

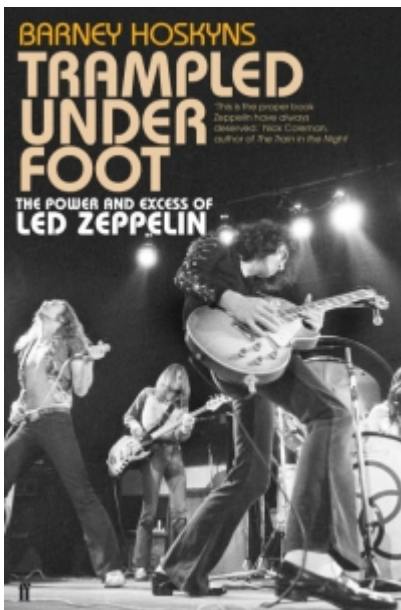
### Musik | Ottar Gadeholt über die mythologische Seite von Guns N’Roses (Teil III)

Der vormals zitierte Text über Guns N’Roses ist nicht primär wegen des Inhalts interessant; als Zermetzlung ist er weder kreativ noch besonders hart, und wie gezeigt beruht er auf einen Vergleich und einer ästhetischen Beurteilung, die schlecht begründet und ungenau formuliert sind; was ihn interessant macht ist der Autor, Barney Hoskyns.



Hoskyns ist ein exzellenter Musikjournalist und Bandbiograph; ohne ihn hätte ich mich wahrscheinlich nie mit The Band beschäftigt, und ohne ›The Band‹ hätte ich weder ›Mystery Train‹ gelesen noch diesen oder andere Texte über Musik und Amerika geschrieben. Um noch einen Schritt weiter zurückzugehen, hätte ich nie mein erstes Hoskyns-Buch gelesen – ›Hotel California: Singer-songwriters and Cocaine Cowboys in the L.A. Canyons‹ – wenn nicht Audun Vinger, der den zahnlosen Artikel im ›ENO‹ schrieb, mir die Ohren für den Soft-Rock der siebziger Jahre geöffnet hätte. Als solches ist dieses Essay das erste Mal, das der Schüler seinen Lehrern widerspricht.

Wie auch immer: Barney Hoskyns zeichnet sich nicht nur als ein gründlicher, erkenntnisreicher, wohlformulierter Autor aus, sondern auch durch eine ausgeprägte Offenheit gegenüber Themen, die er nicht unbedingt so sehr schätzt: Die Softrockers von Asylum Records, zum Beispiel oder der auch in meinen Ohren etwas zu zuckersüße James Taylor. Dazu – und das ist vielleicht noch wichtiger als Lesempfehlung für Hoskyns – kommt seine Fähigkeit, verborgene Zusammenhänge zu sehen: Nicht nur musikalische Einflüsse, die man selbst nicht entdeckt hat, sondern auch die Berührungspunkte zwischen der wirklichen Popmusik und den zugrunde liegenden Mythen, sowohl die spezifisch amerikanischen als auch die universellen. Ich gehe davon aus, dass er – wie die meisten, die es gelesen haben – vom Greil Marcus’ phänomenalem ›Mystery Train‹ beeinflusst wurde. Hoskyns ist aber weit interessierter am Bodennahen, an Handlungsverläufen und Personeninteraktionen als Marcus, der dafür abstrakter und philosophierender ist. Folgender Text aus der Einleitung von der Led-Zeppelin-Biographie ›Trampled under‹ Foot ist ein gutes Beispiel für Hoskyns’ Stil und Orientierung.



»On a white-hot morning in Twentynine Palms – the Mojave desert town namechecked on Robert Plant’s 1993 album *Fate of Nations* – I can see a number of the strangely shaped Joshua trees that lend their name to the nearby national park; the same place where, on Cap Rock in 1969, Gram Parsons dropped acid with Keith Richards and Anita Pallenberg.

Ever since [...], the whole area has become one of California’s holy rock sites. So it’s fitting that, [...] I hear the booming strains of a rock song approaching. Within seconds I know it as a staple of classic-rock radio – an evergreen of easy-riding highway rock – and the pop snob in me groans. Pulling up next to me is a mirror-shaded dude astride a black beast of a motorcycle, its wheels flanked by vast speaker bins that punch out the song I know so well: [Babe I’m gonna leave you, Led Zeppelin].

The owner of the song’s strangulated male voice ain’t joking, woman, he’s really got to ramble – rather like this man in his sunglasses. The voice soundtracks the guy’s chrome-horse freedom on a song recorded almost four decades ago, and he is making sure we all know it. I look at him and want to dismiss him as an idiot. He’s at least as old as the song, and if he took the shades off he might be old enough to have seen Led Zeppelin in their pomp [...] Or he may only have seen the band in his mind, back when he was a beer-chuggin’ adolescent spellbound by their satanic limey majesty, one of [those] who worshipped them [...]

It doesn’t really matter which it is, because I understand the mythic potency of the music [...] and slowly I start to see him, in all his delusions, as oddly heroic. Like Robert Plant on Babe, I’m gonna leave you, he’s gotta keep moving [...]

As the song’s frenziedly descending chords fade [...] I silently bond with [the biker], as I recall my own first exposure to the second track on [Led Zeppelin I]«

Wir sehen hier wie Hoskyns, obwohl sein innerer Snob (die meisten Musikliebhaber pflegen Züge des Snobismus) den alternden Motorradfahrer verachtet, diesen Depp mit Verständnis begegnet, und dass dieses Verständnis darin begründet ist, dass sie denselben Mythos erkennen und – vermutlich – etwas von demselben mit den Songs von Led Zeppelin verbinden, und weiter, dass dieser Mythos aus dem Lied, das er vermeintlich Tausende Male gehört hat, etwas Neues und Frisches macht, ein bewusstes und im konkretesten Sinne des

Wortes rührendes Erlebnis und nicht nur eine zufällige Tonkulisse. Diese mythische Qualität der besten Songs und Künstler der Rockmusik geht weit über die rein akustische Befriedigung der einfachen Popmusik hinaus und schafft einen unmittelbaren Kontakt zwischen der prosaischen Wirklichkeit und der idealisierten Vorstellung davon, wer man ist oder sein möchte.

### **Eine Kopie einer Kopie einer Stones-Kopie, oder eine Inkarnation der legendären Rolling Stones?**



Hoskyns' Betrachtungen zum Phänomen Led Zeppelin sind – obwohl ich keine besondere Beziehung zur Band habe – allgemeingültig und relevant, was die Diskrepanz zu seinem vernichtenden Urteil über Guns N’Roses noch auffälliger macht. Guns seien eine Kopie einer Kopie einer Kopie, Axl Rose sei ein archetypischer Kleinstadtjunge in der Großstadt, die Geschichte des ›Sunset Strip‹ ist eine abgeschmackte Positur – und die Medien seien schuld, dass das Publikum den Köder nimmt. Zeppelin, andererseits, bezeichnet er ohne Zögern als »mythisch«. Was ist aber der Unterschied zwischen einem Mythos und einem Klischee? Außer vielleicht die Zeit, die vergangen ist? Man kann ohne Schwierigkeiten Led Zeppelin als »Stones anno 1969 via Willie Dixon und den Yardbirds« bezeichnen, Robert Plant als »den Straßenarbeiter aus Wolverhampton, der nach Kalifornien ging und sich selbst als Wikingerrockgott erfand«. Und hinzufügen: »Die anderen in der Band (insbesondere der entsetzliche John Bonham, *Anm. des Autors*) waren nicht viel einnehmender ...«

Alles, was Hoskyns über Guns sagt, kann man also auch über Zeppelin sagen, andererseits kann man aber auch alles, was Hoskyns über Zeppelin sagt, über die Guns bemerken, und das sollte man auch. GN’R ist die letzte mythische Rockband, und somit in gewisser Weise die letzte Rockband überhaupt. Damit diese Aussage aber einen Sinn haben soll, muss man untersuchen, worin das Mythische überhaupt besteht und wie und warum es relevant ist. Laut Merriam-Webster ist ein *Mythos* »a popular belief or tradition that has grown up around something or someone; especially: one embodying the ideals and institutions of a society or segment of society«. Und diese Definition ist nicht verkehrt, insbesondere ihr letzter Teil.

Denn wie Hoskyns andeutet, wenn er über Zeppelin schreibt, und aktiv übersieht, wenn er von Guns spricht, ist, dass der Mythos nicht nur *beschreibt*, sondern auch dass er als Lebensregel oder gar als Vorbild dient. In mythologischem Sinne sind Guns N’Roses nicht eine »Kopie einer Kopie einer Kopie«, sondern eine neue *Inkarnation* des Mythos, der von den Rolling Stones 1969 geschaffen wurde, wie auch Aerosmith und Hanoi Rocks (und an sich auch Led Zeppelin) es sind. In diesem Zusammenhang sollte man betonen, dass auch nicht die *wirklichen* Rolling Stones die mythischen »Rolling Stones von 1969« waren, sondern eine Band von echten Menschen mit einem erkennbaren Stil, die (teils sehr gute) Rocksongs schrieb und deren Ästhetik erkennbar und allgemeingültig genug war, dass er im Nachhinein mythologische Züge bekam. Wie Thomas Mann in ›Joseph in Ägypten‹ schreibt: »Denn wir wandeln in Spuren, und alles Leben ist Ausfüllung mythischer Formen mit Gegenwart.« Dies gilt jedem Menschen, kriegt aber im Kontext der Rockmusik eine zusätzliche Gültigkeit, indem diese sich in hohem Maße mit längst festgelegten narrativen Konstruktionen beschäftigt.

Die Rolling-Stones-Inspiration ist jedoch nicht der einzige mythische Zug von Guns N’Roses; wenn man genauer hinschaut, ist es auffällig, wie viele Aspekte der Band allgemeine Vorstellungen erfüllen, gleichzeitig illustriert die Band vorbildlich, wie die mythischen Züge dadurch modifiziert werden, dass es tatsächlich um wirkliche Menschen geht.

### **Der Ort in der amerikanischen Mythologie**

Der erste Punkt, den Hoskyns mit Verachtung bespricht, ist der Hintergrund der Band. »Axl Rose was the archetypal messed-up smalltown boy«, schreibt Hoskyns und ignoriert lässig, dass der Begriff »archetypisch« eine offensichtliche mythologische Bedeutung hat.

Sowohl Rose als auch Izzy Stradlin’, die gemeinsam die meisten Songs von Guns N’Roses schrieben, wuchsen wie Prince, Madonna und Michael Jackson – die anderen tonangebenden Popmusikkünstler der achtziger Jahre – im Mittleren Westen auf; und diese klassische – oder archetypische, wenn man so will – Reise aus dem großen, namenlosen Inland an die namhafte Metropole der Küste ist ein zentrales Element in der amerikanischen Mythologie, und illustriert die Bedeutung des Begriffes Ort in amerikanischen Vorstellungen.

Wenn Lucien Chardon (aus Balzacs ›Verlorene Illusionen‹), Isabel Archer (aus Henry James’ ›Porträt einer Dame‹) und Kim Karlsen (aus Lars Saabye Christensens ›Yesterday‹) alle nach Paris fahren, weiß man nicht, was sie erwartet; der Blick eines konkreten Schriftstellers auf eine europäische Stadt ist fast immer anders als die eines anderen. Wenn aber Axl Rose im Video von ›Welcome to the Jungle‹ aus dem Bus in LA aussteigt, mit dem Käppi falsch rum an und dem Strohalm im Mund, hat man eine Vorausahnung, was passieren wird. Namen wie Los Angeles, New York, Memphis, Nashville, New Orleans oder Texas sind mit ganz klaren Vorstellungen über das dortige Leben verbunden, genau wie die ganzen kleineren Orte, (wovon Lafayette, Indiana ein Beispiel ist), die oft als »Bumfuck« zusammengefasst werden – im Deutschen sagt man »Arsch der Welt« – es sind. Gleichzeitig hat man auf der anderen Seite zumindest der Vorstellung nach die *Möglichkeit*, sich in einer amerikanischen Stadt zu integrieren, wie es Nick Carraway oder Madonna in New York taten oder Graham Nash und Don Henley in LA. In Europa andererseits ist man entweder in einer Stadt geboren oder man bleibt ein Fremder.

Ich bin mir nicht sicher, warum das so ist, gehe aber davon aus, dass es historisch bedingt ist. Amerika ist – in vielerlei Hinsicht – auf Migration gebaut, während die Siedlungsmuster in Europa weit stabiler waren. Außerdem haben die relativ kurze Existenz Amerikas als eigene Nation und der Wunsch der Einreisenden, ihr altes Leben zurückzulassen, bewirkt, dass man in geringerem Ausmaß, wenn überhaupt, lokale Stereotypen aufgebaut hat; soweit ich weiß, unterscheidet sich ein Mann aus Wisconsin nicht wesentlich von einem aus Minnesota, während die Unterschiede zwischen einem Berliner und einem Münchner meilenweit sind (zumindest laut derer selbst). Damit kann ein jeder sich in einer amerikanischen Stadt niederlassen und sie prägen, in einer Art Reversierung der Einleitung von Hamsuns ›Hunger‹: »Kristiania, diese verwunderliche Stadt, die keiner verlässt, bevor sie bei ihm Spuren hinterlassen hat...«

Die Geschichte, der *Mythos*, von den großen, glänzenden Städten der Küste, in denen man reich und berühmt werden kann und die Mädchen schön sind und die Drogen strömen, sind allen amerikanischen Jugendlichen bekannt, insbesondere dem großen Anteil, der aus *Bumfuck* kommt. Und es ist der *Mythos*, nicht die Geschichten von den Ausschweifungen der Guns, die bewirkten, dass unangepasste junge Männer und Frauen nach Sunset Strip oder Greenwich Village strömten, eher, als dass sie in der Kleinstadthölle verwesten; die jungen Menschen, die ihren Lebensunterhalt als Kellner oder Pornodarsteller verdienten, oder durch Heroinverkauf.



Maisfelder in Illinois

Abb: Daniel Schwen

Wenn man genau hinguckt, sieht man, dass die wichtigsten Vertreter der Populärkultur nur recht selten aus LA oder New York stammen, während *Bumfuck*-Orte wie Duluth, Minnesota; Tupelo, Tennessee; Gary, Indiana oder Kingsland, Arkansas die definierenden Künstler der neueren Musikgeschichte hervorgebracht haben. Vielleicht macht dies, dass so viele Künstler vor Axl Rose aus der Kleinstadt und in das Star-Dasein reisten, die Reise für Hoskyns uninteressant, gleichzeitig scheint es aber zutiefst ungerecht, wenn nicht gar unamerikanisch, GN’R ungeachtet zu lassen, nur weil zwei wichtige Mitglieder aus dem Arsch der Welt kamen.

### **The Pursuit of Happiness: Zuhälterei und Drogen verticken**

Das nächste amerikanische mythologische Prinzip, dem GN’R folgten, ist *the pursuit of happiness*, aber auch hier ist Hoskyns nicht bereit, Zugeständnisse zu machen. Wie so viele erfolgreiche Amerikaner hatte die Band in ihrem Aufstieg kaum Mittel, um den Weg zu erleichtern, und die Mitglieder mussten sich auf ihre eigenen Fähigkeiten verlassen, um überhaupt irgendwohin zu kommen. Dass sie, um nicht zu versinken, sich auf Zuhälterei in kleinem und Heroinverkauf in wesentlich größerem Ausmaß schlugen, und dass sie, wie die meisten Junkies, schamlos alle ausnutzten, die ihnen wohlgesonnen waren, ist zweifellos wahr, aber wieder scheint es ungerecht, dies Guns N’Roses vorzuwerfen und gleichzeitig alle anderen in Ruhe lassen – einschließlich den Rolling Stones und Led Zeppelin; keine dieser Bands brauchte triftige Gründe, um die zu zerstören, die Ihnen im Wege standen. Egal: es ist unbestreitbar, dass GN’R zwei Jahre als Penner, Zuhälter und Schmarotzer überlebten und sich dabei von braunem Heroin, Wein aus der Tüten und Kippen ernährten, bevor jemand sich traute, ihnen einen Plattenvertrag zu geben, und dass sie dann ein Jahr aushielten, bevor *Appetite* den Durchbruch gelang. Als solches ist die Band damit eine Extremversion des klassischen Hollywood-Sujets vom Abwaschgehilfen, der zum Star wurde.

Man kann weitere Mythen auflisten, solange wie man mag: Nirgends sind die Grenzen zwischen Mythos, Klischee und gelebtem Leben unklarer als in Los Angeles. Ich kehre zu Merriam-Webster zurück: der Mythos ist »a popular belief or tradition that has grown up around something or someone«, was wiederum bedeutet, dass die Mythen, wie alle Überzeugungen und Traditionen, unabhängig davon, ob wir sie teilen oder nicht, ein Teil der Basis sind, die unsere Welt formt. Diese Mythen können, wie oben bereits gesagt, erneut gefüllt werden, man kann in Spuren wandern und frühere Muster erneut wiederholen, und die meisten Ausdrücke kreativer Schöpfung finden irgendwie innerhalb solcher Muster statt; ein gelungenes Werk gibt uns eine neue, vertiefende Sicht auf den Mythos, wie es z.B. Joyces »Ulysses« es für die Odyssee tut oder »Der Zauberberg« auf das Motiv des im Berg Gefangenen.

Dadurch kann sich auch der *Überbau*, d.h. wie wir die Welt sehen und auffassen, verändern, wenn wir einer kraftvollen Persönlichkeit gegenübergestellt werden, die ihre Weltauffassung uns aufzwingt, in der Regel durch ein Kunstwerk. Diese Veränderungen finden vor allem dann statt, wenn ein solches Kunstwerk vom Mythos abweicht, wie [der norwegische Märchenheld] Espen Askeladd nie wieder ganz derselbe wird, wenn man »Peer Gynt« gelesen hat.

Auch, wenn man sich mit Rockbands beschäftigt, ist es lehrreich an die Orte zu gehen, an denen der Mythos verbleicht und der Mensch – und vielleicht etwas anderes – durchschimmert; Guns N’Roses ist auch in diesem

Zusammenhang eine sehr interessante Band.

| OTTAR GADEHOLT

**Reinschauen**

- | Die mythologische Seite von Guns N'Roses ([Teil I](#))
- | Die mythologische Seite von Guns N'Roses ([Teil II](#))
- | Die mythologische Seite von Guns N'Roses ([Teil III](#))
- | Die mythologische Seite von Guns N'Roses ([Teil IV](#))
- | Die mythologische Seite von Guns N'Roses ([Teil V](#))