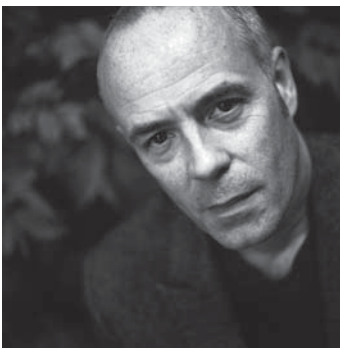
HEYNE



Autorenfoto: © Barney Hoskyns

BARNEY HOSKYNS ist britischer Journalist, Musikkritiker und u.a. Mitgründer und Chefredakteur des Onlinedienstes Rock's Backpages. Zwischen 1996 und 1999 war er der US-Korrespondent des renommierten Musikmagazins *Mojo*. Seine Artikel erschienen in Magazinen wie *Uncut*, *Rolling Stone*, *GQ*, *Spin* oder *Harper's Bazar*. Er ist Autor mehrerer Bücher, darunter *Hotel California* und *Glam Rock*. Barney Hoskyns lebt im Südwesten Londons.

www.rocksbackpages.com

Barney Hoskyns

Aus dem Englischen von
Stephan Glietsch

WILHELM HEYNE VERLAG
MÜNCHEN

Die Originalausgabe LOWSIDE OF THE ROAD –
A LIFE OF TOM WAITS erschien 2009
bei Faber and Faber Ltd, London

FSC
Mix
Produktgruppe aus vorbildlich
bewirtschafteten Wäldern und
anderen kontrollierten Herkünften

Zert.-Nr. SGS-COC-1940
www.fsc.org
© 1996 Forest Stewardship Council

Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100
Das für dieses Buch verwendete FSC-zertifizierte Papier
München Super liefert Arctic Paper Mochenwangen GmbH

Taschenbucherstausgabe 04/2013

© 2009 by Barney Hoskyns
© 2009 der deutschsprachigen Ausgabe by
Wilhelm Heyne Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Umschlaggestaltung: Eisele Grafik-Design, München,
unter Verwendung eines Fotos von © Ed Kashi/CORBIS
Satz: Greiner & Reichel, Köln
Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck
Printed in Germany 2013
ISBN 978-3-453-64057-3

www.heyne.de

Für Tom Fry, der mich mit gerade mal zwölf Jahren für Captain Beefheart zu begeistern wusste – und für noch so vieles mehr. Zwei Freunde, Brian Wilson sei Dank, nach 27 Jahren wieder vereint.

Und im Gedenken an Rob Partridge.

Inhalt

Prolog: Nur eines ist schlimmer,
als missverstanden zu werden – **11**

Mitwirkende – **25**

ERSTER AKT: WAISTED AND WOUNDED

1 Unschöne Angewohnheiten – **31**
2 Home, I'll Never Be – **59**
3 Verständnis und Zuspruch – **94**
4 Wie es die Rolle verlangt – **139**
5 Knietief im Müll – **182**
6 Echte romantische Träumer,
die in der falschen Zeitzone feststecken – **225**
7 Zum Heulen – **268**
8 Lucky Guy – **301**

ZWEITER AKT: BEHIND THE MULE

1 Der Versuch, mittels meiner Gleitsichtgläser
eine Art läuternder Offenbarung zu erzielen – **341**
2 Wreck Collections – **370**
3 Etwas für die ganze Familie – **399**
4 Im Anzug träumen – **430**
5 Knochen, Friedhöfe und vergossenes Blut – **455**
6 Der schiefe und der gerade Baum – **491**

7 Rust Never Sleeps – **523**
8 Er ist nicht da – **558**

Coda: Take It With Me When I Go – **589**

Anhang 1: Waits' beste Songs:
Ein Countdown von 40 auf 1 – **599**
Anhang 2: Den E-Mails auf der Spur – **600**
Danksagungen – **606**
Werkverzeichnis (Diskografie, Filmografie, Theaterstücke) – **609**
Quellenverzeichnis – **626**

Index – **683**

»Man sollte nicht zu sehr darüber nachdenken, was die Leute von einem denken. Neues zu entdecken, dich weiter zu entwickeln, ist schließlich dein Abenteuer. Wie Charles Bukowski einmal sagte: ›Die Leute glauben, ich säße Schnäpse kippend und Zigarre qualmend unten im Blarney Stone, *an der Ecke 50ste und Main, dabei sitze ich in Wirklichkeit mit einem Handtuch um die Hüfte in der obersten Etage des Spa und sehe mir die* Johnny-Carson-Show *an.‹ Deshalb ist es nicht immer von Vorteil, da zu sein, wo die Leute einen gern hätten, vor allem dann nicht, wenn man dazu neigt, ihre Vorstellung zu teilen … was ganz gern mal geschieht: Immerhin muss man sich dann nicht mehr die Mühe machen herauszufinden, wer man wirklich ist. Man fragt einfach jemand anderen.«*

(Tom Waits im Gespräch mit dem Autor, 24. April 1985)

Prolog

Nur eines ist schlimmer, als missverstanden zu werden

»Mein Blick auf mich selbst, wie auch auf alles andere, fußt auf meinem Glauben an das Mysterium der Dinge. Ich mag es, mich verblüffen zu lassen und meine ganz eigenen, fehlerhaften Schlüsse zu ziehen.«

(Tom Waits zu Mark Rowland, *Musician*, Oktober 1987)

Ich nehme an, die Frau war eine dieser jüdisch-amerikanischen Prinzessinnen. Auch wenn ich keine Ahnung habe, wie häufig sie einem in ihren Flitterwochen die kalte Schulter präsentierte.[1]

Der Blick, den sie mir zuwarf, als sie kehrtmachte und wieder auf mich zumarschierte, enthielt allerdings eindeutig etwas Frostiges. Okay, es war nicht direkt frostig; eher panisch: die blanke Angst. Denn sie hatte soeben durchblicken lassen, dass Tom Waits der Anfrage des Coachella-Festivals, den Headliner zu spielen, eine Absage erteilt hatte. Doch während sie auf dem Weg zur Tür war, dämmerte ihr, was sie soeben getan hatte.

»Hey«, sagte sie mit kaum zu verhehlender Besorgnis in der Stimme, als sie umdrehte und eine feuchte Handfläche auf meinen Unterarm legte. »Bring mich wegen dieser Coachella-Geschichte bitte nicht in Schwierigkeiten, ja?«

1 Siehe »Colder than a Jewish-American Princess on her Honeymoon«: ein Ausdruck, den Waits Mitte der Siebziger gelegentlich während seiner Live-Auftritte verwendete.

Wie bitte? Man könnte glauben, sie hätte mir geflüstert, Waits würde seine Frau betrügen. Aber nicht, dass er die Veranstalter eines beschissenen Rockfestivals hatte abblitzen lassen. Was machte es schon, wenn die Leute davon wüssten? Für sie offensichtlich eine Menge. Die sich in ihrem Gesicht abzeichnende milde Panik vermittelte mir eine erste Ahnung davon, mit welchen Widerständen ich aufgrund des bloßen *Entschlusses*, ein Buch über Tom Waits zu schreiben, zu rechnen hatte.

Wenige Wochen darauf ließ mir Keith Richards ausrichten, dass er sich freuen würde, über seine gemeinsame Arbeit mit Waits an dessen Alben *Rain Dogs* und *Bone Machine* zu sprechen. Aber nachdem Tom – genauer gesagt, »Tom und Kathleen« (Brennan, Waits Ehefrau) – von meiner Anfrage gehört hatten, wurde das Angebot kurzerhand zurückgezogen. Es irritierte mich zutiefst, dass sie offensichtlich zu verhindern versuchten, dass eine der unangefochtenen Größen der Musikgeschichte sich offiziell zu seiner Liebe und Bewunderung für Waits äußerte. Was steckte dahinter, dass Tom und Kathleen in der Vergangenheit, in der Gegenwart und vermutlich auch in Zukunft, alles daransetzten, die Arbeit sämtlicher Biografen zu behindern?

Während der zwei Jahre, in denen ich über Waits' Leben und Arbeit recherchierte, musste ich immer wieder innehalten und mich fragen: »Habe ich tatsächlich das Recht, ein Buch über Tom Waits zu schreiben?« Es fiel schwer, die Abfuhren nicht persönlich zu nehmen. Nicht bloß jene aus dem direkten Waits-Lager, sondern auch die ihrer Bekannten und Mitarbeiter. Es war auch nicht einfach, es nicht als verdeckte Zensur zu verstehen, wenn sie diese Leute höflich aufforderten, sich nicht mit mir einzulassen.

Wenn mich Freunde fragten: »Was glaubst du, wovor sie Angst haben?«, antwortete ich in der Regel etwas wie: »Ich weiß nicht, wovor sie Angst haben. Ich denke, sie wissen, dass ich weder Kitty Kelley, Albert Goldman, J. Randy Tamborelli noch Nick Broomfield, A. J. Weberman oder Rupert Pupkin bin. Viel schmutzige Wäsche gibt es ohnehin nicht zu waschen. Gut, Waits hat sich

mit Rickie Lee Jones und Chuck E. Weiss zugedröhnt. In Bel Air haben sie ein paar Gartenzwerge verunstaltet. Und sie haben sich in *Duke's Coffee Shop* mit ein paar Cops gezofft. Na und?« Meistens zögerte ich einen Moment, bevor ich sagte: »Eigentlich glaube ich nicht, dass sie überhaupt vor *irgendetwas* Angst haben. Sie wollen bloß nicht, dass da ein Buch erscheint, dass Waits auf so eine pseudofreudianische Tour, ad hominem, auf die Summe seiner Lebenserfahrungen reduziert. Und dafür habe ich durchaus Verständnis, genau genommen nötigt mir eine solche Haltung sogar den vollsten Respekt ab.«

Mein Freund Jeb Loy Nichols hatte mich daran erinnert, mit welcher Vehemenz sich der Künstler Joseph Cornell (einer von Waits' vielen Helden) sämtlichen Versuchen, sein Leben zu sezieren, entgegengestellt hatte. Für den exzentrischen Cornell – Gegenstand von Deborah Solomons Biografie *Utopia Parkway* – gab es bloß eines, was noch schlimmer war, als missverstanden zu werden: *verstanden zu werden*. Wie sagte einst Bob Dylan – einer von Waits' größten Helden: »Was ist so schlimm daran, missverstanden zu werden?«

Über Dekaden hat Waits ein raffiniertes Spiel mit den Medien gespielt, indem er sich hinter den von ihm entworfenen Rollen verbarg. Auf die Frage »Würde sich der echte Tom Waits bitte zu erkennen geben?« gibt es keine richtige Antwort. Tom Waits ist zu gleichen Teilen eine für seine Fans erschaffene Kunstfigur und, hinter den verschlossenen Türen des Familienlebens, ein Mensch aus Fleisch und Blut. »Bin ich Frank Sinatra oder bin ich Jimi Hendrix?«, konterte er, als ich ihn fragte, ob seine Rolle sich jemals mit seiner wahren Persönlichkeit überschnitten hätte. »Oder bin ich Jimi Sinatra? Es ist bloß eine Bauchredner-Show. So wie bei jedem anderen auch.«

»Schon«, entgegnete ich, »aber einige Künstler sind diesbezüglich aufrichtiger als andere.« Bei Neil Young käme niemand auf die Idee, er würde eine Rolle spielen. »Ich bin mir nicht sicher, ob Aufrichtigkeit im Showbusiness von Bedeutung ist«, erwiderte

Waits. »Den Leuten ist es doch egal, ob du die Wahrheit erzählst oder nicht, sie wollen bloß, dass man ihnen etwas erzählt, was sie noch nicht gehört haben. Bring mich zum Lachen oder bring mich zum Weinen, ganz egal. Wenn du dir einen richtig schlechten Film ansiehst und jemand sagt dir: ›Weißt du was, das basiert auf einer wahren Begebenheit‹, wird der Film dadurch irgendwie besser? Nicht wirklich. Es bleibt ein schlechter Film.«

Beim erneuten Lesen dieses Zitats denke ich, dass Waits a) zwar Recht hat, aber b) unaufrichtig ist. Denn er ist sich voll und ganz bewusst, dass sowohl Fans als auch Kritiker Rockmusik so erleben, als würde sie sich quasi ständig im engen Austausch mit der Seele des Künstlers befinden. Robert Christgau, »der Dekan der Rockkritik«, sprach von der »Vorstellung, die Rolle eines Künstlers, sei seine elementarste Schöpfung«. Anders formuliert: Anhänger von Autorenkünstlern wie Bob Dylan und Neil Young streben beständig danach, eine Korrespondenz zwischen deren Leben und Arbeit herzustellen. Führende Rockmagazine leben maßgeblich davon, die Geschichten hinter Platten wie *Blood on the Tracks* oder *Tonight's the Night* aufzustöbern. Es wird unverhältnismäßig viel Aufwand auf die Idee vom Künstler als leidendem Seher oder gequältem Poeten verwendet.

»Ich habe meine ganze Karriere lang versucht, den Leuten klarzumachen, dass ich fiktionale Texte schreibe«, sagte P. J. Harvey – ein Hardcore-Waits-Fan – einmal zu mir. »Aber die Menschen neigen nun einmal dazu, ihre Schlüsse zu ziehen. Ich kann das sogar verstehen, denn wenn ich mich sehr für einen Künstler interessiere, ganz gleich ob Neil Young, Bob Dylan oder sonst wen, möchte ich mir auch vorstellen, dass seine Geschichten der Wahrheit entsprechen. Aber ich glaube auch, dass ich meine eigenen Geschichten in ihre Songs projiziere, wenn ich diesen Songwritern zuhöre. Und ich würde mir wünschen, dass die Leute das auch mit meinen machen.«

Naturgemäß waren es auch Dylan und Young, die einst die Regeln dafür schufen, mit den Vorurteilen von Fans und Kritikern

zu spielen und sie zu umgehen – eben nicht *der* Bob Dylan oder *der* Neil Young zu sein, den die anderen sich wünschten. Dylan war nicht ohne Grund das erste Singer-Songwriter-Rolemodel des jungen Tom Waits, als der in San Diego seine ersten Gehversuche unternahm.

Die Spielchen, die Waits mit seinen Interviewern spielt, vereiteln noch die leiseste Bemühung, seine Musik mit seinem Leben zu verknüpfen. Wie Prince – ein Künstler, den er liebt – ist er zu wechselhaft, um sich festnageln zu lassen. Außerdem verweigert er sich jeglichem Versuch des Ausverkaufs als verkrachter Betty-Ford-Klinik-Stammkunde – im Zeitalter der Superpromis alles andere als eine Selbstverständlichkeit. Er ist der Antistar, der es ablehnt, sein Leben, so wie es die Promikultur verlangt, nach der Parabel von Sünde und Erlösung auszurichten. All das manövriert einen Biografen in die undankbare Position, sich wie ein Parasit zu fühlen, der versucht, sich gegen dessen Widerstand an einem entsprechend verärgerten Wirt gütlich zu tun. (1999, nachdem ich seine Karriere bereits jahrelang verfolgt und auch schon viel über ihn geschrieben hatte, bekam ich endlich die Gelegenheit, Prince zu interviewen. »Entspricht es der Wahrheit oder sind es bloß Mutmaßungen und Unterstellungen?«, fragte er mich damals und bezog sich dabei auf *Imp of the Perverse*, ein Buch, das ich über ihn geschrieben hatte. »Was gibt dir das Recht, ein Buch voller Vermutungen über mein Leben zu schreiben?« Darüber musste ich erst einmal nachdenken. Vermutlich tue ich das immer noch.)

Ich habe Waits zweimal persönlich interviewt und öfters am Telefon mit ihm gesprochen. Wie die meisten Journalisten, die mit ihm gesprochen haben, kam ich gut mit ihm aus. Häufig beschränkte sich mein Part der Konversation allerdings recht schnell auf hilfloses Gelächter. Unsere erste Begegnung fand in Downtown New York statt. Es war keiner dieser Interviewtage, die man zu Promotion-Zwecken anlässlich eines neuen Albums veranstaltet, sondern ein Zugeständnis an den *New Musical Express*, der *Swordfishtrombones* damals zum Album des Jahres gewählt hatte. Da er

sich nicht in der Promotion-Tretmühle befand, war Waits eine angenehme Gesellschaft. Er foppte Kellnerinnen und redete über den ganz alltäglichen Wahnsinn seiner Wahlheimat Manhattan.

Das zweite Mal, vierzehn Jahre später in einem Diner in der Nähe seines Zuhauses in Nordkalifornien, erwischte ich Waits mitten in einer Woche voller Promotermine für die europäische Presse, und mich beschlich rasch das unbestimmte Gefühl, dass ihn die Ernsthaftigkeit der Interviewer vor mir runtergezogen hatte. Er wurde etwas lockerer, als wir mit seinem 1970er Coup de Ville einen Ausflug über die Landstraßen unternahmen, aber selbst da strahlte er eine Skepsis und Erschöpfung aus, die er 1985 noch nicht besessen hatte. Das Ringen darum, im Angesicht der nahezu kultischen Verehrung gegenüber allem, was er tat, seine Privatsphäre zu bewahren, begann offenkundig Spuren zu hinterlassen.

Es war 1991, als ich zum ersten Mal darüber nachdachte, ein Buch über ihn zu schreiben. Irgendwo in einer Schublade liegt ein dünnes Exposé für einen Band mit dem Titel *A Sucker on the Vine: Tom Waits in Tinseltown*. Fünfzehn Jahre später kam dann der Anruf eines amerikanischen Verlegers, und wir sprachen über potenzielle Personen, die sich für eine Biografie eigneten. Als wir auf Waits zu sprechen kamen, vertrat ich die Ansicht, es wäre an der Zeit, dass sich endlich jemand an eine umfassende Studie des Künstlers und Menschen Tom Waits wagen sollte. Auch wenn das sicherlich kein einfaches Unterfangen werden würde.

Dennoch schmälert nichts das Schuldgefühl, das ein Biograf darüber empfindet, die persönliche Geschichte eines derart resistenten Objekts auszuspähen. (»We have the right to know«, brummelt Waits 1999 mit finsterer Zudringlichkeit auf dem umwerfend komischen »What's He Building?«.) Während der Recherchen zu diesem Buch habe ich immer wieder versucht, mich in Waits' Lage zu versetzen. Sosehr ich mich auch bemühe, mein Recht zu verteidigen, über eine Person des öffentlichen Lebens zu schreiben, so sehr vermag ich doch seinen Widerwillen zu verstehen, dass jemand in seiner Vergangenheit herumschnüffelt. »Die Geschichten

hinter den meisten Songs sind weniger interessant als die Songs selbst«, sagte er zu mir in Santa Rosa. »Das ist zumindest meine Meinung. Erzählen sie den Leuten: ›Hey, dieser Song handelt von Jackie Kennedy.‹ Sie werden sagen: ›Oh ja, fantastisch.‹ Dann erzählen sie ihnen: ›Nein, war bloß ein Scherz, er handelt von Nancy Reagan.‹ Jetzt ist es ein vollkommen anderer Song. In Wahrheit handeln alle meine Songs von Nancy Reagan.«

Dem, was Waits sagt, sollte eigentlich wenig entgegenzusetzen sein. Warum sollte sich für uns und unsere Liebe zu seiner Musik etwas ändern, wenn wir wissen, dass dieser Song von Rickie Lee Jones und jener von Nancy Reagan handelt? Es sollte sich nichts ändern und im Prinzip tut es das auch gar nicht. Dennoch lädt Waits – zumindest der Waits der Siebziger – schon aus dem simplen Grund dazu ein, Vermutungen über sein »wahres« Ich anzustellen, weil er sich bereits ganz zu Anfang seiner Karriere in sein eigenes Kunstwerk verwandelte. Die Rolle des einsamen Stadtstreichers, eines jungen Mannes, losgelöst von Ort und Zeit, war ein permanentes Performancekunst-Experiment, das – so sagen manche – ihn fast umgebracht hätte; oder sich letztlich zumindest selbst erschöpft hat, indem es wegen der eigenen Limitierungen auf Grund lief.

Jeder Waits-Biograf engagiert sich zwangsläufig in einer unmöglichen Suche nach der Wahrheit über jenen Mann, der »Wahrheit« für überbewertet hält. Oder zumindest – im Showbiz-Kontext – für schlicht irrelevant. Aber hier kommt der Haken: Ist es dennoch vorstellbar, dass wir tatsächlich mehr über den »wahren« Tom Waits erfahren, wenn wir gewissermaßen zwischen den Zeilen seiner Songs lesen, als das bei vermutlich »weniger verschlossenen« Songwritern der Fall wäre?

»Ich bin mir nicht sicher, ob man über *mich,* aufgrund dessen, was ich geschrieben habe, mehr erzählen kann, als über sogenannte Beichtstuhl-Songwriter«, hat Randy Newman, einer von Waits' prägenden Einflüssen, einmal zu mir gesagt. »Wenn du sie triffst, bist du dir gar nicht mehr so sicher, dass sie tatsächlich über sich selbst schreiben.«

Wenn sich Waits stets bloß hinter seiner Rolle als sprunghafter Entertainer versteckt hat, so liegt die Spannung seiner Musik in dem Raum zwischen der Maske und der Emotion, dem Rahmen und dem Bild. Wir genießen das Kunstwerk, aber wirklich bewegt sind wir vom Schmerz und der Hingabe, die durch die Tropoi der Tom-Waits-Masche zu uns sprechen. »Die meisten Texte über Tom betrachten seine Arbeit entweder als direkte Reflexion seiner selbst oder zur Gänze als Kunstperformance«, sagt der Journalist Pete Silverton, der über zwanzig Jahre hinweg zahlreiche Interviews mit Waits geführt hat. »Ich glaube, dass es in Wahrheit eine deutlich interessantere und komplexere Mixtur ist.«

Selbstverständlich haben wir kein *Recht* darauf, den wahren Tom Waits zu kennen. Nicht mehr zumindest, als wir ein Anrecht darauf hätten, irgendjemanden sonst zu kennen, der sich entschieden hat, sich aus dem gesellschaftlichen Alltag zurückzuziehen. Dennoch fordern Künstler jene Menschen, die sich für ihre Kunst begeistern, unvermeidlich dazu auf, sich mit ihnen zu identifizieren. Wir alle möchten an ihrer Größe teilhaben. »Diese amerikanischen Self-Made-Männer, wie Woody [Guthrie] oder Tom […], manchmal sehe ich sie vorbeifahren« – es sind denkwürdige Zeilen, die Rickie Lee Jones im Jahr 2000 schrieb. »Sie erschaffen sich ihre eigene Sprache, stecken uns alle in ihr Auto und fahren dorthin, wo die Leute verstehen, was sie sagen. Wir hegen leidenschaftliche Gefühle für diese Menschen. Wir wollen, dass sie existieren, wir wollen sie für uns, aber wir wollen sie nicht bloß auf Zeitschriften-Covern, sondern Tür an Tür mit ihnen leben. Wir wollen, dass sie mit dem Besten von sich in uns verschmelzen.«[2] Ein bedauernswerter Nebeneffekt dabei ist die unglückliche Symbiose zwischen der Widerspenstigkeit des Künstlers und unserem Bedürfnis, das Mysterium seiner Kunst zu artikulieren.

2 Aber im selben Text stellt Jones auch fest, dass »sich in dem, als was ein Künstler verkauft wird, keine wahren Aussagen finden lassen – in *Spin* oder *VH1* lassen sich keine Wahrheiten finden … denn sie wollen dir bloß etwas verkaufen«.

Interessanterweise hat Waits nie versucht, es Scott Walker gleichzutun und (nahezu) alle Interviewanfragen abzulehnen. Er ist keine Rock 'n' Roll-Version von J.D. Salinger oder Thomas Pynchon. Er hat sich niemals in den Bergen versteckt, wie Dylan nach seinem Motorradunfall, oder wie Bucky Wunderlick in Don DeLillos Roman *Great Jones Street*. Er hat niemals gesagt, wie Melvilles Bartleby (oder Alex Chilton oder Lewis Taylor[3]): »Ich möchte lieber nicht.« Generell steht er zur Veröffentlichung eines neuen Albums mit Auskünften zur Verfügung. Dennoch ist es ihm in den letzten vierzig Jahren die meiste Zeit über gelungen, sich hinter einem Nebelschleier aus Humor und cleverer Rhetorik zu verschanzen. Trotz all der »Gott, woher soll ich das wissen« und »Ach, was soll's«, die seine Aussagen würzen, ist er immer noch einer der wortgewandtesten Interviewpartner in diesem Geschäft.

In »What's He Building?« versucht sich ein vorwitziger Wichtigtuer vorzustellen, was sein exzentrischer Nachbar in seinem wenig einladenden Domizil so treibt. Während sich der Monolog entfaltet, werden die Hypothesen zunehmend absurder. So unterschwellig finster wie der Mann klingt, wird deutlich, dass Waits' Sympathien eher ihm als seinem neugierigen Nachbarn gelten. Waits tritt damit an, die Tatsache zu beklagen, dass Amerika ein Land geworden ist, in dem jegliches eigenbrötlerische Handeln den Verdacht heraufbeschwört, dass nebenan ein Serienmörder oder Unabomber sein Unwesen treibt.

3 Ich hatte zufällige Begegnungen mit diesen beiden renitenten Genies. »Mir ist niemand auf dieser Erde bekannt, von dem ich wirklich behaupten kann, er hätte annähernd verstanden, was mich als Mensch ausmacht«, hat mich Chilton aufgeklärt, seines Zeichens Mitbegründer der unsterblichen Big Star. »Ich hab nichts gegen dich persönlich, aber über mich zu schreiben, ist vermutlich der beste Weg für dich, dafür zu sorgen, dass ich was gegen dich habe.« Was Lewis Taylor betrifft, so erhielt ich von dem Mann, nachdem ich im Juni 2007 einen Text geschrieben hatte, in dem ich sein *Lost Album* zu einer der größten Platten erklärte, die jemals aufgenommen wurden, mindestens zwei E-Mails, in denen er mich aufforderte, das zurückzunehmen. Um Jeff Tweedy zu zitieren: »Is that the thanks I get for loving you?«

Das Abschotten seines Privatlebens lässt Waits zu ziemlich bedrohlichen Temperamentsausbrüchen neigen. »Tom ist ein sehr widersprüchlicher Charakter«, formuliert es sein Freund Jim Jarmusch. »Er ist potenziell gewalttätig, wenn er glaubt, dass jemand ein falsches Spiel mit ihm treibt, aber er kann auch überaus liebenswürdig und zuvorkommend sein. Es mag schizophren klingen, aber wenn man ihn kennt, ist es vollkommen schlüssig.«

Wie sehr hintergehe ich Waits? Während meiner Recherchen wurde mir schnell klar, dass er und Kathleen wussten, was ich tat. Allein aufgrund der E-Mails von Leuten, die sich verpflichtet fühlten, sie über meine Interviewanfragen zu informieren, etwa ihr Manager Stuart Ross oder ihre Assistentin Julianne Deery. Ich sehe ein, dass sich das ein wenig anfühlen muss, als würde ein Stalker hinter einem her sein, oder als würde man einfach nur von jemandem geliebt, von dem man sich wünscht, er würde einen in Ruhe lassen.

Ich dachte, es könnte nicht mehr schlimmer kommen, als sich ein Musikschreiber-Veteran namens »Uncle Ray« – ein Pseudonym für einen *Creem*-Autor, der Waits in den Siebzigern getroffen hatte – entschloss, sich nicht in »Toms Privatleben einzumischen«, indem er mit mir redete. (»Scheiße«, dachte ich. »Wenn ich noch nicht mal einen alternden Rockkritiker überzeugen kann, mit mir zu sprechen, *bin* ich wirklich am Arsch.«) Dabei hätte es selbstverständlich *noch* schlimmer kommen können: Einer von Waits' früheren Biografen, Jay S. Jacobs, sagte mir, Bette Midlers Reaktion auf seine Interviewanfrage wäre eine Prozessdrohung gewesen.

Glücklicherweise gab es eine Menge Leute aus Waits' Vergangenheit, die bereit waren, über ihn zu sprechen. Entweder weil sie nichts zu verlieren hatten oder weil weder Waits und Brennan noch Stuart Ross oder Julianne Deery ihnen Instruktionen erteilten.

»Ich finde, ich habe das Recht, Ihnen etwas über die Zeit zu erzählen, in der ich mit Tom gearbeitet habe«, sagt Saxofonist Ralph Carney, der fünfzehn Jahre mit Waits gespielt hat. »Denn wir haben gemeinsam Geschichte geschrieben.«

»Ich denke oft an Tom und wünsche ihm nur das Beste«, schrieb mir Bob Webb, einer seiner frühen Förderer und Mitstreiter. »Es liegt nicht in meiner Absicht, ihm einen Bärendienst zu erweisen, indem ich auf Ihre Anfrage antworte, auch wenn er ganz offensichtlich der Überzeugung ist, dass ich genau das tue. Aber im Herzen bin ich selbst viel zu sehr Biograf und Historiker, als dass ich zulassen könnte, dass all das in Vergessenheit gerät, weil niemand es aufgezeichnet hat.«

Zu Waits' Verteidigung möchte ich die folgende E-Mail von Greg Cohen anführen, der über viele Jahre praktisch seine rechte Hand (und sein Schwager) war. »Es liegt mehr daran, dass die meisten Menschen, die im Blickpunkt der Öffentlichkeit stehen, ungern mit ansehen, wie ihr Privatleben durchleuchtet wird«, schrieb Greg. »Es ist Teil Ihres Jobs, als nicht autorisierter Biograf, damit zurechtzukommen. Das heißt, entweder einen Weg zu finden, damit zurechtzukommen, oder es eben bleiben zu lassen. Stuart macht nichts Falsches. Ich habe nie mit ihm über Sie gesprochen. Ich weiß, dass er ein guter Typ ist, der Tom in vielen Dingen hilfreich zur Seite steht. Ich bin mir sicher, auch *Sie* würden es zu schätzen wissen, einen Stuart Ross in *Ihrem* Leben zu haben.«

Ich möchte all jenen danken, die mir von ihren – ausnahmslos begeisterten – Erinnerungen an die Arbeit mit Waits erzählt haben. Ich hoffe darauf, dass sie deswegen nicht vom Waits-Brennan-»Zirkel des Vertrauens« ausgeschlossen werden. Mehr als bloß ein paar wenige scheinen ohnehin schon vor Jahren »exkommuniziert« worden zu sein.

»Ich bin draußen«, sagt Bones Howe, der Mann, der zwischen 1974 und 1982 sieben Waits-Alben produzierte. »Es wäre ein Ding der Unmöglichkeit, jetzt den Hörer abzunehmen und mit Tom zu reden. Ich fände es toll, ihn einfach fragen zu können, was bei ihm gerade so geht. Wissen Sie, wie seine Kinder drauf sind? Ich meine, er war bei der Hochzeit meiner ältesten Tochter. Er gehörte praktisch zur Familie.«

Mr. und Mrs. Waits auf einer Gala zu Ehren von Nicolas Cage, San Francisco, April 1998. *(Pamela Gentile)*

Mit das Schwierigste im Verlauf meiner Recherche war, keinen Anstoß an dem kompromisslosen Duo zu nehmen – insbesondere an der undurchsichtigen Kathleen, möglicherweise der Architektin der undurchdringbaren Mauer um ihren Mann. Auf meinem Weg musste ich immer wieder innehalten und mich ermahnen, mich nicht von den Steinen, die sie mir in den Weg legten, gegen sie aufbringen zu lassen. Ich musste mir immer wieder den vorrangigen Grund ins Gedächtnis rufen, warum ich dieses Buch schreiben wollte: um die Entwicklung eines bemerkenswerten Künstlers zu dokumentieren. Einen Blick auf seine Ursprünge zu werfen. Darauf, was er aus seinen Erfahrungen machte. Darauf, wie er die Richtung wechselte, wenn er es musste. All das im festen Glauben daran, dass die Menschen mehr darüber erfahren wollten.

»Ich denke nicht, dass dieses Verhalten allein auf Kathleens Bestreben zurückzuführen ist«, sagt Joel Selvin, Kritiker beim *San Francisco Chronicle*, der mit den Waits sowohl informellen als auch gesellschaftlichen Kontakt hatte. »Die Leute sehen sie gern als die

graue Eminenz hinter dem Thron, aber mein Eindruck ist, dass sie in jeder Hinsicht ein Paar sind, und nach Möglichkeit alles gemeinsam entscheiden. Sollte sie eine Rolle spielen, die es Tom erlaubt, öfter mal ›Wer, ich?‹ zu rufen, vermute ich, dass es ein Teil des Plans ist. Sie legen extrem viel Wert auf ihre Privatsphäre und versuchen deshalb, so gut wie möglich, die Kontrolle über Toms Rolle in der Öffentlichkeit zu behalten. Durchdringt man diesen Vorhang ins Private, sind sie überaus bezaubernde, witzige, intelligente und warmherzige Menschen.«

Bin ich qualifizierter, ein Buch über Tom Waits zu schreiben, als all die anderen Autoren, die über die letzten vier Dekaden seinen Lebensweg verfolgten? Ich erhebe keinen derartigen Anspruch. Ich bin zehn Jahre jünger als er und mir fiel sein Name das erste Mal in den Credits von Tim Buckleys *Sefronia* auf, das eine wunderschöne Version von Waits' »Martha« enthält. Ich erinnere mich, dass ich das Jazzbo-Beatnik-Gehabe von *Nighthawks at the Diner* seinerzeit eher als abgedroschen empfand. Ich bin mir nicht sicher, ob ich überhaupt kapiert habe, wie großartig Waits tatsächlich war, bis ich einen langen, verregneten Sommer mit Nick Cave zusammen verlebte, der in unserer verdrogten Bruchbude in Paddington häufig *Small Change*, *Foreign Affairs* und *Blue Valentine* laufen ließ.

Und dann geschah jene wundersame Verwandlung in Form von *Swordfishtrombones*, mit ihrer inbrünstigen Hommage an bahnbrechende Outsider von Harry Partch bis Howlin' Wolf, diese heroische Absage an die synthetischen Banalitäten des Achtziger-Poprocks. Als ich ihn Ende 1985 im New Yorker *Beacon Theatre* auf der Bühne sah, wenige Monate, nachdem ich ihn zum ersten Mal getroffen hatte, lag für mich auf der Hand, dass er einer der wichtigsten amerikanischen Künstler war, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hatte.

Von Rainer Maria Rilke stammt die weltbekannte Feststellung, Ruhm sei schlicht »die Summe aller Missverständnisse, die sich um einen Namen sammeln«. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Waits

diesem kleinen Bonmot widersprechen würde. Aber möglicherweise ist er sich ebenfalls einer Sache bewusst, die sowohl Bob Dylan als auch Neil Young bereits zu Beginn ihrer Karriere begriffen: Je weniger Informationen man den Leuten gibt, desto mehr verlangen sie. *Keep 'em hungry, keep 'em guessing*.[4]

2004 hat Waits es besser in Worte gefasst, als ich oder irgendjemand sonst es jemals könnte: »Es geht darum, sicherzustellen, dass die Nachfrage nach dir viel höher ist als dein Angebot. Die Öffentlichkeit ist ein wildes Tier. Es ist besser, sie nicht allzu gut zu füttern.«

Barney Hoskyns
London, August 2008

4 Waits hat einmal ein Gedicht zu diesem Thema verfasst. Es bestand aus zwei Zeilen: »I want a sink and a drain/And a faucet for my fame.«

Mitwirkende

Bob Alcivar	Arrangeur auf *One from the Heart* und den späten *Asylum*-Alben
Ray Bierl	Folksänger und Freund aus San Diego
Chris Blackwell	Gründer von Island Records
Paul Body	Freund und Türsteher des *Troubadour*
Mathilde Bondo	Die Walzer tanzende Jungfrau aus Kopenhagen
Kathleen Brennan	Mrs. Waits; Lebenspartnerin und Co-Autorin
Ralph Carney	Spielte an Waits' Seite über fünfzehn Jahre Saxofon und andere Holzblasinstrumente
Greg Cohen	Bassist, Kollaborateur, Ex-Schwager
Herb Cohen	Manager, 1971–81
Francis Ford Coppola	Regisseur, *One from the Heart*, *Rumble Fish*, *The Outsiders*, *Cotton Club*, *Bram Stoker's Dracula*
Sal Crivello	Miteigentümer von *Napoleone's Pizza House*; Toms Chef, 1963–69
Lou Curtiss	Schwergewicht der San Diego Folk-Szene; Eigentümer des *Folk Arts*-Plattenladens
Art Fein	Freund und Stammgast im *Troubadour*

Michael C. Ford	Freund und Poet aus L. A.
David Geffen	Gründer von Asylum Records und früher Unterstützer
Bill Goodwin	Waits' Schlagzeuger, Mitte der Siebziger
Carlos Guitarlos	Rhythm Pig
Michael Hacker	Zoetrope-Angestellter; Kollege von Kathleen Brennan
John Hammond	Bluessänger und Freund
Herb Hardesty	Saxofonlegende aus New Orleans, Waits-Musiker
Martin Henry	Veteran der Folk-Szene von San Diego und Freund
Stephen Hodges	Schlagzeuger auf *Rain Dogs* und *Mule Variations*, Tourmusiker, 1985–87
Bones Howe	Produzent der Waits-Alben von *The Heart of Saturday Night* bis *One from the Heart*
Jim Hughart	Studio-Bassist, 1974–79
Jim Jarmusch	Regisseur von *Down by Law*, *Mystery Train* und *Coffee and Cigarettes*
Rickie Lee Jones	Singer-Songwriter; Waits' Freundin, 1977–79
Bob LaBeau	San-Diego-Folkie und Freund
Louie Lista	Barkeeper im *Troubadour* und Mundharmonika-Spieler
Robert Marchese	Manager des *Troubadour*
David McGee	In New York lebender Musikjournalist und Freund
Mike Melvoin	Keyboarder und Arrangeur auf *The Heart of Saturday Night* und *Nighthawks at the Diner*
Bette Midler	Sängerin; Waits Freundin, 1975–77
Jack Nicholson	Co-Star in *Ironweed*

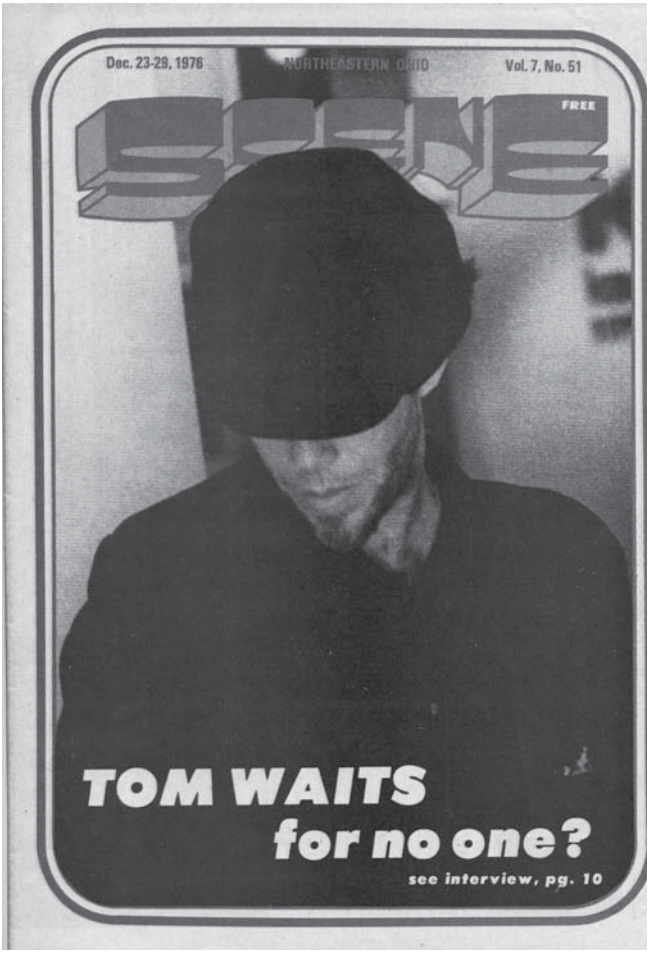
Bill Plummer	Bassist auf *Closing Time*
Marc Ribot	Gitarrist der Waits-Alben von *Rain Dogs* bis heute
Keith Richards	Freund und musikalischer Komplize auf *Rain Dogs* und *Bone Machine*
Bill Schimmel	Spielte Akkordeon auf *Rain Dogs* und *Frank's Wild Years*
Joe Smith	Präsident von Elektra und Asylum Records
Ron Stone	Manager bei Geffen Records, Siebzigerjahre
Bobi Thomas	Waits' Freundin, frühe Siebziger
Francis Thumm	Musiker aus San Diego und musikalischer Mitstreiter
Alma Waits	Mutter
Casey Waits	älterer Sohn
Frank Waits	Vater
Kellesimone Waits	Tochter
Sullivan Waits	jüngerer Sohn
Tom Waits	er selbst
Bob Webb	Hootmaster des *Heritage*-Clubs; Tourbassist, 1973–74
Chuck E. Weiss	Freund und Musikerkollege
Chip White	Tourschlagzeuger, 1976–78
Hal Willner	Produzent und Compiler von Tribute-Alben
Robert Wilson	Regisseur und Dramaturg von *Black Rider*, *Alice* und *Woyzeck*
Jerry Yester	Produzent von *Closing Time*; Arrangeur von *Small Change* sowie einiger Songs von *Heartattack and Vine*
Frank Zappa	Kopf der Mothers of Invention

Erster Akt:

Wasted and Wounded

»Als man ihn im April 1952 um einen biografischen Kommentar bat, fühlte er sich, als hätte ihm jemand die mit Abstand dämlichste aller Fragen gestellt: ›Erzähl mir was über dich!‹ Eine Parodie des Autors als ein Mensch mit mannigfaltigen Berufen und Tätigkeiten schien ihm die angemessene Antwort: Er hatte als Handtuchjunge in einem Bordell in Kalamazoo gearbeitet, als Toilettenaufseher, Strichjunge und Teilzeit-Spitzel. Damals lebte er in einem umgebauten Pissoir mit einem Hermaphroditen und einem Wurf Katzen, welche zu foltern ihm Freude bereitete, wobei er Kerosin Benzin vorzog, weil es langsamer brannte.«

(Ted Morgan, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, 1991)



Northeastern Ohio Scene, Dezember 1976.
(Mit freundlicher Genehmigung von Pieter Hartmans)

Kapitel 1

Unschöne Angewohnheiten

»Kümmere dich um Tom. Er braucht viel Liebe.«

(Alma Waits zu Ralph Carney, Chicago, 1986)

Wenn Interviewer versuchen, Informationen zu seinen frühen Jahren als kauziger Vorstadtrumtreiber in jenem Großraum zwischen Los Angeles, San Diego und Orange County, das Inland Empire genannt wird, zu erfragen, neigt Tom Waits dazu, sich zu widersetzen. Mit einem vorsichtig drohenden Lachen sagt er dann Dinge wie: »Befinde ich mich jetzt in Therapie?« und: »Sollte ich mich vielleicht auf die Couch legen?«

Aber wenn er entspannt genug ist, nimmt Waits gelegentlich seinen Schutzschild ab. Als ich ihn 1999 fragte, ob es wahr wäre, dass er als Junge viel allein gewesen sei, beantwortete er diese eigentlich recht unverfängliche Frage zwar nicht direkt, aber er sagte Folgendes: »Ich nehme an, die meisten Entertainer sind auf gewisse Weise Teil der Freakshow. Und die meisten von ihnen tragen irgendeine Verwundung aus ihrer Jugend mit sich herum, entweder einen Todesfall in der Familie oder eine Trennung. Davor flüchten sie auf eine Reise, in deren Verlauf sie sich irgendwann vor einer Jukebox kniend und zu Ray Charles betend wiederfinden. Oder man steht einfach vor der Haustür und hält nach einem Kombi Ausschau, wie ihn der Vater fährt, der die Familie verlassen hat, als man neun Jahre alt war. Das allein ist es, was einen antreibt, einen überhaupt weitermachen lässt. Und wenn man dann schließlich zu diesem großen Star wird, dessen Porträt auf dem Titelblatt

des *Life*-Magazins zu sehen ist, wird das irgendwie zu diesem erlösenden Moment, der alles wieder geraderückt oder einen für alles entschädigt.«

Auf einem stark vereinfachenden, Freud'schen Level ist das in aller Kürze die Story des Tom Waits. Sein Vater *hat* die Familie verlassen, als sein Sohn neun (oder zehn) war. Der pubertierende Tom *hat*, sprichwörtlich, vor der Musik von *Brother Ray* gekniet und dabei von jenem »alles wieder geraderückenden, erlösenden Moment« geträumt, der ihm hoffentlich widerfahren würde, wenn endlich auch seine eigene Stimme aus dem Lautsprecher der Jukebox erschallen würde.

Auf gewisse Art ist dies die Geschichte jeglicher Form von Kunst. Obwohl entbehrlich für das menschliche Überleben, bleibt Kunst dennoch für jene essenziell, die mehr als nur überleben wollen. Es geht ihnen darum, etwas zu erschaffen, das ihnen ermöglicht, aus der Masse hervorzutreten. Und oft haben diese Menschen, in Waits' Worten, »irgendeine Verwundung«, vor der sie »auf eine Reise flüchten«. Warum, beispielsweise, verspüren manche von uns das dringende Bedürfnis zu schreiben, wenn sie doch völlig normale Jobs machen könnten? Warum schreibe ich dieses Buch?

Auf Waits' großartigem Album von 1999, *Mule Variations*, gibt es den Song »Eyeball Kid« über einen Zirkusfreak, dessen Kopf aus nichts besteht als einem gigantischen Augapfel. »Jedermann in diesem Geschäft, das wir Show nennen«, sagt Waits über diesen Song, »hat etwas Absonderliches an sich. Etwas, über das sich andere lustig machen, wofür er ausgegrenzt wird oder was ihm das Gefühl gibt, nicht gut genug zu sein, um dazuzugehören. Und dann, irgendwann, sagt man sich: »Also gut, scheiß drauf! Vielleicht kann ich ja einen Vorteil daraus ziehen.«

1975 hat er es prosaischer ausgedrückt: »Ich komme aus einer guten Familie. Aber über die Jahre habe ich ein paar unschöne Eigenschaften entwickelt. Hin und wieder ist es hilfreich, sich die Macken in seiner Persönlichkeit genauer zu betrachten.«

Tom Waits kommt in der Tat aus einer guten Familie, zumindest

Die Hauptstraße, Whittier, März 2007. *(Art Sperl)*

aus einer Familie, die im Kontext des vorstädtischen Nachkriegsamerika völlig konventionell wirkte. »Ich hatte eine ziemlich normale Kindheit«, gestand er 1976. »Ich habe gelernt, mit Besteck zu essen und all diese Sachen.« Er war das mittlere von drei Kindern, ein Junge mit zwei Schwestern, Kind von Lehrern, die zum Zeitpunkt seiner Geburt in der Pickering Avenue 318 in Whittier lebten, der gleichen spießigen Vorortgegend von Los Angeles, aus der auch Richard Milhous Nixon stammte. »Er besuchte gelegentlich dieselbe Kirche wie wir«, sagte Waits 1973 über den amerikanischen Präsidenten. »Das ist lange her. Er hat es weit gebracht, seit den Zeiten in Whittier.«

Whittier wurde im späten 19. Jahrhundert von Quäkern gegründet und sollte später einmal bescheidenen Popruhm erlangen. Das zwölf Meilen südlich von Downtown L.A. gelegene Örtchen verdankte diesen dem 1965 veröffentlichten Song »Whittier Boulevard«. Einer heftig stampfenden Instrumentalnummer der

Latino-Garageband Thee Midniters (»Let's take a trip down Whittier Boulevard!«, johlt Little Willie G. zu Beginn des Stücks, gefolgt von Ronnie Figueroas »Arriba! Arriba!«-Gebrüll). Aber das in dem Song besungene Whittier – ein Latino-Kiez, bestehend aus Lowrider-Barrios wie Jimtown und Sunrise – unterschied sich grundsätzlich von jener Mittelklasse-Vorstadt, in der Waits die ersten zehn Jahre seines Lebens verbrachte und die deutlich mehr Ähnlichkeit zum Set des Films »Zurück in die Zukunft« aufwies, der unter anderem an der Whittier Highschool gedreht wurde. »Pat Nixon lehrte an der Whittier High«, erzählt mir Pat DiPuccio, der in der Stadt 1977 das Punk-Fanzine *Flipside* gründete. »In Whittier war die Highschool eine große Sache. Es war, als würde man in einer Vorstadt im mittleren Westen aufwachsen.«

»Tom wuchs ganz ähnlich auf wie ich«, sagt der Poet Michael C. Ford, in den Siebzigern ein guter Bekannter von Waits. »Whittier war in den Fünfzigern noch völlig unberührt. Das San Gabriel Valley war noch nicht so verdreckt wie heute – dieser graue, giftige Smog, der heute über dem Valley hängt und die Hänge der San Gabriel Berge hinaufsteigt.«

Die Umstände von Waits' Geburt bleiben, so wie Waits es gern hat, ein Mysterium. Unter Druck hat er mal augenzwinkernd eingestanden, »sehr jung zur Welt gekommen zu sein«, gab sich aber zugeknöpft, was Details betraf, die über das Geburtsdatum hinausgehen. Wurde er, wie in der Geburtsanzeige im *Pomona Progress-Bulletin* vermerkt, im Park Avenue Hospital geboren? Oder war es das Murphy Hospital, das er am 16. April 1976 in New Jersey auf der Bühne während des Intros zu einem Song namentlich erwähnte? Oder sollten wir aus Waits' regelmäßigen Hinweisen darauf, dass er in einem Taxi zur Welt kam, folgern, dass seine Eltern es nicht rechtzeitig zur Entbindungsstation schafften oder dass es bloß eine verdammt knappe Angelegenheit war?

Bleiben wir bei den nackten Fakten, lässt sich konstatieren, dass Thomas Alan Waits am 7. Dezember 1949 als Sohn von »Mr. und Mrs. J. Frank Waits« geboren wurde und dass sein Geburtsgewicht

bei gesunden 7,10 Pfund lag. »All they ever wanted was a showbiz child«, sollte er in »Eyeball Kid« über Zenora Bariella und Coriander Pyle singen, »so on the seventh of december, 1949, they got what they'd been wishing for …«

Zenora und Coriander waren Jesse Frank und Alma Waits. Frank, dessen Name sein Sohn Thomas später den Protagonisten von »Frank's Song« und »Frank's Wild Years« verleihen sollte, war schottisch-irischer Abstammung und stammte aus Sulphur Springs, Texas. Seine Familie war nach La Verne, Kalifornien, gezogen, wo er während der Dreißigerjahre in den Orangenplantagen arbeitete, bevor er im Zweiten Weltkrieg Rundfunktechniker wurde. »Er zog westwärts«, sagte Waits. »Wer damals ein Bronchialproblem hatte, dem sagte man: ›Los, zieh nach Kalifornien!‹ Alma Waits war ebenfalls Neu-Kalifornierin, hatte norwegische Wurzeln und war in Grant's Pass, Oregon, aufgewachsen.

Waits sollte später behaupten, er wäre »in einer Aprilnacht des Jahres 1949 im *Crossroads*-Motel in La Verne gezeugt worden, zwischen einer zerbrochenen Flasche Four Roses, einer glimmenden Lucky Strike, einem halben Thunfisch-Sandwich und dem Geruch von Old Spice, hinter den Bahngleisen.« Wenn dieses romanhafte Szenario auch nur halbwegs den Tatsachen entspricht, sagt es über Jesse Frank mehr aus als über Alma. Tom Waits' Vater, benannt nach den legendären Revolverhelden und Brüdern Jesse und Frank James, war ein Draufgänger – ein Trunkenbold, ein vagabundierender Romantiker und ein Liebhaber alter, sentimentaler mexikanischer Songs. »Er war ein wirklich tougher Kerl, immer ein Außenseiter«, sagte Waits 2004.

Alma war dagegen eine geradezu puritanische Fünfziger-Jahre-Hausfrau und eine regelmäßige Kirchgängerin noch dazu. »Toms Mom war eine sehr geradlinige Vorstadtmatrone«, sagt Bill Goodwin, Schlagzeuger auf Waits' *Nighthawks at the Diner*.

»Das erste Mal, dass ich Toms Mutter begegnete, war auch das erste Mal, dass ich hörte, wie Toms Stimme höher wurde«, sagt ein anderer von Waits' Schlagzeugern, Chip White. »Zu ihr war er nicht

schroff, so wie zu anderen. Es war eher ›Oh, hallo Mom, wie geht's dir?‹ – mit so ganz hoher Stimme.«

Es ist verführerisch, die miteinander ringenden Seiten von Toms Charakter in den Kontrasten der elterlichen Ehe begründet zu sehen. »Auf väterlicher Seite hatten wir all die Psychopathen und Alkoholiker«, sagte er, »und auf mütterlicher Seite die Prediger.« Sein ganzes Leben lang hat Waits auf die eine oder andere Art damit gehadert, die Impulsivität seines Vaters mit der Häuslichkeit seiner Mutter unter einen Hut zu bringen. Man muss sich diese Ehe so ähnlich vorstellen wie die von Nathan und Ruth Fisher aus der in L.A. spielenden Serie *Six Feet Under*: Dad als berüchtigten Bonvivant, Mom als pingelige Göttin von Heim und Herd.

»Tom und seine Schwestern waren sehr unabhängige, avantgardistisch angehauchte Leute, ziemlich ausgefallen«, sagt Bob LaBeau, Folksänger und früher Förderer von Waits. »Während seine Mutter eher dieser klassische June-Cleaver-Typ war. Sie war eine sehr adrette Dame, eine reizende und sympathische Person. Eine nette Frau. Ich glaube, sie schlugen alle mehr nach ihrem Vater.«

Dass Waits keine Brüder hatte, mit denen er spielen und sich messen konnte, erklärt vielleicht, dass er als Kind vergleichsweise einsam war. Es drängt sich die Vorstellung von Klein Tom auf, als einem ein wenig altklugen, introvertierten Spielplatzaußenseiter in diesem Fünfziger-Idyll der Eisenhower-Vorstädte. »Über den Rest seiner Kindheit schweigt er sich aus«, schrieb Dave Lewis 1979, »zwar erwähnt er, dass er in der Schule oft schikaniert wurde, weil er so dünn war und so ›komisch aussah‹, geht aber über alles Weitere mit ein paar flüchtigen Bemerkungen hinweg.« 1999 witzelte Waits, dass er sich Popeye zum Vorbild nahm, »Spinat aß, um stärker zu werden und die Schulhofschläger zu vermöbeln«.

Waits war schmächtig und ein wenig sonderlich, hatte wild vom Kopf abstehendes Haar und aufgrund seiner »Kniegelenkblockade« – wegen eines Längsrisses des Meniskus rastete sein Knie ständig ein – einen eigentümlichen Watschelgang. »Was für eine Art Kind ich war?«, sagte er einmal, von der Frage eindeutig ver-

unsichert. »Das kann ich gar nicht so genau sagen. Aber wissen Sie, ich mochte Züge und Pferde, Vögel und Kieselsteine, Radios und Fahrräder.« Vor nicht allzu langer Zeit behauptete er, er »wuchs im Autokino auf, wo er sich Filme ansah und Popcorn aus einer Papiertüte aß, bis er auf dem Rücksitz des Autos einschlief und von seinem Vater zu Bett gebracht wurde«.

Wenn Waits das tat, was wohl die meisten Vorstadt-Kids von L. A. in diesen unschuldigen Tagen taten – sich die Zeit mit Zeitungsaustragen, Dodgers-Spielen und Ladendiebstahl zu vertreiben oder einfach nur auf dem Parkplatz des Drugstores herumzuhängen und Baseballkarten zu tauschen –, bekommt man den Verdacht, dass er es schwerer als der Großteil seiner Altersgenossen hatte. Während Alma für ein gehöriges Maß an Sicherheit und Beständigkeit stand, war Frank eine eher komplexe Kreuzung aus Autorität und Nonkonformität. Einerseits unterrichtete er Spanisch an Schulen in Whittier, Pomona, La Verne und Montebello, andererseits war er ein unverbesserlicher Trinker und Stammgast in den örtlichen Bars. »Ich erinnere mich, dass mein Vater mich in Bars mitnahm, als ich sehr jung war«, sagte Waits 1979. »Ich weiß noch, dass ich wie Jungle Jim auf den Barhocker geklettert bin, bis ganz nach oben, wo ich dann neben meinem Dad thronte. Er konnte endlos dort sitzen und Geschichten erzählen.«

Frank Waits' Familie war ein seltsamer Verein. Zu den Besuchen im Haus ihrer Großeltern väterlicherseits, inmitten der Orangenhaine von La Verne, gehörten für Tom und seine Schwestern auch Begegnungen mit den Onkeln Vernon und Robert, die beide »schon sehr früh einen gewissen prägenden Einfluss auf mich hatten«. Onkel Robert war blind und spielte gelegentlich Orgel in einer nahe gelegenen Kirche der Pfingstgemeinde. Als besagte Kirche später abgerissen wurde, montierte Robert die Orgel ab und baute sie inmitten des Chaos seines zugemüllten Hauses wieder auf, so dass die Orgelpfeifen bis durch die Decke reichten. Vernon sprach mit einer tiefen, rauen Stimme, die sein Onkel, laut Waits, einer Hals-

Frank Waits und sein Sohn, *Santa Monica Civic Auditorium*, Oktober 1975. *(Andy Kent)*

operation in der Kindheit zu verdanken hatte. Angeblich hatten die Ärzte vergessen, Mullbinden und eine Schere aus der Wunde zu entfernen, bevor sie Vernon wieder zunähten. Jahre später hustete und würgte Vernon während eines Weihnachtsessens den Mull und die Schere wieder aus. »So bekam er seine Stimme. Und ich bekam meine, weil ich versuchte, genau so zu klingen wie er«, sagt Waits. »Als Kind habe ich den Klang meiner Stimme immer gehasst. Ich wollte lieber wie mein Onkel Vernon klingen, der eine kratzige, heisere Stimme hatte.«[5]

Viele Jahre später baute Waits seinen Onkel Vernon in die »Ce-

5 Es ist interessant, dass Waits sich nach *Swordfishtrombones* wieder auf diese frühesten Familienerinnerungen bezog, um gewisse Aspekte seines eigenen musikalischen Charakters zu erklären. Da liegt die Vermutung nahe, dass er unbewusst vermehrt seine eigenen tief verwurzelten Erfahrungen in den Vordergrund stellte, um die häufigen Anspielungen der Kritiker auf Avantgarde-Vorbilder wie Harry Partch und Captain Beefheart zu kontern. Ist es allzu kleinkariert von mir, darauf hinzuweisen, dass wir Old Reibeisen sicher schon wesentlich früher als auf dem 1976er-Album *Small Change*, gehört hätten, wenn Onkel Vernon tatsächlich, wie von Waits behauptet, *das* Vorbild für seine Gesangsstimme gewesen wäre?

metery Polka« ein, das dritte Stück auf dem 1985er-Album *Rain Dogs* und ein erster Verweis auf die familiengeschichtlichen Extravaganzen des Waits-Clans. Für Tom bot der Song die einmalige Gelegenheit, so viele seiner exzentrischen Verwandten wie nur möglich aufzufahren und sie am Grab wieder zusammenzuführen. »›Cemetery Polka‹ erzählt aus einer Perspektive über meine Familie, die einzunehmen mir nicht ganz leicht fiel und mit der ich, ehrlich gesagt, meine Schwierigkeiten habe«, erklärte er. »Es ist die Art, wie wir hinter dem Rücken des anderen über ihn sprechen: ›Du weißt doch, was Onkel Vernon passiert ist.‹ Diese Bosheiten, die niemand außerhalb der Familie jemals aussprechen würde.« Um Vernon herum scharte sich die eher fiktionalisierte Besetzung des Songs: Onkel Biltmore zum Beispiel oder Tante Mame, die verrückt wurde und »in the doorway of an old hotel« lebt.

La Verne stand für mehr als für die Wurzeln von Waits' erweiterter Familie. Es markierte den Beginn seiner frühen Liebe zum Landleben, die einmal *Bone Machine*, *Mule Variations* und *Real Gone* durchziehen sollte. Die Reise von Whittier zum Haus der Großmutter war damals eine lange Fahrt von der Vorstadt aufs Land, in deren Verlauf man immer wieder Bahnschienen überquerte, während die Landschaft sich langsam veränderte. »Wir warteten ständig darauf, dass Züge vorbeifuhren«, sagte er 2006. »Und welche Magie es für ein Kind hat, die Glocke zu hören – *ding ding* – und die vorbeifahrenden Wagen zu zählen. Wenn ich Pferde roch, wusste ich, dass wir die Stadt hinter uns ließen, … es war wie Parfüm für mich …« La Verne, inzwischen Wohnsitz der Hip-Hop-Ikone Snoop Dogg, war damals bloß eine lange Straße: der Foothill Boulevard, mit Orangenhainen drum herum und dem Pfeifen der Züge, das von den nahen Gleisen der Southern Pacific herüberwehte.

Almas Familie, die Johnsons, lebten in Nordkalifornien. Wenn der Sommer kam, besuchten Waits und seine Schwestern ihre Verwandten in Gridley und in Marysville, einem Städtchen, das 1977 auch in Waits »Burma Shave« auftaucht. Der Song wurde

von seiner Cousine Corinne inspiriert, die sich nichts sehnlicher wünschte, als endlich von dort wegzukommen. »Sie sagte immerzu: ›Scheiße, Mann, ich muss raus aus diesem bekackten Kaff‹«, erinnert sich Waits. »›Ich möchte nach L.A. ziehen.‹ Schließlich schaffte sie den Absprung. Am Abend des Abschlussballs stellte sie sich vor den *Foster's Freeze* und hielt den Daumen raus. Sie stieg zu einem Typen in den Wagen, irgend so einem Halbstarken, der sie die ganze Strecke bis nach L.A. mitnahm, wo sie dann schlussendlich einen Nervenzusammenbruch erlitt.«

Waits hegte glückliche Erinnerungen an seine Tante Evelyn und seinen Onkel Chalmer, die in Gridley Pflaumen und Pfirsiche anbauten – und deren einladende Küche er in dem Song »Pony« auf *Mule Variations* erwähnt. Er erinnerte sich auch daran, andere Verwandte besucht zu haben, die über Butte und Yuba County verstreut in den Städten Biggs, Oroville, Live Oak und Chico lebten.

Irgendwann zogen die Waits von ihrem Häuschen in der North Pickering Avenue in Whittier in einen Neubau an der Kentucky Avenue um. In »Frank's Wild Years« sang Tom über ihre »thoroughly modern kitchen« mit ihrem »self-cleaning oven« – die supermoderne Küche und ihren selbstreinigenden Backofen. Später kam die Straße noch einmal im Titel eines seiner emotionalsten Songs über die Kindheit zu Ehren. »Ich hatte ein kleines Baumhaus«, erzählte er 1981, als er »Kentucky Avenue« auf der Bühne ankündigte. »Dort habe ich meine erste Zigarette geraucht, da war ich etwa sieben … es war so aufregend. Ich habe sie nach dem Regen aus dem Rinnstein gefischt. Mein Dad rauchte Kents.«

Waits liebte es in einem großen Schaukelstuhl über den Wohnzimmerboden zu »reiten«. Das Vor- und Zurückschaukeln war eine Angewohnheit, die Waits auch als Erwachsener beibehielt, was gelegentlich zu Vergleichen mit dem repetitiven Wiegen des Oberkörpers bei Autisten führte. Waits selbst äußerte einmal die Möglichkeit, dass er periodisch unter autistischen Attacken litt – falls so etwas überhaupt möglich ist.

Er liebte es, sich in Bücher zu vertiefen. Im Alter von acht Jahren

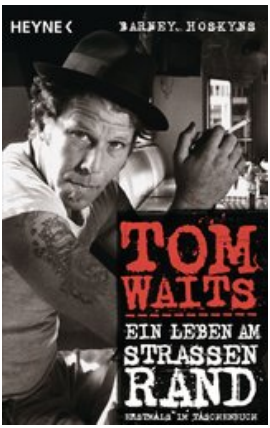
handelte seine Lieblingsgeschichte von einem Jungen und einem Pferd. Darin gab es eine etwas pikante Szene, in welcher der Junge mit einem Mädchen am Flussufer liegt, und »überall Bienen herumschwirren«. Aber seine Fantasie blühte auch ohne Geschichten. Zu Hause gab es ein paar Vorhänge, auf denen Wasserflecken waren, die Blättern und Kamelen glichen. »Ich sah meine eigenen Formen und Gestalten darin. Das tue ich heute noch. Wenn ich irgendein Muster betrachte, erkenne ich darin, sagen wir mal, Nasen oder sonst irgendwas.« Jahre später stellte Waits außerdem fest, dass er farbenblind ist. »Ich bringe Braun und Grün und Blau und Rot durcheinander«, erzählte er Elvis Costello. »Grün sieht wie Braun aus, Braun wie Grün, Violett wie Blau und Blau wie Violett.«

Eine überaus verstörende Kindheitserinnerung war auch ein extrem sensibilisiertes Gehör, unter dem Waits über Monate litt. Wenn er nachts im Bett lag, wurde das geringste Geräusch zu einem nahezu ohrenbetäubenden Dröhnen. »Ich konnte mit meiner Hand über das Laken streichen«, erinnert er sich, »und es klang wie ein vorbeifliegendes Flugzeug. Oder sehr lautes Sandpapier.« Diese Erfahrung war für Waits so beängstigend, dass er glaubte, er könne »geisteskrank« oder »emotional gestört« sein. In späteren Jahren las er davon, dass »gewisse künstlerisch begabte Menschen Phasen haben, in denen sie den Klang der Welt, die sie verstörte, verzerrt wahrnehmen«.

Mit neun hatte Waits sich bei den Nachbarn – von Mrs. Storm, deren Zwölf-Zoll-Flinte bedrohlich aus dem Küchenfenster ragte, mal abgesehen – einen Ruf als Junge erworben, der Katzen von Bäumen rettete. Und als der »kleine Nachbarschaftsmechaniker«, der Freunden wie Joey Navinski, der Posaune spielte, und Dickie Faulkner, dessen Nase immerzu tropfte, die Fahrräder reparierte. Von Mrs. Storm behauptete er später in »Kentucky Avenue«, dass sie einen mit dem Steakmesser niederstechen würde, sollte man es wagen, ihren Rasen zu betreten. Gastauftritte in dem Song hatten auch Joey, Dickie, Ronnie Arnold, Bobby Goodmanson, Eddie Grace' Auto (Ein Buick mit »four bulletholes in his side«, vier Ein-

HEYNE

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Barney Hoskyns

Tom Waits

Ein Leben am Straßenrand

Taschenbuch, Broschur, 704 Seiten, 11,8 x 18,7 cm
20 s/w Abbildungen
ISBN: 978-3-453-64057-3

Heyne

Erscheinungstermin: März 2013

Tom Waits war nie Mainstream und zählt doch zu den einflussreichsten Musikern der Welt, zu seinen Verehrern gehören so unterschiedliche Künstler wie Metallica und Bob Dylan. Akribisch wie niemand zuvor geht der Journalist Barney Hoskyns dem Phänomen Tom Waits auf den Grund.

Der Titel im Katalog