

Greil Marcus **THE  
DOORS**

Aus dem  
amerikanischen Englisch  
von Fritz Schneider

Kiepenheuer & Witsch



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC®-N001512

1. Auflage 2013

Titel der englischen Originalausgabe: *The Doors. A Lifetime of Listening to Five Mean Years*

© 2011 by Greil Marcus

Aus dem amerikanischen Englisch von Fritz Schneider

© 2013, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Barbara Thoben, Köln, basierend auf dem Originalumschlag von Public Affairs Books

Umschlagmotiv: © Michael Ochs Archives / Getty Images

Gesetzt aus der Minion und Avenir

Satz: Felder KölnBerlin

Druck und Bindearbeiten: CPI – Clausen & Bosse, Leck

ISBN 978-3-462-04510-9

## Prolog: Light My Fire, 1967

ALS DIE DOORS am 30. September 1967 im Family Dog in Denver auftraten, einem Ableger des Avalon Ballroom in San Francisco, wo sie in den ersten Monaten des Jahres oft gespielt hatten, war »Light My Fire« bereits ein landesweiter Nummer-eins-Hit gewesen. Tatsächlich hatte die Nummer in jenem Jahr für mehr Aufsehen gesorgt als jeder andere Hit. Zuerst hatte einen die knapp siebenminütige Originalfassung des Nachts aus dem Radio angesprungen, wenn man einen der wenigen, damals noch neuen FM-Rock-’n’-Roll-Sender erwischte, die eher ein Gerücht als etwas Reales zu sein schienen. Danach hatte eine gekürzte, dreiminütige Fassung die auf die Top 40 abonnierten AM-Sender erobert und deren Hörer dazu gebracht, in die Plattenläden zu stürmen oder im Radio nach einem FM-Sender zu suchen, damit sie sich die komplette Version anhören konnten – oder sie hatten zum Telefonhörer gegriffen und die AM-Disc-jockeys aufgefordert, den Song in seiner ganzen Länge abzuspielen, was diese dann bald auch taten.

An jenem Abend in Denver konnte man also davon ausgehen, dass jeder im Publikum den Song mindestens vier- bis fünfhundert Mal gehört hatte. Die Doors hatten ihn bereits seit mehr als einem Jahr bei ihren Shows zum Besten gegeben, zunächst im London Fog, einer Kaschemme in einer

Seitenstraße des Sunset Strip in Los Angeles, anschließend im berühmten, direkt am Sunset Strip gelegenen Whisky à Go Go und auch bei all ihren Shows danach. Sie spielten den Song bereits, als sie noch völlig unbekannt waren, und sie spielten ihn auch dann noch, als die Band so vielen Leuten ein Begriff war, dass der Name »The Doors« mehr als vierzig Jahre nach dem Tod des Sängers – nachdem dieser weitaus länger unter der Erde lag, als er gelebt hatte – noch immer auf Resonanz stieß. Und diese Resonanz hatte nichts mit Nostalgie zu tun. Es ging dabei vielmehr um das, was möglich war, um Versprechen, die gemacht worden waren, aber noch immer eingelöst werden mussten, um Versprechen, die im wirklichen Leben zwangsläufig unerfüllt blieben, in der hinterlassenen Musik jedoch wieder und wieder eingelöst wurden.

»Wir haben das wirklich nicht kommen sehen, diese neue Welt des hemmungslosen Individualismus und der Vergötzung des Profits«, schrieb die britische Romanautorin Jenny Diski 2009. »Aber vielleicht war das nicht anders zu erwarten. Es ist schließlich möglich, dass wir einfach jung waren, und jetzt sind wir einfach alt und blicken, so wie es jede Generation tut, voller Wehmut auf unsere besten Jahre zurück. Vielleicht sind die Sixties ja nichts weiter als eine in unseren Köpfen herumspukende Idee, die sich schon lange überlebt hat – mit Ausnahme der Musik natürlich.«

Es gab diejenigen – die überwiegende Mehrzahl, zweifellos –, die zur Mitte der Siebzigerjahre, nachdem sie ihre wilde Jugendzeit hinter sich gebracht hatten, in einen anständigen Anzug schlüpften, sich einen Job suchten und fortan ein geregeltes Leben führten und die all das wurden, was sich ihre Eltern stets gewünscht hatten – für die das Ganze, wie liberalere Erwachsene schon immer gesagt hatten, lediglich eine vorübergehende Phase gewesen war. Doch einige Leute – die man

heutzutage als Idealisten verspottet – blieben bei ihrer Überzeugung, dass es »die Gesellschaft« gibt und dass es sie weiterhin geben wird, trotz der harten Jahre unter Margaret Thatcher und trotz der darauffolgenden, offiziell anerkannten Jahrzehnte des Eigennutzes und der Habgier. Wir sind das enttäuschte Überbleibsel, der kümmerliche Rest der Sixties.

Dieses Drama fand allerdings schon statt, als es erst zwei Monate her war, dass »Light My Fire« die Charts angeführt hatte.

*Wie können wir aus diesem Song etwas machen, was die Leute noch nie gehört haben? Wie können wir daraus etwas machen, was wir noch nie gehört haben?*

Am 30. September hebt Jim Morrison bei den ersten beiden Malen, wo er in den Refrains das Wort *fire* erreicht, die Stimme, als würde er mit den Händen über die einzelne Silbe streichen – er vermittelt einem dabei mit jedem Refrain, dass die Idee dieses Wortes für ihn etwas völlig Neues ist, und so wird man jedes Mal davon überrascht. Man hat das Wort in dem Song registriert, doch man hat noch nicht begonnen, jenes Feuer so weit zu verfolgen, wie es geht – das ist das Gefühl. »Fire« – das ist eine Tür, die, aus der Ferne betrachtet, vom Wind aufgeschlagen wird.

Hört man sich die Refrains auf der Platte an, so ist das Wort »fire«, im Vergleich zu den beiden ersten Malen, beim dritten Mal brutal – »FY-YUR!« –, ein Faustthieb, etwas, was dich aufweckt, falls der Song dich bereits hat einschlafen lassen. Doch an diesem Abend belässt Morrison das Wort im ersten Refrain mehr oder weniger so, wie er es zu Beginn singt: *Fire ... fiire ... fiiire*. Er hält das Wort ins Licht, um es von allen Seiten zu betrachten, aber auch, um es in der Luft schweben zu lassen. »Light my fire« war im September 1967 bereits ein Klischee, ein abgedroschenes Schlagwort; binnen eines Jahres sollte es auf einem Poster prangen, das ein

Teenager-Pärchen beim Sex zeigte, es sollte ein weltweiter Easy-Listening-Hit von José Feliciano sein – und zwei Jahre später ein Pornofilm. An diesem Abend kommt einem das Wort »fire« zu Beginn des Songs mehr als eigenartig vor, nicht wie ein Wort, sondern eher wie ein Fotogramm à la Man Ray.

Die Aufnahme, um die es hier geht, stammt von einem Bootleg – der Sound wirkt komprimiert. Robby Kriegers Gitarre und Ray Manzareks Orgel scheinen ein einziges Instrument zu sein. John Densmores Schlagzeugspiel ist jedoch immer klar definiert: Jeder Schlag klingt wie eine bewusst getroffene Entscheidung, wie etwas, das erledigt und abgehakt wird. Morrisons Stimme schwebt über der Band, auch dann, wenn es so scheint, als schreie er irgendwo im Hintergrund herum – um den anderen Dampf zu machen, als sei der Song, so wie er hier Gestalt annimmt, noch un fertig, noch nicht ganz er selbst –

*COME ON!  
LET'S GO!*

– oder um zu demonstrieren, wie sehr er sich darüber freut, dass der Song nun er selbst ist und von allein atmet, als Manzarek einen Drive entwickelt, der ihn mitten in den Song katapultiert, in den Morrison ihn noch kurz zuvor hineinstoßen wollte –

*LET'S GO!  
WE LOVE IT!*

– und dann entschwebt Morrison, als benötige die Musik ihn nicht mehr, als wisse sie nun von allein, was zu tun ist –

*In your night, babe  
Evil hand*

Die ausgedehnten Instrumentalpassagen, bei denen Manzarek und Krieger einander abwechseln, sind für den Zuhörer schwer zu verfolgen. Es sind Mäander – das, was Manny Farber in den Disziplinen Malerei, Film und Jazz als »Termitenkunst« bezeichnet hat, eine Kunst, »die durch die Mauern der Partikularisierung dringt, ohne ein Anzeichen dafür, dass dem Künstler etwas anderes vorschwebt, als die unmittelbaren Grenzen seiner Kunst wegzufressen und diese Grenzen zum Ausgangspunkt seines nächsten Werks zu machen.« Es handelt sich um eine Kunst ohne Zweck, ohne Nachdenken, um eine Kunst, die auf Sehnsucht, Verlangen, Instinkt und plötzlicher Eingebung basiert und die nicht nur in Kreisen mäandert, sondern auch genauso problemlos Grenzen überschreitet und Gräben überspringt. An diesem Abend verlieren Manzarek und Krieger den Song, so als hätten die beiden vergessen, was sie da spielen. Einen Moment lang verschwindet »Light My Fire«, als sei der Song vorher noch nie öffentlich dargeboten worden, als sei er nie ein Hit gewesen, als sei er noch nie im Radio gelaufen. Wie es in den nächsten drei Jahren noch so häufig der Fall sein wird, geht »Light My Fire« in andere Songs über, die sich aus der vagen Erinnerung des Gitarristen oder des Organisten herausschälen und an die Stelle der Nummer treten, die sie noch eine Minute zuvor gespielt haben. Diesmal ist es »My Favorite Things«, eine Cool-Jazz-Sequenz in einer Performance, die nun nicht mehr Teil einer Rock-’n’-Roll-Show in Denver ist, sondern wieder in das Strandhaus in Venice zurückkehrt, wo der Song einst entstanden war, doch nun schreiben wir nicht das Jahr 1965, nein, wir befinden uns im Jahr 1954, und die Person, auf die alle Augen ge-

richtet sind, ist nicht mehr Jim Morrison, sondern Chet Baker.

Sie verlieren den Beat, der Song entgleitet ihnen. Es fällt ihnen schwer, wieder zu den Strophen zurückzufinden. Sie stolpern über die Stufen, die zu der Fanfare führen, die den Song eröffnet und die den Song beschließt – die Fanfare, die Morrison signalisiert, dass er wieder in die Musik einsteigen muss, und die den Zuhörer darauf vorbereitet, dass gleich etwas passieren wird, die ihm bewusst macht, dass gerade etwas passiert ist.

Man ist froh, wenn Morrison sich wieder zurückmeldet, wenn es wieder Worte gibt und jemanden, der sie attackiert, wenn es wieder einen Song gibt, der jeden Moment Gestalt annehmen kann – das ist, nach sieben Minuten und fünfzehn Sekunden, ein mehr als aufregender Moment. Doch auch Morrison bekommt den Song nicht in den Griff – was möglicherweise an den Soli liegt, die die Musiker gerade gefunden und verloren haben, denn die hunderttausend Male, die der Song ohne diese solistischen Exkursionen im Radio gelaufen ist, haben ihm den Rumpf geraubt und ihm nur noch Kopf, Füße und Arme gelassen, die nun orientierungslos herumzappeln.

Densmore löst das Ganze mit einem einzigen harten Shuffle auf, einer aus fünf Schlägen bestehenden rhythmischen Figur, die eine Linie zwischen der Strophe (die mit dem gestelzten Reim von »mire« und »pyre«) und dem Refrain zieht und die sagt: Kommt, Leute! Reißt euch zusammen! Und das zeigt Wirkung: Zum ersten Mal ist der Song vollkommen präsent, ein Ereignis, das stattfindet, während man zuhört. In der letzten Minute der Darbietung ist das Gefühl von Wille und Anstrengung dermaßen stark, dass man Morrison vor sich zu sehen glaubt, wie er auf die Knie gesunken ist und den Song durch eine Mauer hindurchzu-

rammen versucht. Sobald Densmore in den Vordergrund des Sounds rückt, ist man sich absolut sicher, dass der Song die Mauer durchbrechen wird; und im nächsten Moment, wenn Morrison Densmores Platz einnimmt, breitet sich Hoffnungslosigkeit aus. Jetzt ist es Manzarek, der irgendwo im Hintergrund schreit, voller Aufregung –

ALL RIGHT!

– und dann aufgeregt und zugleich ängstlich –

GO!

– voller Angst davor, dass die Mauer womöglich standhält, dass sie trotz all der Entschlossenheit, die Morrison in die Zeile »Try to set the night on fire« legt, nicht einstürzen wird.

Als der Song schließlich unter lautem Getöse seinem Ende entgegensteuert, weiß man nicht, ob es passiert ist oder nicht. Als der Song endet, stemmt sich die Band noch immer gegen die Mauer, doch die hält weiterhin stand. Der Song ist vorbei, aber die Geschichte, die er erzählt, ist noch nicht abgeschlossen – man kann sie nicht hören, doch man spürt sie auf der Haut.

Jenny Diski: *The Sixties*, Picador, New York 2009, S. 9, 87.

»Light My Fire«, Family Dog, Denver, 30. September 1967, auf *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs*, einer Sammlung von Liveaufnahmen, die Fans bei Konzerten aus dem Publikum mitgeschnitten haben (Rhino Handmade, 2003).

Manny Farber: »White Elephant Art vs. Termite Art«, in *Film Culture*, 1962, gesammelt in *Farber on Film: The Complete Film Writings of Manny Farber*, Library of America, New York 2003, S. 535.

*Come On Baby, Light My Fire.* Regie: Lou Campa (J. R. L. Productions, 1969). Movies Unlimited bringt den Inhalt folgendermaßen auf den Punkt: »Eine naive Kämpferin gegen den Marihuana-Missbrauch [Tina Buckley] wird von einer Bande von Perversen entführt und in das Haus eines Drogenbosses verschleppt, der von Gerard Damiano, dem später berühmt-berüchtigten Regisseur von *Deep Throat*, gespielt wird. Als die junge Frau zur Sexsklavin der Bande gemacht wird, öffnen sich die Pforten von Dominanz und Unterwerfung.«

## L. A. Woman

DAS LETZTE ALBUM der Doors, *L. A. Woman*, kam im April 1971 heraus, drei Monate bevor Jim Morrison in Paris starb und sein Traum, in die Fußstapfen Rimbauds zu treten, durch ein Bild des toten Marat in seiner Badewanne ersetzt wurde. Der Titelsong des Albums hat die Zeiten überdauert: Auch noch vier Jahrzehnte später bekommt man ihn in voller Länge im Autoradio zu hören, die kompletten acht Minuten, wie sie noch immer reden und brabbeln – dieser auf dem Sunset Strip herumstromernde Penner, der von einer Frau und der Stadt und der Nacht schwadroniert, als würde ihm tatsächlich jemand Beachtung schenken. Man kann »*L. A. Woman*« im Radio hören, jederzeit – und man kann es zwischen vielen Zeilen von Thomas Pynchons 2009 erschienenem Detektivroman *Inherent Vice* hören, der in L. A. spielt, im Frühjahr 1970, kurz vor Beginn des Manson-Prozesses, zu einer Zeit, in der es, wie Pynchon schreibt, auf den von den Küstenorten nach Osten führenden Freeways nur so wimmelte von »VW-Bussen in flirrenden Paisleymustern, auffrisierten, mit Grundierfarbe angestrichenen Sportcoupés, Kombis mit einer Verkleidung aus echter Dearborn-Kiefer, Porsches mit Fernsehstars am Steuer, Cadillacs, die Zahnärzte zu außerehelichen Rendezvous beförderten, fensterlosen Kleinbussen, in denen sich herzzerreißende Teenagerdramen abspielten,

Pick-ups mit Matratzen voller Hinterwäldler aus dem San Joaquin Valley, und alle zusammen rollten sie, sämtliche Radios auf dieselben zwei Top-40-Sender eingestellt, unter den Hochspannungsleitungen hindurch, hinab in dieses große, horizontlose Häusermeer ...«

Pynchons Roman ist eine Liebeserklärung an eine Zeit und an einen Ort, die zu verschwinden drohen: Er handelt von der Angst, dass »die Psychedelischen Sechziger, diese kleine Parenthese aus Licht, ja vielleicht doch zu Ende gingen, dass sie spurlos verschwanden, in die Dunkelheit zurückgeholt wurden ... dass eine gewisse Hand unbarmherzig aus der Dunkelheit greifen und die Zeit wieder an sich nehmen könnte, und das ebenso mühelos, wie man einem Kiffer einen Joint abnimmt und ihn ein für alle Mal ausdrückt.«

In Pynchons Geschichte geht es um einen Rock-’n’-Roll-Musiker, der angeblich an einer Überdosis Heroin gestorben ist, aber nun wieder in seiner alten Band auftaucht, ohne dass seine ehemaligen Bandkollegen wissen, wer er ist (»Die haben’s ja nicht mal gewusst, als ich noch am Leben war«), und es geht um einen womöglich entführten Immobilien-Tycoon, aber auch um eine rechtsradikale Schlägertruppe, die sich *Kalifornien Erwache!* nennt, um ein Verbrechersyndikat, das so mächtig und unangreifbar ist, dass die Erde schon bei der bloßen Erwähnung des Namens erbebt, um eine erste, primitive, in der Illegalität operierende Version des Internets und um eine Exfreundin – und Pynchon hat seine Geschichte in einer Zeit angesiedelt, in der bereits vom großen Hippie-Detektivroman die Rede war. Darin ging es, natürlich, um einen Drogendeal – und um eine Außenseiter-Version von Philip Marlowe oder Lou Archer. Roger L. Simons Privatdetektiv Moses Wine – der 1973 mit *The Big Fix* begann und dreißig Jahre später noch immer seinem Gewerbe nachging – war es nicht. 1971 spielte Hun-

ter S. Thompson die Rolle in *Fear and Loathing in Las Vegas* ziemlich überzeugend, doch er löste sich schon bald in seiner eigenen Aura auf. Pynchons Doc Sportello wird dieser Fantasie irgendwie gerecht.

Bei ihm handelt es sich um einen Typen, der auf die dreißig zugeht und in Gordita Beach lebt, einem Ort auf halbem Weg zwischen Hermosa Beach und El Segundo, allerdings nicht auf einer realen Landkarte. Sportello wäre gern John Garfield; er hat die gleiche Körpergröße. An seiner Wand hängt ein Samtbild, das er bei mexikanischen Straßenhändlern gekauft hat. »Es zeigte einen südkalifornischen Strand, wie es ihn nie gegeben hatte – Palmen, Bikinibrüste, Surfbretter, das volle Programm.«

Er betrachtete es als ein Fenster, durch das er hinausschauen konnte, wenn er nicht aus dem herkömmlichen Glasfenster im anderen Zimmer sehen mochte. Manchmal – normalerweise wenn er Gras rauchte – erhellt sich die Szenerie in der Abenddämmerung, als hätte jemand nur gerade so viel am Kontrastknopf der Schöpfung gefummelt, dass alles einen Unterschimmer, einen leuchtenden Rand bekam und die Nacht irgendwie episch zu werden versprach.

Eine bessere Beschreibung von »L. A. Woman« ist mir bislang nicht untergekommen: Der Song verbreitet die Atmosphäre des normalen Lebens, und gleichzeitig wirkt alles an ihm ein wenig daneben, denn das Epische ist das, was er anstrebt, allerdings ohne sich dabei zu verkaufen, ohne Make-up, ohne coole Klamotten, ohne Fotosessions, ohne das übliche Drum und Dran des Hollywood-Glamours. Robby Kriegers Gitarre steht im Vordergrund der Musik, karg und locker, filigran und lässig, ernsthaft und gedankenschnell. Jim Morrison befindet sich im Hintergrund des

Sounds, als verfolge er die Band auf der Straße, als schreie er ihr nach, dass er einen Song für sie habe, eine neue Art von Song, und den könnten sie spottbillig bekommen, der wäre genau das Richtige für sie – und man kann den Morrison sehen, der den Song singt, einen Typen, der 1970 wie ein Penner aussah, mit einem dichten, verfilzten Vollbart, einer über den Gürtel quellenden Wampe und speckigen Klamotten. Die Stimme ist gebrochen, rau, aber auch von einer ansteckenden, verrückten Überschwänglichkeit erfüllt, einer Freude darüber, draußen auf der Straße zu sein, in der Sonne, unter dem nächtlichen Neonlicht, *Blade Runner* mit Charles Bukowski statt Harrison Ford in der Hauptrolle – und dieser Penner schlurft nicht die Straße entlang, nein, er rennt, er hält inne, er wirbelt auf dem Absatz herum, hastet den Weg zurück, auf dem er gekommen ist. Die Stadt mag ihn nicht wahrnehmen wollen, doch er liebt die Stadt, und das ist die Geschichte, die er erzählen muss. Er ist nicht blind. »Motel money, murder madness«, grübelt er vor sich hin; auch wenn sie ihn keines Blickes würdigen, kann er in den Augen der Leute, die an ihm vorübergehen, die Angst wahrnehmen, die die Manson-Bande hinterlassen hat, aber er fürchtet sich nicht, denn er weiß, er ist nicht der Killer, vor dem sich die anderen fürchten. Der ganze Song ist eine aus Fragmenten zusammengesetzte Verfolgungsjagd. Der Gitarrist malt Halbkreise in die Luft, der Sänger tänzelt im Kreis um ihn herum, der Gitarrist sieht ihn nicht, und den Sänger kümmert das nicht.

In *Inherent Vice* verwendet Pynchon, wie es sich gehört, die üblichen Versatzstücke aus Detektivromanen wie Raymond Chandlers *The Little Sister* oder Ross Macdonalds *The Chill* – der Besuch in der hochherrschaftlichen Villa, der Held, wie er, mit Drogen vollgepumpt, in einem verschlossenen Raum aufwacht. Das Neue an *Inherent Vice* besteht

darin, dass Pynchon die Ökonomie der Hippie-Utopie als ein System beschreibt, das ganz und gar auf dem Heroinhandel basiert – ein Verdacht, der den Leser auf den ersten Seiten des Romans beschleicht und der auf den letzten sechzig Seiten zur Gewissheit wird. Das Novum für das Genre des Detektivromans ist Sportello selbst, ein ehemaliger Fahnder nach untergetauchten Schuldern, der in die Liga der lizenzierten Privatdetektive – Abteilung »Strandpener« – aufgestiegen ist. Und ebenso neu ist Sportellos Nemesis, Bigfoot Bjornson, der unglaublich manipulative Detective von der Mordkommission des LAPD, eine Gestalt, die einem Roman von H. P. Lovecraft entstiegen sein könnte. »Es ist so«, sagt Bjornson, »als gäbe es diesen bösen Untergott, der über Südkalifornien herrscht. Und der erwacht ab und zu aus seinem Schlummer und erlaubt den dunklen Kräften, die immer knapp außerhalb des Sonnenlichts liegen, hervorzukommen ... Lebewohl, Schwarze Dahlie, ruhe in Frieden, Tom Ince, ja, ich fürchte, die guten alten rätselhaften Morde von L. A. gehören endgültig der Vergangenheit an. Wir haben das Tor zur Hölle gefunden, und der durchschnittliche Bürger von L. A. muss sich da natürlich hindurchquetschen, geil und kichernd wie immer, auf der Suche nach dem neuesten Nervenkitzel. Dürfte jede Menge Überstunden für mich und die Jungs bedeuten, aber es bringt uns dem Ende der Welt ein ganzes Stück näher« – und man kann beinahe die Manson-Jüngerin Squeaky Fromme sehen, ganz zu schweigen von vier oder fünf vorausgegangenen Generationen südkalifornischer Mystiker und Geistheiler, die auf Bjornsons Schulter sitzen und alleamt wie Natalie Wood lächeln.

Mansons Schatten ist allgegenwärtig – sei es in der Szene, in der sich Sportello und ein militanter Schwarzer darüber streiten, wer schärfer sei, Fromme oder Leslie van Houten

(»Unterwürfige, einer Gehirnwäsche unterzogene, geile kleine Teenies«, sagt Sportellos Exfreundin Shasta Hepworth, »die genau das tun, was du willst, bevor du überhaupt weißt, was du willst ... Auf solche Bräute fährst du ab, Doc, heißt's von dir«), oder in der Szene, in der Sportello und drei andere Leute im Auto unterwegs sind und ohne ersichtlichen Grund von der Polizei gestoppt werden. »Neues Programm«, sagt einer der Cops, »Sie wissen ja, wie das ist – ein weiterer Vorwand für Papierkram. Es nennt sich ›Cultwatch‹: Jede Zusammenkunft von drei oder mehr Zivilpersonen gilt neuerdings als eine potenzielle Sekte.« Es ist ein Scherz, den die Leute machen, weil die Pointe mehr oder weniger zu ihrem Alltag gehört – bis die Manson-Sache so unglaubliche Dimensionen annimmt, dass niemand auf die Idee kommt, hinter diese Story zu schauen, in einen, wie es bei Pynchon heißt, »Wirbel zersetzer Geschichte« oder, wie Don DeLillo es in *Great Jones Street* nannte, einem Roman, der etwa zur gleichen Zeit spielt wie der von Pynchon, in den »wahren Underground«, wo Präsidenten und Premierminister »die Undergroundentscheidungen treffen und die wahre Undergroundsprache sprechen«, wo »die Gesetze gebrochen werden, ganz tief unten, weit unterhalb der Ebene der Speed-Freaks und der Dealer, die das Heroin verschneiden«.

In Rahmen dieses bunten Kaleidoskops kann Pynchon uns eine Strandkneipe vorsetzen, in der sich die Gäste auf überzeugende Weise über »die zwei verschiedenen ›Wipe Out‹-Singles streiten« können, das heißt, über die Frage, »auf welchem Label, Dot oder Decca, das Lachen drauf war und auf welchem nicht«. Und er kann die Schilderung einer Schießerei mit einer Zeile enden lassen, die bei jedem anderen Autor prätentiös gewirkt hätte, aber auf Pynchons Terrain keineswegs deplatziert scheint – eine Zeile, die ein

ganzes Buch hinter sich wissen muss, um vom Boden abheben zu können, eine Zeile, die genau den Ton trifft, den das Buch benötigt, um selbst in die Luft aufzusteigen. »Er wartete, bis er einen dunklen, sich bewegenden Schemen sah, visierte ihn an, schoss, rollte sich sofort zur Seite, und die Gestalt fiel wie eine Acid-Tablette in den Mund der Zeit« – ein Moment, der in ein Romanende übergeht, das angesichts seiner Vorahnung all dessen, was schon bald unwiederbringlich verloren sein wird, so zart und tragisch ist, dass es ohne Weiteres an die Stelle der letzten Seite von F. Scott Fitzgeralds *Tender Is the Night* treten könnte.

Man kann die letzten Seiten von Pynchons Roman in der Version von »L. A. Woman« hören, die die Doors Ende 1970, am 11. Dezember, in Dallas präsentierten, einen Tag vor ihrem allerletzten Konzert, das sie in New Orleans gaben. »Es sah auch nach einem Tatort aus, der auf sein nächstes Verbrechen wartete«, schreibt Pynchon über einen als Treffpunkt vereinbarten Parkplatz; hat man dieses Bild im Kopf, so muss man unwillkürlich daran denken, wenn »L. A. Woman« auf der Bühne der State Fair Music Hall beginnt. Der Eindruck ist unheimlich, man sieht sofort nächtliche Nebelschwaden aufsteigen. Auf dem Tape, das diese Performance für die Nachwelt festgehalten hat, klingt die Band sehr weit entfernt. Morrison schreit ein gewaltiges *Yeeeaaahhh!* heraus, und dann kommt eine Weile gar nichts, nur ein Beat, der sich ziellos voranbewegt. Selbst als sich so etwas wie Musik herauszukristallisieren beginnt, hört man nichts als Zurückhaltung, eine Weigerung, sich zu bewegen – eine Erstarrung, die sich am darauffolgenden Abend, beim letzten Liveauftritt der Doors, lösen sollte, als Morrison mitten in seiner Performance mit dem Mikrofon auf den Boden eindrosch, bis die Bühnenbretter zersplitten, und er sich anschließend auf die Bühne setzte und keinerlei Anstalten

machte, sich zu bewegen oder zu singen. Pynchon hätte diese Show besprechen können, als er schrieb: »Es war, als wären die Geschehnisse an eine Art Grenze gestoßen. Es war, als fände man das Tor zur Vergangenheit unbewacht vor, nicht verboten, weil es das nicht sein musste.« Oder, das Ganze umgeschrieben zu einem Traum: »Doc folgte ihren schon in Regen und Schatten zerbröckelnden Fußabdrücken wie in einem untauglichen Versuch, den Weg zurück in eine Vergangenheit zu finden, die ihnen beiden zum Trotz zu der Zukunft geworden war, mit der sie es nun zu tun hatten.«

In Dallas vergehen fast drei Minuten, bis Morrison zu singen beginnt – unverstellt, im Plauderton, entspannt, mit langen Pausen zwischen den Zeilen. Wie jeder ein paar Monate später hören kann, wenn *L. A. Woman* in die Plattenläden kommt, ist der Straßenpenner präsent, aber nicht auf die gleiche Weise; der Mann dort ist kaputter, er nuschelt, sein Gebaren ist verstörend – ein Mensch, der sich selbst anschreit und an seiner Kleidung zerrt.

Als die Performance Gestalt annimmt, klingt es so, als seien sich alle vier Musiker des Songs dermaßen sicher, dass sie darauf vertrauen können, dieser werde von allein weitergehen, selbst wenn sie aufhörten, ihn zu spielen. Und es scheint tatsächlich so, als hielten sie inne, wieder und wieder, als spielten sie den Song nicht, sondern als hörten sie ihn sich eher an. Die in dem Song auftauchenden Charaktere – der Mann, der ihn singt, die Stadt, die Frau, die der Mann in seiner Fantasie verfolgt –, sie alle sind Phantome, Produkte ihrer jeweiligen Einbildung. Und dann wird der Bann gebrochen – nachdem der Penner durch einen Prediger ersetzt worden ist, der deklamiert und singt, zunächst leise und dann immer lauter, bis sein *risin' risin' risin' risin'* durch die Musik schallt. Mit einem Mal ist alles klar: Der

Penner ist nichts weiter als ein Penner, die Stadt ist bloß eine Ansammlung von Straßen und Freeways, und die Frau ist lediglich die letzte Person, die der Penner sah, bevor er den Mund aufmachte.

Gegen Ende der Performance, nach gut vierzehn Minuten, steigt die Band, die den Song nun wie eine Titelmelodie spielt, nach und nach aus der Musik aus. Man kann beinahe sehen, wie der Drummer, der Gitarrist und der Organist die Bühne verlassen, während ein Fremder aus der Seitenkulisse kommt und die Bühne betritt, so als habe er nicht beabsichtigt, sich dort blicken zu lassen, aber als sei er gewillt, das Beste daraus zu machen. »Nun«, sagt er, so wie ein Freund, dem man zufällig auf der Straße begegnet, ohne Attitüde, ohne Pose, »ich bin vor knapp einer Stunde in der Stadt angekommen« – was gibt's Neues?

»L. A. Woman«, *L. A. Woman* (Elektra, 1971). Das erste und einzige Album der Doors, das nicht von Paul Rothchild produziert wurde, der das Handtuch geworfen hatte. Ihr neuer Produzent, Bruce Botnick, der bei ihren früheren Alben als Toningenieur fungiert hatte, gewährte der Band im Studio eine Freiheit – eine stinknormale, alltägliche Atmosphäre –, die die Musiker bereitwillig nutzten.

–, State Fair Music Hall, Dallas, 11. Dezember 1970, auf *Boot Yer Butt! The Doors Bootlegs* (Rhino Handmade, 2003).

Thomas Pynchon: *Inherent Vice*, Penguin Press, New York 2009. Hier zitiert nach *Natürliche Mängel*, aus dem Englischen von Nikolaus Stingl, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2012, S. 30, 330, 114, 13 f., 270 f., 394, 232, 146, 133, 425, 111, 455, 407. [Die zitierten Passagen wurden nicht alle wörtlich übernommen, sondern hier und da enger an den Wortlaut des amerikanischen Originals angepasst (A. d. Ü.)].

Don DeLillo: *Great Jones Street*, Houghton Mifflin, Boston 1973, S. 231 f.



## Mystery Train

NACHDEM DIE DOORS am 2. Mai 1970 in Pittsburgh eine makellose, siebenminütige Version von »Roadhouse Blues« hingelegt hatten – eine Chevrolet Corvette, die immer wieder vom ersten in den fünften Gang hinaufschaltet, nur um zu demonstrieren, wie geschmeidig ihr Getriebe ist –, hielten die Musiker inne, und Morrison verschlauftete kurz. Dann intonierte er die Zeile »People get ready« und hielt die Nightclubgospel-Hymne der Impressions empor wie eine Startflagge – »People get ready / For that train to glory« –, doch das war nicht der Zug, mit dem die Gruppe kurz darauf den Bahnhof verlassen sollte.

Es dauerte geschlagene drei Minuten, bis sich »Mystery Train« schließlich so weit entwickelt hatte, dass Morrison aufspringen konnte – drei Minuten, in denen die Gitarre mit einem schrappenden Klickklack das rhythmische Geräusch einer Fahrt aufnehmenden Lokomotive nachempfand und die Orgel zunehmend schneller wurde, drei Minuten, in denen Bäume, Flüsse und Ladenzeilen an einem vorüberhuschten, während man aus dem Fenster schaute. Morrison sprang genau zum richtigen Zeitpunkt auf, doch die Musik benötigte ihn gar nicht: Sie glitt frei und locker dahin, nahm ihre eigene Gestalt an. Morrison sang eine Zeit lang, wobei sich der Rhythmus mühsam an seine derbe, geifernde Stimme anpasste, bis alles auseinanderzufallen

drohte, doch dann überließ er den Song wieder der Band, nur um wenig später erneut in ihn einzusteigen, bevor er ihn abermals von sich schleuderte.

»Mystery Train« ging weiter, zehn, zwölf, am Ende beinahe fünfzehn Minuten lang, und nahm dabei neue Titel an – »Away in India«, »Crossroads Blues« –, obwohl es stets der selbe Song war, ein einziger Versuch, irgendwo hinzugelangen, zu entkommen, eine Grenze zu überqueren. Als der Song in seine siebte Minute hineinsteuerte, schien er ein eigenes Bewusstsein entwickelt zu haben: Man kann hören, wie er über sich selbst nachdenkt, wie die Räder die Schienen spüren, wie die Lokomotive sich fragt, ob es gerecht sei, eine Maschine an eine Straße aus Eisen zu fesseln, und wie die Maschine dann eine Leichtigkeit erreicht, eine Schwere-losigkeit, die die Schienen verschwinden lässt.

Als Morrison wieder in den Song einstieg, blieb von allem nichts mehr übrig – es wurde unter schwülstigen Vokalen und amorphen Wörtern begraben. Die Band findet dennoch zu dem Groove zurück, den sie eingangs entwickelt hatte, zu jenem rhythmischen Schrappen, aber Morrison ruiniert das Ganze erneut, indem er kurze Zitate aus Blues-songs aus dem Fenster wirft, die er schon im gleichen Moment wieder vergisst. Zitiert man Blueszeilen aus dem Stegreif, ohne groß darüber nachzudenken, so kann man das bis in alle Ewigkeit tun – sie sind dann aber nichts weiter als benutzte Fahrkarten und genauso viel wert.

Zur Mitte der Sechzigerjahre, als sich die Doors formierten, als »Mystery Train« erstmals in ihrem Repertoire auftauchte, da war Elvis Presley ein Witz. Der schockierende, in schwarzes Leder gekleidete Blues, den er 1968 bei seinem Comeback-Special landesweit im Fernsehen heraufbeschwor, war unvorstellbar nach all den Jahren voll verfilmter Reiseberichte mit Hula-Hoop-Reifen und Shrimps, mit

Impressionen aus einer Welt, wo eine Autorennbahn lediglich ein weiterer Badestrand war oder wo Elvis, wie er es einmal selbst formulierte, irgendwelche Typen vermöbeln musste, bevor er ihnen etwas vorsang. Doch als er 1968 »One Night« sang, da kehrte genau jenes Gefühl von Ehrfurcht und ungläubigem Erstaunen zurück, das Elvis zu Beginn seiner Karriere entgegengeschlagen war – ein Gefühl, das sich bei diesem TV-Auftritt bereits vorher angedeutet hatte, als er die Gebirgsketten überstieg und die Flüsse durchwatete, die die Grenzen von »Tryin' to Get to You« markierten, wobei er immer wieder auf Jimmy Reeds »Baby What You Want Me to Do« zurückkam, als wäre es ein Talisman eines Schatzes, den er nicht zu benennen vermochte, und er dem Song jedes Mal mehr Tiefe verlieh und Wörter wegließ auf der Suche nach einem Rhythmus, von dem der Song noch nicht einmal ahnte, dass er danach verlangte, aber ohne den er jetzt nicht mehr auskommen konnte.

In den Jahren davor – bevor Elvis sich, wie es hieß, von den üppig sprudelnden Geldquellen Hollywoods und New Yorks zu einem Würstchen machen ließ – hatte seine 1955 für Sun Records in Memphis aufgenommene Version von »Mystery Train« nach und nach eine Patina der Reinheit angenommen. Die Aufnahme war von einer Eleganz gekennzeichnet, die nicht zu leugnen war. Elvis' direkter, aufrichtiger Tonfall und die sparsame musikalische Begleitung hüllten die Performance in einen Schleier von Einfachheit und Unbestimmbarkeit: Wie konnte etwas so Schlichtes dermaßen unergründlich wirken? Die coolsten DJs, die feinsinnigsten Connaisseurs erkoren »Mystery Train« zu ihrem einzigen transzendenten Elvis-Objekt – nicht, so schien es, um auf das Genie hinzuweisen, das ein armer Junge vom Land für Geld und Ruhm geopfert hatte, sondern um zu

verdeutlichen, dass selbst der dümmste Bauer für einen kurzen Moment des Erhabenen teilhaftig werden konnte.

»Mystery Train« war ein Elvis ganz nach dem Geschmack der Bohemiens: ein kleines, handwerklich perfekt gemachtes Kunstwerk, mit einem Schuss Unwahrscheinlichkeit, der es aus dem Reich des Handwerklichen heraushob und zu einem Ereignis avancieren ließ, zu etwas, das nicht wiederholt und auch nicht wieder rückgängig gemacht werden konnte, sobald es einmal in die Welt gesetzt worden war. Die Eingeweihten feierten Elvis' »Mystery Train« auf die gleiche Weise, auf die sich die argentinischen Intellektuellen und Dandys in Julio Cortázars *Rayuela: Himmel und Hölle* in ihrem Pariser Exil für Bix Beiderbecke und Bessie Smith begeistern, doch von alldem war in Jim Morrisons »Mystery Train« nichts zu spüren. Er hatte seine eigene Elvis-Obsession – seit den Tagen, als »Heartbreak Hotel« weltweit im Äther erklungen war, hatte es keinen Rock-'n'-Roll-Sänger gegeben, der so sehr an Elvis erinnerte wie Morrison, der das gleiche, an einen griechischen Gott erinnernde Aussehen und den gleichen verführerischen, unter schweren Lidern hervorblitzenden Vampirblick aufwies; und wie Elvis strahlte auch er die Verachtung aus, die schöne Menschen der gewöhnlichen Welt entgegenzubringen pflegen. Doch so wie er »Mystery Train« behandelte, schien der Song selber ein verachtenswertes Objekt zu sein: etwas, was kaputt gemacht werden musste. Das Konzert in Miami, das Morrison eine Anklage wegen unsittlicher Entblößung und den Doors ein landesweites Auftrittsverbot eingebracht hatte, lag über ein Jahr zurück. Schon lange davor war Morrison betrunken auf die Bühne gestolpert, manchmal lallend, wild um sich schlagend, wobei er mal auf das Publikum einhieb und mal auf Phantome, die nur er sehen konnte; er erschien auf der Bühne in einem Nebel von Selbsthass, und er konnte die

Songs, die er singen musste, genauso abgrundtief hassen, wie er seine Bandkollegen, das Publikum und sich selbst hassen konnte. Während er sich durch »Mystery Train« hindurchtastet, vermittelt die Performance das Gefühl, dass der Song jemanden benötigt, der sich Elvis Presley so nahe fühlt, wie Jim Morrison es möglicherweise tut – um dem Song die Lüge aufzuzeigen, die er schon immer enthalten hat: Vergiss die Kunst! Du bist ein Würstchen. Ich bin ein Würstchen. Die Welt ist nichts als Fleisch.

Vor diesem Hintergrund versucht die Band, den Song zurückzuerobern, wann immer Morrison ihn ihr überlässt, und das gelingt ihr auch jedes Mal. Und dann drängelt Morrison sich wieder in die Performance zurück, um zu spucken, um zu stolpern, um die anderen aus dem Takt zu bringen. Dieser Hochmut, diese Verachtung war beinahe von Anfang an präsent – die Weigerung, eine Art von Schönheit, die abstrakte Schönheit der Kunst, anzuerkennen, während man gleichzeitig aus einer anderen Art, der physischen Schönheit des Körpers, Kapital schlägt.

Am 10. Dezember 1967 kam Otis Redding bei einem Flugzeugabsturz über einem See in Wisconsin ums Leben. Der größte Soulsänger seit Sam Cooke war zum Zeitpunkt seines Todes erst sechsundzwanzig, doch die Risse und Sprünge in seiner Stimme ließen ihn wesentlich älter erscheinen – wie jemanden, der mehr als nur ein Leben gelebt hatte, wie jemanden, der die moralischen Dramen von »I've Been Loving You Too Long (To Stop Now)«, »Pain in My Heart« und »These Arms of Mine« am eigenen Leib erfahren hat. In »Try a Little Tenderness« und in »I've Got Dreams to Remember« legte er die gleiche Eleganz an den Tag, die Elvis' »Mystery Train« verströmt wie ein Parfüm – dieses Gefühl eines perfekten Gleichgewichts inmitten einer Musik, die einem verspricht, dass sie jederzeit überall hingehen könne.

Und deshalb war es bizarr – ja, man traute seinen Ohren kaum –, als Jim Morrison kaum zwei Wochen später mit den Doors auf die Bühne des Winterland in San Francisco kam und zwei umformulierte Zeilen aus Leadbellys »Poor Howard« durch das PA-System in den Saal schickte, zwei Zeilen, die nun selbstgefällig und anzüglich klangen, ein Leadbelly-Song, der sich wie das Sauflied einer Studentenverbindung anhörte: »Poor Otis, dead and gone / Left me here to sing his song.« Als ob er das gekonnt hätte!

Auf Reddings Grab zu pinkeln – das war mehr als arrogant, mehr als unangenehm, es ging sogar über Rassismus hinaus oder über den Anbiederungsversuch eines weißen Sängers, der einen schwarzen Sänger wie einen Bruder umarmte. Aber vielleicht verhielt es sich ja auch so, dass Morrison mimte, wie er auf sein eigenes Grab pinkelte – als er starb, sollte er kaum ein Jahr älter sein, als es Redding zum Zeitpunkt seines Todes gewesen war. Womöglich könnte eines Tages jemand daherkommen und »Poor Jim, dead and gone ...« singen.

Es gibt ein Echo jenes Moments – jener Vorhersage –, wenn Morrison an jenem Abend in Pittsburgh nach elf Minuten von »Mystery Train« in »Bullfrog Blues« hineinstolpert, falls das der Song ist, in den er hineinstolpert, und er statt der klassischen Blueszeilen »Woke up this morning, bullfrogs on my mind« die Abwandlung »Woke up this morning, the girlfriend on my mind« singt – als sei das, sagt sein Tonfall, gehupft wie gesprungen. »Train I ride, sixteen coaches long / Train I ride, sixteen coaches long«, hatte er begonnen, so wie Elvis, so wie der Bluessänger Junior Parker, als er den von ihm mitverfassten Song zwei Jahre vor Elvis aufnahm. »Well, that mean old train / Took my baby he gone« – Morrison verhaspelte sich im Text, war mit einem Mal ein Mitglied der Golden Chords, im Jahre 1958,

als der damals noch als Robert Zimmerman bekannte Bob Dylan den Song umschrieb und ihm den Titel »Big Black Train« verpasste: »Well, big black train, coming down the line / Well, big black train, coming down the line / Well, you got my woman, you bring her back to me / Well, that cute little chick is the girl I want to see.« Als Morrison fortfuhr, schien es so, als holte er aus dem Song eine Geschichte heraus, die dieser bis dahin noch nie erzählt hatte: »Train, train, coming down the line / Train, train, coming down the line / Well, that mean old train took the only friend of mine.« Das war jedoch viel zu beiläufig, zu oberflächlich dahingeworfen, um jemand anders auf den Zug aufspringen zu lassen.

Aber nun erwacht er mit »bullfrogs« im Kopf. Er übersetzt, was das bedeuten könnte, und er erhellt die alte Redewendung, indem er deren Poesie zunächst in eine alltägliche Sprache überträgt und dann wieder in Poesie: »Well, I woke up this morning, eight miles on my mind« (oder »H-bomb on my mind« oder »Nothing on my mind«). Anschließend kehrt er zum Prosaischen zurück: »I woke up this morning, railroad on my mind.« »Take a little walk with me«, sagt er, um gleich darauf zu einer frei im Raum schwebenden Blues-Formulierung zu greifen, die, je nach Song, Liebe oder Tod bedeuten kann sowie alles dazwischen, eine Zeile, die immer ein Versprechen und zugleich eine Drohung ist, ein Lächeln und zugleich eine Warnung: »Everything gonna work out fine.« Er beginnt, die Zeile zu schreien. Die sanfte, formlose Stimme, deren er sich bei dieser Performance bislang bedient hat, reißt nun wie ein Stück Pappe: »Everything, everything, everything gonna work out fine!« Er geht noch mehr aus sich heraus, bis mit einem Mal Emotionen aufbrechen wie ein Haus unter der Wucht eines Hurrikans, und jede dieser Emotionen ist wahr: Hysterie, Angst und das Glücksgefühl, den Song endlich in den Griff bekommen

zu haben. Die Band hatte sich in eine konventionelle, schnelle, laute, sinnlose, gekünstelte Ekstase hineingesteigert, und vielleicht ist es genau diese Art von Begleitung, die Morrison in die Lage versetzt, vorzutreten und so zu singen, als sei das, was er von sich gibt, alles andere als sinnlos oder gekünstelt. »Whoa-*whoa!*«, schreit er und dehnt dabei die Vokale aus, bis in den nächsten Tag hinein, schleudert sie nach vorn, von sich weg wie eine Harpune. Es ist ein Freudenschrei, der mit seinem eigenen Echo zurückkehrt, als sei er, während wir zugehört haben, am Tod vorbeigeflitzt, um die Kurve gebogen und wieder dort angelangt, wo er hergekommen war – und auf die gleiche verhaltene Weise taucht die Band nun hinter Morrison auf, und jenes markante Klickklack treibt die Musik wieder an, auch als deren Tempo abnimmt und sie sich fast nur noch im Kriechgang voranbewegt, wenn der Zug schließlich in den Bahnhof einfährt. Wie ein Freund von mir einmal sagte, kann man in Junior Parkers Version am Schluss tatsächlich die Druckluftbremsen hören; hier spürt man, wie die Lokomotive bis zum Schienenkopf rollt und zum Halten kommt. »People get ready«, sagt Morrison ein weiteres Mal – das abgedroschene Stilmittel, eine Geschichte mit denselben Worten ausklingen zu lassen, mit denen man sie begonnen hat, um zu erklären, dass alles nur eine Show gewesen sei, doch hier ist auch noch etwas anderes.

Es gibt einen Geist, den die Gruppe zu entfesseln vermag und der bei einem jedes Mal das Gefühl hinterlassen kann, dass man eine Reise gemacht hat, dass man an einem Ort gewesen ist, an dem man vorher noch nie gewesen war, und dass man nicht vollständig an den Ort zurückgekehrt ist, von dem die Reise ausgegangen war, vielleicht, weil man es nicht will, weil die Faszination dessen, was man unterwegs gesehen hat, zu stark ist, um völlig darauf verzichten zu