
Näher betrachtet

Harald Schroeter

weg oder Weg?

Gedanken bei der Beschäftigung mit der Gruppe Supertramp

I.

Die Gruppe Supertramp veröffentlichte ihre erste LP 1970: „Supertramp“. Die LP stand musikalisch in der Nachfolge der Beatles, wurde aber, obwohl sie stark gesponsort war, kein Erfolg. Dies gilt auch für ihre zweite LP: „Indelibly Stamped“ (1971), die die Gruppe mit völlig anderer Besetzung aufnahm. Nur „der Kopf“ der Gruppe: Richard Davies (Keyboards) und Roger Hodgson (Guitars) blieb. Als auch hier der Erfolg ausblieb, zog sich der Sponsor zurück, so daß sich Supertramp wiederum neu konstituieren mußte. Der große Durchbruch gelang dann in neuer Besetzung mit Richard Davies (Vocals, Keyboards, Harmonica), Roger Hodgson (Vocals, Guitar, Pianos), Bob C. Benberg (Drums, Percussion), John Anthony Helliwell (Saxophones, Clarinets, Vocals) und Dougie Thomson (Bass) mit ihrer dritten LP: „Crime Of The Century“ (1974), die die berühmten Titel „School“, „Dreamer“ und „Rudy“ enthielt. Diese LP ist keine wahllose Zusammenspielung von irgendwelchen Titeln, sondern ist als ganze thematisch und musikalisch komponiert, wobei Supertramp auch einen unverkennbar eigenen Sound entwickelte durch das Zusammenspiel der beiden sehr verschiedenen Stimmen von Davies und Hodgson und durch die Bläserelemente Helliwells. Dieses Konzept einer thematisch durchgestalteten LP hält Supertramp dann auch in den folgenden LPs durch: „Crisis? What Crisis?“ (1975), „Even In The Quietest Moments...“ (1977), „Breakfast In America“ (1979). Den thematischen Zusammenhang all dieser Platten bildet die Frage nach dem kommunikationsgestörten bzw. -unfähigen Menschen, der an sich, seinen Beziehungen, seiner Sozialisation und seiner Weltzerstörung leidet. Allerdings wird das „Crime Of The Century“ nicht auf die anderen als Verursacher geschoben, sondern Supertramp entlarvt den einzelnen als Initiator und Mitgestalter dieses „Crime“:

Crime Of The Century (1974)

Now they're planning the crime of the century
Well what will it be?
Read all about their schemes and adventuring,
It's well worth the fee.
So roll up and see
How they rape the universe
How they've gone from bad to worse.
Who are these men of lust, greed, and glory?

Rip off the masks and let's see.
But that's not right – oh no, what's the story?
There's you and there's me
That can't be right!!

Dabei wird die Suche nach einem verstehenden Du bisweilen transzendiert. Das Antikriegsstück *Fool's Overture* (1977) enthält durchaus Elemente von Jes 53. Besonders deutlich wird diese Transzendierung bei dem Song *Lord Is It Mine* (1979). Die fruchtbare Spannung, aus der heraus Supertramp seine Musik gestaltete, bestand in dem Miteinander der beiden Initiatoren Davies und Hodgson. Diese Spannung war nicht nur musikalischer sondern auch thematischer Natur. Davies besingt eher die Unvereinbarkeit der Gegensätze, so daß der Mensch immer wieder ins Nichts läuft:

Rudy (1974)

Rudy's on a train to nowhere, halfway down the line
He don't wanna get there, but he needs time
...
Rudy thought that all good things comes to those that wait
But recently he could see that it may come – but too late.
...
Now he's just come out the movie.
Numb of all the pain,
Sad but in a while he'll soon be
Back on his train...

Hodgson besingt eher die transzendierende Sehnsucht nach einer Versöhnung der Gegensätze, nach einem Aufhören des Leide(n)s:

Even In The Quietest Moments (1975)

...
Lord, won't you come and get into my life
Say won't you please, stay won't you please
Lord, don't go.
And even when the song is over
Where have I been – was it just a dream?
And though your door is always open
Where do I begin – may I please come in, dear?

Die Spannung zwischen Davies und Hodgson wurde anscheinend immer größer, so daß sich die Zusammenarbeit immer schwieriger gestaltete, was sich dann in einer Art Anklage in folgendem Song zeigt:

Child Of Vision (1979)

...
(Hodgson): How can you live in this way?
(Davies): Why do you think it's so strange?
(Hodgson): You must have something to say.
(Davies): Tell me why I should change.
(Beide): We have no reason to fight.
Cos we both know that we're right.
Child of Vision, won't you listen?
Find yourself a new ambition.

Supertramp tourte dann 1980 durch Europa und brachte die Live-LP „Paris“ heraus, auf der bis auf eine Ausnahme die bisher veröffentlichten Songs zu hören waren. Bezeichnenderweise spielten sie als Schlußstück „Crime Of The Century“. Ihre letzte gemeinsame Einspielung war dann 1982: „... famous last words ...“ mit dem bekannten *It's Raining Again*, auf der deutlich zu hören ist, daß es kein Miteinander mehr von Davies und Hodgson gibt, sondern nur noch ein Nebeneinander. Nach einer erneuten Europatournee trennte sich Hodgson dann von der Gruppe und spielte bis jetzt zwei Solo-LPs ein: „In The Eye Of The Storm“ (1984), auf der er alle Stücke und Arrangements selber schrieb und fast alle Instrumente selber spielte, und „Hai Hai“ (1987), auf der noch einmal ein altes gemeinsam mit Davies komponiertes Stück von 1974 *Land Ho* zu hören ist. Auch der sich mittlerweile anders schreibende Supertramp-Drummer Bob Siebenberg spielte 1985/86 eine Solo-LP ein: „Giants In Our Own Room“.

Ohne Hodgson spielte Supertramp unter der Führung von Davies bis jetzt zwei LPs ein: „Brother Where You Bound“ (1985) und „Free as a bird“ (1987).

II.

Ich möchte nun „Brother Where You Bound“ näher betrachten, weil mir eine Auseinandersetzung mit dem dortigen Lebensgefühl lohnend scheint.

Diese LP ist wieder streng als ganze komponiert. Dies drückt sich darin aus, daß zwischen den einzelnen Stücken keine Pause ist, sondern sie durchgängig durch Geräusch- oder Musikpassagen miteinander verbunden sind. Die erste LP-Seite thematisiert noch einmal „Crime Of The Century“. *Canonball* erzählt von der Notwendigkeit einer Beziehungstrennung, *Still In Love* beschreibt das Nicht-Fertig-Werden mit dieser Trennung, *No Inbetween* besingt, daß es keinen Kompromiß gibt und *Better Days* zeigt die unbrauchbaren Lösungsmöglichkeiten unserer westlichen Kultur, die nach irgendwelchen Führern ruft im Sinne eines American way of life, wobei das ganze Spektrum von Coca-Cola über Rock-Star, politische Führer in der Reagan-Ara bis hin zu Fernsehpredigern bei mir mitschwingt. Die zweite LP-Seite bringt das 16minütige Titelstück *Brother where You Bound* mit der Davies-schen „Lösung“ *Ever Open Door*.

Das Titelstück, bei dem der PINK FLOYD-Gitarrist David Gilmour die guitar solos spielt, stellt die Frage, wo wir (an)gebunden sind, oder anders formuliert, wo unser Standpunkt ist. Die Ansprache „Brother“ läßt zwar die sisters außer Betracht, will aber eine grundsätzliche Zusammengehörigkeit aller Menschen zum Ausdruck bringen, wobei natürlich zu fragen ist, ob es sich bei den hier verhandelten Problemen um rein männliche Probleme handelt. Diese Eingebundenheit aller als Brüder wird schon im LP-Cover deutlich, auf dem die Evolution von Affen zum Mann auf der Vorderseite und ihre potentielle Devolution vom Mann zum Affen auf der Rückseite dargestellt wird, insofern auf der Vorderseite die Affen farbig, auf der Rückseite die

Affen weiß in weiß als Schemen abgebildet sind. Die Plattenhülle nimmt das Cover-Motiv der Beatles-LP „Abbey Road“ auf, so daß man die Anfrage der LP auch so formulieren könnte: Wo geht's lang? Wohin führt der Weg? (Ich erinnere hier an die quergedachten Anmerkungen zum Weg von H. Lenhard in EE 1989, 53–67.) Das Stück beginnt mit einer Situationsbeschreibung:

There's a red cloud hanging over us
And it's so big and it's gonna burst
All you people with your heads in the ground
Hey brother, where you bound?
And they're no good and they're everywhere
Try to tell you, but you just don't care
Try to hear you, but you don't make a sound
Hey brother, where you bound?
Say brother, where you bound?

Bevor dieser Text gesungen wird, beginnt das Stück mit einer auditiven Beschreibung der red cloud: Man hört, wie eine alte Platte aufgelegt wird, dann erscheint ein Sprecher; andere Stimmen kommen dazu und überlagern sich, wobei die Wortfetzen „Exciting!“ und „your head ... your head ...“ markant sind. Musikalisch wird diese Eingangssequenz von tiefen Streichern untermauert, zu der bald neben einem Morsezeichen eine tonartfremde Jahrmarktmelodie hinzutritt. Die red cloud, die im Begriff ist, auf uns einzustürzen, stellt sich also dar als das, was uns an Hektik, Militärischem, gemachter Fröhlichkeit etc. umgibt. Die erste Strophe stellt dann die Frage, was uns bindet, oder mit Luther formuliert: Von was oder wem werden wir geritten? Die zweite Strophe beschreibt nun diese „Mächte und Gewalten“, die auf uns einstürzen und uns binden, die als „they“ zwar personalisiert sind, aber nicht weiter identifiziert werden, so daß sie eher ein Lebensgefühl darstellen, ohne daß man präzise sagen könnte, wer daran schuld ist:

And you don't know what they're gonna do
And you don't know how they feel
And you don't know what they're tellin' you
Is it lie or is it real
And the next thing that you know is
That they walk out on the deal
And the message that they're giving you
Is the same old alibi
If you don't quite see their point of view
Then they treat you like a spy
And the phone rings and you disappear
In the middle of the night.
Can't you see they're on the move
Don't know what you're trying to prove
But you sit there oh so cool
Like they never broke no rules.

Hier wird der Verdrängungsmechanismus (disappear!) beschrieben, der diesen „they“ erlaubt, mit uns anzustellen, was sie wollen. So leben wir in einer verkehrten Welt:

And the cat flies and the crow walks
And the ghost dies and the sow talks
And they tell us that they'll be as good as gold
Hey brother, where's your soul?
B'lieve nothing that you're told.

Nun werden die Techniken der „they“ beschrieben, derentwegen derjenige, der sie durchschaut und versucht, gegen sie anzugehen, schief angeguckt wird:

Make a move in one direction
Try to make some compromise
But they greet you with rejection
Makin' out you're tellin' lies
Then they turn around and tell you
Better get down from the sky.
For the sake of all that's holy
Listen good to what I say
I can feel them all around me
They could be here any day
But you act like you don't know me
Why'd you look at me that way.

Dieses Lebensgefühl entlädt sich nun in dem Wunsch auszusteigen. Das ist das einzig Klare. Mich erinnert das an den Narzißmus, der auch in dem deutschen Song von Purple Schulz: „Ich will raus“ so eindrucksvoll besungen wird:

If there's one thing that is clear
We gotta get away from here
We've gotta leave this place
It's just a hopeless case
Ain't no one else to blame
We're gonna lose this game.

Bis hierher ist dieses Stück musikalisch aus demselben Material gearbeitet. Was nun folgt, ist die musikalische Darstellung des Wiederholungszwanges dieses unheilvollen narzißtischen In-der-Welt-Seins. Zunächst wird noch einmal zu einem letzten Protest aufgerufen, der sich aber gleichzeitig als letzte gekränkte Anklage, Abgrenzung, als letzter (Auf-)Schrei erweist:

Hey brother get off my back
I gotta tell you, you're way off my track
They got a hatred deep down inside
Ain't gonna let them take me alive
I'm gonna burn them down, just wait and see
Ain't gonna let them walk over me
But you ain't got no heart and soul
And your mind is weak and your blood's runnin' cold.

Darauf folgt der Zusammenbruch. Ich kann nicht mehr. Ich – ist zerstört. Eine atonale Passage bringt diesen Ab- und Fortsturz, diese völlige Haltlosigkeit zum Ausdruck. Man hört Verkehr, jemanden weglaufen, Autos hupen, eine marschierende Truppe läuft vorbei. Holt sie ihn wieder ein? Darauf erfolgt ein Musikteil, den ich mit „völlig losgelöst“ überschreiben würde, eine beruhigende schöne Musik. Ihr folgt eine melancholische Ph(r)ase mit Klarinette. Aber dieses Atemholen wird unweigerlich zerrissen durch ein unüberhörbares „knocking at the door“. Abrupt bricht die Musik ab und es nähern sich Röhrenglockenklänge, die bis zum Schmerz unerträglich in den Hörer eindringen und auf ihn einhämmern. Mit einem Schlag, der den gordischen Knoten des narzißtischen Ich-Wahns durchhaut, wird nun die „Lösung“ angeboten, auf der man gut „rocken“ kann:

You better move, you better hide
They're gettin' in, they're gettin' inside
If you get caught you better know
They're gonna reap, you're gonna sow
Don't be a fool, we gotta go
Ain't no place safe for us to stay
We better move on, we better move on.

Als Übergang zum Schlußstück der LP hört man, wie sich jemand an seine offene Tür setzt. Das Schlußstück *Ever Open Door* präsentiert die Selbstverwirklichung, den Narzißmus, das „Ich will alles und zwar sofort“, das „incurvatus esse in se“ in Reinkultur mit Hilfe einer wohlklingenden Musik. Die Platte endet mit den Worten:

I want my sun in the morning
Want my friends to come calling
I'll keep a welcome outside my door.

Mir scheint diese LP eine schonungslose und ehrliche Aufdeckung eines bestimmten westlichen Lebensgefühls zu sein, das davon geprägt ist, daß der Narzißmus mittlerweile ein Sozialisationsphänomen ist. Diese Musik nimmt mich mit auf die „Reise ins Ich“ und verhandelt so meine Ängste und auch unerfüllbaren Wünsche des Aussteigen-Wollens. „Natürlich kann man sich fragen, warum der Wunsch, Heimat bei sich selbst zu finden, heute eine besondere Attraktivität genießt, daß dies mit dem gegenwärtigen Zustand einer bürgerlichen Gesellschaft zusammenhängt, die sich ihre Auswege aus dem selbst angerichteten Scherbenhaufen nur noch im Rückzug auf das Private vorstellen und auch leisten zu können meint, scheint mir wahrscheinlich. Aus dem System herauszuspringen ist allemal einfacher, als es zu verändern.“ (H. Lenhard s.o. S. 59) Hier entdecke ich mich wieder. Insofern nimmt mich diese Musik mit. Der Inhalt ihres Weges ist „weg“. Jesus aber ist nicht weg, sondern der Weg. Darf ich das so platt dagegensetzen? Hilft das weiter? Wie kann ich diesen Jesus als Weg, Wahrheit und Leben so durchbuchstabieren, daß ich nicht einer narzißtischen Selbsttäuschung erliege? Kann mir das angesichts dieser Musik und der in ihr geschilderten Not und

Unerlöstheit gelingen, ohne in Plattitüden zu fallen? Läuft der Weg in die Richtung, wie sie S. Laeuchli mit seinem Bibliodrama entwickelt hat (vgl. EE 1989, 68–82), daß ich mich verlieren muß? Bis zu dem Zusammenbruch des Ich in Supertramps Musik kann ich mitgehen, aber was kommt dann? In einer kirchlichen Jugendgruppe, mit der ich zusammen Supertramp gehört und diskutiert habe, habe ich eine musikalische Richtungsanzeige versucht, indem ich als Schlußstück des Abends von J. S. Bach den Schlußchoral aus seinem Weihnachtsoratorium vorgespielt habe auf die Gefahr hin, daß dies möglicherweise eine „billige Lösung“ ist, obwohl ich den Eindruck hatte, daß wir das damals nicht so empfunden haben:

Nun seid ihr wohl gerochen
an eurer Feinde Schar,
denn Christus hat zerbrochen,
was euch zuwider war;
Tod, Teufel, Sünd' und Hölle
sind ganz und gar geschwächt,
bei Gott hat seine Stelle
das menschliche Geschlecht.

Für mich ist das kein Schlußpunkt hinter Supertramps Beschreibung meines Lebensgefühls und meiner Nöte, sondern ein Kontrapunkt, der mich mein immer neues Scheitern als simul iustus et peccator fruchtbar, manchmal auch fröhlich bzw. getrost, aber nicht vertröstet, (er)leben läßt.

Warum muß ich in Verzweiflung gehen,
allein und umringt von Spott?
Ps 43,2b

Frieder Gadesmann

Die Spötter werden verstummen

Gedanken zu einer deutschen Graphik (Hl. Dorothea – um 1400)

Die gesamte Kunst des Mittelalters entstand wohl weitgehend als Auftragswerk. Diese ganz allgemeine Feststellung trifft auch auf die Buchmalerei zu.

Es waren zunächst Klosterschulen, in denen man Manuskripte durch Abschreiben vervielfältigte.

Als im 14. Jahrhundert die ersten Universitäten im deutschsprachigen Raum gegründet wurden, entstanden auch hier Schreibstuben, da der Bedarf an wissenschaftlicher Literatur einen zuvor unbekannten Aufschwung nahm. Auf eine Ausmalung verzichtete man ganz oder teilweise, waren diese Handschriften doch weniger zur Bildmeditation und Augenfreude, als vielmehr zum praktischen Gebrauch gedacht. Somit wurden diese Abschriften für einen größeren Personenkreis erschwinglich.

Ganz neu war, daß sie nicht für einen einzelnen Auftraggeber, sondern für einen potentiellen Käuferkreis auf Vorrat angefertigt wurden.