



Volkmar Mühleis

Abschied von Morrissey

Ein Essay über Kunst und Moral

ATHENA

wbv

Volkmar Mühleis
Abschied von Morrissey

Volkmar Mühleis

Abschied von Morrissey

Ein Essay über Kunst und Moral

ATHENA | wbv

Ein ATHENA-Titel bei wbv
Publikation

© 2020 wbv Publikation
ein Geschäftsbereich der
wbv Media GmbH & Co. KG
Bielefeld 2020

Gesamtherstellung:
wbv Media GmbH & Co. KG,
Bielefeld
wbv.de

Umschlagfoto: Morrissey Fans In
Dublin (Photo by Kevin Cummins/
Getty Images 2020)

Bestellnummer: 6006390
ISBN (Print) 978-3-7639-6191-7
ISBN (E-Book) 978-3-7639-6192-4

Printed in Germany

Das Werk einschließlich seiner Teile
ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen
Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlags
unzulässig und strafbar. Insbesonde-
re darf kein Teil dieses Werkes ohne
vorherige schriftliche Genehmigung
des Verlags in irgendeiner Form (un-
ter Verwendung elektronischer Sys-
teme oder als Ausdruck, Fotokopie
oder unter Nutzung eines anderen
Vervielfältigungsverfahrens) über den
persönlichen Gebrauch hinaus ver-
arbeitet, vervielfältigt oder verbreitet
werden.

Für alle in diesem Werk verwendeten
Warennamen sowie Firmen- und Mar-
kenbezeichnungen können Schutz-
rechte bestehen, auch wenn diese
nicht als solche gekennzeichnet sind.
Deren Verwendung in diesem Werk
berechtigt nicht zu der Annahme, dass
diese frei verfügbar seien.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

für Len Brown

Ufer-leute werden mit Schifferliedern anfangen,
wo sie ihre kleine oder große Mühen und Freuden ausdrücken

Rabel Levin Varnhagen

In einem Gespräch mit Sylvie Simmons meinte Leonard Cohen:

I think that element of trust is crucial. Certainly I think what draws anyone to a book or a poem or a song is that you trust the guy, the woman.

– You too? Is that what draws you to others' work?

I never put it that way but yes, I think that's so, I go for that feeling of trust. When I listen to somebody like George Jones, he's working with the best studio musicians in Nashville and it's an absolutely impeccable production, sometimes over the top, but it doesn't matter, you trust the voice.

Warum sollte Vertrauen so wichtig sein? Wer könnte nicht ein Buch, ein Gedicht oder ein Lied von jemandem mögen, der einem – bei allem, was man von ihm öffentlich erfahren kann – persönlich eher unsympathisch ist, dessen Kunst aber einen trifft? Und von woher rührt das Vertrauen, oder Misstrauen? Aus der Lektüre des Buches, Gedichts, dem Hören eines Liedes? Der ersten Lektüre, dem ersten Eindruck – der wiederholten, vergleichenden Lektüre, auch anderer Werke des gleichen Autors, seiner Kunst über die Jahre, in der Kontinuität, Konsequenz stets von Neuem einen beeindruckender Arbeiten? Ist es die künstlerische Leistung, die auf das Bild von ihm abfärbt, ihn als Horizont des Ganzen aufscheinen lässt? Das Idol? Cohen gibt das Beispiel eines seiner Idole, es ist die Stimme des Sängers, der er vertraut. Die Stimme des Sängers als Zentrum, Kraftfeld seiner Kunst, eingebettet in selbst nicht immer hervorragender Musik und Produktion, das tut keinen Abbruch. *You trust the voice*. Bedarf das Vertrauen der Stimme? Vertraut Cohen einem Instrumentalisten auf gleiche Art, wenn er das Spiel eines Pianisten hört, welche Körperlichkeit, Beherrschung, Konzentration, Einfühlsamkeit sich damit ausdrückt? *You trust the voice*. Vertrauen kann nur stimmlich artikuliert werden, möchte man meinen, im Aussprechen der Worte: *Ich vertraue dir*. Aber das meint Cohen wohl nicht. Auch eine Katze kann Vertrauen schenken, sich anschmiegen, ein Hund dreht sich auf den Rücken, schutzlos, um gekrault zu werden. Es kommt nicht darauf an, *was* die Stimme singt. Zunächst einmal. Es kommt darauf an, wie sie sich anschmiegt, den Klang formt, schutzlos sich preisgibt. Man kann auch ohne Worte singen. Und ist es dann nicht wieder die Körperlichkeit, Beherrschung, Konzentration, Einfühlsamkeit, die einen berührt? Zugleich bleibt es eine Ausnahme, Gesang ohne Worte. Dann gibt es die Worte einer Fremdsprache, die man nicht versteht, in deren Gesang man ihre Integrität

als sinnvolle, bedeutsame Liedtexte vermutet, erhofft, durch die Art der Artikulation, der Aussprache, Wendung, Dehnung, Reibung, Betonung, all der Spielarten im Ausdruck von Sprache. Man erkundigt sich, informiert sich, findet mitunter Bestätigung bei denen, welche die Sprache verstehen. »Oh ja, die Texte von Filip Topol sind wunderbar!« Und dann gibt es die Worte, Sätze, Phrasen, die man durchaus versteht, ganze Texte, Verweise darin, die fremde Sprache, die man gelernt hat, wie selbst die Muttersprache. Ungleich mehr trifft nun zusammen, als Stimmung, Intuition, Vermutung, Gefühl; Worte verstärken oder kontrastieren die Musik, bilden eine eigene Ebene von Bedeutung zu ihr, mit ihr, verschmelzen im Gesang. *I need you, I don't need you* – mit der gleichen Melodie gesungen, sich selbst widersprechend, ein Zwiespalt für sich und die Andere, wie im Fall von Cohens Lied *Chelsea Hotel #2*. Stimmung, Intuition, Gefühl verändern sich hier nicht, mäandern gemeinsam, während die Worte Schlagschatten werfen, von hell zu dunkel und umgekehrt, und das Träge im Rhythmus stets neu akzentuieren.

Das Werk des Sängers ist nicht von ihm zu abstrahieren, er wird Instrument eines medialen Arrangements, das von der Wiedergabe des Klangs, möglicherweise eines Texts – den er vielleicht selbst geschrieben hat, zusammen mit der Musik oder unabhängig davon – über die visuelle Gestaltung der Tonträger, Datenträger, sein Bild in der Öffentlichkeit bis hin zum Raum seiner klanglichen, sichtbaren Anspielungen reicht, dem Feld seines Erscheinens als Künstler. Der Sänger ist eine Kunstfigur, die Unverstelltes suggeriert, seinen Atem, seine Stimme, wenn er etwa kein klassischer Sänger ist, welcher Sprech- und Gesangsstimme unterscheidet, sondern dank der Mikrofonierung ein Sänger, der im Parlando, im Flüsterton, im Sprechgesang, im Spielen mit beiden Nuancen seine Stimme entfaltet, als wären die Übergänge fließend, bildeten Sprechen und Singen eine Einheit, *eine* Stimme, mit der er sich äußert. Nicht Gesangstechnik suggeriert Authentizität, vielmehr erlaubt es die Technologie, ohne dass sie bei Studioaufnahmen zumeist selbst zum Thema wird, während Livemitschnitte noch eher von technisch bedingten Nebengeräuschen zeugen, von Sängern mitunter bewusst gesuchten Effekten (dem Atmen in das Mikro, Schnauben, es im Rock sogar aufschlagen zu lassen und anderes mehr). Wie gestaltet sich die Stimme, der man, so Cohen, vertraut? Wie kommt sie zur Geltung?

Inmitten des künstlichen, künstlerischen Arrangements, mit dem die Stimme eines Sängers, einer Sängerin nur erklingt, mag das Beherrschte brillieren als stets wiederholbare Leistung, körperlich gekonnt oder technisch isoliert; mag das Unbeherrschte durchscheinen, in der Aufzeichnung eines

ungewollten, ungekonnten, ins Gesamtgefüge sich aber schlüssig einpassenden Moments; mag zwischen dem Beherrschbaren und Unbeherrschten ein Intervall entstehen, ein Singen im Gesungenen, ein Singen im stets wieder Singbaren, ein Singen mit dem Gesang, der Darbietung, selbstvergessen, intim, ein Akt von Ein- und Ausatmen, Durchatmen, Präsenz, allein oder eingeholt, in Re-Präsentiertes, wieder Präsentiertes, Präsenz, die schillert, im Fortklang, Halten der Töne, in melodischer Findung, zwischen Notation und Spontaneität, klassischer Übung und Free Jazz, im Zwischenraum von Bestimmtheit und Freiheit. Das Vertrauen mag sich nach diesen drei Gesangsformen richten – ein Dirigent wird der Virtuosität einer Sängerin, eines Sängers vertrauen, als ein Vertrauen zur professionellen, künstlerisch überaus anspruchsvollen Leistung, ein Improvisationsmusiker vielmehr dem Findungsreichtum, der musikalischen Finesse eines Vokalistin, und ein Liedermacher, ein Liebhaber von Liedern? Unterschwellig hat sich das Vertrauen hier verschoben, in ein fachliches gegenüber eines in die Person des textlich, sprechend Singenden, wie Cohen es erwähnte. Es ist die alte Frage nach dem Guten in der Kunst, oder umgekehrt mit Hannah Arendt gesagt: Nur wer sich selbst nicht verliert, erlebt auch nicht den Verlust seiner Kreativität. Das Unbedingte zur Kunst, die selbst von Ambivalenz zeugt, mag mit persönlichen Ambivalenzen, Uneindeutigkeiten, Zwielfichtigem einhergehen. Um den Phänomenen gerecht zu werden, in ihrer Brisanz, Schärfe, Uneinsichtigkeit, Flüchtigkeit, braucht es diese unvoreingenommene Offenheit, eine beobachtende, distanzierte, sich zu eigen machende Art, die alles andere bedeuten kann als ein politischer Standpunkt. Das ist keine Wankelmütigkeit, vielmehr notwendige Voraussetzung jeder ernsthaften künstlerischen Arbeit. Das Unbedingte zur Kunst ist eine nicht weniger notwendige Voraussetzung für ihr Entstehen. Sie selbst kostet Kraft, ist nicht geschenkt. Es gibt ein Ethos des Künstlerischen, dieser Anstrengung treu zu bleiben, dem Werk sich zu widmen. Das Ethische ist dem Künstler, der Künstlerin nicht fern. Verhält sich aber dieses Ethos im gelingenden Gesang, Gedicht, Buch oder Bild zum zwischenmenschlich Ethischen (und damit allgemein Politischen)? Sich selbst verliert, wer nichts als sein Selbst noch kennt. Wer, nach Arendt, das Gespräch, den Austausch mit anderen nicht mehr in sich nachklingen lässt, damit und mit sich selbst ins Gespräch zu kommen. Das Selbst ist zunächst kein Substantiv, nur eine Behauptung, Betonung des Eigenen im Wort an den Andern, Widerwort: *Aber ich habe es doch selbst gesehen*. Wir artikulieren uns beiläufig, indirekt, wie das eigene Sprechen im allgemein Sagbaren, das eigene Singen im sozial sich historisch, lokal bereits wandelnden Hörbaren, Gehörten. Das Selbst als

Behauptung, Protest, im drohenden Missverständnis, Missklang. Und so könnte man meinen: Je tiefer der Missklang, umso vehementer der Ausruf des Selbst, womöglich die Versteifung darauf, Erstarrung darin, wenn der/ die Andere kaum noch gehört wird, Anderes verhallt?

Das Vertrauen, von dem Cohen als Hörer spricht, ist weniger ein fachliches als ein menschliches, indem Kunst als zunächst menschliche Äußerung verstanden wird, die selbst ein Ethos kennt, das sich am allgemein Ethischen misst. Kreativität mag es auch im Unmenschlichen geben. Genügt der Begriff der Kreativität? Welche Findigkeit wäre damit gemeint? Die eines Mephisto? Aber ist der teuflische Spieler nicht nur ein Taschenspieler gegenüber jenen, die nach Arendt das extrem Böse verfolgen – die ohne Persönlichkeitsdrang das Morden als Verhaltenskodex im Kollektiv abverlangen, als müsste eine Gruppe wie ein Tier erlegt werden, jenseits des Menschlich-Unmenschlichen, als handle es sich nicht einmal mehr um Artgenossen seiner selbst? Im Abschwören des Individuellen, im Sog gemeinsam begangener Gewalt, im mimetischen Trieb, sich zu ermächtigen tötet auch die Bedingungen freier Selbstäußerung, der Würde, indirekter Gestaltungsweisen. Kunst lässt sich nicht als vom Mob verkörpert denken. Der Mob, das rasende Rudel, die Bande, Gang, Clique, sie alle haben von der Straße Eingang gefunden in die Popkultur. Die Nazis, die Arendt im Sinn hatte, wenn sie das extrem Böse beschrieb, sie sind heute Teil dieser Popkultur, als Rechtsextreme, Rechtsradikale, an rechten Rändern, die mit dem Internet quer durch die Datenwelt sich vernetzen, wie andere auch, und deren Inhalte nach dem Riss des Eisernen Vorhangs zunehmend die Mitte der westlichen Gesellschaft erreicht haben (vor dem Hintergrund einerseits destabilisierter Machtstrukturen und dem Entflammen neuer Krisenherde, gerade im Nahen Osten, mit den Folgen von Terrorismus und Flüchtlingsbewegungen nach Europa; andererseits globalisierter Handelsstrukturen und ihrer digital überhitzten Krisenanfälligkeit, mit Folgen wie Bankrotterklärungen ganzer Länder, bis hin zu existenziellen Verunsicherungen noch der Wohlhabenden). Offen rechtsradikale Parteien, die gegen Muslime, Integration, Verträglichkeit, Humanismus Stellung beziehen, sind in zahlreichen Ländern Europas heute mehrheitsfähig und bilden selbst Teile von Regierungen oder stellen bereits die Regierung. Europa ist zur Angriffsfläche von Ressentiment getriebener, regressiv den Nationalismus herbeisehnender Bürgerinnen und Bürger geworden. Sie erreicht eine Schärfe, die traditionell kaum angestrebt wurde, gerade deshalb hatte man früher Volksparteien und nicht die NPD gewählt, gerade deshalb aber auch haben sich international die rechtsradikalen Parteien ihrem Anschein nach

gewandelt, in Flandern etwa, wo ihr Einfluss schon Jahrzehnte währt, von dem seinerzeit noch mit Alt-SSlern flämischer Kollaboration gegründeten Vlaams Blok, hin zur gelifteten Variante Vlaams Belang, der dann die smarte N-VA den Rang abgelaufen hat, indem das pöbelnde Image gänzlich ad acta gelegt wurde, um später als Teil der belgischen Regierung Flüchtlinge in den vom Krieg zerrütteten Sudan zurückzuschicken, als angeblich sicheres Herkunftsland.

Die kollektive Kreativität, von der man in Kreisen der Cultural Studies etwa spricht, sie gilt auch für rechtsextreme, rechtsradikale Jugendgruppen, insofern sie sich popkultureller Stigmata bedienen – Haare signalisieren dies, keine Haare jenes, Springerstiefel das, Sneakers etwas anderes, weiße Schnürsenkel solches, usw. Elaborierte Codes zirkulierender Identitätsfabrikation, um es einmal im semiotischen Jargon zu sagen. Man bastelt sich aus Wiedererkennungsmerkmalen einen Zusammenhalt, der das Eigene vom Fremden absetzt, als Konfrontation, oder abwandelt, als *Appropriation*, Aneignung. Es gibt Subkulturen des extremen Bösen, kriminelle, organisierte Strukturen von Mord und Totschlag, Bandenkriege unerbittlicher Auslöschung der Gegner. Von der Spirale der Gewalt ist dann die Rede, in Mexiko, Kolumbien, Osteuropa, Italien. Es gibt nicht nur die Lieder der Mafiosi, auch die Hymnen des islamistischen Dschihad. Und es gibt ihre romantische Selbststilisierung genauso wie ihre Romantisierung durch andere, als Öffnung für den Mainstream, der in kapitalistisch anheizender Manier auch vom Hauch des Extremen zehrt, ihn einsaugt in seine Kanäle, Bildmedien, in denen eine Leiche nie stinkt, die Steigerung den Takt angibt, in der beschleunigten Echtzeit, Simulation unserer Wirklichkeit als Folie realer Ängste, als unreal gefärbter Träume. Als bliebe einem nur die Angst. Krieg. Ohne Alternative.

Wie verhält sich das Kollektiv zur Kreativität, wie der Einzelne? Wie zeigt sich beides in der Popkultur, der Kunst? Und was bedeutet das für die Frage nach dem Vertrauen, das man einem Künstler, einer Künstlerin schenkt? Auf welche Art, wofür?

Diese Fragen können Horizonte bilden für eine wissenschaftliche Außen-schau. Mir geht es in diesem Essay aber vielmehr darum, den Blick ins Innere zu wenden, um Horizonte des eigenen Vertrauens auszukundschaften, des eigenen Erlebens und seiner Veränderung, rückblickend einer – wie es in der Phänomenologie heißt – Epoché gleich, einer genauen Phänomenbeschreibung, in der Konzentration auf diese eine Frage, die Cohen für sich zentral gestellt hat, die meines Erachtens den Nagel auf den Kopf trifft, auch kann ich nicht sagen warum, noch nicht – genau dieser Öffnung gilt meine

Suche, Untersuchung. Das bedeutet für die Gestalt des Textes auch, dass ich entsprechend seinem offenen Charakter und zugunsten der Lesbarkeit auf Fußnoten verzichtet habe; sämtliche Quellenangaben sind im Anschluss an den Text verzeichnet. Das Vorgehen bei dieser Phänomenbeschreibung erinnert vielleicht an die Erkundung eines figürlich-abstrakten Gemäldes, im Wechsel figürlich anschaulicher Partien im Vordergrund, mit grundsätzlich philosophischen Konstruktionen dahinter. Zusammen gelten sie der Entschleierung wie Herleitung dessen, was es in der popkulturellen Welt bedeutet, Vertrauen zu schenken, sprich: ein Fan zu sein.

*

Die Szene, Erinnerung, vor der sich meine Überlegungen abspielen, beginnt wie folgt: Im Frühjahr 1989 besuchte ich eine Brieffreundin. Wir hatten uns über eine Anzeige kennengelernt, die sie in der Musikzeitschrift ME/Sounds geschaltet hatte, dass sie Fans suche, um sich über ihre Lieblingsband auszutauschen. Sie war eine Ruferin in der Wüste ihrer provinziellen Heimat, ich lief mit offenen Ohren durch meine – und meldete mich auf die Anzeige. Schnell entstand ein reger Briefwechsel, und ich war beeindruckt, berauscht von all den Einzelheiten, die sie über unsere Gruppe in Erfahrung bringen konnte, Artikel aus England, kopierte Ausschnitte, sie musste Hals über Kopf in die Musik verliebt sein, wie ich, und sammelte alles, was sie finden konnte, über ihr Netzwerk erfuhr. Vielleicht, dass sie in Frankfurt auf Plattenbörsen und Trödelmärkten manches aufstöberte, am Bahnhof die internationalen Zeitschriften durchblätterte. Ich versuchte mein Glück in Köln, schickte ihr meine neuesten Trophäen, im Geschäft meiner Mutter schwarz auf weiß kopiert. Wir waren unser eigenes Fanzine. Und später meinte sie, dass wohl mit niemandem der Austausch so intensiv gewesen sei wie mit mir.

Einmal im Jahr mussten meine Eltern geschäftlich in die Gegend fahren, wo sie wohnte, und so verabredeten wir uns für diesen Tag, dass sie mich mit ihrer älteren Schwester an einem Brunnen in der Stadt abholen würde. Wir hatten beide noch keinen Führerschein.

Was erträumte ich mir? Einen kurzen Nachmittag lang habe ich ihre Briefe von damals wieder gelesen. Wie überschwänglich der Austausch begann, mit großem Umschlag, darauf ein kopiertes Bild von Andy Rourke und Morrissey in der Sonne, der eine mit Sonnenbrille den Blick auf die Steine am Strand gerichtet, der andere im Profil mit geschlossenen Augen, das Gesicht im strahlenden Sonnenlicht. Der Kopf des Briefes: ein Portrait unseres Stars, wie er in Jackett und mit Tolle vor einer Säule steht, kritisch

von oben in die Kamera schaut. Sie schreibt von sich, wie sie Fan wurde. Zwei Anzeigen hatte sie geschaltet, mit vielen Reaktionen, doch selten nur bliebe der Kontakt bestehen, den meisten ginge es um exklusive Infos, nicht um den persönlichen Austausch, die Leidenschaft. Eine Seelenverwandte. Der Star wird zum Blickfänger von uns selbst, schon den folgenden Brief eröffnet ein Lächeln von ihm. Wie sie dem Frisör vor Ort den Haarschnitt zu erklären versuchte, den sie wollte, mit Liedtext, und wie ich selbst mit Buch in der Hand auf ein Bild gezeigt hatte, *das brauche ich. Aber ihre Haare sind zu fein*. Ein professioneller Rat zum In-den-Wind-Schlagen, aber der Wind fuhr einem in die Haare, und schon blieb nur das Eingeständnis. Da ist man auf der Suche nach sich selbst, doch so leicht zu akzeptieren ist die Wahrheit nicht. Sie schickt mir Adressen von anderen Fans. Ich schreibe ihnen nie. Sie komponiert ihre Kopien, Schnipsel, fein collagiert, eine Blättersammlung nur für mich, denke ich, wie oft wird sie sie an wen verschickt haben? Anbei ein Foto – da steht eine weiß geschminkte junge Frau im Zimmer, lässig mit den Händen in den Hosentaschen, die Haare fest in die Höhe geföhnt, mit Schwänzchen oben raus, eine japanische Strenge im Gesicht, von weiten, silbernen Ohrringen gerahmt, mit weißer Bluse und dunkler, offener Strickjacke. Kein Lächeln, wie von fast keinem der zahlreichen Fotos in dem Zimmer, ihrem Zimmer. Links im Bild: die Tür mit hellem, gemasertem Holz und rustikaler Klinke, der Rahmen unverputzt, im Haus wird noch gewerkelt. Zur Tür daneben: unser Star und sein Idol, in aufsteigender Linie, mal schmunzelnd, dann ernst, bunt und schwarz-weiß, darüber ein Bild aus der Schule? Weiter geht es über dem Rahmen, mit Postkarten von Clubs, vielleicht Eintrittskarten, einer Sängerin, persönlichen Fotos, Erinnerungsstücken, durchsetzt mit Stars, Bildern von Albumcovers. Ein Zimmer wie so viele, *musst du die Poster bis unter die Decke hängen?* Ja, dass auch die Nachbarn sie sehen. Nachbarn, die auf dem Land ihr Haus unterhalten, ihrer Arbeit nachgehen, die im Krieg geboren wurden, den Aufschwung trugen und jetzt ihre Ruhe haben wollen. Deutsche Selbstvergessenheit. Zum Nichtaushalten. Unverputzte, neue Türen, in altem Stil. Der Horror. Sie steht dort, darin gezwängt, umgeben von allem, was ihr Sehnsucht gibt – Stars einer anderen, nahen Welt, die nicht verkitscht, verglitzert sind, keine Sternchen und Bosse, kein Aufguss, sondern unpoliert, ihre Fehler kultivierend, humorvoll, zynisch, verbittert, wütend. Britisch. Abgehängte einer neuen Zukunft, nach Punk. Zugleich sind wir gefangen. Die Regression der biedereren Tür, sie findet sich in der Vorliebe regressiver Subkulturen wieder, in Larmoyanz, Selbstmitleid, Zaghaftigkeit, die sich gemeinsam entlädt, in Clubs, auf Partys. Feste fallen, und die Äpfel vom

Land tanzen um den Stamm, rauschen mit ihren Suchlichtern durch die Nacht, wo in welchem Dorf noch eine Imbissbude auf hat. Wie auch diese Türen hinter sich lassen? Wie der Regression entkommen?

Ein Bekannter, schreibt sie, sei (mit Freunden?) vor einer Woche in England gewesen. Sie wollten Morrissey besuchen, der habe sie aber natürlich nicht reingelassen – und bei *Rough Trade* sei er gewesen!

Seelenverwandt, über Kreuz: Die erste LP von den Smiths, meint sie, sei die beste, allein von den Texten her! Wurde je über Literatur so leidenschaftlich gestritten wie über Popmusik? Dass sie sich den Leserinnen und Lesern derart einschreibt, wie Musik in den Alltag der Fans, in Arten der Kleidung, der Einrichtung, der Gestik, der Nachahmung, der Selbstinszenierung, habituellen Gewohnheiten, Gestaltungen, welches Lied zu welchem Augenblick passt, Stimmungen zu dirigieren, arrangieren, Liedfolgen zu komponieren, Licht und Klang aufeinander abzustimmen, das ganze künstliche Leben auszufüllen versuchen, Abende, Tage? Der *Club der toten Dichter*? Ihre liebste LP war nicht die erste, die sie von der Band kennenlernte, so wie es für mich gewesen war. Durchmischten sich Urteil und Naivität bei mir? Das Initial? Über Kritiken hatte ich die Band seit 1986 verfolgt, doch erst mit der *Platte des Monats* in meiner Stammzeitschrift nahm ich eine LP von ihr in die Hand. Der Schriftzug der Band war in Relief gedruckt, tastbar, und gelblich golden schimmerte das Gesicht eines Mannes auf dem Cover, der still, gefasst, nachdenklich, ruhig nach unten zu blicken schien, seitlich, wohin auch immer. Ein abseitiger Moment, eine Momentaufnahme, prominent ins Bild gerückt, monumental. Habe ich die Musik im Laden zur Probe gehört? Eine Platte wie für den September gemacht, in dem sie erschien, im Monat darauf kaufte ich mir sogleich drei ältere Alben, und bis Januar hatte ich das Gesamtwerk im Schrank. Das Debütalbum überzeugte mich am wenigsten. Was hörte sie, was ich nicht hörte? In welcher Stimmung fügte es sich zu einem Ganzen? Wann hat sie es zum ersten Mal gehört? Ich hatte mich zurückgearbeitet, bis hin zum ersten Album, und so stand kurz davor der wuchtige, tief hallende, schrille, mitreißende Eindruck der Lieder von *Hatful Of Hollow*, einer Sammlung aus Radiomitschnitten und Studioaufnahmen, die 1984 erschien. Hiernach klang das Debüt nur dünn, überproduziert, mit rumorender Orgel und Pianospritzern verziert, wo vorher der treibende Bass Kapriolen schlug. Aber es gab auch bessere Seiten – eine Coolness von *Still Ill*, ohne verspielte Mundharmonika zu Beginn. Das erste Album genoss ich später als traumwandlerischen, poetischen Streifzug, und sicher, die Texte waren intim, absurd, komisch, vermessen, böse, von abgrundtief stilisierter Offenheit. Als sängen die Beatles von sich

selbst, und nicht nur vom Walross. Als hätte Leonard Cohen eine warme, weiche Stimme. Waren The Smiths eine Alternative zum Synthiepop ihrer Zeit, wie es Musikjournalisten ständig betonten? Was interessierte der Synthiepop? In ihnen brach sich eine bestimmte Art neue Bahnen, Poesie und Pop zu mischen, in ihrer Musikalität den Beatles näher verwandt als den Kinks, in der Poesie die Tradition seit Keats bespielend. Ein weit aus der Vergangenheit schöpfender Elan, dieser Mischung neuen Schwung zu geben. Im Nachgespräch zu der Dokumentation *Inside The Smiths* (2007) drückte Mike Joyce, Schlagzeuger der Band, es einmal treffend aus, wie in der gesungenen Dichtung etwas anderes entsteht als autonome Lyrik oder rhythmisch genau bemessener Liedtext allein. Morrissey experimentierte in beide Richtungen, von Gesang und Dichtung, und sang etwa eine Refrainmelodie weiter über den Wechsel der Musik längst schon zur Strophe hin (*Half A Person*), während er gemeinsam mit Gitarrist Johnny Marr Stücke auf einfachste, musikalische Wiederholungen reduzierte, um dem Text Raum zu geben (*The Hand That Rocks The Cradle*, *Rusholme Ruffians*), kryptische Verknäppungen mit Schlagworten auf Rockabilly münzte (*Shakespeare's Sister*) oder generell szenische Minidramen zu Popsongs krönte, indem mit wenigen Zeilen eine Situation gezeichnet, schattiert, ermessen war, in all ihrer Vieldeutigkeit und Brisanz.

Der Fan steckt im Detail. Vom Erfülltsein im Ganzen sucht er die Stellen ab, markiert, was ihn getroffen hat, wo die Wirkung zum Teil herkommt, sich verdichtet, aufs Ganze verweist. Da war die physische Erscheinung der LP, ihre Aufmachung, ein auf Schönheit konzentriert entworfenes Massenprodukt, erschwinglich, mit freudigen Überraschungen, nicht nur dem tastbaren Relief, auch der Färbung des Vinyls, matt gräulich, dezent, wirkungsvoll. *Love, peace and harmony? Oh very nice / very nice / very nice / very nice / ... but maybe in the next world.* Der Bruch inmitten verheißungsvoller Doktrin, dem Mantra seit den Sechzigern sich aufschwinger Erzieher und Erzieherinnen, in Schule wie im Popgeschäft, der friedensbewegt Engagierten. Der Bruch befreite. Doch wohin? Sind die punkigen Hippiehasser ihrer eigenen Regression entkommen? Haben sie eine andere, bessere Alternative gezeigt? Die Hassenden sind nicht mehr alternativ, Ian Curtis würde sich umsehen, seine Jacke mit der Aufschrift *HATE* ist schon lange keine Provokation mehr. Heute findet anscheinend zusammen, was damals nicht zusammenpasste – die unverputzte, biedere Tür und der subkulturelle Protest, Vorreiter von Trennung und Spaltung à la Nigel Farage und Morrissey selbst, der brandstiftende Biedermann und der mit ihm koalierende (kollabierende?) Altstar.

Vielleicht war es für den Jungen enttäuschend, dass sein Haar zu fein war für die aufgebauschten Frisuren. Warum aber ist es für den Erwachsenen enttäuschend, wenn ein Versprechen sich als solches nur erfüllt hat, nie mehr daraus wurde, als was im Anfang beschlossen lag? Ist *das* nicht Pop? Acht Jahre standen die Beatles im Scheinwerferlicht, nach sechs Jahren davon zerfiel die Band intern, was hätten The Smiths viel länger überdauern sollen, als mit dem letzten Album erneut ihre Qualität unter Beweis zu stellen und abzdanken, aufzugeben, das Ende ist erreicht, *Von nun an ging's bergab?* Der dichtende Sänger wandelte sich, vom Partner zum Solisten. Da mochte schon John Lennon Paul McCartney verhöhnen auf *How Do You Sleep?*, ernüchternd bleibt wie verzerrt seine Darstellung wirkt und wie langatmig das Stück selbst. Als wäre *Sgt. Pepper* nicht auf die Initiative von McCartney zurückgegangen und *Another Day* wirklich ein so schlechter Song. Morrissey wiederum verlor mit der Trennung die fragile Coolness seines Partners, Johnny Marr, bevorzugte zunehmend das Robuste und scharfe Rocker um sich, steifer in den Hüften, männlicher. Während Marr seiner Hipness nachspurtete, die Gitarre sogar zeitweilig an den Nagel hängte und Elektroniker wurde, behauptete Morrissey sich als Alternative zum Trend, im positiven Sinn, oder als musikalische Einbahnstraße, im negativen. *Ab, das ist die neue Morrissey-Single?* Eine rhetorische Frage, mit dem Unterton: *Sie klingt ja wie die alte.* War man selbst stecken geblieben in der Zeit, mit ihm? Gefangen in dem Versprechen von einst?

Wieder nehme ich einen Brief zur Hand. War ich vielleicht verliebt gewesen? Noch bevor wir uns im Mai 1989 sahen, vier Monate, nachdem unsere Brieffreundschaft begann, bekam ich einen Brief mit Passbildern von ihr, von denen ich zwei ausgeschnitten und über meinen Schreibtisch gehängt hatte. Auch sie hatte ein Bild von mir. Die Kontraste der Kopie nahmen dem Gesicht das Bleiche, mit Rotstift hatte sie ihren gestreiften Pullover ausgemalt, den sie unter einer Latzhose (?) getragen hatte (oder waren die breiten Träger von einem Kleid?), und auf einem Bild lächelte sie frisch in den Sucher, ihre Ohringe verblassten im Weiß des Papiers. Wie wir uns selbst aufmachten, im Austausch über den Star, seiner visuellen Codes, übernommen, verfeinert, verändert. Zitate ersehnter Erotik – *Write soon! ... and I'll lay me down ...* Wie sie zum Abschied mit seinen Texten spielte, für mich. Eine unvorstellbare Nähe. Oder einfach nur Koketterie? Ich glaubte es nicht. Wir schrieben uns von unseren Beziehungen, Entfremdungen. Noch hatten wir uns nicht gesehen. Wurden wir uns zur Projektionsfläche? *Write soon!* Worte ohne Nachbarn, im provinziellen Idyll.

In einem Brief dann eine Rose von einem der Blumensträuße, die getrocknet in ihrem Zimmer hingen. Die Sträuße seien für das Grab ihrer Mutter bestimmt, schrieb sie, und dass sie es wieder nicht fertiggebracht habe, zum Friedhof zu gehen. Bald schon wäre es ein halbes Jahr her, seit sie dort gewesen sei. Die Sträuße trockneten in ihrem Zimmer, Tränen, die blättrig wurden, von Staub bedeckt. Sie denke oft an ihre Mutter, träume oft von ihr, obwohl – obwohl? – es bald drei Jahre her war, dass sie gestorben sei. Noch jedes Mal war sie geschockt, wenn sie aufwachte und ihr einfiel, ihre Mutter sei nicht mehr da. Hoffentlich käme die Rose nicht allzu zerquetscht an! Und ob ich die Rückseite der Maxi *The boy with the thorn in his side* kenne?

Die Lieder transponieren Gefühle, Gedanken. Sie dienen zu nichts, haben keinen festen Ort, keine bestimmte Zeit, gelten keinem Anderen. Mediale Schallwellen im Wahrnehmungsgeflecht, mit der Welt, der Einbildungskraft, dem Denken, Gedenken, Sinnen und Nachsinnen. Mit ihnen wird das Feste frei, bewegt sich mit, worin wir uns bewegen. Elementar, assoziativ.

In dem Brief schwärmt sie davon, wie auf der Rückseite die Lieder *Rubber Ring* und *Asleep* ineinander verschmelzen, die Stimme der Frau und das Geräusch vom Wind. Die Maxi *The Boy With the Thorn in His Side* ist ein Kunstwerk, Pop in subtilster Komprimierung. Zunächst einmal: Sie bietet sich als einmaliges Ganzes dar, musikalisch ist die Collage der B-Seite nirgends wiederholt. Sie kontrastiert in dramatischer und melancholischer Intensität den Schwung der A-Seite. Wer die Platte in Händen hält, sieht vorne einen ins Bild springenden Truman Capote, wie er die Arme hochreißt, ein überlebenslebendiger Junge, übermütig, froh, herausfordernd, ein Kasper, Spaßmacher, den Mund weit aufgerissen, seine Zunge ist prominent im Bild, er trägt ein kurzärmeliges Sommerhemd, frivol über den Bauchnabel geknotet, eine weite, helle Leinenhose, man erkennt kaum, wo er springt, von wo, wie, er scheint in der Luft zu schweben, aus dem Raum entrückt, in einem Studio vielleicht, nach den Schatten zu urteilen, die links von ihm sich verzerren, als würde der Schatten seines linken Arms den rechten grüßen, salutieren, und genau an der Stelle findet sich auch der Schriftzug der Band, schlicht, ohne Schnörkel, doch in orangefarbenem Rot vor dem grüngräulichen Hintergrund: *THE SMITHS*. Dreht man die Hülle um, das gleiche Bild, nur jetzt in blaugrau, als Hintergrund, zum fetten Aufdruck der Songtitel und dezenten Angaben aller Mitwirkenden. Die gestalterische Ästhetik folgt dem Gesamtkonzept, dass Morrissey für alle Smiths-Veröffentlichungen entworfen hatte, in Zusammenarbeit mit Caryn Gough und Jo Slee, eine Ästhetik basierend auf Fotos einer sorgfältig

kuratierten *Gallery of Stars*, historischer Vor-Bilder aus Massenmedien wie Musik, Literatur, Film, die im Stil der Pop-Art – Betonung serieller Wiederholungen – arrangiert wurden, farblich jedoch nie schrill, immer temperiert, balanciert, leicht, nuanciert, im dezidierten Kontrast zu den *Swinging Sixties* und ihrem Aufguss in den Achtzigerjahren. *The Boy With the Thorn in His Side* ist ein fröhliches Lamento, kalkulierte Widersprüchlichkeit. Während die Musik einen in den Sommer entführt, singt Morrissey von den Qualen eines San Sebastian, wie seine Liebe denn nur mit Ablehnung beantwortet werden könne, wie er die Anderen (Mehrzahl) nur erreichen, im Ansehen aufsteigen könne (*who do you need to know?*). Drama und Ausklang der B-Seite bilden dazu den Kontrapunkt – als würde das erste Lied nach einem Sommer verklingen, beschwört der Sänger die Liebe zur Musik, zu den Liedern, reflektiert er den Abstand, das Älterwerden, wie doch aber nur diese Lieder wirklich berührt hätten, eine Beschwörung fast aus den Lautsprechern, einem näher zu sein als die oder der leibhaftig Nächste, bis in der Steigerung mit Cello, Gitarren, Bass und Schlagzeug schließlich die Stimme einer rauschenden Schallplatte erklingt, eine Frau, die mahnt *you are sleeping / you do not want to believe / you are sleeping ...*, und die Musik abbricht, die Ermahnung bleibt, unerbittlich, ohne Nachdruck, mechanisch fast, und das Rauschen übergeht, in den Wind des letzten Liedes, *Asleep*, als hätte all das Rufen nichts genutzt, wäre die Person längst verschwunden, von ihr selbst bezeugt, *I'm tired and I / I want to go to bed*. Das Zimmer hat seinen Zauber verloren, jemand möchte nur schlafen, unendlich weit – *don't feel bad for me / I want you to know / deep in the cell of my heart / I really want to go*, entschlafen, als nähme das Drama seinen Lauf, bis zum Wiegenlied der Spieluhr, das einen in die Kindheit trägt, zum ersten Lied, am Bett (in der Hoffnung, worauf?). Szenen der Überforderung, in musikalischen Miniaturen, nicht nur der Pubertät. Es sind die Pianoklänge, die einen nie aufgeben, Johnny Marrs Spiel wiegt im Schritt, trägt den Gesang, unaufdringlich, unaufhörlich, freundschaftlich fast, vertraut, bis die Stimme verebbt und das Piano mit ihr. Pop erlaubt eine Sentimentalität, die kein Psychiater verlacht, die nicht einfach rührselig ist, Heimeligkeit schafft, die rührt und berührt, wo sie der Komplexität der Gefühle, des Unaussprechlichen, Zeigbaren – in Andeutungen, Gesten, Klängen, Verdichtungen – nahe kommt, unter allen technischen, reproduzierten, vervielfältigten, käuflichen, beworbenen, umstrittenen Bedingungen, die es nur ermöglichen, dass eine deutsche Jugendliche auf dem Land ihre Gefühle und Gedanken orientiert, in Artikulationen fremder, ferner, englischer Popmusiker.

Wir warteten an dem Brunnen, da kam sie auch schon mit ihrer Schwester angelaufen. Die Verlegenheit der ersten Begrüßung, mit den Eltern, doch schnell ging es weiter, zu ihr, bald würde ich das Zimmer sehen, mit den Postern an der Wand, würden wir durch die Platten stöbern, Musik hören, reden. Es war ein strahlender Spätfrühlingstag, Sommer schon fast, ich trug mein helles, cremefarbenes Hemd, bemüht, selbst unserer Liebe für den Star gerecht zu werden, mit meinen hoffnungslos feinen, unfrisierbaren Haaren. Da konnten sich They Might Be Giants später noch so amüsieren über derart narzisstische Sorgen (in *Another First Kiss*), *the rain that flattens my hair*, das waren die Dinge, die einen zur Verzweiflung trieben, in regendurchtränkten Industriebrachen, Moor- und Waldgegenden.

Drei Augenblicke sind mir am tiefsten in der Erinnerung geblieben – wie wir auf einer Bank im Wald im Gespräch die Nähe zueinander suchten, wie ich auf der Rückfahrt später im Auto meiner Eltern saß und in den Abendhimmel blickte, und ein dritter Moment, die Szene, um die es hier geht, und an die ich denken musste, in der Frage nach dem Vertrauen in eine Stimme, wie Cohen sie beschrieb, das Vertrauen in den Gesang von *Rubber Ring*, und wie dieses Vertrauen irritiert wurde, was es bedeuten konnte, mir bedeutet hatte, zerbrochen ist, oder nicht? Ich war schockiert, als ich in ihrem Zimmer war, etwas war nicht auf dem Foto gewesen, vielleicht seit Kurzem erst da. Es war ein Kollaps der Gefühle – so froh in der Erwartung, sie endlich zu sehen, mit all dem Verstehenwollen, Vertrauenschenken, was da auch kommen mag, und dann, kalt erwischt dort zu sitzen, konfrontiert mit dem genauen Gegenteil dessen, wie man selbst empfindet, denkt, lebt, unüberbrückbar. Dieses Gegenteil, es war ein Poster, zwischen den vielen Postern. Eines, das ich nie dazwischen vermutet hätte, mir kaum dazwischen vorstellen konnte. Und aus den Briefen wird ersichtlich, dass es fast ein Jahr brauchte, bis wir auf diese Irritation zurückkommen konnten. Zum einen war uns der Kontakt offenkundig zu wichtig geworden, als dass wir ihn dadurch abbrechen wollten. *Wir* waren wichtiger als ein Poster. Zum anderen waren wir kaum mehr, als was wir in der Zurschaustellung unserer Bilder ausdrückten, geliehener Bilder, ersehnter Bilder, verheißungsvoller Bilder. Die Bilder waren nicht sekundär, unwichtig. Sie waren im Kopf.

Im Herbst 1989 taucht in den Briefen das Thema Flüchtlinge auf, im Rahmen des epochalen Umbruchs in Osteuropa. Das Aktuelle, das Eigene und Fremde werden gespiegelt, in einer fortwährenden Suchbewegung nach sich selbst, mit sich selbst, in Zweifeln, Ansätzen, Veränderungen. In ihrer Familie gälte sie bald schon als Grüne, weil sie Autos ökologisch ablehnt (und abgesehen davon: ob ich mir Morrissey in einem Fahrschulauto vor-

stellen könne? Jahre später sollte es wohl so sein ...), sie lebt vegetarisch, liebt einen jüdischen Friedhof in ihrer Nähe, hat Brieffreundschaften in der DDR (auch zu The Smiths?) und äußert zugleich Ressentiments, die einmal mehr in den Zwiespalt passen: Wie entkomme ich der eigenen Regression? Im Frühling schließlich wird Hass zum Thema, und spricht sie die Szene vom Vorjahr direkt an: Ob der Hass auf die Deutschen in England immer noch so stark sei? Den Hass könne sie teilweise verstehen. Und sie frage sich, ob wirklich *sie* das gewesen war, die das ›Ausländer raus‹-Poster aufgehängt hatte. Das war der Blick, den ich nicht mehr vergaß – inmitten der Wunderwelt ihrer Starschnitte hing (dort, wo auf dem Foto das Schulbild früher gehangen hatte?) dieses typische DIN-A3-Plakat mit der mir widerlichen Aufschrift. Beide Welten schienen mir zutiefst entgegengesetzt, unsere Liebe für The Smiths und diese rechtsextreme Gewaltverherrlichung. Wollte meine Brieffreundin wirklich an der biedereren Tür hängen bleiben, ihrer Herkunft alle Ehre machen, indem sie die provinzielle Welt der Vorurteile und Abschottungen bejahte, gesteigert mit jugendlichem Elan, zu Wut und Schlagkraft? Die Worte der Alten, Taten der Jungen? Wer waren ihre Freunde, Freundinnen? Junge, neue Rechte? War ich der Ausfall ihrer Gewohnheit? Ich konnte es nicht glauben. Sie fragte sich ja selbst: *War ich das?* Sie hatte das Plakat also wieder entfernt? In den Müll geworfen? Gefaltet im Schrank? Ich wollte es nicht wissen. *Ging denn aber zusammen*, was ich für unmöglich hielt? Woran auch mein Festhalten an dem dichtenden Sänger gehangen hatte?

Der Fan ist kein interesseloser Betrachter. Zugleich ist er kritisch. Er unterscheidet Leben und Werk, aber er trennt beides nicht strikt voneinander. Weil sein eigenes Leben damit zusammenhängt, dem er nicht interesselos, allein rational urteilend, gar zynisch gegenübersteht. Es geht um das eigene Leben *zum* Werk, von dem aus die Frage nach Leben und Werk gestellt wird, auch für das eigene Vorbild, welches sich selbst vielfach als *Fan von* darstellt, in diesen Zusammenhang einreicht, aus unterschiedlichsten Motiven, in Nähe und Distanz zu seinen/ihren Fans zugleich. *Fan von Dir*, mit diesem Plakat stand meine eigene Tochter mit ihrer Freundin diesen Sommer auf ihrem ersten Open-Air-Konzert am Rhein und sang aus vollem Herzen die Lieder mit. Aufwachsen und erwachsen, ein Verb und ein Adjektiv, Werden und Zustand, Entstehen und Reife – unlösbare Verkreuzungen in der popkulturellen, kapitalistischen, westlichen, globalisierten Welt.

*

Am 4. Mai 2017 erschien auf der Facebook-Seite von Gustavo Manzur folgende Mitteilung: »Last night Marine Le Pen easily won the French Election debate. / Today both the BBC and CNN say Macron won the debate. / This is precisely the reason why mainstream news media outlets cannot be trusted to tell the truth. Their private agendas are more important than facts, reality, or their duty to the people.« Unterzeichnet: Morrissey. Manzur ist Musiker in der eigenen, aktuellen Band von Morrissey. Fans behalten die Informationskanäle ihrer Lieblinge genau im Auge, und Morrissey hat in der Mischung aus Indirektheit und Direktheit auch hier seine Art kultiviert, wie er abseits etablierter Werbestrategien sich ebenso persönlich wie unnahbar zeigt und äußert. So machte er die Website einer treuen Verehrerin zu seinem offiziellen Organ für alle Fans, wetterte gegen die Website eines anderen Fans, der kritischen Stimmen in ihrem Kommentarteil ebenso Raum gab wie allen anderen. Auf Facebook erschien er also plötzlich über Manzur, mit einer Stellungnahme, die für heftige Reaktionen und Schlagabtausche auf Fansseiten, in der Musikpresse, aber auch in der – vor allem – englischsprachigen Kulturberichterstattung sorgte und mich, gelinde gesagt, schockierte, in vielerlei Hinsicht. Ambivalenz, Zweischneidigkeit, Paradoxität – ästhetisch zeichnen sich künstlerische Arbeiten und Positionen dadurch aus, mitunter existenziell aufgeladen durch die Vorstellung des Absurden, womöglich des Erhabenen. Eine künstlerische Integrität kann genau darin bestehen: die Balance zu halten in diesem Spannungsakt, *mit gerade zwischen* Gegensätzen, *in* Durchkreuzungen, Überlappungen, zugunsten kreativer, produktiver Vermischungen und historisch gebotener bzw. vielversprechender Neuausrichtungen (›Regel‹ werden für andere, wie Immanuel Kant meinte). Diese Balance ist ebenso abhängig von dem künstlerischen Spielfeld wie von den Möglichkeiten des jeweiligen Akteurs, als eine seiner Persönlichkeit wie seines Umgangs mit ihren Darstellungen, selbst initiiert wie von anderen zugeschrieben. Konkret zeigt sich dies darin, dass Morrissey einerseits gegenläufige Sichtweisen in seinem Werk über die Zeit zu gestalten wusste – Mitgefühl für die Opfer von Kindermord auszudrücken (in *Suffer Little Children*, 1984), im Gegenzug später den kalten Blick auf die Kinder der sich im gesellschaftlichen System Bestätigenden zu zeichnen (*Ambitious Outsiders*, 1997) – und zugleich ein wiedererkennbares Profil entwickelte, das andererseits eine ethische Integrität einforderte, indem er sich einseitig *gegen* Fleischkonsum richtete, *gegen* das englische Königshaus. Es zeugte von seinem kritischen Gespür, die künstlerische Strategie des gegenläufig Durchspielenden in jeglicher Form von Vereinnahmung zu erproben: sich der sexuellen Vereinnahmung durch Homo- wie Hete-

rosexuelle zu erwehren, Partei für eine Seite zu ergreifen, der unkritischen, utopischen, scheinheiligen Versprechen zu erwehren, den esoterischen Nachwehen der Babyboomer-Generation, auch sich der vermeintlichen Selbstverständlichkeit zu erwehren, Gesellschaftskritik sei per se linkspolitisch. Ein fundamentales Misstrauen, auf sich selbst zurück Geworfensein und nur davon noch auszugehen, kennzeichnet sein öffentliches Agieren, im Sinne eines unnachgiebigen Individualismus – der sich entsprechend gegen alles kehrt, was ihn von kollektiver Seite in seiner Freiheit bedroht. Auf dieser Seite entstand wiederum im Abklingen säkularer Dominanz im Ausgang der *Swinging Sixties* ein Aufkommen religiöser wie fundamentalistischer Stimmen, in der Gemengelage von kolonialem Erbe, Migration, Marktradikalismus seit Margaret Thatcher und Ronald Reagan, westlicher Ausblendung der Problematik, dem Entstehen von Parallelgesellschaften, Ausgrenzungen, neuen Kommunikationsmöglichkeiten durch das Internet, Verschärfungen von Konfliktherden, Verkürzungen verbaler auf echte Attacken. Der Albtraum der Hippies: Spiritualität von Hass verzerrt. Der Albtraum der Punks: die Absage popkultureller Individuation, im Erstarken von kollektivem Hass. Hier zeigte sich eine gesellschaftliche Herausforderung, die weit über den Schoß des vermeintlich Eigenen hinausreichte, ein ›Rendezvous mit der Globalisierung‹, nach dem geflügelten Wort von Wolfgang Schäuble anlässlich der Massenflucht aus dem kollabierenden Syrien 2016, eine Konfrontation mit der eigenen, auf Fremde eingewirkten Geschichte westlich globaler Machtansprüche. Sich zu dekolonialisieren ist ebenso geboten wie in der Sache nicht allein zu bewerkstelligen, nur dank der Anderen, Fremden. Mit dieser Einsicht geht es um die Frage des *Zueinander*, in Blickwinkeln, Gesten, An- und Aussprachen, Taten, Vereinbarungen. Ohne diese Einsicht bleibt das *Gegeneinander*, stilisiert zum *clash of civilisations* nach Samuel Huntington. Westliche Protagonisten der zweiten Position sind insbesondere Neonationalisten, jene, die Homogenität im Eigenen suchen, als Kampfansage an diese Entwicklung. Marine Le Pen gehört dazu. Im Frühjahr 2017 hatte sie die Chance, mit dieser Position direkt für ihre Wahl zur französischen Präsidentin zu werben, als letzte Gegnerin von Widersacher Emmanuel Macron, der sich als entschiedener Befürworter der Europäischen Union und bilateraler Verbünde um dasselbe Amt bewarb.

Zunächst einmal überraschte, dass Morrissey sich überhaupt zur französischen Präsidentschaftswahl äußerte. Warum? Und welche Relevanz sollte das mit Blick auf sein Auftreten und seine Lieder haben? Johnny Marr bekannte sich, während seiner Zusammenarbeit mit Karl Bartos für