der Tat übersteigt die Besessenheit des Stückes, die Bösartigkeit seines Gitarrenriffs alles, was von den Beatles und vieles, was von anderen Gruppen ihrer Zeit produziert worden ist. Der Eindruck verstärkt sich beim Anhören einer frühen, überlangen Version, wie sie auf Bootlegs wie den »Ultra Rare Tracks«-Serie dokumentiert ist. In dieser Fassung klingt das Stück wie eine beissende Heavy Metal-Nummer (und ist von den Aerosmith auch in diesem Sinne gecouvert worden): Die Gitarren kreischen, Schlagzeug und Bass donnern, McCartneys Stimme, weit nach hinten gemischt, stösst an der Wahnsinns Grenze den Verlust rationaler Kontrolle hervor. Angesichts derartiger Albträume kann man es McCartney nicht verargen, dass er sich an anderen Orten auf nettere Melodieträume berief. Als die überlebenden Beatles sich an die Songauswahl für die »Anthology«-Serie machten, übergangen sie diese Version, obwohl hunderte von Fans sie auf Internet vom Gegenteil zu überzeugen versuchten. Stattdessen veröffentlichten sie eine gekürzte Version (1996).

Partners entstanden waren, ist Ausdruck dieser Beziehung, die sich an ihren Gegensätzen energetisierte. Hinter den Komponisten standen Freunde, Rivalen, zuletzt Gegner. Die aber, selbst nach der Trennung, aufeinander bezogen blieben.<sup>253</sup> Viele der besten Lennon/McCartney-Songs klingen wie Kommentare des einen an die Adresse des anderen. Lennons kreative Krise der Mittsechziger, thematisiert in Songs wie ›Help!‹ oder ›Nowhere Man‹, sind auch der Versuch, McCartneys Traumelodien von ›Yesterday‹ oder ›Michelle‹ zu verstören. Paul hatte immer Musik im Kopf, und er liebte es, sie den anderen vorzuspielen. John war sich Zuhörer genug; er verbrachte Wochen wie verblödet vor dem Fernseher, folgte dann hastig allen Einfällen und entwickelte sie in einem komplizierten Prozess zum vollendeten Beatles-Stück.

Entscheidend ist aber nicht, dass die beiden einander inspirierten und konkurrierten, sondern dass sie dabei den Popsong neurotisierten. Musikalisch gedacht: Dass sie der Harmonie ihrer Stimmen die Dissonanz ihrer Instrumente, ihrer bedrohlichen Arrangements beigaben. Das Aussergewöhnliche an den Beatles war, dass Kitsch und Kunst, Konvention und Konfrontation als Einheit funktionierten. Das eine durchdrang, persiflierte, deutete das andere. Ihre Songs stellen den utopischen Versuch dar, Unvereinbarkeiten unter Beibehaltung der Kontraste zu versöhnen. Auch darin spiegelten die Beatles die politische Hoffnung ihrer Generation – und ihre Enttäuschungen. »Sexual freedom, experimentation with drugs, political commitment, transcendental religion, counter-cultural activity of all kinds«, schrieb Blake Morrison nach Lennons Tod in der Times: »Their songs simultaneously incited us to

253 Sie haben übereinander Songs geschrieben, argwöhnisch ihre Karrieren verfolgt. Nach Lennons Tod nahm sich McCartney zum ersten Mal einen Songschreiber von Format zum Partner. Seine Wahl fiel auf Elvis Costello, der schon stimmlich an Lennon erinnert. Costello über die Stimme seines Vorgängers und Vorbilds: »It's such an incredible singing. It's so completely focused, it's unbelievable. There's one great film of Lennon singing in the studio – later on, solo. It might be ›Jealous Guy‹; watching him sing, watching the way in which he shaped the words at the microphone was very instructive to me, certain things he could do. He sings certain words in a totally unique way« (Gespräch mit dem Autor, 1997). In seiner Zusammenarbeit mit McCartney ging es Costello aber nicht darum, für Lennon einzustehen. »One of the jobs I had when I wrote with Paul McCartney – the job as I saw it as a fan of his since I was nine years old – was to get him to confront again the legacy of his own music« (ebda.). Das ist ihm gelungen; McCartneys Album ›Flower in the Dirt‹ von 1989, das Resultat dieser Zusammenarbeit, ist ohne Frage sein bestes seit seiner Trennung von den Beatles, und auch die darauffolgende Tournee hatte ihre Momente.

try these things, and warned that we'd in the end be disappointed, as they had been. The ambivalence was the appeal.«<sup>254</sup>

Die Beatles schrieben den Soundtrack einer Gesellschaft, deren Gegensätze sie ästhetisierten, aber nicht aufhoben. Dem Glücklichen mengten sie das Bittere, dem Dramatischen das Sarkastische, dem Schönen das Hässliche bei, um die so erzeugte Spannung im Refrain, im konvergierenden Satzgesang vorübergehend aufzulösen. Das Trügerischste an ihren Stücken ist ihre Geschlossenheit; in Wirklichkeit, wie Steve Turners, Terry Rileys und vor allem Ian MacDonalds Analyse aller Beatles-Songs übereinstimmend zeigen,<sup>255</sup> sind sie voller Unebenheiten. Wenn zum Beispiel Lennon mit ferner Stimme Halluzinationen entwirft wie auf ›I am the Walrus‹ oder ›Lucy in the Sky‹, bleibt McCartney im Hintergrund präsent und hält die Songs mit seinem melodischen, bis heute unterschätzten Bassspiel zusammen. Droht er umgekehrt in Nettigkeiten abzugleiten, zwingt ihn Lennon mit einem schrägen Einfall, einer kantigen Gitarrenlinie wieder auf den doppelten Boden der Surrealität zurück.

Das Schillernde an ihren Songs ist die Durchdringung von Schreck- und Glücksmomenten, von Träumerischem und Traumhaftem, Kinder-versen und Kinderängsten. Je mehr sie zu öffentlichen Figuren wurden, desto privater wurden ihre Lieder. Auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Erfolgs musizierten die Beatles über schmerzhaftes Kindheits-erinnerungen. McCartney erklärte die früh verstorbene Mutter zur ›Lady Madonna‹, liess in ›Let it Be‹ die heilige Maria tröstend auffahren, doch auch seinen glücklichen Stücken haftet etwas Melancholisches an.

Lennons Trauer über seine tote Mutter Julia, im gleichnamigen Stück auf dem Weissen Album in die kargen Zeilen

Half of what I say is meaningless  
But I say it just to reach you  
(›Julia‹, 1968)

gefasst, gestaltete sich im selben Masse komplizierter, als sein ›Strawberry Fields Forever‹ komplizierter ist als McCartneys ›Penny Lane‹. Beide Stücke erschienen 1967 als doppelte A-Single, Vorboten der psychedelischen Exkursionen von ›Sgt. Pepper‹, doch beide handelten sie von anderen Zeiten an einem anderen Ort: Kindheit in Liverpool.

254 Zit. nach Thomson et al. 1987, xv.

255 Turner 1994, MacDonald 1994; siehe auch Riley 1988.

Während McCartney seine Hommage an die Bus-Endstation an der Penny Lane als detailgenaue Kurzgeschichte aufzieht und dabei die Nostalgie musikalisch untermalt, die er mit Worten beschwört, singt Lennon aus der Gegenwart heraus: »Let me take you down«. Seine Reminiszenz an das Kinderheim Strawberry Field ist alles ausser das, was sie zu sein vorgibt.<sup>256</sup> Bruchstücke eines Traums werden berichtet, der mit jeder neuen Erinnerung zum Alptraum wird. Der Traum ist eine Erinnerung, die der Erzähler nie hatte, der Alptraum eine Gegenwart, der er nicht entkommt. »It's getting hard to be someone«, singt er, seine Stimme klingt verstört, wie aus tiefem Schlaf gerissen.

Let me take you down  
 'Cos I'm going to Strawberry Fields  
 Nothing is real  
 And nothing to get hungabout  
 Strawberry Fields forever

Was wie ein Angebot anmutet, ist eine Drohung. Niemand entkommt den Erdbeerfeldern der Einsamkeit. Das kann nur heissen, dass es zwar ein Ausbrechen, niemals aber ein Entrinnen gibt. Die Regression im Dienste des Rock'n'Roll ist eine Flucht, die sich selbst einholt.

256 Strawberry Field war ein Kinderheim der Heilsarmee im Liverpooleser Quartier Woolton. Der Plural ist Lennons Ergänzung. Und auch wenn der Song kindliche Traumata wie die Scheidung seiner Eltern und den Tod seiner Mutter emotionalisiert, hat Lennon selbst nie in Strawberry Field gewohnt. Er wuchs bei seiner Tante Mimi auf, ganz in der Nähe, an der Menlove Avenue. Strawberry Field, das grosse viktorianische Haus mit dem bewaldeten Garten, war ein Fluchtpunkt für ihn. »The gothic grandeur of the building and the mystery of the woods fascinated John. He recognized it as a place where he could be alone and let his imagination run free.« (Turner 1994, 120)

## *Erleben und Deuten*

*// Lester Bangs: Schreibmaschine und Gitarre / Letzte Blicke zurück / Schreiben und Spielen / Mit Elvis in Hibbing: Ein Traum / Dylan auf dem Highway 61 / Blind Willie McTell / Blues, die Musik fürs beschädigte Leben / Elvis im Mystery Train / Elvis im Heartbreak Hotel / John Cale im Heartbreak Hotel / Erleben und Deuten (slight return) / Ausklang //*

Im Schatten des Stars: der Kritiker. Lester Bangs war davon besessen, einmal vor vollem Saal auf einer Bühne zu stehen. Eigene Bemühungen mit Gitarre und Mundharmonika waren ohne Erfolg geblieben. Die Musiker der J. Geils Band hatten ein Erbarmen. Sie baten den Kritiker, abends mit ihnen und seinem Instrument aufzutreten. Bangs kam zur ersten Zugabe auf die Bühne – und packte seine Schreibmaschine aus. Die Gruppe spielte, er schrieb. »It was at this point that I realized the absolute ludicrousness of what I was now doing before a packed house of umpteen thousand sneering peers«, sagte er später.<sup>1</sup>

Schreiben / Tanzen, Deuten / Erleben, Reden / Singen, Schreibmaschine / Gitarre: Das eine oder das andere, beides zusammen geht nicht, jedenfalls nicht gut.<sup>2</sup> Die Computertastatur ist kein Rock'n'Roll-Instrument. Was man nicht spielen kann, deutet man um. »Das elektrische Schreiben«, wie Dieter Zimmer die computerisierte Textverarbeitung genannt hat, digitalisiert Bewegung in buchstäbliche Ordnung, ganz so, wie die neuen Technologien die Musik vermessen, in Zahlenreihen übersetzen. »The word ›record‹ is misleading«, schreibt Evan Eisenberg.<sup>3</sup> »Only live recordings record an event; studio recordings, which are the great majority, record nothing. Pieced together from bits or ac-

<sup>1</sup> Bangs 1987, 145.

<sup>2</sup> Wer sich als Rockjournalist singend und spielend versucht, macht sich meistens lächerlich. Besser funktioniert der umgekehrte Weg, auch wenn er selten ist: David Bowie, Chris Difford von den Squeeze, Iggy Pop, Ice-T, Pete Townshend oder Lou Reed sind auch als Essayisten von mitunter beachtlichem Talent in Erscheinung getreten. Ideal scheint die Ablösung des einen durch das andere: Patti Smith, Lenny Kaye, Chrissie Hynde, Bob Geldof, Lyle Lovett und andere haben als Musikjournalisten gearbeitet, bevor sie als Songschreiber reüssierten.

<sup>3</sup> Sein »Recording Angel. Music and Culture from Aristotle to Zappa« ist ein brillanter Versuch über Musik und ihre Wiedergabe.

tual events, they construct an ideal event. They are like the composite photograph of a minotaur.«<sup>4</sup> Musik aufzunehmen wie über sie zu schreiben heisst, sie zu übersetzen. Übersetzungen führen zu Datenveränderung und Datenverlust. Über Musik zu schreiben sei wie nach einem Buch zu tanzen, habe ich eingangs hingeschrieben. Deshalb ging es darum, nicht nur von der Übersetzung, sondern auch vom Übersetzen zu schreiben. Ziel war, die Absurdität des Unterfangens bewusst zu halten: Schadensbegrenzung.

### *Was bisher geschah*

Rock ist ekstatische Musik, aber seine Ekstase ist gebrochen. Sie hat sich aus den Voodoo-Riten und Gospelmessen entwickelt, den Volksliedern von Sklaven und von Siedlern. Anders aber als in der Voodoo-Praxis und anderen spirituellen Ekstasen wird im Rock zwischen Performer und Publikum unterschieden, eine Aufteilung, die der Ekstase als kollektivem Prozess widerspricht. Der Rock'n'Roll sucht die Auflösung von Körperpanzer und Kognitionsbarrieren, doch bleibt seine Ekstase eng in den Produktionsprozess eingebunden, dessen er sich bedient. So ist er immer in Gefahr, die Leistungsmaximen zu replizieren, die er aufweichen möchte. Im Konzert, wo Star und Publikum aufeinandertreffen und ihre Begegnung in ritualisierten Abläufen ausleben, wird die Ekstase als Ekstasetechnik choreographiert, aufgeführt und über mediale Schaltstellen verbreitet. Mit jeder Verbreitung treten weitere Verzerrungen, Missverständnisse, Stockungen auf. Von diesen Missverständnissen lebt der Rock'n'Roll, sie machen ihn interessant, authentisch als nachempfundene Erzählweise. Im Moment, in dem der Rock'n'Roller sich als Hochstapler zu erkennen gibt, wird er authentisch – als Hochstapler.

Die Ekstase des Rock manifestiert sich in einem Prozess, den die Psychoanalyse mit Regression umschreibt. Ihr Interesse für irrationale Prozesse scheint sie dazu zu prädestinieren, Rock als Erzählweise zu verstehen: zu übersetzen. Wie sich gezeigt hat, ist die Psychoanalyse dazu nicht willens oder nicht in der Lage. Was man von ihr über populäre Musik erfährt, lernt man aus Negationen. Der Rock'n'Roll steht bei der Psychoanalyse unter Verdacht, weil er mit ihrer Theorie nicht kompatibel ist. Er

hinterfragt ihr hydraulisches Energiemodell, demzufolge der Organismus darauf aus ist, Spannung neutralisierend abzubauen. Stattdessen fordert er den Erhalt von Spannung dynamisch ein. Seine Regression findet nicht im Dienste des Ich statt, sondern er fordert es ekstatisch heraus. Nicht Sublimation ist sein Ziel, sondern Selbstaufgabe.

Regression und Sublimation werden im Rock simultan verhandelt, die Regression erzählend durchgearbeitet. Rock erzeugt Regressionen und singt davon. Der Psychoanalyse und ihrem Postulat ödipalisierter Ich-Strukturen steht das fluktuierende Mehr der Soundproduktion gegenüber. Für die Psychoanalyse wie für den Rock'n'Roll ist Sprache ein Instrument. Der Unterschied besteht darin, dass in der Analyse Sprachloses ebenfalls in Sprache überführt wird, im Rock aber anklingt, mitklingt; zum Gesagten das Gemeinte, als Sound, postverbal.

Rock erzeugt Regression, aber nicht im Dienste des Ich. Es geht ihm nicht darum, Es-Impulse mit Ichfunktionen zu neutralisieren, sondern letztere mit ersteren zu umspülen. Der Rock denkt coenästhetisch, die Psychoanalyse diakritisch. Sie lehnt den Rock'n'Roll ab, weil dieser ihrer verbal-ödipalen Struktur seine rhizomatisch-postverbalen Wunschmaschinen gegenüberstellt. Das Maschinenhafte ist der Produktionsprozess; Rock ist ein Produkt, das über diese Tatsache reflektiert. Das ist nur möglich, wenn sich Erzähler und regredierter Hörer im klaren sind, wie ihnen geschieht. Rock'n'Roll als Zweckbündnis von uteralem Beat und irregewordenem Bewusstsein ist ein Bündnis, von dem seine Produzenten und Rezipienten wissen. Die Regression übt einen Sog aus, gegen den sich der Sänger artikulierend zu behaupten hat, dem er sich aber hingeben muss, um ekstatisches Erleben zu ermöglichen. Zwischen Ausleben und Beschreiben, man könnte auch sagen: zwischen Erleben und Deuten muss der Erzähler vermitteln. Ihm steht das tanzende Subjekt von Bohemia gegenüber, das die Brechungen und Verweisungen decodiert und genießt.

Für den Deuter kommt der Sprachsound des Rock'n'Roll einem Sprachverlust gleich. Mit der Gefahr, die Sprache zu verlieren, beginnt ein Endspiel, doch die Gefahr ist auch Chance, sie verspricht, in den Worten Manfred Schneiders, eine »gleitende Erlösung aus den Fesseln der Sprache«.<sup>5</sup> An die Stelle der Sprache tritt Körpersprache: Tanz. »Kontinuierliche rhythmische Bewegungen versetzen den Organismus des Tanzenden in einen anderen Zustand, in den Zustand des Verlan-

<sup>5</sup> 1992, 407.



gens, das selbst den Gesang seiner physiologischen Transformation anstimmt.«<sup>6</sup> Rock bildet Bewegungen ab, steuert sie über den uteralen Beat. Der Beat verlangsamt die Zeit oder dehnt sie, psychedelisch.

Der Tanzende übersetzt den Beat in Gesten. Die Übersetzung ist der Versuch, das kollektive Rock'n'Roll-Erlebnis zu reindividualisieren, in Körpersignalen auszudrücken. Der Tanzende in der Menge wird als Tänzer zum Individuum, erfährt die Ekstase am eigenen Leib. Wer tanzt, sagt David Byrne, versteht die Worte besser. Tanzen ist nicht Ersatz für das Sprechen, sondern Ergänzung. Der Sprachgestik des Rock steht die Gebärdensprache seiner Subjekte gegenüber. Sie wendet sich gegen die Vorstellung, Sprache sei rational zu bewältigen. Im Rock bricht die Kommunikation nicht ab, sie vervielfältigt sich. Der Erzähler wird irre am Sound, beginnt zu stammeln, murmelt und schreit. Erzählen wird dadurch authentisch, dass es fragmentarisch bleibt.

Obwohl der Rock'n'Roll seine Produktionsbedingungen anerkennt und sich mit ihrer Hilfe verbreitet, steht der von ihm angestrebte ekstatische Prozess im Widerspruch zum Leistungsdiktat der postindustriellen Gesellschaft. Der Widerspruch löst kulturelles Unbehagen aus, auch bei der Psychoanalyse. Ihre Angst vor der Musik verbirgt eine Angst vor Auflösung, Auflösung von Strukturen, Körperpanzern, Ich-Bastionen. Die Psychoanalyse zielt auf Lockerung der Verdrängung, aber immer im Dienst des Ich und ihrer Theorie. Ihre Abneigung einer Musik gegenüber, die ihre Spannung nicht sublimativ/kathartisch auflöst, widerspricht ihrem Konzept von Ichkontrolle. Kontrolle und Ekstase sind unvereinbar. Die Psychoanalyse deutet die ekstatische Auflösung als Regression, aber ihr Regressionsbegriff ist psychopathologisch kontaminiert. Wenn die Psychoanalyse von populärer Musik spricht, wird Regression zum Vorwurf. Damit wird primitivisierend abgewehrt, was den Sublimationsforderungen zuwiderläuft. So wird die Deutung zum Abwehrmechanismus der eigenen Theorie.

Das hat System; Deutung setze voraus, schreibt Peter von Matt über das analytische Setting, »dass lebendige Körper sich rituell zueinander anordnen«, und zwar so, »dass einer, der Wissende, der Eingeweihte, sich der Senkrechten nähert, der andere, der Unwissende, von Unwissen Geplagte, der Waagrechten.«<sup>7</sup> Was in dieser Kreuzworträtsel-Anordnung die Senkrechte von der Waagrechten unterscheidet, ist ihre

6 Ebda.

7 1988, 11.

Macht. »Die szenische Anordnung, in der das Rätsel konkret wird und also die Arbeit der Deutung in Bewegung setzt, ist eine Anordnung der Macht. Die Dynamik, die sich entwickelt, ist eine solche der Herrschaft.«<sup>8</sup> Die Herrschaft, die hier deutend ausgeübt wird, ist die Herrschaft über das Irrationale. Die Deutung kolonisiert das Unbewusste, das zu entdecken sie sich vorgenommen hat. Statt sich dem wilden Mehr von Spannung und Sound auszusetzen, unterstellt die Psychoanalyse der Musik Primitivität und ihrem Hörer Passivität.

Der regrediierte Hörer, wie ihn Adorno in gesellschaftspolitischer Auslegung genannt hat, wird in einer solchen Lesart zum Zombie. Er regrediiert ohne Bewusstsein um seinen Zustand, wird passives, totalitärer Manipulation schutzlos ausgeliefertes Subjekt. Der Macht des Deuters wird eine Ohnmacht der Gedeuteten unterstellt. Doch der Rocker fühlt sich nicht ohnmächtig, im Gegenteil. In seinem vulgären Selbstverständnis erklärt er die Deutung für irrelevant. Dem Rocker geht es darum, die Worte zu emotionalisieren, akustisch gedacht: die Worte mit dem Wortklang zu verknüpfen und ekstatisch zu rhythmisieren. »Senses Working Overtime« heisst es bei XTC, »Stop Making Sense«, sangen die Talking Heads. Sinne statt Sinn. Rocktexte versagen als Lesetexte, weil sie zum Hören gedacht sind, orale Poesie;<sup>9</sup> im Gesagten schwingt das Gesungene mit und umgekehrt. Die eine Erzählweise versichert sich der anderen.

An die Stelle des Deutens setzt der Rocker das Erleben. »My week beats your year«, schreibt Lou Reed,<sup>10</sup> und einem Kritiker ruft er von der Bühne zu: »If you write like you talk, nobody reads you.«<sup>11</sup> Dabei wird verschwiegen, dass der Spieler genauso wenig auf den Schreiber verzichten kann wie umgekehrt. Verschwiegen wird auch, dass die unablässig beteuerte Spontaneität ritualisiert ist, mythisch überfrachtet. Die Erlebnispartikel des Rock – »let yourself go«, »hit it«, »that's where it's at«, »can you feel it?« – haben etwas Beschwörendes, und wo beschworen wird, ist die Verzweiflung nicht weit.

8 Ebd.

9 Jede Poesie ist, ihrem Wesen nach, zunächst oral; die Frage ist nur, ob sie es auch bleibt.

10 In den Liner Notes zu »Metal Machine Music« von 1975.

11 Auf »Take no Prisoners«, dem bereits bei »Walk on the Wild Side« erwähnten Livealbum aus dem New Yorker Bottom Line. Ich hätte auch andere Sätze nehmen können. »Rock critics«, pflegte Frank Zappa zu sagen: »People who can't write, doing interviews with people who can't think, in order to prepare articles for people who can't read« (Zappa et al. 1989, 221). Oder David Lee Roth: »The reason critics like Elvis Costello is because they look like Elvis Costello« (o.Q.).

Der Rocker gibt Freiheit vor, Freiheit von Zwängen, Verpflichtungen, Ambivalenzen, doch wer genau hinhört, findet im Rock weniger das Erleben als vielmehr die Schwierigkeit verhandelt, Erlebnisse zu haben. Der Rock'n'Roll lebt vom puritanischen Verbot ebenso wie vom Versuch seiner Überwindung. Diese wird als Befreiung erlebt und gefeiert, doch die dauert nicht lange. Freiheit ist unerreichbar. Aber Freiheit ist auch statisch; nur in der Befreiung entsteht Bewegung.

Rock als Erzählweise beschreibt Befreiungsversuche, die sich mit dem Versuch begnügen. Er kleidet die Befreiung in Mythen, Rituale und Choreographien. Die Ekstase des Rock'n'Roll wird nachgestellt. »The cleavage of men into actor and spectators is the central fact of our time«, wie Jim Morrison geschrieben hat. »We have been metamorphosized from a mad body dancing on hillsides to a pair of eyes staring in the dark.«<sup>12</sup> Unablässig muss der Rock'n'Roll zwischen Rausch und seiner Produktion vermitteln.

Darin ist der inhärente Widerspruch einer Musik angelegt, die sich dem ekstatischen Prozess verschreibt und diesen zugleich gewinnbringend zur Aufführung bringen möchte. Das Erleben im Rock'n'Roll trägt Züge der Mechanisierung. In ihrer Verkündung wird Spontaneität serialisiert, die Ekstase verkommt zum emotionalen Code. Der Widerspruch ist nicht lösbar, aber man kann ihn inszenieren: davon erzählen. »I've been putting out fire with gasoline«, singt David Bowie: »Öl ins Feuer der Sprache«, wie Stasa Bader sich ausdrückt.<sup>13</sup>

Im Sprachsound entzündet sich die Unvereinbarkeit von Wunsch und Kontrolle, Regression und Artikulation. Was aus dem psychoanalytischen Diskurs ausgespart wird, trifft im Rock'n'Roll aufeinander. Artikulation und Regression werden im Rock über Text und Musik verhandelt, aber die Bezüge sind vielschichtig. Darum können Text und Musik in der Analyse nicht getrennt werden, sie spielen einander erzählerische Anteile zu: Signifying.

Rock als Erzählweise ist der Versuch, Vernunft und Gefühl, Ordnung und Chaos, Kognition und Emotion ekstatisch zu versöhnen. Die Geschichten des Rock'n'Roll handeln von Zwängen und deren Überwindung; sie formulieren in Umkehrung zu Theodor Adorno den Wunsch, ein richtiges Leben zu führen im falschen.

<sup>12</sup> 1970, 29.

<sup>13</sup> 1988, 62.

*Mit Elvis in Hibbing*

Rock steuert Bewegungen über den Beat, der die Zeit auflöst; je schneller der Rhythmus, desto gedehnter das Zeitgefühl. Also muss es auch ein psychedelisches Schreiben geben. Das rhythmische Klappern der Tastatur, dem »Wörterkeyboard«, wie Klaus Theweleit anmerkt,<sup>14</sup> repliziert das Pulsen des Beats. Und steht selbst im Dienste einer Sprachmelodie, die in buchstäbliche Ordnung überführt, wovon Songs berichten. Dabei wird eine eigene, stockende Geschichte erzählt. Die Musik wird zum Vorwand, zum halluzinierten Soundtrack.

In der Übersetzung von Sound in Worte geht aber emotionaler Gehalt verloren. Jeder Satz über Musik reduziert sie, verrät sie, gängelt sie, verzerrt sie. Unversehens ertappt man sich dabei, nicht über Musik zu schreiben, sondern über das Konzept von Musik. »In der Tat erschöpft sich die sprachliche Mitteilung vieler Songs in der grammatikalisch richtigen Aneinanderreihung von inhaltlich belanglosen Worten«, schreibt Wolfgang Scherer. Kraftlos, uninteressant würden die Zeichenketten der Rockmusik, »sobald prädikative Interpretation und adjektivische Kritik durch die Eingabe bestimmter Signifikanten nachträglich jenen Ort generieren, den Sound längst subvertiert: Den Ort des Mangels in einer Ökonomie der Verknappung. Deshalb kommt traditionelle Rock-Kritik buchstäblich immer zu spät.«<sup>15</sup>

Bleibt als Strategie, selbst in Bewegung zu bleiben. Wie die Rocktexte selbst tendieren Texte über Rock zum Assoziativen, Fragmentarischen. Die Absicht ist, das akademische Instrumentarium auf den Rock'n'Roll anzuwenden, ohne den Gegenstand der Untersuchung zu verraten. Die Texte von Lester Bangs und Greil Marcus, Laurent Chalumeau und Diedrich Diederichsen, Rudi Thiessen und Simon Frith, Julie Burchill und Wolfgang Scherer, Joe Carducci, Patti Smith und anderen oszillieren zwischen Verknappung und mäandernder Ausführlichkeit.

Wer über den Song nachdenkt, bedient sich seiner Erzähltechniken; die Form repliziert sich in ihrer Rezeption. Auch das hat mit Bewegungen zu tun und dem Versuch, sie schreibend abzubilden. Ich habe bei den Sex Pistols auf Greil Marcus' Analogie zwischen Punk und Adorno hingewiesen; sie drückt sich darin aus, dass er die Textanfänge von »Minima Moralia« wie »They, the People« oder »Lämmergeier« als Titel für

<sup>14</sup> 1994b, 222.

<sup>15</sup> Scherer 1983, 84.

Punk-Singles delirierte.<sup>16</sup> Zur Erzählweise des Rock'n'Roll fällt einem weniger Adorno als vielmehr Walter Benjamin und sein fragmentarisches Erzählen ein, das Themen ansteuert, umkreist, leitmotivisch variiert, dann fallenlässt.<sup>17</sup> Auch Marcus' eigene Texte, vor allem die in Anthologien wie »Dead Elvis«<sup>18</sup> oder »In the Fascist Bathroom«<sup>19</sup> gebündelten Artikel, haben etwas Singleartiges im Sinne Pete Townshends.<sup>20</sup> Sie gruppieren sich um Phrasen und Gedanken, die redundant umkreist, strophenartig punktiert und variiert werden.

Doch wie bildet man Bewegungen ab, ohne Erstarrungen zu produzieren? Als ich das Buch zur Hälfte geschrieben hatte und an die Stelle gelangt war, wo der Song in Sound umkippt,<sup>21</sup> blieb ich stecken. Deuten und Erleben schienen mir nicht nur unvereinbar, sie können nicht einmal koexistieren. Interpretation, in der berühmten Formulierung Susan Sontags, als Rache des Intellekts an der Kunst.<sup>22</sup>

Ich hatte keine Lösung, dafür einen Traum.<sup>23</sup> Darin reise ich mit Elvis in einem Abteil zweiter Klasse. Der Zug fährt langsam durch eine dunkelgrüne Landschaft, sie macht den verlorenen Eindruck der ersten und letzten Szenen von Jim Jarmuschs »Mystery Train«. Es ist nicht mehr der junge Elvis, der mir im Abteil gegenüber sitzt, auch nicht der

16 Thomas Gross hält Adorno eher für einen Singer/Songwriter »mit einer eigenwilligen Formsprache« (Fricke et al. 1993, 16).

17 Was Marcus an Benjamin denn auch fasziniert, »sind die Sprünge, wie in »Einbahnstrasse«: Er geht dort nur eine Strasse entlang, während am Rand alles passieren kann. Drogen werden verkauft, Schuhe werden geputzt und poliert« (zit. und übers. nach ebda., 15f.).

18 1991.

19 1993.

20 Siehe den Abschnitt »Erzähler« im Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«.

21 Siehe das Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«.

22 Aus ihrem Essay »Against Interpretation« von 1964 (1990). Ich will hier nicht die Legitimität von Deutungen in Frage stellen, zumal natürlich auch die Kunst Deutungsarbeit leistet. Deuten als analytische Disziplin bildet nicht das Erlebnis ab, sondern liefert Erklärungen, die sich wiederum als diskutierbar präsentieren. Wie aber die letzten beiden Kapitel gezeigt haben, entwickelt das Deutungsinstrument, insbesondere in der Psychoanalyse, Züge der Abwehr: Deutung nicht als Erklärung, sondern als Reduktion des Erlebten.

23 Der Ausweg ist gewagt, ich gebe das gerne zu, und er ist wissenschaftstheoretisch heikel. Es geht mir hier nicht um feiernde Selbstbetrachtung. Vielmehr mache ich mir die im letzten Kapitel angedeuteten Parallelen zwischen Traumarbeit und Song-Erzählung zunutze. In beiden Fällen wird verdichtet, verzerrt, deliriert, bewusst gemacht und unbewusst mitgeteilt. Der Traum als Nachbildung des Songs (und umgekehrt). Ich erzähle den Traum also nicht, weil ich ihn geträumt habe, ich erzähle ihn, weil jede und jeder ihn hätte träumen können, der sich am Rock'n'Roll versucht. Vielleicht erzähle ich ihn auch, weil mir der Traum aus der Blockierung heraushalf, in die ich mich hineingeschrieben hatte.

alte, sondern Elvis zum Zeitpunkt des Singer Specials von NBC, Weihnachten 1968, fast zehn Jahre nach seinen ersten Konzerten und neun Jahre vor seinem Tod. Zum ersten Mal hat er sich den Anordnungen seines Managers Colonel<sup>24</sup> Tom Parker widersetzt, der ihn seit seiner Rückkehr aus der Armee am Auftreten hindert. Theweleit über jene Zeit:

Alles darf er tun, nur das, wodurch er König wurde, nicht: vor ihnen sich zeigen und singen – perform. Das ist so für die Jahre nach der Entlassung aus der Army 1960 bis Dezember 1968: zehn Jahre (einschliesslich der Militärzeit) ohne Konzert – der König, tingelnd in überwiegend katastrophalen Filmen, ein Gespenst, ein (auf der Leinwand) lebender Toter.<sup>25</sup>

Immer hat sich Elvis dem Colonel unterworfen, der »das einzige mögliche Handicap in Elvis' Leben« bildet, »ein Grundmangel, der ihn hindert, frei zu wachsen oder zu wuchern«. <sup>26</sup> Der seine Karriere und sein Leben ruiniert, den Elvis hasst wie die vielen Filme, die er seinetwegen drehen muss. <sup>27</sup> Diesmal setzt er sich aber durch. Statt im Goldlamé-Anzug Weihnachtslieder vorzutragen, kleidet er sich in Leder, tritt in Begleitung von Freunden vor die Kameras und singt wie kaum zuvor und nie danach. <sup>28</sup>

Zwischen den Stücken albert er mit den Musikern und dem Publikum herum. Während den Stücken vergisst er die Kopien und singt die hitzigen Originale, ›Trouble‹, ›One Night of Sin‹, ›That's Allright‹, ›All Shook Up‹, ›Don't Be Cruel‹, ›Hound Dog‹. Elvis, sagt Theweleit, »er-

24 Ein Ehrentitel, 1948 von Jimmy Davis verliehen, damals Gouverneur von Louisiana und Countrysänger. Tom Parker, wie Goldman gezeigt hat, ist am 26. Juni 1909 als Andre van Kuyk im holländischen Breda geboren. Da Kuyk sich unter falschem Namen in den Staaten aufhielt und keinen Pass besass, ist Elvis, von seinen Einlagen in Deutschland während der Militärzeit abgesehen, nie im Ausland aufgetreten (Goldman 1982, 167 ff.).

25 Theweleit 1994b, 274.

26 Ebda., 276.

27 Verschiedene Autoren haben die Vermutung angestellt, der Colonel habe die Presley-Familie erpresst; Vernon, Elvis' Vater, war wegen Betrugs im Gefängnis gewesen (s. Theweleit 1994b, 352 ff.).

28 Der Streit zwischen Elvis und dem jungen Produzenten Steve Binder und dem Colonel ist nachzulesen bei Goldman (1982). Der Colonel sollte aber das letzte Wort behalten. Nicht nur betrog er Binder und sein Team um die Merchandising-Rechte, er buchte Elvis »gleich nach dem Erfolg fest für das Hotel Intercontinental in Las Vegas, einem Gral der amerikanischen Selbstrepräsentation, spezialisiert auf die Auftritte amerikanischer Zelebritäten« Dort würde er zweimal im Jahr vier Wochen lang auftreten, für 125'000 Dollar die Woche; eher unterbezahlt (Theweleit 1994b, 288).

scheint nicht nur als ein Stück wiederauferstandener Rockgeschichte, sondern auch als jemand, der versucht, sich selber eine Geschichte zu geben, sich mit der Geschichte rückzukoppeln, sich mit der laufenden Geschichte neu zu verbinden.«<sup>29</sup> Indem er sich mit der Musik seiner Anfänge kurzschliesst, produziert er »the finest music of his life«. Das schreibt Greil Marcus in »Mystery Train«, seinem Standardwerk, und für einmal ist sein Pathos gerechtfertigt. »If ever there was music that bleeds, this was it. Nothing came easy that night, and he gave everything he had – more than anyone knew was there.«<sup>30</sup>

So sitzt mir Elvis in Fahrtrichtung gegenüber, aber nicht allein. Neben mir macht sich der Colonel breit, komplett mit Stetson und Zigarre. Beim nächsten Halt will er aussteigen. Dazu verlangt er, dass Elvis' Fans ihm zujubeln. Der Zug fährt ein, hält an, der Colonel steigt aus. Draußen warten junge Frauen, aber nicht auf ihn. Als der Zug wieder anruckt, wird mir bewusst, dass ich alleine bin. Mit dem Colonel ist auch Elvis verschwunden. Ich trete ans Fenster, schaue zurück auf den leeren Bahnsteig. Der Bahnhof kommt mir klein vor, wie aus einer Modelleisenbahn. Während der Zug die Stadt verlässt, lese ich das Stationsschild, schwarz auf weiss unter dem Bahnsteigdach: Hibbing.

Mit dem Mystery Train nach Hibbing, wo Bob Dylan aufgewachsen ist, mit Elvis und dem Colonel also zu Dylan, der nicht da ist, nicht einmal als Modell: Das muss etwas mit dem Thema zu tun haben. Zunächst gilt es herauszufinden, warum Bob Dylan nicht zuhause ist und wo er

29 Theweleit 1994b, 299.

30 1977, 145. Theweleit hat aber recht mit seiner Bemerkung, wonach »Marcus' Zwang, zu dekretieren, was ›wahr‹ ist und was ›nicht wahr sein kann‹ um Elvis«, seine Bücher streckenweise ungeniessbar mache. »Irgendwie wird man das Gefühl nicht los, Marcus sei ein weiterer Jesse Garon, den Dead Elvis sich ausgesucht hat zum Weitergeistern, sein Statthalter unter den Lebenden.« Aber: »Eine allerdings nicht schlechte Wahl, zugegeben.« (1994b, 687) An anderer Stelle gibt Theweleit den Hinweis, dass Marcus die Sun-Aufnahmen von Elvis erst nach dem Singer Special von 1968 entdeckte, also jene Stücke, die er in »Mystery Train« zu den wesentlichen Aufnahmen des Kings verklärt. Kommentar KT: »Spätfan, philologisch« (ebda., 673). Von Diedrichsen sind ähnliche Marcus-Irritationen bekannt. In den berechtigten Ärger über den Hang zum Raunen, zur Selbstmythologisierung im Marcus-Evangelium mischt sich so etwas wie Neid über den Standortvorteil des Amerikaners. Die Irritation hat vielleicht noch einen anderen Grund. Greil Marcus' Stil, seine obsessiven Selbstreferenzen, seine Beschwörung von Mythologien, sein Abstützen auf eigene Beobachtungen sind zutiefst amerikanisch. Viele seiner Fragen aber muten europäisch an (etwa in »Lipstick Traces« (1990); Kritik bei Lydon 1994, Watson 1995, XXI).

stecken könnte. Das führt zur Überlegung, warum Elvis den Mystery Train fährt und von ihm abspringt, zwar am richtigen Ort, aber aus dem falschen Grund. Beides mündet in die Frage, warum der Träumer den Ort des Geschehens erst erkennt, als er ihn verlässt.

**Hinunter auf den Highway 61** Hibbing liegt in Minnesota, ein Grubenstädtchen sieben Meilen vor der Hafenstadt Duluth am Westzipfel des Lake Superior. In Duluth ist Bob Dylan geboren, in Hibbing ist er aufgewachsen.<sup>31</sup>

My country is the Minnesota-North Dakota territory / that's where I was  
born an' learned how t walk an' / it's where I was raised an' went to school  
... my / youth was spent wildly among the snowy hills an' / sky blue la-  
kes, willow fields an' abandoned open / pit mines. contrary t rumours, I  
am a very proud of / where I'm from an' also of the many blood streams  
that / run in my roots.<sup>32</sup>

Hibbing, schreibt Dylan im zweiten seiner »11 Outlined Epitaphs«,<sup>33</sup> ist kein Ort zum Bleiben.

it was a dyin' town / a train line cuts the ground / showin' where the  
fathers an' mothers / of me an' my friends had picked / up an' moved  
from / north Hibbing t' south Hibbing. / old north Hibbing ... / deser-  
ted / already dead ... / south Hibbing / is where everybody came t'start  
their / town again, but the winds of the / north came followin' an' grew  
fiercer / an' the years went by / but I was young / an' so I ran / an' kept  
running ...

31 Zu Hibbing siehe insbesondere Shelton 1987, Heylin 1991.

32 Zit. nach Heylin 1991, 3. So erinnert sich der 22jährige in einem offenen Brief vom Dezember 1963 an das Emergency Civil Liberties Committee. Vor kurzem hatte es ihm für seine Unterstützung der Bürgerrechtsbewegung den Tom Paine Award verliehen. Dylan, nervös und betrunken, begann die liberale Gemeinde im Saal zu beschimpfen und schloss, keinen Monat nach Kennedys Ermordung, mit der Bemerkung, er sehe in sich etwas von Lee Harvey Oswald. Auch sein Brief, aus dem ich hier zitiere, beginnt als Entschuldigung und endet als Anklage; Dylan sagt sich vom Protestsänger los, der seinem Publikum mit Fingerzeigeliern die eigene Meinung bestätigt. »Contrary t rumours« [sic] bezieht sich auf einen Artikel in Newsweek, in dem Dylan verschiedentlich angegriffen worden war (ebda., 86).

33 Publiziert als Liner Notes zu »The Times They Are A-Changing« von 1963.



Er ist bis heute unterwegs. Dylan ist keiner, der einen abholt. Er gehört zu denen, die davongehen.<sup>34</sup> Der fahrende Sänger kommt nicht an, er wechselt nur das Gefährt. Schlägt Richtungen ein, erkundet Zwischenhalte, steigt ab bei Festivals, in Hallen und verschlammten Stadien, pendelt zwischen Bett und Bühne, Lounge und Limo. Gäbe es ihn noch mit Neunzig, lässt er ausrichten, fände man ihn vermutlich auf der Bühne. »The Never Ending Tour« nennt er seine rastlose Konzerttätigkeit, die ihn seit Ende der Achtziger in Bewegung und sein Publikum in Atem hält.<sup>35</sup>

Dylan ist immer unterwegs gewesen. Seit er als Kind und als Robert Zimmermann die schwarzen Schreie der Blues- und Gospelsänger gehört hat, wie sie nachts aus seinem Radio kamen, sind seine Gedanken auf Reisen gegangen. Sie fieberten in den mythischen Süden, wo Elvis herkommt, loderten entlang dem Highway 61, diesem Blitzableiter der Phantasie, hinunter nach New Orleans. »Highway 61 Revisited« taufte Dylan sein zweites elektrisches Album. Schon der Titel kündigte an, »dass wir uns auf sehr langes Wiedersehen einzustellen haben«, schreibt Michael Gray, »denn es handelt sich um einen sehr langen Highway mit einer ebenso langen Bluesgeschichte«.

›That 61 Highway ‹, wie Will Batts es ausdrückte, ›longest road I've ever knowed‹, und wie Charlie Pickett sang: ›Now the 61 Highway, she only runs right by my door.‹ Das sind nur zwei Beispiele für die bis zum Überdross erfolgte Zelebrierung dieser bluesgetränkten Strasse, die deren doppelte Bedeutung für einen Bob Dylan besingen, lange bevor ein Robert Zimmermann merkte, dass diese Strasse ja gleich hinter seinem Haus in Duluth, Minnesota, vorbeiführte.<sup>36</sup>

Der Highway 61 folgt, von der kanadischen Grenze am Ufer des Lake Superior herkommend, dem Mississippi entlang Minnesota durch Iowa, Missouri nach St. Louis, kreuzt auf seinem Weg nach Süden die alte

34 Wenn er am Bahnhof wartet, dann auf die, die seinem Weg in den Süden gefolgt sind. »Seven days, seven more days that are connected / Just like I expected, she'll be comin' on fourth / My beautiful comrade from the north.« (›Seven Days‹, 1976, in einer Liveversion veröffentlicht auf der »Bootleg Series I-III« von 1991)

35 »By the way, don't be bewildered by the Never Ending Tour chatter«, schreibt er andererseits in den Liner Notes zu »World Gone Wrong« von 1993. »That one's long gone but there have been many others since then.«

36 1994, 15.

Route 66 auf ihrem Weg nach Westen.<sup>37</sup> Er durchquert Memphis, Tennessee, Wahlheimat von Elvis und Heimatbahnhof des Mystery Train. Dann schlägt er eine südöstliche Richtung ein, durchquert das Mississippi-Delta nach Vicksburg, steuert östlich von Baton Rouge auf New Orleans zu und mündet schliesslich, wie der Mississippi, im Golf von Mexiko. Highway 61 Revisited heisst: die Strasse abzufahren, von der die Musik kommt.

So I drifted down to New Orleans  
I was lucky to be employed

singt Dylan auf ›Tangled Up in Blue‹, die Verstrickung mit dem Genre im Titel ankündigend.<sup>38</sup> Die Bescheidenheit ist nicht gespielt. Ich werte sie als Ausdruck einer Haltung, die sich durch sein Gesamtwerk zieht: Bob Dylan ist ein Angestellter des Blues geblieben.<sup>39</sup>

Der Highway 61 führt vom Norden in den Süden, von Duluth ins Delta. Das Mississippi-Delta ist das Epizentrum des Blues.<sup>40</sup> Muddy Waters und Howlin' Wolf sind hier gross geworden, John Lee Hooker und Willie Dixon, B.B. King und Albert King, Elmore James und Jimmy Reed, Son House und Skip James, Sonny Boy Williamson und, der erste von allen, Robert Johnson.<sup>41</sup> ›Feel Like Going Home‹, sang Muddy

37 Die Route 66, 1946 von Bobby Troop im gleichnamigen Song verewigt und von den Stones, Chuck Berry, Natalie Cole und vielen anderen nachgesungen, war die »main street of America«, der »great diagonal highway«, wie die US. 66 Highway Association ihn nannte (zit. nach Kelly et al. 1988, 3 und 185). »It sliced through the Middle West, rolled across the Great Plains, straddled the deserts of the Southwest, and stopped at the very edge of the Pacific Ocean.« (Ebda., 3) Aber Route 66 war mehr als eine Autostrasse von Chicago nach Los Angeles durch Wüsten, Felder und Niemandsländer. Auf ihr wickelten sich die Fluchtbewegungen der Wirtschaftskrise ab, die Hoffnungsfahrten in den Westen. »It was a real highway that grew to be a symbol for the American people's heritage of travel and their national legacy of bettering themselves by moving west.« (Ebda., 3) Während des Zweiten Weltkrieges ging der Verkehr nach Osten: Auf der Route 66 wurden Waffen transportiert. Seit den Mittvierzigern ist die Strasse durch die grossen Interstates verdrängt worden, es brauchte deren fünf (55, 44, 40, 15 und 10). Heute ist sie über weite Strecken am Verfall, wie Andy Bull in seiner »Rock Fan's US Tour« (Untertitel) berichtet hat (1993).

38 Ich habe im Abschnitt über New Orleans im Kapitel »Das Konzert als Ritual« auf die Stelle hingewiesen.

39 Michael Gray hat den zahllosen Bluesbezügen in Musik, Text und Person Bob Dylan's eine ausgezeichnete Recherche gewidmet (1993).

40 Das gilt auch heute noch, siehe Martin Kilians dreiteilige Reportage aus dem Delta (1994a-c).

41 Als Dylan, sechs Jahre nach Elvis, geboren wird, ist fast die Hälfte der Bevölkerung von Mississippi schwarz. Es ist der »ländlichste und wahrscheinlich rückständigste Staat der Union, der Staat mit der höchsten Lynchrate« (Posener et al. 1993, 11).

Waters in einem seiner einsamsten Songs,<sup>42</sup> aber er wusste, dass es keinen Weg zurück gab; Blues ist die Musik für unterwegs.

Wer den Blues hat, hat Heimweh, auch wenn es kein Heim mehr gibt. »Subterranean Homesick Blues« heisst Dylans erste Platte von 1965, »Highway 61 Revisited« ist die zweite; beide beschreiben die Schwierigkeit, bei sich zu bleiben. »Blood on the Tracks«, neun Jahre später, formuliert den Ausbruch und die Folgen. Die Platten verhandeln Bewegungen, die Verengung von Räumen, Ausbruchs- und Fluchtversuche; die Songs funktionieren als Fluchtmittel und Chronik zugleich.

Tracks, das sind Fuss- und Tonspuren, ferner Schienen; auf den Schwellenrhythmen des Viervierteltakts schaukeln und rattern die Geschichten. Die Tracks ziehen auch durch Dylans Liner Notes zu »Broken Down Engine«, Blind Willie McTells Variation über das Versagen, aufgenommen am 18. September 1933 und bei Erscheinen fünfhundert Mal verkauft.<sup>43</sup> McTell oder McTier, wie auf dem Grabstein steht, war ein gerühmter, aber wenig bekannter Countryblues-Sänger, der seine charakteristisch hohe Stimme mit dem verflochtenen Spiel auf der zwölfsaitigen Gitarre begleitete.<sup>44</sup> Er singt sein »Broken Down Engine« mit entrückter, Dylan mit belegter Stimme, das Resultat ist dasselbe: zur amerikanischen Depression gesellt sich die eigene. »There won't be songs like these anymore. Factually there aren't any now«, schreibt Dylan zu »World Gone Wrong«, seinem zweiten Album mit akustischen Coverversionen vergessener Blues-, Gospel- und Countrylieder.<sup>45</sup>

Was er damit meint, ist in seiner Analyse von »Broken Down Engine« nachzulesen, dem »Blind Willie McTell masterpiece«, wie er eingangs erklärt:

42 Peter Guralnick hat sein Bluesbuch nach dem Song benannt (1989).

43 Siehe die sorgfältigen Liner Notes von David Evans auf der Anthologie »The Definitive Blind Willie McTell« von 1994.

44 Willie McTell (1898-1959), seit Geburt blind, wuchs in Statesboro in Georgia auf. Er lernte das Gitarrenspielen von seinen Eltern. Zwischen 1929 und 1933 konnte er erstmals zwei Dutzend Lieder aufnehmen. Der kommerzielle Erfolg war minimal, obwohl der Sänger viele Konzerte gab und weiter komponierte. Er wurde während des Krieges und danach von Enthusiasten wie John A. Lomax und Ahmet Ertegun wiederentdeckt und für Songs und Gespräche ins Studio geholt, doch seine Karriere, im Gegensatz zu seinem Talent, reichte nie über die eines erfolgreichen Lokalmusikers hinaus. McTell starb am 19. August 1959 an Herzversagen; er war – vermutlich – 61 Jahre alt (siehe Evans 1994).

45 1993; auf der Platte ist »Broke Down Engine« das 5. Stück.

it's about trains, mystery on the rails – the train of love, the train that carried my girl from town – The Southern Pacific, Baltimore & Ohio whatever – it's about variations of human longing – the low hum in meters & syllables. it's about dupes of commerce & politics colliding on tracks, not being pushed around by ordinary standards. it's about revival, getting a new lease on life, not just posing there – paint chipped & flaked, mattress bare, single bulb swinging above the bed. it's about Ambiguity, the fortunes of the privileged elite, flood control – watching the red dawn not bothering to dress.<sup>46</sup>

Dylans tracks sind die Schienen, auf denen Elvis' Mystery Train die Schwellen abfährt, »that long black train«, wie es in dem Stück heisst, »sixteen coaches long«. Tracks zeichnen auch Geschichten auf, machen sie den medialen Verschaltungen zugänglich. Sie »greifen nicht nur die Wanderbewegungen der grossen Depression auf, in der viele der Songs entstanden sind«, schreibt Thomas Gross zu Dylans Album, »sie meinen auch die tracks als Tonspur, den Ort, an dem vergessene Traditionen plötzlich unvermutet mit der Gegenwart kollidieren. Anwesend sind sie nicht als simple Narration, sondern im ›low hum meters & syllables‹ – dem dunklen Brummen der Rhythmen und Silben, in denen Dylan sich an die Subströme der grossen amerikanischen Erfolgsstory ankoppelt.«<sup>47</sup>

Die Subströme fliessen zusammen im Bluesstrom, und der Blues unterspült auch Dylans Musik, seinen »Never Ending Text«, wie Gross sich ausdrückt.<sup>48</sup> Der Blues ist Gemeinschaftsgut, unabgeschlossen und vielschichtig.<sup>49</sup> Niemand, meint Dylan, sagt das Schwierige so einfach aus wie die Bluessänger: »Those blues guys from the thirties and forties just used two-line couplets. You can't say things any better than that, really. You can say it in a different way, you can say it with more words, but you can't say anything better than what they said. And they covered everything.«<sup>50</sup> Dylan kennt auch die vergessenen Bluessänger, das Echo ihrer Stimmen und Geschichten durchpulst seinen Never Ending Text,

46 Liner Notes zu »World Gone Wrong«, 1993.

47 Gross, in Gray 1994, 15.

48 Ebda. Siehe auch Marcus 1997a.

49 Neil Corcorans Bemerkung über »Tangled Up in Blue« trifft auch das Genre: »Er weigert sich dem Trost des Fertigen zugunsten einer Poetik des Prozessualen, des ständigen Sicherneuerns, des öffentlichen Aufführens statt des Veröffentlichens.« (Zit. nach Gray 1994, 16)

50 Zit. nach Flanagan 1987, 89.

seine Songs sind getränkt von Blueschiffren, -mythen und -verweisen: tangled up in blue.<sup>51</sup>

Dieses Wissen verdichtet sich in jenem Song, der das Genre zum Thema macht, auf das der Erzähler singend zurückgreift, und der auf der Meta-Ebene einlöst, was sich der Sänger selbst abspricht: ›Blind Willie McTell‹ von 1983, Dylans Hommage an den zärtlichen Bluesänger aus Georgia. Doch Dylan hat nicht Georgia im Sinn, sondern New Orleans, das Ende des Highway 61. Bei ihm klingt es wie das Ende der Welt.

Seen the arrow on the dark pole  
 Claim this land is condemned  
 All the way from New Orleans to Jerusalem  
 I travel through East Texas where many martyrs fell  
 And I know no one can sing the blues like Blind Willie McTell

Das Stück, in seiner akustischen Version, beschränkt sich auf Dylans Gospelpiano und das Gitarrenspiel von Mark Knopfler, das sich von gezupften zu weich geschlagenen Arpeggien steigert, um zuletzt in Flageolets auszuzittern. Das Scheitern wird in der Refrainzeile sprachlich nüchtern, im Gesang innig beschworen. Wovon der Sänger sagt, er könne es nicht singen, davon singt er, ohne es zu sagen. Die karge Begleitung steht im Dienst der Inbrunst, mit der Dylan seine Bluesmetaphern ausstösst, seinen Abgesang auf den Blues formuliert.

Formal verweist das Stück auf den ›St. James Infirmary‹, ein Traditional, das drei Strophen weiter, in der vorletzten Zeile des Stücks, als Quellen- und Ortsangabe in den Song eingebaut ist.<sup>52</sup>

I'm gazing out the window of the St. James Hotel  
 And I don't know one can sing the blues like Blind Willie McTell

51 Michael Gray braucht 68 Seiten seines Essays, um auf einige auch nur einzutreten.

52 Zugleich wird Dylans ›Blind Willie McTell‹ zur Vorlage für ›Crossroads‹, einem Stück des texanischen Gitarristen Sailor White mit den Zeilen »One road leads to paradise / one road leads to pain / one road leads to freedom / they all look the same«. Das Stück ist in der akustischen Version von Calvin Russel bekannt geworden (1991). »I heard him play it one evening in some little bar downtown«, erinnert er sich im Gespräch, »and it sounded like my story. I asked him if it was all right if I put it on my album. He said yes, and so I did« (Gespräch mit dem Autor, 1993). ›Crossroads‹ verweist natürlich auf den gleichnamigen Song von Robert Johnson, der Dylan beeinflusst hat wie kaum ein anderer Bluesänger und dessen 26 bekannt gewordenen Stücke Klassiker des Genres sind, hundertfach nachgespielt.

Das St. James Hotel ist ein ehrwürdiger Kasten in Minneapolis, Minnesota, erster Zwischenhalt auf dem Weg nach Memphis und New Orleans. Hierhin ist Dylan Ende der Fünfziger gezogen, als er es im Norden nicht mehr aushielt.<sup>53</sup> Und, hier, in dieser überwiegend weissen Stadt,<sup>54</sup> blickt er zwei Dutzend Jahre später zum Fenster des St. James Hotel und mit Hilfe des ›St. James Infirmary Blues‹ hinaus und zurück auf den Süden, »gazing with some third or fifth eye all the way down the Mississippi River to the historical vista that lay at the other end decades and centuries – time and space both telescoped – ago«.<sup>55</sup> Bei Dylan kontaminiert sich der Blues und das Unvermögen, ihn zu singen, zu einem Blues über den Blues. Er wird, in Greil Marcus' Worten, »an emotion, not a form«.<sup>56</sup>

There's a woman by the river  
 With some fine young handsome man  
 He's dressed up like a squire  
 Bootleg whisky in his hand  
 There's a chain gang on the highway  
 I can hear them rebels yell  
 And I don't know one can sing the blues like Blind Willie McTell

»Infidels« war der beziehungsreiche Titel der Platte, auf der das Stück hätte erscheinen sollen.<sup>57</sup> Dylan zog das Stück im letzten Moment zurück.<sup>58</sup> Im allgemeinen sind solche Outtakes – aufgenommenes, aber nicht verwendetes Material – Ausschussware fürs Archiv zur späteren Arrondierung von Anthologien. Dylan hat wiederholt grosse Songs

53 Und bevor er, 14 Monate später, nach New York City weiterzog.

54 Minneapolis gilt als eine der weissesten Städte Amerikas; nur 3 Prozent oder 60'000 Einwohnerinnen und Einwohner der Gegend sind schwarz. Dafür hat die Twin City einen der grössten schwarzen Performer hervorgebracht: Prince (Hill 1989, 3-5; zu Prince siehe auch den Abschnitt »Curious Poses: Prince« im Kapitel »Posen«.

55 Williams 1992, 234.

56 1977, o.S.

57 Beziehungsreich deshalb, weil er sich damit zu den Angriffen äusserte, denen er sich mit seinen fundamentalistischen Platten ausgesetzt hatte. Typischerweise wird nicht klar, wer die Ungläubigen sind. Die schlechten Stücke auf der Platte suggerieren das Publikum. ›Jokerman‹, das beste, meint den Erzähler mit.

58 Nicht nur das. Für »Infidels« liess Dylan Songs verschwinden, die zu den besten seiner späteren Jahre gehören, neben ›Blind Willie McTell‹ etwa ›Foot of Prides‹, ›Tell Me‹ oder ›Lord, Protect My Child‹. Sie werden auf der »Bootlegs Series« von 1991 nachgereicht. Die übrigen Outtakes und Alternativversionen sind auf dem Bootleg ›Outfidels‹ von 1994 versammelt.

zurückgehalten und minderwertige herausgebracht,<sup>59</sup> brillante Konzerte nicht aufgenommen oder die Aufnahmen nicht veröffentlicht<sup>60</sup> und stattdessen Allerweltsauftritte konserviert, schlecht abgemischt und lieblos zusammengestückt.<sup>61</sup>

»I have given up any attempts at perfection«, hat er geschrieben,<sup>62</sup> und sein schnelles, ungeduldiges Arbeiten im Studio ist bekannt. Aber man kann alles übertreiben. Ausserdem geht Dylans Weigerung, »Blind Willie McTell« auf »Infidels« zu veröffentlichen, über die Selbstverleugnung hinaus, sogar die seinige. »It's a masterpiece, a great, great song, brilliantly performed«, schreibt John Bauldie in den Liner Notes emphatisch, als die akustische Version auf der »Bootleg Series« veröffentlicht wird.<sup>63</sup> Warum hat Dylan den Song so lange zurückgehalten und auch

59 Zu ersterem gehören die »Basement Tapes« (1967 mit der Band eingespielt, 1975 teilweise veröffentlicht (s. Marcus 1997b)) oder die über hundert Songs oder Songversionen, die spät, auf »Biograph« (1985) und der »Bootleg Series 1-3« (1991) veröffentlicht worden ist. Zu letzterem würde ich »Self Portrait« von 1970 zählen, »Knocked Out Loaded« (1986) oder »Down in the Groove« (1988). Von einzelnen Songs abgesehen – »Brownsville Girl« mit Sam Shepard, »The Usual« von John Hiatt – sind diese Platten noch schwerer zu ertragen als die Bibeltexte in der Manier von »Man Gave Names to All the Animals«.

60 Etwa Philadelphia 1963, Manchester und London 1966, San Francisco 1979, Montreux 1986 und 1994. Glücklicherweise sind die meisten von Dylans Konzerten als Schwarzpressungen greifbar, wenn auch in teilweise fragwürdiger Qualität; einen guten Überblick gibt »You Don't Know Me« von 1993, eine aufwendig gestaltete Live-Anthologie auf vier CDs. Eine Auflistung von allen irgendwie greifbaren Dylan-Konzerten samt Repertoire gibt Krøggsgaard (1981). Dylan als Performer wird erschöpfend kommentiert von Williams 1990 und 1992 sowie, auf den Textaspekt beschränkt, von Day 1989.

61 »Down in the Flood« von 1974 ist unausgegoren, »Hard Rain« (1976) und »Real Live« (1984) nur teilweise geniessbar, »Live at Budokan« (1978) und »Dylan and the Dead« (1989) völlig uninteressant. Zu letzterem vielleicht die Bemerkung des Dead-Gitarristen Jerry Garcia, wonach Dylan ihm das Album auf einem billigen Ghetto-Blaster vorgespielt und sich dann beklagt habe, die Abmischung habe zuwenig Bass (o.Q.).

62 Auf den Liner Notes zu »Highway 61 Revisited«, mit der Ergänzung: »The fact that the white house is filled with leaders that've never been t' the apollo theater amazes me.« Nun haben künstlerische Entscheide oft genug ökonomische Gründe, und es gibt einige Anzeichen dafür, dass z.B. Dylans desolates »Self Portrait« von 1970 nichts weiteres war als sein Versuch, seine damalige und spätere Plattenfirma Columbia zu bewegen, ihn freizugeben. 1973 wechselte Dylan vorübergehend zu Asylum und veröffentlichte »Planet Waves«. Spätere Abstürze lassen eher auf persönliche, auch gesundheitliche Krisen schliessen. Von beidem hat sich Dylan noch immer erholt.

63 Bauldie 1991, 61. Neben der akustischen Version mit Dylan am Klavier und Mark Knopfler an der Gitarre existiert eine zweite, elektrische Version mit Sly Dunbar, Robbie Shakespeare und Mick Taylor. Sie ist nur auf Bootlegs erhältlich, aber zumindest die Instrumentierung der Dream Syndicate auf »I Shall Be Unreleased«, einem der besten Alben mit Dylan Covers (1991), bezieht sich stark auf sie. (John Bauldie, einer der leidenschaftlichsten Dylan-Exegeten, kam im Herbst 1996 bei einem Helikopterabsturz ums Leben.)

nie live aufgeführt, weshalb er jahrelang als Raubkopie die Runde machte?<sup>64</sup> Die Frage ist ihm zweimal gestellt worden. »I didn't think I recorded it right«, erklärte er Kurt Loder. »It just never came out for me: It never got developed in any way that it should have really«, bekam Adrian Deevooy zu hören.<sup>65</sup>

Dylan ist nicht der einzige, der seine Arbeit falsch bewertet. Hier aber liegt eine derartige Diskrepanz vor, dass man unwillkürlich nach Gründen fragt. John Bauldie zum Beispiel ist die »profound irony« aufgefallen, dass »in attempting to express feelings of his own inadequacy as a blues singer and in confessing the oppression of his knowledge, Bob Dylan sings the blues indeed«. <sup>66</sup> Auch Tim Riley spricht von Ironie, deutet sie aber anders.

The irony here is that his own insecurity about living up to his imagined blues ideal becomes a subject in itself. »Nobody sings the blues like Blind Willie McTell« becomes a way of saying how Dylan feels displaced not just by the industry – his colleagues, his critics, his career, his waning muse – but by the music he calls home.<sup>67</sup>

Der Einschub ist richtig, der Nebensatz nicht. Ich denke nicht, dass Dylan sich vom Blues verlassen fühlt, Blues ist selbst die Musik der Verlassenheit. Es geht hier nicht um Entfremdung, sondern um mangelnde Erinnerung: Nicht Psychologie, sondern Geschichte. »I didn't think I recorded it right« ist vieldeutig; to record heisst aufnehmen, dokumentieren, sich erinnern. Dylan hält das Stück für falsch aufgenommen, weil es nicht die Geschichte des Bluesmannes dokumentiert, sondern seine eigene. Die Erinnerung an Blind Willie McTell wird zur Beschreibung eigener Inspiration: Subterranean Homesick Blues Revisited. Es klingt gesucht, ich weiss, aber das »It just never came out for me« heisst nicht nur, dass der Song nicht herüberkam. Es heisst auch, dass der Song beim Sänger geblieben ist. »Blind Willie McTell« passt nicht zu »Infidels«, weil Dylan, indem er dem Blues die Treue hält, über sich Rechenschaft ablegt. Es kommt einem vor, als habe er einen Song lang die Bob Dylan-Maske abgelegt, ohne sich rechtzeitig hinter einer neuen zu verstecken.

64 Michael Gray erzählt, die Aufnahme sei aus der Klimaanlage des Studios heraus gemacht worden.

65 Bauldie 1991, ebda.

66 Ebda., 62.

67 1992, 284.



Das aussergewöhnliche an ›Blind Willie McTell‹ ist nicht nur, dass ein Song ein Scheitern formuliert, das von seinem Autor im Eingeständnis überwunden wird, das tun viele seiner Songs und Zeilen – »there's too much confusion«,<sup>68</sup> »it's so hard to explain«,<sup>69</sup> »what good am I?«<sup>70</sup> Das Stück legt die Kriterien offen, nach denen das Erzählen sich zu richten hat. Was Michael Taft über den Bluesänger sagt, dass er nämlich »traditionelle Elemente kreativ handhabt und uns durch Neuordnung wohlbekannter Elemente mit Vertrautem schockiert«, dass er »uns das Alte wieder neu bedeutsam« macht, gilt auch für Dylan und besonders für diesen Song.<sup>71</sup>

Es geht in ihm darum, Geschichte erfahrbar zu machen, indem er sie als Geschichte erzählt und tradiert. »I cannot say the word eye anymore«, schreibt Dylan in den Liner Notes zu »Highway 61 Revisited«. »There is no eye ... only a series of mouths.«<sup>72</sup> Fast zwanzig Jahre später sieht er und erzählt davon. »[It] is a song about seeing«, schreibt Paul Williams. »Dylan sees something – a vision, if you will, of America, of the history of black Americans and the American south – and communicates what he sees through his voice.«<sup>73</sup> ›Blind Willie McTell‹ handelt von einem blinden Seher, Dylan sieht für ihn, riecht und hört, an die Ereignisse erinnernd, die im Blues betrauert werden.

See them big plantations burning  
Hear the cracking of the whips  
Smell that sweet magnolia blooming  
See the ghost of slavery ship  
I can hear them tribes a-moaning  
Hear the undertaker's bell  
Nobody can sing the blues like Blind Willie McTell

So wartet Bob Dylan nicht in Hibbing, um Elvis abzuholen, er sitzt im St. James Hotel und denkt über die Geschichte der Musik nach, die er Elvis verdankt. ›Blind Willie McTell‹ ist Dylans Vermächtnis. Das beschädigte Leben, singt er, lässt sich nur abbilden in einer beschädigten Musik.

68 ›All Along the Watchtower‹, 1969.

69 ›Visions of Johanna‹, 1966; siehe den Abschnitt »Regressionen (II): Traumzeit« im letzten Kapitel.

70 ›What Good Am I?‹, 1989.

71 Zit. nach ebda., 17; Taft ist Autor der ersten grossen Blueskonkordanz, die von Michael Gray gewürdigt und benutzt wird (1993).

72 1965.

73 1992, 232.

**Unterwegs im Mystery Train** Der eine denkt nach, der andere bewegt sich. Erst ein gedehntes »Ohhh well«, gefolgt von »I woke up this morning«, der ironisch rezitierten Blueszeile. Das nachgeschobene »An' I looked out the door« ist nur noch Parodie. Prompt bricht der junge Sänger die Aufnahme ab. Und sagt, zu seinen zwei Begleitern im winzigen Studio gewandt, jedes Wort betonend. »Hold it, fellas. That don't move me. Let's get real, real gone for a change.«

Mit vor Ungeduld sich überschlagender Stimme hetzt er durch den ›Milkcow Blues Boogie«, einem Standard von Kokomo Arnold und über zwanzig Jahre alt, seine Musiker im dreifachen Tempo hinterher. Bis er, in der letzten Strophe, den Song mit ein paar angehängten Blueszeilen zum Halten bringt. Nach zweieinhalb Minuten ist der Spuk vorüber.

Es ist Winter 1954, November oder Dezember.<sup>74</sup> Der Koreakrieg ist zuende, die Eisenhower-Ära hat begonnen.<sup>75</sup> An der Genfer Konferenz wird die Trennung von Nord- und Südvietnam beschlossen, im Süden ein antikommunistisches Regime eingerichtet und die Ausgangslage für den Vietnamkrieg geschaffen. Vor kurzem ist der Kommunistenjäger Joseph McCarthy vom amerikanischen Senat zurückgebunden worden. Das Bundesgericht untersagt die Segregation an öffentlichen Schulen, ein Entscheid, der von mehreren Südstaaten boykottiert und später mittels Armeeinsätzen durchgesetzt werden muss.<sup>76</sup> Der Kinsey-Report über die erotischen Vorlieben amerikanischer Bürgerinnen und Bürger löst einen Schock aus, dem moralische Entrüstung und viel später eine Debatte folgt.

Vor einem halben Jahr hat Elvis Aaron Presley, ein 19jähriger Lastwagenfahrer aus East Tupelo in Mississippi,<sup>77</sup> dem Armenteil der Stadt, in den Sun Studios von Memphis seine erste professionelle Aufnahme

74 Jørgenson et al. nennen als Aufnahmedatum den 15. November oder den 20. Dezember 1954 (1992, o.S.).

75 »Back when Eisenhower was the President«, rappt Gil Scott-Heron, »golf courses was where most of his time was spent / So I never really listened to what the President said / Because in general I believed that the General was politically dead / But he always seemed to know when the muscles were about to be flexed / Because I remember him saying something, mumbling something about a military industrial complex.« (›Work for Peace«, 1994)

76 »Forrest Gump« von Robert Zemeckis mit Tom Hanks als idiot savant in der Hauptrolle, zitiert einen solchen Vorfall in Alabama.

77 Und zwar bei »Crown Electric«, wie Theweleit zu Recht hervorhebt; elektrischer Elvis, schon damals, verkabelt.

gemacht. In einem Jahr wird er in den RCA-Studios von Nashville ›Heartbreak Hotel‹ aufnehmen, über Nacht die USA erobern und am nächsten Tag die Welt.

»That don't move me«, sagt Elvis. Der Satz ist doppeldeutig. Es geht darum, sich zu bewegen und zugleich bewegt zu werden. »Stärker als bei jedem Sänger vor ihm«, schreibt Theweleit, sei das Medium bei Elvis nicht allein die Gitarre, das Mikrofon, die Platte, das Radio gewesen, »sondern der Körper als Schauplatz und Resultat des Werks«. <sup>78</sup> Beim Ansehen früher Filmdokumente mit seinen Auftritten <sup>79</sup> wird offensichtlich: Es ist weniger die Musik, deretwegen das Publikum ausser sich gerät und nicht einmal Presleys Gesang; es sind seine Bewegungen. »Elvis' Gesang war deshalb so aussergewöhnlich, weil man die Bewegungen heraushören konnte, sie aus dem Gesang erschliessen konnte«, schreibt Michael Ventura. »Kein Weisser und nur wenige Schwarze hatten jemals so perfekt mit dem ganzen Körper gesungen.« <sup>80</sup> Bleibt die Frage, welches Lied der Körper anstimmt. Elvis Bewegungen enthalten ein Verführungsangebot und die Parodie davon. Elvis' Bühnenspiel, sein kreisendes Becken, das Stampfen und Drehen, die schlotternden Knie, die ausgestreckten Arme kommen einem ebenso anzüglich wie komisch vor.

Über die erotische Kraft des frühen Elvis ist viel geschrieben worden, über seinen Humor wenig. <sup>81</sup> Ich frage mich, ob nicht hier der vielbeschriebene Tabubruch stattfand. Dass Elvis mit den Hüften vormacht, was *rocking & rolling* meint und wovon seine Lieder handeln, egal wie versteckt und codiert sie ihre Angebote formulieren, mag schockiert haben, damals. Der eigentliche Schock liegt aber nicht darin, dass das Angebot eindeutig daherkommt, sondern eben zweideutig. Ironisch gebrochen, selbstverliebt und sich dessen bewusst, androgyn, kurz: Camp. <sup>82</sup> Männlichkeit wird als Pose eingenommen und karikiert. Erotik hat also, wie im schwarzen Blues, auch mit Witz zu tun. <sup>83</sup>

78 Theweleit 1994b, 352.

79 Etwa die Dokumentation ›Elvis '56‹ von Raymond et al., 1987.

80 Zit. nach Theweleit 1994b, 673.

81 Obwohl alle, die ihn kannten, darauf hingewiesen haben (Guralnick 1994). Sieht man sich in den Dokumentationen an, wie er von alternden Talkmastern und Ansagern lächerlich gemacht, von moralisierenden Journalisten paternalisiert wurde, konnte Elvis seinen Humor gebrauchen – als Überlebenshilfe. Albert Goldman merkt an, dass Elvis seine Depressionen in Graceland mit Videoaufnahmen der Monty Python-Serien verscheucht habe. Keine schlechte Wahl.

82 Siehe den Abschnitt ›Flucht ins Schillernde: Camp‹ im Kapitel ›Poseure‹.

83 Schon damals pflegte Elvis sich für die Auftritte zu schminken.

»That don't move me«, sagt der junge Elvis und grinst: »Without my left leg I'd be dead.«<sup>84</sup> Auch im Studio muss er sich bewegen können. Das führt bei ›I Got A Woman‹, der Ray-Charles-Nummer und Presleys erster Aufnahme für RCA,<sup>85</sup> zu Bestürzung im Kontrollraum. Weil Presley beim Singen nicht stillhalten kann, klingt die Aufnahme uneben, bleibt er still, klingt sie fad. »Don't make me stand still«, bittet er den Produzenten, »If I can't move, I can't sing.«<sup>86</sup>

Damit der Sänger ausser sich gerät, müssen die Musiker ihm Beine machen. Songs wie ›We're Gonna Move‹, ›All Shook Up‹, ›Good Rockin' Tonight‹ enthalten das Mobilitätsversprechen schon im Titel. Elvis lässt sich das Material von Autoren wie dem jüdischen Komponistenpaar Leiber und Stoller massschreiben,<sup>87</sup> inspiriert sich an Bluesnummern aus dem Delta. Er will sich nicht nur bewegen können beim Singen; er will selbst bewegt, gerührt, umgetrieben werden. Seine Songs beziehungsweise die Songs, die er nachsingend zu seinen eigenen macht, sind gegen Erstarrung und Konvention gerichtet, gegen die Scheintotenstarre der Fünfziger.

Davon handeln die Lieder nicht oder nur im Verborgenen, aber sie klingen so, als handelten sie davon. Das Geheimnis ist Teil der Gefahr. Gerade in der Chiffrierung erhält der Protest seine Sprengkraft, wird die Verlockung erotisch aufgeladen. Die schwarzen Bluessänger haben es vorgemacht, Willie Dixon und Howlin' Wolf, Muddy Waters und John Lee Hooker, haben sich Metaphern und Marginalien ausgedacht, die das zu Sagende für Aussenstehende verbargen und für Eingeweihte decodierbar machten.<sup>88</sup> Elvis durfte die Originale wie Smiley Lewis' ›One Night of Sin‹ oder Little Richards ›Tutti Frutti‹ nur in zensierten Ver-

84 Zit. nach Bane 1992, 141.

85 Am 10. Januar 1956.

86 Zit. nach Goldman 1982, 218. Steve Sholes, der A&R-Mann bei RCA, löste das Problem mit zwei Mikrofonen, zwischen denen Elvis hin- und hertigern konnte. Ich komme weiter unten, bei ›Heartbreak Hotel‹, auf diese Session zurück.

87 Ich betone die Herkunft der beiden hier nur, um dem Mythos vorzubeugen, weisse Musik sei nur blass und schwarze intensiv. Tatsächlich, wie von allen Experten betont wird, hat sich die Segregation in der Musik nicht halten können; viele der besten Musiker und Hauskomponisten bei Stax Records waren weiss, etwa der Gitarrist Steve Cropper oder Bassist Donald Dunn. Umgekehrt haben sich schwarze Sänger zu weisser Musik bekannt, etwa Beispiel Ray Charles zum Country. Ging's ums Geschäft, wurden die Rassenschranken wieder hochgezogen.

88 Ich habe im ersten Abschnitt des Kapitels »Mythen« diese Technik bei Howlin' Wolf erläutert.

sionen nachsingen. Das störte ihn nicht, weil ihm nicht wichtig war, was er sang, sondern wie.<sup>89</sup> Er hätte, sagt Eddie Murphy in einer seiner Nummern, genauso gut eine Colareklame singend vortragen können.

Das Was war ihm egal, mit dem Wie nahm Elvis es sehr genau. Er konnte dreissig, vierzig Versionen seiner Stücke nacheinander einspielen, bis er mit der Phrasierung, dem Echoeffekt, der Plazierung der Gitarrenbreaks zufrieden war. Overdubs machte er keine; bis zuletzt bestand er auf der Liveaufnahme im Studio. Bei ›Hound Dog‹, das klingt wie eben erfunden, bestand er auf 31 Versuchen. Dann hörte er sich das Playback an.

Elvis sat cross-legged on the floor in front of the speaker. The engineer announced the take over th PA and let the tape roll. Elvis winced, chewed his fingernails and looked at the floor. At the end of the first playback, he looked like he didn't know whether it was a good take or not. Steve<sup>90</sup> called for take eighteen. Elvis pulled up a folding chair, draped his arms across its back and stared blankly at the floor. The Engineer tracked take thirty one. Elvis left his chair and crouched on the floor, as if listening in a different position was like looking at a subject from a different angle. Again he went into deep concentration, absorbed and motionless. At the end of the song he slowly rose from his crouch and turned to us with a wide grin, and said, ›This is the one.‹<sup>91</sup>

Später war Elvis auch sein eigener Produzent. Seine Liveshows wurden von ihm konzipiert, orchestriert und arrangiert. Leiber and Stoller, verantwortlich für einige der besten R'n'B-Songs für Elvis, die Coasters, und Drifters und andere, waren beeindruckt. »We thought he was like an idiot savant«, erinnert sich Jerry Leiber an die erste Begegnung, »but he listened a lot.« Und »he was a workhorse in the studio – he didn't pull any diva numbers.« Mike Stoller: »In many ways he was a perfectionist, and he could be very insecure, but in other ways he was very re-

89 Obwohl der Umstand damals zensiert wurde, ist klar, dass Elvis auch viele afroamerikanische Fans hatte; Michael Bane beschreibt eindrücklich einen spontanen Auftritt Presleys im schwarzen Handy-Club an der Beale Street von Memphis, zu einer Zeit, als ihn noch keiner kannte und es für Weisse verboten war, schwarze Clubs zu frequentieren und umgekehrt (1992, 101 ff.).

90 Sholes, der Produzent, laut Guralnick ein Musikenthusiast ohne jede technische Erfahrung. Sholes war selbstkritisch genug, sich zurückzuhalten, wenn erfahrene Leute – etwa Leiber und Stoller – dabei waren (Guralnick 1994, 406 ff.).

91 Wertheimer, zit. nach Guralnick 1994, 299.

laxed in the studio – a strange combination.«<sup>92</sup> Elvis hat die grossen Gefühle beschworen, doch er hat nie die Kontrolle über ihre Inszenierung verloren. Diese Kontrolle ist Segen und Fluch zugleich, Ausdruck einer Distanz, die Greil Marcus aus Presleys bester und schlimmster Musik heraushört.

There is a sense in which virtually his whole career has been a throwaway, straight from that time when he knew he had it made and that the future was his. You can hear that distance, that refusal to really commit himself, in his best music and his worst; if the throwaway is the source of most of what is pointless about Elvis, it is also at the heart of much of what is exciting and charismatic.<sup>93</sup>

Zur Kontrolle gehört Technik, das Wissen um Effekte. Als Sänger konnte Elvis mühelos die Stile und Idiome wechseln, verschmolz geniesserische Bluesnummern und Uptempo-Rockabillys, Country-schmalz und Gospel, Doo-Woop-Crooning, New Orleans-Swing und lupenreinen Rock'n'Roll.

Der Einsatz eines fast opernhaften Tremolos, der dramatische Wechsel von einer jungenhaft-dünnen zu einer männlich-vollen Stimme, das Glissando vom hohen Tenor zum tiefen Bariton und zurück, die Freiheit, ja Frechheit der Phrasierung gegenüber dem Takt, bis hin zur Dehnung oder Hinzufügung von Silben, um mit der Betonung des Off-Beat, der unbetonten Taktzeit, eine Passage zu synkopieren – und eine durch höchste Konzentration gerade noch gebändigte rhythmische, sinnliche, emotionale Energie: All diese Merkmale sind bereits in den ersten Aufnahmen zu hören. Zu Recht konnte Elvis Presley behaupten: »Meinen Stil habe ich von niemandem kopiert.«<sup>94</sup>

»That don't move me«: Natürlich ist der falsche Anfang samt Abbruch und Neustart einstudiert, aber das kann nach allem, was hier über Rock'n'Roll-Choreographie zusammengetragen wurde, nicht überraschen. Wichtig ist hier etwas anderes: Indem Elvis den falschen Anfang stehen lässt oder als falschen vorführt, kann er formulieren, worum es ihm geht und was er in »Mystery Train«, seiner letzten Aufnahme für Sun und für Sam Philips, zur Vollendung führen wird: Bewegung ist alles, auch wenn klar ist, dass die Bewegung keine Richtung hat.

92 Zit. nach Guralnick 1994, 406 f.

93 1977, 143.

94 Posener et al. 1993, 35.

Auf ›Mystery Train‹ wird diese Bewegung anhand des langen, schwarzen Dampfzuges beschrieben, der die Geliebte hinwegführt. Zwar wird, in Presleys Version,<sup>95</sup> rechtzeitig die anschließende Wiedervereinigung inszeniert, aber das Happy-End klingt unglaublich, es kontrastiert mit der Atmosphäre des Songs. Doch von Kontrasten handelt das ganze Stück. Das Glück ist überschattet in ›Mystery Train‹, die Trauer exalziert. Die Ambivalenz der Gefühle wird nicht aufgelöst, sondern gleichwertig abgehandelt und in gegenläufige Bewegungen überführt.

Der Song erzeugt selbst die Bewegung, von der die Rede geht. Elvis' Raspeln auf der akustischen, Scotty Moores fast banjoartige Countrylicks auf der elektrischen Gitarre, der hüpfende Bass, das klappernde Minimalschlagzeug suggerieren das Rattern und Rollen des Zuges.<sup>96</sup> Nur die Stimme, scheint es, lässt sich nicht mitziehen. Sie singt nicht vom schnellen, sondern vom langen Zug.

Train I ride, sixteen coaches long  
 Train I ride, sixteen coaches long  
 Well, that long black train  
 Carry my baby and gone

Man muss hören, wie Elvis die Zeilen singt, wie er das Ziehen der Lok und das Rattern der Räder, Abschiedsschmerz und Wiedersehenshoffnung, Ankommen und Fortgehen kollidieren lässt. Das »train I ride« hat etwas Jubilierendes, man hört das hohe Pfeifen der davonfahrenden Lokomotive, während das »sixteen coaches long« in der ersten, das »coming round the bend« in der zweiten Strophe punktiert wird wie die sechzehn Wagen, die von der Lok gezogen werden. Elvis singt »coming do-hown the be-hend«. Die ersten Zeilen verströmen Optimismus, jugendliches Irresein, das später, quer zu den Country-Pickings der Gitarre, mit Bluesschwermet überzogen wird. Und obwohl das »That long black train / Carry my baby and gone« in den darauffolgenden Strophen in »Well it took my baby / But it never will again« umgedeutet wird, hat Greil Marcus recht: Man glaubt dem Er-

95 ›Mystery Train‹, 1953 von Sam Philips und Junior Parker als dunkler Blues geschrieben, Parker singt ihn schnörkellos. Seine Version verweist, wie Greil Marcus anmerkt, auf ›Worried Man Blues‹ von der Carter Family von 1930 (1977, 200).

96 »It wasn't Presley the man that was rock and roll«, schreibt Joe Carducci, »it was his band« (1990, 28).

zähler nur den Verlust; »he sounds as if he has already lost more than anyone can return«.97

Das Geheimnis, von dem der Titel kündigt und das der Song verschweigt, hat mit diesem Verlust zu tun. Trotz der sonnigen Begleitung, der Unbekümmertheit in Elvis letzten Lokomotivrufen, dem Lachen am Ende der Aufnahme hat ›Mystery Train‹ etwas Geheimnisvolles. Die einfachste Deutung wäre, eine sexuelle Metapher zu konstruieren, zumal der »long black train« direkt auf Blind Lemon Jefferson's ›Long Black Snake‹ verweist. Aber ich glaube nicht, dass ›Mystery Train‹ ein erotisches Geheimnis formuliert. Die Kräfte in dem Song arbeiten gegeneinander, die Bewegungsrichtungen heben sich auf. Hier wird nicht phallische Selbstbestätigung demonstriert. Vielmehr verhandelt ›Mystery Train‹ das Versprechen einer Befreiung durch Bewegung, von der von Anfang an klar ist, dass die Befreiung nie stattfinden wird. Der Blues ist endlos wie die Arbeit, und auch der ›Mystery Train‹ führt nirgendwohin; er hat kein Ziel, weil er keine Richtung hat. Diese Tatsache wird betrauert. Da sie unverrückbar ist, kann sie ebensogut gefeiert werden. Noch ganz im Blues aufgehoben, singt Elvis zum ersten Mal davon, was ihn den Rest seines Lebens ereilen wird.

Was ihn ereilt, bleibt auch für Klaus Theweleit ein Rätsel. Er stellt die entscheidende Frage:

Was trieb Elvis, die explosivste Verkörperung einer wie selbstverständlich mitten in der »Normalität« nach 1945 herangewachsenen revolutionären Jugendkultur, an den Hof des äussersten Antipoden dieser Kultur, zu Mussolini/Nixon, als Spitzel gegen die amerikanische Acid Rock Scene und ihre britischen Verbündeten?98

Findet aber, 126 Seiten weiter, keine eindeutige Antwort. Um Elvis nicht dem Machtpol zu überantworten, zu recht, wie ich finde, muss er abwägen. Einerseits

gibt [es] diesen aufgedunsenen Toten. Es gibt diese Mumie, die, aus Abgeschnittensein der Verbindungen zu allem, was belebt, in der Präsidentenhöhle eine faschistische Umarmung suchte.99

97 Marcus 1977, 200.

98 Theweleit 1994b, 224.

99 Ebda., 350.



Aber:

El Vis ist zu lebendig, die Stimme zu gut im zu langen Hals [...], zu sklavisch/aufständisch weiss/schwarz am amerikanischen Südpol. Das Weisse Haus, der weisse Rausch, sie schaffen ihn nicht Den König nicht, den Mythos nicht, das heisst: die Musik. Den Körper ja, der war zu holen.<sup>100</sup>

Bleibt die Musik:

Nichts davon hat sich gelöscht und ist auch nicht mehr zu löschen. Es sind reine, kristallisierte Stimmungen des Moments, in denen das Neue der Post-1945er-Nachkriegswelt umschlug in tönende Materie, festgehalten auf der 45er Single.<sup>101</sup>

Es liesse sich vermuten, Elvis habe sich nicht befreit, aber bewegt, manchmal wenigstens. Der frühe Elvis wird oft als ruhelos beschrieben, energetisch; später hat er sich dann sediert. Bewegung als Ersatz für Befreiung, Tanz als gestische Erlösung von Zwängen. In ›Mystery Train‹ wird dieser Ausbruch vorgeführt. Da er nirgendwo hinführt, ist er als Ausbruch absurd. Die Heiterkeit in dem Song besteht darin, dass der Sänger um diese Zusammenhänge weiss. Seine Düsterei impliziert, dass ihn das nicht von ihren Zwängen befreit. Marcus ortet »so much fire in his singing«, er hört »a tremendous violence to the record«,<sup>102</sup> aber er glaubt, Elvis sei »the guilt of the blues« entkommen, indem er das Gefühl von Schuld und Gefangensein transzendierte »by a complex of emotions that was equally strong and distinctive«.

An die Stelle von Schuld tritt, was Marcus »outdistancement« nennt, gewissermassen ihre narrative Überhöhung. Im Grunde besang Elvis die Emotionen nicht, er kommentierte sie. Das war paradoxerweise möglich, weil er wusste, wovon er sang. Marcus: »He didn't have to tell us that the blues is about displacement, about not being at home, about a brooding fear the music was meant to ease, but not to resist.«<sup>103</sup> Den Rest seines Lebens würde Elvis damit verbringen, dieses Wissen zu verdrängen, oder wie er zu singen pflegte: ›I Forgot to Remember to Forget‹.

Gelang ihm dies nicht, brach die schönste Musik aus ihm heraus, es

100 Ebda., 350. El Vis, Elvis – lives, Elvis – evils. Zu den Elvis-Anagrammen siehe 231.

101 Ebda., 351. Allerdings meint Theweleit hier vor allem die frühen Aufnahmen. Zur Authentizität der letzten Auftritte siehe die Bemerkung von Nick Cave weiter unten.

102 Ebda., 202.

103 Ebda., 203. Den Eindruck, dieselbe Distanz nehme er zur Musik ein, über die er schreibt, weist Marcus zurück: »I don't feel that way about music at all.« (Gespräch mit dem Autor, 1997)

kann kein Zufall sein, dass es die heftigste war oder und die traurigste: ›Long Black Limousine‹, ›In the Ghetto‹, die entfesselten Aufnahmen beim ›Singer Special‹. Je älter er wurde und je mehr ihm klar werden musste, dass er sein Talent verschenkt hatte, desto deutlicher traten diese Brüche auf. Das sei auch der Grund, sagt Nick Cave im Gespräch, warum er weit mehr am alten denn am jungen Presley interessiert sei: »Because when he became really bloated, fat and sweaty, there was much more pain in his performance«. <sup>104</sup> Mit den Schmerzen kehrte die Intensität zurück. Cave beschreibt einen von Elvis' letzten Auftritten in Rapid City, South Dakota, am 21. Juni 1977, als er ›Are You Lonesome Tonight‹ singt und Sinatras ›My Way‹: »Here's a man who's got everything and he's getting up on stage only to fall apart«, erzählt er sechs Jahre später dem *New Musical Express*:

He fucks up ›Are You Lonesome Tonight‹ completely. Sweat is forming on his face, his eyes are crazed with drugs and fear, like a trapped animal. He can't remember anything, so he tells bad jokes in the middle for which he has forgotten the punch lines. But then he concentrates and manages to sing ›My Way‹. It was a truly inspired performance. That's what it's all about if you ask me. What is good is what affects me. There's no reason why a group should have to get up on stage and be ›good‹, ›youthful‹ or whatever. Why should it be that way? <sup>105</sup>

Musik als Betäubungsmittel und als Gegengift dazu. »His only sin«, wie Dylan zu Elvis bemerkte, »was his lifelessness«. <sup>106</sup>

**Hinein ins Heartbreak Hotel** Tot ist, wer sich nicht bewegt: Vier Jahre nach den Aufnahmen zu ›Mystery Train‹ im Sun-Studio wird Elvis ins Militär einberufen. »Before Elvis there was nothing«, hat John Lennon über sein erstes Idol gesagt, <sup>107</sup> und später, als er drei Jahre vor seiner Er-

<sup>104</sup> Gespräch mit dem Autor, 1986. Ich habe eingangs, im Abschnitt »Der gute Gott von Tupelo« des Kapitels »Annäherungsversuche«, Nick Caves Verhältnis zu Elvis dargelegt.

<sup>105</sup> Zit. nach Johnston 1995, 146. Vergleiche Linda Ray Pratt, zustimmend: »Das Faszinierende war, dass die Realität immer durch die Illusion hindurchschimmerte – die Illusion des Reichtums und die Psyche der Armut; die Illusion des Erfolges und die Qual des Lächerlichen; die Illusion der Unbesiegbarkeit und die Tragödie der Zerbrechlichkeit; die Illusion der totalen Kontrolle und die Realität des inneren Chaos« (zit. nach und übers. von Theweleit 1994b, 289 f.).

<sup>106</sup> Zit. nach Marcus 1977, 266. Das Zitat ist ein Selbstzitat: »Her profession's her religion« singt Dylan in ›Desolation Row‹ über Ophelia, »her sin is her lifelessness« (1966).

<sup>107</sup> Zit. nach Goldman 1982, 149.

mordung von Elvis' Tod erfährt: »Elvis died the day he went into the army.«<sup>108</sup> Beide Bemerkungen werden als Schlüsselsätze zum Verständnis von Elvis Presley zitiert, dabei sind beide nur teilweise richtig, Lennon wäre der erste gewesen, das zuzugeben.

Der erste Satz ist unvollständig, weil Elvis nicht den Anfang von etwas Neuem markierte, sondern die Veröffentlichung, die mediale Verschaltung von bislang Verborgenen. Elvis ist nicht der erste Rock'n'Roller gewesen, aber er war der erste Weisse. Der zweite Satz ist ungerecht, weil Presley nach seiner Entlassung aus der Armee viel schlechte Musik und noch viel schlechtere Filme machte. Aber da waren auch Stücke wie ›Reconsider Baby‹, ›Fever‹, ›Guitar Man‹ oder, später, ›Any Day Now‹, ›Long Black Limousine‹, ›In the Ghetto‹ oder ›Polk Salad Annie‹. Da war der besagte Singer Special von 1969, als Elvis für eine Nacht, einen Auftritt lang<sup>109</sup> zeigte, dass er der König war, ›the rock'n'roll king«, wie wir eingangs von John Lee Hooker gehört haben.

Apodiktische Sätze sind selten ganz wahr, aus der Sicht des Fans aber immer wahr. John Lennon war ein Fan. »Before Elvis there was nothing« meint, dass vor ihm kein Weisser so sang und sich bewegte wie die schwarzen Vorbilder.<sup>110</sup> Was vor Elvis passiert ist, was er selbst in den Gospelkirchen, aus den lokalen Radiostationen gehört hatte, wurde erst durch ihn dem europäischen und auch amerikanischen Publikum bekannt; Elvis war Medium und Botschaft zugleich.

Richtig auch die Bemerkung, wonach Elvis an dem Tag starb, als er Soldat wurde, entsorgt in der US Army, der »grösste[n] male organisation der Welt«. <sup>111</sup> Als er dann zwei Jahre später mit Braut, Korporalsmütze und Kumpanen aus Deutschland zurückkehrte und in Graceland einrückte, hatte er sich gebeugt. Theweleit sieht hinter der Strategie des Colonel, Elvis in die Armee zu stecken, seinen Versuch, den Rock in Amerika wieder zu töten. »Die Aussichten waren die besten: Elvis kaltgestellt in Deutschland, danach vor allem Filmschauspieler und ein in den Mainstream steuernder Alles-Sänger.« Und die Konkurrenten tot

108 Zit. nach Goldman 1982, 339. Elvis rückte am 24. März 1958 ein.

109 Das ist nicht wörtlich zu verstehen; der »Singer Special«, wochenlang geprobt und im letzten Moment der Spontaneität zuliebe abgeändert, ist zumindest in Teilen vorproduziert.

110 Dass auch der junge Dylan im Jahrbuch seiner Highschool als grösste Ambition »to play in the band of Little Richard« angab, gehört hierher.

111 Theweleit 1994b, 269.

oder scheinotot, im Gefängnis, in der Kirche. »Der Rock danach lag am Boden«, niedergestreckt »von mächtigen öffentlichen Attacken der amerikanischen Gegenreformation«.<sup>112</sup>

Auch John Lennon war klargeworden, dass sein grösstes Idol die Bewegung verraten hatte, die er mit seiner ersten Single für RCA weltweit in Gang gesetzt hatte. Was damals nicht so klar war: Dass beides, Bewegung und der Verrat an ihr, bereits im Stück angelegt ist. ›Mystery Train‹ verhandelt einen vergeblichen Befreiungsversuch; ›Heartbreak Hotel‹ liefert die Erklärung.

Das Stück mit einem Text der Englischlehrerin Mae Durdan aus Jacksonville und ihrem Mann Tom, aufgenommen am Nachmittag des 10. Januar 1956 und zweieinhalb Wochen später veröffentlicht, erreichte drei Monate später die Spitze der Country- und Pop-Charts und den Platz 5 der R'n'R-Hitparade. Ich schreibe das deshalb so ausführlich, weil die eigentliche Revolution von ›Heartbreak Hotel‹ darin bestand, dass zum ersten Mal eine grosse Plattenfirma – und RCA war damals die grösste Firma der USA – einen Hit plazieren konnte, der über die Stil- und Rassenschranken reichte. Bisher war das nur kleinen, unabhängigen Labels gelungen. Der Song markiert den Durchbruch des schwarzen Beats im Bewusstsein des weissen Mittelstands. ›Heartbreak Hotel‹ sei heute so selbstverständlich und langweilig wie das Empire State Building, schreibt Albert Goldman, der zwar viel über Musiker geschrieben hat, von Musik aber keine Ahnung hat.<sup>113</sup> Wie kann ein Song langweilig sein, der die Wünsche einer Generation bündelte und ihnen lasziven, stockenden Ausdruck gab?

Die Aufregung ist dem Stück, wie den meisten von Presleys frühen Aufnahmen,<sup>114</sup> noch heute anzumerken. Was hinter der Aufregung besser spürbar wird, ist ihre Ambivalenz. ›Heartbreak Hotel‹ sei ein Psychodrama, sagt Goldman, ein »method acting exercise set to music«,<sup>115</sup> wohl weil hier eine Geschichte aus verschiedenen Perspektiven erzählt wird. Der Begriff impliziert aber eine kathartische Abfuhr, von der keine Rede sein kann. ›Heartbreak Hotel‹ führt die Spannung nicht ab, die das Stück erzeugt, sondern lässt den Konflikt ungelöst, der diese Spannung alimentiert. Ich möchte zeigen, dass der Konflikt den dualen

112 Ebda.

113 1982, 219.

114 Bis und mit 1961, aber ohne die drögen Weihnachtslieder der Endfünfziger.

115 Ebda.

Charakter von Elvis' Karriere vorwegnimmt, die sich am Aufbegehren entzündete und in einer Unterwerfung zugrundeging. »Heartbreak Hotel« erklärt nicht nur, warum Colonel Tom Parker Elvis berühmt machte. Sondern warum Elvis ausgerechnet diesen Mann mit dieser Aufgabe betraute.

Das Stück behandelt, anders gesagt, Resignation im Tonfall des Triumphes. Dieser Widerspruch ist von der ersten Strophe an manifest. Elvis phrasiert die Eröffnungszeilen wie eine Drohung. Vom Powerriff der Gitarre ermutigt, besingt er eine Niederlage.

Well since my baby left me  
Well I found a new place to dwell  
For it's down at the end of lonely street  
That Heartbreak Hotel

Die Stimme legt trotzig los, doch sie klingt verhallt, das nimmt ihr die Schärfe. Der Hall war die Idee von Steve Sholes, Elvis' erstem Produzenten bei RCA. »A speaker was placed under the stairwell in the hallway, creating a kind of swampy cavernous sound that was quite dissimilar to Sam Philips' carefully controlled slapback«, schreibt Peter Guralnick.<sup>116</sup> Sholes wollte den Sound von Sam Philips kopieren, doch der hatte den Effekt gedämpft eingesetzt, mehr im Sinne eines Nachzitterns der Stimme als ihrer Verhallung. Phillips war auf Wirkung aus, Sholes auf Effekt. Bezeichnenderweise konnte Philips das Arrangement nicht ausstehen. Der Hall bewirkt eine Umdeutung von Laszivität in Melodram, von Spannung in Bombast, die Presley später mit operettenhaftem Pathos vollziehen würde. Der Hall symbolisiert das weltweite Echo, dass Elvis mit der Nummer erreichen würde. Zugleich kündigt er an, dass Elvis seine Stimme dabei verlieren würde. Dass der Hallraum nicht mit Menschen gefüllt würde, Zuschauern, ekstatischen Zeugen, sondern virtuell bliebe.

Nach der ersten, von der Gitarre bedrängten Strophe klagt der Erzähler seine Einsamkeit; er wird zum Pluggern des Walking Bass und dem Bröckeln des Pianos, schon zurückhaltender, dunkler ausgestossen:

Well, I feel so lonely, baby  
Well, I'm so lonely  
I feel so lonely I could die

<sup>116</sup> 1992, o.S.; siehe unbedingt auch Guralnick 1994.

›Heartbreak Hotel‹ behandelt das Gegenteil von dem, was Elvis mit seiner bald präzisen, bald vorsätzlich verwaschenen Phrasierung, seinen lasziven Dehnungen andeutet: Ein Recke singt vom Verlieren, ein Entfesselter singt von Rückzug, ein Halbwüchsiger von tödlicher Verlassenheit:

Oh, the bar is always crowded  
But you still can find some room  
For brokenhearted lovers  
To cry there and be blue

Die Intensität, mit der diese Einsamkeit beschworen wird, ist bemerkenswert. Elvis singt die Zeilen rabenschwarz in jeder Beziehung, garniert den zweiten Strophenteil mit schweren Atmern und manierten Betonungen; in keinem Moment macht sich die hymnische Gospelphrasierung breit, die dem frühen Elvis das Innige, Selbstvergessene verleiht.

Das Gefährliche an Elvis ist nicht die Gefahr oder die Versuchung, von der er kündigt, sondern diejenige, die er beim Publikum auslöst. Mit jeder Strophe liefert er weitere Notfälle ins Heartbreak Hotel; entsprechend wird das »I feel so lonely« mit »they feel so lonely« oder, in der letzten Strophe, »you feel so lonely« variiert. Es geht darum, alle vor der lonely street zu warnen, von der kein Weg zurück führt.

Doch gerade indem der Song den Verlust feiert, den er beklagt, weist der Verlust über den Liebeskummer hinaus; er ist existentialistisch aufgeladen. Es ist die Verlassenheit einer Generation, die sich in der normierten, auf Sicherheit getrimmten Eisenhower-Ära nicht zurechtfinden *will*, den Kalten Krieg abschütteln möchte und aufbegehrt, wenn auch zunächst ohne Alternativen, deshalb aufbegehrt durch Negation. ›Heartbreak Hotel‹ formuliert eine negative Utopie. Das Stück bezieht seine Kraft aus dem Umstand, dass der Sound die Botschaft in ihr Gegenteil verkehrt, präziser: codierte Hinweise darauf gibt, wie die Botschaft zu verstehen ist. Als Mae und Tom Durden den Text schrieben, hatten sie diese Ambivalenz nicht beabsichtigt. Sie illustrierten bloss eine Zeitungsmeldung über einen Selbstmörder, der als Abschied und Begründung den Satz »I walk the lonely street« hinterlassen hatte. »Everybody in the world has someone who cares«, sagte Elaine Durden ihrem Mann; »let's put a Heartbreak Hotel at the end of this lonely street.«<sup>117</sup> Doch der Versuch zur Romantisierung scheitert. Die dritte Strophe

117 Zit. nach Guralnick 1992, o.S.; siehe auch Guralnick 1994.

Now the bellhop's tears keep flowing  
 And the desk clerk's dressed in black  
 Well they been so alone on lonely street  
 They will never, never look back

macht klar, was mit den Leuten passiert, die im ›Heartbreak Hotel‹ ihre Stelle antreten: Sie verkümmern.

Es folgt das rohe, stampfend die Melodie replizierende Gitarrensolo von Scotty Moore, dann die filigrane Klavierpassage von Floyd Cramer, als würde die Gitarre das Aufbegehren des Erzählers und das Klavier die Resignation seiner Umgebung kommentieren, beide geleitet vom pulsenden Kontrabass, die immergleichen Verhältnisse kommentierend. Schlussakkord und Aus.

Ich habe ›Heartbreak Hotel‹ als Triumph der Resignation bezeichnet, weil Elvis hier, in seinem ersten Welterfolg, in einem Kontext aufbegehrt, der kein Aufbegehren zulässt. Aus der Antinomie, als Gewinner der Verliererstrasse entlangzugehen, bezieht das Stück seine Dramatik. Das Rock'n'Roll-Moment besteht darin, sogar den Moment der Selbstaufgabe wegwerfend, sozusagen halbstark zu feiern und dazu den Dresscode anzugeben: Come as you are.

›Heartbreak Hotel‹ nimmt sich Weltschmerz als Thema vor. Und liefert ihm gewissermassen eine Absteige, ausgedrückt in der griffigen Metapher vom Hotel der einsamen Herzen, wie es elf Jahre später von den Beatles als der »Lonely Hearts Club Band« ironisch aufgegriffen wurde. Doch in Elvis' Interpretation überwiegt nicht Schmerz, sondern Wut; wer gebrochen ist, kann unmöglich so selbstbewusst davon singen. ›Heartbreak Hotel‹ in der Version von Elvis ist ein schillerndes Stück, weil der Hall und das Stocken des Sängers, das Powerriff der Gitarre etwas anderes vermitteln als das, was erzählt wird; der Sound unterläuft den Text. Elvis singt von Liebeskummer, aber es hört sich an wie eine Desorientierung.

Ich denke, dass ›Heartbreak Hotel‹ nicht der Ort ist, wo verschmähte Liebhaber einziehen, sondern der gesellschaftliche Ort, wo Leidenschaft entsorgt wird. Wie oft im Rock'n'Roll chiffriert der Liebeschmerz den gesellschaftlichen Prozess beziehungsweise, in diesem Fall, fordert den Ausbruch aus einem stagnierenden Leben. Elvis besingt und beschwört den Ort, an den keiner hinwill und sicher auch keiner und keine freiwillig hingeht, aber er besingt ihn auf eine Art, die zugleich einen Ausbruch feiert. Das Powerriff der Gitarre, das angefettete Bassspiel von Bill Black, überhaupt Presleys Vortrag gestatten sich, im Um-

feld jugendlicher Resignation, den Ausbruch aus derselben. ›Heartbreak Hotel‹ beschreibt ein Endspiel und feiert in seiner Inszenierung zugleich die Befreiung davon.

Wovon Elvis singt, das möchte er vermeiden. So ist sein Stück aber nicht rezipiert worden. ›Heartbreak Hotel‹ wird auf den Ausdruck adoleszenter Schwermut reduziert. Doch seine Trauer weist über das jugendliche Irresein hinaus. Dazu braucht man sich das Stück nur in der Version dessen anzuhören, der die Exzesse und Enttäuschungen bereits überlebt hat, die dem jungen Elvis noch bevorstehen und an denen er zugrundegehen wird. Man kann sich keinen grösseren Kontrast vorstellen als den zwischen Elvis Presley aus Tupelo und John Cale aus dem walisischen Garnant, zwischen dem Rock'n'Roll-Sänger und dem avantgardistischen Violaspieler und Pianisten, zwischen dem depressiven Performer und dem intellektuellen Melancholiker.

Das Heartbreak Hotel steht immer noch, aber es spielt nur noch das Klavier. Ich meine damit John Cales Version des Stückes, wie er sie seit Jahren live aufführt und auf zwei Konzertplatten dokumentiert hat.<sup>118</sup> John Cales Ansatz besteht darin, dass er das Stück beim Wort nimmt.<sup>119</sup> ›Heartbreak Hotel‹ von Elvis Presley klingt wie ein Notruf, der Befreiungsversuch eines jungen Mannes auf dem ersten Höhepunkt seines Ruhmes. ›Heartbreak Hotel‹ in den Versionen von John Cale klingt wie die Verzweiflungstat eines Lebensmüden. Der Unterschied zwischen dem jungen Elvis und dem nicht mehr jungen Cale ist also kein stilistischer, es geht hier nicht darum, den Rock'n'Roller gegen den Avantgardisten, den Intuitiven gegen den Intellektuellen auszuspielen.

Sondern es geht um Unterschiede der Erfahrung. Elvis singt von dem, was er um jeden Preis vermeiden möchte; John Cale singt von dem, was er bis über den Rand einer schweren Depressionen erfahren hat. Sein Arrangement bei den Liveversionen mutet skelettal an, asketisch. Je radikaler die Interpretation, desto inniger die Bewunderung des Interpreten für das Vorbild. Das klingt paradox. Doch nur wer das Original dekonstruiert, attackiert und wie neu erfinden will, ist sich der Übermacht

118 Zunächst erschien das Stück auf der Studioplatte ›Slow Dazzle‹ von 1975 mit Bandbegleitung, später als Soloversion auf den Liveplatten ›John Cale Comes Alive‹ von 1984 sowie, acht Jahre später, ›Fragments of a Rainy Season‹.

119 Als ich ihn fragte, warum er an jedem Konzert ›Heartbreak Hotel‹ vortrage und bereits in mehreren Versionen veröffentlicht habe, war seine Antwort die kürzeste des ganzen Interviews: ›The words‹ (Gespräch mit dem Autor, 1989).



der Vorlage bewusst, erweist ihr durch Respektlosigkeit unnostalgische Reverenz. »Working with a rock'n'roll band tends to limit my possibilities«, sagt Cale im Gespräch. »I like variation, and I like the idea of songs that can be played anytime and in any instrumentation. It is, if you will, the lackmus test of your songwriting ability.«<sup>120</sup> Seine Stimme hat dieselbe Intensität wie die von Elvis, aber sie verzichtet auf Modulation und Eleganz. Wer hier singt, macht sich nichts mehr vor. Die Absage ans Leben wird nicht besungen, sondern vollzogen. Elvis Presley weigert sich, im ›Heartbreak Hotel‹ einzuchecken; John Cale ist sein Dauergast. John Cale singt immer noch, Elvis ist tot. Er starb, wie das Rockheft *Crawdaddy* in seinem Nachruf schrieb, an Herzinfarkt, Symptom für ein gebrochenes Herz.<sup>121</sup>

### *Auf und davon*

Soll man von Träumen schreiben, die man beim Schreiben träumte? Ich tu's trotzdem. Auch der Rock'n'Roll ist eine Traummaschine. Dylan hat Träume besungen oder seine Songs zu Träumen deklariert, ›Bob Dylan's Dream‹, ›Bob Dylan's 117th Dream‹, ›I Dreamed I Saw St. Augustine‹, später ›Series of Dreams‹ und andere. Bei Elvis wurde aus den Träumen Hollywood, über dreissig Filme in einem Dutzend Jahren.<sup>122</sup>

Ich habe vorhin den Traum erzählt, in dem ich mit Elvis und dem Colonel nach Hibbing fahre, den Ort aber erst erkenne, als der Zug den Bahnhof ohne die beiden verlässt. Die erste Frage hatte gelautet, warum Bob Dylan nicht im Bahnhof wartet, um Elvis abzuholen, und wo er

120 Gespräch mit dem Autor, 1989. »I find I like it best«, sagt wiederum Randy Newman, der sein Material seit Jahren ohne Begleitung präsentiert. »On the records, it's less me, I think. I can feel the audience better. And maybe yes, it is a lackmus test of how good the song is« (Gespräch mit dem Autor, 1994).

121 Zit. nach und übers. von Theweleit 1994b, 364.

122 Elvis hat oft den *Mystery Train* genommen, insofern ist der Traum biographisch korrekt. Peter Guralnicks »Last Train to Memphis«, sein Portrait des Künstlers in jungen Jahren, kommentiert schon im Titel die auffallend häufigen Eisenbahnfahrten des Sängers. Die vordergründige Erklärung ist die Flugangst von Presleys Mutter Gladys, die sich auf den Sohn übertrug. Aber es ist reizvoll zu spekulieren, was es mit den langen Zugfahrten von Memphis nach Tupelo, New York, Austin oder Hollywood sonst noch auf sich hatte. Auf der berühmt gewordenen Rückfahrt von New York nach Memphis zum Beispiel hörte sich Elvis die Testpressungen seiner letzten Aufnahmen an.

sich herumtreibt. Das scheint jetzt klar: Dylan sitzt im St. James Hotel von Minneapolis und träumt den Highway 61 hinunter, deliriert in den mythischen Süden, wo Elvis herkommt. Dylan bricht immer auf, er wartet nie. Hibbing, für ihn, war schon als Kind eine sterbende Stadt. Er muss nicht auf Elvis warten; er hat ihn längst gefunden.

Die beiden sind sich nie begegnet, aber sie wussten voneinander. Dylan hat Elvis vielleicht auf einer Bühne gesehen, Elvis Dylan zumindest im Fernsehen. Zwar kursieren Gerüchte von gemeinsamen Aufnahmen in den Siebzigern, doch das sind bloss Fieberphantasien. Als Elvis starb, war Dylan jedenfalls ausser sich: »I went over my whole life. I went over my whole childhood. I didn't talk to anyone for a week after Elvis died. If it wasn't for Elvis and Hank Williams, I couldn't be doing what I do today.«<sup>123</sup> Vielleicht hat Dylan deshalb, auf dem Höhepunkt seiner fundamentalistischen Periode, das zweifelnde ›Mystery Train‹ aufgenommen.<sup>124</sup> Es sei, sagt er, sein Lieblingsstück von Elvis.

Die beiden brauchten sich nicht zu kennen, sie kannten ihre Musik. Elvis streift in einem seiner Soundtracks Dylans ›The Times They Are A-Changing‹ und macht Witze über ihn: »Mein Mund ist so trocken heute, fühlt sich an, als hätte Bob Dylan die ganze Nacht darin geschlafen.«<sup>125</sup> Vor allem singt er ›Tomorrow is A Long Time‹, Dylans frühe Ballade von 1963. Es ist nicht nur eine von Presleys längsten und schönsten Aufnahmen, Dylan hält sie für die beste von allen Interpretationen seiner Stücke.

Auch dieser Song verhandelt Statik und Bewegungen, trägt sie ab auf der Zeitachse des amerikanischen Highway. Die ersten Zeilen:

If today was not an endless highway  
If tonight was not a crooked trail  
If tomorrow wasn't such a long time

123 Zit. nach Heylin 1991, 298.

124 Wenn auch nicht veröffentlicht. Heylin listet die Aufnahme als Outtake von ›Shot of Love‹ und nennt April bis Mai 1981 als Aufnahmedatum (1991, 512 f.).

125 Zit. nach und übers. von Theweleit 1994b, 328; so amüsiert man ein Vegas-Publikum. Der Neid ist aber zu offenkundig, als dass die Pointe zünden würde, es ist derselbe Neid, der Elvis' Beziehung zu den Beatles trübte. Klaus Theweleit hat auf den Tag hingewiesen, an dem die Ereignisse ineinanderspielten: Am Abend, an dem die Beatles Elvis besuchen, gibt Bob Dylan sein erstes elektrifiziertes Konzert auf amerikanischem Boden (am 27. August 1965, einem Samstag; siehe Theweleit 1994b, 277 ff.). Dylan hatte Grossman, die Beatles hatten Epstein. Aber weder Grossman noch Epstein hatten sie, wie Colonel Parker Elvis hatte.

Then lonesome would mean nothing to you at all  
 (Tomorrow Is A Long Time, 1963)

Dylan singt das Stück mit schmäler Stimme,<sup>126</sup> zu hören auf der einzigen von ihm veröffentlichten Version, einer Konzertaufnahme aus der New Yorker Town Hall vom 12. April 1963, seinem ersten grossen Auftritt.<sup>127</sup> Elvis singt das Stück mit ähnlicher Verhaltenheit, aber die Begleitung ist muskulöser, treibt ihn in den Gospel. Man wüsste gerne, was Elvis bei der zweiten Strophe durch den Kopf ging:

I can't see my reflection in the waters  
 I can't speak the sounds that show no pain  
 I can't hear the echo of my footsteps  
 Or can't remember the sound of my own name

Dylan geht runter auf den Highway, Elvis wäre vielleicht gerne gegangen. Im Traum geht der Wunsch in Erfüllung. Elvis besteigt den Mystery Train und fährt nach Hibbing. Was hat er dort zu suchen? »The way Elvis freed your body, Bob freed your mind«, haben wir von Bruce Springsteen gehört.<sup>128</sup> Ich erinnere mich, das Zitat kurz vor meinem Traum herausgeschrieben zu haben. Es drängt einen, das eine auf das andere anzuwenden. Mit Elvis in Hibbing, das wäre als Wunscherfüllung zu deuten, als Auflösung des Leib/Seele-Problems, als Versöhnung der Dualität, die den Rock als Erzählweise alimentiert: das Spannungsfeld zwischen Artikulation und Regression. Im Traum lösten sich die Gegensätze auf, vereinten sich in einem poetischen Bild. So kann man das eine tun und das andere nicht lassen; Deuten schliesst Erleben ein.

Elvis kommt in Hibbing an, Dylan ist auf dem Weg nach Süden. Die Anordnung spiegelt die These, wonach Regression und Sublimation simultan ablaufen und nicht, wie die Psychoanalyse behauptet, die eine in der anderen aufgeht.<sup>129</sup> Dylan habe gezeigt, sagt Springsteen, dass »just because music was innately physical it did not mean that it was anti-intellect«. <sup>130</sup> Somit wäre träumend die psychoanalytische Körperbarriere überwunden, die dem Regressiven die Artikulation abspricht. Umgekehrt wäre das Vorurteil widerlegt, wonach Denken Fühlen aus-

126 Und irrtümlicherweise vom »crooked« statt vom »endless highway«. Premonition?

127 Und veröffentlicht auf »More Bob Dylan Greatest Hits« von 1971.

128 Siehe den Auftakt zum Kapitel »Der Song als bedrohte Einheit«.

129 Siehe das Kapitel »Regression Revisited«.

130 Zit. nach Heylin 1991, 423.

schliesst. Mit Elvis nach Hibbing im Mystery Train: Die Metapher versöhnt die Gegensätze, an deren Pole sich diese Ausführungen energetisiert haben.

Damit würde das ekstatische Versprechen eingelöst. Auch in der Ekstase sind die Gegensätze aufgehoben. »On the slow train time does not interfere«, beginnt Dylan die Liner Notes zu »Highway 61 Revisited«. Die ekstatischen Schwellenrhythmen des Viervierteltakts verlangsamen die Zeit, im Rausch bleibt sie stehen, oder rast, was aufs selbe herauskommt. Der Mystery Train, der von Memphis, Tennessee, nach Hibbing, Minnesota, hochdampft, stimmt den ratternden, rollenden, rockenden, schnaufenden Gesang seiner Transformation an, er ist die ekstatische Wunschmaschine des Rock'n'Roll. Indem Elvis nach Hibbing fährt, versöhnt er nicht nur Denken und Fühlen; sondern er tut es wie im Rausch.

Diese Deutung ist so fugenlos, dass sie falsch sein muss. Sie scheidert schon an den Rock'n'Roll-Realitäten. Wünsche werden ja nicht erfüllt, nur umgeleitet. Rock'n'Roll erzählt nicht gegen seine Produktionsbedingungen, er reflektiert sie. Ekstatisches Versprechen wird nie eingelöst, nur aufgeführt. Die deterministische Glätte der Deutung, ihre Formelhaftigkeit schmiert alle Widersprüche zu. Aber nur, solange man die wichtigste Traumfigur aus dem Spiel lässt: die Figur des Colonel.

In dem Traum ist Elvis nicht allein, neben mir sitzt sein Manager. Der Colonel will in Hibbing aussteigen. Also könnte ich später mit Elvis weiterreisen. Doch als der Zug wieder anfährt, bin ich allein im Abteil. Elvis wollte nicht in Hibbing, sondern mit seinem Colonel aussteigen. Elvis ist ohne den Colonel nicht denkbar, der Wunsch nicht ohne den Kontrollversuch. Keine Versöhnung also zwischen Instinkt und Intellekt. Vielmehr die Bestätigung, dass Regression und puritanisches Bewusstsein verklammert bleiben, das eine nicht ohne das andere zu haben ist. Und dass der Versuch, diese Ekstase in buchstäbliche Ordnung zu überführen, nicht einmal zustandekommt: Elvis ist da, der Colonel ist da – aber Dylan ist weg, der doch für alles die richtigen Worte fand.

Am Fenster des abfahrenden Zuges sehe ich auf den leeren Bahnsteig zurück. Der Bahnhof kommt mir modellhaft klein vor. Zuletzt lese ich das Stationsschild: Hibbing. Elvis kommt mir in dem Moment abhanden, in dem ich seinen Manager loswerde. Ich erkenne den Ort des Geschehens erst, als ich ihn verlasse: als Modell. Das kann nur heissen, dass sich Gegensätze nicht vereinen lassen. Dass das Wünschen nicht geholfen hat. Dass man hinterher klüger ist. Dass das aber nichts nützt. Dass

man allein bleibt in seinem Mystery Train. Dass aber die Reise trotzdem weitergeht.

Things are not what they seem.<sup>131</sup> There is something happening here but you don't know what it is.<sup>132</sup> Is it real for a moment?<sup>133</sup> Can't face up to the facts.<sup>134</sup> I feel stupid and contagious.<sup>135</sup> It's getting hard to be someone.<sup>136</sup> So kommt man immer wieder bei sich an, je länger man unterwegs ist. Im Traum. Im Leben. Im Rock'n'Roll.

Thank you, good night.

131 The Rolling Stones, ›Sister Morphine‹, 1971.

132 Bob Dylan, ›Ballad of a Thin Man‹, 1965.

133 The Who, ›The Real Me‹, 1973.

134 The Talking Heads, ›Psycho Killer‹, 1977.

135 Nirvana, ›Smells Like Teen Spirit‹, 1991.

136 The Beatles, ›Strawberry Fields Forever‹, 1967.

**QUELLEN ETC.**



## QUELLEN ETC.

### *Songs und Platten*

Die Diskographie listet Musiker bzw. Musikerinnen alphabetisch und ihre Platten chronologisch auf; in Klammern sind zu den Platten die Songs angegeben, die im Buch speziell erwähnt oder besprochen werden. Damit soll das Auffinden einzelner Songs erleichtert werden. Fehlt der Hinweis, ist im Text von der ganzen Platte die Rede. Komme ich im Text auf das Gesamtwerk eines Künstlers zu sprechen, gebe ich die beste mir bekannte Anthologie an. Falls nicht anders vermerkt, wird von der CD-Ausgabe eines Albums ausgegangen, wobei aus werkgeschichtlichen Gründen das Ersterscheinungsjahr angegeben wird. Angaben zu Schwarzpressungen (Bootlegs) sind mit Vorsicht zu genießen. Im Index sind neben den Musikern und Musikerinnen deren besprochene Songs und Platten mit Seitenverweisen zusätzlich aufgeführt.

- Aerosmith. »Pump.« Warner, 1989.  
Aerosmith. »Get a Grip.« (»Eat the Rich«) Sony, 1993.  
Aerosmith. »Pandora's Toys.« (»Helter Skelter«) Sony, 1994.  
Animals, The. »Best Of.« (»I'm Crying«) MGM, 1966.  
Baerwald, David. »Triage.« A&M, 1992.  
Beastie Boys. »License to Ill.« (»Fight for Your Right«) Def Jam, 1986.  
Beatles, The. »Beatles for Sale.« (»I'm a Loser«) EMI, 1964.  
Beatles, The. »Help!« (»Help!«, »Yesterday«) EMI, 1965.  
Beatles, The. »Revolver.« (»I'm Only Sleeping«, »Tomorrow Never Knows«). EMI, 1966.  
Beatles, The. »The Beatles.« (»Dear Prudence«, »Lady Madonna«, »Happiness Is a Warm Gun«, »I'm so Tired«, »Julia«, »Yer Blues«, »Helter Skelter« »Revolution 1«) Apple, 1968.  
Beatles, The. »Magical Mystery Tour.« (»Fool on the Hill«, »I am the Walrus«, »Penny Lane«, »Strawberry Fields Forever«) Apple, 1967.  
Beatles, The. »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.« (»A Day in the Life«, »Lucy in the Sky With Diamonds«) EMI, 1967.  
Beatles, The. »Abbey Road.« Apple, 1969.  
Beatles, The. »Let it Be.« (»Let it Be«, »I've Got a Feeling«) Apple 1970.  
Beatles, The: »Anthology I« (»Free as a Bird«) Apple, 1995  
Beatles, The: »Anthology II« (»Real Love«, »Strawberry Fields Forever«, »A Day in the Life«) Apple, 1996.  
Beatles, The »Anthology III.« (»Helter Skelter«) Apple, 1996.  
Beck. »Mellow Gold.« (»Loser«, »Truckdrivin Neighbors Downstairs [Yellow Sweat]«) Geffen, 1994.  
Berry, Chuck. »Poet of Rock'n'Roll.« Charly, 1994.  
Birthday Party. »Hits.« 4AD, 1992.



- Body Count. »Body Count.« (»Cop Killer«) Sire, 1992.
- Bowie, David. »The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars.« (»Five Years«) EMI, 1972.
- Bowie, David. »Aladdin Sane.« (»Aladdin Sane«) EMI, 1972.
- Bowie, David. »Diamond Dogs.« (»Rebel Rebel«) EMI, 1974.
- Bowie, David. »David Live.« RCA, 1974.
- Bowie, David. »Young Americans.« EMI, 1975.
- Bowie, David. »Station to Station.« EMI, 1975.
- Bowie, David. »Low.« (»Sound and Vision«) EMI, 1977.
- Bowie, David. »Heroes.« Ryko, 1977.
- Bowie, David. »Scary Monsters.« (»Fashion«) EMI, 1979.
- Bowie, David. »Let's Dance.« (»Modern Love«, »Let's Dance«, »Cat People [Putting Out Fire]«) EMI, 1983.
- Bowie, David. »Sound + Vision.« Ryko, 1989.
- Bowie, David. »Black Tie White Noise.« BMG, 1993.
- Brown, James. »Live at the Apollo.« vols. 1 and 2. Polydor, 1968.
- Brown, James. »The Original Disco Man.« Polygram, 1979.
- Brown, James. »Gravity.« (»Living in America«) Polygram, 1985.
- Brown, James. »I'm Real.« Scotti Bros., 1988.
- Brown, James. »Messin' with the Blues.« Polygram, 1990.
- Brown, James. »Startime.« (»Funky Drummer«, »Mother Popcorn«, »Public Enemy » 1, Pt. 1«, »Hot [I Need to Be Loved, Loved, Loved]«) Polygram, 1991.
- Bruce, Lenny. »The Lenny Bruce Originals Volume 2 1959–60.« Fantasy, 1991.
- Burke, Solomon. »The Best of Solomon Burke.« Atlantic, 1989.
- Burnett, T Bone. »The Criminal Under My Own Hat.« Sony, 1992.
- Byrne, David. »The Catherine Wheel.« Sire, 1981.
- Byrne, David. »David Byrne.« (»Long Time Ago«) Warner, 1994.
- Cale, John. »Slow Dazzle.« (»Heartbreak Hotel«) Island, 1975.
- Cale, John. »Caribbean Sunset.« (»Experiment Number 1«) ZE, 1983.
- Cale, John. »John Cale Comes Alive.« (»Heartbreak Hotel«) Island, 1984.
- Cale, John. »Artificial Intelligence.« Beggars Banquet, 1985.
- Cale, John. »Fragments of a Rainy Season.« (»Heartbreak Hotel«) FNAC Music 1992.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »The First-Born is Dead.« (»Tupelo«) Mute, 1985.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »Your Funeral ... My Trial.« Mute, 1987.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »Kicking Against the Pricks.« (»I'm Gonna Kill That Woman«) Mute, 1988.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »The Good Son.« Mute, 1990.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »Live Seeds.« (»Tupelo«) Mute, 1993.
- Cave, Nick and the Bad Seeds. »Let Love In.« Mute, 1995.

- Cave, Nick and the Bad Seeds. »Murder Ballads.« Mute, 1996.
- Charles, Ray. »The Complete Atlantic Rhythm & Blues Recordings, 1952–1959.«
- Clash, The. »London Calling.« CBS, 1979.
- Cohen, Leonard. »New Skin For the Old Ceremony.« (›Chelsea Hotel‹) CBS, 1974.
- Cohen, Leonard. »I'm Your Man.« (›Tower of Song‹) CBS, 1988.
- Cooper, Alice. »Greatest Hits« Warner, 1974.
- Costello, Elvis. »This Year's Model.« (›This Year's Girl‹, ›Watching the Detectives‹) Columbia, 1978.
- Costello, Elvis. »Talking Liberties.« (›Clowntime is Over‹) Columbia, 1980.
- Costello, Elvis. »Goodbye Cruel World.« (›Home Truth‹) Demon, 1984.
- Costello, Elvis. »Blood and Chocolate.« (›Tokyo Storm Warning‹) Demon, 1986.
- Costello, Elvis. »Girls + £ / Girls = \$ & Girls.« Demon, 1989.
- Costello, Elvis. »Spike.« (›Deep Dark Truthful Mirror‹) Warner, 1989.
- Costello, Elvis. »Mighty Like a Rose.« (›The Other Side of Summer‹) Warner, 1991.
- Costello, Elvis. »Brutal Youth.« (›Sulky Girl‹) Warner, 1994.
- Cream. »Disraeli Gears.« (›Sunshine of Your Love‹) Polydor, 1967.
- Crow, Sheryl. »Tuesday Night Music Club.« (›Run Baby Run‹, ›We Do What We Can‹) A&M 1993.
- Dead Kennedys. »Give me Convenience.« (›Too Drunk to Fuck‹) Alternative Tentacles, 1979–87.
- Diddley, Bob. »Bo Diddley / Go Bo Diddley.« (›Who Do You Love‹) MCA, 1958/1959.
- Dinosaur Jr. »Where You Been.« Warner, 1993.
- Dixon, Willie. »Willie Dixon. The Chess Box.« Chess/MCA, 1988.
- Dixon, Willie. »I Am the Blues.« (›Back Door Man‹, ›The Seventh Son‹, ›The Little Red Rooster‹) Sony, 1993.
- Doors, The. »The Matrix Tapes.« (›Back Door Man‹). Bootleg, 1967.
- Doors, The. »The Doors.« (›Break on Through‹, ›Back Door Man‹, ›The End‹) Elektra, 1967.
- Doors, The. »Soft Parade.« (›Shaman's Blues‹) Elektra, 1968.
- Doors, The. »Absolutely Live.« (›Back Door Man‹) Elektra, 1970.
- Doors, The. »L.A. Woman.« (›Crawling King Snake‹, ›L.A. Woman‹, ›Texas Radio and the Big Beat‹) Elektra, 1971.
- Doors, The. »An American Prayer.« (›Lament‹) Elektra, 1978.
- Dorsey, Lee. »The New Lee Dorsey.« (›Get out of My Life Woman‹) Stateside, 1966 (LP).
- Dukes of Stratosphear (XTC). »Chips From The Chocolate Fireball. An Anthology.« Virgin, 1987.

- Duran Duran »Duran Duran.« (›Girls on Film‹) EMI, 1981.
- Dylan, Bob. »The Times They Are a-Changing.« (›The Times They Are a-Changing‹) CBS, 1964.
- Dylan, Bob. »Subterranean Homesick Blues.« (›Subterranean Homesick Blues‹, ›Mr. Tambourine Man‹, ›Gates of Eden‹, ›It's Alright Ma [I'm Only Bleeding]‹) CBS, 1965.
- Dylan, Bob. »Highway 61 Revisited.« (›Like a Rolling Stone‹, ›Tombstone Blues‹, ›Ballad of a Thin Man‹, ›Highway 61 Revisited‹, ›Desolation Row‹) CBS, 1965.
- Dylan, Bob. »Blonde on Blonde.« (›Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again‹, ›Visions of Johanna‹) CBS, 1966.
- Dylan, Bob. »More Bob Dylan's Greatest Hits.« (›Tomorrow Is a Long Time‹) CBS, 1971.
- Dylan, Bob. »Planet Waves.« Asylum, 1974.
- Dylan, Bob. »Before the Flood.« Asylum, 1974.
- Dylan, Bob. »Blood on the Tracks.« (›Tangled Up in Blue‹, ›Shelter From the Storm‹) CBS, 1974.
- Dylan, Bob. »The Basement Tapes.« CBS, 1975.
- Dylan, Bob. »Desire.« (›Hurricane‹, ›Isis‹) CBS, 1975.
- Dylan, Bob. »Hard Rain.« CBS, 1976.
- Dylan, Bob. »Bob Dylan at Budokan.« CBS, 1979.
- Dylan, Bob. »Infidels.« (›Jokerman‹, ›Don't Fall Apart on Me Tonight‹) CBS, 1983.
- Dylan, Bob. »Real Live« (›Tangled Up in Blue‹) CBS, 1984.
- Dylan, Bob. »Biograph.« (›Visions of Johanna [live]‹) CBS, 1985.
- Dylan, Bob. »Knocked Out Loaded.« (›Brownsville Girl‹) CBS, 1986.
- Dylan, Bob. »Down in the Groove.« (›The Usual‹) CBS, 1986.
- Dylan, Bob. »Royal Albert Hall 1966.« (›Like a Rolling Stone‹) The Swingin' Pig, 1989 (Bootleg).
- Dylan, Bob. »Live in Newport 1965.« Document Records, 1989 (Bootleg).
- Dylan, Bob. »The Bootleg Series Volumes 1–3. Rare and Unreleased. 1961–1991.« (›Seven Days‹, ›Foot of Pride‹, ›Blind Willie McTell‹, ›Series of Dreams‹, ›Tell Me‹, ›Lord, Protect My Child‹) Sony, 1991.
- Dylan, Bob. »Good As I Been to You.« Sony, 1992.
- Dylan, Bob. »World Gone Wrong.« (›Broken Down Engine‹) Sony, 1993.
- Dylan, Bob. »You Don't Know Me. 30 Years in the Life of the Poet. 1962–1992.« Great Danes Records, 1993 (Bootleg).
- Dylan, Bob. »Outfids.« Bootleg, 1994.
- Dylan, Bob: »MTV Unplugged.« Sony, 1995.
- Eno, Brian and David Byrne. »My Life in the Bush of Ghosts.« (›Regiment‹) E.G Records, 1981.

- Eno, Brian. »Ambient 4 – On Land.« E.G Records, 1982.
- Eurythmics. »Sweet Dreams are Made of This.« (»Sweet Dreams are Made of This«) RCA, 1983.
- Fagen, Donald. »The Nightfly.« Warner, 1982.
- Fishbone. »The Reality of My Surroundings.« (»So Many Millions«) Sony, 1991.
- Frankie Goes to Hollywood. »Liverpool.« (»Rage Hard«) ZTT, 1986.
- Franklin, Aretha. »Queen of Soul. The Atlantic Years.« Rhino Records, 1992.
- Fugs, The. »Fugs.« (»I Kill for Peace«) Fontana, 1966.
- Fuller, Bobby. »I Fought the Law.« (»I Fought the Law and the Law Won«) Mustang, 1966.
- Gaye, Marvin. »What's Going On / Let's Get it On.« Motown, 1971/1973.
- Gaye, Marvin. »The Master 1961–1984.« Motown, 1995.
- Grandmaster Flash and the Furious Five. »The Message.« (»The Message«) Sugarhill, 1982.
- Green, Al. »14 Greatest Hits.« (»Take Me to the River«) Motown, 1984.
- Green, Al. »Don't Look Back.« (»Love is a Beautiful Thing«) BMG, 1993.
- Guns N'Roses. »Appetite for Destruction.« (»Welcome to the Jungle«) Geffen, 1987.
- Guns N'Roses. »Use Your Illusions« I & II (»Patience«) Geffen, 1991.
- Hendrix, Jimi. »Axis: Bold as Love.« (»If Six Was Nine«, »Spanish Castle Magic«) Polydor, 1967.
- Hendrix, Jimi. »Electric Ladyland.« (»Voodoo Chile«) Polydor, 1969.
- Hiatt, John. »Warming Up to the Ice Age.« (»The Usual«) CBS, 1985.
- Hiatt, John. »Bring the Family.« (»Alone in the Dark.«) A&M, 1987.
- Hiatt, John. »Perfectly Good Guitar.« A&M, 1994.
- Hooker, John Lee. »John Lee Hooker. The Ultimate Collection.« (»Crawling King Snake«) Rhino, 1991.
- Hooker, John Lee. »The Cream of John Lee Hooker.« (»Tupelo«) Charly, 1977.
- Howlin' Wolf. »Chess Box.« (»Back Door Man«, »Little Red Rooster«) Chess, 1989.
- Hüsker Dü. »Warehouse: Songs and Stories« (»Visionary«) Warner, 1987.
- Ice T. »The Iceberg.« Sire, 1989.
- Ice T. »O.G. Original Gangster.« (»Straight Nigga«) Sire, 1991.
- Ice T and Body Count. »Body Count.« (»Cop Killer«) Sire, 1992.
- Jethro Tull. »Catfish Rising.« (»Rocks on the Road«) Chrysalis, 1991.
- Dr. John. »Going Back to New Orleans.« Warner, 1992.
- Dr. John. »Anthology.« (»Right Place Wrong Time«) Rhino, 1993.
- Johnson, Robert. »The Complete Recordings of Robert Johnson.« (»Crossroads«, »Me and the Devil Blues«) CBS, 1990.

- Kingsmen, The. »Louie Louie.« (»Louie Louie«) Intercord, 1975 (LP).
- Kinks, The. »Something Else By the Kinks.« (»End of the Season«, »David Watts«) PRT, 1967.
- Kinks, The. »Kinks-Size Kollektion. The Very Best of The Kinks« (»You Really Got Me«, »Lola«, »Sunny Afternoon«) Edelton, 1992.
- Kraftwerk. »The Mix.« (»Taschenrechner«, »Trans Europa Express«, »Autobahn«) Electrola, 1991.
- Led Zeppelin. »Remasters.« (»Whole Lotta Love«) Atlantic, 1990.
- Lemonheads, The. »Come on Feel the Lemonheads.« (»Style«, »Dawn Can't Decide«) Atlantic, 1993.
- Lennon, John. »John Lennon / Plastic Ono Band.« Apple, 1970.
- Lennon, John. »Imagine.« Apple, 1971.
- Lennon, John. »Sometime in New York City / Live Jam.« Apple, 1972.
- Lennon, John. »Lennon.« (»Attica State«, »Cold Turkey«, »Crippled Inside«, »Give Peace a Chance«, »God«, »Imagine«, »Instant Karma«, »Luck of the Irish«, »Mother«, »Woman is the Nigger of the World«, »Working Class Hero«, »War is over if You Want It«, »Working Class Hero«, »Give Peace a Chance«, »Jealous Guy«) EMI, 1990.
- Little Richard. »Biggest Hits.« (»Tutti Frutti«) Specialty, 1963 (LP).
- Living Colour. »Vivid.« (»Which Way to America«) Epic, 1988.
- Living Colour. »Time's Up« (»Love Rears its Ugly Head«) Epic, 1990.
- Living Colour. »Sunshine of Your Love. Music From the Motion Picture True Lies« (»Sunshine of Your Love« [Remixes], »Love Rears its Ugly Head« [Soul Power Mix, Extended Version]) CD-Single. Sony, 1994.
- Longhair, Professor. »Rock'n'Roll Gumbo.« Barclay, 1974.
- Lovett, Lyle. »Lyle Lovett.« (»An Acceptable Level of Ecstasy [The Wedding Song]«) Curb, 1986.
- Lovett, Lyle. »Pontiac.« (»She's No Lady«) Curb, 1987.
- Lovett, Lyle. »And His Large Band.« (»Here I Am«, »I Married Her Because She Looks Like You«) Curb, 1989.
- Lovet, Lyle. »Joshua Judges Ruth.« (»She's Leaving Me Because She Really Wants To«) Curb, 1992.
- Madonna. »Like a Virgin.« (»Material Girl«, »Like a Virgin«, »Into the Groove«) Sire, 1985.
- Madonna. »True Blue.« (»Papa Don't Preach«) Sire, 1986.
- Madonna. »You Can Dance.« (»Spotlight«) Sire, 1987.
- Madonna. »Like a Prayer« (»Like a Prayer«, »Express Yourself«) Sire, 1989.
- Madonna. »I'm Breathless.« (»Vogue«) Sire, 1990.
- Madonna. »Justify My Love«. Sire, 1990 (CD-Single)
- Madonna. »Erotica.« Sire, 1993.
- Marley, Bob. »Songs of Freedom. From »Judge Not« to »Redemption Song.« Island, 1992.

- M/A/R/R/S. »Pump up the Volume« 4AD, 1989 (Maxi-Single).
- Mayfield, Curtis & The Impressions. »The Anthology 1961–1977.« MCA, 1992.
- McCartney, Paul. »Flowers in the Dirt.« EMI, 1989.
- McCartney, Paul. »Off the Ground.« (»Hope and Deliverance«) Parlophone, 1993.
- McLaren, Malcolm. »Duck Rock.« Charisma, 1983.
- McTell, Willie. »The Definitive Blind Willie McTell.« (»Broke Down Engine«, »Broke Down Engine No. 2«) Okay/Sony, 1994.
- Mitchell, Joni. »Ladies of the Canyon.« Reprise, 1971.
- Mitchell, Joni. »Hejira.« (»Amelia«, »Refuge of the Road«) Asylum, 1976.
- Mitchell, Joni. »Shadows and Light.« Asylum, 1980.
- Monty Python. »The Instant Monty Python CD Collection.« Virgin, 1994.
- Mothers of Invention, The. »Freak Out.« Verve, 1966.
- Murphy, Eddie. »Comedian.« (»Singers«) CBS, 1983 (LP)
- Neville Brothers, The. »Fiyo on the Bayou.« Demon, 1981.
- Neville Brothers, The. »Live at Tipitina's New Orleans.« Demon, 1982.
- Neville Brothers, The. »Uptown.« EMI, 1987.
- Neville Brothers, The. »Traucherous: A History of the Neville Brothers (1955–1985).« Rhino, 1988.
- Neville Brothers, The. »Yellow Moon.« (»Voo Doo«, »Yellow Moon«) A&M, 1989.
- Neville Brothers, The. »Nevillization.« Black Top, o.J.
- Neville Brothers, The. »Live On Planet Earth.« A&M, 1994.
- Newman, Randy. »Live.« Reprise, 1970.
- Newman, Randy. »Good Old Boys« (»Guilty«) Reprise, 1974.
- Newman, Randy. »Land of Dreams.« (»Dixie Flyer«, »New Orleans Wins the War«) Reprise, 1989.
- Nirvana. »Bleach.« Sub Pop, 1989.
- Nirvana. »Nevermind« (»Smells like Teen Spirit«, »Lithium«, »On a Plain«) Geffen, 1991.
- Nirvana. »Incesticide.« Geffen, 1992.
- Nirvana. »In Utero.« (»Dumb«) Geffen, 1993.
- Nirvana. »Unplugged in New York.« (»Dumb«, »The Man Who Sold the World«) Geffen, 1994.
- Nirvana. »Singles.« Geffen, 1995.
- Pere Ubu. »Cloudland.« (»Ice Cream Truck«) Fontana, 1989.
- Police, The. »Outlandos D'Amour.« (»Roxanne«) A&M, 1978.
- Police, The. »Zenyatta Mondatta.« (»De Do Do Do De Da Da Da«) A&M, 1980.
- Police, The. »Message in a Box. The Complete Recordings.« A&M, 1993.

- Pop, Iggy. »Party.« (»Bang Bang«) Arista, 1981.
- Presley, Elvis. »The NBC Special.« RCA, 1968.
- Presley, Elvis. »The Sun Sessions.« RCA, 1976 (»That's Alright«, »Milk-cow Blues Boogie«, »Mystery Train«)
- Presley, Elvis. »The King of Rock'n'Roll. The Complete 50's Masters.« (»That's Alright«, »Milkcow Blues Boogie«, »Mystery Train«, »I For-got to Remember to Forget«, »Heartbreak Hotel«, »I Got a Wo-man«, »We're Gonna Move«) BMG, 1992.
- Presley, Elvis. »From Nashville to Memphis. The Complete 60's Ma-sters I.« (»Reconsider Baby«, »Guitar Man«, »Tomorrow Is a Long Time«, »U.S. Male«, »Long Black Limousine«, »In the Ghetto«) BMG, 1993.
- Presley, Elvis. »Walk a Mile in My Shoes. The Complete 70's Masters.« (»Polk Salad Annie«) BMG, 1995.
- Prince. »Dirty Mind.« (»Head«) Warner, 1980.
- Prince. »Controversy.« (»Controversy«, »Jack U Off«) Warner, 1981.
- Prince. »1999.« (»1999«) Warner, 1983.
- Prince. »Purple Rain.« (»Purple Rain«, »When Doves Cry«) Warner, 1984.
- Prince. »Parade.« (»Kiss«) Paisley Park, 1986.
- Prince. »Sign'o'the Times« (»Sign'o'the Times«, »Housequake«) Paisley Park, 1987.
- Prince. »Lovesexy.« (»Eye No«, »Alphabet Street«) Paisley Park, 1988.
- Prince. »Batman.« (»The Future«, »Batdance«) Paisley Park, 1989.
- Prince. »Diamonds and Pearls.« (»Get Off«) Paisley Park, 1991.
- Prince. »Symbol.« (»Sexy MF«) Paisley Park, 1992.
- Prince. »The Hits / The B-Sides.« Paisley Park, 1993.
- Prince. »Come.« Paisley Park, 1994.
- Public Enemy. »It Takes a Nation of Millions to Hold us Back.« (»Bring the Noise«, »Don't Believe the Hype«, »Night of the Living Ba-sehead«) CBS, 1988.
- Public Enemy. »Fear of a Black Planet.« (»Fight the Power«, »Fear of a Black Planet«, »911 Is a Joke«, »Brothers Gonna Work it Out«) CBS, 1990.
- Public Enemy. »Apocalypse '91.« (»Can't Truss It«, »How to Kill a Ra-dio Consultant«, »I Don't Wanna Be Called Yo Niga«, »Nighttrain«, »By the Time I Get to Arizona«) Sony, 1991.
- Public Enemy. »Greatest Misses.« (»How to Kill a Radio Consultant«) Sony, 1992.
- Queen. »A Night at the Opera.« (»Bohemian Rhapsody«) EMI, 1975.
- R.E.M. »Fables of the Reconstruction / Reconstruction of the Fa-bles.« (»Can't Get There from Here«) IRS, 1985.
- Redding, Otis. »Otis! The Definitive Otis Redding.« Warner Bros., 1993.
- Reed, Lou. »Transformer.« (»Walk on the Wild Side«) RCA, 1972.

- Reed, Lou. »Rock'n'Roll Animal (Live).« (»Sweet Jane«, »Rock and Roll«) RCA, 1974.
- Reed, Lou. »Sally Can't Dance.« (»Sally Can't Dance«) RCA, 1974.
- Reed, Lou. »Metal Machine Music.« RCA, 1975.
- Reed, Lou. »Street Hassle.« (»Street Hassle«, »I Wanna be Black«) Arista, 1978.
- Reed, Lou. »The Blue Mask.« RCA, 1982.
- Reed, Lou. »New York.« Sire, 1989.
- Reed, Lou and John Cale. »Songs for Drella.« WEA, 1990.
- Reed, Lou. »Between Thought and Expression. The Lou Reed Anthology.« BMG, 1992.
- Richard, Zachary. »Snake Bite Love.« (»Down in Congo Square«) A&M, 1992.
- Rolling Stones, The. »Their Satanic Majestic's Request.« Decca, 1967.
- Rolling Stones, The. »Beggar's Banquet.« (»Street Fighting Man«, »Sympathy For the Devil«) Decca, 1969.
- Rolling Stones, The. »Let it Bleed.« (»You Can't Always Get What You Want«) Decca, 1970.
- Rolling Stones, The. »Get Yer Ya-Ya's Out.« Decca, 1970.
- Rolling Stones, The. »Sticky Fingers.« (»Sister Morphine«) Rolling Stone Records, 1971.
- Rolling Stones, The. »Exile on Main Street.« (»Rip This Joint«, »Soul Survivor«, »Sweet Virginia«) Rolling Stone Records, 1972.
- Rolling Stones, The. »Goat's Head Soup.« Rolling Stone Records, 1973.
- Rolling Stones »It's Only Rock'n'Roll But I Like It.« (»It's only Rock'n'Roll but I Like It«) Rolling Stone Records, 1974.
- Rolling Stones, The. »Some Girls.« (»Miss You«, »Shattered«) Rolling Stone Records, 1978.
- Rolling Stones, The. »Undercover.« (»Undercover of the Night«) EMI, 1983.
- Rolling Stones, The. »The Singles Collection. The London Years.« (»[I Can't Get No] Satisfaction«, »Under My Thumb«) Decca, 1989.
- Rolling Stones, The. »Atlantic City '89.« Swingin' Pig, 1990 (Bootleg).
- Rolling Stones, The. »Cocksucker Blues« (»Cocksucker Blues«) Bootleg, o.J.
- Rolling Stones, The. »Voodoo Lounge.« Virgin, 1994.
- Ronstadt, Linda. »Greatest Hits.« (»You're no Good«) Asylum, 1977.
- Russell, Calvin. »Songs from the Fourth World.« (»Crossroads«) New Rose, 1991.
- Russell, Calvin. »Le Voyageur.« (»Crossroads«) New Rose, 1993.
- Ryder, Mitch. »Rock & Roll.« Line, 1979 (Single).
- Sex Pistols, The. »Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols.« (»Anarchy in the U.K.«, »God Save the Queen«, »E.M.I.«, »Bodies«, »No Feelings«, »Problems«, »Seventeen«, »Submission«) Virgin, 1977.



- Sex Pistols, The. »Filthy Lucre Live.« (›Anarchy in the UK‹) Virgin, 1996.
- Simon, Paul. »Paul Simon 1964/1993.« (›Fifty Ways to Leave your Lover‹) Warner Bros., 1993.
- Simone, Nina. »The Best of Nina Simone.« (›Mississippi Goddamn‹) SBL, 1969.
- Simone, Nina. »Gin House Blues.« (›Young, Gifted and Black‹) Manhattan, 1980.
- Smith, Patti. »Horses.« (›Gloria‹) Arista, 1975.
- Smith, Patti. »Easter.« (›Babelogue / Rock'n'Roll Nigger‹) Arista, 1978.
- Smith, Patti. »Dream of Life.« (›People Have the Power‹) 1988.
- Smith, Patti. »Gone Again.« (›Wing‹) Arista, 1996.
- Sonic Youth. »Dirty.« (›Theresa's Sound World‹) Geffen, 1992.
- Sonic Youth. »Experimental Jet Set, Trash And No Star.« Geffen, 1994.
- Sonic Youth. »Washing Machine.« Geffen, 1995.
- Springsteen, Bruce. »Nebraska.« (›State Trooper‹) CBS, 1982.
- Springsteen, Bruce. »Born in the USA.« (›Born in the USA‹, ›Cover Me‹) CBS, 1984.
- Springsteen, Bruce. »Lucky Town.« (›Better Days‹) CBS/Sony, 1992.
- Springsteen, Bruce. »Bruce Springsteen and the E Street Band 1975 bis 1985.« (›War‹) CBS, 1986.
- Springsteen, Bruce. »The Ghost of Tom Joad.« Sony, 1995.
- Status Quo. »Rockin' All Over the World.« (›Rockin' All Over the World‹) PYE, 1977.
- Sting. »The Soul Cages.« (›Mad About You‹) A&M, 1991.
- Sugarhill Gang. »Sugar Hill Gang.« (›Rapper's Delight‹) Sugar Hill, 1979.
- Talking Heads. »1977.« (›Psycho Killer‹, ›Don't Worry About the Government‹) Sire, 1977.
- Talking Heads. »More Songs about Buildings and Food.« (›Take Me to the River‹) Sire, 1978.
- Talking Heads. »Remain in Light.« (›Born under Punches (The Heat Goes On)‹, ›Crosseyed and Painless‹, ›Houses in Motion‹, ›Listening Wind‹, ›Once in a Lifetime‹, ›Seen and not Seen‹) Sire, 1980.
- Talking Heads. »Fear of Music.« (›Animals‹, ›Drugs‹, ›I Zimbra‹, ›Mind‹, ›Life during Wartime‹). Sire, 1982.
- Talking Heads. »Speaking in Tongues.« (›Burning Down the House‹) Sire, 1983.
- Talking Heads. »The Complete Gig.« 1983. Bootleg, und: Golden Stars on the Road, 1991.
- Talking Heads. »Stop Making Sense.« EMI, 1984.
- Talking Heads. »Little Creatures.« (›Walk it Down‹) EMI, 1985.
- Talking Heads. »True Stories.« EMI, 1986.
- Talking Heads. »Naked.« EMI, 1988.

- Talking Heads. »Sand in the Vaseline.« EMI, 1992.
- Technotronic. »Pump up the Jam.« (»This Beat is Technotronic«) BCM, 1990.
- Thompson, Richard. »Shoot out the Lights.« (»Shoot out the Lights«) Hannibal, 1982.
- Thompson, Richard. »Watching the Dark. The History of Richard Thompson.« Rykodisc, 1993.
- Trashmen. »20 Biggest Hits.« (»Surfin' Bird«) Garrett, 1964.
- Turner, Big Joe. »Big Joe Turner.« (»Shake, Rattle and Roll«) Atlantic, 1957 (LP).
- U2. »The Joshua Tree.« (»I Still Haven't Found What I'm Looking For«) Island, 1987.
- U2. »Rattle and Hum.« (»Helter Skelter«) Island, 1988.
- U2. »Achtung Baby.« Island, 1991.
- U2. »Zooropa.« Polygram, 1993.
- Various. »American Graffiti. Soundtrack.« MCA, 1973.
- Various. »Atlantic Rhythm and Blues 1947–1974.« Atlantic, 1991.
- Various. »Bob Dylan. The 30th Anniversary Concert Celebration.« Sony, 1993.
- Various. »Crescent City Gold. The Ultimate Session.« Windham Hill, 1994.
- Various. »Dead Man Walking. Soundtrack.« (»Walking Blind«). Polygram, 1995.
- Various. »Easy Rider. Soundtrack.« ABC, 1969.
- Various. »Hitsville, USA. The Motown Singles Collection 1959–1971.« (Martha and the Vandellas: Dancing in the Street« (1964) »Nowhere to Run« (1965)).
- Various. »I'm Your Fan. The Songs of Leonard Cohen.« Sony, 1991.
- Various. »I Shall Be Unreleased. The Songs of Bob Dylan.« Rhino, 1991.
- Various. »Music From and Inspired by Natural Born Killers.« Warner Bros., 1994.
- Various. »Woodstock. Music From the Original Soundtrack and More.« (»Freedom«, »The Star-Spangled Banner«) Atlantic, 1970.
- Various. »New Orleans Party Classics.« Rhino, 1992.
- Various. »Red, Hot and Blue.« Chrysalis, 1990.
- Various. »The Blues Brothers. Soundtrack.« Atlantic, 1980.
- Various. »The Blues. A Smithsonian Collection of Classic Blues Singers.« (»That Black Snake Moan«, »That's All Right«, »Reconsider Baby«, »Hound Dog«, »Mystery Train«, »Big Boss Man« [Originalversionen]) Sony, 1993.
- Various. »The Complete Stax Singles 1959–1968.« Atlantic, 1991.
- Various. »The Doo Wop Box. 101 Vocal Group Gems from the Golden Age of Rock'n'Roll.« Rhino, 1994.

- Various. »The Great Blues Men.« Vanguard, 1972.
- Various. »The Psychedelic Years 1966–1969.« Knight Records, 1990.
- Various. »The Real Stones.« Provogue, 1989.
- Various. »Tougher Than Tough. The Story of Jamaican Music.« Island, 1993.
- Various. »Woodstock: Two More Days of Peace and Music.« Polygram, 1994.
- Velvet Underground, The. »The Velvet Underground and Nico.« (»European Son«) Verve, 1967.
- Velvet Underground, The. »Loaded.« (»Rock & Roll«) Verve, 1969.
- Velvet Underground, The. »Peel Slowly and See.« (»Sister Ray«, »Pale Blue Eyes«) Polydor, 1995.
- Waits, Tom. »The Heart of Saturday Night.« (»The Ghosts of Saturday Night (After Hours At Napoleone's Pizza House«) Asylum, 1974.
- Waits, Tom & Crystal Gayle. »One From the Heart.« Asylum, 1981.
- Waits, Tom. »Nighthawks at the Diner.« (»Emotional Weather Report«) Asylum, 1975.
- Waits, Tom. »Swordfishtrombones.« (»Shore Leave«, »Johnsburg, Illinois«, »Frank's Wild Years«, »Town With no Cheer«, »Swordfishtrombone«, »In the Neighbourhood«) Island, 1982.
- Waits, Tom. »Rain Dogs.« Island, 1985.
- Waits, Tom. »Frank's Wild Years.« Island, 1986.
- Waits, Tom. »Bone Machine.« Island, 1992.
- Waits, Tom. »The Black Rider.« Island, 1993.
- Walker, T-Bone. »Low Down Blues.« (»Stormy Monday«) Charly, 1986.
- Waters, Muddy. »Chess Box.« (»I Feel Like Going Home«, »Hoochie Coochie Man«, »I'm the Man«, »I'm Ready«, »I just Want to Make Love to You«, »Rollin Stone Blues«) Chess/MCA, 1989.
- Wells, Junior. »It's My Life, Baby.« (»Stormy Monday«) Vanguard, 1988.
- Who, The. »Quadrophenia.« (»The Real Me«) Polydor, 1973.
- Who, The. »The Who By Numbers.« (»They're All in Love«) Polydor, 1975.
- Who, The. »Thirty Years of Maximum R'n'B.« (»Can't Explain«, »Pinball Wizard«, »Abbie Hoffman Incident«, »Who Are You«, »We're Not Gonna Take It«) Polydor, 1994.
- Williams, Hank. »Greatest Hits Vols. 1 & 2.« (»Cold Cold Heart«, »I'm so Lonesome I Could Cry«) MGM, 1971/1972 (LP).
- Wolf, Howlin'. »The Chess Box.« (»Back Door Man«) Chess/MCA, 1991.
- XTC. »Drums and Wires.« (»Making Plans for Nigel«) Virgin, 1979.
- XTC. »Black Sea.« (»Respectable Street«) Virgin, 1980.
- XTC. »English Settlement.« (»Senses Working Overtime«) Virgin, 1982.
- XTC. »Mummer.« (»Funk Pop a Roll«) Virgin, 1983.

- XTC. »Big Express.« (›The Everyday Story of Smalltown‹) Virgin, 1984.
- Young, Neil. »Rust Never Sleeps.« (›Hey Hey My My [Out of the Blue]‹) Reprise, 1979.
- Young, Neil. »This Note's For You.« (›This Note's For You.‹) Reprise, 1988.
- Young, Neil. »Unplugged.« Reprise, 1993.
- Young, Neil. »Sleeps With Angels.« (›Sleeps With Angels‹) Reprise, 1994.
- Zappa, Frank. »We're Only in it For the Money.« Ryko, 1968
- Zappa, Frank. »A'pos!tro?phe (!)« (›Stinkfoot‹) Zappa Records, 1974.
- Zappa, Frank. »Roxy and Elsewhere.« Zappa Records, 1974.
- Zappa, Frank. »Sheik Yerbouti.« Zappa Records, 1979.
- Zappa, Frank. »Joe's Garage, Acts I, II, & III.« Zappa Records, 1979.
- Zappa, Frank. »Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention.« Zappa Records, 1985.
- Zappa, Frank. »Does Humour Belong in Music?« EMI, 1986.
- Zappa, Frank. »Broadway the Hard Way.« (›Murder By Numbers‹) Zappa Records, 1989.
- Zappa, Frank. »You Can't Do That on Stage Anymore. Vols. 1–6.« Zappa Records, 1988–92.
- Zappa, Frank. »Playground Psychotics.« (›Scumbag‹, ›A Small Eternity With Yoko Ono.‹) Zappa Records, 1992.

#### CD-ROM

- Dylan, Bob. »Highway 61 Interactive: Bob Dylan.« Graphix Zone / Sony, 1995.
- Gabriel, Peter. »Xplora 1. Peter Gabriel's Secret World.« Real World Multimedia, 1994.
- Hounsome, Terry (ed.). »Hounsome's Rockbase Plus. The Ultimate Rock Database.« Cravenplan Computers Ltd., 1995.
- Microsoft. »Music Central 96. Interactive One-Stop Music Source.« Microsoft Corporation, 1995.
- Prince. »Prince Interactive.« Graphix Zone / Warner Bros., 1994.
- Rolling Stones. »Voodoo Lounge CD-ROM.« Macromedia / Virgin, 1995.

## Glossar

Ich beschränke mich im folgenden auf die nötigsten, knapp ausgeführten Begriffe. Ich verweise Interessenten auf das ausgezeichnete »Sach-Lexikon Populärmusik« von Ziegenrucker und Wicke (1989), dem die folgende Liste Inspirationen verdankt. Ferner zu empfehlen: Der Anhang des »Neuen Rock Lexikon« von Graves und Schmidt-Joos (1990), Enders »Lexikon der Musik-Elektronik« (1985) und vor allem das brillante, unvergleichliche »New Book of Rock Lists« von Marsh and Bernard (1994), dessen Selbsteinschätzung – »all you'd ever want to know about the rockers and the rappers, the music and the madness, the winners and the sinners, the hits and the misses« – für einmal nicht übertrieben ist.

Acetate	Vorabpressung einer Schallplatte zu Werbezwecken.
Acid House	Kurzlebiger britischer Tanzstil, angelehnt an die → House-Musik von Chicago.
Airplay	Ausstrahlungsdichte eines Stückes auf einem Radiosender.
akustisch	meist in Abgrenzung zum Spiel auf elektrischen Instrumenten gebräuchlich, z.B. akustische Gitarre.
Backbeat	Betonung des 2. und 4. Schlages.
Backing Vocals	Chorgesang.
Backline	Bühnenverstärkung, die den Musikern ermöglicht, sich und andere Gruppenmitglieder zu hören.
Beat	Schlag, Pulsschlag; das metrische Pulsieren des Rhythmus.
B.P.M	Beats Per Minute, Taktangabe für → Disc-Jockeys, um ihnen das Überblenden einzelner Stücke zu erleichtern.
Blues	Afroamerikanische, 8-, 12- oder 16-taktige Liedform aus dem amerikanischen Süden mit durchgehaltener, einfacher Struktur, geprägt von expressivem Gesangs- und Solierstil und lakonischer Erzählweise. Hat die

	Rockmusik entscheidend geprägt und reicht über die Sklavenlieder zurück in die Ausläufer des Voodoo-Kultes in New Orleans und Haiti.
Bootleg	Raubpressung illegal mitgeschnittener Konzerte von unterschiedlicher Klangqualität.
Break	Zäsur im musikalischen Ablauf, bewusster Unterbruch, mitunter solistisch überspielt.
Bridge	Kontrastierender Mittelteil eines Songs.
Camp	Parodistisch überhöhte, bewusst affektierte Inszenierung musikalischer und anderer Posen.
CD	Compact Disc, 1983 von Sony und Philips auf den Markt gebrachte Digitalplatte, die in kurzer Zeit die herkömmliche Schallplatte verdrängte.
Charts, Hitparade	Liste der meistverkauften Platten eines Landes, oft mit uneinheitlichen, in hohem Masse der Beeinflussung ausgesetzten Kriterien erhoben.
Clip, Videoclip, »Video«	Musikalisch-optische Darstellung eines Musiktitels zu Werbezwecken, die seit dem Aufkommen von → MTV dermassen an Bedeutung gewonnen hat, dass ein Charts-Erfolg ohne passendes Video kaum mehr denkbar ist.
Cluster	Tontrauben, das gleichzeitige Spielen nahestehender Töne, z. B. von Sekunden.
Community	Gemeinschaft; von Minderheiten wie der Black oder Gay Community eingeforderter Begriff, der immer mehr zum Mittel der Zuschreibung degenerierte und von einzelnen Gruppen später zurückgewiesen wurde.
Cover	Plattenhülle.
Coverversion	Nachspielen und immer auch interpretieren

einer Originalvorlage; mit seinen Coverversionen erweist ein Künstler oft den Vorbildern Reverenz oder distanziert sich durch seine Interpretation ironisch von ihnen.

DAT	Digital Audio Tape.
Digital	Der in elektrische Schwingungen umgewandelte Schall wird nicht mehr analog auf ein Tonband übertragen, sondern in einzelne Stufen zerlegt und bei der Wiedergabe rausch- und verzerrungsfrei wieder zusammengesetzt. Kontrovers wird diskutiert, ob dieser Prozess Zwischentöne ausschliesst und somit ein unvollständiges, kaltes Klangbild erzeugt.
Disc-Jockey, DJ	Plattenaufleger in einer Diskothek, spätestens seit Aufkommen von → House und → Techno mit der Funktion eines Stars ausgestattet.
Disco	Diskothek, im weiteren Sinn: geglättete schwarze od. weisse Tanzmusik der siebziger Jahre.
Down Beat	Betonter Taktteil.
Drum Machine	Schlagzeugcomputer.
Dub	Bassbetonter Instrumentalrhythmus des jamaikanischen → Reggae; Dub-Versionen sind oft instrumentale, langgezogene Versionen von Vokalstücken.
E-Gitarre	Elektrische Gitarre, oft nach ihren Erbauern benannt und mit entsprechenden Klangbildern assoziiert: Gibson, Stratocaster, Rickenbacker.
EP	Elongated Play; länger als eine Single, kürzer als eine Langspielplatte. Mittlerweile von der → Maxi-Single verdrängt.
Feedback	Rückkoppelung, die entsteht, wenn der von den Lautsprechern abgestrahlte Schall vom Mikrophon oder Tonabnehmer wiederauf-

	genommen wird. Wird insbesondere von Gitarristen auch als Effekt eingesetzt.
Freak	Wörtl.: Missgebildeter, übertragen: Ausgeflippter, sich den gesellschaftlichen Normen Entziehender.
Glam	Kurzform für Glamour, im eigentlichen Sinn: die affektierte, die Showeffekte forcierende Bühnenpräsentation englischer Formationen zu Beginn der siebziger Jahre. Auch Glitter genannt.
Grunge	Versuch der Plattenindustrie, die betont lethargische, bei aller Härte aber melodische Spielform neuer Rockmusik aus dem Umfeld von Seattle mit einem passenden Etikett zu belegen.
Heavy Metal	Harte, in einer Unzahl von Substilen verästelte Rockvariante, die von stark verzerrten Gitarren und expressivem Gesang lebt und auf die Trioformation von Cream und der Jimi Hendrix Experience zurückgeht. Ausdruck geprägt von William Burroughs.
Heavy Rotation	Häufige Ausstrahlung eines → Videoclips auf → MTV.
HipHop	Afroamerikanische Strassenkultur, die neben Musik (→ Rap) auch Tanz (Break Dance) und Malerei (Graffitos) umfasst und Ästhetik, Produktion, Klang und Erzählweise der Rockmusik revolutionierte. Die HipHop-Kultur entwickelte sich aus den rivalisierenden Strassengangs der New Yorker Bronx; die Herkunft hat sein Image, seine kombattiven Texte stark geprägt.
Hitparade	→ Charts.
House	In Chicago popularisierte Praxis von (schwarzen) → Disc-Jockeys, bestehende Aufnahmen in neuen, tanzbaren Versionen abzumischen.
Jive Talk	Schwarzer Strassenslang, doppeldeutiges, satirisches Reden in Codes.



Keyboard	Beliebiges, zumeist elektronisches Tasteninstrument.
Label	Wörtl.: Plattenaufdruck, übertragen: Plattenfirma.
Lick	Melodischer, meist improvisierter Einwurf des Solisten.
Liner Notes	Begleittexte auf einer Platte, mitunter vom Künstler selbst verfasst (Bob Dylan, Elvis Costello, Frank Zappa), mit dem Aufkommen ausgewachsener CD-Anthologien zu eigentlichen Analysen und Essays aus der Hand bekannter Kritiker avanciert (Peter Guralnick über Elvis Presley, Nelson George über James Brown).
Live	Im Konzert.
Mainstream	Wie viele Begriffe der Rocktheorie unscharf definiert und ideologisch überlagert. Meint im allgemeinen die Musik mit breitem Beachtungsgrad, wie sie in den Charts vertreten ist. Wird oft als disqualifizierende Bewertung eines Stils, einer Gruppe oder Platte verwendet. Das Verschwinden und die Wiederkehr von Stilen und Bewegungen belegt, dass Avantgarde zum Mainstream mutieren kann und Mainstream plötzlich angesagt sein kann.
Maxi, Maxi-Single	Längere, oft um instrumental-rhythmische Passagen angereicherte Versionen einer Single, oft in verschiedenen Abmischungen präsentiert.
Medley	Potpourri verschiedener Stücke; mitunter an Konzerten als Abfolge bekannter, nicht in voller Länge angespielter Stücke dargeboten.
Mixer	Bediener des Mischpults, der die Klangbeschallung im Konzertsaal regelt.
MTV	Music Television.
New Wave	Bezeichnet die musikalische Bewegung der

	Endsiebziger Jahre, mit der die Plattenindustrie auf die Provokationen des Punk reagierte. Zeichnet sich aus durch zumeist ironische Musik, die von Gruppen wie Television, Talking Heads oder XTC intellektuell herausfordernd weiterentwickelt wurde.
Open Tuning	Die Stimmung von Saiteninstrumenten in vollen Akkorden.
Organum	Mittelalterliche Mehrstimmigkeit, meist in Quintengängen.
Ostinato	Gleichbleibende, wiederholte Melodiefigur.
Overdub	Das Aufnehmen einer neuen Vokal- oder Instrumentalspur zu einer bereits bestehenden Aufnahme. Wurde möglich durch die Entwicklung der Studioteknologie. Bis weit in die sechziger Jahre mussten sich Gruppen mit Vierspurgeräten zufriedengeben, während heute mit dem 14fachen gearbeitet werden kann.
Playback	Das Abspielen von Musik ab Band an Stelle einer → Live-Aufführung. Immer häufiger werden an Konzerten Live- und Playback-Verfahren kombiniert, ein Vorgehen, das heftig umstritten ist, da es den Konsumenten über den Charakter der Aufführung täuscht.
Playlist	Zusammenstellung von Stücken, die eine Radiostation zu einer bestimmten Zeit abspielt. Hat einen wichtigen Einfluss auf den Plattenverkauf und ist starken Druckversuchen ausgesetzt.
Pop	Kurzform von Popular Music, im engeren Sinne gelegentlich als Gegensatz zu Rock verwendet, um eine melodiösere, mitunter seichtere Musikform zu bezeichnen. Wird allerdings derart uneinheitlich gehandhabt, dass der Begriff fast keinen definitorischen Wert mehr hat.

Produzent	Je nach Einfluss für Klang, Arrangements, → Sound, Instrumentierung und Songauswahl einer Platte verantwortlich. Einzelne Produzenten wie George Martin, Brian Eno oder Phil Spector haben den Stil der Künstler geprägt, mit denen sie zusammenarbeiteten. Andere wie Frank Zappa oder Prince waren von allem Anfang an ihre eigenen Produzenten.
Psychedelik	Nach einem Begriff des Psychiaters Osmond geprägt, steht für halluzinative, dem Drogenrausch nachempfundene Musik und Malerei.
Punk	Wörtl.: männliche Prostituierte in Gefängnissen; steht für den bislang heftigsten Versuch, die anarchische Vitalität des → Rock'n'Roll insbesondere in Grossbritannien zurückzugewinnen, ein kurzlebiges Unterfangen, das dennoch einen grossen Einfluss auf das Selbstverständnis von Musik, Bühnengebahren und Produktionsbedingungen der Rockmusik ausübte. Punk reagierte auf den artifiziellen Kunstrocks der siebziger Jahre und rückte die Figur des Dilettanten wieder in den Mittelpunkt.
Rap	Ursprünglich bezogen auf die Schnellsprechtechnik schwarzer → Disc-Jockeys, seither Teil des letzten grossen Paradigmenwechsels der Rockkultur. Rap löste den Gesang durch Sprechgesang ab und durch skandierendes, hochgradig rhythmisiertes Deklamieren. Zugleich wurde der Musiker als Handwerker durch das virtuose Abspielen, Schleifen, Bremsen und Durcheinandermischen bestehender Platten ersetzt, oft unterlegt durch den harten Beat der Schlagzeugmaschinen.
Reggae	Aus Jamaika stammender, vom schleppenden Beat falscher → Synkopen geprägter Instrumental- und Gesangsstil, der in seiner ursprünglichen Form stark von den spiritu-

	ellen und politischen Ansichten der Rastabewegung geprägt wurde, sich aber rasch über die ganze Welt verbreitete und mit den verschiedensten Musikstilen kombiniert wurde.
Rhythm'n'Blues, R'n'B	Sammelbezeichnung für die afroamerikanische, aus dem → Blues entwickelte Musikform, die bis heute in andere Stile wie → Soul, → Rap und → Disco abstrahlt.
Riff	Mehrtaktige Melodiefigur mit hohem Erkennungswert.
Rock'n'Roll	Ursprünglich schwarzer Slang für Beischlaf, im engeren Sinn auf die Musik der Mittfünfziger Jahre angewendet, die aus → Blues, → Rhythm-'n'Blues und Country eine neue Legierung schuf. Verallgemeinernd gemünzt auf die Rockmusik als Ganzes.
Sampler, Sampling	Digitale Speicherung von natürlichen oder künstlichen Klangstrukturen in einem Computer, die für musikalische Nutzung und nachträgliche Bearbeitung zur Verfügung steht.
Scat	Wortloser Gesang.
Scratchen	Schnelles, von Hand betätigtes Rotieren von Platten zur Erzeugung rhythmischer Schleifeffekte. Wurde von Rapmusikern entwickelt.
Singer/Songwriter	Bezeichnung für einen Künstler, der seine eigenen Lieder schreibt und vorträgt, im engeren Sinne für Einzelinterpreten, die starken Wert auf Texte legen.
Single	Schallplattenformat mit 45 Umdrehungen pro Minute und einem Musikstück pro Seite. Allgemein: Musikstück mit hohem Wiedererkennungswert, mit dem Interpreten auf sich aufmerksam machen und auf → Charts-Plazierungen und Radio-Airplay hoffen.

Ska	Jamaikanische Spielweise des → Rhythm'n'n'Blues mit Calypsoeinschlag und, ähnlich wie im → Reggae, markanter Betonung des zweiten und vierten Taktteils.
Soul	Breite, dem Gospel und dem → Rhythm'n'-Blues entwachsene Spielform afroamerikanischer Musik, die auf die gesangliche Virtuosität ihrer Protagonisten setzt und spirituelle ebenso wie politische Inhalte hymnisch vorträgt.
Sound	Gesamtheit aller musikalischen Faktoren, im engeren Sinn das Klangbild eines Stils, einer Bewegung, Gruppe oder eines Instrumentes.
Star	Anführer, Identifikationsfigur, seit Andy Warhols von Nietzsches Übermensch kreierte Steigerungsform »Superstar« und seiner logischen Entwicklung zum »Mega-star« in den achtziger Jahren vornehmlich eine Verkaufsbehauptung der Musikindustrie.
Street Credibility	Mass der Glaubwürdigkeit, die eine Musikgruppe, aber auch ein Musikmagazin aufweist, um den mythischen Forderungen einer → Rock'n'Roll-Ästhetik zu entsprechen.
Synkope	Verlagerung des Akzents einer betonten Taktzeit auf die vorangehende, unbetonte.
Synthesizer	Elektronisches Tastengerät zur Erzeugung von Tönen, Geräuschen und Klängen.
Take	Aufnahmeversion eines Stückes, oft nummeriert bis zum Entscheid, welche Version zur Veröffentlichung bestimmt wird.
Techno	Oberbegriff für eine Tanzmusik, die auf Vorläufer von → House und → Acid sowie der elektronischen Avantgarde verweist und ausschliesslich elektronische Klangerzeuger verwendet. Zeichnet sich aus durch hohe, eintönige Rhythmizität und einen hedoni-

	stischen Lebensstil, der die Jugendkultur der neunziger Jahre insbesondere in Europa stark prägte.
Track	Tonspur; verallgemeinernd: Einzelstück einer Platte.
Trash	Müll, Schrott, übertragen: betont schäbige, billig produzierte, höhnisch die Konventionen überzeichnende Musik; der Begriff kann sich beziehen auf Spielformen des Heavy Metal, aber auch den Kitsch persiflierter Schlager meinen.
Verzerrer	Elektronisches Effektgerät zum bewussten Erzielen von Übersteuerungseffekten.
White Trash	Die unterste Klasse weisser Amerikanerinnen und Amerikaner, zuweilen noch schlechter gestellt als die Schwarzen in den USA.
Wah-Wah	Elektronisches Effektgerät mit charakteristisch veränderbarer Klangfarbe; wird vornehmlich von Gitarristen verwendet.

## Index

Der Index umfasst das Namens- und Sachregister inklusive aller im Text erwähnten Songs und Platten. Die Songs sind im Index in kursiver Schrift, die Alben in Kapitälchen, die Musikernamen im Fettdruck, die übrigen Personen sowie die Sachbegriffe in Normalschrift aufgeführt. Filme sind als solche gekennzeichnet. Zusätzlich sind alle Sänger, Songs und Platten in der Diskographie, die Filme in der Filmographie gesondert aufgeführt.

- A Day in the Life* 529  
Adorno, Theodor W. 67, 91, 95,  
107, 109, 112, 147, 148, 184,  
292, 372, 379, 384, 389, 402,  
413, 430, 461, 464–478, 481–484,  
486, 488, 491, 496, 505,  
539–542  
**Aerosmith** 36  
Alabama 39, 407, 555  
Allen, Woody (Steven Allen Königs-  
berg) 280, 428  
*Alphabet Street* 207  
Altman, Robert 44, 194, 261, 456  
Amendt, Günter 26, 67, 349  
**Amos, Tori** 189  
**Anderson, Laurie** 13, 74, 252, 502,  
510  
**Animals, The** 24 f., 206, 449,  
552  
Anslinger, Harry Jacob 352–354  
Antonioni, Michelangelo 151  
*Any Day Now* 564  
Apartheid 40  
*Apocalypse Now (Film)* 40  
Ariola 77  
Arista 77  
Artikulation 20, 59, 65, 275, 278,  
282, 447, 452, 540, 572  
Attitude 52, 154, 200, 205 f.  
Auster, Paul 510  
*Autobahn* 305  
**Baerwald, David** 314  
Bangs, Lester 15, 22, 38, 46, 47, 146,  
441, 535, 541  
Barthes, Roland 113, 152, 183, 185,  
189, 191, 268, 428  
BATMAN 203, 268  
Bauldie, John 519 f., 521, 553  
**Beastie Boys, The** 50, 169  
**Beatles, The** 16, 19, 23, 25, 36, 41,  
75, 97, 100–103, 111, 137, 139–143,  
145, 191, 217, 227, 269, 355, 411,  
443, 461, 464, 526–534, 571, 574  
**Beck (Beck Hansen)** 267, 313 f.  
Benjamin, Walter 78, 111, 232, 257,  
326, 375, 461, 464, 471, 484–486,  
517, 542  
**Berry, Chuck (Charles Edward  
Anderson)** 72, 94 f., 367, 467, 530,  
547  
Berg, Alban 49  
Berlin 14, 17, 49, 52, 304  
Bertelsmann 77  
**Biafra, Jello (Eric Boucher)** 310  
Billboard 34, 63, 169, 212  
**Birthday Party, The** 52 f., 79  
Black Community 160, 167  
BLACK RIDER, THE 262  
BLACK SEA 240  
*Blind Willie McTell* 535, 548, 550,  
552, 554  
BLONDE ON BLONDE 101, 228, 519

- BLOOD ON THE TRACKS 235, 518, 548  
*Blue Motel Room* 252  
 Blues 53, 57, 60 f., 64, 68, 72, 75, 99,  
 101, 107, 119 f., 123, 127, 137, 143,  
 183, 201, 206 f., 212, 216, 276, 286,  
 313, 344, 363, 365, 367, 369, 372 f.,  
 376, 396, 410, 415, 421, 456, 459,  
 466, 477, 479, 512, 525, 535,  
 546–551, 553 f., 556, 560 f.  
**Blythe, Arthur** 219  
*Bob Dylan's 117th Dream* 570  
*Bob Dylan's Dream* 570  
*Bob Roberts (Film)* 42  
*Bodies* 151  
*Body Heat* 286  
 Bohemia 81, 111, 114, 293  
*Bohemian Rhapsody* 156  
**Bolan, Marc (Mark Feld)** 194  
*Bolero* 407, 425, 429, 431  
*Bombtrack* 292  
 BONE MACHINE 262  
 Booth, Stanley 22, 131  
 BOOTLEG SERIES I–III 520, 522, 546,  
 552  
 Bootlegs 251  
 Borderline-Syndrom 116, 454  
 BORN IN THE USA 384, 388  
*Born under Punches* 452  
 Boulevardpresse 150, 153  
**Bowie, David (David Jones)** 23, 40,  
 55, 74, 75, 111, 115 f., 169, 189,  
 198 f., 224, 267, 293 f., 296, 298,  
 301, 357, 485, 528, 535, 540  
**Bragg, Billy (Steven William)** 251  
 Brecht, Bertold 100, 181  
 Brennan, Kathleen 260, 262, 265  
*Bring the Noise* 160  
*Broken Down Engine* 548  
*Brothers Gonna Work it Out* 160  
**Brown, James** 23, 75, 81, 159, 169,  
 204, 267, 281 f., 286, 289 f., 292,  
 301, 367, 395, 421, 486, 494, 516  
 Bruce, Lenny 119, 260, 281, 411, 517  
**Buck, Peter** 19, 218, 222  
**Buckingham, Lindsey** 505  
**Buckley, Tim** 250  
*Buildings* 232  
*Bullet in the Head* 292  
 Burchill, Julie 145, 153, 188, 382, 541  
**Burnett, T-Bone (James Henry)** 34,  
 122, 211, 233, 251  
*Burning Down the House* 458  
 Burroughs, William S. 74, 78, 223, 233,  
 261, 321, 349, 358, 502, 512, 528  
 Bush, George 42, 163  
*By the Time I Get to Arizona* 160,  
 317  
**Byrne, David** 19, 26, 105, 211, 218,  
 223, 232 f., 267, 294, 297, 301, 321,  
 334, 348, 366, 375, 378, 391, 397 f.,  
 401, 447, 449, 451–454, 456, 457,  
 459 f., 527, 538  
 Cadillac 203, 228, 482  
**Cage, John** 333  
 Cajun 107, 362, 368  
**Cale, John** 218, 230, 511–513, 528,  
 535, 569  
 Camp 183, 198 f., 201, 204, 556  
 Canetti, Elias 388, 478  
*Can't Explain* 211, 245  
*Can't Truss It* 160  
 Carducci, Joe (Pseudonym) 17, 106,  
 274, 276, 442, 541, 560  
**Carey, Maria** 189  
 CARIBBEAN SUNSET 230  
**Carlton, Larry** 253  
 Caroll, Lewis 227  
 Carter, Hurricane 51  
 Carter, Jimmy 41  
**Cash, Johnny** 40  
 CATFISH RISING 224  
 CATHERINE WHEEL, THE 449  
**Cave, Nick** 19, 23, 31, 52, 55–57, 61,  
 63, 64, 66, 79, 115, 126, 218, 230,  
 251, 355, 485, 562, 563



- CBS/Sony 167, 218  
 CD 22, 83, 213, 268, 293 f., 374, 531  
 Chandler, Raymond 512, 519  
**Charles, Ray (Ray Charles Robinson)** 557  
*Chelsea Hotel* 396  
**Cher (Cherilyn Sarkasian LaPier)**  
   40, 280  
 Chess-Studios 75, 121  
 Chicago 17, 75, 121, 262, 361, 364,  
   367, 547  
 Chomsky, Noam 250  
 Christgau, Robert 22, 160 f., 165, 181  
**Chuck D. (Lee Ritenour)** 19, 26, 51,  
   157, 160 f., 164–170, 218, 316, 317,  
   401, 444  
 CIA 327, 355  
**Clapton, Eric (Patrick Clapp)** 90,  
   99, 186, 354  
**Clash, The** 76, 382  
 Cleese, John 240  
 Clinton, Bill 31 f., 42, 165, 310  
 CNN (Cable Network News) 34,  
   170 f., 314  
**Coasters, The** 558  
**Cobain, Kurt** 32 f., 36–38, 94, 354,  
   381, 418  
**Cocker, Joe** 137, 313, 520  
*Cocksucker Blues (Film)* 176  
**Cohen, Leonard** 211, 228–230, 252,  
   315  
 Cohn, Nik 22, 46, 100, 105, 167  
*Cold Cold Heart* 228  
*Cold Sweat* 286  
*Cold Turkey* 139, 143  
**Cole, Nat** 74, 547  
**Cole, Natalie** 304  
**Collins, Phil** 40, 76  
**Coltrane, John** 90  
*Come* 202  
 Computer 268  
 Congo Square 346, 361, 369 f.  
*Controversy* 201, 207  
**Cooper, Alice (Vincent Fournier)**  
   191 f., 220, 458, 486  
*Cop Killer* 200  
 Coppola, Francis Ford 161  
**Costello, Elvis (Declan McManus)**  
   19, 23, 31, 64, 74, 76, 146, 191, 211,  
   218, 221, 224 f., 234 f., 311, 330,  
   390, 528, 532, 539  
 Couch 281, 421, 461, 499, 520  
 Country 51, 61, 72, 191, 194, 196,  
   310, 365, 369, 557, 560, 565  
 Courson, Pamela 118  
*Cover Me* 383  
 Coverversionen 33, 241, 381, 383  
**Cramer, Floyd** 568  
*Crawling King Snake* 120, 344  
**Cream** 99, 300 f.  
**Creedence Clearwater Revival** 134  
 Creem 149  
 Cremerius, Johannes 430  
*Crippled Inside* 141  
**Crosby, Bing** 300  
*Crosseyed and Painless* 453 f.  
 Crow, Cameron 521  
**Crow, Sheryl** 314, 407, 412, 439  
**Czuckay, Holger** 296  
  
 Dada 16, 147, 277  
 Dalí, Salvador 191, 220  
**Daltrey, Roger** 245  
*Dancin' in the Streets* 216  
**Dando, Evan** 230, 355  
 Dandy 115, 198, 236–238  
 DAT 293  
 DAVID LIVE 294  
*David Watts* 201  
**Davies, Ray** 19, 26, 88, 97, 200 f.,  
   211, 218, 224–227, 232, 234, 236,  
   238, 240 f., 312 f., 401  
**Davis, Miles** 468  
*Dawn Can't Decide* 230  
 DCC 293  
*De Do Do Do De Da Da Da* 94

- Dead Kennedys** 310  
 Dean, James 199, 513  
*Dear Prudence* 531  
*Deep Dark Truthful Mirror* 528  
 Deleuze, Giles 180, 270, 291, 330,  
 390, 421, 424, 427, 454, 525  
 Demme, Jonathan 457  
**Densmore, John** 119  
 Deren, Maya 346, 347, 372, 389, 392,  
 488  
 Derrida, Jacques 181  
 Derwische, tanzende 358  
*Desolation Row* 100  
 Diakritische Wahrnehmung 299  
 DIAMONDS AND PEARLS 203  
**Diddle, Bo (Elias McDaniel)** 120,  
 125, 158, 207, 222, 247, 269, 390,  
 481, 512  
 Diedrichsen, Diedrich 16, 22, 34, 81,  
 95, 135, 143 f., 156, 180, 184, 213,  
 216, 236, 277, 295, 297, 299, 302,  
 308, 311, 315 f., 322, 410, 441,  
 443 f., 446, 510, 541, 544  
**Difford, Chris** 535  
 Digital 78, 268, 309  
 Dionysostänze 343, 358  
 DIRTY 298  
 Discjockey (DJ) 157, 160, 169, 215,  
 302, 304 f., 310  
 Disco 49, 75, 158, 288, 302 f., 307,  
 378, 393  
 Dittrich, Adolf 26, 40, 327–329, 332,  
 336, 348 f., 361, 423  
*Dixie Flyer* 192  
**Dixon, Willie** 111, 116, 120 f., 123,  
 125, 183, 402, 547, 557  
 DMT 305, 356  
*Do Me Right* 125  
 DOES HUMOR BELONG IN MUSIC?  
 100  
*Doing it to Death* 286  
*Don't Worry About the Government*  
 232  
*Don't Worry be Happy* 302  
*Don't be a Dropout* 286  
*Don't Believe the Hype* 165, 170 f.  
*Don't Fall Apart on Me Tonight* 101  
*Don't Look Back (Film)* 176  
 Doo Woop 286  
 DOORS 117, 119 f.  
**Doors, The** 117–119, 125, 128, 322,  
 344  
 DOWN IN THE FLOOD 552  
 DOWN IN THE GROOVE 552  
**Dr. John (Malcolm Rebennack)** 81,  
 361, 368, 371  
 DREAM OF LIFE 271  
**Dream Syndicate** 308  
**Drifters, The** 558  
 Drogen 35, 53, 137, 142 f., 164, 247,  
 288, 302, 321, 338 f., 349, 351 f.,  
 355 f., 358, 378, 409, 433, 449, 522,  
 542  
*Drugs* 321, 449  
 Duchamp, Marcel 296, 525  
 DUCK ROCK 156  
 Duluth 545, 547  
*Dumb* 36  
**Dunbar, Sly** 552  
**Duran Duran** 88  
**Dylan, Bob (Robert Zimmermann)**  
 23, 41, 46, 50 f., 43, 67, 75, 90,  
 100 f., 137, 187, 189, 191, 212, 213,  
 217 f., 222, 228, 235, 248, 250, 251,  
 267, 310, 313, 316, 363, 373, 376,  
 386, 390, 411, 421, 441, 461, 480 f.,  
 518, 521, 522, 524–526, 530, 535,  
 544–554, 563 f., 570 f., 573  
**Eagles, The** 154  
 Earhart, Amelia 248 f., 255  
**Earle, Steve** 194  
 EASTER 273  
 Ecstasy 305, 356, 447  
 Edison, Thomas Alva 268  
**Einstürzende Neubauten** 53

- Eisenhower, Dwight 71, 555, 567  
 Ekstase 20, 55, 64 f., 82, 91, 104, 114,  
 275, 282, 285, 289, 291 f., 302,  
 304 f., 307, 310, 318, 321, 323, 328,  
 333-336, 339, 341 f., 348, 361, 366,  
 370, 372 f., 375, 377-379, 383, 389,  
 392, 401, 407, 412, 415, 427, 447,  
 457, 459, 462, 464, 473, 475 f., 488,  
 491 f., 501 f., 508, 531, 535, 538,  
 540  
 Ekstasetechniken 20, 279, 285, 310,  
 319, 335, 337 f., 350, 358, 370, 377,  
 400, 462, 478 f., 501, 522, 531,  
 535  
**Electric Prunes** 530  
 Elektra 118  
 Eliade, Mircea 112, 323, 329, 338  
**Elliott, Cass** 250  
 Ellison, Ralph 65  
 EMI 76 f., 84, 154, 530  
*End of the Season* 238  
**Eno, Brian** 69, 74, 267, 269, 294,  
 296, 301, 311, 449  
 Enzensberger, Hans Magnus 86, 506  
**EPMD** 169  
 Erdheim, Mario 26, 443, 446  
**Eric B. & Rakim** 169  
 EROTICA 172, 174  
 Ertegun, Ahmet 548  
 Erziehung nach Auschwitz 475  
 Es, das 291, 333  
 Esquire 147, 411  
 Ethnographic Atlas 329  
 Ethnologie 69, 321, 329, 333, 336 f.,  
 377, 437  
*European Son* 512  
**Eurythmics** 531  
*Everyday Story of Smalltown, The*  
 139  
 EXILE ON MAIN STREET 217, 374  
*Experiment Number 1* 230  
 Experimentalpsychologie 321 f., 337  
*Express yourself* 175  
 FABLES OF THE RECONSTRUCTION  
 222  
**Fagen, Donald** 509  
**Fall, The** 219  
 Farrakhan, Louis 160, 164, 168  
**Farrell, Perry** 251  
 Faschismus 413, 471, 478, 484  
 FBI 146, 160, 211, 242 f., 321, 355  
*Fear of a Black Planet* 160  
 FEAR OF MUSIC 233, 295, 375, 417,  
 431, 447 f., 451 f., 487  
 Feedback 269, 300  
*Feel Like Going Home* 547  
**Feldman, Victor** 253, 264  
*Fever* 564  
*Fight the Power* 51, 160  
**Fishbone** 23, 361, 394 f.  
*Five Years* 299  
 Flanagan, Bill 34, 94, 101, 120, 213,  
 214, 223 f., 232, 235, 244, 364, 365,  
 440, 460, 518 f., 524, 529, 549  
**Flav, Flavor** 160, 165, 167 f.  
**Fleetwood Mac** 349  
*Fool on the Hill* 531  
*Foot of Pride* 551  
**Foreigner** 189  
 Foucault, Michel 180, 462  
 Foulkes, David 328, 332, 338, 527  
**Four Tops** 212  
 FRAGMENTS OF A RAINY SEASON 569  
**Frampton, Peter** 76, 155  
 Frank, Robert 176, 261  
 Frankfurt 203  
 Frankfurter Allgemeine Zeitung 298  
 Frankfurter Rundschau 86  
 Frankfurter Schule 438, 441, 491  
**Frankie Goes to Hollywood** 88  
**Franklin, Aretha** 205, 367  
 FRANK'S WILD YEARS 262  
**Frantz, Chris** 457  
 Frauenbilder 123  
 FREAK OUT 100, 147  
*Freedom* 129 f., 135, 183

- Freud, Sigmund 32, 180, 328, 332,  
407, 418-425, 427 f., 430, 448, 451,  
455, 462 f., 471, 487, 490, 494-496,  
498-501, 504, 507, 519, 526
- Fripp, Robert** 74
- Frith, Simon 14, 24, 146, 214, 230,  
464, 466, 474, 483, 541
- Froom, Mitchell** 269
- Fugs, The** 49
- Fuller, Bobby** 40
- Fun 13, 116, 203, 439, 465, 506
- Funk 22, 67, 81, 169, 201, 207, 283,  
286, 317, 366, 368, 393, 396, 415,  
453, 457
- Funk Pop a Roll* 82 f.
- Funkadelic** 288, 448, 457
- Funky Drummer* 165, 169
- Gabriel, Peter** 23, 88, 485
- Garon, Jesse 62 f., 544
- Gates of Eden* 523
- Gates, Henry Louis, Jr. 158, 284
- Gaye, Marvin 48, 82, 183, 205, 212,  
214
- Geldof, Bob** 13, 73, 115, 211, 218 f.,  
321, 355, 359, 535
- Gentle Giant** 393
- George, Boy (George O'Dowd)** 199
- George, Nelson 22, 63, 73, 213, 282
- Get into the Groove* 175
- Get Off* 202
- Get out of My Life Woman* 120
- Get Up (I Feel Like Being a) Sex Ma-  
chine* 286, 289, 291
- Get up Offa That Thing* 286
- Get Up, Get Into it and Get Invol-  
ved* 287
- Geto Boys** 200
- Gillett, Charlie 58, 73
- Gimme Shelter* 383, 506
- Ginsberg, Allen 100, 251
- Girls on Film* 88
- Give Peace a Chance* 146, 314
- Glam Rock 199
- Glitter Rock 199
- Gloria* 117, 278, 280
- GOAT'S HEAD SOUP 374
- God Save the Queen* 149, 154
- Goldman, Albert 39, 119, 139 f., 145,  
147, 543, 556 f., 563-565
- Goldstein, Richard 177, 199
- Golf von Mexiko 547
- Good Morning Vietnam (Film)* 40, 215
- Good Rockin' Tonight* 71, 557
- Gordy, Berry 212 f.
- Gore, Al 51, 417
- Gore, Tipper 51, 100, 417
- Gospel 56, 135, 194, 214, 216, 286,  
362, 364, 366, 407, 548, 559, 572
- Graceland 466, 556, 564
- Graffiti 17, 37, 54, 93, 159, 244, 268,  
481
- Grandmaster Flash (Joseph Sadd-  
ler)** 157
- Graves, Barry 71, 169, 300, 311, 417
- Gray, Michael 533 f., 546 f., 549 f.
- Green, Al** 366, 448, 459, 516
- Gross, Thomas 14, 22, 42, 81, 132,  
137, 160, 162, 293, 309, 466, 542,  
549
- Grossmann, Albert 187
- Grunge 38, 267, 312
- Guardian, The 119, 145, 298
- Guattari, Félix 180, 270, 291, 330,  
390, 421, 424, 427, 454, 525
- Guerin, John** 253
- Guilty* 190, 193, 383, 506
- Guitar Man* 564
- Guns N'Roses** 40, 361, 381 f.
- Guralnick, Peter 22, 39, 62, 73, 121,  
122, 289, 556, 558, 566 f.
- Guy, Buddy** 364
- Hairspray (Film)* 459
- Haiti 80, 321, 340, 343, 346, 370,  
372 f., 464, 488

- Haley, Bill** 71  
 Hall, Arsenio 43  
 Halluzination 326, 332, 523, 527, 533  
 Hamburg 202 f.  
 Handke, Peter 228  
 Handmade Films 191  
*Happiness is a Warm Gun* 355  
*Hard Drivin' Man* 220  
 Hardrock 138, 220  
 Harlem 164, 288, 516  
**Harrison, George** 191, 227, 237  
**Harrison, Jerry** 447  
**Hart, Grant** 299  
**Hart, Mickey** 403  
**Harvey, Polly Jean** 32  
 Haschisch 350, 352, 355, 357, 486  
**Hatford, Bob** 220  
 Havel, Václav 42, 510  
**Havens, Richie** 128, 134, 136, 183, 350, 366, 433  
*Head* 142, 202, 292, 300 f.  
*Heartbreak Hotel* 42, 440, 512, 535, 556 f., 563, 565, 567–570  
 Heavy Metal 74, 86, 172, 191, 220, 531  
 Heavy Rotation 87  
 Hedschra 252  
*Hefner and Disney* 233  
 Heilsarmee 261  
 HEJIRA 252 f.  
*Help!* 143, 532  
*Helter Skelter* 531  
**Hendrix, Jimi (James Marshall)** 39, 99, 134, 136, 250, 269 f., 274 f., 356, 376  
*Here I Am* 195–197  
 Heroin 33, 351, 354, 358, 511  
 Herr, Michael 40, 461  
 Hey, Hey, My, My (Into the Black) 33  
**Hiatt, John** 230, 243, 312  
 Hibbing, Minnesota 366, 535, 541, 544 f., 554, 571–573  
*High on Rebellion* 275  
 Highway 61 363, 519, 546 f., 550, 571  
 HIGHWAY 61 REVISITED 267, 546, 548, 552, 554, 573  
 HipHop 69, 78, 103, 159, 161, 215, 229, 277, 286, 310, 312, 315 f., 393, 444, 446, 481  
 Hippies 31, 132, 137, 151, 155, 199, 207, 236, 250, 409  
 Hirschey, Gerri 282  
 Hitler, Adolf 377  
 Hoffman, Abbie 132  
 Hofmann, Albert 323, 407, 409  
**Holiday, Billie (Eleona Harris)** 467  
 Hollywood 63, 88, 175, 190, 203, 386, 531, 570  
*Home Truth* 234  
*Hoochie Coochie Man* 124  
**Hooker, John Lee** 31, 57–61, 64–66, 120, 206, 344, 383, 440, 547, 557, 564  
*Hope and Deliverance* 529  
**Horn, Trevor** 269  
 HORSES 278  
*Hot (I Need to Be Loved, Loved, Loved)* 169  
 House 159, 242, 262, 302, 457  
**House, Son (Eddie House)** 547  
*Housequake* 203 f.  
*How to Kill a Radio Consultant* 160  
**Howlin' Wolf (Chester Burnett)** 120–122, 125, 201, 557  
 Humanismus 416, 496  
**Hurley, Bill** 359  
*Hurricane* 51  
**Hüsker Dü** 23, 267, 298, 299, 301  
**Hütter, Ralf** 305  
 Huxley, Aldous 130, 282, 322 f., 327, 330 f., 392, 407–410, 412–414, 417  
**Hynde, Chrissie** 535  
 Hype 166–170, 184

- I am the Walrus* 295 f.  
*I Don't Wanna Be Called Yo Niga* 160  
*I Dreamed I Saw St. Augustin* 570  
*I Fought the Law and the Law Won* 40  
*I Got A Woman* 557  
*I Got the Feeling* 286  
*I just Want to Make Love to You* 125  
*I Married Her Because She Looks Like You* 194  
*I Saw the Light* 228  
 I SHALL BE UNRELEASED 552  
*I Still Haven't Found What I'm Looking For* 311  
*I Zimbra* 450  
*I'm a King Bee* 120  
*I'm a Loser* 143  
*I'm Crying* 24  
*I'm only Sleeping* 236  
*I'm Ready* 125  
*I'm so Lonesome I Could Cry* 228  
*I'm so Tired* 141  
*I'm the Man* 125  
 I'M YOUR FAN 230  
 I'M YOUR MAN 231  
 IBM 136  
*Ice Cream Truck* 165  
**Ice-T (Tracy Marrow)** 31, 51 f., 169 f., 200, 251, 394, 535  
 Ichauflösung 20, 327, 339  
 Ich-Psychologie 494, 497, 499  
 Ichstärke 20  
 Idle, Eric 103  
**Idol, Billy (William Michael Broad)** 93  
*Imagine* 146  
*In the Ghetto* 564  
 INFIDELS 551 f.  
 Initiation 379, 457  
*Instant Karma* 145  
 Internet 22, 32, 307, 374, 531  
**Isaak, Chris** 192  
 Islam 160, 164, 252  
 IT TAKES A NATION OF MILLIONS TO HOLD US BACK 165  
*It's a Man's Man's Man's World* 281  
*It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)* 41, 190  
*It's only Rock'n'Roll but I Like It* 189  
*It's too Funky in Here* 286  
*I've Got a Feeling* 529  
*Jack U Off* 202  
**Jackson, Janet** 40  
 Jackson, Jesse 160, 168  
**Jackson, Michael** 35, 49, 88, 134, 200 f., 212, 243, 280, 466  
 Jacob, Günther 157, 160, 164, 410, 441, 446  
**Jagger, Mick** 42, 44, 93, 115, 175, 188 f., 217, 224, 373, 383, 506, 529  
**James, Elmore (Elmore Brooks)** 557  
**James, Skip** 547  
 James, William 323  
 Janov, Arthur 145  
 Jarmusch, Jim 261, 542  
 Jazz 14, 25, 39, 81, 96, 99, 104, 159, 168, 221, 252, 363, 402, 429, 438, 466 f., 469, 474, 477, 479, 486, 500  
*Jealous Guy* 532  
**Jefferson, Blind Lemon (Lemon Jefferson)** 344, 561  
**Jesus and Mary Chain** 251  
 Jive Talk 13, 22, 99, 167, 169  
 Johannesburg 17  
 JOHN CALE COMES ALIVE 317  
*Johnsburg, Illinois* 265  
**Johnson, Linton Kwesi** 335  
 Johnson, Lyndon B. 288  
**Johnson, Robert** 60, 204, 386, 467, 547, 550  
*Jokerman* 100, 551  
**Jones, Brian** 250  
**Jones, Grace** 199

- Jones, LeRoi 410  
**Jones, Rickie Lee** 261  
**Joplin, Janis** 134, 136, 199, 250, 367  
 Journalismus 15, 18, 118, 188, 239, 244, 246  
 Joyce, James 227  
**Judas Priest** 220  
 Jugend 37, 68, 74, 86, 293, 407, 437, 439 f., 443–445, 469, 569  
*Julia* 141, 145, 533  
*Jump They Say* 293  
 Jung, Carl Gustav 94, 257  
*Justify my Love* 179 f.
- Kant, Immanuel 181  
 Katharsis 106, 499  
**Kaye, Lenny** 275, 535  
 Kennedy, John F. 214  
 Kernberg, Otto 453 f.  
 Kerouac, Jack 199, 248, 260  
 Keshishian, Alex 176, 182  
*Kill for Peace* 49  
**King Crimson** 393  
*King Heroin* 286  
**King, Albert** 547  
**King, B.B. (Riley B. King)** 547  
 King, Martin Luther 160, 214, 317  
 King, Rodney 51  
**Kingsmen, The** 241 f.  
**Kinks, The** 23, 192, 201, 211, 218, 226, 236, 239, 241, 245, 312  
*Kiss* 205  
 Kneif, Tibor 69 f., 436, 438  
**Knight, Gladys** 214  
 KNOCKED OUT LOADED 552  
**Knopfler, Mark** 550, 552  
 Kohut, Heinz 333, 425, 427–429, 431, 488 f., 497, 502 f.  
 Köln 440  
 Kolonialismus 296  
 Konditionierung 378  
 Konstanzprinzip 418, 451
- Konzerte 20, 25, 42, 49, 52, 55, 62, 67, 73, 90 f., 94, 112, 127, 131, 135, 140, 142, 155, 190, 203, 205, 207, 228, 240, 243, 250, 260, 273, 287, 289–291, 302 f., 307 f., 337, 341, 346, 354, 361 f., 371, 375, 378 f., 381, 383, 385, 388–390, 393–395, 419, 447 f., 458, 464, 468, 479 f., 485, 518, 522, 535, 543, 548, 551, 569, 571 f.  
 Köppel, Roger 26, 84, 89, 138, 269, 314  
 Koreakrieg 555  
**Kraftwerk** 267, 294, 305  
**Kravitz, Lenny** 177  
 Kreisky, Marion 39  
 Kris, Ernst 18, 185, 330, 357, 427 f., 440, 461, 486, 490 f., 499, 527  
**KRS One** 159  
 Kunze, Heinz Rudolf 74, 115, 197, 201, 236, 238, 407  
 Kureishi, Hanif 413
- Lacan, Jacques 180, 425, 526  
 LAND OF DREAMS 192  
 Landis, John 43, 242  
 Lang, Fritz 181  
**Lang, K.D. (Kathie Dawn)** 194  
 Las Vegas, Nevada 62, 186, 307, 371, 375, 571  
**Led Zeppelin** 17, 36  
 Lee, Spike (Shelton Jackson Lee) 51, 160  
**Lemonheads, The** 230, 321, 355 f.  
**Lennon, John (Wiston Ono)** 38, 41, 49, 96, 102, 115, 119, 139–147, 169, 217, 224, 227, 239, 526–534  
*Let's Dance* 40, 115  
*Letters from Vietnam (Film)* 40  
*Like a Prayer* 88, 176  
 Literaturwissenschaft 14, 69  
*Lithium* 34, 235  
 Live Aid 73, 519

- Liverpool 17, 102, 530, 534  
**Living Colour** 23  
*Lola* 201  
*Long Black Limousine* 564  
**Lovett, Lyle** 183, 191, 194, 197, 535  
**Lunch, Lydia** 74
- Machismo 15, 123, 127, 197, 202  
*Mad About You* 94  
**Madonna (Madonna Louise Vernonica Ciccone)** 23, 50, 86, 88, 111, 171–182, 184, 197, 199 f., 205  
Major, John 42  
**Manilow, Barry** 40, 49  
Marcus, Greil 15 f., 22, 39, 41 f., 63 f., 138, 147 f., 155, 383–385, 393 f., 465, 541–544, 551, 559–563  
**M/A/R/R/S** 78–80  
Marsh, Dave 39 f., 67 f., 94, 136, 243, 387  
Martin, George 19, 67, 97, 101–103, 142, 217, 269  
Masochismus 418  
*Material Girl* 50, 176  
**Matlock, Glen** 149 f.  
Maus, Marcel 64, 73, 354  
MCA 77  
**McCartney, Paul** 25, 76, 102, 142, 139–147, 211, 224, 239, 526–534  
**McGuinn, Roger** 251  
**McLaren, Malcolm** 153–156  
**McTell, William (William McTier)** 535, 548–554  
Me and the Devil Blues 60  
**Meat Puppets, The** 36  
Melbourne 52  
**Melvins, The** 36  
Memphis, Tennessee 213, 287, 352, 361, 366, 384, 547, 551, 555, 558, 570, 573  
Metzinger, Thomas 324–326, 455  
**Michael, George** 199  
Middleton, Richard 25, 103
- Miller, Henry 200  
Minneapolis, Minnesota 207, 299, 551, 571  
**Mitchell, Joni (Roberta Anderson)** 220 f., 248–258, 310 f.  
Mix 303  
*Modern Love* 40  
Mojo Magazine 153, 310, 312, 415, 510  
Monty Python's Flying Circus 191, 556  
Morley, Paul 114, 307  
**Morrison, Jim (James Douglas)** 55, 111, 116–120, 125–128, 183, 199 f., 205, 250, 346, 376, 391, 400, 540  
**Morrison, Sterling** 284  
Motown 40, 212–215, 530  
*Motown Company Song* 211  
**Moyet, Alison** 26, 359  
*Mr. Tambourine Man* 518 f.  
MTV 18, 34, 37, 45, 67, 80, 83–91, 94, 137, 174, 177, 199, 293, 314, 465 f.  
MTV Unplugged 47 f.  
MUMMER 342  
Murphy, Eddie 191, 282, 289, 557, 558  
Murray, Charles Shaar 22, 125, 136  
Musikindustrie 38, 49, 72, 74, 76 f., 86, 111, 113, 154, 186 f., 189, 251, 254, 304, 466  
*My Adidas* 51  
MY LIFE IN THE BUSH OF GHOSTS 295, 449  
*Mystery Train* 535, 542, 544, 547, 549, 555, 559, 560 f., 563, 565, 570 f., 573  
Mythen im Rock 18 f., 50, 60, 62, 102, 111, 115 f., 119, 122, 124, 127 f., 139, 141, 143, 147, 154, 157, 171, 173, 175, 180, 182, 185, 187–190, 196 f., 199, 205 f., 216 f., 249, 252, 268, 297, 301, 303, 350,



- 352, 366, 374, 382, 386, 417, 428,  
433, 444, 460, 481, 493, 540, 557,  
562
- Na Na Song* 314
- NAKED 456
- Narzissmus 258, 427, 430
- Narzissmustheorie 202, 333, 427,  
430, 489, 497
- Nashville 51, 75, 194, 290, 456, 556
- Nation of Islam 160, 164
- NEBRASKA 386 f.
- Need That Woman* 248
- Neurosen 454
- Neuwirth, Bob** 251
- Neville Brothers, The** 362, 368, 370
- New Musical Express (N.M.E.) 23,  
40, 153, 160, 292, 308, 458
- New Orleans 63, 75, 192, 344, 346,  
361–364, 366, 368–371, 370 f., 373,  
448, 464, 478, 480, 516, 546 f.,  
550 f., 559
- New Orleans Wins the War* 192
- New York 72, 74 f., 99, 105, 118,  
140, 146 f., 155, 158, 164, 168, 179,  
190, 248, 250 f., 253, 281, 296, 298,  
346, 371 f., 379, 381, 412, 482, 490,  
495, 505, 511, 513, 539, 551, 570,  
572
- New York Times 17, 100, 132, 184,  
453, 494
- Newman, Randy** 26, 183, 191–193,  
218, 222, 241, 312, 315, 401, 458,  
570
- Newsweek 49, 180, 545
- Nicholson, Jack 280, 421
- Nietzsche, Friedrich 416, 422
- Night of the Living Basehead* 160
- NIGHTHAWKS AT THE DINER 262
- Nighttrain* 160
- Nineteenth Nervous Breakdown* 241
- Nirvana** 23, 32, 34 f., 38, 50, 90, 146,  
235, 298, 300, 381, 414, 418
- Nirwanaprinzip 407, 418 f., 423
- No Feelings* 151
- Noriega, Anton 38
- Novoselic, Krist** 35
- Nowhere to Run* 40, 215
- Noy, Pinchas 426 f.
- Oh Me* 410
- Oldham, Andrew Loog 154
- On a Plain* 37
- ONE FROM THE HEART 161
- One From the Heart (Film)* 161
- One Night of Sin* 543, 557
- Ono, Yoko** 96, 143, 146
- Osbourne, Ozzy (John)** 188
- Oswald, Lee Harvey 304
- Out of Sight* 286
- Outtakes 531, 551
- Ovid 258
- Pädagogik 14, 25, 69, 170, 437, 440,  
442, 446
- Papa Don't Preach* 176
- Paris 17, 105, 178, 456
- Parker, Junior** 560
- Parker, Tom (Andre van Kuyk) 543,  
566
- Parsons, Gram** 250
- Parsons, Tony 153
- Partch, Harry** 261
- Partridge, Andy** 19, 23, 76, 82 f.,  
218, 226, 239–241, 297, 313
- Party For your Right to Fight* 160
- Pastorius, Jaco** 253, 257
- Pattison, Robert 14, 22, 39, 46, 50,  
52, 69, 103, 124, 127, 201, 219,  
235, 255, 274, 482 f., 504, 506,  
517
- Pennebaker, Don Allan 131
- Pennies From Heaven (Film)* 197
- Penny Lane* 533
- People Have the Power* 271
- Pere Ubu** 298, 300

- PERFECTLY GOOD GUITAR 312  
 Pest 342  
 Phillips, Sam 39, 566  
**Pierce, Jeffrey Lee** 76  
*Pinball Wizard* 442  
**Pink Floyd, The** 75, 313, 487  
**Pixies, The** 298  
 PLANET WAVES 552  
**Plant, Robert** 76  
 PLASTIC ONO BAND 140  
 Plato 358  
*Please Please Please* 291  
 Pogues, The 69, 260  
**Police, The** 93  
 Political Correctness 487  
 Politik 44, 48, 81, 94, 96, 132, 134,  
 150, 163, 217, 301, 385, 387, 441,  
 483, 484  
*Polk Salad Annie* 564  
 Pollock, Jackson 274  
*Polyester (Film)* 459  
 Polygram 77, 84, 137  
**Pop, Iggy (James Osterberg)** 19, 54,  
 74, 215, 218, 225, 241, 269, 294,  
 461, 504, 535  
**Porter, Cole** 74, 260, 467  
 Positivismus 322, 328, 494, 497  
 postverbal 421, 461, 507, 537  
 Prediger 366, 453  
**Presley, Elvis (Aaron)** 23, 31, 40, 42,  
 53, 60, 62 f., 65, 71 f., 94, 117, 119,  
 140, 147, 188, 191, 212, 227, 281,  
 287, 367, 371, 376, 413, 415, 440,  
 467, 535, 541–543, 546 f., 549,  
 554 f., 558 f., 561–567, 569–573  
**Prince, Roger Nelson** 23, 52, 88, 111,  
 115, 183, 189, 197, 201–207, 268,  
 356, 390, 551  
 PRMC (Parent's Resource Music  
 Center) 51, 417  
 Produktionsbedingungen 34, 38,  
 111, 113, 287, 302, 341, 370, 389,  
 458, 485, 505, 538, 573  
 Produzenten 19, 39, 81, 91, 97,  
 100 f., 111, 113, 131, 140, 202, 217,  
 269, 294, 332, 356, 375, 451, 460,  
 509, 520, 543, 557, 566  
**Professor Griff (Richard Griffin)**  
 161  
*Proud to be an American* 40  
 Pryor, Richard 200  
 Psychedelik 75, 82, 227, 302, 350,  
 357, 368, 409, 412, 508, 524, 533,  
 538  
*Psycho Killer* 458, 574  
 Psychoanalyse 18, 20 f., 32, 81, 99,  
 106, 133, 169, 185, 233, 258, 282,  
 295, 318, 321, 323, 328, 333, 346,  
 350, 354, 375, 390, 405, 407, 415,  
 418, 420 f., 424, 426, 428, 431, 435,  
 437, 447, 454, 461 f., 489, 491–494,  
 496–499, 501–504, 507 f., 520, 526,  
 536–538, 542, 572  
 PSYCHODERELICT 382  
 Psychologie 63, 69, 238, 323, 335,  
 350, 437, 446, 470, 553  
 Psychose 324  
**Public Enemy** 19, 23, 32, 51, 111, 157,  
 159, 163, 165–167, 169–171, 180,  
 184, 267, 316, 317, 444, 481  
**Public Image Ltd. (PIL)** 156  
 Puer Aeternus 117, 257  
*Pump up the Volume* 67, 78 f.  
 Punk 33, 52, 60, 69, 74, 76, 147 f., 150,  
 153, 155, 176, 184, 221, 232, 278, 308,  
 310, 314, 356, 382, 392, 393, 541  
 Puritanismus 20, 47, 64, 71, 200, 309,  
 321, 326, 328, 341, 353, 354, 367,  
 376, 392, 397, 413, 461, 487, 493,  
 494, 497, 540  
*Purple Rain* 206  
 Q 2, 100, 217, 218, 220, 222, 227 f.,  
 246, 326, 349, 366, 388, 458, 511,  
 530, 539, 552  
 Queen 40, 91, 139, 145, 156 f.

- R.E.M.** 19, 90, 211, 221, 298, 302  
 Radar 76  
 Radical Chic 143  
*Radioaktivität* 305  
**Rage Against the Machine** 23, 251, 292  
*Rage Hard* 88  
 RAIN DOGS 262  
**Ramones, The** 76, 460, 487  
 Rap 34, 51, 69, 73, 80, 103, 111, 157, 159, 163 f., 167, 169 f., 199, 207, 214, 229, 277, 292, 306 f., 310, 315, 317, 356, 394, 410, 482  
*Rapper's Delight* 157  
 Rassismus 126, 165, 289, 352, 363, 445, 477  
 Rauchfleisch, Udo 426, 428, 492, 503  
 Rave 301, 304, 465  
**Ravel, Maurice** 426, 429  
 Ray, Man 222  
 Reagan, Ronald 39, 41 f., 115, 130, 383, 387  
 Reagonomics 288  
 REAL LIVE 235, 552  
 Realitätsprinzip 419  
 REALITY OF MY SURROUNDINGS, THE 394  
*Rebel Rebel* 198  
 Recommended Records 76  
*Reconsider Baby* 564  
**Redding, Otis** 205 f., 286, 402  
 Redstone, Sumner 89  
**Reed, Jimmy** 547  
**Reed, Lou** 19, 31, 46 f., 69, 100, 104, 199, 211, 218, 226, 316, 401, 461, 509–517, 535, 539  
*Refuge of the Roads* 253 f.  
 Regression 22, 58, 99, 101 f., 106, 112, 185, 243, 269, 275, 292, 318, 321, 327 f., 332, 339, 350, 357, 377, 385, 389, 399, 403, 412, 421, 452, 457, 461 f., 464, 469, 471, 477, 478, 486, 488 f., 491 f., 496, 500–503, 505, 508, 515, 524, 526, 534, 537 f., 540, 572 f.  
 Regression im Dienste des Ich 20, 46, 91, 185, 226, 357, 427, 428, 457, 461, 489, 491, 501  
**Reid, Vernon** 149, 300  
 Reizentzugssituation 329  
 Reizüberflutung 321, 329, 337, 377  
 REMAIN IN LIGHT 233, 295, 447, 452, 455, 456, 460  
*Renaldo and Clara (Film)* 251, 480  
 Rentsch, Christian 26, 86, 89, 92, 111, 369  
*Respectable Street* 211, 239, 241  
 REVOLVER 102, 530  
 Rewriting 226, 515  
 Rhythm'n'Blues 71, 73, 75, 106, 117, 169, 192, 212, 217, 269, 285, 362, 366–368, 376, 391, 402, 459, 481, 516  
 Rhythmus 58, 60, 66, 69, 75, 105, 116, 129, 148, 160, 166, 202, 207, 216, 225, 282, 304, 316, 321, 334, 336, 344, 348, 358, 362, 368 f., 372, 374, 377, 390, 396, 399, 400–402, 426, 429, 431, 448 f., 458, 468, 476, 486, 493, 500, 526  
**Richard, Cliff (Harry Webb)** 187  
**Richard, Little (Richard Wayne Penniman)** 31, 46 f., 72, 94, 222, 352, 367, 410, 410, 441, 557, 564  
**Richard, Zachary** 362, 368  
**Richards, Keith** 60, 75, 150, 216, 220, 224, 271, 308, 351, 354, 378, 506, 519  
**Ridgway, Stanard** 224, 487, 528  
 Riff 22, 53, 56, 81, 121, 239 f., 242, 274, 278 f., 357, 506, 518, 566, 568  
 Rimbaud, Arthur 100, 273  
 Ritual 42, 78, 112, 142, 207, 216, 307, 341, 346, 361, 375, 378, 384, 392, 447 f., 464, 468, 484, 506, 516, 547  
 Robbins, Tim 42, 271

- Roberts, Julia 196  
**Robertson, Robbie** 252  
**Robinson, Smokey (William)** 211,  
 214, 233, 247  
*Rock & Roll* 45-47  
 Rock als Erzählweise 18 f., 46 f., 58,  
 64, 104, 112, 116, 185, 226, 248,  
 276, 282, 447, 452, 502, 508, 513,  
 536, 540, 572  
*Rockin' All Over the World* 13  
 Rocking the Church 367  
 Rockkritik 33, 47, 96, 169, 179, 222,  
 394, 409, 413, 459, 539  
*Rocks on the Road* 224  
 Rohde-Dachser, Christa 453 f.  
 Rolling Stone 117, 449  
**Rolling Stones, The** 37, 49 f., 52, 67,  
 70, 73, 87 f., 93, 124, 131, 145, 150,  
 156, 176, 189, 197, 213, 216 f., 220,  
 241, 246, 254, 271, 292, 311, 313,  
 354, 373 f., 376, 383, 388, 458, 461,  
 505, 519, 528, 574  
 Rolling Thunder Revue 250 f., 255,  
 480, 520, 524  
**Rollins, Henry** 137, 251  
 Romantik 178, 255, 323  
**Ronson, Mick** 251  
**Ronstadt, Linda** 40  
 Rose, Cynthia 170, 283-285  
**Rose, W. Axl (William Bailey)** 94,  
 381  
**Ross, Diana** 40, 280  
**Roth, David Lee** 220  
**Rotten, Johnny (John Lydon)** 31,  
 33, 111, 145, 148 f., 152 f., 156, 166,  
 178, 184, 218, 306, 393 f.  
 Rouget, Gilbert 112, 329, 334-336,  
 346 f., 478  
 Rough Trade 76  
*Route 66* 547  
*Roxanne* 93, 169  
 ROYAL VARIETY SHOW 140  
**Run DMC** 51, 169, 482
- Russell, Calvin** 192  
**Rutles, The** 191  
**Ryder, Mitch (William Levisne Jnr.)**  
 45 f.  
*Sally Can't Dance* 511  
 Salsa 39, 80  
 Samba 39, 358  
 Sampling 22, 75, 78 f., 81, 83, 159 f.,  
 165 f., 268, 286, 296, 313, 374,  
 484 f.  
 SAND IN THE VASELINE 450, 457  
**Santana** 137  
 Sartres, Jean-Paul 231  
*Satisfaction (I Can't Get No)* 31, 37,  
 50, 189, 197, 528  
 Saturday Night Live 42, 177, 220  
 Saugerties, New York 41, 132, 137,  
 138  
 Saura, Carlos 330  
 Savage, Jon 47, 116, 148, 522  
 SCARY MONSTERS 115  
 Scat 279, 286, 452, 506  
 Schäfer, Martin 26, 64  
 Schamane 338, 454, 500  
 Schelbert, Corinne 172, 174 f., 180,  
 410  
 Schizophrenie 293, 324, 338  
 Schmidt-Joos, Siegfried 71, 115, 169,  
 200, 300, 311, 417  
**Schneider, Florian** 305  
 Schneider, Peter 498  
**Schooly D.** 169  
 Schwartz, Delmore 512  
 Schwichtenberg, Cathy 180, 182  
 Scorsese, Martin 134  
 Seattle 32  
 Second Line 75, 362  
*Seen and not Seen* 453  
 Seiler, Christian 26  
 Selby, Hubert, Jr. 510, 512  
 SELF PORTRAIT 552  
*Senses Working Overtime* 226, 539

- Serial Mom (Film)* 459  
*Series of Dreams* 522, 570  
 Setting 336, 538  
*Seven Days* 520, 546  
*Seventeen* 151  
*Seventh Son* 124  
**Sex Pistols** 23, 33, 76, 147–149, 153, 155 f., 216, 238, 382, 393 f., 541  
 Sexualität 15, 64, 123, 126 f., 142, 173, 183, 201 f., 217, 267, 286, 291, 321, 413, 429, 455, 496, 499  
*Sexy MF* 202  
 SGT. PEPPER'S LONELY HEARTS CLUB BAND 13, 100, 102, 411, 530, 533  
 Shake, Rattle and Roll 42  
**Shakespeare, Robbie** 552  
*Shattered* 505 f.  
*She's No Lady* 194  
 Shepard, Sam 251, 524, 552  
*She's my Friend* 201  
**Shocking Blue** 241  
*Shoot out the Lights* 235  
*Shore Leave* 211, 262–264  
*Short Cuts (Film)* 196  
 SHOT OF LOVE 571  
*Sid and Nancy (Film)* 155  
 Signifying 156, 285  
 Signifying Monkey 156  
 SIGN'O'THE TIMES 203 f.  
**Simon, Paul** 50, 214, 358  
**Simone, Nina (Eunice Waymon)** 123  
**Sinatra, Frank** 74, 94, 215, 300  
 Sinclair, John 146  
 Singer Special 543 f., 564  
 Sire Records 76  
*Sister Morphine* 574  
*Sister Ray* 512  
 Ska 39  
**Slick, Grace** 136  
 SLOW DAZZLE 569  
*Smells Like Teen Spirit* 33, 36 f., 381, 529  
**Smith, Mark E.** 219  
 Smith, Mimi 145  
**Smith, Patti** 215, 267, 270 f., 273–275, 278, 280, 359, 524, 535, 541  
**Soft Machine** 74  
 Soldaten 264, 478, 564  
 Songschreiber 21, 64, 68, 91, 94, 197, 212, 218, 220, 222, 225, 228 f., 233 f., 238 f., 243, 290, 310 f., 313 f., 509, 526, 532, 535, 542  
**Sonic Youth** 36, 267, 269, 298, 300 f., 485  
 Sontag, Susan 198 f.  
 Soul 72, 75, 93, 194, 204, 213, 276, 285, 291, 317, 362, 367 f., 393, 396, 402, 459, 516  
 Sound 16, 19, 58, 69, 75, 80, 82, 90, 104, 116, 133, 151, 159, 162, 169, 198, 204, 211, 213, 228, 243, 267, 268, 270, 274–276, 278, 283, 293, 297–301, 303, 306, 311, 313, 315, 317, 349, 356, 368, 376, 378, 394, 398, 420 f., 436, 446, 449, 452, 461, 471, 479, 485 f., 493 f., 501, 503 f., 507 f., 511, 517 f., 521, 524, 526, 528, 538 f., 541 f., 567 f.  
*Sound and Vision* 267, 293  
**Soundgarden** 298, 300 f.  
 Soundtrack 80, 102, 189, 203, 261, 293, 306, 310, 429, 441, 447, 451, 533, 541, 571  
 South Central 31, 51, 164, 288, 394, 440  
 Soziologie 63, 69, 238, 437, 475  
*Spanish Castle Magic* 274  
**Spann, Otis** 121  
 Spannung 20, 32, 46, 63, 102, 106, 125, 165, 190, 308, 354, 415, 418 f., 424 f., 428, 441, 448, 451, 499, 501, 533, 537 f., 565 f.  
 SPEAKING IN TONGUES 375, 447, 456 f.

- Spector, Phil** 269  
 Spex, Musik zur Zeit 81, 160, 162, 196, 441, 445  
 Spheeris, Penelope 191, 220  
 Spiegel, der 84, 87, 172, 409, 445  
 Spitz, René 500, 521, 525  
 Sponsoring 87 f.  
*Spotlight* 175  
**Springsteen, Bruce** 42, 49, 186, 190, 212, 250, 361, 364, 367, 383, 385–388, 390, 572  
 Spungen, Nancy 155  
**Squeeze** 535  
 St. Exupéry, Antoine de 257  
*St. James Infirmary (Blues)* 550  
 St. Louis 381, 407, 546  
 STAR TIME 169  
**Starr, Edwin** 250  
**Starr, Ringo (Richard Starkey)** 157, 227  
*State Trooper* 285  
 STATION TO STATION 115  
**Status Quo** 13, 40, 73  
 Stax 402, 557  
 Stechschritt 273, 292, 461, 476, 478  
 Stiff 76  
**Sting (Gordon Sumner)** 67, 93 f., 96  
*Stinkfoot* 97, 100  
**Stipe, Michael** 222  
**Stockhausen, Karlheinz** 74, 97  
 Stoller, Mike 310 f.  
 Stone, Oliver 117, 119, 273  
**Stone, Sly (Sylvester Stewart)** 75, 136, 206, 288  
 STOP MAKING SENSE 50, 302, 407, 447, 450, 456 f., 539  
*Stormy Monday* 63, 364  
*Straight Nigga* 52  
**Stranglers, The** 76  
*Strawberry Fields Forever* 143, 227, 461, 531, 533 f.  
 Street Credibility 23, 114, 167  
*Street Fighting Man* 150, 217
- Streisand, Barbara** 21  
*Submission* 151  
*Subterranean Homesick Blues* 100, 421, 519, 548, 553  
 Südafrika 343  
 Südstaaten 72, 213, 555  
*Sulky Girl* 235  
 Sun City 40  
 Sun Studio 71, 555  
*Sunny Afternoon* 211, 236, 238, 313  
*Sunshine of Your Love* 301  
**Supremes, The** 40  
*Surfin' Bird* 16  
*Sweet Dreams are Made of This* 530  
*Swordfishtrombone* 159, 261  
 SWORDFISHTROMBONES 261
- Tagtraum 293  
*Take Me to the River* 448, 456, 459  
 TAKE NO PRISONERS 513, 515, 539  
**Talking Heads, The** 50, 105, 232 f., 294 f., 302, 375, 397 f. 407, 417, 447–460, 485, 539, 574  
*Tangled Up in Blue* 363, 547, 549  
*Tanner '88 (Film)* 42  
 Tanz 15, 20, 105, 184, 203, 211, 216, 338, 340, 342, 348 f., 358, 361 f., 370, 392, 397, 399, 412, 476, 487, 535, 562  
 Tarantella 321, 343  
 Tarentismus 343  
*Taschenrechner* 305  
 Tate, Sharon 531  
**Taylor, Mick** 552  
 Techno 32, 34, 75, 82, 103, 302, 304, 307–310, 356, 445  
**Technotronic** 40, 73, 306  
*Tell Me* 551  
 Temple, Julien 88  
**Temptations, The** 212, 214  
 Tennessee 51, 547, 573  
**Terminator X (Norman Roger)** 160, 168

- THE COMPLETE RECORDINGS OF  
ROBERT JOHNSON 60
- THE DEFINITIVE BLIND WILLIE MC-  
TELL 548
- THE GHOST OF TOM JOAD 190
- THE GHOSTS OF SATURDAY NIGHT  
262
- The Man Who Sold the World* 33
- The Message* 157
- The Other Side of Summer* 146
- The Piano's Been Drinking (Not Me)*  
260
- The Player (Film)* 193
- The Real Me* 574
- THE SOUL CAGES 93
- The Usual* 552
- THE VELVET UNDERGROUND AND  
NICO 100
- THEIR SATANIC MAJESTIC'S REQUEST  
374
- Them** 280
- Theweleit, Klaus 39, 41 f., 250, 366,  
463, 469, 478, 541, 543 f., 556, 561,  
563 f., 570 f.
- Thiessen, Rudi 22, 52, 65, 69, 217, 232,  
291, 321, 372, 376 f., 379, 392, 398 f.,  
465 f., 468, 476, 478, 480, 482, 484,  
486, 489, 492, 501, 506, 541
- THIRTY YEARS OF MAXIMUM R'N'B  
391
- This Beat is Technotronic* 306
- This Note's for You* 88
- This Year's Girl* 235
- Thomas, Irma** 361, 368
- Thompson, Hunter S. 43
- Thompson, Richard** 19, 211, 218,  
220, 226, 235, 401
- Time Magazine 428
- Titchener, James A. 133, 346, 407,  
431–434
- Tokyo 235
- Tokyo Storm Warning* 235
- TOMMY 442
- Tomorrow is A Long Time* 571
- Too Drunk to Fuck* 50
- Tower of Song* 211, 228–231, 315
- Town With no Cheer* 162
- Townshend, Pete** 19, 26, 68, 93, 112,  
134, 148, 191, 211, 218, 223, 225,  
228, 243, 245 f., 380, 382, 391 f.,  
442, 449, 487, 535
- Track 80, 235, 303, 306, 316, 518,  
531, 548 f.
- Trance 65, 304, 340, 343, 345 f., 358,  
391, 453
- Trans Europa Express* 305
- Trash 35, 114, 220, 298, 393, 395,  
459
- Trashmen, The** 16
- Traum 21, 36, 44, 249, 257, 265, 321,  
326 f., 332, 338, 449, 461 f., 490,  
520 f., 524, 526, 528, 530, 534 f.,  
542, 570, 572 f.
- Trivialkultur 92
- TRUE STORIES 456
- Trungpa, Trungyin 253
- Truth or Dare (Film)* 177, 182
- Try Me* 291
- TUESDAY NIGHT MUSIC CLUB 314
- Tupelo* 34, 53, 55, 57, 60 f., 64,  
314
- Tupelo, Mississippi 56, 59, 61, 64,  
126, 355, 555, 563, 569 f.
- Turner, Big Joe (Joseph Vernon)** 42
- Turner, Tina (Anne Mae Bullock)**  
40, 88, 173, 199
- Tutti Frutti* 46 f., 557
- Twisted Sister** 40
- Tyler, Steven** 220, 358
- U2 55, 294, 311, 531
- Under my Thumb* 131
- Undercover of the Night* 88
- UNIVERSAL JAMES 289
- Unplugged 90
- USA 35, 39, 41 f., 47 f., 50, 71, 75,

- 77, 84, 132, 163, 165, 174, 177, 200, 248, 250, 252, 255, 277, 353, 363, 384, 386, 388, 407, 417, 425, 430, 440, 443 f., 459, 477, 483, 495 f., 510, 513, 556, 565
- Valium 246, 513
- Vega, Suzanne** 69
- Veitstanz 321, 342, 458, 473, 475
- Velvet Underground, The** 45, 269, 298, 509, 511
- Ventura, Michael 106, 344 f., 367, 369 f., 415, 556
- Venus* 241
- Verdrängung 318, 332, 422, 431, 491, 497, 527
- Verstärker 270, 372
- Viacom 83, 89
- Vicious, Sid (John Beverley)** 41, 111, 155
- Videoclip 34, 37, 83, 86–89, 177, 466
- Videospiele 166, 175, 307
- Vietkong 250
- Vietnam 136, 139, 250, 262, 288, 388, 433, 461
- Vietnamveteranen 215
- Vigne, Benedetto 26, 206
- Village Voice 160, 174
- Violent Love* 125
- Virgin 76, 154, 176
- Virilio, Paul 306
- Visionary* 299
- Visions of Johanna* 101, 461, 520–524, 554
- Viva 84
- Vogue* 175, 205
- Von Franz, Marie Louise 257 f.
- Von Matt, Peter 519 f., 538 f.
- Voodoo-Kult 20, 40, 87, 321, 343 f., 348, 361, 369, 372 f., 376, 396, 488, 536
- Vox 311
- Voyeurismus 127, 177, 259, 515
- Vulgarität 67, 92, 198, 200, 220, 411, 425, 467, 483, 486 f., 496, 499
- Wachbewusstseinszustände 326 f., 330
- Wachbewusstseinszustände, veränderte (VWB) 322, 326 f., 330, 332, 337
- Waits, Tom** 19, 23, 74, 115, 189, 192, 211, 218, 224, 234 f., 259, 264, 485
- Wakeman, Rick** 76
- Walk it Down* 447
- Walk on the Wild Side* 461, 510, 514–517, 539
- Walker, T-Bone (Aaron Thibaux)** 63, 269, 364, 467
- Walkman 40, 78, 83, 416
- Wall of Sound 269
- Wall of Voodoo** 356
- Wanted Man* 40
- War* 71, 250
- WAREHOUSE - SONGS AND STORIES 299
- Warhol, Andy 78
- Warner Brothers 76, 134, 137
- Was (Not Was)** 67, 91, 183
- Was, David (David Weiss)** 91
- Was, Don (Don Ferguson)** 91, 183
- Waters, John 459
- Waters, Muddy (McKinley Morganfield)** 48, 75, 124, 222, 373, 547, 557
- Waters, Roger** 76, 487
- Watts 288, 374, 440
- Watts, Charlie** 374
- Wayne's World (Film)* 220
- We Do What We Can* 408
- Weber, Max 328
- Weiss, Chuck E. 260
- Weisses Haus 41, 132, 387, 562
- Welcome to the Jungle* 40
- Wells, Junior** 364
- Weltkrieg, Zweiter 79
- Wenders, Wim 483



- Wenner, Jann S. 70  
*We're Not Gonna Take It* 40  
**Wesley, Fred** 285  
**Westbam (Maximilian Lenz)**  
   302–304, 310  
**Weymouth, Tina** 457 f.  
*What's so Funny about Peace, Love  
 and Understanding?* 49  
*When Doves Cry* 206  
*When the Music's Over* 119  
*Which Way to America* 300  
 White Lake, New York 130, 134,  
   138, 249, 432  
 White Trash 220  
 Whitman, Walt 100, 425  
**Who, The** 50, 112, 134, 211, 246,  
   269, 361, 380, 391, 443  
*Whole Lotta Love* 125  
 Wicke, Peter 14, 22, 68, 74, 186, 188,  
   267, 402, 443  
**Williams, Hank (Hiram)** 53, 196,  
   228, 352, 571  
 Williams, Robin 191, 215, 280, 289,  
   408, 410, 494  
**Williamson, Sonny Boy (Alec Mil-  
 ler)** 547  
**Wilson, Al** 250  
**Wilson, Robert** 261  
**Winter, Johnny** 271  
**Wolf, Peter** 220  
 Wolfe, Tom 143  
*Woman is the Nigger of the World* 146  
**Wonder, Stevie (Stevland Morris-  
 Judkins)** 212  
 Woodstock 111, 128, 130–132, 134,  
   136–138, 143, 183, 249, 257, 346,  
   350, 366, 380, 407, 431–434, 442  
 Woodstock II 32  
 Wördehoff, Thomas 26, 90  
*Working Class Hero* 140, 143, 145,  
   147, 183  
 WORLD GONE WRONG 546, 549  
 Wunschmaschinen 267, 291 f., 421,  
   454, 537  
**Wyatt, Robert** 81  
 X, Malcolm (Malcolm Little) 160,  
   164, 284  
 XTC 19, 67, 76, 82, 211, 226, 239 f.,  
   297, 342, 539  
**Yankowic, Weird Al** 191  
**Yardbirds, The** 125  
*Yellow Moon* 370  
 You Can't Always Get What You  
   Want 44  
 YOU DON'T KNOW ME 213, 421  
*You Keep Me Hanging On* 40  
*You Need Love* 125  
*You Really Got Me* 241, 245  
 YOUNG AMERICANS 294  
*Young, Gifted and Black* 123  
**Young, Neil** 34, 90, 211, 223, 252,  
   358, 365  
 Your Funeral My Trial 55  
*You're no Good* 40  
 Yuppies 137  
**Zappa, Frank (Francis Vincent)** 44,  
   51, 67, 69, 87, 95–98, 100, 205, 232,  
   241, 250, 269, 313, 350, 356, 390,  
   415–417, 460, 465, 485, 509, 535,  
   539  
 ZAUBERFLÖTE 475  
 Zen 253 f.  
 Zensur 33, 47, 51, 89, 128  
**Zevon, Warren** 192  
 Zimmer, Dieter E. 424, 535