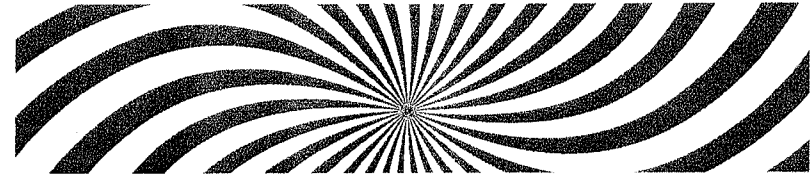


**YOUNGER THAN
YESTERDAY**

HERAUSGEGEBEN VON
GERHARD KAISER, CHRISTOPH JÜRGENSEN
UND ANTONIUS WEIXLER



1967

ALS SCHALTJAHR

DES POP

Verlag Klaus Wagenbach Berlin

2017

Aus der schönen Pophölle

The Velvet Underground & Nico

FRANK KELLETER

Produced by Andy Warhol

Elektrische Schaltkreise verbinden die Menschen sofort und beständig miteinander. [...] Jede Information wird sogleich durch eine neue ersetzt. Unsere elektrisch konfigurierte Welt zwingt uns, vom Habitus der Datenauswertung in den Modus der Mustererkennung zu wechseln. [...] Unverzögerte Kommunikation sorgt dafür, dass alle Faktoren der Umwelt und der Erfahrung in einem Zustand aktiver Wechselwirkung koexistieren.

Marshall McLuhan,
The Medium Is The Massage: An Inventory Of Effects, 1967¹

Als *The Velvet Underground & Nico* am 12. März 1967 erscheint, weist alles an diesem Album auf seine Herkunft aus Andy Warhols Factory hin.² Auf dem Cover prangt das übergroße Abziehbild einer knallgelben Bananenschale auf glänzend weißem Hintergrund, daneben in nüchterner serifenloser Schrift die kleingedruckte Gebrauchsanweisung: »Peel Slowly and See«. Unterhalb der Pop-Art-Banane steht in großen schwarzen Kursivbuchstaben: »Andy Warhol«. Die leicht verwaschene Optik beider Worte erinnert an die Siebdrucktechnik anderer Factory-Produkte der Zeit. Es ist nicht klar, ob hier der Titel der Langspielplatte genannt oder ein Kunstwerk signiert wird. Erst ein Blick auf den Cover-Rücken bringt Gewissheit. Dort heißt das Album *The Velvet Underground & Nico Produced by Andy Warhol*.

Erste Berichte über die Band sprechen von The Velvet Underground als »Andy's Rock group«.³ Das trifft sich mit einer Zeitschriftenannonce der Plattenfirma Verve/MGM, in der ein Bild des aufgeklappten Gatefold-Covers mit einem sonnenbebrillten Konterfei Warhols collagiert wird. »What happens when the daddy of Pop Art goes Pop Music?«, fragt der Werbetext – und hat die

Antwort gleich parat: »It's Andy Warhol's hip new trip to the current subterranean scene.« Die Band heißt auch hier »Andy's Velvet Underground«, und Nico erscheint in Warhol'scher Diktion als »this year's Pop Girl«. *Hip ... new ... current*: Wie ein saisonaler Werbegag debütieren The Velvet Underground und Nico auf dem boomenden Popmusik-Markt des Jahres 1967 (»they play funny instruments«, »she sings, groovy«).⁴ Das Album wird als ein Gim-mick beworben, das man rasch zur Kenntnis nehmen soll, bevor es wieder verschwindet, abgelöst von neuen Sensationen. Vielleicht erklärt das, weshalb MGM zwar ungewöhnlich viel Geld auf die Herstellung des Plattenumschlags verwendet, sich im Folgenden aber kaum um Vertrieb und Marketing kümmert – ein Vorgang, der zum kommerziellen Misserfolg des ersten Velvet-Underground-Albums beiträgt und sich zehn Monate später bei der zweiten LP, *White Light/White Heat*, wiederholt. Für die Plattenfirma sind die Velvets offenbar eine flüchtige Investition, mit nur wenig Versprechen auf Zukunft.

Heute sieht das natürlich anders aus. Heute weiß jeder, dass Velvet Underground (VU) »ihrer Zeit voraus« waren: ein Topos, der in der noch jungen englischsprachigen Musikpresse der späten sechziger Jahre exakt in dem Moment aufkommt, als das Ende der Band immer wahrscheinlicher wird. 1971, kurz nach Erscheinen des vierten und letzten Albums, *Loaded*, verfasst Lester Bangs in der Zeitschrift *Creem* den offiziellen Nachruf, einen Großessay namens »Dead Lie The Velvets, Underground«. Die Kanonisierung sowohl der Bangs'schen Art von emphatischem Popjournalismus als auch der Musik, die hier besprochen wird, lässt nicht lange auf sich warten. Von Brian Eno stammt dann das vielzitierte Bonmot, *The Velvet Underground & Nico* sei zwar anfänglich nur von wenigen Leuten gekauft worden, dafür habe aber jeder Käufer später selbst eine Band gegründet.

Im Frühjahr 1967 hatte das laue Interesse der Musikwelt an diesem Debütalbum jedenfalls nicht nur mit der oft behaupteten Aufmerksamkeitsmonopolisierung durch *Sgt. Pepper* zu tun. Mindestens ebenso wichtig war, dass man The Velvet Underground zu diesem Zeitpunkt vor allem als Teil eines größeren Multimedia-

Ensembles kannte. Die Band um Lou Reed und John Cale existierte in der öffentlichen Wahrnehmung zunächst einmal als musikalischer Beitrag zum Factory-basierten Kunstprojekt *The Exploding Plastic Inevitable* (EPI). Warhols EPI kombinierte Filmvorführungen, Lichtinstallationen, Tänze und Livemusik in einer Reihe von Happenings, die in der Presse mehr Amüsement als Aufsehen erregten. So lernte eine breitere Öffentlichkeit VU-Musik nicht etwa als Pop, sondern als kuriose Avantgardekunst kennen; einer der ersten Auftritte fand im Januar 1966 beim Jahrestreffen der Society for Clinical Psychiatry in New York statt. Fast alle Kommentatoren fragten sich, ob es sich vielleicht um ein ›put-on‹ handeln könnte (die unangefochtene Lieblingsvokabel der zeitgenössischen Factory-Berichterstattung). War das alles nur Aufschneiderei, einer von Andys Witzen, Anti-Rock, so wie die Campbell-Suppendosen Anti-Kunst waren?

Dabei standen EPI-Shows ganz im Zeichen zeitgenössischer Ideen von Performance Art, inklusive der aktuell angesagten Hoffnung auf Bewusstseinsweiterung durch chemische und elektronische Medien. Das von Warhol eher initiierte als orchestrierte Unternehmen zielte auf den paradoxen Effekt eines ›live movie‹, verstanden als technologische Projektion, die gleichwohl interaktiv stattfand und auf diese Weise für alle Beteiligten ein ›total environment‹ in Echtzeit schaffen sollte. Als Marshall McLuhan 1967 sein Buch *The Medium Is The Massage* veröffentlichte, zeigte eine der Illustrationen dann auch das Bild einer EPI-Show, genauer: das Gesicht des deutschen Fotomodells Nico (aus Andy Warhols Film *Chelsea Girls*), mehrfach auf übergroße Leinwände projiziert, vor denen sich die Silhouetten der Musiker Lou Reed, John Cale, Sterling Morrison und Maureen Tucker abzeichnen. Auch einige Tänzer mit Taschenlampen sind inmitten der Bandmitglieder zu erkennen sowie erneut die hochaufragende Gestalt Nicos. Statt einer Konzertbühne sieht man ein Durcheinander lebender und abgebildeter Körper.⁵ Ein autonomer Organismus fast, zumindest im eigenen Verständnis: Ursprünglich bestand *The Exploding Plastic Inevitable* aus zwölf Beteiligten; wie bei einem Wanderzirkus wurden es später immer mehr.

Nicht abgebildet in *The Medium Is The Massage*: die Musik. Brutal laut und erbarmungslos disharmonisch brachten frühe VU-Auftritte vor allem den konfrontativen Charakter elektronisch totalisierter Umwelten zum Ausdruck. Thematisch drehten sich EPI-Shows um Sodomasochismus, Gewalt und Abhängigkeit. Die Lyrics von VU-Songs bezeugten ähnliche Interessen. Das konnte man zwar nicht hören – zumindest nicht, bis das Album erschien, denn der Krach der gnadenlos verstärkten Instrumente übertönte jeden Gesang –, aber die Ausdruckstänze von Gerard Malanga und Mary Woronov brachten Zeilen wie »Kiss the boot of shiny, shiny leather« und »Taste the whip, now plead for me« unter Einsatz aller notwendigen Requisiten zielgenau auf den Punkt.⁶

Ohnehin wich der kühle Observationsduktus von Warhols Pop-Art ab Mitte der sechziger Jahre mehr und mehr einem handgreiflichen Fetischismus. Die neue Bondage-Ästhetik der Factory harmonierte hervorragend mit den schwarzen Lederjacken und Sonnenbrillen der Velvet Underground. Leder und Samt als sinnlich erfahrbare Symbole für Haut und Fleisch signalisierten Begehren und Coolness zugleich, so wie auch die Sonnenbrillen der Musiker simultan distanzierend und erotisierend wirkten. Zwar sagte Gitarrist Sterling Morrison später, Sonnenbrillen habe man nur wegen der EPI-Lightshow getragen.⁷ Tatsächlich aber folgten zu dieser Zeit fast alle Warhol-Projekte einer mehrfach gebrochenen Blickökonomie, die bestens zur urbanen Blasiertheit früher VU-Songs passte, mit ihrem konstanten Schwanken zwischen entrückter Unantastbarkeit und wissender Involviertheit. »I'll Be Your Mirror« heißt ein zentraler Song des ersten Albums, und die dort inszenierte Hoffnung auf *Kommunikation durch Spiegelung* ist der Medientheorie Andy Warhols nicht zufällig verwandt. Zum lebenden Reflektor werden, zur Leinwand, zur Kamera, zum Taperecorder: Das ist der Wunsch, sich selbst so gefühllos wie möglich zu machen – unverletzlich auch – und doch absolut aufnahmebereit zu bleiben.

So handeln nahezu alle Songs auf *The Velvet Underground & Nico* von Paranoia (»Sunday Morning«), Sucht (»Waiting For The Man«, »Run Run Run«, »Heroin«) und sexuellen Zurichtungs- und Unterdrückungsszenarien (»Femme Fatale«, »Venus In Furs«, »All

Tomorrow's Parties«), aber im Vortrag findet sich überraschenderweise kaum Theatralik. Egal wie viel Lärm die Band auch produziert, sie tut es ungerührt, auf Konzerten blickt sie nur selten ins Publikum, die Stimme des Sängers bleibt weitgehend frei von affektierten Phrasierungen oder Rock-'n'-Roll-Manierismen.

Oder die Stimme der Sängerin, Christa »Nico« Päffgen. Blond wie Warhol und berühmter als alle anderen Mitglieder der EPI-Truppe, war sie über die Vermittlung von Brian Jones und Bob Dylan in die Factory-Szene geraten. Warhols wichtigster Beitrag zum Sound der Velvet Underground mag dann tatsächlich in der Verpflichtung Nicos bestanden haben. Zwar weigerte sich Lou Reed, alle Lieder des Albums von ihr singen zu lassen, verfasste dann aber auf Warhols Anraten hin mit »Femme Fatale«, »All Tomorrow's Parties« und »I'll Be Your Mirror« drei klassische VU-Songs gezielt für sie. Auf Konzerten stand Nico, wenn sie nicht sang, regungslos auf der Bühne – wie eine Statue, meinte Sterling Morrison später: unbegreiflich schön und zugleich abweisend starr.

Ähnliches ließe sich über ihre Stimme sagen. Nico, in den Liner Notes des Albums als »Chanteuse« aufgeführt, singt nahezu modulationsfrei. Fast möchte man sagen: Sie singt, wie Warhol spricht. Ihr harter deutscher Akzent verleiht dem konzentrierten Vortrag zusätzliche Fremdheit. Das Ergebnis ist erneut Coolness, im Sinne eines sonderbar engagierten Abstandhaltens, einer Mischung aus Hingabe und Verlorenheit, die bereits auf das Drama ihrer späteren Karriere verweist.

Andy Warhols EPI-Projekt hat den Velvet Underground nicht nur genutzt. Der Ruf der Band als S/M-Freakshow und bloße Kunstfinke hielt sich lange genug, um die Rezeption der beiden ersten Alben zu überschatten, obwohl das musikalische Konzept der Velvets bereits vor ihrem Treffen mit Warhol Bestand hatte. Dennoch lassen sich zwischen The Velvet Underground und Warhols Factory eine Reihe von Übereinstimmungen und Wechselwirkungen ausmachen, die kreative Wege weit über das erste Album hinaus bahnten. Von entscheidender Bedeutung ist dabei Warhols Schaffen als *Porträtkünstler*, vor allem wenn man bedenkt, dass Warhols Porträts eigentlich Bilder von Bildern – oder besser: Inszenierungen

von Selbstinszenierungen – zeigen. So bildeten die *Screen Tests* der Jahre 1964–66 Hunderte von Factory-Besuchern ab, die sich selbst als Stars in Szene setzten, bis der Unterschied zwischen echten und erfundenen Celebrities nicht mehr sichtbar war. In analoger Weise wurden bei EPI-Shows die Zuschauer gefilmt und fotografiert – und eben auch besungen, denn zahlreiche Songs handelten von echten Personen im Publikum. Wer seinen Namen erkannte oder sich in Vier-Zeilen-Biografien wiederfand, konnte Teil der Aufführung werden: »Teenage Mary said to Uncle Dave / I sold my soul, must be saved / Gonna take a walk down to Union Square / You never know who you're gonna find there« (»Run Run Run«).

Auf diese Weise spielte die Band während ihres fünfjährigen Bestehens konstant vor befreundeten Zuschauern, denen sie ihrerseits beim Zuschauen – und beim Leben und Lieben und Leiden – zuschaute: eine Verquickung, die Lou Reeds Texte nicht wie journalistische Reportagen oder Übungen im Method Acting erscheinen lässt (so gängige Beschreibungen), sondern wie lyrische Rückkopplungseffekte. Das von Reed für Nicos Debütalbum (Oktober 1967) verfasste Stück »Chelsea Girls« ist hier ebenso zu nennen wie Reeds Serie von »Says«-Balladen (»Candy Says«, »Stephanie Says«, »Lisa Says«, »Caroline Says«) sowie sein berühmtester Song als Solokünstler, »Walk On The Wild Side«. Auch wenn diese Lieder heute wie dokumentarische Figurenreigen oder historische Sittengemälde aussehen, handelt es sich bei ihnen in der Tat um Feedback-Remediationen, nicht unähnlich der doppelten Spiegelung, die die technologische Coolness eines jeden Warhol-Porträts ausmacht. »I watched Andy«, Lou says. »I watched Andy watching everybody.«⁸

Peel Slowly and See: The Velvet ...

I didn't like that love-peace shit.

Maureen Tucker⁹

Die Hierarchiekämpfe im Pop der sechziger Jahre sind knallhart, vor allem für diejenigen, die im Auge des Sturms agieren. Mit neuen Konkurrenten oder falschen Zuschreibungen ist jederzeit zu

rechnen. Nur wenige behalten den Durchblick. Auch Bob Dylan, in jeglicher Hinsicht ein Protagonist dieser Welt, trägt ab Mitte des Jahrzehnts Sonnenbrille, das modische Äquivalent zu elektrischen Gitarren und lyrischen Obskurantismen. Dylans amphetaminingetriebene Wortkaskaden inszenieren in diesem Sinn auch die Wendigkeit des Künstlers, seine Fähigkeit, sich äußeren Festlegungen durch fortwährende Stellungswechsel zu entziehen und dabei doch den eigenen Rang – den höchsten – auf der Stufenleiter des Erfolges zu behaupten. Im großen Bewegungsspiel Pop ist Distanzierung offenbar nicht ohne Wachsamkeit zu haben. Die Coolness Andy Warhols trifft sich in diesem Punkt mit der Coolness Bob Dylans (»it ain't me, babe«). In beiden Fällen lässt sich der Gestus des Beobachters nur über die Zumutung eines erhöhten Reaktionsvermögens aufrechterhalten, dem man die eigene Nervosität nicht ansehen darf. Der Gesellschaft einen Spiegel vorhalten, ohne als Teil von ihr zu erscheinen, und dafür doch bewundert – gesehen! – zu werden: Dieses verschlungene Szenario bestimmt die kommunikative Struktur so manchen Popsongs zur Zeit von *Blonde on Blonde* und *Sgt. Pepper*.

Am einfachsten lässt sich dieses Ziel natürlich erreichen, indem man wissend über die Blindheit anderer singt. Warhol und die Velvets haben Figurenpop und Rollenlyrics nicht erfunden; die Charts der späten sechziger Jahre sind voll davon. Trotzdem zeigt sich auf *The Velvet Underground & Nico* ein deutlicher Unterschied zu den Impersonationen und Satiren der Beatles, Bob Dylans oder der Mothers of Invention. Das wird spätestens auf der zweiten Seite des Albums deutlich, wo sich die Velvets, wie so viele Musiker der Zeit, an einem Lied im Dylan-Stil versuchen. Aber wie!¹⁰ »There She Goes Again«, ein wahrscheinlich schon 1965 verfasster Song, wird von Lou Reed in unverkennbarer Dylan-Manier eingesungen, mit fast stotternden Plosiven und Frikativen, gefolgt von übertrieben langgezogenen Vokalen, die in identischen Endreimen münden (»f-f-eeeet again« / »p-pl-eeease again«). Thematisch variiert der Song »Like A Rolling Stone«. Hier wie dort hören wir einen Hohngesang auf eine Frau; wo Dylans Lied verlorenen Hochmut anprangert, diffamiert »There She Goes Again« die Promiskuität der Besungenen.

Doch dann lässt Reeds Lied durchblicken, dass die Untreue der Geliebten recht gut motiviert ist. Mehr noch: Spätestens beim Erreichen der Zeile »you better hit her« (einem Echo von Dylans »you'd better pawn it, babe«) drängt sich der Verdacht auf, dass Reeds Dylanismen den Erzählton von »Like A Rolling Stone« – und mit ihm den gesamten Sechziger-Jahre-Duktus herablassender Entlarvung – zu einer unappetitlichen Hassballade zuspitzen, und zwar absichtsvoll. (Demo-Aufnahmen anderer VU-Songs weisen ebenfalls Dylan-Intonationen auf, aber nur die Album-Version von »There She Goes Again« betont diese bis an die Grenze zur Parodie.)

Gehässige Ansprache in der zweiten Person (»didn't you?«) gehört da schon zur rhetorischen Grundausstattung einer neuen Counterculture, die sich gleichwohl auf »peace« und »love« beruft. Auch John Lennon empfindet es vier Jahre später nicht als Widerspruch, dass er den Song »How Do You Sleep?« ausgerechnet für sein Album *Imagine* aufnimmt. Lou Reed, selbst kein Laie in Sachen Eifersucht und emotionaler Gewalt (seine kurze Beziehung mit Nico wurde von John Cale als »both consummated and constipated« charakterisiert), misstraut solch gegenkultureller Selbstgerechtigkeit von Anfang an.¹¹ Vielleicht deshalb kreuzen die Velvets ihre Dylan-Variation auch mit gruseligen Doo-Wop-Elementen, und genau deshalb findet »There She Goes Again« im letzten Satz zu einer Aussage, die »Like A Rolling Stone« bei aller unterschweligen Freiheitsromantik nie erreichte: »Ah, she's alright.«

Wie um diesen Punkt zu unterstreichen, lässt *The Velvet Underground & Nico* auf »There She Goes Again« als nächsten Song »I'll Be Your Mirror« folgen: den schlichtesten Track der Platte, auf dem Nico die von Reed an sie gerichteten Liebesworte so singt, als ob sie von ihr selbst für eine weitere, dritte Person geschrieben worden wären. Der Unterschied zu Folk- und Hippie-Hits, die sich diverse Spießerfiguren erfinden, um ihnen »den Spiegel vorzuhalten«, könnte kaum größer sein: »I find it hard / to believe you don't know / the beauty you are / but if you don't / let me be your eyes / a hand to your darkness / so you won't be afraid.«

Reed wird später sagen, »I'll Be Your Mirror« sei »der Schlüssel zum Album«.¹² Das freilich klingt nach Wunschdenken und

Geschichtsklitterung, denn die meisten Lieder auf *The Velvet Underground & Nico* sind einer paradox stoisch vorgetragenen Schockästhetik verpflichtet, die ihren mustergültigen Ausdruck im ersten Stück der zweiten Seite findet: »Heroin«. ¹³ Der Song wird rasch zum Aushängeschild der Band, Fans verlangen auf Konzerten ständig nach ihm, und auch im Radio scheint »Heroin« öfter gespielt worden zu sein, als es die Legende vom karrieregefährdenden Tabubruch behauptet. ¹⁴

Überhaupt war es im Popgeschäft der Mittsechziger wohl eher verwegen als gefährlich, also potentiell aufmerksamkeitsförderlich, von harten Drogen zu reden. Der Hollywoodfilm *The Man With The Golden Arm* (1956) war zu diesem Zeitpunkt immerhin schon zehn Jahre alt, und William Burroughs' Romane *Junkie* (1953) und *Naked Lunch* (1959) besaßen bereits den Status moderner Klassiker. Genau im Rückgriff auf diese ältere Erzähltradition aber liegt »Heroin« demonstrativ quer zum psychedelischen Drogen-diskurs der Counterculture, so wie er die Kunst- und Musikszene vor allem der Westküste in Atem hielt (Timothy Leary, Ken Kesey, Jefferson Airplane, Grateful Dead, The Doors). Das chemische Transgressionspathos der Hippies neigte dabei schon aufgrund seiner esoterischen Interessen zur vieldeutigen Umschreibung und orakelhaften Verschlüsselung pharmazeutischer Wirkungen, auch auf *Sgt. Pepper* (»Lucy in the Sky with Diamonds«). Im Gegensatz hierzu versuchen sich VU mit »Heroin« – aber auch mit »I'm Waiting For The Man«, einem Lied über die Frustrationen des täglichen Beschaffungs-Runs (»He's never early, he's always late / First thing you learn is that you always gotta wait«) – an einer nachgerade sachlichen Beschreibung des Suchtlebens. Keine künstlichen Paradiese werden hier ausgemalt; vielmehr registriert der Song die parasitäre Koppelung von Ich und Stoff. So findet sich weder Warnung vor Missbrauch noch Lob der Bewusstseinsweiterung in »Heroin«. Stattdessen heißt es lapidar: »thank God that I'm not aware.« Wer das als negative Dialektik einer damit vielleicht ja doch empfehlenswerten Ekstase begreifen möchte, einer Anwesenheit am Ort der eigenen Abwesenheit, einer Heilswerdung im Schwinden aller Sinne, wird, wenn nicht schon am elliptisch faden-

scheinigen Junkie-Talk (»I have made big decision«), so doch an der manischen Wiederkehr der Worte »I ... I ... I ...« und – wie das Lied selbst – am leeren Refrain hängenbleiben:

I guess
I just don't know
and I guess
I just don't know

Es ist sicher kein Zufall, dass Reeds durchgehend betonungsarmer, fast sprechgesangsartiger Vortrag auf *The Velvet Underground & Nico* ausgerechnet in diesen beiden Liedern von zwei vokalen Ausbrüchen gestört wird. Sowohl im Fade-Out von »I'm Waiting For The Man« als auch nach der Songzeile »heroin, it's my life« entfahren dem Sänger kurze Lacher, die die ringsum ausgestellte Affektkontrolle ein wenig irre erscheinen lassen. ¹⁵ Die musikalische Gestaltung von »Heroin« unterstreicht diesen Effekt noch, indem der Song auf die beharrliche Wiederholung zweier Akkorde setzt – sich also eine denkbar einfache, geradezu spröde Struktur gibt –, dann aber eine wahnwitzige Dynamik durch abrupte Tempiwechsel und ein kakophonisches Finale erzeugt.

Tatsächlich zeichnet sich die Musik von *The Velvet Underground & Nico* sowie dem Nachfolger *White Light/White Heat* vor allem durch ihren Sound aus. Nichts klingt 1967/68 verwechselbar ähnlich. Dreh- und Angelpunkt dieser einzigartigen Klangästhetik sind die aufeinander bezogenen Prinzipien der *Verstärkung* und des *Feedback* – Wesenselemente auch jeder Erfahrung von Sucht und Neurose. John Cale, ein klassisch ausgebildeter Musiker, der als gebürtiger Waliser über ein Leonard-Bernstein-Stipendium in die USA gekommen war, importierte diese Stilverfahren aus der Welt der Avantgardemusik in den New Yorker Rock'n'Roll. Über seine Zusammenarbeit mit La Monte Young (dessen Theatre of Eternal Music sich darauf spezialisierte, Töne so lange zu halten, bis sie zu dröhnen anfangen) hatte Cale eine zutiefst handwerkliche, fast wissenschaftliche Faszination für Fragen des Klanges entwickelt, kulminierend in Kompositionen wie »Loop«, einer siebenminütigen Orgie elektronischen Rauschens. Natürlich nutzten auch an-

dere Bands der Zeit Techniken experimenteller Musik, allen voran die Beatles. Aber für Cale und Reed war elektrische Verstärkung ein Wert an sich, häufig Ziel und Ausgangspunkt des popmusikalischen Schaffens. Reed war als Jugendlicher in einer Nervenheilanstalt mit Elektroschocks behandelt worden und erklärte später, diese Erfahrung sei zwar schrecklich gewesen, habe aber sein Interesse an Elektrizität geweckt.¹⁶ Über das musikalische Programm seiner Band sagte er 1966: »Wovon die Musik wirklich handelt, ist Elektrizität. Elektrizität und verschiedene Arten von Maschinen.«¹⁷

Das letzte Stück des Albums bringt diesen Gedanken eindrucksvoll auf den Punkt. »European Son« beginnt wie ein ganz normaler Rock-'n'-Roll-Song. Doch nach wenigen Textzeilen schon wird Reeds Sprechgesang von einer mächtigen Klangwelle aus Gitarren, Bass, Trommeln und merkwürdigen, nicht näher identifizierbaren Klirr- und Schabgeräuschen überrollt. Und mit einem Mal ist das Lied kein Lied mehr, sondern ein sich wabernd fortpflanzendes, unvermittelt an- und abschwellendes Quietschen, Stampfen, Dröhnen, bis die einzelnen Instrumente nicht mehr zu unterscheiden sind – oder man im diffusen Klangbrei gänzlich neue, nicht existierende Instrumente zu hören beginnt. Sieben Minuten geht das so, der längste Track der Platte, dann ist *The Velvet Underground & Nico* vorbei. Auch auf *White Light/White Heat* ist der letzte Song (»Sister Ray«) der längste und lärmigste und bringt die gesamte LP doch auf den Punkt: das Element, das alle anderen mit seiner puren Gewalttätigkeit infiziert.¹⁸

Die Stimmigkeit solch unstimmiger Abschlüsse ergibt sich aus der Kombination roher Diskordanzen mit oft wunderbar simplen Melodien. Es ist, als wolle die Band durch den Lärm hindurch zu einer neuen Art von Sanftheit und Süße gelangen.¹⁹ »Melody Laughter« heißt ein frühes, nie für ein Album aufgenommenes VU-Stück: Auf Bootlegs hört man konfuse Krachlandschaften, in denen zunächst weder Melodie noch Lachen vernehmbar ist, bis sich – hypnotischer Effekt beständiger Wiederholung – unverhoffte Muster herauschälen, die das Ohr schmeichelnd für sich einnehmen.²⁰ Cales sägende Elektro-Bratsche, ein im Popkontext komplett exzentrisches Instrument, entfaltet eine ähnliche Wirkung auf

»Venus In Furs« und »All Tomorrow's Parties«. »Sunday Morning« wiederum, der erste Song des Albums, wählt den umgekehrten Weg: Eine einlullende, fast wiegenliedartige und vollständig lärmfreie Melodie wird, wenn man denn genau hinhört, von einem beunruhigenden, da verfolgungswahnsinnigen Text konterkariert. In allen Fällen erlebt man das, was John Cale als »kontrollierte Entstellung« bezeichnet.²¹

Die Aufgabe der Kontrolle oblag dabei auch der ersten weiblichen Drummerin der Rockgeschichte, Maureen Tucker, deren Bandmitgliedschaft selbst sympathisierenden Beobachtern in den sexuell befreiten Sechzigern wie ein surreales Kuriosum erschien (bei mehr als einem Musikjournalisten der Zeit hieß sie einfach nur »the chick drummer«).²² Die Zeitgenossen nannten ihr monoton-präzises Spiel, das sich unter anderem dem Studium von Bo-Diddley- und Babatunde-Olatunji-Aufnahmen verdankte, martialisch, schematisch, ja »so mechanisch, dass man es mit Elektronik verwechseln könnte.«²³ Mit Blick auf Tuckers Funktion für den musikalischen Gesamtaufbau sind ihre Perkussionen aber vielleicht besser mit einer Formel beschrieben, die von Lenny Kaye vorgeschlagen wurde: »unendlich geduldig.«²⁴

Und damit sind wir wieder bei der Coolness dieser Musik, bei der Ungerührtheit, Nüchternheit, auch Wutfreiheit, mit der The Velvet Underground – anders als die Punkbands, die sich später auf sie berufen werden – noch die wildesten akustischen Destruktionen in Szene setzen. Fast möchte man von objektiven Versuchsanordnungen sprechen. Oder wie soll man es nennen, wenn Reed, Cale, Morrison und Tucker bei einem Konzert in Los Angeles im Mai 1967 einfach die Bühne verlassen, damit die zurückbleibenden Instrumente und Verstärker minutenlang schrille Feedbackschleifen ohne menschlich-artistisches Zutun erzeugen?²⁵ Das Ergebnis darf als medientechnische Beweisführung verstanden werden: Wird einem System der eigene Output als Input zugeführt, ist das Ergebnis eben nicht Homöostase, sondern Kreischen. Geschlossene Selbstproduktion erzeugt früher oder später Verzerrung, Noise, Delirium.

Erneut ist der Kontrast zu zeitgenössischen Harmonisierungsidealien bemerkenswert, sowohl in ihren hippiesken als auch ihren

avantgardistischen Ausprägungen (etwa bei Fluxus-Künstlern wie John Cage). Dass die Velvets ihre Songs im gemeinsamen Spiel erschufen – live, aber auch im Studio, wo die Bandmitglieder zwar mit Multitrack Recording arbeiteten, aber anders als die Beatles bei *Sgt. Pepper* immer synchron spielten –, sollte nicht dazu verleiten, solch kollektives Musizieren mit dem spielerischen Wettbewerb von Jazz-Improvisationen oder Westküsten-Free-Jams zu verwechseln.²⁶ Vielmehr spielten Reed, Cale und Morrison so zusammen, dass sie immer auch *gegeneinander* spielten (während Tuckers Schlagzeug einen pulsierenden Hintergrund für alle Differenzen erzeugte). Am deutlichsten ist das in »Sister Ray« auf *White Light/White Heat* zu hören. Aufgenommen in einem einzigen Take, besteht das siebzehnminütige Stück, das bei Konzerten bis zu einer halben Stunde und länger dauern konnte, aus wilden Krachausbrüchen, bei denen alle Instrumente versuchen, sich gegenseitig an Lautstärke zu übertreffen. Für Soli bleibt da weder Raum noch Zeit. Stattdessen: Kollaboration als Kampf.

Das Innenleben der Band sah kaum anders aus. Reed hasste es, Urheberschaft zu teilen. Überhaupt sah er sich zu Beginn seiner Karriere wohl eher in der mythischen Rolle des Singer-Songwriters, trotz aller Skepsis gegenüber der Folk-Szene. Da war es wenig hilfreich, wenn Cale in Interviews feststellte: »You can forget about the lyrics in most songs. Just dig the noise, and you've got our sound.«²⁷ Auch als Nico zur Band stieß, witterte Reed gleich eine gefährliche Konkurrenzsituation. Zwar begannen die beiden eine Affäre, aber Reed war darauf bedacht, ihren Einfluss so gering wie möglich zu halten. Das erste Stück des Albums, »Sunday Morning«, wäre eine logische Nico-Nummer gewesen; stattdessen sang Reed den Song selbst ein – und zwar in seiner besten Nico-Stimme, wie um zu beweisen, dass er den Part der Chanteuse ebenso gut ausfüllen konnte wie seine Geliebte. In ähnlicher Weise ging er mit John Cale um, den er nach dem zweiten Album aus der Band entfernte, zugleich erklärte, dass er sich nicht mehr für Feedback-Lärm interessiere – um dann 1975 mit *Metal Machine Music* ein Album vorzulegen, das Cales Drone-Ästhetik unüberbietbar mit eigenen Waffen schlug. So ist die Geschichte der Velvet Underground eine Geschichte der

Amputationen: Erst geht Warhol verloren, dann Nico, dann Cale, dann Reed selbst, ausgestochen vom eigenen Manager – eine Band, die sich schrittweise selbst entlässt.²⁸

Beispielhaft und zugleich reflexiv verkörpern Velvet Underground die dunkle Seite des großen kollaborativen Ethos der sechziger Jahre. Auch Warhols Factory, noch heute ein künstlerischer Wunschort für Vernetzungstheoretiker, erkaufte sich ihre beispiellose Produktivität durch Eifersucht, Intrige und Missgunst. Jede Menge Selbstzeugnisse zeichnen das Bild einer kreativen Gemeinschaft, die zugleich von Machtkämpfen, Verschwörungen und Boshaflichkeiten aller Art durchwirkt war. Bei EPI-Auftritten kam es hinter der Bühne – die es ja eigentlich gar nicht mehr geben sollte – zu Beschimpfungen und Faustkämpfen (unter anderem wegen eines Verlängerungskabels); Gerard Malanga beschwerte sich in einem Brief an Warhol über das Auftauchen immer weiterer Tänzer, die seinen Status im Projekt untergruben und dauernd seine Taschenlampe versteckten.²⁹ Ronnie Cutrone, einer dieser Tänzer, stellte rückblickend fest: »You couldn't blow your cool ever. You were not allowed to be a human being even. Everything worked through guilt and paranoia and through what feels best and what looks best that night.«³⁰ Der Kulminationspunkt aller Ränkespiele und Ressentiments war am 3. Juni 1968 erreicht, als Valerie Solanas in der Factory Andy Warhol und Mario Amaya niederschoss, bevor sie auch noch versuchte, Warhols Manager Fred Hughes zu ermorden.

Als deutscher Leser fühlt man sich angesichts all dieser Nervenkrisen und Gewaltausbrüche an die Cliquenhölle des Faßbinder-Zirkels in den siebziger Jahren erinnert. Ebenso wie dieser produzierte auch die Factory imposante Selbstbeobachtungen: hier *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971), dort *Chelsea Girls* (1967) – ein Film, auf dessen Parallelen zur Musik von The Velvet Underground Warhol ausdrücklich hinwies: »Grob und unverarbeitet sollten unsere Filme aussehen, und der Klang des Albums ähnelte in dieser Hinsicht der Textur von *Chelsea Girls*, der zur selben Zeit herauskam.«³¹ Fast grausam, mit staunenswerter Besessenheit zeigt der Film Szenen einer kreativen Szene: Gedreht im Chelsea Hotel, wo Sid Vicious elf Jahre später Nancy Spungen erstechen wird und

wo sich kurz darauf Nico und Lutz Ulbrich fast mit Bügeleisen und Messer umbringen – beides ohne Warhols mitlaufende Kamera –, lässt *Chelsea Girls* alle möglichen Factory-Mitglieder in einem epischen, nur halb fiktiven Panorama gegenseitiger Abhängigkeit und Manipulation auftreten.³² In einer Sequenz ist eine bildschöne Nico zu sehen, die man trotzdem nicht anschauen mag, weil sie sich mit einer spitzen Schere gefährlich nahe vor den Augen herumfuchelt. Warhols Interesse an Sadomasochismus verweist hier offenbar, ähnlich wie bei den Velvet Underground, nicht (nur) auf eine sexuelle Präferenz. Eher schon geht es um die Einsicht, dass ›love‹ nicht mit ›peace‹ zusammengeht.

Wer die popgelbe Bananenschale auf dem Cover von *The Velvet Underground & Nico* abschält, findet darunter eine unnatürlich rosafarbene Frucht. Warhol, Reed und andere haben die Sinnlichkeit dieses Bildes gelobt. Tatsächlich aber verdankt sich die erotische Schönheit der Pop-Banane auch der Tatsache, dass sie zugleich ein wenig krank aussieht.

... Underground ...

But why was Bob Zimmerman scared shitless of Warhol?

Wayne McGuire (1967)³³

1966 ... 1967 ... war das also wirklich eine große Epochenschwelle? Der Moment, als Pop die Welt veränderte?³⁴ Fraglos waren die historischen Akteure vom Gefühl ergriffen, in interessanten Zeiten zu leben. In schnelllebigen auch: Liest man Plattenbesprechungen aus diesen Jahren, kann man nur staunen über ihre Bereitschaft zur atemlosen Mikro-Historisierung. Auf eben vergangene Jahreszeiten wird wie auf monumentale Zeitenwenden zurückgeblickt: »the spring of *Pepper*«, »the summer of love«. Dass *The Velvet Underground & Nico* um Monate verspätet in die Plattenläden kommt, erscheint da gleich als uneinholbares Handicap. Dieser rasante Innovationswettbewerb – so viel Großartiges wird nun erfunden und setzt alle möglichen Folge-Erfindungen in Gang: Farbfernsehen, offene Beziehungen, Raumfahrtfilme in Cinemascope, das Album

als Konzept, Kunst als Unterhaltung, Unterhaltung als Politik – lässt sich poptheoretisch kaum noch durch die (zeitgleich entwickelte) Unterscheidung von kulturindustriellen Interessen und widerständiger Praxis in den Griff bekommen. Denn Goldgräberstimmung herrschte in allen Handlungsräumen und bei allen Beteiligten, insofern wir sie heute noch kennen. Ob angetrieben von Visionen des Reichtums und der Berühmtheit oder von der Furcht, kreativ zu spät zu kommen: Kulturschaffende sind nie allein mit dem Werk, das sie herzustellen glauben.

Das gilt 2017 natürlich genauso wie 1967. Aber im großen Aufbruchsklima der sechziger Jahre – die wir in dieser Hinsicht sicherlich als anhaltende Nachkriegszeit verstehen dürfen – spitzt sich die Triebkraft visionären Schaffens so stark zu, dass jetzt selbst die verschnarchtesten Bürgermedien dazu übergehen, vorsichtshalber jeden Blödsinn ernst zu nehmen, weil sich hinter ihm ja vielleicht doch eine Verbindung zur Illumination auf tun könnte. Von Erleuchtung wird so viel gefaselt, dass sie wirklich vor der Tür zu stehen scheint. Die späten sechziger Jahre sind wohl auch die erste Epoche der westlichen Geschichte, in der weite Bevölkerungsteile die Vermutung hegen, dass eine diffuse Alterskohorte unterhalb der eigenen – »the kids today« – ein überlegenes Geheimwissen besitzt, an dem man irgendwie teilhaben sollte, sei es spirituell, finanziell oder sexuell (während die Betroffenen wohl meist verwirrt zu Hause saßen und sich fragten, welcher Bewegung sie eigentlich angehörten und wohin genau sie weglaufen sollten).³⁵ Neben einer aufwändigen Ästhetik der Anbiederung, die westliche Altersperformanzen bis heute prägt, entsteht so auch das Phänomen betagter weißer Männer, die sich zu Fürsprechern der sexuellen Revolution machen, auf dass diese möglichst wenig revolutioniere. Auf Seiten eines wahrscheinlich schon damals alles andere als felsenfest gesicherten »Establishments« war es die Zeit der schmierigen Manager, der Strippenzieher, der gebrochenen Verträge. Auf Seiten der Avantgarde, auch in ihren gemeinschaftlich-kollaborativen Ausprägungen, war es die Zeit der Propheten und Führer.³⁶

The Velvet Underground und Andy Warhol bewegen sich in dieser Welt wie teilnehmende Beobachter, oder besser: wie beobachtende

Teilnehmer, deren Selbstreflexivität die zeittypisch beliebte Rolle des entlarvenden Kritikers von vornherein ausschließt. Die Abneigung der Bandmitglieder gegenüber den nun populär werdenden Westküsten-Bands verquickt demnach Konkurrenz motive mit echten philosophischen Differenzen. Selbst die exzentrischen, bewusst auf Dissonanzen setzenden Auswüchse der Hippie-Szene, etwa bei Frank Zappa und den Mothers of Invention, werden von den Velvets nicht als geistesverwandt anerkannt, sondern als Ausdrucksformen satirischer Überheblichkeit schärfstens abgelehnt. Über die *Sgt. Pepper*-Parodie der Mothers, *We're Only In It For The Money* (1968), sagt Sterling Morrison kurz nach Veröffentlichung: »Zappa maskiert seine musikalischen Unzulänglichkeiten damit, dass er alle möglichen Zielgruppen missioniert. [...] Was Zappa auf *Sgt. Pepper* vorfand, war echte Intelligenz und echtes Können, und weil ihm beides fehlt, entschied er sich dafür, sich darüber lustig zu machen. Gibt es irgendetwas auf *We're Only In It For The Money*, das auch nur annähernd an das Original heranreicht?«³⁷

Mit *White Light/White Heat* (aufgenommen im Herbst 1967) erscheint dann im Januar 1968 Velvet Undergrounds eigene und eigentliche Reaktion auf *Sgt. Pepper*. Das Ergebnis ist weder Satire noch Kritik noch Überbietung, sondern, wenn man so will, schiere Gleichgültigkeit. Das Album ist keiner aktuellen Stilrichtung mehr zuzuordnen. Waren viele EPI-Besprechungen und einige Rezensionen des ersten Albums noch in der Lage, die industriell treibenden Klanggebilde der Velvet Underground als »psychedelic pop sounds«, »trippy«, »very way out« oder »trance like« zu deuten, unterbindet *White Light/White Heat* derartige Missverständnisse mit aller Macht.³⁸ Die Abmischung des Albums klingt trotz des fähigen Produzenten Tom Wilson wie hingerotzt (Morrison: »Er war anwesend, aber kein Produzent konnte unseren Geschmack überstimmen«).³⁹ Selbst in Anbetracht des neuen Verkaufspotentials eines härteren Rocksounds (MC5, The Stooges) ist die Akustik dieser Platte kontraintuitiv, ihre Produktionsqualität selbstmörderisch.

Wie kann man eine solche Musik nennen, wie sie erklären? Der neue Begriff »acid rock« versucht sich vorübergehend an einer substanzgeschichtlichen Einordnung; andere Kommentatoren verwei-

sen auf die Abwesenheit afroamerikanischer Einflüsse (trotz der Beteiligung Wilsons) und finden, insbesondere nach Erscheinen des dritten Albums, eine spezifisch *weiße* und *urbane* Rockmusik, die weder nach Country noch nach den Rolling Stones klingt: »something I call white/urban East Coast rhythm and blues, a form that doesn't rely on a white singer doing black face« (Richard Nussner).⁴⁰ Blues meint hier allerdings keinen Musikstil, sondern eine Haltung; immerhin war es bei VU-Proben strikt untersagt, Bluesriffs zu spielen.⁴¹ Auch fragt man sich, ob solche Beschreibungen dem schrittweisen Abgang aller Europäer aus der Band Rechnung tragen, denn ab Album Nr. 3 sind The Velvet Underground eine rein amerikanische Band. So oder so findet sich im lange unklassifizierbaren Gesamtwerk der Velvet Underground 1966–1970 vielleicht das echte »weird America«: eines fernab von Americana.

Sieben Jahre später heißt sowas natürlich Punk. Der Einfluss der Velvet Underground auf Bands wie Television, Blondie und Ramones, die allesamt aus New York stammen und dort im CBGB auftraten, ist bestens belegt. Diese Verbindung unterstreicht nicht nur die für die VU-Legendenbildung wichtige kulturgeografische Abgrenzung zum Westküsten-Hippietum (maximal dämlich aufgeführt im Film *The Doors* von Oliver Stone, dem hippieskesten aller US-Popmythologen), sondern auch die kreative Folgenträchtigkeit solch forcierter Selbstpositionierungen. In Wirklichkeit nämlich waren The Velvet Underground vor allem eine Live- und Tourband, die ihre Heimatstadt drei Jahre lang boykottierte und ihre treuesten Fans und die meisten Auftritte in Boston hatte.⁴² Dennoch repräsentiert und reproduziert The Velvet Underground ein bis heute wirkmächtiges New-York-Bild, nicht nur für die Welt außerhalb der Stadt, sondern für die New Yorker Musik- und Kunstszene selbst. Hierzu gehört ein dezidiert »literarisches« Verständnis von *Underground* (sehr verbreitet: ein merkwürdiges Vertrauen auf die profunde Subjektivierungskraft des Bücherlesens; Hoffnung auf Entdeckung tieferer Einsichten in obskuren Schriften) ebenso wie die Vermengung weltweiter Musikstile in brachialen Geräuscharchitekturen, hinter denen es sanft melodisch schimmert (Liedzerstörung als Musikfreilegung, zeitgleich praktiziert von den New

Yorkern John Coltrane, Albert Ayler, Cecil Taylor). Man höre sich nur »European Son« und »The Black Angel's Death Song« an: Die Lower East Side wird auf Jahrzehnte hin so klingen, keineswegs nur auf Punkkonzerten, sondern im gesamten avantgardistischen Spektrum, bei John Zorn, in der No-New-York-Szene, in der alten Knitting Factory, im alten Tonic, im The Stone.

Zu Lebzeiten nutzt das der Band wenig. Die Musik der Velvet Underground wird zuletzt ruhiger, wenigstens im Studio, Reeds Gesang wird abwechslungsreicher, aber kommerzieller Erfolg stellt sich trotzdem nicht ein. Die beiden finalen Alben bieten eingängige Harmonien mit garantiert unverschlüsselten Lyrics: »Simpler Rock 'n' Roll hat keine Botschaften«, sagt Lou Reed.⁴³ Der Kontrast zu Dylan bleibt markiert, zum psychedelischen und progressiven Rock der Zeit auch. Das dritte Album führt eigentlich die Lo-Fi-Ästhetik in die Popmusik ein. So finden sich die Velvet Underground minus Nico am Ende in überraschender Position: eine Band mit präventivem Ruf, die komplett unpräventiv die Musik spielt. Fast wie die Beatles in einer spiegelverkehrten Welt.

... & Nico

She wants to be / A human being

Nico, »Chelsea Girls«, 1967⁴⁴

Und dann gibt es Nico, von der John Cale sagt, sie allein habe die musikalische Tradition der Velvet Underground weitergeführt.⁴⁵ Nico, die in ausgebombten deutschen Städten aufwächst, ihren im Krieg gefallenen Vater nicht kennt, sich eine Widerstandsbiografie, eine Gestapo-Kugel im Kopf, für ihn ausdenkt und diese Geschichte an ihren Sohn Ari weitergibt, der auch in *Chelsea Girls* zu sehen ist, den sie aber nicht großziehen kann, weil sie nicht weiß, wie um alles in der Welt man überhaupt Mutter sein kann in dieser Nachkriegszeit, die so vieles verspricht, aber jeden Schritt in die Freiheit mit einem Schlag in die Fresse quittiert. Nico, die sich 1960 in Fellinis Film *La Dolce Vita* selbst spielt, als »Nico«, Nico, die von Modemagazinen unter die »schönsten Frauen der Welt« gewählt

wird. Im nicht ganz so süßen Leben außerhalb des Kinos zeugt sie mit dem »schönsten Mann der Welt« ein Kind, aber Alain Delon erkennt die Vaterschaft nicht an, die Ari doch so schrecklich schön ins Gesicht geschrieben steht. Nico, die den kleinen Jungen bei ihrer dementen Mutter auf Ibiza zurücklässt, wo sich niemand um ihn kümmert, während Nico eine gewalttätige Beziehung mit Brian Jones führt, 1965 in London. Nico, die Ari daraufhin an Delons Mutter verliert, die ihrerseits hierüber ihren Sohn verliert, weil Delon von nun an kein Wort mehr mit ihr redet; Nico, die ihren Geburtsnamen hasst, weil er so deutsch klingt, zu deutsch, der Name einer reichen Brauereifamilie, die nichts von ihr wissen will. Ein Modefotograf gibt ihr den neuen Namen, in Erinnerung an einen griechischen Filmregisseur, in den er einmal verliebt war, Nico Papatakis, den Nico irgendwann tatsächlich kennenlernt, sogar mit ihm zusammenzieht, in Frankreich, wo später eine fürchterliche Junkie-Karriere ihren Ausgang nimmt. Nico, die aus einem zerstörten Köln und einem zerstörten Berlin und einem befreiten Paris nach Lower Manhattan kommt und dort singt: »what costume shall the poor girl wear?«

Sie spricht vier Sprachen, muss aber immer nur dastehen, um angeschaut zu werden, bei Dior nicht anders als bei Warhol. In London und New York verlieben sich die aufstrebenden jungen Männer einer anglophonen Bohème reihenweise in sie: Bob Dylan, Jackson Browne, Leonard Cohen, Jimi Hendrix, Jim Morrison, Iggy Pop. Mit dem Song »I'll Keep It With Mine« legt ihr Dylan Worte in den Mund, die sie eigentlich empfangen soll: »You will search, babe / At any cost / But how long, babe / Can you search for what's not lost?« Cohen schreibt 1967 das Lied »One Of Us Cannot Be Wrong« über sie, dessen letzte Strophe die vergeblich Angebetete als unnahbare Eiseilige ausstellt. Das Frostmotiv zieht sich wie ein Fluch durch alles, was über sie gesagt und geschrieben wird. Sogar engste Freunde versäumen es nicht, bei jeder Gelegenheit auf Marlene Dietrich und Greta Garbo zu verweisen, während Nico selbst ausdrücklich anti-nordische und nichtdeutsche Lebensläufe – sowie falsche Geburtsjahre – für sich erfindet. (Verblüffung über die eigene Erotik mag das einzige Merkmal sein, das sie wirklich mit

Marlene Dietrich teilt.) In der Factory redet sie selten, eine Schweigsame im Reich der Viel- und Lautsprecher. John Cale nennt sie »the mistress of the destructive one-liner«. ⁴⁶ Am Ende von *Chelsea Girls* sieht man sie minutenlang mit geöffneten Augen weinen.

Als Nico zu The Velvet Underground stößt, ist sie bekannter als die Band, aber diese Bekanntheit bedeutet ihr nichts, weil sie sich einer Schönheit verdankt, die von ihrem Gebrauchswert nicht mehr zu trennen ist. Sie nimmt *The Marble Index* (1968), *Desertshore* (1970) und *The End* (1974) auf, trägt mit tiefer Stimme sperrig poetische Texte mit Titeln wie »Janitor of Lunacy« und »Nibelungen« vor, begleitet von einer amorphen, fast mittelalterlichen Kunstmusik, bei der kaum noch etwas an Pop oder Rock erinnert, produziert von John Cale. In »Afraid« singt sie: »Cease to know or to tell or to see or to be / Your own / Have someone else's will as your own / You are beautiful and you are alone.« Wie um diese Schönheit zu exorzieren, färbt sie sich die Haare dunkelrot und malt sich das Gesicht weiß an, eine Totenmaske. Ihre Soloplaten setzen lange nichts in Bewegung. Zwar wird *The Marble Index* später von Bands wie Siouxsie and the Banshees, Bauhaus und einigen Goth-Künstlern als Einfluss gewürdigt, aber niemand singt wie sie. Außer Lou Reed auf »Sunday Morning«.

Durch die siebziger Jahre treibt Nico als Heroinabhängige. In Paris, Berlin, Amsterdam, Manchester hat sie Zugang zu den Aftershow-Parties alter Weggefährten, haut sie um Geld an und übernachtet dann in ranzigen Absteigen. Das Jahrzehnt ist ein einziges Beschaffungsrennen. Das nächste auch. Neue Songs schreibt sie nur noch wenige, gibt aber Tausende Konzerte, oft als Support auf Krautrock-Festivals, später auch im CBGB. Sie begleitet sich selbst auf dem Harmonium, dilettantisch, dunkel und sakral. Wo sie auch hinkommt, ist sie eine Legende und zugleich kaputt. Manchmal vergisst sie ihren Text, bricht Songs ab und beginnt von vorn. Manchmal spielt sie Konzerte nicht zu Ende. Manchmal erscheint sie gar nicht. In den achtziger Jahren tourt sie erneut mit einer Band. Von den Musikern, die mit ihr reisen, verlangt sie Heroinkonsum; einige verfallen ihr ebenso stark wie der Droge. Fotos der Zeit zeigen sie mit eindringlichem Blick, wie auf dem Cover von *The Marble*

Index, aber die Pupillen sind jetzt immer zu klein, die Augen starr auf nichts gerichtet. Sie führt ein Leben ohne Besitztümer. Alles, was sie einnimmt, wird sofort in Stoff umgesetzt: ein unbarmherzig selbstbezüglicher Metabolismus. Als Ari, der sie vergöttert, mit 19 Jahren zu ihr zurückkommt, fixt sie ihn an. Die beiden teilen sich Spritzbestecke und gehen zusammen durch mehr als nur eine Hölle. Irgendwann stirbt er fast an einer Überdosis, liegt wochenlang im Koma. Als er später ein Buch über seine Sucht schreibt, ist es zugleich eine irritierende Liebeserklärung an seine Mutter: *L'amour n'oublie jamais*. 1988 stirbt Nico auf Ibiza, getötet von der Sonne.

Nicos Lebenslauf ähnelt auf merkwürdige Weise den Biografien anderer deutscher Frauen ihrer Generation: Ulrike Meinhof, Romy Schneider, Gudrun Ensslin. Sie alle werden zwischen 1934 und 1940 geboren, sie alle sind darauf versessen, das postfaschistische Deutschland, in dem sie auf je eigene Art erfolgreich sind, zu verlassen, zu überwinden, zu bezwingen. Und treffen dabei auf Männer, deren Freiheit ein anderes Leben verspricht, die aber selbst kaum Halt finden und dann doch wieder nur herrische Unterdrückung hinbekommen. Nico und Romy Schneider verausgaben sich sogar am selben Mann, eine schlimmer als die andere. Und bleiben immer aufs Neue hängen. Um 1974 herum beginnt Nico auf Konzerten »Das Lied der Deutschen« zu singen, alle drei Strophen, und widmet es Andreas Baader.⁴⁷ Auf die Frage, ob sie etwas in ihrem Leben bereue, antwortet sie in einem späten Interview liedgemäß: nein, »no regrets«, außer: als Frau geboren worden zu sein. Das bereue sie. Keine dieser Frauen erreicht ihren fünfzigsten Geburtstag. Mutterschaft ist eine Tragödie. All das im furchtbaren Nibelungenland der Siebziger-Jahre-BRD.

Aber das ist eine andere Geschichte und ein weiteres Jahrzehnt.

Frank Kelleter: Aus der schönen Pophölle (S. 30–51)

- 1 Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *The Medium Is The Massage: An Inventory Of Effects*, New York 1967, S. 63. Alle Übersetzungen aus dem Englischen stammen vom Verfasser; Zitate, die als Originaldokumente behandelt werden oder nicht verlustfrei übertragbar sind, bleiben unübersetzt.
- 2 Das Album wurde bereits ein Jahr früher aufgenommen, im April und Mai 1966; als sich die Veröffentlichung verzögerte, wurde im November 1966 noch der Song »Sunday Morning« produziert. Alle Textzitate im Folgenden: *The Velvet Underground & Nico*, Universal Records 1967.
- 3 Richard Goldstein: »A Quiet Night At The Balloon Farm« (Oktober 1966), in: *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print, 1966–1971*, hrsg. von Clinton Heylin, Cambridge, MA 2005, S. 29–32, hier S. 29.
- 4 Verve Press Release, siehe ebd., S. 42.
- 5 Siehe McLuhan/Fiore, *op. cit.*, S. 108–109.
- 6 »Venus In Furs«; dort auch oft: »now bleed for me«.
- 7 Siehe Victor Bockris/Gerard Malanga: *Up-Tight: The Velvet Underground Story*, New York 2002, S. 54. Ähnlich Lou Reed: zit. ebd., S. 135.

- 8 Zit. in Victor Bockris: *Transformer: The Lou Reed Story*, New York 1994, S. 108.
- 9 Zit. in Legs McNeil/Gillian McCain (Hrsg.): *Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk*, London 1996, S. 21.
- 10 Zur gleichen Zeit, als das erste VU-Album aufgenommen wird, produziert Warhol seine eigene Dylan-Parodie, den Film *The Bob Dylan Story* mit Paul Caruso in der Hauptrolle. Wegen Dylans Motorradunfall im Juli 1966 wird der Film nie gezeigt.
- 11 John Cale zit. nach McNeil/McCain, *op. cit.*, S. 12.
- 12 Zit. in Geoffrey Cannon: »The Insects Of Someone Else's Thoughts« (März 1971), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 196–205, hier S. 197.
- 13 Vgl. auch Gerhard Kaiser: »»Make Them Vomit«: Heroin von *The Velvet Underground*«, in: *LiLi* 46.2 (2016), S. 183–200.
- 14 Vgl. Lenny Kaye: »The Velvet Underground« (April 1970), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 155–165, hier S. 160.
- 15 Kaiser identifiziert ein weiteres Lachen im Crescendo des Songs. Auf späteren Platten (VUs *Loaded* und ersten Soloalben) entwickelt Reed einen ausdrucksstarken Rock-'n'-Roll-Gesangsstil, bei dem Lacher und Interjektionen eine wichtige, akzentuierende Rolle spielen (z. B. »Sweet Jane«).
- 16 Vgl. Bockris/Malanga, *op. cit.*, S. 16.
- 17 Zit. in Bockris/Malanga, *op. cit.*, S. 95.
- 18 Die Infektionsmetapher stammt von Cannon, *op. cit.*, S. 200. Lou Reed sagte, auf jeder VU-Platte gebe es ein Stück, über das es heißt: »Wow, Lou, I really liked your last album, except for (...)«. Zit. nach Cannon, *op. cit.* Beim dritten Album, *The Velvet Underground* (1969), folgt auf den experimentellen Track »The Murder Mystery« am Ende noch der von Lou Reed für Maureen Tucker verfasste Ausklang »After Hours«. Das letzte Stück auf *Loaded* ist harmlos wie sein Titel (»Oh! Sweet Nuthin'«), dauert aber siebeneinhalb Minuten.
- 19 Ein Verfahren, das in den achtziger Jahren von The Jesus and Mary Chain zur Perfektion gebracht wird. Der Titel ihres grandiosen Debütalbums, *Psychocandy* (1985), wiederholt wirkungsvoll die rhetorische Strategie des Bandnamens »Velvet Underground«.
- 20 Vgl. McLuhan/Fiore, *op. cit.* »Melody Laughter (Live)« findet sich auf der 5-CD-Werkschau *Peel Slowly and See*, Polygram Records 1995, CD 2.
- 21 Zit. in Goldstein, *op. cit.*, S. 31.
- 22 Siehe etwa Adrian Ribola: »Review Of *The Velvet Underground*« (Mai 1969), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 107–108, hier S. 108; Richard Williams: »It's A Shame That Nobody Listens« (Oktober 1969), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 119–121, hier S. 120; Lester Bangs: »Dead Lie The Velvets, Underground« (Mai 1971), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 220–242, hier S. 221 und 228.
- 23 Sandy Pearlman: »Round Velvet Underground« (Juni 1968), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 61–63, hier S. 63. Zum Einfluss von Olatunji siehe David Fricke: *Peel Slowly and See* (Booklet), Polygram Records 1995, S. 17.
- 24 Kaye, *op. cit.*, S. 163.
- 25 Vgl. Bockris/Malanga, *op. cit.*, S. 65.
- 26 Zur Technik des Aufnahmeprozesses von *The Velvet Underground & Nico* siehe Joe Harvard: *The Velvet Underground and Nico*, New York 2004, S. 86–91.
- 27 Zit. in Goldstein, *op. cit.*, S. 29.

- 28 »Despite all the amputations / You know you could just go out / And dance to the rock'n'roll station«, singt Reed im Song »Rock & Roll« auf dem letzten VU-Album: *Loaded*, Atlantic Records 1970. (Einige Fans hören auch »imputations«.)
- 29 Siehe: »Ich habe schon mit den Velvets getanzt, lange bevor du sie für ein Geschäftsimperium verpflichtet hast. [...] Mein Tanz ist wesentlicher Bestandteil der Musik. [...] Ich bin kein »go go«-Tänzer, sondern stelle in der Show ein interpretativ-visuelles Happening dar. Das alles nimmst du mir weg, wenn du Außenstehenden erlaubst, sich in meine Tanzroutinen einzumischen«. Zit. in Bockris/Malanga, *op. cit.*, S. 83.
- 30 Zit. in ebd., S. 105.
- 31 Andy Warhol/Pat Hackett: *POPism: The Warhol Sixties* [1980], San Diego 1990, S. 166.
- 32 Bügeleisen vgl. Lutz Graf-Ulbrich: *Nico – In The Shadow Of The Moon Goddess*, Great Britain 2015.
- 33 Wayne McGuire: »The Boston Sound« (August 1968), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 66–78, hier S. 67.
- 34 Ein ganzes Publikationsgenre beantwortet diese Frage derzeit mit Ja. Siehe Titel wie: Jon Savage: *1966: The Year the Decade Exploded*, London 2015; Andrew Grant Jackson: *1965: The Most Revolutionary Year In Music*, New York 2015; Frank Schäfer: *1966: Das Jahr, in dem die Welt ihr Bewusstsein erweiterte*, Salzburg 2016; Ernst Hofacker: *1967: Als Pop unsere Welt für immer veränderte*, Stuttgart 2016.
- 35 »The kids today« u. a. in Bangs, *op. cit.*, S. 222.
- 36 Siehe Mel Lyman, Jim Jones, Charles Manson, um nur einige Namen zu nennen.
- 37 Zit. in Greg Barrios: »An Interview With Sterling Morrison« (März 1970), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 139–154, hier S. 149–151.
- 38 Zitate aus: Ingrid Superstar: »Index Interview With The Velvet Underground« (1967), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 43–46, hier S. 44f.; Robert Somma: »Problems In Urban Living« (April 1969), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 86–97, hier S. 92.
- 39 Zit. in Bockris/Malanga, *op. cit.*, S. 139.
- 40 Richard Nusser: »No Pale Imitation« (Juli 1970), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 171–173, hier S. 173. Zu »acid rock« siehe Phil Morris: »The Velvet Underground: Musique And Mystique Unveiled« (Juni 1970), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 166–170, hier S. 170.
- 41 Behauptet Lou Reed: zit. in Bockris, *op. cit.*, S. 92.
- 42 Vgl. Harvard, *op. cit.*, S. 143.
- 43 Zit. in Ramblin' Jim Martin: »Interview With Lou Reed« (1969), in: *All Yesterdays' Parties*, *op. cit.*, S. 109–118, hier S. 109.
- 44 Aus dem Album Nico: *Chelsea Girl*, MGM 1967. Ebenso »I'll Keep It With Mine« unten; »Afraid« dort aus: *Desertshore*, Reprise 1970.
- 45 Zit. in Harvard, *op. cit.*, S. 51. Zum Folgenden vgl. auch Richard Witts: *Nico: The Life and Lies of an Icon*, London 1993; James Young: *Nico: Songs They Never Play On The Radio*, London 1992; Graf-Ulbrich, *op. cit.*; sowie Susanne Ofteringers Film *Nico Icon*, CIAK-Filmproduktion/ZDF 1995.
- 46 Zit. in McNeil/McCain, *op. cit.*, S. 12.
- 47 Irgendwann geht sie dazu über, das Stück Ulrike Meinhof zu widmen, die für sie

zu einer wichtigen Identifikationsfigur wird. Gegenüber Freunden behauptet sie, Meinhof gekannt zu haben, und nimmt 1976 an ihrer Beerdigung teil. Zwischen *The End* und *Drama of Exile* (1981) spielt Nico mit dem Gedanken, ein RAF-Konzeptalbum aufzunehmen. Als ein Journalist sie auf »the terrorist Ulrike Meinhof« anspricht, verbessert sie: »I think you mean liberator«. Zit. in Witts, *op. cit.*, S. 277.