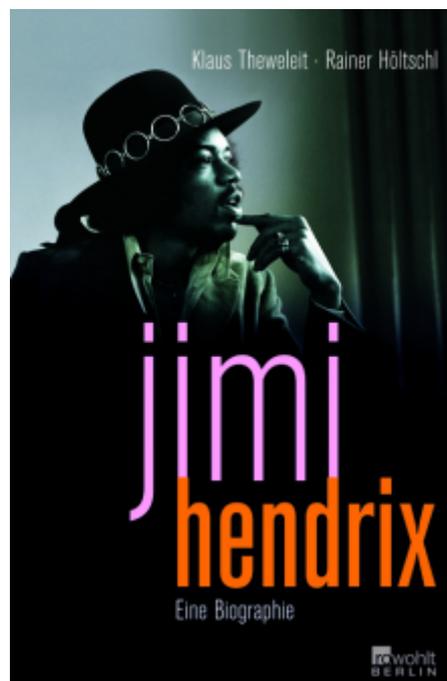


Leseprobe aus:

Rainer Höltschl, Klaus Theweleit

Jimi Hendrix



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Inhalt

Wir sind alle Außerirdische 9

1. A Star Is Born 23
2. *And I'm wondering if they want me around.*
Kindheit 31
3. Erste Gitarren, erste Bands 45
4. Army 59
5. Chitlin' Circuit und Harlem 67
6. Greenwich Village, Linda Keith, LSD und Bob Dylan 79
7. Sound Wizard 89
8. England. *Are You Experienced?* 117
9. It Happened in Monterey. *Axis: Bold as Love* 133
10. Politische Solidaritäten 145
11. Gender-Lyrics & musikalische Solidaritäten 155
12. US-Tourneen, *Electric Ladyland*, Woodstock,
Band of Gypsies 171
13. Störungen. Zerstörungen 185
14. Ladyland 197
15. Tod ohne Verklärung 203
16. Verwandtschaften. Erbschaften 221

Anmerkungen 227

Diskographie, Filme/DVDs, Bibliographie 243

Bildnachweis 252

Dank 254



Body and Soul. Hair and Skin. Sgt. Pepper Jacket. Lonely Heart

Wir sind alle Außerirdische

■ Exzeptionelle Musiker, begnadete Klangerzeuger, behaupten gern, sie kämen von ganz woanders her, aus anderen Universen: «Out there», wie die Jazzer sagen; aus dem unendlichen All ungespielter, unerhörter Klänge; von anderen Welten und Planeten. Ihre Mütter seien Engel. Man soll ihnen das abnehmen, ohne großes Palaver. Da sie das nicht beweisen wollen, sind sie auch nicht widerlegbar. Sie drücken nur etwas aus; ein Feeling, einen Status: «Für mich war Hendrix einer der Götter, und das ist die einzig passende Bezeichnung, denn er spielte wie niemand sonst. Hendrix war jenseits aller Kategorien, und das ist, was ich so mag. Sachen, die die irdischen Kategorien übersteigen. ... Das Interessante in der Musik ist die Magie! Da sind wir alle drauf aus – die pure Magie!» Nur ein anderer Musiker kann so sprechen, ein anderer Magiker. Magiker des Sopransaxophons, Steve Lacy. Er hat lange mit Thelonious Monk und anderen großen Klangwandlern gespielt. Er spricht von Meister zu Meister. Zwischen solchen Musikern rappelt es alle paar Minuten überirdisch.

Durchgeknallt? Was soll man mit Wörtern sonst sagen zu einer berausenden Einzigartigkeit, wahrgenommen und ausgedrückt von Leuten, die im selben Medium leben; von Ebenbürtigen also, von Co-Göttern. Lacy nennt es Magie. Wir würden, physiologischer, eher von Körperverwandlung sprechen, wenn es darum geht, was unerhörte Musik mit den Hörenden anstellt. Oder Wachstumsunterricht; verändernde

Resonanz auf eine Klang gewordene Erfahrungsdichte. Nicht unbedingt eine Frage des Alters; vielmehr der Orte, an denen man war, körperlich-musikalisch. Vermutlich das, was Hendrix ausspricht mit dem Titel seiner ersten LP im Summer of Love 1967: *Are You Experienced?* Erfahrungen in Göttlichkeit.

Prinzipiell kann jeder Mensch diese Erfahrung machen oder teilen; aber natürlich gibt es *Experten*; Menschen beziehungsweise Ohrenpaare, die erkennen, ob Gott wirklich Gott ist; ob der Gott wirklich göttlich spielt oder manchmal nur so tut, zur Show, vor unbedarftem Publikum; vor Leuten, «die den Unterschied sowieso nicht bemerken», wie Musiker leise verzweifelnd manchmal beiseite sprechen. Bill Graham, Konzertveranstalter der frühen großen Stunden der Rockmusik, alle Orte bespielend vom Fillmore West in San Francisco zum Fillmore East in New York, Organisator unzähliger Konzerte mit allen Größen des Rock, hält in seiner Autobiographie einen Moment fest, in dem er Jimi Hendrix, den er engagiert hat für den Silvesterabend 1969 im Fillmore East, mit einer solchen Wahrnehmung konfrontiert. Das Publikum hat gerast; Hendrix will von Graham wissen, wie's denn war. Graham ist *not amused*: «Du bist eben Jimi Hendrix. ... Deine Fans stehen dermaßen auf deine Musik, dass sie mit allem zufrieden sind, was du ihnen vorsetzt. ... Du hast da heute Abend zwar alles Mögliche getrieben. Aber eins offenbar total vergessen, nämlich Musik zu machen (...) das war doch nichts anderes als ein bisschen Fingerfertigkeit. Willst du das etwa Spielen nennen?» Hendrix, leicht sauer: *Hast du denn nicht den Applaus gehört?* Graham: «Du brauchst bloß mit deiner Gitarre rausgehen und auf die Bühne pissen. Das macht die Leute genauso an.»

Der Überweltliche hatte gut ausgesehen, ein paar Tricks abgelassen, aber nicht gut gespielt. Nein, *gar nicht* gespielt,

sagt Graham. Hendrix, ein paar Sekunden wütend, geht raus und holt das im nächsten Auftritt nach; für die Ohren eines Kundigen. Er weiß, wovon Graham gesprochen hat. Die Differenz zwischen Show-Auftritt und wirklichster Musik, für flüchtige Ohren kaum wahrnehmbar, ist ihm bekannt; und er kann den Wechsel spielen, von einer Minute auf die andere ... und ein Stück Kunst rauslassen, Göttlichkeit ... statt Kunststücke zu machen für eingebilddete New Yorker, die glauben, wenn sie ausrasten, war's intergalaktisch. Was Hendrix dann spielte, sagt Graham, war das Beste, was er je von einer Bühne hörte, außer vielleicht von Otis Redding. Jetzt war Hendrix «Fred Astaire, nicht mehr Harpo Marx»¹; den Vergleich muss Graham verantworten; aber klar, was er «meint»: Der Komiker war in der Kulisse geblieben.

Andererseits: Sogar die Mitspieler kommen manchmal nicht mit. Mitch Mitchell, Hendrix' liebster Schlagzeuger, erzählt, wie Bassist Noel Redding und er während der Arbeit an *Electric Ladyland* oft entnervt das Record Plant Studio in New York verließen, weil Hendrix zum siebzehnten Take eines Stücks noch den achtzehnten wollte: «Wir haben das jetzt zu Tode geprobt. Besser wird es nicht.» Hendrix wollte es besser; wollte es *anders*. Wollte eine Stufe, die durch mehr Proben nicht zu erreichen war, denn: «Den Klang, den er im Kopf hatte, hörte nur er.» Mitchell, Redding und die andern im Studio *wussten* nicht in solchen Momenten, was er denn noch *wollte*. Sie gingen, und Hendrix blieb im Studio, tüftelte die Nacht lang mit den Bändern. In seinem Kopf war ein *Mehr*, das die aufgenommenen Töne überstieg. Ein Mehr, von dem er glaubte, er müsse und könne es hörbar machen, als Wissenschaftler der Studioproduktion: *jenseitige* Klänge, elektrisch einholbar, auf Bänder zu bannen, unter die Leute zu bringen auf schwarzen Scheiben. Brot für die Welt.

Die Wunder exorbitanter Kunstproduktion gelten im Prinzip als unaufklärbar, nach wie vor. Dunkler als Freuds «dark continent» Weiblichkeit; nicht aufzuhellen durch Bemühungen in einem anderen Metier, in anderen Medien; zumal nicht durch Biographien. Richtig daran ist: Biographien *klären* vor allem ihr eigenes Konstruktionsverfahren – *ein Menschkorsett wird erfunden, eine Mensch-Struktur aus gesellschaftlich-artistischen Plausibilitäten*, und der Substanz der Werke so anverwandelt beziehungsweise die Substanz der Werke diesem Korsett, dass es irgendwie passt; dass irgendwie eine Figur entsteht: Rausgehen und eine Schaunummer spielen. *Aber wo ist die Musik ...*

Wenn Biographien die Werke nur bedingt erhellen, gilt das allerdings nicht weniger für ihr scheinbares Gegenteil, die «reine Werkanalyse». Durch eine *Theorie* der in Frage stehenden Kunst wird *ihre Magie*, das, was der Saxophonspieler Steve Lacy ihre «Göttlichkeit» nennt, nicht viel sichtbarer bzw. hörbarer. Aus der genauesten Lektüre der Noten von Wagner, Mahler, Berg, Schönberg entstand das gewünschte oder behauptete *Porträt* der Werke in strahlender Schönheit eben nicht; sondern auch wieder ein Knochengerüst; eines aus denkerischen Plausibilitäten. Rausgehen und eine Schaunummer spielen ... *Sowieso* geschehen alle Verfahren unter dem Transparent, das Jean-Luc Godard wie eine Warnung in seinen Film *Prénom Carmen* gehängt hat: «Die Schönheit bringt uns mit ihrem Terror an den Rand dessen, was wir ertragen können.»

In jene Bereiche also, in denen Hendrix ständig spielte und lebte. Wobei uns, als Hörer und Autoren, das Spielen, die Musik, mehr interessiert als das Leben. Kaum hingeschrieben, möchte man den Satz korrigieren. Nein, er dementiert sich gleich selbst: denn wie will man beides voneinander trennen. Hendrix' biographische Statur lässt schnell deutlich werden,

dass die meisten Details seines Lebens mit Musik verbunden sind; wir folgen bevorzugt dieser Schnur oder Saite, vernachlässigen also manches biographische Datum. (Ob Hendrix mit der Bardot eine Affäre hatte – egal.)

Stichwort: Daten. Eine gewisse Datenmenge ist nötig, die Menschgestalt sichtbar werden zu lassen, aus der der *Music Man* entsteht. Das ergibt verschiedene Schreibweisen. So sind besonders unsere Eingangskapitel eher datengewichtet. Die späteren zielen mehr auf den *Music Man* selber, den *Magiker*, der aus den Reglern seiner E-Gitarre die Armaturen des Raumschiffs macht, dessen Bug, am Schluss als Linkshänder-Modell, befruchtend die Galaxien durchquert. Um gegen Ende die Schreibweisen zu vermischen. Dafür gibt es weder Rezept noch Regel. Die Mischung muss an jeder Figur neu probiert werden.

Mischungen: Hendrix' Songtexte sowie andere seiner Aussagen, teils übersetzt, teils im Original, teils als ganze, teils in Auszügen, haben wir in unseren Text geflochten als eine Art Nachrichten aus seinen jeweiligen Lebensmomenten, als lyrische Autobiographie. Sie belegen im Folgenden, wie bestimmte Momente aus Hendrix' unterschiedlichen Lebensphasen in seiner sich vielseitig entwickelnden Textproduktion sowohl sein Leben biographisch begleiten wie auch selbständiges Lyrikwort werden. Lyrics als Poetry. Entscheidend dabei, in welcher Phase des Lebens und in welchem künstlerischen Kontext dies jeweils geschieht; das heißt, in welchem historischen, musikalischen, biographischen Zusammenhang die von uns herangezogenen Songtexte und Aussagen jeweils stehen und somit die Konturen des Lyrikers und Musikers Hendrix in der angemessenen Komplexität verdeutlichen. Dabei können wir aus der Songproduktion von Hendrix nur einen geringen Anteil zitieren; der aber repräsentativ genug ist, die bestimmenden Linien unserer Bio-

graphie in Verbindung mit den Linien von Hendrix' Lebenswerk sichtbar werden zu lassen.

Wo wir sie übersetzt haben, sollen Verse da stehen, die auch auf Deutsch funktionieren; dabei aber so eng wie möglich an seinen Worten und ihrem Rhythmus bleiben. Die Silbenzahl der deutschen Versionen entspricht ungefähr den Originalen. Man soll die deutsche Textversion vor sich hin murmeln können, wenn man die Platten laufen lässt.

Auch schräge Wissenschaft kann überirdisch schwärmen: «Das Leben auf der Erde, wie es heute da ist, hätte gar nicht genügend Zeit gehabt, sich zu entwickeln, nach unserer Kenntnis der Evolution. Eine *programmierende Intelligenz von außerhalb* muss an seiner Entstehung beteiligt gewesen sein.» Das erzählt ein tschechischer Junior-Professor in seinem Exil am Genfer See seinen verdutzten Zuhörern, 1983. Wir sind in Jean-Luc Godards Film *Je vous salue, Marie*.² Die Folgerung des Professors, in die ratlos lächelnden Gesichter der Lachenden: «Wir sind alle Außerirdische.»

Der Film erlaubt sich den Scherz, Maria, Tochter eines Tankstellenpächters, schwanger werden zu lassen durch ein Flugzeug, einen göttlichen Jet, der mit Wahnsinnsound über den Ort und sein empfänglichstes Organ hinweggebraust ist. Joseph, Marias Freund, Taxifahrer, will's nicht glauben: «Du schläfst mit anderen Männern.» – «Nein, tu ich nicht.» Der Kerosin-Sound war's, nicht Taubenflügel.

Der ganze Quatsch mit der Göttlichkeit ist auch insofern Ernst, als sich in seinem Gefolge erheblich Teuflisches einstellt – «das Böse». Wenn Andy Warhol bemerkt, dass in den siebziger Jahren wieder zurückgenommen wird, was die Sechziger versprochen hatten, dann unterstreicht der Eintritt der Siebziger dies mit Paukenschlägen. Die Göttlichen der Sech-

ziger brechen zusammen. 1970/71 sind Jimi Hendrix, Janis Joplin, «Blind Owl» Wilson von Canned Heat, Jim Morrison tot; alle siebenundzwanzig Jahre alt. Brian Jones, ebenfalls siebenundzwanzig, schon ein Jahr früher, 1969.³ Alle in Drogenverbindungen. John Coltrane schaffte es immerhin bis zu seinem vierzigsten Jahr, Elvis wurde zweiundvierzig. Musiker *müssen* nicht ganz jung sterben, wie nicht nur die aktuellen Stones, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, mancher alte Blues-Veteran oder die perkussiv geerbten alten Kubaner zeigen. Aber die Rate derer, die verdammt früh an den Sensenmann fallen, ist auffällig hoch; einschlägigster Gewährsmann: W. A. Mozart. Der hatte allerdings mit siebenundzwanzig seine vier großen Opern (*Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte*) noch nicht geschrieben; die Klavierkonzerte erst bis zur Nummer 13 und alle großen Sinfonien auch noch nicht. Erst die acht Jahre, die ihm noch blieben, machen den Göttlichen. Während Hendrix mit siebenundzwanzig wirklich *vollendet* ist. Als Musiker in anderen Kombinationen als der Experience hätte er unweigerlich weitere *Milestones* gesetzt. Dem Rockgitarristen und Songschreiber Hendrix ist nach den fünf Alben zu seinen Lebzeiten aber kaum etwas hinzuzufügen. Die posthumen ergänzen sie nur. Und kaum jemand *hat* etwas hinzugefügt, bis heute.

Ein anderer Bezug drängt sich auf. Auch im Werk Georg Büchners, tot mit dreiundzwanzig, *fehlt* eigentlich *nichts*. Büchners *Lenz*, *Woyzeck*, *Leonce und Lena*, *Dantons Tod* sind von solcher sprachlichen Wucht, dass dies schmale Werk bis heute seinen Überfluss verströmt, nicht Mangel. In seiner Dankrede zum Büchner-Preis 1995 hat Durs Grünbein «die einzigartige meteorhafte Erscheinung» Georg Büchner als den Dichter des Körpers gefeiert: «Physiologie aufgegangen in Dichtung». «Von jetzt an zählt nur noch, was in der *Körperwelt* abläuft.»⁴ Physiologie aufgegangen in Musik. Befunde,

die sich in aller Popmusik vollenden, der elektrischen Musik, zumal, wo sie so *meteorhaft* eintrifft wie die Hendrix'sche: *Arkadien für alle*. In Büchners Sprache musste der deutsche Feudalismus dem Körper der Republik Platz machen. In Hendrix' Musik verlöscht der Ideologie-Körper des zwanzigsten Jahrhunderts, der Gehorsamkeitskörper der faschistischen Blöcke wie auch der Zurichtungskörper der sozialistischen Überzeugungs-Garden. Alle beide, in hohem Maß eliminatorisch mörderisch, verschwinden im elektrifizierten Body jüngerer Bevölkerungsteile auf Ausbruchskurs nach dem Zweiten Weltkrieg. Rock ist die Musik westlicher Demokratien in ihren postnationalen, prätechnokratischen Öffnungs-Phasen. Den (gewünschten) Übergang aus den bürgerlichen Industriegesellschaften in eine «sozialistische Revolution» gibt es faktisch nicht. Es gibt aber den Übergang aus dem formierten Körper in einen individuell vibrierenden; drogengefährdet, hedonistisch, sexualisiert, kunstifiziert, semitolerant, verantwortungsfrei. Rock ist die Musik, die ihn strukturiert; Hendrix-Musik seine eindringlichste wie schwebendste Verkörperung.

Die schärfsten Protagonisten radikaler historischer Einschnittsmomente siedeln persönlich dicht an frühen Toden. Es gibt eine Art sozialisiertes Wissen davon. Der «Club 27» der «fünf größten Toten» kommt nicht aus dem Ungefährnen. Der Vorlauf zu Hendrix' Abgang manifestiert sich in einer Reihe seiner Konzerte im Lauf des Jahres 1970 – von dem niemand ahnte, dass es sein letztes sein würde. Er selber hat mehrfach davon gesprochen; gespürt, wohin ihn etwas *drängte*. Wir sehen eine Reihung «letzter Konzerte», erst nachträglich zu dem geworden, was sie jetzt sind. *Menetekel*. Etwas oder alles läuft schief bei dieser Serie ungeplanter Verabschiedungen.

Berkeley, 30. Mai 1970 – Hendrix hat noch dreieinhalb Monate zu leben –, eröffnet diese Reihe. Der Campus der UCB, University of California, Berkeley, ist ein Schlachtfeld der Protestbewegungen. Gouverneur Ronald Reagan schickt zweitausend Soldaten der Nationalgarde; ihr Zusammenstoß mit den Militanten des Dreißigtausend-Studenten-Campus ergibt hundertachtundzwanzig Verletzte, einen Toten. Hendrix' elektrische Version des «Star-Spangled Banner», der im Sternenregen explodierten amerikanischen Hymne, fällt auf den fruchtbarsten Boden. Seine Sympathie-Adresse an die Black Panthers, die in Oakland, ganz in der Nähe, ihr Hauptquartier haben, ist nirgendwo deutlicher als hier. Er widmet den Panthers «Voodoo Chile (Slight Return)».

Die Forderungen der Berkeley-Studenten zielen aber nicht nur auf Dinge wie die Beendigung des Vietnamkriegs; sie fordern auch prinzipiell «freie Musik», heißt kostenlose. Ein Kino, das den Woodstock-Film mit Hendrix zeigt, wird wegen zu hoher Eintrittspreise boykottiert; für die Hendrix-Konzerte wird freier Eintritt gefordert. Demonstranten verschaffen sich mit Gewalt Zutritt; das macht Schule auch für andere Orte. Die amerikanische Atmosphäre ist so geladen, dass Hendrix überlegt, trotz seines eben fertiggestellten eigenen Aufnahmestudios in New York nach London zurückzugehen. *Zurück* nach London. Was das heißt, werden wir sehen. Die Berkeley-Konzerte, aufgezeichnet von einer Filmcrew im Auftrag von Manager Mike Jeffery, gehören zum Besten, was es von Hendrix heute auf Film gibt. Er spielt im Outfit einer blauen Libelle, Seidenflügel.

Abschied von New York. Randalls Island, 17. Juli 1970, im Rahmen des New York Pop Festival. «Eine Reihe radikaler Gruppen, darunter die Yippies, die Young Lords, die Black Panthers und die White Panthers, verlangten, dass die Einnahmen an sie ausgezahlt würden ... Die Veranstalter überwiesen eine

Spende, trotzdem schleichen sich Tausende Demonstranten hinein, ohne zu zahlen.»⁵ Das Hendrix-Trio kommt erst morgens um vier Uhr dran; die Verstärker fangen unentwegt Radiowellen auf und stören jedes Stück. Hendrix, missgelaunt, legt sich mit dem Publikum an. Die Leute buhen, als er «Voodoo Chile» einigen privaten Freunden widmet. Die Störgeräusche werden schlimmer. Das letzte Stück geht unter im Sendersalat. Hendrix' letzte Worte an sein New Yorker Publikum: *Fuck you and good night.*

Abschied von Seattle, 26./27. Juli. Ein Desaster. Insgesamt viermal spielt Hendrix in seiner Heimatstadt nach seinem Weggang zur Army im Jahr 1961. Jetzt, beim letzten Mal, als Weltstar; übermüdet, drogengeschwächt, schlechtgelaunt. Eigentlich zu erschöpft, um zu spielen. Dazu hängt ihm ein Klumpen Verwandtschaft auf der Pelle. Es gibt Streit über alte Sachen mit Vater Al Hendrix. Jimi trinkt zu viel Scotch. Bruder Leon, wegen Diebstahls gerade im Knast, darf nur in Handschellen zum Konzert. Und es regnet im Sicks' Stadium – wo Hendrix mit Bruder Leon 1957 erstmals Elvis Presley sah. Das Publikum kommt nicht in Stimmung. Hendrix läuft die Galle über, als ein Kissen auf die Bühne fliegt. Der Werfer will nur ein Autogramm. Hendrix begreift es als Aggression: *Schmeißt hier keine Sachen rauf.* Und spielt schlecht. Wieder ist es nix mit dem Propheten in der Heimat (wo ihm zudem sein Kinderspitzname «Buster» noch anhängt).

Nach der Show sein privater Auftritt oder Ausritt. Hendrix lässt sich von zwei netten Cousins im Auto herumfahren zu alten Schauplätzen seiner Kindheit und Jugend; Schulen, Wohnungen; Häusern, in deren Kellern er geübt hat; Orten, wo er zuerst aufgetreten ist; die Klinik, in der er geboren wurde; das Gebäude, in dem seine Eltern heirateten und sich scheiden ließen; das Grab seiner Mutter (das sie nicht finden im Dunkeln); Wohnhaus der ersten Freundin und all das.