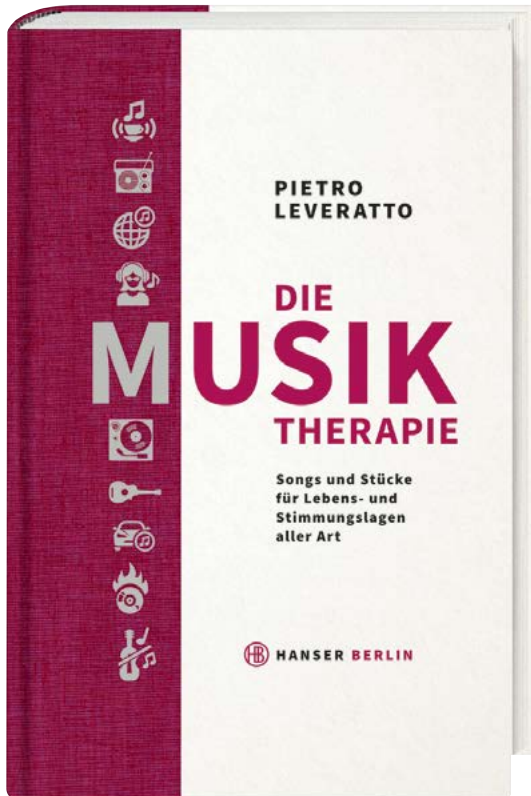


Leseprobe aus:

Pietro Leveratto
Die Musiktherapie



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf
www.hanser-literaturverlage.de

© Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag München 2015

 HANSER BERLIN



Pietro Leveratto

DIE MUSIK THERAPIE

Songs und Stücke
für Lebens- und Stimmungslagen
aller Art

Unter Mitarbeit
von Alexander Weber

Aus dem Italienischen
von Judith Elze

Hanser Berlin

Die italienische Originalausgabe erschien 2014
unter dem Titel *Con musica. Note e storie per la vita quotidiana*
bei Sellerio editore, Palermo.

Der Verlag dankt Jorinde Schulz für ihre Mitarbeit.

I 2 3 4 5 19 18 17 16 15

ISBN 978-3-446-24948-6

© 2014 Sellerio Editore, Palermo

Unter Mitarbeit von Alexander Weber

Alle Rechte der deutschen Ausgabe

© Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag München 2015

Umschlag: Peter-Andreas Hassiepen, München

Motiv: © Elena_Geurkova/Thinkstock

Satz: Greiner & Reichel, Köln

Druck und Bindung: Friedrich Pustet, Regensburg

Printed in Germany



MIX
Papier aus verantwortungsvollen Quellen
FSC® C014889

FÜR EDOARDO UND LORENZO

INHALT

Lebens- und Stimmungslagen von A bis Z	9
Stichwortverzeichnis	389
Verzeichnis der Playlists	393
Personen- und Werkregister	394
Autoren und Übersetzerin	416

ABNEHMEN WOLLEN

- ▶ *Diät; eine machen*

AGGRESSION

- ▶ *Aggression beim Autofahren*
- ▶ *Dampf ablassen*
- ▶ *Wut*

AGGRESSION BEIM AUTOFAHREN

»He, du Pfeife, nie was von Rechtsvorlinks gehört?« Jeder kennt es: Mann und auch so manche Frau neigt dazu, im Straßenverkehr die letzten paar Tausend Jahre Zivilisationsgeschichte zu vergessen und zum grunzenden, geifernden Neandertaler zu regredieren. Womit man den Urmenschen womöglich unrecht tut. Die richtige Musik kann hier Wunder wirken: Eine 2012 veröffentlichte Studie der Universität Eindhoven bewies unlängst den positiven und aggressionsmindernden Effekt von Musik beim Autofahren. Wer also auf der Straße gern die Sau rauslässt, braucht Stücke, die ihn wieder erden und auf den rechten Pfad der Gleichmut, universellen Liebe und Vergebung zurückführen. Etwa diese:

Die Fantastischen Vier | *Tag am Meer*
 Erik Satie | *Gymnopédie No. 1*
 De Phazz | *Something Special*
 Alexi Murdoch | *All My Days*
 La Monte Young | *The Second Dream of the High Tension*
 Line Stepdown Transformer From the Four Dreams of Chin
 Enya | *Watermark*
 All Saints | *Pure Shores*
 Wolfgang Amadeus Mozart | *Canzonetta sull'aria*
 Damien Rice | *Cannonball*
 George Harrison | *Om Hare Om (Gopala Krishna)*

- ▶ *Dampf ablassen*
- ▶ *Fluchen, pathologisches*
- ▶ *Schlechte Laune*
- ▶ *Wut*

AGORAPHOBIE

Jemma Pixie Hixon lächelt uns aus ihrem Fenster in YouTube zu. Sie sieht kaum älter aus als zwanzig und ist gekleidet und geschminkt wie jedes andere, halbwegs attraktive Mädchen ihres Alters. Ihr Benehmen ist leicht affektiert (offensichtlich hat sie eine noch jüngere Zielgruppe im Blick), die hübsch arrangierten Popsongs singt sie mit sauber intonierter Stimme. Und was jeder wissen soll: Alle Vokalpartien samt Chören stammen von ihr.

Sie ist in England geboren, hat aber den Höhepunkt ihres Erfolgs in China erlangt, wo ihr Song *Love the Way You Lie* über fünf Millionen Mal angeklickt wurde.

In China ist sie nie gewesen, und vermutlich wird sie auch nie hinkommen, denn aufgrund einer schweren Agoraphobie verlässt Jemma schon seit Jahren nicht einmal mehr das Haus.

Dabei ist ein Agoraphobiker heute objektiv besser dran als noch vor fünfzig Jahren. Telefon, Radio, Fernsehen und zuletzt der Einzug des Internets in unsere Wohnungen ermöglichen es dem Unglücklichen, der schon allein beim Überschreiten der eigenen Türschwelle in Panik gerät, in der Welt präsent zu sein und sie im Schutz der vertrauten vier Wände zu empfangen. Trotzdem bleibt der Agoraphobiker jemand, der in echten Schwierigkeiten steckt: Er wird nie ein normales Leben führen können, ungewollt ist er zur ► *Einsamkeit* verdammt.

Als Mittel gegen diese Störung empfehle ich eine Reise in drei Etappen, die alle in der Musik des 20. Jahrhunderts zu verorten sind.

1940: Das Fernsehen war noch ganz jung und John Cage knapp dreißig Jahre alt. Der Komponist stammte aus Kalifornien, aus einer Familie des intellektuellen Bürgertums (der Vater war Erfinder, die Mutter Reporterin). Nun lebte er in New York, komponierte Ballettmusik und war ansonsten vor allem in der avantgardistischen Künstlerszene von Big Apple aktiv. Obwohl seine musikalischen Studien höchst unorthodox verlaufen waren, hatte er sich doch seine Lehrer (darunter Henry Cowell und Arnold Schönberg) gut zu wählen gewusst. Zudem hatte er für die Fragen, die sich ihm sukzessive auf dem Notenpapier stellten, einen sehr amerikanischen Pragmatismus entwickelt.

John Cage
Living Room Music

Zur Aufführung von *Living Room Music* werden insgesamt vier Ausführende benötigt. Der zweite Satz ist für eine Solostimme, der dritte besteht aus einer Melodie, die von irgendeinem Instrument gespielt werden soll. Im ersten und vierten Satz dagegen sind in ungeordneter Reihenfolge folgende Instrumente gefragt: Zeitschriften und Zeitungen, ein Tisch, ein großes Buch, der Fußboden, die Wand, die Tür eines Raumes.

Die Partitur gibt den Ausführenden mit absoluter Exaktheit die Rhythmen vor.

Der Agoraphobiker wird zweifellos nur schon vom Anhören dieses Stückes profitieren können (besser noch wäre die Ausführung, die

zumindest in den hier angesprochenen Sätzen nicht allzu schwierig ist). Das eigene Esszimmer könnte, in ein Theater verwandelt, die Lust wecken, das Haus zu verlassen und ein Konzerthaus aufzusuchen, das naturgemäß zwar weitaus weniger intim und sicher, immerhin ja aber auch ein geschlossener Raum ist.

Morton Feldman
Rothko Chapel

Dominique Isaline Zelia Henriette Clarisse Schlumberger ist die Protagonistin einer jener außergewöhnlichen Geschichten, die sich nur im Europa des vergangenen Jahrhunderts ereignen konnten.

Der Vater Conrad war Professor für Physik an der École de Mines in Paris. In den frühen zwanziger Jahren erfand er zusammen mit seinem Bruder Marcel, der Ingenieur war, ein zur damaligen Zeit unerhört innovatives System zum Prospektieren der Metalle und Gase, die sich unter der Erdoberfläche befinden.

Nach der Gründung einer eigenen Gesellschaft bereisten die Brüder die ganze Welt. Sie verdienten gut, ohne dabei ihre Berufung – die Forschung – je zu vernachlässigen. Die Europäische Geophysikalische Gesellschaft lobte später einen nach ihnen benannten Preis aus.

Conrads Tochter Dominique absolviert ein Mathematikstudium, interessiert sich dann jedoch mehr für das Kino. Bei den Dreharbeiten zum *Blauen Engel* finden wir sie in Berlin als Regieassistentin von Joseph von Sternberg wieder. 1930 begegnet sie dem Bankier Jean de Ménil und heiratet ihn. Während der Besatzung von Paris durch die Nazis emigriert die Familie in die USA, wo Vater und Onkel ihre Gesellschaft weiterführen (mit Sitz natürlich in Texas, denn sie prospektieren vor allem Erdöl). Dominique und Jean, der jetzt John heißt, beginnen dagegen hier in Amerika, moderne Kunst zu sammeln. Ein Unterfangen, das schließlich in eine außergewöhnliche Sammlung von etwa 17 000 Werken mündet, darunter Bilder, Skulpturen, Fotografien und Objekte verschiedenster Art.

Beide werden zeit ihres Lebens von einem starken sozialen und ethischen Engagement getragen sein und mit wichtigen Vertretern

im Kampf für die Integration und die Anerkennung der Bürgerrechte zusammenarbeiten. Sie werden die ersten rassenübergreifenden Kunstausstellungen in den Vereinigten Staaten fördern und auch außerhalb ihrer Wahlheimat die Stimme erheben.

1964 beauftragen sie den Maler Mark Rothko, eine Kapelle auszugestalten, die in Houston errichtet werden soll. Obgleich die de Ménils strenggläubige Katholiken sind, wird das Gebäude nicht konfessionell ausgerichtet. Es soll jedem – egal ob Atheist oder welcher Glaubenszugehörigkeit auch immer – Raum für Meditation, Gebet oder Kontemplation bieten.

Der Bau zieht sich ewig hin und wird tatsächlich erst 1971 abgeschlossen sein, wenige Monate nachdem sich Rothko aufgrund einer langen, schweren Depression das Leben genommen hat. Seine Bilder hat er dort nicht mehr erlebt.

Zur Einweihung der Rothko Chapel wird Morton Feldman mit der Komposition eines Stückes beauftragt.

Morton Feldman ist fast zwei Meter groß und korpulent, er schaut mit durchdringendem Blick durch seine dicken Brillengläser. Mit seiner Musik hat er schon immer eine sehr enge Verbindung zu den bildenden Künsten gepflegt, und er ist zudem ein guter Freund des verstorbenen Malers gewesen, der zwanzig Jahre älter war als er. Feldman hat einen äußerst schlechten Charakter, Sinn für beißenden Humor, ist komplett unreligiös und scheinbar über jeden Verdacht des Mystizismus erhaben.

Wie fast alle Komponisten seiner Generation schreibt er seine Musik in einer Zeit, die von der Schmeichelei der Aleatorik bis hin zur Strenge des Strukturalismus so ziemlich alles erlaubt. Für Letzteren ist Feldman zwar viel zu sehr Freigeist, er will die Klangmaterie aber doch um einiges strenger kontrollieren, als es ihm die auf reinen Formeln basierende und dann nach dem Zufallsprinzip zusammengestellte, stochastische Musik ermöglicht hätte. Daher findet er einen ganz eigenen Weg in der Musik des letzten Jahrhunderts. Wenn man seinen Kompositionen lauscht, hat man mitunter den Eindruck, die Musik sei überhaupt seine Erfindung, als habe er als

Erster die Idee gehabt, Klänge zu denken, in eine Form zu bringen und schließlich von einem eigens für diesen Zweck erfundenen Instrument erklingen zu lassen.

Das Werk, um das es hier geht, ist für eine kleine Besetzung geschrieben: Flöte, Celesta, einen gemischten Chor, Schlagzeug und Viola. Die Lautstärke reicht von einem kaum hörbaren Pianissimo bis zu Momenten großer Aufgeregtheit, wobei die Nähe zur Stille deutlich überwiegt. Eine rhythmische Struktur ist nur dann auszumachen, wenn es gelingt, beim Zuhören einen ausreichend langen Bogen zu erfassen (ähnlich wie beim Lauschen japanischer Gagaku-Musik). Es ist ein Organismus, der aus leerem Raum zu bestehen scheint und zugleich schillernd pulsiert. Feldmans zarte Klänge haben Körper und Gewicht, sie sind wie ein Wunder, das uns zwingt, unsere Vorstellungen von moderner Musik neu zu überdenken. Als wäre das noch nicht genug, setzt am Ende des Stückes, das etwa zwanzig Minuten dauert, die Celesta mit einem gleichmäßigen, fast schnellen Rhythmus ein, über dem die Viola nun eine jüdische Melodie von transzendenter Schönheit erklingen lässt. Es ist die reinste Epiphanie: Die Tür des Hauses, in dem wir gefangen waren, öffnet sich zur äußeren Welt.

Karlheinz Stockhausen
Sirius

Am 22. August 1928 verlässt Karlheinz Stockhausen den Stern Sirius und fällt in Nordrhein-Westfalen auf die Erde nieder. Beinahe gleichzeitig mit dem Nationalsozialismus geboren, erlebt er eine unglückliche Kindheit, denn die Mutter stirbt nach der Geburt des kleinen Bruders. Sie landete im Irrenhaus und fiel vermutlich der Euthanasie zum Opfer, die die Nazis bei Geisteskranken anwandten. Der Vater heiratet zwar kurz darauf wieder, die schwierige Beziehung zu ihm und seiner Stiefmutter verschlagen Karlheinz jedoch bald ins Internat, wo er seine Jugend verbringen wird. Im Zweiten Weltkrieg fällt der Vater an der Front. Später studiert Karlheinz Schulmusik, Philosophie und Musikwissenschaften und geht 1950 in Frank Martins Kompositions-klasse in Köln.

Der Rest ist Geschichte. Sein Werk ist unverzichtbar für alle, die – nicht nur im spirituell angehauchten Bereich der sogenannten modernen Musik – eine Ahnung von der Musik des 20. Jahrhunderts bekommen wollen. Auf dem Cover der *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* finden Sie oben links Stockhausen zwischen Lenny Bruce und W. C. Fields. Miles Davis zitiert in seiner Autobiographie einige der Werke von Stockhausen als notwendige Voraussetzung für die Musiksprache, die er selbst gegen Ende der siebziger Jahre fand.

Als besessener Experimentator und Visionär macht Stockhausen sich alle nur denkbaren Notations- und Ausarbeitungstechniken des musikalischen Klanges zu eigen und erfindet mit unerschöpflicher Kreativität ununterbrochen neue, unerhörte Möglichkeiten. In die von ihm komponierte – nein, im wahrsten Sinne erschaffene – Musik fließen die klassische indische Tradition ebenso ein wie der Jazz der Avantgarde, die orthodoxen seriellen Techniken und die extremeren Erfahrungen der Aleatorik. Und natürlich die ganze elektronische Technologie, angefangen von den frühesten Arbeiten, die auf Magnetband aufgezeichnet sind, bis hin zur Verwendung des Computers und zu ausgefeiltesten Praktiken der Klangreproduktion. Er wird Stücke schreiben für Mikrofon, für Klavier und Gong, Werke mit Partituren, die frei zu interpretieren sind. Er wird die Ausführenden (oft seine Kinder, allesamt Musiker) zwingen, in der Luft aufgehängt zu spielen. Er wird ein Stück für Streichquartett und Hubschrauber komponieren. Er wird einfache diatonische Melodien singen lassen oder instrumentale Passagen von einer technischen Komplexität ausführen lassen, die bis dahin unvorstellbar gewesen war – egal, ob vier Orchester gleichzeitig oder ein Instrumentalist allein gefordert sind.

Die letzten Jahrzehnte seines Lebens wird er damit beschäftigt sein, eine Art Klanguniversum zu errichten, eine Kosmogonie, im Vergleich zu der Wagners *Ring* wie ein kurzes Intermezzo wirkt. *Licht, Die sieben Tage der Woche* hat eine Dauer von etwa dreißig Stunden. Konzipiert als Zyklus, der in sieben Tage aufgeteilt ist, lässt Stock-

hausen seine gesamte musikalische und menschliche Erfahrung in diese überdimensionale Kathedrale einfließen. Die Oper handelt vom Kampf zwischen Luzifer und dem Erzengel Michael (aber ganz so einfach ist es natürlich nicht).

Die technischen Anforderungen an die Darstellung fast aller Einzelteile von *Licht* sind außerordentlich hoch. Dutzende von Musikern, darunter Solisten, Orchester und Chor (der *Montag* erfordert sogar einen sechzigköpfigen Knabenchor), werden von einem riesigen technischen Arsenal dirigiert, das aus Dutzenden Lautsprechern, Mischpulten, Verstärkern, Computern und Videoterminals besteht.

Bereits gegen Ende der fünfziger Jahre ist Stockhausen zu einer modularen Auffassung von Musik gelangt, bei der sich aus einem Werk beachtlicher Größe auch kleine Teile herauslösen lassen. Diese wiederum sind in der Lage, sich selbständig zu vermehren und doch eine organische Verbindung zum Ausgangsmaterial beizubehalten, sei es auch nur durch eine Melodie. Auf diese Weise sind alle seine Kompositionen miteinander verwoben und zugleich eigenständig. Also ganz ähnlich wie wir im wahren Leben.

Mit der Komposition von *Sirius* (das zwar nicht zur *Licht*-Woche gehört, in gewisser Weise aber schon darauf hinweist) beginnt Stockhausen 1975, zwei Jahre später stellt er das Werk fertig. Das lange Stück (es dauert 96 Minuten) ist für Bass, Trompete, Sopran und ein ganzes Füllhorn an elektronischen Klängen konzipiert. Entsprechend der modularen Auffassung, von der gerade die Rede war, lässt sich das Stück auseinandernehmen und in anderen Formen, zum Beispiel auch rein elektronisch, aufführen. Der zentrale Teil ist den Jahreszeiten gewidmet und in vier Sätze untergliedert, die je nach der Jahreszeit, in der die Aufführung stattfindet, die Reihenfolge wechseln. Zudem nimmt Stockhausen einen Teil des melodischen Materials aus den Themen des Tierkreises, die er bereits vorher in anderen Kompositionen ausgearbeitet und verwendet hatte und auch in *Licht* wiederaufnehmen wird.

Zu kompliziert? Nicht komplizierter als der Bau eines Raumschiffs,

und dabei geht die Reise noch viel weiter. Der Komponist hatte schließlich behauptet, er sei auf dem Stern Sirius beheimatet, wohin er 2007 zurückkehren werde.

Merkwürdig (oder vielleicht gerade nicht), dass Stockhausen einen Großteil seines Lebens in Kürten verbracht hat, einem kleinen Dorf in der Nähe von Köln, in einem Studiohaus, das er sich im Wald nach genauen Vorgaben hatte bauen lassen. Und zwar nur etwa sechzig Kilometer von seiner Geburtsstadt entfernt, dem Schauplatz seiner unglücklichen Kindheit.

Wenn du Sirius schon nicht leibhaftig erleben kannst, musst du dir eben anders zu helfen wissen.

- ▶ *Bett; es nicht verlassen können*
- ▶ *Klaustrophobie*

ALKOHOLPROBLEME

Musik und Alkohol sind bekanntlich ebenso eng miteinander verquickt wie Musik und Drogen (▶ *Drogenprobleme*). Und das gilt für Konsumenten wie für Künstler: Der Klassikhörer kippt sich einen edlen Roten hinter die Binde, der Metal-Fan in Wacken literweise Bier, Beethoven hat wie ein Loch und Satie sich gar zu Tode gesoffen. Billie Holiday starb an Leberzirrhose und Joe Cocker (der immerhin siebzig wurde) soll man zu seinen Hochzeiten beim Singen am Mikrofonständer festgebunden haben, damit er nicht umfiel.

Der Weg der Popgeschichte ist mit mehr Schnapsleichen gepflastert, als man zu nennen in der Lage wäre. Dennoch ist kaum eine andere Kunstform so von Säufferromantik durchdrungen wie die Musik, und nicht selten streiten sich die Experten darüber, ob die Künstlerin oder der Künstler denn überhaupt in der Lage gewesen wäre, diesen einen Song oder jene Sinfonie zu verfassen, wenn er oder sie zum Zeitpunkt des Musenkusses nicht so beschickert

gewesen wäre. Das ist natürlich müßig und therapeutisch wenig zielführend.

Amy Winehouse
Rehab | Falls Sie also das Gefühl beschleicht, dass die abendliche Flasche Wein oder Bier Sie mehr im Griff hat als andersherum, dann empfehlen wir zunächst einige abschreckende Beispiele: Legen Sie etwa die tolle Neo-Soulnummer *Rehab* von Amy Winehouse auf. Die britische Sängerin mit der einzigartigen Stimme hatte es mit Mitte zwanzig zum Megastar geschafft, galt als moderne Inkarnation der großen Souldiven und hätte uns allen noch weitere phantastische Alben wie *Frank* und *Back to Black* geschenkt – wenn sie nur ihren Alkoholismus und ihre Drogensucht einigermaßen unter Kontrolle bekommen hätte. Da sie es jedoch standhaft ablehnte, auf Entzug zu gehen, starb sie im Juli 2011 an einer Alkoholvergiftung – in ihrem Blut fanden sich stolze 4,16 Promille. Lauschen Sie noch einmal dieser ebenso brillanten wie verhängnisvollen Therapieverweigerung, flüstern Sie leise »schade, schade, schade« vor sich hin und vergießen Sie eine Träne.

Shane MacGowan
Fairytale of New York | Ähnlich kathartisch wirken womöglich Aufnahmen des irischen Paradesäufers und (zurzeit wieder) Pogues-Sängers Shane MacGowan – vor allem das wundervolle Weihnachtslied *Fairytale of New York*. Schauen Sie sich dazu eines der sturzbetrunkenen, zahnlosen und zutiefst entwürdigenden Interviews aus den frühen Nullerjahren an, das Ihnen vor Augen führen wird, was das Trinken aus einem hochtalentierten Musiker machen kann: eine Art singendes Gemüse, das kaum in der Lage ist, einen einzigen klaren Satz zu formulieren. Obwohl MacGowan wie durch ein Wunder noch unter uns weilt, werden Sie keinerlei Drang verspüren, ihrem musikalischen Idol nachzueifern.

Tom Waits
The Piano Has Been Drinking (Not Me) | Eine etwas andere Kur bietet der große Tom Waits an – ein Künstler, der in seiner gefühlt hundertjährigen Karriere zu seinen Rühreiern und Würstchen auch schon allerhand Hochprozentigeres zu sich genommen hat. Vor allem Waits' gefühlvoll gebellte Jazzballaden aus den siebziger Jahren werden Sie völlig nüchtern in jene wunderbar hellsichtige

Melancholie versetzen, die man sich normalerweise nur anzuschern kann. Beginnen Sie mit dem hochkomischen *The Piano Has Been Drinking (Not Me)* von 1976, in dem Waits dem Tasteninstrument die Schuld für seinen derangierten Zustand in die Schuhe schiebt. Das kunstvoll gelallte Stück breitet dabei das skurrile Panorama eines missglückten Auftritts in einer abgewrackten Kaschemme aus: Waits' Wahrnehmung ist derart vernebelt, dass er das Münztelefon mit dem Zigarettenautomaten verwechselt und obendrein das Gefühl hegt, alle Gegenstände des Raumes hätten sich gegen ihn verschworen. Zudem ist der Klavierstimmer schwerhörig (► *Schwerhörigkeit*), der Besitzer hat den IQ eines Zaunpfostens, und die Kellnerin ist »selbst mit einem Geigerzähler« nicht zu finden. Auf die Idee, dass das alles am eigenen Suff liegen könnte, kommt er freilich nicht: Betrunkener ist allein das Piano. Aber ähnliche Ausreden kennen Sie sicher selbst zur Genüge ...

Und wem dieser Song zu klamaukig ist, kann immer noch auf Waits' berühmteste Ballade überhaupt zurückgreifen: *Tom Trauberts Blues (Four Sheets to the Wind in Copenhagen)*. Nein, der Song heißt trotz seines weltbekannten Refrains nicht »Waltzing Matilda«, und er stammt auch nicht von Rod Stewart, der sich leider einmal daran vergriffen hat. Besoffen und leidend, zieht Waits' Alter Ego Tom Traubert hier durch eine fremde Stadt, und es gibt wohl kaum ein Lied, in dem alkoholisierte Melancholie, tiefe ► *Sehnsucht* und ► *Einsamkeit* sich besser zu einem musikalischen Meisterwerk verbinden. Waits verarbeitete in dem Stück die Erfahrung seiner ersten Europatournee 1976, auf der er betrunken und allein durch das Rotlichtviertel von Kopenhagen marschierte. Trotz des Zitats im Refrain hat der Song so gar nichts mit der fröhlichen australischen Volksweise »Waltzing Matilda« gemein: Seine Mathilda ist von einer dänischen Violinistin namens Mathilde inspiriert, die ihm damals die Stadt gezeigt und den einsamen Amerikaner an einem feuchtfröhlichen Abend zum Walzertanzen ausgeführt hatte. In dem Song trauert Waits dieser geselligen Nacht nach, in der er wohl etwas über die

Tom Waits
Tom Trauberts Blues
(Four Sheets to the Wind
in Copenhagen)

Stränge geschlagen hat. Jahre später drückte es Waits einmal so aus: »Das Stück handelt davon, wie es ist, sich in einem fremden Land zu übergeben.« Hier noch ein paar weitere therapeutische Songs bei Alkoholproblemen:

Abwärts | *Alkohol*

Oasis | *Cigarettes and Alcohol*

Dead Kennedys | *Too Drunk to Fuck*

Tracy Chapman | *Fast Car*

AC/DC | *Have a Drink on Me*

Elliot Smith | *Between the Bars*

Marius Müller-Westernhagen | *Johnny Walker*

Hank Williams | *There's a Tear in My Beer*

The Doors | *Alabama Song (Whisky Bar)*

Kanye West | *Hold My Liquor*

- ▶ *Drogenprobleme*
- ▶ *High and down*
- ▶ *Kater*

ALTERN, IN WÜRDE

Musikwissenschaftler lieben es sehr, die Produktion der Musiker in genau unterschiedene und definierte Schaffensperioden einzuteilen. In manchen Fällen haben sie leichtes Spiel: Da gibt es Beethovens drei Stile, Bob Dylan vor und nach *Bringing It All Back Home*, die hitzige Jungle-Band-Zeit des jungen Duke Ellington, der dann zum Komponisten gegliederter sinfonischer Dichtungen in Jazz-Version mutiert, um nur ein paar Gemeinplätze zu nennen. Und dann gibt es so eine Art biographischer Zufälle – etwa ein langes Leben wie das von Richard Strauss oder die russische, dann neoklassische und schließlich serielle Phase von Strawinsky, den Verdi des

Oberto, den er 1839 komponierte, bis zum *Falstaff* aus dem Jahr 1893. Im Laufe der Jahre hat sich die Musik dieser Komponisten zum Teil so stark verändert, dass wir Zuhörer zu Zeugen einer glücklichen Widersprüchlichkeit werden. Aber wie könnte das auch anders sein, wenn sich die Schaffenszeit eines Künstlers über Dutzende von Lebens- und Arbeitsjahren erstreckt.

Die vielen Musiker, die zu kurz gelebt haben, um auch nur einen zweiten Stil entwickeln zu können, wie Jimi Hendrix und Charlie Parker, Franz Schubert und Kurt Cobain, lassen wir hier besser mal außen vor.

Wer den Göttern lieb ist, kann natürlich auch mal lange leben. Hauptsache, er passt ein bisschen auf und hat sich am besten auch noch einen guten genetischen Code ausgesucht. Wer Glück hat, wird aber auch den tatsächlichen Gegebenheiten zum Trotz alt – es brauchen nur der gute Wille und die bildliche Darstellung mitzuspielen. Nehmen wir zum Beispiel Johannes Brahms. Selbst wenn wir ihn uns als Zwanzigjährigen vorstellen wollen, wird vor unserem inneren Auge immer das am meisten verbreitete Bild von ihm erscheinen: eine Art Daguerreotypie, auf der er als alter Herr mit schneeweißem Bart abgebildet ist. Dabei ist Brahms im Alter von gerade mal 63 Jahren gestorben, also nach heutigem Maßstab alles andere als überaltert.

Aber gehen wir ruhig einmal davon aus, dass es nicht besonders erstrebenswert ist, alt zu werden, und dass Alter noch etwas ganz anderes bedeutete, als Jacques

Jacques Brel
Les vieux

Brel in den frühen 1960er Jahren das Lied *Les vieux* schrieb. Darin behauptet Brel immerhin hellstichtig, dass, wenn man allzu lange lebt, selbst eine Stadt wie Paris etwas Provinzielles bekommt. Trotzdem gebührt dem Text insgesamt ein ordentliches »Du kannst mich mal« von Seiten der Grauen Panther, wenn sie mit über siebzig Jahren fröhlich mit dem Rad herumfahren, noch einmal zur Uni gehen, sich verlieben und auf die Konzerte der inzwischen gleichaltrigen Rocker begeben.

Alt geworden ist es schließlich vor allem selbst, das Lied über die Alten. Legen wir also jetzt ein wenig Musik für flotte Achtzigjährige auf.

Pete Seeger <i>We Shall Overcome</i>	Am 11. März 2013 erschien die neue Platte <i>We Shall Overcome</i> von Pete Seeger. Leider starb er nur wenige Monate später.
---	---

Um die Wahrheit zu sagen, ist es eigentlich keine Platte. Es handelt sich eher um ein Audio-Irgendwas, auf dem Seeger erzählt, was er gemacht hat und welchen Menschen er begegnet ist. Vielleicht wäre es auch ein bisschen viel verlangt gewesen, jetzt noch Gesang von ihm zu erwarten, denn er war schließlich gerade 95 geworden. Auf seinem Banjo hatte er *This Machine Surrounds Hate* komponiert. Er war Folk-Singer, mit Woody Guthrie befreundet, Bob Dylans Mentor und brachte Joan Baez *We Shall Overcome* bei. Er war Dichter und Erzähler, politischer – ausdrücklich marxistischer – Aktivist (was in den USA durchaus persönliche Risiken mit sich brachte) und schon Umweltschützer, bevor es dieses Wort überhaupt gab. Seeger hat sein langes Leben auf der Seite der Guten verbracht und auf Friedensmärschen in der ersten Reihe für die soziale Gerechtigkeit gesungen und gekämpft. Den Rebellionsgeist der Jugendbewegungen in den sechziger Jahren mochte er nicht besonders, wie man seinem Lied *Be Kind to Your Parents* entnehmen kann. In den letzten Lebensjahren widmete er sich vor allem Umweltfragen. Er war ein aufrechter Mann, und die Götter haben es ihm mit einem langen Leben vergolten.

Little Richard <i>Lucille</i>	Doch auch der Teufel kann ein Wunderwerk vollbringen, wenn er jemanden gut leiden kann. Die Rede ist von Little Richard. Sein <i>Long Tall Sally</i> war das erste Lied, das Paul McCartney live sang. David Bowie erklärte, bei Richards Version von <i>Tutti Frutti</i> habe er Gott vor sich stehen gesehen. In einer der ersten Bands dieses Musikers spielte ein Junge aus Seattle namens Jimi Hendrix die Gitarre.
----------------------------------	--

Während seiner Konzerte überwand er die Begrenzungen der Rassengesetze. Sogar in den Südstaaten mischten sich die weißen und die schwarzen Jungs, und der Rock 'n' Roll wurde zu dem Ort, an dem man frei, gleich und absolut sexy sein konnte, egal, welche Regeln das System vorgab. Mit seinen geschminkten Augen und den Kleidern einer Drag Queen sprang er das Klavier an, als wollte er es vergewaltigen, und sang mit einer Stimme, wie man sie noch nie gehört hatte.

Richard Penniman ist ein Schwarzer, er nimmt Drogen und trägt seine Bisexualität offen zur Schau (in den fünfziger Jahren wird er wegen obszöner Handlungen in der Öffentlichkeit zu drei Jahren Haft verurteilt, und das wird nicht das einzige Mal sein). Am Ende des Jahrzehnts heiratet er. Er konvertiert und wird Prediger irgendeiner fundamentalistischen christlichen Sekte. Doch kehrt er sehr schnell zum Kokain und den bisexuellen Orgien zurück, wird erneut verhaftet, weil er in einem öffentlichen Bad in Kalifornien Männer beobachtet hat. Wenig später wird sein Neffe umgebracht, den er wie einen Sohn geliebt hat. Und ein guter Freund – der Musiker und Producer Larry Williams – bedroht ihn wegen einer Drogenschuld mit der Pistole.

Ein Leben, wie es kaum wilder geht.

Im Alter wird Little Richard, geläutert, erneut als Christ vor Massen von Gläubigen predigen. Scheinbar hat er mit seinen Dämonen Frieden geschlossen. Oder ist er der Unruhestifterei nur einfach müde geworden?

Jedenfalls ist er ein echter Revolutionär und für die Geschichte der Musik so wichtig wie kaum sonst jemand seiner Generation. Little Richard ist Jahrgang 1932 und hat erst vor kurzem mit seinen Konzertaktivitäten und Live-Auftritten aufgehört. Man muss also kein Unschuldslamm sein, um lange zu leben.

- ▶ *Haarausfall*
- ▶ *Schwerhörigkeit*
- ▶ *Tod, Angst vor dem*

ANDERS SEIN

Sie fühlen sich missverstanden, unterschätzt und wurden schon beim Schulsport immer als Letzte/r in eine Mannschaft gewählt? Sie hatten seit jeher das Gefühl, anders zu sein als die anderen kleinen Fische, egal, wie sehr Sie sich bemüht haben, mit dem Strom zu schwimmen?

Dann befinden Sie sich in guter Gesellschaft – die Geschichte der Musik ist die Geschichte der Außenseiter, Freaks und Loser. Wie kaum eine andere Kunst vermag sie es, Emotionen des Ausgegrenztseins zu transportieren und sie durch tiefe Empathie zu lindern. Das gilt besonders für die Popmusik, die ihre Hörer ja bereits in der Pubertät abholt – einer Zeit, in der Gruppenzugehörigkeit alles ist und einem obendrein der eigene Körper zunehmend fremd wird. Hier hilft nur die Flucht nach vorn.

Radiohead
Creep | Nirgendwo ist die eigene gefühlte Monstrosität so schmachtend, rau und innig besungen worden wie im Radiohead-Song *Creep* (► *Gitarre spielen wollen*). Die Debütsingle der epochalen Band aus Oxfordshire war bei ihrer Veröffentlichung 1992 noch ein völliger Flop. Sie wurde von der BBC sogar aus dem Radioprogramm verbannt, weil man das Lied zu deprimierend fand. Doch dann mauserte sich der Song über den Umweg einer israelischen Radiostation zum modernen Indie-Klassiker. *Creep* erzählt von einem Mann, der sich für so missgestaltet hält, dass es ihm unmöglich erscheint, seine Angebetete, die er für »fucking special« hält, anzusprechen oder ihr auch nur in die Augen zu sehen. Die Selbstgeißelung gipfelt im Refrain, in dem er sich als Widerling, als Spinner beschreibt – wobei das Stück genau die richtige Mischung aus Gefühl und Härte enthält, um jeglichen Kitschverdacht auszuräumen. Vor allem das ultraverzerrte Kettensägenriff, das im Refrain ins sanfte Tremolo-Picking der Strophe einbricht wie eine Anti-Terror-Einheit, hat mit Kuschelrock herzlich wenig zu tun. Das Beste aber kommt kurz davor: die Ankündigung der Brachialgitarre durch das dreimalige Schrammen der gedämpf-

ten Saiten. Dieses knackende Kratzen erinnert schaurig an das Spanngeräusch eines Revolvers, der sich dann tatsächlich in den übersteuerten Powerchords des Refrains entlädt und die zarte, fast schon operettenhafte Melodie voll Blei, Gift und Galle pumpt. In Videos und Live-Auftritten (man muss allerdings ziemlich Glück haben, da die Band den Song so gut wie nicht mehr spielt) wird der Text dazu kongenial durch das Äußere des Sängers ergänzt: Thom York ist klein und kauzig, sein Gesicht wirkt verstörend unsymmetrisch, da sein linkes Auge von Geburt an gelähmt ist. Seit einer misslungenen Operation im Alter von sechs Jahren hängt das Lid etwas herunter. Kurzum: Man nimmt ihm jedes Wort ab. Schreien Sie also mit ihm ihre Andersartigkeit heraus, die Sie zu etwas Besonderem macht. Wer will schon ein weiteres Schaf in der Herde sein?

Machen Sie also ihren vermeintlichen Makel zur Marke. Wie auch Marshall Bruce Mathers III., der als weißer Junge in einer miesen Gegend von Detroit aufwuchs.

Eminem
Legacy

Als Kind verlacht und drangsaliert, versuchte er sich ausgerechnet als rappendes »Weißbrot« und verschaffte sich wider Erwarten den Respekt seiner schwarzen Kameraden. Jedoch nicht dadurch, dass er »schwarz« tat. Nein, er machte sich einfach noch weißer. Mit platinblond gefärbten Haaren, roten Pullis und leichenblassem Teint wurde er zur albinohaften Besonderheit – und als Eminem schließlich zum erfolgreichsten Hip-Hop-Musiker aller Zeiten. In *Legacy* rappt er über die Erfahrung von Ausgrenzung und Schikanen in seiner Jugend und beschreibt, wie die Musik für ihn der Schlüssel war, mit seiner Andersartigkeit umzugehen. »Warum bin ich so anders? Bin ich ein Marsmensch?« Wenn Sie sich diese Fragen auch schon einmal gestellt haben, sind Sie hier genau richtig.

Finden Sie sich allerdings vor allem hässlich, so empfehlen wir ein reichlich unorthodoxes Hilfsmittel: Lassen Sie sich von Popsternen Christina Aguilera einfach knapp vier Minuten lang versichern, dass Sie wunderschön sind, ganz gleich, was alle sagen. *Beautiful* ist eine tolle und oft un-

Christina Aguilera
Beautiful

terschätzte Popnummer, die Ihre Selbstbewusstseinsakkus wieder auflädt und dazu noch ziemlich gute Laune macht.

- ▶ *Einsamkeit*
- ▶ *Einzelgänger sein*
- ▶ *Maske; sich hinter einer verstecken*
- ▶ *Pionier sein*
- ▶ *Verkannt werden*

ANGEBER; EINER SEIN

Bo Diddley
Bo Diddley

Der Rock 'n' Roll hat viele Väter und die ein oder andere Mutter, wobei einige von ihnen ein paar mehr Vaterschaftsrechte geltend machen könnten.

Einer davon hat einen Namen, der im amerikanischen Slang zum Synonym für den Angeber schlechthin geworden ist. Außerdem wurde er als *The Originator* bezeichnet. Seinen Angaben zufolge hat ihm eine Zigeunerin prophezeit, er werde jede Frau vögeln, die ihm über den Weg laufe, und die Klapperschlange, die ihn als Kind gebissen habe, sei an diesem Biss gestorben (er wurde übrigens in einer Kleinstadt im sumpfigen Staat Mississippi geboren, wo es diese Reptilien vermutlich gar nicht gab). Als seine Stücke von 1955 an im Radio zu hören waren, lautete sein Kommentar, ab jetzt könnten die weißen Kinder Beethoven in die Tonne werfen.

Ein typisches Stück des gebürtigen Elias Otha Bates ist auf einem einzigen Akkord aufgebaut (wenn es zwei sind, dann ist das Stück schon besonders fein ausgearbeitet), der von der Gitarre oder dem Klavier gespielt wird. Das Schlagzeug stampft dazu den Auftakt wie bei jedem zünftigen R&R-Stück. Hinzu kommt ein rhythmischer Ablauf, der mit dem *Clave* der lateinamerikanischen Musik zu tun hat (der Rhythmus wird später unter der Bezeichnung *diddley beat* laufen) und für die Musik der USA in jenen Jahren etwas ganz Neues ist, weil er eben nicht direkt aus Südamerika, sondern ganz

eindeutig aus Afrika kommt. Ebenso afrikanisch ist der typische antiphonale Aufbau seiner Lieder, bei denen es Schlag auf Schlag geht. Das scheint noch irgendwo vor dem Blues, wie wir ihn kennen, seinen Ursprung gehabt zu haben.

Diddley spielte auf einer seltsamen, rechteckigen Gitarre, vielleicht eine Hommage an die *Cigar Box*, ein Instrument, das sich weiße oder schwarze Jungs selbst bauten, wenn sie sich keine echte Gitarre leisten konnten. Stattdessen nahmen sie eine Zigarrensachtel aus Holz als Klangkörper und befestigten darauf eine Holzlatte für die Saiten. Mag Diddleys Musik auch eher schlicht wirken, so sind die Texte dafür oft entschieden originell und innovativ.

Zum einen sind sie häufig selbstbezogen, wie schon die Titel zeigen, und erzählen unwahrscheinliche Geschichten über ihn selbst. Der Song *Bo Diddley* handelt zum Beispiel von Diamanten, die nicht glänzen, und von Ziegen und Bärenkindern, deren Fell als Mantel und Mütze für die widerspenstige Geliebte dienen soll. Oder nehmen wir *Bo Diddley is a Gunslinger*, wo er einen Western-Revolverhelden spielt. Die Verse scheinen nur aus Unsinn zu bestehen, dabei lassen sie oft eine fast LSD-sichtige traumtänzerische Neigung erkennen.

Natürlich kennt das Leben von Rock-'n'-Roll-Stars Höhen und Tiefen, und auch Diddley verschwindet über lange Zeiten von der Bühne. Dabei galt er – von den Rolling Stones bis zu The Clash – allen Musikern des modernen Rock als Vorbild. Die Rolling Stones waren noch unbekannt, als sie ihn 1963 auf der Englandtour als Vorgruppe begleiteten. Für The Clash dagegen eröffnete er dann fast zwanzig Jahre später auf der Amerikatour die Konzerte.

Eigentlich war er ganz sympathisch und gar nicht so umstritten. 1955 zeigte er sogar ziemlich viel Mut: Als Gast bei der *Ed Sullivan Show* sprengte er das vom Moderator vorgesehene Programm und spielte einfach, was ihm passte. Woraufhin ihm der wütende Gastgeber das Ende seiner Karriere in spätestens einem halben Jahr voraussagte.

Aber er war ein schlechter Prophet. Bo Diddleys Musik ist bis heute

in Form von *Samples* da. Sie lebt in vielen Stücken von Bands wie den Gorillaz oder bei Vertretern der Hip-Hop-Szene wie De La Soul oder den Beastie Boys weiter. Und ob der Cocktail aus Rhythmus und Texten nun besonders ausgearbeitet ist oder nicht – Tatsache bleibt, dass Diddleys Lieder unwiderstehlich sind. Wenn man seine Musik hört, schlägt der Fuß automatisch mit im Takt, und das Gesicht verzieht sich grundlos zu einem Lächeln.

- ▶ *Egoismus*
- ▶ *Narzissmus*
- ▶ *Übermut, jugendlicher*

ANGST VOR CLOWNS

- ▶ *Clowns, Angst vor*

ANGST VOR DEM TOD

- ▶ *Tod, Angst vor dem*

ANGST VOR DER APOKALYPSE

- ▶ *Weltuntergang, Angst vor dem*

ANGST VOR DER ZAHL DREIZEHN

- ▶ *Triskaidekaphobie*

ANGST VOR GROSSEN HÖHEN

- ▶ *Höhenangst*

ANGST VOR MENSCHENMENGEN

- ▶ *Agoraphobie*

ANGST VORM FLIEGEN

- ▶ *Flugangst*

ANGST VOR MUSIK

- ▶ *Musik, Angst vor*

ANGST VOR SPIEGELN

- ▶ *Spiegel; Angst vor ihnen haben*

ANGST VOR TIEREN

- ▶ *Tiere; Angst vor ihnen haben*

APPETITLOSIGKEIT

Das *Scandinavian Journal of Caring Sciences*, das ich für durchaus glaubwürdig halte, hat eine Untersuchung veröffentlicht, die sich mit dem Musikhören beim Essen beschäftigt und zu dem Schluss kommt, dass musikalische Untermalung den Appetit steigert. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die schwedische Studie in einem Altersheim für Menschen mit neurologischen Problemen durchgeführt wurde. Aufgrund unserer eigenen Erfahrung mit Pizzerien und chinesischen Restaurants würden wir zwar mühelos das Gegenteil behaupten können, aber dass Musik und Essen seit jeher regelmäßig und in den verschiedensten Formen miteinander zu tun haben, lässt sich nicht bestreiten.

Wenigstens bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts speiste man zum Beispiel noch gern in den Theaterlogen. Heute isst man immerhin nach einer Premiere noch mehr oder weniger gut, im Restaurant nebenan oder bei exklusiven Dinern (abends natürlich), die von Leuten aus der Welt der Schönen und Reichen und der Musikbegeisterten organisiert werden.

Auf der Bühne dagegen wird viel vom Essen gesprochen. Mit vollem Mund singt es sich natürlich objektiv nicht gut, der gedeckte Tisch aber ist für die Dramaturgie ein kostbares Requisite, so dass die Bühnentexte immer auch Bankette und Trinkgelage mitliefern,

zu denen wir herzlich eingeladen sind. Und bei der Oper heißt das, dass man höchstpersönlich dabei ist.

Mitunter sind solche Einladungen mit Vorsicht zu genießen. Bei *Don Giovanni* zum Beispiel treffen wir zwar sicher auch Mädchen an, die für beste Unterhaltung sorgen, aber wer weiß, ob nicht der Commendatore mit allen Konsequenzen im Hintergrund lauert.

Bei Puccini könnte das Essen wie im *Turandot* mit Eros zu tun haben, vielleicht geht es aber einfach auch nur um Hunger. In der *Bohème* führt Schaunard die armen, heruntergekommenen Künstler ins Café Momus, während draußen – es ist kurz vor Weihnachten – die Straßenhändler geröstete Kastanien und Bonbons feilbieten. Ein paar Abende später nehmen dieselben Künstler ein spärliches Mahl aus Brot und Hering zu sich, das sie sich mit Sinn für Humor als Champagner, Lachs und Papageienzungen vorstellen.

Bei Verdi gibt es zwar jede Menge Bälle, aber nur wenig Handfestes zu beißen. Man nehme nur das Abendessen bei Flora in der *Traviata* – am Ende geht es nur um eine Handvoll Banknoten, die dieser Idiot von Alfredo Violetta vor die Füße wirft. Nicht besser sieht es mit der *Macht des Schicksals* aus, wo Melitone höchstens mal von einer Suppe spricht, und das ist ja nun wirklich die niedrigste Stufe in der Gastronomie, Arme-Leute-Essen sozusagen. Falstaff dagegen ist verfressen. Ihm scheint es mehr um Quantität als Qualität zu gehen, schon in der ersten Szene beklagt er sein Völlegefühl, weil er sich zügelloser Schlemmerei hingegeben hat.

In Wahrheit war Verdi jemand, der sich aufs Essen verstand. Das zeigen nicht nur einige Briefe, in denen er sich sehr sachkundig über heimische Speisen und Gerichte ausließ (er stammte aus der Emilia-Romagna). Er bestellte auch beizeiten die Nahrungsmittel und den Wein, die er bei seiner Rückkehr von irgendwelchen Reisen zu Hause vorzufinden wünschte.

Von Rossini hätten wir uns zwar viel erwartet, aber in seinen Libretti fehlt das Essen fast vollständig. Bleibt nur die Liste mit den guten Speisen, die Don Magnifico in *Cenerentola* lustvoll dahinschwätzt, als er sich schon die Hochzeit seiner Töchter vorstellt. Rossini war

eine komplexe Persönlichkeit mit höchstwahrscheinlich bipolaren Zügen. Dazu würde passen, dass er sich dem Essen zwar mit dem Sachverständnis des großen Küchenchefs widmete, die Protagonisten seiner Opern jedoch leer ausgehen ließ.

Für das 20. Jahrhundert ist die Vorstellung völlig abwegig, man könnte sich zum Beispiel in Alban Bergs Oper *Lulu* bei der Gräfin im Speisezimmer befinden. Abgesehen davon ist der Einzige, der in dieser Oper noch etwas zu sich nimmt, im dritten Akt der Athlet: Da macht er sich ein Brot. Ansonsten wird es nun mit dem Essen eher ungemütlich.

Salome von Richard Strauss, die nur wenige Jahre vor *Lulu* auf die Bühne gekommen war, fängt mit einem Bankett vom Feinsten an. Aber der Appetit vergeht einem, wenn man beim Essen Johannes dem Täufer zuhört, wie er, gefangen in der Zisterne, sein Klagelied singt. Und kurz darauf wird dann auf einem Servierteller auch noch sein Kopf hereingebracht.

Die *West Side Story* von Leonard Bernstein hat gar nichts Kulinarisches zu bieten, noch nicht einmal einen Hamburger oder einen Burrito. In der dritten Szene des ersten Aktes von John Adams' *Nixon in China* gäbe es da noch ein Bankett. Aber man weiß nichts über die Beschaffenheit des Essens. Mitunter geben Richard Nixon, die First Lady und Zhou Enlai einen Toast aus, und das Orchester wiederholt dazu nachdenklich die spärlichen Melodien, die für den amerikanischen Komponisten so kennzeichnend sind.

Im afroamerikanischen Slang des frühen Jazz – und damit in den Texten der Lieder dieser Zeit – gibt es viele Hinweise auf das Essen, meist aber ist die Rede von anderem. *Struttin' with Some Barbecue* von Armstrong meint keine gegrillten Steaks, denn *barbecue* heißt so viel wie schönes Mädchen, und *fine dinner* ist nicht etwa das Abendessen. *Georgia Peach* hat nichts mit Obst zu tun, und wenn man im New Orleans der zwanziger Jahre zum *Fish Market* ging, hieß das nicht, dass es zum Mittag Dorsch geben würde.

Im Blues geht es gewöhnlich um Leute, die wenig zu beißen haben, oder aber sie prassen gleich mit ganz schwerem Zeug. Dann gibt

es Schweinekotelett mit roten Bohnen und ordentliche Saufereien, *Soul-Food*-Rezepte aus den Südstaaten, die für jemanden, der keinen Appetit hat, eine echte Herausforderung wären.

Das Songbook des angloamerikanischen Pop-Rock hat dagegen jede Menge Lieder und Liedchen zum Thema Essen zu bieten, auch wenn es sich fast immer um das Junkfood der Großstadtkids handelt: *Hot Dog* von Led Zeppelin, *Cheeseburger in Paradise* von Jimmy Buffet und schließlich sogar *Junk Food Junkie* von Larry Grace (das Stück schaffte es 1976 in den USA ungelogen zwischen Aerosmith und dem großen Soulsänger Johnny Taylor auf Platz neun der Top Ten).

Mit fortschreitendem Alter wird das Leben schwieriger, das fängt schon beim Cholesterol an. Wollen wir da jedoch großzügig drüber hinwegsehen, dann gibt es immer noch Tom Waits. Sein *Eggs and Sausage* (auf alle Fälle ein Meisterwerk) nimmt uns mit zu einem Diner, das direkt aus dem Pinsel Edward Hoppers stammt. Da essen zu nächtllicher Stunde ein paar einsame Unglücksrabn nacheinander weg: Eier und Würstchen, eine Schüssel Chili mit Hamburgern und Pommes frites, Buletten und zum Nachtsch natürlich noch ein Stück Torte.

Und ehe ich es vergesse: »... kaltes Koffein in einer Nikotinwolke«, damit auch ja nichts fehlt.

Danach kommt in den Liedern ein Haufen süßes Zeug vor, Berge von *Apple Pie*, *Honey*, *Cheesecake* und *Candy*. Um jedoch Missverständnissen vorzubeugen: Im *Brown Sugar* der Rolling Stones geht es nicht um Rohrzucker im eigentlichen Sinne.

► *Diät; eine machen*

ARBEITSSUCHT

► *Workaholismus*

ATHEISMUS

Natürlich ist Atheismus keine Krankheit, und es soll Menschen geben, die auch ohne göttliches Zutun ein durchaus glückliches Dasein fristen. Aber dennoch:

Leonard Cohen
Hallelujah

Suchen wir nicht alle dann und wann nach einem Krümen Transzendenz, einem Funken jenseitiger, über das weltliche Jammertal hinaus verweisender Heilsahnung? Und sei es auch nur als kurzes Aufblitzen des göttlichen Zeigefingers in einem sonnendurchfluteten Wolkenloch. Wer also seinen Atheismus zumindest für die Dauer eines Popsongs kurieren möchte, sollte auf Leonard Cohens *Hallelujah* zurückgreifen.

Um in den Genuss dieser quasi-spirituellen Erfahrung zu kommen, müssen Sie zunächst eines tun: einen großen Bogen um Cohens Originalversion von *Various Positions* (1984) machen. Bezeichnenderweise hatte sich seine US-Plattenfirma damals geweigert, das Album zu veröffentlichen, weil sie es so miserabel fand. Das ist natürlich Unsinn. Trotzdem sind Produktion und Instrumentierung der Platte ziemlich grauenvoll, und selbst *Hallelujah* verlangt dem Hörer mit seinen Billigkeyboards und dem tonnenschwer überladenen Backgroundgesang einiges ab. Also erst einmal Hände weg. Wie bei Bob Dylan (und zuweilen Neil Young) entfalten viele Cohen-Songs ihre Wirkung oft erst in der Interpretation durch andere Künstler. *Hallelujah* ist dafür ein Paradebeispiel: Hat sich das Lied vom Weglasstitel eines Flop-Albums doch zu einem der meistgecoverten Songs der letzten 25 Jahre gemausert. Bis heute existieren rund 500 Coverversionen von Künstlern jedweder Provenienz und aus aller Herren Länder, von Japan bis zum Senegal. Darunter leider auch recht grässliche Machwerke von Bono, Bon Jovi, Alexandra Burke und (kein Witz) Xavier Naidoo. Das britische *Q Magazine* kürte *Hallelujah* dennoch zum »most perfect song ever«.

Wer sich dem Zauber des Stücks hingeben will, sollte auf jeden Fall die Version von John Cale von 1991 wählen, ohne die es wohl auch gänzlich in der Versenkung verschwunden wäre und die –

neben den zugegebenermaßen sehr schönen Einspielungen von Jeff Buckley (1994) und Rufus Wainwright (2001) – als die definitive Aufnahme gelten kann. Cale hatte den Song für das vorzügliche Cohen-Tribute-Album *I'm Your Fan* (1991) ausgewählt und dessen Erfolgsgeschichte in Gang gebracht. Er verlangsamte das Tempo, befreite die Nummer von überflüssigem Zierrat, interpretierte sie allein am Piano. Seine raue, dennoch kräftige Intonation verfügt über die nötige Reife, die diese Hymne braucht und die man Buckley nie wirklich abnimmt. Und im Gegensatz zu Cohen kann Cale wirklich singen.

In Cales Timbre spiegelt sich ebenjenes »broken hallelujah«, von dem der Text handelt und dessen einfache, aber unvergessliche Akkordfolge gleich in der ersten Strophe zum Thema wird. Denn ironischerweise gibt Cohen schon zu Beginn die Rezeptur der geheimen Melodie des biblischen Königs *en détail* preis: Subdominante, Dominante, fallendes Moll, erhebendes Dur. Einfach, klar und dennoch so wirkungsvoll wie das *Ave Maria* von Bach oder Schubert. Dazu ein Sechsstücktakt und der hymnische »Hallelujah«-Refrain über einem simplen F-Dur/a-Moll-Wechsel.

Auch textlich brilliert der Song durch eine eigentümliche Mischung aus Heiligem und Profanem: Biblische Anspielungen (König David und Bathseba, Samson und Delilah) treffen auf Bilder sexueller Erfüllung und sinnliche Lamenti. Die reumütige Ansprache an eine (Ex-)Geliebte kollidiert mit dem Cohen-typischen Zynismus und künstlerischem Selbstzweifel. Und dann straft der Refrain alle Bitterkeit Lügen, trifft uns ins Mark als der Welt und Gott entgegengeschleudertes Halleluja – aller Fehlbarkeit von Liebe, Glauben, Libido und Kreativität zum Trotz. Doch sobald sich das Göttliche enthüllt und den Hörer der Welt enthoben hat, erdet der Song ihn in der folgenden Strophe wieder. Die Wolken haben sich geschlossen, der göttliche Zeigefinger ist verschwunden. Aber der nächste Refrain kommt bestimmt.

Ungewöhnlich für einen Popsong ist zudem, dass es keine definitive Textversion des Stücks gibt: Die Cale-Fassung stimmt nicht mit

der von Cohen überein, und auch dieser singt heute bei Konzerten meist nicht das Original. Schuld daran ist wohl der lange Entstehungsprozess. Cohen hatte sich zwei Jahre mit dem Text abgemüht und dabei rund achtzig Strophen produziert, von denen er schließlich nur vier auf *Various Positions* einsang. Als Cale ihn um den Text bat, bombardierte Cohen ihn mit einer nicht enden wollenden Flut von Faxen voller alternativer Strophen. Cale pickte sich einfach die heraus, die ihm am besten gefielen. So kann sich bis heute jeder Interpret seinen eigenen Text aus den bekannten Strophen zusammenpuzzeln. Sollte Cohen irgendwann seine Notizbücher mit allen achtzig veröffentlichen, wären die möglichen Kombinationen schier unendlich.

Aber *Hallelujah* hilft nicht nur gegen Atheismus, es eignet sich auch hervorragend als weitgehend kitschfreies Hochzeitslied. So gab etwa Pfarrer Ray Kelly aus dem irischen Städtchen Oldcastle bei einer Trauung im April 2014 seine Version zum Besten und rührte damit nicht nur sämtliche Anwesende, sondern auch über zwei Millionen YouTube-User zu Tränen. Der Spot war über Wochen eines der meistgeklickten Videos und machte den singenden Priester über Nacht zum Internetstar.

► *Schicksalsgläubigkeit*

AUFBRUCH UND RÜCKKEHR

Im Jahr 1904 nimmt Enrico Caruso in New York die Arie *Vesti la giubba* aus Ruggero Leoncavallos Oper *Pagliacci* auf. Die Platte verkauft sich über eine Million Mal. Jeder, der Zugang zu einem Grammophon hatte, konnte mit dem Kauf der Platte der Stimme des Sängers im eigenen Wohnzimmer lauschen. Damit war das neue Zeitalter schon einmal gut vorbereitet. Nun galt es nur noch, die großen Musikproduzenten und Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Repro-*

Enrico Caruso
Over There

duzierbarkeit abzuwarten, das allerdings erst gut dreißig Jahre später in den Druck ging.

Caruso war der erste erfolgreiche Sänger, der dieser neuen Teufelstechnologie Vertrauen schenkte. Den meisten seiner Kollegen widerstrebte die Vorstellung, ihre kostbare Stimme in diese fragilen schwarzen Dinger aus Bakelit pressen zu lassen. Er dagegen schloss einen lukrativen Vertrag mit dem Plattenlabel Victor ab.

Caruso wurde 1873 in Neapel geboren und erlangte einen Ruhm, wie es ihm seither kein Rockstar oder Fußballer gleichgetan hat. Er nahm etwa 300 Platten auf (und vor ihrer Erfindung auch ein paar Walzen), sang in jedem Theater, das diesen Namen verdiente, vom Teatro Colón in Buenos Aires oder der Mailänder Scala bis hin zum Covent Garden und der New Yorker Met, wo er achtzehn Jahre lang der erste Tenor blieb. Er war ein Mythos, und der universale Starmythos ist buchstäblich mit ihm entstanden, denn Caruso wurde nicht nur von den New Yorker Reichen verehrt, die sich glücklich schätzten, ihn nach den Aufführungen an ihren Tisch laden zu können. Auch ihre Zimmermädchen hüteten sein Foto eifersüchtig unter dem Kopfkissen und versuchten, zumindest vom Korridor des herrschaftlichen Hauses aus einen Blick auf den großen Star zu erhaschen.

Zwar nicht ganz mittellos (sein Vater war Handwerker), aber doch arm geboren, betrug Carusos Spitzengage für einen Abend immerhin 10 000 Dollar. Das war 1920, bei einem Konzert in Kuba. Übrigens entwickelte sich seine Karriere fast ausschließlich im Ausland, denn aus nicht vollständig geklärten Gründen (vielleicht hatte ihm eine Zeitungskritik nicht gepasst) war er seit 1902 nie mehr in seiner Heimat Italien aufgetreten.

Aber man wird schließlich nicht einfach so zu einem Caruso: Die alten mechanischen Aufnahmen knistern zwar und sind über hundert Jahre alt, sie schenken uns jedoch noch heute den Genuss seiner unvergleichlichen, vielseitigen Stimme. Und neben ihrem wundersam schmeichelnden Timbre sind ebenso die glasklare Aussprache wie auch die äußerst differenzierte Interpretation be-

merkwürdig, egal ob es sich um ein Stück von Massenet oder um neapolitanische Volkslieder handelt (die erst Caruso so bekannt machte).

Sein Privatleben war so kompliziert, wie es sich für einen echten Star gehört. Er bekam eine Anzeige wegen obszöner Handlungen, die 1906 in einen Prozess mit allem Drum und Dran mündete. Die Anklage lautete, er habe beim Besuch des Affenhauses im New Yorker Zoo das Hinterteil einer Dame betatscht. Caruso reagierte mit der Gegenbeschuldigung eines der dortigen Affen. Das klingt ein bisschen lächerlich, ich weiß, und jener Dame soll das Recht, nicht begripscht zu werden, selbstredend zugestanden sein. Jedenfalls machte die Angelegenheit enorme Schlagzeilen und brachte sogar seine Position an der Met vorübergehend ins Wanken.

Ein Star ist gezwungenermaßen auch ein Sexsymbol. Man stelle sich daher die zahllosen Frauen vor, gelb vor Neid auf die Glückliche, die das etwas grobe Kompliment des heißblütigen Südländers mit der engelsgleichen Stimme offenbar nicht zu schätzen gewusst hatte.

Alles in allem ist die Geschichte seines Liebeslebens mit der eines Keith Richards vergleichbar. Sie beginnt mit der Sängerin Ada Giachetti, die mit einem anderen verheiratet und einige Jahre älter war als Caruso. Aus ihrer skandalösen Verbindung – sie lebten in wilder Ehe zusammen – gingen zwei Kinder hervor, von denen der zweite, Enrico junior, ein Erinnerungsbuch hinterließ. Darin erzählt er, wie seine Mutter den jungen Sänger unterstützte, der im Wesentlichen Autodidakt war: Sie gab ihm nicht nur Ratschläge, sondern auch praktischen Unterricht in Vokaltechnik. Nach elf Jahren trennten sich die beiden. Genauer gesagt verließ ihn Ada. Sie floh mit dem Chauffeur, der den Tenor dann auch noch zu erpressen versuchte.

Schließlich tat sich Caruso mit einer jungen Amerikanerin aus bestem Hause namens Dorothy Park Benjamin zusammen, von deren Familie die Verbindung aufs Heftigste bekämpft wurde. Der Vater war ein bedeutender New Yorker Rechtsanwalt, den die 150 000 Dollar Jahresgehalt des Bräutigams wohl nicht weiter beeindruckten. Trotzdem heirateten die beiden und bekamen eine Tochter.

Kurz zuvor war der Erste Weltkrieg ausgebrochen. Caruso hatte sich zwar in Florenz eine schöne Villa geleistet, blieb jedoch wegen der Konzertverpflichtungen, die er in seiner Wahlheimat und auf der ganzen Welt eingegangen war, fast die ganze Zeit über in den USA. Obleich er seine italienische Nationalität bis zum Ende behielt, machte er eifrig Propaganda für die Alliierten. Er sammelte Geldspenden, gab in der Öffentlichkeit Erklärungen ab und nahm den sehr erfolgreichen Schlager *Over There* auf. George Cohen hatte das Lied in patriotischer Absicht geschrieben: Er wollte seine Landsleute motivieren, das Gewehr zu schultern und sich auf den Weg nach Europa zu machen.

Erinnern wir uns: Die USA beschlossen ihre aktive Teilnahme am Ersten Weltkrieg, nachdem die Mittelmächte den sogenannten U-Boot-Krieg begonnen hatten. Doch der große Krieg spielte sich vor allem im Schlamm der Schützengräben ab, und Europa war nicht nur weit weg, sondern den jungen Yankees auch kaum ein Begriff. Warum sollten sie sich da aufmachen und ihr Leben riskieren? Also konnte so ein kleiner Mutmacher nicht schaden, der tatsächlich zahllose Interpretationen und Schallplattenaufnahmen nach sich ziehen sollte.

Der Schlager besaß gerade das rechte Maß an Kampfgeist, und Caruso sang, so feurig er nur konnte, sogar eine Strophe auf Französisch. Laut Text sollte der Krieg ganz schnell vorbei sein, was sich freilich unglücklicherweise als falsch erwies. Nicht nur das, der Krieg war lang und grauenvoll. Allein die Zahl der im Feld gefallenen Soldaten wird auf nicht weniger als zehn Millionen geschätzt. Von den etwa vier Millionen jungen Männern, die sich aus den USA auf den Weg gemacht hatten, endeten mindestens 150 000 mit einer Kugel im Bauch und dem Gesicht im Schlamm.

Caruso überlebte den Krieg nur um wenige Jahre. Er war erst 48 Jahre alt, als er 1921 wahrscheinlich an einer nicht ausgeheilten Rippenfellentzündung starb, die durch seine Nikotinsucht (► *Rauchen*) sicher noch verschlimmert wurde. Untersuchungen über den Schaden, den Tabakkonsum verursacht, gab es damals noch nicht.

Dieser vielgereiste Sohn eines Brunnenmeisters, der sich zu einem eleganten und charmanten Mann von Welt mauserte, in dessen Stimme sich eine ganze Generation von Musikbegeisterten verliebte, für den Puccini *La fanciulla del West* komponierte und der seinen Teil zur Geburt der Schallplattenindustrie beitrug, hat es rein zufällig fertiggebracht, in seiner Heimatstadt Neapel zu sterben. Dort können wir sein Grab besuchen und vielleicht einen Schluck Wasser aus einem jener öffentlichen Brunnen trinken, bei deren Bau er (wie er gern erzählte) seinem Vater geholfen hatte – damals, als der Knabe, der unter den Balkonen sang.

Der schönste Schlager über das *Nicht*-Aufbrechen ist mit Sicherheit *Azzurro*. Diese Dokufiktion in Live-Übertragung erzählt von einem Italien, wie es sich ein Nachsiebziger noch nicht einmal mehr vorstellen kann.

Adriano Celentano
Azzurro

Die großartigen Verse von Vito Pallavicini (und nicht etwa – wie gemeinhin angenommen – von Paolo Conte, der dafür zusammen mit Michele Virano für die Musik verantwortlich zeichnet) spielen an einem Sommertag, zu einer Zeit, als das Weekend noch Wochenende hieß.

Von einem Typen ist da die Rede, der aus irgendeinem Grund nicht wegfahren kann. Stellen wir uns einen Sonntagnachmittag vor. Die Sonne brennt vom Himmel. Es sind die Jahre, in denen die Städte Norditaliens in den Sommerferien noch fast vollständig verwaisten. Und da ist er, wie er herumzieht und auf der Suche nach ein bisschen Abkühlung in den Botanischen Garten oder vielleicht in den Zoo geht. Sogar an die katholische Jugendfreizeit erinnert er sich ganz nostalgisch (► *Nostalgie*), wo sich wenigstens noch ein Pope *per chiacchierar* – zum Quatschen – fand.

Unser Mann macht sich zum Bahnhof auf. Die Angebetete ist am Meer, während er in irgendeinem Städtchen in der Lombardei oder im Piemont unter der Hitze leidet und sich langweilt. Doch welche Ironie – der Zug fährt nach Norden und ganz und gar nicht dahin, wo er doch eigentlich hinwill.

Die Musik trägt die Worte. Die berühmteste Version stammt bekanntlich aus dem Jahr 1968 und ist von Adriano Celentano. Er singt sie mit diesem ihm eigenen, unverwechselbar schleppenden und fatalistischen Tonfall. Das Arrangement ist von Nando De Luca, der nicht zufällig auch Jazzpianist war. Er dachte sich die Bläserläufe aus, die die Melodie kontrapunktisch einleiten und ein wenig nach Dorfkapelle klingen, und ließ dazu die Geigen zupfen. Eine vage Reminiszenz an Motown.

Paolo Conte wird den Schlager viele Jahre später völlig anders, schneller und trockener, aufnehmen. Er singt und begleitet sich selbst am Flügel, in der für ihn so typischen, ausgewogenen Mischung aus Kabarett, Swing und spanisch-lateinamerikanischem Einschlag.

Carlos Gardel <i>Volver</i>	Wenn es schon schwierig ist aufzubrechen, dann gilt das erst recht für die Rückkehr, wie das Beispiel Carlos Gardel zeigt, <i>el francesito</i> aus Abasto, einem Stadtteil von Buenos Aires.
--------------------------------	---

Das Rätsel um seine Herkunft hat sich lange gehalten, denn der junge Mann hatte die uruguayische Nationalität angenommen, um nicht nach Europa an die Front zu müssen. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs war er noch französischer Staatsbürger, so dass es ihn fast erwischt hätte. Neueste Nachforschungen haben jeden Zweifel ausräumen können: Charles Romuald Gardes wurde tatsächlich in Toulouse geboren. Seine Mutter verließ Frankreich, als er zwei Jahre alt war. Wegen ihres unehelichen Sohns stand sie in ihrer Heimatstadt wahrscheinlich so stark unter Druck, dass sie emigrieren und nach Argentinien wollte. Carlos hatte schon als Kind zu singen begonnen – Volkslieder zunächst, noch keinen Tango, und von Anfang an hatte er einen gewissen Erfolg. Als zu seiner ausdrucksstarken Baritonstimme dann noch eine Begleitgitarre kam, wurde Carlos rasch zum Idol der Fans der Zambas und Milongas.

1915 lernte er auf einer Konzertreise durch Brasilien Enrico Caruso kennen (das war lange vor Pavarotti and Friends, und wir haben mit

Sicherheit etwas verpasst). Im selben Jahr verletzte ihn eine verirrte Kugel bei einer Schießerei.

Zu diesem Zeitpunkt ist er mit seinen über hundert Kilo Gewicht bei 1,70 Meter Körpergröße ein ziemlicher Dickwanst. Und während er hart daran arbeitet, sich zu trimmen, kommt 1917 endlich der Moment von *Mi noche triste*, dem ersten Tango in seinem Repertoire. Ab jetzt wird er noch fast tausend weitere singen und aufnehmen, viele davon selbst geschrieben. Und von allen wird er die endgültige Fassung zu liefern wissen – die später zur Grundlage für alle anderen Interpreten wird.

Inzwischen ist er schlank, schön und elegant gekleidet. Die Frauen bringt er zum Träumen, den Männern wird er zum Leitbild. Es wird gemunkelt, er sei homosexuell (was aber, seien wir ehrlich, früher oder später über jeden gemunkelt wird). Auf alle Fälle hat er eine offizielle Verlobte, die viel jünger ist als er und in seiner Biographie keine weitere Rolle spielt, auch weil er ständig auf Konzertreisen ist. In der Nachkriegszeit wird er immerzu zwischen Europa (in Paris steht er zusammen mit Josephine Baker auf der Bühne) und ganz Lateinamerika unterwegs sein. Überall feiert er riesige Erfolge. Er spielt in verschiedenen Filmmusicals mit, und in den USA tritt er sogar zusammen mit Bing Crosby in ein paar Filmen auf.

Der Tod ereilt ihn im Alter von gerade mal 45 Jahren und scheint wie bei all diesen berühmten Profis, die etwas auf sich halten, völlig sinnlos: ein Manövrierfehler auf dem Flughafen von Medellín in Kolumbien, zwei Flugzeuge kollidieren auf der Piste. Carlos Gardel und die Musiker, die ihn begleiten, sterben im brennenden Flugzeug.