

Kelleter | David Bowie. 100 Seiten

*** Reclam 100 Seiten ***

Frank Kelleter

David Bowie. 100 Seiten

Reclam

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Umschlaggestaltung: ZERO Werbeagentur, München

Umschlagabbildung: FinePic[®], München

Infografiken (S. 22 f., 70 f.): Golden Section Graphics GmbH, Berlin

Bildnachweis: S. 39 © John Robert Rowlands

Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2016

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-020423-8

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Für mehr Informationen zur 100-Seiten-Reihe:

www.reclam.de/100Seiten



Inhalt

- 1 Intro: »My brain hurt like a warehouse«
- 5 »Hey, that's far out, so you heard him
too«: Bowies Theorie der Medien
- 24 »The pretty things are going to hell«:
Menschliches, Menschenähnliches
- 35 »I'm Deranged«: Der Verrenkungskünstler
- 50 »Deep in your room, you never leave your
room«: Der Klang der Dinge
- 66 »Eyes completely open, but nervous all the
same«: Höflichkeit, Gebete, Sex
- 82 »Pretty soon now you're gonna get older«:
Bowie und die Ästhetik des Neuerscheinens

- Im Anhang »Never mind, say something«: Outro



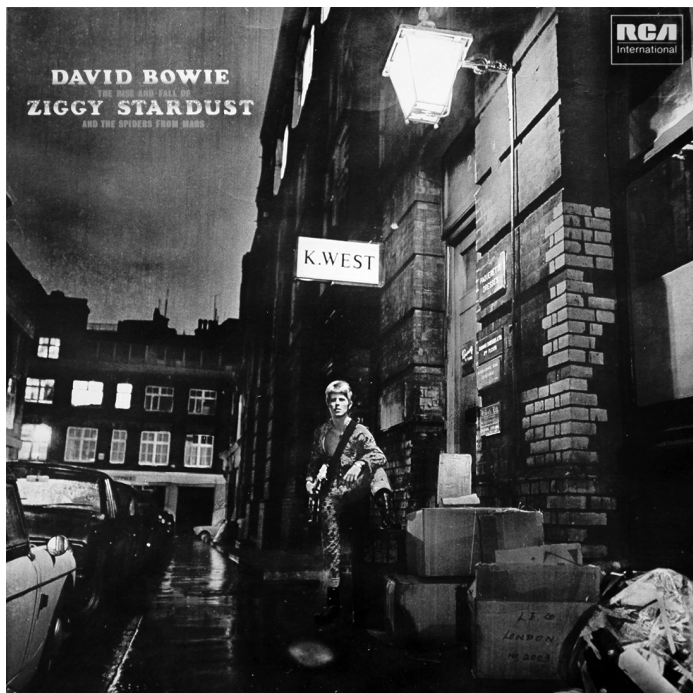
Intro: »My brain hurt like a warehouse«

Meine erste Bowie-LP kaufte ich mit zwölf Jahren in einer neon-erleuchteten Fußgängerunterführung, die »Passage« hieß, in Wirklichkeit aber ein gekachelter Tunnel mit garagenhaft aufgereihten Einzelhandelsgeschäften war. In den Plattenladen ging ich, nicht um Musik zu hören, sondern um mir verheißungsvolle Objekte anzuschauen. Ich besaß zu diesem Zeitpunkt überhaupt erst zwei Langspielplatten: die blaue Beatles-Compilation (1967–1970), die mir bedeutsam erschien, obwohl ich sie in weiten Teilen nicht verstand (ein Geschenk irgendwelcher Verwandter), sowie *Desolation Boulevard* von The Sweet, wenige Wochen zuvor vom eigenen Taschengeld gekauft. Musik kannte ich vor allem aus dem Radio, ein wenig aus dem Fernsehen, ansonsten aus Schulhofgesprächen mit Freunden, die über größere Brüder und somit Zugang zu einem geheimnisvollen Wissen um Stile und Namen verfügten. »Schnelligkeit« galt uns als wichtiges musikalisches Qualitätsmerkmal, auch wenn wir von Punk noch nichts gehört hatten. So auch war ich auf The Sweet gekommen: ein Freund besaß eine Single, die »Action« hieß, und den Personen auf dem Cover von *Desolation Boulevard* traute ich zu, dass sie schnelle Musik spielten (was sich nur bedingt bewahrheitete, aber bald egal war).

Ich weiß nicht mehr, wie ich von hier aus zu David Bowie gelangt bin, der sich zu The Sweet ja etwa so verhält wie die Beatles zu den Monkees. Ich glaube, schon der Name BOWIE klang mir nach rätselhafter Eleganz, wie das Lösungswort zu einem exklusiven, dabei wenig angeberischen, irgendwie klaren Reich des Sehens und Hörens. DAVID BOWIE – auch im Schriftbild unterschied sich das von den schwierigen lateinischen Bandnamen, die die Brüder meiner Freunde kannten. Fast alle Bowie-Fotos zeigten eine scharf konturierte Gestalt, die zwar immer anders aussah, doch jedes Mal wie ein bizarrer Gegenentwurf zur bärtigen Sperrigkeit von Jethro Tull, Uriah Heep oder Pink Floyd (einem weiteren Mysterium jener Jahre, bald entzaubert).

1977 müssen auch schon *Low* und „*Heroes*“ im Plattenladen zu sehen gewesen sein, mit ihren ungewöhnlich simplen Covern, aber ich entschied mich für die fünf Jahre ältere LP *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. Das Konzept der Neuerscheinung war in den 1970ern ohnehin schwach ausgeprägt – man sah bei jedem Ladenbesuch dieselben Namen, Titel und Bilder. Weil man die dazugehörige Musik eigentlich nur nach Kauf hören konnte, blieb fast alles immer neu.

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: Neben dem irrwitzig langen Titel, der eher schrill als prätentios klang – das war nicht *The Lamb Lies Down on Broadway*! – beeindruckte mich vor allem das Front Cover. Es handelte sich um ein handkoloriertes Schwarz-Weiß-Foto: Eine städtische Nachtszene, deren künstliche Farben dem Motiv etwas Unwirkliches und doch sehr Präzises gaben. Noch heute kann ich kaum durch nächtliche Straßen laufen, ohne bei regenrotem Backstein, gelb erleuchteten Fenstern oder in



Cover der David-Bowie-LP *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA).

Treppenaufgängen gestapelten Müllsäcken an das mysteriöse K. WEST-Schild von *Ziggy Stardust* zu denken. Als Zwölfjähriger muss mich an diesem Bild fasziniert haben, was ich sehr bald – wohl schon beim ersten Hören der Platte – als ein Grundmoment der Popkunst des jungen David Bowie begriff: das Aufscheinen einer zweiten, unerwartet glanzvollen Wirk-

lichkeit inmitten schmutziger Alltagsszenarien. Der Begriff »Glam Rock« leuchtete mir für Bowies Stil sofort ein, weil mit Glamour hier offenkundig nicht das Saubere und Vornehme gemeint war, sondern das Schäbige und Heruntergekommene, das ungeahnt schön zu schillern beginnt.

Erst später wurde mir klar, dass sich das Glitzern und Funkeln dieser Jahre dem realen Industrie Grau einer sehr englischen Nachkriegs tristesse verdankte. (David Jones verbrachte seine Kindheit und Jugend in engen Vorstadt-Reihenhäusern, bevor er zu David Bowie wurde.) Aber das war nicht weit entfernt von den Asphaltwiesen und elenden Sonntagen der autofreundlichen Mittelstadt, in der ich aufwuchs. Bowie-Songs kamen mir über Jahre hinweg vor allem beim Warten an der Bushaltestelle vor dem großen Karstadt-Haus in den Sinn, den Blick ahnungsvoll auf die umliegenden Waschbetonfassaden gerichtet. »Then you jump back down to the rooftops / Look out over the town / Think about all of the strange things circulating round« (»It Ain't Easy«, *Ziggy Stardust*, 1972). Schließlich ließ ich mir von einer Tante ein gelbes Langenscheidt-Taschenwörterbuch schenken und begann langsam nachzuvollziehen, was ich da im Kopf mitsang.



»Hey, that's far out, so you heard him too«: Bowies Theorie der Medien

»Manche sagen, Bowie sei nur
Oberflächenstil und Ideen aus
zweiter Hand, aber für mich klingt
das wie eine Definition von Pop.«
Brian Eno

Auf dem Cover von *Ziggy Stardust* ist der Nachthimmel über London grau und verregnet. »It was cold and it rained / so I felt like an actor«, singt Bowie in »Five Years«, dem ersten Song des Albums. Wer sich in solchen Nächten aus dem Haus traut, kann eine staunenswert fremde Welt vorfinden.

So auch hier: Das Cover präsentiert die unwirtliche urbane Straßenszene als perfekten Landeplatz für jenseitige Heim-suchungen. »Five Years« handelt vom Vergehen sämtlicher Zukunft – der Nachrichtensprecher im Fernsehen verkündet, dass die Erde nur noch fünf Jahre zu existieren habe –, doch die Zwangsläufigkeit dieses Endspiels schärft alle Lebenssinne. Wie kein zweites Album David Bowies handelt *Ziggy Stardust* vom Rausch junger Körper, die sich unter denkbar ungünsti-

gen Bedingungen begegnen und berühren, in hoffnungslos erwachsenen, trostlos verbrauchten Umwelten. »I'll kiss you in the rain«, heißt es reale fünf Jahre später auf einem Song des Albums "Heroes" (1977, »Blackout«), im diesmal sehr echten Betongrau der Mauerstadt Berlin, die bei Bowie zwar keine außerirdischen Besucher mehr erwartet, aber dennoch und weiterhin das vergängliche Heldentum jugendlicher Liebe herausfordert. Erst am Ende des Jahrzehnts, im elektrisch wabernenden Videoclip zu »Ashes to Ashes« (*Scary Monsters ... and Super Creeps*, 1980), wo sogar der Taghimmel pechschwarz geworden ist, tauscht keiner mehr einen Kuss aus. Der Clip zeigt noch falschere Farben als die Umschlagbilder von Bowies frühen Alben; die Wahrheit jugendlicher Parallelwelten scheint hier endgültig der Vergangenheit anzugehören.

Aber *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* handelt noch mit jedem Ton, jedem Blick, jeder Bewegung von unabweislicher Präsenz. »TO BE PLAYED AT MAXIMUM VOLUME« fordert das Backcover, als ob man einen solchen Hinweis nötig habe nach dem Anblick David Bowies im fahlen Kunstlicht der menschenleeren Straße. Wie ein Eroberer von einem anderen Stern posiert er im allzu irdischen Hauseingang, mit grandioser Selbstverständlichkeit, die elektrische Gitarre (die er auf dem Album gar nicht spielt) wie eine Waffe auf der Hüfte abgelegt, das linke Bein lässig auf ein hohes Geländer gestützt. Ungewöhnlich wenig Raum nimmt dieser Sänger auf seinem Albumcover ein – seine Figur reicht nicht einmal bis zur Mitte des Bildes –, aber der blaue Overall, die lilafarbenen Stiefel, die trotz Regens entblößte Brust und das gelb leuchtende Haar dominieren anstrengungslos die Szene. Wir sehen eine Figur, die verspricht, den Himmel auf Erden zu bringen. *The Man Who Fell to Earth* heißt auch Bowies



SIDE 1

SIDE 2

THE MUSICIANS ARE:

ARRANGEMENTS:

ALBUM PRODUCTION:
DAVID BOWIE AND KEN SCOTT
AT TRIDENT STUDIOS, LONDON

PHOTOGRAPHS
BRIAN WARD.

ART WORK:
TERRY PASTOR OF MAIN ARTERY

TO BE PLAYED AT MAXIMUM VOLUME

¹¹ Stereo records give full stereo reproduction when played on a stereo record player. They can be played on most modern mono record players fitted with a lightweight tone arm and pick-up head and the sound reproduction will be monoaural. Mono-aural means that each ear must be equipped with its own separate ear receiver. Mono-aural does not mean monoaural. Mono-aural means that each ear must be equipped with its own separate ear receiver. Mono-aural does not mean monoaural.

BELGIË/BELGIE: Distributed by RCA S.A.
 DEUTSCHLAND: Vertrieb durch RCA Schallplatten GmbH.
 FRANCE: Distribue par RCA S.A.
 ITALIA: Distributed by RCA S.p.A.
 NEDERLAND: Distributed by RCA B.V.
 U.K.: Distributed by RCA Ltd.

A GEM PRODUCTION



© 1997 by Time Warner Entertainment Company, L.P.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without permission in writing from Time Warner Entertainment Company, L.P.

Coverrückseite der David-Bowie-LP *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (RCA).

prominent zeichnen sich seine Genitalien im Schritt des Overalls ab – ein Bild der Virilität, das freilich durch Bowies feminin anmutende Pose durchkreuzt wird: eine Hand angewinkelt in der Hüfte, die andere mit schlaffen Fingern auf Augenhöhe schwebend. Solch aufreizende Inkongruenz könnte stricherhaft wirken, doch Bowies Blick, mit angehobenem Kinn, leicht herabgezogenen Mundwinkeln und blasiert gesenkten Augenlidern ist bereits für einen kurzen Moment lang punk. (Die bekannteren Ziggy-Inkarnationen mit rotgefärbter Föhnfrisur und flamboyanten Kimonos entstanden erst 1973 im Lauf der fortgesetzten Bühnenshows, die auch von Sid Vicious besucht wurden.)

Nicht nur der Sänger, auch seine Musik ist verkleidet, getarnt, kostümiert. In Interviews der frühen 1970er erklärte Bowie gerne, dass es an der Zeit sei, »Rock« aufzutakeln wie eine glamouröse Drag Queen. In Anspielung auf Andy Warhol, dem er auf *Hunky Dory* (1971) einen großartigen Song widmete, wünschte sich Bowie zu Beginn seiner Karriere »mehr schamlose Prostitution im Business«. *Ziggy Stardust* setzt das um. Dreist gibt die Platte vor, ein echtes Rockalbum zu sein, ja, ein »Konzeptalbum« sogar: ein zusammenhängendes, eigentlich narratives Werk, das dann aber merkwürdigerweise aus einer Ansammlung dreiminütiger Popsongs besteht, die erst nachträglich – in Bowies Gespräch mit dem Schriftsteller William Burroughs, 1973 in London – eine nacherzählbare Handlung mit Haupt- und Nebenfiguren erhalten.

Tatsächlich war *Ziggy Stardust* nie als thematischer Zyklus geplant, sondern wandelte sich erst auf dem Weg rückschauender (Selbst-)Beschreibungen dazu. »Starman«, ein scheinbar zentraler Song, wurde in buchstäblich letzter Minute nachgeliefert, als die Plattenfirma RCA nach einer Hitsingle ver-

langte; »All the Young Dudes«, eine der besten Kompositionen Bowies, mit klaren motivischen Bezügen zum Ziggy-Repertoire, wurde an Ian Hunters und Mick Ronsons Band Mott the Hoople weitergereicht. Ein Blick auf die verbleibenden Songtitel des Albums lässt ahnen, wie stark hier die Logik seriensästhetischer Variation – statt werkästhetischer Abgeschlossenheit und Integration – waltet. Vier der elf Stücke wiederholen dasselbe Reizwort: »Starman«, »Lady Stardust«, »Star«, »Ziggy Stardust«; hinzu kommt das thematisch verwandte »Moonage Daydream«. Pop also, der sich als Rock verkauft: ein unverschämt kommerzielles Format im Fummel authentischer Oppositionskultur.

Parodistisch gemeint ist das zu keinem Moment, so wie Bowie, der Wandlungskünstler, ohnehin zu Beginn seiner Karriere noch wenig Talent zu Satire und Karikatur besitzt. Auch auf *Ziggy Stardust* nimmt er seine Verkleidungen bis zur Selbstaufgabe ernst, egal wie übertrieben, egal wie weit hergeholt sie sind. So entstehen aparte Paradoxien: Profitorientierte Plünderung übersetzt sich in eine hochgradig stilisierte Aufführung, die gerade aufgrund ihrer Künstlichkeit echte emotionale Erschütterungen bereithält. Oder wie es im Song »Andy Warhol« heißt: »Dress my friends up just for show / See them as they really are.«

Schon das erste Lied von *Ziggy Stardust*, »Five Years«, zeigt, dass dies kein Rockalbum im »progressiven« Sinn der Zeit ist. Der Song beginnt mit der langsamen Einblendung einer isolierten, eigenartigen Perkussionsfigur: Drummer Woody Woodmansey spielt einen stockenden Herzschlag, der rhythmisch und arhythmisch zugleich klingt, den gesamten Track durchhält und am Ende, nach der dramatischen Auftürmung immer weiterer, theatralisch sich überbietender Instrumente,

allein zurückbleibt, bis er langsam wieder im Nichts verschwindet. Doch nur für den Bruchteil einer Sekunde: Das nächste Stück, »Soul Love«, beginnt sogleich mit zwei abrupten Hi-Hat-Schlägen und einem weiteren markanten Drum-Intro (inklusive Congas und Händeklatschen), gefolgt vom satten Klang von Bowies zwölfsaitiger Akustikgitarre. Im Arrangement bewegen wir uns hier noch auf dem Terrain des Orchester-Folk von *Hunky Dory*. Erst das dritte Stück von *Ziggy Stardust*, »Moonage Daydream«, beginnt eindrucksvoll und einigermaßen überraschend mit Mick Ronsons schwerer E-Gitarre, die auf den folgenden Bühnenshows zum Markenzeichen der Ziggy-Welt wird. In der Albumversion des Songs weicht Ronsons Lärm aber prompt wieder Bowies Akustikgitarre, um dann im Refrain umso effektvollere elektrische Akzente zu setzen.

Verschwenderisch und zielsicher schichten die Songs von *Ziggy Stardust* alle möglichen musikalischen Bausteine aufeinander, verweben Zitate und Versatzstücke verschiedenster Stilrichtungen in einer erstaunlich stimmigen Pop-Textur. Der Star dieser überreizten Aufführung – das Element, das alle anderen aufeinander bezieht und auf sich ausrichtet – ist Bowies Stimme. Unterstützt von einigen der seltsamsten Lyrics der populären Liedgeschichte präsentiert diese Stimme übergroße emotionale Gesten. In der demonstrativ jugendlichen Sphäre hoher Kopftöne angesiedelt, bewegt sie sich in »Five Years« vom ruhigen Konversationsduktus der Eingangszeilen – »Pushing through the market square / So many mothers sighing« – zur grellen Verzweiflung der finalen Ausrufe, abstrus wohlklingend von orchestralen Crescendi und operettenhaften Chorfragmenten unterlegt: »Five Years! ... Five Years! ... Five Years!«

Ähnlich auch endet das Album: Der letzte Titel, »Rock'n'-

Roll Suicide« (komplett frei von Rock'n'Roll), steigert sich vom müden Existenzialismus einer Jacques-Brel-inspirierten Chanson-Eröffnung (»Time takes a cigarette / Puts it in your mouth«) zur wiederholten Ekstase von »Give me your hands!«. Als gellenden Klageruf schreit Bowie die letzten Worte hinaus, bevor das Album nach momentaner Stille mit einem einzigen, tiefen Cellostrich endet.

The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars erzählt keine fortlaufende oder irgendwie rekonstruierbare Geschichte. Stattdessen kreist das Album so lange um wiederkehrende Stimmen und Stimmungen, bis ein eigener, unverwechselbarer emotionaler Raum entsteht: eine Welt für Geschichten. Seit jeher lag der Zauber großer Popmusik in der rätselhaften Kluft zwischen immenser Erfahrungsdichte und geringem zeitlichen Aufwand. Kaum zu glauben, dass »Five Years« in nicht einmal fünf Minuten eine ganze Welt ins Leben ruft und untergehen lässt; kaum zu fassen, dass *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* keine 40 Minuten dauert. Wir haben es mit hochkomprimierten Universen aus Klängen, Bildern, Bewegungen und Worten zu tun, die sich weit über den Anlass ihrer Aufführung hinaus auf immer weitere Wahrnehmungsräume erstrecken. In Bowies Fall betrifft das auch die Fortsetzung des eigenen künstlerischen Schaffens.

Ein Motiv zieht sich dabei wie ein roter Faden durch seine Lieder, und das nicht erst seit *Ziggy Stardust*, dort aber besonders prägnant: das Motiv einer alternativen Medialität. Gleich mehrere Songs auf *Ziggy Stardust* handeln von merkwürdigen Botschaften, die sich auf alltäglichen Empfangsapparaten abzeichnen (Fernsehen, Radio, Telefon, Konzertaufführung). Man schaut sich die Abendnachrichten an und merkt, dass sie vom Ende der Welt handeln. Vielleicht ist man aber auch der

Einzige, dem auffällt, dass der Nachrichtensprecher in Tränen ausbricht. Eigentlich klingt das nach Rauschmittelgenuss, denn was bewirkt die Droge anderes als den tiefgreifenden Umbau individueller Weltwahrnehmung? In den frühen 1970ern lag natürlich die Vermutung nahe, dass sich im Schwinden der Sinne eine Wahrheit offenbaren könnte – auch wenn Velvet Undergrounds »Heroin« (1967) und John Lenons »Cold Turkey« (1969) bereits brutalere Deutungen für das angeboten hatten, was sich an der Schnittstelle von Körper und Stoff abspielt.

Doch Bowies frühe Visionen einer gesteigerten Welterfahrung sind fast ausnahmslos auf Alltags- und Unterhaltungsmedien ausgerichtet – und dabei keinesfalls auf die zeitgleich überall geschätzten Konzentrationseffekte des bekifften Blickes mit seiner akademischen Verlangsamung, sondern auf adrenalinintensive Höhenflüge im Anschluss an eigentlich ganz gewöhnliche Übertragungsvorgänge. In »Starman« hört sich ein Teenager eine Rock'n'Roll-Sendung im Radio an und vernimmt plötzlich eine komplett andere, buchstäblich außerweltliche Musik (»That weren't no DJ / That was hazy cosmic jive«). Das Ergebnis ist der Griff zum Telefon und der Start einer alternativen Medienkette unter Gleichaltrigen:

I had to phone someone
So I picked on you
Hey, that's far out, so you heard him too!
Switch on the TV
We may pick him up on channel two.*

Die Droge, die hier zwischen Ich und Außenwelt vermittelt, ist offenbar die Adoleszenz selbst, jener große psychochemi-



»Ich musste mit jemandem sprechen, deshalb rief ich dich an. Hey, das ist abgefahren, du hast ihn also auch gehört! Schalt den Fernseher ein, vielleicht können wir ihn auf Kanal 2 empfangen.«

sche Umbau von Körper und Geist. Deshalb auch ist jugendliche Sexualität bei Bowie wesensmäßig *queer*: nicht als biologisches Schicksal (sein Coming Out gegenüber dem *Melody Maker* erschien Michael Watts schon 1972 vielsagend inszeniert), sondern als Drang nach Vernetzung und Kontaktaufnahme unter Ähnlichen. Das Backcover-Portrait einer unwirklich schönen, geschlechtsübergreifenden Gestalt in der gespensterhaft erleuchteten Telefonzelle gehört ebenso in diesen Kontext wie die ästhetische Verbindung radikaler Künstlichkeit mit tiefempfinder Gefühlsemphase – eine Mischung, die von Mat Snow als ein Basiselement aller pubertären Welt Erfahrung identifiziert wurde (»the heartfelt artifice«).

Ein zentraler Song in diesem Zusammenhang ist »Life on Mars?« von 1971 – das Lied, das Wilfrid Mellers wahrscheinlich als Erster als »Bowies »My Way« bezeichnet hat. (Tatsächlich steht auf dem *Hunky Dory*-Backcover neben dem Songtitel: »Inspired by Frankie.« Das ist jedoch eine zweischneidige Hommage, denn Bowie schrieb den Song, nachdem sein englischer Textvorschlag für »Comme d’habitude« – die Vorlage für Sinatras »My Way« – von Paul Ankas Lyrics aus dem Feld geschlagen wurde.) »Life on Mars?« ist eines der außergewöhnlichsten Lieder des 20. Jahrhunderts, eine haltlos bewegend Hymne auf das jugendliche Gefühl absoluter Fremdheit in der Welt. Textlich – wenn auch nicht musikalisch – sind wir hier Galaxien entfernt vom entspannten Triumphalismus von

»My Way«. Das beginnt damit, dass die Hauptfigur des Liedes ein Mädchen ist, jedoch nicht als Objekt männlicher Blicke. Bowie präsentiert uns keine Peggy Sue, keine Liza Jane. Stattdessen begegnen wir einer schmucklosen Erscheinung mit mausgrauem Haar, die gleichwohl ein Drama kosmischen Ausmaßes durchlebt, als leibhaftige Verkörperung adoleszenter Verlorenheit. Von den Eltern unverstanden, vom Freund versetzt, flieht sie in ein Kino, in dem offenbar ein Hollywood-Musical läuft. Während sich die anderen Zuschauer in einem unterhaltsamen Film glauben, erblickt sie den Irrsinn einer Welt, die sich von der eigenen Ordnung und Gesundheit erzählt:

Sailors fighting in the dance hall
Oh man! Look at those cavemen go
It's the freakiest show
Take a look at the lawman
Beating up the wrong guy
Oh man! Wonder if he'll ever know
He's in the best selling show.

Wie einen wiederkehrenden Schlag empfängt Bowies Teenager die monumentale Langeweile von Unterhaltungsprodukten, denen sich der Song stellenweise selbst zuzurechnen scheint (»But the film is a saddening bore / 'Cause I wrote it ten times or more / It's about to be writ again / As I ask her to focus on / Sailors fighting in the dance hall«). In der finalen Steigerung des steigerungsintensiven Refrains schwingt sich alles zur Frage auf, ob es wohl Leben, wenn schon nicht auf der Erde, so doch auf dem Mars gibt:

Oh man! Wonder if he'll ever know
He's in the best selling show
Is there life on Mars?

Damit betritt »Life on Mars?« eine Sphäre medialer Erfahrung, die mehrfach – atmosphärisch, geschlechtlich, astronomisch – am entgegengesetzten Ende herrschender Unterhaltungsindustrie-Normen angesiedelt ist. Können Mädchen fühlen? Gibt es Leben auf dem Mars? Wer sich im Rock'n'Roll das eine vorstellen kann, wird auch auf das andere hoffen wollen. Das Ergebnis ist Pop als glanzvoll authentische Inauthentizität: eine Kommunikationsform unter Fremden auf Erden, die anderenfalls nichts voneinander wüssten. Der letzte vernehmbare Ton auf der Orginalfassung von »Life on Mars?« – nach einem mehrfach verebbenden Höhepunkt, einem paradox sich auf-türmenden Abbau, der einem die Tränen in die Augen treiben könnte, sofern man sich an die eigene Jugend erinnert (oder wenigstens an Kubricks 2001: *Odysee im Weltraum*, dessen »Also sprach Zarathustra«-Soundtrack hier ebenfalls anklingt) – ist das Läuten eines Telefons.

Mit der Frage nach außerirdischem Leben ist das Thema benannt, das zahlreiche Liedtexte Bowies im Kern bestimmt. Bowies erster Hit, »Space Oddity« (*David Bowie*, 1969), erschien im Jahr der Mondlandung. Das Bild, das der Song von der Raumfahrt zeichnete, war zu diesem Zeitpunkt wahrlich sonderbar: eine »oddity« im Wortsinn, eine Merkwürdigkeit, die als solche markiert aber auch an zahlreiche querdenkerische Weltall-Szenarien der zeitgenössischen Populärkultur an-schloss, besonders natürlich Kubricks 2001.

Dank des aktuellen Themas und des Einsatzes eines Stylo-
phons wurde das Lied zunächst als Gimmick in der Tradition

von Novelty Songs wie Anthony Newleys »That Noise« (1962) verstanden. Aufgrund der lyrischen Präzision einzelner Zeilen und Bowies kalkulierter Selbstpräsentation als »Singer-Songwriter« erkannten einige Kommentatoren aber bald auch eine Verbindung zu Bob Dylan. Seitens Bowies war das eine gewünschte, auf seinen ersten Alben bewusst forcierte Positionierung, die 1971 im unentschlossenen »Song for Bob Dylan« ihren Höhepunkt fand, dem schwächsten von drei Hommage-Liedern auf *Hunky Dory* (vier, wenn man »Life on Mars?« als Sinatra-Pastiche dazuzählt; die anderen sind »Andy Warhol« und die Velvet-Underground-Huldigung »Queen Bitch«).

Man darf davon ausgehen, dass Bowie – früher als andere – in Dylan die mediale Kunstfigur erkannte und schätzte: den Popstar und die »painted lady« (»Song for Bob Dylan«), deren Authentizitätseffekte und Repräsentationsansprüche stets auch aus elektronischer Verstärkung, publikumsgerichteter Kostümierung und geschicktem Grafikdesign erwachsen. Die deutlichste Querverbindung zwischen Bowies Dylan-Referenzen und »Space Oddity« tut sich entsprechend in der Frage nach der Materialität entrückter Celebrities auf; davon abgesehen entsagt »Space Oddity« jedem wie auch immer gebrochenen Verkündungspathos des Singer-Songwriters. Natürlich versuchte Dylan selbst fortwährend, diese Rolle abzulegen – durch Feedbacklärm, diverse Konversionen, Impersonationen, Werbespots, Weihnachtsalben und gehörig Bühnenschminke –, wurde jedoch beharrlich auf sie zurückverwiesen, unter anderem von Würdigungen wie Bowies »Song for Bob Dylan«.

Fünf Jahre nach Dylans Lossagungsparole »I ain't gonna work on Maggie's farm no more« behandelt »Space Oddity« dann in poppiger Zuspitzung ausgerechnet die Weltraumfahrt als das ultimative Wunschbild einer eigentlich unmöglichen Öffent-

lichkeitsflucht. Zwar bleibt Bowies Astronaut Major Tom zunächst sogar in der abgeschiedenen Einsamkeit des Alls an die Anweisungen der Bodenkontrolle rückgebunden («Ground Control» erinnert ihn an seine Proteintabletten und fordert ihn auf, eine bestimmte Hemdmarke zu bewerben: »the papers want to know whose shirt you wear«). Doch dann geschieht das Wunderbare und Major Tom, »stepping through the door«, setzt sich von allen irdischen Belangen ab:

Though I'm past one hundred thousand miles
I'm feeling very still
And I think my spaceship knows which way to go
Tell my wife I love her very much, she knows.

Das Bild eines allein ins Nichts davonschwebenden Astronauten ist das genaue Gegenteil der zielgerichteten Leistungsmythologie der NASA, so wie sie 1969 auf allen Kanälen beworben wurde. Überdeutlich ruft dieses Szenario die unbelebten Räume von 2001 vor Augen: So wie sich bei Kubrick die gesamte Geschichte humaner Weltbeherrschungstechnologien im fernen Abdriften eines einzelnen Menschen zuspitzt (der bei Kubrick auch noch Dave Bowman heißt), so beschreibt »Space Oddity« die Sternenfahrt als zutiefst anti-kollektivistischen, letztlich sogar individuell ungesteuerten Selbstentzug: »Planet Earth is blue / And there's nothing I can do.«

Im Anschluss an Hippie-Mythologien lagen für beide Texte allegorische Lektüren sofort nahe; manch ein Zuschauer und Hörer erkannte die suizidale Dialektik einer diffusen, irgendwie fremdinduzierten Bewusstseinsweiterung. »I'm floating in a most peculiar way«, singt Major Tom, »And the stars look very different today.« Elf Jahre später legte Bowie selbst

eine pharmazeutische Deutung dieses Höhenflugs vor, freilich im Duktus furchtbarer Ernüchterung. Auf die eigenen Drogenexzesse der Mittsiebziger zurückblickend, sang er auf *Scary Monsters* (im Song »Ashes to Ashes«): »Ashes to ashes, funk to funky / We know Major Tom's a junky / Strung out in heaven's high / Hitting an all-time low.«*



»Asche zu Asche, vom Funk zur Todesangst. Alle wissen, dass Major Tom ein Junkie ist, süchtig im himmlischen Hoch, zertrümmert im Allzeittief.«

In Wirklichkeit stürzte Bowies Sternenreisender aber schon lange vor 1980 auf die Erde zurück. Denn eigentlich erzählt schon »Starman« von Major Toms Heimkehr, allerdings in der verklärten Gestalt eines Pop-Messias, der wie Kubricks Sternkind am Ende von 2001 der Menschheit zu einer neuen Inkarnation – oder wenigstens zu besseren Tanzschritten – verhilft (»He told me, ›Let the children lose it, / Let the children use it, / Let all the children boogie«).

Solche Transzendenzszenarien sind in der Popkultur nicht unbedingt beim Wort zu nehmen, vor allem dann nicht, wenn sie sich philosophisch herleiten. Seit »The Supermen« (*The Man Who Sold the World*, 1970) hatte Bowie in Songtexten und Interviews wiederholt auf Friedrich Nietzsche verwiesen – was dann zu der kuriosen Situation führte, dass auf dem Hitsong »Oh! You Pretty Things« (1971) Zeilen wie »You gotta make way for the Homo Superior« zu hören waren. Der Messianismus von *Hunky Dory* und *Ziggy Stardust* ist oft kommentiert worden, auch als Wegbereiter für Bowies späteren sogenannten Flirt mit Nazi-Ikonografien. Doch bei näherem

Hinsehen ist der Topos vom Übermenschen in der britischen Popkultur der 1970er Jahre allgegenwärtig – und leitet sich dort, wie Nicholas Pegg anmerkt, weniger aus einer Lektüre Nietzsches als aus Arthur C. Clarkes Roman *Childhood's End* (1953) ab, einem Vorläufer von Clarkes 2001-Kollaboration und einem Lieblingstext des Prog-Rock (mit Bearbeitungen von Pink Floyd, Genesis, Led Zeppelin und anderen). In ähnlicher Weise sollte sich in Bowies Thin-White-Duke-Verkörperung zur Mitte des Jahrzehnts der zeitgenössisch sexualisierte Nazi-Chic von Filmen wie Liliana Cavanis *Der Nachtportier* (1974) und Luchino Viscontis *Die Verdammten* (1969) spiegeln.

Alles in allem behandelte Bowie die Texte Nietzsches ebenso wie die okkulten Schriften Aleister Crowleys oder die Songs Elvis Presleys als narrative Inszenierungen, deren Überzeugungskraft stärker von der Intensität ihrer Aufführung abhing als von irgendeiner inneren argumentativen Logik. Bowies berüchtigte Charakterisierung Hitlers als Popstar – die 1975 vor allem eine Aussage John Lennons zu Jesus Christus überbieten sollte und ihrerseits Sid Vicious' Sex-Pistols-Auftritte im Hakenkreuz-T-Shirt vorbereitete – gehört in denselben Zusammenhang. In »Quicksand« (*Hunky Dory*) heißt es eben nicht nur: »[I'm] just a mortal with potential of a superman / I'm living on«, sondern auch:



»Bardo« (auch als »Bardot« hörbar) ist im Buddhismus der Oberbegriff für eine Folge von Bewusstseinszuständen.

Can't take my eyes from the great salvation of bullshit faith
 If I don't explain what you ought to know
 You can tell me about it on the next bardo*
 I'm sinking in the quicksand of my thought.