

Jonathan Lethem

Einstürzende Distanz. Möchtegerns Liebeslied oder Der Autor als Fan

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2387>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lethem, Jonathan: Einstürzende Distanz. Möchtegerns Liebeslied oder Der Autor als Fan. In: *POP: Kultur und Kritik*, Jg. 2 (2013), Nr. 2, S. 94–101. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2387>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-20140314149>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

EINSTÜRZENDE DISTANZ

Möchtegerns Liebeslied oder Der Autor als Fan

Jonathan Lethem



94

Wenn ich derzeit tanze, gehe ich nicht mehr so tief in die Knie wie früher. Meine Kniebeugen sind mehr so kabukihafte Zeichen, eher Platzhalter als die Sache selbst, wie Lou Reeds Stimmumfang oder wie Muhammad Ali eine Filmcrew mit kurzen Wirbeln von Boxschlägen neckte, so schnell, dass sie praktisch unsichtbar waren, während er eigentlich mit hochgereckten Fäusten völlig ruhig dastand. Nicht zwinkern, sonst verpasst du sie – und schon ist's passiert. Mein Tanzen heutzutage verschlüsselt die Absprünge und Kniebeugen meiner Zwanziger zu einer Art Stenografie, Bewegungen, die ich damals, einmal gelernt, bis zur völligen Verausgabung ausgereizt hatte. Meine Knie ergehen sich in Erinnerungen an alte Tanzflächen in Berkeley, Oakland und San Francisco, sobald ich zu viele Treppen steige, ein trauriges, unfreiwilliges Wortspiel auf >zu Architektur tanzen<.

Noch andere Gespenster rascheln dieser Tage durch meinen Tanz, kinetische Erinnerungsroutinen, muskuläre Zitate von Glam-Kicks in ironischer Punkrock-Brechung, von Elvis-Costello-eskem, absichtlich unbeholfenem Auf-den-Absätzen-Rutschen und -Gleiten, einer Art seitlichem Häschenhüpfen mit mechanischen Stopps und Neustarts, das ich von meinem Freund Sari Rubenstein übernommen habe und das mich jedes Mal sowohl an die B-52s als auch an einen gewissen bierverquollenen Holzplankenboden in einem Wohnheim-Aufenthaltsraum in Vermont erinnert. Aus derselben Ecke ruft mein tanzendes Selbst auch immer noch regelmäßig die Mimikry des ekstatischen Einzeltanzes eines jungen Dichters namens Reginald Shepherd ab, der seinen Körper,

angetrieben von den Propellerbewegungen seiner Arme, zu den Psychedelic Furs und Donna Summer immer von der einen Seite der Tanzfläche zur anderen hin und her manövrierte, als hätte er sich am Schiffchen irgendeines gigantischen Webstuhls verfangen – eine Zeit lang konnte ich nicht anders als ganz genau wie Reggie tanzen zu wollen, und von Zeit zu Zeit ergreift das Phantom noch immer Besitz von mir.

Ich war bereits ein Tänzer, als ich aufs College kam. In meinem ersten Highschool-Jahr hatte ich mir diese Rolle ein für alle Mal angeeignet, auf einer Manhattan-Loft-Party voller hipper Erwachsener, zu der mein Vater mich und meine neue, meine erste Freundin mitgenommen hatte. Um nicht von den Freunden meines Vaters ausgestochen zu werden, begann ich, sobald sich die Tanzfläche füllte, mich impulsiv und spastisch zwischen den Tänzern zu produzieren, und fand prompt meinen eigenen Fertigtanzaneignungsinstinkt in voller Bereitschaft, als ich ihn brauchte, um überhaupt erstmal anzufangen – mir ist immer noch lebhaft das Bild jenes kahlgeschorenen Schwarzen im Dashiki im Gedächtnis, dessen Technik ich übernahm oder jedenfalls zu übernehmen versuchte: Er wiegte die Hüften, schnipste mit den Fingern und schüttelte seine glänzende Kuppel wie in selbstbelustigter Trance. Dass ihm so völlig egal war, wie er nach außen wirkte, war das, was ich für mich wollte, was ich entführen wollte in meinem eigenen verzweifelten Bemühen um Außenwirkung. Ich fing sofort an, meinen Kopf hin- und herzuschütteln, noch nicht in der Lage, auf feinere Details zu achten, etwa wie das Kopfschütteln dieses Tänzers mit Sicherheit von weniger auffälligen, aber völlig verlässlichen Bewegungen seiner Füße und Hüften gesteuert war, Zonen, die zu aktivieren ich erst noch lernen musste. Aber meine Ohren waren offen, für die Musik war ich nicht taub, ich wusste mich in jenem körperlichen Ergriffensein vom Sound, in dem alles wahre Tanzen beginnt. Ach, ich versuchte meinen Tanz vom Kopf her zu lenken, wie wenn man versucht, eine Basslinie auf zwei Becken oder einer Triangel zu spielen. Irgendwie machte ich das zu meinem Markenzeichen, keiner griff ein, mich eines Besseren zu belehren, und so baute ich mir meinen tanzenden Körper vom Kopfschütteln aus abwärts, wie eine Cheshire-Katze beim Grinsen anfängt.

Auf Erwachsenenpartys in den Hippie-Kommunen von Brooklyn vervollkommnete ich auf dieser Basis allmählich mein Tanzen, zum Soundtrack von »The Harder They Come« und zu den Rolling Stones und zu Marvin Gaye und zum ersten Devo-Album, das ich einschmuggelte und ab und zu spielen durfte; und so verdiente ich mir mit der Zeit vom besten Freund meines Vaters, Roy Pingel, einen Spitznamen: Er nannte mich den Headman. Als der Headman wurde ich dann das Tanzmaskottchen einer Band an meiner Highschool, drei Brüder und ein Bassist namens Blake Sloane, eine weiße Soulband, die sich Miller, Miller, Miller and Sloane nannte. Ihr Hit, »Funky Family«, eine Jackson-5-artige A-Seite, war vermutlich der Song, zu dem der Headman

mühevoll seinen Körper entdeckte – ich tanzte dazu auf Highschool-Festen und allein in meinem Zimmer, wobei ich mehrere Exemplare der elternfinanzierten Millers-Brüder-Single abnutzte. Ich war oder wollte Miller, Miller, Miller and Sloanes Fünfter Beatle sein, der sichtbare Beweis ihres Grooves, und so tanzte ich in der Aula unserer Highschool, aber auch bei einem Vorgruppen-Auftritt im CBGB in einem Bereich, der sich näher an der Band befand als der Rest des Publikums meiner Schulkameraden – die im CBGB genauso das komplette Publikum stellten wie in der Schulaula – meine Stellvertreterposition war im wirklichen Raum auszumessen. Aber ich gab nie vor, Mitglied der Band zu sein – Miller, Miller, Miller and Sloanes vollkommener Name stand ja für den festgefügtten Sinn ihrer Besetzung.

Der Höhepunkt meines Tanzens – das Apogäum, wie ich es nennen möchte – kam dann 1990 oder '91 in einem Club namens Berkeley Square. Es war ein Tag, an dem ich in meinem Job als Verkäufer frei hatte, ein Tag, den ich zu Hause damit verbracht hatte, eine neue Ebene dessen zu entdecken, wozu meine Worte in der Lage waren – damals schrieb ich an einem Roman namens »She Climbed across the Table«, ein Buch, das für mich damit verbunden bleibt, wie ich lernte, meine Sätze zu beherrschen, sie so tanzen zu lassen, wie ich wollte. Am Abend ging ich mit ein paar Freunden zum Tanzen aus. Mitten in einer eher anstrengenden Folge von Songs ertönte »Kiss« von Prince, und als ich mich diesem Song überließ, ihn wie eine Droge durch meinen Körper jagte, wobei mein Tanzen vielleicht das perfekte Gleichgewicht zwischen bewusster Absicht und nackter Ekstase hielt, meine Knie und mein Kopf und alles dazwischen so geschmeidig und aufeinander abgestimmt waren wie meine klugen und nackten und ekstatischen Sätze am Tage zuvor, da wusste ich auf einmal ziemlich sicher, dass ich, sagen wir mal: so gut tanzte wie überhaupt je irgendwer. Ich hatte in diesem Moment wirklich den Gedanken, dass da zwar irgendwo jemand auf Erden wandeln mochte, der mir im Schreiben von Sätzen gleichkam, davon konnte es vielleicht sogar mehrere geben, und dass sich daselbe über mein Tanzen sagen ließ, dass ich womöglich nicht der einzige Tänzer sein mochte, der in diesem Moment der Geschichte unseres Planeten auf diesem hohen Niveau arbeitete, dass aber mit Sicherheit niemand lebte, der so schreiben und zugleich auch so tanzen konnte, wie ich es an diesem Tag getan hatte. Und doch, ja, im Grunde glaube ich das bis heute.

Die Ausdrücke »Jazz« und »Rock 'n' Roll« sind, wie ein großer Mann einst bemerkte, nur Bluesmusiker-Slang fürs Ficken. Die ganze Popgeschichte, dieses gute halbe Jahrhundert intrikaten Deliriums, ist mit anderen Worten ein Witz übers Ficken, aber für mich ist es der Witz, in dem ich aufgewachsen bin, ein Witz mit Tagtraumqualitäten, ein langer Antiwitz ohne Pointe, eine surrealistische Fabel wie »Alice in Wonderland« oder »The Phantom Tollbooth«, die eine alternative Wirklichkeit eröffnet von Witzen, die man mit toderntem Gesicht anhört, eine Welt, in die ich hineinklettern wollte, um sie

auszukleiden mit meinem eigenen Verlangen, ein Zwischenreich zwischen Publikum und Band, das so heilig schien wie diese beiden und womöglich sogar noch heiliger. Mit anderen Worten, es ist ein verdammtes Wunder, dass ich kein Rock-Kritiker geworden bin. Ich bin mir immer noch nicht vollständig im Klaren darüber, wie ich dieser Ehre entgehen konnte.

In jüngeren Jahren hatte ich Schwierigkeiten, Zukunft und Vergangenheit auseinanderzuhalten – zum Beispiel brachte ich ständig Astronauten und Dinosaurier zusammen. Dank der Boheme-Halbwelt, in der ich lebte, dem Milieu meiner Eltern und ihrer Freunde, alle mit ihren erstaunlich wertvollen und misshandelten Plattensammlungen, fiel es mir beispielsweise auch schwer zu glauben, dass Bob Dylan und die Beatles nicht ungefähr fünfzig oder hundert Jahre alt waren, kanonisch wie F. Scott Fitzgerald oder Walt Whitman, verehrt wie Thomas Jefferson oder Abraham Lincoln. Als ich zum ersten Mal erfuhr, dass es immer noch menschliche Wesen auf Erden gab – einige davon meine Tanten und Onkel – die Rock 'n' Roll als ›diesen Krach‹ bezeichneten, da musste ich herzlich, übermütig und ungläubig lachen. Ich war mir zum Beispiel ziemlich sicher, dass alle wussten, dass Paul nicht ›wirklich‹ tot war, wusste aber, dass einige Leute das eine Zeit lang geglaubt hatten. Und die Suche nach der Identität des Fünften Beatles, was mir eine Allegorie der Authentizität und kollektiven Identität von der Tiefe eines Zen-Koans zu sein schien, stellte einen Versuch dar, die Welt, in die ich hineingeboren war, zu verstehen. Insbesondere der Fünfte Beatle verfolgte mich wie ein Gespenst des Verbrechens, ein Ross-MacDonald-Fall, wo die Fassade eines gegenwärtigen Lebens wegbröckelt, um die wilden – teils heroischen, teils peinlichen – Wahrheiten der Vergangenheit zu enthüllen, auf die unsere zeitgenössische Wirklichkeit gründet.

Wer war Murray the K? Was war Payola? Ihr wollt mir doch wohl nicht erzählen, dass jemand dafür bezahlt werden musste, Rock 'n' Roll im Radio zu spielen, dass da etwas Unfares im Spiel war, dass die Musik ihren Weg in unsere Herzen erkaufte hat? Die Idee von Payola ging für sich genommen gut mit der Idee vom ›Ohrwurm‹ zusammen oder mit der ›unwiderstehlichen Hit-Platte‹ oder ›Beatlemania‹ selbst, dem Gedanken, dass Pop eine Art Trick war, eine perverse Rache an der Banalität des alltäglichen Lebens, kollektiv hervorgeträumt von zehn oder fünfzehn Delta-Bluesleuten und einer Million oder hundert Millionen von schreienden vierzehnjährigen Mädchen. Wenn ein Rock-'n'-Roll-Refrain, ein grandioser Ohrwurm, wie eine Patrone oder eine Droge oder ein Virus war – und Payola dann entsprechend eine Art Gewehr oder Spritze, dafür entworfen, in eine zögerliche Kultur einzudringen –, dann lebten wir alle vielleicht in einer Welt, die dauerhaft unter Drogen gesetzt oder psychedelisch fieberkrank war, oder waren tot und träumten wie Figuren in einem Philip-K.-Dick-Roman.

Wenn das so war, dann war ich dankbar dafür, auf der zugeröhnten, fiebrigen oder toten Seite des historischen Traumas zu leben. Auf der Seite der

Verschwörungstheorien standen Sutcliffe, Best, Epstein, Voorman, Preston, diese Riege von Verdächtigen, die zugleich Opfer waren und den magischen Kreis der vier Helden irgendeines Unrechts oder zumindest der Fehldarstellung zu bezichtigen schienen. Doch schienen diese Fünften Beatles die vier in ihrem Status als ikonisch Überlebende auch zu bestätigen – vielleicht hatte es ja niemand anderes verdient, ein Beatle zu sein, das war womöglich die Antwort. Und Bob Dylan war, wie Jimi Hendrix offenkundig wusste, deine Großmutter, voll wackersteinerner Autorität und strafendem Gewissen, nicht halb soviel Spaß, aber titanisch atemberaubend – er war definitiv deine Großmutter im Wolfspelz.

Früh genug war dann freilich auch ich mit einer Art Spiel ehrfürchtiger Skepsis beschäftigt, dem merkwürdigen Unterfangen, das Fadenscheinige der Zeichentrickwelt bloßzustellen, die ich liebte, wie um ihre Autorität herauszufordern. Ich erinnere mich des Tages, an dem ich erfuhr, Ringos Schlagzeugspiel sei ›schlecht‹. So schlecht, dass Paul einiges für ihn übernommen hatte. Dann – ich erinnere mich dessen als gleich des nächsten, was ich erfuhr, so wie man von der Geometrie zur Algebra kommt – las ich irgendwo den schönen Gedanken, dass Ringos Rolle eigentlich die unseres Stellvertreters in der Band war, der Beatle, der zugleich auch ein Beatles-Fan war, der die ›echten‹ aus größtmöglicher Nähe bewunderte. Vielleicht gab es also gar keinen Fünften Beatle, vielleicht gab's nicht mal einen vierten! Man konnte dann nicht umhin zu registrieren, dass George eine Art Freifahrtschein im Gefolge der anderen beiden Songwriter bekommen hatte (andererseits konnte man auch spüren, dass er irgendwie in seiner Entwicklung gehemmt, behindert oder betrogen worden war).

98

Verbittert erklärte John, er habe das eingängige Motiv von »Taxman«, Georges ›bestem‹ Song, geschrieben, so wie ja auch Ray Davies gleich dabei war zu betonen, er habe seinem Bruder Dave Davies bei dessen größtem Hit »Death of a Clown« geholfen. So konnte sich die halbseidene Vorstellung einer ›Demokratie des Talents‹ in diesen bedeutenden Bands in muffigen Zynismus auflösen, und die entsprechenden utopischen Implikationen eines kollektiven Handelns, eines Gestalt-Geistes, wie er in Theodore Sturgeons »More Than Human« dargestellt wird, gleich mit: Das allem vorstehende Genie wäre vermutlich von einer anderen Besetzung unterstützt genau so gut gefahren. Oder, paradoxerweise, auch gerade umgekehrt. Der Drang, die Solo-Karrieren für derartig dünn und billig zu erklären, bewies: der Zauber lag im glücklichen Zusammentreffen einer Handvoll ganz gewöhnlicher Typen, die für eine kurze Zeit über ihren Stand gehoben wurden, mehr durch die Zeitumstände und unsere Liebe als durch irgendein persönliches Verdienst: Hätte es keine Beatles gegeben, wir hätten sie erfinden müssen, und womöglich haben wir genau das getan. Vielleicht war die Suche nach dem Fünften Beatle immer schon dazu bestimmt, so zu enden wie die Liste der Personen des Jahres im »Time Magazine«:

mit dem Schluss, dass DU der Fünfte Beatles bist. Zum Beweis muss man nur »The Beatles at the Hollywood Bowl« hören – hier genügt Musik sich darin, wie die Gischt von Meeresschaum auf einem Tsunami von Hingabe und Verlangen zu reiten, und zwar nach sich selbst. Was waren die Jungmädchenschreie schließlich anderes als Herz und Essenz des echten Beatles-Sounds, die menschliche Stimme in einer Karaoke-Spur, die aus der Band selbst bestand? Getting by with a little help from my friends, in der Tat! Oh, und Dylan? Eine Untersuchung seiner Quellen weist ihn immer schon als den jungen Mann aus, der zufällig schlau genug war, Jon Pankakes Plattensammlung zu klauen – im wahrsten Wortsinn der wahnwitzig gewordene Tagtraum eines Musikjournalisten.

Unser Drang, den Betrug aufzudecken, hängt zusammen mit unserer wahnwitzigen Liebe, betrogen zu werden, eine Art Rache der Verführten und gleichzeitig die Projektion unseres wissenden Selbst in den Raum zwischen Sänger und Song. Jim Morrison und Michael Stipe, unmusikalische Narren, posierende Poeten, Scharlatane – aber man stelle sich bloß ihre Bands ohne sie vor, da hätte man vermutlich nur noch bedeutungslose Gitarrenrockcombos, nichts, was Chuck Berry nicht mal kurz hätte zusammenstoppeln können, um einen schnellen Gig zu spielen und sich dann wieder aus der Stadt zu stehlen. Ja, kürzlich habe ich die Chuck-Berry-Dokumentation »Hail! Hail! Rock 'n' Roll« noch mal angesehen und erlebte sie plötzlich als eine masochistische Dekonstruktionsorgie, die der Achtung des Publikums für diese sogenannte Kunstform Hohn spricht. Da ist Keith Richards, der sich beeilt, die Stones selbst als eine bloße Aufsichtung von Chuck-Berry-Licks zu entlarven, und da ist der Mann selbst, so unbeeindruckt von dem, was seine Nachfolger aufgeboten haben, dass er nicht mal mit voller Aufmerksamkeit dabei zu sein scheint. Der Film hat die Form einer Detektivgeschichte, eine Reihe von Hinweisen führt zu Johnnie Johnson, dem Klavierspieler, dessen Akkorde Berry transponierte, um seine großartigen Hooks zu schaffen, so dass sich der gesamte Rock 'n' Roll als von Geburt an belanglos darstellt, eine Handvoll zugespitzter Schnörkel auf dem Kneipenklavier. Berry zeigt ein nihilistisches Gesicht, komplett destruktiv der eigenen Legende gegenüber, und wenn es dann auf dem Höhepunkt zum Konzert kommt, wird uns ein bedauernswerter und rührender Julian Lennon als hinreichender John-Ersatz vorgeführt – »Er sieht aus und klingt genau wie sein Vater«, beteuert Berry, und zu unserem Entsetzen müssen wir ihm zustimmen. Dann wird Robert Cray von Berry dafür gefeiert, dass er genauso aussieht wie er – wie Chuck Berry! Anlässlich dieser Parade von Ersatzgestalten sind wir ziemlich sicher, dass der Film den dreifachen Zusammenbruch zumindest der Beatles, der Stones und Berrys besiegelt, und wie das erschütternd selbstzufriedene Publikum bestätigt, bleibt am Ende weiter nichts übrig als Party zu machen.

Wie die Männer, die mit ihm auf der Bühne spielen, dir sofort erklären werden – und glaubt mir, sie haben es mir erklärt, bis auf den letzten Mann, von Jung und Alt in seiner letzten Tourband hin zu früheren Star-Performern wie Fred Wesley –, ist James Brown, traurig zu sagen, »kein Musiker«. Diese hingebungsvollen Instrumentalisten, die vieles erduldet haben, die alle ihren Boss ja auch als einen unvergleichlichen Schöpfer und Star verehren, haben zugegeben, dass sie während seiner quälenden und verquälten Orgelsoli immer in ihre Ärmel kichern mussten. Da hätten wir also den Godfather of Soul, fraglos ein Pionier unserer gesamten rhythmischen Landschaft, belächelt als eine Art Fake von seinen eigenen Mitmusikern, ein Beethoven für Arme, von seinem Orchester gestützt.

Aber seltsam: Browns Größe wird durch diese Rolle im Grunde eher bestätigt, denn die Vorstellung, Brown herrsche als eine Art Scharlatan über eine Musik, die er selbst nie spielen konnte, beschreibt exakt seine Rolle als Verbindungsglied zwischen den Clown-Jazz-Figuren Louis Jordan und Cab Calloway und den Hip-Hop-Musikern, deren Welt er erschaffen hat; als scattende, grunzende Rampensau vor einer Landschaft klanglicher Erstaunlichkeiten. Der Showmann, dessen Ermunterungsrufe und Überraschungslaute angesichts der Virtuosität seiner Solisten ihn als MC oder DJ markieren, der sich selbst zum Teil der Band gemacht hat, eine Figur ganz aus Willen und Egoismus, unterscheidet sich vom Publikum weniger in einem musikalischen als in einem nietzscheanischen Sinne. Und da sollte er in der Tat tanzen können wie 'ne gesengte Sau, wenn er es wagt, diese halbe Stellvertreterrolle an unserer Statt zu besetzen – tanzen, oder auch schreien, oder leiden, oder uns leiden lassen, oder am besten alles davon auf einmal. Das ist auch der Ort, wo die Figur des Punks aus der Hölle, ein Iggy Pop oder Sid Vicious, dessen Autorität sich aus seiner Unfähigkeit, Spontaneität, aus seiner Peinlichkeit und seinem Schmerz ableitet, seltsamerweise als Allegorie für die gesamte Geschichte von Pop selbst erscheinen kann – diese drei Akkorde, diese armseligen Riffs, dieser falsche Gesang, diese holprige Poesie, alles irgendwie der Witz eines Bluesmannes oder Jazzers, den jemand viel zu ernst genommen hat.

Wahre Musik wäre doch wohl von etwas Bescheidenheit geprägt, und wir würden ihre Geschichte gebührend verehren und ihren Abstand zu uns gebührend spüren. Folglich lässt sich unser Popleben exakt als der Einsturz musikalischer Expertise beschreiben, bei dem nur roher Ausdruck übrigbleibt – selbst wo es sich der Expertise bedient und den Einsturz umgeht. Den Einsturz von Gesang zu Geschrei, auch wenn es sich nur um die Möglichkeit von Geschrei handelt, oder das Geschrei des Publikums, oder der Gitarren.

Deshalb scheint unser Popleben auch auf Schritt und Tritt von den Gesten der Heuchler begleitet, der Scharlatane, jener, die den Ozean der Stellvertretung bewohnen, in dem diese zarten Kunstgebilde, all die Hitplatten und die Stars, die sie machen, herumschwimmen: der Mix-Tape-Bastler, der glaubt,

die Schönheit der Musik wäre in irgendeiner Weise auch sein Verdienst, und dem seine Geliebte das manchmal auch glaubt, die Kinderstars und Karaoke-Stars und Supertalente, an deren peinlichen und albernen Auftritten wir unser schuldbewusstes Vergnügen haben, die Lip-Sync-erinnen und Luftgitaristen und Stars vor dem Spiegel, die Sängerinnen und Sänger jener schiefen Studio-One-Cover von Motown-Songs, mit falschen Lyrics aus dem Radio transkribiert, aber irgendwie doch auch immer so gut oder besser als ihre Originale, die Garagenbands, die Partybands, die mit Glück vielleicht sogar einen Vertrag kriegen, ja sogar, *horribile dictu*, die Kritikerband, Lester Bangs oder Yo La Tengo. Und das gilt letztlich, wenn ich so sagen darf, sogar für das hier vorliegende ›furshlugginer‹ Projekt aus Forschung und Verehrung, für uns, die wir hier stehen, weil wir uns irgendwie vormachen, unser Tanzen oder Schreiben (oder beides) lasse uns zu so etwas wie Rockstars werden, die irgendwie ins Wunderland schlüpfen könnten – wir Fünfte Beatles, wir glücklichen Fakes. Wir sind schon so ein paar Klugscheißer, ihr und ich, aber damit überspielen wir ja nur unsere Verlegenheit darüber, wie stark unser Glaube ist. Denn diese ganze Geschichte ist doch am Ende der nackte, egalitäre Traum, oder nicht? ◆

Übersetzung aus dem Amerikanischen von Moritz Baßler.

Amerikanisches Original: »Collapsing Distance. The Love-Song of the Wanna-Be, or The Fannish Auteur«, in: Eric Weisbard (Hg.): *Pop. When the World Falls Apart*, Durham und London 2012 (Duke University Press).

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.