

Der nächste Dylan

Die Zeit war reif für den reaktionären Ausdruck von Frustration, Konfusion, Ironie, für friedliche, bescheidene Vertrautheit und die persönliche Erklärung der Unabhängigkeit. Es war aber für diese neuen Künstler bei ihrem Aufbruch am wichtigsten, die eigene musikalische Persönlichkeit in einer überzeugenden Form von Offenheit und Einfachheit darzustellen« (Janet Maslin, Bildgeschichte der Rockmusik, S.313)

Gewarnt vor den frustrierenden Ego-Trips, welche die Supergroups Ende der Sixties zermürbt hatte, führte der Abbau des Gruppenbewusstseins zu Beginn des neuen Jahrzehnts zu einer Renaissance des klassischen Singer/Songwriter. Nachdem die letzten Marihuana-Wolken der Psychedelia-Welle verfliegen waren und Woodstock ad acta gelegt worden war, schien die Zeit reif für einen reaktionären Ausdruck von Gefühlen und Frustrationen. Bob Dylan ging 1969 vorzeitig in Frühpension und man tat sich schwer, die nunmehr vakante Stelle des »Sprachrohrs einer Generation« ebenbürtig zu besetzen. Neil Young schien nach seinem meisterhaften Album *After the Goldrush* prädestiniert, das entstandene Vakuum mit ergreifenden Songs über Amerika und sein Volk zu füllen, doch kaum war ihm seine Anhängerschaft zu dicht auf die Fersen gerückt, schlug er einen Widerhaken und liess seine Fans wie bedröppelt im Regen zurück.

Die neue Generation von Singer/Songwritern teilten sich die Gemeinsamkeit, die eigene musikalische Persönlichkeit in einer ehrlichen und einfachen Form darzustellen, oder wie es Janet Maslin formulierte: »das deutlichste Merkmal dieser Form wurde letztendlich die Selbstversunkenheit, die intensiv genug war, um den utopischen Swing der vorangegangenen Ära auszugleichen. Bob Dylan hatte die meiste Vorarbeit für einen solchen Solipsismus geleistet, indem er die Konvention des Folk, poetische Distanz zu halten, durchbrochen hatte¹⁰⁹«. James Taylor etablierte sich 1970 mit dem Album *Sweet Baby James* triumphierend an der Spitze der US-Singer/Songwriter – Szene. Kritiker-Querkopf Lester Bangs nannte ihn einst einen Punk, weil es ihm scheinbar nichts ausmachte, seine innere Zerrissenheit nach aussen zu tragen und kein Geheimnis machte aus seiner psychischen Labilität.

»Die grossen Qualitäten von James Taylor liegen in der unendlichen Einsamkeit seiner Stimme, seinem tadellosen Gitarrenspiel und der entwaffnenden Traurigkeit, mit der er seine ‚Botschaft an die Menschheit‘ rüberzubringen weiss. Menschen, die in ihrem täglichen Leben gejagte, neurotische Kreaturen sind, kehren nach einem Auftritt von Sweet Baby James gerührt und irgendwie getröstet nach Hause, um dort noch lange über diese merkwürdige, unbegreifliche Persönlichkeit nachzudenken« (MUSIKEXPRESS)

Mit seiner ehrlichen, unaufdringlichen Stimme und sanftmütigen Songs mauserte sich Taylor rasch zum Konsensliebling des gerade prosperierenden Westcoast-Pop. Auf gleicher Augenhöhe operierte auch Carole King, die sich jahrelang als Teil des genialen Songwriter-Gespanns Goffin/King die Sporen als Songlieferant abverdiente und sich jetzt – mit leichtem Druck von Freund James Taylor – dank den astronomischen Verkaufszahlen ihres Albums *Tapestry* ins Rampenlicht torpedierte. Es war das mustergültige Beispiel eines Konsens-Werkes; ein Album, das »alle verlorenen Illusionen einer ganzen Generation betrauerte, aber dann die Ärmel hochkrepelte und weitermachte« (ROLLING STONE). Mit flockigen und aprilfrischen Hits wie *You've got a Friend* oder *It's too late* legte sie die Messlatte für alle nachwachsenden weiblichen Singer/Songwriter denkbar hoch, scheiterte jedoch daran den 10 Millionen an verkauften Exemplaren etwas Ebenbürtiges folgen zu lassen. Streitig wurde ihr der Ruhm auch von Joni Mitchell gemacht, die den Folk zu einer Kunstform erhoben hat, sich nicht mit politischen Slogans begnügte, sondern mit poetischen Text-Metaphern ihr ganzes Seelenleben zu entblößen drohte. Vielleicht ist heute, wo Popsternchen wie Lady Gaga und Rhianna gerade Hochkonjunktur haben und die klassische Singer/Songwriterin wieder ins Hinterzimmer der Populärmusik zurückgedrängt wurde, der Name Joni Mitchell nicht mehr so bedeutungsvoll wie in den Siebzigern und Achtzigern, das schmälert aber keinesfalls ihren Einfluss auf die Post-Woodstock-Generation. Augenfällig war ihr unterkühlter Gesang, der dann plötzlich blitzartig ins Hitzige umschlagen konnte und mühelos die abstraktesten Intervalle überspringen konnte. Ihrer Musik haftete immer etwas Kammermusikalisches an, was wohl dazu beitrug, dass ihre bekanntesten Songs wie *Big yellow Taxi*, *Both Sides now* oder *This Flight Tonight* nicht in ihrer eigenen Interpretation zu Hits wurden, sondern erst einmal für ein kommerziell geschultes Ohr geglättet werden mussten.

Jackson Browne hätte zumindest aus musikalischer Hinsicht der Zwillingbrüder von James Taylor sein können, von dem er sich wohl die innere Einkehr, Sanftmut und Sensibilität abgeguckt hatte. Sein bekanntester Song *Take it Easy* überliess er kurzerhand seinen Kollegen von The Eagles, vielleicht weil er ihm zu konventionell klang und nur unzureichend mit seinem melancholischen Temperament zu vereinbaren war, ein »Vorurteil, mit dem man ihm immer wieder kommt. Er sei der Dunkelmann aus dem Hades seiner eigenen Innerlichkeit, der leidgeplagte Barde, der unter dem Gewicht der Welt ächze, der sensible Prinz Eisenherz, der seine Zerrissenheit in schöne Verse fasst« konstatierte der MUSIKEXPRESS. Anderen Künstlern dagegen war nicht so viel kommerzieller Erfolg beschieden und mussten sich zähneknirschend mit ihrem Kultheldenstatus zufrieden geben. Van Morrison zum Beispiel stand 1968 vor einer verheissungsvollen Zukunft voller Hits und Platin-Alben. Als Sänger der Gruppe Them (*Gloria*) und Solist mit dem Hit *Bright eyed Girl* schien der Weg eigentlich vorgezeichnet als perfektes Pendant zu den stromlinienförmig agierenden Cat Stevens oder Paul Simon mit einem an keltischem Folk, Jazz, Rhythm&Blues und

erdverbundener Poesie geschulten Repertoire um die Welt zu tingeln. Mit seiner einzigartigen Fähigkeit verschiedene Stilrichtungen von Soul bis Folk zu transzendieren, bleibt Morrison ein singuläres Phänomen in der Pophistorie, doch für die ganz grosse Weltkarriere war der notorische Einzelgänger und Grübler nicht geschaffen.

»Morrison, das kann man jetzt deutlich sehen, ist ein Mann auf der Suche; es wird eine lange Suche sein, aber es gibt Zuhörer, die für die Dauer bei ihm sein werden« (Greil Marcus, Bildgeschichte der Rockmusik, S.281)

Dass er auf der Bühne unter krankhaftem Lampenfieber litt, das war noch das kleinste Übel, doch kaum von der Leine gelassen, verbeisst er sich in die vermeintliche Tyrannei der Plattenfirmen: »Ich denke, Van macht sich das Leben oft selbst schwer. Er ist sehr rastlos – physisch, emotional, aber auch in kreativer Hinsicht – und er ist völlig unberechenbar¹¹⁰«, so die wenig schmeichelhafte Analyse von Biograf Johnny Rogan. Wenigstens gelingt es ihm in einem zusehends unerbittlichen Business seine künstlerische Integrität zu bewahren. Auch Randy Newman hatte seinen Single-Hit, als er 1977 mit seiner unvergleichlich abgewrackten Stimme »short people got no reason to live ... don't want no short people round here« sang und dabei die konservative Haltung der amerikanischen Mittelschicht aufs Korn nahm. Ein Hit in einer über vierzigjährigen Karriere ist keine sonderlich eindrucksvolle Visitenkarte, zu Klassikern machten andere Künstler seine Songs wie Three Dog Night (*Mama told me not to come*) und vor allem Joe Cocker, der mit der Striptease-Nummer *You can leave your Hat on* die von Newman gesäte Saat als Ernte einfuhr. Sein Sarkasmus war gefürchtet wie legendär, seine Show hatte mehr Ähnlichkeit mit einer Stand-Up-Comedian-Show, denn einem klassischen Rockkonzert. Die breite Masse konnte mit dem US-Zyniker mit seinem verschrobenen Humor und seinen Miniatur-Tragödien nichts anfangen, weil sie wohl jedes Wort für bare Münze nahmen, so wie in seinem Spott-Lied *God's Song*, wo Gott über die törichte Menschheit lacht, weil sie immer noch zu ihm betet, oder das sarkastische *Political Science* – wo die US-Atombombe die einzige Möglichkeit darstellt, die amerikanische Aussenpolitik durchzusetzen und in *Old Man* informiert er einen älteren Bürger mit entwaffnender Offenheit, dass er doch eigentlich für die Welt entbehrlich sei.

Ebenso wenig Verständnis zeigte das Publikum für den notorischen Trunkenbold Tom Waits, der mit bourbongeschwängelter Reibeisenstimme alles unternahm, um wie ein 50er Jahre-Beat-Poet zu klingen. Im Tropicana-Motel in Hollywood, einer legendären Rock'n'Roll-Absteige, hatte er sich einquartiert und gab allabendlich in der Pianobar den »Lonesome Wolf«, was ihn rund um die Schickeria von L.A. vielleicht einen gewissen Kultstaus bescherte, weckte aber mehr Mitleid als Bewunderung. »Er entschied sich, das Leben eines observierenden Underdogs zu führen: Als weisser, urbaner Rock'n'Roll –Poet beobachtet und durchstreift Waits sowohl im

Leben als auch in seinen Songs die schmutzigen Seiten von Los Angeles. Waits mimt nicht nur den Versoffenen und Verrauchten – er ist es auch. Mit Flasche und Zigarette schreibt er romantisierend über Prostituierte, über zusammengebrochene Männer, die einsam dahinvegetieren, über Tagelöhner, die für nichts anderes arbeiten als den Bourbon, den sie als Frühstück verzehren« resümierte der MUSIKEXPRESS. Dass Waits ausgerechnet in den oberflächlichen Achtzigern vollkommen gegen den Zeitgeist gebürstet zu verspätetem Ruhm kommen sollte, bleibt eines der vielen ungelösten Rätsel der Pophistorie.

Auch Lou Reed versuchte zu Beginn der Siebziger kommerzielle Akzeptanz zu finden, und in der Rolle des David Bowie-Klon als Glam-Rocker schien die Rechnung auch aufzugehen. Doch wirklich ernst nehmen wollte ihn niemand. Ausser den hartgesottenen Fans, die sich aus geistig verwirrten Homosexuellen rekrutierte, hielt ihn die heterogene Masse bloss für ein künstliches Pop-Produkt, das von Bowie fremdgesteuert wurde. Seine mühsam erarbeitete Reputation mit dem Glam Rock-Verschnitt von *Transformer* demolierte der sich immer widerwärtiger gebärdende Sänger gleich im Alleingang, als er das Album *Berlin* veröffentlichte. »Ausgekocht widerlich« schrieb der ROLLING STONE spöttisch und nannte es unverblümt die »deprimierendste Platte aller Zeiten«. Der Versuch der Verweigerung wie ihn Reed und Neil Young betrieben, war Mitte der Siebziger definitiv nicht das Gelbe vom Ei. Bruce Springsteen dachte nicht im Traum daran, sein Publikum zu brüskieren, ganz im Gegenteil – er schien geradezu besessen zu sein vom schnellen Ruhm. Nach zwei (völlig geflopten) Platten kam ihm Jon Landau (damals LP-Kritiker des ROLLING STONE) zu Hilfe, als er im April 74 für »The Real Paper« einen Beitrag Springsteen über veröffentlicht. Er beschreibt ein Konzert in Harvard und lässt sich am Ende seines Berichts zu dem legendären Satz »ich habe die Zukunft des Rock'n'Roll gesehen, und ihr Name ist Bruce Springsteen« hinreissen. So viel Vorschusslorbeeren sind wohl nur selten einem unbeschriebenen Blatt zuteil geworden, jedenfalls war Springsteens Durchbruchalbum *Born to Run* bis zur Schmerzgrenze von einer selten erlebten Hype-Maschinerie begleitet. Entschuldigen kann man die grenzenlose Hysterie eigentlich nur damit, dass 1975 die Sehnsucht nach einem neuen Popidol, der den erschlafften Rock'n'Roll mit einer Injektion an Speed aus der Vollnarkose erlöste, so gross geworden war, dass die Industrie nach diesem bis heute verpönten letzten Strohhalm griff, denn im Endeffekt heiligt der Zweck auch die verdriesslichsten Mittel. Mit seinen 26 Jahren trägt der Newcomer schon die Zukunft des Rock'n'Roll auf seinen schwächtigen Schultern und schien daran zu scheitern, als er nach dem Triumph mit *Born to Run* seine Fans ganze drei Jahre lang auf einen Nachfolger warten liess, ehe er 1978 mit *Darkness on the Edge of Town* ein Rock-Album folgen liess, das sämtliche Kritiker zum Verstummen brachte.

»Dass die Sehnsucht nach einem neuen Rockhelden so wirkungsvoll ausgebeutet werden kann, sagt uns etwas über die heutigen Mechanismen im Rock, zu einer Zeit, da die Musik sich über ihr eigenes Potential bewusst geworden ist. Springsteen mag sich als Opfer einer Ära erweisen, die sich nach neuen

Illusionen sehnte, Nostalgie empfindet für den einfacheren Rock der Vergangenheit« (Jim Miller über Bruce Springsteen, Bildgeschichte der Rockmusik, S.413)

Springsteen wurde trotzdem ein Megastar, der für seine Fans »die Verkörperung der romantischen Mythen, über die er schrieb: ein jedermann aus der Arbeiterklasse, der aussichtslose Liebhaber aus der Grossstadt, der Geist des Rock'n'Roll¹¹« war und irgendwann war auch vergessen, dass er seine Karriere eigentlich auf einer Medien-Blase aufbaute. Andere wiederum taugten einfach nicht zum Star, weil sie zu grüblerisch und medienscheu waren und zu sehr mit eigenen Problemen beschäftigt. Manche kamen wenigstens als Könige der Referenzlisten zu posthummem Ruhm, andere kamen über den gagschwachen Status einer Kultfigur nicht hinaus. Nick Drake schrieb enigmatische Songs in der britischen Folk-Tradition, die von einer naturmystischen Privatsymbolik durchdrungen waren und einem heute noch eine Gänsehaut über den Rücken jagen, bisweilen aber auch so düster klangen, dass selbst Leonard Cohen als Ausbund an Fröhlichkeit erscheint. »Was die Form angeht halten nur wenige einem Vergleich mit Nick stand. Und was die Substanz seiner Musik angeht, noch weniger. Die Wenigen, die mich auch nur annähernd an Nick erinnerten, hatten nie von ihm gehört ... Ich hatte ihm gesagt, dass er ein Genie ist, und andere hatten ihm das auch gesagt. Warum, fragte er aufgebracht, bin ich dann noch nicht reich und berühmt?« schrieb sein Produzent Joe Boyd¹⁷. Ebenso kompliziert gestaltete sich die Karriere von Townes van Zandt. »Townes Van Zandt ist der beste Songschreiber aller Zeiten, da stelle ich mich in meinen Cowboystiefeln auf Bob Dylans Frühstückstisch und verkünde das«, ereiferte sich der Country-Rocker Steve Earle im SPEX. Positive Auswirkungen auf den weiteren Karriereverlauf von Townes Van Zandt hatten auch diese hingebungsvolle Liebeserklärung nicht. Ebenfalls nicht sonderlich viel Erfolg war Tim Buckley vergönnt, der 1975 im Alter von 28 Jahren an den Folgen einer Überdosis Heroin starb. »Ich bin den Ruhm nicht aus dem Weg gegangen. Wahrscheinlich bin ich einfach zu merkwürdig für die weisse Mittelklasse« argumentierte Buckley 1972, der von Räucherstäbchen-Folk, über Free-Jazz und Soul die ganze Klaviatur der Emotionen beherrschte.

»Buckley ist nie sonderlich erfolgreich gewesen – eher eine Kultfigur. Nicht mal als Komponist konnte er überzeugen: Es gibt, soweit ich orientiert bin, keine einzige Fremd-Komposition eines seiner Songs. Kein geborener Verlierer – aber fast so etwas wie eine höhere Gestalt« (Ewald Lütge, SOUNDS)

Ein wenig anders liegen die Verhältnisse bei Alex Chilton, der im zarten Alter von 16 Jahren sogar als Sänger der Formation The Box Tops mit dem Song *The Letter* einen Nummer Eins Hit hatte. Es ist der einzige Song, der im kollektiven Gedächtnis der zumindest marginal an Musik Interessierten haften geblieben ist. Legendär wurde Chilton erst Dank der chronischen Erfolgslosigkeit seiner Band Big Star, die 1971 mit ihrem Stilgemisch aus Power-Pop,

Rock'n'Roll und einem Hang zum Nihilismus exakt so klangen, wie man den Indie-Rock der achtziger Jahre Sound vor dem geistigen Auge hat.

Scott Walkers Flirt mit dem Ruhm dauerte da schon wesentlich länger. Als Teil der Walker Brothers hatte der Sunnyboy von 1965-67 eine Reihe von Hits, von denen im kollektiven Bewusstsein vor allem der Klassiker *The Sun ain't gonna shine anymore* in Erinnerung bleibt, geprägt von Scotts unverwechselbaren Bariton. Danach nahm er als Solist grandios orchestrierte Alben auf, mit Versionen von Brel-Songs, die sich anfangs noch fabelhaft verkauften. Seit Ende der Siebziger gilt er als enigmatisches Quasi-Phantom und nach dem Album *Climate of Thunder* verabschiedete er sich 1984 komplett aus dem Rampenlicht. Walker flüchtet sich in die eigene Psyche. »Wenn man mich vor eine Kamera stellt, so ist das, als ob man einen Einsiedler aus seiner Höhe direkt zum Trafalgar Square führt«, erklärt er einmal. Auch Rory Gallagher war kein unbeschriebenes Blatt; die treuen Leser des MUSIKEXPRESS vermuteten in ihm gar einen richtigen Superstar in Anbetracht der ausgiebigen Reportagen und Interviews, die ihm die Zeitschrift zu Beginn der Siebziger gewährte. Als Teil des Trios Taste erspielte sich der Ire einen exzellenten Ruf als bodenständiges Gegenstück zu Cream. Dabei war der Blues seine grosse Leidenschaft, auch wenn er immer wieder auf Vorlagen des Rock und Folk zurückgriff. »Rorys Spiel ist derart innig, strömt so viel Gefühl aus, dass jeder, der ihn hört, sofort erkennt, dass er in der Musik und für die Musik lebt. Wohl selten ist es jemandem so gut gelungen, sein Publikum davon zu überzeugen, dass er die Musik nicht vorträgt sondern vorlebt« lobte der MUSIKEXPRESS 1970 seinen selbstbewussten Umgang mit Rock und Blues