

John O'Connell

BOWIES BÜCHER

Literatur, die sein Leben veränderte



Illustrationen von Luis Paadín

Aus dem Englischen von Tino Hanekamp

Kiepenheuer & Witsch

Aus Verantwortung für die Umwelt hat sich der *Verlag Kiepenheuer & Witsch* zu einer nachhaltigen Buchproduktion verpflichtet. Der bewusste Umgang mit unseren Ressourcen, der Schutz unseres Klimas und der Natur gehören zu unseren obersten Unternehmenszielen.

Gemeinsam mit unseren Partnern und Lieferanten setzen wir uns für eine klimaneutrale Buchproduktion ein, die den Erwerb von Klimazertifikaten zur Kompensation des CO₂-Ausstoßes einschließt.

Weitere Informationen finden Sie unter: www.klimaneutralerverlag.de



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC® N001512

1. Auflage 2020

Titel der Originalausgabe Bowie's Bookshelf:
The Hundred Books that Changed David Bowie's Life

© 2019, Gallery Books

All rights reserved

Aus dem Englischen von Tino Hanekamp

© 2020, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung Barbara Thoben, Köln,

nach dem Original von Gallery Books

Umschlagmotiv © Getty Images / Steve Schapiro / Kontributor

Gesetzt aus der Williams Caslon Text und der Futura

Satz Buch-Werkstatt GmbH, Bad Aibling

Druck und Bindung CPI books GmbH, Leck

ISBN 978-3-462-05352-4

EINLEITUNG

Im Juli 1975 kam David Bowie spindeldürr und schwerst kokainabhängig nach New Mexico, um *Der Mann, der vom Himmel fiel* zu drehen. Er war achtundzwanzig. Der Regisseur des Films, Nicolas Roeg, hatte ihn für die Hauptrolle des außerirdischen Abgesandten Thomas Jerome Newton besetzt, nachdem er Bowie in der BBC-Dokumentation *Cracked Actor* gesehen hatte und seiner engelhaften Erscheinung verfallen war.

Am Set überraschte Bowie alle mit seiner Gewissenhaftigkeit, seinem Engagement und seiner Begeisterung dafür, mit dem Team zu scherzen und mit seinem Ko-Star Candy Clark an seinen Textensätzen zu arbeiten. Er hatte – ziemlich wagemutig – versprochen, während der Dreharbeiten keine Drogen zu nehmen. Wenn er also nicht gebraucht wurde, zog er sich in seinen Wohnwagen zurück und widmete sich einem weitaus weniger schädlichen Zeitvertreib: dem Lesen von Büchern.

Zum Glück hatte er reichlich Auswahl dabei. In einer Reportage vom Filmset, die in der *Sunday Times* erschien, war zu lesen: »Bowie hasst Flugzeuge, also reist er meistens im Zug durch die Staaten, wobei er in speziellen Koffern stets seine mobile Bibliothek mit sich führt, öffnet man sie, stehen dort alle seine Bücher ordentlich aufgereiht in Regalen. In New Mexico handelte ein großer Teil seiner Lektüren vom Okkulten, seiner jüngsten Leidenschaft.« Diese

transportable Bücherei bot Platz für eintausendfünfhundert Werke – genug, um Clarks spätere Bemerkung, Bowie habe während der Dreharbeiten zu *Der Mann, der vom Himmel fiel* »wirklich sehr viel gelesen«, wie eine Untertreibung wirken zu lassen.

Springen wir in den März 2013: Im Londoner The Victoria & Albert Museum wird die Ausstellung *David Bowie Is* eröffnet, begleitet von begeisterten Kritiken und rekordverdächtigen Ticketverkäufen. Die Retrospektive seiner Karriere umfasst etwa fünfhundert Objekte aus dem Privatarchiv des Sängers, inklusive Kostümen, Gemälden, handgeschriebenen Songtexten und Storyboards für Musikvideos. Sie wird von London aus um die Welt reisen und schließlich nach etwas mehr als fünf Jahren im New Yorker Brooklyn Museum ihren Schlusspunkt finden. Zeitgleich mit der Eröffnung in Toronto, der ersten Station nach London, veröffentlicht das Victoria & Albert die Liste, auf der dieses Buch basiert und die jene hundert Bücher enthält, die Bowie unter den Tausenden, die er im Laufe seines Lebens gelesen hat, als die für ihn wichtigsten und prägendsten (also nicht unbedingt seine Lieblingsbücher!) erkoren hatte.

Obwohl diese Bücher bereits Teil der Londoner Ausstellung waren, wo einige von ihnen von der Decke hingen, ging die Liste nach ihrer Veröffentlichung schnell viral, die Reaktionen lassen sich größtenteils so zusammenfassen: *Wow, wer hätte gedacht, dass David Bowie so viel gelesen hat?* Was merkwürdig war, weil Bowie aus seiner Leidenschaft für Bücher nie ein Geheimnis gemacht hatte. Er hatte sie nicht nur in Interviews zum Ausdruck gebracht, sondern auch in unzähligen Anspielungen in seiner Arbeit und den

Masken, die er wählte, um sein Werk der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Die Anekdote über seine mobile Bibliothek zeigt das obsessive Ausmaß, das Bowies Leseverhalten zu jener Zeit annahm, als er sein Ziel erreicht hatte und weltberühmt war. Er machte sich an die Lektüre wie an alles andere auch: mit manischem Eifer. Begonnen hatte es wohl als eine ganz normale Angewohnheit, und zwar in seinem Kinderzimmer im Plaistow Grove Nummer 4, einem kleinen Reihenhaushaus im Londoner Vorort Bromley, wo er die prägenden Jahre seiner Kindheit und Jugend verbrachte.

Damals waren Bücher cool und sexy; sogar noch cooler und sexier als heute (wirklich!). Als Allen Lane 1935 den Verlag Penguin Books gründete, war das Taschenbuch bereits erfunden – es bedurfte nur noch seiner Marketingkünste und seines unternehmerischen Genies, um das Lesen zu demokratisieren: Für den Preis einer Schachtel Zigaretten war nun die beste Literatur der Welt erhältlich. Bowies Nachkriegsgeneration war die erste, für die diese Verfügbarkeit selbstverständlich war, und als 1966 ›Paperback Writer‹ von den Beatles zum Nummer-eins-Hit wurde, stand der Begriff des Taschenbuchautors auch für das Auftauchen der Menschen aus Provinz und Arbeiterklasse in der Kreativwirtschaft Großbritanniens.

Bowie glänzte nicht gerade in der Schule und verließ sie 1963 mit einem mittleren Abschluss in Kunst. In Anbetracht des breiten Interessenspektrums, das er später entwickeln sollte, scheint dies jedoch weniger auf Faulheit oder eine Lernschwäche hinzudeuten als auf eine ausgeprägte Ungeduld im Umgang mit konventionellen Lehrmethoden. Als

klassischer Autodidakt erkannte Bowie früh, dass es ihm sehr viel besser gefiel, sich selbst etwas beizubringen, als etwas beigebracht zu bekommen. Zudem bereitete es ihm großes Vergnügen, das Gelernte weiterzugeben: Wenn ihn ein Buch begeisterte, sagen Freunde, bewarb er es mit missionarischem Eifer.

Letzteres mag auch der Grund dafür gewesen sein, dass er 1998 begann, Buchbesprechungen für die US-Buchhandelskette Barnes & Noble zu verfassen. »Sie sahen, dass ich eine Menge Buchbesprechungen auf meiner Seite schrieb [seine erste Website BowieNet], und dachten, dass es vielleicht nicht schlecht wäre, wenn ich für sie auch ein paar machen würde«, sagte er dem Magazin *Time Out*. »Ich gab ihnen fünf Kategorien, in denen ich gerne Besprechungen schreiben würde, von Kunst über Literatur zu Musik. Meine erste Besprechung war *Glam Rock* von Barney Hoskyns. Und wie fand ich es? Großartig.«

Bowies kreative Methode war speziell und, zumindest bis seine Imitatoren es ihm gleichtaten, für einen Popmusiker ungewöhnlich. Es begann damit, dass er sich jedem möglichen Einfluss weit öffnete. Nicht nur anderer Musik, sondern – und das zeichnete ihn aus – allem, was seiner Vision dienlich sein konnte, unabhängig von Genre oder Medium. Die so entstandenen Songs, Looks, Musikvideos oder Albumcover verwiesen unweigerlich auf ihre Quellen zurück, jedoch über verschlungene und verzweigte Wege – die Einflüsse waren so stark destilliert worden, dass man ihren Ursprung zuweilen kaum noch erkennen konnte. Da er gerne las, nahmen Bücher in diesem Prozess naturgemäß eine wichtige Rolle ein.

Bowie spielte außerdem gerne Spiele, und vielleicht ist die Liste letztlich ein weiteres Element des Spiels, das er mehr liebte als alle anderen – das Kuratieren seines eigenen Mythos. Wie ihm sicherlich bewusst war, hatte er dabei einen namhaften Vorgänger: 1985 bat ein Verleger den argentinischen Schriftsteller Jorge Luis Borges, den großen Dichter der Bibliotheken und Labyrinth, seine hundert liebsten Bücher auszuwählen und zu jedem eine Einführung zu schreiben. Borges schaffte es nur bis zur Nummer 74, dann starb er, aber seine Liste ist, wie die von Bowie, herrlich eklektisch, suggestiv und überraschend, und noch dazu voller Autoren, von denen wir wissen oder zumindest sicher annehmen können, dass auch Bowie sie bewundert hat (Oscar Wilde, Franz Kafka, Thomas De Quincey). Merkwürdigerweise gibt es jedoch kein Werk, das auf beiden Listen auftaucht.

Mir gefällt der Gedanke, dass Bowie seine Liste als eine Hommage an Borges verstanden hat – als einen Garten der Pfade, die sich verzweigen (um den Titel einer von Borges' berühmtesten Kurzgeschichten zu zitieren), in dem man, wenn man bei Edward Bulwer-Lyttons Rosenkreuzer-Romanze *Zanoni* links abbiegt, bei Angela Carters *Nächte im Zirkus* landet, um dann, von *Flauberts Papagei* inspiriert, nach Hinweisen auf die Identität des »echten« David Bowie zu suchen und aufgeregt weiterzueilen, hin zu *Mr. Wilsons Wunderkammer*, einem Buch über den haarfeinen Grat zwischen Kunstgriff und Authentizität.

Nichts von alledem soll Bowies Liste vorwerfen, unaufrichtig oder nicht aufschlussreich zu sein. Im Gegenteil. Man muss sie nur lange genug anstarren, um zwei grund-

legende Muster zu erkennen. Das erste bilden die kulturellen Elemente, die Bowies künstlerisches Empfinden formten. Das zweite ist ein wenig vager und hat mit einer Chronologie zu tun: In die richtige Reihenfolge gebracht, beschreiben die Bücher einen Weg durch Bowies Leben vom Kind zum Teenager und vom drogenumnebelten Superstar zum reflektierten, zurückgezogen lebenden Familienmenschen. »Ich bin erst vor ungefähr zwölf oder fünfzehn Jahren zu dem geworden, der ich werden sollte«, sagte er 2002 dem Talkshow-Host Michael Parkinson. »Ich habe einen erschreckend großen Teil meines Lebens damit verbracht ... nun ja, nach mir selbst zu suchen, zu verstehen, wozu ich existierte, was mich im Leben glücklich machte und wer genau ich war und was die Teile meines Ichs waren, vor denen ich mich zu verstecken versuchte.«

Die Rolle, die das Lesen bei dieser Suche gespielt hat, ist kaum zu überschätzen. Denn Lesen ist, neben vielem anderen, eine Flucht – in andere Menschen, Perspektiven und Bewusstseinszustände. Es hebt uns aus uns heraus, nur um uns dann wieder zurückzubringen, aber unendlich bereichert.

David Jones wurde in Brixton geboren, im Süden Londons, am 8. Januar 1947. Es ist also keine Überraschung, dass die Bücher, die ihm wichtig waren, in den Sechziger- und Siebzigerjahren entstanden sind oder angesagt waren.

Wie alles an uns wurden auch unsere kulturellen Gewohnheiten in unserer Kindheit geformt; nicht nur durch die Art und Weise, wie wir aufgewachsen sind, sondern auch durch den Geist der jeweiligen Zeit. Bei mehreren

Gelegenheiten sagte Bowie, dass es eines der bedeutsamsten Ereignisse seines Lebens war, als ihm sein älterer Halbbruder Terry Burns von Jack Kerouacs *Unterwegs* erzählt hat, dem Klassiker der Beat-Literatur. David war zu jung für Beat, aber Anfang der Sechziger hatte sich die Bewegung einen italienischen Anzug übergezogen und war zu Mod mutiert, hatte dabei aber ihre Ästhetik bewahrt – einen romantischen Existenzialismus, der, in den Worten eines Mods, »Amphetamine, Jean-Paul Sartre und John Lee Hooker« kombinierte.

Wenn wir heute an Mods denken, denken wir an Motorroller, Parkas und den Film *Quadrophenia*, der auf The Whos gleichnamigem Album basierte. Aber das alles war ein viel späteres, plumperes Revival. Als The Whos »My Generation« im November 1965 auf Platz zwei der britischen Charts schoss, war die Blütezeit von Mod, wie ihn seine frühen Anhänger verstanden hatten, schon vorbei. David May, ein Mod aus Plymouth, der später für das Magazin *Time Out* und die Produktionsfirma ITN arbeitete, beschreibt es in Jonathon Greens Buch *Days in the Life: Voices from the English Underground 1961–1971*: »Mods waren immer Intellektuelle. Und es gab da immer ein starkes schwules Element in allem ... Wir haben keine Rocker bekämpft, wir interessierten uns eher für die großartigen Schuhe eines Typen oder seinen Ledermantel. Aber daneben hat man eben Camus gelesen. *Der Fremde*, das war's, das hat echt eine Menge erklärt. Und so eine Art zwielichtige Jean-Genet-Kriminellengestalt war ebenfalls wichtig.«

Wie Marc Bolan, sein Freund und zeitweiliger Rivale, wurde Bowie 1964 zum Mod. Aber anders als Bolan, den

die »echten« Mods missbilligten, weil er nicht begriff, dass die Szene aus mehr als Klamotten und Drogen bestand, stellte Bowie die Verbindung her zwischen den Beat-Vorlieben seines Halbbruders, die er teilte, und der Tatsache, dass *Mod* die Kurzform von *Modernist* war.

In diesem Sinne sind viele Bücher auf Bowies Liste Mod-Bücher: nicht nur *Unterwegs* und *Der Fremde*, sondern auch T. S. Eliots *Das öde Land* und etliche Werke, die in Richtung Dada und Surrealismus gehen, beides Leidenschaften der Beatgeneration. Alex und seine »Droogs« aus *Clockwork Orange* werden Bowie bekannt vorgekommen sein, weil er von den Aktionen von Peter Shertser und seiner Mod-Sträßengang The Firm gewusst haben dürfte – Unholde aus der Gegend um Ilford, die auf Partys auftauchten und alles kurz und klein schlugen, dabei jedoch ein Kunst-Terrorismus-Manifest in der Hinterhand hatten, das ihre Verwüstungen in eine Reihe mit den Werken von René Magritte, Man Ray und Luis Buñuel stellte. In den Londoner Kunsthochschulen wimmelte es nur so vor intellektuellen Mods. Pete Townshend schrieb sich im Sommer 1961 in der Eating Technical College & School of Art ein. Dort entdeckte er den Künstler Gustav Metzger und dessen Theorien der »autodestruktiven Kunst«, die Townshends Band The Who ein paar Jahre später eine schlaue klingende Begründung dafür lieferten, auf der Bühne ihre Instrumente zu zerstören.

1967 war David Jones bereits ein Veteran, der mehrere Bands vorweisen konnte, die es zu nichts gebracht hatten, etwa die von The Who beeinflussten Manish Boys, die King Bees oder The Lower Third. Nachdem sein erstes Soloalbum gefloppt war, widmete sich David Bowie – wie er

sich mittlerweile nannte, um Verwechslungen mit Davy Jones von den Monkees zu vermeiden – der Hippiekultur mit ihren Happenings und Festivals, ihrem Hang zur Esoterik und dem Okkulten; auch wenn sich Bowie der Sache wie immer auf seine eigene Art annahm und später betonte, »nie ein Blumenkind« gewesen zu sein.

Er studierte den tibetanischen Buddhismus und vermengte dessen Prinzipien – wie das Konzept des »Adepten«, eines fortgeschrittenen Yogis im Besitz von arkanem Wissen, das vom Lehrer zum Schüler weitergegeben wird – mit unausgegorenen Ideen aus Science-Fiction-Romanen (z. B. Olaf Stapledons *Die Insel der Mutanten*, Quelle des Ausdrucks »homo superior«, der in »Oh! You Pretty Things« auftaucht), Nietzsche und anglo-indischer Theosophie über die Existenz einer hochbegabten Elite, die seit Menschengedenken das Schicksal des Planeten lenkt und ihre Lehren durch die Schichten der Gesellschaft verbreitet.

Diese Art des Denkens war in den späten Sechzigerjahren unter Pop-Intellektuellen in Mode – und zwar *überall*. Man findet es bei Colin Wilson, den Hippie-Helden Hermann Hesse und H. P. Lovecraft und in *The Aristos*, der 1964 erschienenen Sammlung philosophischer Grundsätze des Bestsellerautors John Fowles, der sich auf Heraklit bezieht, um die Existenz einiger »auserwählter« Übermenschen zu postulieren, von denen die Gesellschaft vorangebracht wird, während die dumme und unwürdige Masse schon damit zufrieden ist, einfach nur am Leben zu sein. Man findet dieses Denken auch in *Aufbruch ins dritte Jahrtausend*, Louis Pauwels und Jacques Bergiers Fundus für verschwörungstheoretischen Unsinn, der 1963 ins Englische

übersetzt wurde und 1971 einen erkennbaren Einfluss auf den Song ›Quicksand‹ des Albums *Hunky Dory* hatte.

Für Bowie mag all das auch eine persönliche Dimension gehabt haben. Der Halbbruder, den er als Kind bewundert hatte, entwickelte in seinen Zwanzigern eine Schizophrenie und verbrachte den Großteil seines Erwachsenenlebens in Krankenhäusern. Im *Daily Telegraph* schrieb der Psychologe Oliver James, dass sich Bowie »oft gefragt hat, warum er zur Großartigkeit bestimmt war und Terry zum Wahnsinn«. Ich glaube nicht, dass sich Bowie an diesem Punkt seines Lebens bereits als sonderlich großartig oder begabt empfunden hat, aber er war sich sicherlich bewusst, dass er schlau und schnell war; charmanter, ambitionierter und sexuell attraktiver als die meisten seiner Altersgenossen.

Wohin ihn diese Qualitäten bringen würden, war vollkommen offen. Bowies angeborener Geltungsdrang stand in starkem Kontrast zum linken Utopismus der späten Sechzigerjahre – auch wenn er in Beckenham ein »arts lab« gründete, um, wie es der Werbetext verkündete, »die Ideale und kreativen Prozesse des Undergrounds« zu fördern. In Jonathon Greens Buch *Days in the Life* erinnert sich Sue Miles (die Frau von Barry Miles, dem Mitgründer der hippen Indica Gallery, in der sich John Lennon und Yoko Ono das erste Mal begegnet sind) daran, wie besessen sie und ihre Freunde von Alfred Jarry waren (dem Schriftsteller und Erfinder der mystischen Wissenschaft Pataphysik, die von John im Beatles-Song ›Maxwell's Silver Hammer‹ studiert wird), von André Breton und Marcel Duchamp – was sie »dieses moderne Avantgarde-Zeug« nennt – und wie

gut sich all das mit dem verbinden ließ, was zu der Zeit politisch so los war, etwa die Atomwaffenproteste.

Interessant ist, wie Bowie »dieses moderne Avantgarde-Zeug« für sich nutzte; nämlich nicht für den Weltfrieden oder um den Kapitalismus zu untergraben, sondern als eine Art Moodboard, eine Kostümkiste, aus der er sich nach Lust und Laune bedienen konnte. Oder wie er es ein paar Jahre später in »All the Young Dudes« ausdrückte, der Glam-Hymne, die er für Mott the Hoople schrieb: Mit revolutionärer Politik hatte er noch nie viel anfangen können. Er wollte einfach nur diese extrem modernistischen Einflüsse, Künstler und Schriftsteller, die er für ihren wagemutigen und extravaganten Ansatz bewunderte, in einer klugen neuen Art von Pop-Performance kanalisieren.

Das heißt nicht, dass Bowie nicht wirklich auf der Suche war. Wie Edward Casaubon in George Eliots *Middlemarch* strebte auch er nach dem »Schlüssel zu allen Mythologien«. Intellektuelle Mentoren fand er in Leuten wie seinem frühen Manager Kenneth Pitt, der sich daran erinnerte, wie Bowie in seiner Wohnung in Marylebone drei ganz bestimmte Bücher aus dem Regal gezogen hatte: Antoine de Saint-Exupéry's *Der kleine Prinz*, James Baldwins *Nobody Knows my Name* und Oscar Wildes *Das Bildnis des Dorian Gray*. Der Pantomime Lindsay Kemp entfachte sein Interesse für japanische Kultur und empfahl ihm Autoren wie Jean Cocteau und Jean Genet. 1966 freundete sich Bowie mit dem tibetanischen Guru Chime Rinpoche an und spielte sogar mit dem Gedanken, selbst ein buddhistischer Mönch zu werden. Sein Interesse an Douglas Hardings buddhistischem Gedankenspiel *Die Entdeckung der*

Kopfllosigkeit (siehe Seite 216) stammt sicherlich aus dieser Periode.

Bowies Buddhismus-Phase hat seine Biografen gespalten. War er wirklich ein Gläubiger oder war das alles nur Pose? Sollten die Wurzeln seines Buddhismus in der Liebe zu Kerouac liegen, mit der ihn sein Halbbruder Terry angesteckt hatte (was wahrscheinlich ist), dann hatte der tibetanische Buddhismus im Gegensatz zur Beat-kompatibleren Zen-Variante wohl deswegen einen besonderen Reiz für ihn, weil Tibet Mitte der Sechziger ein heißes politisches Thema war. Im Westen hatte man das Land schon seit Jahren romantisiert. Bereits 1933 hatte James Hilton in seinem Bestsellerroman *Der verlorene Horizont* der Welt die Idee der mythischen tibetanischen Utopie des Shangri-La nähergebracht. Eine Idee, von der auch Bowie bezaubert zu sein schien, als er 1966 dem *Melody Maker* sagte: »Ich will nach Tibet. Das ist ein faszinierender Ort. Ich würde gerne Urlaub nehmen und mir die Klöster angucken. Die tibetanischen Mönche, die Lamas, ziehen sich wochenlang in die Berge zurück und essen nur alle drei Tage. Die sind irre – und werden angeblich mehrere hundert Jahre alt ...«

Ein Buch, das erstaunlicherweise nicht auf Bowies Liste steht, ist *Sieben Jahre in Tibet*, der Erlebnisbericht des österreichischen Bergsteigers Heinrich Harrer über seine Zeit als Lehrer des 14. Dalai Lama. Bowie benannte 1997 einen Song seines Albums *Earthling* danach und erzählte einem Journalisten, wie sehr es ihn damals, mit neunzehn, geprägt hatte. In den darauffolgenden Jahren webte David Jones Autoren wie Harrer und David Kitt (siehe Seite 217) in die orientalische Seite seiner David-Bowie-Figur ein.

Als sich der Drogennebel 1974 während der »Diamond Dogs/Philly Dogs«-Tour lichtete, wurde diese Figur zunehmend finster. Der Thin-White-Duke-Charakter vom zwei Jahre später erschienenen Album *Station to Station* vermischt alle Arten widerwärtiger Typen, vom Magier aus dem 19. Jahrhundert Éliphas Lévi (der auf der Liste steht) über den faschistoiden modernistischen Schriftsteller Knut Hamsun (nicht auf der Liste, obwohl Bowie ihn zu der Zeit sicher gelesen hat) bis hin zum Satanisten Aleister Crowley (auch nicht auf der Liste – überraschenderweise, wenn man bedenkt, wie besessen Bowie von ihm war). Überhaupt findet sich hier keines der okkulten oder nazistischen Bücher, die Bowie, wie oft behauptet wird, gelesen haben soll, als er Mitte der Siebzigerjahre in L. A. am Rad drehte. Keine Spur von *Aufbruch ins dritte Jahrtausend*, Israel Regardies *Das magische System des Golden Dawn*, Trevor Ravenscrofts *Der Speer des Schicksals* oder Dion Fortunes *Selbstverteidigung mit PSI*.

Wie ist ihre Abwesenheit zu erklären? Möglicherweise wollte Bowie diese Periode seines Lebens, die er später als schrecklich und deprimierend beschrieb, einfach nicht noch mal Revue passieren lassen, indem er einen Haufen größtenteils bescheuerter Bücher aufführte, die ihn an diese Zeit erinnerten – egal wie viel sie ihm damals bedeuteten hatten, als er so neben der Spur war.

Was las Bowie sonst noch gerne? Fangen wir mit Stephen King an. »Ich liebe Stephen King«, sagte er 1999 dem Magazin *Q*. »Der jagt mir eine Heidenangst ein.« Er mochte auch Bücher über wahre Verbrechen wie Vincent Bugliosis und Curt Gentrys Bestseller *Helter Skelter: Die*

wahre Geschichte des Serienmörders Charles Manson, das Tina Brown in Bowies Hotelzimmer gesehen hatte – auf dem Cover lag ein angebissenes Stück Käse –, als sie im Juli 1975 nach Los Angeles kam, um ihn für die *Sunday Times* zu interviewen. (Brown nennt das Buch *Manson Murder Trails* und keinen Autor, meinte aber vermutlich *Helter Skelter*, das in dem Jahr den Edgar Award für das Best Fact Crime Book gewann.)

1978 erzählte Bowie dem Magazin *Crawdaddy* von der außergewöhnlichen Wirkung von Kafkas *Die Verwandlung* – er hatte bei der Lektüre das Gefühl, den Verstand zu verlieren: »Danach hatte ich lebhaft Albträume – inhaltstreue Umsetzungen dessen, was er da geschrieben hatte: Ich sah riesige Käfer fliegen und auf dem Rücken liegen und hatte andere unheimlich-krabbelnde Träume. Ich sah, wie ich mich in etwas Unbeschreibliches verwandelte. Ein Monster.«

Und dann gibt es da noch die Sachen, die Bowie las, um zu lachen, etwa das Buch, mit dem er und sein Kindheitsfreund Geoff MacCormack sich im September 1974 auf einer Zugfahrt von Philadelphia nach Los Angeles amüsierten, indem sie einander ganze Passagen vortrugen – ein pornografischer Roman namens *Yodel in the Canyon*. »Die Hauptfiguren in diesem Klassiker der Weltliteratur waren Big Rod Randelli und seine Freundin Mona«, erinnert sich MacCormack. »Ich werde hier nicht ins Detail gehen, man kann aber sagen, dass weder Rod noch Mona schüchterne Leute waren.«

Ein Genre, das Bowie besonders geliebt haben muss, ist der exotische Reisebericht, für den auf der Liste die Bücher von David Kidd und Alberto Denti di Pirajno stehen. Der

Künstler George Underwood, Bowies Freund seit Kindheitstagen, erinnert sich, dass der Sänger, als er ihn 1989 in seinem Haus auf Mustique besuchte, ein Buch über die Indonesien-Reise des viktorianischen Entdeckers und Naturkundlers Alfred Russel Wallace las – vermutlich das von Wallace selbst verfasste *Der Malaysische Archipel*. (Underwood erzählt: »Erst vor ein paar Wochen, als ich im Internet danach suchte, sah ich, dass Wallace auch ein Buch darüber geschrieben hatte, ob es Leben auf dem Mars gibt ... Ich wünschte, ich hätte David gefragt, ob er das auch gelesen hat!«)

Skulduggery heißt Mark Shands Bericht über seinen Trip mit dem Fotojournalisten Don McCullin durch Westneuguinea, das heutige Westpapua. »David hatte Mark Shand getroffen und war fasziniert von Westneuguinea«, erinnert sich Underwood. »Nach dem Treffen rief er mich an und wollte, dass ich mit ihm in dieses noch unerforschte Land reiste. Wir wären in einem Einbaum über den Sepik gefahren und hätten Eingeborene getroffen, die noch nie zuvor weiße Menschen gesehen haben. David meinte, das würde Männer aus uns machen und es sei eines der Dinge, die wir tun sollten, bevor wir sterben. Er meinte das alles vollkommen ernst und wollte, dass ich mit ihm kam. Natürlich ist es nie dazu gekommen, aber für einen Moment zog ich es in Erwägung. Für einen sehr kurzen Moment!«

Bowie hatte viele Schriftstellerfreunde und liebte literarischen Gossip. Seine Freundschaft mit Hanif Kureishi nahm ihren Anfang, als der Autor darum bat, Bowies Songs in der BBC-Adaption seines Romans *Der Buddha aus der Vorstadt* benutzen zu dürfen. »Ich dachte schon, du fragst

nie«, antwortete Bowie – und lieferte einen kompletten, eigens dafür komponierten Soundtrack.

Bowie scheint wenig eigene literarische Ambitionen gehegt zu haben. 1987 erzählte er Kurt Loder vom *Rolling Stone*, dass man ihm »Millionen Mal« angeboten habe, seine Autobiografie zu schreiben, für »unfassbare Mengen Geld«. War er in Versuchung gekommen? »Nicht mal ein bisschen.« Vielleicht verlieh seine Weigerung, sich auf ihrem Gebiet mit ihnen zu messen, seinen Freundschaften mit Schriftstellern jene Leichtigkeit und Unkompliziertheit, die seinen Freundschaften mit, sagen wir mal, rivalisierenden Rockstars fehlte. William Boyd, der Mitte der Neunziger wie Bowie am Magazin *Modern Painters* mitwirkte, sagt, dass er und Bowie meistens über Kunst diskutiert haben, was 1998 schließlich zu ihrer Zusammenarbeit beim »Nat Tate Hoax« führte (siehe Seite 328). Boyd erinnert sich:

Ich habe mit Bowie recht viel über Bücher geredet. Aber das war eher Geplauder: »Hast du das gelesen? Kennst du X? Wie ist er/sie so?« Er sagte immer, dass er alle meine Bücher gelesen habe (und ich schickte ihm die neuen), und trotzdem bin ich nicht auf dieser Liste. Tja. Vielleicht dachte er, dass unsere Kollaboration zu Nat Tate genug war – und die Zeit hat ihm recht gegeben. Frank O'Hara (siehe Seite 59) taucht natürlich in Nat Tate: Ein amerikanischer Künstler: 1928–1960 auf, ebenso wie Hart Crane (siehe Seite 286). Aber soweit ich mich erinnere, sprachen wir vor allem über meine Zeitgenossen – [Martin] Amis, [Salman] Rushdie, [Ian] McEwan etc. Ich habe in meinen Tagebüchern aus

der Zeit nachgeschaut, und alle Namen, die wir uns zuwarfen, sind die von Künstlern.

Ein Romancier, für den sich Bowie aktiv einsetzte, obwohl er wie Boyd nicht auf der Liste auftaucht, ist Jake Arnott, Autor des atmosphärischen Thrillers *The Long Firm*. Der Roman spielt im Soho der Fünfzigerjahre, das Bowie bekannt gewesen sein dürfte, zum einen aus den Geschichten seines Halbbruders über Jazzclubs und Espresso-bars, zum anderen aufgrund einer Legende, die er »Familienmythologie« nannte: Als junger Mann hatte Bowies Vater Haywood Jones mehrere Tausend geerbte Pfund verheizt, indem er in der Charlotte Street eine Pianobar namens Boop-a-Doop eröffnete, die binnen eines Jahres pleiteging.

»Bowie hat eine wahnsinnige Menge an Büchern gelesen, also ist es nicht überraschend, wenn Leute wie ich und Hanif es nicht in die Top-Hundert geschafft haben«, sagt Arnott über Bowies Liste. »Dass er *The Long Firm* gelesen hatte, erfuhr ich zuerst von dem Regisseur Stephen Frears. Ich traf ihn 2000 auf einer Buchpremiere, und er meinte, Bowie habe es im Flugzeug neben ihm gelesen und zu ihm gesagt: ›Das ist echt gut!‹ Damals hielt ich das nur für den alten Regisseur-Trick, jemandem Puderzucker in den Arsch zu blasen, aber wie sich herausstellte, war es wahr.«

Bowie und Arnott begegneten sich schließlich im Backstagebereich des Hammersmith Apollo, und ordnungsgemäß prangte auf Arnotts 2003 erschienenem Roman *Truecrime* ein großzügiges Zitat des Stars: »Wann immer er ein neues Buch am Start hat, lasse ich alles andere fallen.«

Glücklicherweise durfte auch ich David Bowie treffen. Das war im Jahr 2002, kurz vor der Veröffentlichung seines Albums *Heathen*. Das Magazin, für das ich damals arbeitete, präsentierte zu der Zeit ein Musikfestival namens Meltdown in der Londoner South Bank. In jenem Jahr hatte sich Bowie bereit erklärt, es zu kuratieren, also flog ich nach New York, um in einem Hotelzimmer gleich um die Ecke von seiner Wohnung in Manhattan mit ihm zu reden.

Ich war völlig fertig. Er war mein Held, seit ich zwölf war. Nun war ich dreißig. Ich wusste nicht, was ich anziehen sollte, also kaufte ich mir in einem hippen Laden Röhrenjeans und ein T-Shirt, auf dem putzige Cartoonfiguren Gitarre, Bass und Schlagzeug spielten. Ich hoffte, dass mich das als Fan der Strokes ausweisen würde, was ich damals war, zumindest kurz. Es war alles ein bisschen verzweifelt.

Bowie war nett und tat, als würde er nichts davon bemerken. Ich habe das Tape vor ein paar Jahren bei einem Umzug verloren, also ist der einzige Beleg unserer Begegnung das gedruckte Interview, bei dem es größtenteils um die Künstler ging, die er für das Meltdown ausgesucht hatte. Ich habe ihn als vollkommen freundlich und höflich in Erinnerung, aber auch als einen starken Charakter, der den Raum ausfüllte. Er war unruhig, hibbelig und leicht manisch, als hätte er mehrere starke Espresso getrunken, und vermutlich hatte er das auch.

Vor allem aber erinnere ich mich daran, wie witzig ich ihn fand: Stand-up-Comedian-witzig. »Wenn ich geglaubt hätte, dass uns das noch ein paar zahlende Lüstlinge ins Haus holt, hätte ich Shirley Bassey mit ins Line-Up ge-

nommen«, sagte er. (Das Festival war für seine nüchterne Ernsthaftigkeit berüchtigt.) »Shirley Bassey mit ein paar jugoslawischen Akrobaten!«

Journalisten, die Bowie interviewt haben, berichten davon, wie er seinen Gesprächspartner kurz studierte, um ihm dann die Version von sich zu präsentieren, von der er glaubte, dass man sie sehen wollte – ein Trick, den er früh von Kenneth Pitt gelernt hatte. Vermutlich sollte ich mich geschmeichelt fühlen, dass ich den »Bromley Dave« bekam: kumpelhaftes Scherzen, durchsetzt mit deplatzierten intellektuellen Schnörkeln (»natürlich, die Trinität in der christlichen Theologie ...«), vorgetragen im breitesten Südlondoner Dialekt.

Er sah wirklich gut aus für einen Fünfundfünfzigjährigen. Sein Haar war aschblond gefärbt, auf seinen Tränensäcken war ein Tupfer Abdeckstift, aber sein Körper war schlank und drahtig wie immer. Er hatte endlich, nach mehreren gescheiterten Anläufen, mit dem Rauchen aufgehört. Ich war beinahe überrascht, als er zwei Jahre später seine Herzattacke hatte. Dieses folgenschwere, schreckliche Ereignis führte zu der langen Auszeit in Bowies Karriere – ein volles Jahrzehnt, in dem er, bis auf die merkwürdigen Gastauftritte, seine Energie ganz darauf konzentrierte, Ehemann und Vater zu sein.

Und er nutzte die Zeit, um, wie es sein langjähriger Produzent Tony Visconti gegenüber der *Times* ausdrückte, »unglaubliche Mengen zu lesen: alte englische Geschichte, russische Geschichte, die Monarchen Großbritanniens – was sie böse und was sie gut machte«. Die Bücher auf der Liste, die in dieser Periode veröffentlicht wurden – weswegen er

sie da vermutlich auch gelesen hat –, sind Junot Díaz' *Das kurze wundersame Leben des Oscar Wao*, Tom Stoppards *The Coast of Utopia*, Susan Jacobys *The Age of American Unreason* und *Teenage* von Jon Savage. In Viscontis Kategorien passt davon nur Stoppard, es ist jedoch wahrscheinlich, dass Bowie seine Auszeit genutzt hat, um viel und tiefgreifend über bestimmte Themen zu lesen. Wie zum Beispiel eben russische Geschichte: Für Orlando Figes' gigantische *Tragödie eines Volkes* braucht man Zeit.

Das Älterwerden verändert unsere Beziehung zur Geschichte. Als sein siebzigster Geburtstag, der bittersüße Meilenstein, näher rückte, dämmerte es Bowie vielleicht, dass a) ein Jahrhundert nicht sehr lang ist, und er b) nicht die Hauptfigur im Film seines Lebens war – eine Illusion, die wir fast alle haben, wenn wir jung sind, egal, womit wir unser Geld verdienen –, sondern vielmehr ein winziger Teil einer sehr viel größeren und älteren Story, einer klassischen Tragödie, in der jeder stirbt und immer weiter stirbt, Tag für Tag, bis zur letzten Sekunde der Zeitrechnung.

Einer seiner letzten Songs, ›Blackstar‹, trägt dieser kosmischen Ironie mit dem wilden Entzücken eines Mannes Rechnung, der nichts mehr zu verlieren hat. Der teuflische Trickster, der nach der ersten Hälfte die Erzählung übernimmt – und uns erklärt, dass er umgekehrt und falsch herum geboren wurde –, ist der Krebs: Zellen, die bösartig geworden sind.

Das hier ist nicht die Geschichte von David Bowies Leben. Die kann man an vielen anderen Orten finden. Es ist ein Blick auf die Werkzeuge, die Bowie benutzt hat, um sein Leben zu *steuern*, und nicht zuletzt ein starkes Argu-

ment für eine altmodische Theorie, die mir immer gefallen hat: dass einen das Lesen von Büchern zu einem besseren Menschen macht. Alle Biografiejunkies wissen, wie ungewöhnlich es für erfolgreiche Künstler ist, dabei auch noch erfolgreiche menschliche Wesen zu sein. Nach Bowies Tod trösteten sich trauernde Fans mit der Tatsache, dass anscheinend so gut wie niemand ein schlechtes Wort über ihn sagen konnte. Im Gegenteil. Wir hörten wieder und wieder, wie loyal und liebevoll er war, wie freundlich, mitfühlend, weise und witzig. (Und attraktiv! Das sollten wir nicht vergessen. Er hätte es gehasst.)

Wie ist David Jones so geworden, trotz der korrumpierenden Musikindustrie, des zerstörerischen Potenzials seiner Süchte und seiner gewaltigen, unerbittlichen Ambition, der absolut größte Star zu werden? Gut möglich, dass Sie die Antwort in den Händen halten.



Anthony Burgess

CLOCKWORK ORANGE

(1962)



Der Einfluss, den Stanley Kubricks *2001: Odyssee im Weltraum* auf David Bowies ersten Hit ›Space Oddity‹ hatte, ist offensichtlich. Aber erst mit Kubricks nächstem Film, einer Adaption von Anthony Burgess' Roman *Clockwork Orange*, die einem das Blut in den Adern gefrieren lässt, wird die Geschichte so richtig interessant.

Clockwork Orange spielt in einem totalitären England der Zukunft und ist die Story des verbrecherischen Beethoven-Fans und Schülers Alex, Anführer einer Jugendgang, der seine Nächte mit Vergewaltigungen und Plünderungen

verbringt, aufgeputscht von mit Amphetaminen versetzter Milch, der sogenannten »Moloko-Plus«. Kubrick hatte vom Drehbuchautor Terry Southern, mit dem er bei *Dr. Seltsam oder wie ich lernte, die Bombe zu lieben* gearbeitet hatte, ein Exemplar des Romans bekommen, sich in den Stoff verliebt und die Pläne für sein Biopic über Napoleon Bonaparte beiseitegelegt, um einen Film daraus zu machen. 1972 bediente sich Bowie der Verwegenheit und Schockwirkung von Burgess' Buch für seine legendäre Verwandlung in den »aussätzigen Messias« Ziggy Stardust, einen bisexuellen Alien-Rockstar mit fluffigem rotem Haar und einer Schwäche für asymmetrisch zusammengenähte Ganzkörperanzüge, der schließlich von seinen Fans ermordet wird.

Ziggy war eine Kollision instabiler Elemente – einige obskurer (der drogenkaputte Vince Taylor und der amerikanische Psychobilly-Pionier The Legendary Stardust Cowboy), andere weniger. Es ist unschwer zu erkennen, was sich Bowie von Kubricks Film genommen hat, weil die Entlehnung so offensichtlich ist wie die Kaperung der Melodie von »Over the Rainbow« für den Refrain von »Starman«. Bowies Ziggy betrat die Bühne zu Beethovens 9. Sinfonie, gespielt von der meisterlichen Wendy Carlos am Moog-Synthesizer, während die Kostüme seiner Band The Spiders den Outfits von Alex und seinen Droogs nachempfunden waren – Droogs ist in Burgess' erfundener Sprache Nadsat das Wort für »Freunde«.

Die frühen Siebziger waren in England eine düstere, konfliktreiche Zeit. John Lennon sang schon 1970, dass der (Hippie-)Traum vorbei sei, richtig hässlich wurde es dann 1971, als die alternative Szene in einen Haufen rivalisieren-

der Fraktionen zerfiel, etwa die linksradikale Stadtguerilla-gruppe Angry Brigade – Großbritanniens Antwort auf die Baader-Meinhof-Gruppe –, die in ihrem Krieg gegen das Establishment eine Reihe von Bombenanschlägen verübte. In England erschien Kubricks *Clockwork Orange* im Januar 1972, fünf Monate vor *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Im darauffolgenden Jahr nahm der Regisseur, nachdem er Morddrohungen erhalten hatte, den Film aus den Kinos. Die frivole Bedrohung, die von ihm ausging, verstärkte das allerdings nur noch, was einiges über das fiebrige soziale Klima der Zeit aussagt.

Der Film und der ihm zugrunde liegende Roman zelebrieren gleichermaßen das glamouröse Gefühl, Teil einer Gang zu sein. Aber beide interessieren sich auch für die Folgen: Was geschieht, wenn sich die Gang auflöst und plötzlich die Macht fehlt, die sie zusammengehalten hat? Wenn man will, kann man Alex als Ziggy und seine Droogs als die Spiders sehen – die fiktive Band, nicht Bowies tatsächliche Musiker Mick Ronson, Woody Woodmansey und Trevor Bolder. In Bowies opakem Ziggy-Narrativ treten sie als verbitterte Gastmusiker auf, die über die Fans ihres Anführers lästern und sich fragen, ob sie ihm einen Eindruck von der guten alten »Ultra-Gewalt« vermitteln sollen, indem sie ihm seine hübschen Hände brechen ...

1959 wurde bei Burgess fälschlicherweise ein tödlicher Hirnkrebs diagnostiziert. Daraufhin schrieb er in schneller Folge fünf Romane, um für seine Frau und baldige Witwe vorzusorgen. Für *Clockwork Orange* brauchte er drei Wochen. Der Roman basiert auf einem entsetzlichen Vorfall im April 1944: Seine erste Frau Lynn, die im Ministerium

für Kriegstransport an den Vorbereitungen der Landung in der Normandie beteiligt war, wurde auf dem Heimweg aus London während eines Stromausfalls von einer Gruppe amerikanischer Soldaten überfallen. Sie war damals schwanger und hatte später eine Fehlgeburt. *Clockwork Orange* kreist nicht nur um die Frage, was einen Menschen dazu bringt, eine derartige Tat zu begehen, sondern auch um das Problem der Rehabilitation: Kann man jemanden *zwingen*, gut zu sein, indem man ihn foltert, wie Alex, der der Ludovico-Aversions-Therapie unterzogen wird?

Weil Burgess und Kubrick für Bowie gleichermaßen wichtig waren, scheint es angebracht, auf die Unterschiede zwischen ihren Visionen einzugehen. Unterschiede, die für Burgess so eklatant waren, dass er sich schließlich von seinem Roman distanzierte, weil er fand, dass der Film die Leser dazu verleitete, die wahre Aussage des Buchs misszuverstehen. Er bestand darauf, dass seine Handhabung von Sex und Gewalt nuancierter war als bei Kubrick, was stimmen könnte, auch wenn der Roman an einigen Stellen krasser ist als der Film – zum Beispiel, wenn Alex zwei minderjährige Mädchen vergewaltigt, nachdem er sie betrunken gemacht hat. Im Film sind es eindeutig erwachsene Frauen, der Sex ist eindeutig einvernehmlich, und Kubrick benutzt eine Zeitraffer-Technik, um das Geschehen zu verwischen und eine Slapstick-Stimmung zu erzeugen.

Und der größte Unterschied betrifft das Ende. Die britische Ausgabe des Romans schließt mit einem optimistischen Ton, wenn Alex der Gewalt abschwört und übers Vatersein nachdenkt. In der ursprünglichen US-Fassung, auf die sich Kubrick bei seinem Drehbuch stützte, wurde dieser

Epilog jedoch gestrichen. Sie endet mit Alex' sarkastischen Worten »Ich war wahrhaftig geheilt«, nachdem er uns gerade erzählt hat, wie er im Traum mit seiner »Kehlschlitzbritwa [Rasierklinge] das Litso [Gesicht] der ganzen kirschenden [schreienden] Welt zerschnitt«.

Burgess war von den Rasiermesser schwingenden Teddy-Boys der späten Fünfzigerjahre fasziniert, Kubrick hingegen griff die Androgynität der Mod-Kultur auf, mit der Bowie Mitte der Sechzigerjahre geflirtet hatte. Zum Beispiel machte er Alex' falsche Wimpern – die für den Film in Großhandelsmengen in der hippen Londoner Boutique Biba gekauft wurden, vor der kurz nach Ende der Dreharbeiten eine Bombe der Angry Brigade detonierte – zu einem visuellen Schlüsselmotiv. Nadsat, der anglo-russische Slang, den Alex spricht, taucht in »Suffragette City« auf. Aber die Art, wie Bowie ihn Dekaden später in »Girl Loves Me« benutzte, einem seiner letzten Songs, lässt auf ein tieferes Verständnis schließen, es ist ein Verweis auf die ausgefeilten linguistischen Texturen des Romans. In »Girl Loves Me« vermischt Bowie Nadsat bewusst mit Polari, der Geheimsprache der Schwulenszene, und bekräftigt damit die These des Kulturhistorikers Michael Bracewell, der *Clockwork Orange* als eine Untersuchung moderner Männlichkeit las. Deren Krise habe die Geburt des jungen Soul Rebel befördert, einer neuen Art von Einzelgänger, der die allgegenwärtige Verkommenheit mit einem heftigen emotionalen Idealismus kompensiert. Klingt für mich ganz nach Bowie.

DAZU HÖREN

›Girl Loves Me‹, ›Suffragette City‹

UND ZUM WEITERLESEN

Graham Greene, *Am Abgrund des Lebens*



Anthony Burgess, *Clockwork Orange. Die Urfassung*, aus dem Engl.
von Ulrich Blumenbach (Klett-Cotta, 2013)



Albert Camus

DER FREMDE

(1942)

Vermutlich geriet Bowie über den gleichnamigen (im Englischen heißen beide Romane *The Outsider* – Anm. d. Ü.) Fünfzigerjahre-Bestseller von Colin Wilson (siehe Seite 71) an Camus' schlanken Klassiker. Wilson bewunderte Camus und bediente sich der Philosophie des französischen Schriftstellers – sie wird oft Existenzialismus genannt, auch wenn Camus den Ausdruck nicht mochte –, um damit sein eigenes romantisches Konzept vom »Außenseitertum« zu unterfüttern: die kühle Überlegenheit einiger Auserwählter gegenüber der Masse. Camus' *Der Fremde* ist da sehr viel subtiler. Und es sind gerade die kleinen, aber wirkungsvollen Ambivalenzen in Sprache und Ton, die ihn zu einem jener seltenen Romane machen, die sich bei jedem Lesen anders anfühlen.

Der Existenzialismus beharrte auf der Bedeutung des freien Willens und der persönlichen Verantwortung und war damit extrem anziehend für Teenager, die in Vorstädten gefangen waren, die sie hassten – in Bowies Fall Bromley –, mit Eltern, bei denen es sich oft um klapprige, von Kriegsnostalgie besoffene Konformisten handelte. Er weckte in cleveren, getriebenen jungen Leuten das Gefühl

der Einzigartigkeit: Im Gegensatz zu anderen waren sie in der Lage, die tiefe Absurdität in den Dingen zu sehen. Früher hatten sich diese Teenager Beats genannt. (In Deutschland dagegen nannte man sie Exis – Astrid Kirchherr, die Fotografin, die den Beatles in Hamburg ihre Pilzfrisuren verpasst hatte, war eine Exi.) Als Bowie alt genug war, um Spaß zu haben, hatten sich die Beats in Mods verwandelt. Er stürzte sich regelrecht in diese Subkultur und ihre Uniform aus Röhrenjeans, eng geschnittenen Jacken und fingerbreiten Krawatten.

Der Fremde ist die Geschichte von Meursault, einem Franzosen, der im kolonialen Algier lebt. Er ist ein sonderbarer Mensch – emotionslos, träge, kalt. Seine fatale Schwäche ist seine Unfähigkeit zur Heuchelei. Als seine Mutter stirbt, berührt ihn das kaum, und er versucht auch nicht, Trauer vorzutäuschen. Als seine Freundin Marie ihn fragt, ob er sie liebt, sagt er Nein, weil es nicht der Fall ist. Er drifftet in eine Freundschaft mit einem gewalttätigen Nachbarn, Raymond, und landet an einem glühend heißen Tag an einem Strand, wo er einen arabischen Mann erschießt – ohne einen Konflikt, ohne dass dieser ihn bedroht hätte, sondern weil es genau so einfach ist, ihn zu töten, wie ihn nicht zu töten, und weil die Reflexion der Sonne in der Klinge des Mannes Meursault blendet. Vor Gericht weigert er sich, angesichts des Mordes Reue oder angesichts des Todes seiner Mutter Trauer zu empfinden. Er wird schuldig gesprochen und zur Guillotine geschickt. Er hat die Konvention nicht respektiert, und wie Camus schelmisch in einem Nachwort formuliert, bittet ein Mann, der auf der Beerdigung seiner Mutter nicht weint, geradezu um seine Hinrichtung.

Aber *Der Fremde* wirft zu viele Fragen auf, als dass man es dabei belassen könnte. Ist Meursault ein Psychopath? Wie genau war seine Beziehung zu seiner Mutter? Warum feuerte er, nachdem er den arabischen Mann mit dem ersten Schuss getötet hatte, noch vier weitere Kugeln in seinen Körper? Und warum wird dieser Mann immer nur »der Araber« genannt? Ist es eine bewusst gesetzte Distanzierung oder Rassismus? Und sollte Letzteres der Fall sein – wessen Rassismus, Meursaults oder Camus'? Hier gibt es endlosen Stoff für Gedanken über Motive, das Bewusstsein und die Willkür von Gesetzen.

»Mit Schriftstellern wie Camus habe ich mich immer wohlgefühlt«, sagte Bowie 2003 dem Magazin *Soma*. »Die Leute sehen das oft als eine Art von Negativität. Aber das war es nicht! Das, was er zu sagen hatte, ergab einfach nur total Sinn.«

DAZU HÖREN

›Valentine's Day‹

UND ZUM WEITERLESEN

Jean-Paul Sartre, *Der Ekel*



Albert Camus, *Der Fremde. Roman*,
aus dem Franz. von Uli Aumüller (Rowohlt, 1996)



Nik Cohn

AWOPBOPALOOBOP ALOPBAMBOOM

(1969)



Der Journalist Nik Cohn war gerade zweiundzwanzig Jahre alt geworden, als er ein abgelegenes Haus in Connemara an der Westküste Irlands mietete und dort *Awopbopalooobop Alopbamboom* schrieb, den vermutlich ersten ernsthaften und ausführlichen Text über Popmusik. Wenn man heute auf die Epoche zurückblickt, von der Cohn spricht – 1968, das Jahr, in dem das »Weiße Album« der Beatles erschien, *Beggars Banquet* von den Rolling Stones, Marvin Gayes Hit ›I Heard It Through the Grapevine‹ und Sly and the Family Stones ›Dance to the Music‹ –, wird klar, dass es

da mit der Popmusik gerade erst losging. Ein gewisser David Bowie zum Beispiel hatte noch nicht die britischen Top 40 geknackt. Doch für Cohn fühlte es sich an, als wäre der Szene schon der Spaß abhandengekommen.

Und so liest sich auch das Buch: niedergeschlagen, resigniert – sogar in Bezug auf die Beatles, die Cohn liebt, deren jüngste Werke aber, wie er fand, eine LSD-verbrämte Arroganz verdorben hatte. Nichts würde je wieder so gut sein wie Elvis' »großartige Ducktail-Frisur und sein schiefes Grinsen«, Phil Spectors »schöner Lärm« und natürlich Little Richard, der für Cohn das war, was er auch für Bowie war: der aufregendste Live-Performer, den er je gesehen hatte. Herzerreißender Stoff, doch vieles davon ist, um Evelyn Waugh's Formulierung zu verwenden, eine Lobrede, die über einem leeren Sarg gehalten wird. Der prätenziöse Prog-Rock, den Cohn so hasste – Pink Floyd findet er »unfassbar langweilig« –, wurde nie zu einer dominierenden Kraft in der Musik. Wenig später sorgten Glam und dann Punk für Dreiminuten-Fetzer in Hülle und Fülle. Disco und der Hang zum extended remix verlängerten die Ekstase sogar noch, und hier war Cohn unbeabsichtigt treibende Kraft: Der Film *Saturday Night Fever*, mit dem zauberhaften Soundtrack der Bee Gees, basierte auf einem Artikel über die New Yorker Discoszene, den Cohn 1976 für die Zeitschrift *New York* geschrieben hatte. Später gestand er allerdings, das meiste davon erfunden zu haben und für Vincent, die Hauptfigur, von einem Mod inspiriert worden zu sein, den er ein Jahrzehnt zuvor in London gekannt hatte.

Cohn flüchtete mit siebzehn vor den religiösen Kon-

flikten aus dem nordirischen Derry in seine Geburtsstadt London. Dort wurde er quasi über Nacht zum Oberchecker und schrieb über Jugendthemen für den *Observer* und über Rockmusik für *Queen*, das Magazin, das hinter dem Piratensender Radio Caroline steckte. *Awopbopaloobop* ist voller scharfer, gnadenloser Urteile: Der Dichter Allen Ginsberg »ist eine Art Witz, aber ein guter«, The Doors sind »sexy, aber unclever«. Cohn macht sich über eine von Bowies Lieblingsbands lustig, die Pretty Things, die von R&B-Anhängern zu Visionären des Psychedelic Rock geworden waren: »Mann, waren die hässlich. Ich meine, wirklich hässlich – Phil May, der Sänger, hatte ein fettes Gesicht, das er komplett hinter seinen Haaren verbarg, und er rumste über die Bühne wie ein verstümmelter Gorilla.« All das hielt die Leute jedoch nicht davon ab, Purzelbäume zu schlagen, um sich Nik Cohns Bestätigung zu versichern. Cohns Obsession fürs Flippern brachte Pete Townsend dazu, »Pinball Wizard« zu schreiben und in letzter Sekunde auf das Album *Tommy* zu packen, nachdem Cohn einen Rough Mix des Albums als piefig und pompös kritisiert hatte.

Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Bowie *Awopbopaloobop* nicht nur gleich nach Erscheinen gelesen, sondern es auch wie einen Leitfaden studiert. Eine weitere mutmaßliche Quelle für seinen Ziggy ist der Held von Cohns Roman *I Am Still the Greatest Says Johnny Angelo* aus dem Jahr 1967. Johnny – die Figur beruht auf dem Sechziger-Jahre-Star P. J. Proby – war »alles auf einmal, maskulin und feminin und geschlechtslos, aktiv und passiv, Tier und Gemüse, und er war satanisch, messianisch, Kitsch und Camp und psychotisch und gepeinigt und einfach nur schmutzig«.

Cohns und Bowies Pfade kreuzten sich 1974 eher peripher, und es war nicht Cohn, der davon profitierte. Cohn hatte gerade mit dem belgischen Künstler Guy Peellaert am Bestseller *Rock Dreams* gearbeitet – eine Serie von Zeichnungen von Rockstars in Situationen, die von ihren Songtexten inspiriert waren. Bowie liebte das Buch so sehr, dass er Peellaert beauftragte, das Cover für *Diamond Dogs* zu gestalten, wobei er Mick Jagger austach, der den Künstler bereits für das Cover zu *It's Only Rock 'n' Roll* angefragt hatte.

Meines Wissens hat Cohn nie über Bowie geschrieben – als Bowie erfolgreich wurde, hatte er das Interesse an Popmusik verloren –, er äußerte sich aber nach dessen Tod wohlwollend über den Sänger, indem er der *Irish Times* sagte: »Bowie hatte immer einen Fuß fest auf der Straße und schien eine sehr genaue Vorstellung davon zu haben, was da unten los war.«

DAZU HÖREN

»Let Me Sleep Beside You«

UND ZUM WEITERLESEN

Lester Bangs, *Psychotische Reaktionen und heiße Luft*



Nik Cohn, *Awoophopaloobop Alopbamboom*,
aus dem Engl. von Teja Schwaner (Rowohlt, 1975)



Dante Alighieri

INFERNO

(ca. 1320)

Lasst, die Ihr eintretet, alle Hoffnung fahren!« Diese Inschrift, die Dante auf einem Sims über dem Tor zur Hölle liest, ist die Zeile aus dem *Inferno*, die jeder kennt. Das *Inferno* ist der erste Teil der *Göttlichen Komödie*, des allegorischen Gedichts des florentinischen Schriftstellers Dante Alighieri – einer packenden und erstaunlich zugänglichen Zusammenfassung des europäisch-spätmittelalterlichen Denkens über Religion, Kunst, Wissenschaft, Politik und Liebe.

Der Held Dante ist fünfunddreißig, »in der Mitte unseres Lebenswegs«, als er verloren in einem dunklen Wald am Rande der Unterwelt erwacht. Er wird vom Geist des römischen Dichters Vergil gerettet, der ihm von Beatrice geschickt wurde, Dantes idealisierter Frauengestalt – im echten Leben Beatrice Portinari, die Tochter eines Bankiers, von der er betört war, die jedoch 1290 im Alter von 24 Jahren starb. Gemeinsam mit Vergil bricht er in die Dunkelheit des Infernos auf; es ist der Auftakt zu den Abenteuern in der zerklüfteten Zwischenwelt des Purgatoriums und im Paradies.

Dantes Weltentwurf ist präzise und symmetrisch, wie

wir es von jenen Büchern auf Bowies Liste kennen, die sich mit esoterischer Religion und dem Okkulten befassen und die er als junger Mann bevorzugt gelesen hat. Die Hölle sind für Dante nicht die anderen; es ist ein physischer Ort, der aus neun konzentrischen Kreisen besteht, in denen das Grauen immer weiter zunimmt. Es beginnt im First-Class-Himmel Limbus und endet in einer Art Holzklasse, die für Verräter bestimmt ist, Heimat von Brutus, Cassius, Judas Ischariot. Und im Zentrum des Ganzen, eingefroren in vereistem Schlamm, thront Luzifer mit drei Gesichtern und fledermausartigen Flügeln: »Sechs Augen waren nie von Tränen frei, die auf drei Kinn in blutigem Geifer flossen.«

Mal ist das *Inferno* gestelzt, mal wird sich anzüglich über korrupte Päpste und Politiker lustig gemacht. Für moderne Gemüter am zugänglichsten ist der körperliche Horror, wie zum Beispiel im 34. Gesang, wenn Dante und Vergil aus dem untersten Kreis der Hölle flüchten, den »tiefsten Tiefen«, indem sie an Luzifers stark behaartem Leib hinab- und, da sie sich am Mittelpunkt der Erde befinden, auch hinaufklettern.

Diese plastische, greifbare Bildsprache machte das *Inferno* zu einem Geschenk für seine Illustratoren. Die quasi wortgetreuen Interpretationen der symbolhaften Landschaften durch William Blake, Gustave Doré und Salvador Dalí beeinflussten wiederum die Science-Fiction-Stories von Jules Verne, Edgar Rice Burroughs und Edward Bulwer-Lytton über die »Hohlerde«, die Bowie liebte. Ebenso liebte er den Surrealismus und wusste sicherlich, dass André Breton, der Kopf der Bewegung, in seinem 1924 veröffentlichten *Manifest des Surrealismus* Dante an die erste Stelle seiner Liste