

Litlog

Göttinger eMagazin für Literatur - Kultur - Wissenschaft

Gospel according to John L. (I)

Ole Petras · Wednesday, December 8th, 2010

In diesem Jahr wäre John Lennon siebzig Jahre alt geworden; vor genau dreißig Jahren, am 8. Dezember 1980, feuerte Mark David Chapman die tödlichen Schüsse auf das Pop-Idol ab. Eine biografische Skizze in zwei Teilen.

Von Ole Petras

Kaum ein Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat die Jugendbewegungen so konsequent durchlaufen wie John Lennon, und wenige haben die Jugend bewegt wie er. Das doppelte Jubiläum dieses Jahres umreißt eine Epoche, die spätere Generationen als pop-kulturellen Sturm und Drang charakterisieren mögen, als Grundlegung eines von manchen Hierarchen der abendländischen Kultur noch immer, wenn auch zunehmend leiser belächelten Entwurfs. Vom Ausgang des zweiten Weltkriegs bis zur Popularisierung der Postmoderne anfang der achtziger Jahre sind die Dogmen des Pop formuliert und werden seitdem interpretiert. Wie wichtig John Lennon für die noch heute gültigen Sprechweisen der Popmusik ist, zeigt sich daran, dass sich ein Rückblick auf sein Leben wie eine Sozialgeschichte liest. Es gibt sehr wenige Trends, die er nicht mitgemacht oder erfunden hat, wenige Irrtümer, die er ausließ. Sein zwei Dekaden umfassendes Werk entwickelt damit eine beispiellose Repräsentativität.

Vor Elvis, da war nichts

Den Anfang bildet das verwüstete und aller zivilisatorischen Gewissheiten beraubte Europa. John Winston Lennon wird in einer von deutschen Angriffen erschütterten Nacht des Jahres 1940 (das Lexikon sagt am 9. Oktober) im zweiten Zentrum der ›Luftschlacht um England‹ (das ist Liverpool) geboren. Namenspatron Churchill ist es, der mit Blick auf die anfängliche Unterlegenheit der *Royal Air Force* von den wenigen spricht, denen so viele so viel zu verdanken haben. Lennons Mutter Julia hat ihr Kind nur einer Person zu verdanken, dem agilen Seemann Fred, um den ihre Familie sie bemitleidet und der sie die meiste Zeit allein lässt. Weil das Label ›alleinerziehende Mutter‹ noch nicht erfunden ist, wächst John bei Tante Mimi und Onkel George im Stadtteil Woolton auf. Der Name jener Straße, in der er aufwuchs, wird später der zweiten postumen Veröffentlichung als Titel dienen: Menlove Avenue.

Der Autor

Ole Petras ist Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der Universität Kiel. Seine Forschungsschwerpunkte: Theorie und Praxis der Popmusikanalyse sowie Lyrik der Moderne. Weitere Informationen auf seiner [Website](#).

Die doppelte Haushaltszugehörigkeit gibt dem jugendlichen John Gelegenheit, vor der Schule bei seiner Mutter vorbeizuschauen und die von Tante Mimi verordnete Kleidung gegen eine zeitgemäße Garderobe einzutauschen. Julia fördert alle Talente, die Johns Weg ins Berufsleben entgegen stehen; gleichzeitig verschafft ihm Tante Mimis Haus in Mendips, wie die Menlove Avenue genannt wird, eine gutbürgerliche, das heißt sichere Zuflucht. Umso härter trifft es Lennon, als 1955 Onkel George stirbt und drei Jahre später seine Mutter von einem betrunkenen Polizisten (außer Dienst) überfahren wird. Dieser Verlust, so heißt es in jeder Biografie, verbindet John mit Paul McCartney, seinem inzwischen wichtigsten Freund, der 1956 ebenfalls seine Mutter (eben jene ›Mother Mary‹) verloren hatte. Die familiäre Tragödie stellt eine unterschiedlich verarbeitete, aber dennoch intersubjektiv wirksame Erfahrung dar, die Zuordnung stiftet und Strategien der Bewältigung einfordert.

Eine solche Strategie ist die Musik. Lennons Band *The Quarrymen* spielt Skiffle, der im Großbritannien der Nachkriegszeit sehr populär ist, und wechselt nach dem Auftauchen eines gewissen Elvis Presley zum Rock'n'roll. »Before Elvis«, wird Lennon später sagen, »there was nothing«. Dieses Nichts lässt sich mit Blick auf die rivalisierenden Genres spezifizieren: Schon der Rückgriff auf das Liedgut der Sklaven und Plantagenarbeiter deutet an, dass der Skiffle sein Delta in der Tradition und Variation lange etablierter Muster findet. Der Rock'n'roll hingegen verwendet seine gesamte Energie auf die möglichst grelle Inszenierung eines im Grunde lächerlich kleinen Repertoires an Stilfiguren. Diese Verschiebung des Kontaktstreifens hat erhebliche Folgen. Niemand weiß heute noch wie beispielsweise Lonnie Donegan ausgesehen hat, wohingegen das Konterfei von Elvis zu den Ikonen des 20. Jahrhunderts zählt. Der musikalische Referenzpunkt ist in beiden Fällen der Blues, aber erst der Rock'n'roll ergänzt *Sound* und *Look* als distinktive Kriterien, macht aus der Unterhaltungsmusik eine vieldimensionale Kunstform.

Jetzt hier sein

Die mittlerweile um George Harrison, Stuart Sutcliffe und Pete Best ergänzten Silver Beatles leihen sich beides, Aussehen und Klang, von Elvis, von Eddie Cochran oder Gene Vincent (und wählen ihren Namen in Analogie zu Buddy Hollys *Crickets*). Dieser erste stilistische Wechsel ist symptomatisch für die weitere Karriere Lennons, weil sich in ihm nicht nur die Möglichkeit einer ästhetischen Evolution andeutet, sondern zugleich die Felder abgesteckt sind, auf denen eine solche voranschreitet. Noch der häufig kolportierte Schlachtruf der Beatles (›To the toppermost of the poppermost!‹) illustriert die prophetische Kraft der Selbstattribuierung.

Einstweilen aber betreten fünf verunsicherte Teenager mit Haartollen, Cowboystiefeln und Lederklamotten eine schmierige Bar auf St. Pauli. Der Ertrag dieser ersten

Gastspiele in Hamburg beschränkt sich nicht auf einen musikalischen Reifungsprozess, sondern beschert der Bandgeschichte eine unverhoffte Pointe. Gerade nicht die raubeinige Reeperbahn-Klientel fährt auf die liverpooler Halbstarke ab, sondern drei deutsche Exis(tentialisten), namentlich die Fotografen Astrid Kirchher und Jürgen Vollmer sowie der Grafiker Klaus Voormann. Erst aus diesem Einfluss – deren sichtbarer Ausdruck der Pilzkopf ist, den sich (außer Pete Best) alle Bandmitglieder schneiden lassen – erwächst der den Namen rechtfertigende *Beat* der Gruppe. Es liegt eine gewisse Ironie darin, dass drei Krauts den Tommys die europäische Auffassung von amerikanischer Subkultur beibrachten. Aber vielleicht auch nicht, folgt doch der seinem Wesen nach eklektizistische Pop hier seinem ureigenen Prinzip.

Wie Mark Hertsgaard in seiner großangelegten Beatles-Studie *A Day in the life* (1995) ausführt, hat John Lennon die beschriebene Haltung in David Sheffs Playboy-Interview¹ auf eine seither gängige Formel gebracht: »Some people will do anything rather than *be here now*.« Tatsächlich knüpft sich der Aufstieg der Gruppe *The Beatles* an die konsequente Orientierung am Zeitgeist. Nach der Rückkehr ins boomende Liverpool und Auftritten im Cavern Club (wo sie von einigen Zuschauern für eine deutsche Gruppe gehalten werden), nimmt der Plattenhändler Brian Epstein die Vier unter Vertrag.² Seiner Intervention ist der Wandel des Bühnenoutfits geschuldet (das Leder muss Anzügen weichen); er ist es, der die üblichen Publikumsbeschimpfungen verbietet und Probeaufnahmen bei der EMI organisiert, die ein gewisser George Martin leitet. Um es kurz zu machen: Der Vertrag steht, aber Pete Best muss gehen. Ein beim Verweis auf die tragische Figur Best oft übersehenes Detail betrifft gar nicht so sehr sein musikalisches Vermögen, vielmehr fügt sich Ringo Starr besser in das Erscheinungsbild der Gruppe ein (er nimmt den neuen Haarschnitt an) und wird die Funktion ›Schönling‹ durch diejenige des ›Sidekick‹ ersetzt. Damit ist das Lineup perfekt und mit ihm die für das Phänomen *Fab Four* konstitutive Aufteilung der Bühnencharaktere.

Fetter Elvis (beliebter als Jesus)

Für *Beatle John* bedeutet der von Brian Epstein geebnete Weg ins Pop-Establishment gleichwohl eine massive Einschränkung. Die Ausnahmestellung, die er bisher als Leadsänger und habituelles Großmaul innehatte, geht in der verkaufstechnisch brillanten Idee einer *corporate identity* auf. Im Zusammenhang dieser Unterordnung der Persönlichkeit unter die Marke *The Beatles* wird Lennon zur *persona*, die unter anderem die Heirat mit der Jugendfreundin Cynthia Powell sowie die Geburt des Sohnes Julian verschweigt, von der englischen Königin (für die Verdienste um die Exportbilanz) als *Member of the British Empire* geehrt wird und im Übrigen eine spastische Miene zum (kalkuliert) fröhlichen Spiel macht.

Schon die seltsame Teilnahmslosigkeit, die er in dem Film *A hard day's night* (1964) präsentiert, zeigt, dass Lennon eine Distanz zur anfänglich begrüßten *Beatlemania* aufbaut. Seinen im gleichnamigen Song, Album und Film (1965) kaum verschlüsselten Hilferuf setzt er aus der ökonomisch effektiven, künstlerisch aber ebenso reibungslos laufenden Maschinerie des pop-kulturellen Mainstream ab. Ein nur folgerichtiger Gedanke führt zum ersten Riss in der öffentlichen Wahrnehmung. Dabei stellt die (wie

immer betont wird) aus dem Kontext³ gerissene Behauptung, die Beatles seien jetzt populärer als Jesus, nur den sich aufdrängenden Zusammenhang zwischen Arithmetik und Ethik her. Der besondere Witz an der nun aufbrandenden Empörung (in die sogar der Ku-Klux-Klan einfällt) ist, dass Lennons Invektive sich gar nicht primär auf das Christentum bezieht, sondern auf die eigene Peergroup: »Jesus was all right«, sagt er, »but his disciples were thick and ordinary.« Indem Christentum und Rock'n'roll für Lennon zu austauschbaren Instanzen der Sinnstiftung werden, ist dieser in gleichem Maße verdächtig. Das ›Evangelium nach John Lennon‹ wird gar nicht erst geschrieben, weil der designierte Autor auf eine dumme und gewöhnliche Gefolgschaft verzichten kann. Weil er sich selbst als dumm und gewöhnlich empfindet, wenn er der Agenda des Marktes folgt. Weil die Beatles zu diesem Zeitpunkt zu einer Institution geworden sind und Lennon Institutionen aus Gewohnheit ablehnt.

Aus dieser rein konsumistischen ›Fat Elvis‹-Phase (so die bekannte Selbsteinschätzung) hilft Lennon der Folk Bob Dylans, helfen ihm eigene Buchveröffentlichungen (*In his own write* und *A spaniard in the works*, 1964/65) sowie die Mitarbeit an Richard Lesters abstruser Kriegs-Satire *How I've won the war* (GB 1967). Der Film und vor allem die an Lewis Carroll geschulte, experimentelle Prosa eröffnen den Rückweg in jenen Gegenraum der Kunst, für den Lennons verstorbene Mutter metonymisch steht: »Half of what I say is meaningless«, heißt es in dem Song *Julia*, »but I say it just to reach you«. Der Adressat der künstlerischen Rede ist wenigstens zur Hälfte unreal und wird es um so mehr, je kritischer die Stimmen der realen Rezeptionsseite ausfallen. Erst aus dieser Gemengelage von kreativem und distinktivem Impetus wird die kontinuierliche Ausweitung der ästhetischen Kampfzone verständlich: Die Rückeroberung der eigenen Deutungsmacht läuft paradoxerweise über die Vervielfältigung der Deutungsangebote.

Avantgarde und Alltag

In diesem Sinne stellt das 1966 erscheinende Album *Revolver* jenen modernen Durchbruch dar, der allein jede andere Band unsterblich gemacht hätte. Das titelgebende Lexem ›Revolver‹ bezeichnet im Englischen sowohl eine Handfeuerwaffe als auch die Drehung (z.B. des Plattentellers), was das semantische Spektrum der versammelten Lieder verdoppelt. Erstere Lesart zielte auf ihre reine Effektivität, zweitere apostrophierte einen reziproken Austausch von Medium und Botschaft. In gleicher Weise erklärt Klaus Voormanns berühmtes Artwork den Paratext zu einem künstlerisch der Musik nahezu ebenbürtigen Element des popmusikalischen Textes insgesamt. Hinzu kommen die Lyrics. Vor allem Lennons Beiträge gehen über die noch *Rubber Soul* (1965) (vielleicht mit Ausnahme von *In my life*) dominierenden Banalitäten hinaus und artikulieren eine Befindlichkeit, die sich aus diametralen Quellen speist: »Turn off your mind, relax / and float down stream« lauten die berühmten ersten Verse von *Tomorrow never knows*; »when I'm in the middle of a dream / stay in bed, float up stream« heißt es dagegen in *I'm only sleeping*. Drogen waren wohl auch im Spiel.

Der skizzierte Auf- und Durchbruch führt vom konzeptionell avancierten *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* zur (gemeinsam mit Donovan und Teilen der Beach Boys in Indien rezipierte) Lehre des Maharishi Mahesh Yogi (dessen esoterische Sentenz »everybody's got something to hide« Lennon um den Zusatz »except me and my

monkey« ergänzt) und endet fast zeitgleich mit dem plötzlichen Tod von Manager Brian Epstein. Diese kreative Hochphase der Band in einem Satz abzuhandeln ist durchaus fahrlässig. Doch scheinen sich der unfassbare Erfolg von *Sgt. Pepper* und Epsteins Tod nur insofern auf das Lennon'sche *Self-fashioning* auszuwirken, als sie eine altbekannte Leerstelle multiplizieren, die nun von der Fluxus-Aktivistin Yoko Ono besetzt und erstmals auch ausgefüllt werden kann. Zwar ist es Paul McCartney, der die ersten Experimente mit Klangcollagen für sich reklamiert, aber Lennon hat den Mut gemeinsam mit Ono die LP *Unfinished Music No.1: Two Virgins* (1968) zu veröffentlichen. Auf dem Cover posieren John und Yoko nackt, weil die Platte in nur einer Nacht entstanden war, an deren Ende sie sich liebten (bis, das wird oft ausgelassen, die wenig begeisterte Cynthia Lennon in der Tür stand). *Die erste Unvollendete zweier Jungfrauen* - viel plakativer kann man einen Neuanfang nicht benennen.

Und dennoch verknüpft die Rede vom übermächtigen Einfluss Yoko Onos, der schließlich zur Auflösung der Beatles führte, die Sachlage. Viel eher wäre von *push-* und *pull-*Faktoren zu sprechen. Durch den Wegfall des ökonomischen Backups Epstein gerät die Firma *The Beatles* ins Schlingern. Die Gründung von *Apple Records*, die dilettantische Arbeit an der *Magical-Mystery-Tour* oder das gescheiterte *Get back-*Projekt zeigen, dass jede künstlerische Vision ein Mendips braucht, das als organisatorisches Zentrum wirkt. Auf der anderen Seite locken Lennon die schier unausschöpflichen Möglichkeiten der freien Kunst.

Das größte Fehlurteil gegenüber Yoko Ono besteht nach wie vor in der Geringschätzung ihres intellektuellen und ästhetischen Vermögens. Und man verkennt Lennon, wenn man unterstellt, dass die freiwillige Pulverisierung seines symbolischen Kapitals nicht auch einer gewissen Strategie folgt. Die Avantgarde fungiert als Mittel der Läuterung, nicht nur der in Sekundärsemantik erstickenden Figur John Lennon, sondern des popmusikalischen Betriebs überhaupt. Avantgarde bedeutet eine Problematisierung von Begriffen wie ›Kommerzialität‹, ›Werk‹ oder ›Gender‹, was Lennon sich bald zu eigen macht. Yoko Ono personifiziert diese neue Herausforderung (der Kunst), die zugleich Rückzugsmöglichkeit (im Leben) ist. ›Mother superior‹ nennt er sie in dem Song *Happiness is a warm gun*, die beide Pole vereinigende Über-Mutter.⁴

[Zum Zweiten Teil: [Von der Auferstehung bis zum Tod](#)]

This entry was posted on Wednesday, December 8th, 2010 at 3:32 pm and is filed under [Misc](#).

You can follow any responses to this entry through the [Comments \(RSS\)](#) feed. You can leave a response, or [trackback](#) from your own site.

