

MICK JAGGER

REBELL UND ROCKSTAR

MARC SPITZ

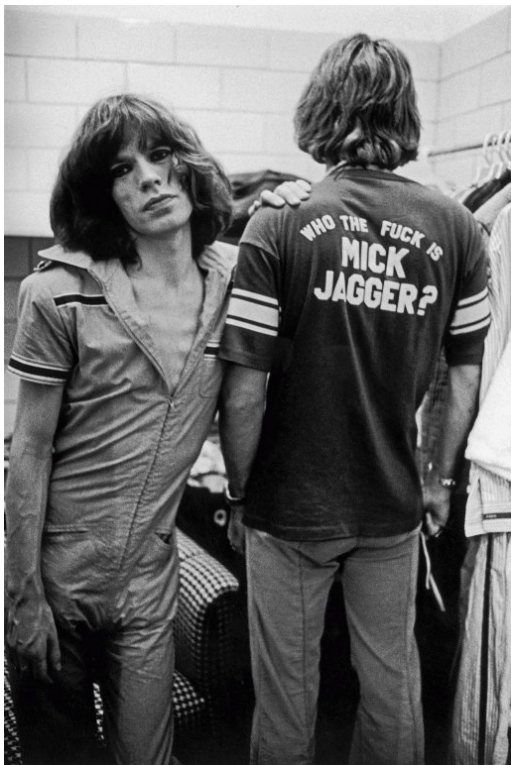


**MICK
JAGGER**
**REBELL
UND
ROCKSTAR**

MARC SPITZ

Aus dem Amerikanischen
von Sonja Kerkhoffs





© Christopher Simon Sykes/Hulton Archive/Getty Images

**Für Brendan Mullen, der ein
schlüssiges
Argument immer zu schätzen wusste.**

PROLOG

BRENDA

Ein weithin vergessener Fernsehskech, »Rock Against Yeast«, der am 17. Februar 1979 in der amerikanischen Comedyshow *Saturday Night Live* gezeigt wurde, bildet den Ausgangspunkt für dieses Buch. Er bringt das Mick-Jagger-Dilemma auf den Punkt: Wie können wir noch immer einen Mann verehren und begehren, den wir eigentlich gar nicht mehr mögen? Das Mick-Jagger-Dilemma wirft natürlich auch die Frage auf, ob wir ihn überhaupt jemals gemocht haben. Und sollte die Antwort

darauf negativ ausfallen, stellt sich die Frage, wie es möglich ist, dass er in der Popkultur der letzten fünfzig Jahre permanent präsent sein konnte, ohne dass er so etwas wie ein Kumpel für uns wurde? Immerhin ist sein Co-Songwriter, sein Geschäftspartner und sein gelegentlicher Gegenspieler Keith Richards seit Ewigkeiten unser aller cooler großer Bruder.

In besagtem Sketch mimt Gilda Radner Candy Slice, eine verhinderte Patti Smith mit wilder schwarzer Mähne, weißem Tanktop, spindeldürren Beinen in schwarzen Strumpfhosen, Turnschuhen, unrasierten Achselhöhlen und einem augenscheinlich auf Drogenkonsum zurückführbaren Mangel an innerer Ausgeglichenheit. Sie tritt im Rahmen eines Benefizkonzerts auf, an dem auch andere Superstars teilnehmen, darunter Bob Marley (dargestellt von Garrett Morris), Dolly Parton (Jane Curtin), Olivia Newton-John (Laraine Newman), eine unter

dem Namen Elvii auftretende Elvis Tribute Band (John Belushi und Dan Ackroyd), die sowohl den fetten als auch den mageren Elvis präsentierte, und natürlich Rick Nelson höchstpersönlich (der die TV-Show moderierte). Bill Murray, der mit Jerry Aldini von »Polysutra Records« die Rolle eines schmierigen, Satin-Baseballjacke tragenden Musikindustriebosses spielt, scheucht die aus einer Bierpulle saufende und rülpsende Candy unter ihrem Sauerstoffzelt hervor. Sie soll bei dem Benefizkonzert, bei dem sie mit ihrer Candy Slice Group ihr Debüt gibt, wenigstens für die Dauer der Garagenrocknummer »Gimme Mick« durchhalten. Der Song ist ziemlich vertrackt, denn er handelt sowohl davon, wie sehr sich Candy von dem seinerzeit sechsunddreißigjährigen Mick Jagger angezogen fühlt, als auch davon, wie abstoßend sie ihn findet. »Mick Jagger, if you're out there, this is for you«, nuschelt sie.

»Gimme Mick! Gimme Mick! Baby's hair, bulgin' eyes, lips so thick! Are you woman? Are you man? I'm your biggest funkyd up fan. So rock and roll me till I'm sick«, singt Candy im Refrain. Die Band spielt kurz darauf die Bridge, während der Candy, nachdem sie gestanden hat, Mick Jagger verfallen zu sein, nun in einen Sprechgesang übergeht und in einem geradezu patti-smithesken Gedankenstrom räsoniert: »You, Mick Jagger actually continue to perform at a concert where someone get knifed and killed during the sixties.« Sie erinnert sich plötzlich wieder an die Tragödie von Altamont. Bei dem Konzert auf dem Altamont Speedway in der Nähe von San Francisco wurde der achtzehnjährige Fan Meredith Hunter von einem Hells Angel ermordet, während die Stones gerade »Under My Thumb« spielten. Hier wurde wohl das Ende der Love-and-Peace-Ära eingeläutet (mehr dazu später).

»You, Mick Jagger, are English and go out with a model and get an incredible amount of publicity!« Jagger hatte unlängst das gertenschlanke texanische Model Jerry Hall seinem Kollegen, dem Roxy-Music-Sänger Bryan Ferry ausgespannt (auch hierzu später mehr). »You, Mick Jagger, don't keep regular hours!« Es war die große Zeit der New Yorker Diskothek Studio 54, als tanzbarer New Wave und Discomusik gerade schwer angesagt waren. Mick kreuzte dort seinerzeit häufiger spätnachts auf, übernachtigt und umflort von einer etwas dekadenten Aura. Ein willkommenes Objekt für Paparazzi wie Ron Galella. Und schließlich wettert Candy: »You, Mick Jagger, have the greatest Rock'n'Roll band in the history of Rock'n'Roll and you don't even play an instrument yourself!«

Genau hier ist der Punkt, wo sich das Mick-Jagger-Dilemma verselbstständigt. Der Witz verfängt natürlich beim

Studiopublikum, was sich in der Hauptsache Gildas Charisma, ihrer schauspielerischen Begabung und ihrer Überzeugungskraft verdankt, doch der Vorwurf an sich könnte nicht haltloser sein. Der Witz funktioniert, weil er zu einer Sichtweise auf Mick Jagger passt, die sich vor rund zweiunddreißig Jahren wie ein Tumor auszubreiten begann. Und es dauerte gerade einmal ein halbes Jahrzehnt, bis diese fast vollständig die Art und Weise bestimmte, wie wir Mick Jagger wahrnehmen und dabei viele Tatsachen verdrehen. Er spielt natürlich Musikinstrumente. Er ist der Harmonikaspieler der Rolling Stones seit er den Wettstreit um diese Position mit Brian Jones 1962 für sich entschied. Man muss sich nur einmal das famose Solo am Ende der Liveversion von »Midnight Rambler« auf *Get Yer Ya Ya's Out* anhören, um den Sound eines Instruments zu vernehmen, das von jemandem gespielt wird, der ganz offensichtlich dazu

geboren wurde und ohne Frage ein begnadeter Musiker ist. Selbst Keith Richards lobt Mick als Naturtalent auf der Bluesharp in den höchsten Tönen. »Er denkt nicht nach, wenn er Mundharmonika spielt«, sagte Keith einmal. »Es kommt aus seinem Inneren. Er hat schon immer so gespielt, seit unseren Anfangstagen.« Und mit dem Riff zu »Brown Sugar«, dem Nummer-eins-Hit für die Stones aus dem Jahr 1971, leistete Jagger einen weiteren und alles andere als geringen musikalischen Beitrag. Wer den Titel gerade gelesen hat, hat den Song wahrscheinlich sofort im Ohr und kann ihn mitsummen. Für mich ist das einer der fünfzig besten Songs, die je geschrieben wurden. Und Mick hat ihn sich ausgedacht. Selbst Keith, der unvergessliche Riffs förmlich im Schlaf erfindet, gibt zu, dass es dieser Riff war, der im Rock'n'Roll-Kosmos herumgeisterte und sich in den Köpfen der Leute einnistete. Nebenbei bemerkt, glauben ohnehin die

meisten Leute, dass Keith dafür verantwortlich zeichnet. Mick gilt als viel zu intellektuell und zu anspruchsvoll, als dass man ihm zutrauen würde, so etwas Elementares, Primitives und Raues zu schaffen.

Wenn man sich über die Rolling Stones Gedanken macht, dann denkt man gewöhnlich an das Herz und an die Weichteile. An das Gehirn denkt man eher weniger. »Keith ist das Herz«, konstatierte der Musikjournalist Keith Altham mir gegenüber in einem frühmorgendlichen Telefoninterview, »und Mick ist das Gehirn.« Das Herz und das Hirn. Beides zusammen muss funktionieren, doch ob in der Poesie oder sonst wo, wir rühmen das Herz. Das Herz pumpt. Das Hirn plant. Es ist genau diese Vorstellung vom nüchtern planenden Mick Jagger, die dazu führt, dass wir mit dem Finger auf ihn zeigen und ihm die künstlerischen Fehlritte in der langen, dunklen Geschichte der Rolling Stones anlasten. Sicher war Mick

derjenige, der sich damit einverstanden erklärte, den Text von »Let's Spend the Night Together« in »Let's Spend Some Time Together« auf Geheiß von Ed Sullivans hasenfüßigen Lakeien zu ändern. Gewiss hat Mick den kranken, verwirrten, aufgedunsenen Brian Jones aus der Band rausgeworfen und ihn ertrinken lassen. Er schob den Hells Angels, die er selber angeheuert hatte, die Schuld für Altamont in die Schuhe. Er hat seine Brüder und Schwestern im Rock'n'Roll für eine Horde Euro-Trash-Grafen und -Gräfinnen an der französischen Riviera im Stich gelassen ... und für Andy Warhol. Er besudelte das Ansehen der Stones, indem er mit Paul Young und Nick Rhodes in den frühen 80ern gemeinsame Sache machte, als er in seiner Midlifecrisis steckte und sein Heil in einer Solokarriere als Popstar suchte. Er zog uns für das Ticket für den Film *Freejack* das Geld aus der Tasche. Und er war es auch, der von den armen Jungs von *The*

Verve Geld dafür sehen wollte, das sie für ihr »Bitter Sweet Symphony« eine Orchesterversion von »The Last Time« als Sample verwendeten. Letztlich ist er auch schuld an so manchem Debakel bei der Fußball-WM 2010, denn alle Teams, mit denen er mitfieberte, schieden überraschend früh aus.

Genau umgekehrt verhält es sich mit Keith, bei dem es, egal was er macht – selbst wenn er an seiner Heroinsucht die Rolling Stones fast zerbrechen lässt –, am Ende darauf hinausläuft, dass das alles nun mal unseren größten Anti-Helden ausmacht. Keith verdient nicht einen Cent weniger und er hat nicht einen Geschäftstermin versäumt, bei dem wichtige Entscheidungen getroffen wurden. »Keith saß in Genf in einer altherwürdigen Schweizer Bank mit am Tisch und ritzte mit einem Bowie-Messer seine Initialen in die Platte, während Mick, (der frühere Finanzberater der Stones) Rupert

Prinz zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg und ich beisammen saßen und ein Steuerkonzept ausarbeiteten. Doch nicht ein einziges Mal hat Keith den Raum verlassen«, erinnert sich der ehemalige Stones-Manager Peter Rudge. Dieses Bild von Mick als der Zyniker und Geizkragen in der Band erhärtet Keith bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Es war während der Phase ihrer größten Entfremdung Mitte der 80er, als Keith ein Buch von Brenda Jagger entdeckte, einer in Yorkshire geborenen Autorin von historischen Romanen. Seither nennt Keith ihn – hinter Micks Rücken – Brenda, wenn dieser nach seiner Ansicht mal wieder auf Abwege gerät.

Brenda. Ihre Majestät Brenda. Oder einfach »die Zicke«. Das blieb nicht lange ein Insiderwitz. »Keiths Kritik an Mick ist manchmal ein bisschen kindisch«, sagt Altham. Mick ist nicht darauf eingegangen. Er hat nie wirklich etwas dagegen

unternommen, hat die Beleidigungen einfach ertragen. Als er sich 1995 mit dem *Rolling Stone*-Herausgeber Jann Wenner, mit dem er eng befreundet ist, zusammensetzte, war es das letzte Mal, dass er sich auf ein tiefeschürfendes Interview eingelassen hat, das überdies länger als die üblichen zwanzig Minuten dauerte, die er gewöhnlich gewährt. Entsprechend kurz fiel die Coverstory aus, die Zoë Heller im Herbst 2010 für das *Style Magazine* der *New York Times* schrieb.

»Interviewt zu werden ist für Jagger alles andere als ein angenehmer Zeitvertreib«, schreibt Wenner im ersten Absatz, bevor er das relativ ausführliche Interview folgen lässt. Doch nicht nur darin, sondern auch in den Kurzgesprächen mit weniger namhaften, inquisitorischen Journalisten kommt Jagger argwöhnisch, widerspenstig und herablassend rüber. Als der britische Musikjournalist Nick Kent 1973 den damaligen

Stones-Gitarristen Mick Taylor für den *New Musical Express* (kurz *NME*) interviewte, besaß er die Frechheit, sich beim ebenfalls anwesenden Sänger der Band kurz zu erkundigen, ob in der Zukunft mit einem Soloalbum von ihm zu rechnen sei. Jagger, gerade intensiv mit dem Verzehr einer Wurst beschäftigt, erwiderte: »Das ist nicht mein Interview!«

Weniger Wurst und mehr Zucker hätten vermutlich geholfen, Mick bei denen beliebter zu machen, die ihm hätten helfen können, ein freundlicheres Bild von ihm zu vermitteln und vor jenen Schmähungen zu bewahren, denen er sich in den Jahren nach »Rock Against Yeast« ausgesetzt sah. Ein Beispiel dafür lieferte im Jahr 2003 das mitunter großartige Magazin *Blender* (für das auch ich später geschrieben habe), das eine Liste der fünfzig schlimmsten Rockstars aller Zeiten veröffentlichte, in der Mick Jagger als Solokünstler Rang dreizehn einnahm. Er

lag damit unmittelbar vor dem langhaarigen New Ager Yanni und dem skurillen schwedischen Gitarren-Shredderer Yngwie Malmsteen. »Angesichts der Top-Musiker, die Mick Jagers Ruf gefolgt sind und bei seinen vier Soloalben mitgewirkt haben, hätte sogar ein gänzlich unmusikalischer Sechsjähriger etwas produziert, das man sich auch ein zweites Mal würde anhören mögen«, war im *Blender* zu lesen, wo es weiter hieß: »Nur scheint es so, dass leider gerade kein gänzlich unmusikalischer Sechsjähriger zur Verfügung steht, wenn man ihn einmal braucht.« Ein vernichtendes Urteil, und das von einem Musikmagazin, das sogar Tila Tequila aufs Cover brachte. Man ist (so wie ich) versucht, Mick zu verteidigen, weil aus dem Jagger-Lager nichts zu hören ist. Keith und seinesgleichen haben einige von uns zu einer Art Schulhofaufsicht gemacht. Zwei Jahre zuvor veröffentlichte der *New York Observer* eine von Ron Rosenbaum

verfasste Kolumne mit dem Titel: »Mick Jagger: unser am meisten unterschätzter Songwriter«. Rosenbaum ist der Ansicht, dass Jagers Jetset-Lifestyle und seine manisch exhibitionistische Rolle, die er auf der Bühne spielt, viel zu sehr den Blick darauf verstellen, welche umwerfenden, ergreifenden Balladen er geschrieben hat. Man braucht nur an »Angie«, »Time Waits for No One« und das etwas scheppernde, wunderbar traurige »Blue Turns to Grey« zu denken. Rosenbaum führt die »sparsame, Beckett-hafte Sprache in ›No Expectations‹ an« und fühlt sich bei der Art der Charakterzeichnung in »Till the Next Goodbye« an Graham Greene erinnert. 2001, als Rosenbaums Kolumne erschien, kam Micks viertes Soloalbum, *Goddess in the Doorway*, heraus und ging in der ersten Woche in Großbritannien nur rund neunhundertmal über die Ladentheke. Und das trotz einer enormen PR-Kampagne, zu der auch eine

einstündige, zur Primetime ausgestrahlte BBC-Doku mit dem Titel *Being Mick* und eine Reihe Interviews gehörten, die der Musikpresse ansonsten nur äußerst selten gewährt werden. Diese Maßnahmen trugen ebenso wenig dazu bei, dem Album einen kommerziellen Erfolg zu bescheren, wie die Mitwirkung von Popstars wie Wyclef Jean, Rob Thomas und Lenny Kravitz, Micks wichtigster Stütze bei seinen Solo-Projekten. Es schien sogar eher so, als würde sich das Mick-Jagger-Problem noch weiter verschärfen. Über *Being Mick* schrieb Ron Rosenbaum: »Und einmal mehr zeugte das Image, das er bei den Leute hat, davon, dass sie ihn völlig unterschätzen, dass sie ihn als einen Jetset-Promi abschreiben, anstatt ihn als den ernsthaften Künstler wahrzunehmen, der er immer war und bis heute ist.« Keith Richards konnte der Versuchung, noch einen oben draufzusetzen, nicht widerstehen, indem er sich öffentlich über *Goddess in the*

Doorway lustig machte, das er »Dogshit in the Doorway« nannte.

Kurz nachdem im Herbst 2010 Keiths Autobiografie *Life* auf den Markt gekommen war, veröffentlichte das Webzine *Slate* eine geistreiche Replik, die ein gewisser »Mick« im Gespräch mit einem Journalisten namens »Bill Wyman« formuliert haben soll. Es ist eine Antwort, in der zweifellos verschiedene Brenda-Eigenschaften durchschimmern; sie ist kratzbürstig, witzig, clever, ein bisschen zickig, aber dennoch völlig angemessen: »[Keith] hat ein Buch geschrieben, in dem im Wesentlichen steht, dass ich einen kleinen Schwanz habe. Dass ich ein schlechter Freund bin. Dass man mich nicht wirklich kennen kann. Die Rezensenten, die Keith mögen, fragen nicht, warum das alles da steht. In der Öffentlichkeit haben wir über diese Dinge nur sehr selten gesprochen und sie dann auch nur gestreift. Privat reden wir auch nicht

darüber; und, nein, er ist in den letzten zwanzig Jahren nicht in meiner Garderobe gewesen. Ich dachte, wir hätten beide gelernt, dass es nichts bringt, die Presse an irgendwas teilhaben zu lassen, abgesehen davon, den Journalisten ein paar Zückerchen hinzuwerfen für einen jener euphorischen ›Die Stones sind zurück und rocken in Topform‹-Artikel, die alle unserer Tourneen begleiteten.«

Natürlich war das alles nur erfunden; diesen Schlag hat Mick nie ausgeteilt. Er scheint einfach nicht daran interessiert zu sein, seinen Ruf aufzupolieren oder uns in einer Weise an ihn ranzulassen, die über so artifizielle Promotion-Projekte wie das Cinéma-Vérité-Filmchen *Being Mick* hinausgeht. Er blickt nicht zurück, solange es sich für ihn nicht lohnt. Anders als viele Journalisten, die über ihn geschrieben haben (mich selbst eingeschlossen), braucht Mick keinen besonderen Kontext, um sein

Leben wertzuschätzen oder es zu genießen. Seine Haut ist so dick und zäh wie Keiths Leber. Nick Kent, der die Geschichte der Stones seit den frühen 70ern verfolgt und dabei tiefe Einblicke gewonnen hat, schreibt in *Apathy for the Devil*, seiner Autobiografie aus dem Jahr 2010: »Im schmierigsten Showbusiness-Sinne des Wortes war er immer smart genug zu begreifen, dass Künstler, die sich aktiv um die Zuneigung des Publikums bemühen, oft ausgebrannt und hilfsbedürftig enden wie Judy Garland ... dennoch steht er letztendlich immer als Bösewicht da, wenn irgendjemand die Saga der Rolling Stones erzählt – als Kontrollfreak, kalter Fisch, gerissener, herzloser Geizhals. Es ist ein einziges großes Märchen geworden – die Rolling Stones in den Augen der internationalen Presse – und Jagger spielt darin den bösen Kobold.« Im Spätsommer 2010, als Kent gerade die Werbetrommel für *Apathy for the Devil* rührte,

führte ich ein Telefoninterview mit ihm für die Website von *Vanity Fair*, auf der ich blogge. Ich hatte sein Buch gelesen und befragte ihn gezielt zu diesem Thema. Ich bat ihn, mir die Sache genauer zu erklären, und wieder lief es auf Micks Verhältnis (oder den Mangel an Verhältnis) zu den Leuten hinaus, die ihre Brötchen auf dieselbe Weise verdienen wie Kent und ich.

Marc: Seit wann ist Mick nicht mehr der rebellische Held? Keith ist es immer noch. Dabei bekommt Keith dieselben Gagen wie Mick. Und Keith hat die Band mit seinen Drogenproblemen fast kaputt gemacht. Trotzdem gilt er als der einzig Wahre, die Seele der Band. Was steckt dahinter?

Nick: Jeder, der schon einmal ein Jagger-Interview gelesen hat, weiß wie ausweichend er sich ausdrückt. Er ist einfach nicht entgegenkommend.

Marc: Ist ihm das einfach egal?

Nick: Er spielt mit Journalisten gerne Spielchen. Er gibt jetzt seit fünfzig Jahren Interviews. Er ist der ganzen Sache zwangsläufig etwas überdrüssig, sagt sich aber auch: »Ich mache das Ganze, um eine Platte oder eine Tour zu promoten. Ich gebe euch drei oder vier Sätze, meistens aber auch nur einen.« Aber wenn man sich mit Keith Richards hinsetzt, redet er so lange, bis man das Gefühl hat, an ihn als Menschen heranzukommen und ihn ein wenig kennenzulernen. Er hält mit seinen Ansichten nicht hinterm Berg, er fragt sich nicht: »Sollte ich das einem Journalisten wirklich erzählen? Wie wird das rüberkommen? Wird das womöglich negativ aufgefasst werden?« Er legt einfach los. Er schert sich nicht wirklich darum, wie das, was er sagt, bei anderen ankommt. Er nimmt die Konsequenzen in Kauf, ob er nun über Elton John herzieht oder erzählt, wie er die Asche seines Vaters geschnupft hat – was natürlich empörend

und völlig daneben ist. Wie auch immer, Keith spielt mit den Medien wie auf einer Mundharmonika.

Als ich Marianne Faithfull, die in den 60ern Micks berühmte Freundin und Muse war, ebenfalls während eines Interviews für die *Vanity Fair*-Website eine ganz ähnliche Frage stellte, schien sie irgendwie amüsiert über die Bemerkung. »Ich glaube, die Leute wissen, das er ziemlich cool ist.«

Marc: Aber sie haben sich mit der Zeit von ihm abgewendet. Seine Coolness war mal gewaltig, aber heute ist davon nur noch wenig geblieben. Von Keith oder Ihnen hat sich hingegen niemand abgewendet. Anders als Mick sind Sie immer cool gewesen. Warum, glauben Sie, ist das so?

Marianne: Ich weiß nicht. Ich habe einfach eine Menge Glück. Ich glaube, die Leute wissen, dass ich gute Absichten habe. Ich bin

nicht aus niederen Beweggründen dabei. Ich bin nicht dabei, um flachgelegt zu werden. Auch nicht des Geldes wegen. Ich habe andere Gründe.

Marc: Und die junge Generation kann das erkennen? Und respektieren?

Marianne: Sie wissen, dass ich niemand bin, der nimmt. Sie können es fühlen. Sie wissen, dass ich jemand bin, der gibt.

Ich glaube kaum, dass wir, wenn wir an Mick denken, auch an Großzügigkeit denken – wie auch immer geartete. Anders als Marianne Faithfull oder andere ewig coole, alternde Musiker (Leonard Cohen, Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie, Scott Walker, Lee »Scratch« Perry), steht Mick nicht mehr auf der Liste der Idole, die jede neue Generation für sich entdecken möchte und in ihren Reihen willkommen heißt; er gehört nicht mehr zu den Ewigjungen.

Wir, die interessierten Journalisten, die wir wie Candy Slice besessen sind von dem jungen Mick, den wir geliebt haben, der uns gerockt hat, wir wollen eine Stunde. Doch wir kriegen nur zwanzig Minuten. Was sollen wir mit den restlichen vierzig tun? Wir denken über Brenda nach. Jedes Vakuum muss gefüllt werden, also saugen wir uns was aus den Fingern. Mick ist so etwas wie ein unsicherer Peter Pan. Ein Bob Hope oder ein Dick Clark des Rock'n'Roll, jemand, der nicht weiß, wann man es gut sein lässt mit der Karriere und einen ebenso würdevollen wie selbstbestimmten Abgang macht. Ein Geizkragen, besessen von jedem geschäftlichen Detail, mit dem die Rolling Stones AG Geld scheffelt: das Logo mit der herausgestreckten Kali-Zunge auf Kreditkarten, Krawatten, Kaffeebechern und Schlüsselbändern. Wir wünschen uns einen Mick mit einem wärmeren Naturell, weil die Musik der Stones – vor allem auf dieser

perfekten Viererserie von *Beggars Banquet* 1968 über *Let It Bleed* 1969 und *Sticky Fingers* 1971 bis hin zum 72er Doppelalbum *Exile on Main Street* – so erdig und locker, rauchig und wahrhaftig klingt. Sie bringen uns dazu, dass wir uns verschwitzt und sexy fühlen – und dass uns warm ums Herz wird. Wie kann der Kerl, der diese Lieder singt, nur so ein kalter Fisch sein? Wurde er unserer Zuneigung überdrüssig? Unserer Großmütter und Mütter und Tanten, die sich seinetwegen in den frühen 60ern die Seele aus dem Leib schrien und ihm ihre Schlüpfer auf die Bühne warfen? All dieser schmierigen Plattenbosse, der Jerry Aldinis dieser Welt, der Dealer und Schmarotzer, der Verräter der späten 60er, die nicht aufhörten, ihm Honig um den Mund zu schmieren? Hat er da die Schotten dicht gemacht? »Jeder wollte ein Stück abhaben«, erinnert sich Keith in *Life* an eine Zeit Mitte der 60er, als Mick und nicht er selbst oder

der immer stärker abbauende Brian Jones der einzige Blitzableiter der Gruppe war. »Man beginnt nach und nach, jedem gegenüber diese abwehrende Haltung einzunehmen, nicht nur Fremden, auch Freunden. Er war früher viel warmherziger, aber das ist viele, viele Jahre her. Er hat sich selbst in einen Kühlschrank zurückgezogen.« Es gibt tatsächlich Personen, die, vor allem in den 70er- und 80er-Jahren, zum engeren Umfeld der Stones gehörten und diese Distanziertheit bestätigen. »Zwanzig Minuten in sechs Jahren«, mailte mir einer von ihnen auf die Frage, wie viel direkten Kontakt er tatsächlich mit Mick hatte.

Nehmen wir einmal an, Mick Jagger hat sich tatsächlich emotional abgekapselt. Ist nur noch Kopf, ganz ohne Herz. Wann genau kam es dazu? Wann hat Mick den Kontakt zu uns verloren? Wann hörte er auf, einer von uns zu sein? War es in Altamont? Wenn man sich *Gimme Shelter* anschaut,

den Dokumentarfilm von Albert und David Maysles und Charlotte Zwerin über die 69er US-Tour der Stones, erlebt man tatsächlich einen Augenblick, in dem man zu sehen können glaubt, wie Mick Jagers rebellische Seele seinen Körper für immer verlässt. Einen Moment lang ist er noch offen, im nächsten verschlossen und ernst. Mick sieht sich zusammen mit Albert und David Maysles in einem Schnittraum Filmaufnahmen vom Altamont Free Concert an. Er ist damals gerade siebenundzwanzig, ein Alter, in dem eine Reihe großer Rockstars den Löffel abgaben. Er wirkt verstört. Seine Fingernägel sind dreckig. Ein Jahr zuvor hatte er fast noch an die Revolution geglaubt (auch dazu später mehr). Die Bilder von den Gewaltausbrüchen, zu denen es während des Konzerts kam, laufen noch einmal vor ihm ab; dann zeigt der Monitor, auf den Mick starrt, nur noch Weiß. Er steht auf, stammelt ein knappes, kaum hörbares »Danke«, und der

Teil von ihm, nach dem wir uns noch heute sehnen, hat sich möglicherweise für immer verabschiedet. An die Stelle dieses Teils von ihm trat ein Privatleben, das aggressiv verteidigt wurde, und das schlechteste öffentliche Image in der Geschichte des Rock'n'Roll, an diese Stelle trat Brenda.

Oder war es doch nicht so? Der einzige Grund, aus dem wir über den besagten Augenblick hier überhaupt sprechen können, ist, weil Mick Jagger es erlaubt hat. Zusammen mit Keith hat er das gesamte Filmmaterial, das für *Gimme Shelter* verwendet wurde, freigegeben – Material, das ihn in Altamont auf der Bühne an dem Punkt zeigt, an dem er so ohnmächtig, verschreckt und desillusioniert war wie wohl noch nie zuvor in seinem Leben. Er hätte auch einfach all das verbrennen können. »Von einem Moment auf den anderen habe ich meinen Respekt vor Jagger verloren«, sagte mir der Musiker, Autor und Aktivist Mick Farren

während eines Telefonats. Bevor wir überhaupt offiziell mit dem Interview begonnen hatten, hatte Farren mich vorgewarnt, dass er Mick Jagger für »den Fredo Corleone« der Stones hielt. In *Der Pate* wollte Fredo gerne der große Boss sein, aber er war so korrumpierbar, das er letztendlich tragischerweise etwas tat, wodurch er die ganze »Familie« verriet. Farren glaubt, dass man in *Gimme Shelter* alles Entscheidende sehen kann. »Angesichts einer echten satanischen Macht verwandelte sich Mick im Grunde genommen in eine aufgeschreckte alte Tunte. ›Oh, Leute, warum kämpfen wir? Oh, Brüder und Schwestern.« Das war ein Moment, in dem man seine Autorität behaupten muss. In einem gewissen Maße hat Keith das getan. ›Hey, ihr Arschlöcher, wenn das nicht aufhört, machen wir uns vom Acker.« Ganz der routinierte alte Rocker. Verdammt nochmal. Genau so etwas habe ich von Jagger erwartet, und genau das

habe ich nicht bekommen. Es war wie eine Szene aus *Des Kaisers neue Kleider*.«

Trotzdem gilt es zu bedenken: Wir würden von diesem Moment, auf dem unsere Meinungsbildung basiert, überhaupt nichts wissen, wenn Mick, das »Gehirn« der Stones, es nicht gewollt hätte.

Vielleicht findet sich dieser Punkt, von dem viele glauben, dass Mick Jagger an ihm aufhörte, einer von uns zu sein, selbstlos und warmherzig zu sein, in seinen sorglosesten und schnörkellosesten Darbietungen. Wenn ein Rock'n'Roll-Star seine coole Pose aufgibt, dann bleibt ihm manchmal nichts mehr. Wenn wir uns mit Mick Jagger beschäftigen, beschäftigen wir uns mit einer riesigen Grauzone: Er ist eine komplexe, schwierige, verstörende Person, die nur allzu oft schwarz-weiß gezeichnet wird. »Als wir den Film fertiggestellt und ihm vorgeführt hatten, konnte er sich zuerst nicht dazu

durchringen, ihn freizugeben«, erzählte mir Albert Maysles, einer der Regisseure. »Das dauerte noch einmal sechs Monate. Glücklicherweise verlangten weder er noch die anderen Stones irgendwelche Veränderungen. Daher blieb der Film voll und ganz so, wie wir ihn haben wollten. Sie baten uns, die Gewaltszenen nie aus dem Kontext des Films herauszureißen, wobei wir auch diesbezüglich völlig einer Meinung waren.«

Ohne *Gimme Shelter* wäre Meredith Hunter möglicherweise inzwischen weitgehend vergessen. Seine sterblichen Überreste ruhen in einem nicht gekennzeichneten Grab auf einem Friedhof in Vallejo, Kalifornien. Es gibt eine traurige, kurze Dokumentation von Sam Green aus dem Jahr 2006 mit dem schlichten Titel *Lot 63, Grave C*, die sich mit Hunters Tod und seiner sehr abgeschiedenen, letzten Ruhestätte beschäftigt.

»Für mich war das ein wichtiges Zeichen dafür, wie mitfühlend und rücksichtsvoll Mick auf das Geschehne reagiert hat«, sagte Maysles.

»Die Leute haben förmlich danach verlangt«, sagte Keith später einmal über Altamont. »Sie hatten diese Opferminen.« Aber auch Micks Gesicht ist das Gesicht eines Opfers, wie es für immer eingefroren in die Kamera starrt, nachdem er sich vom Schnittpult erhoben hat. Keith mit seiner simplen Schwarz-Weiß-Sicht auf die Dinge ist – und das ist entscheidend – nie das Opfer. Er investierte Millionen in pharmazeutisches Heroin, in Anwälte und Berater, die einen undurchdringlichen Schutzwall um ihn herum errichteten, während er sich an einen Rest Herzenswärme klammert, die manchmal von einem aufrichtigen, jungenhaften Lächeln befeuert wird. Das ist, so sehr wie alles andere, der Grund, warum junge Leute heute noch so sein wollen wie er. Es

erscheint uns einfacher, sauberer, spaßiger und nicht zuletzt sicherer zu sein – obschon wir nicht über die Millionen verfügen, die man braucht, um das auch garantieren zu können. Während ich noch an diesem Buch schrieb, machte in meinem Umfeld eine Frage die Runde, so etwas wie ein Rorschachtest für Kneipengänger, ein Gesellschaftsspiel für meine snobistischen Rockkumpels und Bekannten. Es ist eine einfache Frage, aber die Antwort verrät alles (glaube ich; andere mögen sagen: überhaupt nichts) darüber, wo man selbst im Leben steht.

Diese Frage lautet: »Wer würdest du lieber sein, Mick oder Keith?«

Kaum jemand wird sich für Mick entscheiden. (Wann sah man ihn das letzte Mal lächeln?) Wenn Popsternchen Ke\$ha 2009 in ihrem Hit »TiK ToK« davon singt, Typen von der Bordsteinkante zu schubsen,

»solange sie nicht wie Mick Jagger aussehen«, gehen wir davon aus, dass sie den jungen Mick meint (wohingegen sie sich bei dem »P. Diddy«, den sie zu Beginn des Songs erwähnt, auf den gegenwärtigen bezieht). Wenn Ghostface Killah allerdings gar nicht erst auf den Reim gestoßen wäre und Kanye West ihn in seinem Hit-Duett mit Jay-Z und T. I. »Swagga Like Us« 2008 nicht bekannt gemacht hätte, wäre er bei Ke\$ha wohl kaum aufgetaucht. Jenseits der britischen Boulevardzeitungen und der Seite sechs der *New York Post* (wo man sich immer wieder wundert, wie jugendlich er noch das Tanzbein auf irgendeiner Fashion Event Party schwingt) wird Micks Name in den USA nämlich überhaupt nicht erwähnt. Vergessen ist die Tatsache, dass Mick bereits einen diamantenbesetzten Zahn hatte, lange bevor der Begriff Bling-Bling überhaupt in aller Munde war. Zugegeben, vor einigen Jahren hätte auch ich spontan noch »Keith«

sein wollen, aber wenn man sich einmal mit den tatsächlichen Sachverhalten und den Geschichten hinter den öffentlichen Images beschäftigt hat, entscheidet man sich ohne zu zögern für Mick. Mick Jagger ist derjenige, der man gerne wäre, wenn man erwachsen ist. »In welchem Maße ich die Rolle spielte, die man mir zugeschrieben hatte, kann ich heute nicht mehr sagen«, gibt Keith in seiner Biografie unumwunden zu. »Ich meine solche Sachen wie den Totenkopfring, den kaputten Zahn, das Kajal. Halb und halb vielleicht? Die öffentliche Person, das Bild, das jeder von einem hat, ist wie eine Sträflingskette mit Bleikugel.«

Das hier ist kein Anti-Keith-Buch. In den Briefen, die ich geschrieben, und den Anfragen, die ich zu einigen Themen gestellt habe, habe ich das auch immer betont. Ich für meinen Teil liebe den Mythos Keith noch immer. Ich habe den größten Respekt für die Unbeugsamkeit und den Stolz, mit denen er

dieses verbrauchte Dandy-Antlitz seiner Endzwanziger trägt, ich bin sogar der Meinung, Keith trägt es mit einer bemerkenswerten, sagenhaften Würde. Ich bin fasziniert von Keiths deformierten Fingern, den geschwollenen Gelenken, den verhornten Fingerspitzen und dem bereits erwähnten Totenkopfring, von den ewig qualmenden Zigaretten und den Unmengen an Wodka-Orange, die er konsumiert und mit denen er dem Tod förmlich ins Gesicht lacht. Ich verehere ihn dafür, dass er Fans wie Johnny Thunders, die es ihm gleichtun wollten, überlebt hat und dass er sich über jede neue, morbide Prominenten-Todesliste mit der Überschrift »Das sind die Nächsten« amüsieren kann, auf denen er an erster Stelle steht. Jedes weitere Jahr, das Keith durchhält, jeder verstorbene Fan, den er überlebt, jede astronomische Gage, die er einsackt, ist wie ein Tusch für den gewöhnlichen Sterblichen.

Mick Jagger ist dieser gewöhnliche Sterbliche – trotz all seines Jetset-Gehabes: verwundbar, auf der Suche, skeptisch, etwas so Monolithischem wie dem Rock'n'Roll niemals ganz und gar verpflichtet. Die Rolling Stones sind eine Verpflichtung für Keith und eine Verpflichtung für uns. Was Mick betrifft, so unterstützen sie seine philosophische Sinnsuche ebenso wie sie sie manchmal verhindern. »Ian Stewart sagte einmal zu mir: ›Falls Mick irgendwann einmal seine wahre Identität finden sollte, ist das das Ende der Rolling Stones‹«, erzählte Keith Altham. Er sprach hier vom Mitbegründer, Pianisten und dem eigentlichen Gewissen der Band, dem Schotten »Stu«, den der einstige Stones-Manager Andrew Loog Oldham zum Roadie degradierte und der der zweite Rolling Stone war, der von uns ging (1985 im Alter von siebenundvierzig Jahren). »Dieses ganze Rolling-Stones-Ding ist für ihn in gewisser Weise

eine Suche nach sich selbst«, so Altham. Solange Mick noch mitmacht, ist er noch auf der Suche, und wenn er immer noch überlegt, wer er ist, dann sollte es für uns selbstverständlich sein, der Versuchung zu widerstehen, mit so einfachen Antworten wie »Brenda« aufzuwarten. Es gibt ein berühmtes Foto, das Mitte der 70er-Jahre geschossen wurde, darauf ist Mick Jagger zu sehen, wie er vor einem T-Shirt mit der Aufschrift »Who the Fuck Is Mick Jagger?« steht. Sein Gesichtsausdruck ist unergründlich. Falls die Stones während der Lektüre dieses Buchs tatsächlich wieder auf Tour sein sollten (eine Überraschung zum fünfzigsten Bühnenjubiläum ist ja angeblich geplant), dann geistert die Antwort da draußen immer noch irgendwo rum und wird wahrscheinlich niemals wirklich entdeckt werden. Ich hoffe, dieses Buch kann wenigstens ein paar neue Denkanstöße bieten.

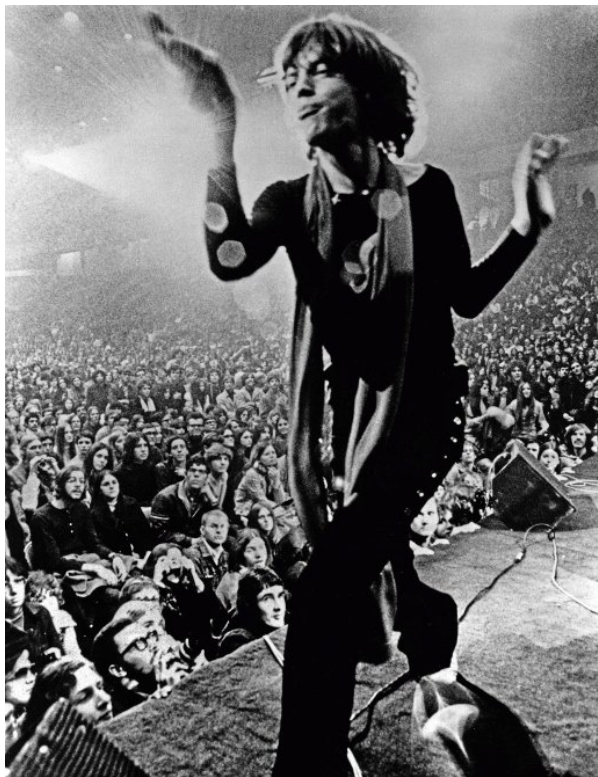
Marc Spitz

New York, im Mai 2011



© Ken Regan /Camera 5

»Gimme Mick!«: Gilda Radner mit dem von ihr parodierten Rockstar, 1978.



ICH SINGE GERN

KAPITEL 1

Phil Spector, der charakterlich schwierige und dennoch geniale Produzent und Wegbereiter der modernen Musikindustrie, sagte einmal: »Ich glaube, die englischen Kids haben Soul. Man sagt ja, die Wurzel des Souls sei das Leid. Für die Schwarzen war das die Sklaverei. Und den Arsch voll bombardiert zu kriegen, ist eine weitere Möglichkeit, sich auf ehrliche Weise ein bisschen Soul zu verdienen.« Wenn das stimmt, dann brachte Dartford, wo Mick und Keith in den späten 50er-Jahren des 20. Jahrhunderts heranwuchsen, die souligsten aller englischen Kids hervor. Die etwa zwanzig Minuten Bahnfahrt von London entfernt liegende Stadt litt während des Zweiten Weltkriegs stark unter den deutschen Fliegerbomben. Als Michael Philip Jagger am 26. Juli 1943 das Licht der Welt erblickte, ließen die verheerenden Luftangriffe allmählich nach und das Blatt wendete

sich zugunsten der Alliierten. So war am Tag vor Micks Geburt der italienische Hitler-Verbündete Benito Mussolini abgesetzt und die von ihm gegründete National-Faschistische Partei aufgelöst worden. Wer nach einem prägnanten, frühen Bild für das Verhältnis zwischen Mick und Keith sucht, mag wohl die Tatsache bedeutungsvoll finden, dass Micks Elternhaus bei den Luftangriffen verschont blieb, während das Haus von Bert und Doris Richard im Sommer 1944 fast vollständig dem Erdboden gleichgemacht wurde – ihr einziges Kind Keith war damals noch keine zwei Jahre alt. Die meisten Einwohner Dartfords, die ausgebombt worden waren, lebten damals in provisorischen Behelfsunterkünften. Auch Familie Richard (das »s« am Ende des Namens fügten Keith und Stones-Manager Andrew Loog Oldham erst Jahre später hinzu) fand in einer eilig inmitten der Trümmer errichteten Notunterkunft eine neue Bleibe.

»Wir waren alle Vertriebene«, sagte Keith über seine Kindheit. »Und während man die Stadt wieder aufbaute, gründeten sich an jeder Ecke Gangs.« Durch die Unsicherheit und Unbeständigkeit, mit denen er aufwuchs, wurde Keith früh abgehärtet, und im Grunde ist es diese Toughness, die sein Image als knallharter Kerl bis heute bestimmt. Im Gegensatz dazu wuchs Mick (der damals noch »Mike« genannt wurde) in einer Gegend auf, die Keith – womöglich nicht ohne eine Spur Neid – als »Posh Town« bezeichnete. Beide jedoch wurden geprägt von ihrer Heimatstadt, die sich in schweren Zeiten durch Unerschütterlichkeit auszeichnete.

Sowohl Mick als auch Keith stammen aus britischen Mittelklasse-Familien, in denen beide Elternteile hart arbeiteten. Allerdings gibt es auch innerhalb der britischen Mittelschicht feine Unterschiede. Diejenigen, die »posh« waren, wie Mick, zählten zum

oberen Mittelstand. Statt in einem Reihenhaushaus wohnten sie in einer Doppelhaushälfte, zu der oft auch ein kleiner Garten gehörte; man hob sich ein wenig von der Masse ab, war ein bisschen etwas Besonderes. Für echte Londoner waren sie trotzdem nicht mehr als Provinzler (ein Vorurteil, dass, wie einige meinen, bei Mick zur Überkompensation führte). Dartford wurde durch eine Bahntrasse geteilt. Keith lebte schon damals sozusagen im Jenseits, in einem Gebiet in der Nähe eines dunklen Waldstücks, das von Fabriken, Industriebauten und Krankenhäusern im neogotischen Stil geprägt wurde. Mick wohnte auf der etwas ansehnlicheren Seite. Doch ebenso wie Keith wurde er zur richtigen Zeit am falschen Ort geboren. Es war der Rock'n'Roll, der ihren Blick bald über die Stadtgrenzen hinaus lenken sollte.

In Anbetracht dieser Umstände würde man von beiden wohl nur Keith als geborenen Rock'n'Roller bezeichnen. Sein Vater

Bert, ein Kriegsveteran, hatte zu seinem Sohn ein sehr distanziertes Verhältnis. »Es war unmöglich, ihm nahezukommen«, sagte Keith über ihn. »Er wusste nicht, wie er sich öffnen sollte.« Mick hatte zu seinem Vater hingegen eine sehr enge Beziehung. Basil Jagger, der von allen nur Joe genannt wurde, war schon als Kind ein Sport-Ass gewesen und hatte sich später als Sportlehrer und Fitnessexperte einen Namen gemacht. Vater und Sohn sahen einander sehr ähnlich: Beide waren schlank, verfügten aber zugleich über eine extrem starke Muskulatur, sie hatten abstehende Ohren, verständnisvolle braune Augen und die berühmten, ausgeprägt fleischigen, ungewöhnlich roten Lippen. Joe erkannte viel von sich selbst in Mick, und dementsprechend erzog er seinen Sohn streng, aber immer fürsorglich. Er legte viel Wert auf sportliche Betätigung und die Förderung der geistigen Fähigkeiten des aufgeweckten Jungen. Um

die kreative Seite kümmerte sich Micks Mutter. Die aus Australien stammende Eva Jagger wollte mit einer perfekten englischen Familie glänzen und war deshalb auf die Wahrung traditioneller Gepflogenheiten bedacht. Ihr besonderes Interesse galt der Hausmusik. »Vor anderen etwas aufzuführen ist etwas, das manche Kinder einfach können und andere nicht«, sagte Mick Jagger 1995 in einem *Rolling Stone*-Interview. »In jener post-edwardianischen Zeit, vor der Einführung des Fernsehens, war bei Familientreffen jeder mal dran. Du sagtest ein Gedicht auf und irgendein Onkel spielte Klavier und sang dazu. So hatte jeder was zu tun. Ich war einfach eines der Kinder [die Spaß daran hatten].« Seine musikalische Begabung erfreute besonders seine Mutter, hingegen erfüllten sein sportliches Talent und seine Disziplin den Vater mit Stolz. Zur Zeit von Micks Geburt arbeitete Joe als Sportlehrer am städtischen

Strawberry-Hill-College. Und nebenher knüpfte er, ehrgeizig wie er war, Kontakte zu verschiedenen nationalen Behörden, darunter auch das British Sports Council. Zuhause arbeitete er Trainingskonzepte und Fitnessprogramme aus und stellte für Mick und seinen jüngeren Bruder Christopher ein Trainingsprogramm zusammen, das aus Gymnastik- und Kraftübungen bestand. Ziel dieses Trainings war, den Charakter der Kinder zu formen und ihre Entschlusskraft zu fördern – eine sehr offensive Gesundheitsstrategie.

Während Mick prinzipiell alles hätte werden können, sich jedoch früh für eine Karriere als Rocker entschied, hatte Keith, der nur wenig zu verlieren hatte, kaum eine andere Wahl gehabt. Als Teenager bezog er regelmäßig Prügel von den Halbstarken, die in den immer noch von Trümmern gesäumten Straßen auf seiner Seite der Bahngleise herumlungerten. Zu jung, um ebenfalls einer

der lauten, dandyhaften Teddy Boys zu werden – jener halbseidenen britischen Jugendkultur, die angesagt war, bevor Elvis' Stern aufging –, rebellierte Keith im Stillen in Cowboy-Hemd und engen Jeans, während er den amerikanischen Rock'n'Roll in sich aufzog, den Radio Luxemburg durch den Äther schickte. Auch Mick lauschte der Musik dieses Senders, er liebte den Sound von Little Richard, Jerry Lee Lewis, den Everly Brothers und Buddy Holly and the Crickets.

Mick und Keith kannten sich von der Wentworth Primary School, allerdings waren sie in diesen frühen Kinderjahren, anders als manchmal vermutet wird, keine engen Freunde. Das jeweilige gesellschaftliche Umfeld, in dem beide aufwuchsen, war letztlich doch recht unterschiedlich, und so trennten sich ihre Wege auch bald wieder. Mick wechselte auf die Dartford Grammar School for Boys, während Keith auf das Dartford

Tech ging, wo die Schüler gezielt auf ihr späteres Erwerbsleben vorbereitet wurden. Mick glänzte mit guten Noten in Grammatik, englischer Literatur, Französisch und Latein. Als geborener Anführer wurde er sogar zum Aufsichtsschüler ernannt, der für die Beaufsichtigung seiner Klassenkameraden zuständig war. Micks Erfahrungen in der Schulzeit waren offenbar positiv genug, um ihn Jahrzehnte später im bereits gesetzten Alter nicht nur zu seiner ehemaligen Schule zurückkehren zu lassen, sondern auch den Bau des heute Mick Jagger Centre genannten Musik- und Kunstzentrums auf dem Schulgelände zu unterstützen.

Alles deutete darauf hin, dass Mick ein voll finanziertes Stipendium erhalten und geradewegs eine Laufbahn einschlagen würde, die Ansehen und Wohlstand versprach. Doch im März 1958 kauften sich der damals noch keine fünfzehn Jahre alte Mick und sein Schulfreund Dick Taylor Tickets für

ein Konzert von Buddy Holly and the Crickets in Manchester. »Wir fuhren schon ziemlich früh auf Buddy Holly ab«, erinnert sich Taylor. »Und dann fingen wir an, selbst Musik zu machen.« In den späten 50ern orientierten sich britische Teenager an amerikanischen Rock'n'Roll-Stars wie Elvis, Fats Domino und Little Richard. Doch diese Musiker inspirierten sie in der Regel nicht dazu, ein Instrument zu spielen. Diese Anregung kam eher von den heimischen Skifflebands mit ihrem Ur-Punk-Stil. Es war diese unbekümmerte Art des Musikmachens, die den Jugendlichen den etwas waghalsig anmutenden Sprung vom Fan zum Musiker gar nicht mehr so waghalsig erscheinen ließ. »Musik selbst zu machen war damals das Ding. ›Wenn du nicht Gitarre spielen kannst, spiel Waschbrett!‹«, erinnert sich Taylor. »Du hast drei Akkorde gelernt und das wars. Wir wollten es einfach machen – ob wir wirklich die musikalischen

Fähigkeiten dazu besaßen, war zweitrangig. Und so spielten wir schon bald auf Gitarren und Plastikukulelen.« Weitaus zugänglicher als die neue Geisteshaltung, die mit dem Rock'n'Roll einherging, war dem sehr disziplinierten Mick zunächst die technische Seite der Musik. Gegen Ende der 50er-Jahre hatte sich der Junge zum Leidwesen seines Vaters jedoch in einen altklugen Jungphilosophen verwandelt, der nichts anderes als Rock'n'Roll und Mädchen im Kopf hatte und der – schlimmer noch – Uniformen und Gehorsam zunehmend in Frage stellte. Zur gleichen Zeit vollzog sich auch in London ein Wandel. Die Mods waren auf dem Vormarsch; zum ersten Mal gab es Teenager, die über eine große Kaufkraft verfügten, und die investierten ihr Geld in die allerneuesten Anzüge und Kleider, in Motorroller und haufenweise Schallplatten. Die Wehrpflicht wurde abgeschafft, die Anti-Baby-Pille eingeführt und anstelle der Entbehrungen

der Kriegs- und Nachkriegsjahre brach sich ein brennendes Verlangen nach mehr Bahn: mehr Erfahrung, mehr Leben, lautere, verrücktere Sounds. Es war unverkennbar, dass sich eine völlig neuartige, dynamische Energie überall in England bemerkbar machte. Und während diese die Eltern verunsicherte, inspirierte sie die Kids. »Wir rebellierten nicht in einem luftleeren Raum«, sagt Dick Taylor. »Und es war nicht persönlich gemeint. Es war keine Auflehnung gegen irgendjemand speziellen. Es war ein ganz allgemeines Aufbegehren gegen die reichlich angestaubten Ansichten der damaligen britischen Gesellschaft.« Vor fünfzig Jahren wurde Rock'n'Roll, der heute ganz selbstverständlich dazugehört, noch als etwas ungeheuer Barbarisches angesehen, als eine Art Keim, der irgendwie ins Leitungswasser geraten war und den man durch sofortige, unablässige Filtrierung wieder loswerden musste. »Meine Eltern missbilligten das

Ganze total«, sagte Jagger einmal. »Man muss bedenken, dass das was für absolute Proleten war. Rock'n'Roll-Sänger zeichneten sich nicht dadurch aus, dass sie gebildet waren.«



© White & Reed/Rex USA

Schon als Jugendlicher beliebt: Mick (hinten, ganz rechts), der geborene Athlet, während seiner Zeit an der Dartford Grammar School for Boys, 1960.

Es dauerte nicht lange und der Rock'n'Roll – als Sound und revolutionäre Haltung gleichermaßen – hatte mehr Einfluss auf den pubertierenden Mick, als es

sich sein Vater mit seinem altmodischen Drill jemals hätte vorstellen können. Es existiert sogar Filmmaterial, das dies belegt: Für eine Folge der BBC-Sendung *Seeing Sport* vom Herbst 1957 erklomm der damals gerade vierzehnjährige Mick zusammen mit zwei anderen Jungen und seinem Vater Joe pflichtbewusst einen Sandsteinfelsen in Turnbridge Wells, um die Zuschauer über das richtige Schuhwerk für ein derartiges Unternehmen aufzuklären. »Michael hier trägt ein Paar gewöhnliche Turnschuhe«, erklärt Joe, nimmt den Fuß seines Sohnes und hält ihn in die Kamera. Das anwesende Publikum lacht, während Joe, der Moderator, seinen Jungen zu einer Art Schuhmodel macht. Mick, dessen Gesicht noch die letzten Spuren von Babyspeck aufweist, grinst und funkelt seinen Vater amüsiert, aber auch eine Spur verächtlich an – ein Gesichtsausdruck der etwa ein halbes Jahrzehnt später zum symbolischen Ausdruck der

selbstbewussten Jugend wird. In diesem fortgeschrittenen Stadium der Pubertät, in dem die meisten Jungen nichts als Sex im Kopf haben, war für Mick immer noch sein Vater mit seinen klaren Prinzipien das Vorbild. »Ich hatte nie eine wilde Jugend«, erinnerte er sich 1973 im *NME*. Diese Phase sollte er Anfang der 60er jedoch rasch nachholen.

Joe Jagger gab seinen Erstgeborenen allerdings nicht so einfach auf und zauberte eine, wie er glaubte, Geheimwaffe aus dem Hut, ein weiterer US-Import mit einer ebensolchen Faszinationskraft wie Gitarre, Bass und Schlagzeug: Basketball. Obwohl diese Sportart in Großbritannien kaum bekannt war, hatte Joe gegen Ende der 50er-Jahre ein Basketballteam an der Dartford Grammar School zusammengestellt, das er betreute. Er machte Mick zum Mannschaftskapitän und stattete die Spieler mit richtigen Basketballstiefeln aus, die er aus den

USA bezog. Um diese Zeit herum kam Mick zum ersten Mal mit dem Blues in Berührung. Rein zufällig führte ihn sein Weg vom Rock'n'Roll zurück zu dessen Wurzeln. »Ich jobbte auf einem amerikanischen Militärstützpunkt in der Nähe von Dartford. Dort gab ich anderen Kindern Sportunterricht, weil ich ganz gut darin war«, sagte Mick. »Es gab da einen Schwarzen namens Jose, der dort als Koch arbeitete. Jose spielte mir R'n'B-Platten vor, und das war das erste Mal, das ich schwarze Musik hörte.«

Es ist nicht schwer nachzuvollziehen, was den jungen Mick Jagger am Blues faszinierte. Im eher beschaulichen Dartford übten Songs über Glückspiel, leichte Mädchen und die schicksalhafte Ahnung, dass einem auf dieser Welt kein langes Leben beschert ist, eine ähnliche Anziehungskraft aus wie Western oder Gangsterfilme mit ihren blutrünstigen Handlungen, die man

sich immer wieder ansieht, weil man sich darin verlieren kann. Auch der Blues erzählt im Wesentlichen Geschichten und versetzt einen in eine andere Welt. Seine Magie schlägt denjenigen in Bann, der ihn hört, ebenso, wie er den schwarzen Feldarbeiter, der ihn singt, von seiner harten, unbarmherzigen Fron ablenkt. Ganz gleich ob es der archaische, akustische Delta Blues oder die fortschrittlichere elektrische Spielart aus Chicago war, der Blues vertrieb Eintönigkeit und Schmerz, war sexy und oft heiter und wirkte immer hypnotisierend; der Beat ließ sich auf einer Bratpfanne reproduzieren oder auf dem Rücken eines Schulbuchs. »Es war der Sound, der uns fesselte«, sagt Dick Taylor. »Wenn du Howlin' Wolf oder Chuck Berry zum ersten Mal hörst – dieser Sound ist einfach unglaublich. Und Mick hatte es die Sprache angetan. Chuck Berry war ein sagenhafter Poet. Seine Sprache war extrem ausdrucksstark. Mick versenkte sich richtig

in die Songtexte. Er hörte ganz genau zu und schrieb alles mit. Wir verbrachten eine Menge Zeit damit, Platten zu hören und die Texte richtig zu verstehen.« R'n'B war so etwas wie eine neue, schnelle und gewitzte Sprache, eine innovative Kommunikationsform. Für eine Handvoll weißer britischer Kids, die zu Beginn der 60er in ihren Familien vor allem zu parieren hatten und in der Schule noch Prügel riskierten, wenn sie ohne Aufforderung den Mund aufmachten, war es zu guter Letzt eine ureigene Ausdrucksform (was ziemlich paradox klingen mag, wenn man den afrikanischen Ursprung des R'n'B bedenkt). »Es ist eine Sprache, die die ganze Bandbreite der Gefühle zum Ausdruck bringen kann, von Trauer über blinden Hass bis hin zur hemmungslosen Lust«, so der mittlerweile verstorbene Autor und Musikkritiker Robert Palmer in seiner hervorragenden Untersuchung *Deep Blues*. »Der genuschelte und reibeisenraue Gesang,

die Verzerrungen, die bewussten Schwankungen in Rhythmus und Tempo – bei all diesen Blues-Techniken geht es darum, Emotionen zu wecken und zu entfesseln. Je rauer die Stimme und je verzerrter der Klang, desto tiefer das Gefühl. Das geht zurück auf die afrikanischen Wurzeln dieser Musik, denn in Afrika hat die gesprochene Sprache ein sehr breites Klangspektrum: je tiefer die Tonlage, desto mehr Gefühl vermittelt das gesprochene Wort.«



© Popperfoto/Getty Images

In denselben Regalen, in denen sie die amerikanischen Rock'n'Roll-Importe fanden, entdeckten Mick und Dick Taylor Bluesplatten von Labeln wie Chess und Speciality. Weil die Cover sie faszinierten, kauften sie zum Beispiel auch Platten von Jimmy Reed oder Howlin' Wolf sowie die neueste Scheibe von Chuck Berry, von dem Mick begeistert war, seit er Bert Sterns Dokumentation *Jazz on a Summer's Day* gesehen hatte. Berry singt darin »Sweet Little Sixteen« und ist entweder im Profil zu sehen, sodass sein Gesicht dem eines Präsidenten auf einer Münze ähnelt, oder aus der Froschperspektive, wodurch er wie ein Riese wirkt – der er in gewisser Weise ja auch war. »Man konnte Platten auch direkt bei Chess Records in Chicago bestellen«, sagte Jagger. »In irgendeiner Zeitschrift hatte ich die Bestelladresse entdeckt. Und wenn ich genügend Geld hatte, orderte ich da ein paar Platten. Das war damals vergleichsweise

teuer, denn in Amerika kosteten Platten einfach mehr als in England, und die Portokosten für den Überseeversand waren auch nicht ohne.«

»Mick Jagger schickte Postanweisungen. Ich arbeitete damals in der Versandabteilung«, sagt Marshall Chess, der Sohn des Label-Mitbegründers Leonard Chess. »Ich erinnere mich, wie ich all diese Zollformulare ausgefüllt und kistenweise Platten nach England geschickt habe. Diese erste Generation der Bluesfans war richtig heiß auf die Chess-Alben.« Marshall Chess lernte Mick Jagger persönlich kennen, als die Rolling Stones 1964 während ihrer ersten US-Tour nach Chicago kamen. Und als Chess Anfang der 70er verkauft wurde, kam er offiziell zur Stones-Familie, indem er half das neue Label Rolling Stones Records aufzubauen. Damals jedoch war er noch ein Jugendlicher, der seinem Vater in den Sommerferien in der Firma zur Hand ging. Und Mick war

lediglich eines von ein paar hundert eigenbrötlerischen englischen Kids, die auf Chicago Blues standen. »Es war schon was Besonderes. Es trafen nicht jeden Tag Bestellungen aus England ein«, erinnert sich Chess.

Es dauerte oft Wochen, bis die Platten beim Besteller ankamen, was die Spannung und Vorfreude unermesslich steigerte, etwas, das die heutigen Highspeed-Downloader kaum noch nachvollziehen können. »Man wusste nicht einmal, ob einem die Platte gefallen würde, wenn sie dann endlich eintraf«, erinnerte sich Mick. Falls nicht, konnte man sie immer noch weiterverkaufen. »Wir schlossen ein Tonbandgerät an den Plattenspieler und nahmen die LPs auf Band auf, sodass wir tauschen konnten«, erklärte Taylor. »Wir waren echte Fans. Völlig besessen von der ganzen Sache.« Mick war auch immer noch ein Plattenfreak, nachdem er bereits seine ersten Singles und Alben

aufgenommen hatte. »Ich weiß noch, wie ich ihn in seinem Haus am Cheyne Walk besuchte«, sagt Chess. »In seinem Wohnzimmer stand ein langer Tisch, und ganz am Ende war ein Drehteller, auf dem sich die Platten stapelten. Es war ein bisschen Zydeco dabei und natürlich Blues. Eine Menge richtig cooles Zeug lag auf dem Tisch. Es gibt nur wenige Weiße, die wissen, was Zydeco ist. Er legte diesen Song von Clifton Chenier auf, ›Black Snake Blues‹. Das war eine echte Rarität. Ich kenne außer ihm keinen Weißen, der diese Platte besaß.«

Blues war sexy. Er verursachte Herzrasen. Der Rhythmus nahm einen einfach gefangen. Und die Lyrics steckten voller leicht entschlüsselbarer Doppeldeutigkeiten, was sogar Schüler schon begriffen.

Bei seinen ersten sexuellen Erfahrungen verstieß Mick wahrscheinlich kaum gegen die Regeln der seinerzeit üblichen

Geschlechtertrennung. Die heranwachsenden Knaben betrachteten und erforschten ihre sich verändernden Körper mit einer Mischung aus Faszination und Angst. »Ich glaube, das ist bei allen Jungs so«, sagte Mick einmal. Mit vierzehn war er immer noch linkisch und von Pickeln gezeichnet. Er bestand größtenteils aus Ohren und Lippen, seine Gesichtszüge mussten erst noch jene fremdartige, majestätische Attraktivität entwickeln, die er mit Anfang zwanzig schließlich besitzen sollte. Doch der R'n'B verschaffte ihm eine gewisse Selbstsicherheit und damit auch eine besondere Ausstrahlung, wozu auch sein Talent beitrug, die meist schwarzen Bluessänger so überzeugend imitieren zu können, dass er sich wie ein echter Südstaatler anhörte. »Er konnte einfach verdammt gut nachahmen«, sagt Dick Taylor. »Er kniete sich richtig rein, die ganzen Texte auswendig zu lernen und mit all den verschiedenen Akzenten zu

singen.« Selbst seinen Vater beeindruckte, dass er sich der Musik mit derselben Hingabe widmete wie dem Sport und seinen schulischen Verpflichtungen: »Ich hatte noch nie einen Jugendlichen getroffen, der sich den Dingen derart analytisch nähert«, sagte Joe Jagger. »Wenn er einen dieser Songs sang, klang das absolut originalgetreu.« Auf die jungen Mädchen aus Dartford übte Mick dadurch eine völlig neue Faszination aus. Er übernahm gewissermaßen stellvertretend die Rolle desjenigen, der den Sound, die Power und den Sex dieser in England noch weitgehend unbekannten Musik heraufbeschwor. Die Musik der Schwarzen gab ihm die Art Selbstvertrauen, die er im Sport nicht finden konnte. »Das kam bei den Mädels an«, so Taylor. »Wer ein Instrument spielen und singen konnte, hatte bessere Chancen bei ihnen. Damit kam man an die süßen Mädels ran.«

Anfang der 60er entwickelte sich Mick vom willkürlichen Plattenkäufer zum anspruchsvollen Sammler, und immer öfter hatte er eine Liste mit aktuellen Lieblingssongs, die er gut singen konnte. Als Mick, Taylor und ein weiterer Schulfreund namens Bob Beckwith schließlich den waghalsigen Sprung vom Fan zum echten Bluesmusiker unternahmen, stand außer Frage, dass Mick die Rolle des Sängers übernahm. Als er im Gemeindesaal in Dartford mit seiner ersten Band Little Boy Blue and the Blue Boys zum ersten Mal öffentlich auftrat, war es für Mick noch ein weiter Weg bis hin zur Wiege des Blues in Clarksdale, Mississippi. Doch ob er es nun ahnte oder nicht, er stand schon damals mit beiden Beinen fest auf dem heiligen Boden der legendären Crossroad, wo Robert Johnson dem Teufel sein Seele verkauft haben soll, um den Blues richtig spielen zu können.

Nachdem Mick seinen Schulabschluss mit Bravour gemacht hatte, wurde er an der renommierten London School of Economics aufgenommen, die schon etliche hochrangige Politiker und Banker hervorgebracht hatte. Seinen Eltern imponierte er damit sehr. Das lateinische Motto der LSE passte hervorragend zu dem wissbegierigen und alles hinterfragenden Teenager: »rerum cognoscere causus«, was frei übersetzt »den Dingen auf den Grund gehen« bedeutet. Die Ökonomie berührt viele wichtige Grundsatzthemen und setzt sich auch mit der Gesellschaftsordnung und Fragen nach Wohlstand und Armut auseinander. Es geht dabei nicht um reine Mathematik oder eine Anleitung zum schnellen Geldverdienen, wie es diejenigen kolportieren, die Jagger verunglimpfen wollen. Nicht von ungefähr wurde die LSE Ende der 60er-Jahre zu einer Keimzelle der britischen Studentenbewegung. Es gab also im Sommer 1961 kaum

Grund daran zu zweifeln, dass Mick ein erfolgreicher Banker würde. Ernsthafte Karrierepläne mit Little Boy Blue wird er gewiss nicht gehabt haben, auch wenn er großen Spaß daran hatte, Blues zu spielen. »Wir waren eine Schülerband«, erinnert sich Taylor. »So was wie Karriere hatten wir überhaupt nicht im Sinn. Wir dachten einfach: ›Lasst es uns tun.« Wir fragten uns nicht, wie das alles weitergehen oder wohin es führen sollte.« Mick lebte damals noch bei seinen Eltern und fuhr regelmäßig mit dem Zug zum Studieren nach London.

Ironischerweise kam es zu der schicksalhaften Wendung, durch die Mick zum professionellen Musiker werden sollte, auf einer Heimfahrt vom Houghton-Street-Campus im Frühherbst 1961. Er stand gerade auf dem Bahnsteig, wie gewöhnlich mit einigen seiner Lieblingsalben unter dem Arm – darunter auch die beiden Chess-Importe *Rockin' at the Hops* von Chuck Berry und

The Best of Muddy Waters –, als ein etwas raubeinig wirkender Typ, der Cowboystiefel und ein violettes Westernhemd trug, auf ihn zukam. Instinktiv hielt er seine Platten fester umklammert, er witterte Ärger. Doch als der Typ näherkam, entspannte er sich wieder. Mick erkannte seinen alten Schulfreund Keith. Seit der inzwischen Siebzehnjährige vom Dartford Tech geflogen war, ging er auf das Sidcup Art College, das er jedoch auch bald wieder verlassen sollte. Keith war genau so wie Mick vom Rock'n'Roll zum Blues gekommen, und auch er fühlte sich dieser Musik sehr verbunden. Seine akustische Westerngitarre hatte er bereits gegen eine elektrische Hofner getauscht. Während sie zusammen nach Hause fuhren, erzählte Mick Keith, dass er zusammen mit Taylor auftrat. Keith interessierte sich für die Platten und Mick erlaubte ihm, sich seine Heiligtümer genauer anzusehen. Er war wohl stolz, dass ihn sein einst taffer

Freund aus Kindertagen nun als Gleichgesinnten, wenn nicht sogar als den in kulturellen Dingen Beschlageneren betrachtete. »Ich hab noch mehr solcher Alben zu Hause«, sagte Mick. Und Keith meinte, er solle doch mal mit ein paar Scheiben bei ihm vorbeikommen. »Ich lud ihn auf eine Tasse Tee zu mir nach Hause ein«, sagte Keith. »Er spielte mir diese Platten vor und ich fuhr voll darauf ab.« Keith erzählte Mick, dass er Gitarre spielt. »Und was kannst du?«, fragte er aufgeregt. Und Mick, der als Kind von seiner Mutter dazu ermutigt worden war, ohne dass es mehr als ein kleiner Spaß innerhalb der Familie gewesen war, sagte: »Ich singe gern.«



© Keystone Features/Hulton Archive/Getty Images

Mick wagte mit zwei Schulfreunden den Sprung vom Plattensammler und Bluesfan zum Musiker, und es war keine Frage, dass er den Part des Sängers übernahm.

DEN BLUES PREDIGEN

KAPITEL 2

Nach und nach wurden die Dartforder Jungs richtige Londoner. Weil er verlässlich und umsichtig war, durfte Mick hin und wieder das Familienauto benutzen. Dann nahm er Keith, Dick Taylor, Bob Beckwith und die jeweils aktuelle Freundin mit in die City oder zu Blues-Konzerten nach Manchester. Das zufällige Wiedersehen mit Keith war ein ungemein einschneidendes Erlebnis gewesen, und in ihrer Begeisterung für R'n'B beflügelten sie sich gegenseitig. »Es war großartig, noch jemanden kennenzulernen, der diese Leidenschaft teilte«, so Dick Taylor. »Gemeinsam ist man stark.« Doch mit den modisch gekleideten, schicken Jazzern, die die Londoner Clubszene beherrschten, konnten sie nicht mithalten. Sie sahen eben aus wie typische Studenten und wirkten ein bisschen ungepflegt mit ihren pickligen Gesichtern und den ausgewaschenen Sweatshirts. Mick und Keith

inspirierten sich gegenseitig, wodurch sie ein enormes Selbstvertrauen erlangten. Sie rissen einander mit, begeisterten sich für neue Ideen und schließlich war in ihnen die Einsicht greift, dass sie Dartford verlassen mussten.

Alexis Korner hatte wirklich Stil. Der Gitarrist mit den griechisch-österreichischen Wurzeln fiel auf mit seinem Spitzbärtchen, der adretten Garderobe, seiner etwas antiquierten Ausdrucksweise und seinem unermüdlichen Engagement für den Blues. Zusammen mit dem Londoner Musiker Cyril Davies tingelte er durch die Jazzlokale der britischen Hauptstadt, um so viele Menschen wie möglich für die andere bedeutende Musikrichtung aus Amerika zu begeistern. Davies spielte Mundharmonika, bis sein rundliches Gesicht dunkelrot anlief. Weil sie Ende der 50er-Jahre zusammen mit Muddy Waters bei der von ihnen selbst initiierten »Blues Night« im Roundhouse

Pub aufgetreten waren, hatte sich das ungewöhnliche Duo 1961 längst als Vermittler dieser neuen Musik einen Namen gemacht.



© Huton-Deutsch Collection/Corbis

Mick und Keith öffnen ihre allererste Fanpost, 1963.

Der zentrale Treffpunkt für junge Bluesfans war damals der Ealing Club. Little Boy Blue and the Blue Boys hatten ihm bereits auf einem ihrer Ausflüge nach London und

rauf in den Norden einen Besuch abgestattet. Inzwischen waren sie jedes Wochenende dort und schon bald wagten sie davon zu träumen, einmal selbst auf der kleinen Bühne aufzutreten. Jeden Samstag sahen sie dort Korner und Davies mit ihrer Band Blues Incorporated. Mick, der selbst gerne Mundharmonika spielen wollte, konzentrierte sich von seinem Platz im stickigen Zuschauerraum aus oft ausschließlich auf Davies. »Da waren all diese Musikfreaks, die irgendeine Anlaufstelle brauchten, ein ganzer Haufen Anoraks«, erinnerte er sich. »Das Publikum bestand in der Hauptsache aus Typen – die meisten davon waren ziemlich grässlich. Mädchen musstest du mit der Lupe suchen.«

Keiner dieser jungen Briten durfte hoffen, auch nur entfernt an Muddy Waters heranzureichen, dennoch gab sich der aus Cheltenham stammende Elmo Lewis alias Brian Jones die größte Mühe. Kurz nachdem Mick

und Keith regelmäßig im auffälligen und schlecht belüfteten Ealing Club verkehrten, lernten sie Jones und dessen Freund Ian Stewart kennen – so konservativ wie Letzterer gekleidet war, wirkte der damals gerade 25-Jährige viel älter als er war. Genau wie Mick und Keith war auch Brian als Teenager zum leidenschaftlichen Bluesfan geworden. Aber während Mick in Dartford noch Liegestütze machte und Keith am Art College vor sich hindümpelte, war Jones – anders als es sein flachsblondes Haar, sein bleicher Teint und seine engelsgleichen Gesichtszüge vermuten ließen – schon als echter nachtaktiver Hoochie Coochie Man unterwegs, der überdies bereits Vater von drei unehelichen Kindern war. Im Ealing Club, wo sein musikalisches Talent gewürdigt wurde, war er mittlerweile eine feste Größe. Regelmäßig stand der Gitarrist mit Blues Incorporated auf der Bühne. Mick und Keith konnten davon in ihren alten

Sweatshirts und Cordjacketts damals nur träumen. Hin und wieder erhielten sie die Chance, ein oder zwei Songs zu spielen, während Korner und Davies eine Pause machten, aber Jones war im Vergleich dazu ein gestandener Musiker. In den Augen der beiden war er ein Held; sie beneideten ihn um sein Talent, seine Haltung und seinen Stil und sie strebten danach, es ihm gleichzutun.

Als Mick begann, sein Hobby richtig ernst zu nehmen, ließ er sich von seinen Eltern Geld, um für Little Boy Blue besseres Equipment zu kaufen. Wo sie nun schon einmal einen Fuß in der Tür hatten, wollten sie sich auch Anerkennung verdienen. Ihnen war bewusst, dass sie sich richtig ins Zeug legen mussten, um von den echten Fans ernstgenommen zu werden. 1962 bestand die Szene aus gerade einmal zweihundert Mann, aber diese zweihundert waren sehr wählerisch, und so kam es, dass sich Mick bald ebenso

gründlich mit Little Walter und Sonny Boy Williamson auseinandersetzte wie mit Marx, Engels und Keynes.

»Die Stones und ihresgleichen wähten sich auf einer Mission«, schreibt George Melly in seinem Buch *Revolt Into Style*. »Sie wollten den Blues predigen und sie wollten ihn leben. Doch worum ging es beim Blues überhaupt?« Genau das war die Frage, die sie Abend für Abend bei Bier und Fish and Chips diskutierten. Diese leicht zu beeindruckenden jungen Mods, die nichts besaßen außer ihren Instrumenten, ein paar Importplatten, ein bisschen Bargeld und einem vor allem in sexueller Hinsicht allmählich größer werdenden Erfahrungsschatz, analysierten die Form, die Mode und die politischen Aspekte des Großstadt- und Südstaaten-Blues, ohne fremden fachlichen Beistand – allein ihre rigorosen Normvorstellungen hielten die Gespräche in Gang. »Wir nahmen das ernst,

sehr ernst«, sagte Jagger. »Wenn wir diskutierten, waren wir wie Studenten, die leidenschaftlich Argumente austauschen und ihren Standpunkt vertreten.«

Doch schon in dieser Anfangsphase zeigte sich, dass die strengen Regeln eher theoretisch als praktisch relevant waren, da bereits vieles miteinander vermischt wurde. Trotz ihres neu erlangten Selbstvertrauens wagten es Mick und Keith nicht, ihre durchaus toleranten Ansichten zu offenbaren. Denn von Bluespuristen wie Ian Stewart oder Brian Jones wurde Rock'n'Roll nicht ernst genommen. Diese Kreise, die der reinen Lehre anhängen, konnten mit Rock'n'Roll nichts anfangen, sie empfanden ihn als Zumutung. Mick und Keith jedoch mochten beides. Und genau das machte sie insgeheim überlegen und verhalf den Rolling Stones letzten Endes, als die Rockmusik durchstartete, bis ganz nach oben zu kommen.

Micks Stimme klingt nie so natürlich soulig oder »schwarz« wie etwa die von Steve Winwood, der aus Birmingham stammt. Während Winwood sagenhaft authentisch klingt, hört man Mick immer an, wie er sich anstrengt, was seine Phrasierung allerdings ungemein interessant macht. In Anbetracht seines Talents, andere nachzuahmen, wäre es für Mick leicht gewesen, sich diesen geschmeidigen Minstrel-Show-Bariton anzueignen, der an schwarze Südstaaten-Farmer erinnert. Es gibt da einen Moment in dem Konzertfilm *Gimme Shelter*, wo er genau das unter Beweis stellt. Er singt eine Zeile aus Fred McDowells »You Gotta Move« (das die Stones auf *Sticky Fingers* coverten) so: »Yo got teemove.« Bei den Studioaufnahmen hört man so etwas nur sehr selten. Eine Ausnahme bildet die Coverversion des Willie-Dixon-Songs »I Want to Be Loved«, das als B-Seite der ersten Stones-Single herauskam; hier singt Mick zum

Beispiel »wants« statt »want«. Doch die meiste Zeit über war Mick auf der Suche nach einer Synthese aus dem archetypischen Soulman, dem urbanen Bluessänger, den Hipstern, die sie bewunderten, und dem britischen Äquivalent zu alledem – dem einheimischen Cockney. Wie Frank Sinatra oder Billie Holiday hat Mick ein perfektes Rhythmusgefühl. Er ahnt, in welche Richtung die Band steuert, und zieht in seinem eigenen Tempo mit, ohne dabei jemals aus dem Takt zu kommen. Weniger talentierte Sänger als er müssten jedes Wort in Windeseile förmlich ausspucken, wollten sie es ihm gleichtun. Mick hingegen artikuliert deutlich jeden einzelnen Konsonanten. Er lässt ein gezischtes »Yes« wie ein »Yeah« klingen. Sein Gesang strahlt eine große Gelassenheit aus und wirkt selbst dann noch beeindruckend ruhig, wenn der Text eigentlich Wut oder Frust heraufbeschwört. Natürlich drückt das auch eine gewisse Ironie aus.

Wer weiß, welche Einflüsse sich sonst noch in seiner Art zu singen niederschlugen. Er suchte überall nach Inspiration. »Er ist ein Schwamm«, schrieb Keith viele Jahre später in seiner Autobiografie. Das ist ein recht zweifelhaftes Kompliment eines entnervten Bandkollegen, der sich an all die Male erinnert, an denen Mick nach einem Diskoabend noch bei ihm reinschaute, weil er irgendeinen neuen Stil aufgesogen und eine Idee für einen Stones-Song hatte. Der ältere Keith winkte in solchen Momenten ab, doch der Teenager wird von Micks Talent, absolut alles in sich aufzunehmen, um es in veredelter Form zu einem Teil des eigenen Stils zu machen, durchaus profitiert haben. Jenseits der Dartforder Schulhöfe und Wohnsiedlungen konnte sich Mick neu erfinden. Jeden Tag lernte er neue Leute kennen – junge Männer und Frauen, Studenten an der LSE –, und in deren Augen konnte er so sein, wie er sein wollte. Manchmal sprach er mit

einem harten Cockney-Akzent, den er meisterhaft beherrschte und der wunderbar auf seinen Gesang abfärbte. So könnte er auf Songs wie »Little Red Rooster«, »King Bee« und »Mona« nicht britischer klingen, ob schon hier auch eine echte Bluesstimme mitschwingt. Bei der Frage nach der Authentizität geht es letztlich darum, ob man überzeugen kann, wenn man sich auf die Bühne stellt und verkündet: »Das bin ich.« Und dieses »ich« war ein Sammelsurium, eine Mixtur, manchmal ein Kuddelmuddel, gelegentlich auch eine Offenbarung.

Hinsichtlich seines Äußeren kultivierte Mick bald einen etwas verwegeneren Look, eine Art urbanen, studentischen Bohemestil, auf den gewiss auch die bewusste Selbstdarstellung der beiden Kunststudenten Keith und Dick nicht ohne Einfluss war. Er hörte auf, sich regelmäßig zu baden, ließ sich die Haare wachsen, fing an zu rauchen – vielleicht in der Hoffnung, dadurch eine etwas

tiefere Stimme zu bekommen – und hing, wenn er nicht an der Uni war, in abgetragenen Pullovern, engen Jeans und Stiefeln in Soho herum. Um ernst genommen zu werden, musste man den Anschein erwecken, allzeit über tiefsinnige Fragen zu grübeln, doch insgeheim war Mick immer noch ein ungemein witziger Kerl, der auch mit seinen lustigen Parodien für reichlich Spaß sorgte.

Als sich die Möglichkeit ergab, zusammen mit Brian am Edith Grove 102 in ein kleines möbliertes Apartment mit fließend kaltem Wasser zu ziehen, nahm zunächst Mick und später auch Keith die Gelegenheit wahr. Die LSE konnte Mick, der sich gerade auf die Abschlussprüfungen seines ersten Studienjahres vorbereitete, von der Wohnung aus zu Fuß erreichen. Während die winzige Unterkunft allerdings kaum genug Ruhe zum ungestörten Lernen bot, wurde sie bald zu einer Art Ideenschmiede. Jones brachte einen Plattenspieler und ein Radio mit in die WG,

und zusammen mit einem weiteren Mitbewohner – ein dürrer Revoluzzer und Bluesfan namens James Phelge – diskutierten und tranken die drei Musiker, bis sie auf einer der Matratzen zusammensackten, die sie auf dem Boden ausgebreitet hatten. Keith zufolge gab es dabei »keine festgelegte Ordnung«. Es war eine Kommune. Zum Zeitpunkt ihres Einzugs im Winter 1962 litt England unter der heftigsten Kältewelle seit zwei Jahrzehnten, und so rückten die zukünftigen Stones oft eng zusammen, um einander zu wärmen. Ein gekochtes Ei oder eine Flasche Cola gab es nur selten; in der Regel ernährte sich die frühe Stones-WG von Kartoffeln. Sie entwickelte sogar einen eigenen Slang. Wenn irgendwas annehmbar war, nannten sie es »Guvnor«, etwas das spießig war, hieß »Ernie«. Es war ein ideales Umfeld für einen jungen, aufstrebenden Künstler, doch Mick musste ständig zwischen der Welt der »Guvnors« und jener der

»Ernies« hin und her pendeln. Dafür kam er aber auch raus. Keith und Brian schienen die WG praktisch nie zu verlassen. Mick verbrachte regelmäßig mehrere Stunden auf dem LSE-Campus und fuhr häufig nach Dartford, um eine warme Mahlzeit zu bekommen und saubere Wäsche abzuholen.

Brian Jones versank letzten Endes zwar in einem fortwährenden Rauschzustand, der ihn zum Schluss völlig apathisch werden ließ, doch im Alter von einundzwanzig Jahren war er der Ambitionierteste der späteren Stones. Er war fest entschlossen, eine eigene Band zu gründen und alle Jazz- und Rockfans der Welt in leidenschaftliche Bluesliebhaber zu verwandeln. Zusammen mit Mick und Keith, Dick Taylor am Bass, Ian Stewart am Klavier und wechselnden Drummer – darunter Tony Chapman und der spätere Kinks-Schlagzeuger Mick Avory – probte er wann immer möglich im nahegelegenen Bricklayers Pub. Mit

knurrenden Mägen hofften sie alle auf eine Chance, um aus den Erfahrungen, die sie in zweihundert Stunden gemeinsamen Frierens um einen Plattenspieler herum gesammelt hatten, endlich etwas machen zu können. »Brauchen wir Bläser? Brauchen wir Backgroundsänger? Könnten es auch schwarze Backgroundsänger sein? Wie hat er das bloß gemacht? Komm her, ich zeig's dir. Ja, genau das ist es.« Nebenbei verkehrte Mick die ganze Zeit über auch mit zukünftigen Nobelpreisträgern, anarchistischen Autoren und Parlamentsmitgliedern.



© Philip Townsend/Retna

Die Anti-Beatles vor einem Pub, 1963.

Jeden Montagmorgen nach einem langen Clubwochenende machte sich Mick auf zu seinen Vorlesungen, und wenn er

zurückkam, fand er Keith, Brian und Jimmy Phelge genauso vor, wie er sie verlassen hatte: bei der Analyse der Blues- und Pop-songs, die sie gerade hörten – und das taten sie mit demselben Eifer, den Mick kurz zuvor noch bei seinen Kommilitonen beobachtet hatte. »Wir schmissen ein paar Singles auf den Plattenteller, legten uns daneben und kommentierten, was wir hörten. Es waren immer wieder dieselben Songs, darunter ›Donna‹ von Ritchie Valens, Jerry Lee Lewis' ›Ballad of Billy Joe‹, Ketty Lesters ›Love Letters‹, Arthur Alexanders ›You Better Move On‹ und Jimmy Reeds ›Goin' by the River‹«, schreibt Phelge in seiner Autobiografie *Nankering with the Stones*. »An manchen Tagen kehrte Mick nicht vor Mitternacht in die Wohnung zurück. Wenn er dann reinkam, fiel er sofort ins Bett; den Abend hatte er wahrscheinlich mit ein paar Kommilitonen von der LSE verbracht. An anderen Tagen kam er überhaupt

nicht wieder, ich vermute, dass er dann seine Familie in Dartfort besuchte«, so Phelge. Joe, Eva und Chris blieben die unappetitlichen Details über das Leben am Edith Grove erspart. In gewisser Weise wurde die Welt der »Ernies« für Mick zum Rettungssanker, der ihm jene Distanz verschaffte, die ihm half, die dunklen Jahre der Stones unbeschadet zu überstehen. Mit der Zeit gelang es ihm mit beeindruckender Leichtigkeit, bei Bedarf in einem bestimmten Umfeld voll und ganz aufzugehen, sich aber, falls nötig, ebenso leicht wieder daraus zurückzuziehen. Den anderen, insbesondere Brian und Keith, die in dieser Hinsicht weniger Talent und Interesse zeigten, sollten ihre Angelegenheiten zum Verhängnis werden.

Neben ihren samstäglischen Auftritten im Ealing Club, spielten Korner und Davies bald auch donnerstags abends im Marquee, einem weiteren Treffpunkt der Jazzszene in Soho, der sich in den 60ern zu einem

Sprungbrett für Beatmusiker entwickelte. Mit diesem festen Donnerstagstermin kollidierte eines Tages das Angebot an Blues Incorporated, in einer Folge der BBC-Sendung *Jazz Club* aufzutreten. Aus Angst, den Besitzer des Clubs zu verärgern und das Engagement zu verlieren, bat Korner Brian Jones, zusammen mit seiner Band ersatzweise für ihn und Davies einzuspringen. Zu diesem Anlass musste für die gerade noch im Entstehen begriffene Formation umgehend ein Name gefunden werden. Brian schlug The Rollin' Stones vor – in Anlehnung an den gleichnamigen Song von Muddy Waters. Doch nicht nur die Namensgebung musste rasch erfolgen – schnelle Entscheidungen waren damals an der Tagesordnung.

The Rollin' Stones – bestehend aus Mick, Keith, Brian, Ian Stewart, Dick Taylor und Mick Avory – standen am Abend des 12. Juli 1962 im Marquee zum ersten Mal auf der

Bühne. Und von da an spielten sie munter weiter, ob gut bezahlt oder freiwillig auf eine Gage verzichtend, vor leeren Clubs oder vollen Häusern. Einen Samstagabendig konnte Mick mit seinem Studium noch mühelos in Einklang bringen. Doch je öfter sie auftraten, desto empfänglicher wurde das Publikum für die Energie und das Flair, das die Bewohner der Edith-Grove-Kommune verbreiteten. Sie verkörperten den Inbegriff von Männerfreundschaft und einer liberalen Einstellung zur Sexualität, etwas, das viele ansprach und sich gut verkaufen ließ. Sie hatten eine faszinierende Ausstrahlung und beherrschten die Bühnen kleiner Clubs wie das Scene und das Ricky Tick ebenso wie die Veranstaltungsräume von Pubs wie das Red Lion. Die Band wurde immer sicherer, und während sie die Songs von anderen Musikern wieder und wieder spielten, wurden sie allmählich zu ihren eigenen.

Immer öfter sprach man über die Band, bis sie eines Tages von Giorgio Gomelsky, einem Bluesfan aus Georgia, für einen Bluesabend im Station Hotel in Richmond (das Gomelsky Crawdaddy Club nannte) engagiert wurden. Und genau hier mauserten sich die Stones – die sich inzwischen nicht mehr »Rollin'« sondern »Rolling Stones« nannten – zu einer besonderen Attraktion für eine immer größer werdende Gruppe aufstrebender, junger Londoner. Eine eigene Spielstätte wie diese war der Schlüssel; wie in ihrer Wohngemeinschaft am Edith Grove konnten sie hier ausgiebig ihre Musik analysieren, am Programm feilen und das Konzept ihrer Bühnenshow perfektionieren. »Eines Abends, als sich die Band so richtig verausgabt hatte, gab ich meinem Assistenten Hamish Grimes ein Zeichen«, erinnert sich Gomelsky. »Er sollte auf einen Tisch steigen, wo ihn jeder sehen konnte, und die Arme über dem Kopf schwenken. Innerhalb

weniger Sekunden machte ihm die Menge das nach. Dies war möglicherweise das entscheidende Ereignis in der Entwicklung der Band, die gerade ihre Fähigkeit ausbildete, eine Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum zu schaffen, eins zu werden mit dem Publikum und etwas in Gang zu setzen, das einem Stammesritual ähnelt. Fast wie ein ›Treffen der Erweckungsbewegung im tiefen Süden‹, wie Patrick Doncaster wenige Wochen später im *Daily Mirror* schrieb. So etwas hatte im behäbigen und zugeknöpften London des Jahres 1963 noch niemand gesehen. Es war aufregend und zukunftsweisend. Es deutete darauf hin, dass eine einschneidende soziokulturelle Wende bevorstand.«

Im Frühjahr 1963, wenige Monate vor Micks zwanzigstem Geburtstag, waren es die Rolling Stones, und nicht Blues Incorporated, die Band ihres Mentors, die die Londoner Bluesrockszene beherrschten. Im

Winter 62 hatten sie es sogar geschafft, Korners Drummer abzuwerben. Es war Ian Stewarts Beharrlichkeit zu verdanken, dass sie den lange Monate unnachgiebigen Charlie Watts, der über ein enormes Talent verfügte und eine außerordentliche Coolness ausstrahlte, letztendlich für sich gewinnen konnten. Watts spielte einen jazzigen Backbeat, während sein regloses Gesicht an das eines in Stein gemeißelten Adlers erinnerte. Ungefähr zu der Zeit, als Watts als fester Drummer bei den Stones einstieg, kam auch Bill Wyman hinzu, um Dick Taylor zu ersetzen, der wieder zur Schule ging. Wyman, der verheiratet und einige Jahre älter war als Keith, Brian, Mick und Charlie, gehörte eher zur Welt der »Ernies«. Er hatte noch seinen Militärdienst geleistet, bevor die Wehrpflicht abgeschafft worden war. Keith Altham zufolge war er »der Einzige von ihnen, der tatsächlich aus der Arbeiterklasse stammte«. Auch Bill stand auf Blues, vor allem aber

besaß er einen leistungsstarken Watkins-Verstärker, von dem die Stones besonders angetan waren. Außerdem stellte sich schnell heraus, dass er und Watts musikalisch auf derselben Wellenlänge lagen und fantastisch harmonierten. Und so hatten die Stones innerhalb kürzester Zeit die heißeste Rhythmusgruppe zusammengestellt, die die Szene damals zu bieten hatte. Die beiden sorgten für ein solides Fundament und machten richtig Dampf.

»Jedem, der die Stones in Richmond sah, war sofort klar, dass das eine total coole Band war«, sagt Peter Asher heute, damals eine Hälfte des Pop-Duos Peter and Gordon und der Bruder von Paul McCartneys Freundin Jane Asher. »Jede Woche kamen mehr Leute zu ihren Auftritten. Man hatte das Gefühl, dass sich da irgendwas zusammenbraut. Brian und Mick, die damals große Konkurrenten waren, stachen besonders hervor. Brian war einfach fabelhaft. Er hatte

diese große, grüne Gretsche und reizte das Vibrato voll aus.« Brian spielte zu dieser Zeit auch die meisten Mundharmonika-Soli in ihrem kurzen Set mit Coverversionen von Bluessongs, die hauptsächlich von Bo Diddley und Chuck Berry stammten. Doch Mick hatte noch einen Trumpf im Ärmel, mit dem es ihm gelang, die meiste Aufmerksamkeit auf sich zu lenken – mehr vielleicht, als er damals vertragen konnte: Um diese Zeit herum begann seine insgesamt drei Jahre währende Beziehung zu der damals achtzehnjährigen Chrissie Shrimpton, die ihn nach einem Auftritt angesprochen und forsch einen Kuss gefordert hatte.

Solche Vorfälle häuften sich zwar damals und wurden von Mal zu Mal alltäglicher, doch Shrimpton unterschied sich von den anderen Rolling-Stones-Fans. Sie kam aus einer gut situierten Familie und hatte eine berühmte Schwester.



© Globe Photos Inc.

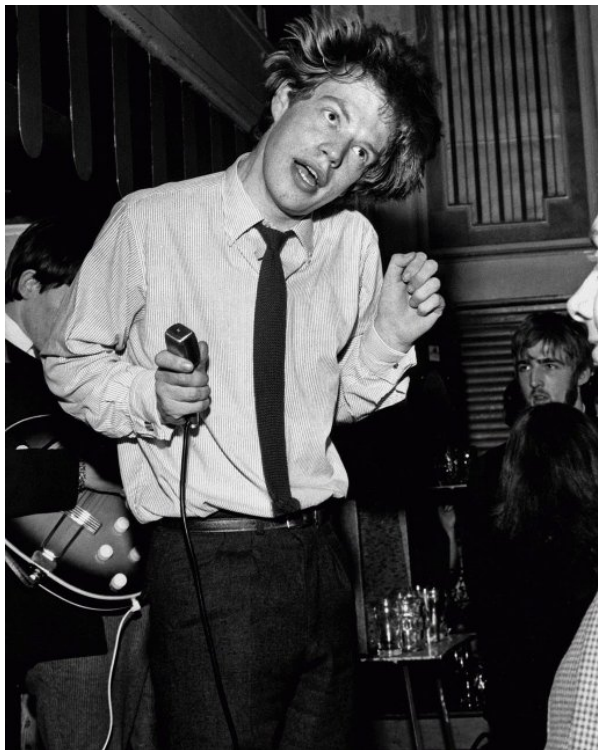
Mick mit seiner ersten festen Freundin **Chrissie Shrimpton**, 1966.

Chrissie Shrimptons ältere Schwester Jean, damals besser bekannt unter dem Spitznamen »The Shrimp«, hatte als das Gesicht des neuen Londons bereits international einige Bekanntheit erlangt. Sie ging eine Zeit lang mit dem Filmstar Terence Stamp aus und war mit dem Fotografen

David Bailey liiert. Jean war Baileys Muse; ihr hübsches Gesicht mit der wohlgeformten Nase, den sinnlichen Lippen, dem makellosen Kinn und den großen Augen war in Modezeitschriften und auf Werbeplakaten überall auf der Welt präsent. Chrissie war nicht mit derselben ebenmäßigen Schönheit gesegnet wie ihre Schwester. Ebenso wie Mick hatte sie volle Lippen. Ihr Pony war etwas zu lang, und ihr langes Haar bändigte sie oft mit breiten Haarbändern. Durch ihren typischen Blick, in dem nicht eine Spur Begeisterung für irgendetwas zu sehen war, wirkte sie immerzu unbeteiligt. Unter all den Fotos, die ich von ihr gesehen habe – es mögen um die hundert gewesen sein –, gab es nur eines, auf dem sie lächelte. Chrissie war enorm reizbar und genoss es, sich mit Mick oder jedem anderen, über den sie sich aufregte, zu streiten. Nichtsdestotrotz: Sie war eine Shrimpton, und gegen Ende des Jahres 1963 bedeutete eine Beziehung mit

ihr soviel wie in die höchsten Pop-Kreise einzuheiraten. Wer die neue Lieblingsband der Shrimpton-Girls war, sprach sich damals schnell herum. »Er ist großartig«, so, erinnert sich David Bailey, schwärmte Chrissie Shrimpton ihm gegenüber von Mick. »Er wird erfolgreicher sein als die Beatles.« Mick und Chrissie waren damals noch so jung, dass man ihnen kaum unterstellen kann, ihre Beziehung hätte vor allem auf beiderseitigem Kalkül basiert. Doch klar ist, dass dank ihr schließlich Mick und nicht Brian zum Star der Band avancierte. Er wurde berühmt und Chrissie Shrimpton genoss es. Als Freundin eines aufstrebenden Rock'n'Rollers hatte Chrissie gewiss das Gefühl, etwas Besonderes zu sein, gerade wenn man bedenkt, dass sie ständig mit ihrer schönen und berühmten Schwester verglichen wurde. Dennoch schien das Verhältnis zwischen Mick und Chrissie nicht sonderlich innig gewesen zu sein. Augenzeugen

berichten von etlichen Streitereien, sowohl im privaten Rahmen als auch in der Öffentlichkeit. Chrissie ist zweifellos mit dem namenlosen »Girl« in vielen frühen Stones-Songs gemeint, wie beispielsweise in »Stupid Girl«. Gleichwohl war Micks Liaison mit ihr eine entscheidende Beziehung zu einer entscheidenden Zeit.



© Dezo Hoffmann/Rex USA

Eines Abends tauchten die Beatles höchstpersönlich im Crawdaddy Club auf, während die nervösen Stones mit Vollgas durch Bo Diddleys »Roadrunner« jagten. Zwar waren sie damals noch nicht die internationalen Superstars, als die wir sie heute kennen, dennoch galten die Beatles zu dieser Zeit bereits als größte neue englische Rockband, während die Stones mit ihren Auftritten gerade einmal genug Geld einnahmen, um die sechzehn Pfund aufzubringen, die sie jede Woche für ihre Wohnung am Edith Grove locker machen mussten (wo sich Chrissie übrigens selten blicken ließ). Sie durften schon einmal einen Blick auf echte Rockstars riskieren, doch sie selbst waren immer noch kleine gammelige Studenten (oder ehemalige Studenten), die wie Tiere zusammenhausten.

Es war wohl Andrew Loog Oldham, der Kontakt zu den Beatles hatte und mit gerade einmal neunzehn Jahren schon eine

schillernde Figur in der Musikindustrie war, der Mick dazu brachte, den Weg als professioneller Musiker nun auch konsequent weiter zu verfolgen. Oldham war ein Überredungskünstler. »Er war ein Filou: sehr jung, sehr cool, extrem gut aussehend«, so Pete Asher. »Er war ein Macher. Keine Frage, er hat mich absolut beeindruckt. Wenn man ihn einmal in Aktion erlebt hatte, [wusste man einfach, dass es dieser Typ] zu was bringen würde.« Oldham quatschte sie nach ihrer Show am 28. April 1963 an, und innerhalb nur eines Monats nahmen die Rolling Stones in den Londoner Olympic Studios – jenem großen Studio, in dem sie bald ihre größten Klassiker einspielen sollten – ihre Debütsingle auf: eine flotte Coverversion von Chuck Berrys wenig gespielter »Come On« und eine gemächliche Fassung des weiter oben bereits erwähnten »I Want to Be Loved«. »Alles ging sehr fix«, erinnerte sich Mick einmal. »Aber damals musste man

schnell sein, weil einfach so viel passierte und man in der Flut der Ereignisse untergehen konnte.«

Oldham machte der jungen Band Mut, dennoch konnte ihnen niemand garantieren, dass sie außerhalb der Londoner Clubszene Erfolg haben würden. Brian war geradezu besessen davon, erfolgreich zu sein. Und Keith brauchte einfach die Band, um weiterzukommen. Ihm stand durchaus nicht der Sinn danach, sich für die Zeit, in der er nicht Gitarre spielte, irgendeinen Bürojob zu suchen, bei dem er das am Sidcup Art College erworbene Wissen anwenden konnte. Er hatte schon ein paar nicht eben positive Erfahrungen in verschiedenen Londoner Werbeagenturen gesammelt, war allerdings bald zu seinen Platten und seiner Gitarre in die Wohnung am Edith Grove zurückgekehrt. Er fand es dort wesentlich angenehmer, als sich in irgendeinem Büro

über die Wünsche irgendwelcher Kunden den Kopf zerbrechen zu müssen.

Mick war von all der Aufmerksamkeit, die ihm zuteil wurde, und den Prophezeiungen, dass er bald ein großer Star sein würde, eher beunruhigt. Die Entscheidung, sein durch ein Stipendium voll finanziertes Studium an der London School of Economics abubrechen und damit den Plänen und Wünschen seiner Eltern nicht Folge zu leisten, muss ungeheuer schwer gewesen sein. Zwei Dinge mögen ihm die Entscheidung letztlich etwas erleichtert haben. Man muss sich zunächst bewusst machen, dass Rockstars damals noch nicht auf langjährige Karrieren zurückblicken konnten wie Schauspieler, Autoren oder bildende Künstler. Der Rock'n'Roll steckte damals noch in den Kinderschuhen und wurde von vielen als vorübergehende Mode angesehen. Wenn es allerdings eine Band gab, der man es damals zutraute, mehr als

eine kurzfristige Modeerscheinung zu sein, dann waren es die Beatles. Und Oldhams Kontakt zu dieser Band war sehr gut und trug bereits Früchte. Da sie keine selbst komponierten Songs hatten, die sie als Singles hätten herausbringen können, fragten Oldham und die Stones bei John Lennon und Paul McCartney nach, ob sie irgendetwas Brauchbares für sie in petto hätten. Und tatsächlich arbeitete McCartney gerade an einer bluesigen Nummer mit dem Titel »I Wanna Be Your Man«, die perfekt zu passen schien. Gerüchten zufolge sollen er und Lennon sich in eine Ecke irgendeines Nachtclubs verkrochen haben, um die Nummer fertig zu schreiben; der Band und ihrem Manager spielten sie sie anschließend in voller Länge vor. Der wohl bekannteste Kommentar zu dieser Nummer (abgegeben von Mick höchstpersönlich in der Beatles-TV-Parodie *The Rutles: All You Need is Cash* von 1978, über die wir später noch

mehr erfahren werden) lässt vermuten, dass es sich, gemessen am allgemeinen Niveau der Beatles, um Ausschussware handelte (gesungen wird die Version, die die Beatles später selbst einspielten, bezeichnenderweise von Ringo Starr). Dieser Song war für die Stones, die wie die meisten anderen Gruppen damals eine reine Coverband waren, dennoch mehr als gut genug. »I Wanna Be Your Man« ist in der Tat eine eher mittelmäßige Nummer, doch ihre wilde Interpretation verschaffte den Stones im November 63 ihren ersten Top-Ten-Hit. Und so taten Mick und Keith im Herbst desselben Jahres mit einem von Oldham arrangierten Dreijahresvertrag mit Decca Records in der Tasche und ihrer ersten erfolgreichen Single in den Geschäften einen weiteren Schritt in eine glorreiche Zukunft. Außerdem zogen sie von dem Schmuddelapartment am Edith Grove in eine ansprechendere Unterkunft in West Hampstead, während sich Brian Jones

bei der Familie seiner damaligen Freundin Linda Lawrence einquartierte. Und am 22. Oktober 1963, nach fast zwei Jahren ernsthaften Studiums, erklärte Mick seinen Dozenten und seinen Eltern, dass er sein Studium zugunsten der sich selten bietenden Gelegenheit, Musiker zu werden, an den Nagel hängen würde. Seine Professoren an der LSE boten ihm an, sich im kommenden Jahr erneut einzuschreiben, falls er dies wünschen sollte. Dies erleichterte Mick die Entscheidung sehr, denn ihm war klar, dass er auf jeden Fall zurückkehren würde, falls sein Rock'n'Roll-Experiment fehlschlagen sollte.

Joe und Eva Jagger reagierten weitaus weniger verständnisvoll auf die Entscheidung ihres Sohnes. »Es war sehr, sehr schwierig«, erklärte Mick Jahre später, »denn es war klar, dass meine Eltern nicht wollten, dass ich das tat. Mein Vater war wütend, extrem wütend.« Seine Eltern

waren sehr besorgt und stritten mit ihm, doch die Zeiten, in denen Mick bequem zwischen den Stühlen der »Guvnors« und der »Ernies« sitzen konnte, waren zweifellos vorbei. Mick musste sich für eine Seite entscheiden und er setzte alles, was er hatte, auf sein eigenes Talent und das seiner Blueskumpels.

»Nehmen wir einmal an, es hätte nicht geklappt«, sagte Brian Jones später. »Wir hätten alles in unserer Macht stehende getan, das Beste aus unseren Fähigkeiten zu machen, und wir hätten später – wenn wir alle irgendeinem Bürojob nachgegangen wären, eine Familie und ein nettes Häuschen in der Vorstadt gehabt hätten – nichts bedauern müssen. Aber wenn wir es gar nicht erst versucht hätten, hätten wir uns womöglich bis ans Ende unserer Tage in den Arsch getreten, denn wir hätten nie gewusst, wie gut wir hätten sein können. Und uns war einfach klar, dass ein Leben, in

dem man ständig reuevoll zurückblickt auf das, was hätte sein können, nichts für uns war.«

EIN STEIN DER HOFFNUNG

KAPITEL 3

Wir sollten jetzt endlich Howlin' Wolf auf die Bühne holen«, verlangt ein grinsender Brian Jones und macht den Weg frei. Wir sehen eine Folge der amerikanischen Musiksendung *Shindig* aus dem Jahr 1964. Ein paar Augenblicke später tritt Howlin' Wolf ins Rampenlicht, der hochgewachsene Bluessänger mit der einzigartigen Reibeisenstimme. Der Vierundfünfzigjährige war nicht gerade einer der typischen Gäste dieser TV-Sendung für Teenager, doch die Rolling Stones, die ältere afroamerikanische Bluesmusiker wie Howlin' Wolf und Muddy Waters einem breiten Publikum bekannt gemacht hatten, fungierten auch in diesem Umfeld wie Mäzene, die jede sich bietende Gelegenheit wahrnahmen, den jungen Leuten die Musiker vorzustellen, die sie zu ihrem eigenen Sound inspiriert hatten. Die Beweggründe dafür hatten weniger mit dem Vergnügen daran, gönnerhaft aufzutreten,

zu tun, als mit der nach wie vor großen Leidenschaft für den Blues. Sie waren Fans, keine Aktivisten, doch bei ihrem ersten Besuch in den USA bekamen sie schnell mit, wie viele Ungerechtigkeiten und Demütigungen ihre Helden seit jeher erdulden mussten – und zwar nicht nur in musikalischer und professioneller Hinsicht. Wenn sie noch einer zusätzlichen Motivation bedurft hätten, so war diese Erfahrung gewiss ein weiterer starker Impuls, um die Sounds aus dem Süden und den Straßen von Chicago ihren Fans nahezubringen. Die Stones hatten darauf bestanden, dass Howlin' Wolf in die Sendung kommen durfte, und bei seinem Auftritt saßen sie geradezu ehrfürchtig zu seinen Füßen, während er in die Kamera sang.



© CBS Photo Archive/Getty Images

Schon bevor sie zum ersten Mal nach Übersee kamen, hatten die Stones die wichtigsten afroamerikanischen Musiker, die sie beeinflusst hatten, kennengelernt und mit ihnen gespielt. So waren sie beispielsweise mit dem Chess-Records-Star Bo Diddley auf Tour gegangen; aus Respekt vor ihm hatten sie zu diesem Anlass sogar rund ein halbes Dutzend Diddley-Coverversionen von ihrer Setlist gestrichen. Die Band fuhr voll ab auf den typischen Diddley-Beat, der einer der Eckpfeiler ihres frühen Sounds war. Außerdem waren die Stones mit Little Richard und den Everly Brothers auf Tour gewesen, Stars der 50er- und frühen 60er-Jahre, die bei den Jugendlichen inzwischen keine hysterischen Begeisterungsausbrüche mehr auslösten. 1964 befanden sich die Stones daher in einem sonderbaren Dilemma: Wie konnten sie mit dem überraschenden Erfolg ihrer so stark von anderen beeinflussten Musik umgehen, ohne ihre

großen Idole zu verraten? »Es war das erste Mal, dass wir die Typen trafen, deren Musik wir die ganze Zeit spielten«, so Keith. Die Gefahr war groß, eine Peinlichkeit nach der anderen zu begehen. Die USA, die die Stones im Frühjahr 1964 zum ersten Mal besuchten, waren – um es mit den Worten Martin Luther Kings zu sagen – ein »Berg der Verzweiflung«. Der Civil Rights Act, der die augenfälligsten Formen der Rassen- und Geschlechterdiskriminierung für illegal erklärte und das allgemeine Wahlrecht für alle garantierte, sollte erst im kommenden Juli verabschiedet werden; in vielen Teilen des Landes änderte sich allerdings auch danach nicht viel. Schilder mit der Aufschrift »Nur für Weiße« hingen noch immer an Restaurants, Springbrunnen und öffentlichen Toiletten. Es gab weiterhin Lynchmorde und Kreuzverbrennungen. Ein Schwarzer riskierte immer noch sein Leben, wenn er einem Weißen direkt in die Augen sah

oder ihm in irgendeiner Weise Kontra gab. Protestaktionen wie Demonstrationsmärsche und Streiks nahmen zu. Afroamerikaner – viele davon im selben Alter wie die jungen Stones-Fans – trotzten tapfer den Polizeihunden, die auf sie gehetzt, und den Wasserwerfern, die auf sie gerichtet wurden. Doch im Grunde war es immer noch eine Welt der Weißen; die Idee der Gleichberechtigung wurde nur sehr langsam gelebte Realität. Es stellte sich für die Stones die Frage, wie sie in Amerika Erfolg haben konnten, ohne selbst zu einem Teil des Problems zu werden und die schwierige Lage der Musiker, die sie verehrten, noch zu verschärfen?

Wie die Beatles zuvor im Februar, landeten die Rolling Stones im Juni 1964 auf dem John F. Kennedy Airport, wo sie von rund fünfhundert kreischenden Fans empfangen wurden. Wie die Beatles gaben auch sie direkt im Anschluss daran eine

Pressekonferenz, bei der sie Fragen über ihre langen Haare (»Tragt ihr Jungs Perücken?«), ihren Einfluss auf die amerikanische Jugend und die Beatles, die Beatles und noch mal die Beatles (»Spielt ihr dieselbe Art von Musik?«) über sich ergehen lassen mussten. Und wie bei den Beatles verschaffte sich DJ Murray the K, der selbsternannte »fünfte Beatle«, Zugang zu ihrem engen Kreis. Als sie nach Manhattan kamen, mussten sie feststellen, dass das Astor Hotel am Times Square, wo Zimmer für sie gebucht waren, von etwa zweihundert kreischenden Fans belagert wurde. Am Abend feierte sie die New Yorker High Society. Die Stones tanzten in der Peppermint Lounge und schauten auf einer Party von Society-Lady und Warhol-Star »Baby« Jane Holzer vorbei. Die ganze Geschichte mit Holzer und den Stones dokumentierte der zunächst als Journalist gefeierte spätere Erfolgsautor Tom Wolfe in seiner Reportage »Girl of the

Year«. Wolfe arbeitete wunderbar heraus, dass Mick Jagger damals nicht nur für die Rolling Stones zum Aushängeschild geworden war, sondern auch für schnellen, frechen und harten Sixties generell. »Warte, bis du die Stones gesehen hast«, wird Holzer zitiert. »Sie sind so sexy! Purer Sex. Sie sind göttlich! Die Beatles, na ja, du weißt schon, Paul McCartney – der süße Paul McCartney. Du weißt, was ich meine. Er ist so ein netter Kerl. Aber die Stones sind einfach hart. Sie kommen alle aus der Arbeiterschicht. Vom East End. Mick Jagger – nun, er ist einfach Mick. Weißt du, was man über seine Lippen sagt? Man sagt, seine Lippen seien teuflisch. Das stand in irgendeinem Magazin.«

Micks »teuflische« Lippen konnten die US-amerikanischen Fernsehzuschauer zum ersten Mal in der *Les Crane Show* bewundern. Die Sendung wurde allerdings ziemlich spät ausgestrahlt und der Auftritt konnte kaum mit dem der Beatles in der *Ed*

Sullivan Show konkurrieren. In den darauffolgenden Wochen wurde den Stones erst richtig bewusst, wie riesig die Staaten waren und wie schwer sie sich erobern ließen. Auf die zunächst beschwingte Stimmung folgte rasch eine ziemlich bescheidene Erwartungshaltung. Zunächst flog die Band nach Los Angeles, wo sie – was die kulturellen Gegebenheiten anbelangte – ebenfalls weich landete. Auch LA war eine Showbusiness-Stadt, weit entfernt vom tiefen Süden. Doch ein Haufen weißer Kids, die versuchten, »schwarze Musik« zu spielen, war der alten Showbiz-Garde nicht gerade einfach zu verkaufen. Die Stones hatten das Pech, genau in jener Folge von *Hollywood Palace* aufzutreten – eine einstündige Unterhaltungssendung, die verschiedene Moderatoren im Wechsel präsentierten –, die Dean Martin moderierte. Wie seinem Freund Frank Sinatra waren auch Dean Martin die British-Invasion-Bands mit

ihrem rüpelhaften Benehmen und den langen Haaren anfangs höchst suspekt. Anstatt sie als Botschafter des amerikanischen Entertainments willkommen zu heißen, macht sich der alternde und sich sichtlich herausgefordert fühlende Superstar in übler Rat-Pack-Manier (und manche sagen auch angetrunken) über sie lustig. »Ihre Haare sind gar nicht lang«, witzelte er, bevor er sie vorstellte. »Jetzt kommt was für die jungen Leute. Fünf Sängerknaben aus England, die eine Menge Albiuns, äh, Alben verkauft haben.« Aus dem Publikum ist ein nervöses Lachen zu hören. Die Stones müssen hinter der Bühne ebenfalls lachen: über Dean Martins pomadisiertes Haar und seinen Smoking. In ihren Augen wirkte das Ganze ungemein surreal. »Sie nennen sich The Rolling Stones. Mich hat man auch schon gerollt, als ich stoned war. Hier sind sie nun.« Mick gibt mächtig Gas, als er »I Just Wanna Make Love to You« singt, während

sich Brian an der Mundharmonika verausgabte und Keith mit mürrischem Blick umherstolzte und ziemlich wild auf seine Gitarre eindrischt.

»Die Rolling Stones! Sind sie nicht großartig?«, sagt Dean Martin am Ende des Songs, während er applaudiert. Gleichzeitig verdreht er die Augen und zeigt dem Publikum deutlich, wie genervt er ist. Die letzten sechzig Sekunden waren offenbar ganz und gar nicht nach seinem Geschmack. Die Stones setzen zu einer Verbeugung an, entscheiden sich dann aber dagegen. »Fick dich, Dean Martin«, scheinen ihre Blicke zu sagen. »Ich erkläre Ihnen jetzt mal, was es mit den Bands von heute auf sich hat«, fährt Dean Martin fort. »Sie haben lange Haare, meinen Sie? Das ist nicht wahr. Es ist eine optische Täuschung. Das liegt daran, dass ihre Stirn so niedrig ist und die Augenbrauen so weit oben sitzen.«

Für die Stones kam es kurz darauf sogar noch schlimmer. Die Shows in San Antonio, Detroit, Minneapolis, Omaha und West Virginia waren gerade mal zur Hälfte ausverkauft und der Band drohten wegen ihrer langen Haare und ihrer lauten, triebhaften »Negermusik« unentwegt Scherereien.

Erst während der zweitätigen Aufnahmesession bei Chess in Chicago stellte sich bei der Band wieder das Gefühl ein, dass ihre Träume gerade wahr wurden. Doch trotz aller Vorfreude kam es auch hier zu ein paar unangenehmen Begebenheiten. Obschon Chess Records den beiden jüdischen Brüdern Leonard und Philip Chess gehörte, zählten die Stones mit zu den ersten weißen Musikern, die dort Aufnahmen machten. »Wir arbeiteten eigentlich nicht mit Leuten zusammen, die bei anderen Plattenfirmen unter Vertrag standen«, erinnert sich Marshall Chess. »Das war eine absolute Ausnahme. Man musste bei Chess sein, um

da aufnehmen zu können. Wir hatten unsere eigenen Tontechniker und wir nahmen nur unsere eigenen Leute auf.« Den Stones wurde dennoch Einlass gewährt in das Studio, in dem schon ihre großen Vorbilder Songs eingespielt hatten, und sie nahmen dort Tracks auf, die sie für authentische Chicagoer R'n'B-Nummern hielten. Zu den dort aufgenommen Songs gehört neben dem flotten Instrumentalstück »2120 South Michigan Avenue«, der Late-Night-Boogie-Woogie-Piano-Blues »Stewed and Keef« (eingespielt von Ian Stewart und Keith Richards), ein halllastiges »Reelin' and Rockin'«, eine Country-Blues-Version von Muddy Waters' »I Can't Be Satisfied« und das wenig später als Hit einschlagende »Time Is on My Side«, eine Coverversion des Songs von Norman Meade, die auch auf einige Elemente der kurz zuvor von Irma Thomas gesungenen Version zurückgreift. Die ganze Zeit über verfolgten Chess-

Angestellte, Musiker und andere Leuten interessiert, was die Jungs so trieben. »Sie waren Weiße, sie waren jung und sie sahen seltsam aus«, so Marshall Chess. »Sie tranken Whiskey aus der Flasche. So etwas hatte es zuvor im Studio noch nicht gegeben. Bluesmusiker tranken immer aus dem Glas.« Während ihrer Stippvisite bei Chess lernten die Stones Buddy Guy, Willie Dixon und Chuck Berry kennen. Von Letzterem stammte »Come On«, der Song von ihrer Debütsingle. Berry begegnete ihnen wohlwollend, war jedoch kurz angebunden und wirkte etwas distanziert; er ermunterte sie »weiterzuswingen«.

Muddy Waters habe bei Chess gerade die Decken gestrichen, als die Stones ihn dort trafen, berichtete Keith. Der Wahrheitsgehalt dieser Aussage ist umstritten, jedoch lässt sich nicht bestreiten, dass bedeutende Musiker wie Muddy Waters nebenbei auch niedere Arbeiten verrichten mussten, um

finanziell irgendwie über die Runden zu kommen, weil sie eben nicht dieselben Möglichkeiten hatten wie weiße Rock'n'Roller. Das Idol für einen jungen Fan zu sein war für Schwarze damals eine Sache, der Kampf, den sie nicht nur finanziell auszutragen hatten, sondern auch auf künstlerischer Ebene – etwa um sich so viel Anerkennung zu verdienen, dass sie durch Europa touren konnten –, eine ganz andere. Dank ihrer frühen Lehrjahre im Ealing Club und in der Edith-Grove-WG konnten sich die Stones wenigstens vorstellen, was es bedeutete, hungrig zu sein, um der Musik willen Verzicht leisten zu müssen, und aufgrund der Begeisterung für den vermeintlich geistlosen Rock'n'Roll mit Geringschätzung bestraft zu werden. In den Straßen von Chicago wurden sie allein aufgrund ihrer äußerlichen Erscheinung beurteilt. »Bei Chess hatte noch nie jemand Kerle mit langen Haaren gesehen, und in der Stadt kannten das wohl auch

nur die Allerwenigsten«, sagte Chess. »Am Abend nach der Session chauffierte ich Brian Jones ins Hotel zurück und die Leute auf der Straße schrien hinter uns her: ›Hey, Schwulis!‹ Weil er so lange Haare hatte, dachten sie, wir seien ein Paar.« Vor dem Hintergrund jahrzehntelang institutionalisierter und in Amerika des Jahres 1964 nur langsam zurückgehender Diskriminierung war das freilich kaum mehr als eine Bagatelle.

Gegen Ende ihrer zweiten Amerika-Tour im Herbst desselben Jahres mussten sich die Stones ihrer in dieser Hinsicht womöglich größten moralischen Herausforderung stellen: Wie sollten sie reagieren, wenn durch das, was einem ihrer Idole widerfuhr, das Thema Gleichberechtigung als ganz persönliche Angelegenheit aufs Tapet kommen sollte?

Ort der Handlung war wieder einmal das südliche Kalifornien: das Santa Monica Civic Center, eine direkt am Meer gelegene dreitausend Zuschauer fassende Mehrzweckhalle. Der Anlass: die Aufzeichnung der *T.A.M.I. (Teen Awards Music International) Show*; am Ende sollte ein Konzertfilm mit verschiedenen Interpreten stehen, ähnlich dem Dokumentarfilm *Jazz on a Summer's Day*, den die Stones so liebten. Das Idol war, wie konnte es anders sein, James Brown. Noch nannte man ihn nicht »Godfather of Soul« oder »Hardest Working Man in Show Business«, doch unter Schwarzen war er schon ein ebenso großer Star wie es die Stones für weiße Teenager waren. Zusammen mit den Stones war Brown der Hauptact einer beachtlichen Veranstaltung mit etlichen Stars, schwarzen wie weißen, die Rock-, Pop- und Soulmusik machten. Für Mick sollte es nicht das letzte Mal sein, dass er sich in Anbetracht der Musik, die er

liebte, mit dem Thema Rassismus auseinanderzusetzen musste. Auch fünfundzwanzig Jahre später, 1989, waren noch alle Blicke auf ihn gerichtet, als es wieder einmal hoch herging, aber hier wurde er als junger Kerl von einundzwanzig Jahren erstmals dazu genötigt, öffentlich zu der Frage Stellung zu beziehen, ob ein Schwarzer und ein Weißer tatsächlich gleichberechtigt miteinander konkurrieren können. Denn sollten die Stones wirklich der Meinung sein, dass James Brown keine andere Behandlung verdiene als sie selbst oder eine andere Band gleich welcher Herkunft, dann mussten sie sich voll und ganz darauf konzentrieren »Mr. Star Time« an die Wand zu spielen – zum Wohle der Menschheit.



© William Lovelace/Hulton Archive/Getty Images

Die Stones touren 1964 zum ersten Mal durch die USA. In den Straßen von New York hält ein Polizist neugierige Passanten auf Abstand. V. l. n. r.: Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Charlie Watts und Bill Wyman.

Es gab keine speziellen Garderoben im Backstagebereich des Civic Centers, nur einen großen Gemeinschaftsraum. Mick saß auf einem Klappstuhl und starrte auf seine Schuhe. Dumpf klang die Stimme

irgendeines Roadies herüber, der einem Kollegen etwas zurief. Dies und die disharmonischen Klänge einer Big Band, die gerade ihre Instrumente stimmte, zerrten ungeheuer an Micks ohnehin schon angespannten Nerven. Es klopfte an der Tür. Mick zuckte zusammen. Er öffnete und war völlig verdattert, als er erkannte, dass Marvin Gaye ihm gegenüberstand. Der etwa fünf Jahre ältere Sänger sah blendend aus in seinem dunklen Anzug. Wie alle anderen Motown-Stars, die an der Veranstaltung teilnahmen – darunter die Supremes und Smokey Robinson – begrüßte er die Band herzlich. Alle brachten zum Ausdruck, dass ihnen das Auftreten und der Sound der Stones gefielen. Die Engländer wiederum konnten die Komplimente, die ihnen gemacht wurden, nur erwidern und ließen alle wissen, dass sie während ihrer US-Tour fast ausschließlich Motown-Songs hörten, die zu jener Zeit ohnehin von allen

Radiosendern rauf- und runtergespielt wurden. »Macht euch keine Gedanken wegen James Brown«, sagte Gaye, während er sich bückte, um Mick Mut zuzusprechen. »Die Leute lieben euch für das, was ihr auf der Bühne macht.« Auch Gaye war damals noch nicht die Ikone der amerikanischen Soul-musik, als die er heute angesehen wird. Wie Diana Ross, Smokey Robinson und eben auch die Stones stand er gerade erst am Anfang seiner Karriere und konnte auf kaum mehr als eine Handvoll Hits zurückblicken. Doch was er sagte, bedeutete der Band viel. Auch seine Songs hatten sie gecouvert, etwa »Hitch Hike« und »Can I Get a Witness«. Den meisten Weißen sagte der Name James Brown damals noch nicht viel, aber die Stones wussten, was es bedeutet, nach ihm auf die Bühne zu gehen. Zu Beginn ihrer US-Tour hatten sie ihn live gesehen. Ronnie Bennet, mit der die Stones bereits in England aufgetreten waren und die später als

Ronnie Spector von den Ronettes bekannt wurde, hatte für die jungen Briten die Gastgeberin gespielt. Keith und Ronnie waren heimlich liiert, und Mick erfreute sich an der Gesellschaft von Ronnies Cousine und Ronette-Partnerin Estelle. »Sie waren so weit weg von zu Hause, ich glaube, sie brauchten manchmal einfach so was wie eine Familie um sich herum«, schrieb Ronnie Spector in ihrer Autobiografie *Be My Baby*. Mick und Keith bekamen ein frisch zubereitetes amerikanisches Frühstück serviert, hörten Platten und sahen fern. Eines Abends während ihres kurzen Aufenthalts in New York zeigte Ronnie Mick und Keith das legendäre Apollo Theater in Harlem; James Brown war an diesem Abend der Headliner. »Mick Jagger war der größte James-Brown-Fan überhaupt«, erinnert sich Spector. »Als wir durch England tourten, fragte er uns zum Thema James Brown die halbe Nacht lang Löcher in den Bauch. Wie er privat

war? Wo er das Tanzen gelernt hatte? Wie viel er übte? Schließlich musste ich ihn bremsen: ›Hör auf, das reicht. Ich kenne James Brown überhaupt nicht. Ich bin eine Ronette, erinnerst du dich?‹«

Mick und Keith trafen Brown backstage nach seinem frenetisch bejubelten Konzert im Apollo Theater und Ronnie stellte die drei einander kurz vor. »Ich glaube, James Brown hatte keine Ahnung, wer diese seltsamen Typen aus England waren, aber Mick und Keith waren völlig aus dem Häuschen.«

Je näher die Stunde ihres Auftritts in Santa Monica rückte, desto schwieriger wurde es, sich wegen James Brown nicht verrückt zu machen. Abgesehen von Chuck Berry, der als Erster auf die Bühne ging, war alles, was die *T.A.M.I. Show* zu bieten hatte, neu. Die Technik – ein Kamerasystem namens »Electrono-vision« – war neu. Die Sounds waren neu: Surf Rock (die Beach

Boys), Girl Groups (die bereits erwähnten Supremes), Pop Soul (Marvin Gaye, Smokey Robinson and the Miracles), Teenie-Pop (Lesley Gore), British Invasion (Billy J. Kramer and the Dakotas, Gerry and the Peacemakers) und der amerikanische Garage Rock, der von Letzterem inspiriert wurde (die Barbarians). Schwarze und Weiße, Amerikaner und Briten, alle spielten auf derselben Bühne vor demselben Publikum. Falls sich die Welt tatsächlich geändert hatte, dann lag es an Mick, das zu beweisen. Im Hinblick auf ihre weitere Karriere war der Auftritt, der vor ihnen lag, kein unbedeutender für die Stones. Sie hatten auch in Amerika schon ein paar Hits gelandet, doch sie spielten noch lange nicht in derselben Liga wie die Beatles. Der Film über die *T.A.M.I. Show* sollte landesweit in mehr als tausend Kinos gezeigt werden, wodurch ihr Bekanntheitsgrad enorm zunehmen würde.

Als Brown zum Civic Center kam, erfuhr er sofort, was die Stones schon lange wussten. »Ich erinnere mich wie James zu mir kam und sagte: ›Ich bin doch gewiss der Headliner der Veranstaltung‹«, so Steve Binder, der Regisseur der *T.A.M.I. Show*. »Darauf erklärte ich ihm: ›Nein, die Rolling Stones kommen noch nach dir.‹ James sah mich an, grinste und sagte: ›Niemand kommt nach James Brown.‹«



© 2269 Productions, Inc./Courtesy NFAgallery.com

Backstage mit seinem Konkurrenten und Vorbild James Brown während der Aufzeichnung der *T.A.M.I. Show*, 1964.

Rein optisch hatten die Stones alles, was nötig war, um die Show zu einem Erfolg zu machen. Wie nur wenige der British-Invasion-Bands wirkten sie vor der Kamera außerordentlich faszinierend. Ihre Ausstrahlung übertraf sogar die der Beatles;

das ließ sich eher mit Elvis vergleichen. Die Kamera schien jede Regung einzufangen und jede noch so subtile Doppeldeutigkeit direkt ins Unterbewusstsein der Zuschauer zu transportieren. Zu diesem Zeitpunkt waren die Stones bereits alte Hasen in Sachen Fernsehaufnahmen: Ihren ersten TV-Auftritt hatten sie 1963 in der britischen Musiksendung *Ready, Steady, Go*, und zuletzt waren sie den Spuren der Beatles ins New Yorker Ed Sullivan Theater nachgefolgt. Falls ihnen ihre Nerven keinen Strich durch die Rechnung machten, hatten sie hier eine echte Chance, den irrsinnigen Hype zu rechtfertigen, den Wochenschaubeiträge mit in Ohnmacht fallenden Teenagern und eilig bestiegenen Limousinen um sie herum initiiert hatten.

Weil die einzelnen Künstler bei den Aufnahmen zur *T.A.M.I. Show* keine separaten Garderoben hatten, war der große Gemeinschaftsraum der Ort, an dem man

fachsimpelte, Freundschaften schloss, seine Bewunderung zum Ausdruck brachte, Zigaretten schnorrte etc. Wenn eine Band probte, beobachteten die anderen sie von den Bühnenaufgängen aus. Nur James Brown war nirgends zu sehen. Seine Abwesenheit fiel auf.

»The Rolling Stones from Liverpool are gonna be there – the fab-looking guys with the moppy long hair«, lautete eine Zeile des Titelsongs zur *T.A.M.I. Show*, »The T.A.M.I. Show Theme«, gesungen vom Surfmusik-Duo Jan and Dean, das die Veranstaltung moderierte. Diese gut gemeinten Worte belegen, wie schwer es 1964 war, sich von den Beatles abzugrenzen. Jede Band, die mit britischem Akzent sang, schien für die Amerikaner zwangsläufig aus Liverpool zu kommen.

Nach der Eröffnung mit dem Titelsong kündeten die beiden Moderatoren Chuck

Berry an, der sich im Duckwalk durch »Maybelline« spielte, bevor Gerry and the Peacemakers zu ihm auf die Bühne kamen. Nach einem kurzen Gemeinschaftsauftritt trugen diese ihre Ballade »Don't Let the Sun Catch You Crying« vor. Ihnen folgten Smokey Robinson and the Miracles mit »You Really Got a Hold on Me« und »Mickey's Monkey«; der Bandleader klang zwar ein bisschen heiser, doch seine Tanzeinlagen waren mitreißend wie eh und je. Der elegante Marvin Gaye stand mit »Hitch Hike« auf der Bühne. Lesley Gore unterhielt das Publikum mit »You Don't Own Me«, einem lupenreinen Teenager-Drama. Dann kehrten Jan and Dean mit ihrer Skateboard-Ode »Sidewalk Surfin'« ins Rampenlicht zurück.

Die Beach Boys, eine der Hauptattraktionen der Veranstaltung, gaben ihr Standardprogramm zum Besten und stellten als Highlight ihre neue Single »I Get Around« vor. Nach all den endlosen Tournées und

Rechtsstreitigkeiten kann man sich heute kaum noch vorstellen, dass die Beach Boys damals genauso große Teenie-Idole waren wie die Beatles und die Rolling Stones. Bei ihrem *T.A.M.I. Show*-Auftritt präsentierte sich Mike Love als selbstsicherer, aber nicht wirklich mitreißender Frontman; dem stets lächelnden Brian Wilson stand sein Nerven-zusammenbruch noch bevor. Nach den Beach Boys traten Billy J. Kramer and the Dakotas auf, dann kamen die Supremes und schließlich die Barbarians, eine unbedeutende, aber unterhaltsame Garage-Rock-Band. Mit dem Song »Are You a Boy or Are You a Girl«, der auf dem geradezu monumentalen *Nuggets*-Sampler erschienen war, hatten die Barbarians ihren einzigen großen Hit gelandet. Schon kurze Zeit nach ihrem Auftritt bei dieser Show waren sie Geschichte.

Dean sagte den nächsten Künstler an: »Meine Damen und Herren, James Brown«.

Unterdessen blickten hinter der Bühne fünf Rolling Stones – abgekämpft vom endlosen Touren und Tausende Meilen fern der Heimat – aus der Wäsche wie ertappte Verbrecher, die auf ihr Exekutionskommando warten. Schweigend tauschten sie ein paar Blicke und beschlossen dann, sich der Herausforderung zu stellen: geschlossen zum Bühnenaufgang zu gehen und ihrem Schicksal in die Augen zu sehen.

»Wir waren ein bisschen nervös, als wir da raus gingen, weil wir glaubten, dass das Publikum nicht wirklich wusste, wer wir waren, aber als wir ›Out of Sight‹ anstimmten, sprangen sie förmlich von ihren Sitzen auf«, schreibt Brown in seiner Autobiografie *James Brown. Godfather of Soul*. »Wie immer spielten wir eine Handvoll Songs hintereinander weg. Ich glaube, ich habe mein Lebtag nicht so wild getanzt wie dort, und ich glaube, sie hatten noch nie einen Menschen gesehen, der sich so schnell

bewegt.« Brown wusste, dass die Stones ihn vom Bühnenaufgang aus beobachteten. Jeder sah sich das an; alle Augen ruhten auf ihm. Während er in seinen Lackschuhen über die Bühne glitt, seinen beringten kleinen Finger auf die Hüfte legte, in seinem karierten Jackett und der passenden Weste auf die Knie fiel und in Nullkommanichts wieder auf die Füße sprang. Trotz all dieser körperlichen Anstrengung, hörte man ihn nicht ein einziges Mal hecheln oder schnaufen. Es schien, als verbrenne er Sauerstoff und atme durch gut getarnte Kiemen. Brown bot eine ungeheuer dramatische Version von »Prisoner of Love«, wobei er wilde Grimassen schnitt und auf sein Mikrofon zusteuerte, als sei es ein Rettungssanker irgendwo im sturmgepeitschten Pazifik. Anschließend scheuchte er seine Band durch eine unglaublich temporeiche, fast schon punkige Version von »Night Train«, wobei er die Zielorte »Miami, Florida!

Raleigh, North Carolina!« in fast derselben Weise intonierte, wie Dee Dee Ramone Jahre später die einzelnen Ramones-Songs mit einem schnellen »1-2- 3-4« einzählte. Danach atmete er endlich aus, ließ sich auf das Schlagzeugpodest fallen und holte demonstrativ Luft, als wolle er sagen: »Mann oh Mann, wie fandet ihr das?«

Aber er war noch nicht fertig. Er stand wieder auf, tänzelte in seinem Shuffle-Schritt zum Mikrofon zurück und brach dort angekommen bühnenreif zusammen. Es war das Zeichen für seine Crew, die ihm nun aufhalf und versuchte, ihn von der Bühne zu tragen. Natürlich war alles nur Show. Trotzig riss Brown sich los, rannte abermals zum Mikrofon und kostete den Beifall der Menge aus, die noch lauter schrie als zuvor. Wieder zog die Band ihn fort, und wieder lief er zum Mikrofon zurück. »Als ich fertig war, verlangte die Menge fortwährend nach Zugaben. Es war einer dieser Auftritte, bei

denen man überhaupt nicht merkt, das man was tut«, schreibt Brown. »Irgendwann während der Zugaben setzte ich mich unter einen Monitor und ließ kurz den Kopf baumeln, dann blickte ich wieder auf und lächelte. Eine Sekunde lang wusste ich tatsächlich nicht mehr, wo ich war.«

Nur etwa fünf Meter entfernt stand Mick Jagger, ebenso schweißgebadet wie Brown, obwohl er noch nicht einmal angefangen hatte zu singen. Er spürte, wie ihm seine Beine fast wegsackten, er fühlte sich leicht benommen. »Die Stones standen zwischen den ganzen Absperrungen«, erinnert sich Brown. »Jedes Mal, wenn sie sich bereit machten, um auf die Bühne zu gehen, rief das Publikum wieder nach uns. Sie kamen einfach nicht raus – es war zu heiß da draußen.«

»Nach James' Auftritt hatten die Techniker gerade genug Zeit, eine zu rauchen oder

kurz zu verschnaufen, die Mikros umzuarangieren und die Instrumente raufzubringen. Zwanzig Minuten,« so der Regisseur Steve Binder. Zwanzig Minuten ... nach so einem Auftritt.

Jagger zündete sich eine letzte Zigarette an und ölte seine Stimme mit einem Schluck Jack Daniels, während die Techniker die Bühne für die Stones vorbereiteten. Das Gekreische der Fans, die die Band sehen wollten, verschlimmerte nur seine Nervosität, die aufgrund der großen Herausforderung ohnehin schon enorm war: Wie um alles in der Welt konnte er das, was er soeben gesehen hatte, noch toppen?

Jan und Dean gingen wieder auf die Bühne und hießen sie willkommen, »diese netten Jungs aus England, die Rolling Stones«. Nervös und schicksalsergeben nahmen diese mutigen Jungs aus Südlondon ihre Rolle als Headliner an. Und sie zogen

ihr Ding durch. Den Rolling Stones gelang das Unmögliche: Sie ließen die Zuschauer Browns epochalen Auftritt vergessen. Sie machten etwas völlig anderes, und doch war es ein ironisches Spiel mit demselben Beat. Nach einem halben Dutzend TV-Auftritten waren sie erfahren genug, um sich ganz in ihrem Sinne zu präsentieren und den Zuschauern einen unvergleichlichen, spektakulären Auftritt zu bieten. Mit jeder Menge Überraschungsmomenten und einer gehörigen Prise Erotik schafften sie es, James Brown ebenbürtig zu sein. Das soll nicht heißen, dass der später Mr. Sex Machine genannte Sänger keine heiße Show abgezogen hätte. Doch so fantastisch er auch gewesen sein mag, sein Auftritt war eingebettet in einen Kontext, er stand in einer Reihe ähnlich famoser Shows, wohingegen die etwas linkischen und eingeschüchterten Stones etwas noch nie Dagewesenes auf die Bühne gebracht hatten. Eine Mischung aus

männlich und weiblich, vertraut und fremd; sie sprachen das Publikum direkt an, sie ließen niemandem Zeit nachzudenken, man konnte sich dem nur völlig hingeben. Patti Smith, die für das *Creem*-Magazin als Gastautorin schrieb, erinnerte sich in einem dort veröffentlichten Beitrag Jahre später an das Ereignis:

»Der Sänger zeigte seine zweite Haut, und das war mehr als ein Milchbubi zu bieten hat. Ich konnte mit einer Röntgenbrille in seine Hose blicken. Da war eine Menge hartes Fleisch. Da war jemand läufig. Fünf weiße Jungs, so sexy wie es nur Schwarze sein können. Ihre Nerven lagen blank und ihr drittes Bein richtete sich auf. Sechs Minuten und fünf Sekunden dieses betörenden Anblicks bescherten mir mein erstes feuchtes Jungfrauenhöschen ... die abgöttische Liebe zu meinem Vater war das Erste, was ich Mick Jagger opferte ... Männlichkeit wurde nun nicht mehr auf dem

Football-Feld gemessen.« Patti Smith war damals noch ein junger rebellischer Teenager aus New Jersey, ein braves katholisches Mädel. Der Auftritt der Stones in der *T.A.M.I. Show* öffnete ihr die Augen für Neues.

Technisch gesehen konnte sich die Performance der Stones natürlich nicht mit Browns unglaublicher Akrobatik messen. Als Erstes spielten sie »Around and Around«; der hagere Mick trug ein dunkles Jackett und schlug im Takt gegen das Mikrophon. Er wirkte amüsiert angesichts des völligen Tumults, der um ihn herum ausgebrochen war. Schon bald zeigte er wieder das typisch süffisante Lächeln, als wolle er sagen: »Das war doch gar nicht so schlecht.« Brian wirkte eher unterkühlt. Keith sah aus wie ein Freak. Charlie und Bill wirkten wie zwei Wasserspeier in der Ausbildung. Die Stones drosselten das Tempo für »Time Is on My Side«, eine Nummer, die sie während

der vorangegangenen Tour aufgenommen und mit der sie jetzt einen Hit gelandet hatten. Es folgte »It's All Over Now«. Mick, der nun richtig in Fahrt gekommen war und seinen Spaß hatte, sang statt »She hurt my eyes open« »She hurt my nose open«. Seine Angst und seine Nervosität wirkten sich in ganz ungewohnter Weise auf seinen Körper aus. Immer wieder sprang er in die Luft und funktionierte seinen Mikrostander dabei gewissermaßen in einen Sprungstab um. Er tanzte mehr als üblich; man kann sehen, wie er mit seinem Körper experimentiert. Vielleicht war genau dies die Geburtsstunde des Mick Jagger, wie ihn alle kennen. In dieser Konkurrenzsituation schaffte er es, mit James Brown mitzuhalten, indem er selbst zu James Brown wurde. Er war nicht perfekt. »Mick machte sich zu einem James-Klon, mit all der Tanzerei und Springerei«, meint auch Steve Binder. Zum Schluss stimmten die Stones »It's Alright« von Bo

Diddley an, eine nicht ganz perfekte Coverversion, bei der Mick ein paar Rumbakugeln schwingt. Und bei »Let's Get Together«, dem großen Finale der Show, kamen alle Stars zusammen mit den Tänzern zu ihnen auf die Bühne. Schwarze und Weiße, junge und nicht ganz so junge – es hatte eine enorme symbolische Wirkung. James Brown allerdings glänzte wieder einmal durch Abwesenheit. In seiner Autobiografie gibt sich der Godfather of Soul jedoch großmütig, geradezu brüderlich zollt er den Stones Respekt und gesteht freimütig, dass er in ihnen »die Zukunft« gesehen habe.

Paradoxerweise war es Mike Love, der nie darüber hinwegkam, an diesem Tag vor den Stones auf der Bühne gestanden zu haben. Fünfundzwanzig Jahre später, als sowohl die Stones als auch die Beach Boys in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen wurden, pöbelte Love sichtlich angetrunken auf dem Podium: »Ich hätte gerne gesehen, wie

Mick Jagger es heute hier auf der Bühne mit ›Jumpin' Jack Flash‹ gegen ›I Get Around‹ aufnehmen muss. Ich weiß, dass Mick Jagger heute Abend nicht hier sein kann, weil er in England sein muss. Aber ich hätte mir gut vorstellen können, dass wir im Coliseum auftreten und er im Wembley Stadion, weil er immer eine Scheißangst davor gehabt hat, mit den Beach Boys auf einer Bühne zu stehen.« Jedoch hatten sich die Stones diesem Duell schon längst gestellt, 1964 im Santa Monica Civic Auditorium.

Sobald die letzten Töne von »Let's Get Together« verklungen waren, kehrten die einzelnen Gruppen wieder dahin zurück, von wo sie gekommen waren. Die Aufhebung der Rassentrennung ging weiter ihren gewohnt unerträglich langsamen Gang. Sogar die *T.A.M.I. Show* traf auf ein gespaltenes Publikum. In den vorwiegend schwarzen Vierteln flippten die Leute aus, als James Brown auf die Bühne kam, er war hier der Star,

ganz gleich wer nach ihm spielte. In Gebieten mit vorwiegend weißer Bevölkerung, waren die Stones die großen Abräumer. Doch die strikten Abgrenzungen begannen allmählich zu verschwimmen, und so landete James Brown 1965 mit »Papa's Got a Brand New Bag« seinen ersten Top-Ten-Hit. Ein zweiter folgte noch im selben Jahr mit »I Got You (I Feel Good)«. Brown präsentierte den Song an der Seite des Teenie-Idols Frankie Avalon in dem Film *Ski Party*. Und auch die Stones konnten langsam die Früchte ihrer hart erkämpften Anerkennung unter den Schwarzen ernten. Und das alles, ohne dass ein Tropfen Blut hatte fließen müssen.

AS TEARS GO BY

KAPITEL 4

Mit den Worten »Jetzt spielen wir einen richtig alten Song« kündigt der fünfundsechzigjährige, ein extra eng geschnittenes schwarzes T-Shirt und eine entsprechende Hose tragende Mick Jagger dem Publikum im New Yorker Beacon Theatre das nächste Stück an. »Das ist einer der ersten Songs, den wir je geschrieben haben. Wir haben ihn dann jemand anderem gegeben, weil er uns ein bisschen peinlich war.« Wenn man Mick »As Tears Go By« in Martin Scorseses Konzertfilm *Shine a Light* aus dem Jahr 2006 singen sieht – der Song selbst war zu diesem Zeitpunkt zweiundvierzig Jahre alt –, wird man Zeuge eines der wenigen eindringlichen und nachdenklichen Momente, die die Shows der späten Rolling Stones zu bieten haben. Das ist ohne Frage ein nostalgischer Augenblick wie man ihn auf Konzerten älterer Rockstars zwar auch nicht eben selten erlebt, doch der

Song hat noch immer dieselbe Wirkung wie 1964, als Mick und Keith ihn komponierten (Mick schrieb den Großteil der Lyrics und die Gesangsstimme, Keith steuerte die wehmütige Akkordfolge bei). Die langsame Nummer zeigt uns die Rolling Stones von einer Seite, die nur selten beachtet wird: die der grüblerischen Folkies. Das ist kein Wunder, denn in den Stadionshows spielen die stimmungsvollen, ruhigen Songs kaum eine Rolle. Dennoch ist diese Seite der Musiker, die Mitte der 60er neben »Get Off of My Cloud« auch »Heart of Stone« und »Play with Fire« schrieben, nicht etwa verkümmert. Wenn sie gelegentlich in kleinen Clubs oder Theatern wie dem Beacon auftreten, kommt diese andere Seite zum Vorschein und uns wird wieder bewusst, welche emotionale Bandbreite die Musik dieser Band auszeichnet.

Viele vermuten, dass die Stones, wenn es nach Brian Jones gegangen wäre, nie etwas

anderes als schnörkellosen Delta- und Chicago-Blues gespielt hätten. Das mag der Grund dafür gewesen sein, dass Andrew Oldham aus Mick und Keith das Songschreiberduo machte und nicht etwa aus Keith und Brian oder Mick und Brian. Dabei ist Brian in dem Moment, als sie anfangen, ihre eigenen Nummern zu schreiben, fraglos ihr bester Instrumentalist und Arrangeur gewesen. So verhalf er »Ruby Tuesday« mit seinem großartigen, getragenen Blockflötenspiel fast zu einer zweiten Melodiestimme, er steuerte die jazzige Marimba zu »Under My Thumb« bei, die stilvollen Zitherklänge zu »Lady Jane« und die finster brummende Sitar zu »Paint It Black«. Auch einige avantgardistisch angehauchte Standardblues- und Akustiknummern gehen auf sein Konto. »Stray Cat Blues« und »Street Fighting Man« auf *Beggars Banquet* waren seine letzten großen Beiträge als Zuarbeiter für Jagger / Richards.

»As Tears Go By« ist der Song, mit dem alles anfing. Ein Zufallsprodukt, das zeigte, dass die Stones nicht nur Songwriter waren, nicht nur Rebellen, sondern auch Romantiker, die man nicht einfach als Rabauken abtun konnte. Mick Jagger, der längst zum Sexidol avanciert war, wurde dank dieses Songs nun auch als Poet wahrgenommen. Das ist ein großartiges Verdienst für eine Nummer, die eigentlich nur auf Oldhams Drängen hin geschrieben wurde. Oldham, der wusste, wie viel die Beatles allein durch den Verkauf von Notenblättern und die Rechte an ihren Songs einnahmen, dachte dabei nur ans Geld – und Mick und Keith lieferten ihm ein Kunstwerk.

»As Tears Go By« war ein Song für eine Frau, eine Mädchen-Nummer. Mick und Keith trauten sich erst gar nicht, ihn für eine Aufnahme mit der Band vorzuschlagen (die erste Eigenkomposition, die für wert befunden wurde, ein Stones-Titel zu werden, war

das Anfang 65 geschriebene »The Last Time«). Hätten die Stones etwas für sich selbst geschrieben, wäre dabei kaum eine so empfindsame und softe Nummer herausgekommen wie »As Tears Go By«.

Nicht selten verdanken die größten Kunstwerke ihre Entstehung der ursprünglichen Absicht, eine Frau zu beeindrucken. Und die hieß in diesem Fall Marianne Faithfull, eine ehemalige Klosterschülerin mit einem hübschen Gesicht und einer guten Figur, oder wie Oldham es ausdrückte »ein Engel mit dicken Titten«. Die jungen Stones und ihr Manager waren aber nicht nur aus diesem Grund von der jungen Dame angetan. Marianne Faithfull war die Tochter von Eva von Sacher-Masoch und dem hochangesehenen Offizier und Intellektuellen Major Robert Glynn Faithfull. Ihr Großonkel war der berühmte Leopold von Sacher-Masoch, dessen erotische Erzählungen (die berühmteste ist wohl »Venus im

Pelz«) Verhaltensweisen schilderten, für die später der Begriff »Masochismus« geprägt wurde. Faithfull war zwar durchaus gebildet, jedoch in sexueller Hinsicht ziemlich unerfahren. Die perfekte Tochter für das neue Zeitalter. Außerdem war sie – wie Mick, der sie unwiderstehlich fand, wiederholt zu hören bekam – bereits vergeben. 1965 heiratete sie den drei Jahre älteren Kunstmagnaten John Dunbar, ein Mitglied der besten Londoner Kreise.



© Dezo Hoffmann/Rex USA

Mit Partnerin und Muse Marianne Faithfull, 1968.

»John rief mich an und schwärmte, er habe diese ganz und gar außergewöhnliche Frau kennengelernt, in die er sich Hals über Kopf verliebt habe. Sie sei so wunderschön und atemberaubend, ich müsse sie

unbedingt kennenlernen«, sagt Peter Asher, der mit John Dunbar befreundet war. »Also traf ich sie, und alles, was er gesagt hatte, stimmte. Ich dachte: ›Junge, Junge, John hat wirklich den Vogel abgeschossen. Sie ist absolut umwerfend, sehr intelligent – einfach in jeder Hinsicht perfekt.«

Asher begleitete die beiden an einem Abend im März 1964, der das Leben von Marianne Faithfull nachhaltig verändern sollte. Gemeinsam besuchten sie eine Party anlässlich einer Plattenveröffentlichung der italienischen Sängerin Adrienne Posta. Zu Gast waren dort auch Andrew Loog Oldham und die Stones. »Marianne kannte sie noch nicht persönlich. Andrew hatte sie wohl zuerst entdeckt, aber ich bin mir sicher, dass auch Mick nicht lange brauchte, um auf sie aufmerksam zu werden. Sie war einfach phänomenal. Sie konnte einen ganzen Raum erstrahlen lassen. Andrew ging zu ihr und fragte sie: ›Kannst du singen? Wir werden

eine Platte mit dir aufnehmen. Du wirst ein Star.< Dann fragte er die Stones: ›Schreibt ihr einen Song für das Mädel?<«

Die Stones, bei deren Auftritten sich damals bereits Hunderte weiblicher Teenager vor Aufregung und Verzückung in die Hosen machten, beeindruckten Marianne Faithfull nicht sonderlich. »Zu dieser Zeit waren die Stones kaum mehr als rüpelhafte Schuljungs«, erinnert sie sich in ihrer Autobiografie. »Sie hatten nicht den Schliff eines John Lennon oder eines Paul McCartney, und im Vergleich zu meinem John wirkten sie erst recht grobschlächtig und flegelhaft.«

Mick, Keith, Brian und Oldham waren Asher zufolge hingerissen von diesem »selbstsicheren, wohlerzogenen Mädchen aus der Oberschicht«. Aber Faithfull hatte kein Interesse daran, Popsängerin zu werden, und Mick und Keith wollten ihre knapp bemessene Freizeit nicht unbedingt mit

Arbeit verbringen – noch nicht einmal, wenn es dabei um eine sehr attraktive Frau ging. Oldham ließ jedoch nicht locker, denn er hatte einen für sie alle nützlichen und äußerst lukrativen Plan. »Ich war davon überzeugt, dass die Leute alles, was sie meiner Meinung nach sein konnten, am Ende auch werden. Mick und Keith jammernten und stöhnten unentwegt, sie seien von all ihren Gigs zu erschöpft, um auch noch Songs zu schreiben.« Oldham ließ nicht locker und redete unablässig auf Marianne Faithfull ein, was diese zumindest ein bisschen neugierig machte. Sie gab zwar nicht viel auf seine Versprechungen und hochfliegenden Pläne, spürte allerdings, dass sie es hier mit einem Original zu tun hatte, jemandem, den man sich mal näher ansehen sollte. Als sie die Party verließ, ahnte sie, dass sie Oldham wiedersehen würde. Sie hatten die Telefonnummern ausgetauscht, aber

weiter keine verbindlichen Verabredungen getroffen.

Nicht nur Marianne, auch Mick war schon vergeben – wobei sich die junge Frau für Jaggers Beziehungsstatus seinerzeit wohl kaum interessiert haben dürfte. Seit mittlerweile zwei Jahren war er mit Chrissie Shrimpton liiert, die seinerzeit ein vorzüglicher Fang gewesen war, als die Stones noch kurz vor dem Durchbruch standen. Manch einer vermutete, dass es Mick, nachdem er nun gesellschaftlich etabliert war, darum ging, in der sozialen Hierarchie weiter aufzusteigen (und Marianne Faithfull konnte ihm zweifellos helfen, ein paar Stufen weiter emporzuklimmen). Wahrscheinlicher ist allerdings, dass aus der Beziehung zwischen Jagger und Shrimpton, auf die sich die beiden eingelassen hatten, als sie noch sehr unerfahren waren, inzwischen die Luft raus war. Shrimpton, die eine Zeit lang für Oldham und das Stones-Label Decca gearbeitet

hatte, fühlte sich von ihrem beruflich komplett in Anspruch genommenen Partner mehr und mehr entfremdet. Durch das ständige Touren und die permanenten Versuchungen, denen sich der Sänger ausgesetzt sah, wurde die Verbindung zwischen ihnen mehr und mehr zerrüttet. Seit dem Tag, als Mick Jagger Marianne Faithfull zum ersten Mal gesehen hat, muss er sich wohl nach einer Freundin gesehnt haben, die nicht unablässig Bestätigung fordert. Für einen Teenager schien Faithfull außergewöhnlich unabhängig zu sein. Jemand wie sie würde ihn sicher nicht nur verstehen und mit seinem Leben Schritt halten können, sondern ihm eventuell auch helfen, sich von der stickigen, engen Bluesszene zu emanzipieren und ein neues London zu entdecken: das der Wohlhabenden und Intellektuellen. Er wird sich vorgestellt haben, wie sie ihm sagt, welche Bücher er lesen, welche Gemälde er sich anschauen und

welche Filme er sehen muss. Und in seiner Fantasie wird sie ihm geholfen haben, erwachsener zu werden, ohne zu verlangen, dass er der allgemein verpönten Musik und ihrer Szene, die ihm beide viel bedeuteten, den Rücken kehrte. Seine Studienzeit an der LSE und der kürzlich unternommene Ausflug in die bessere New Yorker Gesellschaft hatten ihm einen Einblick in ihre Welt gewährt, und was er gesehen hatte, hatte ihm durchaus gefallen. Mit Marianne Faithfull an seiner Seite, könnte sich Mick in eine Art modernen Lord Byron verwandeln – der ewig suchende Romantiker –, während er zugleich mit seinen Kumpels abhängen, Billard spielen und durch die Kneipen ziehen konnte. Das wäre doch absolut großartig, wird Mick gedacht haben. Diese Idealvorstellung ließ ihn von dem Augenblick an, als er Marianne zum ersten Mal gesehen hatte, nicht mehr los, und er setzte alles daran, sie wahr werden zu lassen. Micks Interesse an

Marianne war nicht allein sexueller Natur, für ihn war sie auch so etwas wie ein Schlüssel zu seinem neuen Selbst. Mit der poetischen, romantischen Bildsprache in »As Tears Go By« gelang es ihm womöglich unbewusst, dieses Selbst aus seinem Kokon zu befreien.

Als Oldham Mick und Keith aufforderte, einen Song für Marianne zu schreiben, nannte er kein konkretes Beispiel, auf das sie zurückgreifen konnten, sondern artikulierte nur eine ziemlich vage Idee: »Ich will einen Song, der von Backsteinmauern und hohen Fenstern umgeben ist, und in dem es nicht um Sex geht«. In »As Tears Go By« schlug sich eine Mischung aus Micks Frustration, seiner Fantasie und seiner Intelligenz nieder. Was er schrieb, trieb ihn damals noch nicht selbst um, aber wie alle großen Künstler konnte er etwas, von dem er wusste, dass es andere Menschen bewegte, überzeugend präsentieren. Es war nicht

seine eigene Wahrheit, die sich darin offenbarte, sondern eine universelle. Nur eine Gitarre und jede Menge Zigaretten hatten Mick und Keith dabei, als sie den Song schrieben, eingesperrt in die Küche des Apartments, in dem sie damals alle wohnten.

Shrimpton ließ man nicht an sie heran, während sie schrieben. Keith zupfte die Akkorde, Mick sumnte die Melodie und kritzelte den Text mit Bleistift auf ein Blatt Papier. Keiths Akkordwechsel hatten etwas geradezu Zwingendes, Forderndes, während Micks Lyrics überraschend sanft und nachdenklich waren. Sie nannten den Song »As Time Goes By«, waren jedoch etwas unsicher wegen der namentlichen Übereinstimmung mit der berühmten Ballade aus dem Filmklassiker *Casablanca*. »Was habt ihr zustande gebracht?«, fragte Oldham, als er am Morgen zu ihnen in die Küche kam. »Mick, der total angesickt und halb

verhungert war, erklärte mir, sie hätten diesen verflochtenen Song jetzt geschrieben und ich täte gut daran, ihn verflochten noch mal zu mögen«, so Oldham in seiner Biografie.

Und Oldham fand ihn gut. Auf der Stelle packte ihn das Arbeitsfieber: Er mietete ein Aufnahmestudio, benachrichtigte Faithfull und holte sich Verstärkung in Form von Lionel Bart, dem gefragtesten Songwriter der Tin Pan Alley und Komponist des Musicals *Oliver!*, der mit »I Don't Know How to Tell You« eine weitere starke Komposition zu Faithfulls Debütsingle beisteuerte. Erst eine Woche war seit ihrem Kennenlernen auf der Party vergangen und der Masterplan war schon ausgearbeitet. Für die Aufnahmen trafen sich Marianne Faithfull, Andrew Oldham, Mick und Keith in den Olympic Studios, in denen die Stones bald selbst einige ihrer herausragendsten Alben aufnehmen würden. Der Sängerin fiel auf, dass Jagger und Richards im Regieraum etwas

angespannt und sichtlich nervös waren. Sie wirkten auf sie an diesem Tag wie ausgewechselt. Ihr wurde eine Aufnahme des Songs vorgespielt, bei der Mick sang und ein Studiomusiker Akustikgitarre spielte. Die Nummer besaß eine Tiefe, mit der sie nicht gerechnet hatte. Tränen werden hier nicht »vergossen«, sie »gehen vorbei«. Sie werden zu einem Teil der Erinnerung. Während die Sonne langsam untergeht, beobachtet ein lyrisches Ich spielende Kinder aus einiger Entfernung. »Doin' things I used to do, they think are new«, sang Mick auf dem Demo, und in der Interpretation dieser großartigen Zeile klang eine Aufrichtigkeit mit, die nichts mehr gemein hatte mit dem Image des rüpelhaften Bluesängers, sondern eher klang wie der sanfte Gesang eines Folkmusikers oder sogar einer Chansonnière.

Als die Session begann, änderte Oldham seinen Masterplan leicht ab. Die A-Seite wurde zur B-Seite, sodass »As Time Goes

By« (den Oldham nun »As Tears Go By« nannte und dafür einen Credit als Koautor einheimste) nun der Song war, mit dem Marianne Faithfull ihr Debüt als Sängerin gab. Oldham war klar, dass es die bessere Nummer war, und er hoffte, mit diesem Schritt Micks und Keiths Selbstvertrauen zu stärken, damit sie ihm in Zukunft mehr davon lieferten. »Er hatte tatsächlich etwas von einer Françoise-Hardy-Nummer«, erinnert sich Faithfull. »Vielleicht hatte Mick so was in der Art mit mir assoziiert, als wir uns kennenlernten. Leicht existenzialistisch mit einem Hauch von San Remo Song Festival. Die Art von Euro-Pop, die aus französischen Jukeboxes dröhnt. Vielleicht war es auch das, was Andrew in mir sah, als er mich auf der Party traf, und dann hat er Mick beauftragt, so was für mich zu schreiben; Andrew stand schon immer auf solche Sachen.« Oldham gab Marianne Faithfull den Text, den Mick auf ein Blatt Papier gekritzelt hatte,

und den sie einstudierte, ohne ausreichend Zeit zu haben, sich richtig in die Atmosphäre des Songs hineinzuversetzen. Ebenso wie Mick folgte sie nur ihrem Instinkt, irgendeiner mysteriösen inneren Stimme. Damals spielte man Songs noch sehr schnell ein, man experimentierte nicht lange damit herum. Faithfulls Version wirkt infolgedessen ein bisschen steif, mit ihrer nervösen Stimme artikuliert sie die einzelnen Zeilen etwas zu exakt (»Rain fowl-ing on the ground«).



Mick und Keith beobachteten sie vom Regieraum aus, während sie sang. Der Song löste irgendetwas aus – in Mick und in Marianne Faithfull. Die Session war schnell vorüber, für den Song wurden nur zwei, drei Takes gebraucht. Sie verließen das Studio gemeinsam und fuhren Faithfull zum Bahnhof zurück. Das im Juni 64 beim Stones-Label Decca veröffentlichte »As Tears Go By« wurde ein Hit, genau wie Oldham es vorhergesagt hatte. Es war Faithfulls erster Schritt auf dem Weg, eine große, mythenumrankte Popikone zu werden, außerdem begründete dieser Song ihre Verbindung zu den Stones. Auch wenn von einer Liebesbeziehung zu Mick damals noch gar keine Rede sein konnte, so markiert »As Tears Go By« doch den Beginn einer Romanze, die sie in der kollektiven Erinnerung auf ewig miteinander verbindet.

Obschon Mick den Song öffentlich als »Mädchenkram« abtat, wusste er, dass ihm

diese Ballade neue Türen öffnete, dass sie ihm erlaubte, von nun an auch mit diesem Genre zu experimentieren. Schon wenig später nahmen die Stones auch langsame Titel in ihr Repertoire auf, etwa Arthur Alexanders melodramatisches »You Better Move On« und ihr eigenes »Tell Me«. Und zu guter Letzt spielten sie »As Tears Go By« auch selbst ein. Veröffentlicht im Dezember 65, markierte diese Aufnahme den Ausklang eines Jahres, das musikalisch gekennzeichnet war von Hits wie »Yesterday« und »You've Got to Hide Your Love Away« von den Beatles, Dylans »Desolation Row« und »Go Now« von Moody Blues. Zusammen mit Jagers Version von »As Tears Go By« standen all diese Songs am Beginn einer neuen Ära klassisch-melancholischer Popmusik, die noch so unter die Haut gehende Meisterwerke hervorbringen sollte wie »Waterloo Sunset« von den Kinks und »Walk Away Renée« von Left Banke. »Das

Geheimnis guter Songwriter ist, woher sie kommen«, konstatiert Asher. »Als ich die Nummer zum ersten Mal hörte, dachte ich: ›Oh, wow, solche Songs können Mick und Keith schreiben. Sie versuchen nicht mehr nur, ihre R'n'B-Idole zu kopieren.‹ Es liegt auf der Hand, warum sie immer noch dabei sind.«

Das sieht Marianne Faithfull genauso: »Es ist ein absolut außergewöhnlicher Song für einen Zwanzigjährigen. Ein Song über eine Frau, die mit nostalgischen Gefühlen auf ihr Leben zurückschaut. Das Unheimliche daran ist, dass Mick diesen Text schrieb, lange bevor das alles (mit uns) passierte. Es ist so, als würde unsere gesamte Beziehung in diesem Song vorweggenommen. Eine Menge Leute haben das so gesehen.«

1966 hatte Mick Mariannes Herz schließlich erobert. Er hatte sich von Chrissie Shrimpton getrennt, hatte Marianne John

Dunbar ausgespannt und sogar die kurze Phase ausgestanden, als sie sich anfänglich in Keith verguckt hatte. Innerhalb eines Jahres wurden sie zu dem gefeierten Thronfolgerpaar eben jener Chelsea-Szene, zu der Mick partout hatte gehören wollen. Gewiss, mit der Zeit ging auch ihre Beziehung in die Brüche, doch in der Mythenwelt des Pop bleiben sie für immer verbunden. Als Martin Scorsese »As Tears Go By« für *Shine a Light* filmte, zeigte er Mick majestätisch im Profil; mit seiner mit dem Alter tiefer gewordenen Stimme artikuliert er jedes Wort ganz deutlich, wie ein Darsteller in einem Shakespeare-Drama, der den Lear oder den Prospero gibt: langsam, bedächtig und wahrhaftig. Auch Marianne Faithfull nahm den Song noch einmal auf, als sie schon älter war. »Ich spielte ihn noch mal ein, als ich vierzig war«, sagte sie, »und das war genau das richtige Alter und ich war in der richtigen Verfassung, ihn zu singen. Erst da

empfand ich die poetische Melancholie, die dem Song innewohnt.«

»Es ist eine Metapher für das Alt-Sein: Man beobachtet die Kinder beim Spielen und erkennt, dass man selbst kein Kind mehr ist«, erläuterte Jagger 1995. »Verglichen mit den restlichen Sachen von damals ist das ein ziemlich reifer Song. Und wir haben (anfangs) gar nicht daran gedacht, ihn selbst aufzunehmen, weil die Rolling Stones doch so eine virile Bluescombo waren.« Nach »As Tears Go By« waren sie viel mehr als das.

Als ich Marianne Faithfull für die *Vanity Fair*-Website interviewte, fragte ich sie, ob sich ihr Verhältnis zu dem Song über die Jahre verändert habe. »Das hat sich in der Tat verändert«, antwortete sie. »Aber ich mag ihn immer noch sehr. Weil er wirklich gut ist. Eine Menge Leute hatten nicht das Glück, einen so guten Stones-Song als

Coverversion einspielen zu können. Ich bekam den besten.« Als ich sie darauf hinwies, dass sie der Band durchaus auch etwas gegeben hätte, nämlich einen Riesenhit, der ihnen ein bisschen Selbstvertrauen gab, um sich dem neuen, gefühlvollen, feminin angehauchten Trend in der Musik zu öffnen, stimmt sie mir zu. »Ja, das habe ich sicher getan.« Vor dem Hintergrund von Micks eindrucksvoller Darbietung in *Shine a Light* (den sie anscheinend nicht gesehen hat) frage ich sie, wie es sich für sie anfühlt, »As Tears Go By« heute zu singen, wo sie die sechzig bereits überschritten hat. »Er kommt mir vor wie ein sehr alter Freund«, antwortet sie.



© Gamma-Keystone via Getty Images

Mick Jagger und Marianne Faithfull auf dem Weg zu einer Gerichtsverhandlung, in der

**WIR
PISSEN,
WO WIR
WOLLEN,
MANN**

KAPITEL 5

1965 lief es für die Stones großartig: Sie hatten Hits, sie hatten Sexappeal, nach »As Tears Go By« hatten sie sogar eine empfindsame Seite. Was ihnen fehlte, war die eine entscheidende Zutat, die den Unterschied deutlich machte zu den gewöhnlichen aufstrebenden Popstars der vergangenen Jahre. Sie brauchten eine Philosophie. 1965 verlangte man so etwas plötzlich von den Rock'n'Rollern. »Die Popstars der späten 50er- und frühen 60er-Jahre waren Kids aus der Arbeiterklasse, die auf den fahrenden Elvis-Zug aufgesprungen sind«, sagte Keith Altham. »Sie waren sechzehn, siebzehn. Die meisten von ihnen hatten kaum eine nennenswerte Schulbildung genossen. Die Beatles und die Rolling Stones waren da schon etwas gebildeter. Das waren Jungs, die ihre A-Levels gemacht oder wie Jagger sogar an einer renommierten Universität studiert hatten. Die neuen Popstars hatten eine eigene Meinung, und dementsprechend

kam das auch in den Interviews zum Tragen. Bob Dylan war vermutlich ein wichtiger Auslöser dafür.« Dylan hatte 65 etliche Hits und zahlreiche Fans im Teenageralter, aber die Journalisten stellten ihm Fragen, wie sie sie auch Politikern hätten stellen können. Worum es in seinen Texten gehe? Wogegen er protestiere? Woran er glaube? Wie auch die Beatles fanden Mick, Keith und Brian Jones Dylan sowohl faszinierend als auch einschüchternd, wurde Dylan doch als Dichter und allgemeine Autorität verehrt. Viele meinten, Beatgruppen wie die Stones seien bei Weitem nicht so kultiviert wie er. Und sogar Dylan selbst zog sie auf mit seinem berühmt-berüchtigten Ausspruch: »Ich hätte auch ›Satisfaction‹ schreiben können, aber ihr niemals ›Blowin' in the Wind‹.«

Im Winter 65 – die Stones waren gerade drei Jahre im Geschäft, sowohl Mick als auch Keith hatten soeben ihr erstes eigenes

Domizil bezogen, nachdem sie zunächst mit Brian, später mit Oldham und Micks Freundin Chrissie Shrimpton zusammen gewohnt hatten – wurden die Stones als eine Horde marodierender Droogs vermarktet; Dylan war kultiviert, also mussten sie primitiv sein.

Oldham verleugnete Micks und Keiths bürgerliche Herkunft so gut es ging. »Er sorgte immer dafür, dass wir so brutal und unangenehm rüberkamen wie möglich«, so Mick. Er plante sogar ein düsteres Stones-Äquivalent zu den Beatles-Alben *A Hard Day's Night* und *Help* unter dem Titel des Romans *Uhrwerk Orange* von Anthony Burgess (leider gelang es ihm nicht, sich die entsprechenden Rechte zu sichern). Während Dylans Manager, der herrische und brummige Albert Grossman, seinen Schützling von der Welt abschottete, betrachtete es Oldham als seine Aufgabe, den Sittenwächtern des Establishments seine

fünf langhaarigen Handgranaten mit voller Wucht vor die Füße zu werfen. »Uns war von Anfang an klar, dass wir junge Leute ansprechen«, erklärte er damals einem Reporter des *NME*, »und dass wir, wenn wir uns voll und ganz für deren Freiheit einsetzen, diejenigen, die wir dabei links liegen lassen, vor den Kopf stoßen. Wir haben uns auf die Seite der Jungen geschlagen, statt auf die der Alten, das ist alles. Die Alten haben uns das verübelt. Die Stones sind immer noch die sozialen Außenseiter, die Rebellen. Wir haben uns gedacht, wenn wir dem Konformismus in den Arsch treten, können wir das ruhig mit beiden Füßen tun.« Es war Oldham, der die in der Art eines Beatpoeten geschriebenen Coverttexte auf den Alben verfasste, und er war es auch, der darauf achtete, dass die Stones ihr anmaßendes Gebaren und die mal überhebliche, mal anzügliche Mimik gezielt einsetzten, um die Welt der jungen Generation deutlich von der der

alten abzugrenzen. Den Umgang mit den britischen Medien beherrschten die Stones so meisterhaft, dass man in der Tin Pan Alley nur davon träumen konnte, derart große Publicity zu bekommen.

Man könnte darüber streiten, ob das stärkste philosophische Statement von Jagger im Jahr 1965 »I can't get no satisfaction« war oder der Satz »Wir pissen, wo wir wollen, Mann«, mit dem er in einer bitterkalten Nacht vor einer Tankstelle brillierte, wo man ihm den Zugang zur Toilette verwehrt hatte. Das soll in keiner Weise den Wert des genialen »(I Can't Get No) Satisfaction« schmälern, das viel zu lange bis zum Umfallen gespielt wurde, mit dem Effekt, dass man es heute kaum noch hört. Legt es am besten gleich mal auf, um euch wieder klarzumachen, was für ein wirklich mitreißender Song das ist. Natürlich sagt das jeder über »(I Can't Get No) Satisfaction«. Die Nummer führt derart regelmäßig

alle Best-of-Listen an, dass man den Eindruck gewinnen könnte, es sei gar nicht mehr nötig, selbst noch mal reinzuhören. Dennoch war es wie eine erfrischende Brise als er im Sommer 2010 in einer Folge der amerikanischen TV-Serie *Mad Men* zu hören war (die uns in den Sommer 65 zurückversetzt und den Frust des kettenrauchenden Don Daperts über wertlose Informationen hervorragend untermalt). »Oh ja! Dieser Song.« Aber ganz gleich, was für eine Alpha-Nummer er ist, was für ein Kunstwerk er darstellt, letzten Endes ist »(I Can't Get No) Satisfaction« nichts weiter als ein Song. »Wir pissen, wo wir wollen« ist eine Ideologie.

Der Vorfall, der in diesem glorreichen Statement gipfelte, dauerte kaum mehr als zwei Minuten und war damit fast so lang wie ein guter Popsong, dennoch war er weitaus einflussreicher und politischer als alle Stones-Hits, die ihm folgten. »Wir pissen,

wo wir wollen« wurde am 18. März 1965 »veröffentlicht« und kletterte innerhalb eines Tages bis an die Spitze der »Charts«, wo er genau die Aufmerksamkeit erregte, durch die die Stones – ähnlich wie Dylan – von Popstars zu Politikern wurden. Sie waren jetzt die »Sprecher« der »Ich-tue-was-ich-will-Fraktion«, wie Altham ein Jahr darauf in einem *NME*-Artikel schrieb.

Über die ganze Geschichte ist oft genug berichtet worden und die Details sind eigentlich kaum von Belang, dennoch soll hier noch einmal kurz zusammengefasst werden, was sich aller Wahrscheinlichkeit nach zuge tragen hat: Die Stones, die kurz vor den Winterferien wieder einmal einen Nummer-eins-Hit gelandet hatten – diesmal mit einer Coverversion des Willie-Dixon-Songs »Litte Red Rooster« –, befanden sich auf der Heimfahrt von einem ausverkauften Gig in einem Romforder Kino, bei dem es wie so oft recht turbulent zugegangen war. Es war

kurz nach Mitternacht und eisig kalt. Alle fünf saßen zusammengepfertcht in ihrem schwarzen Tour-Benz.

Als sie einen natürlichen Drang verspürten, legten sie bei einer Tankstelle in Stratford, nicht weit entfernt von London, eine Pause ein. Zunächst benahmen sie sich durchaus zivilisiert. Bill Wyman bat den Tankwart, einen eins a Saubermann namens Charles Keeley, ihm den Weg zur Toilette zu zeigen, während die anderen ihre müden Glieder reckten. Wie viele seiner Generation wusste Keeley zwar, wer die Stones waren, hatte sich aber noch nicht näher mit ihnen befasst. Er hatte die ganze Nacht über in der Kälte gestanden und zu dieser späten Stunde keine Lust mehr, sich mit Leuten ihres Kalibers rumzuschlagen. Er drängte die Truppe dazu, sich wieder in den Wagen zu setzen und weiterzufahren. Als sie sich beschwerten, übernahm Jagger die Rolle des

Wortführers, drängte Keeley zur Seite und sagte: »Wir pissen, wo wir wollen, Mann.«



In seiner Zeugenaussage gab Keeley zu Protokoll, dass er im Dunklen von einer Horde »zotteliger, behaarter Monster« umzingelt worden sei, die unisono gegrölt haben sollen: »Wir pissen, wo wir wollen! Wir pissen, wo wir wollen!« »Einer hat zu dem Singsang sogar getanzt«, erinnerte sich Keeley. Als wollte er die gegrölte Unabhängigkeitserklärung durch eine entschlossene Tat unterstreichen, öffnete Wyman seinen Hosenschlitz und urinierte gegen das Tankstellenhäuschen. Anschließend zwängten sich die Stones wieder in den Benz, verabschiedeten sich von Keeley mit einer unmissverständlichen Geste und düsten ab. Wie sich die ganze Geschichte tatsächlich zugetragen hat, lässt sich heute nicht mehr zweifelsfrei rekonstruieren. So heißt es beispielsweise, Brian Jones sei der Urheber des Bonmots gewesen und an der Tankstelle hätten neben Bill

Wymann auch Brian und Mick ihre kleine Notdurft verrichtet.

Wie dem auch sei, kurz nachdem Keeley den Vorfall bei der Polizei gemeldet hatte, erhielten die Stones eine Anzeige wegen Hausfriedensbruch und eine gerichtliche Vorladung. Der zuständige Amtsrichter bezeichnete sie als »Schwachköpfe« und machte ihnen Vorhaltungen wegen ihrer langen Haare, ihrer »verdrehten« Kleidung und ihres »clownesken Verhaltens«.

Dieser Ausbruch war für Mick, der ansonsten durch seine stets beherrschte Art auffiel, ganz und gar untypisch. Möglicherweise war es ihm einmal schwergefallen, sich zusammenzureißen. Vermutlich war sein Adrenalinspiegel sehr hoch; nach diesem stressigen Gig – einem von vielen auf den endlos langen Promotiontouren der Stones – hatte er diesen Überschuss womöglich noch nicht abgebaut. Doch ob typisch oder

nicht, die Geschichte verbreitete sich rasch in der ganzen westlichen Welt – sowohl in der Presse als auch unter den Teenagern, die schon lange misstrauisch beäugt wurden, wenn sie zu mehreren unterwegs waren und aussahen, als seien sie auf Ärger aus, tatsächlich jedoch nur Schutz vor der Kälte, etwas zu essen und eine Toilette suchten. Der Vorfall wurde zu einem beispielhaften und heroischen Ereignis hochstilisiert, er wurde als der nächste logische Schritt betrachtet, nachdem man die Jugendlichen schon aufgrund ihrer Kaufkraft nicht mehr ignorieren konnte: Die Teenager wollten nun auch wirklich respektiert werden. »Andrew beobachtete, wie sich die Stones gegen das Angepasste und Spießige auflehnten und die Beatles im Gegensatz dazu unter der Fuchtel von Brian Epstein standen«, so Altham, »und er erkannte, dass es durchaus einträglich sein konnte, ihnen ihren Willen zu lassen. Und dann erkannte er – und das

machte einerseits sein Genie aus, andererseits war es seine Achillesferse –, dass sich diese Pose überzeichnen ließ und man die Stones als Helden der Arbeiterklasse inszenieren konnte. Das waren sie nicht – noch nicht. Noch waren sie Mittelklasse-Kids, die gegen die Normen ihrer bürgerlichen Herkunft aufbegehrten.«

Die Idee, dass sie sich quasi wie die Kains zu den von den Beatles verkörperten Abels verhalten sollten, geisterte schon lange in den Köpfen der Stones herum, war aber nie konsequent umgesetzt worden. Jetzt war es soweit: Die Beatles urinierten an den dafür ausgewiesenen Orten. Die Stones machten, was sie wollten. Die Beatles traten auf Wunsch der Queen im Palast auf. Die Stones hätten es vorgezogen, den Palast zu stürmen. Nach dem rebellischen Bekenntnis »Wir pissen, wo wir wollen« konnten sich auch vermehrt junge Männer für die Stones begeistern. Wie zu den Konzerten der

Beatles kamen auch zu ihren Zuschauer beiderlei Geschlechts, doch die Songs der Stones mitzugrölen, wird den jungen Herren nun vermutlich leichter gefallen sein. Bei einem Stones-Gig völlig auszuflippen, war schon fast so etwas wie ein Initiationsritus, eine Art Treueeid, der beim Eintritt in eine Gang zu leisten ist.

»Das, was Oldham als Manager tat, war, all das, was ungenutzt in den Stones schlummerte, extrem aufzubauschen. Er hielt sie dazu an, ihre Langhaarigkeit, ihre Aggressivität und ihre anarchistische Attitüde maßlos zu übertreiben und machte aus ihnen all das, was Eltern am meisten hassten und wovor sie sich am meisten fürchteten. Ständig spornte er sie an, sich in jeder Hinsicht noch wilder, fieser und verdorbener zu geben. Und sie taten es. Sie fluchten rum, machten sich über vieles lustig, fletschten die Zähne, und so erarbeiteten sie sich mit voller Absicht das Image übler Kretins«, schreibt der

britische Journalist Nik Cohn in seiner Essaysammlung *AWopBopaLooBop AlopBamBoom*. »Das funktionierte nach den einfachsten psychologischen Prinzipien: Wenn die Kids sie zum ersten Mal sahen, waren sie sich vielleicht nicht sicher, was sie von ihnen halten sollten. Aber sobald sie hörten, wie sich ihre Eltern aufregten über diese Bestien, diese dreckigen, langhaarigen Schwachköpfe, standen sie auf ihrer Seite und identifizierten sich voll und ganz mit ihnen.«

Oldhams nächster Geniestreich war ein Slogan: »Würdest du deine Schwester mit einem Rolling Stone ausgehen lassen?« Es war die Headline zu einem Artikel, der in dem damals sehr einflussreichen (und inzwischen leider eingestellten) britischen Musikmagazin *Melody Maker* erschien. »Der Titel ist ein hervorragendes Beispiel für das Zustandekommen einer Bedeutung auf dem Weg des Productplacements«,

schreibt Oldham. »Ich hatte von der Zeile ›Würden Sie Ihre Tochter mit einem Rolling Stone ausgehen lassen?‹ geträumt, doch die Hohepriester der Fleet Street machten daraus ›Würden Sie Ihre Tochter einen Rolling Stone heiraten lassen?‹, weil sie die anstößigen Konnotationen fürchteten, die der Begriff ›ausgehen‹ mit sich brachte ... Die Zeile wurde zur Headline und zugleich zu einem der vielen Slogans, die den Rolling Stones ein Leben lang anhaften.« Die Vorstellung von einer artigen, jungfräulichen Britin, die einen mürrischen, ketterauchenden, zu ein bisschen Wohlstand gelangten, Negermusik liebenden sexsüchtigen Flegel mit nach Hause brachte, löste eine Panik aus, die – auf der privaten Ebene – durchaus mit der Angst vor den Kommunisten vergleichbar war. Es war ein Hit ohne Musik.

Im Vergleich zu allen anderen British-Invasion-Bands erweckten die Stones den

Eindruck, sich am wenigsten von ihrer ursprünglichen Herkunft als Club-Act weiterentwickelt zu haben. Mit dem damals angesagten Marketingkonzept, in identischer Garderobe aufzutreten, hatten sie nur kurz geflirtet: Bei ihrem ersten TV-Auftritt zur Vorstellung ihrer Debütsingle bei Decca am 7. Juli 1963 in der Sendung *Thank Your Lucky Stars* traten sie geschlossen in schwarzen Hosen, karierten Sportsakkos mit Samtkrägen, blauen Hemden, Lederwesten und schwarzen Strickkrawatten auf. »Andrew hatte sie ursprünglich in diese Hahnentritt-Jacketts und die Lederklamotten gesteckt«, erklärt *NME*-Journalist Keith Altham in Oldhams Biografie, »um ihnen eine Beatles-ähnliche Einheitskluft zu verpassen. Er hat jedoch schnell eingesehen, dass das nicht funktionierte und die Jungs das Zeug auch nicht tragen wollten.« Im Anschluss an die Sendung wurden die Verantwortlichen überhäuft von

Zuschauerzuschriften, in denen über die langen Haare und das allgemein ungepflegte Erscheinungsbild der Band geklagt wurde, obschon diese sich redlich bemüht hatte, vorzeigbar zu erscheinen. Die Stones sahen ein, dass sie so keine Chance hatten und es daher genauso gut anders machen konnten. Denn auch Beschwerdebriefe brachten sie letztendlich in die Presse. Sie erlangten auf diese Weise Freiheiten, um die die Beatles sie beneideten. »Paul war eifersüchtig«, erinnert sich Peter Asher. »Sie [die Stones] konnten tragen, was sie wollten, während Epstein sie in diese beschissenen Anzüge steckte.«

John Lennon war neidisch, weil die Stones all ihre Bad-Boy-Träume ausleben durften, während die Beatles ihr lebenswürdiges Pilzkopf-Image pflegen mussten. Das soll nicht heißen, dass die Stones gegen jede Art von Konfektionierung immun waren. Andrew Oldham hatte

erfolgreich Stimmung gegen Ian Stewart gemacht und ihn aus dem ursprünglichen Line-up der Gruppe gestrichen. Sein vorspringendes Kinn und seine mangelnde Androgynität seien angeblich schlecht zu vermarkten, hieß es, und so wurde er zum Pianisten und Roadie degradiert. »Wisst ihr, seit ich euch zum ersten Mal sah, konnte ich mir die Rolling Stones immer nur ... als Fünfergruppe vorstellen«, erklärte Oldham der Truppe. »Von Leuten die nach einem langen Arbeitstag nach Hause kommen, kann man nicht verlangen, sich mehr als vier Gesichter zu merken. Das hier ist Entertainment, kein Gedächtnistest.« Ebenso wichtig, wenn nicht noch wichtiger als der Sound oder irgendeine Philosophie, die sie eventuell zum Ausdruck brachten, war von Anfang an das äußere Erscheinungsbild, das Image der Stones gewesen. Ab 1965 war es jedoch ihr Handeln, das in der Öffentlichkeit den größten Widerhall fand.

Der Filmemacher Peter Whitehead, der mit *Tonite Let's All Make Love in London* eine bahnbrechende Dokumentation über die Londoner Szene in den Swinging Sixties gedreht hat, erklärte mir: »Zu dieser Zeit wusste man (wenn man nicht gerade ein Fan war) im Allgemeinen drei Dinge über die Rolling Stones: Erstens, dass sie so was Ähnliches waren wie die Beatles. Zweitens, dass sie gegen ein Tankstellenhäuschen gepinkelt hatten. Und drittens, dass es diese berühmt-berüchtigte Frage gab, die da lautete: ›Würden Sie Ihre Tochter einen Rolling Stone heiraten lassen?‹ Ich habe nie was von den Rolling Stones gehört. Ich habe Janáček's *Aus einem Totenhaus* und Beethovens Quartette gehört. Man konnte sie also durchaus kennen, ohne sie zu kennen.«

Wie dem auch sei, »Wir pissen, wo wir wollen, Mann«, dieser spontane Ausbruch, war definitiv aufrichtiger und damit der weitaus bessere Agitprop als alle anderen

PR-Schachzüge im Hinblick auf das Image der Stones – ganz gleich, ob er unbewusst irgendetwas mit Oldhams Marketingmaßnahmen zu tun hatte oder nicht. Hier pinkelten vier junge Männer auf das ultimative Symbol des modernen Imperialismus': die Tankstelle, den Hort jenes Kraftstoffs, der für die Eskalation des Vietnamkriegs verantwortlich war. »Es geht um eine aufrührerische Handlung«, so Whitehead. »Um die Idee, die dahintersteckt. Die Tankstelle. Es geht um Autos. Um Öl. Um Big Business. Es geht um dies und das, aber, offen gesagt, die ganze Chose ist völlig falsch interpretiert worden. Wir reden heute nicht über die Rolling Stones. Wir reden über den hirnrissigen Blödsinn, den die britischen Medien verzapft haben. Die Jungs waren einfach besoffen, ein bisschen stoned vielleicht. Sie hatten eine Menge gesoffen und legten einen Zwischenstopp ein, um sich ein paar Kit Kats und ein Sandwich zu besorgen und

Wasser abzuschlagen. Es gab kein Klo an dieser englischen Tanke, also zogen sie sich in irgendeine Ecke zurück. Das haben wir alle schon gemacht. Aber sie waren nun mal die Rolling Stones. Das Establishment stürzte sich auf alles, was sich irgendwie als Anti-PR-Kampagne gegen die neue, aufkeimende Jugendkultur anbot, die von Bands wie den Beatles und den Stones verkörpert wurde. Diese Bands beeinflussten das Bewusstsein des britischen Establishments nachhaltig und nahmen sowohl den US-Imperialismus wie auch den allmählichen Niedergang der britischen Kultur durch die amerikanische Kitschkultur ins Visier.«

Es war geradezu unheimlich, wie perfekt das unmissverständliche »Wir pissen, wo wir wollen« zum Image des bissigen Mick Jagger passte. Selbst die Musik des nächsten Stones-Albums *Out of Our Heads*, das im darauffolgenden Juli veröffentlicht wurde, schien teils vom selben Geist durchdrungen

zu sein wie »Wir pissen, wo wir wollen«. Der Refrain von »I'm Free«, eine der Single-Auskopplungen des Albums, lautet: »I'm free to do what I want any old time« und verlangte »love me«, wenn auch nur, weil das Rollen-Ich so frei war. Und während Oldham die ganze Geschichte aufbauschte, prügeln die Medien auf ihn ein. Es war ein äußerst fragiles, explosives Konstrukt, dass die Band während der kommenden zwei Jahre fast zerstört hätte – nicht jedoch, bevor es sie groß hatte rauskommen lassen. Die Stones verkauften ihre Alben millionenfach, ebenso wie die Beatles, aber erst ein Jahr später konnten auch die Fab Four ein ähnliches »Wir pissen, wo wir wollen«-Ereignis für sich verbuchen. Es war im darauffolgenden März, als John Lennon Maureen Cleave vom *Evening Standard* Folgendes erklärte (was völlig aus dem Zusammenhang heraus gerissen zitiert wurde): »Das Christentum wird von der Bühne

abtreten. Es wird erst immer bedeutungsloser werden und dann ganz verschwinden. Darüber brauchen wir gar nicht zu diskutieren; ich habe Recht und es wird sich zeigen, dass ich Recht habe. Wir sind heute populärer als Jesus ...« Wann immer seit 1965 irgendein Popstar mit seiner Meinung über Politik, Philosophie oder wie John Lennon Religion – der Mutter aller heiklen Themen – einen Aufschrei der Moralapostel auslöst, klingt darin auch ein bisschen von Micks wütender Pinkelparole in jener Winternacht an der Tankstelle an. Lennon entschuldigte sich umgehend. Das machen die meisten so. Die Stones haben es nie getan. »Wir pissen, wo wir wollen« half ihnen, nach oben zu kommen, doch bald ernteten sie auch den Sturm für den Wind, den sie gesät hatten. Sie trugen nun das Kainsmal.



© Michael Ochs Archives

Sie pissen, wo sie wollen: Bill Wyman, Charlie Watts, Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones (v. l. n. r.).

**UNTER
DEM
EINFLUSS
DER
FREI-
LASSUNG
AUF
KAUTION**

KAPITEL 6

Alles begann mit einer Verwechslung im Winter 1967. Brian Jones lehnte im damals angesagten Londoner Nachtclub Blaise's an der Bar. Man hatte sich hier auf Konzerte mit aufwändiger Lightshow spezialisiert und sich als Zentrum der neuen Psychedelic-Rock-Szene etabliert. Im Blaise's traten Bands wie Pink Floyd und die Jimi Hendrix Experience auf. Brian Jones, der ehemals blendend aussehende Bandleader, war an diesem Abend vollgepumpt mit Whisky und Beruhigungsmitteln und konnte sich nur noch torkelnd fortbewegen. Sein Gesicht war aufgedunsen. Und geistig wirkte der von Unsicherheit und krankhafter Eifersucht Geplagte immer verwirrter. Er hasste Mick und Keith dafür, weil sie ihm seine Führungsrolle bei den Stones streitig gemacht hatten. Die beiden hatten sich in den vergangenen zwei Jahren zu einem erstklassigen Songwriter-Gespann gemausert. Dass die

Presse außerdem Mick nicht nur als das Gesicht der Stones, sondern als das der gesamten Londoner Szene feierte, kränkte das napoleonische Ego von Brian Jones zutiefst. Mick und Keith wiederum waren nicht sonderlich daran interessiert, ihn zu beschwichtigen; sie genossen ihre Sonderstellung in der Band und dass sie eine gewisse Macht über ihn hatten. Brian Jones fraß seinen Ärger in sich hinein und konsumierte beachtliche Mengen an Pillen, Gras, Hasch und Alkohol. Zudem war er neben John Lennon und Syd Barrett von Pink Floyd einer der ersten Popstars, die sich begeistert auf LSD stürzten. Doch Acid hatte alles andere als einen positiven Effekt auf seine ohnehin schon labile Psyche. Eine der Auswirkungen der Droge war nämlich, dass sie das Ego zerstörte, aber da hatten in seinem Fall Mick und Keith ja schon einiges an Vorarbeit geleistet, sodass das LSD nun auch noch den Rest auslöschte, der

übriggeblieben war; zurück blieb nur die Hülle eines Popstars. Mehrfach wurde er seiner Freundin Anita Pallenberg (die bald schon seine Ex sein sollte) gegenüber gewalttätig. Brian Jones misstraute ihr und war überzeugt, dass Mick oder Keith oder noch schlimmer alle beide sie ihm ausspannen könnten, genauso wie sie ihm seine Führungsrolle in der Band streitig gemacht hatten, die er zusammen mit Ian Stewart gegründet hatte. Stewart war bereits degradiert worden. Und Brian war überzeugt, der Nächste zu sein. Anfang 67 hatte er die Welt verändert, aber er kam weder mit sich selbst noch mit anderen klar. Ein Lokal wie das Blaise's konnte er kaum betreten, ohne dass es irgendwelchen Ärger gab – und der sollte auch in dieser Winternacht nicht lange auf sich warten lassen.

In den Londoner Nachtclubs ging es schon lange nicht mehr darum, einfach nur zu tanzen, sich ein bisschen in Szene zu setzen und

Cola zu trinken. Anfangs konnten Stars mit ihrem Gefolge dort noch unbehelligt Spaß haben; was zu ihren gelegentlichen Ausschweifungen beitrug, war der Allgemeinheit damals noch völlig unbekannt, sodass die Polizei und sensationsgeile Boulevardjournalisten erst gar nicht wussten, wonach sie überhaupt suchen sollten. Inzwischen waren die Stars nicht mehr so sicher. In den Augen des Establishments war das Swinging London anfangs entweder etwas völlig Abstraktes gewesen – wie ein Gerücht über schlechtes Benehmen, das man mit einem Schulterzucken abtat – oder eine aufdringliche Kitschwelt, die aus Beatles-Frisuren und jeder Menge Gaudi bestand. Dann kam Gras. Zur Jahreswende 66/67 folgte LSD, und da diese Droge die Wahrnehmung derer beeinflusste, die sie nahmen, veränderte sie auch die öffentliche Meinung über die Szene. Der Londoner Jugend tat sich jetzt eine Welt auf, in der brave englische

Mädchen und Jungen mit verführerischen Ideen, verstörender Musik und hemmungslosem Sex konfrontiert wurden. Ihr schlimmster Feind war das LSD, denn während man dem Hasch irgendwann abschwören konnte, zerstörte LSD die Psyche nachhaltig.

In den späten 60ern war LSD als Mittel zur Bewusstseinskontrolle sowohl von der amerikanischen als auch der britischen Regierung eingesetzt worden, sozusagen als Waffe im Kalten Krieg. Die Einzigen, vor denen sich diese Regierungen bis dato gefürchtet hatten, waren die Russen und die Chinesen gewesen, und nun drohte diese Droge redliche, gottesfürchtige Kapitalisten zu vergiften. Weil er die neue Droge pries und ihre Legalisierung forderte, stand auch Timothy Leary unter Beschuss. Jetzt hatten Eltern und Politiker ein neues Schreckgespenst und Medienmogule wie Rupert Murdoch ein neues Opfer gefunden: den

intellektuellen, eigensinnigen Rockstar in der Nachfolge Dylans, der Kinder durch sein schlechtes Vorbild verdarb.

Pink-Floyd-Produzent Joe Boyd schrieb in *White Bicycles*, seinem Rückblick auf die Sixties: »Die psychedelische Untergrundbewegung und die Popszene begannen zu verschmelzen, und es wurde immer schwieriger, die ursprüngliche Atmosphäre zu bewahren. Man konnte auch nicht einfach die erhöhte Aufmerksamkeit der Polizei ignorieren; je länger die Schlangen vor den Clubs waren, desto mehr Besucher wurden gefilzt und verhaftet. Die Presse berichtete nicht mehr wohlwollend über das ›Swinging London‹, vielmehr wurden geifernd Horrorgeschichten über Teenager verbreitet, die vom rechten Weg abgekommen waren.« Die alten gesellschaftlichen Fundamente begannen sich aufzulösen und diejenigen, die an den Hebeln der Macht saßen,

bekamen es mit der Angst zu tun und brachten ihre Abneigung offen zum Ausdruck.

»Wir waren schockiert über den Widerstand, der unseren progressiven Ideen entgegengebracht wurde«, erinnert sich die Journalistin, Künstlerin und Aktivistin Caroline Coon. »Das Establishment stellte sich unerbittlich gegen uns. Uns wegen Drogenmissbrauchs zu verhaften, war eine völlig legale Möglichkeit, gegen uns vorzugehen. Als sich die neuen Drogen verbreiteten, wurden sie verboten, um Schikanen gegen die politische und kulturelle Revolution zu legitimieren. Es war ein Kampf, sie gegen uns. Und als wir erkannten, dass die Polizei an der Überwachung und Bekämpfung unserer Bewegung beteiligt war, war uns auch klar, dass man uns beschattete, dass wir nicht paranoid waren und es so etwas wie Undercoveragenten und Spitzel tatsächlich gab.«

Donovans Hit »Sunshine Superman«, der bis auf Platz zwei der britischen Charts

gelangte, wollten einige zensiert sehen, weil sie fürchteten, der Text sei mit Slangausdrücken aus dem Drogenmilieu gespickt. Ein Jahr zuvor war der ehemalige Folkmusiker eine der ersten Popgrößen gewesen, die wegen Drogenmissbrauchs verhaftet wurden, weil er in der BBC-Dokumentation *A Boy Called Donovan* Haschisch rauchend auf einer Party zu sehen war.

1967 waren die Rolling Stones einflussreicher als je zuvor, und man kann sich leicht vorstellen, dass sie sich für unverwundbar und vielleicht auch für ein bisschen messianisch hielten. Nach drei Jahren, die sie ausschließlich mit Touren und im Aufnahmestudio verbracht hatten, kam endlich auch ein bisschen Geld in ihre Kasse und sie tauschten den cleveren Marketingstrategen Andrew Loog Oldham gegen den stämmigen, hartgesottenen Manager Allen Klein aus. Klein war in einem Waisenhaus in New Jersey aufgewachsen, was sein berüchtigt

schroffes und aggressives Wesen gewiss mitgeprägt haben dürfte. In seinen Dreißigern arbeitete er für den berühmten Soulsänger Sam Cooke, der einer der ersten schwarzen Musiker war, die einen eigenen Verlag besaßen. Nach Cookes Ermordung im Jahr 1964 sattelte Klein um und fühlte im Namen von Britisch-Invasion-Bands wie den Animals und Herman's Hermits den entsprechenden Plattenfirmen auf den Zahn, um herauszufinden, ob diese ihren Klienten die ihnen zustehenden Tantiemen auch in voller Höhe auszahlten. Er erhielt stolze zwanzig Prozent von allen Nachzahlungen, die er veranlassen konnte, doch angesichts der Summen, um die es ging, war sein Einsatz für seine Kunden in der Regel sehr lohnend. (»Niemand muss einen Vertrag mit mir abschließen, wenn er das nicht will«, erklärte er 1971 in einem *Playboy*-Interview.) Klein (der einen Ruf als »größter Stecher im Musikgeschäft« genoss) hatte von Anfang an

ein Auge auf die Beatles und die Rolling Stones geworfen. Als er aus den Hörfunknachrichten erfuhr, dass der Beatles-Manager Brian Epstein Selbstmord begangen hatte, soll er angeblich am Straßenrand angehalten und laut ausgerufen haben: »Jetzt hab ich sie!« Oldham, der immer tiefer im Drogensumpf versackte, holte Klein zunächst als Berater mit ins Boot.

Innerhalb eines Jahres hatte es Allen Klein geschafft, sowohl für die Stones als auch für die Beatles als allein verantwortlicher Manager zu arbeiten. Im Falle der Stones fiel dieser Managementwechsel zufällig auch in eine Zeit, in der die Band mit (den besonders einträglichen) Eigenkompositionen etliche Hits landete, die sowohl in England als auch in Amerika die Charts anführten und sich mit den besten Songs der Beatles messen konnten. »Paint It Black«, »19th Nervous Breakdown«, »Mother's Little Helper« und »Ruby Tuesday« waren

perfekt arrangierte Popsongs mit cleveren Texten, die sich offen mit Themen wie Schwarzmalerei und Heuchelei, Trauer und Vergänglichkeit auseinandersetzten, und zwar so humorvoll und tiefsinnig, wie man es von dreiminütigen Popsongs bis dato nicht kannte. Die Stones konnten so etwas tun, ohne dass es ihrem Image als taffe Jungs etwas anhaben konnte. Wenn es sein musste, konnten sie auch sehr direkt sein. Nehmen wir zum Beispiel das »Stupid Girl« (womit wohl Chrissie Shrimpton gemeint war); sie regt sich über Dinge auf, die sie überhaupt nichts angehen und meckert immerzu nur rum. Oder »Doncha Bother Me«, der Song in dem Mick all jene Bands, die die Stones kopieren, ebenso warnt wie Nachtschwärmer, die sich mit ein bisschen Namedropping und einem eleganten Outfit Eintritt in die angesagten Clubs verschaffen wollen: »Doncha copy me no more. The lines on my eyes are protected by copyright law.« Beide Songs sind auf dem

1966 erschienenen Album *Aftermath*, dem ersten der Stones, das ganz ohne Coverversionen auskam. Die in den RCA-Studios in Los Angeles eingespielte Platte kam im selben Jahr heraus wie *Revolver*, *Pet Sounds* und *Blonde on Blonde*. *Aftermath*, das ausschließlich Jagger/Richards-Songs enthält, präsentierte die Stones in einer Weise, wie dies keines der Vorgängeralben getan hatte. Man konnte sich kaum vorstellen, dass der Höhenflug der Band in absehbarer Zeit gestoppt werden sollte, aber wie Ikarus oder der Protagonist ihres *Aftermath*-Titels »Flight 505« machten sie sich auf die Suche nach einem neuen Leben, stiegen zu hoch auf, und gerade als sie sich wie Könige fühlten, denen die ganze Welt zu Füßen liegt, stürzten sie ab und landeten unsanft.

Gegenüber Cecil Beaton gab Mick später zu, einmal pro Monat selbst LSD genommen zu haben, aber nur in einer »entspannten Atmosphäre« (so zumindest steht es in

Beatons Tagebuch). »Sie können es nicht mehr aus der Welt schaffen«, soll er Beaton in einem privaten Gespräch gesagt haben. »Es ist wie bei der Atombombe. Wurde etwas erst einmal erfunden, verschwindet dieses Wissen nicht mehr. Und LSD herzustellen ist zudem auch noch sehr einfach.« Wie immer waren es die Beatles, die neue Wege beschritten und als Erste öffentlich zugaben, mit LSD experimentiert zu haben. Paul McCartney, der auf dem Höhepunkt des »Summer of Love« gerade fünfundzwanzig wurde, versuchte ebenso wie Lennon allmählich sein Pilzkopf-Image loszuwerden. Einem Journalisten gegenüber gab er zu, selbst LSD genommen zu haben. Es folgten eine Reihe gut gemeinter, aber doch ziemlich naiver Erklärungsversuche, was das Ganze nicht besser machte. So stammelte McCartney: »Sie sprechen über etwas, das gerade neu ist. Sie sprechen über etwas, wovon die Leute noch keine wirkliche

Ahnung haben. Die Leute neigen dazu, diese Dinge schlecht zu machen und sagen ›Spinner‹, ›Psychedelic‹ und so was. Das ist genau das, was hier gerade passiert, und sie versuchen einfach nur, das irgendwie zu verstehen. Wenn Ihnen das Wort also das nächste Mal begegnet, irgendein neues, unbekanntes Wort wie ›Psychedelic‹, ›Drogen‹, all diese Dinge, ›Freak Out Music‹, halten Sie es nicht sofort für schlecht, denn Ihre ersten Reaktionen sind immer von Angst geprägt.«

»Glauben Sie, dass das Ihre Fans ermutigen wird, selbst Drogen zu nehmen?«, fragte ihn ein anderer Journalist mit kaum verhohlener Häme.

»Ich glaube nicht, dass es irgendeinen Unterschied macht. Ich glaube nicht, dass meine Fans Drogen nehmen, nur weil ich es getan habe.« Dass Tausende Beatles-Fans den Kleidungsstil und die Frisuren der Fab Four kopierten, sich Schreine errichteten

aus Merchandise-Artikeln, die ihre Konterfeis zierten, in College-Schlafsälen »Tomorrow Never Knows« von *Revolver* hörten, während zugleich der süßliche Geruch von Marihuana den Raum erfüllte, schien diesem netten Beatle entgangen zu sein. Möglicherweise interessierte es ihn auch gar nicht mehr. Immerhin war er ja inzwischen beliebter als Jesus.

Wie die meisten anderen in der Szene waren die Stones mit LSD durchaus vertraut, bis 1967 hatten sie sich zu diesem Thema aber nur indirekt geäußert. In »19th Nervous Breakdown« heißt es: »On our first trip I tried so hard to rearrange your mind.« Der *Aftermath*-Track »Going Home« ist ein psychedelischer Bericht von jemandem, der nach einem langen »Trip« nach Hause zurückkehrt. Faithfull zufolge, die inzwischen mit Jagger in einem schicken Stadthaus am Cheyne Walk lebte, trat Micks natürliches Führungstalent unter dem

Einfluss der Droge zutage. Er trainierte mit Acid seinen Geist wie er mit Sport seinen Körper trainierte. Marianne Faithfull fand Mick dann »ruhig und beherrscht«. Den Stones, die ständig irgendwelche Machtkämpfe austrugen, diente LSD quasi als Band, das sie zusammenschweißte. Anfangs zogen sich Keith und Brian die Trips gemeinsam rein, doch Keith konnte kaum verhehlen, dass sich durch seine Gefühle für Anita eine Kluft zwischen ihnen aufgetan hatte. Von dem Geldsegen, der ihrem neuen Manager Allen Klein zu verdanken war, hatte sich Keith Redlands gekauft, ein reetgedecktes Landhaus in Surrey. (Wenige Jahre später erwarb Mick ein eigenes Anwesen in Newbury.) Mit seinen grünen Hügeln, den üppigen Blumenbeeten und dem alten Gemäuer war es die perfekte Location für ein psychedelisches Idyll. Fernab der Stadt, unter einem klaren Sternenhimmel mit dem Kopf voller explosiver Ideen, konnte man leicht

versucht sein zu glauben, dass sich die Welt zum Besseren wandelte, und so ließen die inzwischen erfolgverwöhnten Stones fatalerweise alle Vorsicht fahren. Sie benahmen sich wie der Adel eines neuen Zeitalters, ohne zu erkennen, wie sehr es die Londoner Strafverfolgungsbehörden und ihr weitaus gemeinerer und effektiverer Bündnispartner, die Panik verbreitende Boulevardpresse, auf sie abgesehen hatten.

An diesem Abend im Januar machte im Blaise's ein Gerücht die Runde. »Ein Rolling Stone ist hier.« Ein ahnungsloser *News of the World*-Reporter war überzeugt, Mick Jagger an der Bar des Clubs entdeckt zu haben. Brian Jones, den er für Mick gehalten hatte, nutzte diese Verwechslung, um sich an seinem früheren Kumpel zu rächen. Er gab zu, dass er Hasch rauchte, um runterzukommen, Speed einwarf, wenn er einen Energieschub brauchte, und sich nicht im geringsten dafür schämte, diese Drogen

zu nehmen. Danach gefragt, ob er wie McCartney auch LSD konsumiere, verriet der für Mick gehaltene Brian Jones, dass ihn LSD längst nicht mehr reize und er bereits auf der Suche nach einer neuen Superdroge sei: »LSD interessiert mich nicht mehr sonderlich, jetzt wo alle es nehmen. Der Name wird bald durch den Dreck gezogen werden.« Er kippte seinen Drink herunter, sah sich um und sagte, dass er es hier langweilig fände. Er lud den Journalisten kurzerhand ein, ihn woandershin zu begleiten, wo er mit ihm marokkanisches Hasch rauchen könne. Der Zeitungsreporter verließ den Club in der Überzeugung, Mick Jagger hätte ihn auf einen echt heißen Trip eingeladen. Für ihn war das eine absolute Top-Story.

Als am 5. Februar 1967 unter dem Titel »Pop Stars and Drugs: The Facts Will Shock You« der zweite Teil eines groß angelegten Features in der *News of the World* erschien, fiel Mick aus allen Wolken, als er neben

haarsträubenden Geschichten über die Ausschweifungen einiger Kollegen, wie The Who, Moody Blues, Cream und dem bereits seit Längerem unter Beschuss stehenden Donovan, auch die ihm zugeschriebenen Zitate las, in denen er seinen Drogenkonsum öffentlich eingestand. Er war außer sich und wollte das Blatt umgehend verklagen. Sein Freund Robert Fraser, ein Gallerist mit guten Beziehungen, warnte ihn allerdings vor diesem Schritt, da er damit den »Oscar-Wilde-Fehler« begehen würde. Der irische Schriftsteller war auf der Höhe seines Erfolges von dem Marquess of Queensberry der Sodomie bezichtigt worden. Kurz zuvor war Wildes Beziehung zu dem Sohn des Marquess, Lord Alfred Douglas (der liebevoll Bosie genannt wurde), publik geworden. Wilde reichte eine Verleumdungsklage gegen den Marquess ein und setzte sich damit einer Reihe von persönlichen Angriffen und Gegenklagen aus, die letztlich mit

seiner Haft im Zuchthaus von Reading endeten. Oscar Wildes Theaterstücke wurden abgesetzt, seine Bücher kamen auf den Index und seine Familie distanzierte sich von ihm. Paul McCartney, um nur einen von vielen zu nennen, verehrte Fraser als »eine der einflussreichsten Personen in der Londoner Szene der 60er-Jahre«. Bei seinen Abendgesellschaften im Stil eines traditionellen Salons tauschten sich die damals smarten, jungen Popstars mit den etwas älteren angesagten Künstlern wie dem Pop-Art-Maler Peter Blake, dem Fotografen Michael Cooper und dem Regisseur Christian Marquand aus. Auch Mitglieder der gehobenen Gesellschaft, die selbst eher Käufer als Schöpfer neuer Kunstwerke waren, fanden sich unter seinen illustren Gästen. Und so trugen beispielsweise auch die Guinness-Erbin Tara Browne und John Paul Getty junior mit dazu bei, dass die Stones, die mit ihnen sowohl in Frasers Wohnung

als auch in seiner Galerie ein- und ausgingen, mit ihnen rauchten, sich R'n'B-Platten anhörten und ebenso weltbewegende wie sinnfreie Themen diskutierten, als noch ein bisschen gesellschaftlich einflussreicher und dekadenter wahrgenommen wurden, als sie es ohnehin schon waren.

Fraser war schwul und kurz davor, im Drogensumpf zu versacken. Doch wie Mick kam er aus guten Verhältnissen und war sowohl in der bürgerlichen Welt als auch in der der Hippies zu Hause. Zur Letzteren fühlte er sich allerdings stärker hingezogen, was sowohl an den von ihm ausgestellten Pop-Art-Künstlern wie Andy Warhol und Jim Dine gelegen haben dürfte als auch an dem interessanten, teils auch etwas zwielichtigen Gefolge, das sich um die Stones scharte. »Er bewegt sich gerne am Rande der Gesellschaft, wo es auch viel kriminelle Energie gibt«, schrieb Mick im Vorwort zur Fraser-Biografie *Groovy Bob*. Dem trotz

allem vorsichtigen Fraser gelang es, sich über Wasser zu halten, während Mick unterging.

In einem eher seltenen Anflug von Naivität und mangelnder Weitsicht, der womöglich auf sein überhöhtes Geltungsbewusstsein und seinen neu errungenen Wohlstand zurückzuführen war, zog Mick keine Konsequenzen aus Oscar Wildes Fehlern. Er ließ die Angelegenheit nicht auf sich beruhen und reichte Klage ein, womit er die *News of the World*-Redakteure erst recht animierte, eine wie auch immer geartete Möglichkeit zu finden, ihn als Drogenkonsumenten zu überführen. Er war jetzt im Fadenkreuz, auch von moralisch fragwürdigen Polizeibeamten wie dem berühmt-berüchtigten Sergeant Pilcher, die die Öffentlichkeit in Alarmstimmung versetzen und zugleich die aufgebrachtsten Steuerzahler besänftigen wollten, indem sie ein paar harmlosen Popstars in bonbonfarbenen Gewändern zeigten, wo es

langgeht. Außerdem bot Micks Fall einen willkommenen Vorwand, um neue Stellen zu schaffen und Komplote zu schmieden. Die Polizei und die Yellow Press schienen überzeugt, dass keine Verdächtigung und keine Verleumdung so falsch sein konnte, dass für sie nicht noch im Nachhinein Beweise zu finden gewesen wären. Mick hatte sich ohne Not in eine Position manövriert, in der er sich keinen einzigen Fehltritt mehr erlauben durfte. Plötzlich musste er sich für jede Aspirintablette, die irgendwie in seiner Nähe zu finden war, rechtfertigen. Doch angesichts der zahlreichen Reisen und permanenter anderer Verpflichtungen sowie der stetig wachsenden Zahl teils ziemlich zwielichtiger Figuren, die ihre immer größer werdenden Anwesen umlagerten, konnten sie unmöglich die Kontrolle über all das behalten, was in ihrem Umfeld geschah. Auch diejenigen, die den Stones nahestanden, waren ins Blickfeld geraten. »Falls es das

[LSD] nicht hätte geben sollen, wäre es nicht erfunden worden«, bemerkte Marianne Faithfull unbekümmert, ohne zu erkennen, dass sie ihr Schicksal damit besiegelte. »Ich denke, das ich wirklich einflussreich bin ... sie werden mich vernichten«, prophezeite sie.

Am Anfang war alles unglaublich einfach. »Die Polizei musste gar nicht erst ermitteln. Angespornt durch die Berichte in der Boulevardpresse dachten die Beamten, es würde ihr Ansehen mehr und ihnen Beförderungen eintragen, wenn sie ein paar Popstars hochnahmen«, sagt Caroline Coon.

Mick war anscheinend nicht auf der Hut, als er fünf Tage nach der Veröffentlichung des *News of the World*-Artikels zusammen mit den Beatles bei einer Liveaufnahme von »All You Need Is Love« als Teil eines britischen Beitrags für eine internationale TV-Sendung auf der Bühne stand. Seine

Gedanken kreisten um die bevorstehende Veröffentlichung des *Aftermath*-Nachfolgers *Between the Buttons*, um die anstehende große Europa-Tournee, mit der die Platte promoted werden sollte, und um das gemeinsame Heim, das er sich mit Marianne Faithfull einrichten wollte, um die Teppiche, Tapeten und Antiquitäten, mit denen sie es ausstatten wollten. Solche geschäftlichen und privaten Angelegenheiten beschäftigten ihn damals. Am 13. Februar 1967, gut eine Woche nach der Veröffentlichung des *News of the World*-Artikels, machten sich Mick und Marianne Faithfull auf nach Redlands, um dort am Wochenende etwas zu entspannen. Zusammen mit ihren engen Freunden Christopher Gibbs und Robert Fraser, Frasers Diener Mohammed Jujuj und den zwei Hippies Nicky Kramer und David Schneiderman, der sich selbst als »Acid King« bezeichnete, verbrachten sie das Wochenende mit Wandern, gutem Essen

und White-Lightning-Trips, zu denen sie Bob Dylans *Blonde on Blonde* hörten. Das ganze Wochenende über gingen Leute ein und aus, darunter auch Tony Sanchez, ein weiterer Londoner Nachtschwärmer, der als ihr Drogenkurier fungierte und später mit *Die Rolling Stones – Ihr Leben, ihre Musik, ihre Affären* einen Klassiker unter den Stones-Büchern schrieb. Außerdem waren anwesend der Künstler Michael Cooper, Charlie Watts sowie George Harrison und Pattie Boyd (die jedoch alle Redlands wieder verlassen hatten, bevor die Polizei die Party sprengte, und dann das Gerücht in Umlauf brachten, die Beamten hätten das Haus observiert und mit dem Zugriff so lange gewartet, bis sie sicher waren, keinen der allseits beliebten Beatles filzen zu müssen).



© Sherman/Getty Images

Nach der Redlands-Razzia im Februar 1967 wird Mick später in Handschellen zum ersten Schauprozess in der Geschichte der Rockmusik geführt. Der Pop-Art-Künstler Richard

Die Party war immer noch in vollem Gange, als knapp zwei Dutzend dunkle Mäntel und Hüte tragende Polizisten hereinkamen – darunter auch drei Frauen. Chefinspektor Gordon Dineley hielt einen Durchsuchungsbeschluss in Händen und die Truppe begann, Kleidungsstücke, Kissen und Schränke nach Drogen zu durchsuchen. Bei der ganzen Razzia ging es unglaublich gesittet zu. So erkundigten sich die Beamten beispielsweise höflich, ob sie die Musik ausstellen dürften. Keith Richards, dem nicht ganz klar war, wer diese einheitlich gekleideten Komiker waren, machte den versöhnlichen Gegenvorschlag, die Musik leiser zu stellen. Bei Fraser entdeckten die Beamten eine geringe Menge Heroin und in einem Mantel, den Mick als den seinen ausgab, obwohl er Marianne Faithfull gehörte, fanden sie ein paar Pillen gegen Erschöpfung, die allerdings legal in Italien gekauft worden waren. Schneiderman untersagte den

Beamten, die Filmdosen zu öffnen, in denen er seine Drogen aufbewahrte, mit der Begründung, dass sich belichtbares Filmmaterial darin befände. Der ganze Spuk war nach etwa einer Stunde vorbei, doch bevor die Herrschaften wieder von dannen zogen, erschien noch Marianne Faithfull auf der Bildfläche. Sie hatte gerade ein heißes Bad genommen und ihre Blöße nur mit einem Fellteppich bedeckt, weshalb einige der Beamten ihre Fassung zu verlieren drohten. Berauscht von ihrem LSD-Trip, hielt Marianne Faithfull dies für eine passende Gelegenheit, die Männer ein bisschen zu necken. Sie fand das äußerst amüsant und war zu high, um zu begreifen, wie sehr sie die ohnehin schon nicht gleichmütigen Beamten damit anheizte. Die schlüpfrigen Fantasien, die sie damit heraufbeschwor, waren schon bald das Gesprächsthema der ganzen Polizeiwache und fanden von dort auf direktem Wege zu den Medien. Durch ihre

Unbedachtheit trug Marianne Faithfull zur Geburt eines erstaunlich langlebigen Geschöpfs der Boulevardpresse bei: Miss X.

Als Miss X zog man Marianne Faithfull komplett aus, man nahm ihr die Würde, ihren Namen und ihre Identität als Micks Partnerin. Umhüllt von »einer Wolke starken Parfüms« soll Miss X Dinge getan haben, die man eben von einer Miss X erwartet. Infolge der Geschichten, die der Öffentlichkeit zu Ohren kamen, war sie vollends zum Freiwild geworden, auf das jeder mit seinen schmutzigen Fantasien anlegen durfte, und schon bald war eine neue moderne Legende geboren. Dieser zufolge soll Marianne Faithfull, als die Beamten die Party stürmten, nackt dagelegen haben, lediglich von einem Pelz bedeckt, wobei allerdings ein in ihrer Vagina steckender Mars-Riegel zu sehen gewesen sein soll, der angeblich nur darauf wartete, von Mick gegessen zu werden.

Als der Rausch nachließ, machte sich Paranoia breit. Man rief Anwälte an, man stellte Fragen. Irgendjemand hatte sie verpiffen, aber wer? Die Hauptverdächtigen waren die beiden Hippie-Typen, die kaum jemand kannte: Schneiderman und Kramer. Sie gehörten nicht zu ihrer Clique, sie hatten sich nur irgendwie an sie drangehängt. Kramer soll von dem in der Londoner Nachtclubszene bekannten Schläger David Litvinoff verprügelt worden sein. Litvinoff, der später auch als Berater bei Micks erstem Kinofilm *Performance* tätig war, gehörte zum Dunstkreis der Kray Brüder, einer berüchtigten Londoner Gangsterbande. Nachdem er so lange auf Kramer eingedroschen hatte, dass man ein Geständnis hätte erwarten dürfen, sofern es etwas zu gestehen gegeben hätte, wurde Kramer für sauber befunden. Schneiderman war wie vom Erdboden verschluckt. Er muss es gewesen sein, der sie an die *News* verpiffen hatte.

Innerhalb einer Woche schlug die allgemeine Stimmung um, von »All You Need Is Love« hin zu »Alles, was du brauchst, ist ein guter Anwalt«. »Als sie uns in Redlands am Wickel hatten, wurde uns plötzlich klar, dass wir in einer ganz anderen Liga spielten, und dass da der Spaß aufhörte«, erinnert sich Marianne Faithfull. »Bis dahin hatte es so ausgesehen, als befände sich London in einer wunderbaren Seifenblase, in der man tun und lassen konnte, was man wollte.« Gehetzt und paranoid verließen die Stones in diesem Winter London und warteten auf ihren Gerichtstermin.

Brian Jones vermutete völlig zu Recht, dass er der Nächste war, den die Polizei hochnehmen wollte. Mick und Marianne Faithfull zogen sich nach Spanien und Marokko zurück, während sich ihre Anwälte auf die Verhandlung vorbereiteten und die Boulevardblätter sich täglich gegenseitig mit neuen pikanten Details über die Redlands-

Razzia zu übertrumpfen versuchten. Bemerkenswerterweise haben gerade diese Boulevardblätter auch dazu beigetragen, dass die Londoner Jugendlichen einen nie zuvor erlebten Aufstand probten und Mick und Keith zu Volkshelden machten. »Clive Goodwin, der Herausgeber der marxistischen, extrem regierungskritischen Zeitung *Black Dwarf* hatte erfahren, dass *News of the World* im Begriff war, eine weitere reißerische Verleumdungskampagne gegen Jagger zu initiieren«, erinnert sich Caroline Coon. »Er rief mich an – er wusste, dass ich gerade selbst in eine Drogenmissbrauchsgeschichte verstrickt war – und bat mich, ihm bei der Organisation einer Demo zu helfen. Wir riefen alle Leute an, die wir kannten, und baten sie, sich am folgenden Abend – einem Samstag – vor dem Verlagsgebäude der *News of the World* zu versammeln. Unser Ziel war es, die Auslieferung der Sonntagsausgabe von *News of the World*

am darauffolgenden Morgen zu verhindern. Etwa zwei- bis dreihundert Personen folgten unserem Aufruf. Wir legten uns quer über die Fleet Street, um den großen Lieferwagen den Weg zu versperren. Natürlich räumte die Polizei die Straße irgendwann wieder. Daraufhin marschierten wir an der Downing Street Nummer 10 vorbei und rauf nach Whitehall, bis wir um vier Uhr morgens schließlich eine friedliche Mahnwache auf den Stufen unter der Eros-Statue am Piccadilly Circus hielten. Die Razzia bei Mick Jagger und Keith Richards war einer der Schlüsselmomente, der die aufkeimende Hippie-Bewegung in Großbritannien am stärksten politisierte. Die Leute demonstrierten aber nicht nur für Stars wie Mick, Keith und Robert Fraser, sondern im Interesse von uns allen; auch die einfachen Leute wurden plötzlich zu leichten Zielen und standen im Fadenkreuz der Ermittler, nur weil sie sich anders kleideten.«

Der Drogenmissbrauchsprozess, der gegen die Rolling Stones im Juni 1967 vor dem Gericht von Chichester geführt wurde, war einer der ersten modernen Medienprozesse – ein Vorläufer der Verhandlungen gegen Charles Manson, O. J. Simpson, Michael Jackson, Phil Spector und Lindsay Lohan. Es gab so viele Presseberichte darüber (die meisten davon bezogen auf Miss X), dass der mit Robert Fraser befreundete Pop-Art-Künstler Richard Hamilton aus etlichen Zeitungsausschnitten für eine Ausstellung im Jahr 1968 mehrere Collagen unter dem Titel »Swinging London« schuf. Eines dieser Werke zeigt Mick mit verzerrten Gesichtszügen in einem blassgrünen Samtjackett, der mit Handschellen an den lächelnden Fraser gekettet ist. Zwei nicht gewalttätige Straftäter, aneinandergekettet wie zwei Schwerekriminelle, die der Pressemeute vorgeführt werden. Die Botschaft, die das Establishment damit aussandte, war

unmissverständlich: »Spurt gefälligst, oder euch wird es genauso ergehen.« Dank Künstlern wie Hamilton hatten die Stones und ihre Anhänger nun auch eine entsprechende Erwiderung parat: »Das ist absurd und ungerecht.« Eine weitere Collage von Hamilton, für die er mehrere Zeitungsausschnitte verwendete, stellte die Verhandlung als einen Schauprozess dar. Doch nicht nur die Boulevardpresse profitierte von der Anklage. Für all das, was sie durchlitten hatten, wurden die beiden Stones (und später auch Brian Jones) zu Rock'n'Roll-Volkshelden hochstilisiert: Sie polarisierten stärker, hatten einen höheren Nachrichtenwert und waren weitaus interessanter als es sich die Beatles je erhoffen konnten. Das Gefühl des »Sie gegen Uns« war nie stärker gewesen, und die Stones, die tatsächlich einige Zeit hinter Gittern verbrachten, weil sie gegen den Dangerous Drugs Act verstoßen hatten, waren jetzt viel mehr als Popstars:

Sie waren potenzielle Märtyrer, wahre Helden.

Mick und Keith erschienen mit langen Haaren und täglich neuen Outfits vor Gericht, um den zahlreichen Fotografen, die sich im Gerichtssaal tummelten, etwas zu bieten. Die Angeklagten kleideten sich wie die verruchten, dekadenten Popstars, die sie waren. Sie hatten nicht das geringste Interesse daran, den Richter dadurch für sich einzunehmen, dass sie beispielsweise in seriös wirkenden nachtblauen Nadelstreifenanzügen auftraten. »So sind wir«, schienen sie zu sagen. Sie kleideten sich wie reiche Hippies, aber immerhin wie Hippies.

»Das sind wir – ihr stellt uns alle vor Gericht.« Schilder mit Aufschriften wie dieser hielten Fans bei einer Mahnwache vor dem Gerichtsgebäude hoch. Die Verhandlung schweißte die Londoner Club-Szene zusammen, weil sich ihre Mitglieder nun

genötigt sahen, zu handeln und sich zu organisieren. Die Hilfsorganisation Release, die wegen Drogenmissbrauchs unschuldig angeklagte und verurteilte Personen finanziell unterstützte, sammelte für die Stones und andere. The Who, deren Name ebenfalls in dem berüchtigten *News of the World*-Artikel gefallen war, der die ganze Hetzjagd ausgelöst hatte, spielten in aller Eile Coverversionen der Stones-Songs »The Last Time« und »Under My Thumb« ein (wobei Erstere hervorragend und Letztere grauenhaft war). Ihr Drummer, Keith Moon, mischte sich sogar im Mod-Outfit und sonnenbebrillt mit dem Schild »Stoppt die Popstar-Hetze« unter die Demonstranten. Insgeheim waren die Stones zutiefst bewegt, öffentlich jedoch machten sie aus dem Kampf »Sie gegen Uns« exzellentes Gerichtstheater.

Auf die Frage des Staatsanwalts »Würden Sie nicht auch sagen, dass eine junge Frau

üblicherweise peinlich berührt wäre, wenn sie in der Gegenwart von acht Männern – darunter zwei Dahergelaufene und ein marokkanischer Dienstbote – nichts außer einem Teppich um den Leib trägt?« antwortete Richards: »Ganz und gar nicht.« Und als er gedrängt wurde, seine Antwort zu präzisieren, fügte er hinzu: »Wir sind keine alten Männer. Wir machen uns keine Gedanken über kleinkarierte Moralvorstellungen.«

Allen war klar, dass sie diese Schlacht nicht gewinnen konnten. Die ganze Welt schaute auf sie. (Die Presse berichtete sogar über die Speisen, die ins Gericht geliefert wurden, als handele es sich um hochrangige Staatsoberhäupter: »Für Mick gibt's heute geräucherten Lachs.«) Man wollte an ihnen ein Exempel statuieren, und die Strafen, die man ihnen aufbürdete, waren hoch, sie standen in keinem Verhältnis zu den ihnen vorgeworfenen Vergehen. Mick bereitete

sich auf alles vor. Er hatte all seine geschäftlichen Angelegenheiten geregelt und sich sowohl mit Marianne Faithfull als auch mit seiner Familie ausgesöhnt, die während des gesamten Verfahrens hinter ihm standen. Doch als er sich am Morgen des 29. Juni 1967 vor dem Richter erhob, traf ihn dessen Urteilsspruch bis ins Mark: »Michael Philip Jagger, Sie werden eine dreimonatige Haftstrafe verbüßen.« Er bemühte sich, keine Regung zu zeigen, als ihm das Ausmaß dieser Strafe bewusst wurde und ein ungläubiges Raunen durch die Reihen hinter ihm ging, dennoch stockte ihm der Atem. Er riss sich so gut er konnte zusammen, um aufrecht stehenzubleiben. Eine innere Stimme sagte ihm: »Sieh zu, dass sie dich nicht kleinkriegen, biete ihnen die Stirn.« Richards wurde zu sechs Monaten Zuchthaus verurteilt. Fraser erhielt eine noch härtere Strafe, er musste für ein Jahr hinter Gitter. Nur der tragische Unfalltod der

Sexbombe Jayne Mansfield auf einem Highway in New Orleans lenkte an diesem Abend ein wenig von dem fast surreal anmutenden Prozessausgang ab. Würden die Stones tatsächlich die nächsten neunzig Tage hinter Gittern verbringen müssen, in der typischen Gefängniskluft, Zelle an Zelle mit Vergewaltigern und Mördern?

In der Zeit zwischen Razzia und Prozess hatten die Stones einen Promotion-Film für »We Love You« gedreht, eine eilig eingespielte Nummer, die einerseits als Danksagung an ihre treuen Fans gedacht war und andererseits als Überbrückungshilfe für die kommenden Wochen, falls die Band nicht in der Lage wäre, neues Material aufzunehmen und zu veröffentlichen. Der Song »We Love You«, dem man genau anhört, wie hastig er eingespielt wurde, beginnt mit dem Geräusch einer zufallenden Gefängnistür. John Lennon und Paul McCartney zeigten sich solidarisch und wirkten bei

diesem Song beim Backgroundgesang mit, ihre Stimmen sind allerdings nicht herauszuhören. Der Text ist ziemlich einfallslos: »We don't care if you hound we. And love is all around we ...« Die vom Klavier getragene Hookline ist eingängig und bleibt im Ohr (ob man will oder nicht), aber es ist sicher nicht das Beste, was Mick oder Keith aufgenommen haben, und nach dem grandiosen *Aftermath* ist es eine eher unbedeutende Nummer. Peter Whitehead, den man gebeten hatte, den Promo-Film zu drehen, dachte sofort an die anstehende Verhandlung und den zu befürchtenden Urteilsspruch und hatte damit das Thema für den Clip gefunden. »Für mich war es eines dieser Verbrechen des Establishments gegen Künstler, wie es auch bei Oscar Wilde der Fall gewesen war.« Als Mick von Whiteheads Idee erfuhr, war er gleich davon begeistert.

Man fand eine Kirche, die als Gerichtssaal fungierte, Faithfull wurden die Haare abgeschnitten, damit sie an Bosie erinnerte, und Keith stand in der Rolle des Marquess vor Mick und sprach das Urteil über ihn. In einer Szene wird ein Fellteppich als Beweisstück vorgelegt, womit natürlich auf die Sensationsstory über Miss X und den Marsriegel angespielt wird. Der Film ist weitaus besser als der Song. Auf Mick (der in einer Szene nackt und in den Teppich gehüllt zu sehen ist) scheint die Darstellung vom »Mord« an Wilde (der sich nach seiner Verurteilung weder privat noch künstlerisch je wieder erholte) ein kathartische Wirkung gehabt zu haben. »Ich glaube nicht, dass sie Angst hatten«, sagt Whitehead, »sie waren nur verzweifelt und regelrecht erschüttert über das Verhalten der rechts-konservativen britischen Regierung. Sie waren fest davon überzeugt, dass sie im Gefängnis landen

würden. Was eben auch bedeutet, in einer Zelle zu leben.«

Nach einer letzten gemeinsamen Mahlzeit und einem tränenreichen Abschied wurden sie getrennt. Richards kam ins Londoner Wormwood-Scrubs-Gefängnis, Mick und Robert Fraser landeten auf der Krankenstation des Lewes-Gefängnis, das rund vierzig Meilen von der Hauptstadt entfernt war. Während Micks und Keiths erster Gefängnisaufenthalt kaum vierundzwanzig Stunden gedauert hatte, deutete diesmal nichts darauf hin, dass sie vor dem Ende der im Urteil festgelegten Haftzeit herauskommen könnten.

Es müssen für Mick die ersten wirklich ruhigen Momente in den vergangenen dreieinhalb Jahren gewesen sein. Wie sollte er sich die Zeit vertreiben, wenn die Minuten so langsam vergingen wie Tage? Gerade hatte er noch Zugang gehabt zu allem, was

ihn interessierte und inspirierte – und nun: nichts. Er war immer noch er selbst, innerlich und äußerlich. Er litt nicht unter Mangelercheinungen, niemand hatte ihm Gewalt angetan, sie hatten ihm nicht einmal die Haare geschoren oder ihn einer Leibesvisitation unterzogen. Er saß lediglich hinter Schloss und Riegel. Aber wie lautete noch gleich die Philosophie der LSD-Gurus? Waren die Gedanken nicht frei? Wenn er tatsächlich ein Märtyrer des neuen Bewusstseins war, musste er dann nicht auch dessen Standhaftigkeit unter Beweis stellen?

Marianne Faithfull brachte ihm bei einem Besuch Zigaretten, Papier und Schreibutensilien mit. Als er sie sah, fiel alle zur Schau gestellte Lässigkeit von ihm ab und er brach in Tränen aus. Er hatte sein Gesicht gewahrt, er war ein guter Anführer. Nicht jeder Popstar war für diese Rolle geboren. Lennon schon. McCartney bemühte sich. Dylan zog den Schwanz ein. The Moody

Blues kamen als Anwärter für diesen Posten gar nicht erst infrage, ebenso wenig wie Donovan. Nur die wenigsten finden Geschmack daran, an einem Tag wie Everybody's Darling behandelt und am nächsten hinter Gitter gebracht zu werden; von der einen Hälfte der Nation als Held verehrt und von dem Rest (dummerweise der Hälfte, die die Macht hat, dich fertigzumachen) für einen Schuft gehalten zu werden. Gerade einmal fünf Jahre waren seit seiner Kindheit in Dartford vergangen. »Rockstars wie Mick und Keith zu inhaftieren, war hauptsächlich eine politische Einschüchterungstaktik«, sagt Caroline Coon. »Und ich gehe davon aus, dass sie Mick und Keith, wie alle anderen, die den obersten Staatsbehörden ausgeliefert waren, durchaus eingeschüchtert haben. Polizeiliche Schikanen üben einen sehr eigenen, das Private stark tangierenden Druck aus.«

Keith hat Geschichten über Mitgefangene erzählt, richtig schwere Jungs und von der Gesellschaft Ausgestoßene, die ihn wie ihresgleichen behandelten, ihm anerkennend hinterhergrölten, als man ihn zu seiner Zelle führte. Sie sollen ihm sogar Zigaretten in die Zelle geworfen haben. Von Mick hört man solche Geschichten nicht. Seine Erfahrungen hat er uns weitaus konkreter überliefert, was möglicherweise ein Beleg für seinen gefestigteren Charakter ist. Während seiner Zeit im Gefängnis schrieb Mick einen Teil der Lyrics zu »2000 Light Years from Home«, dem besten psychedelischen Song der Stones. Er handelt von Einsamkeit, von der Entfremdung von der Gesellschaft mit ihren Zwängen und Normen. Dem Zeitgeist entsprechend wird als surreale Metapher dafür eine Reise in den Weltraum verwendet. Rein physisch betrachtet steckte Mick in einer engen Zelle, doch sein Geist schwebte davon, entfernte

sich erst hundert, dann zweihundert, dann sechshundert, dann tausend und schließlich sogar zweitausend Lichtjahre von den grauen Eisenstangen, die ihn umgaben, bis er schließlich von der brennend heißen Oberfläche des Aldebaran, einem Stern im Sternbild Stier, der schon Thomas Hardy und Tolkien als Muse diente, auf die Erde hinabblickte. Durch die Erwähnung Aldebarans wird der Song zur Utopie, denn dieser Stern wird in etlichen Science-Fiction-Erzählungen als bewohnbar beschrieben. Wie de Sade, Wilde, Genet und Orton verwandelte Jagger seine Zelle in ein Studierzimmer. Doch er war nicht der Einzige, an dem die fragwürdige Rechtsprechung so sehr nagte, dass sie ihn zum Schreiben bewegte. Zwar befürworteten einige Zeitungsredakteure die Verurteilungen (es waren dieselben, die auch einen obligatorischen Drogentest für Rockstars forderten), die meisten jedoch betrachteten die

Verhandlung als Farce, das Produkt einer LSD-Panik, einen modernen Hexenprozess.

Der berühmteste und einflussreichste Artikel der letztgenannten Kategorie stammt überraschenderweise aus der Feder des konservativen Londoner *Times*-Redakteurs William Reese-Mogg. In dem Leitartikel mit der Headline »Who Breaks a Butterfly on a Wheel« vom 1. Juli 1967 fasste er die Beweislage knapp zusammen: »Mr. Jagger wurde wegen des Besitzes von vier Tabletten angeklagt, die Amphetaminsulfat beziehungsweise Amphetaminhydrochlorid enthielten; diese Tabletten sind völlig legal in Italien erworben worden.« Anschließend stellt er das vermeintliche Verbrechen in einen neuen Zusammenhang: »Wenn sich der Erzbischof von Canterbury nach seinem Besuch beim Papst am Flughafen von Rom hierzulande nicht zugelassene Tabletten gegen Reisekrankheit gekauft und die unbenutzten Pillen bei seiner Rückkehr mit nach

Großbritannien gebracht hätte, wäre er Gefahr gelaufen, sich genau desselben Verbrechens schuldig zu machen. Niemand, der je verreist ist und im Ausland Medikamente erworben hat, die hierzulande nicht zugelassen sind, kann guten Gewissens von sich behaupten, nicht gegen das Gesetz verstoßen zu haben.« Reese-Mogg warf insbesondere Richter Block vor, über das »übliche Strafmaß«, nämlich die »Bewährungsstrafe«, unverhältnismäßig weit hinausgegangen zu sein, während er sich zugleich bemühte, nicht über »die Beweggründe des Richters zu spekulieren, die wir nicht kennen«. Er stellte lediglich die einfache Frage: »Hat Mr. Jagger die gleiche Behandlung erfahren, die ihm zuteil geworden wäre, wenn er nicht berühmt wäre und ohne all die Kritik und die Vorbehalte leben könnte, die mit seiner Berühmtheit einhergehen?« Außerdem machte er einem beträchtlichen Teil der Bevölkerung – nicht

den jungen und empörten, sondern den älteren und gutsituierten – Vorwürfe: »Ihrer Meinung nach hat Mr. Jagger ›seine gerechte Strafe erhalten‹. Ihnen missfällt das Anarchische am Auftreten der Rolling Stones, sie hassen ihre Songs, sie ärgern sich über ihren Einfluss auf die Teenager und unterstellen ihnen ganz allgemein einen dekadenten Lebenswandel ... Soziologisch betrachtet sind diese Bedenken durchaus berechtigt und vom emotionalen Standpunkt aus gewiss auch nachvollziehbar, aber das alles hat mit diesem Fall nicht das Geringste zu tun.« Am Ende seines Artikels wies Reese-Mogg auf Parallelen hin, zwischen dem, was den Stones widerfahren ist, und dem Fall Stephen Ward. Ward war verwickelt gewesen in die Profumo-Affäre, den letzten großen britischen Polit-Skandal. Er hatte dem damaligen Staatssekretär im Verteidigungsministerium John Profumo die beiden Callgirls Mandy Rice Davies und

Christine Keeler vorgestellt. Später stellte sich heraus, dass Keeler auch eine Affäre mit einem sowjetischen Attaché hatte. Infolge der unablässigen Vorwürfe bezüglich seiner mangelnden Integrität und seines amoralischen Lebenswandels beging Ward Selbstmord. »Es gibt Fälle, in denen eine einzelne Person öffentlich zum Sündenbock für eine allgemeine moralische Fehlentwicklung gemacht wird. Dieser Fall tötete Stephen Ward.« Das hieß, falls Jagers Verurteilung nicht revidiert werden sollte, würde sich die Öffentlichkeit schuldig machen. Keith Richards wird in Reese-Moggs Artikel übrigens mit keinem Wort erwähnt.

»Ich saß in meiner Zelle und irgendjemand warf sie [die *Times*] durchs Fenster, was im Gefängnis verboten ist«, erinnert sich Mick. Während er den Leitartikel las, fragte er sich, ob er wohl irgendetwas bewirken würde. Zumindest würde er den Lesern bewusst machen, dass auch er ein

ganz normaler Mensch war, nicht nur ein Symbol. Mick resümiert: »Er verstieß mit diesem Artikel gegen den allgemeinen Pressekodex, denn er war zweifelsfrei parteiisch. Daran werde ich mich immer erinnern, und ich bin sehr dankbar dafür.« Auch Richards erfuhr in seiner Zelle im Wormland-Scrubs-Gefängnis von dem Artikel. Im Verlauf des Tages zog die Empörung immer größere Kreise, sodass das Gericht schließlich zurückrudern musste. Mick und Keith wurden für die Dauer des Berufungsverfahrens auf Kautions umgehend entlassen. (Die Urteile gegen sie wurden infolge des Berufungsverfahrens schließlich aufgehoben; Fraser musste allerdings seine einjährige Haftstrafe komplett absitzen.)

»Hätte William Reese-Mogg seinen *Times*-Leitartikel ›Who Breaks a Butterfly on a Wheel‹, der meiner Einschätzung nach entscheidend zu Micks und Keiths Entlassung beigetragen hat, nicht geschrieben,

dann wäre Berufung eingelegt worden. Das war der normale Klageweg, den wir auch beschreiten mussten, um jungen Leuten, die nicht berühmt waren und für die niemand aufsehenerregende *Times*-Artikel schrieb, zu helfen. Ohne den Artikel in der *Times* hätten Mick und Keith viel länger hinter Gittern gesessen, nämlich ebenso lang wie ›normale‹ Menschen, die damals zu jeder Tags- und Nachtzeit hochgenommen wurden«, so Caroline Coon, eine Mitbegründerin der Hilfsorganisation Release.

Bei ihrer Entlassung im Juli 1967 wurden sowohl Mick als auch Keith nachdrücklich darauf hingewiesen, dass sie, obschon sie sich jetzt wieder frei bewegen konnten, noch lange nicht aus dem Schneider waren; tatsächlich wurde ihr Lebenswandel jetzt noch genauer unter die Lupe genommen als zuvor. Man erinnerte sie daran, dass sie sich in der außergewöhnlichen Lage befänden, anderen mittelbar Schaden zuzufügen (oder

dass man zumindest glaubte, dass dem so sei). Jedweder Missbrauch ihrer Position würde zu einer Verschärfung des Strafmaßes führen, wurden sie gewarnt. »Ob es Ihnen nun gefällt oder nicht, Sie sind ein Vorbild für die breite Masse der jungen Leute in diesem Land«, ermahnte der Richter Mick, bevor er ihn entließ. »In dieser Position tragen Sie eine sehr große Verantwortung. Falls Sie tatsächlich verurteilt werden sollten, ist es nur recht und billig, dass Ihnen, wenn Sie dieser Verantwortung nicht gerecht werden, höhere Strafen auferlegt werden.« Mick protestierte nur verhalten dagegen: »All das [diese Verantwortung] ist mir erst durch die strafrechtliche Verfolgung aufgebürdet worden.« Dasselbe wiederholte er bei einer Pressekonferenz, die kurz darauf vor der versammelten Journalistenschar abgehalten wurde. Ernst und abgespannt stand er da und sprach langsam und bedächtig: »Die Leute haben in letzter Zeit viel von

Verantwortung geredet«, sagte er. »Ich bin mir nicht sicher, ob meine Verantwortung tatsächlich so groß ist, wie sie es darstellen, denn ich glaube, dass der Einzelne mehr Entscheidungen selbstverantwortlich fällt, als viele Leute zu vermuten scheinen.« Mick hat sich dafür niemals entschuldigt. Hier kam eine ganz andere Seite von ihm zum Vorschein, eher die teuflische als die göttliche. Das war etwas, womit er sich im kommenden Jahr definitiv weiter auseinandersetzte, was sich auch in seinen Texten niederschlug. »Vielen von uns war klar, dass wir uns nun politisch gesehen lange Zeit mächtig ins Zeug legen mussten«, sagt Caroline Coon über den gesellschaftspolitischen Stimmungsumschwung von freudig und hoffnungsvoll hin zu hart und reaktionär, der die Jahre 68 und 69 kennzeichnete. »Wie jede gesellschaftspolitische Bewegung mussten auch wir lernen, mit gewaltbereiten Trittbrettfahrern fertig zu

werden. Dabei war es nicht gerade hilfreich, dass die Rolling Stones naiverweise dachten, es sei ›cool‹ sich mit einer Handvoll Gesetzbroschüren wie den Hell's Angels zu umgeben, von ihrem Interesse an Satanismus und Okkultismus, die bald die düstere, reaktionäre Seite der psychedelischen Kunst prägten, ganz zu schweigen.«

Die Stones gingen als Nächstes ins Studio, um den Nachfolger von *Between the Buttons* einzuspielen, ein musikalischer LSD-Trip unter dem Titel *Their Satanic Majesties Request*. Obschon die Platte nur wenige Highlights vom Kaliber eines »2000 Light Years from Home« (definitiv der Höhepunkt des Albums) zu bieten hat, besitzt sie auch heute noch einen gewissen Reiz. Es ist kein größeres oder geringeres Machwerk als andere gefeierte Meisterwerke, auf denen hastig dahingerotzte Schnellschüsse die genialen Nummern bei Weitem überwiegen (man sehe sich nur alle Radiohead-Alben an, die

nach *Kid A* herauskamen). Gesegnet mit dem Wildeschen Talent, komplizierte Sachverhalte pointiert auf das Wesentliche zu reduzieren, erklärte Mick später, das Album sei »unter dem Einfluss der Freilassung auf Kaution« entstanden. Die Band gab damals ihr Bestes, um ihr eigenes *Sgt. Pepper*-Album einzuspielen. Heraus kam allerdings nur ein mittelmäßiger Kompromiss. Mick erklärte dazu Jann Wenner einige Jahre später: »Ich glaube, wir nahmen damals einfach zu viel Acid. Wir hatten uns von der Erfolgswelle einfach mitreißen lassen, dachten, alles, was wir machten, sei lustig, und jeder sollte es hören. Außerdem machten wir es, damit Andrew, der uns gehörig auf die Nerven ging, endlich Leine zog. Denn er hatte dafür überhaupt kein Verständnis. Je stärker unser Drang wurde, ihn loszuwerden, desto mehr reifte unsere Entscheidung, diesen Weg einzuschlagen, um ihn vor den Kopf zu stoßen.« Und so war es keine große

Überraschung, dass diesem Mischmasch aus abgehangenen Blues-Riffs, Bläser-Einlagen à la 007, Jug-Band-Blues, Tabla-Rhythmen, Wabersoundeffekten und Bill-Wyman-Gesang auch kein großer kommerzieller Erfolg beschieden war. Glücklicherweise konzentrierte sich die Band bald wieder auf das Wesentliche und war wieder voller Leidenschaft bei der Sache.

Der nächste Song, den die Stones veröffentlichten, war der erste, der perfekt zu ihrer neuen politischen Folk-Rebellen-Pose passte. »Jumpin' Jack Flash« basiert auf einem Bassriff von Bill Wyman und einem Wortspiel, das von Keith Richards Gärtner in Redlands, einem gewissen Jack, inspiriert wurde. Der Song markiert den Beginn ihrer Zusammenarbeit mit Jimmy Miller (dem für sie wichtigsten Produzenten) und steht am Anfang ihrer nächsten und wohl auch produktivsten Schaffensphase. »Er handelt von schweren Zeiten und davon, sie hinter

sich zu lassen«, sagte Mick über »Jumpin' Jack Flash«. »Es war einfach eine Metapher dafür, wieder aus diesem ganzen Acid-Sumpf rauszukommen.« Keith Richards bringt das Ganze in seiner unnachahmlichen Art unverblümt auf den Punkt: »Mich kotzten dieser ganze Maharishi-Guru-Scheiß und all die Bänder und Glöckchen langsam an. Gott weiß, wo all das Zeug herkam. Ich glaube, es war eine Reaktion auf das, was wir in unserer Freizeit gemacht hatten, und natürlich auf diese bittere Realität, der wir uns stellen mussten. Hinter den Gittern von Wormland Scrubs hat man genug Zeit zum Nachdenken.«

»Kein Mensch stirbt für etwas, das in seinen Augen wahr ist«, sagte Oscar Wilde einmal. »Die Menschen sterben für Dinge, die sie wahr haben wollen, von denen ihnen irgendein Schreckgespenst in ihren Herzen einredet, dass sie nicht wahr sind.« »Jumpin' Jack Flash« erzählt davon, diesem

Schreckgespenst in die Augen zu sehen, es als das zu erkennen, was es ist, und dann weiterzuziehen. Darin (und in seinem harten Riff) liegt die Stärke dieses Songs. Zusammen mit dem Regisseur Michael Lindsay Hogg drehte die Band ein Video zu diesem Song. Die Jungs wirken darin völlig verändert, als hätte ihnen jemand eine gehörige Dosis Vitamin B₁₂ verabreicht. Selbst Brian wirkt darin absolut vital. Sie haben nie cooler ausgesehen als hier: Keith mit seiner Stubenfliegenbrille und Mick mit seiner Kriegsbemalung. Er wusste, dass ein Kampf im Gange war. Und er wusste, dass er mitkämpfen musste. Aber war er bereit, für das zu sterben, was er »wahr haben wollte«? Mitte 1968 fragte sich Mick noch immer, wie er mit der Verantwortung, die zu übernehmen er letztendlich akzeptiert hatte, umgehen sollte. Sollte er sich allen Ärger vom Hals halten oder gezielt danach suchen? Die ganz Welt hielt zu den Stones. Junge

Menschen rund um den Globus standen auf ihrer Seite und erwarteten mehr als je zuvor, dass sie ihnen zeigten, wo es langgeht.



Courtesy of the Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's

I WENT DOWN TO THE DEMON- STRATION

KAPITEL 7

Man kann sich das heute nur schwer vorstellen, aber es gab tatsächlich einmal eine Zeit, als sich berühmte Rockstars nicht einfach nur unters Volk mischen konnten, sie mussten es sogar. Zu wichtigen Anlässen erwartete man geradezu, dass sie sich persönlich engagierten; da reichte es nicht, eine großzügige Spende springen zu lassen, nett in die Kamera zu lächeln oder einmal über den roten Teppich zu laufen. Entsprechend ihres Engagements wurde ihre Seriosität eingeschätzt; selbst die Höhe ihrer Plattenverkäufe hing von dem Maß an Glaubwürdigkeit ab, das sie durch ihr politisches Engagement erwarben. Zwischen 1968 und 1979, kurz bevor The Clash in wirklich großen Hallen spielten und Millionen von Platten verkauften, galt ein solches Verhalten als obligatorisch, es war einfach normal. Nur gewissen Rockstars wie David Bowie und Alice Cooper, deren Images

darauf basierten, anders zu sein als die anderen, sah man es in den 70er-Jahren nach, wenn sie sich in dieser Hinsicht zurückhielten. Es ist ja schlicht so, dass gerade in den Zeiten, in denen sich ein großer soziokultureller Wandel vollzieht, die aufbegehrenden jungen Leute darauf angewiesen sind, dass sich ihre Idole auf ihre Seite stellen. Und je größer das Idol, desto größer sind die Erwartungen, die in dieses Idol gesetzt werden.

Als Lyndon B. Johnsons Konzept von der *Great Society* langsam an Strahlkraft verlor und der Vietnamkrieg eskalierte, als die Bürgerrechtsbewegung auf gewalttätigen Widerstand stieß, der von denen ausging, die jeglichen Fortschritt fürchten, als die Frauenbewegung immer weitere Kreise zog und Arbeiter rund um den Globus auf die Straße gingen, um mehr Rechte und fairere Löhne einzufordern, erwartete man von den Rockstars, die man als Generäle und Majore der

mobilmachten Gegenbewegung betrachtete, den Aufständischen mit Rat und Tat zur Seite zu stehen. Einige Stars wie Marlon Brando und Jane Fonda legten ein Engagement an den Tag, das fast schon an Übermut und Vermessenheit grenzte. Die Singer-Songwriter Phil Ochs und Joan Baez waren da um einiges bodenständiger und pragmatischer, doch ihnen fehlte der Status eines Dylan, Brando, Lennon oder Jagger. Mick kam zum ersten Mal durch das Parlamentsmitglied Tom Driberg in Kontakt mit der politischen Linken. Driberg war ein progressiver homosexueller Labour-Politiker, der gut vernetzt war mit einigen Protagonisten der neuen Jugendkultur (Alan Ginsberg zählte zu seinen engeren Freunden). Er schlug Mick vor, selbst für das Parlament zu kandidieren, um sich die Stimmen der Millionen britischen Babyboomer zu sichern, die 1966 zum ersten Mal wählen durften. Mick fühlte sich zwar geschmeichelt, lehnte

aber ab. Als die Linken zunehmend einflussreicher wurden, behielten sie diese neue Art von Leitbild jedoch im Auge.

»Natürlich hatten wir sie im Blick, schon allein deshalb, weil wir zu ihrer Musik tanzten. Die Stones und die Beatles waren die populärsten Bands zu jener Zeit. Wir hielten die Beatles damals nicht unbedingt für radikal, sie machten einfach nette Musik. Aber Jagger – nun, er und seine Musik wirkten damals nicht ganz so glatt, und ihm gefiel nicht, was abging, weder in sexueller noch in politischer Hinsicht, das war ziemlich klar«, so Tariq Ali, einer der führenden Köpfe der britischen Studentenbewegung. »Wer auch nur eine Spur radikal war, musste auf die Demos gehen – und er musste gleichzeitig darauf vorbereitet sein, von der Regierung und ihren Sympathisanten angefeindet zu werden.«

Das Jahr 1968 schied die sich in der Problemanalyse ergehende Generation von der, die nach Lösungen suchte. Die Menschen wollten jetzt wissen, was ihre Idole wirklich taugten. Waren sie nur Touristen, die kaum mehr als einen kurzen Blick auf die Revolution warfen, um anschließend wieder nach Hause zu gehen, oder würden sie sich an die Spitze ihrer Bewegung stellen? »Die Leute zeigten echtes Engagement. Wir waren wirklich überzeugt, dass wir etwas verändern konnten, wenn wir unseren Arsch hochbekamen. Überall herrschte eine ungemeine Aufbruchstimmung, und die Leute ließen sich dadurch mitreißen«, erinnert sich Ali.

Zum Gefolge der Stones gehörten unter anderem Drogendealer, radikale Aktivisten wie Michael X und Schläger aus dem engeren Umfeld der Londoner Gangsterbande von Reggie und Ronnie Kray, doch das schien ihrer neuen Beliebtheit keinen Abbruch zu tun. Die Jugendbewegung der späten 60er

war durchaus nicht homogen, sie war ebenso eine soziale wie eine politische Bewegung. In gewissen Kreisen war der Vietnamkrieg lediglich eine Metapher für das allgemeine Gefühl der Wut und der Rastlosigkeit. »Es ging um den Krieg, doch eigentlich ging es dabei nicht um den Krieg – im Grunde genommen ging es um alles«, sagt der Journalist und Politaktivist Mick Farren. »Es war ein ziemlich gefährliches Gebräu.«



Courtesy of the Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's

**Der dunkle Prinz der neuen Jugendkultur,
1967.**

Demonstrationen waren Mitmachtheater-
ähnliche Veranstaltungen und

Medienevents, die geile Studenten und übereifrige Journalisten ebenso anzogen wie die Leute, die einem politischen Bekenntnis anhängen – ganz gleich ob aus dem linken oder rechten Spektrum. 1968 gab es etliche Zyniker, die an politischen Versammlungen, ja sogar an Krawallen teilnahmen, als wären es gesellschaftliche Events. Von dieser Warte aus betrachtet könnte man das Interesse, das John Lennon oder Mick Jagger an der Antikriegs- und Bürgerrechtsbewegung zeigten, als ein wenig ernsthafter ansehen. Immerhin mussten sie keine Mao-Plakate vor sich hertragen, um irgendjemanden abzuschleppen. Wenn Mick Jagger in Interviews, die im *NME* oder dem kurz zuvor gegründeten *Rolling Stone* erschienen, mit ein paar marxistischen oder anarchistischen Phrasen um sich warf, war das so etwas wie ein Test, um herauszufinden, inwieweit sich die politische Theorie, über die in den Seminaren an der LSE diskutiert

worden war, in der grauen Realität niedergeschlagen hatte. »Ich sehe große Gefahren heraufziehen«, sagte er damals. »Das hier ist ein Protest gegen das System. Ich sehe auch eine Menge Ärger am Horizont auftauchen. Wir haben die ersten Schritte getan, jetzt müssen wir zu Ende bringen, was wir angefangen haben. Es ist absoluter Mist, wie die Dinge in Großbritannien und in den Staaten laufen. Die Zeit ist reif. Die Revolution ist legitim. Die jungen Leute sind bereit, die Mietskasernen und die stinkenden Fabrikgebäude, in denen sie ihr Leben fristen müssen, niederzureißen. Ich werde alles tun, was getan werden muss, um das, was da draußen passiert, zu unterstützen.«

Doch auch eine Palastrevolution will gründlich geplant sein, und man kann sich kaum vorstellen, dass jemand wie Lennon oder Jagger an regelmäßigen Vorbereitungstreffen teilnimmt. Dennoch glaubten beide

– und erklärten das auch öffentlich –, dass ihnen dabei irgendeine Rolle zukam, eine Schlüsselrolle. Sie hofften wohl, dass ihre Bands dadurch nicht nur als herausstechende Popgruppen wahrgenommen würden, sondern als wirklich einflussreiche Kräfte, die tatsächlich irgendetwas Gutes bewirken konnten. In einem Interview mit dem *Rolling Stone* sagte Lennon in Anlehnung an seinen Songtext von »Revolution«: »Wissen Sie, Sie können nicht auf mich zählen, oder vielleicht doch, wie Yin und Yang. Ich bevorzuge ›nicht‹. Aber es steckt immer auch ein Teil des anderen in uns.«

Das Tempo, in dem sich die Welt veränderte, war schwindelerregend. Monat für Monat las und hörte man von neuen Studentenunruhen überall auf der Welt. Es waren so viele, dass man kaum mehr an einen Zufall glauben mochte, eher an irgendeine Art kosmischer Synergie. Es war ein deutliches

Zeichen für alle, die noch zwischen den Stühlen saßen, sich für eine Seite zu entscheiden oder zumindest aus der Schusslinie zu gehen. College-Studenten aus New England traten in Hungerstreik, Mitglieder verschiedener Widerstandsbewegungen gingen in Spanien, Westberlin, Polen und Brasilien auf die Straße. Die IRA und die PLO, die radikalen Feministinnen und die Black Panther Party erfreuten sich großen Zuspruchs und Che Guevara wurde heiliggesprochen. Und am 17. März versammelten sich in London 25.000 Menschen am Grosvenor Square, um vor der amerikanischen Botschaft gegen den Vietnamkrieg zu demonstrieren; es war die bis dahin größte Anti-Vietnamkriegs-Demonstration in England. Da sie vorab einen Hinweis erhalten hatte, war auch die Polizei in voller Stärke angetreten. Hoch zu Ross und ihre Schlagstöcke schwenkend, ritten die Bobbys durch die Menge, um den aufgebrachten und

potenziell gewalttätigen Mob im Zaum zu halten. Außerdem hielten sie vorbeifahrende Fahrzeuge an und durchsuchten sie nach Waffen und verdächtigen Gegenständen. »Es schaukelte sich immer weiter hoch«, erinnert sich Farren. »Zunächst war alles ziemlich friedlich geblieben, doch dann machten plötzlich Gerüchte die Runde, dass Leute niedergetrampelt und zusammengeschlagen worden seien. Es ging ein gewaltiger Ruck durch die Reihen bis nach vorne und dann griff die Kavallerie an. Berittene Polizisten. Die Attacke der leichten Brigade! Typen mit extralangen Schlagstöcken, die Köpfe spalteten.«

Nur wenige Gehminuten vom Grosvenor Square entfernt, am Cheyne Walk, wohnte Mick Jagger mit Marianne Faithfull in einem hübsch eingerichteten Apartment. Ihr Freund Christopher Gibbs hatte sich um das Interior Design gekümmert und Marianne Faithfull vervollständigte nach und nach die

ausgefallene Einrichtung auf ihren Shoppingtouren. Es sah in ihrer Wohnung aus wie im Hinterzimmer eines marokkanischen Cafés oder in irgendeinem Schlupfwinkel irgendwo in Bombay. Der ideale Rückzugsort, in dem man inmitten von Antiquitäten und Räucherstäbchen dem Chaos entfliehen konnte. Es war klar, dass auch Mick sich entscheiden musste. Er konnte von seinem Fenster aus beobachten, was auf der Straße geschah, oder er konnte seine Stiefel anziehen und selbst auf die Straße hinuntergehen, wo junge Leute Transparente hochhielten und die einen »Ho Ho Ho Chi Minh« schrien, während die anderen »Anarchie!« brüllten.

Die Demonstranten fesselten ihn. Ein Teil ihrer Begeisterung hatte ihren Ursprung in den Seminarräumen der London School of Economics. Auch Faithfull wird sein Interesse zu einem gewissen Grad beeinflusst haben. »Ich stamme aus einer sehr linken,

sozialistisch eingestellten Familie«, erklärte sie mir und fügte hinzu, dass sie sich als Musikerin »immer für revolutionäres Material interessiert« habe.

Tariq Ali wusste, dass sich Mick unter die Demonstranten mischen wollte. Er hatte ihn angerufen und ihn wissen lassen, dass er dabei sein wolle. »Er sagte: ›Ich komme mit.« Aber er wollte keine Rede halten. Er nahm nur als Beobachter teil, als eine Art prominenter Journalist an der Peripherie des Geschehens. Dennoch machten Gerüchte die Runde, denen zufolge er vor der berittenen Polizei einen Tanz aufführte oder Schaufenster einschlug (wobei die meisten Schaufenster verbarrikadiert waren). In Wahrheit entfernten er und Marianne Faithfull sich kaum von dort, wo sich auch die Journalisten postiert hatten; ins Getümmel stürzten sie sich nicht. Nichtsdestotrotz war das nicht ganz ohne Risiko für ihn. Es war ja keineswegs sicher, inmitten des Chaos von

den Polizeikräften nicht für einen der vielen langhaarigen Agitatoren gehalten zu werden. Mick Jagger trug ja kein Bühnenoutfit, nur ein einfaches Poloshirt und einen Mantel – Studentenkluft eben. »Natürlich hätten sie ihm eins überziehen können«, meint auch Ali. »Sie haben an diesem Tag einige Schädel eingeschlagen. Er wollte einfach zu der Menschenmenge dazugehören. Er scherte sich nicht um die damit verbundenen Konsequenzen, das ist wahr. Klar ist aber auch, dass es im ganzen Land eine Lawine ins Rollen gebracht hätte, wenn er an diesem Tag von den Cops zusammengeschlagen worden wäre. Es war also schon riskant, aber er ging dieses Risiko ein.«

Als die Leute ihn erkannten, machte Mick eine seltsame und unerwartete Beobachtung. Er bemerkte wie sich der Fokus der allgemeinen Aufmerksamkeit verlagerte. Alle, die bisher die amerikanische Botschaft und den ungerechten Krieg im Blick gehabt

hatten, starrten nun »Mick Jagger« an. Es war ein sonderbares Gefühl. Abgesehen von seiner Musik hatte er persönlich keine Möglichkeit, irgendetwas zu verändern. Ganz gleich wie sehr man es von ihm erwartete, letztendlich war es ihm nicht möglich, das Geschehen unmittelbar zu beeinflussen. Er erkannte das auf eine durchaus aufrichtige und löbliche Weise, nämlich indem er sich dem Kampf stellte, dabei aber scheiterte. Nach etwa einer halben Stunde kehrte er in die Sicherheit seines Apartments am Cheyne Walk zurück und verfolgte die Demonstration wie alle anderen Unbeteiligten im Fernsehen.

Lennon machte genau dieselbe Erfahrung. Er fragte sich, was er persönlich zur Sache beitragen konnte oder wie sehr er davon ablenken würde. Unter den Demonstranten verbreitete sich das Gerücht, dass er die Anwaltskosten für alle bezahlen werde, die man

verhaftete, aber persönlich ließ er sich nicht blicken.

Kurz darauf setzte sich Mick mit Keith, Brian Jones und dem Rest der Stones zusammen. Gemeinsam mit Jimmy Miller nahmen sie in den Olympic Studios Songs für den Nachfolger des wenig erfolgreichen Albums *Their Satanic Majesties Request* auf. Mick hatte unter dem Arbeitstitel »Has Everybody Paid Their Dues« einen neuen Song geschrieben. Der Text beschwor Bilder von Ereignissen herauf, wie sie sich an einem heißen, schwülen Junitag am Grosvenor Square und in Paris ereignet hatten, und er ließ erahnen, dass die gleißende Sommersonne die ohnehin schon aufgewühlte Menge nur noch stärker aufpushen würde. Mick spielte bei dieser Gelegenheit sehr gewitzt auf Martha and the Vandellas 64er Nummer-eins-Hit »Dancing in the Streets« an, womit er sich auch ein wenig über die Revolution und die mit ihr verbundenen

Hoffnungen auf soziale Veränderungen lustig machte. Keith schrubbte die Saiten wie ein Folkie und spielte seine Akustikgitarre über einen zu stark ausgesteuerten Kassettenrekorder ein, wodurch er einen sehr verzerrten Sound erzielte. In einem seiner letzten kreativen Momente fügte Brian Jones eine Tambura hinzu, und Charlie Watts spielte auf einem alten Spielzeugschlagzeug aus den 30er-Jahren einen militärischen Snare-Drum-Beat. Zusammen mit Nicky Hopkins genialer Klavierbegleitung wird »Street Fighting Man« so zu einem Folksong, dem die indischen Basspfeifen einen leicht psychedelischen Touch verleihen. Miller verwendete für die Aufnahme ein etwas betagteres Tonbandgerät, das für ein Klanggemisch sorgte, das an das Branden und Rauschen der Menge am Grosvenor Square erinnerte. Micks Gesang war schleppend, er klang wie die Stimme eines Mannes, der benommen war von der Hitze,

seiner Furcht und dem Überschwang der hoffnungsfrohen Stimmung, bevor er schließlich einsehen muss: »What can a poor boy do exept to sing for a rock'n'roll band?« Interessanterweise sang Lennon »Revolution« auch langsam und bedächtig, fast nachdenklich, auf dieselbe Art also wie er über seine Rolle in der ganzen Sache nachdachte und sich mit der Frage beschäftigte, ob er sich einmischen sollte oder nicht.

»Es war ein großartiger Song«, sagt Farren. »Aber irgendwie wollte Mick damit auf Nummer sicher gehen. Ich ging nicht auf Nummer sicher. Jim Morrison ging nicht auf Nummer sicher. Mick Jagger und die Beatles schon. ›Sie können nicht auf mich zählen, oder vielleicht doch.«

Das Chaos und das Blutvergießen waren 68 nicht plötzlich vorbei, nur weil die Stones entschieden hatten, sich ins Studio

zurückzuziehen. Während sie im April noch an dem Track arbeiteten, wurde in Memphis Martin Luther King erschossen. Wenig später machten sich, ausgelöst durch Enoch Powells »Ströme von Blut«-Rede, die gegen die sehr liberale Einwanderungspolitik Großbritanniens Stimmung machte, auch in England fremdenfeindliche Tendenzen bemerkbar. In Südafrika gab es bei Protesten gegen die Apartheitspolitik Todesopfer, und im Mai organisierten Pariser Studenten einen Streik gegen die De-Gaulle-Regierung.

Einer der zahlreichen Interessierten, die sich damals in Paris aufhielten, war der Regisseur Jean-Luc Godard. Er verfolgte die Proteste und fragte sich ebenso wie Jagger, ob und wenn ja, auf welche Weise er der Bewegung von Nutzen sein konnte. Zusammen mit anderen bekannten Nouvelle-Vague-Regisseuren wie François Truffaut und Louis Malle sowie osteuropäischen Filmemachern wie Milos Forman und Roman

Polanski sorgte er dafür, dass die Internationalen Filmfestspiele von Cannes abgebrochen wurden. Gleichwohl war ihm bewusst, dass seine wahre Stärke in der Rolle des Provokateurs lag. In Interviews verglich Godard, der ehemalige Filmkritiker, der seit seinem bahnbrechenden Film *Außer Atem* (für den er zusammen mit Truffaut auch das Drehbuch geschrieben hatte) seit nunmehr fast zehn Jahren als Regisseur arbeitete, den revolutionären Künstler – in seinem Fall den Filmemacher – mit den Vietcong.



© Keystone Features/Getty Images

Bei den Aufnahmen für *Beggars Banquet* in den Olympic Studios im Frühjahr 1968. Im Hintergrund sieht man Jean-Luc Godard, der den Film *Sympathy for the Devil* dreht, in dem die Entstehung des gleichnamigen Songs dokumentiert wird.

Während die Stones in den Londoner Olympic Studios das Nachfolgealbum von *Their Satanic Majesties Request*

aufnahmen, das später unter dem Titel *Beggars Banquet* auf den Markt kam, wandte Godard sich mit der Bitte an sie, sie bei der Arbeit filmen zu dürfen. In ihrer neuen Rolle als Volkshelden und gesellschaftliche Außenseiter imponierten sie dem zehn Jahre älteren Franzosen; er betrachtete sie als die idealen Darsteller für eine neue Art Agitprop-Film, über die er gerade nachsann. Und so reiste Godard im Juni 68 nach London und stellte Kameras und Scheinwerfer in dem Studio auf, in dem die Stones gerade einen neuen Song einspielten. Der Arbeitstitel dieser Nummer lautete »The Devil Is My Name«. Dazu inspiriert worden war Jagger durch die Lektüre des Romans *Der Meister und Margarita* von dem russischen Schriftsteller Michail Bulgakow. Der 1967 auf Englisch erschienene Roman, der damals bei den politisch interessierten, jungen Intellektuellen sehr angesagt war, erzählt die Geschichte des Teufels und seiner Gehilfen

von den Tagen Jesu Christi und Pontius Pilatus bis hin in die Sowjetunion der 30er-Jahre. Godard und seine Crew beobachteten, wie sich der Song von einem fast dylanesischen Klagelied, das allein vom akustischen Gitarrensound lebte, hin zu jener epischen Nummer mit dem einzigartigen Samba-Beat entwickelte, die wir heute kennen. Der Titel, der sich ebenfalls noch einmal änderte, lautete schließlich »Sympathy for the Devil«. Mick Jagger hatte sich ein wenig mit Okkultismus und kurzzeitig auch mit dem Werk des Autors und Regisseurs Kenneth Anger beschäftigt, für den er auf einem neuen Moog-Synthesizer auch den dröhnenden Soundtrack zu dem eigentümlich gruseligen Kurzfilm *Invocation of my Demon Brother* schrieb (die Mitwirkenden: homoerotische Albinos; Soldaten, die einem Hubschrauber entsteigen; Bobby Beausoleil, ein in Verbindung zu Charles Manson stehender, verurteilter Mörder; Anton LaVey, Gründer der

Church of Satan, und eine Menge Feuer). Während Kenneth Anger ein durchaus ernsthaftes Interesse an den Stones hatte (die er für mächtige Hexer hielt), war Jaggers Faszination für Anger nur flüchtig. Er hatte keinen Song für den Teufel geschrieben, sondern einen über ihn. Inzwischen wusste er, was es bedeutet, dämonisiert zu werden.

Mit seiner dunklen Sonnenbrille, der obligatorischen Zigarette im Mundwinkel und seiner gebieterischen intellektuellen Coolness schien Godard zunächst der ideale Verbündete zu sein. Ähnlich wie die Stones benutzten die Autoren der Nouvelle Vague Versatzstücke amerikanischer Ikonografie (Gangsterpulp, Hitchcock-Filme und Cool Jazz statt Blues) und schufen daraus etwas völlig Neues. Godard wollte die Stones bei der Arbeit an einem Song zeigen, dessen Fertigstellung ihnen einige Mühe bereitet. Dazwischen wollte er verschiedene Kurzszenen montieren – manche witzig, andere

eher schaurig –, die in immer stärkerem Maße das Thema Kampf behandelten. Im Falle der Stones war es ein kreativer Kampf, die geplanten Zwischenszenen sollten den politischen Kampf der amerikanischen Minderheiten und des Vietcong ins Bild rücken. Aufnahmen der Stones, die meisten davon ohne Ton – Bill mürrisch wie eh und je in seinen pinkfarbenen Boots, Keith stoned und in irgendwelche Paralleluniversen abgedriftet, Brian, aufgedunsen vom Alkohol und allein in irgendeiner Ecke auf einer Akustikgitarre klimpernd, und Mick, der seine Bandkollegen ungeduldig instruiert, während sie sich um den richtigen Vibe bemühen («Drei Strophen durch, dann ein Solo ... es soll absolut cool anfangen.») – werden abgelöst von Bildern von schwer bewaffneten Black-Panther-Anhängern, die aus *Mein Kampf* und LeRoi Jones' *The Dutchman* zitieren und sich an revolutionären (und zugleich sehr

symbolträchtigen) Aktionen beteiligen. Ein Wagen fährt vor und jungfräulich anmutende, in Weiß gekleidete, barfüßige Frauen werden vorgeführt, um zuerst begripscht und dann exekutiert zu werden (womit die Täter der weißen, männlich geprägten Gesellschaft ihre primitivsten Ängste vor Augen führen). Die Stones im Studio machen Fortschritte, wobei »Fortschritt« hier ein Schlüsselwort ist. Keith spielt Bass und sucht nach einem eingängigen Groove, »Sympathy« klingt schon ein bisschen lebendiger. Mick bastelt noch immer am Text: »I been round for many a long – Scheiße!«

Alle, die sich den Film heute ansehen und den Song gut kennen, werden von der groben Machart der Nummer fasziniert sein. Wer das Endergebnis kennt, betrachtet den Film in einer konstanten Erwartungshaltung, erpicht darauf zu sehen, dass die Stones den Song endlich zu der Nummer

machen, die uns vertraut ist. »I shouted out who killed Kennedy«, singt Mick. Es ist der 4. Juni 1968, und wir wissen, wie es weitergehen wird. Mick natürlich nicht. Es ist ein unheimliches Gefühl. Vier Tage später wird Bobby Kennedy in der Küche des Ambassador Hotel in Los Angeles erschossen und aus »who killed Kennedy« wird »who killed the Kennedys«. Und die Stones, die wieder einmal in ihrem Bunker hocken, während draußen Blut vergossen wird, greifen die Gewalt in ihrem Kommentar auf und erreichen dadurch eine noch größere Wirkung. Als Nächstes dekonstruiert Godard die Idee von der berühmten Persönlichkeit als idealem Leitbild, indem er eine naive Unschuld (Anne Wiazemsky, die die weibliche Hauptrolle in Godards ähnlich politisch ambitioniertem Vorjahresfilm *Die Chinesin* spielte) mit hoch philosophischen Fragen bedrängt (»Glauben Sie, dass Drogen eine spirituelle Form des Glücksspiels

sind?«), die allesamt mit einem einfachen »Ja« beantwortet werden. Als wir den Stones das nächste Mal begegnen, setzen sie Congas ein und haben für »Sympathy« einen Groove gefunden. Während Mick an seinem Gesangspart arbeitet, singen Keith, Brian, Anita und Marianne den berühmten »Woo woo«-Backgroundgesang ein. (Diese Szene wurde vermutlich von Godard inszeniert, weil der Backgroundgesang zu dieser Zeit bereits aufgenommen worden war.) Das Gezeigte scheint zu suggerieren, dass es so etwas wie Spontaneität nicht gibt. Alles, selbst Rock'n'Roll, ja sogar die Revolution ist in irgendeiner Form ein Konstrukt. Der Produzent von Godards erstem englischsprachigen Film war sehr angespannt in Anbetracht dieses Prestiges und des kommerziellen Potenzials eines Stones-Konzertfilms (denn als genau das wurde der Film später vermarktet). Mit dem Film (den Godard *One Plus One* genannt hatte) war der Produzent

nicht zufrieden, weshalb er eine neu geschnittene Fassung erzwang, in der die Stones »Sympathy for the Devil« einmal ganz durchspielten. Als die Band den fertigen Film sah, wusste sie nicht, was sie davon halten sollte. Nachdem der Streifen angelaufen war, trugen Mick und Godard in der Presse ihre Meinungsverschiedenheiten aus. Nach der Bedeutung des Films gefragt erklärte Mick – sichtlich irritiert darüber, derjenige zu sein, der den britischen und amerikanischen Pressevertretern das Projekt erklären sollte: »Ich habe keine Ahnung. Diese süße Zuckerschnecke, die Hauptdarstellerin [Anne Wiazemsky], kommt nach London und stürzt mit irgendeinem schwarzen Typen ab, sie kommt irgendwie mit Drogen in Berührung oder so was.« Als Godard erklärte, die Band habe sich von ihm abgewandt, als der Produzent begonnen hatte sich einzumischen, beschimpfte Mick ihn im Gegenzug als »Arschloch«.

»Die radikalen Bilder, die mit den Stones in Zusammenhang gebracht wurden, erzielten beschissenerweise nicht die offenbar beabsichtigte Wirkung«, sagt Farren. »Da war dieser wahnsinnig interessante Film über die Sessions zu *Beggars Banquet*, in den eine Menge Mädels reinmontiert worden waren, die auf irgendwelchen gebrauchten Autos standen und über den Vietcong laberten. Wären nicht Godard und die Stones daran beteiligt gewesen, hätte man es für amateurhaften Studentenmist gehalten. Es war gut gemeint, aber der Film erzählte mir nichts, was ich nicht schon wusste.«

»Street Fighting Man« war die erste Singleauskopplung aus dem angekündigten neuen Album *Beggars Banquet*. Die Radiosender erhielten die Single im August, nur wenige Tage bevor in Chicago der Parteitag der Demokraten begann. Fünfzehntausend Antikriegsdemonstranten versammelten sich in Lincoln Park und gerieten mit der

Polizei aneinander, weil sie sich weigerten, die Sperrstunde zu beachten. Die Veröffentlichung der Single war perfekt getimt und bestätigte Mick in der Auffassung, dass er als Sänger viel einflussreicher war als er es als Demonstrant je sein konnte. Haskell Wexlers *Medium Cool*, ein frühes Dokudrama mit zahlreichen echten Filmaufnahmen der Chicago Riots, beginnt mit einer ähnlichen Feststellung: Auf einer Cocktailparty, auf der Journalisten die Frage diskutieren, inwiefern sie in ein Geschehen eingreifen sollen, wenn sie mit blutüberströmten Menschen und Ungerechtigkeiten konfrontiert werden, erklärt einer der Anwesenden bedauernd: »Alle vernünftigen Menschen beklagen Missstände mit einer gewissen Distanz zum Geschehen.«

»Street Fighting Man« wirkt bei Weitem nicht so veraltet wie andere Songs der Kategorie »Kommt Leute, reicht euren Brüdern die Hand«, was wohl vor allem daran liegt,

dass die Nummer regelmäßig von Nachrichtensendern als Soundtrack für Berichterstattungen über alle möglichen revolutionären Umwälzungen eingesetzt wird – zuletzt noch bei den Aufständen in Tunesien und Ägypten. Dennoch erinnert er Mick immer daran, dass er ehrlich überlegt hat, selbst den Palast zu stürmen, bevor er sich der Grenzen seiner Einflussmöglichkeiten bewusst wurde. »Dichter unterschreiben keine Petitionen«, erklärt ein Dichter, der Vater eines jungen französischen Achtundsechzigers, in einer Schlüsselszene von Bernardo Bertoluccis *Die Träumer*. »Sie signieren Gedichte.« Jagger, der Rockstar war für die Revolution wertvoller als Jagger, der Steinewerfer. »Zum Marschieren braucht man gute Musik«, sagte er später einmal, »aber gute Musik macht noch keinen Marsch.«

In den folgenden Jahrzehnten distanzierte sich Mick nach und nach völlig vom

politischen Aktivismus. Es gibt einen amüsanten Wortwechsel zwischen Mick und dem amerikanischen Politaktivisten Abbie Hoffman in Stanley Booths *The Rolling Stones: Der Tanz mit dem Teufel*. »Könnt ihr uns etwas Geld für unseren Prozess leihen? Es ist teuer, die Revolution durchzuziehen.« »Wir zahlen schon genug für unsere eigenen Prozesse«, witzelt Mick.

Im gesetzteren Alter knüpfte Mick Kontakte zu wohlhabenden und einflussreichen Persönlichkeiten, zu denen auch Bill und Hillary Clinton sowie Tony Blair zählen (was zwar zu keinen öffentlichen Kontroversen führte, einige eingefleischte Achtundsechziger aber durchaus vor den Kopf gestoßen haben dürfte). Irgendwann Mitte der 60er-Jahre versuchten Liberale aus Chelsea und einige progressivere hochrangige Parlamentsabgeordnete, die von seinem scharfen Verstand beeindruckt waren, Mick dazu zu bewegen, für ein Amt zu kandidieren. Doch

er wollte sich von niemandem vereinnahmen lassen. Die Politik war für ihn ein zu unberechenbares Metier. »Die machen genau dieselbe Scheiße«, sagte er über die Straßenkämpfer unter den Achtundsechzigern. »Sie lassen sich dazu herab, mit Helmen auf dem Kopf aufeinander einzuprügeln. Wenn sie da wieder rauskommen, werden sie nicht mehr wissen, wer zum Teufel sie eigentlich sind.« Es klafften mehr oder weniger große Abgründe zwischen dem vergnügungssüchtigen Hippievolk und den eingefleischten Trotzkisten. »Sie trauten uns Dope-Hassern nicht und wir trauten ihnen nicht«, sagt Farren. »Ich wollte kein beschissener Rotgardist sein, bestimmt nicht. Wie Mick und Lennon mag ich guten Whiskey. Ich liebe zwölf Jahre alten Scotch. Ich habe keine Lust Victory Gin zu trinken, wie die Typen in 1984.« Zu der Zeit, als Margaret Thatcher an die Macht kam und der britische Wohlfahrtsstaat langsam abgebaut

wurde, hatte Mick sich auf das andere Ende des sozioökonomischen Spektrums geschlagen. »Es war für viele eine entscheidende Zeit, ganz besonders für die, die viel Geld verdienten«, sagt Ali. »Ihnen waren die Steuern zu hoch und sie fürchteten, dass die Gewerkschaften in Großbritannien zu mächtig würden. Sie wurden nervös, und ich war ziemlich überrascht, feststellen zu müssen, dass Jagger Thatcherist geworden war. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die Stones und Jagger in den 60ern um einiges radikaler waren als die Beatles; dann überwarf sich John Lennon mit den Beatles und befreite sich aus den Zwängen und Jagger schlug genau die entgegengesetzte Richtung ein. Diese ganze High Society. Ich kenne Marianne Faithfull, ich habe sie früher hin und wieder getroffen; sie war völlig bestürzt darüber, dass er diesen Weg gewählt hatte. Mick war ein Intellektueller, und wie viele andere radikale Intellektuelle

gelangte er während der Reagan-Thatcher-Ära zu der Überzeugung: »Oh, es funktioniert nicht. Wir haben verloren. Machen wir besser unseren Frieden mit dem System.«

Nichtsdestotrotz schrieb Mick zu einer Zeit, als kaum öffentliche Kritik an der engen Bush-Blair-Kooperation laut wurde, den Song »Sweet Neo Con«, ein knallharter Angriff auf die Bush-Regierung, Halliburton, die großen Ölbarone und verlogene Christen. Ein Protestsong in Reinform, eines der Highlights von *A Bigger Bang*, dem absolut gelungenen Comeback der Stones. Die Nummer schien quasi aus dem Nichts zu kommen und mag einen Beweis dafür liefern, dass Mick nie aufgehört hat, über die Kluft zwischen den beiden Seiten nachzudenken und darüber, auf welche er sich stellen soll. »Er hat wieder auf sein Gewissen gehört, das hat mich gefreut«, sagt Ali.

Auch wenn ihm seit den späten 60ern keine so radikalen Aussagen wie »so etwas wie Privatbesitz sollte es nicht geben« mehr über die berühmten Lippen gekommen sind, können wir ihn nicht völlig abschreiben – oder auf ihn zählen. »Er war niemals Anarchist«, so Ali. »Wenn überhaupt, war er Sozialist. Kann man Multimillionär und Sozialist zugleich sein?« Ali lacht. »Allein vom Verstand aus betrachtet, ist das kein Problem.«



Andrew Mclear/Hulton Archive © Getty Images

Mick Jagger als Dompteur während der Aufnahmen am 11. Dezember 1968 für das TV-

**SO,
REMEMBER
WHO
YOU
SAY YOU
ARE ...**

KAPITEL 8

Wann wurde aus dem »Wir gegen Sie« ein »Wir gegen Uns?« Wann bekam das massive Fundament der Rolling Stones die ersten Risse, und wen trifft die Schuld daran, dass sich in der Band eine Kluft auftat, die nie wieder völlig überbrückt wurde? (Man könnte auch fragen, wessen Verdienst das war, denn die Stones wurden als Band dadurch zweifellos interessanter und reizvoller.) Die Antwort: Anita Pallenberg. Das soll nicht heißen, dass im Zweifelsfall immer die Frau die Verantwortliche ist. *Cherchez la femme*, wie Mick selbst wohl sagen würde. Es zeugt lediglich von dem immensen Einfluss dieser ganz speziellen Femme fatale.

Die Zeit arbeitete nicht für Anita Pallenberg. Es gibt eine fast schon prophetische Szene in der vierten Staffel der großartigen britischen Sitcom *Absolutely Fabulous*, in

der Edina Monsoon (Jennifer Saunders) nach einer Blitzdiät träumt, Gott (gespielt von Marianne Faithfull) und der Teufel (dargestellt von Anita Pallenberg) kämen an ihr Bett und diskutierten über den modernen Menschen. »Sie werden bald keine Verwendung mehr für uns haben«, warnt Faithfull. »Ich langweile mich ohnehin«, entgegnet Pallenberg schulterzuckend. »Welchen Sinn sollte es für mich haben, gefällig zu sein.«

Pallenberg war nie gefällig und wird es vermutlich auch niemals sein. Wenn es irgendjemanden gibt, der in Bezug auf das Thema Älterwerden noch mehr unter Gehässigkeiten zu leiden hat als Mick, dann ist es Anita. Auch sie war zu ihrer Zeit eine außerordentliche Schönheit. Im Januar 2010 erwischte ein Fotograf der *Daily Mail* die inzwischen über sechzigjährige Schauspielerin, Künstlerin und Stones-Muse vor einem Supermarkt, als sie sich gerade eine

Zigarette anzündete. Der Schnappschuss zeigt sie mit strähnigem blonden Haar und von Falten zerfurchtem Gesicht; sie trägt einen Rollkragenpullover unter einem ausgebeulten Parka. Die schmollmündige blonde Göre mit dem Schlafzimmerblick, die sich nackt, nur in eine Decke gehüllt in Marco Ferreris 69er Art-Noir-Film *Dillinger ist tot* räkelt, ist nicht wiederzuerkennen. Als wäre die Headline »What a Drag« (in Anspielung auf »Mother's Little Helper«) nicht gemein genug, stellt das Blatt diesem Schnappschuss in seinem Artikel auch noch eine Reihe von früheren Pallenberg-Porträts gegenüber. (Auch Keith und Brian werden als junge Männer gezeigt. Von Mick gibt es natürlich ein aktuelles Bild.)

Dennoch besitzt Pallenberg eine Würde, die ihr nicht genommen werden kann; wohl nicht zuletzt, weil es – wie bei Keith – angesichts ihrer Drogenexzesse ein Wunder ist, dass sie noch lebt. Aber es ist nicht nur das,

mittlerweile ist sie auch eine Rocklegende, freilich eher eine düstere als eine strahlende. Die wenigen Filme, die sie in den 60ern gedreht hat, sind heute Kultklassiker: *Barbarella*, der bereits erwähnte *Dillinger ist tot*, die tolldreiste Verfilmung des erotischen Fantasyromans *Candy* und natürlich *Performance*, der wahrscheinlich ultimative Kultfilm der 60er-Jahre. Der Autor und Regisseur Harmony Korine, der Pallenberg 2007 in seiner zutiefst befremdlichen Satire *Mister Lonely* für die Rolle der Queen Elizabeth auswählte, nannte sie einmal den »weiblichen Chuck Berry«, und möglicherweise war sie für die Rolling Stones in ihrer besten Phase ebenso bedeutsam wie Berry.

Sie war ziemlich furchtlos in ihren Drogen-, Bondage- und Okkultismusexperimenten. Die Stones trugen ihre Klamotten – nicht die, die sie entworfen hat, wohlgemerkt. Selbst gebaut wie gertenschlanke junge Frauen, liehen sie sich Teile aus

Pallenbergs Garderobe und weckten damit bei anderen reinen Männerbands und all ihren männlichen Fans den Wunsch, ebenso gekleidet zu sein. Sie etablierte die einfallsreiche, elegante Ästhetik des Abgegriffenen, die auch alle weiblichen Rockstars in den vergangenen vierzig Jahren kopiert haben. Einer oft zitierten Beobachtung Keiths zufolge wusste Pallenberg »alles und sie konnte es in fünf Sprachen zum Ausdruck bringen«. Zusammen mit Marianne Faithfull und Andrew Oldham war sie eine der ganz wenigen, die einen Beitrag zum musikalischen Werk der Stones leisteten, indem sie sie nicht nur in weltanschaulicher und kreativer Hinsicht beeinflusste, sondern auch im Hinblick auf ihr öffentliches Auftreten sowie auf ihre Art zu reden und sich zu kleiden. »Anita war pure Energie, sie war eine solche Powerfrau, so stark und voller Entschlusskraft, dass die Männer ihr reihenweise verfielen und ebenso gefährlich

abhängig von ihr wurden wie ein Heroin-süchtiger von seinem Drogendealer«, schreibt der Stones-Insider und Drogenkuri-er Tony Sanchez alias »Spanish Tony« in seinem berühmt-berüchtigten Zeitdokument *Die Rolling Stones – Ihr Leben, ihre Musik, ihre Affären*.

»Anita war eine treibende Kraft bei den Stones«, erzählte mir der Journalist Nick Kent in einem Interview für die *Vanity Fair*-Website. »Sie verfügte über kein besonderes Talent, das sie in ihren Dienst hätte stellen können, aber sie hatte ein Image und einen Standpunkt. Sie konnte weder Gitarre noch Schlagzeug oder Bass spielen. Und es ist fraglich, ob die Stones eine Frau in ihrer Band aufgenommen hätten. Aber wenn sie es getan hätten, dann wäre Anita zweifellos die Frau ihrer Wahl gewesen.«

Anita Pallenbergs Konzept für die Stones war annähernd so komplex wie das von

Oldham. »Ich glaube, ich bin so etwas wie der sechste Rolling Stone. Mick und Keith und Brian brauchen mich, damit ich sie an die Hand nehme, sie kritisiere und sie auf neue Ideen bringe«, erklärte sie Tony Sanchez. Und sie fügte hinzu: »Ich bin sicher, dass jeder von ihnen die Band für mich auflösen würde. Es ist ein seltsames Gefühl.«

Mitte bis Ende der 60er-Jahre schien dies bei den Stones durchaus die Regel zu sein. Damals befand sich die Band auf der Höhe ihres Erfolgs. Wer immer in Anitas Gunst stand, war irgendwie auch der Einflussreichste in der Band. Und wer nicht in ihrer Gunst stand, wollte sie für sich gewinnen; im besten Fall hegte er eine unglückliche Faszination für sie, im schlechtesten litt er an selbstzerstörerischer Eifersucht. Diejenigen, die sie besessen und verloren hatten, hatten auch ihren »Dämon« verloren. Sie wusste alles über Dämonen.

Anita Pallenberg war so etwas wie das Muschelhorn aus William Goldings allegorischem Roman *Der Herr der Fliegen* aus dem Jahr 1954. Die Stones waren in diesem Bild die Gruppe gestrandeter englischer Schuljungen, die versuchte, eine gewisse Ordnung in ihre Welt voller Drogen, Rangordnung und Unterdrückung zu bringen. Anita gab ihnen etwas an die Hand, mit dem sie sich gegen das »Monster« aus dem Wald zur Wehr setzen konnten. Wer sie besaß, herrschte über das Land. Wenn er das Land nicht halten konnte, war eine Meuterei unabwendbar.

Anita Pallenberg wurde im Januar 1944 in Rom geboren. Ihre Erziehung basierte auf den klassischen europäischen Bildungsidealen. Ihr Vater, ein wohlhabender Reiseveranstalter, schickte sie auf ein angesehenes deutsches Internat. Wegen zu vieler unentschuldigter Fehlstunden wurde sie der Schule verwiesen, blieb jedoch in München,

um Kunst zu studieren. Ende der 50er-Jahre, zur Blütezeit des *dolce vita*, kehrte sie nach Rom zurück, freundete sich mit Anfang zwanzig mit zahlreichen Schauspielern, Models und Künstlern aus dem Umfeld von Federico Fellini an und sprach für Filmrollen vor. Dekadent, bisexuell, blond, intelligent und wissbegierig wie sie war, hatte sie bereits reichlich Erfahrung darin, Männer wie Frauen gleichermaßen zu bezirzen. Es gibt Menschen, die haben eine fast übernatürliche Gabe, zur rechten Zeit am rechten Ort zu sein. Sie verfügen wohl über so etwas wie den siebten Sinn, ein besonderes Talent. Wenig später begegnete man Pallenberg bereits in Greenwich Village, wo sie modelte und sich mit Allen Ginsberg, den aufstrebenden Stars der Warhol Factory und der Truppe des radikal experimentellen Living Theatre anfreundete, bevor sie wieder nach Europa zurückkehrte. Hier besuchte sie am 14. September 1965 in München ihr

erstes Rolling-Stones-Konzert. Hinter der Bühne lernte sie Brian Jones kennen, der damals schon langsam die Nerven verlor angesichts seines sich abzeichnenden Bedeutungsverlusts innerhalb der Band. Was er zu ihr sagte, ist legendär: »Ich weiß nicht, wer du bist, aber ich brauche dich.« Von dem Augenblick an waren sie unzertrennlich.

Rein optisch waren sie mit ihrem glänzenden blonden, identisch frisierten Haar das perfekte Paar. Auf Fotografien aus dieser Zeit scheint Jones tatsächlich mit ihr zu verschmelzen. Als die Stones ihre Europa-Tournee fortsetzten, reiste Pallenberg mit oder sie traf sich mit der Band bei Konzerten, auf denen kreischende Teenager noch immer an der Tagesordnung waren. Eine Zeit lang half sie Brian Jones, seine Position innerhalb der Band wieder zu festigen. Sie brachte ihn auf frische Ideen, was ihm half, sich selbst als den verwegensten, skandalösesten und kühnsten der Stones zu

betrachten. Er amüsierte sich bei Orgien und SM-Spielchen, wogegen Mick und Keith im Vergleich dazu wie regelrechte Provinzdeppen wirken. Wie zu der Zeit, als sie sich kennengelernt hatten – Brian war damals ja schon Vater von drei Kindern –, faszinierte und verstörte sie sein exzessiver Lebensstil.



© Cecil Beaton/Retna Ltd.

Bei den Dreharbeiten zu *Performance* mit Anita Pallenberg, die einflussreiche Stones-Muse, die neben Mick Jagger eine der Hauptrollen spielte, 1968.

Aber wie Ralph in *Der Herr der Fliegen* war Brian Jones nicht lange genug im Besitz des Muschelhorns. Der Druck, sich selbst in kreativer Hinsicht ständig überbieten zu müssen, der bereits erwähnte LSD-Dauerausgang, der seinen Verstand Ende 1967 bereits zu einem Großteil nachhaltig vernebelt hatte, und der fortwährende Verfolgungswahn standen jeder Form der Selbstbeherrschung im Wege. Eine Führungsrolle bei den Stones einzunehmen, war ihm bald gar nicht mehr möglich.

Als Anita Pallenberg anfang, sich um Filmrollen zu bemühen, und ihre plötzliche Bekanntheit als Freundin eines Rolling Stones gezielt einsetzte, um Regisseure wie Volker Schlöndorff (der ihr neben dem britischen Schauspieler David Warner eine Rolle in *Michael Kohlhaas – Der Rebell* gab) auf sich aufmerksam zu machen, nahm Brian Jones' Paranoia vollends erschreckende Ausmaße an.

Brian Jones wusste, dass es genug attraktive Schauspieler gab, an die er Anita verlieren konnte. Er wusste auch, dass sowohl Mick als auch Keith ein Auge auf sie geworfen hatten, wodurch seine Eifersucht noch verstärkt wurde. War er auch ohne dieses Wissen mental bereits ziemlich am Ende, wurde es nun absolut verheerend. Seinen Bandkollegen blieben die körperlichen Misshandlungen, die er Anita Pallenberg zufügte, kaum noch verborgen. Keith war völlig entsetzt und entschlossen, sie aus dieser Hölle zu befreien.

Als er sich kurz nach der Redlands-Razzia während einer Auszeit in Marokko tatsächlich an Anita ranmachte, war er noch nicht der Keith, den wir heute kennen. Auf Bildern und in Filmen aus der Zeit vor seiner Anita-Phase, in denen er eher ungelenkt und übermütig Gitarre spielt, wirkt er fast etwas freakig und debil, eher wie ein Buddy-Holly-Typ als wie der furchtlose Rock'n'Roll-Pirat,

zu dem er wurde, nachdem er in Anitas Klamotten geschlüpft war, ihre Drogen genommen und ihre »Dämonen« zu seinen gemacht hatte. Mick wohnte immer noch mit Marianne Faithfull in Chelsea. Die beiden dachten darüber nach, eine Familie zu gründen. Als er Chrissie Shrimpton fallengelassen und Marianne Faithfulls Herz erobert hatte, hatte er erreicht, was er erreichen wollte. Er war jetzt ein einflussreiches Mitglied der Londoner Gesellschaft, hatte gute Beziehungen und konnte mühelos Kontakte zu Dichtern, Malern, Kunst- und Antiquitätenhändlern sowie zu progressiven Parlamentsabgeordneten knüpfen. Jetzt jedoch war Keith im Besitz des Muschelhorns.

»Ich fand, Keith hatte enormes Talent, aber Keith war damals ein wirklich schüchterner kleiner Junge, der nicht aus sich herausgehen konnte. Ich war hingegen sehr extrovertiert, mit meinem italienischen

Temperament fiel mir das alles sehr leicht«, sagte Anita Pallenberg einmal. »Und irgendwie wurde der Schalter bei ihm dann plötzlich umgelegt. Er begann, Songs zu schreiben und sie selbst zu singen. Ich fand das einfach wunderbar.« Die letzte von Keith gesungene Stones-Nummer war das fröhlich-ironische »Something Happened to Me Yesterday« gewesen, ein hintersinniger Song über Drogenmissbrauch. Es war das letzte Stück sowohl auf der amerikanischen als auch der britischen Pressung von *Between the Buttons*, dem *Aftermath*-Nachfolger. Jetzt schrieb Keith an einer neuen Bluesnummer, dem von Anita Pallenberg inspirierten »You Got the Silver«, die perfekt zu seiner Stimmlage passte – nicht zu der von Mick. Hatte Mick nun die Befürchtung, dass Keith ihm den Part des Leadsängers eventuell streitig machen wollte? Wahrscheinlich nicht, aber unstrittig ist, dass es eine Verschiebung im internen Machtgefüge

der Band gab. Keith war bislang nicht sonderlich in Erscheinung getreten. Jetzt war er überlebensgroß, ebenso wie Mick und wie es Brian Jones einst gewesen war. Aber jetzt musste er mit all den Eifersüchteleien und dem ganzen Aberglauben fertig werden, den der Besitz des Muschelhorns mit sich brachte.

Anita Pallenberg war eine unterschätzte Schauspielerin mit einem großen komödiantischen Talent, die ihre Hoffnung auf den großen Durchbruch im Filmgeschäft nicht aufgab. Sie war viel zu selbstständig, um sich mit dem Status als Rockerbraut und Beraterin der Stones zufrieden zu geben. Sie übernahm die Rolle der Schwarzen Königin in Roger Vadims erotischer Science-Fiction-Farce *Barbarella* und mimte damit die Gegenfigur zu der von Vadims Ehefrau Jane Fonda gespielten Titelheldin. »Was kriegst du dafür?«, fragte ein beunruhigter Keith, als er erfuhr, dass sie zu den Dreharbeiten

nach Frankreich reisen musste. »Ich geb dir das Geld.« Sie lehnte das Angebot ab, und nachdem sie sich als die große Entdeckung in *Barbarella* entpuppt hatte, reiste sie nach Rom, wo gerade der Roman *Candy* verfilmt wurde (das Drehbuch dazu schrieb Keiths zukünftiger Saufkumpan Terry Southern, Regie führte der damals ebenfalls in Chelsea lebende Christian Marquand). Erneut versuchte Keith Richards, ihr die Mitarbeit an dem Film auszureden, indem er ihr Geld anbot. Besonders eifersüchtig war er angesichts einer Szene, die sie mit Marlon Brando drehen sollte (der noch lange vor den Zeiten der Political Correctness die Rolle des notgeilen indischen Gurus spielte). »Keith hatte gehört, dass Marlon Brando und ich eine Szene zusammen hatten. Also nahm er den ersten Flieger und kam vorbei. Es war die alte Leier, sodass ich letztendlich versuchte, meine Jobs immer so zu timen,

dass sie in eine Zeit fielen, zu der Keith ebenfalls arbeitete.«

Paradoxerweise war ein Film, der viel näher an ihrem Wohnort gedreht wurde, derjenige, bei dem sowohl Brians als auch Keiths Befürchtungen völlig gerechtfertigt waren.

Schon seit Andrew Loog Oldhams Plan, *Uhrwerk Orange* zu verfilmen, gescheitert war, suchte Mick nach einem geeigneten Film, um sich als Schauspieler zu versuchen.

Gerade erst hatte John Lennon unabhängig von den Beatles eigene Wege beschritten, indem er die Rolle des Fußsoldaten Gripweed in Richard Lesters *Wie ich den Krieg gewann* übernahm. Der neue Film des Regisseurs von *Yeah Yeah Yeah* (Originaltitel: *A Hard Days Night*) und *Hi-Hi-Hilfe!* (Originaltitel: *Help!*) war eher von der makaberen Sorte, ähnlich wie Kubricks *Dr. Seltsam* oder die einige Jahre später

gedrehten Antikriegssatiren *Catch-22* und *M*A*S*H* von Robert Altman. Lennon erläutert darin in einem Monolog, während er blutüberströmt mitten auf dem Schlachtfeld steht, warum er sich freiwillig gemeldet hat. Durch diese kurze Sequenz hebt er sich von allen anderen Rock- und Popstars ab, die es ebenfalls mit der Schauspielerei probiert haben – abgesehen vielleicht von Elvis in *Mein Leben ist der Rhythmus* und Frank Sinatra in *Der Mann mit dem goldenen Arm*. Marianne Faithfull und einige andere aus Micks Umfeld, die ahnten, dass der zeitgenössische Film in Richtung eines düsteren, makaberen Realismus tendieren würde, rieten dem Stones-Sänger zur Wahl eines entsprechenden Drehbuchs. Als ihm sein Freund Donald Cammell, ein Maler, der sich ebenfalls in der Künstlerszene und den besseren Kreisen Chelseas bewegte, von einem Drehbuch mit dem Titel *The Performers* erzählte, an dem er mitgearbeitet

hatte, versprach Mick ihm, es zu lesen. Cammell hatte denselben Agenten wie Mick. Marlon Brando, ein weiterer guter Freund von ihm, hatte Interesse an der Hauptrolle bekundet, die Figur des Chas, der für die Drecksarbeit einer Ostlondoner Gangstertruppe zuständig ist (und daher »Performer« genannt wird). Nachdem er seinen letzten Job vermasselt hat, ist er auf der Flucht. Er findet schließlich ein Versteck bei dem emotional gestörten Rockstar Turner, der verzweifelt versucht, seine Inspirationskraft zurückzugewinnen, und dessen dekadenter Freundin Pherber (sowie einigen weiteren Mitbewohnern). Turner war die ideale Rolle für Mick, weil er sich damit nicht zu weit von seiner eigenen Lebensrealität entfernen musste, zugleich war der Film gewagt und das Thema versprach reichlich Aufmerksamkeit zu erregen.

Jaggers Filmdebüt zu finanzieren war ein Leichtes; damals scherte sich ohnehin

offenbar niemand um die Einzelheiten des Drehbuchs: schwer festzulegende Genderidentitäten, Orgien, intravenöser Drogenkonsum und blutige Gewalt.

Cammell war gewitzt genug, Anita Pallenberg die Rolle von Turners Freundin Pherber anzubieten. Er wusste, dass die interne Machstruktur bei den Stones äußerst instabil war, nachdem sie sich von Brian getrennt hatte und mit Keith zusammengezogen war. Cammell kannte Anita Pallenberg aus der europäischen Kunstszene und High Society und vermutete völlig zu Recht, dass ihr das radikale Skript gefallen würde. Die Rolle der Pherber war die bedeutendste ihrer bisherigen Karriere und ihre erste wirkliche Hauptrolle. Sie ist in annähernd jeder Szene des zweiten und dritten Akts zu sehen und verwandelt sich gewissermaßen in die Erzählerin, wenn sie Chas aufzieht und zur Sprecherin des immer unverständlicher, eitler und gefühlloser

werdenden Turners wird, dessen folgeschwerste Äußerungen bald Fragen sind wie »Glaubst du, ich sollte mir die Haare waschen?«

Obwohl Marlon Brando absprang und durch James Fox ersetzt wurde, einen weiteren engen Freund von Mick und Cammell, beeinflusste Brandos ureigenes Method Acting die Produktion von Anfang an. Fox tauchte rasch in die Londoner Gangsterszene ab, lernte von Handlangern der berühmten Kray-Brüder, lungerte in Nachtclubs und bei Boxkämpfen herum, wo sich die schweren Jungs trafen, und wurde langsam selbst zu einem leicht reizbaren Schlägertypen.

Der Film, der unter dem Titel *Performance* in die Kinos kam, zeigte ebenso wie Michelangelo Antonionis *Blow Up* die dunkle Seite des Swinging London, wo »acid, booze and ass« durch »needles, guns

and grass« ersetzt wurden, um es mit den Worten Joni Mitchells aus dem Titelsong ihres Albums *Blue* aus dem Jahr 1971 zu sagen. Pherber war ein Junkie und 1968 war Heroin aus der Londoner Kunstszene nicht mehr wegzudenken. Eric Clapton hing ebenso an der Nadel wie John Lennon und Yoko Ono. Mit der Droge assoziierte man eine gewisse Dekadenz, was nicht nur zum immer stärker werdenden Personenkult um Anita Pallenberg passte, sondern auch ihren persönlichen Neigungen entsprach. Es passt ins Bild, dass sie und Keith sich in den marokkanischen Opiumhöhlen erstmals näher kamen.



© Jens Glargard – Ipol – Globe Photo/Zuma Press

Geklärte Verhältnisse: Mick allein voraus,
dahinter das glückliche Paar Keith und Anita
und deren Sohn Marlon in Schweden, 1970.

Als Mick erkannte, dass sich Fox in Chas verwandelt hatte und Pallenberg und Pherber ohnehin identisch waren, zog er daraus die Schlussfolgerung, dass auch er zu Turner werden musste. Doch in mancherlei

Hinsicht war er immer noch der Sohn eines Sportlehrers aus der Provinz. Gegen eine Prise Koks auf einer Party war nichts einzuwenden, ebenso wenig gegen ein paar Pillen oder einen Joint, aber harte Drogen waren für ihn tabu. Im Grunde seines Herzens war Mick um einiges aufgeräumter als Turner, und zu guter Letzt war ein Film ja nur ein Film, oder nicht? »Was immer du tust, versuche nicht, dich selbst zu spielen«, diesen Rat gab Marianne Faithfull Mick während der Vorbereitung auf seine erste Filmrolle. »Du bist viel zu gefestigt, zu geradlinig, zu stark. Du musst dir vorstellen, du wärst Brian: der arme, paranoide, verblendete, androgyne, drogensüchtige Brian. Aber es muss auch ein bisschen Keith darin sein, etwas von seiner taffen, selbstzerstörerischen, bewundernswerten Gesetzlosigkeit. Du musst zu einer Symbiose aus Keith und Brian werden, die nach dem Ende der Stones in ihren famosen Anwesen hausen und über

alles Geld der Welt verfügen, ohne zu wissen, wofür sie es ausgeben sollen.« Und so beschloss er, Brian und Keith nachzuahmen; und ebenso wie Fox sich auf die Gangster eingelassen hatte, ließ er sich folgerichtig auf Anita Pallenberg ein – mit Haut und Haaren wohlgemerkt. Das war sein Zugeständnis ans Method Acting. Marianne Faithfull zufolge soll sich Mick sogar die Haare »Chinese black« gefärbt haben. Paradoxiertweise tauchte Mick in genau dem Moment ins Reich der Finsternis ab, als seine Beziehung zu Marianne Faithfull so harmonisch war wie nie zuvor. Die beiden lebten immer noch am Cheyne Walk, nur wenige Schritte von dem Haus entfernt, in dem Keith und Anita wohnten. Mick konnte jederzeit rübergehen und an Keiths gelbem Flügel an neuen Songs arbeiten. Er wollte mit Marianne eine Familie gründen; Anfang 68 war sie schwanger geworden, und als sie erfuhren, dass es ein Mädchen werden sollte,

einigten sie sich gemeinsam auf den Namen Corinna. Auch Keith und Anita begannen, an Familienplanung zu denken. Es schien, als brähe gerade eine neue, reifere Ära an für die beiden wichtigsten Stones und die Frauen, die sie liebten. Und dann begannen die Dreharbeiten.

Als Keith Cammells Drehbuch las und feststellte, dass laut Skript sein bester Freund und seine Partnerin Bad und Bett miteinander teilen sollten, rastete er aus und fühlte sich persönlich angegriffen. Er, der keinerlei gesellschaftliche Ambitionen hatte und sich nichts aus der High Society von Chelsea machte, konnte Cammell nicht ausstehen. Was dem Ganzen in Keiths Augen die Krone aufsetzte war, dass Cammell sich nicht damit begnügte, Anita Pallenberg und Mick zu verkuppeln, sondern er ihnen außerdem noch diese sonderbare »Lucy« zur Seite stellte. Der einzige Daseinszweck der von der knabenhaften Michèle Breton

(eine von Cammells Eroberungen) dargestellten Figur scheint darin zu bestehen, andere zu schockieren und zu verwirren. Keith befand sich in einem Dilemma. Wenn er Anita bat, sich nicht auf Mick einzulassen, lud er sie förmlich dazu ein, es zu tun. Denn kaum etwas war spießiger als Monogamie. Und die Stones, das hatte Keith ja schon Richter Block während des Redlands-Prozesses klargemacht, waren keine alten Männer. »Kleinkarierte Moralvorstellungen« halfen hier nicht weiter. Gleichzeitig riskierte er, sie für immer zu verlieren, wenn er einfach nur versuchte, sich zu cool zu geben. Dies war einer der wenigen Momente in seinem jungen Leben, in denen er völlig machtlos war, und seine Reaktion darauf war, die Schotten dicht zu machen und abzuwarten. Diese Strategie schützte ihn jedoch in keiner Weise, und so litt er wahre Höllenqualen. Das Resultat war, dass auch

Keith zum Junkie wurde, noch bevor die Dreharbeiten abgeschlossen waren.

»Ich hätte nie gedacht, dass Mick Anita flachlegen würde«, schreibt Marianne Faithfull in ihrer Autobiografie. Sie wohnte während der Dreharbeiten bei ihrer Mutter und ihrem jungen Sohn Nicholas in Irland, wo sie die Geburt ihrer Tochter erwartete. Man muss sich in der Tat fragen, warum Mick seinem besten Freund und Bandkollegen so etwas antat. Seine hedonistische Einstellung mag wohl eine Rolle gespielt haben, Mick folgte einfach dem Motto »Wenn es sich gut anfühlt, dann tu es«, so Faithfull. Aller Wahrscheinlichkeit nach war in diesem Fall allerdings Cammell der Bösewicht, und wenn man Mick etwas vorwerfen kann, dann dass er seine Ambitionen, sein Potenzial als Schauspieler voll auszuschöpfen, über die Loyalität zu seinem Freund stellte.

Unter den gegebenen Umständen und vor dem Hintergrund des ständigen Ansporns vonseiten Cammells, war es durchaus verlockend sich einzureden, dass sie nicht Mick und Anita sondern Turner und Pherber waren. Andererseits war Mick um einiges standhafter als Cammell. Es widerstrebte ihm grundsätzlich sich irgendeiner Methode völlig unterzuordnen oder sich irgendeiner Vorgabe zu beugen. »Der Einzige, der irgendwelche Hemmungen hätte haben können, war Mick«, schreibt Marianne Faithfull. »Es war nur natürlich, dass [Anita] Mick als Turner unwiderstehlich fand. Die Charaktere, die sie verkörperten, flogen förmlich aufeinander, und sie konnte ohnehin schon schwer zwischen Fantasie und Realität unterscheiden.«

Die Dreharbeiten begannen mit Innenaufnahmen in einem zweistöckigen Haus am Lowndes Square in Knightsbridge (dessen Räumlichkeiten im Film einem Gebäude am

Powis Square zugeordnet werden), und von Anfang an unterwarfen sich alle Beteiligten dem überzeugenden Drehbuch. *Performance* ist tatsächlich beeindruckend; da sind etwa die perfekt ausgewählten Kunstobjekte zu nennen, seine Ikonografie (eine an die Wand getackerte Fotografie von Martin Luther King hier, eine kleine Robert-Johnson-Melodie da) oder die völlig befremdlich wirkende Ausstattung (der Behälter mit den sich windenden, phallischen Aalen, ein Gartenbeet voller Pilze). Außerdem ist es ein großartiger britischer Gangsterfilm, wie es ehemals *Brighton Rock* und später Filme wie *Jack rechnet ab*, *Rififi am Karfreitag*, *Bube*, *Dame*, *König*, *grAS* und *Sexy Beast* waren – es wimmelt darin nur so von Brutalität, Nadelstreifen und schwarzem Humor.

Ausreichend versorgt mit Wein und Hasch begann die Crew im Frühjahr 1968 mit den Proben. Keith Richards war dazu nicht

eingeladen, und er war zu stolz, darum zu bitten. Er wartete stattdessen im Blue Lena in der Nähe des Hauses am Lowndes Square und kochte vor Wut, während sein bester Freund und seine Geliebte in einem nicht weit entfernt liegenden Schlafzimmer über ihre Rollen sprachen. In seiner Autobiografie erklärt Keith, während dieser Zeit die bedrohlich klingenden Gitarrenparts von »Gimme Shelter« geschrieben zu haben.

Als Erstes wurde für *Performance* eine Liebesszene zwischen Mick, Anita Pallenberg und der androgynen Michèle Breton gedreht. Sieben Tage lang behandelten Donald Cammell und sein Co-Regisseur Nicholas Roeg diese Dreierszene wie einen eigenständigen Film; sie nahmen Jagger, Pallenberg und Breton mit einer Sechzehnmillimeter-Bolex-Handkamera in unterschiedlichen Stellungen auf. Wie auch im Fall der Liebesszene zwischen Julie Christie und Donald Sutherland in Roegs

nächster Regiearbeit, *Wenn die Gondeln Trauer tragen*, hält sich bis heute das Gerücht, Mick und Anita hätten für diese Szene tatsächlich miteinander geschlafen. Man meint den Moment der Penetration tatsächlich zu sehen: Anita Pallenberg kichert, Mick seufzt. Wesentlich wahrscheinlicher ist jedoch, dass sie während der »Proben« tatsächlich Sex hatten. Cammell führte Regie wie der Maler, der er ja auch war: Das Licht musste perfekt sein; durch die Wolldecken fällt ein warmes, zitronenfarbenes Sonnenlicht.

Ein Stück die Straße rauf saß Keith Richards Bier trinkend und rauchend in einem Pub, während er sich bemühte, nicht darüber nachzudenken, was gerade geschah. Er verfluchte Cammell, der in seinen Augen ein niederträchtiger Manipulator war. »Intimer Verrat, da geht ihm einer ab«, schrieb er Jahre später in seiner Biografie. Marianne Faithfull kam tapfer zum Set und versuchte,

die ganze Sache locker zu sehen. Auch sie fühlte sich sexuell zu Anita hingezogen und hatte eines Nachts sogar versucht, mit ihr zu schlafen. »Solange die Filmarbeiten andauerten, sagte ich nichts zu Micks Intimitäten mit Anita, weil ich wusste, dass es nur funktionieren konnte, wenn sie ihn wirklich begehrenswert fand«, erklärte sie. Um seinen Schmerz zu betäuben, griff Keith, der sich in der nahe beim Drehort gelegenen Wohnung seines Freundes Robert Fraser eingemietet hatte, zunehmend zu Heroin. Er spielte auf seiner Akustikgitarre und sang voller Melancholie und Sehnsucht seine neue Nummer »You Got the Silver« (paradoxiertweise war dies einer der letzten Stones-Songs, dem Brian Jones bei der späteren Aufnahme einen Hauch seines immer mehr verblassenden Zaubers verlieh). Keith war sauer auf Mick, der niemals zugegeben hat, dass während des Drehs irgendetwas vorgefallen war, das ihn betraf.

Anita Pallenberg, die wie Mick merkwürdig verschlossen von den Dreharbeiten zurückkehrte, hatte ihn zutiefst verletzt. Als sie herausfand, dass sie schwanger war, musste Keith, wenn auch nur vorübergehend, die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass Mick der Vater des Kindes sein konnte. Wie sich herausstellte, war das nicht der Fall, doch auch wenn ein Zweifel wie dieser nur wenige Sekunden im Raum steht, kann er selbst einen so hartgesottenen Kerl wie Keith völlig zermürben. »Der sonst so unerschrockene Keith konnte damit überhaupt nicht umgehen«, schrieb Marianne Faithfull.

Gerüchten zufolge soll Mick sich in Anita verliebt haben, was seine Verschlossenheit sicher erklären würde. Wahrscheinlicher ist, dass er sich in die Vorstellung verliebt hatte, ein überwältigendes Leinwanddebüt hinzulegen, und entschlossen war, Donald Cammell in jeden Abgrund zu folgen, den dieser hinabzusteigen beschloss, wie tief

auch immer er sein mochte. Mick hatte ein Seil, an dem er aus den imaginären Untiefen in die Realität zurückklettern konnte. Sich in Anita zu verlieben, hätte bedeutet, für immer ein Gefangener des Hauses am Powis Square zu sein. »So remember who you say you are and keep your noses clean«, singt Mick in »Memo from Turner«, sein musikalischer Beitrag zu Jack Nitzsches Soundtrack für *Performance*.

Nitzsche hatte unter anderem mit Phil Spector zusammengearbeitet und in der *T.A.M.I. Show*-Big-Band mitgespielt. In nicht allzu ferner Zukunft sollte er außerdem wesentlich zu einigen der besten Stones-Nummern beitragen, vor allem arrangierte er den Kinderchor auf »You Can't Always Get What You Want«. »Memo from Turner«, ein Song, der nach dem Ende der Dreharbeiten geschrieben wurde, ist in dem monumentalen CD-Box-Set *The London Years* zu finden, das auch andere rare

Singles und B-Seiten der Stones enthält; es ist der erste echte Stones-Song, der kein Stones-Song ist. Statt Keith, der sich weigerte, an dem Soundtrack mitzuwirken, spielt Ry Cooder Slide-Gitarre, und Mick, in seiner Rolle als Turner, singt einen zusammenhangslosen Text, der nach dem Muster der Cut-up-Technik von William S. Burroughs entstand (die damals alle drei Kernmitglieder der Stones beeinflusste).

James Fox, der die Rolle des Chas nach dem Ende der Dreharbeiten noch lange nicht abschütteln konnte, vergaß, wer er war. Er schloss sich den Navigatoren an, einer Gemeinschaft evangelikaler Christen, und hing die Schauspielerei für knapp zehn Jahre an den Nagel. »Er machte eine sehr schwere Zeit durch«, sagte Mick später. »Das passiert eben manchmal; er glaubte, die Bühne sei ein Ort für Sünder, daher trat er ab.« Ebenso wie die Liebeszene, die wir mit dem Wissen darüber, was die Zukunft

für alle Beteiligten brachte, heute mit ganz anderen Augen anschauen, wirkt es heute beunruhigend, wenn Fox in seiner Rolle als Chas ausruft: »Ich bin normal! Mir fehlt nichts!«

Michèle Breton versackte im Drogensumpf und drehte keinen weiteren Film mehr. Anita Pallenberg, Keith Richards und Marianne Faithfull machten in den folgenden Jahren einen durch Drogen, Krankheiten und andere Verfallssymptome geprägten Niedergang durch. Cammell drehte noch drei weitere Filme, bevor er 1996 Selbstmord beging. Als Keith Richards Jahre später nach seiner Meinung zu *Performance* gefragt wurde, sagte er: »Es war das Beste, was Cammell je gemacht hat, abgesehen davon, sich zu erschießen.« Selbst gut vier Jahrzehnte später hegte er immer noch Groll und ließ es sich nicht nehmen, in seiner Autobiografie *Life* darauf hinzuweisen, dass Mick einen »winzigen Pimmel« habe.

Auch hier nahm Keith es wieder einmal nicht so genau, wobei diese Aussage vor allem von denjenigen begeistert aufgenommen wurde, die auch schon über seinen »Brenda«-Witz herzlich gelacht hatten. Zwar zierte das *Sticky Fingers*-Cover das verpackte, durchaus beeindruckende Gemächt von Warhol-Star Joe Dallesandro und nicht das von Mick, dennoch gibt es von Anita Pallenberg geschossene Fotos, die Mick splitterfasernackt auf einem Bett zeigen – auf einigen bedeckt er seine Blöße mit der Hand, auf anderen nicht. Begnügen wir uns damit, dass sein gutes Stück im Vergleich zu den Genitalien anderer Rocklegenden von normaler Größe ist, auf jeden Fall ist es weder größer noch kleiner als Lennons Schlaffi auf dem Cover von *Two Virgins*. Das abschließende Wort zum Thema gebührt Jerry Hall, die es nach ihrer zweiundzwanzigjährigen Beziehung zu Mick wohl am

besten wissen sollte: »Mick ist sehr gut bestückt. Keith ist nur eifersüchtig.«

Die einzige Figur aus *Performance*, die auf der Leinwand stirbt, ist Turner. (Seine letzten Worte lauten: »Ich weiß nicht ...«) Chas bringt ihn um, bevor ihn die Schläger erwischen, die ihn endlich ausfindig gemacht haben. Dennoch schien der Turner-Mime Mick Jagger der Einzige aus dem Filmteam zu sein, dem im wirklichen Leben keine Tragödie widerfuhr.

Doch so folgenlos, wie er es sich vielleicht gewünscht hatte, blieb sein Ausflug ins Filmgeschäft nicht. Seine kreative Partnerschaft mit Keith war weiterhin von Erfolg gekrönt, ihr eigentlicher Höhepunkt stand sogar noch bevor. Aber die Freundschaft, die ihr eigentlicher Antrieb gewesen war, hatte darunter nachhaltig gelitten. »Das hat uns möglicherweise mehr entzweit als alles

andere«, schrieb Keith in *Life*. »Wahrscheinlich sogar für immer.«

In *Der Herr der Fliegen* wird der asthmatische Piggy, nachdem er einen allerletzten Versuch unternommen hat, die Ordnung wiederherzustellen, von herunterfallenden Felsbrocken erschlagen, während er sich an das Muschelhorn klammert. Man kann nicht durch steinigtes Gelände navigieren und gleichzeitig das Muschelhorn halten. Als das Muschelhorn erst einmal zerstört war, fielen die Stones in einen Zustand wilder Anarchie zurück. Früher hatten Mick und Keith hundertprozentig zusammengehalten und der Welt die Stirn geboten: Mick war Keith ergeben gewesen und hatte ihm den Vortritt gelassen, Keith hatte Mick in dem, was er tat, bestärkt und ihn in Schutz genommen. Von nun an musste alles, was im Studio passierte, sowohl von Mick als auch von Keith abgesegnet werden. Damit begann eine lange Phase mit zahllosen

Debatten, aus der durchaus einige Meisterwerke hervorgingen (Micks »Moonlight Mile«, der letzte Song auf *Sticky Fingers*, der völlig Keith-frei ist, und natürlich *Exile on Main Street*), der selbst wiederum jedoch eine lange und wenig kreative Phase Mitte der 70er folgte. Mick hatte nicht wissen können, welche langfristigen negativen Folgen seine Entscheidung, die Rolle des Turner zu übernehmen, zeitigte. Die entscheidendsten waren Keiths lang anhaltende Heroinsucht und der tiefe Riss in dem fest gewebten Band, das die Stones zusammenhielt. Doch Keith wusste auch, wie es war, mit Marianne Faithfull zu schlafen. In seiner Autobiografie schildert er, wie er mit ihr im Bett liegt und seine Socken zurücklassend schnell durchs Fenster flüchten muss, als Mick gerade heimkommt. Keith stellt dieses einmalige Intermezzo mit Micks Freundin als Rachefuck dar, was an sich schon ziemlich kleingeistig ist (und es

braucht gewiss Einiges, damit sich Keith so verhält).

Als eine Dokumentation über Wahnsinn, Verfall, Betrug und Begierde ist *Performance* einzigartig. Mick, der nur aus Lippen, blasser Haut und dunklen Haaren zu bestehen scheint, hat nie besser ausgesehen als in der Anzugweste, die seine muskulösen Arme betont. In einer Szene schwenkt er tanzend eine Röhre mit purem weißen Licht. »Die einzige Performance, die wirklich überzeugt, ist die, die in den Wahnsinn führt«, erklärt er kurz vor dem Höhepunkt des Films. In Jagers Leinwandkarriere gab es kein weiteres Highlight, das an dieses furiose Debüt heranreichte. Ganz gleich, was danach kam: Bei seinem ersten Versuch als Schauspieler hatte er rundum überzeugt.

**ALL MY
FRIENDS
ARE
JUNKIES**

KAPITEL 9

Wer die Texte, die Mick Jagger Ende 1969, Anfang 1970 schrieb, genauer unter die Lupe nimmt, wird feststellen, dass es da- rin ein immer wiederkehrendes Thema gibt: Ein vom Schicksal gebeutelter Mensch braucht unbedingt die Hilfe eines Freunds.

»She said ... you can rest your weary head on me«, singt Mick in »Let it Bleed«, dem Country-angehauchten Titeltrack des gleichnamigen *Beggars Banquet*-Nachfolgers. Die Platte beginnt mit dem in der Hauptsache von Keith geschriebenen »Gimmie Shelter«, und so wie Mick darin um Schutz und Zuflucht fleht, gibt es nicht die geringste Spur seiner sonst üblichen ironischen Distanz. »1969 war kein glückliches Jahr für Mick«, sagt Sam Cutler, der Road-Manager der triumphalen Nordamerika-Tour, mit der die

Stones *Let It Bleed* promoteten – und die so tragisch endete.

Die Redlands-Affäre 1967, der Niedergang der Flower-Power-Bewegung durch Gewalt und harte Drogen 1968 und der allmähliche psychische und zuletzt auch physische Tod von Brian Jones 1969 hatten die Stones entkräftet und aus dem Tritt gebracht. Brian Jones hatte schon länger nichts Kreatives mehr zur Arbeit der Band beigetragen, und zuletzt versuchte er noch nicht einmal mehr so zu tun, als wäre er ein verlässliches Stones-Mitglied, das regelmäßig im Studio erscheint. Einmal, als die Stones gerade anfangen wollten, einen neuen Song zu proben, fragte er Mick »Was kann ich spielen?«, und Mick gab spöttisch zurück: »Ich weiß nicht. Was *kannst* du denn spielen?« Als ihnen in Aussicht gestellt wurde, auf eine lukrative US-Tour zu gehen, beschlossen Mick und Keith, sich von Brian zu trennen. Wie sie sagen, war das eine rein

geschäftliche Entscheidung. Allen Klein, der Mann, der ihnen versprochen hatte, sie finanziell auf eigene Füße zu stellen, und dem es gelungen war, ihre Einnahmen aus den Tantiemen in astronomische Höhen zu treiben, hatte die Verlagsrechte der Band einer amerikanischen Scheinfirma zugeschustert, die denselben Namen trug wie ihr britisches Unternehmen: Nanker Phelge. Und damit besaßen sie nicht länger die Lizenzrechte an »(I Can't Get No) Satisfaction«, »Ruby Tuesday« und all ihren anderen großen Hits aus den Sixties. Für die Steuern, die auf die Einnahmen aus ihren Plattenverkäufen erhoben wurden, mussten sie allerdings weiterhin selbst aufkommen. Der inzwischen ziemlich aufgedunsene Brian Jones war mit der Renovierungsplanung für sein neu erworbenes Anwesen beschäftigt. Er beschwerte sich vehement über die Richtung, die die Stones eingeschlagen hatten, und sprach immer wieder

davon, die Band zu verlassen und seine eigene Gruppe zu gründen, die sich stärker am ursprünglichen Rock'n'Roll orientieren sollte. Er war davon überzeugt, dass Mick und Keith die Band verraten und in Richtung Popmusik gedrängt hatten, während er wie eh und je die Seele der Gruppe sei. Brian Jones war zu einer Belastung geworden, und sie brauchten einen Verbündeten, der ihnen half, ihn loszuwerden. Es gab keine andere Lösung, er musste die Band verlassen. Am Morgen des 8. Juni 1969 fuhren Mick und Keith zusammen mit Charlie Watts zu Brian Jones auf die Cotchford Farm, um ihm ihren Entschluss mitzuteilen. Mit dem jungen Bluesvirtuosen Mick Taylor hatten sie bereits Ersatz gefunden, und sie waren bereit, Brian Jones (der die Band immerhin gegründet und ihr den Namen gegeben hatte) eine für damalige Verhältnisse ordentliche Abfindung zu zahlen. Brian Jones nahm die Entscheidung schicksalsergeben

hin, und ganz allmählich muss ihm klargeworden sein, dass er jeden Halt verloren hatte.

Die Stones arbeiteten zu dieser Zeit wie besessen, es musste einiges geplant, aufgenommen und eine Tour organisiert werden; sie waren dabei, ihr altes Kampfgewicht wiederherzustellen und ihr einstiges Tempo wiederzufinden. Ihre Livepremiere feierte die schlanker und wieder schlagkräftiger gewordene Truppe am 5. Juli 1969 im Hyde Park beim größten Rockevent, das es in Großbritannien bis dahin gegeben hatte. Zwei Tage bevor sie sich offiziell von Brian Jones trennten, hatte Mick im Hyde Park das Gratiskonzert von Eric Claptons, Ginger Bakers und Steve Winwoods neuer Supergroup Blind Faith gesehen, das eine riesige Menschenmenge angezogen hatte. Und er hatte gewettet, dass die Stones ein noch größeres Publikum anlocken könnten. Blind Faith hatten den Stones sozusagen den

Fehdehandschuh hingeworfen, als sie bei ihrer Show den Stones-Song »Under My Thumb« coverten. Blind Faith brillierten mit ausufernden Improvisationen und Soloeinlagen, doch die Stones brauchten sich nicht zu verstecken. Sie waren eine erstklassige Liveband und Mick war ein Entertainer, der seinesgleichen suchte.



© Dezo Hoffman/Rext USA

Die Rückkehr der Stones auf die Bühne im Londoner Hyde Park am 5. Juli 1969 wird zur Gedenkfeier für den zwei Tage zuvor verstorbenen Brian Jones.

In der Nacht zum 3. Juli arbeiteten die Stones gerade in den Olympic Studios an der Aufnahme ihrer großartige Coverversion des Stevie-Wonder-Songs »I Don't Know Why I Love You«, als sie erfuhren, dass Brian Jones von einer Freundin und einem Bauunternehmer namens Frank Thorogood tot auf dem Grund seines Swimmingpools gefunden worden war. (Thorogood legte Jahre später auf seinem Sterbebett übrigens das fragwürdige Geständnis ab, er habe Brian Jones ermordet.)

Die Band sagte das Hyde-Park-Konzert nicht ab, sondern machte daraus eine Gedenkfeier für ihr verstorbenes Ex-Mitglied. Kurzfristig orderten sie Pappaufsteller mit Brian Jones' Konterfrei. (Die Bilder dazu stammten vom PR-Fotoshooting für *Beggars Banquet* und zeigten Jones in seiner schlimmsten Drogenphase, doch was zählte, war die Absicht, seiner angemessen zu gedenken.) Mick bestellte außerdem tausend

Kohlweißlinge, nachdem man zunächst darüber nachgedacht hatte, Tauben aufsteigen zu lassen, diese Idee dann aber doch verworfen hatte. Es sollte sowohl die überwältigende Rückkehr der Stones auf die Bühne als auch ein würdiges Requiem für ihren Bandmitbegründer werden – so zumindest war es geplant. Schlussendlich wurde es nichts von beidem. Als stünden sie noch nicht genug unter Druck, hatten die Stones dem Fernsehsender Granada erlaubt, die Show zu filmen. Logistisch gesehen galt es daher, einige Hürden zu nehmen, aber es gab niemanden, der sich wirklich darum kümmerte.

An dem großen Tag kam auch wie erwartet das große Publikum, doch der Funke sprang den meisten Berichten zufolge nicht über. Mick löste bei seiner Rückkehr auf die Bühne eher Befremden aus. Zunächst einmal wegen seines langen weißen Hemdes mit den weiten Ärmeln und seines Make-

ups, das einer Drag Queen alle Ehre gemacht hätte. Nur seine langen dunklen Haare verliehen ihm noch eine gewisse Aura, ansonsten hatte er kaum etwas von einem Anführer, der alle in seinen Bann schlägt. Zudem wirkte es wie eine Vorausschau, auf die schrecklichen Ereignisse, die noch folgen sollten, als er das Publikum energisch bat, ruhig zu sein, weil er zum Gedenken an Brian Jones ein Gedicht vortragen wollte. »Bitte seid jetzt endlich ruhig«, ermahnte er die Menschenmenge, bevor er den Versuch startete, »Adonais« vorzulesen, Percy Shelleys Totenklage für John Keats. Die Menge wollte jedoch einfach rocken und ihren Spaß haben. Dennoch gelang es Mick Jagger, das Gedicht bis zum Ende vorzutragen, aber es ist schwer zu sagen, welche Gefühle er damit beim Publikum hervorrief. Mick kam nicht zur Beerdigung von Brian Jones, was er Journalisten gegenüber damit begründete, dass er nicht

die Absicht habe, sich in Schwarz gekleidet in der Öffentlichkeit zu zeigen, weil er nicht glaube, dass der Tod zugleich auch das Ende der Existenz bedeute.

Nicht alle nahmen Mick ab, dass er sehr trauerte, denn immerhin war er durch den Tod von Brian Jones von heute auf morgen de facto zum Kopf der Stones geworden. Wieder einmal bekleidete er einen ähnlichen Posten wie damals als Aufsichtsschüler, nur dass die Strafen, die er jetzt verhängen konnte, um einiges härter waren.

Es gibt Bilder vom Hyde-Park-Konzert, auf dem eine strahlende Marianne Faithfull zu sehen ist, doch dieser Gesichtsausdruck täuscht. Überzeugt davon, dass sie Brian Jones' Tod genau so vorausgesehen hatte wie er sich letztendlich ereignete, trübte sich ihr Geist ebenso schnell wie einst seiner, wenn nicht sogar noch schneller. Im siebten Schwangerschaftsmonat hatte sie zudem

ihre Tochter verloren. »Die Fehlgeburt brachte uns beide um«, sagte sie. Marianne Faithfull deutet an, dass Mick mit der Tragödie besser zurechtkam als sie. Wie schon nach der Ermordung von Robert Kennedy, verarbeitete der Songwriter und Bandleader das traurige Ereignis mithilfe seiner Arbeit. Wieder einmal fand es explizit Eingang in seine Lyrics. Während Donald Cammell noch mit dem Filmschnitt von *Performance* beschäftigt war, legte Mick ohne jede Hilfe von Keith letzte Hand an das musikalische Glanzlicht des Streifens, »Memo from Turner«. Und »The baby's dead, my lady said« ging noch ein in die letzte schaurige Zeile des Songs.

Marianne Faithfulls eigene musikalische Karriere lag seit der Redlands-Affäre auf Eis. Sie war frustriert angesichts der Aussicht, ihr Leben als Miss X, die Frau mit dem Marsriegel, fristen zu müssen (und in ihrer partnerschaftlichen wie professionellen

Beziehung zu Mick immer nur die zweite Geige zu spielen). Den Kummer über ihre Fehlgeburt und ihren unbefriedigenden Status betäubte sie ab 1969 mit Heroin. Die Droge wirkte schneller und intensiver als Alkohol oder sämtliche Pillen, die sie bis dahin ausprobiert hatte. Der Heroinkonsum war für sie schnell von einer salonfähigen Spielerei in Chelseas dekadenten Kreisen zu einer ausgewachsenen Sucht geworden. Äußerlich wirkte sie zwar immer noch wie die engelsgleiche Unschuld von »As Tears Go By«, aber innerlich war sie durch und durch verbittert und unzugänglich geworden, eine Frau, die die Rolle verachtete, die ihr im Rolling-Stones-Kosmos zugedacht war. »Es war nicht meine Bestimmung, das Spielzeug eines großen Rockstars zu sein«, erklärte sie später einmal. Noch heute ärgert sie sich darüber, dass sie niemals ganz dem Dunstkreis der Stones entrinnen konnte. Als ich sie für die *Vanity Fair*-Website

interviewte, beklagte sie sich: »Das meiste davon ist gelogen. Es ist ein Bild, das die Boulevardpresse von mir gezeichnet hat. Und das bin nicht ich. Sie wissen das. Wenn Sie meine Arbeit kennen, müssen Sie das wissen. Es hat meiner Karriere überhaupt nicht gutgetan. Was ihr gutgetan hat, waren ›As Tears Go By‹ und ›Sister Morphine‹. Die Boulevardpresse hat ihr nicht gutgetan, aber so wie sie mich sah, sehen mich tausende von Menschen traurigerweise heute immer noch. Als Mick Jagers Exfreundin, bla bla bla.«

Wie Anita Pallenberg wandte auch sie sich in dieser Zeit dem Filmgeschäft zu und wählte einige Rollen aus, von denen sie glaubte, dass sie ihr helfen würden, eine Nische im Stones-Universum zu besetzen. Sie hoffte, etwas ganz Eigenständiges zu schaffen, was ihr zu einer gewissen Unabhängigkeit verhelfen und so ihre Selbstachtung steigern konnte. *Nackt unter Leder*,

einer der Filme, in denen sie mitspielte, ist zweifellos ein typischer Sixties-Schundfilm. Doch sein Thema, der Ton, den er anschlägt, und das Drehbuch spiegeln ganz gewiss den Frust wider, unter dem Marianne Faithfull im wahren Leben zu leiden hatte. Sie spielt in dem Film die sexuell frustrierte Ehefrau eines Professors. Eines Nachts, als ihr Mann schläft, schleicht sie aus dem Haus, schlüpft vollkommen nackt in einen hautengen Lederoverall, fährt mit ihrem Motorrad durch die Landschaft und träumt von einem Stelldichein mit ihrem Geliebten, der von Alain Delon gespielt wird und fast ebenso gut aussieht wie sie. Trotz aller plumpen Anzüglichkeiten (der Tankkrüssel wird ganz langsam in den offenen Benzintank geführt), zeitgenössischen Phrasen (»Rebellion ist das Einzige, was dich am Leben hält.«) und abgedroschenen Anmachsprüche (»Dein Körper erinnert mich an eine Geige in einer mit Samt ausgeschlagenen Schatulle.«)

gelingt es dem Film, Faithfulls fragilen Zustand, ihre emotionalen Verletzungen und ihr eigenes Spiel mit dem Tod einzufangen. (Ihr Film-Ich tritt tatsächlich vor seinen Schöpfer; der Weg dorthin führt in James-Dean-Manier durch die Windschutzscheibe eines entgegenkommenden Pick-ups.)

Außerdem wirkte Marianne Faithfull in London bei einer Aufführung von Tschechows *Drei Schwestern* mit und spielte die vom Schicksal gebeutelte Ophelia in Shakespeares *Hamlet*. Sie fand immer die richtige Position auf der Bühne und rezitierte gekonnt jambische Pentameter, während das Heroin, das sie sich hinter der Bühne gespritzt hatte, durch ihren Körper pulsierte. Sie war zu einem Garanten für schlechte Presse geworden, doch Mick hielt zu ihr. Er liebte sie noch immer und wollte mit ihr eine Familie gründen. Er hatte eine glückliche Kindheit erlebt, und als er älter wurde und sich wiederholt mit dekadenten

Auswüchsen konfrontiert sah, wurde sein Wunsch immer stärker, selbst Vater zu werden und dasselbe Maß an Liebe, Sorge und Lebenserfahrung an seine Kinder weiterzugeben, das Joe und Eva ihm und seinem Bruder hatten angedeihen lassen. Aber es gelang ihm nicht, Marianne dazu zu bewegen, clean zu werden.

1969 war es noch nicht allgemein üblich, Drogensüchtige vor sich selbst zu retten. Drogen wurden immer noch als Mittel zum Zweck auf dem Weg zur Erleuchtung angesehen, was zur Folge hatte, dass etliche Rockstars und Künstler bald reihenweise den Löffel abgaben: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison – und Brian Jones. Mick litt unter den Spannungen in der Beziehung und daran, dass es ihm nicht möglich war, den Menschen zu retten, den er liebte. Er verlieh seinen Emotionen Ausdruck bei den Stones, wo er seine Seele mit modernem Blues läuterte. »I'm a flea-bit peanut

monkey, all my friends are junkies!«, schrieb er in »Monkey Man«, eine der wichtigsten Nummern aus dieser fruchtbaren Phase. Was er textete, entsprach vollkommen der Wahrheit, und es machte alle Freude daran, ein Star zu sein, zunichte. »Ich finde es nicht leicht, mit Menschen umzugehen, die Drogenprobleme haben«, erklärte Mick 1995 in einem *Rolling Stone*-Interview. »Es hilft, wenn alle Drogen nehmen, und zwar dieselben. Aber jeder, der Heroin nimmt, denkt mehr über Heroin nach als über alles andere. Das gilt für die meisten Drogen. Wenn du wirklich an einer schwer abhängig machenden Droge hängst, denkst du nur noch über die Droge nach, alles andere ist zweitrangig. Du versuchst alles mögliche und setzt alle Hebel in Bewegung, aber die Droge steht immer an erster Stelle.«

Nicholas, Marianne Faithfulls Sohn aus ihrer Ehe mit John Dunbar, ging

mittlerweile zur Schule. Für Mick gehörte der Junge zu seiner Familie, und sich von seiner Mutter zu trennen hätte bedeutet, auch ihren Sohn zu verlieren. In der Hoffnung, dass es hilfreich sein könne, London eine Zeit lang den Rücken zu kehren, hielt das Paar an seinen Plänen fest, zusammen zu den Dreharbeiten für *Ned Kelly* nach Australien zu fliegen. (Marianne Faithfull war von Regisseur Ted Richardson für die Rolle der von Kelly über alles geliebten Schwester ausgewählt worden.) Es sollte ein Arbeitsurlaub werden, eine kurze Auszeit von London und dem allgegenwärtigen Geist von Brian Jones. Ein neuer Anfang, den sie nach dem Ende dieses turbulenten Jahrzehnts gut gebrauchen konnten. Doch es gelang ihnen nicht, dem Geist des Verstorbenen zu entfliehen. Noch in der Nacht ihrer Ankunft, erschöpft vom Jetlag, unternahm Faithfull einen Versuch, ihm ins Jenseits zu folgen. Als sie aufwachte und ins

Bad ihres Hotelzimmers ging, glaubte sie, dass Brian Jones sie aus dem Spiegel heraus angeschaut habe. »Willkommen im Tod«, meinte sie ihn sagen zu hören. Sie nahm eine Tablette nach der anderen, um sich zu beruhigen. Irgendwann wurde ihr klar, dass sie bereits eine tödliche Dosis intus hatte, doch sie hörte nicht auf. Sie legte sich wieder schlafen und träumte, zusammen mit Brian Jones durchs Fegefeuer zu gehen. »In Australien habe ich mir eine Überdosis reingeknallt, und das war der Anfang vom Ende für Mick und mich«, schreibt Marianne Faithfull.

Mit ihren großen braunen Augen und ihrer stattlichen Afrolook-Frisur war die damals dreiundzwanzigjährige Marsha Hunt 1969 das Gesicht der britischen Modebranche. Die in Amerika geborene Afroamerikanerin war jedoch nicht nur Model, sondern auch Schauspielerin und angehende Sängerin. Mit Marc Bolan hatte sie

eine romantische Affäre. Im Vergleich zu Marianne Faithfull hatte sie damals all ihre Sinne beisammen. Mick hatte Marsha Hunt auf ein paar Aktfotografien gesehen, die David Bailey von ihr geschossen hatte, und er ließ ihr ausrichten, dass er fände, sie sei das ideale Model für das Cover der neuen Stones-Single »Honky Tonk Woman«. »Es sollte eine Aufnahme von einer billig gekleideten Frau werden, die zusammen mit den Stones in einer Bar stand, und sie wollten, dass ich als diese Frau posiere«, schreibt Marsha Hunt in ihrer Autobiografie *Real Life*. Ihr behagte das nicht. »Das Letzte, was wir brauchen konnten, war dass ich uns verunglimpfte, indem ich mich ausstaffiert wie eine Nutte inmitten einer Horde weißer Gesetzloser – denn als solche betrachtete man die Stones ihrem Image gemäß damals – ablichten ließ. Ich versuchte, Jagger zu erreichen, um ihm zu sagen: ›Vielen Dank, aber ich verzichte.« Als

er mich dann ziemlich spät zurückrief, schlug er mir vor, bei ihm vorbeizukommen.«



© Lamedia Collection/Sunshine/ZumaPress.com

Bei der Sichtung des Filmmaterials vom verhängnisvollen Konzert in Altamont mit den Gimme Shelter-Regisseuren Albert und David Maysles, 1970.

Als sie sich schließlich gegenüberstanden, musste Marsha Hunt erstaunt feststellen, dass Mick alles andere war als der überhebliche Rockstar, den er der Öffentlichkeit präsentierte. Er sah schlecht aus, ungewaschen, müde und ausgezehrt. »Das sollte dieselbe Person sein, der ein solch mieses Image anhing? Ich war fasziniert. Er hatte überhaupt nichts von einem streitlustigen Wichtigtuer«, schrieb sie. Noch zu Lebzeiten von Brian Jones ließ sich Mick auf eine Affäre mit Hunt ein. Der weiße Lederanzug, den sie beim Hyde-Park-Konzert trug, ist unvergessen. Das Paar traf sich heimlich in ihrer bescheidenen Wohnung in St. John's Wood. Als Marianne Faithfull von der Affäre erfuhr, sorgte sie dafür, dass ihr eigener Seitensprung mit dem italienischen Fotografen Mariano Schiffrino, mit dem sie sich für Micks Untreue rächte, öffentlich bekannt wurde.

Als Mick während der Dreharbeiten für *Ned Kelly* kostümiert als viktorianischer Bandit auf seinen Einsatz am Filmset wartete und dabei auf der Gitarre spielte, hatte er plötzlich die Idee für einen Riff. Er spielte ihn wieder und wieder und begann, sich einen Text dazu auszudenken: »Black pussy, how come you taste so good?« Anfangs lachte er darüber, aber der Riff ließ ihn nicht mehr los und so begann er, sich ernsthaft mit dem Song zu befassen und einen allegorischen Text über den Sklavenhandel zu schreiben. Er änderte den Titel, sodass der Song Keith, Marianne, Anita und all seinen Freunden, die dem Heroin verfallen waren, eine hintergründige Botschaft übermittelte: »Brown Sugar, how come you taste so good?« Der Song passte hervorragend zum damaligen »Black Is Beautiful«-Zeitgeist, er war aber zugleich (selbst mit dem geänderten Titel) politisch unkorrekt und

ungeschliffen genug, um das neue, harte Image der Stones eindrucksvoll zu vermitteln.

Ende der 60er-Jahre waren gemischtrassige Partnerschaften plötzlich weit verbreitet, ja geradezu trendy, was im Übrigen auch für das Thema Familienplanung galt, das nun auch bei unverheirateten Paaren verstärkt aufkam. Als sich Mick Jagger und Marsha Hunt sogar überlegten, Kinder zu bekommen, waren sie absolut en vogue. Doch als es schließlich zu spät war, um noch einen Rückzieher zu machen, war sich Mick nicht mehr so sicher, ob sie die richtige Entscheidung getroffen hatten. Immerhin hatte er sich ja gerade erst von Marianne Faithfull getrennt. »Er schwankte hin und her zwischen Freude und Sorge über die bevorstehende Geburt«, erinnert sich Marsha Hunt. »Ich machte ihn darauf aufmerksam, dass es inzwischen zu spät sei, um die Sache noch einmal zu überdenken. Für mich war

das das erste Warnsignal, dass er längst vergessen hatte, dass das mit dem Baby seine Idee gewesen war.« Mick bekundete Zweifel daran, dass das Kind von ihm sei, und verlangte einen Vaterschaftstest. Nach der Geburt des Mädchens, das Karis genannt wurde, zog Marsha Hunt vor Gericht und verklagte Mick auf Unterhaltszahlungen. Und so fügte er sich schließlich in die Rolle des liebenden und sorgenden Vaters. Jedoch gingen mit der Liebe und Sorge Argwohn und Reserviertheit einher. Mick war tief verletzt worden.

Amerika hatte sich in den drei Jahren, die vergangen waren, seit die Stones dort das letzte Mal getourt hatten, verändert. Nach einigen Attentaten und der allabendlichen TV-Berieselung mit Bildern vom Vietnamkrieg, verlangten die Menschen dort nach solideren Zerstreuungen als früher. Die Branche hatte sich den Bedürfnissen angepasst. Auf ihren ersten US-Tourneen zur

Zeit der British Invasion musste die Band nichts weiter tun, als rechtzeitig auf der Bühne zu stehen, zwanzig Minuten zu spielen und ihre Gage zu kassieren. Der konstant hohe Lautstärkepegel von fünfzehntausend kreischenden Teenagern hatte ihre PA, die gegen einen solchen Lärm ohnehin keine Chance hatte, stets zuverlässig über-tönt. Inzwischen musste die Band volle zwei Stunden spielen, und das Publikum registrierte jeden falschen Ton, jeden vermasselten Einsatz, jedes verkorkste Ende, kurz alles, was nicht ganz perfekt war. »Es war, als musste man das Spielen noch einmal neu lernen«, erinnerte sich Keith Richards.

Die einstigen Lieblinge der Alternativ-presse standen jetzt wegen ihrer hohen Eintrittspreise in der Kritik. Der Druck, der von allen Seiten auf sie ausgeübt wurde, während sie sich auf ihre bevorstehende Tour vorbereiteten und zugleich das neue Album *Let It Bleed* einspielten und

abmischten, das pünktlich zum beginnenden Weihnachtsgeschäft in den Regalen stehen sollte, war enorm. Wäre der *Beggars Banquet*-Nachfolger hinter den Erwartungen zurückgeblieben, wären die Stones trotz ihres riesigen Talents und ihres enormen Charismas eine reine Sixties-Band geblieben, ebenso wie die Beatles, die in den 70ern nur wenige Monate überdauerten, bevor sie sich auflösten.

Die Band traf sich im Oktober in Kalifornien, nachdem Mick in Australien *Ned Kelly* abgedreht und sich von Marianne Faithfull getrennt hatte. Dort bezogen sie das Oriole House, eine Villa im Laurel Canyon. Das Anwesen gehörte Stephen Stills, der vormals Gitarrist bei Buffalo Springfield gewesen und inzwischen Mitglied von Crosby, Stills and Nash war, die auch in Woodstock aufgetreten waren. Die Stones probten im Keller von Oriole House, aber letztlich war er zu klein, um sich

vernünftig auf die Konzerte vorzubereiten. »Wir waren seit zwei Wochen in Amerika, und obwohl allen klar war, dass die Band nicht gut in Form war, hatten sie noch gar nicht richtig zusammen gespielt«, schrieb der Tour-Manager Sam Cutler in seinem Buch *You Can't Always Get What You Want*. Als ihnen dämmerte, dass sie sich dort nicht richtig vorbereiten konnten, zogen sie zum Proben um aufs Warner-Brothers-Gelände in Burbank, wo sie in einer großen Halle, in der noch eine aufgebaute Bühne stand, ihr Equipment installierten. Die Bedingungen hier hatten mit den großen Hallen, in denen sie bald auftreten sollten, wesentlich mehr zu tun als der enge Keller im Oriole House. Vor kurzem waren hier noch Teile des bald in die Kinos kommenden Sydney-Pollack-Films *Nur Pferden gibt man den Gnadenschuss* gedreht worden. Die Uhr, die für den im Film gezeigten Tanzmarathon verwendet wurde, hing immer noch an der

Wand, ganz so, als wollte sie die Band daran erinnern, dass sie nicht ewig Zeit hatte, ihre alte magische Energie wiederzufinden.

»In gewisser Hinsicht liefen die Stones schon immer Gefahr zu implodieren«, schreibt Cutler. »Am Anfang klingen sie immer etwas wackelig, dann kämpfen sie sich gemeinsam über die Hürden hinweg, die ihnen den Weg versperren, bis sie schließlich fantastische Musik machen. Sie sind von allen Bands die menschlichste, man kann regelrecht spüren, wie sie – gerade so – alles noch zusammenhalten. Das ist etwas, das ich immer an ihnen geliebt habe, ihre ›Verwundbarkeit‹ als Band und ihren bedingungslosen Einsatz, wenn man sieht, wie sie kämpfen und sich den Arsch aufreißen, um ihre Musik rüberzubringen.«

Von Los Angeles aus flog die Band nach Colorado, wo die Tour begann. Die Scheinwerfer gingen an und die Stones, mit Mick

Taylor an der zweiten Gitarre und unterstützt von dem neuen Saxofonisten Bobby Keys (der die Stones bei ihrer ersten US-Tournee 1964 kennengelernt hatte), traten ins Rampenlicht. Genau in diesem Moment ging Sam Cutler ans Mikrofon und verkündete aus einer Laune heraus: »Ladys und Gentlemen, die größte Rock'n'Roll-Band der Welt: die Rolling Stones.« Keith stimmte die ersten Akkorde von »Jumpin' Jack Flash« an – und die Stones legten mächtig los. Aber waren sie tatsächlich die größte Rock'n'Roll-Band der Welt? War es klug gewesen, dieses Attribut zu Beginn ihrer ersten US-Tour seit drei Jahren für sich zu beanspruchen, kurz nach ihrem chaotischen Hyde-Park-Konzert?

Nach der Show nahm Mick Sam Cutler beiseite. »Wir müssen uns unterhalten«, sagte er. »Sam, wenn du die Band ankündigst, nenn uns bitte nicht die größte Rock'n'Roll-Band der Welt.« Ohne lange

nachzudenken entgegnete Cutler: »Nun, entweder seid ihr es, verflucht noch mal, oder nicht. Wie zum Teufel wollt ihr's haben?«

»Anfangs war Mick dieser Titel zuwider«, erzählte mir Cutler. »Aber irgendwann wurde er lockerer und fand sich damit ab. Ich glaube er genoss es, sich diesem Anspruch zu stellen.«

Mick dachte über Cutlers spontane Antwort nach und zog schweigend von dannen. »Ich glaube, anfangs dachte Mick, dass es eine absurde Behauptung sei. Völlig übertrieben, was es sicher auch war. Aber dann dachte er sich vermutlich: ›Es ist ein verdammt gewagter Titel, aber irgendwer muss ihn ja führen, warum also nicht wir?‹ Und dann fing er selber an, den Titel für die Band zu beanspruchen«, so Cutler. Abend für Abend, wenn die Saallichter ausgingen, kündigte Cutler die Band mit denselben Worten an, und als die Tour aufs Ende

zuring, hatte Mick aufgehört, ihn zurechtzuweisen. Die Stones hatten gerade bewiesen, dass sie ihren Groove wiedergefunden hatten. Jeder war davon überzeugt, dass das letzte Konzert in San Francisco ein absoluter Höhepunkt ihrer Karriere werden würde.

Was niemand erwähnt, wenn er von Altamont spricht, ist wie unfassbar traurig die ganze Angelegenheit war. Alle sprechen von einer »Tragödie«, aber eigentlich war es nur traurig: traurig für die Hells Angels, traurig für die Rolling Stones und traurig für den Rock'n'Roll und seine Fans. Noch heute, vierzig Jahre später, schwebt der Geist von Altamont über allen Rock'n'Roll-Veranstaltungen, vom intimsten Konzert im Hinterzimmer irgendeiner Kneipe bis hin zu solchen Megaevents wie dem Stones-Konzert am Strand von Copacabana in Rio de Janeiro 2006, zu dem mehr als eine Million Menschen kamen. Altamont ist der Grund dafür, dass sich auf jeder größeren

Veranstaltung Horden von Polizisten tummeln und in jedem noch so kleinen Club Security-Personal mit Walkie-Talkies vor der Bühne steht. »Es wird von Rock'n'Roll-Kritikern immer ins Feld geführt werden werden«, schrieb Bill Graham, der legendäre Promoter aus San Francisco, in seinen Memoiren. »Ihr könnt all diesen Leuten nicht erlauben, sich hier für ein Konzert zu treffen. Sie könnten sich was antun. Denkt an Altamont.« Am schlimmsten waren die Geschehnisse natürlich für die Freunde und die Familie von Meredith Hunter, alias Murdoch, der achtzehnjährige Teenager, der vor der Bühne erstochen wurde, während die Stones vor dreihunderttausend Zuschauern auftraten. Hätte Meredith Hunter sich an diesem Wochenende stattdessen *Bob & Carol & Ted & Alice* angesehen, hätten die Chancen nicht schlecht gestanden, dass er im Oktober 2011 sechzig Jahre alt geworden wäre. So wie die Dinge gelaufen sind, bleibt

er für immer achtzehn Jahre alt und läuft in einem grässlichen lindgrünen Anzug mit passendem Hut und einem schwarzen Seidenhemd durchs kollektive Gedächtnis. Die Fakten über Altamont sind allgemein bekannt. Nach dem Blind-Faith-Konzert im Hyde Park im Juli 69 und dem dreitägigen Woodstock-Festival im darauffolgenden Monat war man sich einig, dass diese Events dem Rock'n'Roll und der Jugendkultur völlig neue Dimensionen eröffnet hatten. Rock'n'Roll war ein Massenphänomen geworden, ein ungeheuer machtvolles und einflussreiches Phänomen. Und die Stones, die nicht in Woodstock dabei waren (ihre Konkurrenten um den Titel der »größten Rock'n'Roll-Band der Welt«, The Who, lieferten hier einen denkwürdigen Auftritt), wollten zeigen, dass sie dieses Phänomen kontrollieren und ihrem Willen unterwerfen konnten. Sie wollten ihr eigenes Woodstock. Altamont war ganz gewiss der Ego-Trip, als

den viele Stones-Kritiker die Show bezeichneten. Der *Rolling Stone* nannte das Konzert ein »Produkt aus teuflischem Egoismus, Medienrummel, Unfähigkeit und finanzieller Manipulation«. Ebenso aber war es ein klassischer Fall von durch die Medien erzeugtem öffentlichen Druck, der überhaupt erst zu der Idee führte. Die Stones sandten ihr Team – darunter auch der exzentrische Anwalt und TV-Star Melvin Belli – aus, um in San Francisco einen geeigneten Ort für die Veranstaltung zu finden.

Aus naheliegenden Gründen fiel die Wahl auf den Golden Gate Park: Hier befand sich das Epizentrum der internationalen Hippiebewegung, außerdem lag der Park mitten in einer amerikanischen Großstadt, wodurch der Band das uneingeschränkte Medieninteresse, das sie sich wünschte, sicher war. Gleichzeitig zeigten die Stones den Leuten mit der Wahl dieses Veranstaltungsorts, dass sie den Kontakt zum Leben auf der

Straße nicht verloren hatten; sie hatten sich nicht in einen Elfenbeinturm zurückgezogen, sie hatten ihre Brüder und Schwestern nicht im Stich gelassen. Außerdem war der Redaktionssitz des *Rolling Stone* in San Francisco – wo er übrigens immer noch ist. Der Mitbegründer des Magazins Ralph J. Gleason, der außerdem als Musikjournalist beim *San Francisco Chronicle* arbeitete, hatte die Band wegen ihrer hohen Eintrittspreise kritisiert und erklärt, dass sie, wenn sie wirklich eine Band des Volkes sein wollten, am besten ein Gratiskonzert gäben. Dabei muss man sich vor Augen halten, dass Woodstock nur deshalb zu einem kostenlosen Konzert geworden ist, weil zehntausende Fans die Absperrungen niedergetrampelt hatten. Die Stones wollten es besser machen: Sie planten ihre Show im Golden Gate Park als ein Symbol der Verbrüder- und Verschwesterung, für Frieden und Harmonie und vor allem als ein Symbol

der Liebe zu ihren Fans (die sie Gleasons Ansicht nach zu gering schätzten). Es war dabei unvermeidbar, dass das Ganze auch zu einem lauten, langen Fototermin zur Wiederherstellung ihrer Glaubwürdigkeit in den Reihen der Gegenkultur werden würde. Die entscheidenden Fragen lauteten: Wie sehr glaubt Mick Jagger an das alles? Bedient er sich des Slogans »Liebe deinen Bruder« lediglich, um die Medien, in deren Augen die Stones damals sicher nicht unantastbar waren, für sich zu vereinnahmen? Immerhin hatte er der 68er-Revolution gründlich auf den Zahn gefühlt, bevor er entschieden hatte, dass er dabei lieber nicht mitmischte.

Vor den Risiken, die damit einhergingen, eine große Menschenmenge an einem Ort zusammenzubringen, ist Mick Jagger gewarnt worden. So sagte ihm etwa Bill Graham: »Ihr könnt kein kostenloses Konzert veranstalten, ohne das ganz genau zu

planen. So bekannt wie ihr seid, könnt ihr einfach kein free concert geben. Das Wort kostenlos war es, was das Ganze riskant machte.« Aber kostenlos – im Englischen »free«, also frei – war damals das einzige Wort, auf das es für die Stones und ihr Image und möglicherweise auch für Mick und seine Ideale ankam.

Die Stadt San Francisco gab den Park für die geplante Nutzung allerdings nicht frei. Man befürchtete mutwillige Zerstörungen, und es war unklar, wer im Zweifelsfall haften würde. Und so ging der guten Idee von dem langen, lauten Fototermin allmählich die Luft aus, während man fieberhaft nach einer neuen Veranstaltungsstätte suchte. Kurzfristig sah es so aus, als könnten die Stones am Sears Point Raceway auftreten, bis man schließlich einen Geschäftsmann fand, der sich bereit erklärte, den knapp achtzig Kilometer von San Francisco entfernt liegenden Altamont Speedway, dessen

Eigentümer er war, für die Show zur Verfügung zu stellen. Anders als der Hyde Park und der Acker, auf dem das Woodstock-Festival stattfand, bestand Altamont in der Hauptsache aus Beton. Es war ein unwirtlicher Ort, nicht für die Massen an Menschen geeignet, mit denen sie rechneten, das Gelände ließ sich nur schwer überschauen und war im Falle eines Unglücks nur per Hubschrauber wirklich gut zu erreichen. Altamont war ein Ort für Spielernaturen, und die Stones forderten das Schicksal mächtig heraus. Aber es gab allen Grund, zuversichtlich zu sein. Sie hatten Michael Lang, den Veranstalter des Woodstock-Festivals, mit ins Boot geholt, ein Hippie, der sich als wahres Organisations-Genie einen Namen gemacht hatte. Außerdem waren Jefferson Airplane und The Grateful Dead mit von der Partie. Der Manager der Grateful Dead, Rock Scully, schlug vor, die ortsansässigen Hells

Angels zu engagieren, damit sie ein Auge auf das teure Bühnenequipment und die wichtigen Stromaggregate werfen und als Security die Band zu schützen und für Ordnung zu sorgen. Auch beim Hyde-Park-Konzert hatten die Hells Angels gute Dienste geleistet. Doch die Mitglieder des britischen Chapters, die als außergewöhnlich höfliche Zeitgenossen auftraten, waren von einem ganz anderen Kaliber als ihre kalifornischen Rockerkollegen. Wie die Stones immer wieder betonten, schien es damals jedenfalls eine gute Idee zu sein, sie zu engagieren. Die Hells Angels kamen also auf die Gehaltsliste, wobei sie Gerüchten zufolge ein Honorar in Form von »Bier im Wert von fünfhundert Dollar« gefordert haben sollen.

Es gibt einige Leute, die sagen, dass die Band die Hells Angels ganz bewusst die Rolle der bösen Cops spielen ließ. Mick hatte auf jeden Fall vermeiden wollen, die Polizei mit Sicherheitsaufgaben zu betrauen, weil er

nicht mit irgendwelchen Beamten gesehen werden wollte. (Bei den Anhängern der Gegenkultur waren Polizisten alles andere als hoch angesehen.) Als ein durchgedrehter Fan Mick Jagger, der sich gerade einen ersten Überblick über die Menschenmenge verschaffen wollte, ins Gesicht schlug und »Ich hasse dich« rief, sorgte der angegriffene Rockstar dafür, dass dem jungen Mann kein Leid angetan wurde. Dass man glaubte, die Hells Angels, die eine Unmenge Pistolen, Messer und abgesägte Billardqueues bei sich trugen, seien in der Lage, die rasend schnell anwachsende Menschenmenge zu kontrollieren, zeugt eher von zu wenig ernsthafter Beschäftigung mit der Frage nach den Sicherheitsrisiken denn von Kalkül. Es war ja nicht allein die schiere Menge, über die man schlecht die Kontrolle behalten konnte, hinzu kam, dass sich etliche Konzertbesucher mit miesem Speed und schlechtem Acid zugedröhnt hatten. (Bei der Autopsie

wurden im Blut von Meredith Hunter Spuren von Meth nachgewiesen. Einige, zu denen auch Sam Cutler gehört, neigen zu einer Verschwörungstheorie, der zufolge irgendein Regierungsorgan seine Hände im Spiel gehabt und Drogen unter die Leute gebracht habe, um die Hippie-Bewegung zu diskreditieren.) Obwohl die Hells Angels in großer Zahl vor Ort waren, waren auch die Rocker in ihrer Lederkluft nicht gefeit gegen Angst, Panik, Adrenalinschübe, Überreaktionen und Fehleinschätzungen. Als es dann auch noch eine erhebliche Verzögerung gab, bis die Stones endlich auf die Bühne kamen (der Grund für diese Verspätung bietet weiteren Zunder für die ewig schwelende »Wer hat Schuld«-Debatte), war die Ausgangslage in vielerlei Hinsicht explosiv. Das Publikum in Altamont war vollkommen bunt gemischt: Es gab Weiße und Schwarze, Freigeister und Kleingeister, Reiche und Arme. Aber eines waren sie alle nicht: cool. »Woodstock, das

war eine Horde dämlicher Chaoten im Schlamm«, sagte die unvergleichliche Grace Slick einmal. »Altamont war eine Horde wild gewordener Chaoten im Schlamm.«

Die Aufnahmen von der Ermordung Hunters sind so etwas wie der Zapruder-Film des Rock'n'Roll. Mit seinen lindgrünen Klamotten ist Hunter in der Menge gut zu erkennen. Er leckt seine Lippen, wie es typisch ist für jemanden, der Speed genommen hat. Auch seine Freundin, eine Blondine namens Patti Bredahoff, wirkt nervös, sie versucht vergeblich, ihn zu beruhigen. Patti war eine Weiße, ihr Freund Meredith ein Farbiger. Manche behaupten, der Streit zwischen dem Jungen und den Hells Angels wäre rassistisch motiviert gewesen. Andere geben dem Zufall die Schuld: falscher Ort, falsche Zeit. Hunter zieht definitiv einen Revolver. Man kann ihn vor Bredahoffs heller Häckelweste genau erkennen. Sagte er den Angels, dass sie ihn

in Ruhe lassen sollten? Wollte er ihnen zeigen, dass sie es nicht mit irgendeinem wehrlosen Trottel zu tun hatten? Handelte er in Notwehr? Oder war er, wie Rock Scully behauptete, ein durchgeknallter Teenager auf Speed, der Stress machen wollte? »Ich hatte keinerlei Zweifel, dass er Mick oder irgendeinem der Rolling Stones oder sonst jemandem auf der Bühne etwas Schreckliches antun wollte«, sagte Scully. Hunter lebte nicht lange genug, um Licht ins Dunkel zu bringen. Die Menge zog sich blitzschnell zurück, als die Leute die Pistole in der Hand von Hunter und das Messer in der Hand des Hells Angel Alan Passaro registrierten, so dass sich eine kleine freie Fläche inmitten des Getümmels bildete. Zu spät war Hunter bewusst geworden, dass die Auseinandersetzung mit den Rockern völlig eskaliert war. Er versuchte noch zu fliehen, aber Passaro und ein paar andere Hells Angels waren schneller; als sie ihn zu fassen bekamen,

rissen sie ihn zu Boden. Hunters letzte Worte »Ich wollte dich nicht erschießen«, lassen vermuten, dass das Rumgefuchtel mit der Waffe nur ein Bluff war. Es ist unmöglich, sich diese Szene anzusehen, ohne noch einmal darauf zurückzukommen, wie unsagbar traurig das alles war. Das war keine wirkliche Antithese zum Geist der Sixties. Altamont war einfach alles andere als Rock'n'Roll. Altamont gab niemandem etwas, das ist der wahre Kollateralschaden, der die Selbstwahrnehmung der Stones veränderte, obschon sie den fürchterlichen Ereignissen einen noch glamouröseren, noch finstereren Ruf zu verdanken hatten. Und so endete das Jahr 1969, das für Mick Jagger ein Annus horribilis war (auch wenn er ein paar zeitlose Titel veröffentlicht hatte), mit einem weiteren Geist, der schon bei Macbeth sein Unwesen trieb und der ihn sein ganzes Leben lang nicht mehr loslassen sollte. Am Tag nach dem Altamont-Konzert

flog Mick zusammen mit dem neuen Finanzmanager der Band, Rupert Prinz zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg, nach Genf, um die Erlöse der letzten US-Tour der Stones auf einem Schweizer Bankkonto zwischenzulagern. Es war Geld, von dem die Alternativpresse behauptete, es sei durch Straßenräuberei zusammengegaunert worden, und das alle, die schockiert waren über das Ausmaß der Gewalt in Altamont, als Blutgeld bezeichneten. Die Rolling Stones waren nun zweierlei: zum einen die größte Rock'n'Roll-Band der Welt, wie Sam Cutler sie genannt hatte, zum anderen nichts weniger als eine Rock'n'Roll-Band. Sie waren jetzt etwas anderes, irgendetwas jenseits von Rock'n'Roll, aber irgendwie auch ein bisschen verloren ohne ihn.

DIE NEUE JUDY GARLAND

KAPITEL 10

Manche Leute meinen, Bianca Jagger sei lediglich ein Geschöpf der Medien«, schrieb Bob Colacello 1986 in der Novemberausgabe der *Vanity Fair*. Die Bianca Jagger, die heute noch im öffentlichen Bewusstsein herumschwirrt, ist oft tatsächlich nichts anderes als diese mediale Schöpfung: dekadent, geldgeil, oberflächlich und – wenn man den angesagten Designern der Disco-Ära glaubt – eine Zicke. Und das, obwohl sie sich jahrelang als engagierte Fürsprecherin für die Unterdrückten vom Amazonas bis hin nach Afghanistan eingesetzt hat, trotz ihres Einsatzes für das Internationale Rote Kreuz, trotz ihrer Umweltprojekte und ihrer eigenen Menschenrechtsorganisation. Die Bianca Jagger, die die ganze Welt kennt, sitzt für immer im langen Abendkleid auf dem Rücken eines ungesattelten Schimmels, den ein nackter Mann mit einem stilechten Pornobalken ins Studio 54

führt. Es ist ihre Geburtstagsparty. Die »reitende Frau« ist ein jahrhundertealter ikonografischer und mythologischer Topos, doch Bianca Jagger wirkt teilnahmslos, fast schon gelangweilt von dem Spektakel. Sie lächelt nur schwach, statt breit zu grinsen. Es ist diese unheimlich verhaltene Reaktion, die dieses Bild für immer prägt und es zu einem eindrucksvollen Symbol der Disco-Ära macht. »Dass Bianca Jagger absolut medientauglich und eine zur Disco-Ära passende Muse war, lag an zwei Wesenszügen: Sie war unergründlich und lechzte nach Aufmerksamkeit«, schrieb Anthony Haden-Guest, der den Aufstieg und Fall des Studio 54 in seinem Buch *The Last Party* nachzeichnete.

Älterwerden ist wahrlich keine leichte Angelegenheit und man kann es niemandem verübeln, wenn er versucht, seine Sinne mit irgendwelchen Ablenkungen zu benebeln, um sich den schmerzlichen Wahrheiten des

Erwachsenwerdens nicht stellen zu müssen, aber wir reden hier von 1977. Im CBGB waren schmutzige junge Punks gerade dabei, die Musik, die Biancas Ehemann fünfzehn Jahre zuvor so spannend gemacht hatte, neu zu erfinden, und hier erschien sie nun, im Finale einer spektakulären Show, die Steve Rubell und Ian Schrager, die Besitzer von Studio 54, inszeniert hatten, und tat rein gar nichts. Denn das war eigentlich alles, was Bianca Jagger machte, wenn man mal davon absieht, dass sie ausgelassen feierte und Modedesignern gestattete, ihr eine neue Garderobe auf den zierlichen Leib zu schneiden.

Aus heutiger Sicht, in der Ära von Paris Hilton und Kim Kardashian, muss man ihren märchenhaften Müßiggang als geradezu bahnbrechend bezeichnen. Bianca Jagger war der erste Star, der anscheinend keinerlei Beschäftigung nachging. Sie war schlicht und ergreifend Bianca, mit einem

Hauch Rot auf den vollen Lippen, gehüllt in ein Kleid im Stil einer griechischen Göttin, das eine ihrer anbetungswürdigen Schultern freiließ, während Halston oder Andy Warhol irgendein Bonmot in ihr juwelenbehängtes Ohr flüsterte. Zu dieser Zeit war sie selbst schon zum Star geworden. Gemeinsam mit ihrem Mann zog sie ein ungeheures Medieninteresse auf sich – wie Jack und Anjelica oder Woody und Mia. Jack Nicholson und Anjelica Huston waren Schauspieler; sie drehten Filme. Auch Bianca fand die Idee, Schauspielerin zu werden, eine Zeit lang reizvoll, ohne dass je etwas daraus wurde. Mick Jagger war Schauspieler und Rockstar, darüber hinaus fungierte er in dem Jahr, in dem er Bianca kennenlernte, gewissermaßen als Manager der Rolling Stones. Bianca war – tja, was eigentlich? Ein äußerst ansehnliches Vakuum mit karamellfarbener Haut, dunklen Haaren, dunklen Augen, einem glamourös flachen Busen und einem leicht

überheblichen Schlafzimmerblick. Die Medien, die sie schufen, liebten sie, alle anderen begegneten ihr mit Argwohn, Eifersucht, Neid und Gehässigkeit. Anfangs übertrug sich das auch auf Mick und die Rolling Stones. Was hatten sie sich bloß dabei gedacht?

Wahrscheinlich war Bianca – wie ich weiter unten noch genauer ausführen werde – Teil eines größeren Plans, eines Plans, der die Rolling Stones insgesamt weiterbrachte und ihnen eine Nische eröffnete, die eine grobschlächtigere (wenn auch ebenso brillante) Band wie Led Zeppelin niemals besetzen konnte. Später hieß es, Bianca Jagger habe die Stones ein bisschen ausgebremst. Zweifellos hat sie das getan – gerade in einer Zeit von Patti Smith, Richard Hell und Johnny Rotten–, doch wie schon Marianne Faithfull und Anita Pallenberg vor ihr, hat sie die Stones auch gefestigt und sie weitergebracht. Durch Bianca Jagger strahlte

das Glamouröse der Schickeria auf die Band ab und verlieh ihr einen Hauch von High Society, was sich perfekt mit ihrem geradlinigen, leicht verruchten Image verband und eine ganz neue Rock'n'Roll-Ästhetik begründete. Durch sie wurde Mick fündig auf seiner Suche nach einer Synthese von Bildungsbürgertum und Arbeiterkultur, von Penthouse und Gosse. Studio 54, der Club, den sie zu ihrem Spielplatz machten, war der Ort, an dem Sounds, Moden und Leute aus allen sozialen Schichten aufeinandertrafen. Anders als Marianne Faithfull und Anita Pallenberg gilt Bianca Jagger bis heute nicht als cool, und daher bleibt ihr auch die Anerkennung verwehrt für ihren entscheidenden Beitrag zu dem von Mick entwickelten Image der Rolling Stones in den 70ern. Doch nicht nur das, es wird ihr nach wie vor angekreidet, dass die Band durch sie plötzlich zu einem essentiellen Bestandteil der Promiszene wurde. »Du

kannst sagen, was du willst, aber Mick hat gut daran getan, die Rolling Stones in die Schickeria einzuführen«, sagt Peter Rudge, der Cambridge-Absolvent, der während dieser von Bianca beeinflussten Phase als Roadmanager für die Band arbeitete. »Auch Keith profitierte davon. Keith konnte jetzt den düsteren Typen geben, der in dieser Welt, in der es von Promis nur so wimmelt, einfach rumhängt und sich gehen lässt, und das faszinierte die Leute. Mick war das vollkommen bewusst. Er hatte auch in diesem Zusammenhang den Wert von Keith, der einfach nur Keith war, erkannt. Die Band bewegte sich jetzt auf unterschiedlichen Terrains. Das unterschied sie von Jimmy Page und Robert Plant, Roger Daltrey und Pete Townsend, Roger Waters und David Gilmour – deren Lifestyle jetzt völlig anders war als der der Stones.«

Die »echte« Bianca Pérez-Morena De Macias wurde 1945 in eine vermögende

nicaraguanische Familie hineingeboren. Ihr Vater war ein wohlhabender Geschäftsmann. Doch die Eltern ließen sich scheiden, als Bianca noch klein war, und als geschiedene Frau besaß ihre Mutter im damaligen Nicaragua kaum Rechte. Möglicherweise rührt daher Biancas scheinbar ambivalentes Verhältnis zu Reichtum und Armut: auf der einen Seite die ausgelassenen Partys in den Clubs, auf der anderen ihr karitatives Engagement in von Kriegen oder Naturkatastrophen verwüsteten Gebieten. Sie hatte als Kind erlebt, was es bedeutete, reich zu sein, und sie hatte mitbekommen, dass von einem Tag auf den anderen das Geld knapp wurde. Deshalb warf man ihr zunächst auch vor, nur hinter Micks Geld her zu sein.

»Ich sah, wie schwer das Leben für meine Mutter von dem Augenblick an wurde«, sagt sie über die Scheidung ihrer Eltern, als sie gerade sieben Jahre alt war. »Und auch

mein Leben hat sich dadurch verändert. Gerade hatten wir noch ein angenehmes, unbeschwertes Leben gehabt, da musste meine Mutter plötzlich arbeiten gehen und wurde ganz anders behandelt als zuvor. Ich sah, zu welchem Schicksal Frauen in Ländern wie Nicaragua verdammt waren; sie waren Menschen zweiter Klasse. Ich wollte nicht dasselbe Schicksal erleiden müssen wie meine Mutter.«

Genau wie Mick war auch Bianca außerordentlich wissbegierig. Sie beschäftigte sich viel mit Ökonomie, politischen Ordnungen und Regierungssystemen, nachdem sie ein Stipendium für Politikwissenschaft an der Pariser Sorbonne erhalten hatte. Ende der 60er-Jahre lebte sie in London, das in dieser Zeit im Zeichen zahlreicher Protestmärsche und der ausgehenden psychedelischen Ära stand. Durch ein Tachtelmechtel mit Michael Caine bekam sie Zugang zu den richtigen Kreisen, wo sie die Menschen durch ihre

Schönheit und ihren scharfen Verstand für sich einzunehmen vermochte. Sie kannte Donald Cammel, den umstrittenen *Performance*-Regisseur, und den türkischstämmigen Gründer von Atlantic Records, Ahmet Ertegun. Anfang der 70er bemühte sich Ertegun, der zahlreiche Soul-Größen unter Vertrag hatte, eifrig um die Stones, deren Vertrag mit Decca gerade ausgelaufen war. Sobald sie die Arbeit an der Liveplatte *Get Yer Ya Ya's Out*, ihrem letzten Decca-Album, abgeschlossen hatten, schuldeten sie der Plattenfirma nur noch eine einzige Single. Mick Jagger bot Decca eine akustische Folknummer an, ohne Hookline, dafür mit reichlich anstößigen Lyrics. Der Songtitel lautete »Cocksucker Blues« nach dem Refrain, in dem es hieß: »Where can I get my cock sucked? Where can I get my ass fucked?« Decca verzichtete und ließ die Band ziehen. Die Stones schlossen einen Vertrag mit Atlantic Records ab und

gründeten mit Rolling Stones Records ihr eigenes Label, mit dessen Führung sie Marshall Chess betrauten. »Sie hatten ein echtes Problem«, so Chess. »Sie waren pleite, alles war beschissen. Sie konnten ihren Manager nicht mehr leiden und ihre Plattenfirma auch nicht mehr. Es gab viele neue Acts, die sich die Haie in der Branche sofort einverleibt haben. [Anfang der 60er] hätte niemand gedacht, dass sich das alles so rasant entwickeln würde.« Über seine gesellschaftlichen Beziehungen in London lernte Mick einen Privatbankier kennen, den bereits erwähnten Rupert Prinz zu Löwenstein, den er beauftragte, Ordnung in die Finanzen der Band zu bringen. »Er hat für die Privatbank Leopold Joseph and Sons [Ltd] gearbeitet«, so Chess. »Von der Musikbranche war er völlig unbeleckt. Noch nie zuvor hatte er mit Plattenverträgen zu tun gehabt.« Wie jedes neue Unternehmen hatte auch Rolling Stones Records äußerst

ambitionierte Pläne, aber schon bald stellte sich heraus, dass es erst einmal nur ums reine Überleben ging. »Wir wollten auch andere Musiker bei dem Label unter Vertrag nehmen. Wir hatten schon Verhandlungen mit Hendrix aufgenommen – und dann verstarb er plötzlich. Er hätte unser erster Vertragskünstler werden können. Dann riefen sie mich eines Tages zu einem Meeting und sagten: ›Unser Budget ist erschöpft. Und gerade bekamen wir auch noch diesen Steuerbescheid.« Ich musste eine Lösung finden, also entschied ich zunächst einmal, dass wir nur die Stones machen und sonst niemanden. Ich fand das klasse. Sex, Drugs and Rock'n'Roll. Es war großartig.«



© Popperfoto/Getty Images

Am 12. Mai 1971 heirateten Mick und Bianca in der Kapelle St. Anne in Saint-Tropez. Hinter dem Brautpaar stehen Anita Pallenberg und Keith, der ein wenig befremdet wirkt.

Auch Ertegün unterstützte die Band und war fest entschlossen, den Stones dabei zu helfen, den Absprung ins neue Jahrzehnt zu schaffen. Dass Bianca in Micks Leben trat, schien irgendwie Teil des entsprechenden

Masterplans zu sein. Neben seinem untrüglichen Gespür für gute Musik, dem Musiker wie Ray Charles, Aretha Franklin, Solomon Burke, Wilson Pickett, Erick Clapton und Led Zeppelin zu verdanken hatten, dass Ertegün sie unter seine Fittiche nahm und förderte, besaß er zweifelsohne auch ein Talent als Ehestifter. Ahmet Ertegün war wohl bewusst, dass Bianca Mick inspirieren würde. Sein Vater war als türkischer Botschafter viel in Europa und in den USA herumgekommen. Von ihm hatte Ertegün gelernt, wie man mit Menschen umgehen muss, wenn man seine Ziele erreichen möchte. Er spürte instinktiv, dass Mick – der noch immer unter der Trennung von Marianne Faithfull und seiner ebenso kurzen wie turbulenten Affäre mit Marsha Hunt litt – und Bianca ein gutes Paar abgeben würden, nicht zuletzt, weil sie praktisch seine Doppelgängerin war. »Als Mick mich zum ersten Mal sah, glaubte er, sich selbst

zu sehen«, erinnerte sich Bianca Jagger 1974, drei Jahre nach ihrer Hochzeit. »Ich weiß, es gibt Leute, die meinen, Mick hätte es witzig gefunden, seinen Zwilling zu heiraten. In Wahrheit wollte er das Äußerste an sexueller Erfüllung erleben, indem er mit sich selbst schlief.« Wie zuvor schon Marianne Faithfull hatte sich auch Bianca nicht auf den ersten Blick in Mick verliebt. Und so spielte sie zunächst die Unnahbare, als sie ihm im März auf der After-Show-Party des ausverkauften Stones-Konzerts im Pariser L'Olympia vorgestellt wurde. Wieder einmal fand Mick dieses Verhalten ebenso provokant wie erregend. Die damals gerade zweiundzwanzigjährige Bianca hatte den französischen Musikproduzenten Eddie Barclay auf die Party begleitet, der mit so berühmten Chansonniers wie Johnny Hallyday, Juliette Gréco und Jaques Brel zusammengearbeitet hatte. Der schillernde Plattenmogul war mehr als doppelt so alt wie

Bianca. Sie fand Mick zwar attraktiv, doch schreckte sie – wie zuvor schon Marsha Hunt – sein Ruf zunächst ab.

Mehrere unzweideutige Aufforderungen, die Party mit ihm zu verlassen, lehnte sie ab. Fürs Erste gab er auf, doch im weiteren Verlauf der Tournee umgarnte er sie am Telefon und bot ihr an, sie zum nächsten Gig einfliegen zu lassen. Irgendwann gab Bianca nach und flog nach Italien, wo die Band gerade Konzerte gab; von dem Augenblick an waren sie unzertrennlich. Während Marsha Hunt ihr gemeinsames Töchterchen Karis zur Welt brachte, lebten Mick und Bianca zusammen auf Stargroves (Micks neuem Nobelanwesen vor den Toren Londons) und schmiedeten Pläne für die gemeinsame Zukunft. Bianca hatte kürzlich festgestellt, dass auch sie schwanger war.

Als die Medien von der neuen Frau an Micks Seite, die zudem auch noch

schwanger war, erfuhren, war das mehr als ein gefundenes Fressen für sie. »Sie war schwanger, als sie heirateten, und man wusste fast nichts über sie. Diese Mischung aus Skandal und Geheimnis war ein Garant dafür, die Presse in helle Aufregung zu versetzen«, schrieb Colacello. Die Hochzeitsfeierlichkeiten wurden in aller Stille vorbereitet. Eine Reihe von Prominenten (darunter Paul und Linda McCartney, Keith Moon von The Who sowie Micks Eltern, die aus England eingeflogen wurden) erhielt hastig geschriebene Einladungen und wurde gebeten, das Geheimnis für sich zu behalten, aber höchstwahrscheinlich war das alles nur ein Teil eines großen Coups. Die Schnüffler von der Presse ließen sich auf jeden Fall nicht an der Nase herumführen. Journalisten belagerten die engen Gassen und gerieten mit der Polizei aneinander. Auf der ganzen Welt war es die Aufmacherstory, das Society-Ereignis: die erste Hochzeit des neuen

Jahrzehnts, die die Boulevardpresse zum medialen Großereignis machte. Bei ihrer eigenen Hochzeit gab Bianca ihr öffentliches Debüt. Das Ganze war durchaus geschmackvoll arrangiert. Bianca war – ebenso wie Mick – in jungfräuliches Weiß gekleidet, und während das Paar sich ewige Treue schwor und die Ringe tauschte, lief als musikalische Untermalung die Titelmelodie des Films *Love Story*. Das ganze Hochzeitsfest zielte darauf ab, Mick aus dem Kontext des immer alltäglicher werdenden Rock'n'Roll-Geschäfts herauszulösen und ihn völlig neu zu verorten. »Er machte es sich als Objekt der internationalen Klatschpresse gemütlich«, schrieb Nik Cohn. »Man fotografierte ihn jedes Mal, wenn er ein Flugzeug bestieg. Er wurde im Theater und in der Oper gesehen, fand Freunde in den besten Kreisen und etablierte eine völlig neue männliche Ästhetik, die nichts zu tun hatte mit Muskelpaketen und Sonnenbräune, sondern

Wert legt auf eine besonders schlanke Figur und ein markantes, nicht im konventionellen Sinn schönes Gesicht. Nachdem sich die Beatles aufgelöst hatten, wurde er zum größten Superstar überhaupt, direkt nach Elvis, und die Medien sahen in ihm eine Art Orakel, das man zu jedem wie auch immer gearteten neuen Trend befragte. Zwölf Monate im Jahr jetsetete er durch die Weltgeschichte und sorgte dafür, dass sein Gesicht die Titelseiten zierte, er speiste in den angesagtesten Restaurants und war auf den exklusivsten Partys überall der Stargast. Damit nicht genug, heiratete er auch noch in Saint-Tropez und gab ein Fest für Hunderte blendend aussehende Gäste, die versammelte Weltpresse und die Crème de la Crème der Rockindustrie. Eine Hollywood würdige Show, bei der er so viele Wutanfälle bekam, dass seine Gäste ihn fast schon bewundernd zur ›neuen Judy Garland‹ kürten.«

Keith Richards und Anita Pallenberg waren angesichts des Trauungsspektakels in der Kapelle St. Anne, dem später ein pompöser Empfang im noblen Café des Artistes folgte, ziemlich befremdet. »Es war weniger die Hochzeit an sich«, erinnert sich Peter Rudge. »Es war die Art und Weise wie Mick sie inszenierte. Saint-Tropez. Paparazzi. Das war einfach nicht ihre Welt. Mit so etwas wollte Keith eigentlich nicht in Verbindung gebracht werden.« Allein schon die Vorstellung, dass ein Rolling Stone so etwas schrecklich Bürgerliches tun konnte wie heiraten, war ihm ein Gräuel. Noch 1967 hatte Mick die Ehe als etwas abgetan, das »in Ordnung« ist »für Leute, die sich waschen«. Das passte vielleicht zu Charlie und dem älteren Bill Wyman, spottete aber all ihren Hippie-Idealen von einer neuen Lebensform, einer neuen Gesellschaftsordnung. Stattdessen sahen sich Keith und Anita (die nie geheiratet hat) mit dem

Elizabeth-Taylor-und-Richard-Burton-Paar des Rock'n'Roll konfrontiert: kleine Schächtelchen mit Kokain als Hochzeitsgeschenk und Flitterwochen auf einer Yacht vor Sardinien. Anders als Anita, die Bianca angeblich mit einigen schwarzmagischen Flüchen belegt haben soll, hasste Keith Micks Frau nicht. Er hatte sie einfach nur nicht kriegen können. Vier Jahrzehnte später schreibt er in seiner Autobiografie, dass er immer noch darüber verwundert ist, dass es ihm nicht gelungen sei, sie zum Lachen zu bringen. Er gibt freimütig zu, dass er beeindruckt ist, von dem, was Bianca aus sich gemacht hat; für ihr großes Engagement und ihre Menschenrechtskampagnen genießt sie hohes Ansehen beim älteren Keith. Der junge Pirat hingegen fühlte sich deplatziert, in der Gesellschaft der Jetsetter fehlte ihm die Luft zum Atem.



© Keystone/Getty Images

1971 war die Kluft zwischen Mick und Keith, die sich drei Jahre zuvor, während der Dreharbeiten zu *Performance*, erstmals aufgetan hatte, noch größer geworden. Sie hatten nicht einmal mehr denselben Tagesrhythmus, und etliche Außenstehende, die sich zwischen sie drängten, hielten sie letztlich davon ab, sich in einer freundschaftlichen Atmosphäre wieder einander anzunähern. Keith hatte Anita, und er hatte Gram Parsons, den großen Wegbereiter des Country Rock. Und alle drei hatten das Heroin. Möglicherweise hat sich Mick damals mit dem Thema Heroin etwas ausgiebiger befasst, vielleicht wollte er dahinter kommen, was der ganze Hype darum sollte und warum es seinen Blutsbruder und Songwriter-Kollegen von ihm entfremdet hatte. Und auch gegen Gram Parsons war er machtlos. Der begnadete Musiker, der mittlerweile als Dauergast zum Tourtrios der Stones gehörte (er reiste auf eigene Kosten mit und jammte

und dopte ständig mit seinem neuen besten Freund »Keef«), brachte Mick, wie Keith Richards in seiner Autobiografie schreibt, vor Eifersucht zum Kochen.

»Ich weiß nichts davon, dass Mick auf Gram eifersüchtig gewesen sein soll«, sagt Chris O'Dell, die damals für die Band arbeitete (und in ihrer Autobiografie *Miss O'Dell* aus dem Jahr 2009 von ihrem Leben mit den Beatles und den Stones erzählt). »Wenn überhaupt, missbilligte Mick, dass sich sowohl Keith als auch Gram derart zudröhnten! Und wenn Gram mit von der Partie war, war es wohl immer besonders schlimm.«

Viel zu straight, um sich selbst auf Heroin einzulassen, schlug er genau die entgegengesetzte Richtung ein – hin zum Land der Cocktails und Kokslöffel, der Stadthäuser und Jets –, als wolle er es damit nicht nur Keith und Anita zeigen, sondern auch den

Beatles, die sich gerade erst aufgelöst hatten. »Lennon und Jagger galten als wesentlich interessanter als all die hotelzimmerzerlegenden Nullachtfünfzehn-Rockstars«, so Anthony Haden-Guest, »aber Lennon war diese Art der ihm geschenkten Aufmerksamkeit zuwider, und so konzentrierte sich das gesamte Medieninteresse auf Jagger.«

Und Bianca war die ideale Begleiterin auf seiner Reise durch die neue Halbwelt. Vor Blitzlichtgewitter fürchtete sie sich jedenfalls nicht.

Zu dem Zeitpunkt, als Bianca auf der Bildfläche erschien, hörten die Stones auf, eine richtige britische Band zu sein. Ab dem Frühjahr 1971 durften Mick und seine Bandkollegen sich nicht länger als neunzig Tage pro Jahr in England aufhalten, sofern sie nicht neunzig Prozent all ihrer Einkünfte dem Fiskus überlassen wollten. Löwenstein

riet ihnen daher, sich vorerst in Frankreich niederzulassen und dort mit der Arbeit an dem Nachfolger von *Sticky Fingers* zu beginnen.

Das Interesse – und zweifellos auch die Feindseligkeit –, mit dem man Bianca begegnete, als die Stones daraufhin ihre Koffer packten, mag durchaus rassistisch oder wenigstens teilweise nationalistisch motiviert gewesen sein. Marsha Hunt wäre es vermutlich nicht anders ergangen. Yoko Ono erging es definitiv so, als sie sich in John Lennon verliebte und ihn den Armen seiner weißen, englischen Frau »entriss«. »Die Presse machte etwas aus mir, das ich nicht war. Sie wollten einfach nicht akzeptieren, dass Mick eine Ausländerin geheiratet hatte. Also war ich von dem Augenblick an ein Flittchen«, erklärte Bianca Jagger Mitte der 70er in der Zeitschrift *People*. Sie war eine Weltbürgerin, die in Frankreich, London oder New York zu Hause war, nachdem sie

Managua als Teenager den Rücken gekehrt hatte, um zu studieren und auf Entdeckungstour zu gehen. Sie hatte immer eine einflussreiche Frau werden wollen, hatte sich vorgestellt, irgendwann einmal Diplomatin oder Regisseurin zu werden. Stattdessen heiratete sie einen Rolling Stone. Der Einfluss, den sie dadurch erlangte, war nicht geringer, das Mittel war nur ein wenig ungewöhnlich.

Im Oktober 1971 brachte Bianca Micks zweite Tochter Jade zur Welt. Wie schon nach der Hochzeit, folgten auch auf die Geburt seitenweise Berichte in der Boulevardpresse. Die Stones waren populärer denn je. Die Hochzeit, die Kinder, der noch ungewohnte Umgang mit der Presse, die man geschickt bei der Stange halten musste, bevor man ihr neue Köder hinwarf – all das veränderte Mick Jagger, wie es überhaupt das Wesen des Rock'n'Roll veränderte.

Nun, da immer mehr Menschen seinen Weg, seine modischen Extravaganzen und seine kreativen Entscheidungen verfolgten, war es eigentlich für Mick und die Stones an der Zeit, ein weiteres Meisterwerk abzuliefern. Allerdings war die Band Mitte 1971 so uneins, dass die Voraussetzungen dafür, ein neues brillantes Album zu produzieren, alles andere als günstig waren. »Ich glaube [Bianca] hatte einen wesentlich negativeren Einfluss auf Mick, als es irgendwer für möglich hält«, sagte Keith einmal. »Mick, Anita und ich hingen verdammt viel zusammen rum, bevor er Bianca kennenlernte. Dadurch, dass er Bianca heiratete, standen uns plötzlich verschiedene Möglichkeiten für unsere Zusammenarbeit als Songwriter nicht mehr zur Verfügung. Denn es ist ja so, dass die Inspiration nicht permanent und regelmäßig kommt, sondern eher in unregelmäßigen Wellen. Von daher war es nun tatsächlich viel schwieriger,

zusammen zu schreiben, und es war auch viel schwieriger, einfach zusammen abzuhängen.«

Bianca – oder auch irgendjemand anderen – zu heiraten, entsprach vollkommen Micks Unberechenbarkeit und seinem Entschluss, sich von den Regeln des Rock'n'Roll nicht einengen zu lassen wie sein dogmatischer Partner. Als man von ihm einmal wissen wollte, ob er das nicht seltsam fände, einerseits der vulgäre Rocker und andererseits (zumindest eine Zeit lang) der glücklich verheiratete Ehemann zu sein, erwiderte Mick gut gelaunt: »Gibt es nicht im Leben von allen Menschen ein paar Widersprüche?«

BERÜCHTIG

KAPITEL 11

Die 72er-Tour war die erste große virale Marketingkampagne.« So beurteilt Peter Rudge die Rückkehr der Band nach Nordamerika und eine Tour, in deren Verlauf sich die Stones ein noch verheerenderes Image erarbeiteten, als sie es sich in ihrem Skandaljahr 1967 überhaupt hätten vorstellen können. Dass der Mythos von 72 so lange nachhallt, liegt hauptsächlich an einer umfangreichen Reportage für ein Magazin und an einem Filmprojekt, die beide die Tour dokumentieren sollten, aber beide nie veröffentlicht wurden. Die Rede ist von Robert Franks Filmdokumentation *Cock-sucker Blues* (benannt nach Micks berüchtigter, aber nie veröffentlichter letzter Decca-Single) und einem Bericht von Truman Capote. In Capotes Fall rechnete man quasi mit einer Neuauflage seines im *New Yorker* veröffentlichten Reportageklassikers *The Muses Are Heard*. Franks Film

verstaubt bis heute in irgendeinem Archiv. Offiziell vorgeführt wurde er zwar nie, aber ich bin mir fast sicher, dass es keinen Stones-Fan gibt, der den als Video-Bootleg kursierenden Film nicht mindestens einmal gesehen hat. Die vom *Rolling Stone*-Chefredakteur Jann Wenner bei Capote in Auftrag gegebene Reportage ist nie fertiggestellt oder veröffentlicht worden. Auch wenn es sie offiziell nicht gibt, haben beide Arbeiten ganz beträchtlich zu dem nachhaltig üblen Ruf der Rolling Stones beigetragen. Und dass beide auf Eis gelegt wurden, hat möglicherweise auch damit zu tun, dass Mick ein starkes Interesse daran hatte. Wie macht man daraus einen Mythos? Ganz einfach: »Du lässt jeden wissen, dass es etwas gibt oder geben sollte, das niemand sehen oder lesen kann«, sagt Rudge. »Mick hatte das drauf.«



© Michael Ochs Archives

Bei ihrer Ankunft in Amerika, acht Jahre nachdem sie zum ersten Mal auf dem JFK Airport gelandet waren, zogen die Stones die

öffentliche Aufmerksamkeit in einem Maße auf sich, wie man es seit den frühen Tagen der British-Invasion-Hysterie nicht mehr erlebt hatte. »Ich kann mich an die Beatles nicht einmal mehr erinnern«, sagte Mick 1972 in einem *Life*-Interview. »Das scheint alles so lange her zu sein. Das war eine völlig andere Zeit.« Nach der dreijährigen Tourpause brannten die Leute darauf, die Stones live zu sehen. Mit *Sticky Fingers* waren sie zwar nicht in den USA auf Tour gewesen, dennoch war das Album hier extrem erfolgreich. Im Vorprogramm sollte Stevie Wonder spielen, der mit seiner Hitsingle »Superstition« damals die Charts stürmte. Wie schon durch die »Würden Sie Ihre Tochter einen Rolling Stone heiraten lassen?«-Kampagne von 1965 war Mick Jagger wegen seiner Hochzeit mit Bianca jetzt sogar Leuten ein Begriff, die keine einzige Rock'n'Roll-Single besaßen. »Die Baby-boomer wurden langsam älter«, so der

damalige *Rolling Stone*-Redakteur Robert Greenfield, der die Band 1972 auf ihrer US-Tour begleitete (in seiner Reportage prägte Greenfield übrigens den heute noch gebräuchlichen Namen für die Tournee: S.T. P – kurz für Stones Touring Party). »Die Band war drei Jahre lang nicht in Amerika gewesen – das war eine ziemlich lange Zeit für damalige Verhältnisse. Alles veränderte sich so schnell. Mit einem Mal waren die Stones auch in den Augen der konservativen Medien seriös genug, um über sie zu berichten. In jeder Stadt, in der die Tour Station machte, brachten sie es auf die Titelseiten.« Die Shows waren in null Komma nichts ausverkauft; zum Ticketkauf berechtigt waren nur Personen, die per Post an einer Lotterie teilgenommen und eine Kaufoption gewonnen hatten.

1972 nutzte die Band für ihre PR-Kampagne ganz gezielt die Medien. Es mag sein, dass Elvis berühmter war und Elton John

und Led Zeppelin mehr Platten verkauften, doch 1972 erregte niemand eine größere mediale Aufmerksamkeit als die Rolling Stones. Es war das Jahr, in dem die Stones allen Legendenbildungen Vorschub leisteten. »Das rundete die ganze Sache noch ab, wie ein Dessert, das sie sich redlich verdient hatten. Diese ganze Öffentlichkeitsarbeit, all die Interviews, das machte ihnen ungeheuren Spaß. Du kannst nicht all diese Medientypen mit auf Tour nehmen, ohne ihnen auch private Einblicke zu gewähren, was sie getan haben«, so Greenfield. »Sie hatten Gibson und Stromberg engagiert, diese Rock'n'Roll-PR-Agentur; sie hatten auf der Tour tatsächlich ihre eigene Presseabteilung mit dabei. Und dann waren auch noch die ganzen Magazine mit von der Partie. Ken Regan und Annie Leibovitz fotografierten. Ich war für den *Rolling Stone* dabei. Die Welt hatte sich verändert, die Rolling Stones wechselten jetzt ins Showbiz. Sie waren die Stars. Ahmet

Ertegün und Marshall Chess setzten im Hintergrund alle Hebel in Bewegung, um die Band so zu pushen wie nur irgend möglich. Und dann holte Jann auch noch Truman mit ins Boot.«

Ebenso wie die Stones war auch Capote nicht nur ein kommerzielles Phänomen, sondern auch ein Original mit Ecken und Kanten. Das hier war nicht Rona Barrett oder irgendein anderes journalistisches Leichtgewicht, das mitreiste, um einfach nur dabei zu sein. »Es war eine Art Fusion«, erinnert sich Tourmanager Peter Rudge. »Zwar scharten wir die sogenannte Prominenz um uns, doch die Promis, von denen wir sprechen, waren selbst ein Teil der Gegenkultur. Diese Leute hatten mit dem Mainstream nichts zu tun, von dem amerikanischen Durchschnittsbürger wurden sie eher nicht zu den Guten gezählt. Robert Frank. Truman Capote. Das waren in gewisser Hinsicht Gleichgesinnte. Sie vertraten

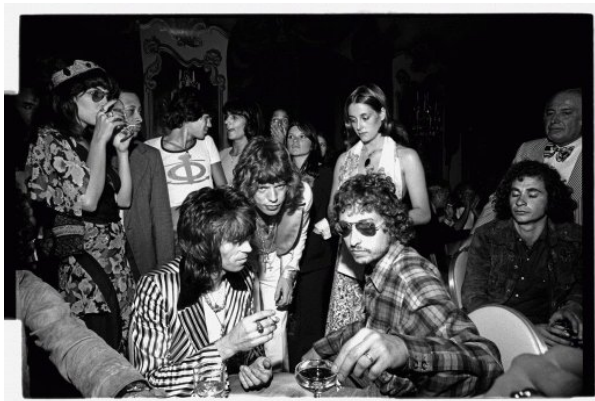
dieselben Prinzipien, hatten dieselben Referenzen.« Die Aufmerksamkeit der konservativen Medien machte es für die Stones nicht einfacher. Durch sie erfuhren noch mehr Menschen, dass die Band in ihre Stadt kam, und die Polizeikräfte und Hotelmanager vor Ort hatten Zeit, sich vorzubereiten. Um überhaupt irgendeine Unterkunft zu bekommen, mussten sie ganze Etagen anmieten. Drogen zu transportieren wurde zu einer ständigen Herausforderung. Sie waren, wie Keith in *Life* erklärt, ein »Piratenvolk«. »Viele sahen in ihnen eine Manifestation des Bösen«, so Rudge. »Sie wollten ihre Töchter einsperren, um sie zu verstecken. Die Schikanen vonseiten der Polizei, die Schwierigkeiten, ein Hotel zu finden, das uns nehmen wollte – das alles nur, weil sie nicht verstanden, was wir wirklich repräsentierten.«

Capote sollte der Joker sein. Sein exzellentes Porträt über Marlon Brando war 1957

unter dem Titel »The Duke in His Domain« im *New Yorker* erschienen. Darin erfasste Capote auf unvergleichliche Weise das Wesen des schlanken, attraktiven, nuschelnden Stars, der die Art, wie die Hollywoodschauspieler agierten, nachhaltig verändert hatte. Brando war erbost über »The Duke in His Domain«. Der Artikel zeigt den Star korpulenter als gewohnt, mit schütter werdendem Haar und einer Handvoll Neurosen bei einem Apfelkuchengelage in einem einsamen japanischen Hotelzimmer. Zweifellos würde Capotes Urteil über die Stones ebenso schonungslos und unsentimental ausfallen. Wie um alles in der Welt konnten sie nur davon profitieren, ihn an sich ranzulassen? Und was konnten die Stones jemandem wie Capote bieten? Anders als der Stern der Stones, die nach der Veröffentlichung des Doppelalbums *Exile on Main Street* auf einem Höhepunkt ihrer Karriere angekommen waren, hatte der

Stern des angesehenen Literaten seinen Zenith bereits überschritten. Die 70er hatten sich alles andere als positiv für ihn entwickelt: nicht eingehaltene Abgabetermine, Schaffenskrisen, Alkohol, Drogen und Depressionen. Er steckte in Schwierigkeiten. Eigentlich brauchte er etwas Handfestes, über das er schreiben konnte, keinen Firlefanz. Doch der nicht ganz so disziplinierte Capote konnte nicht widerstehen. »Ich gebe die Antwort in nur zwei Worten: Star fucking – es ist eine reizvolle Idee und es kommt in den besten Kreisen vor«, sagt Greenfield. »Mick wusste zweifellos, wer Truman war.« Jagger ging das Risiko von ihm bloßgestellt zu werden ein, weil er sogar dadurch auf ein Niveau mit Marlon Brando oder Marilyn Monroe gehoben wurde, und 1972 ging es vor allem darum, Geschichte zu schreiben. »Ich glaube, Mick war von ihm fasziniert und er war fasziniert von ihm«, sagt Chris O'Dell.

Truman Capote war sowohl ein Freund von Ahmet Ertegün als auch von Andy Warhol, der das Cover von *Sticky Fingers* gestaltet hatte. Er war verwirrt, wenn schon nicht von den Stones, dann zumindest von der penetranten Aufmerksamkeit, die ihm der Chefredakteur des *Rolling Stone* zuteil werden ließ. »Wenner hörte nicht auf, mir irgendwelche Telegramme zu schicken«, erinnerte sich Capote in einem Interview, das Andy Warhol für den *Rolling Stone* führte. »Und dann dachte ich so was wie ›Wird schon werden‹ und verzettelte mich irgendwie in der ganzen Sache.«



© Bob Gruen/www.bobgruen.com

Mick feiert seinen dreißigsten Geburtstag mit Keith und Bob Dylan, 1973.

Wenner beauftragte den Fotografen Peter Beard – der mit Lee Radziwill, der Königin des Luftkusses (und Schwester von Jackie Kennedy Onassis), liiert war –, die Tour im Bild zu dokumentieren. Nach der Erstveröffentlichung im *Rolling Stone* sollten die Fotos in einem opulenten Bildband erscheinen.

Capote hätte keine bessere Gelegenheit finden können, sich seinen Platz in den 70ern zu sichern. Der einzige lasterhafte Autor im Tourtross der Stones war er jedoch nicht. In New Orleans stieß er zur Band und protokollierte das Treiben am Veranstaltungsort, im Hotel und an Bord der eigens für die Band umgebauten DC-7, auf der von außen die herausgestreckte Zunge prangte, das neue Logo von Rolling Stones Records. Capote schwebte eine moderne Version von *The Muses Are Heard* vor, der Reportage im Buchformat, die er über das Moskauer Gastspiel der Everyman Opera Company geschrieben hatte.

Allerdings musste man schon ein unverbesserlicher Optimist sein, um daran glauben zu können, dass Capote noch einmal ein solches Meisterwerk schaffen könnte – ganz abgesehen davon, dass er inzwischen älter und unzuverlässiger geworden war. Allerdings war er dafür bekannt, selbst aus

einer vollkommen chaotischen Truppe die interessantesten Details herauszukitzeln. »Achtundfünfzig Schauspieler, sieben Angestellte im Backstagebereich, zwei Dirigenten, eine Handvoll Ehefrauen und Büropersonal, sechs Kinder mit ihren Lehrern, drei Journalisten, zwei Hunde und ein Psychiater«, das war dem *Muses*-Artikel zufolge der komplette Tross des Everyman-Ensembles gewesen. Von den Mitarbeitern des amerikanischen Außen- und des sowjetischen Kultusministeriums ganz zu schweigen. Eine Handvoll britischer Rockstars, ihre Freundinnen, ein Arzt, ein paar Roadies, einige Security-Leute, eine Filmcrew und einige andere literarische Koryphäen konnten ihn demnach kaum überfordern.

Auch William S. Burroughs hatte über die Tour berichten sollen, doch diese Pläne hatten sich zerschlagen. Dennoch gab es genügend andere geeignete Kandidaten, die Truman Capote unterstützen konnten, falls ihn

sein berühmtes fotografisches Gedächtnis einmal im Stich lassen sollte oder er es aus anderen Gründen für nötig befände, mit einem bekannten Kollegen aus den Reihen der Journalisten zusammenzuarbeiten. Auch Keiths ehemaliger Saufkumpan, der Schriftsteller und Drehbuchautor Terry Southern, gehörte zur Entourage der Stones; er berichtete für den *Saturday Review*. »Terry Southern wurde in dieser Woche ein Rolling Stone«, erinnert sich Rudge. »Die Stones ließen die Leute tatsächlich an ihrem Lebensstil teilhaben. Und dann verloren sich nicht wenige darin.« Die Sixties hatten es noch besser gemeint mit Capote, Anfang der 70er ging es mit seiner Gesundheit und seiner Schaffenskraft zusehends bergab. Er unterhielt sich nur noch im Jugendjargon, wobei er fast schon wie eine Karikatur des scharfzüngigen Beobachters der gesellschaftlichen Zustände wirkte, der er im vorangegangenen Jahrzehnt gewesen war. Und

alles wurde im Bild festgehalten. Auch Robert Frank, der Schweizer Fotograf und Filmemacher, der das Cover für *Exile on Main Street* gestaltet hatte, begleitete die Stones und filmte alles, was ihm vor die Linse kam – darunter auch den berühmten »Flugzeug-Fick« – für eine geplante Dokumentation, die zwar nie offiziell veröffentlicht wurde, als Raubkopie unter dem Titel *Cocksucker Blues* allerdings weithin bekannt ist. Wie Marshall Chess und Truman Capote genoss auch Robert Frank einen hervorragenden Ruf als Chronist des zeitgenössischen Amerikas. Besonders bekannt waren sein Beat-Film *Pull My Daisy* und sein richtungsweisender Bildband *The Americans*, der Jack Kerouac zufolge »dieses verrückte Gefühl in Amerika, wenn die Sonne die Straßen aufheizt und Musik aus den Jukeboxes dröhnt« einfing. Frank ging offenbar alles mit dem Arbeitsethos eines Einwanderers an.

Mick Jagger, der gebildeter war, als vielen damals bewusst war, fühlte sich geehrt und geschmeichelt, dass Künstler und andere namhafte Persönlichkeiten die Stones begleiteten, während sie ihrer Arbeit nachgingen. »Ahmet Ertegün wusste, welchen Einfluss Prominente haben«, so Rudge, »welchen Einfluss die Medien haben, und er wusste auch, wie sehr Mick auf all das stand.« Es schien alles zu schön, um wahr zu sein – und das war es auch.

Capote kam in New Orleans hinzu und veranstaltete Mick zu Ehren sofort ein opulentes Abendessen; dabei schlüpfte er in die Rolle des dort beheimateten Gastgebers, obwohl er schon seit Jahren nicht mehr in New Orleans lebte. Nachdem der von Alkohol und Vorfreude geschürte Rausch verflogen war, dämmerte dem Schriftsteller, dass er einen Fehler begangen hatte. Capote, der oft genug miterlebt hatte, wie der Ruhm Menschen zunehmend veränderte, war

schrecklich angeödet von den Leuten, die zur Stones-Entourage gehörten und vor den Kameras posierten und sich ablichten ließen, als seien sie selbst ebenso so interessant wie die Band. »Ich war sechsundzwanzig und mir war völlig klar, dass ich niemals in dem Film zu sehen sein wollte – und ich meine ›Film‹, nicht ›Dokumentation‹«, sagt Robert Greenfield. An jeder Station ihrer Reise wurde geschauspielert, Rockstars und ihr Gefolge posierten vor den Kameras und schufen einen Mythos für eine neue Welt. »Dieses berühmte Bild von Keith vor einem Schild, auf dem ›Keep America Drug Free‹ steht, war keineswegs ein spontaner Schnappschuss«, so Rudge.

Man konnte jedem seiner misshandigten Blicke ansehen, dass Truman Capote diesen Film schon mal gesehen hatte. Er ist lange vor ihnen schon dekadent gewesen, und er war besser dabei, angefangen bei der Hartnäckigkeit, mit der er in Kansas ausharrte,

um die Morde an der Familie Clutter zu recherchieren (unsterblich geworden durch seinen Roman *Kaltblütig*), bis hin zu seinem legendären Black and White Ball im New Yorker Plaza Hotel zu Beginn des Vietnamkonflikts. Und hier waren sie nun – der Krieg wütete immer noch, Nixon saß immer noch im Weißen Haus – und jetteten durchs Land mit ihrem eigenen Arzt im Gepäck, ganze Hoteletagen wurden ihretwegen abgeriegelt, zwei ehemalige Polizisten, die als Sicherheitsleute angeheuert worden waren, durchsuchten jeden, der in ihre Nähe kam, es gab endlos Nachschub an pharmazeutischem Kokain und keinen Ort, an dem nicht schon eine Kamera wartete. Capote fand das alles deprimierend, und ohne mit irgendjemanden darüber zu sprechen, beschloss er, die Reportage nicht zu schreiben. Er wirkte abwesend wie ein Schlafwandler, doch blieb er bei der Band, er übernachtete zwar in denselben Hotels, zog

sich jedoch früh auf sein Zimmer zurück und achtete darauf, dass er jedem, der ihm begegnete, deutlich machte, wie sehr er dieses Treiben missbilligte. »Wir kamen einfach nicht miteinander klar«, erinnert sich Marshall Chess. »Kennst du diese Leute, die einem unablässig auf die Nerven gehen? Er war so hochnäsig, unbeschreiblich hochnäsig. Von Anfang an, seit er dabei war, hatte er diese schrecklich hochnäsige, zickige Art drauf.«

»Irgendwann fühlte Truman sich nicht mehr richtig zugehörig«, erinnert sich Rudge. »Es ging ziemlich wild zu, und auch mitten in der Nacht wurde es immer wieder sehr laut. Er war nicht mehr jung. Er dachte sich: ›Es ist drei Uhr früh und die Leute spielen immer noch verrückt. Wie soll ich mich hier wohlfühlen?‹«

Hinzu kam, dass sich Capote bald die Frage stellte, warum er überhaupt einen

Artikel schreiben sollte. Er fand, dass es bei *The Muses Are Heard* um etwas gegangen war: Hier hatte ein echter kultureller Austausch stattgefunden, es hatte auf beiden Seiten unterschiedliche Auffassungen zu den Themen Erotik, Rasse und populäre Musik gegeben, was ihm viel Stoff geboten hatte. Die Stones-Tour von 1972 wirkte auf alle, die nicht gerade fünfundzwanzig und drogenabhängig waren, wie eine endlose, liederliche Party. Dem enttäuschten Schriftsteller war schnell klargeworden, dass das nichts anderes als pure Dekadenz war, und das war nun wirklich nichts, was sein Neugier noch fesseln konnte.

Auch die Stones wussten nicht so recht, was sie mit Capote anfangen sollten. Nur ihr texanischer Saxofonist Bobby Keys schien ihn zu beeindrucken. Vielleicht konnte Keith sogar nachvollziehen, warum er so distanziert war, nichtsdestotrotz legte er es hin und wieder darauf an, ihn zu ärgern. Eines

Nachts hämmerte er an seine Tür. »Keith sagte: ›Komm mit, wir feiern oben eine Party‹«, berichtete Capote Jahre später in einem Interview mit dem *Rolling Stone*. »›Ich bin müde, ich hatte einen langen Tag. Den hattest du auch, und ich denke, du solltest auch ins Bett gehen.‹ ›Ach, komm vorbei und schau dir an, was bei Rockbands wirklich abgeht.‹ ›Ich weiß, was bei Rockbands wirklich abgeht, Keith. Ich muss nicht heraufkommen, um es mir anzusehen.‹ Anschließend hielt er eine Flasche Ketchup in der Hand. Er hatte einen Hamburger und eine Flasche Ketchup und er schleuderte beides gegen meine Zimmertür.«

Über den angekündigten Nachfolger zu *Kaltblütig*, *Erhörte Gebete*, war bereits länger schon das Gerücht in Umlauf, dass der Text wohl ein Fragment bleiben würde. Capote war sich darüber im Klaren, was es bedeutete, wenn er ein weiteres Werk nicht zum Abschluss bringen würde. Schon als

man ihn Ende der 60er nach seinen Fortschritten mit *Erhörte Gebete* gefragt hatte, hatte Capote – schon lange nicht mehr der umtriebige Bürgerschreck mit dem feurigen Blick, der er in den 50ern und frühen 60ern gewesen war – geseufzt und erklärt, dass der Roman zu »zwei Dritteln« fertig sei. Manch einer behauptete allerdings, Capote hätte noch kein einziges Wort zu Papier gebracht. Nach der Furore um seinen Roman *Kaltblütig* und der erfolgreichen Verfilmung seines Kurzromans *Frühstück bei Tiffany* hatte sich die 20th Century Fox die Filmrechte an dem neuen Werk gesichert. Jetzt forderten sie die Rückzahlung ihres Vorschusses, der angeblich zweihunderttausend Dollar betragen haben soll. Auf Tour mit den Stones mutierte der Schriftsteller unter dem wachsenden Druck, der auf ihm lastete, allmählich zu einem unausstehlichen Giftzwerg. »Er war dicht bis oben hin«, so Greenfield. »Niemand wusste

davon, aber er nahm verschreibungspflichtige Medikamente. Anfangs konnte er den anderen auf der Tour gar nicht nah genug auf den Pelz rücken, er war ein echtes Plappermaul. Aber dann verwandelte er sich in einen der niederträchtigsten Menschen, die ich je kennengelernt habe – wirklich jedem gegenüber war er unfassbar gehässig.«

Truman Capote war zwanzig Jahre älter als der damals achtundzwanzigjährige Mick Jagger, er war kein Kind der Rock'n'Roll-Ära, aber er hörte gerne das, was er »Beat-Musik« nannte. Man kann sich leicht vorstellen, dass er keine Geduld mit dem Rockstar hatte. Jagger, der gerne Akzente imitierte, spielte seinerzeit mit Vorliebe die Rolle des amerikanischen Südstaatlers; von daher war der in New Orleans geborene Capote natürlich sein Mann.

Jagger gab sich damals auch ganz gerne einen schwulen Touch, und Capote war

einer der wenigen Prominenten, die sich öffentlich zu ihrer Homosexualität bekannt hatten. Höchstwahrscheinlich verstand Capote nur zu gut, worum es Mick ging, sodass er kein Interesse daran gehabt haben dürfte, sich ihm zu öffnen. Vieles, was er hier miterlebte, war ihm ja nicht wirklich fremd, immerhin war auch er mit Anfang zwanzig berühmt geworden. Sein Porträt auf dem Schutzumschlag zu *Andere Stimmen, andere Räume* löste einen kleinen Skandal aus, denn es zeigte einen wunderschönen, androgynen und stolzen jungen Truman Capote – Ähnlichkeiten mit dem jungen Mick Jagger gab es durchaus. Das Foto hatte Cecil Beaton geschossen, der Jahre später selbst ein Faible für Mick entwickelte. In den späten 60ern fotografierte er ihn und malte nach dieser fotografischen Vorlage ein Porträt des Rockstars.



© Bob Gruen / www.bobgruen.com

Die Glimmer Twins beim Abschlusskonzert der sogenannten S.T.P.-Tour am 26. Juli 1972 im Madison Square Garden in New York.

Mit seinem schütter werdenden Haar und dem vom Alkohol aufgedunsenen Gesicht mit Doppelkinn starrte Capote Mick und seine mit blauem Lidschatten umrahmte Augen an, und manchmal sah er nur, wie sich

sein jugendlicher Hochmut verflüchtigte. In gewisser Weise durchlebten beide gerade eine Phase, die sie nicht wirklich begriffen.

Mick war ein Schauspieler, sagte er sich. »Einer der totalsten Schauspieler, die ich je gesehen habe«, erzählte er später Andy Warhol. »Er hat diese außergewöhnliche Fähigkeit, voll und ganz extrovertiert zu sein. Nur wenige Leute können vollkommen, absolut, ganz und gar extrovertiert sein. Es ist eine seltene, heikle, seltsame Angelegenheit. Dich einfach nur nach außen zu kehren und – bumm! Ihm gelingt das bis zu einem ganz außergewöhnlichen Maß; viel bemerkenswerter wird das Ganze allerdings noch dadurch, dass in dem Moment, in dem es passiert, schon alles vorbei ist.«

Als der Tross am Vorabend von Micks neunundzwanzigstem Geburtstag im Juli 72 New York erreichte, war von Capotes Begeisterung für die Tour nichts mehr

übriggeblieben. Die mittlerweile völlige Teilnahmslosigkeit ist ihm in *Cocksucker Blues* anzusehen, wenn er mit Radziwill den Backstage-Bereich betritt. Als sich die Idee, dass sich die beiden Legenden gegenseitig inspirieren könnten, als Flop entpuppte, kühlte auch Mick Capote gegenüber ab. Letzten Endes verfolgte Mick noch andere, weitaus konkretere Interessen. Tagtäglich zog er sich eine Menge Koks rein (in *Cocksucker Blues* sieht man, wie er eine Line zieht). Er war nervös, fürchtete sich vor Attentätern – wobei diese Ängste durchaus nicht unbegründet waren (die Hells Angels hatten mit Jagger, der ihnen die alleinige Schuld an Altamont in die Schuhe geschoben hatte, noch eine Rechnung offen). »Wir hatten einen Arzt mit auf Tour, der unser Leben retten sollte, falls irgendwer auf der Bühne niedergeschossen worden wäre. Wir hatten einen Spezialisten dabei, der mit einem großen Koffer reiste.«

Nach etlichen Jahren auf Tour, litt Mick plötzlich unter Flugangst. »Ich erinnere mich, mit ihm geflogen zu sein, und als das Flugzeug startete, sagte er: ›Das ist die Beschleunigungsphase. Es ist der schlimmste Teil von allen.« Er hatte keine Phobie, war aber doch ziemlich nervös.« Er konnte nicht Capotes Hand halten und gleichzeitig sein Ego streicheln. Es war schon schlimm genug, jeden Abend nach Stevie Wonder auf die Bühne raus zu müssen.

Die Stones Touring Party endete mit einem ausverkauften Konzert im New Yorker Madison Square Garden und einer feudalen After-Show-Party im St. Regis Hotel, bei der unter anderem Bob Dylan, Dick Cavett und Tennessee Williams dabei waren. Nach der Tour flogen die Stones nach Frankreich. Capote zog sich nach Sagaponack zurück, wo er seine Notizen durchging, um zu sehen, ob er irgendetwas

vollenden konnte. Trinkend, aufs Meer starrend, wartete er auf eine Inspiration. Immerhin hatte er sich schon für einen Titel entschieden: »It Will Soon Be Here«. Genauso hieß auch ein Gemälde, das es Capote angetan hatte. Es zeigte eine Bauernfamilie, die sich auf einen herannahenden Sturm vorbereitet. Dem Capote-Biografen Gerald Clarke zufolge »enthält der Titel eine ironische Symbolik. Im 20. Jahrhundert waren die Dinge dermaßen auf den Kopf gestellt worden, dass die jungen Nachfahren jener gottesfürchtigen Farmer, statt sich vor dem Sturm, den die Stones mit sich brachten, und dem Chaos, das sie repräsentierten, in Sicherheit zu bringen, ihm direkt in die Arme liefen.« Er trat bei Johnny Carson auf, wo er die Stones verächtlich »Beatles« nannte. Der Witz, dass Mick »ungefähr so sexy ist wie eine pinkelnde Kröte«, verselbstständigte sich, doch allein in seinem stillen Kämmerlein brachte Capote nach wie vor

nichts zu Papier. Irgendwann rief er Wenner an, und erklärte ihm, dass er den Artikel nicht schreiben werde. »Ich konnte mich nicht entscheiden. Ich hatte dieses ganze Material, es lag da rum und es plagte mich und ich dachte immer wieder: ›Hm, es wäre so einfach, was daraus zu machen.« Schließlich kam ich an den Punkt, an dem ich mich entschloss, dass ich es nicht machen würde, und das sagte ich ihm dann.« Wir können nur bedauern, dass sich Capote außerstande sah, sein großes Talent noch einmal zur Entfaltung zu bringen, um mit genialen Dialogen und schmerzlich genauen Beschreibungen von anatomischen Details und menschlicher Heuchelei eine umfangreiche Reportage zu krönen. Liest man *The Muses Are Heard*, so kommen einem angesichts der darin enthaltenen Detailverliebtheit fast die Tränen, wenn man sich vorstellt, womit er uns hätte beschenken können.

Sieben Jahre später, 1979, beauftragte der *Rolling Stone* Andy Warhol damit, seinen Freund für ein längeres Feature zu interviewen, wobei es im Wesentlichen um die Frage ging, warum Capote die Reportage über die Stones-Tour nie geschrieben hat. In diesem Artikel gibt es einen Absatz, der mehr Wahres über die Rolling Stones enthält, als Capote je hätte zu Papier bringen können: »Ich weiß einfach nicht wie es weitergehen soll. Weil ich nicht weiß, wie es mit den Rolling Stones weitergehen wird. Ich weiß nicht, ob diese spezielle Band oder das, was sie tut, mehr als ein oder zwei weitere Jahre überdauern wird. Ich glaube, Micks Karriere steht und fällt mit der Frage, ob er auch etwas anderes machen kann. Ich bin mir sicher, dass er weitermachen wird. Ich weiß nur nicht, in welchem Metier.«

Auch Robert Franks Film lag auf Eis. Ein Teil des Materials wurde zwei Jahre später für das Leinwandevent *Ladies and*

Gentlemen, the Rolling Stones verwendet, ein Konzertfilm mit Quadrophonietechnik, der 1974 wegen der aufwändigen Soundtechnik wie eine Show durch amerikanische Kinos tourte. »Marshall Chess war klar geworden, dass sie *Cocksucker Blues* niemals veröffentlichen konnten. Schon damals hatten sie wegen ihrer Drogengeschichten in drei Ländern Einreiseverbot. Noch mehr Probleme brauchten sie wirklich nicht und es war auch nicht hilfreich, vieles von dem zu bestätigen, was gerüchteweise über die Stones erzählt wurde. Also fragte mich Marshall, ob ich irgendwas mit dem Material anfangen könne«, sagt der *Ladies and Gentlemen*-Regisseur Rollin Binzer. »Robert ist ein netter Kerl, er hatte die Dinge immer schon ein wenig von ihrer dunklen Seite her betrachtet.«

Da es keine aussagekräftige Dokumentation gab, bot sich die 72er Stones-Tour für die Legendenbildung jeglicher Art geradezu

an, was dazu führte, dass die Stones wegen ihres Bad-Boy-Image jetzt noch berüchtigter waren als zuvor, wobei ihr Publikum nie erlebt hat, dass sie etwas Verwerfliches taten. Robert Frank und seine zweiköpfige Crew hielten jede großartige Konzertminute fest, ebenso wie die Ausschweifungen hinter der Bühne, aber auch, und das ist viel aufschlussreicher, die tödliche Langeweile des Tourlebens. Ja, Keith Richards und Bobby Keys werfen einen Fernseher vom Balkon des Continental Hyatt House in West Hollywood. Und ja, Mick und die Band jammen mit Percussion-Instrumenten in ihrem Privatjet, den alle nur »the Lapping Tounge« nannten, während ein Roadie und eine nackte Frau sich vergnügen. Aber die meiste Zeit über verbrachten sie die Tour mit Warten, mit Bestellungen beim Zimmerservice (»Haben Sie Äpfel? Heidelbeeren?«) und den Stunden vor und nach dem Soundcheck. Meistens sind es nicht die Drogen, die

Bands platt machen oder sie dazu bringen, sich aufzulösen; es ist diese ganze Warterei.

Wenn Talkmaster ihn nach den Erfahrungen fragten, die er auf der Tour mit den Stones gesammelt hatte, gab Capote einige despektierliche Bemerkungen zum Besten und bezeichnete seine Studienobjekte verächtlich als »die Beatles«, womit er zum Ausdruck bringen wollte, dass alle britischen Rockstars austauschbar seien. Nichts davon jedoch war annähernd so entlarvend, wie es eine Reportage gewesen wäre, die im Stil von »The Duke in His Domain«, die ganze geballte Langeweile der Tour aufgezeigt hätte. Denn dadurch wäre das coole Image der Stones wirklich beschädigt worden, und zwar genau zu einer Zeit, als es darauf ankam, es zu untermauern. Ist Mick Jagger nun dafür verantwortlich zu machen, dass ein Wandel einsetzte, durch den die Medien Skandalen und fragwürdigen Nachrichten, ja selbst Meldungen vom

Nichtzustandekommen eines Kunstwerks mehr Aufmerksamkeit schenken, als man es sich für das Kunstwerk selbst je hätte träumen lassen? Und falls dem tatsächlich so sein sollte, warum vollzog sich dieser Wandel ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt? Hatte Mick kommen sehen, dass die Stones im weiteren Verlauf der 70er mit voller Kraft auf eine kreative Krise zusteuerten, und dass sie jede Hilfe, die sie bekommen konnten, gut gebrauchen würden?

THE BALLAD OF A VAIN MAN

KAPITEL 12

Der Unterschied zwischen einem Hit, der bis ans Ende aller Tage tagtäglich im Radio gespielt wird, und einem Hit, den man nie wieder zu hören bekommt, nachdem er aus den Charts verschwunden ist, liegt wahrscheinlich darin, dass wir den einen immer wieder neu hören können. Denn die meisten Hits, die Bestand haben, bleiben immer ein bisschen rätselhaft. Wir fragen uns beispielsweise, was alles in dem Song steckt oder wodurch er inspiriert wurde. Manch einer denkt in diesem Zusammenhang vielleicht an »In the Air Tonight« von Phil Collins. Songs wie diese sind rar, doch einer gehört zweifelsfrei dazu: »You're So Vain«, Carly Simons Nummer-eins-Hit aus dem Jahr 1973, der bis heute immer noch ihr bekanntester Titel ist.

»You're So Vain« klingt sogar ein bisschen düster, wenn man ihn auf sein musikalisches Grundgerüst reduziert:

Die einleitende Bassfigur vom deutschen Studiobassisten Klaus Voormann (der mit den Beatles befreundet gewesen war und als Grafiker das *Revolver*-Cover gestaltete, als Bassist hatte er die Fab Four bei ihren Solo-projekten unterstützt), der eigentlich nur seine Finger aufwärmen wollte.

Ein zischend geflüstertes »son of a gun«.

Die akzentuierten Akkorde einer Akustikgitarre, die zu düster klingen, um Gedanken an Kaffeehaus-Folk überhaupt aufkommen zu lassen.

Das Klavier, das die Gegenmelodie einführt.

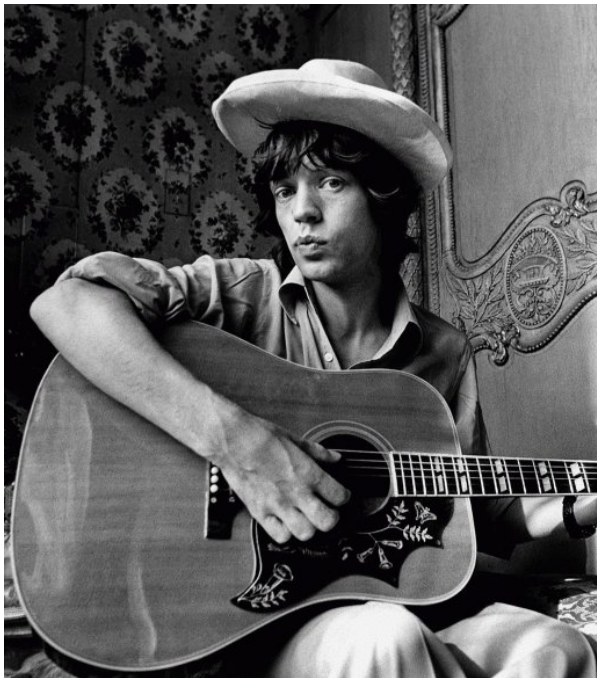
Ein sanfter Schlagzeug-Beat, der für eine gedämpfte Stimmung sorgt.

Und dann die erste Zeile, in der die damals gerade siebenundzwanzigjährige Simon klingt, als sei sie des Lebens so überdrüssig wie Nick Carraway in F. Scott Fitzgeralds *Der große Gatsby*. Sie beobachtet einen mysteriösen Herren auf einer Cocktailparty, auf der alle weiblichen Gäste davon träumen, ihn abzuschleppen und sein Herz zu erobern: »And all the girls dreamed that they'd be your partner ...« Den letzten Teil dieses Satzes wiederholt Simon zur Betonung, doch das ist eigentlich nicht nötig, denn die wehmütige »clouds in my coffee«-Bridge und der Refrain, den man nicht mehr vergisst, wenn man ihn einmal gehört hat, machen aus der Ballade einen Song für die Ewigkeit. Mick ist beim Refrain nach der zweiten Strophe zu hören. Die Backgroundsänger sind in den Credits zwar nicht namentlich aufgeführt, doch Jagger klingt unverkennbar durch. »Seine Stimme ist absolut durchdringend«, sagt Keith

Altham. Dadurch dass der Stones-Sänger an dieser Aufnahme mitwirkte, ohne dass dies auch nur erwähnt, geschweige denn erklärt wurde, schossen die Spekulationen wild ins Kraut. »Wie hatte diese Newcomerin Mick Jagger dazu bringen können, auf ihrem Album zu singen?« Und nicht wenige fragten sich: »Ist er derjenige, der glaubt, dass es in dem Song um ihn geht?« Wäre »You're So Vain« nur halb so schön gewesen und nur halb so meisterhaft arrangiert und eingespielt worden, hätte er trotzdem für reichlich Gesprächsstoff gesorgt. Ganz abgesehen davon zeigt Jagger hier eine seiner besten Gesangsleistungen in den bisweilen ziemlich unspektakulären Jahren von Anfang bis Mitte der 70er.

Dieses Engagement markiert den Beginn einer langen Phase, in der sich Mick immer wieder unabhängig von den Stones musikalisch betätigt. In den nächsten fünfzehn Jahren singt er nicht nur einige Duette,

sondern wirkt als Sänger auch mit auf Platten von John Phillips (an dessen lange in Vergessenheit geratenem Klassiker *Pay Pack & Follow* auch Keith Richards und Ron Wood mitgewirkt hatten), John Lennon (die funky Nummer »Too Many Cooks«, die 1973 während einer Jamsession entstand und nur auf Bootlegs verfügbar ist), Bette Midler, Michael Jackson, David Bowie und Daryl Hall von Hall and Oates. Zehn Jahre nach Beginn seiner Karriere war Mick ein begehrter Gesangspartner. Er konnte vor allem richtig singen und Noten treffen, und er hatte ein Gespür dafür, wann er sich zurücknehmen musste.



© Rober Bamber /Rex USA

Mick Jagger, der von manchen unterschätzte Instrumentalist, spielt nicht nur Bluesharp –

Mick Jagger und Carly Simon fanden einander aus einem ähnlichen Grund attraktiv, aus dem Mick sich zu Bianca hingezogen gefühlt hatte: Sie waren sich ähnlich, zumindest haben etliche Leute immer wieder darauf hingewiesen.

»Ihm war offensichtlich auf meinem ersten Album ein bestimmtes Bild von mir aufgefallen«, erklärte mir Carly Simon. »Ich will es nicht direkt Narzissmus nennen, aber es hat auf jeden Fall seine Neugier geweckt und dazu geführt, dass er mich kennenlernen wollte.«

Carly Simon galt damals noch als Newcomerin, wenngleich sie bereits seit den frühen 60ern als eine Hälfte der Geschwisterband The Simon Sisters auf der Bühne stand. Die Tochter des Verlegers Richard Simon von Simon and Schuster, die am nördlichsten Zipfel von New York City aufgewachsen war, hatte eine Zeit lang das

renommierte Sarah Lawrence College besucht, wo ihre musischen Talente gefördert wurden. Später ging sie nach Europa und erlebte hautnah das Swinging London der mittleren und späten 60er-Jahre. Sie hatte damals zusammen mit dem britischen Szenegänger Roger Donaldson in einem Apartment an der Protobello Road gewohnt. Als sie ihre Beziehung beendeten, zog sie wieder nach New York und versuchte zunächst, als Journalistin Fuß zu fassen, bevor sie auf dem Höhepunkt der Singer-Songwriter-Ära zu Beginn der 70er-Jahre einen Vertrag bei Electra Records unterschrieb. Sie hatte eine kurze Affäre mit Cat Stevens, der sie zu ihrem ersten großen Hit »That's the Way I've Always Heard It Should Be« inspirierte, und trat im Vorprogramm von Kris Kristofferson auf, mit dem sie angeblich auch ein Techtelteltel gehabt haben soll. Ihr zweites Elektra-Album, das 1971 auf den Markt kam, enthielt mit dem

Titelsong »Anticipation« (der später in einem Werbespot für Heinz Ketchup verwendet wurde) einen weiteren Hit. Schon früh hatte Carly Simon Werbe-Jingles als Einnahmequelle entdeckt, weshalb sie auch die Kunst beherrschte, schnell und zielsicher auf den Punkt zu kommen, was für die aufstrebenden Talente der Singer-Songwriter-Szene in den frühen 70ern alles andere als typisch war. »Wenn du über Beef Jerky schreibst, dann musst du erklären, was an Beef Jerky so gut ist«, sagt sie heute. »Meine rechte Gehirnhälfte war damals nicht sehr gefordert.«

Ihre Auftritte und Tourneen führten Simon durchs ganze Land. Nach einer Show in der New Yorker Carnegie Hall lernte sie James Taylor kennen. Der außerordentlich begabte Musiker hatte seinerzeit schwer mit dem Ruhm und seiner Heroinsucht zu kämpfen. Wenn man sich Monte Hellmans Autokultfilm *Asphaltrennen* anschaut, erhält

man einen guten Eindruck von dem ruhigen, doch irgendwie gehetzt wirkenden Taylor, der hierin neben dem Beach-Boys-Drummer Dennis Wilson und Warren Oats eine der Hauptrollen spielt.

Als Carly Simon Mick Jagger schließlich auf einer Party anlässlich der Veröffentlichung von »Brown Sugar« im Mai 71 kennenlernte, waren sie und Taylor bereits ein Paar. »Ich hatte mich gerade Hals über Kopf in James verliebt. Mick war verheiratet, daher war es für uns beide zu dieser Zeit kein Thema, eine Beziehung einzugehen, nichtsdestotrotz hat es zweifellos auf beiden Seiten geknistert.« Das Modell der »offenen Ehe« war in den frühen 70ern zwar durchaus salonfähig, doch Carly Simon war in der Beziehung eher altmodisch. »Für mich wäre so etwas ganz gewiss nicht infrage gekommen. Und für James auch nicht – und wenn doch, war er umsichtig genug, mir nichts davon zu erzählen. Ich fand den

Gedanken, Mick Jagger kennenzulernen, sehr aufregend, und dass er mich auch kennenlernen wollte, war unglaublich. Ich habe in keinerlei Hinsicht irgendwelche Bedenken gehabt, aber es spielte gewiss eine Rolle, dass ich eine Frau und Mick ein Mann war. Das gehörte dazu.«

Carly Simon musste danach immer wieder an Mick denken. »Ich fand es echt prickelnd, ihn kennenzulernen. Wenn man eines seiner Idole getroffen hat, dann ist es schwer, sich vorzustellen, dass derjenige auch einfach nur allein nach Hause geht.« Carly Simon glaubte, hinter die Fassade der Sixties-Ikone geblickt und den wahren Mick kennengelernt zu haben, den echten, tiefgründigen Menschen. Sie suchte nach einer Möglichkeit, um dem auf den Grund zu gehen, und kam irgendwann auf die Idee, ihn zu interviewen. Sie ließ den Kulturredakteur der *New York Times* wissen, dass sie gerne ein Interview mit dem Stones-Sänger führen

wollte. »[Der Redakteur Seymour Peck] sagte, wenn Jagger einverstanden sei, wäre das großartig«, verriet sie dem *Rolling Stone* zwei Jahre später. »Irgendjemand setzte sich mit Chris O'Dell in Verbindung, die mit Mick sprach, der wiederum an einem solchen Interview Interesse zeigte. Also machte ich mich bei Gelegenheit auf nach Los Angeles, wo ich meine Zeit dann damit verbrachte, auf Mick zu warten.« Simon kannte O'Dell über James Taylor, und es war ihr nicht schwergefallen, ein Treffen mit Mick zu vereinbaren. Als ein wenig schwieriger erwies es sich dann, sich tatsächlich mit Mick zu treffen. Sie hing schon fast eine ganze Woche in Los Angeles rum, bevor Mick sie schließlich anrief und ihr mitteilte, dass er in der Stadt sei. Er lebte damals immer noch in Südfrankreich und litt dermaßen unter der Zeitverschiebung, dass er lange über nichts anderes reden konnte als über seinen Jetlag. »Wir sprachen darüber, wie sehr wir beide

Flugzeuge hassten«, sagte Simon. Doch irgendwie hatte es zwischen ihnen gefunkt, und sie versprachen einander, in Kontakt zu bleiben.

Als sie sich schließlich wiedersahen, glaubte sie, nicht mehr genügend Abstand zu haben, um sich journalistisch mit ihm zu auseinandersetzen. Nichtsdestotrotz war es ein Songtext, der sich durch einen gewissen journalistischen Stil auszeichnete, der sie zusammenbrachte und für immer verbindet.

Mit ihrer unprätentiösen Art, ihrer Kultiviertheit, ihrem natürlichen Kleidungsstil und den langen Haaren entsprach Carly Simon in vielerlei Hinsicht dem Idealbild der Frau in den frühen 70ern. Sie war klug, geistreich und sehr talentiert, sie hatte eine klare, ausdrucksstarke Stimme und einen ganz eigenen Klavierstil entwickelt, vor allem aber schrieb sie überzeugende Lyrics,

die einen auch von der Themenwahl her an Woody-Allen-Dialoge erinnerten: Affären, Täuschungen, sinnsuchende, eitle und neurotische Menschen, die zu reich und zu intelligent sind. Im tiefsten Inneren war sie nämlich eine Schriftstellerin, sie war tatsächlich eine wahrhaftige Journalistin, die sich überall Notizen machte und sich auf einer Party oder sonstwo jedes Detail einprägt. Sie war mit der Hautevolee und all dem Glamour aufgewachsen, hatte aber nicht aufgehört, sich über bestimmte Eigenarten und Verhaltensweisen zu wundern, die sie sehr genau beobachtete und in ihrem Gedächtnis speicherte. Nach einem Empfang der Crème de la Crème der New Yorker Opernliebhaber im Jahr 1972 schrieb sie den ersten Entwurf zu »The Ballad of a Vain Man« (eine Reminiszenz an Bob Dylans »The Ballad of a Thin Man« von 1965). Wie jedes herausragende literarische Werk brauchte der Song einen längeren Zeitraum, um sich zu entwickeln

und zu reifen. »Der rote Faden, der sich durch alle drei Strophen zieht, ist dass der eitle Kerl lauter Dinge tut, mit denen er ungestraft davonkommt. Der Refrain – ›You're so vain, you probably think this song is about you‹ – stand schon ein Jahr lang, bevor ich den Song tatsächlich komplett fertiggeschrieben hatte.«

Während eines Flugs von Los Angeles nach Palm Springs stieß sie auf die »clouds in my coffee«-Metapher, das einzige abstrakte Bildelement in »You're so vain«. »Ich saß mit einem Freund im Flugzeug, und er genoss die Aussicht. Er wies mich darauf hin: ›Da sind Wolken in deinem Kaffee.‹ Ich schrieb mir tolle Sätze immer gleich auf, genau wie ein Journalist.« Alles andere an dem Song ist geradliniger, wenn auch gelegentlich ein adverbaltiger Journalistenstil durchscheint. Doch wie eine gute Journalistin, gab sie ihre Quelle niemals preis. Und so wissen wir nicht, wer sie mit seinem

apricotfarbenen Schal zum ersten Eintrag in ihrem Notizbuch inspiriert hat.



© Bob Gruen / www.bobgruen.com

Beim Jammen mit John Lennon und Yoko Ono in den New Yorker Record Plant Studios, 1972.

Während Carly Simon einen kreativen Höhenflug erlebte, ging es bei den Stones gerade völlig drunter und drüber. Als sich

die Nordamerika-Tour dem Ende zuneigte, hatte Keith bereits mehrfach versucht, einen Entzug zu machen. Dass er sich überhaupt auf Heroin eingelassen hatte, erklärt er heute damit, dass die Stones irgendwann keinen unbeobachteten Schritt mehr machen konnten und nun quasi permanent im Scheinwerferlicht standen. Unter Dauerbeobachtung zu stehen war eine neue und zugleich sehr verstörende Erfahrung. Hinzu kam, dass Keith Richards von Anfang bis Mitte der 70er von einigen Schicksalsschlägen getroffen wurde. Alles keine guten Voraussetzungen, um seine Drogensucht in den Griff zu bekommen. Es war nicht so, dass er nicht genügend Zeit gehabt hätte, einen aussichtsreichen Entzugsversuch zu starten. Es lag einfach an den Umständen. Da war das wachsende Unbehagen angesichts des weltweiten Ruhms und der damit einhergehenden Einschränkungen, die er für jedes Bandmitglied nach sich zog.

Und dann kamen noch die privaten Tragödien hinzu, wie der Verlust seines Freundes Gram Parsons, der mit sechsundzwanzig Jahren an den Folgen einer Überdosis starb. Der plötzliche Kindstod seines Sohnes, den er und Anita Tara genannt hatten, tat für Keith ein Übriges, um sich für den Großteil der frühen bis mittleren 70er in den Drogenrausch zu flüchten.

Die Stones lebten noch immer im südfranzösischen Exil, doch nun verlegten sie ihre Operationsbasis vorübergehend nach Jamaika, wo sie an dem neuen Album arbeiten wollten, das später unter dem Titel *Goats Head Soup* auf den Markt kam. Doch ziemlich schnell sahen sie ein, dass es gar nicht so leicht war, den alten Zauber wieder heraufzubeschwören. »Ich glaube nicht, dass sich Mick und Keith einfach trafen und sich mit ihren Gitarren gemeinsam irgendwohin zurückzogen«, sagt Marshall Chess.

Mick plagte sich endlos mit einer Nummer ab, nur um sie später zu verwerfen; zehn Stunden später kam Keith dann torkelnd herein, schnappte sich seine Gitarre und fand einen Riff, der so ein Stück gelegentlich rettete (was beispielsweise bei »Coming Down Again« und »Heartbreaker« so gewesen war). Viel zu oft jedoch dümpelten die Songs uninspiriert vor sich hin. »Im Vergleich zu früheren Alben war *Exile on Main Street* vielleicht ein etwas schwächeres Album«, bemerkte der Musikkritiker Robert Palmer einmal, »aber verglichen, mit dem, was dann folgte, klingt es wunderbar klar und prägnant. Während Keith von seiner Drogensucht immer mehr beherrscht und geschwächt wurde und Mick versuchte, seinen gesellschaftlichen Pflichten und seiner neuen Rolle als Superstar gerecht zu werden, büßte die Musik der Stones ihren Zauber ein. Ihre nächsten drei Alben – *Goats Head Soup* (1973), *It's Only*

Rock'n'Roll (1974) und *Black and Blue* (1976) – sind ein einziges langatmiges Machwerk.« Wenn heute jemand *Goats Head Soup* auflegt (nur um es gesagt zu haben: dieses Album spaltet die Fans bis heute, und es gibt auch solche, die es lieben), dann wohl deshalb, um eine spezielle Atmosphäre zu schaffen. Nur selten dürfte jemand die Platte auflegen, um bewusst bestimmte Songs zu hören. Anders als ihnen vielfach vorgeworfen wird, sind sie keineswegs so den 70ern verhaftet, dass sie darüber hinaus keine Relevanz besäßen. Die Trilogie, die ihrer Rückkehr zur alten Form mit *Some Girls* vorausging, klingt auch heute hervorragend, aber es sind Charakteralben, »Stones«-Alben. Sie sind ähnlich großartig wie manch ein Jack-Nicholson- oder Robert-DeNiro-Film: Der Künstler selbst macht sie interessant und das Kunstwerk steht für eine faszinierende Zeit in der Geschichte des Genres. Anders als die

Stones-Alben der späten 60er warten sie nicht mit einem Riesenhit nach dem anderen auf. Sie sind vergleichbar mit *Beruf: Reporter* oder *New York, New York*, nicht mit *Five Easy Pieces* – *Ein Mann sucht sich selbst* oder *Taxi Driver*.

1973 waren die Stones nicht mehr dieselben wie ein paar Jahre zuvor: Sie alle waren reich und berühmt, und auch wenn sie nicht mehr ganz so brillant spielten und komponierten wie früher, sahen sie in ihren Schlapphüten immer noch wunderbar dekadent aus. Doch das war nicht alles, auch ansonsten hatten sich die Zeiten geändert: Mit Glamrock, Reggae und der experimentellen und frühen elektronischen Musik aus Deutschland, für die die britische Musikpresse den Begriff Krautrock prägte, wurde den Kritikern und Musikfans inzwischen etwas völlig Neues geboten. Die Motown-Hitfabrik, aus deren Fundus sich die Stones in ihren Anfangstagen reichlich

bedient hatten, war von Detroit nach Los Angeles umgezogen und produzierte derart komplexe Popsongs, dass sie diesbezüglich nicht mehr mithalten konnten. Aufgrund dieser Komplexität war für sie nicht einmal daran zu denken, diese Nummern zu covern. Kollegen wie Stevie Wonder, David Bowie und Marvin Gaye stellten die Stones mit extrem ambitionierten und visionären Veröffentlichungen in den Schatten. Die eben noch größte Rock'n'Roll-Band der Welt versuchte nicht einmal, damit zu konkurrieren.

»Das war's, wir sind fertig.« Mit diesen Worten wurde Mick zum Ende der überaus erfolgreichen 72er Stones-Tour zitiert. »Es war zweifellos die am meisten gefeierte und am meisten besprochene Tour, die es je gegeben hat«, sagt Chris O'Dell. »In gewisser Weise markiert sie den Beginn einer neuen Ära. Sie hatten in Sachen Konzert-tourneen Maßstäbe gesetzt, und die meisten Bands orientierten sich an ihrem Vorbild.

Womöglich ging damit aber auch ihre verrückte Zeit zu Ende. Danach wurden sie wieder ein bisschen ruhiger.« Dass nun von ihnen erwartet wurde, den großen Triumph von 72 zu überbieten, muss dem pragmatisch denkenden Rockstar wie eine verrückte Spinnerei vorgekommen sein. Angesichts des elenden Zustands, in dem sich Keith befand, hielt er das für völlig ausgeschlossen. Die Band, der er einst zwei Jahre gegeben hatte, hatte ein ganzes Jahrzehnt überdauert; jetzt musste sie ihre Ansprüche überdenken. Sein dreißigster Geburtstag stand kurz bevor. Etwas Gutes abzuliefern, würde immer noch vollkommen reichen. Nichtsdestotrotz erkannte er immer noch ein Talent, wenn er eines hörte, und mehr denn je fühlte er sich zu denen hingezogen, die richtig hoch hinauswollten.



© Michael Ochs Archives

Carly Simon nahm ihr drittes Album *No Secrets* in den Londoner Air Studios auf. Als Produzenten hatte sie Richard Perry engagiert. Der größte Teil der Instrumentalspuren für den wichtigsten Song des Albums, der inzwischen den Titel »You're So Vain« trug, war bereits auf Band. Perrys Freund und Kollege Harry Nilsson (Perry hatte im Jahr zuvor Nilssons Erfolgsalbum *Nilsson Schmilsson* produziert) kam vorbei und half, den Backgroundgesang zu »You're So Vain« miteinzusingen. Nilsson war auch gerade im Studio, als Carly Simon einen spontanen Anruf von Mick Jagger erhielt. »Mick sagte, er sei in der Gegend, und ich lud ihn ein, vorbeizukommen. Er war dann auch sehr schnell da.« Als Mick hörte, woran Simon und Perry gerade arbeiteten, wollte er mitmischen; Nilsson nahm er nur als potenziellen Konkurrenten war. »Mick mag es nicht, wenn ihm andere ins Gehege kommen«, erinnert sich Carly Simon. »Wenn da

noch ein anderer Hahn ist, gesellt er sich zunächst zu ihm, um ihn dann bei erster Gelegenheit zu vertreiben. Gott weiß, warum er mich als die Henne betrachtete, für die er das tun musste.« Zuerst arbeitete er mit Nilsson und Simon zusammen, aber nach drei Takes erklärte ein frustrierter Nilsson: »Leute, offensichtlich kommt ihr auch ohne meine Unterstützung gut klar«, und ging seiner Wege. »Harry hat sich verabschiedet«, erinnert sich Carly Simon. »Möglicherweise brauchte er einen Drink oder so was.« Obschon Mick nur den Refrain mitsingt, wirkt sein kleiner Beitrag zu »You're So Vain« ungeheuer überzeugend, und zwar derart, dass der Backgroundsänger einem das Gefühl vermittelt, er wisse nicht nur was es bedeute, Erzähler, sondern auch Protagonist des Songs zu sein. Seine Stimme ergänzt die von Carly Simon in einer Art und Weise, dass man durchaus auf die Idee kommen kann, zwischen den beiden wäre es zu

mehr als einer beglückenden musikalischen Zusammenarbeit gekommen. Auf jeden Fall klingt ein großes Einfühlungsvermögen durch. »Sein Beitrag ist fantastisch«, sagt Carly Simon. »Er ist so markant. Er macht den Song zu etwas wirklich rundum Gelingenem.« Micks Backgroundgesang inspirierte sie dermaßen, dass sie ihre Melodiestimme später noch einmal neu einsang.

Micks Mitwirkung an »You're So Vain« wird nirgendwo erwähnt und Mick selbst sprach auch nie darüber. »Wir haben über das Thema gesprochen«, so Simon. »Er meinte, es würde die ganze Sache interessanter machen, wenn er unerwähnt bliebe. Es würde noch ein bisschen geheimnisvoller werden.«

1972 war es unnötig, die Hörer extra darauf aufmerksam zu machen, dass Mick Jagger an der Aufnahme beteiligt war. Als sich der ausgebuffte Selbst-Promoter anbot, den

Part des Backgroundsängers zu übernehmen, war ihm freilich bewusst, dass sein Name damit unwiderruflich mit dem Sphinxrätzel der Popmusik verbunden war, nämlich der Frage, ob dieser Song möglicherweise von ihm handelt. »Viele Leute glauben, ich singe über Mick Jagger und hätte ihn irgendwie ausgetrickst, damit er mitsingt, sie glauben, ich hätte ihn zum Narren gehalten«, sagte Simon 1973 in einem *Rolling Stone*-Interview. In »You're So Vain« geht es nicht um Mick Jagger. Wie sie mir erklärte, könne er schon deshalb nicht infrage kommen, eben weil er an der Platte mitgewirkt hat. Mick ist also nicht der Mann mit dem apricotfarbenen Schal. Nichtsdestotrotz interessierte damals wie heute nach fast vierzig Jahren viele die Frage, ob Carly Simon eine Affäre mit Mick Jagger hatte.

Zu denen, die davon überzeugt waren, dass zwischen den beiden etwas vorgefallen war, gehörte Bianca Jagger. Sie rief James

Taylor am Abend vor seiner Hochzeit mit Carly Simon an, um ihn zu warnen: »Mein Mann hat eine Affäre mit Ihrer Frau.« Nach all den Jahren verrät Carly Simon immer noch nicht, von wem der Song eigentlich handelt, doch sie schwört, nie eine Affäre mit Mick Jagger gehabt zu haben. »Bianca war wirklich eifersüchtig, aber sie ging von etwas aus, das nicht den Tatsachen entsprach«, sagt sie. »Sie glaubte, dass sich zwischen Mick und mir mehr abspielte, als tatsächlich der Fall war. Sie war überzeugt, dass wir eine Affäre miteinander hätten. Und das war es auch, was sie James an dem Abend, bevor wir heirateten, erzählte. James war wunderbar. Er wusste, dass er mir vertrauen konnte, und er glaubte mir, dass meine Beziehung zu Mick rein musikalischer Natur war. Dummerweise habe ich irgendwann einen schlimmen Fehler begangen, nachdem James mich einmal sehr verletzt hat. Ich rächte mich, indem ich ihm eine

Lüge auftischte. Ich erzählte ihm nämlich, dass da doch etwas gewesen sei. Ich setzte das als Waffe ein. Ich griff Biancas Geschichte auf, um James zu verletzen, nur um ihn zu verletzen. Wenn ich heute darüber nachdenke und sehe, zu was ich mich habe hinreißen lassen, bin ich erschrocken und schäme mich sehr.«

Unzweifelhaft haben Carly Simon und Mick Jagger eine Menge Spaß gehabt. Sie arbeiteten an dem fraglichen Abend noch im Studio und alberten zwischen den einzelnen Aufnahmen am Klavier herum, wobei etwas herauskam, das beinahe ein weiteres Duett geworden wäre. »Wir schrieben gemeinsam einen Song, der auf das nächste Stones-Album kam, und den wir ›The Next Time We Say Goodbye‹ nannten. Ich war davon ausgegangen, dass das ein Gemeinschaftswerk ist, aber Mick hat sich nie bei mir gemeldet, um nachzufragen, wie wir die Aufteilung der Tantiemen handhaben sollen.« Der »Till the

Next Goodbye« genannte Song auf *It's Only Rock'n'Roll* wird dort dem Songwriter-Duo Jagger/Richards zugeschrieben. »Das Mindeste, was ich tun kann, ist Mick dafür zu danken, dass er aus irgendeinem beliebigen Song für mich einen Hit gemacht hat, der über die Jahre zum Kultsong geworden ist. Also soll er um Gottes Willen alle meine Songs nehmen und behaupten, er hätte sie geschrieben.«

Mit »You're So Vain« hat sich Mick Jagger zum ersten Mal völlig unabhängig von Stones musikalisch behauptet. Die Single kam Anfang 73 auf den Markt und wurde ein noch größerer Hit als der Stones-eigene Chartbreaker des Jahres 73, die wunderbare Ballade »Angie«, die allerdings die Fans in zwei Lager spaltete und neben Begeisterung bei den einen auch helle Empörung bei den anderen hervorrief. Musikalisch gesehen ist der von Keith geschriebene Song mit Charlies zurückhaltendem Beat und Mick

Taylor's gefühlvoller Pianobegleitung einfach perfekt. Das ist wie flüssiges Gold, 70er-Sound in Vollendung. Doch anders als die meisten Titel auf *Goats Head Soup*, *It's Only Rock'n'Roll* und *Black and Blue* ist »You're So Vain« ein zeitloser Song. Selbst Kate Hudson konnte ihm nichts anhaben, als sie ihn für Matthew McConaughey in *Wie werde ich ihn los – in 10 Tagen* trällerte. Carly Simons Hit war ein gigantischer kommerzieller Erfolg; auf beiden Seiten des Atlantiks stürmte »You're So Vain« an die Spitze der Charts, die Single wurde millionenfach verkauft und das Album *No Secrets* stand anderthalb Monate lang auf Platz eins. Wichtiger noch: Der Song markiert einen der wenigen faszinierenden Momente zu Beginn einer Phase, die Lester Bangs abfällig als die »flutterhafte Periode« der Stones bezeichnete.

**DIE
ANTWORT
DES
SÜDENS
AUF DIE
RUTLES**

KAPITEL 13

Vergessen wir einmal die von Musikjournalisten immer wieder gern aufgestellte These, das katastrophale Konzert am Altamont Speedway am 6. Dezember 1969 (oder auch die Tate-LaBianca-Morde am 8. /9. August desselben Jahres) markiere das »Ende der Sixties«. Mick hat dieser Sicht der Dinge schon vor Langem eine Absage erteilt: »Vielleicht war es das Ende ihrer Ära, das Ende ihrer Naivität. Ich glaube, dass es schon lange vor Altamont zu Ende war.« Und auch der Hells-Angels-Boss Sonny Barger hat kein Interesse daran, noch einmal über den 6. Dezember 69 zu sprechen; als ich ihn im Zusammenhang mit meinen Recherchen für dieses Buch kontaktierte, erklärte er in einer knappen E-Mail: »Das ist mir einfach zu dämlich.«

Das hier soll bitte nicht als bilderstürmerisch oder herablassend

missverstanden werden. Die Morde an Sharon Tate und den sechs anderen Unschuldigen in Südkalifornien im Sommer 69 und der sinnlose Tod von Meredith Hunter waren zweifellos schreckliche Tragödien, in deren Folge gewiss eine Menge utopischer Energie erloschen ist, an deren Stelle teils Ängste und Unsicherheit, teils – was noch viel schlimmer war – Zynismus und Selbstsucht traten. Aber eine Tragödie allein kann nicht das letzte Wort angesichts eines solchen Grauens sein. Wir brauchen eine Komödie, um uns die Möglichkeit zu geben, das alles tatsächlich hinter uns lassen zu können. Daher schlage ich vor, die Sixties am 22. März 1978 um 21:30 Uhr enden zu lassen, genau zu dem Zeitpunkt, als NBC *The Rutles – All You Need Is Cash* zum ersten Mal zur Primetime ausstrahlte.



© Michael Ochs Archives

The Rutles (v. l. n. r.: Dirk: Eric Idle, Stig: Ricky Fataar, Barry: John Halsey, und Ron: Neil Innes) in *All You Need Is Cash*.

Die Inspiration zu dem abendfüllenden Film lieferte ein Sketch, der drei Jahre zuvor erstmals in der BBC-Comedy-Show *Rutland Weekend Television* von Monty-Python-Star

Eric Idle gezeigt worden war. Mit einem wahren Pointen-Feuerwerk entlarvte *All You Need Is Cash* gnadenlos sowohl die Naivität als auch den Hochmut der Youthquake-Generation. Das war eine ganz neue Art von Cold Turkey.

Sowohl der Sketch als auch der Film entstanden vor dem Hintergrund des ersten nennenswerten Sixties-Revivals, mit dem eine ziemlich verklärende Nostalgiewelle ausgelöst wurde. »Die Geburt der Rutles ist der Tatsache zu verdanken, dass irgendwer den Beatles eine enorme Summe bot, damit sie sich wieder zusammentun sollten«, sagt der eng mit der Python-Truppe kooperierende Musiker Neil Innes (der die Lennon-Figur der Rutles, Ron Nasty, spielte). »Es war derart aberwitzig, dass man mit irgendetwas Aberwitzigem reagieren musste; und es war einfach der richtige Moment dafür.«

Am 24. April 1976 bot Lorne Michaels, Moderator und Erfinder von *Saturday Night Live*, den Fab Four im Verlauf der Sendung dreitausend Dollar dafür, dass sie noch während der Ausstrahlung ins Studio kommen und ihre Reunion bekanntgeben sollten.

»Hier haben wir ihn, genau hier«, erklärte Lorne Michaels mit unbewegter Miene. »Ein Scheck, ausgestellt auf Sie, die Beatles, über dreitausend Dollar. Alles, was Sie dafür tun müssen, ist drei Beatles-Songs zu singen. ›*She loves you, yeah, yeah, yeah.*‹ Und schon gehören tausend Dollar Ihnen. Sie kennen ja den Text – es wird Ihnen nicht schwer fallen.«

Die meisten Leute wollten noch nicht loslassen, sich noch nicht endgültig von den Sixties verabschieden, doch Lorne Michaels Generation bemühte sich, nach vorne zu schauen und in eine neue Zeit aufzubrechen.

Als Eric Idle am 23. April 1977 zum zweiten Mal *Saturday Night Live* moderierte, war Innes als musikalischer Gast mit von der Partie. Er spielte erstmals den Rutles-Song »Cheese and Onions« und präsentierte einige Sketche aus *Rutland Weekend Television*. »Die Reaktionen der Zuschauer waren unglaublich. Die Leute schickten uns Beatles-Alben, auf denen sie den Bandnamen durchgestrichen und durch Rutles ersetzt hatten. Das Publikum war also absolut bereit, den Spaß mitzumachen.«

All You Need Is Cash (allein der Titel suggeriert, dass man langsam begann, ein paar lange schwärende Wunden zu lecken) wurde im Sommer 1978 gedreht. Nach fast einem Jahrzehnt hatte niemand ein größeres Interesse daran, die Vergangenheit hinter sich zu lassen, als die Leute, die die Legende selbst geschmiedet hatten: die Idole der Sixties, die nun wie die Punks versuchten, neue

Musik zu machen, um endlich nach vorne blicken zu können.

»George war derjenige, der den Anzug in den Schrank hängen wollte«, erinnert sich Innes. George Harrison arbeitete beim Rutles-Film eng mit Idle und Michaels zusammen und durch ihn gelang es auch, das vielleicht größte Idol der 60er mit ins Boot zu holen.

Eric Idle ist nicht nur einer der Regisseure des Films, sondern spielt auch eine der Hauptrollen. Neil Innes steuerte die exzellenten musikalischen Beatles-Parodien bei:

Aus »Help« wurde »Ouch«,
aus »I Am the Walrus« »Piggy in the Middle«,
und aus »Let It Be« wurde »Let's Be Natural«.

Die Erfinder der Rutles gingen davon aus, dass die Zuschauer vertraut waren mit der Ikonografie der Beatles (das Rumgerenne von *A Hard Day's Night*, die Unschärfe von

Help, von Cannabisdämpfen erfüllte tropische Schauplätze, Johns und Yokos Streifzüge durch die Welt der Avantgarde, das Dachkonzert) sowie mit wichtigen Nebenfiguren ihrer Karriere (Leggy Mountbatton erinnert an den Bandmanager Brian Epstein, Ron Decline – gespielt von einem halslosen John Belushi – an Allen Klein) und dass sie jedes Mal, wenn sie etwas oder jemanden wiedererkannten, ein bisschen freier atmen konnten, fast so als sei irgendein ausgeklügelter, bonbonfarbener Exorzismus am Werk.

»Es war tatsächlich der beste, lustigste und bissigste [aller Filme mit Beatles-Bezug]«, sagte George Harrison später. »Doch er wurde auch mit viel Liebe gemacht. Die Rutles haben mich in gewisser Weise von den Beatles erlöst.«

Letzten Endes kann man allerdings nur dann etwas erfolgreich auf die Schippe

nehmen, wenn man es einst auch geliebt und durch und durch verstanden hat. Die beatlesken Melodien waren Innes als Songwriter schon so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass er sich die echten Songs gar nicht mehr extra anhören musste, um aus den *Ed Sullivan Show*-Hits der Fab Four »Hold My Hand« zu machen (inklusive solcher Improvisationen wie McCartneys »Woo hoo« am Ende, das er von »All My Loving« abkupferte). Die sogenannten Pre Fab Four hießen Dick, Stig, Barry und Nasty (fünf waren es, wenn man Leppo, den »fünften Rutle«, hinzuzählte). Innes Songs waren originäre Rutles-Nummern, die Band sang und spielte sie in einer Welt, in der die Beatles nie existiert hatten. »Wir waren wie kleine Kinder, die Cowboys und Indianer spielten – oder irgendein anderes Spiel, das Kinder lieben«, so Innes. »Sie tun so, als seien sie Piraten, und wir taten eben so, als seien wir die Rutles – und die Beatles

existierten überhaupt nicht. Mick Jagger und Paul Simon hingegen schon.«

Das ist der zweite Geniestreich des Films: Die Stones sind in den Sixties, wie sie hier gezeigt werden, nicht mehr die stärksten Konkurrenten der Beatles, sondern in Mick Jagers Worten (in denen des echten Mick Jagers, und zwar gut zwei Jahrzehnte bevor der echte John Malkovich sich selbst in *Being John Malkovich* spielte) »die Antwort des Südens auf die Rutles«. »Es war unheimlich wichtig, Mick und Paul dabei zu haben«, so Innes.

Jagger, der als »Mick Jagger: Rockstar« vorgestellt wird, sieht in diesem Film nicht einmal ansatzweise exzentrisch aus. Gelassen sitzt er mit seinem schulterlangen Haar und in einem adretten grün-weiß gestreiften Hemd auf einer Couch und beantwortet tapfer alle Fragen, die man ihm über die Zeit stellt, für die er stand. »Ich

dachte damals: ›Er ist echt gut‹«, sagt Gary Weiss, der Idle bei der Regiearbeit an *All You Need Is Cash* unterstützte. »Bis mir klar wurde, dass er jedes Wort ernst meinte. Den Namen Beatles ersetzte er konsequent durch Rutles, das war alles.«

»Zum ersten Mal traf ich die Rutles«, erinnert sich »Rockstar« Mick, »als sie nach Richmond kamen, um einen unserer Auftritte zu sehen. Wir beendeten gerade eine Nummer, da standen sie plötzlich da in ihren schwarzen Anzügen. Sie kamen geradewegs von Aufnahmen für eine Fernsehshow, und da standen sie und beobachteten uns – die Gegner. Und dann stellten sie sich vor, ihr wisst schon, Dick, Stig, Nasty, Barry – sie waren sehr freundlich.«

Anschließend spricht Mick über einige wichtige Stationen in der Bandgeschichte der Stones. Über das schmutzige Apartment am Edith Grove, in dem er mit Keith

Richards und Brian Jones zusammenlebte, während sie gemeinsam die Stones ins Leben riefen (und er noch auf die London School of Economics ging): »Wir lebten im Dreck, hatten kein Geld, und die Rutles waren im Fernsehen und die Girls waren ganz verrückt nach ihnen und verfolgten sie. Wir dachten uns, so schwer kann das ja wohl nicht sein, also versuchen wir es doch einfach mal selbst.«

Über das Angebot von 1964, »I Wanna Be Your Man« aufzunehmen (den Song, den John und Paul geschrieben hatten und der der erste Top-Ten-Hit der Stones in den britischen Charts wurde), sagte der sich selbst spielende Mick Jagger: »Sie fragten: ›Wollt ihr einen Song haben?‹ Wir waren immer offen für neue Songs, weil wir selbst keine schreiben wollten, und die Rutles waren natürlich dafür berühmt, dass sie einfach so ein paar potenzielle Hits aus dem Hut zaubern konnten. Also gingen sie ins Pub um

die Ecke, um den Song zu schreiben; später kamen sie wieder zurück und spielten ihn uns vor und ... oh Mann, war der schrecklich, daher haben wir uns nie die Mühe gemacht, ihn einzuspielen.«

Mick über das Beatles-Konzert im Shea Stadium (oder »Che Stadium«, wie es im Film genannt wird): »[Sie nahmen] einen Hubschrauber zurück zum Warwick Hotel. Jeder mit zwei Schnuckelchen im Schlepptau.«

Über die Erfahrungen mit transzendentaler Meditation unter Anleitung eines Maharishi (in *All You Need Is Cash* ist es der auf dem Oujiabrett trommelnde »Bognor«) im indischen Bangor, die Jagger zusammen mit Marianne Faithfull gesammelt hatte: »Wir waren ebenso begierig wie alle anderen, herauszufinden, was es mit diesem trommelnden »Bognor« auf sich hatte.« Es gibt sogar eine Anspielung

auf die berühmt-berüchtigte Drogenrazzia bei Keith Richards in Redlands: Im Verlauf der Sequenz, in der gezeigt wird, dass die Rutles und die Stones eine Zeit lang unter dem Einfluss von »Tee« standen, wird ein Zeitungsartikel mit der Headline »Stones verhaftet. Nacktes Mädchen und Teekanne!« eingeblendet. Auch Altamont wird in dem Film nicht ausgespart: In der entsprechenden Szene mimt Ron Wood einen ahnungslosen Hell's Angel. Die Ehre, das letzte Wort zu haben, wird Mick Jagger zuteil. Als der von Idle gespielte Journalist ihn fragt: »Warum haben sich die Rutles getrennt?«, antwortet er: »Frauen. Ganz einfach Frauen. Sie haben alles durcheinandergebracht. *Cherchez la femme.*« »Glauben Sie, dass sie irgendwann wieder zusammenkommen werden?«, fragt Idle weiter. »Ich hoffe nicht«, entgegnet Mick.

Sogar Bianca Jagger, über deren nicht vorhandenen Sinn für Humor sich Keith

Richards bis heute wundert, ist bei dieser Gaudi mit von der Partie, und zwar in der Rolle einer der Frauen, die Mick für das Rutles-Ende verantwortlich machte (McQuigleys Muse Martini, eine Französin, die kein Englisch spricht und nur sehr wenig Französisch).

»Als ich die Szenen mit ihm sah, dachte ich: ›Das kommt richtig gut rüber‹«, sagt Innes. »Es machte ihm Spaß, sich über die Sixties lustig zu machen. Darum konnte er sich so gut davon lösen.« Der andere Grund für seine brillante Darbietung ist elementarer: Mick ist von Natur aus witzig, vielleicht ist er sogar der talentierteste Mime und Comedian unter den Rock'n'Rollern. »Er hatte ein gutes Timing und wirkte absolut natürlich«, stimmt Weiss zu. Es gibt eine längere Szene in Peter Whiteheads Tour-Doku *Charlie Is My Darling*, in der Jagger, der neben Richards am Klavier steht, spontan eine Elvis-Imitation zum Besten gibt.

Mick Jagger mag sich bei Pressekonferenzen als witziger Typ präsentiert haben, bis dato hatte man ihn in Film und Fernsehen jedoch noch nicht von seiner wirklich lustigen Seite erlebt. Er hatte ein paar witzige Songtexte über das Rock'n'Roll-Business geschrieben («The Under Assistant West Coast Promo Man») und war längst ein Meister darin, die Doppelmoral der Generation seiner Eltern zu entlarven («Mother's Little Helper») wie auch die seiner eigenen Londoner Schickimicki-Mischpoke («19th Nervous Breakdown»). Im selben Jahr, in dem *All You Need Is Cash* Premiere feierte, lenkte er in »Shattered« seinen kritischen Blick auf das im Niedergang begriffene Manhattan, doch bis dahin waren seine Sixties, und ganz sicher die der Beatles – die immer die Alphaband zur Betaband der Stones gewesen waren – unantastbar gewesen. Michaels und die anderen Gründungsmitglieder und Autoren von *Saturday Night*

Live waren nicht zuletzt deshalb so erfolgreich, weil sie als Erwachsene, die ihren Lebensunterhalt bestreiten mussten, versuchten, an den Idealen ihrer Jugend festzuhalten. Dabei setzten sie sich durchaus kritisch auseinander mit der Zeit, in der sie aufgewachsen waren, und die geprägt wurde von Ereignissen wie dem Ende der Beatles, der Eskalation des Vietnamkriegs und Watergate. Ihr Humor war dementsprechend derber, härter und manchmal auch gemeiner, als man es gewohnt war. Sie hatten sozusagen weniger von den Beatles als von den Stones, und daher passte auch Mick Jagger, der in den 70ern an der Spitze der unangefochtenen Alphaband der Epoche stand und sich im Einklang mit dem Zeitgeist befand, perfekt dazu.



© Ron Galella Collection/WireImage

All You Need Is Cash markiert den Anfang von Micks langjähriger Mitwirkung bei *Saturday Night Live* und seiner Freundschaft mit Lorne Michaels, dem Erfinder der Show. Die Stones traten in der Sendung vom 7. Oktober 1978 auf; Mick spielt sich in einem Sketch mit Dan Aykroyd, der in der Rolle des Interviewers Tom Snyder zu sehen ist, selbst.

Dan Aykroyd (als Tom Snyder): »Get Off of My Cloud«, das war einer der besten Songs, die ihr je geschrieben habt. Und ich sag dir auch warum. In den 50ern hab ich bei Westinghouse Industries gearbeitet, nicht in der Bierdeckel-, sondern in der Rundfunksparte. Da gab es einen Bereichsleiter, der hat mich fast in den Wahnsinn getrieben. Ich war immer kurz davor, zu sagen: »Verpiss dich von meiner Wolke.« Hast du irgendwann schon mal den Drang gefühlt zu sagen: »Teufel noch eins,

ich bin Mick Jagger. Ich hab eine Handvoll Hits geschrieben. Ich kann es mir leisten, mir ein bisschen frei zu nehmen und verflucht noch eins tun, was ich will.«

Mick Jagger: Ich glaube, das tue ich. Ich meine, wir waren auf Tour und die war echt erfolgreich und dann hab ich echt mal was Verrücktes gemacht, zumindest ein bisschen was Verrücktes: Ich hab mir einen Grill und einen Swimmingpool in den Garten gestellt.

Im Laufe der Zeit hat Mick unter anderem eine Keith-Parodie für einen *Weekend Update*-Sketch an der Seite von Mike Myers in der Rolle des »Mick« gespielt, und zu Beginn des neuen Jahrtausends haute er sich in einer von den Marx Brothers inspirierten Spiegel-Szene, in der Jimmy Fallon eine ähnlich exzellente Mick-Parodie hinlegt wie Myers, selbst in die Pfanne. (»Hier sind wir also wieder bei *Saturday Night Live*. Was soll ich tun? Ich hab's in den 70ern, den

80ern und den 90ern gemacht. Und ich tu's schon wieder in diesem Jahrzehnt – wie auch immer man es nennen mag.«) Die Idole der älteren Generation vom Sockel zu stürzen und sie schlechtzumachen, ist ein so unorigineller wie verständlicher Abgrenzungsreflex jeder jungen Generation, und gegen Ende der 70er war der inzwischen auf die vierzig zugehende Mick zu einem in dieser Hinsicht beliebten Opfer geworden. Wer Lust hat, danach zu suchen, findet auf YouTube einen Clip, in dem der heutige Senator Al Franken (zusammen mit Tom Davis, der als Keith auftritt) in der Sendung *Solid Gold* mit einer Jagger-Parodie glänzt (zu einem Playback von »Under My Thumb« in Micks typischem Bühnenoutfit von 1981: gelbes Muskelshirt und enge Footballhosen). Für Richard Belzer wurde seine Jagger-Parodie (»ein Hahn auf LSD«) sogar zu einer Art Markenzeichen. Und Eddie Murphy stellt in seinem berühmten Stand-Up-

Comedy-Special *Dilirious*, mit dem er den Durchbruch schaffte, fest: »Einen Komiker kann man nicht mit einem Sänger vergleichen – die Sänger kriegen alle Miezen. Du musst nicht mal gut aussehen, du musst nur singen, und schon kriegste 'ne Mieze. Mick Jagger is 'n hässlicher Arsch mit dicken Lippen. Mick Jagger hat so dicke Lippen, dass sogar Schwarze sagen: ›Mein Gott, hast du dicke Lippen.« Aber er kann singen.« Ungeachtet dessen sorgte Jagger mit seinem bahnbrechenden Auftritt in *All You Need Is Cash* für die erste und beste Parodie seiner selbst, und mit den kurzen Einspielern, in denen er zu sehen ist, erlöste er seine Generation ein zweites Mal. Indem er sich selbst spielte, rückte er auch das Konzept der Meta-Performance in den Blick. Als erst einmal alle darüber lachen konnten, konnte man die Sixties endlich in einem größeren Zusammenhang betrachten, und wenn ihre Überbleibsel schon nicht jünger geworden

waren, so konnten sie nun doch zumindest wieder viel freier atmen. In Woody Allens Tragikkomödie *Verbrechen und andere Kleinigkeiten* aus dem Jahr 1989 erklärt der von Alan Alda gespielte Wichtigtuer Lester dem von Woody Allen verkörperten mäßig erfolgreichen Filmemacher Cliff, dass eine Komödie nichts anderes sei als eine »Tragödie plus Zeit«. Solange das Blut, das im Benedict Canyon und in Altamont geflossen war, noch frisch war, konnte man nichts tun als warten.

**PUNKIGER
ALS
EIN
PUNK,
RÜDER
ALS EIN**

RUDE BOY

KAPITEL 14

Ein Flyer, der Gigs der Punk-rockbands The Weirdos und The Dils am 8. Juni 1978 im Whisky a Go Go in Hollywood ankündigt: Mitten auf dem Flyer prangt Mick Jagers langhaariges Konterfei mit seinem skeptischen Schlafzimmerblick und zieht den Blick des Betrachters an. Irgendwer hat ihm unter Zuhilfenahme eines Filzstifts einen chinesisch anmutenden Schnauz- und Spitzbart aufgemalt, was an Marcel Duchamps dadaistische Modifikation der *Mona Lisa* erinnert. Am Tag darauf kam *Some Girls* in den Handel, das vierzehnte Studioalbum der Rolling Stones, mit dem die Band ihr altes Rebellen-Image wiederbeleben wollte. Sie hatten sich viel vorgenommen!

Wie war es nur dazu gekommen, dass die Stones ihren Biss verloren hatten? Wo waren ihre Ecken und Kanten geblieben? Wann

hatten die kritischen Hörer angefangen, den Stones das, was sie ihnen musikalisch darboten, nicht mehr abzunehmen? Keine Frage, auch Mitte der 70er konnten die Stones noch mit einigen grandiosen Riffs glänzen (»If you Can't Rock Me« und »Dance Little Sister« auf *It's Only Rock'n'Roll*, »Crazy Mama« auf *Black and Blue*). Ron Wood, der seit 1975 anstelle von Mick Taylor dabei war, hatte zuvor bei den Faces gespielt, deren Alben grandios waren und jede Menge Spaß bereiteten – diese Musik war völlig anders als die von Emerson, Lake and Palmer oder Genesis. Die Kids konnten diese Riffs einfach nachspielen. Doch der Nachwuchs interessierte sich plötzlich nicht mehr für die Rolling Stones.

Meiner Ansicht nach hatte das überhaupt nichts mit der Musik zu tun. Warum wurde eine Band, deren Erfolg maßgeblich mit dem von ihrem ersten Manager Andrew Loog Oldham forcierten Bad-Boy-Image

zusammenhing, von einer ganzen Generation aufsässiger Jugendlicher sowohl in den USA als auch in Europa verunglimpft? Es lag wohl einfach an den fehlenden Reibungsflächen mit Mick, Keith, Bill, Charlie und Ronnie. Vermutlich waren die Rolling Stones einfach zu populär, um noch als subversive Band ernst genommen werden zu können. Man kann schlecht einen englischen Landsitz sein Eigen nennen, den man von Gesetzes wegen nur drei Monate im Jahr bewohnen darf, sowie ein Ferienhaus auf der Karibikinsel Mustique und ein bis zwei Apartments in Upper Manhattan (wie Mick) und gleichzeitig für sich in Anspruch nehmen, eine subversive Band zu sein. Es ist ja auch völlig in Ordnung, wenn das nicht so ist. Wer hat denn auch schon etwas gegen Paul McCartneys Seventies-Band The Wings? Oder etwa gegen Led Zeppelin, wenn wir schon dabei sind? Das Problem der Stones war, dass sie diese Widersprüche

nicht sahen und sich immer noch gerierten wie eine subversive Band. Und genau das inspirierte die Flyer-Gestalter unter den Punkrock-Fans zu ihren respektlosen Kreationen.

Pete Townshend wurde von den Punks toleriert, weil er zur Selbstironie fähig war. Achtet einmal auf die Texte auf dem Album *Who Are You* von 1978, dem letzten Who-Album, bei dem Keith Moon dabei war. Sie hören sich bierselig, jämmerlich und wahrhaftig an. Die Punks fanden, es gehöre sich einfach nicht, Pete Townshend in den Arsch zu treten, wo er es doch selbst schon so erfolgreich getan hatte. Freddy Mercury von Queen hätte es ihnen mit gleicher Münze heimgezahlt. Ihm war der Glaubwürdigkeitsmaßstab der Punks herzlich egal. Er wäre sogar in Sun City aufgetreten; er war durch nichts zu bremsen, wenn irgendwo eine Bühne stand. John Lennon war untergetaucht; er hatte seine schicke

Radikalenkluft in den Schrank gehängt und Brotbacken gelernt. David Bowie war nach Berlin gegangen und beantwortete nach langer Zeit wieder die Anrufe von Iggy Pop. Mick Jagger wurde zum Hauptangriffsziel. Er war wohl davon ausgegangen, man werde ihm zugute halten, dass er nicht nur unter den oberen Zehntausend verkehrte, sondern auch wusste, was auf der Straße abging. Mit dieser Haltung war er auch ganz gut durch die späten 60er- und frühen 70er gekommen, aber einem Siebzehnjährigen auf Speed entgehen solche Feinheiten. Er sieht lediglich einen fünfunddreißigjährigen Millionär im weißen Discoanzug. Mick Jagger hat es ausdrücklich verdient, einmal dafür gelobt zu werden, dass er den Mumm hatte, seinen Platz zu behaupten und zu kämpfen, darauf zu bestehen, dass auch er noch ein Punk war, immer noch subversiv, immer noch maßgeblich. Das zeugte von enormer Chuzpe.

Es wird Mick Jagger zweifellos geärgert haben, dass die Stones den Punks quasi ein musikalisches Muster bereitgestellt haben. Devo beispielsweise kramten den Stones-Klassiker »(I Can't Get No) Satisfaction« wieder aus dem Oldie-Regal hervor und nahmen ihn so weit auseinander, bis nur noch ein kaum wiedererkennbares, synkopisches Gezappel übrig blieb. Ihrer Version konnte man gar nicht vorwerfen, zu nah am Original oder von diesem zu weit weg zu sein, denn es ist eine radikale Neuvertonung, die fast als eigenständiger Song durchgeht. Im vorangegangenen Jahr hatten die Kunstrockers Residents aus San Francisco ihre eigene dumpfe, völlig abgedrehte Version des Stones-Hits aufgenommen. The Strand, eine frühe Band der späteren Sex-Pistols-Musiker Glen Matlock, Steve Jones und Paul Cook spielten bei ihren Proben vor allem Sixties-Klassiker von den Stones, The Who und den Small Faces.

Punks in Europa und in den USA ließen sich vom *Nuggets*-Sampler inspirieren, auf dem hauptsächlich amerikanische Bands zu hören waren, die ihren Idolen der British-Invasion-Welle nacheiferten (hört euch »She Said Yeah« von den Stones an und in weniger als drei Minuten erhaltet ihr mehr oder weniger einen Eindruck vom amerikanischen Garagenrock). In seinem berühmten Essay über den Punk, *England's Dreaming*, schreibt Jon Savage: »Völlig ahnungslos im Hinblick auf die Musik, die vor ihrer eigenen Haustür gespielt wurde, kopierten die meisten dieser Bands weiße britische Popgruppen, wie die Rolling Stones oder die Yardbirds, die selbst wiederum versuchten, den Geist der schwarzen amerikanischen R'n'B-Musik einzufangen. Dieser doppelte Bruch führte zu einem rein weißen Arbeiterklassen-Stil, aus dem jeglicher schwarze Rhythmus zugunsten von simpler Songstruktur und purem Lärm eliminiert

worden war.« Das sensationelle Punktrio The Jam kleidete sich sogar wie eine geleckte Version der 60er-Jahre Mod-Style-Stones. Die Stones selbst liefen natürlich schon lange nicht mehr so rum. Hätten sie es getan, wären sie für ihr modisches Beharrungsvermögen womöglich belohnt worden. Man schaue sich nur die Ramones oder Lemmy von Motörhead an (oder in diesem Zusammenhang gerne auch Keith Richards); man betrachtet sie als Bollwerke der Integrität, und zwar hauptsächlich deshalb, weil ihnen ihr unveränderter Look die Aura absolut verlässlicher Actionhelden verleiht. Lemmy könnte man aus der Erinnerung zeichnen. Mick Jagger war dazu zu unbeständig. Er wechselte seine Outfits, seine Looks und seine Sounds. Genauso wie die Punks langweilte er sich schnell.

Man muss sich nur irgendeine Dokumentation über die Anfangszeit des Punk ansehen – zum Beispiel Julien Temples *The Filth and*

the Fury – und man wird mit Geräuschen und Bildern von sozialen Unruhen, Rassismus und ökonomischer Unterdrückung konfrontiert (ebenso wie mit der diesbezüglichen Gleichgültigkeit vonseiten der Regierung und des Königshauses). Die Sex Pistols waren aus der Verzweiflung heraus entstanden, sie waren ebenso ein Produkt ihres sozialen Umfelds wie später N.W.A. und Nirvana. Als Malcolm McLaren drei Major-Label um ihre stattlichen Vorschüsse prellte, schien es fast so, als sei Robin Hood in den Sherwood Forest zurückgekehrt. Die Stones trugen mit zum Rock'n'Roll Swindle bei, wenn sie Geld für glanzlose Alben wie *Black and Blue* einsackten oder für chaotische Tourneen, die wegen Keiths Problemen ständig auf der Kippe standen. Etwa zu dieser Zeit entwarfen Malcolm McLaren, seine damalige Partnerin Vivienne Westwood und der zukünftige Clash-Manager Bernie Rhodes ein T-Shirt, das man

gewissermaßen als eine Art Manifest ansehen kann. Der aufgedruckte Slogan lautete: »Eines Morgens wachst Du auf und wirst wissen, auf welcher Seite des Bettes du gelegen hast.« Darunter standen zwei Listen, die Menschen und Dinge in die Kategorien Meistgeliebt und Meistgehasst einteilten. Marianne Faithfull taucht irgendwo im mittleren Teil der Meistgeliebt-Liste auf unter Joe Orton, Lenny Bruce, der Warhol-Attentäterin Valerie Solanas sowie »Zoot Suits und Dreadlocks«. Mick Jagger steht fast ganz oben auf der Meistgehasst-Liste, er wird nur noch übertroffen von dem Eintrag »Television (not the group)«.

»Die entscheidenden Tropfen, die das Fass zum überlaufen brachten und die Punks wachrüttelten, waren die Earls-Court-Shows von 1976«, erklärt der langjährige britische Musikjournalist Kris Needs. Er bezieht sich dabei auf die Tour, mit der die Stones *Black and Blue* promoteten.

Höhepunkt der dekadenten Show war ein riesiger, aufblasbarer Penis, den eine Windmaschine aufblies, während die Band »Star, Star« spielte. »Die Jungs von The Clash und den Sex Pistols waren unter den Zuschauern. Der Sound war miserabel, die Band wirkte lustlos und die Eitelkeit, mit der Mick sich diesen aufblasbaren Schwanz zwischen die Beine klemmte, war unfassbar. Es war einfach nur geschmacklos.«

1977 hatte Keith schwerwiegendere Probleme, als in den Augen irgendwelcher Typen belanglos zu sein. Er hing noch immer an der Nadel, und er wurde dafür vor Gericht gestellt. Nachdem man ihn in Kanada mit einer so großen Menge Heroin erwischt hatte, dass ihm sieben Jahre Gefängnis drohten, kriegte er endlich die Kurve. Er sah sich um und verschaffte sich zum ersten Mal seit gut fünf Jahren einen Überblick über die aktuelle Lage. Für Keith war Punk nichts anderes als eine gerade aktuelle

Modeerscheinung; es handelte sich ja um nichts anderes als dieselben alten Akkorde, neu eingekleidet in zerrissene T-Shirts, Bondagehosen und Sicherheitsnadeln. »Der Punk ließ bei Mick die Alarmsirenen schrillen, während er Keith inspirierte, der darin lediglich einen weiteren neuen Trend sah, den man mit seinen eigenen Waffen schlagen konnte. Die Punkbands führten ihm vor Augen, wie er selbst fünfzehn Jahre zuvor gewesen war«, so Needs. Allerdings hat Keith niemand gefragt, was er über Punk dachte.

Alle fragten Mick. Das Gerücht war in Umlauf, dass er im Sex aufgekreuzt war, der berühmten Bondage-Boutique von Malcolm McLaren und Vivienne Westwood in der Kings Road, wo er sich mit den neuesten Klamotten ausstaffieren wollte. Dort soll er die Bekanntschaft des Sex-Pistols-Sängers Johnny Rotten gemacht haben, der ihn

angeblich aufgefordert haben soll, sich zu »verpissen«.

»Kompletter Schwachsinn«, so Micks Reaktion, als er ein Jahr später in einem Interview auf diese Geschichte angesprochen wurde. »Niemand in der Kings Road würde mir die Tür vor der Nase zuschlagen. Die wissen alle, dass ich der Einzige bin, der genug Geld hat, um es für ihre beschissenen Klamotten auszugeben – obwohl sogar mir das Geld für zerrissene T-Shirts zu schade wäre.« Hatte er vielleicht das von McLaren, Westwood und Rhodes entworfene Shirt gesehen? Johnny Rotten hatte definitiv keine Geduld mit Leuten wie Mick Jagger. Viele Jahre später erinnerte er sich in seiner Autobiografie *No Irish, No Blacks, No Dogs*: »Ich habe eine Menge alter Rockstars gesehen, und auch eine ganze Menge eifersüchtiger Rockstars. Einer der Wortführer war Mick Jagger: ›Die Sex Pistols sind schrecklich, und spielen können sie auch nicht!«

Schäm dich, Mick. Die Stones waren eine der unfähigsten Bands in der ganzen Musikgeschichte, und du alte Koks-nase hast mit dem Finger auf uns gezeigt und uns abscheulich genannt. Die Stones gehörten zu der alten Riege, die sich gegenseitig auf die Schultern klopfte und sich selbst genug war. Die Pistols waren eine absolute Bedrohung für die kleine heile Welt, die sie sich aufgebaut hatten.«



© Michael Putland / Retna

Backstage im New Yorker Palladium mit Bob Marley und Peter Tosh, 1978.

Die Medien, die sich die Stones und ihre Posen bis dahin über ein ganzes Jahrzehnt lang haben gefallen lassen, sahen jetzt ihre Chance gekommen, sich zu rächen, und so wurde plötzlich überall verbreitet, Mick Jagger sei out und Punk sei in. Das Entstehen dieser von den Medien angestachelten

Kampagne lässt sich im Verlauf des berühmten Auftritts der Sex Pistols in der Londoner Lokal-TV-Sendung *Today* vom 1. Dezember 1976 hervorragend beobachten. Zusammen mit ihrem Gefolge (darunter auch die damals noch unbekannte Siouxsie Sioux) stehen beziehungsweise sitzen die Sex Pistols neben dem angetrunkenen und sichtlich nicht amüsierten Moderator Bill Grundy. Dieser stellt die Band vor und bemerkt dabei: »Das hier sind nicht die netten, sauberen Rolling Stones.« Auf dieses Stichwort hin beginnen die Sex Pistols zu fluchen und und zu toben, was für etliche reißerische Schlagzeilen am nächsten Tag gut war. Kurz nachdem der Journalist Charles M. Young im Sommer 77 in London eingetroffen war, um die Sex Pistols für den *Rolling Stone* zu interviewen, kam aus den USA die Nachricht, dass Elvis Presley gestorben war. »Elvis Presley ist tot? Das stimmt Sie traurig, nicht wahr?«, frotzelte Pistols-

Manager Malcolm McLaren (der sich paradoxerweise den ehemaligen Stones-Manager Andrew Loog Oldham zum Vorbild genommen hatte). »Ist wohl fast so, als wäre ihr Opa gestorben, was? Zu schade, dass es nicht Mick Jagger war.« Nicht wenige sagten, das sei eine hervorragende Loog-Oldham-Imitation gewesen.

Auch der neue Bassist der Pistols, die ultimative Galeonsfigur des neuen Nihilismus, Sid Vicious, hielt mit seiner Meinung nicht hinterm Berg. »Ich hasse diesen ganzen Scheißhaufen«, erklärte er mit einem höhnischen Grinsen, wobei er mit seiner ätzenden Schmähung die Stones und ihre Generation meinte. »Die Stones hätten 1965 abtreten sollen. Man sieht keinen von diesen Scheißkerlen je auf der Straße. Wenn es einmal so weit ist, wird euch das mit uns nicht passieren, ich will das nicht.«

Die Straße besaß geradezu eine Schlüsselfunktion für den Gegenschlag der Stones. Das Album, das sie in Paris aufnahmen, als die Pistols gerade ihr *Rolling Stone*-Interview gaben, enthält zahllose Anspielungen auf die Straße, so etwa in »When The Whip Comes Down«, wo die Stricherstraßen von Manhattan erwähnt werden, über die die Ramones auch in »53rd & 3rd« auf ihrem Debütalbum singen. »Shattered« beschreibt einen madigen »Big Apple« voller janusköpfiger Trittbrettfahrer und Menschen, die Mülltüten »as some kind of fashion« mit sich rumtragen.

Musikalisch gesehen hatte *Some Girls* einiges zu bieten: großartigen Blues-Pop (»Beast of Burden«), eine Country-Parodie (»Far Away Eyes«, bei dem Mick sein parodistisches Talent hervorragend zur Geltung bringt), Soul (das Temptations-Cover »Just My Imagination«) und Disco-Sound (»Miss You«). Vor allem aber handelte es sich um

kurze, knackige Songs, anders als die Nummern auf den vorangegangenen drei Alben, denen man noch anmerkte, dass sie im Verlauf ausufernder Sessions entstanden sind. »Lies« klingt ähnlich rotzig und aggressiv wie irgendein Song von den Sex Pistols, den Adverts oder The Clash. In »Respectable« macht sich Mick über das neue Image der Band als Stütze der Gesellschaft lustig, indem er witzelt: »We're talking heroin with the president ...« Hatten sie es also wieder einmal geschafft, es allen zu zeigen? Ja, insofern es zweifellos das beste Stones-Album seit *Exile on Main Street* war (womit ich übrigens nicht gerade eine Außenseitermeinung vertrete). Nein, insofern sich der Punk zu der Zeit, als das Album auf den Markt kam, längst weiterentwickelt hatte und gerade Postpunk und New Wave angesagt waren. *Some Girls* war gewiss ein großartiges Album, doch es bot mehr oder weniger Altbackenes. Die Stones waren zwar

»wieder gut«, aber sie hatten nichts bahnbrechend Neues zu bieten. Sie wollten lediglich zur alten Form zurückkehren – das hatten sie zwar geschafft, dennoch wirkte das Ganze ziemlich abgedroschen. »Die vermeintlichen Punksongs waren vom Prinzip her nichts anderes als schnell gespielte Stones-Songs«, so Needs.

Wesentlich mehr auf der Höhe ihrer Zeit zeigte sich die Band durch ihre Zusammenarbeit mit Peter Tosh, der das Vorprogramm der Stones auf ihrer nächsten Nordamerika-Tour bestritt. Obschon die Kultur der Westindischen Inseln schon lange ein wichtiges Element im England der Nachkriegszeit gewesen war, entwickelten die junge Briten erst vergleichsweise spät, aber dann fast über Nacht ein enormes Interesse an Reggae und Dub. Die Sex Pistols lösten sich im Winter 78 während ihrer US-Tour auf. Johnny Rotten und sein langjähriger Freund Jah Wobble gründeten zusammen

mit dem Gitarristen Keith Levene die Band Public Image Limited und begannen, ausgefeiltere und längere Songs zu Wobbles vom Dub inspirierten Bassläufen zu schreiben. The Clash veröffentlichten auf ihrem Debütalbum eine Coverversion von Junior Murvins »Police and Thieves«. Aus Coventry in den britischen Midlands stammten The Specials, deren Label-Logo einen skankenden Rude Boy namens Walt Jabsco darstellte, die Cartoon-Version eines Bildes von Tosh auf einem Albumcover aus den frühen 60ern. Reggae und Dub waren dank DJ Don Letts vom Roxy schon immer die Musik gewesen, die die Punks gehört hatten. »Die Szene steckte damals noch so sehr in den Kinderschuhen, dass es noch gar keine Punkrockplatten gab, die man hätte spielen können«, erklärte mir Letts während eines Interviews für *Spin* im Jahr 2009. »Also legte ich die Sachen auf, die ich gerade hörte: Big Youth, Prince Far I, Toots and the

Maytals. Ich hatte Glück, dass mein Publikum die Sachen auch mochte. In England hatten weiße Jugendliche aus der Arbeiterklasse schon lange ein Faible für die Musik der Schwarzen. Die Beatles und die Stones haben ja auch schon die Musik der Schwarzen vom Mississippi Delta gehört. Der Unterschied zu der jamaikanischen Musik der späten 70er bestand darin, dass die Jugendlichen jetzt von einer Musik und einer Kultur fasziniert waren, die an ihrer eigenen Lebenswirklichkeit wesentlich näher dran war.« Indem sie Peter Tosh 1979 bei Rolling Stones Records unter Vertrag nahmen – in dem Jahr, in dem »Gangsters« von den Specials, »Madness« von der gleichnamigen Band und »Tears of a Clown« von den English Beats die britischen Charts stürmten –, fassten die Stones weitaus besser wieder Tritt, als irgendjemand vermutet hätte. »Ich glaube sie konnten dem beide etwas abgewinnen, dass sie sich quasi gegenseitig

Glaubwürdigkeit verliehen«, sagt Musikjournalistin Vivien Goldman. »Beide Seiten waren davon überzeugt, dass sie zusammen authentisch seien. Peter fand die Stones auch ziemlich interessant. Ich glaube, indem sie sich zusammentaten, schafften es beide, wieder verstärkt als authentische Künstler wahrgenommen zu werden.«



© Redferns

Mick und die Stones auf der *Some Girls*-Tour 1978, auf der sie mit dem teils vom Punk inspirierten neuen Album im Gepäck bewiesen, dass sie es immer noch richtig krachen lassen konnten.

Bob Marley hatte in den Staaten den Durchbruch geschafft und trat vor ausverkauften Häusern auf, nachdem er sich

von Tosh getrennt hatte. Dieser wiederum war verbittert und eifersüchtig, dass der Mann, den er als seinen Schüler betrachtet hatte, nun an ihm vorbeigezogen war. Und mit Columbia Records, wo das hervorragende *Legalize It* und der sogar noch etwas bessere Nachfolger *Equal Rights* herausgekommen waren, hatte er sich zu dem Zeitpunkt bereits überworfen. So entschied man, dass es am einfachsten sei, ein größeres Publikum zu erreichen, wenn ein Duett mit Mick Jagger aufgenommen würde. Die Wahl fiel auf einen Song, den Peter Tosh, Bob Marley und Bunny Wailer (der Dritte im Wailers-Bunde) in ihren Anfangstagen schon einmal eingespielt hatten: Es war eine nette Rocksteady-Version des von Smokey Robinson geschriebenen Temptations-Hit »(You Got to Walk and) Don't Look Back« aus dem Jahr 1965.

Nach der Veröffentlichung lud man Tosh ein, bei *Saturday Night Live* aufzutreten. Die

Aufzeichnung dieses Auftritts zeigt, welchen Respekt die beiden Musiker voreinander hatten und welches Unbehagen ihnen ihre kalkuliert zweckmäßige Partnerschaft bereitete. Mick wirkt außerordentlich steif. Er tanzt nervös umher und lässt sich gelegentlich zu einer Reggae-Imitation hinreißen, was er beim Blues auf den frühen blueslastigen Alben der Stones so geschickt vermieden hatte; erst in späteren Jahren gab er diesem Drang, oft wie es scheint zum eigenen Vergnügen, häufiger nach. Gelegentlich lächeln sich die beiden Männer an, aber Peter Tosh lässt Mick Jagger, den eigentlich größeren Star von beiden, wortwörtlich und im übertragenen Sinn klein erscheinen, und man wird das Gefühl nicht los, dass irgendein Konflikt zwischen ihnen schwelt. »Peter hatte ein riesiges Ego«, sagt Goldman, die viel über Tosh und Marley geschrieben hat. »Er war ein richtiges Alphetier und ich bin sicher, dass er es nicht

verwunden hat, dass die Rolling Stones ihm zu verstehen gegeben hatten, dass die Verkaufszahlen hinter den Erwartungen zurückblieben waren. Er hatte einen ungeheuren Stolz.«

Sid Vicious hatte bereits das Zeitliche gesegnet, als die Stones mit der Arbeit an ihrem nächsten Album begannen, das im Sommer 1980 unter dem Titel *Emotional Rescue* erschien. Peter Tosh kehrte nach Jamaika zurück und lebte eine Zeit lang in Keiths Ferienhaus Point of View in Ocho Rios, bis ein Streit über das tatsächliche Besitzverhältnis der Immobilie dem ein Ende setzte. Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass er einen seiner größten Hits nach seiner Zusammenarbeit mit den Stones landete, und zwar völlig Stones-like mit einer Chuck-Berry-Coverversion: sein »Johnny B. Goode« lief 1983 auf MTV in *heavy rotation*. Sein letztes Album *No Nuclear War* war 1987 auf den Markt gekommen und mit

einem Grammy als bestes Reggae-Album ausgezeichnet worden. Kurz nach der Veröffentlichung von *No Nuclear War* war Peter Tosh von einem Bekannten, der ihn in seinem Haus in Kingston überfallen hat, ermordet worden.

Wenn Mick Jagger irgendetwas aus seiner Auseinandersetzung mit den jungen Punks und seiner viel zu kurzen Kooperation mit dem rüdesten Rude Boy von allen mitgenommen hat, dann vielleicht, dass es ebenso wenig der Mühe wert war »böse« zu sein wie 1968 auf der richtigen Seite der Absperungen zu stehen. Böse Jungs sterben früh. Die 80er rückten näher und Mick entschied sich, nun alles im großen Stil anzugehen.

**IT'S NICE
TO HAVE
A CHICK
OCCASION-
ALLY**

KAPITEL 15

Das Chick, von dem hier die Rede ist, war der heiße Feger, der 1969 im Vorprogramm der Stones auftrat: Tina Turner. In *Gimme Shelter* schlägt Mick bei dieser sexistischen Äußerung einen derart ironischen Unterton an, dass er sie sofort entschärft. Das ist übrigens typisch für Mick Jagers Art und Weise, dem anderen Geschlecht Avancen zu machen. Warren Beattys Art war das nicht, ebenso wenig die des US-Basketballstars Wilt Chamberlain. Gene Simmons machte das ähnlich, aber er war sich dessen nicht bewusst. Von allen legendären Frauenverstehern der Post-Antibabypillen- und Prä-AIDS-Ära war Mick Jagger der Einzige, der den Dreh wirklich raus hatte: »Das ist alles nur Spaß. Ich meine es eigentlich gar nicht so.« Seine Ironie vermag viele seiner Verhaltensweisen zu relativieren, die, wenn sie ohne jegliches Augenzwinkern daher kommen, als ziemlich abstoßend

empfundener werden können und auch wurden.

Wie damals, als Mick Jagger die achtzehnjährige Mackenzie Phillips, die Tochter seines Freundes John Phillips, unter dem Vorwand, für alle ein paar Thunfisch-Sandwiches zuzubereiten, von einer Cocktailparty weggelockt haben soll. Mackenzie zufolge bat Mick ihren Vater darum, Mayonnaise zu besorgen (weil keine mehr im Haus war). Während John einkaufen ging, soll Mick sich mit Mackenzie in dem Bett vergnügt haben, das er sonst mit Jerry Hall teilte. »Mein Vater kam zurück, hämmerte gegen die Tür und schrie: ›Ich weiß, dass meine Tochter bei dir da drin ist!‹«, erinnert sie sich. Oder man denke an die Geschichte, als der »sexbesessene« Mick splitterfaser-nackt aus der Dusche eines Brüssler Hotelzimmers kam, um sich dem Kindermädchen vorzustellen, das sich eigentlich um die Sprösslinge von Mick Jagger und Jerry Hall

kümmern sollte. »Ich wusste überhaupt nicht, wo ich hingucken sollte«, erklärte die Frau später dem britischen Boulevardblatt *Daily Mirror*. »Das Nächste, woran ich mich erinnere, ist, dass er mir seine Hand entgegenstreckte und sagte: ›Hi, ich bin Mick.‹ Ich war so perplex und wusste ehrlich gesagt in dem Moment überhaupt nicht, was ich mit der mir entgegengestreckten Hand anfangen sollte!«



© CK Photo/Keystone

Mick mit seiner neuen Freundin Jerry Hall, die er dem Rock-Gentleman Bryan Ferry ausgespannt hatte, 1978.

Keine Frage, Mick Jagger ist ein ziemlich-er Schwerenöter. Dass er neben den männlichen auch weibliche Züge besitzt, macht seine Attraktivität aus, weshalb sich seit den 60er-Jahren Männer wie Frauen

gleichermaßen von ihm angezogen fühlten. Es gibt eine berühmte Szene in Miloš Formans Verfilmung des Musicals *Hair*, in welcher der Gefängnispsychologe den blonden Woof fragt: »Fühlen Sie sich von Männern sexuell angezogen?« Worauf er zur Antwort bekommt: »Na ja, Mick Jagger würde ich nicht von der Bettkante stoßen, aber homosexuell bin ich nicht.« Junge, männliche Rockfans waren Mick aus anderen Gründen zugetan als Keith. Mick war ein Verführer, jemand, der ein ungeheures sexuelles Selbstvertrauen ausstrahlte. Humor und Selbstironie sind entscheidende Zutaten für eine solch große Anziehungskraft. In Christopher Isherwoods kürzlich veröffentlichten Tagebüchern aus den 60er-Jahren ist zu lesen, dass Mick dem Schriftsteller anvertraut habe, der wahre Grund dafür, dass die Beatles den Ashram des Maharischi damals Hals über Kopf verlassen hätten, sei gewesen, dass der Erleuchtete

einen von ihnen bedrängt hätte (und nicht etwa Mia Farrow's Schwester Prudence, wie immer wieder gemunkelt wurde). »Sie sind einfache Jungs aus dem Norden; sie sind in dieser Hinsicht schrecklich verklemmt.« Abgesehen von ein paar ganz frühen sexuellen Erfahrungen und der von Angie Bowie verbreiteten Anekdote, sie habe Mick mit ihrem Gatten David im Bett erwischt, deutet nichts darauf hin, dass Mick je etwas anderes war als ein Schürzenjäger. Auch wenn Mick, als er ganz zu Beginn der 60er mit Keith und Brian am Edith Grove lebte, seine Mitbewohner manchmal mit erstaunlich tontigen Tanzeinlagen irritiert haben mag. Es war ein Spiel, mehr wohl nicht. Ein Beleg dafür ist nicht zuletzt auch die lange Liste der gutaussiehenden Frauen, hinter denen er her war, die er geliebt und zuweilen auch verletzt hat: Brigitte Bardot, Marianne Faithfull, Patti D'Arbanville (die Muse von Cat Stevens, die eine Zeit lang auch zum

engeren Umfeld von Andy Warhol gehörte), Marsha Hunt, Bianca Jagger, Pamela Des Barres, Bebe Buell (die Muse von Todd Rundgren und Elvis Costello) sowie in späteren Jahren Angelina Jolie und Sophie Dahl.

Es scheint so zu sein, dass es Mick Jagger sehr schwer fällt, treu zu sein. Der emotionale Mangel oder Vorbehalt, der dem zugrunde liegt, mag dafür verantwortlich sein, dass Mick immer wieder daran scheitert, besonderen Menschen in seinem Leben gegenüber aufrichtige Gefühle zu entwickeln.

War das schon so, als sich Chrissie Shrimpton während seiner ersten ernsthaften Beziehung mit kreischenden Fans und Touraffären herumplagen musste? Die witzige Blues-Nummer »The Spider and the Fly« spielt fraglos auf etwas an, das schon 1965 eine zweifelhafte Ehre war. »Keep fidelity in your head«, singt Mick dort mit einer Laszivität in der Stimme, die den

Hörer denken lässt: »Klar doch, mach dir keine Hoffnung.« In seiner Autobiografie erzählt Keith, dass sein Hemd durchnässt war von den Tränen all jener Mädchen, die zu ihm kamen und ihn baten, ihnen zu erzählen, wie Mick tickt. Mögen auch die Frauen Mick nicht verstanden haben, das Verständnis, das er scheinbar mühelos für sie aufbrachte, war etwas, womit er immer punkten konnte. »Die meisten Männer sind nicht sonderlich gut, wenn es um Gefühle geht«, sagte einst Micks Ex-Frau Jerry Hall. »Mick hingegen war auf diesem Gebiet geradezu begnadet.«

»Ich glaube, seine Texte sind die Texte eines Mannes, der mit sich selbst nicht im Reinen ist«, vermutet die Musikerin Liz Phair, die Micks Lyrics von *Exile On Main Street* auf *Exile in Guyville* beantwortete, ihrem eigenen Album, das inzwischen als Indie-Klassiker gilt. »Das macht ihn so zeitlos. Er ist einer von diesen Misogynen, die

Frauen auch lieben. Er ist einer der Prototypen. Er wickelt uns komplett um den kleinen Finger. Diese Texte. Ich glaube nicht, dass mich irgendjemand je so gut verstehen kann, wie Mick es tut. Gleichzeitig glaube ich nicht, dass er mich deswegen je gut behandeln würde.«

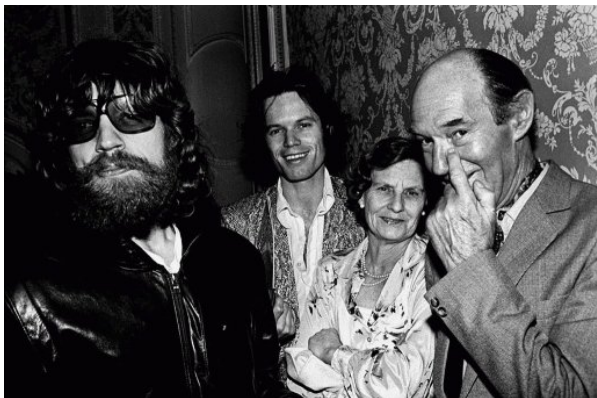
Urteilt man auf der Grundlage seiner Lyrics, so neigt Mick tatsächlich dazu, Frauen, die versuchen, ihn zu kontrollieren, zu beschimpfen. Man höre sich nur einmal »Slave« von *Tattoo You* an. Oder auch den Titelsong seines ersten Soloalbums *She's the Boss*: »When I first met you, you looked so soft ... What a fool I was.« Es ist schon allein deshalb interessant, seine Texte genauer unter die Lupe zu nehmen, weil sie der öffentlichen Wahrnehmung von Mick als derjenige, der sich schäbig verhält, oft widersprechen. Wenn man den Lyrics Glauben schenken mag, dann ist er es, dem das Herz gebrochen wurde. Daher auch die

von Keith Richards als Schlussmach-Nummern bezeichneten Songs, von denen die Stones mindestens einen pro Jahrzehnt veröffentlichen: von »Tell Me« in den 60ern, über »I Got the Blues« in den 70ern und »Worried About You« in den 80ern bis hin zu »Anybody Seen My Baby« in den 90ern und »Streets of Love« zu Beginn des neuen Jahrtausends. Frauen finden ihn anziehend, versuchen aber immer wieder, ihn fertigzumachen, sang Mick 1972 in »Tumbling Dice«. Während seiner ersten Ehe mit Bianca gab es immer wieder in aller Öffentlichkeit begangene Seitensprünge – von beiden. Micks Eskapaden trieben Bianca, die sich irgendwie revanchieren wollte, dazu, sich in den Armen berühmter Schauspieler wie Ryan O’Neal und Helmut Berger fotografieren zu lassen. 1978 ließ sich das Paar scheiden.

Andrew Morten berichtet in seiner nicht autorisierten Angelina-Jolie-Biografie aus

dem Jahr 2010 von zahlreichen, oft urkomischen Begebenheiten, die sich ereigneten, als ein lüsterner und in seiner Verführererehre gekränkter Mick die damals gerade aufstrebende junge Schauspielerin um die ganze Welt verfolgte. Jolie ist in dem Video zu dem oben bereits erwähnten »Anybody Seen My Baby« zu sehen. Etwas später sah man sie in der wenig beachteten Komödie *Leben oder so ähnlich* aus dem Jahr 2002 eine durch ihren schrägen Gesang völlig verhunzte Version von »(I Can't Get No) Satisfaction« darbieten, als sie in der Rolle einer Reporterin von einem Busfahrerstreik berichtet (»Ich weiß nicht, ob Sie den berühmten Song einer kleinen Band namens The Rolling Stones kennen«, erklärt sie den wütenden Streikposten, »aber er spricht genau diese Punkte an und das klingt ungefähr so ...«). Jolies inzwischen verstorbene Mutter war seit den 60ern ein großer Fan von Mick Jagger und hätte angeblich gern

gesehen, wenn die beiden geheiratet hätten. Glaubt man Morton, hätte Jagger, der zu dem Zeitpunkt, als er Jolie kennenlernte, noch immer mit Jerry Hall verheiratet war, für die junge Schauspielerin alles aufgegeben. Doch sie spielte wohl nur mit ihm und machte ihm falsche Hoffnungen – wem das nicht zu weit hergeholt ist, der mag darin vielleicht eine Art Rache im Namen des weiblichen Geschlechts im Allgemeinen erkennen.



© Richard Young /Rex USA

Sein jüngerer Bruder Chris, seine Mutter Eva und sein Vater Joe freuen sich über den Besuch von Mick, der damals wohl gerade versuchte, als Vollbartträger in der Öffentlichkeit unerkannt zu bleiben, 1979.

Doch letzten Endes sind es nicht in erster Linie die Frauen, die Rachegeanken hegen. Mit seiner unbekümmerten »Das habe ich eigentlich gar nicht so gemeint«-Haltung hat Mick auch zahlreiche Männer ruiniert. Es ist

schon schlimm genug, wenn einem die Freundin von einem Macho ausgespannt wird, aber es lässt einen wahrscheinlich vollkommen verzweifeln, wenn sie mit einem wilden Rock'n'Roller von dannen zieht, dessen Hobby es ist, anderen Hörner aufzusetzen. Von seinen Musiker-Kollegen wird Mick Jagger einhellig als sehr gefährlich eingestuft.

Aus gutem Grund: Keith zufolge schlief er in den frühen 60ern mit der Freundin von Brian Jones. »Mick kam eines Abends besoffen vorbei und wollte Brian besuchen, er sah, dass er nicht da war, und nagelte seine Alte«, erinnert sich Keith. »Das sorgte für einen höllischen Aufruhr. Brian war völlig außer sich.« Sein Techtelmechtel mit Anita Pallenberg habe ich bereits erwähnt. Ende der 60er spannte er Jimmy Page das berühmte Groupie Pamela Des Barres aus; er trieb es mit ihr in einer Ecke des Whisky a Go Go, wo alle sie sehen konnten. Ende der 70er

heftete sich Margaret Trudeau, die junge Vorzeigegattin des damaligen kanadischen Premierministers Pierre Trudeau, an die Fersen der Stones, die im El Mocambo, einem Nachtclub in Toronto, einige Songs für ihr Livealbum *Love You Live* einspielten. Es war tatsächlich so, dass Trudeau die Nähe der Band suchte – Keith bezeichnete sie später sogar als »Groupie«. Die Medien stellten es hingegen so dar, als habe Jagger sie dem Staatschef ausgespannt. Und meistens lief das auch genau so herum, zum Beispiel Ende der 80er, als Mick die Freundin seines Kollegen Eric Clapton, die spätere französische First Lady Carla Bruni, kennenlernte. Der Stones-Sänger genoss inzwischen einen derart schlechten Ruf, dass Clapton tatsächlich nicht wohl dabei war, mit Carla Bruni bei einer Show der *Steel Wheels*-Tour aufzutauchen. »Wir gingen zum Konzert, und anschließend nahm ich sie mit hinter die Bühne, um sie den Jungs vorzustellen«,

schreibt Clapton in seiner Autobiografie. »Ich erinnere mich, Jagger gebeten zu haben: ›Bitte Mick, die nicht. Ich glaube, ich bin verliebt.« Er hatte früher schon des Öfteren erfolglos versucht, sich an Patti ranzumachen, und ich wusste, dass Carla ihm gefallen würde. Trotz all meiner Bitten dauerte es nur wenige Tage, bevor sie begannen, sich heimlich zu treffen.«

Sogar seine Beziehung zu Jerry Hall, die dauerhafteste seines Lebens, begann damit, dass ihr damaliger Verlobter betrogen wurde. Selbst Männer, die unter Jagers ungezügelter Eroberungsdrang gelitten haben, werden ihm für dieses Kunststück ihre Anerkennung nicht versagen, weil er damit etwas fertigbrachte, was bis dahin unvorstellbar erschien: Es gelang ihm tatsächlich, Bryan Ferry, dem vollkommensten Gentleman im ganzen Musikbusiness, eine Frau auszuspannen. Als Bryan Ferry sie im Aufnahmestudio kennenlernte, konnte er

nicht ahnen, dass eines Tages der Teufel bei ihm vorbeikommen und ihm diese Frau wegnehmen würde. Dabei hatte es durchaus ein paar Omen gegeben. Die Texanerin Jerry Hall, eines der ersten Supermodels in den 70er-Jahren (die sich in Paris einst auch ein Zimmer mit Grace Jones geteilt hatte), ist auf dem Cover des Roxy-Music-Albums *Siren* abgebildet. Ferry betrachtete die hochgewachsene, blonde, schrille und lebenslustige Frau zunächst als Kunstprojekt. Er formte sie. Sie verschlang die Bücher aus seiner Bibliothek. »Ich eignete mir das Wissen an, das mir dadurch entgangen war, dass ich nicht auf der Universität war«, schreibt sie in *Jerry Hall's Tall Tales*. Dank Ferry begann sie Tweedanzüge zu tragen und Gefallen an nachmittäglichen Teestunden zu finden. Wenn die Texanerin in ihr zum Vorschein kam, trank sie zu viel Tequila und wurde in Gesprächsrunden ganz undamenhaft laut. Ferry war über solche Ausfälle

entsetzt, wie sie berichtete. »In Bryans Brust schienen auch immer zwei Seelen gewohnt zu haben. Der einen gefiel es, dass ich ein Model war; sie fand mich glamourös und witzig. Und dann gab es da noch die andere, die sich nach einem ruhigen, aristokratisch-gesitteten Leben auf dem Land sehnte und sich gewünscht hat, dass ich anders wäre.« Ein hübsches Paar waren sie allemal.

1976 brachte Bryan Ferry nach dem großen Erfolg des Roxy-Music-Albums *Siren* seine dritte Soloplatte heraus, die nach dem Titelstück »Let's Stick Together«, einer souligen Coverversion des alten Wilbert-Harrsion-Songs, benannt wurde. In dem dazugehörigen Videoclip ist Jerry Hall zu sehen. Und danach begann die britische Boulevardpresse, verstärkt über sie und Bryan Ferry zu berichten. Möglicherweise hat Mick Jagger sie in diesem Video zum ersten Mal gesehen.

1976 tourten die Stones durch Europa, um ihr Album *Black and Blue* zu promoten. Mick Jagger rief Bryan Ferry an und lud ihn ein, sich eine der sechs ausverkauften Shows im Londoner Earls Court anzusehen (eben jene, von der die Sex Pistols so bitter enttäuscht waren, wie Kris Needs berichtet). Nach dem Konzert kam Bryan Ferry mit Jerry Hall zur Aftershow-Party ins Hotel Ritz, wo sie Mick und Ahmet Ertegun trafen (auch Ferry stand bei Letzterem unter Vertrag). Wie es seine Art war, flirtete Mick in aller Öffentlichkeit und in Gegenwart eines immer nervöser werdenden Bryan Ferry mit Jerry Hall. Natürlich war das nicht so gemeint. »Das ist doch alles nur Spaß.« Ferry war zu höflich, um irgendetwas dazu zu sagen, und schmorte schweigend vor sich hin. Seine Beziehung zu Jerry Hall hatte sich danach verändert. Die beiden lebten zwar weiterhin zusammen, aber Mick ging Jerry nicht mehr aus dem Kopf. Ferry ging auf

eine Tour in den Pazifischen Raum (wo er Jerry Hall zufolge eine Affäre mit einer Asiatin gehabt haben soll), und seine Verlobte reiste zu Freunden nach New York, wo sie auf einer Dinnerparty des Modefotografen Francesco Scavulla am 21. Mai 1977 Mick Jagger über den Weg lief – und damit war alles entschieden.

Während er gerade in Montreux an seinem nächsten Studioalbum, *The Bride Shipped Bare*, arbeitete, erfuhr Ferry von ein paar Weltenbummlern, dass seine Verlobte mit Mick Jagger gesehen worden war. Kurz darauf erfuhr das auch alle Welt aus den Klatschspalten. Ferry war wie vom Schlag getroffen. Als Jerry Halls Vater seinem Krebsleiden erlag, bekundete er ihr lediglich per Telegramm sein Beileid. »Bryan hat mir sehr übel genommen, dass ich ihn verlassen habe«, erinnert sich Jerry Hall. »Er hat all meine Kleider behalten.«



© Ron Galella Collection/Wire Image

Eric Clapton und das Model Carla Bruni hatten eine Affäre, bis die spätere französische First Lady Mick Jagger kennenlernte, den Clapton extra vorher gebeten hatte, die Finger von ihr zu lassen, da er verliebt sei.

Eric Clapton hat den Kummer, den Carla Bruni ihm bereitet hatte, als sie ihn verließ, nicht kreativ verarbeitet. Bryan Ferry war in dem Moment anders gestrickt, und so findet

sich auf dem nächsten Album von Roxy Music sein ureigener »Sie hat mir Unrecht getan«-Song, eine jener Nummern, die eigentlich in Micks Ressort fallen. Wie der größte Teil seines Soloalbums *The Bride Stripped Bare* handelt auch das wunderbare »Dance Away« von Jerry Hall, und dem Mann, der sie ihm ausgespannt hatte: »Yesterday, when it seemed so cool«, singt Ferry, bis er seine texanische Schönheit »hand in hand with another guy« erblickt. Sie war »dressed to kill« und er war es, der starb – bis der Beat ihn mitreißt. Ferry tanzte sich seinen Kummer von der Seele (auf dem Cover des Roxy-Music-Albums *Manifesto* kann man mindestens acht Mädels ausmachen), und angeblich zog er auch die entsprechende Lehre aus seinem Fehler: Nimm die Frau, die du liebst, nie mit auf ein Rolling-Stones-Konzert. »Ich hatte ein Buch auf dem Nachttisch liegengelassen, *Die Nebel von Avalon*«, schrieb Jerry Hall im

Zusammenhang mit den Dingen, die sie bei Bryan Ferry zurückließ. »Bryan machte ein wunderbares Album mit dem Titel *Avalon*, das ein Riesenerfolg wurde.« Auf dem Cover des 1982 erschienenen Albums ist ein Turmfalke abgebildet, ein Raubvogel also. »Mick kann Bryan mit seiner Ironie immer ausstechen«, sagt der Musikjournalist Rob Sheffield. »Ich liebe ›Dance Away‹. Es ist einer der besten Songs der späten Roxy Music. Die Sache ist nur die: Bryan meinte immer, was er sagte ... er konnte sich nicht mit Ironie behelfen, um sich selbst einen Ausweg zu eröffnen, etwas, das Mick immer wieder tat.«

Mick Jagger und Jerry Hall blieben viel länger zusammen, als wohl die meisten erwartet hatten: zweiundzwanzig Jahre und vier Kinder lang. Der Höhepunkt ihrer Beziehung war eine im Nachhinein wegen ihrer rechtlichen Gültigkeit umstrittene rituelle Eheschließung auf Bali (bei der auch ein

Huhn geopfert wurde), doch auch sie wurde durch dieselben Probleme belastet, die bereits Chrissie Shrimpton und Bianca Jagger (und möglicherweise einigen Dutzend anderen) zu schaffen gemacht hatten: 1989 begann Mick eine Affäre mit Carla Bruni, und er jagte auch anderen Frauen hinterher, zu denen auch die junge Angelina Jolie zählte.



© Dave M. Benett /Getty Images

**Mick Jagger und seine Lebensgefährtin
L'Wren Scott im September 2011 in New York.**

»Making love and breaking hearts, it is a game for youth«, sang Mick Jagger 1981 in »Waiting on a Friend«. Womöglich sind das tatsächlich die Dinge, die ihn jung halten, aber sicher nur im Tausch gegen eine Menge emotionaler Kollateralschäden. Jerry Hall gab ihrem treulosen Gatten schließlich den Laufpass, als er das brasilianische Model Luciana Morad geschwängert hatte (seit einigen Jahren ist Mick nun schon mit der Modedesignerin L'Wren Scott liiert). Nach ihrer Trennung wirkte Jerry Hall an einer Reality-TV-Sendung mit, bei der es für sie darum ging, aus einer Gruppe von Kandidaten einen neuen Liebhaber auszuwählen. Derzeit wirbt sie für das Viagra-Konkurrenzprodukt Levitra, was – wie ihr zweifellos bewusst ist – einer gewissen Ironie nicht entbehrt.

STATE OF SHOCK

KAPITEL 16

Die 80er zeichneten sich rückblickend aus durch große Träume und wilde Ideen, die letzten Endes alle im Sande verliefen: die Trickle-Down-Theorie, ein *Krieg der Sterne*-Raketenabwehrsystem, zu Zeitmaschinen umfunktionierte DeLoreans, *Cop Rock* und die Vorstellung, dass Mick Jagger als Solokünstler attraktiver sein könnte als Mick Jagger, der Frontman der Rolling Stones, der größten Rock'n'Roll Band der Welt. Man kann Jagger, der im Sommer 1980 siebenunddreißig wurde, kaum vorwerfen, dass er langsam ein bisschen nervös wurde und dachte, es könne dem Alter angemessener sein, von nun an eigene Wege zu gehen. Im September dieses Jahres gab John Lennon dem *Playboy* eines seiner letzten Interviews anlässlich seines Comeback-Albums *Double Fantasy*. Lennon war in den 70ern auf eine spirituelle Reise gegangen, die ihn über mehrere Etappen – vom

seelisch verletzten, urschreienden Ex-Beatle, über den berauschten Lost Weekender und den Hausmann und Vater – jetzt, im Alter von vierzig Jahren zum reifen Rock’n’Roller geführt hatte; vielleicht war er sogar der erste seiner Art. Die Stones, die im Juni mit *Emotional Rescue* ihr siebzehntes Studioalbum veröffentlicht hatten, bedachte er mit beißenden Spott. »Wissen Sie, man beglückwünscht die Stones dazu, es zusammen auf hundertzwölf Jahre zu bringen«, sagte er. »Bumsfidel sind sie, Sie verstehen schon. Charlie und Bill haben wenigstens noch ihre Familien. In den 80ern werden die Leute sich fragen: ›Warum sind diese Typen immer noch zusammen? Kriegen sie allein nichts auf die Reihe? Warum müssen sie immer als Gang auftreten? Hat ihr kleiner Anführer Angst, dass ihm jemand ein Messer in den Rücken rammt?‹ Das werden sie fragen. In ihren Augen sind die Beatles und die

Stones und all die anderen Relikte einer vergangenen Epoche.«

Diese Worte sollen Mick Jagger sehr getroffen haben. Lennon war der Beatle, dem er und Keith sich am stärksten verbunden fühlten, er war für sie eine Art älterer Bruder gewesen. Im *Rock and Roll Circus*, dem Konzert-Event der Stones im Jahr 1968, das nach den Filmaufnahmen viele Jahre unveröffentlicht blieb, bis es schließlich auf DVD herauskam, nennt Mick John »Winston« (Lennons zweiter Vorname lautete tatsächlich so, bis er ihn später in »Ono« änderte), und John nennt Mick »Michael«. Die Beatles hatten den Stones zu ihrem ersten Top-Ten-Hit in den britischen Charts verholfen, und die Stones konnten in Amerika jener Bresche folgen, die die Beatles zuvor geschlagen hatten. Jetzt sah es so aus, als räume Lennon wieder einmal den Weg frei, um neue Pfade für reifere Rockstars zu

beschreiten, und er forderte Mick und Keith heraus, ihm zu folgen – wenn sie konnten.

Interessanterweise waren die Stones gerade jetzt in kreativer Hinsicht in Top-Form – anders als während eines Großteils der 70er-Jahre. *Some Girls* enthielt immerhin drei Charterfolge: den Nummer-eins-Hit »Miss You«, den All-Time-Klassiker »Beast of Burden« und das punkig harte »Shattered«. Selbst Lennon musste zugeben, dass die erste Stones-Single des neuen Jahrzehnts, »Emotional Rescue«, hervorragend war. »Emotional Rescue« ist der vielleicht ausgefallenste Stones-Song, der je veröffentlicht wurde. Wie Lennons »Happiness Is a Warm Gun« ist es ein wahres Pop-Opus. Mick singt die Strophen mit seiner Kopfstimme; wieder einmal richtet er seine Worte an eine Dame in Not, eine Frau im goldenen Käfig. Wie schon bei »Miss You« basiert der Groove auf einer Disco-Bassline, die stark an den Chic-

Bassisten Bernard Edwards erinnerte, was übrigens für viele der damaligen Hits galt. Charlie spielt den Discobeat geradezu swingend; Four-on-the-floor und schwerelos wie der Dunst einer Nebelmaschine. Mick schrieb den Song allein an einem E-Piano, was ihm womöglich dieses spätabendliche, soulige Großstadtfeeling verlieh. Bobby Keys gewundenes, entfernt an Softporno-Filme erinnerndes Saxofonspiel ist ein weiteres Highlight der Nummer. Es ist Rollschuhdisko kompatibler Avantgarde-Pop, den frühen Mainstream-Hits der Post-Punk-Bewegung wie »Money« von den Flying Lizards, »Pop Muzik« von M und »Rock Lobster« von den B-52's gar nicht so unähnlich. Der Song zeigt, in welche Richtung Mick die Band gerne geführt hätte. Keith, der seit den späten 70ern vom Heroin runter war, konnte nicht verstehen, was so schlecht daran sein sollte, nichts weiter zu sein als eine verdammt gute Bluesrockband. Es war eine

neue Welle, und offenbar hatte nur einer der beiden Glimmer Twins Lust, auf ihr zu reiten.

Die Stones machten auch optisch immer noch ein Menge her. Zwischen März und Juli 1980 drehten sie zwei Videos zu »Emotional Rescue«: eines aufgenommen mit einer Wärmebildkamera unter Stroboskopbeleuchtung, was stilistisch an das Cover des gleichnamigen Albums erinnerte, und ein zweites, in dem die Band in einem Raum vor einer rot-weiß-schwarzen Kulisse auftritt; einige Ausschnitte aus dem Wärmekamera-Clip sind auch in Video Nummer zwei zu sehen, hauptsächlich jedoch präsentieren sich darin die Stones selbst mit ihren unterschiedlichen Persönlichkeiten. Es waren die ersten Bilder, die eine neue Generation von den Stones zu sehen bekam. Die Band fand sich beeindruckend schnell mit den Anforderungen des Videozeitalters zurecht, was im

Wesentlichen an der Einstellung lag, mit der die einzelnen Mitglieder den Dreh angingen. Die meisten Stars der 60er, die ihre ersten Schritte im Videouniversum machten, blickten entweder gewollt mürrisch in die Kamera oder kamen mit der Playback-Technik nicht so recht klar (ein gutes Beispiel dafür sind die frühen Moody-Blues-Videos). Nur wenige kamen auf Anhieb mit der Kamera zurecht: Rod Stewart, Robert Plant als Solokünstler, Paul McCartney und natürlich der schillernde Elton John.

Im Video zu »Emotional Rescue« präsentieren sich die Stones nicht als die »Gang«, über die sich John Lennon lustig gemacht hatte, und dabei wirkten sie vollkommen zufrieden mit sich selbst. Sie grinsen sich an, als wollten sie sagen: »Ist das nicht völlig irre, Leute. Wir drehen ein – ›Video‹. Hä? Früher haben wir so was ›Promo‹ genannt.« Keith wirkt wie ein Rock'n'Roll-Löwe, gesund und fit, mit ein paar Silberfäden im

Haar. Ron Wood sieht aus, als hätte ihm gerade irgendwer einen unglaublich versauten Witz erzählt (wobei er eigentlich immer so aussieht). Selbst Charlie kann sich ein Lächeln nicht verkneifen. Das Video zu ihrer nächsten Single »She's so Cold« ist sogar noch besser. Keith glänzt im Leoparden-sakko und Mick in einem schwarz-roten Outfit. Jagger singt in ein Mikrofon mit Schachbrettmustergriff – New-Wave-Design in Vollendung –, und steht mit der Band in einem strahlend weißen Raum, der an ein kleines Kühlhaus erinnert. »When I touch her, my hand just froze!«, singt er und blickt mit gespielter Schrecken auf seine zur Klaue erstarrte Hand. Die Videos zu den Singles ihres 81er-Klassikers *Tattoo You* legen sogar noch einen drauf. In weißen Jogginghosen und einem hautengen lila Muskelshirt singt Mick »Start Me Up«, während er Gymnastikübungen à la Joe Jagger vollführt. »Hang Fire« und »Neighbors«

sind witzig und dynamisch, doch der beste Videoclip von allen ist der zu »Waiting on a Friend«. Hierin wird ein fauler Tag in Lower Manhattan perfekt in Szene gesetzt; man sieht Mick, wie er auf den Eingangsstufen eines Hauses im New Yorker East Village sitzend auf Keith wartet. Die Stones hatten den Dreh mit den Videos raus. Und sie schrieben immer noch einen Hit nach dem anderen.



© Rex USA

Mit David Bowie im Video zu »Dancing in the Streets«, das beim Live-Aid-Konzert 1985 erstmals ausgestrahlt wurde.

Man könnte meinen, dass in den 80ern für die Band alles bestens lief. Hinzu kam, dass Mick der erste Superstar war, der einen Werbeclip für MTV drehte. Im Spätsommer

81 steckte der Sender noch in den Kinderschuhen und suchte fieberhaft nach finanzkräftigen Partnern. Die Gründer des Senders flogen nach Paris, wo Mick damals lebte und arbeitete. Sie baten ihn, in einem Spot für ihr neues Unternehmen aufzutreten, um damit landesweit Investoren anzulocken, die bei ihnen einsteigen und sie unterstützen sollten. Mick lehnte zunächst mit der Begründung ab, dass er generell keine Werbung mache, doch letzten Endes willigte er – für ein symbolisches Honorar von einem Dollar – ein, für einen kurzen Bumper-Spot »I want my MTV« zu sagen. Wenige Monate später war dies bereits ein wesentliches Element jeder Marketingkampagne im Musikbusiness, um die Akzeptanz des MTV-Publikums zu gewinnen, ganz gleich, welchen Status ein Künstler genoss oder in welcher Phase seiner Karriere er sich gerade befand. Noch war ein solches Werbeengagement allerdings mit einem gewissen

Risiko verbunden. Ein nicht ganz so pfiffiger Rockstar wie Mick Jagger hätte ein Unternehmen wie MTV möglicherweise als völlig verrückt und aussichtslos eingeschätzt. Da Mick dem Sender seinen Segen erteilt hatte, fanden sich wie erhofft genug Investoren. Als Gegenleistung für seine Geburtshilfe erhielt Mick einen Persilschein. Er war fast vierzig, doch hatte er sich das Wohlwollen des Senders, der voll und ganz auf Teenager ausgerichtet war, gesichert. Schon in den 60er-Jahren waren es die Teenager gewesen, denen die Stones ihren Erfolg zu verdanken hatten. Bildete Mick sich tatsächlich ein, diese Altersgruppe noch weitere zwanzig Jahre bedienen zu können? Es ist unglaublich, aber er hat das tatsächlich geschafft!

Die Hits der 60er spülten inzwischen immer mehr Geld in ihre Kasse. 1983, als die Stones *Undercover*, ihr nächstes starkes Album herausbrachten, lief ihr 69er-Hit »You

Can't Always Get What You Want« während der Beerdigungsszene des Baby-Boomer-Klassikers *Der große Frust*, in dem auch einige Motown-Hits zu hören waren. Wenn Mick auch gegen die Einnahmen aus diesen Wiederverwertungen nichts einzuwenden hatte, so ärgerte ihn die Vorstellung, zu den Oldies zu zählen, doch immens. »Ich glaube, MTV hat etwas Großartiges fertiggebracht – auch wenn das eher zufällig geschah. Es hat die ganzen Radiotypen wachgerüttelt und ihnen klargemacht, dass es mehr gab, als die Bands, deren Musik sie rauf- und runterspielten. Die Rolling Stones zum Beispiel«, sagte er noch im selben Jahr in einem *Rolling Stone*-Interview.

Neben dem frühen Prince (den Keith als Schaumschläger bezeichnete, weil er sich anders als er selbst und andere Wunderkinder wie Stevie Wonder seinen Erfolg nicht von ganz unten beginnend hatte hart erarbeiten müssen) war Mick hingerissen

von einigen der späteren Topstars der MTV-Generation. So konnte Mick auch Duran Duran etwas abgewinnen, während sie für Keith alles verkörperten, was verachtenswert war. Die »Fab Five« waren ihm zu hübsch, zu gefällig, in Micks Begeisterung für sie sah er eine Neuauflage jenes Interesses, das er in den frühen 70ern für David Bowie gehegt hatte. Mit dem Punk hatte sich Keith anfreunden können, da der ja nur ein Ableger ihrer eigenen Musik gewesen war, aber New Wave ging ihm schwer auf die Nerven. Er verstand nicht, was Mick an diesem Kinderkram so toll fand oder wie irgendwas davon die Stones weiterbringen sollte.

»Keith hat mit Trends nichts am Hut«, sagte Ron Wood einmal. »Er schert sich nicht um das, was gerade angesagt ist. Keith weiß, was ihm gefällt. Mick hingegen ist immer an allem Neuen interessiert. Unterm Strich ist das für die Band die perfekte

Mischung, weil es uns zusammenhält, während es uns gleichzeitig vorantreibt.« Mitte der 80er stand das Vorantreiben in neue Gefilde allerdings im Vordergrund. »Er ließ sich mit solchen Gruppen wie Duran Duran ein«, sagt Bill German, der den Stones-Newsletter *Beggars Banquet* ins Leben rief und über seine Erfahrungen mit der Band später in *Under Their Thumb* berichtete. »Das ging Keith wirklich unter die Haut. Er hing mit Paul Young rum. Mein Gott, allein schon dieser Name: Paul *Young*! Mick suchte die Nähe zu solchen Leuten, und das machte Keith schier verrückt. Mick fürchtete: ›Oh je, die Stones sehen aus wie ein Haufen Rentner.‹ Er wollte partout nicht als Retro-Act wahrgenommen werden.«

Mick distanzierte sich in seinen Vierzigern langsam von seinem Frühwerk. Die Rolling Stones waren anfangs selbst Fans gewesen, die Platten gesammelt und sich intensiv mit der Musik ihrer Idole auseinandergesetzt

hatten, und ihre eigenen Fans waren auch immer ein bisschen so gewesen; auch heute noch stolpert man über Websites, auf denen alle jemals auf B-Seiten veröffentlichten Songs, sämtliche Konzerte seit dem ersten Auftritt und alle irgendwann und irgendwo erschienenen Bootlegs verzeichnet sind. In Interviews stellte sich Mick mit einem Mal dumm, was die Geschichte der Band betraf. Über bestimmte Details in der Publikationshistorie der Stones-Alben zu sprechen, was bei Fans wie German hitzige Diskussionen auslösen konnte, war unter seiner Würde. »Ich bin kein Historiker«, sagte er einmal. »Ich habe keine Ahnung von unserer Geschichte. Ich weiß nicht einmal, welche Songs auf welchen Alben erschienen sind. Ich muss das nachschauen.«

»Keith weiß, wie die Butter auf sein Brot kam«, sagt German, »Mick vergisst so was. Sorry, Mick, aber du hast es dir mit uns, den ebenso leidenschaftlichen wie akribischen

Fans, ordentlich verdorben.« Ein solch offen zur Schau gestelltes Desinteresse warf ein schlechtes Licht auf die Band, dachte Keith verärgert. »Keith sagte: ›Diese jungen Bands können dir nichts geben. Was willst du von ihnen?‹«, erinnert sich German. »Er schätzt Bewährtes. Während diese Bands für ihn nichts weiter als kurzlebige Modeerscheinungen waren, lud Mick sie ins Studio ein, wenn Keith nicht da war.«

Mit dem wachsenden Einfluss von MTV wurden die Videos der Stones immer raffinierter, kostspieliger und handlungsorientierter, fast wie Filme im Miniaturformat. Ihr Big-Budget-Clip »Undercover of the Night« feierte im Herbst 83 Premiere auf MTV – im selben Jahr, als *Scarface* in die Kinos kam. Der Plot war (für die damalige Zeit) ziemlich gewalttätig und erhitzte deshalb die Gemüter. Jagger schlüpft in verschiedene Rollen, er spielt einen wohlhabenden südamikanischen

Geschäftsmann, einen Rockstar, der von maskierten Terroristen entführt wird, und – in einem Video im Video – Mick Jagger, den Sänger der Rolling Stones. Angeschaut wird das ganze von einem jungen Pärchen, das auf der Couch vor dem Fernseher sitzt und zwischen dem vermeintlichen Film und dem Video auf MTV hin- und herzappt. In einem unmissverständlich symbolischen Akt feuert Keith in dem Clip eine Kugel auf einen Fernseher ab.

MTV strahlte das Video mit einer vorangehenden Warnung aus. Vereinigungen besorgter Eltern nahmen diesen Clip zum Anlass, um eine neue öffentliche Diskussion zum Thema »Gewalt in Videos« in Gang zu setzen. Die Stones mochten inzwischen um die vierzig sein, aber sie waren immer noch gefährlich, lautete die implizite Botschaft. Der Clip zu »Too Much Blood«, eine weitere Nummer auf der Grundlage eines New-Wave-Sounds mit Funk-Bass im Stil von

Duran Duran (die selbst wiederum bei Chic abgekupfert hatten), war sogar noch ein bisschen umstrittener. Während des Breaks sitzt Mick, eine dunkle Sonnenbrille tragend, an einem Tisch. Er gießt Wein in einen Becher und erzählt von einem Mordfall, dem eine kannibalistische Tat folgte; dieser Fall hatte sich in Frankreich tatsächlich zugetragen und ihn zu diesem Song inspiriert: »He took her to his apartment, cut off her head. Put the rest of her body in the refrigerator, and ate her piece by piece ...« Das hört sich fast an wie Rap, was Keith noch schlimmere Kopfschmerzen bereitet haben dürfte als die New-Wave-Sounds auf *Emotional Rescue*. An dieser Stelle soll übrigens kurz festgehalten werden, dass ganz gleich wie außergewöhnlich, düster und ambitioniert diese Videos auch waren, jedes davon einen unbeeindruckt vor sich hintrommelnden Charlie Watts einfängt, der die Augen

verdreht – was in einer kurzen Großaufnahme zu sehen ist.

Micks größtes Zugeständnis an die Videogeneration stand allerdings noch aus. Und das war etwas, das die Rolling Stones beinahe für immer entzweit hätte.

1984 waren die Rolling Stones und Michael Jackson beim selben Label unter Vertrag, und beide standen unter dem Druck, würdige Nachfolger für ihre Hitalben abzuliefern – wobei die Hypothek für Michael Jackson noch wesentlich größer war, da sein noch aktuelles Album *Thriller* die erfolgreichste Platte aller Zeiten war. Nach der Veröffentlichung von *Undercover* standen für die Stones neue Vertragsverhandlungen an. Mit ihrer 81er-Tour waren sie zum größten Live-Act der Welt geworden. Sie waren heiß begehrt, und Walter Yetnikoff, der ihnen alles versprach, was sie haben wollten, gelang es, sie zu CBS zu holen. Mick

Jagger fand, dass nun die Gelegenheit günstig war, endlich eine Solokarriere zu starten – wovon Keith und die anderen Stones angeblich nichts wussten. Wie man inzwischen weiß, wollte sich auch Michael Jackson damals ein für allemal als Solokünstler etablieren, wobei er sich jedoch – ähnlich wie Mick gegenüber den Stones – seiner Familie gegenüber verpflichtet fühlte, die ihm seine Karriere ermöglicht hatte. Seine Familie setzte ihn unter Druck mit der Forderung, das Familienvermögen zu vermehren und aus dem beispiellosen Erfolg von *Thriller* Kapital zu schlagen, indem er mit seinen Brüdern auf eine große Stadion-Tour gehen sollte, um das in aller Eile eingespielte Jacksons-Album *Victory* zu promoten. Er erklärte sich zwar bereit dazu, hatte aber noch einen Trumpf im Ärmel.

»State of Shock« ist ein verdammt guter Song, der deshalb so fantastisch ist, weil er verschiedene Einflüsse in sich vereint.

Es gibt nur wenige Beispiele für zwangsläufige Hits in der Geschichte des Rock'n'Roll. Viele der Alben, die man für garantierte Chartstürmer hielt, flopten. Die Plattenfirmen ließen viel zu hohe Stückzahlen pressen, und es gab massenweise Rückläufer. 1984 hätte Michael Jackson allerdings sogar einen Liter Pepsi saufen und das Alphabet runterrülpfen können und damit trotzdem für enorme Umsätze gesorgt. Ein Song aus seinen Jugendjahren, »Farewell My Summer Love«, kletterte in diesem Jahr in die Top Ten. Er sang die Hookline zu Rockwells »Somebody's Watching Me« und der Song schnellte in den Charts auf Platz zwei. Mick Jagger konnte zu dieser Zeit einen Solohit gut gebrauchen und Michael Jackson, der gerade erst die Rassenschanke überwunden hatte, die MTV ebenso wie etliche Radiosender gegen farbige Künstler errichtet hatten, wäre mit einem Rock'n'Roll-Hit hervorragend bedient

gewesen. (Michaels Mutter und sein älterer Bruder Jermaine sollen sich übrigens sehr dafür eingesetzt haben, ein Michael-Jermaine-Duett zum Herzstück von *Victory* zu machen.)



© Ken Regan /Camera 5

Mick Jagger und Tina Turner sangen beim Live-Aid-Konzert gemeinsam »State of Shock« und »It's Only Rock'n'Roll«.

Der Song lag bereits drei oder vier Jahre in der Schublade, als Michael Jackson Mick Jagger fragte, ob er an einem Duett mit ihm Interesse hätte. Jacksons erste Wahl für einen Duettpartner war Freddy Mercury gewesen, wovon man sich auf YouTube überzeugen kann, wo Demoverionen der Mercury-Fassung kursieren. Mit David Mason von Traffic und mit Paul McCartney hatte Jackson bereits zwei Songs eingespielt, die ein kleines bisschen in Richtung Rock'n'Roll gingen. Doch sowohl »Save Me« als auch »The Girl Is Mine« sind Balladen. »State of Shock« ist eine harte, raue Rocknummer. »Das war ein makelloser Stones-Riff, was bei den R'n'B-Radiostationen damals der letzte Schrei war«, sagt Musikjournalist Rob Sheffield. »Es war Ray Parker Jr.s ›The Other Woman‹ mal Shalamars ›Dead Giveaway‹, plus ›Let's Go Crazy‹ von Prince, geteilt durch ›Jungle Love‹ von The Time. Der Song war ziemlich strukturiert und

klang eher wie ein Stones-Kracher vom alten Schlag als alles, was die letzten Stones-Alben zu bieten hatten. »State of Shock« machte deutlich, dass Michael Jackson die Stones mindestens ebenso gut imitieren konnte wie die Stones den Hip-Hop (wie auf *Undercover*).« Das Stück war in der Schublade gelandet, weil es förmlich auf Mick Jagger gewartet hatte. »Der Song handelt im Grunde genommen davon, wie viel Spaß es macht, Mick Jagger zu sein oder auch nur ihm nahe zu sein.« Im Lauf der Nummer packt Michael Jackson dann wohl auch tatsächlich das Fieber, als ihm ziemlich beseelt »We're doin' it!« über die Lippen kommt. »Und genau deshalb hat die Nummer mit Freddy Mercury nicht funktioniert. Wer will schon eine Dreitonmelodie von Freddy Mercury hören?«, so Sheffield. Dass »State of Shock« (das im Juli 84, kurz vor Micks einundvierzigstem Geburtstag, als Single veröffentlicht wurde) so sehr nach den Stones

klang, wird Keith gewiss geärgert haben. Dass die Nummer überdies noch mit Platz drei in den *Billboard*-Charts eine bessere Platzierung erreichte als die letzten drei Stones-Singles, streute nur noch mehr Salz in die Wunde.

Mit »State of Shock« legte Mick das Fundament für sein erstes Soloalbum *She's The Boss*, das 1985 erschien. MTV war dabei. CBS war dabei. Nile Rodgers von Chic, der gerade Duran Durans Erfolgsalbum *Seven and the Ragged Tiger* sowie *The Swing* von INXS produziert hatte (und der für David Bowies MTV-kompatiblen Megaseller *Let's Dance* verantwortlich zeichnete), war ebenfalls dabei. Hinzu kamen die besten Sessionmusiker der Welt: Sly & Robbie, Herbie Hancock und Jeff Beck. Die Einzigen, die nicht mit von der Partie waren, waren die Rolling Stones.

»Das Album ist ein weiterer Beweis dafür, dass sich Jagger – anders als die meisten anderen Musiker jenseits der vierzig – die zeitgenössischen musikalischen Strömungen zueigen machen kann, ohne peinlich zu wirken«, schwärmte der *Rolling Stone*. Auch wenn es immer wieder unfairerweise mit Micks schwächeren Soloarbeiten über einen Kamm geschoren (oder mit den besten Stones-Werken verglichen) wird, ist *She's The Boss* durchaus eine gute Platte: Der Gesang ist gut, die Songs sind musikalisch überzeugend und die Produktion sucht ihresgleichen. Wenn überhaupt etwas fehlt, dann sind wir es – die Hörer. Das Album hat unser Interesse nicht geweckt, und das ist sein größter Makel. Wenn wir die Stones hören, denken wir immer an ein großes »Wir«. Hören wir Mick (oder auch Keith) solo, denken wir lediglich »er«. Wir alle sind schließlich die Rolling Stones. »Die Stones sind immer noch in der Lage, uns das Gefühl

zu vermitteln, dass wir von denselben Mauern eingengt, denselben Sorgen geplagt, denselben Dingen enttäuscht und denselben Tragödien heimgesucht werden wie sie«, schrieb Lester Bangs. Aber es gibt nur einen Mick. Wir können ihn uns nicht ohne Keith und Charlie an seiner Seite vorstellen.

Wenn man sich Mick Jagers Solokarriere anschaut, zu der zweifelsohne auch einige kommerzielle Flops gehören, vergisst man leicht, wie erfolgreich seine Singles 1985 tatsächlich waren. Mick wird kaum die Anerkennung dafür zuteil, dass er sein selbstgestecktes Ziel erreicht hat. Er hat es geradezu mustergültig geschafft, die MTV-Zielgruppe zu erreichen; mit zweiundvierzig Jahren war er auch noch ein Videoclip-Star.

In einem Universum, in dem der *Thriller-Clip* das Maß aller Dinge war, reichte es nicht mehr aus, ein simples

Dreiminutenvideo zu drehen. Echte Superstars warteten bei MTV mit regelrechten Kurzfilmen auf, worauf der Sender die Videopremieren als eigenständige Events inszenierte. David Bowie hatte zusammen mit Julien Temple 1984 den zwanzigminütigen Kurzfilm *Jazzin' for Blue Jean* gedreht, und eben diesen Regisseur engagierte Jagger nun auch für sein eigenes Video. Micks Vorstoß in die Welt der aufgeblähten Musikvideos sollte länger werden als *Thriller*, länger als *Jazzin' for Blue Jean*, aber nicht ganz so lang wie *Die Farbe Lila* oder *Jenseits von Afrika*. *Running out of Luck* war ambitioniert. Was fehlte, war ein Skript.

»Es gab Stichworte auf einer Papierserviette, die allerdings auch nur Mick und Julien je gesehen hatten«, erklärte mir Rae Dawn Chong, Micks Videopartnerin. Es ist eine fantastische Erzählung, in der sich Jagger, seine Frau und diverse Liebhaber durch das äußerst reale Chaos des Videozeitalters

hindurchlavieren: Mick und Jerry Hall (die sich selbst spielen) streiten sich während der Aufnahmen zu dem Videoclip für den *She's the Boss*-Song »Half a Loaf«, der in Brasilien gedreht wird. Dennis Hopper (kurz bevor er dem Alkohol abschwor und mit *Blue Velvet* sein Comeback feierte) ist in der Rolle des Clip-Regisseurs zu sehen (»You're ready to rock, right?«). Dutzende Tänzer, tonnenweise Equipment und unzählige Meter Film verschlangen viel Geld für – ja, für was eigentlich? »Das war ein völliges Schicki-Micki-Chaos«, so Chong. »Dennis Hopper war ein wilder, angsteinflößender Kerl, der mit mir losziehen wollte, um Drag Queens zu fotografieren. Ich lehnte dankend ab. Rio war ein gefährliches Pflaster. Ich war damals noch nicht wirklich erwachsen. Dennoch hatte ich schon ein Kind und wollte einfach in einem Stück wieder nach Hause kommen. Das Leben in Brasilien war wirklich nicht lustig, vor allem nicht in Rio.«

Da ist schon etwas Wahres dran, immerhin wird Mick in dem Video von einer Handvoll brasilianischer Transvestiten ausgeraubt und landet im Kühlcontainer eines Fleischtransporters, bevor er sich nacheinander in einem Arbeitercamp, einer Gefängniszelle und später einem Londoner Nachtclub wiederfindet, wo er »Just Another Night« in einem paillettenbesetzten Mantel und mit dick aufgetragenem Make-up singt.

Es gab in den 80ern Hollywood-Filme, die sogar noch armseligere Plots besaßen (wobei auffällt, dass in den meisten dieser Streifen Andrew McCarthy mitspielt).

In *Running Out of Luck* sehen wir Mick, der uns seine Vorstellung von sich selbst verkauft. Die witzigste Szene ist zugleich eine Metapher für die Misere der 80er: Hungrig und übermüdet stolpert Mick in einen Tante-Emma-Laden und bittet darum, das »telephone, you know, the blower« benutzen

zu dürfen. Um den Inhabern klarzumachen, wer er ist, kramt er aus deren Plattenkiste ein Album hervor, das er ihnen zeigt (die Best-of-Sammlung *Through the Past, Darkly*, auf deren Cover sein Gesicht leicht entstellt wirkt, weil er es gegen eine Glasschreibe presst) und hampelt rum zu »Jumpin' Jack Flash«. Ein netter Trick, um die Leute daran zu erinnern, wer er ist, ohne sich von dem Gewicht der Oldies erschlagen zu lassen. »Er wollte unbedingt, dass seine Platte ein Hit wird. Deshalb war er auch ziemlich nervös«, so Chong.

Mick trat bei dem Live-Aid-Spektakel in diesem Sommer ohne die Stones auf und holte sich Unterstützung bei den zu MTV-Superstars aufgestiegenen Rock'n'Roll-Kollegen Hall and Oats. Damit seine Botschaft auch bei wirklich allen ankam, holte er mit Tina Turner als Duettpartnerin eine weitere Überlebende der Sixties auf die Bühne, die mittlerweile auch ein MTV-Superstar

geworden war. Nach dem Live-Aid-Auftritt tat sich Mick Jagger wieder mit den Stones zusammen. Gemeinsam gingen sie ins Studio, um *Dirty Work* einzuspielen – ihr erstes Album für CBS Records. Die meiste Zeit über brodelte es zwischen ihm und Keith Richards, der wegen Micks heimlich eingefädelter Solokarriere immer noch ziemlich angefressen war. *Dirty Work* war mit der Coverversion des 63er-R'n'B-Hits »The Harlem Shuffle« (im Original von Bob and Earl) immerhin für einen Top-Ten-Hit gut. Keith wollte mit dem Album auf Tour gehen, doch Mick zog es vor, sich wieder seiner Solokarriere zu widmen. Nach *Ruthless People*, einem weiteren Gemeinschaftsprojekt mit Daryl Hall von Hall and Oats – dem Titelsong zu *Die unglaubliche Entführung der verrückten Mrs. Stone* mit Danny DeVito und Bette Midler in den Hauptrollen – begann er die Arbeit an seinem zweiten Soloalbum. Dabei unterstützte ihn ein weiterer

MTV-Liebling: Dave Stewart von den Eurythmics. Stewart hatte bereits den Sound von Tom Petty and the Heartbreakers mit »Don't Come Around Here No More« modernisiert, und Mick Jagger hatte er versprochen, dasselbe auch für ihn zu tun. Keith Richards wäre fast durchgedreht, und dieses Mal lag er gar nicht so sehr daneben mit seiner Vermutung, dass Mick eines Tages nur noch den Trends und Moden hinterherlaufen würde.

Primitive Cool bietet 80er-Jahre-Musik in Reinform: heulende Licks, zu denen die Gitarristen aufs Übelste grimassieren, Synthesizer-Sounds à la *Miami Vice* und geradlinig abgemischte, aber arg künstlich klingende Rhythmen. Das hätte auch ein Pointer-Sisters-Album gewesen sein können, auf dem man die Gesangsspur gelöscht und neu eingesungen hatte. »I'm so greasy, I'm so slick, I leave no traces, I just get out quick«, singt Mick auf

»Throwaway«, und zum ersten Mal will man diese Geständnisse, die mitten ins Herz treffen, nicht hören. Der Titelsong ist ganz nett und annehmbar in seiner Offenheit. Mick klingt seinem Alter entsprechend: »It all seemed so different then«, gibt er zu. Die erste Singleauskopplung »Let's Work« ist eine enorme Taktlosigkeit, jede vermeintlich enthaltene Ironie vermag es nicht, die dem Song implizit zugrunde liegende Botschaft, dass die Armen einfach nur härter arbeiten müssen, in ein anderes Licht zu rücken. Das Video dazu war allerdings urkomisch: Verfolgt von einigen Arbeitern aus verschiedenen Berufssparten läuft Mick eine Straße entlang. Einmal ist ihm sogar ein Metzger auf den Fersen, der ein totes Schwein umherschwenkt.

Mit *Primitive Cool* begann auch Jagers unselige Offene-Hemden-Phase, in der er verschiedene bonbonfarbene, locker sitzende T-Shirts mit offen darüber

getragenen Hemden kombinierte. Es dauerte eine gefühlte Ewigkeit, bis er sich von diesem Look verabschiedete, aber irgendwann hat er sich glücklicherweise doch noch dazu durchgerungen. Heute bevorzugt er eng sitzende schwarze T-Shirts mit entsprechenden Hosen, was gut zu seiner schlanken Figur passt. Auch die Frisur ist nicht ganz unproblematisch. Hatte sie in dem Stones-Video zu »One Hit (To the Body)« ein Jahr zuvor noch großartig und üppig ausgesehen, fast wie die Haarpracht von Steven Tyler, so wirkt sie Ende der 80er äußerst befremdlich und erinnert irgendwie an einen Vokuhila. Mick ist immer noch gut in Form, aber während Keith sich mit seinem langsam ergrauenden Schopf und seiner schlaffer werdenden Haut abzufinden scheint, ist es etwas irritierend, Mick beim Älterwerden zuzusehen. Im Jahr 1987, als »Let's Work« nicht zu dem erhofften Chart-breaker wurde, mauserte sich »Touch of

Grey«, ein Song von Micks und Keiths Altersgenossen von den Grateful Dead, die ebenso aufrichtig wie liebevoll von alternden Babyboomern erzählt, überraschend zu einem Radio- und MTV-Hit. Die Grateful Dead verabschiedeten sich von der vermeintlich ewigen Jugend mit einer gewissen Würde; Mick weigerte sich, dies zu tun, und musste mit den Konsequenzen leben.

Bemerkenswerterweise sollte genau der Synergieeffekt, der am Anfang von Micks Solokarriere alles ins Rollen brachte und damit fast das Ende der Stones besiegelt hätte, die Band letztendlich stärken und ihr gegen Ende ihrer »Lost Decade« größere Gewinne bescheren als je zuvor. Im August 1986 schrieb Nick Kent eine Titelstory für *Spin*, die unter der Headline »It's Almost All Over Now« das Bild eines grimassierenden Micks mit nacktem Oberkörper aus der Zeit um 1980 zeigt und vom kurz bevorstehenden Ende der Band berichtet.

Nachdem *Primitive Cool* gefloppt war, schwebte Mick Jagger ein weiteres Superstar-Duett im Stil von »State of Shock« vor, um seiner Karriere neuen Auftrieb zu verleihen. Diesmal jedoch entschied er sich für Keith Richards als Duettpartner.



© Michael Putland/Hulton Archives /Getty Images

**LOOK IN
MY
EYES,
WHAT
DO YOU
SEE?**

KAPITEL 17

Es bringt jeder Band eine Menge Publicity, im Vorprogramm der Rolling Stones aufzutreten, allerdings ist das oft auch ein ziemlich undankbarer Job. Man frage nur einmal Marty Balin von Jefferson Airplane, der 1969 in Altamont von einem Hell's Angel eins auf die Nase bekam, oder Prince, der 1981 zwischen George Thorogood and the Destroyers und der J. Geils Band auftrat und mit Flaschen und anderem Müll beworfen wurde, bis er schließlich die Bühne verließ (das gleiche Schicksal ereilte ein Jahr später auf der Europatournee Peter Maffay, den die Stones für die Deutschlandkonzerte neben der J. Geils Band und BAP engagiert hatten). Einige versuchten zwar, den Stones die Schau zu stehlen, wie Lynyrd Skynyrd bei dem riesigen Open-Air-Festival in Knebworth 1976, allerdings mussten so manche dann einsehen, dass vor einem Meer aus Rock'n'Roll-Fans zu spielen, nicht

zwangsläufig das reine Vergnügen ist. Die Bands, die die Stones auswählen, um ihr Vorprogramm zu bestreiten, haben es zwar – zu einem gewissen Grad – geschafft, trotzdem können sie es gut gebrauchen, dass man ihnen viel Glück wünscht. In der Regel gewährt man den Vorgruppen fünfzehn Minuten, um sich gemeinsam mit den Stones der Presse zu präsentieren und für ein paar Fotoaufnahmen zu posieren. Und dann muss die Vorgruppe raus auf die Bühne, um für Stimmung zu sorgen, während sich die Halle oder das Stadion langsam füllt. Sie haben keine Pyrotechnik und weder eine Backing-Band noch eine Bläsergruppe, damit der Sound satter wird. Und die PA wird auch noch nicht richtig aufgedreht, sodass sie durchaus nicht bis in die letzten Reihen gut zu hören ist. Dennoch ist dieser Job seit inzwischen über vierzig Jahren heiß begehrt.

Manche Bands werden von den Stones mehr unterstützt als andere; das sind diejenigen, denen auch Zutritt zu ihrem streng geschützten privaten Backstagebereich gewährt wird. Üblicherweise sind das R'n'B-Ikonen wie B. B. King, Ike und Tina Turner (die das Vorprogramm der 69er-Tour bestritten hatten), Buddy Guy oder ZZ Top. In jüngster Zeit haben die Stones vor allem Sheryl Crow und Jack White unter ihre Fittiche genommen. Dennoch hat es unter all den Rolling-Stones-Vorgruppen nur eine Band gegeben, die von ihnen richtiggehend gefördert wurde und außerdem für einigen Medientrübelsorgte – die Rede ist von Living Colour. Man schrieb das Jahr 1989, und die Stones tourten wieder einmal durch die USA, wo der Rassenkonflikt gewiss nicht mehr so virulent war wie 1964, dennoch gab es immer noch erhebliche Probleme und Spannungen. Der allgegenwärtige Rassismus war ebenso wie

die Unterdrückung oder die Einschränkung der Meinungsfreiheit an vielen Orten der Welt einfach ein Thema, vor dem man als verantwortungsbewusster Künstler nicht die Augen verschließen konnte. (Das taten auch die Stones nicht. Doch keineswegs leisteten sie, wie es manche gerne glauben möchten, einen erheblichen Beitrag zum Zusammenbruch des Ostblocks. Dass die Stones nun endlich dort auftreten konnten, passte zur Euphorie und Aufbruchstimmung der nun freien, selbstständigen Staaten, und so jubelte die Presse »Stones Roll In, Tanks Roll Out«, als die Stones auf Einladung des neuen tschechischen Präsidenten Vàclav Havel in Prag auftraten.)

Ende der 80er lebte Vernon Reid, der damals noch keine dreißig Jahre alt war, in der Bowery in Lower Manhattan. Den Living-Colour-Gitarristen mit dem durchdringenden Blick und den wilden Dreadlocks kannte Mick Jagger zu dieser Zeit

bereits persönlich. Reid hatte 1987 bei ihm vorgespielt, um als Studiomusiker an seinem Soloalbum *Primitive Cool* mitarbeiten zu dürfen. Als Blues-, Jazz-, Pop-, Punk-, Reggae-, Heavy-Metal- und Hip-Hop-Fan war er nur zu gut mit der paradoxen Situation vertraut, dass ein Schwarzer, der eine straighte Rock'n'Roll-Gitarre spielte, sowohl von Fans als auch von der Musikindustrie als ziemlicher Sonderling betrachtet wurde. Viele sahen in Jimi Hendrix mit seiner weißen Rhythmusgruppe den Ersten und Letzten seiner Art. Funkadelic brillierten mit Gitarrenkunststücken (beispielsweise Eddie Hazels Solo auf dem Titelstück des Albums *Maggot Brain*) und die Bad Brains waren von dem Cars-Frontman Ric Ocasek produziert worden, aber diese Leistungen wurden nur von einer kleinen Gruppe eingeweihter Rock- und Punkfans gewürdigt. Heute ist die Musikbranche ethnisch derart breit durchmischt, dass dieses Vorurteil,

Schwarze können keine großen Rockgitaristen sein, völlig aberwitzig klingt, aber 1987 war es so sehr in den Köpfen der Leute verwurzelt, dass es nicht nur die Weißen verinnerlicht hatten. So griff eine Handvoll Hip-Hopper unter der Regie des späteren Jagger-Produzenten Rick Rubin auf Rock'n'Roll-Gitarristen aus der Heavy-Metal- und Hard-Rock-Szene zurück, wobei vor allem Musiker von Bands wie AC/DC und Led Zeppelin zu den Auserwählten zählten, ebenso wie Billy Squier. Doch auch diese Form der Zusammenarbeit wurde von vielen Musikfans mit Argwohn wahrgenommen. Die Barriere zu der von Weißen dominierten Rockmusik durchbrachen Run-DMC mit ihrer berühmten Coverversion von »Walk This Way«. Die Hip-Hopper überarbeiteten den Aerosmith-Song komplett, sie rappten statt zu singen und nahmen mit Unterstützung von Steven Tyler und Co. den Song neu auf. Das Resultat war ein

visionärer Hit. In der Folge konnten sich auch Musiker wie Schoolly D und Boogie Down Productions mit stilistisch ähnlich gearteten Songs in den Charts platzieren. Doch die Kluft zwischen dem real existierenden schwarzen Hardrock und dessen öffentlicher Wahrnehmung war 1985 immer noch so groß, dass Vernon Reid gemeinsam mit dem Journalisten Greg Tate und anderen schwarzen Musikern eine Initiative namens Black Rock Coalition gründete, die sich mittels Öffentlichkeitsarbeit des Problems annahm.



© Paul Natkin/Archive Photos /Getty Images

Die Stones und Living Colour backstage während der *Steel Wheels*-Tour 1989: Ron Wood, Mick Jagger, Will Calhoun und Corey Glover (hintere Reihe v. l. n. r.), Vernon Reid, Keith Richards, Muzz Skillings, Bill Wyman und Charlie Watts (vordere Reihe v. l. n. r.).

»Das Problem, das eine Band wie Living Colour in den Augen und Ohren der Leute darstellte, die Entscheidungen trafen, war damals alles andere als gering«, erinnert sich Reid. »Das Schubladendenken war immer noch weit verbreitet. ›Little Red Corvette‹ von Prince galt als Aufsehen erregend und revolutionär. Heute sieht man in ›Little Red Corvette‹ nicht mehr als einfach einen netten Song; eine noch unhärtere Rocknummer ist kaum denkbar. Doch damals war da dieser eine Kerl mit diesem einen Song, der es irgendwie geschafft hatte. Das war immer noch eine ziemliche Seltenheit. Es gab durchaus Leute, die an uns interessiert waren (bevor wir Mick trafen), die die Band weiterempfohlen. Um ein Haar wären wir sogar bei Elektra Records gelandet. Wir hatten es schon bis ganz rauf zum Label-Chef geschafft. Und der sagte dann: ›Nein.‹«

Mick Jagger, den schon lange bevor Reid je eine Gitarre zu Gesicht bekam, die Frage

beschäftigt hatte, was Schwarze und Weiße musikalisch glaubhaft vermitteln können, wusste noch nicht, dass er wieder einmal seine Hand im Spiel haben sollte, wenn einem Vorurteil der Garaus gemacht wurde. Er war lediglich auf der Suche nach einem herausragenden Gitarristen. Diesmal wollte er keine dieser hochkarätigen Studiomusiker dabei haben. Er war von diesen Perfektionisten etwas angeödet und ihm schwebte ohnehin ein Sound vor, der rauer und wilder, mehr nach Gosse klingen sollte. Vernon Reid wurde ihm von Doug Wimbish empfohlen, der als Bassist an *Primitive Cool* mitwirkte und zu den Gründungsmitgliedern von Living Colour gehörte. »Mick wollte einmal was ganz anderes haben, als die Typen, mit denen er üblicherweise arbeitete«, erinnert sich Reid. »Leute seines Formats arbeiten nur mit den allerbesten Musikern zusammen, und die werden dann normalerweise auch als Erste gefragt. [Mick]

wollte was anderes hören, er wollte andere Leute hören – er fragte mehrere Typen, wer angesagt war oder etwas Besonderes drauf hatte. Doug und Kurt Loder erzählten ihm dann von mir.« Reid war sein Leben lang ein Stones-Fan gewesen. »Es war unbeschreiblich aufregend. Es ist schon irre, wenn man ›Brown Sugar‹ immer im Radio gehört hat und dann steht er auf einmal direkt vor dir. Ich glaube nicht, dass ich irgendwann nervöser gewesen bin. Das war ein Casting im Studio. Eine Menge Leute standen rum und warteten darauf, mit ihm spielen zu dürfen. Im Grunde genommen jammte er nur mit den Leuten. Mit mir spielte er ›Just My Imagination‹ und ›I Heard It Through the Grapevine‹. Ich glaube, er wollte neue Talente entdecken. Auf jeden Fall war er auf der Suche nach jüngern Leuten, abgesehen davon wollte er Leute, die das Ganze mal anders angingen. Er sagte zu mir: ›Ich habe gehört, dass du eine ziemlich coole Band hast.

Ich denke, ich komme mal vorbei, und sehe mir das an.< Ich konnte nur so was stammeln wie: ›Ach ja, ok.<«

Wenn wir heute an Living Colour denken, erinnern wir uns wohl als Erstes an ihre albern Radlerhosen, worüber wir fast vergessen, was für eine aufregende Band das war, wie hart und zugleich melodisch ihre Songs waren, drei Jahre bevor Nirvana mit demselben Konzept die Welt eroberten. Ihr Sänger Corey Glover, der aggressiv und muskelbepackt wie ein typischer Heavy-Metal-Frontman daherkam, zudem aber lange dünnen Flechten trug, die zu einem dicken Zopf zusammengefasst waren, hatte eine waschechte Gospelstimme, die ein breites Spektrum abdeckte. Reids Shredding auf seiner bunten Gitarre brauchte keine Vergleiche mit Steve Vai oder Eddie Van Halen zu scheuen, und die Rhythmusgruppe – bestehend aus dem Bassisten Doug Wimbish und dem Drummer Muzz Skillings

– spielte nicht einfach nur schnelle Funk- und Jazz-Riffs, sondern hatte auch schwere Rhythmen à la Led Zeppelin drauf. 1987 war das CBGB eine Art zweite Heimat der Gruppe. Damals waren sie eine absolute Ausnahmeerscheinung unter den New Yorker Bands. »Wir gingen alle ins CBs, um sie spielen zu sehen«, erinnert sich Alan Light, der ehemalige Chefredakteur von *Vibe* und *Spin* (der außerdem einst als Volontär beim *Rolling Stone* gearbeitet hat). »Hier waren sie einfach phänomenal. Sie hatten die nötige Power und den richtigen Look, sie haben all die Einflüsse aus dem Hip-Hop und der Kulturszene in New York aufgenommen. Damals hatten sie noch keinen Vertrag, aber es war die Band, über die jeder sprach und die jeder sehen wollte. Auf ihren Konzerten tummelten sich Kritiker und andere Medienleute, und jeder fragte sich, warum diese Jungs noch keinen Plattenvertrag hatten.«

Mick Jagger schaute immer mal wieder im CBGB rein, seit die Ramones und Richard Hell hier aufgetreten waren. Wenn er in New York war, wollte er immer wissen, was gerade angesagt war. Er war an allem interessiert, ganz gleich ob Disco im Danceteria oder New Wave im Mudd Club – er suchte ständig neue Inspirationen und einen neuen Sound. Eines Abends kam er zusammen mit dem Gitarristen Jeff Beck (eine weitere Blues-Rock-Ikone der 60er-Jahre, mit der Mick sich anfreundete und zusammenarbeitete, während zwischen ihm und Keith Funkstille herrschte) vorbei, um sich einen Auftritt von Living Colour anzusehen. Vernon Reid war zu Ohren gekommen, dass Jagger an diesem Abend da war, doch um die anderen Bandmitglieder nicht unnötig nervös zu machen, hütete er sich davor, ihnen von dem prominenten Gast zu erzählen. »Ich entschied mich ganz bewusst dazu, der Band nichts zu erzählen«, so Reid.

»Unser damaliger Manager flüsterte mir zu: ›Jeff Beck und Mick Jagger sind im Publikum‹, und ich entgegnete: ›Ok, alles klar‹. Und dann versuchte ich, sofort wieder zu vergessen, dass sie da waren. Und das ist mir tatsächlich auch gelungen, denn ich hatte während des Gigs komplett verdängt, dass uns die beiden zusahen. Einem Teil von mir war klar, dass sonst alles in die Hose gegangen wäre. Und so haben wir an diesem Abend eine unserer besseren Shows im CBGB abgeliefert.«

Mick Jagger, der von dem Auftritt völlig begeistert war, traf Vernon Reid und die Band nach der Show. »Würdet ihr mich ein Demo für euch produzieren lassen?«, fragte er. »Die Frage war genau so gemeint«, erinnert sich Reid. »Das hatte nichts, was unterschwellig anmaßend war im Sinne von: ›Ich kann Dinge, zu denen ihr nicht fähig seid.‹ Seine Frage war absolut ernst gemeint: ›Würdet ihr es mich tun lassen?‹« *Primitive*

Cool stand kurz vor der Abmischung, und Mick fand diese Produktionsphase zeitweise ein wenig langweilig. Er suchte nach etwas Spannendem, womit er sich die Zeit vertreiben konnte. »Ich bin noch eine Weile hier«, ließ er die Band wissen. »Es war eine einfache Anfrage von Musiker zu Musiker«, sagt Reid. »Ich habe eine Menge Jungs seiner Generation kennengelernt, den Rockadel, und es ist schon erstaunlich, in welcher unterschiedlichen Sphären sie sich bewegen. Das sind Rockstars, doch die meisten sind unheimlich bescheiden. Sie wissen wie unbeständig das ganze Business ist, und in musikalischen Fragen ist mir kaum mal einer arrogant gekommen. Ich finde, Mick war ein großartiger Produzent. Eine seiner ersten Amtshandlungen war es, eine Kassette für unseren Sänger Corey Glover aufzunehmen. Mit echten Blues-Raritäten. Er nahm ihm eine Kassette auf!«

Das Demotape, das eine Version des späteren Hits »Glamour Boys« und eine des politisch ambitionierten »Which Way to America?« enthielt, wurde CBS Records vorgelegt, wo man Living Colour dank der Fürsprache ihres berühmten Förderers und der Qualität ihres Demos einen Vertrag anbot. Nun konnte die Band rasch mit der Arbeit an ihrem Debütalbum *Vivid* beginnen. Mick Jagger, der mit dem letzten Stones-Album *Dirty Work* nicht hatte auf Tour gehen wollen, entschied jetzt, mit seinem Soloalbum *Primitive Cool* auf Asien-tour zu gehen. Keith, der mit einem Set, das nur zu einem Bruchteil aus Solomaterial bestand und sich in der Hauptsache aus Stones-Klassikern zusammensetzte, die von einer Gruppe Stones-Lookalikes vorgetragen wurden, nicht einverstanden war, brachte er damit noch mehr auf die Palme. »Mir war absolut nicht bewusst, wie brenzlich die Situation tatsächlich war«, so Reid. »Mick

sprach nie schlecht über Keith. Die Rolling Stones waren nie ein Thema zwischen uns. Keith wiederum hätte nicht herzlicher und freundlicher sein können, als ich ihn einige Zeit später kennenlernte. Als ich Micks Namen erwähnte, machte er allerdings eine auffällige Veränderung durch, wie ich es bei der simplen Erwähnung eines Namens noch nie bei jemandem beobachtet hatte. Sein Ausdruck verfinsterte sich im wahrsten Sinne des Wortes, genauso, als würde sich Larry Talbot in einen Werwolf verwandeln. Er hätte nicht grimmiger wirken können.«

Von nun an sollte es jedoch bergauf gehen, sowohl bei den Stones als auch bei Living Colour. *Vivid* war ein exzellentes Debütalbum. Jaggers Engagement öffnete der Band viele Türen und sorgte dafür, dass ihnen großes Interesse entgegengebracht wurde. Doch angesichts ihres musikalischen Stils und ihrer wilden Shows (und eben auch ihrer Radlerhosen) war das mediale Echo

zunächst eher reserviert. Und so verkaufte sich das Album anfangs nur schleppend. Die Radiomacher wussten nicht so recht, was sie von der Band halten sollten. Die Jungs liefen rum wie David Lee Roth, aber ihr gewagter Sound klang eher nach Blues. Die intelligenteren Musikjournalisten schätzten sie. Robert Hilburn, der einflussreiche Kritiker der *Los Angeles Times* (der schon früh das außergewöhnliche Talent von aufstrebenden Künstlern wie Bruce Springsteen oder U2 erkannt hatte), kürte sie neben Sonic Youth und Metallica zu einer der »zwanzig wichtigsten Bands«. Und dabei brachte Hilburn noch das ethnische Problem, mit dem die Band zu kämpfen hatte, genau auf den Punkt: »Der kometenhafte Aufstieg des New Yorker Quartetts auf dieser Liste lässt sich ebenso wenig damit erklären, dass alle Bandmitglieder Afroamerikaner sind, wie sich die Platzierung von Los Lobos damit begründen lässt, dass alle Mitglieder dieser

Band US-Amerikaner mexikanischer Abstammung sind. Dennoch verweist der Erfolg dieser beiden Gruppen zweifellos auf einen gesellschaftlichen Umbruch.«

Keine junge Band ist scharf darauf, sich eine solche Last aufzubürden, aber unter diesen Vorzeichen stand nun einmal die Anfangsphase von Living Colour. »Wir haben Interviews gegeben, bei denen wir nicht über ein einzigen Song gesprochen haben«, erklärte Reid ein Jahr später. Es war eine Zeit, in der Hip-Hop-Texte zunehmend aggressiver, rüder und gewaltverherrlichender wurden. Und es war eine Zeit, in der die immer noch einflussreiche Tipper Gore dem PMRC (Parents Music Resource Center) vorstand, einer Organisation, die Tonträger mit als anstößig empfundenen Texten mit »Parental Advisory«-Warnaufklebern kennzeichnen ließ. Die Hip-Hop-Band N.W.A. (Abkürzung für Niggaz Wit Attitudes) hatte das FBI auf dem Kieker, denn auf deren

1988 erschienenem Debütalbum *Straight Outta Compton* war in dem Song »Fuck Tha Police« zur Gewalt gegen Polizisten aufgerufen worden. »Es war das Ende der Reagan-Ära, das Jahr, in dem der Fall Willie Horton (der wegen Mordes verurteilte Schwarze hatte während eines Hafturlaubs einen Mann überfallen und dessen Freundin mehrfach vergewaltigt) politisch ausgeschlachtet wurde und Jesse Jackson seinen zweiten Anlauf bei den Präsidentschaftswahlen unternahm. Damals entbrannte eine Debatte zum Thema Rassenfragen, die eine andere Qualität besaß als früher«, so Light. »Der von Reagan in Kauf genommene Verfall einiger Städte lag einige Jahre zurück. Die Folgen davon konnte man nun schon deutlich sehen. 1989 war auch das Jahr von Spike Lees Film *Do the Right Thing*. Ich erinnere mich, im *New York-Magazin* einen Artikel gelesen zu haben, in dem es hieß: ›Dieser Film wird

Straßenschlachten heraufbeschwören.<« Public Enemy hatten den Titelsong zu Spike Lees Film beige-steuert, in dem sich an einem lähmend-heißen Sommertag in einer Brooklyner Nachbarschaft die Spannungen zwischen Schwarzen, Weißen und Asiaten in einem Gewaltausbruch entladen. *Do the Right Thing* war ein Film, der die Realität vorwegnahm. Im Sommer seines Erscheinens wurde der sechzehnjährige Yusuf Hawkins in den Straßen von Bensonhurst, Brooklyn, von einer Gang erschossen, die es auf Schwarze und Latinos abgesehen hatte und ihre Opfer willkürlich auswählte. Zwei Jahre später, 1991, entzündete sich eine heftige Debatte um antisemitische Statements aus den Reihen von Public Enemy und um entsprechende Passagen in ihrem Song »Welcome to the Terrordome«; und bei den Crown Heights Riots, die durch einen Autounfall ausgelöst wurden, bei dem ein siebenjähriges Kind guyanischer

Einwanderer ums Leben kam, attackierten Schwarze chassidische Juden und töteten einen von ihnen während der schweren Krawalle.

Vernon Reid hatte auf Public Enemys Debütalbum *Yo Bum Rush The Show* mitgespielt. Ihr *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* wurde im Tourbus von Living Colour rauf- und runtergespielt, als die Band kreuz und quer durch Amerika reiste, um ihr Album *Vivid* zu promoten. »Public Enemy haben die Richtung der Gespräche stark beeinflusst«, erinnert sich Reid. »Wir hörten hier das N-Wort [A. d. Ü.: Umschreibung für den als diskriminierend empfundenen Begriff Nigger]. Das war heikel. Eine sehr heikle Sache. Etwas, das ein Schwarzer eigentlich nie auf eine Platte bringen würde. Privat redeten manche Typen so, sicher, aber es auf eine Platte zu bringen, die in den Handel kam, war unerhört. Das zeugte von einem wirklichen Generationswechsel im

Hinblick auf das Wertesystem. Das ist auch ein Grund dafür, warum das mit dem N-Wort eine so heikle Sache ist.«

Während sie von Gig zu Gig reisten, erarbeiteten sich Living Colour wie zuvor bereits in New York einen guten Ruf als Liveact. Sie traten mit »Cult of Personality« bei *Saturday Night Live* auf und waren in der Talkshow von Arsenio Hall zu sehen. Ganz allmählich entwickelte sich der Song doch noch zu einem Hit und *Vivid* kletterte an die Spitze der Charts.

Unterdessen kamen die Glimmer Twins – der eine enttäuscht von dem kommerziellen Misserfolg seines Albums *Primitive Cool*, für das sich auch die Kritiker nicht erwärmen konnten, der andere ebenso enttäuscht von dem besser aufgenommenen, aber dennoch kommerziell wenig erfolgreichen *Talk Is Cheap* – zu einem Gespräch zusammen. Schon bald lachten sie über die

Gehässigkeiten, die sie sich über die Medien gegenseitig an den Kopf geworfen hatten und begannen, neue Songs zu schreiben. Es dauerte nicht lange, dann begann man auch eine Megatour zu planen. Die *Steel Wheels*-Tournee, die erste der Stones seit Anfang der 80er, sollte die größte Tour werden, die die Band je absolviert hatte, und zugleich die größte in der Geschichte des Rock'n'Roll. Ihre Tourband war riesig: fünf Backgroundsänger, eine ganze Bläsersektion – die Uptown Horns und Bobby Keys (der wieder mit an Bord war, nachdem ihn Mick Mitte der 70er wegen seiner Drogengeschichten gefeuert hatte) – und zwei Keyboarder. Die von Mick Jagger und Charlie Watts entworfene Bühne wirkte wie die Silhouette einer Stadt. Alles an der Tour war in seinen Dimensionen beispiellos – abgesehen von dieser aufmüpfigen Vorgruppe. Die Band aus dem Punkclub in der Bowery, die lange keinen Plattenboss finden konnte, der ihr

eine Chance gab, bestritt nun das Vorprogramm zu jeder Show.



© Paul Natkin /Archive Photos /Getty Images

Die Stones und Guns N' Roses backstage während der *Steel Wheels*-Tour 1989: Axl Rose, Charlie Watts, Keith Richards, Mick Jagger, Duff McKagan, Izzy Stradlin und Steven Adler (v. l. n. r.).

Gemessen an den Ticketverkäufen mögen die Rolling Stones 1989 durchaus die größte

Band der Welt gewesen sein, aber echte Rock'n'Roll-Fans wussten, wer die wahren neuen Herrscher waren.

Genau wie *Vivid* hatte sich auch das Ende 1987 erschienene Guns-N'-Roses-Album *Appetite for Destruction* zunächst nur schleppend verkauft. 1989 war es allerdings auf dem besten Weg, das meistverkaufte Debütalbum aller Zeiten zu werden. Der eilig auf den Markt geworfene Nachfolger bot eine wilde Mischung aus Akustiknummern und ein paar gefakten Liveaufnahmen. Die Singleauskopplung »Patience« war eine Ballade im Stil von »Wild Horses«. Der letzte Track auf der Platte war ein etwas härterer Song mit dem Titel »One in a Million«. Wie »Welcome to the Jungle«, der Song, mit dem sie den Durchbruch schafften, erzählt er die Geschichte eines Jungen vom Land, der in die Großstadt kommt und ebenso fasziniert wie abgestoßen ist von dem, was er dort zu sehen bekommt. Sänger und

Texter Axl Rose stellt darin »police and niggers« als die Unterdrücker in dem urbanen Alptraum dar, den er heraufbeschwört. Eine weitere Zeile mit einer gegen »immigrants and faggots« gerichteten Verbalattacke heizte die Kontroverse um den Song noch weiter an. Rose selbst tat wenig, um die angespannte Situation zu entschärfen. Als er im Laufe eines Interviews, das für eine Titelseite im *Rolling Stone* mit ihm geführt wurde, auf die umstrittenen Passagen angesprochen wurde, erklärte er: »Ich war in Downtown-LA am Greyhound-Busbahnhof. Wenn du noch nicht dagewesen bist, dann erzähl mir keinen Scheiß darüber, was abgeht, und über meine Meinung. Da stehen eine Menge Schwarze, die gestohlenen Schmuck, Crack, Heroin und Gras verkaufen, und die meisten der Drogen sind nicht mal echt. Abzocker, die Gebühren für öffentliche Parkplätze kassieren, die eigentlich nichts kosten. Die versuchen, jeden, der aus dem Bus

steigt und nicht weiß, wo er ist oder wo er hin soll, in die Irre zu führen, versuchen, ihn um alles zu bringen, was er hat. Das ist mir passiert, als ich in die Stadt kam.«

Man könnte vielleicht einwenden, dass Axl das N-Wort völlig arglos benutzte. Er hatte es immer wieder auf Alben wie *Straight Outta Compton* oder *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* oder auf irgendeiner anderen Hip-Hop-Platte gehört, hatte gedacht, dass man das jetzt so sagt und dass er das Wort auch verwenden kann, quasi in der aufgeklärten Art eines Lenny Bruce. »Ich glaube nicht, dass er so weit vorausdenkt«, sagt Vernon Reid. »Hinzu kommt, dass es ja auch eine ganze Zeit dauerte, bis man erfuhr, dass Slash ein Schwarzer ist. Die langen Haare und der Zylinder, hinter beziehungsweise unter denen er sein Gesicht verbarg, wurden zu seinen Markenzeichen. Das sagt so viel aus über das Wesen der Rockbranche, über den

unbestreitbaren Rassismus. Es dauerte sehr lange, bis man sein Gesicht sah. Er trat immer mit Sonnebrille auf, immer mit Zylinder, es dauerte Jahre, bis man tatsächlich sein Gesicht sah. Darüber sollte man sich wundern. Was hätten sie getan, wenn Slashes Haut nur zwei Töne dunkler gewesen wäre? Wäre er dann auch in der Band gewesen? Es ist grauenhaft, so was zu denken – gezwungen zu sein, so was denken zu müssen. Eines dieser rassistischen Vorurteile, über das ich mich auch tierisch aufrege«, so Reid, »ist, dass man fast schon davon ausgeht, dass es keine schwarzen Rock'n'Roll-Fans gibt. Ich kann so was sagen, weil es keine Schwarzen gibt, die mir zuhören. Das ist ein Umkehrschluss. N.W.A. sind erfolgreich, Ice Cube ist erfolgreich – und das nur, weil ausschließlich Schwarze ihre Musik kaufen? Ich war ein Riesenfan von *Appetite for Destruction*. Das ist eines der Probleme an der inflationären Verwendung des N-Worts. Es

bezeichnet letztlich keine bestimmte Personengruppe.«

Living Colour waren bereits für alle Konzerte der Nordamerika-Tour im Herbst 89 gebucht, als sie gezwungen waren, sich ganz konkret mit all diesen Fragen auseinanderzusetzen, weil Guns N' Roses das Angebot angenommen hatten, als weitere Vorgruppe bei den vier Konzerten im Los Angeles Sports Coliseum im Oktober aufzutreten. Zu dieser Zeit galten sie bereits als Geächtete. »Wir sollten bei einem von David Geffen initiierten AIDS-Benefizkonzert auftreten«, erinnert sich der ehemalige Guns-Bassist Duff McKagan. »Doch dann flogen wir aus dem Programm raus, wegen der Schwuchtel-Zeile. Der Song sorgte für eine Menge Spannungen.«

Das wirft die Frage auf, warum die Stones die umstrittene Band überhaupt in ihrem Vorprogramm auftreten lassen wollten. »Ich

glaube, die Bedeutung, die Guns N' Roses damals für die Rockmusik hatten, war einfach unbestreitbar«, erklärt Reid. »Guns N' Roses hatten einen enormen Einfluss, und das ist eine Tatsache, die man einfach nicht leugnen konnte. Die Stones mussten erkennen und akzeptieren, dass diese Jungs in gewisser Weise ihre Erben waren. Und LA war ihre Stadt. Man kam um Guns N' Roses gar nicht herum. Auf dem Großteil der Tour waren sie nicht dabei, aber eben für vier Tage in LA. Die dem zugrundeliegende Logik konnte ich absolut nachvollziehen. Absolut.«

Für die Stones war das Ganze *business as usual*. So gehen sie immer vor; bringen eine angesagte neue Band in ihre eigene Umlaufbahn und neutralisieren sie so gewissermaßen, das ergibt durchaus Sinn. Man könnte natürlich auch behaupten, dass Mick sie an ihre Stelle setzten wollte. Das entspricht dem Prinzip des Jiu Jitsu: die Kraft des

Gegners gegen ihn selbst einsetzen und beobachten, wie er sich dabei eigenhändig zerstört. Guns N' Roses waren im Grunde ein bunter Haufen aus Stones-Fans und Punks. Es war nur natürlich, dass sie sich an den Stones heftig rieben, so wie es die Punks ein Jahrzehnt zuvor getan hatten. »Mick Jagger wäre am besten nach *Some Girls* gestorben, als er noch cool war«, soll Slash, der Gitarrist der Band, damals gesagt haben. Ein Jahr zuvor waren die Guns allerdings noch nicht mehr gewesen als einer von vielen Club-Acts. Wie alle anderen Bands schlugen sie sich um Engagements als Einheizer für Bands wie Aerosmith oder Mötley Crüe, die auf größere Tourneen gingen. Und jetzt spielten sie im Vorprogramm der Stones. Natürlich verehrten sie die Band und waren höllisch nervös, als sie vor ihnen auf die Bühne mussten. »Das war etwas ganz Besonderes: ›Das sind verdammt noch mal die Rolling Stones und wir spielen mit

ihnen.« Das machte mich irgendwie nervös. Das ist jetzt die erste Liga. Das ist das ganz große Ding.« Mick konnte nicht an sich halten und spielte noch einmal kräftig mit den ohnehin schon angespannten Nerven dieser potenziell letzten Rivalen der Stones. »Ich trug immer nur Cowboystiefel«, sagt Duff McKagan. »Es regnete, und Mick sprach mich an, kurz bevor wir an dem ersten Abend auf die Bühne rausgingen. Er sagte: ›Hey Kumpel. Willst du wirklich mit den Stiefeln da raus auf unsere Bühne? Du wirst ausrutschen. Ich hab ein Paar Tennisschuhe, die ich dir leihen kann. Welche Größe hast du?‹ ›Elf‹, antwortete ich. Und er sagte: ›Genau wie ich. Dann müssen wir wohl auch dieselbe Schwanzlänge haben.‹ Das war mein erstes Gespräch mit Mick Jagger.«

Vor ihrem ersten gemeinsamen Auftritt gab Vernon Reid dem regionalen Radiosender KROQ ein Telefoninterview, in dem er Axl Rose wegen seiner Lyrics Vorwürfe

machte. Und der Guns-N'-Roses-Sänger hatte davon erfahren. Vor dem Konzert braute sich hinter der Bühne ein Sturm zusammen. Die Stones schotteten sich in ihrem Gentleman's Club ab, während Security-Leute und anderes Tourpersonal ihr Bestes gaben, damit alle Ruhe bewahrten.

»Nach unserem Auftritt an diesem ersten Abend, wollte ich mir Guns N' Roses anschauen, um zu sehen, was sie live draufhatten«, sagte Muzz Skillings, der Drummer von Living Colour. »Ich stand hinter der Bühne. Ich sah, wie Axl die Treppe runterkam, und dann ging er an mir vorbei. Fünf Minuten später tippte mir jedoch jemand auf die Schulter. Ich sah mich um und da stand er.«

»Du hast ein Problem mit mir?«, fragte Rose mit hochrotem Gesicht.

»Wovon sprichst du?«, fragte Skillings.

»Die Medien stellen mich als eine Art Rassist dar, Mann. Ich bin aber kein verdammter Rassist.« Und dann sprudelte es aus ihm hervor: »Ich halte dich nicht für einen Nigger. Jeder kann ein Nigger sein. Wenn du ein schlechter Mensch bist, bist du ein Nigger. Ich halte Schwarze nicht pauschal für Nigger. Ich glaube auch nicht, dass schwarze Bands Nigger sind.«

»Und so ging es in einem fort«, erinnerte sich Skillings. »Irgendwann streckte er mir seine Hand hin und ich sagte, wir sollten uns mal in Ruhe darüber unterhalten, einfach mal darüber unterhalten.«

Das Jagger-Jiu-Jitsu funktionierte hervorragend während der viertägigen Konzertserie in Los Angeles. Am zweiten Abend eskalierte der schwelende Konflikt. Bevor Living Colour ihren Hit »Cult of Personality« spielten, kam Reid auf die rassistischen Äußerungen in den Lyrics der Guns zu

sprechen und verlieh seiner Missbilligung und Enttäuschung deutlich Ausdruck. »Ich dachte mir: ›Bei der nächsten Show muss ich etwas dazu sagen.‹ Ich habe mein Statement abgegeben, und wir haben das Set zuende gespielt. Als wir von der Bühne kamen, wartete Keith auf uns. Er schüttelte meine Hand und sagte: ›Mann, das war toll.‹« Die Stones und ihr Publikum standen eindeutig auf der Seite von Living Colour.

Guns N' Roses hätten die Leute vielleicht trotzdem noch für sich gewinnen können, wären sie auf die Bühne gekommen und hätten einen furiosen Auftritt hingelegt. Doch das taten sie nicht. »Der nun auf ihnen lastende Druck war einfach zu hoch«, so Reid. »Sie waren auch nur Menschen. Es ist schon ziemlich seltsam, was mit ihnen in der Folge geschah.« Guns N' Roses brachen auseinander, genau dort, auf dieser Bühne, an diesem Abend, und sie waren nie mehr dieselbe Band wie zuvor. Im Verlauf des

nächsten Jahres verließen Drummer Steven Adler und Gitarrist Izzy Stradlin die Gruppe, und Axl Rose warf sich zum alleinigen Chef der Band auf. Bei einigen ihrer Konzerte kam es zu Ausschreitungen und manche Shows begannen mit einigen Stunden Verspätung. Schließlich hat man eineinhalb Jahrzehnte lang gar nichts mehr von ihnen gehört. Während Living Colour weitermachten wie zuvor und sich der Herausforderung stellten, indem sie einfach ihre Musik machten, fing Rose an, von der Bühne zu predigen, was schon problematisch genug ist, wenn man nicht vor einem Publikum steht, das eigentlich auf die Stones wartet. Gerechterweise muss man sagen, dass sich die von allen Seiten bedrängte Band am dritten Abend wieder etwas fing. Slash trug ein T-Shirt des Betty Ford Centers (einer bekannten Entzugsklinik) und Axl erklärte dem Publikum: »Ich möchte mich für das, was ich letzten Abend getan und gesagt habe,

entschuldigen.« Anschließend legte die Band eine heiße Show hin, doch es sollte eines der letzten wahren Highlights mit dem Original-Lineup sein.

Auf YouTube gibt es ein Video von einer Show dieser Tour, bei der Axl zusammen mit Mick und Keith die *Beggars Banquet*-Ballade »Salt of the Earth« singt. Axl trifft jeden Ton perfekt. Man kann förmlich sehen, wie Mick versucht, sich durch Axls kraftvolle Präsenz nicht an den Rand drängen zu lassen. Für den Bruchteil einer Sekunde imitiert er sogar Axls berühmten Snake Dance. »Mick war extrem eifersüchtig auf Axl Rose«, sagte jemand, der die ganze Tour mitgemacht hat. »Rose kam in seinen knallenden Shorts, und die Mädels flippten völlig aus. Mick ist äußerst empfindlich, was sein Alter und sein Aussehen anbelangt, und hier stahl ihm nun ein Kerl die Schau, der sein Sohn hätte sein konnte. An der Art wie Mick Axl aus den Augenwinkeln beobachtete,

bekam man mit, dass es in ihm brodelte. In dieser Hinsicht war Mick wie eine Frau, die auf eine andere eifersüchtig ist.«

Die Stones vertraten zwar denselben Standpunkt wie Living Colour, doch sie mischten sich nie in den Streit zwischen den beiden Bands ein – mit keinem Wort. Für sie war es weiter kein Thema, dass sie einer Auseinandersetzung zwischen zwei aufstrebenden Rockbands Tür und Tor geöffnet hatten. Ihre Botschaft lautete einfach: Komm zu den Rolling Stones und sie machen dich fertig, ganz gleich, wie viele Jahre seit *Some Girls* vergangen sind. Bei der *Steel Wheels*-Tour 89 ging es nicht um Schwarz gegen Weiß, es ging um die Stones gegen den Rest der Welt. Es ging darum, die alten Machtverhältnisse wiederherzustellen.

EINE SCHURKEN VISAGE

KAPITEL 18

Mick hat ein ziemlich gutes Verständnis für alles, was mit dem Film zu tun hat«, bemerkte Martin Scorsese 2010 im Gespräch mit der *New York Times*. Ihn faszinieren die verschiedenen Produktionsschritte, bei denen sowohl ein hohes Maß an Disziplin als auch ein scharfer Verstand gefordert sind. Als Rock'n'Roller ist Mick Jagger längst ganz oben angekommen, doch immer wenn er einen Film dreht – alle paar Jahre einmal, irgendwann zwischen einer Tour und der Arbeit an einem neuen Album –, begibt er sich auf eine Zeitreise; dann kann er den Geist der frühen 60er noch einmal nachempfinden, als für ihn noch vieles neu war und er alles staunend aufsog. Zu Beginn seiner zweiten Lebenshälfte erkannte Mick, dass die Erinnerung an seine frühen Jahre mehr und mehr verblasste. Zu dieser Zeit gründete er mit Jagged Films seine eigene Produktionsfirma und nahm nun mehr

Rollen an als zuvor. »Gegen Ende der 80er interessierte sich Mick zunehmend für Hollywood. Produzent und Schauspieler zu sein – ich weiß nicht, ob er auch Interesse an der Regie hatte –, betrachtete er als neue Herausforderung. [Ich verstehe durchaus], dass er sich als Künstler ein neues Betätigungsfeld suchte«, sagt Bill German.

Die Anzahl an Filmen, in denen Mick Jagger mitgewirkt hat, ist so überschaubar (während ich das hier schreibe, ist es gerade mal ein halbes Dutzend), dass eben diese Filme und Rollen weitaus mehr über ihn verraten als seine Karriere als Musiker oder seine politischen Aktivitäten (oder der Mangel an solchen) – und ganz sicher verraten sie mehr über ihn als seine Eroberungen und Affären.

Als er zwischen zwanzig und Anfang dreißig war, wurden Mick regelmäßig Rollen in Filmen angeboten, die nach einem neuen,

jungen Antihelden verlangten. Einige dieser Filme, wie zum Beispiel *Up the Junction*, gelten heute als Kultklassiker. Bei diesen Filmen nicht dabei gewesen zu sein, wird Mick im Nachhinein sicher bedauert haben, und er wird sicher nicht nur einmal an all die Chancen gedacht haben, die er ungenutzt verstreichen ließ, sowie an all das, was er für seine Rolle als Frontman der Rolling Stones geopfert hat.

Sein zweiter Film, in dem er mitspielte – nach seinem Debüt in *Performance* –, wurde in dem für ihn chaotischen Jahr 1969 gedreht. Bei den Dreharbeiten zu *Ned Kelly* arbeitete Jagger mit dem berühmten britischen Regisseur Tony Richardson zusammen. Der gemeinhin als Flop geltende Film (der gut dreißig Jahre später mit dem inzwischen verstorbenen Heath Ledger in der Titelrolle neu verfilmt wurde) wird meist unterschätzt, dabei besitzt er durchaus seinen Reiz. Mick, der mütterlicherseits auf

australische Vorfahren zurückblicken kann, gibt sein Bestes in der Rolle des wilden Outlaws, der am Galgen endet. Die Geschichte wird vom Ende her erzählt. Ned sitzt im Gefängnis und erwartet seine Hinrichtung, um – wie es seine Mutter ausdrückt – »zu sterben wie ein Kelly«. »So ist das Leben«, erklärt er schulterzuckend auf dem Weg zum Galgen. Zugegeben, das ist nicht gerade *Hamlet*, aber dennoch fesselt uns die Geschichte. Der Streifen lässt sich einordnen zwischen Filmen wie *Bonnie und Clyde* von 1967 und *The Harder They Come* von 1973. Mit der Figur des Ned Kelly, dem modernen Antihelden, wurde der Nerv der Zeit getroffen. Das Publikum sollte bewusst Parallelen zu den zeitgenössischen Straßenkämpfen ziehen (die Gesetzeshüter werden als »Schweine« bezeichnet). Der Film bietet jede Menge australisches Lokalkolorit (Kängurus hüpfen durchs Bild), und der Soundtrack von Waylon Jennings (mit Anklängen an

seine spätere Filmmusik zur Serie *Ein Duke kommt selten allein*) und Kris Kristofferson übernimmt die Funktion eines Chors aus einem antiken griechischen Drama, der das Geschehen kommentiert. Warum blieb der Erfolg aus? Vielleicht weil Mick doch kein so überzeugender Schauspieler war?

Als seine Züge mit dem Alter den Hauch der Androgynität verloren, zeigte sich, dass sein Fach das des Charakterdarstellers war – desjenigen, der die großen und schillernden Schurken oder Helden spielt. 1977, acht Jahre nach seiner Darstellung des Ned Kelly, bemerkte Mick: »Ich würde eines Tages gern mehr Filme drehen, doch die Leute bieten mir immer wieder die Rollen der Fieslinge an. Sie sind wohl der Meinung, ich hätte eine Schurkenvisage.«

In den 70er- und frühen 80er-Jahren dachte Mick darüber nach, größere Rollen zu spielen. »Er sehnt sich immer noch nach

dem Durchbruch in seiner lange schon auf Sparflamme vor sich hinköchelnden Filmkarriere: etwas Glanzvolles, von dem man zehren kann«, schrieb Kurt Loder 1983 in einem Porträt. Inzwischen stand Mick bei der einflussreichen Creative Artists Agency (CAA) unter Vertrag und wollte sich ähnlich wie David Bowie, Cher und Dolly Parton als ernsthafter Musiker-Schauspieler etablieren. Außerdem hatte er begonnen, Drehbücher zu schreiben (*The Tin Soldier*) und erwarb Vorkaufsrechte für Romanmanuskripte (Gore Vidals *Kalki*) mit dem Hintergedanken, sie für die Leinwand zu adaptieren, die Filme zu produzieren und eine Rolle darin zu spielen. Es kursierten Gerüchte, dass er den verrückt-genialen Dichter und Schauspieler Antonin Artaud spielen würde (aus dessen Werk in *Performance* zitiert wird und der den Film zweifellos beeinflusst hat) und, so unglaublich es auch klingen mag, den Journalisten Fletch in der

Verfilmung der Kultromane von Gregory McDonald (eine Rolle, die letztlich Chevy Chase gespielt hat). Er trat in einer Folge der gefeierten *Faerie Tale Theatre*-Serie der Schauspielerin Shelly Duval auf. In der Episode *The Nightingale* spielt Jagger einen chinesischen Herrscher mit Cockney-Akzent an der Seite von Bud Cort, Barbara Hershey und Edward James Olmos. In einer Szene unterhält er sich mit einem mechanischen Vogel. (»Let no one know you have a little bird who tells you everything; then all will go well with your kingdom.«) Ich habe weiß Gott schon Schlimmeres gesehen. Mick bewarb sich sogar um die Titelrolle in Miloš Formans *Amadeus* (die schließlich kongenial von Tom Hulse gespielt wurde).

Man könnte sicher behaupten, dass Mick Jagger nicht auf eine erfolgreiche Schauspielkarriere zurückblicken kann, weil es ihm am entsprechenden Talent mangelt. In *Performance* war er gut, weil er sich selbst

gespielt hat, ebenso wie Madonna gut darin war, sich in *Susan*, *verzweifelt gesucht* selbst zu spielen oder Eminem, der das Gleiche in *8 Mile* machte. Im schlimmsten Fall kaut Jagger auf seinem Text herum (*Ned Kelly* ist das beste Beispiel für eine derart prätentöse Darbietung). Es scheint so, als hätte irgendjemand ihn angewiesen, jeden Konsonanten durch die Zähne zu pressen. Als Schauspieler mimt Jagger ausschließlich mit seinem Mund und seinen Augen und scheint sich für jemanden mit einer ansonsten so bestechenden Bühnenpräsenz in seiner Haut erstaunlich unwohl zu fühlen. Madonna schauspielert genauso, ganz so, als gäbe es keine Schauspielschulen, in denen man das grundlegende Handwerk erlernen kann. Beide sind faszinierende Persönlichkeiten, die es schaffen, den Zuschauer selbst in überlangen Musikvideos mit Kurzfilmcharakter die ganze Zeit zu fesseln. Und doch erwischt man sie in Kinofilmen, die auf

soliden Drehbüchern basieren, dabei, wie sie ihre Dialoge nach dem Motto runterrasseln: »Jetzt spreche ich. Ich kenne meinen Text und ich sage ihn zur rechten Zeit. Dann bist du dran, und ich werde antworten.« Beide haben sich mit den Jahren allerdings verbessert und scheinen sich als Schauspieler zunehmend wohler zu fühlen; im Fall von Madonna kann man sich in *Snake Eyes* und *Evita* davon überzeugen, in Micks Fall belegen die Charakterrollen, die er von Beginn der 90er-Jahre an spielte, diese Entwicklung.



© Morgan Creek Productions

Mick bei der Arbeit an seinem »Bösewicht«-Image während der Dreharbeiten zu *Freejack*, 1992.

Seine Verpflichtungen als Stones-Sänger haben Mick Jagger gewiss daran gehindert, seine Schauspielkarriere zielstrebig voranzutreiben. 1981 spielte er die Rolle des später aus dem Drehbuch gestrichenen Wilbur in Werner Herzogs *Fitzcarraldo*. Wilbur

war in der Urfassung des Films der Gehilfe des zunächst von Jason Robarts gespielten Titelhelden. Dieser hatte es sich in den Kopf gesetzt, mitten im Amazonasdschungel ein Opernhaus zu errichten. Um dieses Vorhaben zu finanzieren, will er in den Kautschukhandel einsteigen. Aus diesem Grund kauft er ein Schiff, das er über einen Berg schaffen will, um so zu den gewinnbringenden Kautschukfeldern jenseits der Stromschnellen zu gelangen, die ihm den Weg versperren. Der Dokumentarfilm *Die Last der Träume* zeigt, mit was für enormen Problemen das Produktionsteam zu kämpfen hatte: von Auseinandersetzungen mit den Eingeborenen über Krankheitsfälle bis hin zu der logistischen Wahnsinnsaufgabe, ein Schiff tatsächlich über einen Berg zu transportieren. In dieser Dokumentation sind auch die einzigen Aufnahmen von Mick in der Rolle des Wilbur sehen, die gedreht wurden, kurz bevor er aus dem Projekt

ausstieg, um mit den Stones, die mit *Tattoo You* ein neues Album im Gepäck hatten, auf Tour zu gehen. Die Ausschnitte aus *Die Last der Träume* zeigen uns, was hätte sein können. Mick ist einfach fantastisch in der Rolle dieser vom Dschungel überreizten, verschwitzten Figur, die die Augen verdreht und mit den Zähnen klappert, als sie zusammen mit Robarts im Glockenturm einer kleinen Kirche Gedichte rezitiert.

»Wilbur, du bist definitiv mein Mann!«, jauchzt der zügellose Robarts. Die beiden geben ein wunderbar skurriles Paar ab und hätten sicher bis zum Schluss bestens zusammengearbeitet. In seinem Tagebuch (das später unter dem Titel *Die Eroberung des Nutzlosen* veröffentlicht wurde) beschreibt Werner Herzog Mick Jagger als einen prima Kumpel, der alles mitmacht. Mit seinem Privatwagen half er, das Team zum Drehort und wieder zurück zu fahren. Und als er einmal von einem der vielen

Dschungelaffen gebissen wurde, brach er in schallendes Gelächter aus, anstatt zu lamentieren. Außerdem gelang es ihm, den Regisseur während des ziemlich zermürbenden Drehs bei Laune zu halten. »Immer, wenn wir eine Pause einlegen, lenkt er mich mit intelligenten kleinen Vorträgen über englische Dialekte oder die Entwicklung der Sprache seit dem späten Mittelalter ab«, schrieb Herzog.

Anfang 91, nach einer ausgedehnten Tour mit den Stones, wollte Mick es wieder einmal mit der Schauspielerei versuchen. Er entschied sich für die Rolle des futuristischen Kopfgeldjägers Victor Vacendek in dem nicht gerade mit einem üppigen Budget ausgestatteten Science-Fiction-Streifen *Freejack*, an dem auch Emilio Estevez, Rene Russo und Anthony Hopkins mitwirkten. In *Freejack* bekam Jagger seine erste große Hauptrolle seit *Ned Kelly*. Im Kreis seiner Schauspielkollegen befand sich Jagger in

guter Gesellschaft. Estevez war zu dieser Zeit ein Erfolgsgarant. *Young Guns*, in dem er als Billy the Kid zu sehen gewesen war, war ebenso wie die gelungene Fortsetzung (gedreht von *Freejack*-Regisseur Geoff Murphy) ein absoluter Kassenschlager. Anthony Hopkins hatte gerade einen Oscar für seine Darstellung des Hannibal Lecter in *Das Schweigen der Lämmer* bekommen, und das Ex-Model Rene Russo war auf dem besten Weg, die Actionfilm-Leinwandschönheit des Jahrzehnts zu werden (noch im selben Jahr stand sie für *Lethal Weapon 3* vor der Kamera). Anspruchsvolle Science-Fiction-Filme standen wieder hoch im Kurs, seit Paul Verhoevens *Total Recall* (der Nachfolger zu dem ebenso geistreichen wie nihilistischen 87er-Sci-Fi-Streifen *RoboCop*) 1990 in die Kinos gekommen war. Arnold Schwarzenegger sollte in Kürze ein zweites Mal als Terminator zu sehen sein. Die Umstände waren also ziemlich günstig, um auch

mit *Freejack* einen Filmhit zu landen. Wie alle guten, anspruchsvollen Science-Fiction-Filme basiert auch *Freejack* auf einem Kultroman: *Lebensgeister GmbH* von Robert Sheckley aus den späten 50ern. Außerdem ritt er auf der damals angesagten Cyberpunk-Welle, die die Romane von William Gibson und das sich langsam ausdehnende World Wide Web hervorgebracht hatten. Kybernetik war für die späten 80er und frühen 90er das, was das *Tibetische Totenbuch* und das *I Ging* für Mick Jagers Sixties gewesen waren. Die Figur, deren Rolle man Jagger angeboten hatte, war die schillerndste im ganzen Film – und um ehrlich zu sein, auch das einzig Interessante daran.

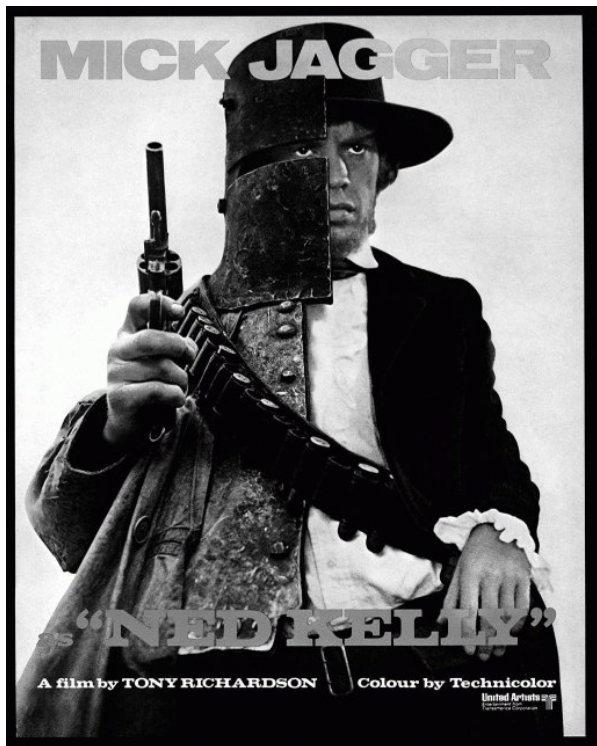
Victor ist ein Schurke wie er im Buche steht; es geht ihm ums Geld – zumindest möchte man uns das glauben machen. Mick Jagger gelingt es, diesem »Schurken« einen ganz eigenen Ausdruck zu verleihen. Wie bei vielen Filmen mit Arnold Schwarzenegger,

der wie Jagger ebenfalls unterschätzt wurde, fiebert der *Freejack*-Zuschauer eher mit dem »Schurken« als dem Helden mit. Dennoch lässt sich trotz der schauspielerischen Leistungen nicht leugnen, dass die ganze Geschichte ein bisschen albern ist. Wer nach einem Beispiel für einen Rockstar sucht, der als Schauspieler kein Talent besitzt, sollte Micks Auftritte mit denen des New-York-Dolls-Sängers David Johansen vergleichen, der in *Freejack* die Rolle eines hinterhältigen Agenten spielt. Leider gibt es keine gemeinsame Szene mit Johansen und Jagger. Trotz des Staraufgebots war der Film kein Kassenschlager. »Obwohl wir Action non-stop sehen, ist das Ganze ungefähr so fesselnd wie eine schwarze Leinwand«, monierte die *Washington Post*. Alle anderen Stars, die daran mitgewirkt hatten, spielten in den folgenden Jahren in Blockbustern mit. Mit der Sportkomödie *Mighty Ducks – Das Superteam* landete Estevez einen

weiteren Hit, dem noch zwei erfolgreiche Sequels folgten. Russo trat nicht nur in zwei Folgen von *Leathal Weapon* auf, sondern war auch an der Seite von Clint Eastwood in dem Actionthriller *In the Line of Fire* zu sehen. Anthony Hopkins wiederum sollte in den kommenden zehn Jahren noch zweimal in die Rolle des Hannibal Lecter schlüpfen. Mick stand zwei Jahre später auf der *Voodoo Lounge*-Tour wieder mit den Rolling Stones auf der Bühne und wurde erwartungsgemäß gefeiert. Dennoch dachte er nicht daran, sein Ziel, als seriöser Schauspieler ernstgenommen zu werden, einfach aufzugeben.

Nach *Freejack* ging er wieder dazu über, kleinere Rollen, die einen als Zuschauer mehr berühren, anzunehmen. Die Wahl dieser Rollen zeigt, dass er sich mit der Zeit immer mehr zutraute. Und so gelang es ihm in der zweiten Lebenshälfte, einigermaßen kontinuierlich als Schauspieler beschäftigt

zu sein – und zwar als Charakterdarsteller in Nebenrollen, nicht als Hauptdarsteller. Unter anderem spielte er auch in der 1997 gedrehten Filmadaption des umstrittenen Theaterstücks *Bent* mit, das Martin Sherman Ende der 70er-Jahre geschrieben hatte. Die Handlung spielt in den 30er-Jahren in Berlin, wo Juden, Homosexuelle, Behinderte, Sinti und Roma von den Nationalsozialisten verfolgt werden. Mick spielt darin einen seriösen Geschäftsmann, der ein geheimes Doppelleben führt: Nach Einbruch der Dunkelheit schlüpft er in Frauenkleider und tritt unter dem Namen Greta in Nachtclubs auf. Ihm droht Gefängnis, wenn sein Doppelleben auffliegen würde.



© Redferns

Als Erstes sehen wir Greta. Mit seinen nylonbestrumpften dünnen Beinen schaukelt er in einem Berliner Nachtclub auf einer überdimensionierten Vogelstange und singt eine Ballade im Stil von Marlene Dietrich. Dieser Auftritt ist zweitausend Lichtjahre von dem entfernt, was Mick jemals mit den Stones gemacht hat. Wie schon bei Werner Herzogs Dschungeldreh verzichtete er auch bei dieser Low-Budget-Produktion auf allerlei sonst übliche Annehmlichkeiten. Zusammen mit dem Regisseur Sean Mathias und anderen Mitwirkenden, zu denen auch Clive Owen und Sir Ian McKellen gehörten, besuchte er Workshops in London. »In der ersten Szene, als er auf diesem Trapez sitzt und runtergelassen wird, ist er zunächst in einer unglaublichen Höhe. Er war nervös und hatte Angst, aber er beschwerte sich nicht«, erinnert sich Mathias. »Er kam mit ein paar Leuten zum Set, eine Gruppe von Personen, die sich um seine Sicherheit und

anderes kümmern, aber er war sehr umgänglich. Er war sehr daran interessiert, den Film zu unterstützen.« Angesichts der homosexuellen Liebesszenen und des bedrückenden Themas verlangte die Arbeit an *Bent* Mick Jagger einiges ab. Zwangsläufig hat ihn die Mitwirkung an diesem Film von so manchem Fan entfremdet. »Ich glaube, das war eine mutige Wahl. Obwohl *Bent* einige Jahre zuvor bereits auf der Bühne zu sehen gewesen war, erhitzen sich an der Verfilmung Mitte der 90er-Jahre immer noch die Gemüter. Es ging um gelebte Homosexualität. Und dann ging es noch um all die Menschen, die keine Juden waren, und dennoch von den Nazis in Konzentrationslager deportiert und dort getötet worden sind. Das war der Rückblick auf die Geschichte, und dann gab es noch den Bezug zur Gegenwart. AIDS war damals in unserem Leben noch ein ungeheuer beherrschendes Thema. Das war zwar nichts

Neues mehr, aber von seinem Schrecken hatte es nichts verloren.«

In *Ein Mann für geheime Stunden* übernahm Mick eine weitere anspruchsvolle Charakterrolle. Er spielt Luther, den Inhaber einer Callboy-Agentur, der zugleich der Mentor eines um Anerkennung ringenden Schriftstellers ist, der von Andy Garcia gespielt wird. Mick verleiht der melancholischen Figur eine gewisse emotionale Tiefe (im Laufe des Films stellt sich heraus, dass sich Luther, der einst selbst als Callboy arbeitete, in eine seiner ehemaligen Kundinnen verliebt hat, die seine Gefühle jedoch nicht erwidert). Es ist eine dieser aus dem Leben gegriffenen LA-Storys mit hölzernen Dialogen. Doch die Schauspieler machten das Beste aus dem Stoff, sodass am Ende ein geistreicher, tiefschürfender Film dabei herauskam. Man kann sich kaum vorstellen, dass ein anderer Rockstar als Mick zu einer ähnlichen Leistung fähig gewesen

wäre. Doch wie schon zuvor *Bent* wurde auch *Ein Mann für geheime Stunden* von der Kritik kaum beachtet. Bis heute erhielt das meiste Kritikerlob Micks allererster Film *Performance*.

»Das, was ihm auf der Leinwand zusätzlich eine gewisse Wirkung verleiht, ist eigentlich ein Handicap. Er ist einfach berühmt; ganz gleich, welche Figur er spielt, es ist Mick Jagger, der sie spielt«, so Mathias. »In gewisser Weise geht es ihm wie vielen berühmten Hollywood-Stars: Man sieht in ihnen immer nur den Star selbst. Es mag sein, dass Greta Garbo die Kameliendame Marguerite Gautier brillant dargestellt hat, aber es ist immer Greta Garbo, die wir auf der Leinwand sehen. Dasselbe gilt für Humphrey Bogart, Tom Cruise oder Tom Hanks. Die großen Stars sind deshalb berühmt, weil sie uns das bieten, was wir von ihnen erwarten. Und mit Mick Jagger verhält es sich genauso, weil sich uns sein

markantes Gesicht so eingeprägt hat – und weil seine Lippen so legendär sind. Das hat der Zuschauer jederzeit im Hinterkopf.«

Seine Produktionsfirma etablierte sich unterdessen. Mit Jagged Films produzierte er ebenfalls von der Kritik und den Zuschauern kaum wahrgenommene Filme wie *Enigma* oder den geflopten *The Women*, ein Remake der George-Cukor-Komödie *Die Frauen*. Zusammen mit Martin Scorsese arbeitet er an einem Rockfilm mit dem Titel *The Long Play*, in dem er auch eine Hauptrolle spielen soll. Man schaue sich nur einmal an, welche Regisseure er dazu bewegen konnte, Rolling-Stones-Konzerte filmisch zu dokumentieren: Martin Scorsese und Hal Ashby. Mit Letzterem hatte er für den 1982 in die Kinos gekommenen Konzertfilm *Let's Spend the Night Together* (der in Deutschland zunächst unter dem Titel *Rocks Off!* lief) eng zusammengearbeitet; es war einer der letzten

Filme des Regisseurs von *Harold und Maude*. »Das Verhältnis zwischen Mick und Hal war zweifellos enger als das zum Rest der Band«, sagt Rupert Prinz zu Löwenstein. »In Hals Augen verkörperte Mick die Band, und was die Wirkung im Film anbelangte, fand er ihn ohnehin interessanter als die anderen.« (Glaubt man Ashbys Biografem, so verhielt sich Keith Richards unkooperativ und war von den Kameras genervt.)

Wie jeden anderen Hollywood-Veteran hat man auch Mick Jagger mal über den grünen Klee gelobt und mal völlig verrissen, aber wirklich ernst genommen hat man ihn nie (Mick-Jagger-Filmfestivals sucht man vergeblich). Nichtsdestotrotz ist er bereits seit fünf Jahrzehnten im Geschäft. 2007 gab Keith Richards, der sich bis dato mit seiner Rolle als Musiker begnügt hatte, sein Leinwanddebüt als Vater des Piraten Jack Sparrow. Seine Besetzung verdankte er, wie Mick im Fall von *Performance*, seiner Popularität,

und obschon sein Auftritt amüsant ist, verlangte ihm die Rolle kaum mehr ab, als sich einen Vollbart wachsen zu lassen. »Es geht nicht nur darum, ewig zu leben, Jackie«, sagt er mit seiner rauchigen Piratenstimme. »Der Trick ist, ewig mit sich selbst leben zu können.« Wenn der Film tatsächlich eine Form ewigen Lebens garantiert, dann hat Mick Jagger auch nach *Performance* als Schauspieler genügend hervorragende, gute und komplexe Arbeit geleistet, um seinen beharrlichen Ehrgeiz auf diesem Gebiet zu rechtfertigen. Dennoch wäre es schön, ihn eines Tages in einer Rolle zu sehen, nach der er sich sehnt. Er hat ja weit mehr zu bieten als nur eine Schurkenvisage.

DER RED- DEVILS- BLUES

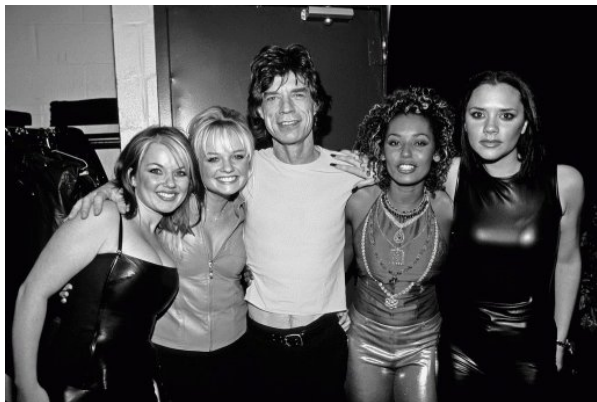
KAPITEL 19

Was immer auch der berühmte Musikproduzent Rick Rubin für andere Künstler getan hat, in erster Linie hat er es für sich selbst getan. 1993, ein gutes Jahrzehnt nachdem die Erfolgsgeschichte des Hip-Hop begonnen hatte, fand Rubin, dass sich einige althergebrachte Szenebegriffe abgenutzt hatten. Anfang der 90er war der Mitbegründer von Def Jam Recordings von New York nach Los Angeles gezogen, um dort den Label-Ableger Def American zu gründen, der so erfolgreiche Acts wie die Black Crowes unter Vertrag nahm. Eines Tages stellte Rubin fest, dass der Begriff »def«, der soviel bedeutet wie »cool«, offiziell in den englischen Sprachschatz aufgenommen worden war: Im Mai 92 wurde er erstmals in *Webster's New Collegiate Dictionary* verzeichnet. Um den von ihm heißgeliebten Hip-Hop jung und frisch zu erhalten, musste man sich seiner Meinung

nach von »def« verabschieden. Am 27. August 1993 wurde der Begriff, zu dessen Popularität Rubin maßgeblich beigetragen hatte, in der Chapel of Psalms im Hollywood Memorial Park zur Ruhe gebettet. Rubin lud Freunde und Gleichgesinnte ein, »def« die letzte Ehre zu erweisen. Die Zeremonie leitete Reverend Al Sharpton. »Def ist vom kommerziellen Mainstream-Entertainment gekidnapped und tot zurückgebracht worden. Wenn wir def begraben«, sagte er mit seiner sonoren Predigerstimme, »begraben wir den Hang zur Konformität.« Trent Reznor, Tom Petty und einige Mitglieder der Red Hot Chili Peppers (die ihr Album *Blood Sugar Sex Magik* in Rubins Residenz in den Hollywood Hills, wo es angeblich spuken soll, aufgenommen hatten) befanden sich unter den Trauergästen. In einen Sarg füllte man die sterblichen Überreste von def, zu denen auch Firmenprospekte und Albumcover zählten. Rubin war gerade dreißig und

schon bald sollte er sich in den bärtigen Buddha der Musikindustrie verwandeln, eine Art Studioguru, der weiß, wie man das Beste aus einem Künstler herausholt. Genau das hat er gemacht mit Gruppen wie den Red Hot Chili Peppers und den Thrash-Metal-Königen Slayer, wobei das noch vergleichsweise junge Acts waren, die immer noch versuchten, ihren eigenen Sound zu finden. Bekannt wurde Rubin – ähnlich wie Quentin Tarantino, der John Travolta wieder vor Augen geführt hatte, was ihn als Schauspieler wirklich auszeichnete – vor allem dadurch, dass er ältere Künstler aus der Versenkung hervorholte. Er arbeitete mit Legenden und einstigen Hitgaranten und half ihnen, ihre zum Teil lange brachliegenden Talente noch einmal ganz zur Entfaltung zu bringen. Das machte er mit Tom Petty ebenso wie mit Neil Diamond, doch vor allem machte er es mit Johnny Cash: Die legendäre Zusammenarbeit der beiden

verhalf dem damals sechzigjährigen Man in Black nach Jahrzehnten in der Bedeutungslosigkeit zu einer sensationellen Fortsetzung seiner Karriere. Doch der Erste im Club dieser älteren Herren war Mick Jagger.



© Kevin Mazur/ WireImage

Mick Jagger ist immer neugierig und hat keine Berührungsangst, weder vor jungen Bluesmusikern wie den Red Devils noch vor Popsternen wie den Spice Girls, 1997.

Für Mick hatte sich die Sache mit der Solokarriere noch lange nicht erledigt. Wobei man sagen muss, dass sich seine beiden Soloalben in den 90ern doch schon ein bisschen veraltet anhörten, vor allem das

besonders nach 80er-Jahre klingende *Primitive Cool*. Es verdient in der Tat Respekt, dass Mick Jagger immer neugierig und interessiert blieb, dass er immer auf der Suche nach neuen Sounds war, doch angesichts einiger seiner Songs muss man zugeben, dass Keith Richards Motto »Gut ist, was zeitlos ist« durchaus ein Fünkchen Wahrheit enthält. Als ich Jack White 2008 für das *Uncut*-Magazin interviewte, klagte er: »Wenn du irgendwen fragst: ›Ab wann glaubst du, hat die Musik, vor allem der Rock'n'Roll, angefangen, nicht mehr so gut zu klingen?‹, dann weiß ich tief in meinem Herzen, dass die Antwort ›Irgendwann in den 80ern‹ lauten wird. Und ich weiß auch, dass es begann, als in die Studios die Digitaltechnik Einzug hielt. All dieser neumodische Firlefanz ruinierte Country, Rock'n'Roll und alles andere. Wer hat in den 80ern wirklich gut klingende Platten gemacht? Viele waren das nicht. Selbst eine so brillante Band wie

Gun Club setzte auf Hall und den ganzen anderen beschissenen Digitalkram.« Aber einem Rocker, der seit den frühen 60ern im Geschäft ist, fällt es verständlicherweise schwer, sich sein Leben lang für die alten Aufnahmetechniken und Songwriting-Methoden zu begeistern, ganz gleich wie gut die Drums damals klangen.

Der Sound, der Look und die Haltung der Stones in den Jahren 68 bis 72 waren zwar nie wirklich aus der Mode gekommen, aber in den frühen 90ern schienen sie wieder ganz besonders angesagt zu sein. Der Rock'n'Roll zeigte sich erneut in abgewetztem Samt statt im grungeigen Flanellchic. In den 90ern feierten die bei Def American unter Vertrag stehenden Black Crowes große Erfolge, die mit einem Look und Sound die Top Ten stürmten, der stark an die Stones um 71 erinnerte. Und auch die schwierigen Stones-Fans Guns N' Roses waren noch nicht völlig weg vom Fenster; kommerziell

gesehen waren sie sogar die größte Band der Welt. Wieder einmal suchte Mick nach einem Kompromiss zwischen dem Sound der Stones und dem, was gerade neu und angesagt war. Und als Mick Jagger dann zu Rick Rubin ging, machten sie nicht nur ein Album, sondern gleich zwei: ein zeitgemäßes Rockalbum, das unter dem Titel *Wandering Spirit* veröffentlicht wurde, und ein ganz spezielles, auf dem es nichts wirklich Neues zu hören gab, aber auch nichts Abgestandenes.

Während der *Wandering Spirit*-Sessions in den Ocean Way Studios in LA nahm Rubin Jagger eines Abends mit in eines seiner Lieblingslokale: das King King. Aus dem ehemaligen chinesischen Restaurant war nach Umbauarbeiten ein angesagter, schicker Club mit einer kleinen Bühne und schwarz lackierten Wänden geworden, in dem sich viele Stars offensichtlich wohlfühlten. An jedem Wochentag stand eine

bestimmte Musikrichtung auf dem Programm. So gab es beispielsweise den Ska-, den Swing- oder den Reggae-Tag, und es gab – immer montags – den Blues-Tag. Jagger und Rubin waren an einem Montag dort, und auf der Bühne standen die Blue Shadows, die sich später Red Devils nannten. Die Red Devils waren dünne, mürrische, tätowierte Jungs; einige von ihnen hatten zuvor bei den LA-Roots-Rockern The Blasters gespielt. Ihr Frontman war der charismatische Sänger und Bluesharp-Spieler Lester Butler. »Lester hatte diese Rockstar-Ausstrahlung«, sagt der ehemalige Red-Devils-Gitarrist Paul Size, der in Texas aufgewachsen und damals noch ein Teenager war. »Er war von dieser speziellen Aura umgeben. So als säße ihm der Engel auf der einen und der Teufel auf der anderen Schulter. Wie bei Jerry Lee Lewis oder Anthony Kiedis. Er hatte eine unglaubliche Bühnenpräsenz, einerseits war er absolut

perfektionistisch, andererseits völlig chaotisch. Seine Stimme war einzigartig und er schlug die Leute damit vollkommen in seinen Bann. Sie hatte etwas Neues und Unverbrauchtes.« In den vergangenen zehn Jahren hatten Glam-Metal-Bands wie Ratt, Poison oder Faster Pussycat Hollywood fest im Griff. Der unverfälschte Blues wirkte wie ein frischer Wind, der Szenegänger jeglicher Couleur ins King King zog. Einer der Stammgäste war Bruce Willis oder sein mundharmonikaspielendes Alter Ego Bruno. Er jamte zusammen mit der Band auf der Bühne des King King – und die Shadows waren laut. Um die Lärmschutzverordnung scherte man sich im King King nicht besonders. Wer sein Wochenende noch um einen Tag verlängern wollte, war im King King in den frühen 90ern genau an der richtigen Adresse. Rubin und seine Kollegen liebten die ungezwungenen Montagabende und dachten, die gute Partystimmung könne

eventuell dazu beitragen, dass Mick etwas lockerer würde.

Die Rechnung ging auf und dem einen Besuch folgten weitere. Eines Abends verblüffte Mick die Stammgäste des King King damit, dass er auf die Bühne ging, um mit Butler und der Band zu jammen. Die Jungs waren vorgewarnt worden von Rick Rubin, der sie gerade dazu gebracht hatte, ihren Bandnamen zu ändern und versuchte, sie näher an sich zu binden, weil er mit dem Gedanken spielte, eine Platte mit ihnen aufzunehmen. »Sie riefen uns an und verrieteten uns, dass er kommen würde«, sagt Paul Size. Den Puristen Size schüchterte die Aussicht, zusammen mit Mick Jagger auf einer Bühne zu stehen, nicht ein. »Wer nicht schwarz war, den hörte ich mir nicht an«, sagt er heute, fast zwanzig Jahre später. »Ich war ein Blues-Faschist. Ich kannte diese Zunge und die Lippen, aber ich habe mich nie für die Stones begeistern können. In

meinen Ohren war das einfach klassische Rockmusik. Ein Teil von mir dachte: ›Oh, genau wie bei Bruce Willis, jetzt steht ein anderer großer Star auf unserer Bühne.‹ So ist das in LA: Sobald es irgendwo was Neues gibt, reißen sich all die anderen Typen darum, mit deren Karriere es bergab geht. Daher dachte ich zunächst: ›Na prima, der will also auch ein Stück von unserem Kuchen abhaben.‹ Aber ich muss zugeben, dass da irgendwas passiert ist, als er die Bühne betrat.« Size sah wie Mick sich bewegte und tanzte. Er beobachtete die Reaktion des Publikums. Hörte, wie echt seine Stimme klang. »Ich dachte: ›Wow, dieser Typ ist irgendwie anders.‹ Ich glaube der Auftritt gab ihm was, das er lange nicht mehr erlebt hatte.«

Aus diesem spontanen Blues-Jam entwickelte sich tatsächlich etwas. Vielleicht bedeutete dieser gemeinsame Auftritt Mick gar nicht so viel, doch auf jeden Fall inspirierte er Rick Rubin. Denn der versuchte

Mick zu überreden, zusammen mit den Red Devils ein Album mit Blues-Standards aufzunehmen. »Ich sagte: ›Du meine Güte, während wir noch an dem einen Album arbeiten, sollen wir gleichzeitig noch ein anderes machen?‹«, erzählte Mick Jahre später dem Journalisten Alan Light. »Rick, mir dir zusammenzuarbeiten, ist echt kein Zuckerschlecken!« Das Timing schien seltsam gewählt, denn die Sessions für Micks drittes Soloalbum *Wandering Spirit* liefen wie geschmiert. Von Micks Jugendliebe, dem Blues, war auf dem neuen Album nicht sonderlich viel zu hören, aber die neuerliche Begegnung mit ihm mag Jaggers Augen und Ohren wieder für das Echte und Wahre geöffnet haben. Musikalisch gesehen landete auf *Wandering Spirit* vieles, das auch auf eine späte Stones-Platte gepasst hätte, »Wired All Night« zum Beispiel. Deswegen steht das Album wohl auch bei Stones-Fans so hoch im Kurs; es hat den Biss eines

Jagger/Richards-Projekts, bietet aber etwas persönlichere Texte. Mick schrieb schnörkellose Songs wie »Evening Gown« und »Don't Tear Me Up«. Der Sound war jedoch sehr modern. »Sweet Thing« beeindruckt mit einem großartigen souligen Falsett und funkigen Grooves, die auch auf einem Album der Red Hot Chili Peppers nicht deplatziert gewirkt hätten. Bodenständigen Blues suchte man hier vergebens, aber das war ja auch nicht das, was Mick haben wollte, nämlich den neuesten Sound, der dank neuester Technik realisiert werden konnte. Doch Rubin, der die Kunst beherrschte, andere Menschen zu überzeugen, hatte noch eine andere Idee, und Mick Jagger dachte wohl, dass er auf diesen angehenden Guru hören sollte.

Eines Abends Mitte Juni 1992 rief Rubin bei den Red Devils an und bestellte sie für den nächsten Tag in die Ocean Way Studios, um Aufnahmen mit Mick Jagger zu machen.

»Alle waren aufgeregt und nervös – wie hätte das auch anders sein können?«, so Size. Mick kreuzte mit einem Stapel LPs unter dem Arm auf, die er der Band vorspielte. »Mick hatte extrem gute Laune. Ich dachte, er sei stoned. Er war wirklich unfassbar gut aufgelegt. Er war vor Freude völlig außer sich, weil er all diese Songs aufnehmen durfte. Er wählte all die Lieder aus, die er mit den Rolling Stones nie hatte einspielen können.« Die Musiker setzten sich zusammen und hörten jeden Song einmal an, dann schnappten sie sich ihre Instrumente und spielten drauflos. Zu guter Letzt machten sie ein paar Aufnahmen von ihren Versionen der Klassiker, während Rubin am Mischpult saß. Die Session dauerte rund sieben Stunden. Danach packte Mick seine Platten ein, sprang in den Wagen, der auf ihn wartete, und brauste davon. Die mit Adrenalin vollgepumpten Red Devils blieben allein zurück, unsicher, was sie von dem

seltsamen Ereignis, das sich gerade zugetragen hatte, halten sollten. Sollte das jetzt Micks Soloalbum werden? Waren sie jetzt seine Backingband? »Ich hatte den Eindruck, wir würden an einer Platte arbeiten. Jeder dachte, dass sie definitiv auf den Markt kommen würde. [Wir] warteten und warteten; und natürlich passierte nichts.«



© AFP/Getty Images

Mick Jagger auf Solopfad: Am 9. Februar 1993 singt er in der Webster Hall in New York Songs aus seinem neuen Soloalbum *Wandering Spirit*.

Für ihre Mühen erhielten die Red Devils eine Aufwandsentschädigung in Höhe von zweihundert Dollar pro Kopf. »Sie speisten uns mit einem Trinkgeld ab«, so Size. Die

Red Devils gingen auf Tour und sie hatten sogar ein paar Auftritte in Londoner Clubs, unter anderem auch anlässlich Micks Geburtstag im Juli. Aber der Druck wurde immer größer und damit nahm ihr Drogenkonsum derart überhand, dass die Band bald auseinanderzubrechen begann. Nur ein einziger von ihren gemeinsam eingespielten Songs, »Checkin' Up on My Baby«, ist je offiziell erschienen, und zwar auf *The Very Best of Mick Jagger*, der Songauswahl, die über zehn Jahre später veröffentlicht wurde. Die Idee dahinter war, dieses Album durch einen bis dato unbekannten Song für die potenziellen Käufer schmackhafter zu machen (wobei auch der wenig bekannte von Lennon und Jagger aufgenommene Song »Too Many Cooks« darauf zu finden ist). Mick konzentrierte sich nach der Session mit den Red Devils sofort wieder auf sein Soloalbum *Wandering Spirit*, das ein Jahr später erschien und von der Kritik hoch gelobt

wurde. Es gilt gemeinhin als das beste Soloalbum, das je ein Rolling Stone gemacht hat, doch wie alle Alben seit *She's the Boss* war auch dieses kommerziell erfolglos. Gegen Ende des Jahres schrieb Mick schon wieder mit Keith an neuen Songs für das nächste Rolling-Stones-Album, das *Voodoo Lounge* genannt wurde, und das auf der nächsten Rolling-Stones-Megatour präsentiert werden sollte.



© Michael Ochs Archives

Nach den Solotrips von Mick und Keith kommen die Stones wieder zusammen und kündigen auf einer Pressekonferenz am 3. Mai 1994 ihre *Voodoo Lounge-Tour* an.

Angesichts des Erfolgs der White Stripes fragt man sich, wie ein schnörkelloses Blues-Album von Mick Jagger aufgenommen worden wäre. Der Bluesexperte Ahmet Ertegün war begeistert von dem, was er von den Red-Devils-Sessions gehört hatte, und

er versuchte Mick dazu zu bewegen, das Material zu veröffentlichen. Doch mehr als ein begehrtes Bootleg, das angeblich auf einer heimlich erstellten CD-Kopie der Masterbänder aus Rubins Besitz basiert, kam nie dabei heraus. Einige Nummern, wie Howlin' Wolfs »Evil«, klingen etwas dünn (allerdings ist es auch schwer, mit Howlin' Wolf mitzuhalten, dessen Stimme allein schon das Volumen eines ganzen Klangteppichs hat). Dennoch kann man sich beim Zuhören gut vorstellen, wie viel Spaß die Aufnahmen gemacht haben müssen. Die Katzenjammer-Nummer »One Way Out«, auf der Micks Stimme fast nicht wiederzuerkennen ist, weil er geradezu übermütig der Versuchung nachgibt, den Blues der Schwarzen lustvoll zu imitieren, und das mitreißende »Ain't Your Business« sind brilliant. Was bei all der freigesetzten Energie letztendlich gefehlt haben mag, ist das King King. »Diese Atmosphäre konnten wir im Studio nicht

eingefangen«, sagt Paul Size. »Ich glaube, das lag daran, dass das Publikum fehlte – das Feedback und die Liveatmosphäre. In gewisser Hinsicht war das der Anfang vom Ende.« Rubin engagierte einige Bandmitglieder der Red Devils für sein nächstes legendäres Projekt: Er wandte das mit Jagger erprobte Konzept auf Johnny Cashes erstem Album für American Recordings an, das nach dem Namen von Rick Rubins Label benannt wurde. Die Red Devils verschwanden bald wieder in der Versenkung – ohne ihren Frontman. »Ich habe mit Lester zusammengewohnt«, erinnert sich Size. »Ich versank mit ihm im selben Sumpf.« Lester Butler starb 1998 an einer Überdosis, er wurde nur achtunddreißig Jahre alt. Size lebt inzwischen wieder in Texas und spielt weiter Gitarre. Die Zeit mit Rubin hat ihn einiges gelehrt. »Ich erinnere mich, wie ich ihm eines Tages begegnete. Er saß am Steuer eines Rolls Royce, ich auf meinem Fahrrad. Ich fragte

mich: ›Was stimmt nicht an diesem Bild?‹
Er winkte mir zu.« Danach hat Size verstanden, wie brilliant die Stones auf dem Höhepunkt ihres Schaffens waren, und dass der Glanz bereits damals vom Verblassen bedroht war. »Ich ging zurück, und danach lernte ich sie richtig kennen«, sagt er heute. »Mir wurde klar, dass sie dieselben Sachen mochten wie ich. Ich habe gerade noch *Exile on Main Street* gehört und gedacht: ›Heilige Scheiße. Diese Jungs sind umwerfend.‹«

RITTER- SCHLAG

KAPITEL 20

Gegen Ende des Martin-Scorsese-Films *Good Fellas* gibt es eine Szene, in der Jimmy »The Gent« Conway (Robert DeNiro) und Henry Hill (Ray Liotta) voller Vorfreude darauf warten, dass Tommy DeVito (Joe Pesci) in den Kreis der Mafia aufgenommen wird. »Ich habe Jimmy noch nie so glücklich gesehen«, hört man den Erzähler Henry aus dem Off sagen. »Was Jimmy an jenem Morgen so glücklich machte, war die Tatsache, dass an diesem Tag Tommy im Kreis aufgenommen werden sollte. Jimmy war so schrecklich aufgeregt, dass man hätte denken können, ihm würde diese Ehre zuteil. Jimmy und ich konnten niemals zum Kreis gehören, denn wir hatten irisches Blut. Um ein ordentliches Mitglied der Mafia zu werden, muss man hundertprozentiger Italiener sein, damit die Spuren sämtlicher Verwandten bis in die alte Heimat zurückverfolgt werden können. Das

ist die höchste Ehre, die einem zuteil werden kann. Das bedeutet, man gehört zu einer Familie, zu einer Bande. Es bedeutet, dass man von niemandem heruntergeputzt werden kann. Es bedeutet aber auch, dass man selbst jeden herunterputzen kann, solange es sich nicht um ein Mitglied handelt. Es ist wie eine Lizenz zum Stehlen. Wie eine Lizenz, alles tun zu dürfen. Was Jimmy betraf, so löste die Tatsache, dass Tommy in den Kreis aufgenommen wurde, etwas aus, als ob wir alle in den Kreis aufgenommen werden würden. Von nun an hatten wir aus unseren Reihen ein richtiges Mitglied der Mafia.«

Bei Scorsese lief es nicht gut für Tommy, und je nachdem, wen man fragt, war der Ritterschlag von Mick Jagger, dem das britische Establishment einst den Garaus machen wollte, entweder ein Triumph der Gegenkultur oder eine Tragödie, vergleichbar mit einem Schuss ins Gesicht, der es

einer Mutter unmöglich macht, den Leichnam des Sohnes offen aufzubahren. Mick Jagger war bei seinem Ritterschlag am 12. Dezember 2003 nicht der erste Rockstar, dem diese Würde zuteil wurde, aber er war gewiss der am wenigsten ritterliche. Nach der Bekanntgabe seiner bevorstehenden Ehrung spalteten sich die Nation, die Fangemeinde der Stones und die Rockwelt umgehend in zwei Lager. So gesehen, war dies die bisher letzte echte Kontroverse, bei der es um Mick Jagger ging. Die Tatsache, dass er sich zum Ritter schlagen ließ, sorgte dafür, dass die Leute so viel über ihn redeten und ihn so sehr in den Fokus des öffentlichen Interesses rückten, wie es seit 1965 keinem einzelnen Rolling Stone mehr widerfahren war. War das gut für England? War das die letzte Demütigung eines zerfallenden Empires und einer lächerlichen Monarchie? War es ein taktisches Manöver von Premierminister Tony Blair, der versuchte, die

Rockstars, die ihn einst unterstützt hatten und wegen des umstrittenen Irakkriegs, in den er das Vereinigte Königreich an der Seite von George W. Bush geführt hatte, abtrünnig geworden waren, wieder auf seine Seite zu holen? War Mick ein Pfand? War er ein Blender, besessen von Rang und Namen, der schon lange auf diesen Titel spekuliert hatte? Hatte er den Witz wohl verstanden?

Es gab viele Künstler, die für ihre Verdienste auf dem Gebiet der Kunst geehrt worden sind. Meist waren es Schauspieler, selten Musiker. Micks Beitrag zur Musik und Kultur Großbritanniens stand außer Frage. Vierzig Jahre nach ihrer Gründung löste schon allein der Gedanke an die Rolling Stones bei den Briten generationsübergreifend patriotische Regungen aus. Doch in der öffentlichen Wahrnehmung war der zukünftige Sir Mick ein eher schwer einzuschätzender, schwieriger Typ. Seit seine Ehe mit Jerry Hall 1999 ihren Tiefpunkt

erreicht hatte, weidete sich die britische Presse daran und hielt die Leser tagtäglich auf dem Laufenden, welche Mühen es Mick kostete, sein Vermögen von schätzungsweise um die 150 Millionen Pfund zusammenzuhalten. Ob er nun privat für wohltätige Zwecke spendete oder nicht, es gab etliche andere Künstler, die sich in der Öffentlichkeit weitaus stärker sozial engagierten als er. Bob Geldof wurde nach seinem Live-Aid-Projekt zum Ritter geschlagen; er war der erste Rockstar, dem diese Würde zuteil wurde, und ist bis heute der jüngste. Der nächste im Bunde war Paul McCartney. Ein Jahr später folgte Elton John, dessen Einkünfte aus all seinen Singleverkäufen in den 80er- und 90er-Jahren in die AIDS-Forschung geflossen waren und der den Briten 1997 geholfen hatte, ihren Schmerz über den Tod von Prinzessin Diana zu überwinden, indem er seine ehemals Marilyn

Monroe gewidmete Ballade »Candle in the Wind« für sie umschrieb.

Was Mick Jagger betraf, war man sich im Allgemeinen einig, dass es ihm nur ums Geld ging. Im Jahr 1997, als die Stones ihr einundzwanzigstes Studioalbum *Bridges to Babylon* einspielten, landeten die Britpop-Underdogs The Verve gerade ihren ersten Hit mit »Bitter Sweet Symphony«. Der Song enthielt ein Loop einer symphonischen Version des frühen Stones-Hits »The Last Time« (in den Credits für die Orchesterfassung war das Andrew Oldham Orchestra angegeben). Die Rechte an »The Last Time« besaß allerdings immer noch Allen Klein. Anwälte von Kleins Firma Abkco kontaktierten The Verve umgehend und klärten die Band darüber auf, dass ihr Song gar nicht ihnen gehörte (obschon die Lyrics von Leadsänger Richard Ashcroft stammten und Dutzende Hip-Hopper regelmäßig damit durchkamen, Songschnipsel zu sampeln und

zu loopen). Als die Angabe Jagger/Richards in den Songwriter-Credits auftauchte und die Lizenzentnahmen aus der Nummer zu hundert Prozent den Stones zugesprochen wurden, bestärkte das die Allgemeinheit in ihrem Bild von Mick als größtem Geizkragen des Rock'n'Roll, dem keine finanzielle Detailfrage zu geringfügig ist, um sich nicht reinzuknien, damit man noch ein paar Cent rausholen kann. Der erfrischend neue Sound wirkte ebenso authentisch wie die jugendlich-schweremütigen Lyrics des Verve-Songs, wohingegen die Stones – wie schon in den späten 70ern – einen zynischen und lustlosen Eindruck machten. Doch dafür konnten die Stones in diesem Fall nicht das Geringste; Mick und Keith saßen ironischerweise ja sogar mit Richard Ashcroft im selben Boot, da der Großteil der Einnahmen aus ihren größten Hits in die Taschen von Allen Klein floss. Während Ashcroft damals gehässig behauptete: »›Bitter Sweet

Symphony« war der beste Song, den Mick Jagger und Keith Richards in den letzten zwanzig Jahren geschrieben haben«, äußert er sich heute bedachter. »Ich bin der Band nie böse gewesen«, sagt er. »Sie haben mich ja entscheidend dazu motiviert, selbst Mitglied in einer Band zu werden.« Empörte Fans piffen ihn dennoch aus, als er den Song Mick und Keith widmete. Und als sich Nike die Nummer dann auch noch für ihre »I can!«-Kampagne schnappte, mussten es alle widerspruchslos hinnehmen. »Wir saßen im selben Boot«, so Ashcroft. »Im selben Boot wie auch George Harrison und John Lennon. Ich befand mich, was die Beziehung zu Allen Klein anbelangt, in ziemlich guter Gesellschaft.«



© John D. McDonough/Sports Illustrated /Getty Images

Sir Mick moves like Jagger – hier bei der Halbzeitshow des Super Bowl XL in Detroit am 5. Februar 2006.

Micks vermeintlicher Mangel an Großherzigkeit war im Vergleich zu dem Mangel an Ritterlichkeit, der den zukünftigen Sir Mick in den Augen der Öffentlichkeit kennzeichnete, jedoch von eher geringer Bedeutung. Sowohl Paul McCartney als auch

Elton John führten eine glückliche Beziehung: Paul mit seiner Linda und Elton mit David Furnish – Letztere hatten zwar eine homosexuelle Partnerschaft, dafür aber eine monogame. Der frisch geschiedene Mick Jagger, der damals gerade mit der über zwanzig Jahre jüngeren, außerordentlich aparten Schriftstellerin Sophie Dahl liiert war, kam in dieser Hinsicht nicht gerade auf Lancelot oder Parzival.

Anders als seine betagteren Kollegen in der Musikbranche war Mick dem typischen Rock'n'Roller-Leben noch nicht entwachsen, er flirtete eifrig mit Models und jettete rund um die Welt von einer Party zur nächsten. Die Nachricht von seinem bevorstehenden Ritterschlag erreichte ihn während der Stones-Tour 2002. Im Gegensatz zu McCartney und Elton John war Mick immer noch der schlanke, sportliche, mit dem Arsch wackelnde Frontman. Abend für Abend stand er vor Tausenden von Menschen auf

der Bühne – von Hong Kong über Mailand bis hin nach Washington – und sang von »tricks with fruit«, die »keep your pussy clean« (»Star Star«), und von »Puerto Rican girls who are just dying to meet you« (»Miss You«). Und dann war da noch seine ganz persönliche Vergangenheit. Als die Beatles 1965 zu Members of the British Empire (MBE) ernannt wurden [A. d. Ü: der unterste Rang des britischen Verdienstordens Order of the British Empire], inszenierte Andrew Loog Oldham die Stones als deren genaues Gegenteil: überzeugte Bad Boys, die gerne eine Palastrevolution angeführt hätten. Als John Lennon seinen MBE-Orden 1970 aus Protest gegen den Vietnamkrieg zurückgab (und »Cold Turkey« immer tiefer in den Charts versank), gratulierte ihm Mick über die Presse: »Endlich. Er hätte ihn schon zurückgeben sollen, als er ihm verliehen wurde.« Aber das Jahr 1970 lag lange zurück. Doch die unsichtbaren Grenzen

zwischen dem Establishment und den gesellschaftlichen Außenseitern bestanden noch immer. Oder etwa nicht? Für Keith war das jedenfalls keine Frage, er nahm sie immer noch wahr.

Es war eine zwiespältige Situation. Wie groß wäre die Empörung wohl gewesen, wenn Mick die Ritterwürde abgelehnt hätte? Nehmen wir einmal an, er hätte es getan und Englands bedingungslose Unterstützung von Bushs Irakkrieg als Begründung angegeben, dann hätte Blairs Image als glaubwürdiger Politiker der neuen Generation noch größeren Schaden genommen, als dies ohnehin schon der Fall war. Und mit Sicherheit hätten die Leute Jagger dann politischen Opportunismus vorgeworfen und ihm unterstellt, nur die Aufmerksamkeit auf sich lenken zu wollen. Es gibt übrigens tatsächlich Künstler, die einen Ritterschlag abgelehnt haben,

darunter zum Beispiel der Schriftsteller Alan Bennett und der Schauspieler Albert Finney.

Wie zu erwarten war, gingen jedoch, als Mick die Ritterwürde annahm, mehr böse Briefe aus den Reihen des Establishments ein, als dies wohl der Fall gewesen wäre, wenn er auf sie verzichtet hätte. Etliche Untertanen Ihrer Majestät überfluteten die Zeitungsredaktionen mit empörten Leserbriefen und ließen ihrer Entrüstung auch in Internetforen freien Lauf. »Vielleicht sollte er mal ein bisschen soziales Engagement zeigen. Wie wäre es mit ein paar Spenden für ledige Mütter?«, gab Charles Mosley vom britischen Adelsalmanach *Burke's Peerage, Baronetage & Knightage* zu bedenken. »Das ist ein guter wohltätiger Zweck. Einer, der ihm gewiss sehr am Herzen liegt.«

Und dann war da noch die Frage, was die Stones und all jene, die der Band nahestanden, über diese Angelegenheit dachten.

Einige von ihnen wirkten irritiert, andere wiederum verwirrt, wie zum Beispiel Marshall Chess: »Mick hatte sich immer schon für den Adel und das Königshaus interessiert. Sir Mick zu werden, war sein größter Traum gewesen. Wer weiß, was er tun musste, um ihn sich zu erfüllen. An so was muss man zweifellos arbeiten.« Charlie Watts war beeindruckt davon, wie es Mick gelang, die hohen Tiere um den kleinen Finger zu wickeln, während er selbst ein Hallodri blieb wie eh und je. »Jeden anderen würden sie lynchen: Achtzehn Ehefrauen, zwanzig Kinder und er wird zum Ritter geschlagen. Fantastisch!«, amüsierte sich Watts. Die schärfste Kritik kam allerdings nicht aus den Reihen des britischen Establishments, sondern – wie sollte es auch anders sein – von Keith Richards. Er hatte seine Zeit im Gefängnis in Wormwood Scrubs 1967 weder vergessen noch dem Hohen Gericht je dafür vergeben. »In meinen

Augen war es völlig daneben, sich mit diesem Establishment-Lametta schmücken zu lassen, wenn man bedenkt, dass sie einst alles daran gesetzt hatten, uns hinter Gitter zu bringen«, erklärte Richards in einem Interview mit dem *Uncut*-Magazin und fügte hinzu: »Ich habe Mick gesagt, dass das meiner Ansicht nach eine äußerst zweifelhafte Ehre ist. Das ist nicht das, wofür die Stones stehen.« Mick nahm diese Ehre allerdings wohl kaum an, um Keith zu ärgern; zu einem Teil tat er es gewiss, weil sein Vater Joe noch lebte. Micks Mutter Eva war im Jahr 2000 mit siebenundachtzig Jahren gestorben. Joe stand kurz vor seinem neunzigsten Geburtstag. Durch den Ritterschlag eröffnete sich Mick die Möglichkeit, seinen Vater und seine Kinder mit in den Palast zu nehmen. Er tat die bissigen Kommentare seines Bandkollegen als Beleidigungen eines Neidhammels ab. Journalisten gegenüber erklärte er: »Es ist, als bekäme man eine

Tüte Eis – wenn einer eine bekommt, wollen gleich alle eine haben.« Tony Blair ließ er wissen, dass er die Auszeichnung mit Freuden annehmen werde, sobald er die Tour beendet habe. Es war entschieden: er würde Sir Mick werden.

Letzten Endes unterscheiden sich Rebellion und Revolution durch die Art und Weise, wie sie durchgeführt werden, und durch die Art der Veränderungen, die erreicht werden, wobei Letztere zielorientierter ist und nachhaltigere Wirkungen entfaltet. Die Idee, das Establishment dorthin zu holen, wo man selber steht – sofern es denn das ist, was Mick getan hat –, ist durchaus lobenswert. So beeinflusst man das eigene Umfeld positiv, schafft die Voraussetzungen für Verbesserungen und entlarvt unrealistische Vorstellungen von idealen Herrschern und Helden, die einer genaueren Prüfung nicht standhalten können. Das war das Rock'n'Roll-Äquivalent zum Fortschritt.

Man denke nur noch mal daran, welch ein Weg das war von Bill Clintons Erklärung, dass er nicht inhaliert hat, bis hin Barack Obamas Eingeständnis, dass er als junger Mann Hasch geraucht und auch schon mal Kokain probiert hat, wenn das Geld dafür gereicht habe. Nie wieder wird man einen Kandidaten der Präsidentschaft für unwürdig halten können, nur weil er einmal gekifft hat, als er jung und naiv war und einfach nur Spaß haben wollte. Seit dem Mittelalter, als die Ritter aufkamen, mussten sie sich vor allem durch eines auszeichnen: Ritterlichkeit. Was meinte der Verfasser von »Under My Thumb«, »Stupid Girl« und »Out of Time« dazu? »Ich glaube nicht, dass es das Establishment, so wie wir es gekannt haben, heute noch gibt«, stellte Mick fest, als man ihn drängte, sich zu der Frage zu äußern, welche Bedeutung die Ritterwürde im Kampf um die gerechte Sache hätte, für die Keith sich immer noch tagtäglich einsetzte.

Als man ihm vorhielt, dass Keith seine Ehrung nicht glücklich machen würde, bemerkte er spitz: »Er ist einfach kein glücklicher Mensch.« Eine gute Frage wäre gewesen, worauf Keith überhaupt hätte neidisch sein sollen. Denn welche Bedeutung hat jemand wie Keith, wenn es kein Establishment mehr gibt, gegen das man sich auflehnen kann? Das ist wie ein Superheld ohne Erzfeind. Wie Superman ohne Lex Luthor oder Batman ohne den Joker.

Die vielleicht interessanteste Frage aber ist, was sich die Monarchie davon versprach, Mick Jagger zum Ritter zu schlagen. Erhofften sie sich, die Skandale, in die die königliche Familie damals verwickelt war – die Situation nach dem tragischen Tod von Prinzessin Diana, das Theater um die Herzogin von York, Charles' Affäre mit Camilla Parker Bowles –, würden vor diesem Hintergrund weniger skandalös wirken? Mick Jagger sollte die ganze Mischpoke menschlicher

erscheinen lassen. Genau darauf wiesen einige Kommentatoren hin.

Letztendlich war es Prinz Charles, der Mick zum Ritter schlug, nicht die Queen. Die Königin erholte sich damals gerade von einer Operation. Und so stand Mick – der Steuerflüchtling, ansonsten aber loyale Untertan – am Morgen des 12. Dezember 2003 auf und zog sich Anzug, Krawatte und einen (schwarzen Leder-)Mantel an. Begleitet von zwei seiner erwachsenen Töchter, Karis (aus der Affäre mit Marsha Hunt) und Elizabeth (aus der Ehe mit Jerry Hall), sowie seinem Vater Joe bestieg er eine Limousine, fuhr zum Palast und kehrte als Sir Mick zurück.

Seitdem ist »Sir Mick« so etwas wie ein wohlwollender Scherz geworden, und anders als beispielsweise Ben Kingsley hat sich Jagger nie dazu geäußert, was sich durch die Ritterwürde für ihn geändert hat. Dennoch ist Keith nie darüber hinweggekommen. Es

ist für ihn ein permanenter Stein des Anstoßes, auf den er immer wieder verweist, obschon seit Micks Ehrung inzwischen fast ein Jahrzehnt vergangen ist; keine Frage: Keith wird immer weiterkämpfen. »Sir Mick«, sagte Keith, dem Mick mit seinem Klassenbewusstsein schon immer auf die Nerven gegangen ist, zu einem Journalisten. »Wir reden hier verdammt noch mal von einem Kerl, der an der London School of Economics studiert hat. Das ist doch keiner, der so was nötig hat. Ich finde, er hätte auf einen Adelstitel warten sollen. Ich bin sicher, das mit dem verdammt Ritterschlag war ein übler Trick. Du müsstest eigentlich ein Lord sein. In meinen Augen war das eine schäbige Auszeichnung. Ich würde diese Familie nicht mal mit einem angespitzten Stock an mich ranlassen, von einem Schwert ganz zu schweigen.« Bis heute ist Sir Micks tapferem Mitstreiter die Ehre der Ritterwürde noch nicht zuteil geworden.



WHO WANTS YESTER- DAY'S PAPERS?

KAPITEL 21

Vermutlich ist Mick Jagger der am wenigsten sentimentale Rockstar, und man wird das Gefühl nicht los, dass ihm das kommerzielle Ausschlachten der Stones-Vergangenheit, das dem Bedürfnis nach Nostalgie Rechnung trägt, starkes Unbehagen bereitet. »Mick reizt das, was gestern war, nicht besonders«, brachte es Charlie Watts einmal in seiner typisch lakonischen Art auf den Punkt. Seine einzige Reaktion auf Keiths Autobiografie war, ihrem Autor implizit vorzuwerfen, dass er nur aus einem rein kommerziellen Interesse in der Vergangenheit rumgewühlt habe. »Ich persönlich finde es ziemlich ermüdend, die Vergangenheit noch einmal Revue passieren zu lassen. Die meisten Leute tun es nur, weil es für sie lukrativ ist.« Jagger selbst hat vor einigen Jahren einmal einen ansehnlichen Vorschuss für eine geplante Autobiografie eingeheimst, dann aber doch nichts

geliefert. Die meisten glauben, dass er sich nicht mehr an alles erinnern kann und sich sogar an Bill Wyman, den selbst ernannten Archivar der Stones (und Autor mehrerer aufschlussreicher Bücher über die Band, darunter seine eigene Autobiografie *Stone Alone*) gewandt hat, der ihm allerdings die Tür gewiesen haben soll.

Wahrscheinlicher ist allerdings, dass sich Mick Jagger einfach nicht mit der Vergangenheit auseinandersetzen wollte. Denn die Beschäftigung damit ist mühsam und schmerzhaft und erinnert einen immer wieder an Fehler, die man gemacht, und Freunde, die man verloren hat. Vor noch gar nicht allzu langer Zeit war Ahmet Ertegün infolge eines Unfalls gestorben; er war hinter der Bühne bei einem Stones-Gig im Beacon Theater gestürzt (wo Scorsese Aufnahmen für seine Konzertdoku *Shine a Light* machte). Der Musikmogul war vorerst der Letzte in einer ganzen Reihe von

Freunden und Bekannten, die verschieden waren. Geschäftstüchtig wie er ist, war Mick natürlich immer bewusst, dass sich mit dem geschickten Ausschachten der Vergangenheit das meiste Geld verdienen ließ. Als Zwischenbilanzen ihres Schaffens haben die Stones nicht wenige Hit-Kompilationen veröffentlicht. Einige wie *Hot Rocks* und *More Hot Rocks* sind in gewisser Weise selbst zu Klassikern geworden (das legendäre *Hot Rocks*-Plattencover mit den sich überlagernden Profilen der Bandmitglieder gilt als ein Musterbeispiel für innovatives Coverdesign). Trotzdem scheint ihm jegliches Wühlen in der Vergangenheit zuwider zu sein. Warum also beschäftigten sich die Stones nach vierzig Jahren wieder mit ihrem wohl legendärsten Album – das möglicherweise auch den großen Kult begründete, der noch heute um sie getrieben wird – und stellten sich im Frühjahr und Sommer 2010 geschlossen hinter die große

Medienkampagne, die um *Exile on Main Street* getrieben wurde? Wodurch wird der Blick zurück für jemanden, der sich so schnell langweilt und sich so ungern auf seinen Lorbeeren ausruht wie Mick Jagger, interessant und ergiebig?



© Michael Ochs Archives

Das von John Van Hamersveld gestaltete *Exile On Main Street*-Cover mit den Fotografien von Robert Frank.

Die Antwort darauf lautet: Technik. Digitale Aufnahmeverfahren, digitale Bildverarbeitung – die schöne neue Welt des technisch erzeugten schönen Scheins ließ die Rolling Stones jünger aussehen, jünger klingen und jünger sein. Mit der Welttournee von 2005 und ihrem bisher letzten Studioalbum *A Bigger Bang* verbeugten sich die Stones zum letzten Mal so vor uns, wie wir sie kannten – damals waren sie Anfang sechzig, aber immer noch topfit. Und gleichzeitig schienen sie im Begriff zu sein, virtuelle Mystiker zu werden. Als die Stones im Zuge der Marketingkampagne für *A Bigger Bang* das Cover des *Rolling Stone* zierten, machten sie darauf einen verlebten und alten Eindruck. Das Foto wirkte ein bisschen trostlos und gar nicht so perfekt, wie es derart vital klingende neue Songs wie »Rough Justice« und »Oh No, Not You Again« vermuten ließen.

Als die remasterte Deluxe-Edition von *Exile on Main Street* 2010 auf den Markt kam, zeigte der *Rolling Stone* ein Bild von Mick und Keith als Achtundzwanzigjährige auf dem Cover. Zum ersten Mal erschien das Bild eines jüngeren Mick auf einem Cover übrigens 1989 – zu einer Zeit also, als man durchaus auch ein aktuelles Foto hätte wählen können. Diese Pioniertat findet sich in der Ausgabe der *Spin* vom Dezember 89, in der ein Artikel von Lisa Robinson über die gigantische *Steel Wheels*-Tour erschien.

Die Stones folgten immer eigenen Vorstellungen im Hinblick auf die Vermarktung ihres Backkatalogs. Auf eine Megatour gingen sie üblicherweise nur mit einem neuen Studioalbum im Gepäck (mit wenigen Ausnahmen wie etwa im Jubiläumsjahr 2002 mit *40 Licks*). »Wenn wir auf Tour gehen, müssen wir eine Platte machen«, sagte Mick einmal. »Damit zeigen wir, dass wir noch immer eine echte, funktionierende

Rockband sind. Ich will nicht zu einer dieser Bands gehören, die nur noch ihre Hits spielen. Es gibt natürlich genug Leute, die sagen: ›Ich würde viel lieber »Brown Sugar« hören als irgendeinen von den neuen Songs.« Mal ehrlich, es interessiert mich einen Scheiß, was die lieber hätten.« Vielleicht hatte es zu tun mit den überraschend positiven Kritikerreaktionen auf *A Bigger Bang* – das so gut aufgenommen wurde wie kein anderes Stones-Album seit *Undercover* 1983 –, dass Mick sich dazu bewegen ließ, im Keller nach alten Schätzen zu graben.

Vielleicht lag es aber auch an dem Schema, das sich sowohl in kommerzieller als auch in kreativer Hinsicht mittlerweile herauskristallisiert zu haben schien. Ob schon *A Bigger Bang* das Lob als »ihr bestes Album seit Jahren« durchaus verdient hat, wurden davon dennoch nicht mehr Exemplare verkauft als von den beiden vorangegangenen Alben. Wie all ihre Platten

nach *Steel Wheels* stieg es anfangs hoch in den Charts ein, was der Band einen Vorwand für eine neue Megatour lieferte, sackte dann aber schnell ab, ohne einen herausragenden Hit zu liefern oder mehr als die üblichen eine Million Exemplare absetzen zu können. (Anscheinend sind das die Exemplare, die an all die Hard-Core-Stones-Fans gehen, denen an der Vollständigkeit ihrer Sammlung gelegen ist.)

2006 wechselten die Stones wieder einmal das Plattenlabel. Diesmal gingen sie von Virgin zu Universal und nahmen ihren so umfangreichen wie gewinnträchtigen Backkatalog mit.

Sie mussten etwas tun, um den Verkauf ihrer früheren Alben anzukurbeln und die Kids auf die alten Sachen aufmerksam zu machen, ohne selbst Staub anzusetzen und auf die Nostalgieschiene zu geraten. Wieder kam ihnen die neueste Technik zu Hilfe.

Universal suchte nach einem Coup als Ausgangspunkt für ihre Marketingstrategie, durch den die Medien dazu gebracht werden sollten, sich für die Stones als Musiker und nicht als Boulevardthema oder als abgehalfterte Institution zu interessieren. Die Marketingexperten schlugen vor, eine Neuveröffentlichung von *Exile* herauszubringen, wobei allen Beteiligten klar war, dass Mick von dieser Idee nicht besonders angetan sein würde. *Exile* galt lange als das »Keith-Album«. In Interviews hatte Mick in der Vergangenheit die Soundqualität des Albums bemängelt, »nicht nur mit Blick auf den Gesang, sondern weil ich ganz allgemein finde, dass es miserabel klingt«. Ihm gefiel der Nachfolger *Goats Head Soup* erheblich besser, doch mit dieser Meinung stand er im Großen und Ganzen alleine da. So unterschätzt *Goats Head Soup* auch sein mag, das Zeug zum Kultalbum hat die Scheibe sicher nicht. Der Kultstatus von

Exile hingegen ist unbestritten, es ist eines der Alben, das zahlreiche Musiker stark beeinflusst hat und das häufig zum Vorbild und Maßstab für deren Veröffentlichungen genommen wurde. Man kann nicht behaupten, die Platte wirklich zu kennen, wenn man nicht weiß, wo und unter welchen Umständen sie aufgenommen wurde. Allein der Schauplatz in Südfrankreich ist legendär: die Villa Nellcôte an der Côte d’Azur, ein Herrenhaus mit sechzehn Zimmern, das im Zweiten Weltkrieg als Gestapo-Hauptquartier diente. Die Labour-Partei und die Finanzbehörden hatten die Stones gerade aus England vertrieben. Keith war ein drogensüchtiger Pirat, der nicht ohne Heroin auskam und inmitten des Chaos ein Meisterwerk schuf, dessen Riffs und Soul ihm aus dem unwirklich blauen Himmel in den Schoß gefallen zu sein scheinen. Mick war – ja, wo war Mick eigentlich? Der *Exile*-Mythos rankt sich in der Hauptsache um

Keith. Mick war mit seiner Bianca in Paris. Jetzt, vierzig Jahre später, war Mick endlich bereit, sich selbst in die Geschichte des Doppelalbums, das von vielen als das Meisterwerk der Stones angesehen wird, einzuschreiben und sich nicht nur an der Abmischung zu beteiligen. Er war bereit anzuerkennen, dass diese Platte in weiten Kreisen als Meisterwerk gilt und ihm nun die Möglichkeit gegeben wurde, seine eigene Interpretation mit einzubringen. Kurz vor seinem siebzigsten Geburtstag hörte er auf, vor der Vergangenheit davonzulaufen; die Überarbeitung von *Exile* sollte das erste Werk sein, in dem sich Jagers neue Einstellung niederschlagen würde.

Jetzt fingen allerdings die Fans an, nervös zu werden. Eine derart große Unruhe hatte es nicht mehr gegeben, seit George Lucas mit seinen Digitalwerkzeugen an der *Star Wars*-Trilogie rumgebastelt hatte. *Exile* war ein heiliges Album, etwas Unantastbares.

Was zum Teufel dachten sich die Stones dabei? Was fiel ihnen ein, an ihrem eigenen Vermächtnis herumzupfuschen? Das war weitaus raffgieriger und verwerflicher als Pete Townshend, der seine Teenage-Wastland-Hymnen en gros auf den Markt warf, oder als Marlon Brando, der seinen berühmten Dialog aus *Der Pate* für ein Videospiel neu einsprach. Wussten die Stones nicht, wann es Zeit war, den Hut zu nehmen? Weder sahen sie aus noch klangen sie wie diese schmollenden, abgekämpften Rock'n'Roll-Outlaws mit Strubbelmähne auf der Flucht vor der Polizei und den Steuerfahndern, die »im Angesicht der Tragödie feierten«, wie Lester Bangs es formulierte. Das war so, als würde Sean Connery wieder seine Walther PPK hervorkramen.

»Ich bin Puristin«, sagt Liz Phair, die 1993 ihre Song-für-Song-Antwort auf das Original der Stones veröffentlichte, »ganz und gar kein Audio-Nerd. Das ist ein

absolutes Jungs-Ding. Dennoch will ich nicht, dass meine Traumwelt von irgendeinem neuen Konzept durcheinandergebracht wird. Komm ja nicht und stell irgendeine Scheiße mit meinem Traum an.«

Für Fans wie Phair bedurfte es mindestens einer Zeitmaschine und einer erneuten Anmietung der Villa Nellcôte, um eine erneute, wie auch immer geartete Bearbeitung von *Exile* zu rechtfertigen. An einem anerkannten Meisterwerk herumzudoktern war gefährlich. Paul McCartney hatte sich *Let It Be* von Phil Spector zurückgeholt und 2003 eine neu abgemischte Version unter dem Titel *Let It Be – Naked* herausgebracht, was vom Publikum mit feindseliger Gleichgültigkeit quittiert wurde.

Warum ließ sich Jagger nur auf so was ein? Dass er da mitmischte, war an sich schon eine Überraschung. Die Hardcore-Stones-Puristen waren entsetzt. Doch wenn

es irgendetwas gibt, dass Jagger noch mehr hasst als Nostalgie, dann vorhersehbar und für keine Überraschungen mehr gut zu sein. Außerdem hatte der Nellcôte-Kult, der eigentlich ein Keith-Kult war, auch für Mick sein Gutes.

Und zu guter Letzt war das auch einfach eine Herausforderung. Und die bestand darin, dass man bereit sein musste, sich durch Hunderte von undatierten Archivboxen mit Tonbändern zu wühlen. Und dazu waren die Stones erwiesenermaßen ganz besonders qualifiziert, da sie seit Ende der 60er immer wieder auf Material zurückgriffen, das auf zahllosen Tapes von irgendwelchen Sessions darauf wartete, dass man es sich noch einmal anhörte. Und so stammten auch die *Exile*-Songs nicht alle von den vorangegangenen *Exile*-Sessions. Mick Jagger kam in einem 1982 mit *Creem* geführten Interview darauf zu sprechen: »Nehmen wir zum Beispiel ›Sweet Virginia‹, das auf *Exile on Main*

Street veröffentlicht wurde. Den Song hatten wir schon vor *Beggars Banquet* aufgenommen. Du verstehst, was ich meine? Solche Sachen haben wir immer wieder gemacht, wir haben Sachen beiseite gelegt, weil manche Songs in einem bestimmten Zusammenhang gut funktionieren und andere eben nicht. Das sagt aber über die Qualität rein gar nichts aus, entscheidend ist, dass ein Song nicht alt klingt.« Hingegen war das Ziel bei der Neuedition von *Exile*, dass die Songs alt klangen, sich aber neu anfühlten.



© WireImage

Achtunddreißig Jahre nach dem Erscheinen von *Exile On Main Street* 1972 präsentieren die verbliebenen drei Stones der damaligen Besetzung die Neuveröffentlichung des Albums und die Filmdokumentation *Stones in Exile*.

Mick beauftragte den Stones-Produzenten Don Was damit, sich auf die Suche nach ungenutztem Studiomaterial aus der damaligen Zeit zu begeben. »Als Mick mich anrief

und zum ersten Mal davon erzählte«, erklärte Was der *New York Times*, »hörte es sich an, als wolle er sagen: ›Kannst du mir mal einen Gefallen tun und den Müll rausbringen, Mann?‹« Während sie sich im Archiv der Stones, das Don Was an die große Lagerhalle in der letzten Szene von *Jäger des verlorenen Schatzes* erinnert, durch etliche Stunden Bandmaterial hörten, sortierten sie das eine oder andere aus, dass sie vom Sound und Feeling her der *Exile*-Periode zuordneten. Einiges davon stammte eindeutig aus dieser Zeit, wie etwa eine Alternativversion des auf dem Originalalbum vertretenen »Loving Cup«, oder eine von Keith gesungene Variante von »Soul Survivor«. Bei ein paar Bändern ließ zwar eine Altersbestimmung darauf schließen, dass sie aus der fraglichen Zeit stammten, dennoch stellten sie die Hörer vor eine Herausforderung, denn es gab keine Gesangsspur. Mick beschloss, diese unfertigen Songs, die fast

vierzig Jahre auf dem Buckel hatten, zu vollenden. »Ich hab mir das alte Album noch mal angehört und versucht, mich ein bisschen in die damalige Situation hineinzusetzen«, erklärte er seine Herangehensweise in einem Interview mit dem *Rolling Stone*.

Irgendwann steckte Mick mitten drin in der Arbeit; wenn er ihr auch sonst nichts hätte abgewinnen können, so war das zumindest etwas völlig Neues und daher per se interessant. Als allmählich durchsickerte, dass man eine komplett neue Gesangsspur aufgenommen hatte, hielt man sich im Lager der Stones bedeckt. Nicht etwa, weil man sich vor verfrühtem Rumgenörgel fürchtete, sondern weil man bereits wusste, was bald alle selbst hören konnten: Das Experiment war erfolgreich. Entgegen aller Wahrscheinlichkeit klangen diese quasi neuen Songs wie großartige Stones-Nummern. »Ich weiß nicht, ob das ihre Glaubwürdigkeit schmälert«, sagte Mick über seine behutsam

optimierten Vocals. »Ich hätte euch ja auch anflunkern können, ihr hättet mir alles geglaubt.«

Jimmy Miller, der ursprüngliche Produzent von *Exile on Main Street*, war bereits 1994 gestorben. Aber Andy Johns, der Techniker, der die Platte 1972 in den Ocean Way Studios in Los Angeles abgemischt hatte, war bei der Neuedition ebenso mit an Bord wie der berühmte Toningenieur und Produzent Bob Clearmountain. Keith Richards steuerte noch ein paar zusätzliche Gitarrenparts bei und Mick Taylor, der die Band 1974 verlassen hatte, traf sich mit Jagger in London, um ein paar neue Soli einzuspielen. Tatsächlich aber stehen und fallen die neuen Nummern mit Jagger, der sich nicht nur anhört wie er selbst, sondern auch wie einer, der sich in dieses Projekt richtig reingehangen hat. »Es ist schon unglaublich, wie großartig ›Plundered My Soul‹ ist«, sagte Ben Ratliff von der *Times* über die

erste Singleauskopplung des Albums. »Es ist der souligste und energiegeladenste Stones-Song, den ich seit knapp dreißig Jahren gehört habe.« Der Peter Pan des Rock'n'Roll hatte letztendlich einen Weg gefunden, für immer jung zu bleiben. Man identifiziert die jungen Stones so sehr mit dieser Ära, dass man doch etwas entsetzt ist, wenn man in dem Dokumentarfilm *Stones in Exile* sieht, wie die Senioren Mick Jagger und Charlie Watts durch die Olympic Studios schlurften.

Der *Rolling Stone* zeigte die Stones im Zuge der Marketingkampagne für das Album auf dem Cover tatsächlich als junge Männer. »Rank und schlank« nannte sie David Gates in seiner Titelstory, die Gesichter waren noch faltenlos, die Zukunft lag noch vor ihnen. Im selben Jahr brachte die *Vanity Fair* nicht weniger als drei Storys über Entertainer in ihren besten Jahren aufs Cover: Marilyn Monroe, Grace Kelly und Elizabeth Taylor (fünf, wenn man die den

beiden Verstorbenen Michael Jackson und Farrah Fawcett gewidmeten Sonderausgaben hinzuzählt).

Das *Exile on Main Street*-Cover mit den Aufnahmen von Robert Frank zierte T-Shirts und andere Merchandise-Artikel, und ob schon beileibe nicht jeder ein erklärter Fan der Platte war, war sie im Frühjahr 2010 eine Zeit lang das Thema in der Musikbranche.

»Anders als die Songs des Originalalbums, wurden die Bonus-Tracks glattgebügelt, und an einigen Stellen hört man deutlich heraus, dass Micks Gesang aus dem Jahr 2009 stammt und nicht aus dem Jahr 1972«, moserte das *Pitchfork*-Magazin. »Wenn der Preis dafür, *Exile* angemessen zu würdigen, war, Jagger zu gestatten, an der Gesangsspur herumzufeilen, dann war das zweifellos ein sehr guter Deal.« Und Erfolg war der Neuedition auch beschieden, denn

nicht nur Stones-Fans, sondern auch junge Leute, die sich für Rocklegenden interessierten, kauften das Album. In den USA stieg es auf Platz zwei in den Charts ein, in England ging es gleich auf Platz eins, und zum ersten Mal seit langer Zeit konnten wir uns wieder über sie wundern. Was, fragen wir uns, werden die Stones tun, wenn sie 2012 ihr goldenes Bühnenjubiläum feiern? Und wer zum Teufel ist dieser Mick Jagger eigentlich, und was hat er als Nächstes vor?

EPILOG

AM STOCK AUF DIE BÜHNE GEHEN

Der *Bent*-Regisseur Sean Mathias hat einmal gesagt, dass sich Mick Jagger so unauslöschlich in die DNA der Pop-Kultur eingeschrieben habe, dass es für ihn eigentlich gar nicht mehr erforderlich sei, auf Tour zu gehen oder neue Songs aufzunehmen. Man kann heutzutage kaum noch ein Modemagazin aufschlagen, ohne dem typischen Jagger-Gesicht zu begegnen, das einem mit den Augen seiner jüngsten Tochter Georgia May entgegenblickt. Elizabeth, die

gemeinsame Tochter von Mick und Jerry Hall, hat sich im Frühjahr 2011 für den *Playboy* ablichten lassen. Und sein Sohn James spielt in der Band Turbogeist. Die Tatsache, dass Mick Kinder hat, die mittlerweile lange erwachsen und so alt sind (Karis, seine Tochter aus der Affäre mit Marsha Hunt, und Jade, seine Tochter aus der Ehe mit Bianca Jagger, sind heute Anfang vierzig), dass man sich fragt, wie lange ihr Vater wohl noch mit den Stones auf der Bühne zu stehen gedenkt, lässt uns noch einmal auf das Thema Alter zurückkommen – und zwangsläufig auch auf das Thema Vergänglichkeit.

Wenn man in den letzten fünfzig Jahren von Dutzenden, wenn nicht gar Hunderten von Journalisten nach seiner Meinung zu diesen Themen befragt wurde, ist es kaum verwunderlich, dass sich diese Meinung im Laufe der Zeit auch änderte. In einem vom *People*-Magazin geführten Interview sagte

Mick 1975: »Ursprünglich wollte ich es nur zwei Jahre lang machen. Ich dachte, die Band würde sich eines Tages auflösen, und das wär's dann gewesen. Ich werde wahrscheinlich weiter schreiben und singen, aber ich wäre lieber tot, als mit fünfundvierzig noch ›Satisfaction‹ zu singen.« Zwei Jahre zuvor hatte er dem Talkshow-Moderator Dick Cavett erklärt, er könne sich leicht vorstellen, das Ganze auch noch mit sechzig zu machen. »Am Stock auf die Bühne gehen«, Marlene Dietrich rezitieren, Kabarett-Shows für passionierte Cineasten geben – so in der Art könne das aussehen.

1966, also noch ein paar Jahre davor, hatte Mick angesichts des Altwerdens einige Sorgen: »Mir graut [vor dem Alter]. Es gibt nur wenige alte Menschen, die glücklich sind. Wenn sie aufhören, über die Gegenwart und die Zukunft nachzudenken und nur noch in der Vergangenheit leben, werden sie schrecklich langweilig. Ich möchte

nicht, dass irgendwelche alten weiblichen Fans zu mir sagen: ›Wie alt schätzt du mich? Achtundvierzig? Nein, ich bin achtund-siebzig. Und ich sehe mir alle Popsendungen an und habe all deine Platten.‹ Ich glaube, dann wird es höchste Zeit, erwachsen zu werden.«

Die Frage sollte man also eigentlich gar nicht an Mick richten. Denn wir, seine Fans und Zuschauer, sind unserer Meinung in dieser Frage immer treu geblieben. Warum nur haben wir diesen Kerl nicht alt werden lassen? Hat das etwas mit Rassismus zu tun, wie einige meinen? Weil wir es einfach nicht gewohnt sind, weiße Rockstars noch mit siebzig auf der Bühne stehen zu sehen? (Chuck Berry trat am Neujahrstag 2011 noch mit vierundachtzig auf.) Warum können wir uns nicht einfach mit den alten Stones abfinden, die wir ja sowieso wie eh und je verehren? Wir hatten weiß Gott genug Zeit, uns darauf vorzubereiten, dass dieser Kerl

siebzig wird. Mick Jagger ist so alt, dass die Stones auf ihrer 81er-Tour bereits einen Blick zurück auf ihre schon damals lang zurückliegenden Anfänge in den Sixties warfen (während sie »Time Is on My Side« spielten, zeigten die Videoleinwände Fotos der jugendlichen Bandmitglieder und Ausschnitte aus frühen Stones-Auftritten). So alt, das der *Esquire* 1993 titelte »Have You Seen Your Grandfather, Baby« (eine Anspielung auf den Stones-Hit »Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?«). Die Stones sind so alt, dass Stephen Davis 2001 ein Buch über sie schrieb, dem er den Titel gab *Old Gods, Almost Dead* (auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Die Stones*). So alt, dass sie Motörhead zu ihrer witzigsten Textzeile inspirierten: »Blackhearted to the bone. Older than the Rolling Stones« (aus »I'm So Bad [Baby I Don't Care]«).

Und wie geht es weiter, wenn sie siebzig sind? Falls diese angeblich anstehende Welt-tournee zum fünfzigjährigen Bandjubiläum als Abschiedstournee vermarktet werden sollte, werden wir von Mick und Keith mit vierundachtzig dann immer noch etwas haben so wie heute von Chuck Berry? In einem Artikel über die zunehmende Vitalität der Siebzigjährigen, der im Juli 2010 in der *New York Times* zu lesen war, wurde Mick als einziger von den auf die siebzig zugehenden Rockstars herausgepickt, und es wurde über die möglichen Auswirkungen des Alters auf seine Performance spekuliert. »Wird er mit fünfundsiebzig wirklich immer noch so beweglich sein?«, wurde in dem Artikel gefragt. (Bob Dylan, da war sich der Autor sicher, würde alt und erhaben sein und mit fünfundsiebzig immer noch touren.)

Anders als Brian Jones, Jimi Hendrix, James Morrison, Janis Joplin und John Lennon, sind Mick Jagger, Keith Richards,

Paul McCartney und Bob Dylan Idole der Sixties, die nicht für immer jung bleiben, sondern alt werden und Falten bekommen. Allerdings sah man von Letztgenannten nur in Mick Jagger die Personifizierung der sexuellen Befreiung. Und er verstand es auch die Sitten der älteren Semester des Londoner Bürgertums in den 60er-Jahren treffend zu parodieren («What a drag it is getting old ...»). Als er noch ein junger Mann war, wurde schon allein sein äußeres Erscheinungsbild als revolutionär wahrgenommen: Er wurde weder als sehr maskulin noch als sehr feminin empfunden, er galt weder als attraktiv noch als hässlich. Dies notierte der britische Künstler Cecil Beaton in einem seiner Tagebücher aus den 60er-Jahren, die inzwischen veröffentlicht worden sind. Alle, die damals ihren Blick auf ihn richteten, sahen lauter Möglichkeiten; heute sehen sie Vergänglichkeit.

»Er war damals ein attraktiver Junge«, sagt Keith Altham, der die Stones 1966 zum ersten Mal interviewte. »Inzwischen sieht er aus wie ein Wasserspeier, der sich glänzend an den Außenmauern von Notre-Dame machen würde.« Das hilft Mick allerdings nicht, das Brenda-Problem zu lösen, das er nicht wahrhaben möchte. Auf jeden Fall hat sich Mick Jagger mit seinem »Lieber tot als mit fünfundvierzig noch ›Satisfaction‹ singen«-Statement keinen Gefallen getan – ein kurzer Satz mit einem ungeheuer langen Nachhall. Und wie es typisch für ihn ist, hat er weder auf charmante Art seinen Fehler eingestanden noch mit einem ironischen Konter in der Art von »Wäre es euch lieber, ich wäre tot?« reagiert, der uns in Verlegenheit und in die Verteidigungsposition gebracht hätte. Keith hingegen hat sich in seiner Autobiografie ausgiebig mit diesem Thema auseinandergesetzt.

Mick absorbiert letztlich alles Negative. Als »ein sexy schwarzes Loch im Raum« hat ihn der Journalist Keith Altham einmal bezeichnet. Letztendlich müssen also wir wieder einmal die Leere füllen. Keith schleudert mit jeder Falte und jeder lichter werdenden Stelle auf seinem Haupt ein lautes »Fuck You« denen entgegen, die bereits seit 1973 (als der *NME* in ihm die nächste große Rockikone sah, die den Löffel abgeben würde) Nachrufe auf ihn schreiben. Hingegen ruft Mick mit dem Älterwerden all jenen, die sich durch seine jugendliche Attraktivität und die vermeintliche Arroganz, die damit einherging, bedroht fühlten (und ganz gewiss jenen, die ihm sein Vermögen und seinen Erfolg bei Frauen neideten), ein lautes »Ich habs euch doch immer schon gesagt« hinterher. Es scheint, als hätten gewisse Leute in der Branche nur darauf gewartet, dass irgendetwas passiert, wodurch er menschlicher erscheinen würde.

»Du wirst komisch aussehen mit fünfzig«, sagte der von James Fox gespielte Gangster Chas zu dem von Jagger dargestellten Turner 1968 in *Performance*. Jagger war damals gerade fünfundzwanzig, doch schon da hatte die Zeile etwas von einem vergifteten Pfeil. Mit fünfzig war Mick Jagger übrigens wesentlich fitter als die meisten Menschen in diesem Alter, wobei in diesem Alter auf seinen Körper so viel Wert zu legen seinerzeit generell noch ziemlich ungewöhnlich war und teils auch als komische Marotte wahrgenommen wurde. Seht euch nur mal das *Wandering Spirit*-Cover an, auf dem Mick seinen nackten Oberkörper zeigt. Aber vergessen wir das einfach mal und tun so, als bräuchten wir noch mehr Beweise dafür, dass dieser Kerl ein lebender Widerspruch ist: Er hat ganz gewiss nie einen Schönheitschirurgen konsultiert. Vergleicht sein Gesicht einmal mit dem von Steven Tyler oder David Bowie oder Madonna. Es sieht

ebenso unverfälscht und verlebt aus wie das von Keith. Hier siegte möglicherweise der Stolz über die Eitelkeit, die Seele über den Verstand. Als ich Mick Jagger 2002, als er gerade stramm auf die sechzig zuing, für die *Spin* interviewte, habe ich ihn auf das Thema angesprochen.

Marc Spitz: Wie ist das für dich mit dem Älterwerden?

Mick Jagger: Das ist schon ein Problem für Rockmusiker. Man muss einfach darauf achten, körperlich in Form zu bleiben.

Marc Spitz: Machst Du irgendetwas Spezielles, um würdevoll alt werden zu können?

Mick Jagger: Nichts anderes als jeder andere auch macht. Gott sei Dank gibt es heute allerlei chirurgische Möglichkeiten.

Ich habe ihn damals nicht weiter bedrängt, doch es sieht so aus, als hätte er noch keinen

Gebrauch von dem gemacht, was schönheitschirurgisch alles möglich ist.

Er hat ja noch Zeit. Die Langlebigkeit liegt in den Genen der Jagers. Micks Mutter starb mit siebenundachtzig, sein Vater wurde dreiundneunzig. Wenn wir uns seinen Auftritt bei der Verleihung der 53. Grammy Awards im Februar 2011 anschauen, sehen wir, dass er immer noch die Hüften schwingen, die richtigen Töne treffen und es mit Musikern aufnehmen kann, die gerade mal ein Drittel so alt sind wie er. Er rockte den Saal mit einem Auftritt zu Ehren des kürzlich verstorbenen Sängers Solomon Burke, indem er – wie bei seiner Jamsession mit den Red Devils Anfang der 90er – wieder einmal den lange vor sich hin schlummernden Bluesfan und Plattensammler in sich hervorkehrte. Auf ganz ähnliche Weise vermittelt er uns mit seiner Version des Dylan-Songs »Watching the River Flow« auf dem Tribute-Album zu

Ehren von Ian Stewart *Boogie 4 Stu: A Tribute to Ian Stewart* (die Mick u. a. zusammen mit den anderen Stones und deren ehemaligen Bassisten Bill Wyman einspielte) das Bild eines Mannes, der gerade einmal halb so alt ist wie er. Durch die erneute Beschäftigung mit dem altehrwürdigen Blues und Soul scheint er wieder das Beste aus sich herauszukitzeln. Womöglich ist es das, was ihn jung hält. Mick und die anderen Stones sind mittlerweile so geworden wie die alten Blueser, die sie als Jugendliche bewundert haben, doch ist es Mick, der die Marschrichtung vorgibt – wie er das auch bei den Grammy Awards auf so unbeschwerte und mitreißende Weise getan hat – und das Unternehmen Stones auf Kurs hält. Ich würde mich das etwas kosten lassen, um live mitzuerleben, wie die Stones »Start Me Up« auf Barhockern sitzend spielen. Doch es gibt durchaus auch die Momente, in denen selbst ich mich frage, warum sie ›Start Me Up‹

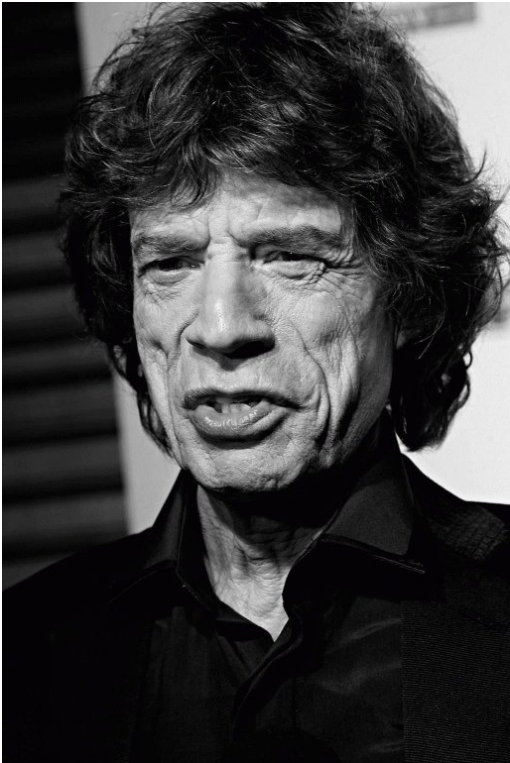
überhaupt auf Barhockern spielen wollen würden? Wenn wir an »Brenda« denken, fällt uns nur eines ein: Geld. (Wenn wir an Keith denken, denken wir an die Ehre.) Aber vielleicht geht es im Grunde genommen nur um Micks Suche, die 1962 bei seinem ersten Rolling-Stones-Gig im Marquee Club an der Oxford Street begann.

»Ich hab das Gefühl, er ist ganz er selbst«, schrieb Cecil Beaton über Mick in sein später veröffentlichtes Tagebuch aus dem Jahr 1967. Beaton sah das einzelne Individuum Mick Jagger. Und auf dieser Suche nach sich selbst scheint Mick noch immer zu sein, der »nette Haufen Kerle«, wie ihn Keith, Nick Kent und Dutzende andere einst nannten. Daher kann dieses Buch nur mit einer Reihe begründeter Spekulationen enden: Er wird ein Soloalbum mit Dave Stewart machen. Er wird sich wieder mit Keith vertragen und über die in *Life* verbreiteten Sticheleien und Gehässigkeiten

hinwegsehen. Und er wird rechtzeitig zum fünfzigsten Bühnenjubiläum der Stones ein neues Album mit der Band aufnehmen. Vielleicht wird er sogar doch noch seine eigene Version der Stones-Geschichte erzählen, wobei ich daran allerdings kaum glauben kann. Mick Jagger ist bis heute der am meisten missverstandene Rock'n'Roller der Welt – und er wird es wohl auch bleiben; ich bin mir nicht sicher, ob das nicht genau so beabsichtigt ist. Solange wir ihn nicht auf etwas festnageln können, kann er uns noch überraschen, so wie er es bei der Grammy-Verleihung getan hat und so wie er es aller Wahrscheinlichkeit nach noch tun wird, wenn er längst schon über siebzig ist.



© Jeff Kravitz/Film Magic



© Steve Mack/Film Magic

DANKSAGUNG

Ich danke allen, die mit mir zusammengearbeitet haben: James Fitzgerald, Lauren Marino, Cara Bedick, Hal Horowitz, Carrie Borzillo, Connor Raus, John Pelosi, Ray Lundgren, Julia Gilroy, Jessica Chun, Lisa Johnson, Anne Kosmoski, Bill Shinker und die gesamte Belegschaft von Gotham. Und allen, deren Geduld ich strapaziert habe und die mir dennoch geholfen haben, dieses Buch zu vollenden: Elizabeth Goodman, Joni Mitchell und Jerry Orbach, Maureen Callahan, Alan Light, Josh Seftel, Christina Godfrey, Mr. Rob Sheffield, Ricki Josephberg, Al Josephberg, Eric Fitzgerald, Jesse Malin, Bryan Smith, Rob Gelardi, Tom Vaught und allen bei XOU (*Exile*, *Sticky Fingers* und *Hot Rocks* im CD-Wechsler), Richard, Omar, Johnny und allen bei black

and white, Michael Bonner, Bill German, Michael Hogan, Carrie Thornton, Doug Brod, Brett Valley, Alisse Kingsley, James Burke und Laura Coxson. Und nicht zuletzt möchte ich mich bedanken bei den Rolling Stones und Sir Michael Philip Jagger für all die inspirierende Musik.

QUELLEN

PERSÖNLICH

GEFÜHRTE

INTERVIEWS MIT

Tariq Ali, Keith Altham, Richard Ashcroft, Peter Asher, Steve Binder, Rollin Binzer, Marshall Chess, Rae Dawn Chong, Caroline Coon, Sam Cutler, Mick Farren, Bill German, Vivien Goldman, Robert Greenfield, Anthony Haden-Guest, Neil Innes, Nick Kent, Alan Light, Sean Mathias, Albert Maysles, Duff McKagan, Kris Needs, Chris O'Dell, Liz Phair, Vernon Reid, Peter Rudge, Rob Sheffield, Carly Simon, Paul Size, Dick Taylor, Gary Weiss, Peter Whitehead

BÜCHER

According to the Rolling Stones. Rolling Stones. Ullstein: München, 2003.

Die Amerikaner. Robert Frank (mit einer Einführung von Jack Kerouac). Steidl: Göttingen, 2008.

Angelina Jolie. Andrew Morton. Droemer: München, 2010.

Arise Sir Mick: The True Story of Britain's Naughtiest Knight. Laura Jackson. Blake Publishing Ltd: London, 2003.

The Armies of the Night. Norman Mailer. Signet Books: New York, 1968.

Eine Autobiographie. Marianne Faithfull, David Dalton. Rowohlt: Reinbek, 1997.

Das bonbonfarbene tangerinrot-gespritzte Stromlinienbaby. Tom Wolfe. Rowohlt: Reinbek, 1968.

AWopBopaLooBopALopBamBoom: Der Klassiker der Rockliteratur. Nik Cohn. Piper: München, 1995.

Beaton in the Sixties. Cecil Beaton (mit einer Einführung von Hugo Vickers). Alfred A. Knopf: New York, 2004.

Being Hal Ashby: Life Of A Hollywood Rebel. Nick Dawson. University Press of Kentucky, 2009.

Bill Graham Presents: Ein Leben zwischen Rock & Roll. Bill Graham, Robert Greenfield. Zweitausendeins: Frankfurt a. M., 1996

Bill Wymans Rolling Stones Story. Bill Wyman, Richard Havers. Dorling Kindersley: München, 2002.

Blown Away. The Rolling Stones and the Death of the 60s. A. E. Hotchner. Simon and Schuster: New York, 1994.

Bob Marley – Catch a Fire. Timothy White. Hannibal: Höfen, 2000 (Neuaufgabe).

Brian Jones. The Untold Life and Mysterious Death of a Rock Legend. Laura Jackson. Piatkus Books: London, 2009.

Brian Jones: Who Killed Christopher Robin? The Murder of A Rolling Stone. Terry Rawlings. Helter Skelter Publishing: London, 2005.

Deep Blues. Robert Palmer. Penguin: New York, 1981.

Dino: Living High in the Dirty Business of Dreams. Nick Tosches. Dell: New York, 1992.

England's Dreaming: Anarchie, Sex Pistols, Punk Rock. Jon Savage. Bittermann: Berlin, 2003.

Eroberung des Nutzlosen. Werner Herzog. Fischer: Frankfurt, 2009.

Girls Like Us. Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon and the Journey of A

Generation. Sheila Weller. Atria/Simon and Schuster: New York, 2008.

Groovy Bob. The Life and Times of Robert Fraser. Harriet Vyner. Faber and Faber: New York, 2001.

Herr der Fliegen. William Golding. Fischer: Frankfurt, 2008.

High On Arrival. Mackenzie Phillips. Simon Spotlight: New York, 2009.

Howling at the Moon. The Odyssey of a Monstrous Music Mogul in the Age of Excess. Walter Yetnikoff, David Ritz. Broadway Books: New York, 2004.

James Brown. The Godfather of Soul. James Brown, Bruce Tucker. MacMillan: New York, 1986.

Jenseits von Gut und Böse. Friedrich Nietzsche. Reclam: Stuttgart, 1988.

Jerry Hall's Tall Tales. Jerry Hall, Christopher Hemphill. Elm Tree Books: London, 1985.

Johnny Rotten: No Irish, No Blacks, No Dogs. Die autorisierte Autobiographie. Mein Leben mit den Sex Pistols. John Lydon, Keith und Kent Zimmerman. Hannibal: Höfen, 1995.

Keith Richards. Before They Make Me Run. Kris Needs. Plexus: London, 2004.

Let It Bleed. Die Rolling Stones, Altamont und das Ende der Sixties. Ethan A. Russell, Gerard Van Der Leun. Edel: Hamburg, 2009.

Life. Keith Richards. Heyne: München, 2010.

Machers and Rockers. Chess Records and the Business of Rock'n'Roll. Rich Cohen. W. W. Norton: New York, 2004.

Mein Leben. Eric Clapton. Kiepenheuer & Witsch: Köln, 2007.

Mein Leben in Bildern. Jerry Hall. Schirmer/Mosel: München, 2011.

Mick Jagger. A Biography. Anthony Scaduto. W. H. Allen: London, 1974.

Mick Jagger. Die nichtautorisierte Biographie. Christopher P. Andersen. Heyne: München, 1993.

Mick Jagger: The Unauthorised Biography. Alan Clayson. Sanctuary Publishing Ltd: London, 2005.

Mick and Keith. Chris Salewicz. Orion: London, 2002.

Mick Jagger und die Stones. Robert Palmer. Ravensburger: Ravensburg, 1988.

Miss O'Dell. Chris O'Dell, Katherine Ketcham. Touchstone/Simon and Schuster: New York, 2009.

Muddy Waters – Pate des Electric Blues.

Robert Gordon. Hannibal: Höfen, 2004.

Nankering with the Rolling Stones. The Untold Story of The Early Days. James Phelge. Chicago Review Press: Chicago, 2000.

Now Dig This. The Unspeakable Writings of Terry Southern. 1950–1995. Review of Contemporary Fiction: London, 2002.

Ossie Clark: 1964 / 74. Judith Watt. V and A Publications: London, 2003.

Pop Music and the Press. Steve Jones. Temple University Press: Philadelphia, 2002.

Portraits and Observations. Essays of Truman Capote. Truman Capote. The Modern Library: New York, 2007.

The PR Strikes Back. Keith Altham. John Blake: London, 2001.

Real Life. Marsha Hunt. Flamingo Books/
Harper Collins: New York, 1986.

*Revolt Into Style. The Pop Arts in the 50s
and 60s.* George Melly. Oxford
University Press: London, 1989.

Rock Wives. Victoria Balfour. William Mor-
row and Co.: New York, 1987.

*Die Rolling Stones – Ihr Leben, ihre Musik,
ihre Affären.* Tony Sanchez. Pabel-
Moewig: Rastatt, 1985.

*The Rolling Stones. Der Tanz mit dem
Teufel.* Stanley Booth. Hannibal: Höfen,
2002.

The Rolling Stones – In eigenen Worten.
David Dalton, Mick Farren. Palmyra:
Heidelberg, 2005.

The Rolling Stones. A Life On the Road.
Jools Holland, Dora Loewenstein. Pen-
guin Studio, New York: 1998.

The Rolling Stone Interviews. Peter Herbst, Ben Fong-Torres. SMP Paperbacks: New York, 1989.

The Rolling Stone Interviews. Back Bay Books/Little, Brown and Company: New York, 2007.

The Rolling Stones On Tour. Annie Leibovitz, Terry Southern. Dragon's Dream Ltd: France, 1978.

Ronnie – Die Autobiografie. Ronnie Wood. Heyne: München, 2008.

The Sixties. Diaries 1960 –1969. Christopher Isherwood. Harper: New York, 2010.

Stoned. Andrew Loog Oldham. Vintage: New York, 2004.

Stones: 365 Days. Simon Wells/Getty Images. Abrams: New York, 2006.

Die Stones. Stephen Davis. Europa Verlag: Hamburg, 2002.

The Stones. Phillip Norman. Penguin Books: London, 1993.

S.T.P. A Journey Through America with the Rolling Stones. Robert Greenfield. Da Capo: New York, 2002.

Truman Capote. Eine Biografie. Gerald Clarke. Kein & Aber: Zürich, 2007.

Truman Capote. In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances and Detractors Recall His Turbulent Career. George Plimpton. Anchor Books: New York, 1998.

Under Their Thumb. Bill German. Villard: New York, 2009.

White Bicycles. Making Music in the 1960s. Joe Boyd. Serpent's Tail: London, 2006.

You Can't Always Get What You Want. Sam Cutler. ECW Press/Random House, 2010.

ZEITSCHRIFTENARTIKEL/ INTERNETSEITEN

Blender Magazine. September, 2003. »50 Worst Artists in Music History.«

Classic Rock Magazine. Februar 2011.

Creem Magazine. Januar 1982. Artikel von Ray Bonici.

Daily Telegraph. 21. Oktober 2010.

Entertainment Weekly. 31. Januar 1992. Artikel von Owen Gleiberman.

The Guardian. 16. Oktober 1999. Artikel von Jonathan Jones.

Harper's Bazaar. 15. Oktober 2010. Artikel von Christine Lennon.

The Independent. 22. März 2008. Artikel von Susie Rushton.

LA Examiner. 22. September 2009. Artikel von Phyllis Pollack.

Life Magazine. 14. Juli 1972. Artikel von Thomas Thompson.

London Evening Standard. 4. März 1966. Artikel von Maureen Cleave.

Los Angeles Times. 21. Oktober 1989. Artikel von Richard Cromelin.

The Mirror. 19. Mai 2002. Artikel von Alan Rimmer.

Mojo. Oktober 2004. Artikel von David Dalton.

Mojo. April 2008. Artikel von Peter Doggett.

New York Observer. 9. Dezember 2001. Artikel von Ron Rosenbaum.

New Yorker. 1. November 2010. Artikel von David Remnick.

New York Times. 11. Juli 2010. Artikel von Kate Zernike.

New York Times. 21. März 2010. Artikel von Alan Light.

New York Times. 23. Mai 2010. Artikel von Ben Ratliff.

New York Times Style Magazine. 5. Dezember 2010. Artikel von Zoë Heller.

N.M.E. 11. Februar 1966.

N.M.E. Sonderausgabe Sommer 1966. Artikel von Keith Altham.

N.M.E. 2. April 1966. Artikel von Keith Altham.

N.M.E. 4. Februar 1967. Artikel von Keith Altham.

N.M.E. 16. September 1967. Artikel von Keith Altham.

N.M.E. 21. Dezember 1968. Artikel von Keith Altham.

N.M.E. 10. August 1974. Artikel von Roy Carr.

People Magazine. 9. Juni 1975. Mick-Jagger-Titelstory von Jim Jerome.

People Magazine. 22. November 1982.
Artikel von Jim Jerome.

Pitchfork. 19. Mai 2010. Artikel von Rob
Mitchum.

Playboy. November 1971. Allen Klein im In-
terview mit Craig Vetter.

Q. Februar 1996. »The Making of The Rutles
›All You Need Is Cash‹.«

Rave. Dezember 1966. Artikel von Mike
Grant.

Rolling Stone. 4. Januar 1973. James Taylor
und Carly Simon im Interview mit Stuart
Werbin.

Rolling Stone. 20. Oktober 1977. Artikel von
Charles M. Young.

Rolling Stone. 7. September 1978. Artikel
von Chet Flippo.

Rolling Stone. 21. August 1980. Artikel von
Chet Flippo.

Rolling Stone. 22. Januar 1981. Sonderausgabe zu Ehren von John Lennon.

Rolling Stone. 24. November 1983. Mick-Jagger-Titelstory von Kurt Loder.

Rolling Stone. 14. Februar 1985. Artikel von Christopher Connelly.

Rolling Stone. 10. August 1989. Artikel von Del James.

Rolling Stone. 14. Dezember 1995. Artikel von Jann S. Wenner.

Rolling Stone. 22. September 2005. Artikel von David Fricke.

Slate. 5. November 2010. Artikel von Bill Wyman.

Spin. Dezember 1989. Mick-Jagger/Rolling-Stones-Titelstory von Lisa Robinson.

Spin. Juli 1999. Artikel von Marc Spitz.

Telegraph. 13. August 2006. Artikel von Dominic Sandbrook.

Telegraph. 14. November 2006. Artikel von Adam Edwards.

Time Magazine. 8. Februar 2007. Artikel von Josh Tyrangiel.

Times of London. 1. Juli 1967. Artikel von William Reece Mogg.

Uncut. Januar 2004. Artikel von John Wilde und Nigel Williamson.

Uncut. April 2010. Artikel von David Cavanaugh.

Uncut. The Ultimate Music Guide. The Rolling Stones (From the Makers of *Uncut*). Winter 2010/2011.

Vanity Fair. November 1986. Artikel von Bob Colacello.

Vanity Fair. November 2000. Artikel von Robert Sam Anson.

Vanity Fair. 2008. Carla-Bruni-Titelstory von Maureen Orth.

Washington Post. 18. Januar 1992. Artikel
von Hal Hinson.

© 2011 by Marc Spitz

Originaltitel: Jagger. Rebel, Rock Star, Rambler,
Rogue

All rights reserved including the right of reproduction in whole or in part in any form.

This edition published by arrangement with
Gotham Books, a member of Penguin Group
(USA) Inc.

© 2012 der deutschen Ausgabe Edel Germany
GmbH, Hamburg

www.edel.com

Projektkoordination: Dr. Marten Brandt
Übersetzung: Sonja Kerkhoffs, Print & Screen
Productions,
Köln | www.print-and-screen.de
Coverfoto: Karl Lagerfeld

Covergestaltung, Layout und Satz:

Groothuis, Lohfert, Consorten, Hamburg |

www.glcons.de

Alle Rechte vorbehalten. All rights reserved. Das Werk darf – auch teilweise – nur mit Genehmigung des Verlages wiedergegeben werden.

eISBN 978-3-8419-0151-4