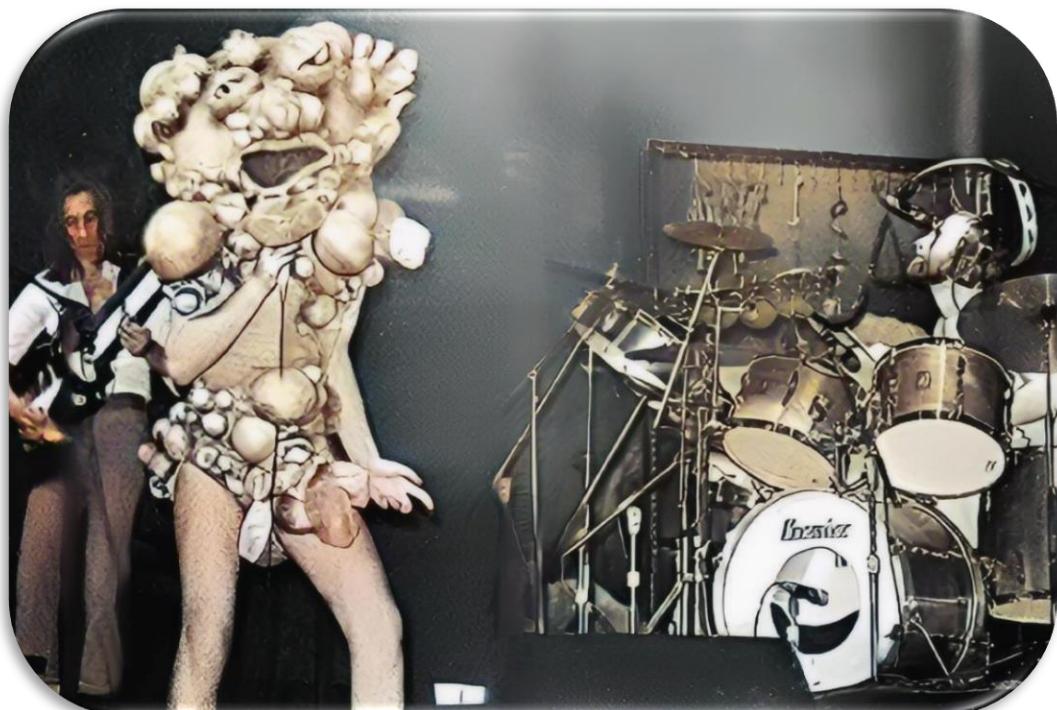


Rother Baron:

Frühe Genesis-Songs neu entdeckt

Ein Blick auf die Progressive-Rock-Phase der Band



In die Musik aus der Frühzeit von Genesis einzutauchen, ist ein wenig wie ein Trip ohne Drogen. Die Songs verlieren allerdings auch nichts von ihrer Faszination, wenn man sie sich genauer anhört. Stattdessen enthüllen sie gerade dann die Raffinesse der Kompositionen sowie den Wortwitz und den Anspielungsreichtum der Texte.

Inhalt

Vorwort	6
Frühe Genesis-Musik: ein Trip ohne Drogen	6
Ein Blick des Zauberlehrlings in die Werkstatt des Meisters.....	7
Links und Literatur zur Vertiefung	9
Zur Einführung: Genesis und Progressive Rock	11
Wie <i>Genesis</i> entstanden ist	12
Grenzüberschreitender Charakter des Progressive Rock	14
Trespass (1970)	17
Album-Steckbrief	18
Zur Entstehung des Albums	18
Cover und Albumtitel	19
Elegische Grundstimmung	20
Musikalische Besonderheiten	22
Der Song <i>Dusk</i> (Abenddämmerung).....	23
Weltschmerz – und wie man ihn überwinden kann	26
Tröstende Elemente in dem Song.....	27
Nursery Cryme (1971).....	28
Album-Steckbrief	29
Der titelgebende Song: <i>The Musical Box</i>	29
Ironisch gebrochene Weltuntergangsstimmung	30
Phantastisches und Philosophisches	32
Der Song <i>The Fountain of Salmacis</i> (Die Quelle der Salmakis)	34
Mythologischer Hintergrund.....	38
Der Mythos im Songtext und in Ovids <i>Metamorphosen</i>	38
Der tiefere Sinn des Mythos	40

Foxtrot (1972)	42
Album-Steckbrief	43
Der Song-Zyklus <i>Supper's Ready</i>	43
Nostalgisches und Dystopisches	44
Zu Cover und Albumtitel	45
Der Song <i>Watcher of the Skies</i>	47
Ein Song mit vielen intertextuellen Bezügen	50
" <i>Watcher of the skies</i> " bei John Keats	50
" <i>Watcher of the skies</i> " bei James Joyce	51
Die Comic-Figuren der "Watchers"	52
Arthur C. Clarkes Roman " <i>Childhood's End</i> "	53
Spuren der literarischen Einflüsse in dem Song.....	54
Die Wendung " <i>Watcher of the skies</i> ".....	54
Die Comic-Watchers und der Watcher in dem Song.....	54
Bezüge zu dem Roman von Arthur C. Clarke.....	55
Fazit.....	55
 Selling England by the Pound (1973)	57
Album-Steckbrief	58
Kultur- und gesellschaftskritischer Schwerpunkt	58
Ein genau durchkomponiertes Album	59
Der Song <i>Dancing With the Moonlit Knight</i>.....	62
Die Klage eines Heimatlosen.....	70
Der "pfundweise" Ausverkauf der Kultur	70
Warnung vor den populistischen "Kapitänen"	71
Zersetzende Reaktionen auf die Zersetzung der Kultur	72

The Lamb Lies Down on Broadway (1974).....	74
Album-Steckbrief	75
Ein Konzeptalbum als Höhe- und Wendepunkt.....	75
Zusammenfassung der Album-Story.....	76
Deutung der Geschichte.....	79
1. <i>Die existenzielle Ebene</i>	79
2. <i>Die soziale Ebene</i>	79
3. <i>Die Ebene des Wirklichkeitserlebens.....</i>	80
Der Song <i>The Chamber of 32 Doors</i>.....	82
Die schwierige Suche nach der Tür zu sich selbst.....	87
Warnung vor falschen Ratgebern	87
Der Song <i>Anyway</i>	89
Die bittere Wahrheit des Daseins	93
Ironische Distanz zur eigenen Verzweiflung	93
A Trick of the Tail (1976).....	95
Album-Steckbrief	96
Gefälligerer Sound als auf den Vorgängeralben	96
Philosophisch-verträumte Texte.....	96
Songs mit gesellschaftlichen Bezügen	98
Elemente des Progressive Rock auf dem Album	99
Der Song <i>A Trick of the Tail</i>.....	100
Die vielen Gesichter des Fremden	104
1. <i>Das Fremde als Sehnsuchtsziel.....</i>	104
2. <i>Das Eigene als das Fremde.....</i>	104
3. <i>Das Fremde als Bedrohung</i>	105
4. <i>Das Fremde als exotistischer Reiz</i>	105
5. <i>Das Fremde als eigenständige Wirklichkeit</i>	106

Wind & Wuthering (1976)	108
Album-Steckbrief	109
Ein Album des Umbruchs	109
Instrumentalstücke und Liebeslieder	109
Historisches und Philosophisches	110
Zu Cover und Albumtitel	111
Der Song <i>Blood on the Rooftops</i>.....	113
Dissonanz zwischen Musik und Text.....	118
Problematische Wirkungen des Nachrichten- und Fernsehkonsums ..	118
1. <i>Voyeurismus</i>	119
2. <i>Abstumpfung</i>	119
3. <i>Aufmerksamkeitsdiffusion</i>	120
Kulturkritik ohne Nostalgie	120
Bezüge des Songs zur kritischen Medientheorie	121
Der Sirenengesang der Zerstreuung	122
Anhang: Übersetzung der Story zu <i>The Lamb Lies Down on Broadway</i>....	125

Cover-Bild: Tony Morelli: Peter Gabriel als "Sliperman" – einer der surrealen Figuren aus *The Lamb Lies Down on Broadway* – während eines Auftritts im Chicagoer Auditorium Theatre am 20. November 1974; links Mike Rutherford, rechts Phil Collins (Wikimedia commons)

Informationen über den Autor finden sich auf seinem Blog (rotherbaron.com) und auf Wikipedia.

Vorwort

Frühe Genesis-Musik: ein Trip ohne Drogen

Wenn ich früher eine Langspielplatte aus der frühen Genesis-Phase aufgelegt habe, war es mir stets, als würde ich in eine Höhle eintreten.

Es war keine Höhle von der Art, wie man sie aus den Grottenbesichtigungen kennt, mit dumpfer Feuchtigkeit und spitzen Kalksteinschwertern, die einem von unten und oben entgegenragen. Meine Genesis-Höhle ähnelte eher den Grotten aus der Kindheit, diesen über einen Tisch geworfenen durchsichtigen Laken, durch welche die Sonne ein paar Sterne an die Wände streuen kann.

Andächtig lauschte ich dem Kratzen der Nadel auf den Plattenrillen, hörte, wie sie sich knisternd ihren Weg in die fremden Klangwelten bahnte. Als dann schließlich die raue Predigerstimme von Peter Gabriel ertönte, war das für mich wie ein Echo meines unbestimmten Weltschmerzes, verbunden mit dem wehmütig-leidenschaftlichen Protest gegen die Ungerechtigkeit der Welt und die fundamentale Unvollkommenheit des Lebens.

Dabei ist es in meiner Höhle nie dunkel geblieben. Stets war es mir so, als wäre meine Höhle nur ein Tunnel, durch den ich in einen Palast aus reiner Musik gelangen konnte. In diesem Palast waren die Gesetze der Schwerkraft aufgehoben, die Zeit hatte keine Bedeutung, und es gab plötzlich einen Ausdruck für alles, was ich nicht sagen konnte.

Worte spielten dabei keine Rolle. Was da gesungen wurde, verstand ich nicht – und wenn ich doch mal ein Wort entschlüsseln konnte, fügte ich es einfach in meinen emotionalen Kosmos ein.

Die Musik hatte ihre eigene Sprache, ihr Flüstern und Rauschen und Tosen übertrug sich unmittelbar auf meine Seele. Worte waren dabei für mich nur Begleitakkorde, Formeln aus dem beschwörenden Mund eines urzeitlichen Magiers, der mich in eine andere Welt entführte.

So war die Musik von Genesis für mich wie ein Trip ohne Drogen. Sie verhalf mir dazu, die Wirklichkeit vielleicht nicht anders wahrzunehmen, sie aber doch anders zu empfinden – wobei ich zugeben muss, dass ich diesem Gefühl auch gerne durch ein oder zwei Gläschchen Rotwein nachgeholfen habe.

Ein Blick des Zauberlehrlings in die Werkstatt des Meisters

Irgendwann aber ist es mir dann aber ergangen wie dem Zauberlehrling, der einmal einen Blick in die Werkstatt des Meisters werfen möchte. Dies hätte nun leicht zu einer großen Enttäuschung führen können. Wie viele Zauberer werden als billige Trickser entlarvt, wenn man erst einmal die oft banalen Techniken hinter ihren großspurigen Magier-Gesten durchschaut!

Bei Genesis ist es mir aber ganz anders ergangen. Ich war überrascht, wie raffiniert die Musik durchkomponiert ist, welche Finesse in den Akkorden und dem Zusammenwirken der Instrumente liegt. Und anstatt über den Zauberer enttäuscht zu sein, schämte sich der Zauberlehrling fast für die Naivität, mit der er die Worte zu der Musik als sinnfreie Beschwörungsformeln konsumiert hatte.

So habe ich beschlossen, mich den frühen Genesis-Alben noch einmal in systematischerer Form zuzuwenden. Das Ergebnis ist die vorliegende Studie. Sie besteht aus einer kurzen Beschreibung

aller Alben der Progressive-Rock-Ära der Band, gefolgt von der Nachdichtung und exemplarischen Analyse eines Songs aus dem jeweiligen Album.

Einige Ausnahme: Bei *The Lamb Lies Down on Broadway* sind zwei Songs ausgewählt worden, weil es sich um ein Doppelalbum handelt. Zu diesem Album gibt es im Anhang auch die Übersetzung der Story, welche die einzelnen Songs des Konzeptalbums miteinander verbindet.

Die eingehendere Beschäftigung mit den frühen Genesis-Alben hat übrigens keineswegs dazu geführt, dass ich meine Höhlenausflüge in die Musik der Band nicht mehr genießen kann. Ich meine jedoch, dass ein bewussteres Eintauchen in die Songs noch eine zusätzliche Dimension des Musikgenusses erschließen kann.

Links und Literatur zur Vertiefung

- Armstrong, Sam: [Genesis in Pictures: 1970 – 1975.](#) Udiscover-music.com, 11. Februar 2016.
- Bowler, Dave / Dray, Bryan: Genesis – A Biography. London 1992: Sidgwick & Jackson (deutsche Ausgabe: Genesis: Die Biographie. Aus dem Englischen von W. M. Riegel. München 1993: Goldmann).
- Fuchs-Gamböck, Michael / Schatz, Thorsten: Genesis – 40 Jahre Rockgeschichte. Königswinter 2007: Heel.
- Giammetti, Mario: Genesis 1967 to 1975 – The Peter Gabriel Years. Epsom/Surrey 2020: Kingmaker.
- Hegarty, Paul / Halliwell, Martin: Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s. New York 2011: Continuum International.
- Hewitt, Alan: Opening the Musical Box – A Genesis Chronicle. Cardiff 2001: Firefly.
- Ders.: Genesis Revisited: The Genesis Story. Godalming 2006: Willow Farm Press.
- Holm-Hudson, Kevin: Genesis and the Lamb Lies Down on Broadway. Aldershot 2008: Ashgate.
- Macan, Edward: Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture. Oxford 1997: University Press.
- Oldfield, Mark: [Genesis Look at Themselves – an Autodiscography.](#) Trouser Press Magazin, März 1982 [Aussagen der Bandmitglieder zu Entstehung und Besonderheiten der bis dahin erschienenen Alben].
- Platts, Robin: Genesis: Inside & Out (1967 – 2000). Burlington/Ontario 2001: Collector's Guide.

Ders.: Genesis: Behind The Lines, 1967 – 2007. Burlington/Ontario 2007: Collector's Guide.

Romano, Will: Mountains Come Out of the Sky: The Complete Illustrated History of Prog Rock. Perth/Ontario 2010: Backbeat Books.

Taylor, Mike: [Genesis – a Tragedy in 15 Acts.](#) Part 1: the Gabriel Years. *The Reinvigorated Programmer*, reprog.wordpress.com, 15. März 2018.

Welch, Chris: Genesis: The Complete Guide to Their Music. London 2005: Omnibus Press (deutsche Ausgabe: Genesis – Story und Songs kompakt. Berlin 2007: Bosworth).

Zeitz, Petra: Genesis. Rastatt 1992: Moewig.

Wichtige Web-Adressen für Informationen rund um Genesis:

Das [Genesis Archive](#) (Thegenesisarchive.co.uk) bietet neben einer Übersicht über die Veröffentlichungen der Band auch eine Fotogalerie und eine Zusammenstellung von Interviews, geordnet nach Erscheinungsjahren.

Der deutsche [Genesis-Fanclub](#) veröffentlicht regelmäßig Beiträge zum Werk von Genesis sowie zu Werken einzelner Bandmitglieder und informiert außerdem über Veranstaltungen und Neuerscheinungen zur Band.

Eine umfangreiche Linkssammlung zu Genesis findet sich auf [genesis-movement.org](#).

Zur Einführung: Genesis und Progressive Rock



Peter Gabriel bei einer Performance für den Song-Zyklus **Supper's Ready** aus dem Album Foxtrot (1972); Screenshot aus einem [Zusammenschnitt von Live-Auftritten von Genesis mit Supper's Ready](#) aus den Jahren 1973/74

Wie *Genesis* entstanden ist

Die Keimzelle von Genesis liegt in der renommierten Charterhouse School, einer Privatschule in Godalming in der Grafschaft Surrey. Dort taten sich zunächst Peter Gabriel und Tony Banks zusammen, um sich beim gemeinsamen Musizieren ein Ventil für den streng regulierten Schulalltag zu schaffen. Bald nach ihrem Eintritt in die Schule im Jahr 1963 begannen sie in einer Schulband mitzuspielen.

Dieselbe Schule besuchten auch zwei andere spätere Mitglieder von Genesis, Anthony Phillips und Mike Rutherford. Während Gabriel und Banks von früher Jugend an Klavierunterricht gehabt hatten, waren Phillips und Rutherford auf das Gitarrespielen abonniert. Beide gründeten Mitte der 1960er Jahre eine eigene Band.

Nach einem gemeinsamen Auftritt im Jahr 1966 kam es zu einer Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Schulbands. Gleichzeitig begannen Phillips und Rutherford nun mit dem Schreiben eigener Songs, nachdem man zuvor hauptsächlich Titel anderer Rock- und Pop-Größen nachgespielt hatte. Für die Aufnahme der eigenen Lieder luden sie Banks für die Piano-Parts ein, wobei dieser wiederum die beiden anderen dazu bewegte, Gabriel als Sänger in das Projekt aufzunehmen.

Unter dem Einfluss des Musikproduzenten Jonathan King brachte das Quartett – unterstützt von dem Schlagzeuger John Silver – 1969 sein erstes Album heraus. Der Titel *From Genesis to Revelation* ist eine Anspielung auf die Namensfindung, die allerdings in umgekehrter Richtung verlief: Der Name "Genesis" musste für kurze Zeit in "Revelation" (Offenbarung) umgeändert werden, als

sich herausstellte, dass es bereits eine US-amerikanische Band mit demselben Namen gab. Erst nach deren Auflösung konnte die Band wieder zu ihrem ursprünglichen Namen zurückkehren.

Obwohl "Genesis" – in nicht eben bescheiden Anlehnung an die Schöpfungsgeschichte der Bibel – für das Aufschlagen eines neuen Kapitels in der Musikgeschichte stehen sollte, knüpfte das erste Album der Band noch weitgehend an konventionelle Formen von Pop und Rock an. Dies war nicht zuletzt der Abhängigkeit von Jonathan King geschuldet, der als Produzent Interesse an marktgängigen Songs hatte.

Diese Rechnung ging allerdings nicht auf: Das Album floppte. Daraufhin zogen Banks, Gabriel, Phillipps und Rutherford sich in ein abgelegenes Cottage zurück, um dort – nun mit dem neuen Schlagzeuger John Mayhew – intensiv nach ihrem eigenen musikalischen Weg zu suchen. Das Ergebnis war das im Oktober 1970 herausgebrachte Album *Trespass*, mit dem die Band ihre Progressive-Rock-Phase einläutete. Diese bestimmte die Musik der Band bis zu dem im Dezember 1976 veröffentlichten Album *Wind & Wuthering*.

Wind & Wuthering war das letzte Album mit Steve Hackett, der Anfang 1971 als neuer Gitarrist zur Band gestoßen war. Er trat an die Stelle von Anthony Phillips, der wegen musikalischer Differenzen und seines starken Lampenfiebers aus der Band ausgeschieden war. Bereits zuvor war Phil Collins als neuer Schlagzeuger an die Stelle von John Mayhew getreten.

Tony Banks als Keyboarder, Phil Collins am Schlagzeug, Peter Gabriel als Sänger und Flötist, Steve Hackett als Gitarrist und Mike Rutherford als Bassist gelten als die Stammformation von Genesis in der Progressive-Rock-Phase der Band. Allerdings ver-

ließ Gabriel die Band bereits 1975 nach der Tournee mit dem Konzeptalbum *The Lamb dies down on Broadway*. Da er als Leadsänger mit seinen phantasievollen Verkleidungen sowie mit seinen Ideen und Songtexten sowohl das öffentliche Erscheinungsbild als auch den Sound der Band wesentlich mitgeprägt hatte, stellte bereits dies eine deutliche Zäsur in der Bandgeschichte dar.

Grenzüberschreitender Charakter des Progressive Rock

Ende der 1960er Jahre machte sich in der Musikszene ein zunehmendes Unbehagen an den vorherrschenden Formen des musikalischen Ausdrucks breit. Die Rockmusik, anfangs ein Ventil zur Befreiung aus sozialen und musikalischen Konventionen, hatte sich mittlerweile selbst zu einem festen Bestandteil der Musikkultur entwickelt und war insofern selbst zu einer Konvention geworden. Der Gestus der Befreiung drohte zu einem Ritual zu erstarren, das von dem faktischen Eingeschlussensein in vorgegebene soziale und musikalische Normen ablenkte.

Vor diesem Hintergrund entwickelte sich seit den späten 1960er Jahren der Progressive Rock. Sein zentrales Kennzeichen ist der Wille zur Grenzüberschreitung, und dies gleich in mehrfacher Hinsicht:

- In die Komposition der Songs wurden gezielt auch Anregungen aus anderen musikalischen Bereichen einbezogen. Neben der klassischen Musik waren dies insbesondere der Jazz, aber auch Elemente außereuropäischer Musik. Anstatt Hörgewohnheiten zu bestätigen, sollten so neue, unerwartete Hörerlebnisse kreiert werden.

- Das Instrumente-Tableau wurde erweitert, indem der bisherige Rock-Dreiklang aus E-Gitarre, Bassgitarre und Schlagzeug durchbrochen wurde. So kamen nun auch Instrumente zum Einsatz, die bis dahin in der Rockmusik nicht vertreten waren, wie etwa die berühmte Querflöte bei Jethro Tull.

Hinzu kam eine Akzentverschiebung hin zu Instrumenten, die einen komplexeren musikalischen Ausdruck erlauben. Hierdurch kam es insbesondere zu einem verstärkten Einsatz der Hammond-Orgel bzw. der entsprechenden Soundregister des Keyboards.

- Viele Bands widersetzten sich auch den Regeln, die der Musikmarkt bis dahin für die Komposition von Songs vorgab. Dies betraf nicht nur die Vorgaben für den Sound, der möglichst leicht konsumierbar sein sollte, sondern auch die Erwartungen hinsichtlich der Länge der einzelnen Stücke.

Anstatt ihre Songs in mundgerechte, leicht von Werbeblöcken zu unterbrechende Häppchen zu unterteilen, produzierten viele Bands nun regelrechte Rock-Opern, wobei die einzelnen Stücke locker die 5- oder sogar 10-Minuten-Obergrenze überschreiten konnten. In manchen Fällen waren die einzelnen Stücke auch durch einheitliche Themen oder Storys zu Konzeptalben verwoben.

Dahinter verbarg sich auch eine gezielte Absage an die Produktion von Musik um der Verkaufszahlen willen und letztlich ein genereller Widerstand gegen die Kommerzialisierung der Kultur – wobei der Protest gegen die Kommerzialisierung sich allerdings paradoxe Weise als kommerziell äußerst erfolgreich erwies.

- Auch bei den Songtexten kam es zu einer Abkehr von dem mittleren Erregungsniveau, das den Großteil der Songs bis dahin auszeichnete. Die Texte sollten nun nicht mehr nur eine beliebige Begleitung zur Musik sein, sondern eine eigenständige Aussage aufweisen.

"Grenzüberschreitung" bedeutete dabei zum einen eine stärkere Verbindung mit der Literatur. Die Texte wurden nun selbst komplexer und anspielungsreicher, manche wiesen auch intertextuelle Bezüge zu literarischen Werken auf.

Zum anderen begriffen manche Bands sich aber auch als Teil einer Protestkultur, wie sie im Zusammenhang mit der Jugendbewegung der späten 1960er Jahre entstand. Daraus gingen teils engagierte Songs hervor, teils aber auch subversive Texte, die sich durch surreale Elemente der gesellschaftlich vorgegebenen Sichtweise der Realität radikal widersetzen.

Trespass (1970)



Album-Steckbrief

Zur Entstehung des Albums

Das im Oktober 1970 erschienene Album *Trespass* (Übertretung/Verstoß) ist das Ergebnis einer mehrmonatigen Klausur in einem abgelegenen Cottage, bei der die Bandmitglieder sich über die weitere musikalische Ausrichtung klarwerden wollten. Es war eine sehr produktive Zeit, in der zahlreiche neue Songs entstanden.

Die Werke wurden während und nach der Wohngemeinschaftszeit auch immer wieder vor Publikum erprobt. So schälte sich einerseits ein Kern an Liedern heraus, die sich als besonders erfolgreich erwiesen. Andererseits wurden durch den wachsenden Zuspruch beim Publikum auch Plattenfirmen auf die Band aufmerksam. So konnte diese zu einem anderen Label – *Charisma Records* – wechseln, wo das neue Album im Oktober erschien.

Die teure Studiozeit war für eine Newcomer-Band allerdings sehr begrenzt. So musste die Band eine strenge Auswahl unter den entwickelten Songs treffen. Dabei konzentrierte man sich auf erprobtes Material und auf Stücke, die als typisch für den neuen, an den "Progressive Rock" angelehnten Stil angesehen wurden.

Das gemeinsame Wohnen und Arbeiten in dem Cottage wurde rückblickend als sehr harmonisch beschrieben. Hervorgehoben wurde neben der künstlerischen Produktivität auch das Zusammenwachsen der Band, da man nun nicht mehr in den vorherigen Zweier-Teams – Banks/Gabriel und Phillips/Rutherford –, sondern gemeinsam an allen Songs gearbeitet habe.

Dass Anthony Phillips noch vor Erscheinen von *Trespass* aus dem gemeinsamen Projekt ausstieg, wirft dennoch einen Schatten auf die Cottage-Zeit. Auch wenn Phillips an Lampenfieber gelitten haben sollte – in einer funktionierenden Gemeinschaft hätte dies doch durch die anderen Bandmitglieder ausgeglichen werden müssen.

So bleibt der Verdacht, dass neben musikalischen Differenzen auch konkurrierende Egos den Ausstieg von Phillips begünstigt haben könnten. Schließlich hatte er die Band bis dahin mit seinen Songtexten und den neuen musikalischen Wegen, die er mit seiner zwölfssaitigen Akustikgitarre beschritt, entscheidend mitgeprägt.

Auch dass Phillips bei späteren Songs der Band nicht mehr genannt wurde, auch wenn er an der Entstehung des Materials – wie etwa der Musik für *The Musical Box*, einem der wichtigsten Stücke auf dem Nachfolgealbum *Nursery Cryme*, oder dem ebenfalls darauf zu findenden Stück *Harlequin* – noch beteiligt war, zeugt nicht gerade von einem einvernehmlichen Auseinandergehen.

Cover und Albumtitel

Das künstlerische Cover von *Trespass* unterstreicht den Anspruch der Band, Musik, Text und Bild zu einem Gesamtkunstwerk zu verbinden. Bei den Auftritten der Band zeugen hiervon die Bühnenbilder und die phantasievollen Maskeraden und Kostüme, in denen Gabriel oft auftrat, oder auch die von einer Dia-Show untermauerten Auftritte zu *The Lamb Lies Down on Broadway*.

Entworfen wurde das Cover – unter Verwendung eines Werks des ungarischen Künstlers Willy Pogany – von Paul Whitehead. Dieser zeichnete auch für die Cover der beiden folgenden Genesis-Alben (*Nursery Cryme* und *Foxtrot*) verantwortlich.

Cover und Titel des Albums beziehen sich auf den Song *White Mountain* (Weißen Berg). Darin wird anhand der Metapher eines Fuchses, der sich in das Allerheiligste einer Wolfssippe vorwagt, die Bedeutung geweihter Orte und geheimen Wissens beschworen, einer Sphäre, zu der nur Eingeweihte Zutritt haben. Wer dennoch die Schwelle zu dieser Sphäre übertritt, muss dies mit seinem Leben büßen.

Der Titel des Albums passt aber auch gut zu der angestrebten Überschreitung der Grenzen zwischen den Künsten und den einzelnen musikalischen Richtungen. Insbesondere verweist er auf das Durchbrechen der für die konventionelle Rockmusik gelgenden Regeln, wie es für den *Progressive Rock* charakteristisch ist.

Elegische Grundstimmung

Die meisten Songs des Albums sind von einer romantischen Welt-schmerzstimmung geprägt. So heißt es etwa in *Visions of Angels*:

*"As the leaves will crumble so will fall my love,
for the fragile beauty of our lives must fade."*

*"Wie die herbstlichen Blätter
wird auch meine Liebe zerfallen.
Die zerbrechliche Schönheit unseres Lebens
ist zum Vergehen verdammt."*

Wie in *Dusk* (s.u.) wird auch in *Visions of Angels* der Topos des deus absconditus, des abwesenden Gottes, aufgegriffen ("God gave up this world" – "Gott hat diese Welt aufgegeben"). Dabei scheint Gott interessanterweise als weibliches Wesen: "Why she's never there I still don't understand" ("Ich verstehe noch immer nicht, warum sie niemals da ist").

Trost kann, ähnlich wie in der Dichtung der Romantik, vor allem aus der Verbundenheit mit der Natur gesogen werden. Hierauf verweisen in *Stagnation* etwa die Verse:

*"Moon, my long-lost friend, is smiling from above,
smiling at my tears."*

*"Der Mond, mein lang vermisster Freund,
lächelt von oben auf mich herab,
trocknet lächelnd meine Tränen."*

In *Looking for Someone* ("Auf der Suche nach jemandem" – in diesem Fall wohl im Sinne von "irgendjemandem") wird der Weltschmerz auf das moderne Leben zurückgeführt: auf das Gefühl der Verlorenheit in der Anonymität der Großstadt, wo man "verloren in einer U-Bahn" ("lost in a subway") dem "mumbo-jumbo" (Hokuspokus) eines fremdbestimmten Alltagslebens entgegendlöst. Die Folge ist eine fundamentale Einsamkeit:

*"But still the only friend I know
will never tell me where I go."*

*"Und doch wird selbst mein einziger Freund
mir nie die Richtung weisen können."*

Einen anderen Akzent setzt lediglich der abschließende Track des Albums: *The Knife* (Das Messer) kreist um die Dialektik von Revolutionen, deren befreiender Anfang nicht selten in neue For-

men von Gewaltherrschaft mündet. Der Song nimmt in einer gesprochenen Zwischenpassage auch auf das Kent-State-Massaker Bezug, bei dem Nationalgardisten eine Anti-Vietnam-Demonstration an der Kent-State-Universität in Ohio durch Schüsse in die Menge auflösten und dabei vier Menschen töteten.

Musikalische Besonderheiten

The Knife enthält – etwa durch das in ihn integrierte Flöten-Solo von Peter Gabriel – durchaus auch Elemente des Progressive Rock, hebt sich aber durch seine Hardrock-Passagen deutlich von den übrigen, eher getragen-pastoralen Liedern des Albums ab. Deren Stimmung ist musikalisch von einer speziellen Mischung aus Hammondorgel oder Mellotron geprägt.

Hinzu kommt ein neuartiger Einsatz der zwölfsaitigen Gitarre. Diese wurde nicht mehr als Background-Instrument genutzt, sondern stärker in den Vordergrund gestellt und zudem in manchen Passagen von Mike Rutherford und Anthony Phillips als eine Art Instrumental-Duett gespielt.

Zur Entstehungsgeschichte des Albums vgl. Giammetti, Mario: *Genesis 1967 to 1975 – The Peter Gabriel Years*; zu dem unten näher betrachteten Song **Dusk** vor allem S. 66. Epsom/Surrey 2020: *Kingmaker*.

Der Song Dusk (Abenddämmerung)



J. M. W. (William) Turner (1775 – 1851): *Yacht Approaching the Coast (Eine Segeljacht bei der Annäherung an die Küste; zwischen 1840 und 1845)*
London, Tate Britain (Wikimedia commons)

Abenddämmerung

Zitternd umtastet meine Hand
das Wirkliche.

Einst strich sie über die Haut
der Liebe. Jetzt hält sie krampfhaft
sich an der Vergangenheit fest.

Der Geruch einer Blume.
Die Farben des Morgens.
Freunde, an die man glauben kann.
Wie schnell sind die Tränen getrocknet,
wie rasch verzieht sich der Regen,
und ein neuer Tag beginnt!

Fällt der Baum um,
wenn ein Blatt zu Boden fällt?
Trocknet die Quelle aus,
wenn wir Wasser daraus schöpfen?

Das Seufzen einer Mutter.
Die Schreie der Liebenden,
die sich mit der Leidenschaft von Tigern
aneinander klammern,
den Ängsten der Welt entrückt.

Höllische Qualen musste einst erleiden
einer, der sich "Jesus" nannte.
Blind war der Himmel
für seine Qualen.

Und nun ist der Käpt'n allein,
mein Schiff versinkt im Meer.

Nur ein verlorener Bauer bin ich
auf einem Schachbrett.
Ein ungünstiges Zucken von Gottes Hand
kann mich in den Abgrund stürzen.

Doch still! Erblüht nicht
eine neue Morgenröte am Horizont?
Ein leuchtender Tag, der nichts weiß
von diesem Menschen, der vorübergeht,
geboren, um zu sterben?

[Lyrics](#)

[Official Audio](#)



*Frederic Edwin Church (1826 – 1900): Sonnenaufgang
Greenport (New York State), Historisches Museum "Olana State Historic Site"
(Wikimedia commons)*

Weltschmerz – und wie man ihn überwinden kann

Die Lyrics zu *Dusk* wurden hauptsächlich von Anthony Phillipps geschrieben, mit Unterstützung von Michael Rutherford. Beide waren zum Zeitpunkt des Erscheinens des Songs noch sehr jung: Rutherford war gerade 20 geworden, Phillipps noch keine 19. Auch Peter Gabriel und Tony Banks waren damals gerade erst in die Twen-Liga aufgestiegen.

So lässt sich der Song zunächst als Ausdruck eines Weltschmerzes verstehen, wie ihn viele Teenager beim Austritt aus der behüteten Welt der Kindheit empfinden mögen. Das vertiefte Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit erweckt dabei bei manchen den Eindruck, mit dem Erwachsenwerden praktisch schon den Wartesaal des Todes zu betreten, das Leben also schon hinter sich zu haben.

Hier von zeugt in dem Lied die für 20-Jährige erstaunliche Feststellung, die Liebe bereits verloren zu haben und nun nur noch in der Vergangenheit zu leben. Dem daraus resultierenden Weltschmerz wird dabei auf teils recht drastische Weise Ausdruck gegeben. Dies reicht bis zu dem Gefühl, nach dem Kreuzestod Christi in einer von Gott verlassenen Welt zu leben. In dem dunklen Ozean der Welt ist das Menschenschiff führerlos den Fluten preisgegeben und muss jederzeit auf seinen Untergang gefasst sein.

Auch das für viele Heranwachsende typische Gefühl, unverstanden zu sein, spiegelt sich in der Jesusgestalt wider. Wie der Himmel das Flehen Christi nicht erhört hat, gibt es auch für das Ich des Liedes niemanden, der ihm aus seiner Not heraushelfen

kann. Denn diese ist existenzieller Natur und beruht auf der Gewissheit, "geboren zu sein, um zu sterben".

Tröstende Elemente in dem Song

Das Lied zeichnet sich nun allerdings auch dadurch aus, dass auf den Ausdruck existenzieller Verzweiflung jeweils Verse folgen, die Trost spenden sollen. Musikalisch wird dies dadurch umgesetzt, dass die Verzweiflungsstrophen jeweils als Solopart und die tröstenden Verse als Chorgesang vorgetragen werden. Dem Einsamen, der sich von Gott und der Welt im Stich gelassen fühlt, wird so gewissermaßen eine Brücke in eine Gemeinschaft gegeben, die ihm Halt geben kann.

Inhaltlich verweisen die Trostverse auf all das, was den Menschen vor dem Versinken im Sumpf der Trauer bewahren kann: Freundschaft, Liebe, ein neues Leben, aber auch die kleinen Schönheiten des Lebens, wie ein betörender Duft oder die zauberhafte Farbe eines Herbstmorgens.

Der größte Trost, den der Text bereithält, besteht allerdings in der Einsicht, Teil von etwas Größerem zu sein, welches das Einzelleben überdauert. Wie der Baum nicht stirbt, wenn ein Blatt zu Boden fällt, und die Quelle nicht austrocknet, wenn man ihr Wasser entnimmt, pulsiert auch das Leben weiter, wenn ein einzelnes Wesen vergeht.

Für das narzisstische Ego mag dies eine Kränkung sein. Für einen religiös oder zumindest kontemplativ veranlagten Menschen ergibt sich jedoch gerade daraus ein Gefühl der Geborgenheit in einem allumfassenden Seinszusammenhang.

Nursery Cryme (1971)



Album-Steckbrief

Der titelgebende Song: *The Musical Box*

Nursery Cryme ist das dritte Genesis-Album und das zweite in der Progressive-Rock-Phase der Band. Es erschien im November 1971 bei *Charisma Records*.

Titel und Cover des Albums spielen auf den – neben *The Fountain of Salmacis* (s.u.) – auffallendsten Song des Albums an: *The Musical Box* (Die Spieldose). Das Lied ist eine makabre Satire auf viktorianische Prüderie. Es sticht auch durch seine Länge von über zehn Minuten aus dem Album heraus – wobei allerdings *The Fountain of Salmacis* und *The Return of the Giant Hogweed* mit ca. acht Minuten das Single-Längenmaß ebenfalls deutlich überschritten.

Der Song handelt von einem Mädchen, das seinem Spielkumpan mit einem Krocketschläger den Kopf vom Rumpf trennt. Durch das aus einer Spieldose ertönende Kinderlied *Old King Cole* beschwört sie jedoch ungewollt den Geist des Jungen. Nach seinem vorzeitigen Ableben möchte dieser nun seine Sexualität in auf wenige Augenblicke zusammengedrängter Intensität mit ihr ausleben. Am Ende werden beide aus der Welt der strengen viktorianischen Ordnung ausradiert, indem das Kindermädchen die Spieldose nach ihnen wirft.

Der Albumtitel greift als Zusammenziehung aus "Nursery Rhyme" (Kinderzimmerreim) und "Nursery Crime" (Kinderzimmerverbrechen) die beiden zentralen Aspekte des von Peter Gabriel geschriebenen Songtextes auf.

Mit der Einbeziehung von Flöte und Oboe entspricht *The Musical Box* in besonderer Weise dem Anspruch des Progressive Rock, auch Rock-untypische musikalische Elemente und Instrumente in die Songs zu integrieren. Daneben wurden auch die experimentellen Ansätze beim Spielen der übrigen Instrumente weiter verfeinert.

Dies betrifft insbesondere das Gitarrenspiel, für das durch Techniken wie das "Tapping" und das "Sweet Picking" neue Soundeffekte entwickelt wurden. Diese kommen außer bei *The Musical Box* auch in *The Return of the Giant Hogweed* zum Einsatz.

Ironisch gebrochene Weltuntergangsstimmung

Die übrigen Tracks auf dem Album knüpfen teilweise an die auf dem Vorgängeralbum *Trespass* dominierende elegische Stimmung an, verknüpfen diese aber zuweilen mit einem ironischen Unterton.

Rein erhalten ist die kontemplativ-melancholische Atmosphäre in *Harlequin*, einem Song, der noch von dem ausgeschiedenen Bandmitglied Anthony Phillips mitgeprägt war. Darin wird der bunte, harlekinhafte Tanz der vergangenen Kindheit – "Dancing round, three children fill the glade" ("Der Reigen dreier Kinder füllt die Lichtung aus") – mit dem Ende des Lebenszyklus im Herbst bzw. am Abend assoziiert:

*"Came the night a mist dissolved the trees
and in the broken light colours fly, fading by."*

*"Am Abend verschwammen die Bäume im Dunst,
und in dem gebrochenen Licht
flogen die Farben verblassend vorbei."*

Melancholisch geprägt ist auch das Stück *For Absent Friends* (Für abwesende Freunde/Freundinnen), bei dem erstmals Phil Collins die Rolle des Leadsängers von Peter Gabriel übernommen hat. Das von dem Beatles-Song *Eleanor Rigby* inspirierte Lied handelt von zwei verwitweten Personen – "a widowed pair" ("ein verwitwetes Paar") ist geschlechtsneutral, auch wenn der Gedanke an zwei Witwen näher liegt und wohl auch intendiert war. Es gibt die trostlose Stimmung eines in der Mitte durchgeschnittenen Lebens wieder, das stille Leid vereinsamter Menschen, die bei einem Gottesdienstbesuch vergebens Trost im Glauben suchen.

Ironisch gebrochen ist die Weltuntergangsstimmung in dem Song *Harold the Barrel* (Harold das Fass). Das Stück erzählt die absurde Geschichte von einem Restaurantbesitzer, der sich das Leben nehmen will, nachdem er – womöglich aufgrund fehlender Mittel für andere Zutaten – den Gästen seine Zehen zum Tee serviert hat. Auf dem Fenstersims eines Hochhauses stehend, blickt er auf die Menge herab, wo einige sein Tun als gerechte Strafe für sein Tun ansehen, während andere ihn von seinem Entschluss abbringen wollen. Dies scheint jedoch erst seiner Mutter zu gelingen, die ihn auf sein unvorteilhaftes Erscheinungsbild aufmerksam macht.

Musik und Gesangsstimmen werden hier auf subtile Weise als Kommentar zu dem Text eingesetzt. So wird das Duett von Peter Gabriel und Phil Collins, in dem das Lied die meiste Zeit über gesungen wird, kurzzeitig in einen Sologesang von Gabriel aufgebrochen, als der Protagonist selbst das Wort ergreift.

Dass die Musik zum Schluss aus den die hektische Atmosphäre auf der Straße aufgreifenden schnellen Rhythmen in langsam ausgeblendete Klavierakkorde übergeht, lässt mehrere Interpre-

tationen zu: Entweder hat der Protagonist tatsächlich seinen an sich selbst gerichteten Appell, "einen Anlauf zu nehmen" ("Take a running jump!") befolgt und ist in den Tod gesprungen, oder er hat sich doch beschwichtigen lassen und von seinem Vorhaben Abstand genommen.

Phantastisches und Philosophisches

Um eine phantastische Satire handelt es sich bei *The Return of the Giant Hogweed* (Die Rückkehr des Riesen-Bärenklaus). Der Song bezieht sich auf die Ausbreitung des – auch als "Herkulesstaude" bekannten – Riesen-Bärenklaus, der bei Berührung phototoxisch wirkt, also in Verbindung mit Sonneneinstrahlung schmerzhafte Hautverbrennungen auslöst. Das Lied baut darauf die Vision einer Entwicklung auf, in der die Pflanze die Herrschaft über die Menschen übernimmt.

Seven Stones (Sieben Steine) ist der philosophischste Track des Albums. Darin belegt ein alter Mann anhand mehrerer kleiner Geschichten, dass oft kleine, unbeachtete Ereignisse eine folgenreiche Wirkung haben können:

*"And the changes of no consequence
will pick up the reins from nowhere."*

*"Und die [scheinbar] folgenlosen Veränderungen
werden aus dem Nichts heraus die Zügel übernehmen."*

Daraus leitet der alte Mann die Überzeugung ab, dass das Leben nicht bis ins Letzte planbar, sondern stets bis zu einem gewissen Teil vom Zufall abhängig ist: "The old man's guide is chance." ("Der alte Mann lässt sich vom Zufall leiten.").

Das, worüber alle Welt lacht, macht ihn daher traurig, weil er die tragischen Konsequenzen des scheinbar Lächerlichen erkennt. Auf der anderen Seite lacht er über das, woran andere verzweifeln, weil er weiß, wie schnell die Tragödien des Alltags durch andere Ereignisse relativiert und kompensiert werden können:

*"Despair that tires the world brings the old man laughter.
The laughter of the world only grieves him."*

*"Wo die Welt sich erschöpft in Verzweiflung beugt,
kann der alte Mann nur müde lachen.
Doch wendet er betrübt sich ab,
wenn die Welt sich im Lachen vergisst."*



*Hendrik Gerritsz Pot (1580 – 1657): Der Münzsammler (um 1655); Ausschnitt
Indianapolis Museum of Art (Wikimedia commons)*

Der Song *The Fountain of Salmacis* (Die Quelle der Salmakis)



Petrus Berchorius: *Salmakis und Hermaphroditos*; Illustration zu Ovids **Metamorphosen**, spätes 15. Jahrhundert; Paris, Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits (Wikimedia commons)

Die Quelle der Salmakis

Aus einem dichten, hohen Kiefernwald
erhebt wie eine Insel sich der Ida-Berg.*
Hier haben in einer verborgenen Höhle
Nymphen einen Jüngling versteckt:
Hermaphroditos, einen Sohn der Götter,
der sich so sehr gefürchtet hat
vor ihrer Liebe.

Eine Hirschkuh hatte ihn einst gelockt
auf eine Lichtung tief im Wald.
Und während der Himmel errötend
den Morgen gebar, rief er, verirrt:

"Wo bist du, Vater!
Zeig mir den Weg aus diesem Labyrinth!"
Doch, von der Sonne verführt,
blieb er gefangen im Waldlabyrinth.

Als seine Kräfte schwanden, sah er
in der dunkelgrünen Waldesruhe
einen Schatten seltsam sich regen:
Ein glitzernder Teich lud ihn zum Bade ein.

Die Nymphen aber, die darin wohnten,
bemerkten den fremden Besucher:
"Horch, die Wellen regen sich!
Ein fremdes Wesen bewegt sich darin."

Ja, die Wellen regten sich,
und Salmakis, die Najadenkönigin,
wurde dadurch aufgestört.

Wie eilte der Jüngling, seinen Durst zu stillen!
Doch als sein heißer Atem auf den kalten Nebel traf,
tat sich vor ihm sprudelnd eine Quelle auf.
Und eine perlende Stimme sprach daraus zu ihm:
"Sohn der Götter, labe dich aus mir!"

Umflüstert von der Perlenstimme,
tauchte er die Lippen in die feuchten Fluten,
die mit einer fremden Süße ihn behauchten.
Zwei dunkelgrüne Augen schauten ihn daraus an.
Aufblickend sah er ein weibliches Wesen,
gehüllt in nichts als einen Schleier aus Nebel.

"Eins will ich sein mit dir", flüsterte sie,
"vereinigt werden wir sein!"

Ja, sie wollte eins mit ihm sein.
Er aber wollte nicht mit ihr vereinigt sein.

"Lass ab von mir, du Frau mit dem kalten Blut!" rief er.
"Dein Durst ist nicht der meine!"

Sie aber murmelte:
"Nichts soll uns auseinanderbringen!
Erhört mich, ihr Götter!"

Da senkte eine überirdische Stille
sich auf sie herab. Für immer verzweigten
ihre Körper sich zu einer Gestalt.

Langsam versank in den dunkelgrünen Wassern
das neu erschaffene Wesen,
während eine verschwimmende Stimme sprach:

"Ich bitte, bete, flehe:
Mögen alle, die diese Wasser berühren,
mein Schicksal mit mir teilen!"

Eins sind wir nun, nun wir sind eins
für alle Zeiten!"

Ja, die beiden sind nun vereint,
der Halbgott und die Nymphe sind eins!

Mit allem, was sie haben,
sind sie nun vereint für immer
in der dunkelgrünen Tiefe des Teichs.
So hat der Traum einer Liebenden
am Ende sich doch noch erfüllt.

* *Ida-Berg: Ort im antiken Phrygien, an dem Hermaphroditos aufgewachsen ist. Das kleinasiatische Ida-Gebirge ist heute Teil der Türkei. Seine höchste Erhebung ist mit 1774 Metern der Kirkclar Tepesi, der in der Antike "Gargara" genannt wurde.*

[Lyrics](#)

[Live im belgischen Fernsehen \(1972\)](#)

[Official Audio](#)

Mythologischer Hintergrund

Der auf eine Idee von Tony Banks zurückgehende Song *The Fountain of Salmacis* ist musikalisch vor allem durch den kombinierten Einsatz von Mellotron und Hammondorgel sowie das den Song beschließende Gitarrensolo von Steve Hackett geprägt. Der Text wurde von Tony Banks zusammen mit Peter Gabriel verfasst.

Das Lied greift den Mythos von der Nymphe Salmakis auf, die als eine der Najaden in einer Quelle im Wald haust. Als sie den Jüngling Hermaphroditos, Sohn des Hermes und der Aphrodite, erblickt, verliebt sie sich unsterblich in ihn.

Weil Hermaphroditos ihre Liebe nicht erwidert, zieht Salmakis ihn zu sich in die Tiefe herab, als er unvorsichtigerweise in ihrer Quelle badet. Da er sich noch immer ihrem Liebeswerben widersetzt, bittet sie die Götter darum, für immer eins zu sein mit dem Gegenstand ihrer Liebe. Diese Bitte wird ihr gewährt, schon weil der Jüngling andernfalls ertrunken wäre.

Das neu entstandene männlich-weibliche Mischwesen wiederum bewegt die Götter dazu, die Quelle durch seine Zwitternatur prägen zu lassen: Fortan sollen alle, die darin baden, in gleicher Weise beide Geschlechter in sich vereinigen.

Der Mythos im Songtext und in Ovids *Metamorphosen*

Der Songtext gibt zwar die Chronologie der Ereignisse in gedrängter Form wider, um sie in der gebotenen Kürze darstellen zu können, hält sich ansonsten aber in wesentlichen Punkten an die mythische Vorlage, wie sie aus Ovids *Metamorphosen* bekannt ist.

So spiegelt sich die Tatsache, dass die Najaden im Gefolge der Göttin Artemis (der römischen Diana) auf die Jagd gehen, in der Hirschkuh wider, der Hermaphroditos zu Beginn des Liedes folgt. Dies entspricht auch insofern dem Mythos, als seine Eltern ihn in die Obhut der Najaden gegeben hatten. Dass Salmakis abseits der Jagdgesellschaft auf den Jüngling trifft, obwohl sie selbst zu den Najaden zählt, erklärt sich dadurch, dass sie als Einzige nicht zum Jagdgefolge der Göttin zählt.

Auch das äußere Erscheinungsbild von Salmakis in dem Song entspricht der Beschreibung bei Ovid. Dies betrifft insbesondere ihr durchsichtiges Kleid, das der Songtext passend als "Nebelgewand" umschreibt.

Lediglich die Vereinigung zwischen Salmakis und Hermaphroditos stellt der Song deutlich harmonischer dar, als es in Ovids *Metamorphosen* der Fall ist. Zwar schwillt die Musik in einem längeren Zwischenspiel dramatisch an, als es zur Auseinandersetzung zwischen dem Jüngling und der Nymphe kommt. Die Vereinigung selbst wird jedoch von sanfteren Klängen untermauert, in Anknüpfung an das lockend-entspannte Interludium, in dem sich zu in der ersten Songhälfte das Plätschern des Teichs musikalisch widerspiegelt. Dem entspricht auch die Darstellung der Vereinigung im Songtext.

Ovid vergleicht das Herabgezogenwerden des Jünglings in die Tiefe mit rankendem Efeu, Krakenarmen oder einem Schlangenleib, der sich unwiderstehlich um einen Körper windet. Der Songtext stellt die Entführung in die Tiefe dagegen eher wie eine Verführung dar, bewirkt durch die "seltsame Süße" der Quelle, aus der Hermaphroditos trinkt, und die verlockenden dunkelgrünen Augen der Nymphe.

Der tiefere Sinn des Mythos

Die – im Vergleich zu Ovids *Metamorphosen* – harmonischere Vereinigung von Nymphe und Göttersohn kommt der Wahrheit des Mythos allerdings in gewisser Hinsicht näher als Ovids Beschreibung.

Wir sind es heute gewohnt, den Begriff "Hermaphrodit" mit der Besetzung des Terminus durch die medizinisch-biologische Forschung zu assoziieren. Ein Hermaphrodit ist für uns daher ein Synonym für Intersexualität bzw. die Zwitternatur von Lebewesen, die gleichzeitig über männliche und weibliche Geschlechtsmerkmale oder Geschlechtsorgane verfügen.

Der Sinn eines Mythos ist es jedoch nicht, Vorlagen für wissenschaftliche Fachterminologie zu liefern. Mythen sind weit eher mit den Archetypen zu vergleichen, jenen von dem Schweizer Psychoanalytiker C. G. Jung so genannten Bildern des kollektiven Unbewussten, die komplexe Sinn- und Emotionsgefüge in prägnanter Weise zusammenfassen.

Der Mythos von Salmakis und Hermaphroditos lässt sich daher im Kern auf die Ursehnsucht der Menschen nach einer Aufhebung der Geschlechterpolarität beziehen. Er greift den Schmerz auf, nie vollständig mit dem Gegenstand der Liebe vereint sein zu können. Dahinter verbirgt sich wiederum die Sehnsucht nach der Ur-Einheit, dem Einssein mit Gott und der Natur, wie sie außer im Rausch der Liebe nur in der mystischen Versenkung oder der religiösen Ekstase erfahrbar und vollständig nur im Tod erreichbar ist.

Ovids Erzählung des Mythos von Salmakis und Hermaphroditos findet sich in [Buch 4 der Metamorphosen](#) (Kapitel 4, Vers 271 – 388).

Zur Entstehungsgeschichte des Songs vgl. Giammetti, Mario: *Genesis 1967 to 1975 – The Peter Gabriel Years*, S. 107 f. Epsom/Surrey 2020: Kingmaker.



Bartholomäus Spranger (1546 – 1611):
Hermaphroditus und die Nymphe Salmacis (1580 – 1582)
Wien, Kunsthistorisches Museum (Wikimedia commons)

Foxtrot (1972)



Album-Steckbrief

Der Song-Zyklus *Supper's Ready*

Das Album *Foxtrot* erschien im September 1972. Es zeichnet sich vor allem durch einige längere Stücke aus – allen voran durch den 23-minütigen Song-Zyklus *Supper's Ready* (Das Abendessen ist fertig). Dieser nahm beim Erscheinen der Langspielplatte – im Anschluss an das Präludium des Instrumentalstücks *Horizons* – fast die gesamte B-Seite ein. Er weist bereits voraus auf das Konzeptalbum *The Lamb Lies Down on Broadway*, dessen Songs alle durch eine gemeinsame Story miteinander verbunden sind.

Äußerer Anlass für den von Gabriel geschriebenen Zyklus waren übersinnliche Erfahrungen, die wohl auch durch das Experimentieren mit Drogen ausgelöst worden waren. Die insgesamt sieben ineinander übergehenden Songs handeln von einem Liebespaar, das an einem gewöhnlichen Abend seines offenbar wenig aufregenden Alltagslebens – auf das auch der Titel des Zyklus verweist – aus den Strukturen seines gewohnten Welt herausfällt, als beide einander in die Augen blicken.

Auf ihrer surrealen Reise durchlaufen die beiden mehrere Verwandlungen. Sie nehmen eine andere Gestalt an, verschmelzen mit ihrem Spiegelbild und versinken schließlich in der Erde, um dort zu Keimzellen eines neuen Lebens zu werden. Am Ende kehren sie in ihre frühere Welt zurück, wo mittlerweile allerdings die Apokalypse in vollem Gange ist. Auch diese erscheint jedoch nur als der Anfang von etwas Neuem.

Peter Gabriel hat in dem Song laut eigener Aussage verschiedene Bilder aus der biblischen Offenbarung des Johannes aufgegriffen.

Der Hoffnungsschimmer am Ende seines Songs beruht ihm zu folge darauf, dass zwar die bisherige Menschheit im ultimativen Kampf zwischen den Kräften des Guten und des Bösen untergeht, zugleich aber "der Tod Tausender als Sühne für die Menschheit wirkt, die dadurch nicht mehr als Homo sapiens wiedergeboren wird" [1], also wohl zu einem friedlicheren Zusammenleben und zu einem achtsameren Umgang mit der Natur befähigt wird.

Nostalgisches und Dystopisches

Auf die Sehnsucht nach einer allumfassenden Harmonie verweist auch der Song *Time Table* (Zeittafel; hier auch wörtlich zu verstehen im Sinne von "Tisch der Zeit"). Darin wird in verklärender Weise auf das mittelalterliche Leben zurückgeblickt, dessen in sich geschlossene höfische Ordnung dem aus seiner Mitte gefallenen Leben der Gegenwart gegenübergestellt wird.

Ein positives Bild eines Monarchen der Vergangenheit zeichnet auch der Song *Can-Utility and the Coastliners*. "Can-Utility" ist eine Zusammensetzung aus "King Canute" (Knut der Große) und "utility" (Nützlichkeit) – ein für die Texte Peter Gabriels typisches Wortspiel. Der Songtext bezieht sich auf eine Legende, die sich um den mittelalterlichen Herrscher rankt.

Trotz seiner großen Macht – der Wikingerkönig hielt zum Ende seiner Regentschaft (1016 – 1035) die Macht über England, Dänemark und Norwegen in seinen Händen – soll der König sich eine tiefe Demut bewahrt und sich lediglich als Diener des wahren (himmlischen) Königs betrachtet haben.

Um den ihn umschmeichelnden Höflingen und "coastliners" (Küstenbewohnern/-schiffen) die Begrenztheit seiner Macht vor Au-

gen zu führen, soll er seinen Thron am Meer aufgestellt haben, wo er von den Fluten weggespült wurde – nur Gott allein hätte dem Meer Einhalt gebieten können. Hierauf spielt der Anfang des Songs an.

In den an einem Ufer liegenden "zerstreuten Seiten eines Buches", die von den Wellen ins Meer zurückgespült werden, spiegelt sich die Vergänglichkeit selbst der größten, dicke Geschichtsbände füllenden Macht wider. Wer die Geschicke eines Volkes lenkt, sollte sich deshalb – so lässt sich daraus schließen – ebenso demütig zeigen wie der König aus der Legende und den Hauptakzent nicht auf absolute Macht, sondern auf Nützlichkeit ("utility") seines Tuns für das Volk legen.

Ein Schlaglicht auf das moderne Leben wirft das – auch musikalisch – ganz anders geartete Lied *Get' em out by Friday*. Darin werden mit ans Makabre grenzendem Sarkasmus die Auswüchse der Immobilienspekulation geschildert. Die einzelnen Personen, die in dem Song auftreten, werden dabei durch jeweils eigene musikalische Themen voneinander abgegrenzt.

Am Ende des Songs geht die Sozialkritik ins Dystopische über: Die Immobilienfirma gibt ihre Entscheidung bekannt, die Größe der Menschen künftig zu begrenzen, um mehr Personen in ihren Wohnblocks unterbringen zu können.

Zu Cover und Albumtitel

Das Cover des Albums lässt sich – außer auf den Titel – zum einen auf die in zwei Songs im Zentrum stehende höfische Gesellschaft und die für sie charakteristischen Fuchs jagden beziehen. Dass der Fuchs auf einer Insel im Wasser steht, kann als Anspielung auf

den Song *Can-Utility and the Coastliners* verstanden werden. Zum anderen taucht die Gestalt des Fuchses auch in *Supper's Ready* auf, wo er beim Hereinbrechen der Apokalypse als ironische Entsprechung des göttlichen Würfelspielers in Erscheinung tritt.

Der rotgewandete Fuchs fand auch Eingang in das Bühnenprogramm von Genesis, in Gestalt von Peter Gabriel, der dafür in ein rotes Kleid seiner Frau schlüpfte und sich eine Fuchsmaske überzog.



Peter Gabriel mit Fuchsmaske (aus: Armstrong, Sam: [Genesis in Pictures: 1970 – 1975](#). Udiscovermusic.com, 11. Februar 2016)

Der Song *Watcher of the Skies*



Peter Gabriel bei einem Auftritt im kanadischen Toronto im Oktober 1974 im Kostüm für den Song *Watcher of the Skies* (Wikimedia commons)

Wächter des Himmels

Wächter des Himmels,
du, dem nichts verborgen bleibt,
du, Einsamster, der alle Welten sieht,
ohne in einer zu Hause zu sein;

Wächter des Himmels,
du, den nichts mehr überraschen kann,
du, der du, deine Brauen hebend,
einen neuen Planeten entdeckst:
einen Planeten, von Wesen geformt,
denen ihr Zepter entgleitet.

Was ist geschehen? Hat wieder ein Leben
ein anderes zerstört?

Werden die gestürzten Wesen
anderswo ihre Spiele weiterspielen?
Doch kennen sie mehr als Kinderspiele?

Ist es nur ein Intermezzo,
ein Salamander, der sich schützend trennt
von seinem Schwanz? Oder ist das Band
zerrissen zwischen Mensch und Erde?

Wächter des Himmels,
sei gnädig mit diesen Geschöpfen!
Du kannst ihr Wesen nicht lesen
aus ihren Trümmern,

wie du Gott nicht findest
in seinen toten Kreaturen.

Denn jetzt hat der Salamander
sich von seinem Schwanz getrennt.
Jetzt ist das uralte Band zerrissen
zwischen Mensch und Erde.

"Nun kehrt das abgetrennte zurück
in den Arm des Einen Lebens.
Nein, ihr gealterten Kinder,
eure Reise ist noch nicht vorbei!

Hört meinen Rat für eure Reise:
Bedenkt die Gnadenlosigkeit des Ozeans
des Lebens! Kein Schiff ist stark genug
für seine Launen! Nur die Achtsamen
lädt er ein zum Tanz auf seinen Wellen."

Lyrics

Live in der US-amerikanischen Late-Night-Show *The Midnight Special* (1974)

Official Audio

Ein Song mit vielen intertextuellen Bezügen

Der Text zu dem Song mit dem berühmten, über zweiminütigen Mellotron-Intro ist von Tony Banks und Mike Rutherford geschrieben worden. Er enthält eine Reihe literarischer Anspielungen. Um den Text zu verstehen, ist es daher notwendig, zunächst einen Blick auf die intertextuellen Bezüge zu werfen.

"Watcher of the skies" bei John Keats

Die Wendung "watcher of the skies" taucht in der englischen Poesie in zwei Gedichten an prominenter Stelle auf: in einem Gedicht von John Keats und in einem Gedichtzyklus von James Joyce.

John Keats (1795 – 1821) benutzt die Wendung in dem Gedicht *On first looking into Chapman's Homer* (Beim ersten Blick in Chapmans Homer; 1816). Darin feiert er George Chapman für die neue Sicht auf Homer, die er durch seine Übersetzung von dessen Werk ermöglicht habe. Homers Verse durch den Filter von Chapmans Übersetzung zu lesen, sei, so Keats, wie die Entdeckung eines neuen Planeten. Wörtlich schreibt er:

*"Then felt I like some watcher of the skies
when a new planet swims into his ken"*

*"Wie ein Beobachter des Himmels fühlt' ich mich da,
wenn ein neuer Planet in sein Blickfeld schwimmt." [2]*

"Watcher of the skies" bei James Joyce

Bei James Joyce findet sich die Wendung "watcher of the skies" im dritten Gedicht seines 1907 erschienenen Zyklus *Chamber Music* (Kammermusik). Das Gedicht evoziert eine Stimmung nächtlicher Ruhe, in die sich ein einsamer nächtlicher Himmelsbetrachter versenkt:

*"At that hour when all things have repose,
o lonely watcher of the skies,
do you hear the night wind (...)" [3]*

Statt mit "Himmelsbetrachter" ließe sich "watcher of the skies" hier allerdings auch mit "Wächter des Himmels" übersetzen. Die Wendung verweist so gleichzeitig auf die Haltung der Kontemplation wie auf ihren Gegenstand, die im nächtlichen Zurücksinken der Dinge in sich selbst offenbar werdende Einheit des Seins – was im Falle von Joyce nicht notwendigerweise religiös konnotiert sein muss.

Eine deutsche Nachdichtung könnte etwa so aussehen:

*"Hörst du, einsamer Himmelsbetrachter,
jetzt, wo alle Dinge sich zur Ruhe legen,
das Flüstern des Nachtwinds
und das Liebesseufzen der Harfen
vor dem bleichen Tor des Sonnenuntergangs?"*

*Jetzt, wo alle Dinge sich zur Ruhe legen,
hörst du allein dem Wechselgesang zu
aus Windgeflüster und Harfengezirpe,
du, einsamer Wächter des Himmels,
auf den silbernen Flügeln der Nacht.*

*So spielt weiter, unsichtbare Harfen,
leuchtet der Liebe den Weg
in den zitternden Gezeiten
des Mondlichts, durchdringt den Himmel
und die Erde mit eurem Liebeszirpen!"*

Die Comic-Figuren der "Watchers"

Bei den "Watchers" aus der Marvel-Comics-Welt handelt es sich um außerirdische Wesen, die erstmals im Jahr 1963 in den Geschichten rund um die Superhelden der "Fantastic Four" die Comic-Bühne betreten haben. Als allmächtige Wesen wachen sie über die Vorgänge in den zahlreichen Multiversen der Marvel-Welt.

Die "Watchers" beschränken sich allerdings in der Regel auf das Beobachten und Protokollieren des Geschehens. Nach einem Missgeschick aus der Anfangszeit ihrer lange zurückreichenden extraterrestrischen Existenz haben sie sich geschworen, sich nicht mehr in den Gang der Entwicklungen auf anderen Planeten einzumischen. Konkret ging es dabei um die Überlassung der Nuklear-technologie an eine andere Spezies, die diese nicht für friedliche Zwecke genutzt hat.

Entgegen der Verpflichtung auf nicht-interventionistisches Agieren spielt einer der Watchers eine zentrale Rolle bei der Abwendung von Unheil von Erde und Menschheit. Unter anderem hilft er den Menschen beim Kampf gegen eine "Overmind" genannte extraterrestrische Kraft, die andere durch die Kontrolle und Verpflanzung von deren Gedanken beherrschen kann. Eine außerirdische Kraft mit demselben Namen taucht auch in Arthur C.

Clarkes unten erwähntem Roman auf – wobei sie darin allerdings nicht so eindeutig negativ konnotiert ist.

Arthur C. Clarkes Roman "Childhood's End"

1953 veröffentlichte Arthur C. Clarke seinen Roman *Childhood's End* (Das Ende der Kindheit; deutsche Fassung 1960 unter dem Titel "Die letzte Generation" erschienen). Darin beschreibt er die Ankunft von "Overlords" genannten außerirdischen Wesen auf der Erde.

Die Anwesenheit der Extraterrestrischen erweist sich zunächst als Wohltat für die Menschen. Sowohl der materielle Wohlstand als auch das seelische Wohlbefinden verbessern sich, da mit den Fremden neue Heilmethoden und friedlichere Umgangsformen auf der Erde Einzug halten.

Allerdings verfolgen die fremden Wesen mit ihren Wohltaten einen Plan, der in letzter Konsequenz das Ende der Menschheit in ihrer bisherigen Form bedeutet. Ihr eigentliches Ziel besteht darin, die Menschen für ein höheres, aus reiner Energie bestehendes Wesen namens "Overmind" zu öffnen und schließlich in ihm aufzugehen zu lassen.

Die Erreichung dieses Ziels deutet sich an, als die ersten Kinder telepathische und telekinetische Fähigkeiten zeigen, also Gedanken lesen und Dinge mit der Kraft ihres Geistes in Bewegung setzen können. Diese Kinder werden durch die "Overlords" von den anderen Menschen isoliert und schrittweise an ihre neue, höhere Existenzform herangeführt. Der übrige Teil der Menschheit vegetiert, unfruchtbar geworden, seinem Ende entgegen.

Spuren der literarischen Einflüsse in dem Song

Die Wendung "Watcher of the skies"

Wenn auch das Gedicht von Keats bekannter sein mag, so weist das Joyce-Gedicht doch eine größere Nähe zu dem Song auf.

Im Falle von Keats' "watcher of the skies" ergibt sich lediglich eine Übereinstimmung dem Wortlaut nach. Bei Joyce besteht neben der verbalen dagegen auch eine inhaltliche Affinität zu dem Song.

Dies liegt zum einen an der kontemplativen Haltung, die der "watcher of the skies" bei Joyce einnimmt. Zum anderen passt auch die Doppeldeutigkeit aus beobachtendem und behütendem Ich gut zu der paradoxen teilnehmenden Distanziertheit, wie sie für den "watcher of the skies" aus dem Song charakteristisch ist.

Die Comic-Watchers und der Watcher in dem Song

Die "Watchers" aus der Comic-Welt finden in dem Song eine Entsprechung in der Perspektive, aus welcher das Geschehen wahrgenommen wird. Dabei handelt es sich offenbar ebenfalls um eine Blickrichtung, die durch die extreme Distanz eines Lichtjahre entfernten Standorts irgendwo in den Weiten des Alls geprägt ist.

Wie die Watchers aus den Comics ist der Watcher aus dem Song zudem ein reiner Beobachter der Ereignisse in fernen Galaxien. Eingreifendes Handeln ist ihm fremd.

Dies erklärt auch die an ihn gerichtete – durch den Chorgesang im Stakkato-Stil besonders hervorgehobene – Ermahnung, die fremde Welt nicht nach den Trümmern zu beurteilen, die zu ei-

nem bestimmten Zeitpunkt in sein Blickfeld geraten. Die Momentaufnahme verstellt den Blick auf die hinter den Trümmern liegende Geschichte der betreffenden Zivilisation, die weit komplexer ist und auch anders hätte enden können, als es das Bild des Augenblicks zeigt.

Bezüge zu dem Roman von Arthur C. Clarke

Der Roman von Arthur C. Clarke ist als Referenztext überall dort eine Verständnishilfe für den Songtext, wo der Gedanke des Untergangs in dem Song mit Spekulationen über einen Aufstieg in eine höhere Existenzform verbunden wird.

Dies ist etwa der Fall, wenn von der Eidechse die Rede ist, die ihren Schwanz nur abwirft, um überleben zu können. Noch deutlicher ist die Anspielung auf den Übergang in ein neues Stadium des Seins dort, wo von dem "Weiterspielen" der untergegangenen Spezies an einem anderen Ort die Rede ist.

Der Frage, ob dies möglich ist, wird dabei in dem Song allerdings mit starker Skepsis begegnet. Der Befürchtung, dass die Untergehenden nur zu "Kinderspielen" fähig seien, also noch nicht über das Kindheitsstadium ihrer Entwicklung hinausgekommen seien, entspricht auch die abschließende Mahnung des Watchers, auch in der neuen Seinsweise umsichtig und vorausschauend zu handeln.

Fazit

Inspiriert durch unterschiedliche literarische Quellen, entwirft der Songtext eine Vision, die sowohl dystopische als auch utopi-

sche Elemente enthält. Der dystopischen Andeutung des Untergangs der menschlichen Zivilisation steht die Utopie eines Neuanfangs unter veränderten Vorzeichen gegenüber.

Dies passt recht gut zu unserer heutigen Situation, in der Klimawandel und immer destruktivere Kriege ein radikales Umdenken erfordern – das allerdings durch Profitgier und die Allmachtphantasien rücksichtsloser Potentaten ebenso radikal in Frage gestellt wird.

Die in dem Song zum Ausdruck gebrachte Skepsis, ob die Menschheit ihren Kinderschuhen schon so weit entwachsen ist, dass sie zu einem radikalen Wandel fähig ist, ist daher heute nicht weniger aktuell als damals.

Nachweise

- [1] Zit. nach Easlea, Daryl: *Without Frontiers: The Life & Music of Peter Gabriel*, S. 104. London 2014: Omnibus Press.
- [2] John Keats: [On first looking into Chapman's Homer](#) / Beim ersten Blick in Chapmans (Übersetzung von) Homer; Titelgedicht des gleichnamigen, 1816 erschienenen Gedichtbandes.
- [3] James Joyce: [Chamber Music](#) (Kammermusik, 1907), 3. Gedicht. Poets' Corner, theotherpages.org.

Selling England by the Pound (1973)

GENESIS



SELLING ENGLAND BY THE POUND

Album-Steckbrief

Kultur- und gesellschaftskritischer Schwerpunkt

Das im Oktober 1973 veröffentlichte Album *Selling England by the Pound* weist eine stark gesellschafts- und kulturkritische Prägung auf. Dies zeigt sich gleich an dem einleitenden Song *Dancing With the Moonlit Knight* (s.u.), dem auch der Titel des Albums entnommen ist.

Gesellschaftskritisch bestimmt ist auch der zweite, nach Chartsplatzierungen erfolgreichste Song des Albums: *I know what I like (in your wardrobe)*. Er wird aus der Perspektive eines jungen Mannes gesungen, der sich ostentativ weigert, den Schonraum seines Rasenpflegerdaseins zu verlassen. Der Grund dafür enthüllt sich in den zentralen Zeilen des Liedes, die auch im Titel aufgegriffen werden:

*"I know what I like,
and I like what I know;
getting better in your wardrobe,
stepping one beyond your show."*

*"Ich weiß, was ich mag,
und ich mag, was ich weiß;
Mit eurer Garderobe voranzukommen,
das ist der ganze Fortschritt
in eurer Show!"*

Die Weigerung, sich um beruflichen Fortschritt und gesellschaftlichen Aufstieg zu bemühen, beruht hier also nicht nur auf dem Misstrauen gegenüber dem Versprechen der Leistungsideologie, durch entsprechende Anstrengungen auf der sozialen Leiter nach

oben klettern zu können. Wichtiger ist die Skepsis gegenüber dem, was hierdurch zu erlangen ist.

In den Augen des Ichs aus dem Song entspricht eine veränderte soziale Stellung lediglich einer neuen Verkleidung. Dies wird als etwas rein Äußerliches angesehen, das nicht zu innerer Erfüllung verhelfen kann – ein Gedanke, der in Zeiten verstärkter Diskussionen um eine angemessene work-life-balance neue Aktualität gewonnen hat.

Den Karriereversprechen wird in dem Song das Glück des Nichtstuns in einer ausgedehnten Pause gegenübergestellt, wenn man sich auf einer Bank in der Sonne ausstreckt. Diese Nirvana-Seligkeit wird auch durch den Rückgriff auf die fernöstliche Sitar angedeutet. Sie wird ferner in dem Cover des Albums aufgegriffen, das auf einem *The Dream* (Der Traum) betitelten Gemälde von Betty Swanwick basiert.

Sozialkritisch grundiert ist auch *The Battle of Epping Forest* (Die Schlacht im Epping Forest). Der auf einer wahren Begebenheit beruhende Song thematisiert anhand der Auseinandersetzung zwischen zwei Jugendbanden die Problematik der Jugendgewalt.

Ein genau durchkomponiertes Album

Als Ausgleich zu den komplexeren Texten fungieren auf dem Album zum einen längere Instrumentalpassagen, wie sie etwa in *The Cinema Show* enthalten sind. Ein Song – *After the Ordeal* (Nach der Tortur / Nach den Strapaze) – ist sogar ein reines Instrumentalstück, das mit seinem gitarredominierten Sound Steve Hacketts Handschrift trägt. Es setzt den Kontrapunkt zu *The*

Battle of Epping Forest und verklanglicht gewissermaßen die Ruhe nach dem Sturm.

Zum anderen enthält das Album auch drei Songs mit allgemein philosophischem Schwerpunkt oder Liebesthemen. Für Ersteren steht *Firth of Fifth*, ein von Tony Banks geschriebener Song, der mit seiner Anspielung auf den "Firth of Forth" – einen Meeresarm, der zugleich die Mündung des schottischen Flusses Forth in die Nordsee bezeichnet – die mäandernden Wendungen des menschlichen Schicksals thematisiert.

Liebesthemen stehen im Mittelpunkt von *More Fool Me* und *The Cinema Show*, wobei letzterer Song mit seinen Bezügen zu T. S. Eliots Langgedicht *The Waste Land* (Das wüste Land; 1922) freilich deutlich komplexer ist. *More Fool Me* fällt auch insofern aus dem Rahmen, als der Song nicht von dem eigentlichen Leadsänger Peter Gabriel, sondern von Phil Collins gesungen wird, der zusammen mit Mike Rutherford auch die Lyrics geschrieben hat. Der Song weist insofern schon voraus auf die Post-Progressive-Rock-Phase der Band.

Selling England by the Pound ist dagegen noch deutlich von Elementen des Progressive Rock geprägt. Dies zeigt sich außer an den vielen engagierten Texten auch an der – in Bezug auf den Radiostandard – Überlänge der meisten Songs und den teils Rock-untypischen Instrumenten (wie beispielsweise Flöte und Oboe in *The Cinema Show* oder der oben erwähnten Sitar).

Hinzu kommt die genau durchkomponierte Anordnung der Songs. So wird die Kulturkritik aus *Dancing with the Moonlit Knight* in dem nachfolgenden *I know what I like (in your wardrobe)* aufgegriffen, und der abschließende, mit nur anderthalb Minuten kürzeste Song des Albums – *Aisle of Plenty*: (Ein Supermarkt-)Gang

des Überflusses – führt mit seinem Wortwitz und seiner sozial- und konsumkritischen Stoßrichtung wieder zu der Kulturkritik des einleitenden Liedes zurück.



Peter Gabriel als "Britannia" bei einem Live-Auftritt mit dem Song **Dancing With the Moonlight Knight** in Toronto, November 1973
(Wikimedia commons)

Der Song *Dancing With the Moonlit Knight*



Yuri_B: Ritter im Mondlicht (Pixabay)

Tanz mit dem Mondscheinritter

"Kannst du mir, Liebste, den Weg zu meiner Heimat weisen?"
fragte der Unifaun¹ beim Blick in die Augen seiner Angebeteten.

"Ich bin deine Heimat", rief die Königin der Illusionen².

All seinen Ruhm und seine Ehre
gab er hin für ihre Warenwelt.

"Abendausgabe!"³ rief eine Stimme in der Menge.
"Tod eines alten Mannes!" schrien die Schlagzeilen, und:
"Er war der alte Themsegott!"
Er ist wohl in sich selbst ertrunken,
während England pfundweise⁴ verkauft wird.

Ihr Bürger der Hoffnung und des Ruhms⁵,
spürt ihr, wie die Zeit vergeht?
Es ist eure Lebenszeit, die vergeht!

Setzt euch hin und lauscht:
Hört ihr, wie sie an euren Träumen von der Stange⁶ nagen,
wie sie, fast geräuschlos, eure Träume zerfressen,
während sie England pfundweise verdauen?

Ein junger Mann sagt:
"Du bist, was du isst – iss mit Bedacht!"
Ein alter Mann sagt:
"Du bist, was du an hast⁷ – kleide dich mit Bedacht!"

Du aber weißt, was du bist –
du scherst dich nicht um das Gerede.

Du hast deinen eigenen Täuschungstrick:
Notfalls brichst du aus deinem Gürtel aus.⁸

Der Käpt'n führt uns tanzend durch die Nacht.
Schließt euch ihm alle an!

Tanzt ihm hinterher,
bis die Gralssonne⁹ sich in den Horizont ergießt.
Tanzt ihm hinterher,
bis das Gold erkaltet!

Während wir mit dem Mondscheinritter tanzen,
füllen die Rabattmarkenritter schreiend ihre Hefte.¹⁰

Vor dem Speisesaal¹¹ des Schiffes
spielt eine dicke, alte Frau Schicksal,
indem sie uns die Kreditkarten legt.¹²

Es ist von Anfang an
ein Spiel mit ungleichen Karten:
Die Alte hat zu viele Blätter
in ihrer Hand.¹³

Der Käpt'n tanzt weiter eisern durch die Nacht.
Schließt ihm euch alle an!
Tanzt ihm hinterher!

Folgt ihm mit Partygeplänkel¹⁴
am Runden Tisch

in den Untergang!
Ihr selbst seid die Show!

Los geht's: Du spielst das Holzpferd¹⁵,
ich den Narren!
Dann necken wir den Stier¹⁶
mit lautem Gebimmel.

Folgt dem Käpt'n! Dreht euch mit ihm,
während die Welt sich dreht,
weiter, immer weiter, bis das Gold erkaltet!¹⁷

Während wir mit dem Mondscheinritter tanzen,
füllen die Rabattmarkenritter schreiend ihre Hefte.

Erläuterungen:

1. **Unifaun:** Wortspiel aus "uniform" bzw. "unicorn" (Einhorn) und "faun" (Faun/Pan: in der Antike Gott der Natur, später als halb menschliches, halb animalisches Mischwesen in den Figurenschatz der Sagen und Märchen eingegangen)
2. **Königin der Illusionen:** "Queen of Maybe" ist ein Wortspiel aus "May Queen" (Maikönigin) und "Queen Bee" (Bienenkönigin). Letzterer Begriff wird im übertragenen Sinn auch als – häufig abwertende – Bezeichnung für eine Frau gebraucht, die sich in einer Gruppe zur Leaderin berufen fühlt oder als solche in der männlich dominierten Welt der Wirtschaft "ihren Mann steht".

3. **Abendausgabe:** Im Englischen müsste hier eigentlich "evening paper" stehen. "Paper late" ließe sich daher auch im Sinne einer zu spät verbreiteten Nachricht verstehen.
4. **Pfundweise:** "Selling England by the pound" greift die Marktterminologie auf – etwas "pfundweise" verkaufen –, um auf den Ausverkauf der britischen Kultur durch das Geld – also die Kommerzialisierung aller Lebensbezüge – zu verweisen. Die Wendung kann also sowohl im idiomatischen Sinn als auch wörtlich verstanden werden. In ersterem Fall bezieht sie sich auf eine Mengenangabe, im letzteren Fall auf die britische Währung.
5. **Bürger der Hoffnung und des Ruhms:** Anspielung auf das 1902 erschienene Lied "Land of Hope and Glory" aus dem *Pomp and Circumstance March No. 1* von Edward Elgar (Text von Arthur Christopher Benson). Das Lied gilt als eine der inoffiziellen Nationalhymnen Englands (während *God Save the Queen/King* die Hymne Großbritanniens bzw. des gesamten Commonwealth ist).
6. **Träume von der Stange:** "Wimpey dreams" lässt sich zunächst mit "kümmerliche Träume" übersetzen. Durch die Großschreibung scheint "Wimpy" jedoch eher auf einen Eigennamen zu verweisen. Es lässt sich damit ebenso auf die britische Fast-Food-Kette "Wimpy" wie auf die Baufirma "Wimpey Homes" beziehen, die u.a. auf den Bau von Eigenheimsiedlungen für Mittelschichtfamilien spezialisiert ist.
7. **Du bist, was du an hast:** Der Satz "You are what you wear – wear well" lässt sich zunächst als Gegenstück zu dem Rat des jungen Mannes verstehen: Im einen Fall liegt der Akzent auf dem eigenen Wohlbefinden (eat well), im anderen auf

der äußereren Erscheinung. Daneben bedeutet "wear well" aber auch "sich (im Alter) gut halten".

8. **Notfalls brichst du aus deinem Gürtel aus:** "Burting your belt" – "deinen Gürtel sprengen" lässt sich sowohl auf den Ratschlag des alten wie auch auf den des jungen Mannes beziehen: Von zu vielem, also ungesundem Essen "platzt der Gürtel", und wer sich nicht an herkömmliche Kleidervorschriften hält, sprengt damit das Korsett bzw. die engen Ketten der Konvention. Im gegebenen Zusammenhang verweist die Wendung aber wohl vor allem auf die Zurückweisung bzw. "Sprengung" verallgemeinernder Regelwerke zugunsten einer individuell-eigensinnigen Lebensführung.
9. **Gralssonne:** Die "Grail Sun" ist – wie der weiter unten erwähnte "round table" – eine Anspielung auf die Artussage und damit auf die mythisch verklärte britische Vergangenheit. Das Trinken aus dem Heiligen Gral bewirkt dabei ewige Jugend und ein sorgloses Leben – wie es auch von einer mystifizierenden Sicht des British Empire erhofft wird.
10. **Rabattmarkenritter:** "Green Shield Stamps" waren eine Form von Rabattmarken in Großbritannien. Die Gegenüberstellung von "Mondscheinritter" (wörtlich "mondbeschiener Ritter") und "Rabattmarkenritter" kontrastiert das mythisch überhöhte alte mit dem neuen, an den Kommerz verkauften England.
11. **Speisesaal des Schiffes:** Kneipen werden im britischen Englisch eher als "pubs" oder "bars" bezeichnet. Der Speisesaal eines Schiffes kann dagegen auch "dining saloon" genannt werden. Der Begriff fügt sich daher hier eher in die semantische Sphäre der Schiffswelt ein, zu der auch der "captain"

gehört, als Anspielung auf die reiche Seefahrertradition des Landes.

- 12. Spielt (...) Schicksal, indem sie uns die Kreditkarten legt:** Der Satz "Laying out the credit cards, she plays Fortune" ist ein Wortspiel mit "Karten legen" und "Kreditkarten ausgeben". Der Begriff "Fortune" ist zwar durch die Großschreibung eher als "Schicksal" zu verstehen, fügt sich in seiner doppelten Bedeutung von "Schicksal" und "Vermögen" aber auch in das Wortspiel ein.
- 13. Die Alte hat zu viele Blätter in ihrer Hand:** "The deck is uneven" kann sich sowohl auf das Schiffsdeck als auch auf das Kartenspiel oder auf den Kartenstapel beziehen.
- 14. Folgt ihm mit Partygeplänkel:** "A round-table-talking down we go" greift einerseits das Tafelrunden-Bild aus der Artussage auf, verbindet dieses andererseits aber mit dem Small-talk und den Unterhaltungsspielchen von Partys. Folgerichtig führen diese Aktivitäten auch "nach unten", feiern also den eigenen kulturellen Niedergang, anstatt sich ihm entgegenzustemmen.
- 15. Holzpferd:** "hobby horse" kann auch "Steckenpferd" bedeuten, verweist also außer auf kindische Spiele auch auf die obsessive Beschäftigung mit Dingen, die in der Regel eher vom tieferen Sinn des Lebens weg- als zu ihm hinführen.
- 16. Dann necken wir den Stier:** "We'll tease the bull / Ringing round diddle loud" bezieht sich wohl auf das Pub-Spiel "Ring a bull". Dabei müssen Ringe (wie die Nasenringe von Stieren) so geworfen werden, dass sie an einem an der Wand befestigten Haken hängen bleiben.
- 17. Bis das Gold erkaltet:** "Till the gold is cold" kann einerseits im Sinne von "bis es dunkel ist" verstanden werden, erhält

vor dem Hintergrund des übrigen Textes aber auch einen weitergehenden Sinn. Dem Kapitän hinterherzutanzen, bis das "Gold erkaltet" ist, wäre dann ein Tanz bis zum Überdrehen der kapitalistisch-materialistischen Wachstumsspirale – also bis zu dem Punkt, an dem das "Gold" der Wachstumswirtschaft sich in seiner destruktiven Scheinhaftigkeit enthüllt.

Lyrics

[Live](#) in den Shepperton Studios bei London (1973)

Einleitende Worte von Peter Gabriel beim Live-Auftritt:

"I am in the English Channel. It is cold, exceedingly wet. I am a voice of Britain before the *Daily Express*. My name is *Britannia*. This is my song called *Dancing with the Moonlit Knight*."

"Ich befinde mich im Ärmelkanal. Es ist kalt und äußerst nass. Ich bin eine Stimme Großbritanniens vor dem Erscheinen des *Daily Express*. Mein Name ist *Britannia*. Dies ist mein Lied, es trägt den Titel *Dancing with the Moonlit Knight*."

[Official Audio](#)

Die Klage eines Heimatlosen

Dancing With the Moonlit Knight trägt eindeutig die Handschrift Peter Gabriels. Er hat den Text zu dem Song geschrieben und auch erste Vorschläge für die musikalische Umsetzung gemacht.

Der thematische Kern des Liedes tritt gleich in der ersten Zeile im Bild des "unifaun" zutage. Dabei handelt es sich um ein Mischwesen im doppelten Sinne. Wie der Faun bereits ein Mischwesen aus Mensch und Tier ist, ist der "unifaun" ein Zwitterwesen mit einem mythischen Anteil – als "Faun" und "unicorn" (Einhorn) – und einem in der uniformen Massenkultur der Moderne verwurzelten Anteil.

Dieses Wesen fühlt sich verständlicherweise heimatlos. In seiner Sehnsucht nach einem Zuhause fragt es seine Liebste, wo sich sein Land – also seine Heimat – befindet.

Die Antwort gibt ihm jedoch nicht eine mythisch überhöhte Queen Mum wie Queen Victoria, sondern eine schillernd-unbestimmte "Queen of Maybe" (siehe Worterklärungen). Deren Macht beruht nicht auf einer besonderen majestätischen Würde, sondern auf ihrer Herrschaft über die Welt der Waren.

Indem er diese Welt betritt, gibt der "unifaun" das preis, was ihn auszeichnet. Er verliert seinen mythischen Kern und wird zu einem austauschbaren Teil der "uniformen" Masse.

Der "pfundweise" Ausverkauf der Kultur

Der durch die Gegenüberstellung von "unifaun" und "Queen of Maybe" angedeutete Gegensatz zieht sich leitmotivartig durch den gesamten Liedtext. Am deutlichsten wird er in dem Gegen-

satzpaar "Mondscheinritter-Rabattmarkenritter" aufgegriffen. Auch hier steht einem Wesen aus einer mythisch überhöhten Vergangenheit – auf das in der Live-Aufnahme auch die Kostümierung von Peter Gabriel hindeutet – eine materialistische Mehrwertjagd gegenüber.

Weitere Verweise auf den Untergang des alten England sind das paradoxe Ertrinken des Themsegottes – beziehbar auf das der Seefahrthegegonie zu verdankende Weltreich des British Empire – oder die ablaufende Zeit des "Land of Hope and Glory". Auch die Gegenüberstellung des jungen und des alten Mannes gehört in diese Bilderreihe. Während der eine sich vor allem um sein eigenes Wohlergehen sorgt, geht es dem anderen in erster Linie um die Aufrechterhaltung des äußeren Scheins und der damit verbundenen Konventionen.

Die Reaktion auf die von beiden erteilten Ratschläge ist ebenfalls bezeichnend: Der moderne Mensch will sich überhaupt keine Ratschläge mehr erteilen lassen. Er sprengt die Konventionen, und Regelkataloge für sein privates Leben, seine Ernährung und sein Wohlbefinden weist er erst recht zurück.

Warnung vor den populistischen "Kapitänen"

Die Kulturkritik des Liedes mündet nun allerdings keineswegs in einen Appell zur Rückkehr zu alten Werten und Ordnungen. Eher ist das genaue Gegenteil der Fall.

Der Kapitän, der etwa in der Mitte des Liedes auftaucht, scheint auf den ersten Blick genau dies zu verheißen: eine Rückkehr in die Welt der "Gralssonne", also in die mythisch überhöhte britische Vergangenheit. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch klar,

dass es sich dabei um leere Versprechungen handelt. Denn der Kapitän führt diejenigen, die ihm folgen, keineswegs in eine glorreiche Zukunft, sondern geradewegs in die Finsternis.

Der Aufruf, ihm zu folgen, ist also ein zynischer Appell zur Unterwerfung unter die Führer der Moderne. Eben hierin offenbart sich auch die Aktualität des Liedes. Dies gilt gerade auch für England. Populisten wie Nigel Farage oder Boris Johnson lassen sich als Prototypen jener "Kapitäne" auffassen, die ein ganzes Volk mit dem Versprechen, es in eine mythisch überhöhte Vergangenheit zurückzuführen, an den Rand des Untergangs bringen. Der Brexit ist ein klassisches Beispiel dafür, was passiert, wenn die Mehrheit eines Volkes auf solche Führer hört.

Beispiele für solche populistischen "Kapitäne" lassen sich natürlich auch in anderen Ländern finden. Gleiches gilt, wenn wir "Kapitäne" im Sinne von "Industriekapitäne" verstehen. Die Aufforderung, ihnen "hinterherzutanzen", bezieht sich dann auf die un hinterfragte Unterstützung der Wachstumswirtschaft – die, wie die jüngsten Finanz- und Umweltkrisen gezeigt haben, ebenfalls alles andere als ein Garant für eine glorreiche Zukunft ist.

Zersetzungende Reaktionen auf die Zersetzung der Kultur

Die Kulturskepsis des Liedes erweist sich damit als komplexer, als es am Anfang erscheint. Sie bezieht sich einerseits auf die Aufgabe geistiger Werte zugunsten einer rein materialistischen Ausrichtung der Kultur. Andererseits setzt sich der Text aber auch kritisch mit den Reaktionsweisen auf diesen Wandel auseinander.

Als problematisch erscheinen dabei nicht nur die populistischen Führer mit ihren "Make our nation great again"-Parolen. Auch die

Zerstreuungselemente, die der materialistischen Kultur inhärent sind, werden kritisch beleuchtet.

Die Zerstreuung ergibt sich dabei zum einen aus der materialistischen Kultur selbst, die für diejenigen, die sich ihr unterwerfen, Belohnungen in der Weise der narzisstischen Bedürfnisbefriedigung bereithält. Sie beruht zum anderen aber auch auf einer Unterhaltungsindustrie, die mit ihren infantilisierenden Spiele- und Superstarshows oder Doku-Soaps von einer Auseinandersetzung mit den wirklichen Problemen und Sinnfragen wegführt, die Entfremdung durch die moderne Arbeitswelt also noch weiter forciert, anstatt ihr entgegenzuwirken.

Eben dies thematisiert der Schluss des Liedes, wo auf sinnfreie Dialoge und Freizeitbeschäftigungen angespielt wird. Vor dem Hintergrund des übrigen Liedtextes, aber auch der gegenwärtigen vielfältigen Untergangsszenarien erinnert der Tanz mit dem Kapitän daher stark an den berühmten Tanz auf dem Vulkan.

Eine detaillierte (englischsprachige) Analyse des Songs unter Einbeziehung der Musik findet sich unter starlingdb.org/music/song1.htm: [Dancing with the Moonlit Knight](#).

The Lamb Lies Down on Broadway (1974)



Album-Steckbrief

Ein Konzeptalbum als Höhe- und Wendepunkt

Bei *The Lamb Lies Down on Broadway* (Das Lamm legt sich am Broadway nieder) handelt es sich um ein Konzeptalbum: Alle Songs sind durch eine gemeinsame Geschichte miteinander verbunden, die auf dem Album mit abgedruckt ist. Die Idee zu der Geschichte und die Texte stammen größtenteils von Peter Gabriel, die Musik von den übrigen Bandmitgliedern, wobei Gabriel bei zwei der bekanntesten Songs aus dem Album – *The Carpet Crawlers* und *Counting out Time* – auch an der Komposition der Musik beteiligt war.

Das im November 1974 erschienene Doppelalbum war zugleich Höhe- und Wendepunkt in der Progressive-Rock-Ära der Band. Höhepunkt war es insofern, als es die Bemühungen der Band, alle Sinne anzusprechen und verschiedene Kunstformen in die Darbietung miteinzubeziehen, auf die Spitzte trieb. Dies gilt insbesondere für die Live-Auftritte, bei denen eine Dia-Show und wechselnde Kostümierungen von Peter Gabriel die Songs in den Zusammenhang der Story einbetteten. Außerdem war natürlich das Konzeptalbum die äußerste Konsequenz der Bemühung um eine eigenen Gesetzen und Sinnstrukturen folgende Musik.

Auf der anderen Seite kam es durch das Album jedoch teilweise auch zu einer Überdehnung des gesamtkünstlerischen Anspruchs. Dies zeigte sich beispielsweise bei den Kostümen Gabriels, die – wie etwa bei seiner Verkleidung als "slipperman" (Gleitmann), einer der surrealen Figuren aus der Story – teilweise so üppig ausgestattet waren, dass er darin kaum noch singen konnte.

Gleichzeitig kam es durch Gabriels ausgefallene Verkleidungen, seine herausgehobene Stellung als Leadsänger und die Tatsache, dass er für Story und Songtexte verantwortlich zeichnete, zu einer Fokussierung der öffentlichen Aufmerksamkeit auf ihn. Die Praxis der Band, bei den Kompositionen stets die gesamte Band als Urheber anzugeben, diente so nicht mehr der Betonung der gemeinschaftlichen Arbeit, sondern wirkte sich im Sinne einer Unterbetonung des Anteils der anderen Bandmitglieder an der Entstehung des Albums aus.

Dies führte logischerweise zu Unmut in der Band. Gleichzeitig wurde Gabriel durch die Konzentration der Aufmerksamkeit auf ihn darin bestärkt, eine Solokarriere in Angriff zu nehmen – auch wenn er eine Zeit lang damit liebäugelte, dem Showbusiness ganz den Rücken zu kehren.

So kam es im Anschluss an die Tour zu *The Lamb Lies Down on Broadway* zum Ausstieg Gabriels aus der Band. Dies hatte deutliche Auswirkungen auf die Musik der Band und läutete letztlich das Ende ihrer Progressive-Rock-Phase ein.

Zusammenfassung der Album-Story

(dazugehörige Songs in Klammern; vollständige Story im Anhang)

Das Album erzählt die Geschichte des jungen, in New York lebenden Puerto Ricaners Rael. Eines Tages gerät er beim Verlassen der U-Bahn in eine mysteriöse Wolke, die sich immer weiter ausdehnt und ihn schließlich verschluckt. Ihr Auslöser ist offenbar ein ebenso mysteriöses Lamm, das sich aus dem morgendlichen Dunst materialisiert und sich auf dem Broadway niederlegt – daher der Name des Albums.

Das Versinken in der Wolke endet für Rael in einer Art Kokon (*Cuckoo Cocoon*). Dabei handelt es sich offenbar um eine bildliche Entsprechung zum Mutterleib. Demzufolge geht das Gefühl einer weichen Geborgenheit auch rasch in das einer drangvollen Enge über, wie sie für den Geburtsvorgang charakteristisch ist (*In the Cage*).

Nachdem er aus dem "Käfig" des Geburtskanals entlassen worden ist, erhält Rael in einer futuristischen Einrichtung eine zynische Einführung in die Regeln des gesellschaftlichen Lebens. Die einzelnen Menschen werden dabei als "leblose Verpackungen" beschrieben, deren Weg weitgehend durch ihre soziale Herkunft und die Bedürfnisse der Wirtschaft vorherbestimmt ist. (*The Grand Parade Of Lifeless Packaging*).

Der nächste Abschnitt von Raels surrealer Reise wird in *The Carpet Crawlers*, dem wohl bekanntesten Lied des Albums, beschrieben: Rael findet sich in einem langen Gang wieder, auf dem Menschen in kriechender Haltung einer Wendeltreppe entgegenrobten. An deren oberem Ende führt eine Tür in einen Raum mit 32 Türen, von denen nur eine einzige in die Freiheit führt (*The Chamber of 32 Doors*).

Geführt von einer blinden Seherin, welche die dunkle und die helle Seite des Lebens in sich vereint – "*Lilywhite Lilith*" bedeutet wörtlich "lilienweißes Nachtwesen" –, gelangt Rael in den Wartesaal des Todes (*The Waiting Room*). Dieser nähert sich ihm in der Kostümierung eines "übernatürlichen Anästhesisten" (*Here Comes the Supernatural Anaesthetist*).

Rael erkennt, dass die Begegnung mit dem Tod nur eine Halluzination war, sieht sich jedoch schon im nächsten Augenblick einer neuen Herausforderung gegenüber: Verführerische Frauengestal-

ten locken ihn in ein Wasserbecken, wo sie sich als vampirähnliche Wesen entpuppen und sein Blut auszusaugen versuchen. (*The Lamia / Silent Sorrow In Empty Boots*).

Zwar sterben die fremden Wesen dabei, doch können sie – wie Rael in der Kolonie der "Slipermen" (Gleitmänner) erfährt – jederzeit zu neuem Leben erwachen. Nachdem sie einmal an Raels Blut gesaugt haben, behalten sie ihre Macht über ihn, so dass er am Ende ähnlich entstellt aussehen wird wie die anderen in der Kolonie. Einziger Ausweg ist eine Kastration, der Rael sich schließlich – zusammen mit seinem Bruder John, dem er im Verlauf der Geschichte immer wieder begegnet – auch tatsächlich unterzieht (*The Colony of Slipermen: The Arrival / A Visit to the Doctor*).

Da sein edles Teil trotz Kastration noch benutzbar bleibt, wird es Rael in einem Plastikröhrchen übergeben. Dieses wird ihm jedoch von einem Raben entwendet (*The Colony of Slipermen: The Raven*). Rael verfolgt ihn bis zu einer Schlucht, wo der Rabe das Röhrchen in einen reißenden Strom fallen lässt (*Ravine*).

Der Protagonist steht nun vor einem Dilemma: Einerseits erkennt er am oberen Ende der Schlucht ein Stück Himmel, das ein Fenster zurück in sein altes Leben zu sein verspricht. Andererseits sieht er unten in dem Strom seinen Bruder, der in den Fluten zu ertrinken droht (*The Light Dies Down On Broadway*). Nach kurzem Überleben entscheidet er sich für die Rettung seines Bruders und damit gegen die Rückkehr in sein altes Leben (*In the Rapids / Riding the Scree*).

Als er schließlich seinen Bruder ans Ufer zieht und ihm in die Augen sieht, blickt er in sein eigenes Gesicht. John enthüllt sich so

als sein Alter Ego, der andere Teil seiner Existenz, mit dem er in einem mystischen Schlussakkord verschmilzt (*It*).

Deutung der Geschichte

Die Album-Story erscheint als eine Initiationsgeschichte, die sich auf mehreren Ebenen abspielt. Der junge Rael wird in die zentralen Aspekte des Lebens eingeführt bzw. erfährt diese auf einer inneren Reise. Zu unterscheiden sind dabei:

1. Die existenzielle Ebene

Rael durchlebt die zentralen Aspekte der menschlichen Existenz: Geburt, Sexualität/Zeugung und Tod. Dabei erfährt er gleichermaßen die Bedeutung der Auseinandersetzung mit diesen Aspekten wie die Gefahren, die davon ausgehen: Schon im Geburtskanal kann man steckenbleiben und so gar nicht erst in der Existenz ankommen, und sowohl die sexuelle Ekstase als auch die Beschäftigung mit dem Tod können zu Selbstverlust führen.

Die befreiende Kraft der Versenkung in die einzelnen Existenzstadien liegt demnach in der Ermöglichung eines bewussteren Lebens. Dabei darf man sich allerdings nicht von einzelnen Aspekten der Existenz beherrschen lassen. So kann eine zu intensive Beschäftigung mit dem Sterbenmüssen am Ende in den Selbstmord münden.

2. Die soziale Ebene

Das Freiheitsversprechen der westlichen Welt wird in der Story kritisch hinterfragt. Der Verheißung, durch eigene Leistung zu

Erfolg und sozialem Aufstieg gelangen zu können, wird die dystopische Vision passgenauer Entwicklungswege gegenübergestellt, die zum einen durch die soziale Herkunft und zum anderen durch die Bedürfnisse der Wirtschaft vorherbestimmt sind.

Wie wir durch eine kurze Rückblende erfahren (*Back In NYC / Hairless Heart*), steht Rael außerhalb oder am Rande dieses gesellschaftlichen Systems. Er hat sich einer Gang angeschlossen und war kurzzeitig in eine Erziehungsanstalt eingewiesen worden. Eben diese Abseitsstellung lässt sich jedoch auch als Motivation für seine innere Reise ansehen, durch die er die Bedingungen auch seines sozialen Lebens kritisch überdenkt.

3. Die Ebene des Wirklichkeitserlebens

Der Name "Rael" kann auch als Verweis auf "the real" – das Wirkliche – gedeutet werden, verstanden im Sinne jener Deutungsmuster, aus denen sich im Alltag die Strukturen dessen aufbauen, was wir als "die Wirklichkeit" wahrnehmen.

In der so verstandenen Wirklichkeit ist Rael anfangs noch stark verwurzelt – was die Tatsache zeigt, dass er seinen Namen in Großbuchstaben an eine Wand sprayt. Der Entwicklungsweg, den er danach durchläuft, zeichnet sich jedoch gerade dadurch aus, dass er sich für andere Formen der Wirklichkeitswahrnehmung öffnet: Träume, Visionen, Halluzinationen. Eben dadurch gelangt er zu einer neuen Sicht seiner selbst und seiner Umgebung und kann sein Schicksal so bewusster in die Hand nehmen.

Paradigmatisch für diese andere Sicht der Wirklichkeit steht Raels Bruder John, dem er auf seiner inneren Reise immer wieder begegnet. John erscheint so als die Verkörperung der anderen Seite

seiner Existenz, die von einer traumartig-intuitiven Erfassung der Welt gekennzeichnet ist.

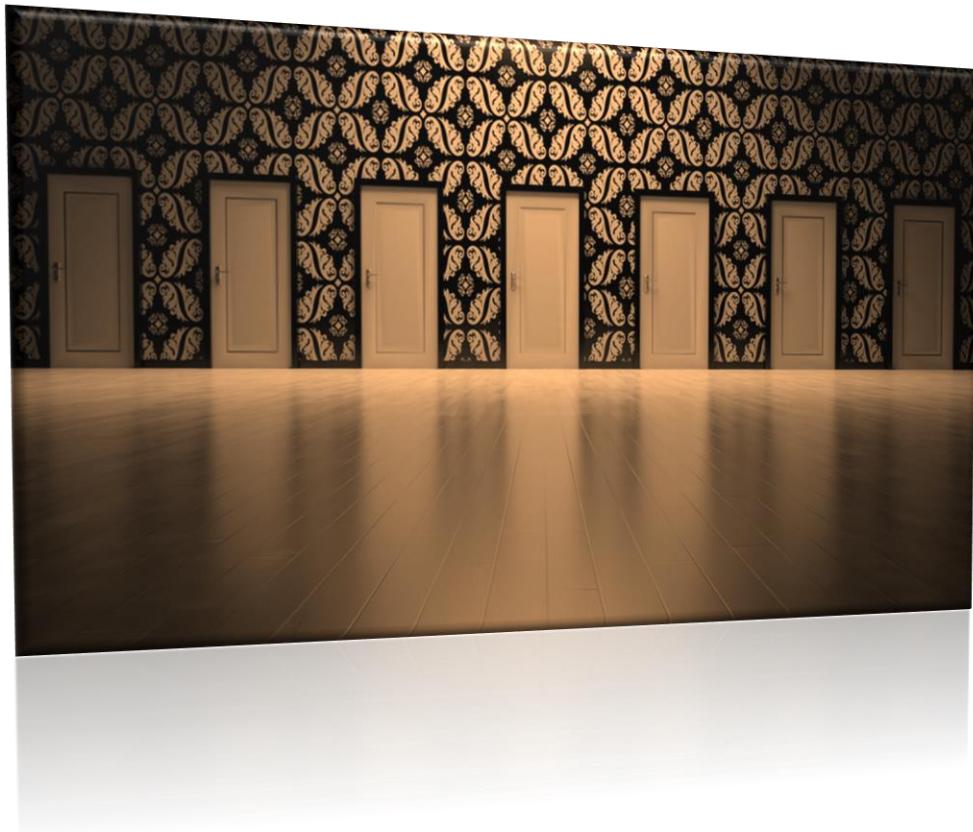
Indem Rael sich zum Schluss gegen die Rückkehr in sein altes Leben und zur Rettung seines Bruders durchringt, entscheidet er sich für die bewusste Integration dieses anderen Teils seiner Existenz in sein Ich. So gelangt er zur Vereinigung der "hellen", der Logik und den tradierten Deutungsmustern verpflichteten mit der "dunklen", von Träumen und unkonventionellen Wahrnehmungsweisen geprägten Seite seiner Existenz.

Eine Vorausdeutung auf diese Entwicklung ist die Figur der blinden Seherin, die Rael einen Ausweg aus dem Labyrinth der Kammer mit den 32 Türen weist. Als "Lilywhite Lilith" (Lilienweißes Nachtwesen) vereinigt sie ebenfalls die beiden Seiten des Daseins in sich.

Das titelgebende Lamm, das sich aus dem Dunst heraus materialisiert, hat vor diesem Hintergrund eine zwar mystische, deshalb aber nicht notwendigerweise religiöse Bedeutung. Als Lamm, das – wie es in der Story heißt – mit keinem "anderen Lamm etwas zu tun" hat, erinnert es zwar an das "Lamm Gottes". Dies erscheint jedoch lediglich als Hindeutung auf die surreale, vom Alltagsleben wegführende Sphäre, der es angehört.

Zur Entstehung des Albums vgl. die Selbstzeugnisse der Bandmitglieder in Oldfield, Mark: [Genesis Look at Themselves – an Auto-discography](#). Trouser Press Magazin, März 1982.

Der Song *The Chamber of 32 Doors*



Arek Socha: Entscheidungstüren (Pixabay)

Die Kammer mit den 32 Türen

Hunderte von Menschen
drängeln sich oben auf der Treppe.
Sie rennen von Tür zu Tür,
beifallheischend um sich blickend
bei jeder neuen Wahl.

Vor mir steht der reiche Mann,
hinter mir der arme Mann.
Sie träumen von Herrschaft über das Spiel,
doch der Gaukler¹ lässt die Karten
immer wieder neu vom Himmel regnen.

Wenn ich nur jemanden hätte,
an den ich glauben könnte,
jemanden, dem ich vertrauen könnte!

Eher als einem Menschen aus der Stadt
würde ich mein Vertrauen
einem Menschen vom Lande schenken.
Vom Überlebenskampf gestärkt,
bricht sich durch den Schutzwall seiner Augen
die Brücke eines Lächelns.

Ich würde mein Vertrauen eher
einem Menschen schenken, der
die Welt mit seinen Händen erfährt.
Wortlos dringen deine Blicke
zu seinem Herzen vor.

Wer braucht schon ein Visier
bei der Arbeit auf den Feldern?

Hier unten aber
bin ich ganz allein mit meiner Angst
und diesen unheilvollen Geräuschen.

Jede Tür, durch die ich gehe,
bringt mich nur wieder zurück
an diesen unwirtlichen Ort.

Nur ich allein kann einen Weg
aus diesem Chaos finden.

Nur ich allein kann ihn erkennen:
meinen eigenen Weg.

Der Priester und der Magier²
überbieten sich im Singen all der Lieder,
die sie je vernommen haben,
während Akademiker versonnen
suchen nach dem gedruckten Wort.
Aus dem allen aber schlägt mir
mein eigener Name entgegen.

Mein Vater zu meiner Linken,
meine Mutter zu meiner Rechten.

Sie weisen mir den Weg,
wie alle anderen,
doch keine Richtung
erscheint mir als die richtige.

Wenn ich nur jemanden hätte,
an den ich glauben könnte,
jemanden, dem ich vertrauen könnte!

Ich würde mein Vertrauen eher
einem Menschen schenken, der
mit seinem Wissen nicht hausieren geht.

Wer den Weg zu sich gefunden hat,
muss sein Wissen nicht verkaufen.

Er wird ehrlich zu mir sein,
unabhängig von dem Weg,
für den ich mich entscheide.

Aber in dieser chaotischen Innenwelt,
der Kammer mit den vielen,
unendlich vielen Türen,
gibt es keinen Zufluchtsort für mich.

All meine Träume gäbe ich her
für einen kleinen Fingerzeig,
für den Weg zu einer Tür,
die mich nicht im Kreis herumführt.
Nur fort, fort von hier!

Erläuterungen

1. **Gaukler:** bezieht sich offenbar auf das Tarot-Spiel, in dem der "juggler" (Gaukler/Jongleur) oder "magician" (Magier/Zauberer) die zweite Karte nach dem Narren ist. Er hat normalerweise eine positive Bedeutung und steht für das sou-

veräne "Jonglieren" mit den eigenen Möglichkeiten. Im gegebenen Zusammenhang verweist er aber eher auf die Unvorhersehbarkeit des Schicksals.

Da Tarotkarten für einen Blick in die magische Kugel des Schicksals genutzt werden, passen sie gut zu der in dem Lied beschworenen Situation der verzweifelten Suche nach dem richtigen Weg im Leben. Auch "der" reiche und "der" arme Mann beziehen sich in dem Zusammenhang offenbar auf die entsprechenden Tarotkarten.

2. Priester/Magier: Erneute Anspielung auf Tarotkarten.

[Lyrics](#)

[Official Audio](#)

[Zusammenstellung von Live-Auftritten](#) mit *The Lamb Lies Down on Broadway*

Die schwierige Suche nach der Tür zu sich selbst

The Chamber of 32 Doors ist ein für die auf dem Album erzählte Story zentraler Text. Hier werden die entscheidenden Fragen gestellt: Was ist der richtige Weg im Leben? Wie soll man leben?

Die unzähligen Türen versinnbildlichen dabei natürlich zum einen die verschiedenen Richtungen, in denen sich das weitere Leben des Protagonisten entwickeln kann. Daneben stehen sie jedoch auch für die unterschiedlichen Ratschläge, die andere ihm für sein weiteres Leben erteilen.

Vor diesem Hintergrund werden in dem Song auch Überlegungen dazu angestellt, welchen Personen man bei solchen existenziellen Fragen am ehesten vertrauen kann.

Warnung vor falschen Ratgebern

Den Ratgeber-Gurus wird dabei grundsätzlich mit Misstrauen beggnet. Ihnen wird unterstellt, dass sie mit ihrer marktschreierischen, beifallheischenden Art nur kaschieren, dass sie in Wahrheit gar nichts vom Leben verstehen und selbst richtungslos durch die Welt taumeln.

Hilfestellung wird am ehesten von einfachen Menschen und unspektakulären Begegnungen erwartet, die noch nicht einmal notwendigerweise mit tief schürfenden Gesprächen verbunden sein müssen. Dass der Protagonist solche Begegnungen eher in einer ländlichen Umgebung erwartet, ist wohl auch aus seiner persönlichen Situation heraus zu erklären. Schließlich hat ihn ja gerade das entfremdete Leben in der Stadt aus der Bahn geworfen und zu seiner inneren Reise aufbrechen lassen.

Am Ende steht freilich die Erkenntnis, dass die Begegnung mit anderen immer nur eine unterstützende Funktion bei dem Weg zu sich selbst haben kann. Seinen eigenen Weg kann man nur selbst finden.



Hamsterfreund: Labyrinth (Pixabay)

Der Song Anyway



Paul Gauguin (1848 – 1903): *Madame La Mort (Frau Tod)*
Paris, Musée d'Orsay (Wikimedia commons)

Wie auch immer

Bald wirst du, mein geliebtes Herz¹,
nicht mehr die Trommel schlagen für mich.

Meine Zeit ist um,
der Augenblick ist gekommen,
den Ursuppenmeister zu treffen.

So schnell ich auch gerannt bin –
der Tod ist schneller gerannt als ich.
Jetzt fühle ich mich innerlich erkaltet,
das Atmen fällt mir immer schwerer.

"Das war's dann, Kumpel,
hier endet die Reise von Asche zu Asche,
du hattest deinen Spaß!²
Auch wenn es nicht jedermanns Sache ist:

Die Felsen werden mit der Zeit
dein Blut zu Öl zerpressen
und dein Fleisch zu Kohle,
Nahrung wird dein Körper sein
für die ewig hungrige Erde."

Die Todesgöttin, heißt es,
komme als Reiterin auf einem fahlen Pferd.³
Mir aber ist's, als würde mich
ein Schnellzug überrollen.

Seltsam – ich fühle gar keinen Schmerz!
Wahrscheinlich träume ich mich selbst
in den Wahnsinn der Verdammten hinein.
Stopft nun die Erde ein Loch im Himmel
oder der Himmel ein Loch in der Erde?

Wie herrlich tiefesinnig ich bin,
während alles, was ich bin,
in einem dunklen Abgrund versinkt!

Jemand zieht an einem Seil,
lautlos rutsche ich herab
über den Regenbogenhorizont.

Ich hätte mich auch
zerreißen lassen können
von einer Rakete im All,
meine Knochen kreisen lassen können
um die Erde, mich schwebend
der gesetzten Frist entziehen können.

Stattdessen strecke ich mich still
auf Gottes steinigem Acker aus.⁴

Horch, es klingelt. Eine Stimme sagt:
"Guten Morgen, Rael!
Tut mir leid, dass du warten musstest.
Es dauert nicht mehr lange.
Es kommt nur äußerst selten vor,
dass uns're Herrin sich verspätet."

Erläuterungen

1. **Mein geliebtes Herz:** "Sweetheart" ist hier in der doppelten Bedeutung aus "Schatz/Liebling" und "sweet heart" (süßes/geliebtes Herz) zu verstehen.
2. **Du hattest deinen Spaß:** Das englische "flash" reimt sich zum einen auf "ashes" (Asche) und greift zum anderen – in der Bedeutung "Blitz" – den Eindruck des Protagonisten (Rael), sein Leben "blitzartig" hinter sich gebracht zu haben, auf. Darüber hinaus enthält das Wort – im Sinne von "plötzlicher, rauschhafter Einsicht, Geistesblitz" – auch eine Anspielung auf den an einen Drogenrausch erinnernden Trip, auf dem Rael sich mit seiner geistigen Reise befindet.
3. **Reiterin auf einem fahlen Pferd:** Anspielung auf den vierten und letzten der Apokalyptischen Reiter, deren Ankunft gemäß der biblischen Offenbarung des Johannes das Jüngste Gericht ankündigt. Die weibliche Form in dem Songtext gibt dem Tod ein erotisches Element und verbindet ihn so mit dem "Sweetheart"-Wortspiel vom Anfang des Songs (s.o.).
4. **Auf Gottes steinigem Acker:** Wortspiel mit "Gottesacker" als Synonym für "Friedhof"

[Lyrics](#)

[Official Audio](#)

[Zusammenstellung von Live-Auftritten](#) mit *The Lamb Lies Down on Broadway*

Die bittere Wahrheit des Daseins

Der Song *Anyway* (Wie auch immer) steht auf dem Album in unmittelbarer Nähe zu *The Chamber of 32 Doors*. Geht es in letztem Song um die Richtung, die man in seinem Leben einschlagen möchte, so thematisiert *Anyway* das Ziel, auf das jede Lebensreise unweigerlich zuläuft: den Tod.

Das Lied steht im Zusammenhang mit anderen existenziellen Erfahrungen, die der Held in der auf dem Album erzählten Geschichte durchläuft. Dabei geht es jeweils darum, die zentralen Aspekte des Daseins bewusst zu durchleben.

Dementsprechend thematisiert der Song zunächst die Verzweiflung eines Menschen, der bis auf den Grund seiner Existenz schaut und dort die bittere Wahrheit entdeckt: Nach einem Ein-tagsfliegen-Trip durch die Welt fällt sein Körper zurück an den großen Materiebrei und ist nur noch Nahrung für anderes Sein.

Ironische Distanz zur eigenen Verzweiflung

Gleichzeitig enthält der Song jedoch auch Passagen, die eine ironische Distanz zu der eigenen Verzweiflung aufbauen – und sie so überhaupt erst erträglich machen.

Dies gilt bereits für die Grundkonstellation des Songs, die durch das Wartezimmer-Setting Assoziationen an eine Arztpraxis weckt. Dementsprechend erscheint die Person, die den Protagonisten am Ende anspricht, auch als eine Art Sprechstundenhilfe. Ihre entschuldigenden Worte beziehen sich jedoch nicht auf verspätete medizinische Hilfe, sondern auf die verspätete Begegnung mit etwas, auf dessen Ankunft jeder gerne verzichten würde.

Ebenso selbstironisch ist das Bedauern darüber, nicht mit einem großen Knall aus der Welt zu scheiden, sondern sich klammheimlich aus dem einen in das andere unterirdische Reich davon-schleichen zu müssen. Das narzisstische Durchdrungensein von der eigenen Bedeutung wird hier sogar auf den Abschied von der Welt ausgedehnt.

Vor dem Hintergrund der durchlebten Todeserfahrung enthält das Lied schließlich auch einen Seitenhieb auf abstrakte Auseinandersetzungen mit dem Tod. Bei der konkreten Begegnung mit dem Tod erweisen sie sich, so die Kritik in dem Song, als ebenso realitätsfremd wie die Frage, ob "die Erde ein Loch im Himmel stopft oder der Himmel ein Loch in der Erde".

A Trick of the Tail (1976)



Album-Steckbrief

Gefälligerer Sound als auf den Vorgänger-alben

Das im Februar 1976 veröffentlichte Album war das erste ohne Peter Gabriel. Den Part des Leadsängers übernahm nun Phil Collins, der schon zuvor zwei Mal in diese Rolle geschlüpft war (für *For Absent Friends* auf *Nursery Cryme* und für *More Fool Me* auf *Selling England by the Pound*). Collins' Rolle als Schlagzeuger wurde – soweit er nicht nebenher selbst diese Funktion übernehmen konnte – zunächst auf Bill Bruford und kurz darauf auf Chester Thompson übertragen.

Das Album weist zwar noch Elemente des Progressive Rock auf, doch ist die Musik insgesamt deutlich gefälliger und eingängiger als auf den vorherigen Alben. Einige Songs – wie *Ripples* (Wellen) auf *A Trick of the Tail* oder *Afterglow* (Nachglühen) auf dem Nachfolgealbum *Wind & Wuthering* – hatten nun sogar Ohrwurmpotenzial und gingen als Lichermeer- und Schunkelklassiker in die Tourgeschichte der Band ein.

Philosophisch-verträumte Texte

Auch die Texte sind insgesamt weniger bissig als auf den Vorgänger-Alben. Es überwiegt das philosophisch-verträumte Element. So verbindet *Ripples* die Betrachtung kräuselnder Wellen mit dem Blick in die blauen Augen von einer Art Seejungfrauen – "bluegirls" ist eine Zusammensetzung aus "bluegill" (Blauer Sonnenbarsch) und "blue girls". Wie die Augen der schönen Mädchen im Teich versinken, verschwimmen auch die Wellen und das eigene Spiegelbild darin mit dem Teich – alles vergeht.

Auch *Squonk* kreist um ein Fabelwesen – in diesem Fall eines, das im Norden Pennsylvanias zu Hause ist. Sein wesentliches Kennzeichen besteht darin, dass es sich buchstäblich in Tränen auflöst, wenn man es fängt. Anhand der Figur lässt sich also gut über die Freiheit philosophieren – die unweigerlich verlorengeht, wenn man nicht mehr selbst über sein Leben bestimmen kann.

Um eine Ballade mit philosophisch-phantastischem Text im Tony-Banks-Stil handelt es sich bei *Mad Man Moon*. Der Song kreist um das Schicksal von jemandem, der in einer Einöde landet, nachdem er seine Liebesbeziehung gegen Flügel eingetauscht hat und damit davongeflogen ist. In seiner Verlorenheit fühlt er sich wie in einem Traum des "verrückten Mannes im Mond" und kommt am Schluss zu der Einsicht, dass er besser das Glück hätte festhalten sollen, dass er anfangs in den Händen hielt. Denn der Auszug in die Wüste des Lebens hatte nur eine umfassende Desillusionierung zur Folge:

*"Thoughts will fly higher
till the Earth brings them down
Forever caught in desert lands
one has to learn to disbelieve the sea."*

*"Die Gedanken fliegen so lange zum Himmel,
bis sie sich der Schwerkraft beugen müssen.
Gefangen in der Wüste des Lebens,
verlierst du dann den Glauben an das Meer."*

Die getragene Musik wird lediglich in der Mitte durch einen rockigeren Teil unterbrochen, in dem in einem Stakkato ineinander übergehender Wortspiele die ineinander verschlungenen Pfade des Schicksals beschworen werden.

Songs mit gesellschaftlichen Bezügen

Stärker auf die soziale Realität bezogen ist der Song *Robbery, Assault and Battery* (Raub, Überfall und Körperverletzung). Der Text thematisiert die Gewaltspirale, in die leichtere Delikte nicht selten münden. Dabei stellt er das mangelnde Schuldbewusstsein von Kriminellen in den Vordergrund, die sich ihrer Strafe durch Kautionszahlungen entziehen und dann neue Verbrechen begehen würden.

Der Song liest sich damit wie ein Plädoyer für härtere Strafen und blendet die komplexen sozialen Hintergründe, die zu einem Abgleiten in die Kriminalität führen, aus. Dies ist ein bemerkenswerter Unterschied zu einem Song wie *The Grand Parade of Lifeless Packaging* aus *The Lamb Lies Down on Broadway* und den entsprechenden Abschnitten der zugehörigen Story, wo die Fesseln der gesellschaftlichen Schichten und sozialen Konventionen in drastischen Bildern vor Augen geführt und als Ursache für den Einstieg in eine kriminelle Karriere beschrieben worden waren.

Entangled (Verstrickt/Verworren) ist ein von Steve Hackett auf der Grundlage eigener Erfahrungen geschriebener Song. Er setzt sich kritisch mit dem Psychotherapie-Boom auseinander. Die wiegenliedartige Musik spiegelt hier die einschläfernden Rituale einer Therapiesitzung wider, die der Text auch explizit beschreibt.

Der Song kritisiert insbesondere die Entartung psychologischer Therapien zu einer Modeerscheinung für gelangweilte Angehörige der Oberschicht. Die Behandlungsformen verkommen dabei zu Psycho-Spielchen, die nicht zielgerichtet angewendet, sondern praktisch "à la carte" angeboten werden. Im Vordergrund steht

nicht psychologische Hilfeleistung, sondern – wie der sarkastische Schluss des Songs deutlich macht – das Geldverdienen:

*"You'll have no trouble until
you catch your breath
and the nurse will present you the bill."*

*"Sie werden keine Probleme haben,
bis Sie aus der Therapie erwachen
und die Sprechstundenhilfe
Ihnen die Rechnung überreicht."*

Elemente des Progressive Rock auf dem Album

Dem Progressive Rock zuzuordnen sind auf dem Album etwa die ungeraden Metren in dem einleitenden Stück *Dance on a Volcano* (Tanz auf einem Vulkan) und in *Robbery, Assault & Battery*. Auch dass in dem abschließenden Instrumentalstück *Los Endos* musikalische Motive aus dem einleitenden *Dance on a Volcano* in abgewandelter Form aufgegriffen werden, entspricht dem Abzielen des Progressive Rock auf ganzheitliche, in sich abgeschlossene Alben.

Hierzu passt auch die künstlerische Booklet- und Cover-Gestaltung durch Colin Elgie und die Grafikdesign-Agentur *Hipgnosis*, die einzelne Elemente aus den Songs in Illustrationen aufgreift. Die Agentur hat auch das Cover für *The Lamb Lies Down on Broadway* sowie für die Alben anderer bekannter Bands (wie Pink Floyd, Yes oder Led Zeppelin) Cover entworfen.

Infos rund um Entstehung und Aufbau des Albums bietet ein Beitrag von Mark Blake: [The Miracle of A Trick of a Tail and Life Without Peter Gabriel](#); loudersound.com, 1. Februar 2019.

Der Song *A Trick of the Tail*



Bild A.I.-generiert auf canva.com

Ein Streich mit dem Schwanz

Gelangweilt von dem Leben in der goldenen Stadt,
verließ er heimlich seine Heimat.

Die Türme seiner Kindheit versanken im Dunst,
er war allein mit seinem Traum
von einem anderen Leben.

Lange lief er über breite Straßen
und durch enge Täler
auf dem Weg nach Irgendwo,
zu neuen Formen des Zusammenseins.
Aber in der Welt, in die er kam,
sahen alle seltsam fremd für ihn aus:

"Sie haben keine Hörner und keinen Schwanz,
sie wissen nichts von unserer Existenz.
Ist meine ferne Heimat, die goldene Stadt,
etwa nur ein Traum?"

So rief er unter Tränen, als sie ihn
in einen Käfig steckten.
"Wildes Tier, das sprechen kann",
stand auf einem Schild.
Sie schubsten und sie stießen ihn
und hörten ihm stirnrunzelnd zu.

Doch bald schon wurden sie
ihrer Beute überdrüssig.
"Ein wildes Tier, das sprechen kann?"

"Ach was – das ist doch nur ein Spinner
oder ein Werbegag!"

"Sie haben keine Hörner ..."

So rief er und brach aus seinem Käfig aus.
Eines der fremden Wesen im Nacken packend,
zeigte er stürmisch in die Ferne:

"Dort, jenseits der Grenzen
eurer kümmerlichen Phantasie,
liegen, hell und golden,
die edlen Türme meiner Stadt!

Lasst mich euch dorthin führen!
Lasst mich euch zeigen, wie lebendig
meine Geschichte ist!
Lasst mich euch zeigen,
dass es noch viele andere gibt wie mich!
Ach, warum nur bin ich fortgegangen?"

"Sie haben keine Hörner ..."

Also haben wir uns auf den Weg gemacht
mit der gehörnten Bestie
und ihrer verrückten Beschreibung
ihrer fernen Heimat.

Wir liefen und wir liefen, bis zu einem Gipfel,
wo die Bestie Ausschau hielt und freudig aufschrie.

Wir folgten ihrem Blick und dachten,
wir sähen in der Ferne die Spitze eines Turmes.
Doch das war wohl nichts als eine Sinnestäuschung.

Das wilde Tier aber war verschwunden,
und wir hörten nur das Echo seiner Stimme:

"Sie haben keine Hörner ..."

"Hallo, mein Freund, willkommen zu Hause!"

[Lyrics](#)

[Official Video](#)

Die vielen Gesichter des Fremden

Der aus der Feder von Tony Banks stammende Song lässt sich als eine Auseinandersetzung mit der Art, wie Menschen dem Fremden begegnen, lesen. Fünf verschiedene Herangehensweisen an das Fremde lassen sich dabei voneinander unterscheiden:

1. Das Fremde als Sehnsuchtsziel

Die Hauptperson des Liedes scheint in einer wohlhabenden Welt zu leben. Die Türme ihrer Stadt sind vergoldet, und wie der Schluss zeigt, scheint sie auch gut in ihre Welt integriert zu sein. Dennoch verlässt sie eines Tages ihre Heimat.

Der Grund dafür ist offenbar schlicht die Anziehungskraft der Fremde: der Wunsch, eine andere Form von Gemeinschaft kennenzulernen, eine andere Art, miteinander umzugehen, eine andere Art, die Welt zu sehen. So erscheint das Fremde hier als befruchtendes Element, das es ermöglicht, durch einen vollständigen Perspektivwechsel eine persönliche Bereicherung zu erfahren.

2. Das Eigene als das Fremde

Sobald das entflohene Wesen – das offenbar äußerlich einem Tier ähnelt – in der Fremde ankommt, sieht es die eigene Welt mit anderen Augen. Was vorher als selbstverständlich hingenommen wurde, wird plötzlich in seinem Wert erkennbar: das Eingebundensein in eine Gemeinschaft, die Vertrautheit mit den Alltagsroutinen, die mit anderen geteilte Sicht der Wirklichkeit.

Erst die Entwurzelung führt den Wert der eigenen Verwurzelung in eine bestimmte Welt vor Augen.

3. Das Fremde als Bedrohung

Die Reaktion der Menschen in der fremden Welt, auf die der Reisende trifft, stehen für die entgegengesetzte Reaktion auf das Fremde: Es wird als Bedrohung aufgefasst, der undurchschaubare Gast aus einer anderen Welt wird weggesperrt.

4. Das Fremde als exotistischer Reiz

Sobald die Menschen in dem Zielland der Reise das Fremde unter Kontrolle zu haben glauben, erscheint es ihnen nicht mehr als Bedrohung, sondern als etwas, woran sie ihre Sensationsgier befriedigen können. Das Interesse richtet sich dabei allerdings nicht auf das fremde Wesen selbst und seinen kulturellen Hintergrund, sondern auf das Fremde als solches.

Ein derartiger Umgang mit dem Fremden ist aus der Kolonialliteratur bekannt. Dabei werden auf das Gegensatzpaar aus "edlem" und "verrohtem" Wilden Sehnsüchte oder Ängste projiziert, die auf der eigenen Gebundenheit an eine von der Natur entfremdete Zivilisation basieren. Gegenüber früheren Zeiten, in denen in fernen Ländern eingefangene Menschen in Käfigen auf Jahrmärkten ausgestellt wurden, erscheint allerdings selbst das als Fortschritt.

5. Das Fremde als eigenständige Wirklichkeit

Diese Herangehensweise an das Fremde ist, wie der Schluss des Liedes zeigt, am schwersten zu realisieren: Als die Menschen aus der anderen Welt, die dem ungebetenen Gast in dessen Heimat gefolgt sind, die Konturen des fernen Landes sehen, sind sie unfähig, dessen Realität zu erfassen. Eingeschlossen in ihre eigenen Wahrnehmungsmuster, sehen sie darin nichts als eine Sinnestäuschung. So bleibt ihnen die Wirklichkeit des Fremden verschlossen.

Beeinflussung durch William Goldings Roman *Die Erben*

Ein wichtiger Einflussfaktor für den Song ist William Goldings Roman *The Inheritors* (Die Erben; 1955). Dieser handelt von einer Neandertalergruppe, deren Existenz von einer Homo-Sapiens-Gruppe bedroht wird.

Auch in Goldings Roman wird die ambivalente Haltung gegenüber dem Fremden herausgestellt. Die Sicht beider Gruppen aufeinander ist gleichzeitig von Faszination und Furcht geprägt. Dabei erweist sich die Homo-Sapiens-Gruppe am Ende allerdings, entsprechend der historischen Realität, als überlegen und nimmt lediglich ein Mädchen aus dieser Gruppe als eine Art Andenken an die Neandertalerlinie mit.

In diesem Mädchen lässt sich ein Alter Ego des wilden Tieres, das sprechen kann, aus dem Genesis-Song sehen. Historisch entspricht dem die Inkorporation eines Teils der Neandertaler-Gene in das menschliche Genom.

Auch die in dem Songtext gewählte Erzählperspektive weist Parallelen zu Goldings Roman auf. Wie in diesem wird überwiegend aus der Perspektive des Fremden erzählt. Erst in der letzten Strophe wird die Blickrichtung umgedreht. Dies entspricht dem Roman Goldings, der weitgehend aus der Neandertalerperspektive geschrieben ist und erst im letzten Kapitel zur Sicht der Homo-Sapiens-Gruppe wechselt.



Charles R. Knight (1874 – 1953): Neandertaler im Schnee (1911)
Dauerleihgabe an das Staten Island Museum, New York
(Wikimedia commons)

Wind & Wuthering (1976)



Album-Steckbrief

Ein Album des Umbruchs

Wind & Wuthering (Wind und Stürme / Stürmische Winde), herausgebracht im Dezember 1976, ist ein Album des Umbruchs. Es markiert in der Bandgeschichte den Übergang vom Progressive Rock zu einem stärker poporientierten Sound.

Der Titel des Albums ließe sich vor diesem Hintergrund auch auf die Konflikte innerhalb der Band beziehen, die seine Entstehung begleiteten. Vor allem Steve Hackett war der Ansicht, dass die Band sich mit dem Album zu stark von ihren Wurzeln entferne. Konkret kritisierte er die mangelnde "wackiness" [1] – ein Ausdruck, der sich nur unzureichend ins Deutsche übersetzen lässt, mit seiner semantischen Spannbreite von "Skurrilität" über "Ausgefallenheit" und "Ausgeflipptheit" aber recht gut das zusammenfasst, was die Band in ihrer Zeit mit Peter Gabriel auszeichnete.

Folgerichtig war *Wind & Wuthering* auch das letzte Genesis-Projekt, an dem Hackett sich beteiligte. Nachdem er bereits im Anschluss an *The Lamb Lies Down on Broadway* – unterstützt von Mike Rutherford und Phil Collins – ein Soloalbum herausgebracht hatte (*Voyage of the Acolyte*; 1975), trennte er sich nach *Wind & Wuthering* endgültig von der Band.

Instrumentalstücke und Liebeslieder

Ein Symptom für die konfliktreiche Arbeit an dem Album ist die Tatsache, dass dieses mit *Unquiet Slumbers for the Sleepers* (Un-

ruhiger Schlummer für die Schlafenden), *In That Quiet Earth* (In dieser stillen Erde) und *Wot Gorilla?* gleich drei reine Instrumentalstücke enthält. Hinzu kommt noch ein längeres Gitarren-Intro für *Blood on the Rooftops*.

Der Vorteil dabei war, dass hierfür keine inhaltliche Abstimmung notwendig war. Stattdessen konnten die einzelnen Musiker frei ihren jeweiligen Neigungen nachgehen. So konnte etwa Phil Collins in *Wot Gorilla?* seiner Vorliebe für Jazz Fusion Ausdruck verleihen.

Unter den übrigen Tracks befinden sich mit *Your Own Special Way* und *Afterglow* zwei Liebeslieder, ferner ein auf die Comic-Serie Tom und Jerry anspielender Song (*All in a Mouse's Night*).

Historisches und Philosophisches

Stärkere inhaltliche Akzente setzen neben *Blood on the Rooftops* (s.u.) lediglich die beiden einleitenden Stücke des Albums. Der erste Song – *Eleventh Earl of Mar* – bezieht sich auf John Erskine, der als Träger dieses Adelstitels von Schottland aus die Herrschaft des Hauses Hannover über Großbritannien anfocht. Die Kämpfe, an denen er sich 1715 führend beteiligte, waren Teil der Jakobitenaufstände.

Der Begriff geht zurück auf den katholischen König Jakob II. aus dem Haus der Stuarts, der sich mit seiner wohlwollenden Haltung gegenüber der katholischen Kirche den anglikanisch dominierten englischen Adel zum Feind gemacht hatte und so die Macht der Stuarts verspielte. Die späteren Jakobiten rekrutierten sich außer aus katholischen Kreisen auch aus dem Umfeld der schottischen

Unabhängigkeitsbewegung und aus verarmten Schichten, insbesondere in den Highlands.

Das darauf folgende Stück – *One for the Vine* (Einer für den Weinstock) – lässt sich als Kommentar zu dem einleitenden Song verstehen. Es thematisiert die komplexe Wechselbeziehung zwischen Führerschaft und Gefolgschaft, weist dabei allerdings auch religiöse Konnotationen auf.

So spielt etwa die Weinstock-Metapher auf den biblischen Vergleich von Weinstock und Christus an. Daraus ergibt sich in dem Song ein doppelter Opfergedanke, der sich sowohl auf die Aufopferung des Anführers für die Gefolgschaft als auch auf die Opferung Einzelner für die Ziele des Anführers beziehen lässt.

Zu Cover und Albumtitel

Der Albumtitel ist eine Anspielung auf den 1847 erschienenen Roman *Wuthering Heights* (Stürmische Höhen / Sturmhöhe) von Emily Brontë. Die Titel der beiden Instrumentalstücke *Unquiet Slumbers for the Sleepers* und *In That Quiet Earth* sind zusammengesetzt ein Zitat aus dem letzten Satz des Romans. Vor den Gräbern der Protagonisten stehend, sinniert der Erzähler darin:

"I lingered round them, under that benign sky: watched the moths fluttering among the heath and harebells, listened to the soft wind breathing through the grass, and wondered how any one could ever imagine unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth."

"Ich verharrte bei ihnen unter diesem gütigen Himmel, sah den Faltern zu, die das Heidekraut und die Glockenblumen umflatterten, lauschte dem sanften Wind, der durch das Gras strich, und

fragte mich, ob jemals irgendjemand auf die Idee kommen könnte, dass die Schlafenden in dieser stillen Erde unruhig schlummern würden."

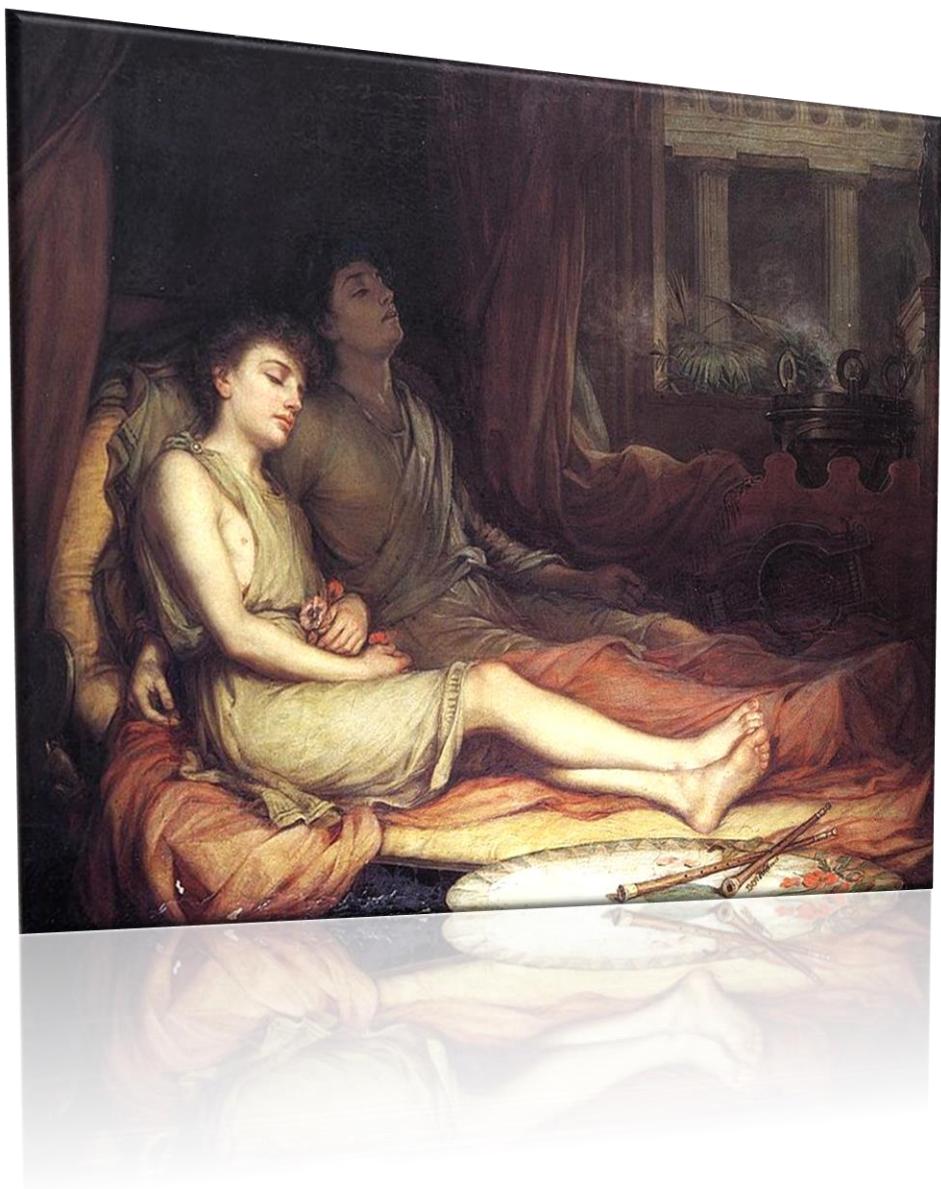
Das Album enthält darüber hinaus noch weitere literarische Anspielungen, ohne dabei jedoch – anders als frühere Songs der Band – in einen echten intertextuellen Dialog mit den betreffenden Werken einzutreten. So zitieren etwa die beiden einleitenden Verse von *Eleventh Earl of Mar* den Anfang der 1925 erschienenen Novelle *The Flight of the Heron* (Der Flug des Reiher) von D. K. (Dorothy Kathleen) Broster (Teil 1 der Jakobiten-Trilogie der Autorin).

Your Own Special Way enthält eine Anspielung auf das Gedicht *Who Has Seen the Wind?* (Wer hat den Wind gesehen?) der italienischstämmigen britischen Dichterin Christina Rossetti (1830 – 1894). Die Zeile "Who'se seen the wind, not you or I" (Wer hat den Wind gesehen, weder du noch ich) war darüber hinaus wohl eine weitere Motivation für die Wahl des Albumtitels.

Das Cover des Albums wurde – wie schon für *A Trick of the Tail* – wieder von Colin Elgie und der Grafikdesign-Agentur *Hipgnosis* gestaltet. Elgie fertigte dafür ein Aquarell an, das die Anspielung auf Brontës Roman im Titel aufgreift und eine stilisierte Moorlandschaft im Nebel zeigt.

Zitat entnommen aus Emily Brontë: [Wuthering Heights](#) (1847), Chapter 34.

Der Song Blood on the Rooftops



John William Waterhouse (1849 – 1917): Der Schlaf und sein Halbbruder Tod (1874); Wikimedia commons

Blut auf den Dächern

Draußen der dunkelgraue Tag,
im Fernsehen ein englischer Film,
das Mittwochsspiel,
an Weihnachten
die Ansprache der Queen.
Ist das nicht wunderbar?

Schiffbrüchige ertrinken vor deinen Augen,
aber du sitzt noch immer im Trockenen.
Die Aussichten fürs Wetter sind gut,
auch wenn Wales wohl etwas Regen abbekommt.
Alles im Lot!

Komm, wir lassen die News aus,
ich mach' uns einen Tee.
Araber und Juden,
Streit bis zum Jüngsten Tag,
das macht mich ganz konfus,
da fallen mir die Augen zu!

Was ich aber am meisten hasse,
ist, abends lange aufzubleiben
für irgendeine Endlosdiskussion
über das Schicksal der Nation!

Batman hypnotisiert uns
und Tarzan, was für eine Überraschung,
du hast den Westen rechtzeitig erobert¹,

um unser Gast zu sein.
Was wünschst du dir dafür?
Ein Gläschen Wein? Ein Bier?

Übrigens: Wie spät ist es?
Mein ist der Schmutz auf dem Tyne²
alles ist mein, alles ist mein!
"Fünf nach neun!"

Blut auf den Dächern³,
Venedig im Frühling,
die Straßen von San Francisco⁴,
ein Wort aus Peking.

Der ganze Ärger begann
mit dem jungen Errol Flynn⁵.
Zu meiner Zeit war's besser:
Wenn uns die Langeweile packte,
fingen wir einen Weltkrieg an.
Wie glücklich wir
trotz unserer Armut waren!

Also komm, wir lassen die News aus,
ich geh' und mach' uns einen Tee.
Dieses Blut auf unseren Dächern,
das ist zu viel für mich.

Beim Abschied von der guten Mutter Gans⁶
stand es gerade 2 zu 3⁷,
aber der Regen hat das Spiel gestoppt.

So hat die schöne Helena⁸
doch noch das Gesicht gewahrt.⁹

Erläuterungen

1. **Westen rechtzeitig erobert:** Offenbar eine Anspielung auf Westernfilme und den für diese maßgeblichen "Zug nach Westen", hier verknüpft mit der Eroberung des westlichen Fernsehpublikums durch die Tarzan-Gestalt
2. **Tyne:** Der "River Tyne" ist ein in die Nordsee mündender Fluss im Nordosten Englands.
3. **Blut auf den Dächern:** Gemeint ist das über die Fernsehantennen auf den Dächern in die Wohnzimmer einsickernde "Nachrichtenblut".
4. **Die Straßen von San Francisco:** "The Streets of San Francisco" war der Titel einer US-amerikanischen Krimi-Serie mit Karl Malden und Michael Douglas aus den 1970er Jahren.
5. **Errol Flynn:** Errol Flynn (1909 – 1959) war ein australisch-amerikanischer Filmschauspieler, der vor allem durch seine Rollen in Abenteuerfilmen Berühmtheit erlangte. Er fügt sich insofern in die Anspielungen auf andere Filme (*Tarzan* und *Die schöne Helena*) ein, die ebenfalls für den eskapistischen Ausbruch aus dem Alltag stehen.
6. **Mutter Gans:** in Großbritannien populäre Verkörperung einer Märchenerzählerin, die entweder als alte Bäuerin oder als Gans mit Mütze dargestellt wird. Sie ist auch Namensgeberin für die "Mother-Goose-Rhymes", bei denen es sich um Abzählreime und Spaßgedichte für Kinder handelt.
7. **Stand es gerade 2 zu 3:** Der Originaltext ("And they're out for 23") bezieht sich auf den Cricket-Sport. Cricketspiele

können sehr zäh sein und sich – insbesondere beim so genannten "Test Cricket" – über mehrere Tage hinziehen. In Verbindung mit den im Text erwähnten Regenunterbrechungen sind solche Spiele also eine einleuchtende Illustration für den thematisierten Fernseh-Überdruss.

8. **Die schöne Helena:** Die von Homer in der *Ilias* verarbeitete antike Sage von der schönen Helena, deren Flucht mit dem trojanischen Prinzen Paris der finale Auslöser für den Trojanischen Krieg war, wurde von Robert Wise in einer italienisch-amerikanischen Koproduktion verfilmt. Der Film (*Heilen of Troy*, deutsche Fassung auch als *Der Untergang von Troja*) kam Anfang 1956 in die Kinos.
9. **Das Gesicht gewahrt:** Collagenartige Verknüpfung zwischen dem Film über die schöne Helena und dem kurz zuvor angeprochenen Sportereignis, bei dem die zurückliegende Mannschaft offenbar durch die Regenunterbrechung ihr "Gesicht wahren" konnte.

[Lyrics](#)

[Official Audio](#)

Dissonanz zwischen Musik und Text

Der Song war laut Steve Hackett ursprünglich als Liebeslied gedacht. Allerdings seien die anderen Texte des Albums bereits stark von einem "romantischen Ton" geprägt gewesen. Um einen Kontrapunkt zu setzen und auch andere Töne in das Album einzubringen, habe er beschlossen, "den Song so zynisch wie möglich zu machen" [2].

Dies bezog sich allerdings nur auf den Text (zu dem Phil Collins den Refrain beisteuerte). Die Musik blieb elegisch-"romantisch", wodurch den Song eine gewisse Dissonanz zwischen Musik und Text auszeichnet. Dies könnte aber vielleicht sogar gewollt sein – als Entsprechung zu der einlullend-"hypnotisierenden" Wirkung der Fernseh-Wiegenlieder, die der Text kritisiert.

Wie das gleichmäßige Geplätscher der Fernsehbilder von der düsteren Wirklichkeit ablenkt, führt die eingängige Musik zunächst dazu, dass die brisante Botschaft des Liedes überhört wird. Laut Steve Hackett dient dem auch das Gitarren-Intro, das eine "televisuelle Apathie" abbilden soll [3].

Problematische Wirkungen des Nachrichten- und Fernsehkonsums

In der Tat ist der Song nämlich alles anders als "romantisch". Vielmehr handelt es sich bei ihm um eine kritische Auseinandersetzung mit der Art der medialen Nachrichtenübermittlung im Zeitalter des Fernsehens. Die Kritik wird dabei an drei problematischen Wirkungen des Nachrichten- und Fernsehkonsums festgemacht:

1. Voyeurismus

Das Setting der Nachrichtenübermittlung beim Fernsehen ist zwangsläufig mit einer Erziehung zur Passivität verbunden. Man ist dazu verdammt, anderen "beim Ertrinken zuzusehen, während man selbst im Trockenen sitzt". Man schaut dem Leiden anderer zu, während man selbst es sich in seinem Fernsehsessel bequem macht und vielleicht gerade die nächste Chipstüte aufmacht, um sich über das Leid der Welt hinwegzutrösten.

Die Folge ist, dass das in den Nachrichten präsentierte Leid anderer nicht mehr zum Mitleiden und zu Hilfsbereitschaft motiviert, sondern mit sensationslüsternen Blicken konsumiert wird. Es ist nichts als ein weiterer Kitzel vor dem nächsten Krimi.

2. Abstumpfung

Viele Konflikte und Problemlagen, über die in den Nachrichten berichtet wird, weisen seit Jahrzehnten unveränderte Strukturen auf. Selbst die im Detail voneinander abweichenden kriegerischen Auseinandersetzungen ähneln sich in Motivation und Verlauf und begleiten die Menschheit letztlich seit der Steinzeit.

Viele Konflikte bleiben aber auch an sich über Jahrzehnte hinweg bestehen. Der in dem Song erwähnte Nahostkonflikt ist dafür ein gutes Beispiel. Vor 50 Jahren war er schon ebenso aktuell wie heute.

Die jahrzehntelange Konfrontation mit immer denselben Problemen, Problemlösungsansätzen und eskalierenden Konflikten führt am Ende nicht zu einer Potenzierung der Betroffenheit, sondern zu Abstumpfung. Ein Konflikt, der selbst durch immer

neue Friedenskonferenzen und UN-Resolutionen nicht aus der Welt geschafft werden kann, erscheint als unlösbar. Trotzdem immer wieder von ihm zu hören, erzeugt Gefühle der Ohnmacht und des Überdrusses – mit der logischen Konsequenz, die Nachrichten "auslassen" bzw. "überspringen" zu wollen.

3. Aufmerksamkeitsdiffusion

Der rasche Wechsel der Schauplätze und Informationen in den Nachrichten wirkt auf das Gehirn wie ein Sperrfeuer an Reizen. Die Konzentration wird dadurch gerade dort geschwächt, wo es im Interesse der Orientierung in der Welt wichtig wäre, die Aufmerksamkeit zu schärfen.

Wie insbesondere der Schluss des Songs zeigt, gilt dies auch für das Umfeld, in dem die Nachrichten dargeboten werden. Eingeklemmt zwischen Unterhaltungsshows, Abenteuerfilmen und Sportsendungen, verlieren die einzelnen Informationen an Glaubwürdigkeit und Ernsthaftigkeit. Sie erscheinen nur noch als Fragmente im bunten Kaleidoskop der Zerstreuung.

Kulturkritik ohne Nostalgie

Die kulturkritische Botschaft des Songs ist allerdings keineswegs mit einem nostalgischen Seufzer im Sinne von "Früher war alles besser" verbunden. Dies zeigt der zynische Hinweis des Sprechers, früher habe man sich die Langeweile mit "Weltkriegen" vertrieben.

Es geht also nicht um eine Rückkehr zur voraufklärerischen Zeit der Uninformiertheit. Der Song plädiert stattdessen für eine Form

der Nachrichtenvermittlung, die dem Ideal eines kritisch-aufgeklärten Publikums entspricht.

Bezüge des Songs zur kritischen Medientheorie

Der Song weist deutliche Bezüge zur kritischen Medientheorie auf. Bereits 1967 prägte der kanadische Philosoph Marshall McLuhan den berühmten Satz: "Das Medium ist die Botschaft" [4]. Gemeint war damit, dass das Medium, in dem eine Botschaft präsentiert wird, deren Wahrnehmung in entscheidender Weise beeinflusst.

Was das bedeutete, zeigte der US-amerikanische Medienwissenschaftler Neil Postman 1985 in seinem Buch *Wir amüsieren uns zu Tode*. Seine Medienkritik veranschaulicht er dabei gerade auch an der Art der Nachrichtenvermittlung. Diese setze sich, so Postman, aus "Bruchstücken" zusammen, "weil wir über eine Vielzahl von Medien verfügen, die sich ihrer Form nach zum Austausch bruchstückhafter Botschaften eignen" [5].

Erschwerend kommt hinzu, dass bei einer solchen Präsentationsform der Wert der einzelnen Information von der Bedeutung des Vermittlungsakts überlagert wird. Wichtig ist nicht die Information selbst, sondern die beruhigende Wirkung, die von dem regelmäßigen, von Wetterbericht und Verkehrsnachrichten gekrönten Muezzin-Ruf der Nachrichtensprecher ausgeht: Alles bleibt, wie es ist – mach auch du so weiter wie bisher!

Ein wichtiger Aspekt der damaligen Fernsehkritik war auch, dass in einem Umfeld, in dem die Katastrophenbilanzen der Nachrichten von hirnerweichenden Shows und Whodunit-Krimis eingerahmt sind, die Vermittlung ernsthafter Informationen kaum

noch möglich sei. Postmans Schlussfolgerung, wir würden uns "zu Tode amüsieren", also unser geistiges Ertrinken im Meer der Unterhaltung und damit das Ende des Projekts der Aufklärung sozusagen lachend hinnehmen, findet denn auch ihre Entsprechung in dem Trend, an die Stelle der nüchternen Nachrichtenvermittlung "News-Shows" und "Infotainment" zu setzen.

Der Sirenengesang der Zerstreuung

Postmans Kritik beruhte natürlich stark auf dem linearen Fernsehen, das im Zeitalter des Internets mehr und mehr auf dem Rückzug ist. Heute ist nicht nur das Angebot an Sendungen und Sendlern vielfältiger als damals. Mediatheken und Streaminganbieter ermöglichen auch eine viel bewusstere Auswahl und selbstbestimmtere Programmgestaltung.

Dabei wird allerdings gerade das, was in *Blood on the Rooftops* als einziger Ausweg aus der ungeordneten und uniformen Nachrichtenflut erscheint – der vollständige Verzicht auf die News – zum Regelfall. Unterhaltung steht im Vordergrund, Information erfolgt nebenbei, beim Überfliegen der News-Spalten im Netz.

Auf diese Weise kann man jedoch nur allzu leicht in die Fake-Falle tappen, also statt unzureichender oder problematisch dargebotener Nachrichten völlig falsche Informationen erhalten. Hinzu kommt, dass das Internet ein noch größerer Gemischtwarenladen ist als das Fernsehen. Es erschwert es daher noch stärker, seriöse Informationen aufzuspüren und sie konzentriert aufzunehmen. Dies gilt umso mehr, als das Internet – eben weil es einem nicht mehr ein bestimmtes Programmschema mit obligatorischen

Werbeblöcken aufzwingen kann – noch stärker darauf abzielt, uns ab- und zu kostenpflichtigen Angeboten hinzulenken.

Wer längere Zeit im Internet surft, wird so leicht von einer gewissen Unruhe und Ungeduld befallen. Man klickt sich durch die einzelnen Webseiten, wie man sich früher durch die Programme gezappt hat, bis im Gehirn nur noch ein Haufen unzusammenhängender Informationsfragmente und Gedankensplitter zurückbleibt, ein Polterabend des Geistes.

Auch für das Internet gilt eben der McLuhan-Satz: "Das Medium ist die Botschaft." Die konzentrierte Aufnahme von Informationen muss auch hier eher gegen die Logik des Mediums erzwungen und ihm abgerungen werden. Auch hier lauert an jeder Ecke der verführerische Sirenengesang der Zerstreuung, und nur ein sehr willensstarker Odysseus kann sein Schiff in einen sicheren Informationshafen steuern.

Nachweise

- [1] Bowler, Dave / Dray, Bryan: *Genesis – A Biography*, S. 137. London 1992: Sidgwick & Jackson.
- [2] Zit. nach Clarke, Steve: [A Genesis Guide to Genesis](#); Interview mit der Band am 1. Januar 1977 im *New Musical Express*; abrufbar in [*thegenesisarchive.co.uk*](http://thegenesisarchive.co.uk).
- [3] Steve-Hackett-Zitat unter einem Video zu einem [Live-Auftritt des Künstlers mit Blood on the Rooftops](#) in Birmingham (2019).
- [4] McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects* (1967; deutsch 1969: Das Medium ist die Massage. Berlin: Ullstein). Dass im Titel

"Massage" statt "Message" steht, beruht auf einem Druckfehler, den McLuhan absichtlich nicht korrigierte, um den Meinungen und Stimmungen "einmassierenden" Charakter der modernen Medien herauszustellen.

- [5] Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt/Main 1987: Fischer; engl. 1985).

Anhang:

Übersetzung der Story zu *The Lamb Lies Down on Broadway*

Link zum [englischen Originaltext](#) auf reddit.com

Seite 1

Pre-Album (Vorwort)

Nimm deine Finger aus meinem Auge ...

Während ich schreibe, werfe ich hin und wieder einen Blick auf die Schmetterlinge hinter Glas, die überall an den Wänden hängen. Die Menschen in der Sammlung sind mit Ereignissen verbunden, an die ich mich nicht mehr gut erinnern kann. Ich nehme einen von der Wand, um zuzusehen, wie er zerfällt, sich zersetzt und eine andere Art von Leben nährt. Das betreffende Leben besteht aus vollständig biologisch abbaubarem Material und wird als "Rael" bezeichnet.

Rael hasst mich, ich mag Rael – ja, sogar Straußenvögel haben Gefühle, aber unsere Beziehung ist etwas, mit dem wir beide zu leben lernen. Rael hat gerne eine gute Zeit, ich habe gerne einen guten Reim, aber ihr werdet mich nicht mehr direkt sehen – er hasst meine Anwesenheit. Wenn also seine Geschichte nicht aufgeht, könnte ich einspringen, versteht ihr? (Das heißt, der Reim ist geplant, Dummköpfe!)

The Lamb Lies Down On Broadway (Das Lamm legt sich auf dem Broadway nieder)

Die flimmernde Anzeige der Uhr springt auf Rot. New York kriecht aus dem Bett. Die müden Gäste werden gebeten, die Wärme des nächtlichen Theaters zu verlassen, nachdem sie auf Bildern geschlafen haben, von denen andere nur träumen.

Die unbezahlten Statisten stören den schlafenden Broadway. Geh nach links, geh nicht nach rechts: Auf dem Broadway wirken die Wege nicht sehr verlockend. Autogespenster fahren ein frühes Taxifahrer-Wettrennen.

Genug davon – unser Held geht die U-Bahn-Treppe hinauf ans Tageslicht. Unter seiner Lederjacke verbirgt er eine Spraydose, die in großen Buchstaben die Botschaft R-A-E-L an der Wand zur U-Bahn hinterlassen hat. Für euch mag das nicht viel bedeuten, aber für Rael ist es ein Teil seines Versuchs, "sich einen Namen machen". Wenn man nicht einmal ein reinrassiger Puertoricaner ist, wird es hart, und die Harten werden immer härter.

Beiläufig hält er in dem Dunst über der nassen Straße nach möglichen Hindernissen Ausschau. Da er keine sieht, geht er den Bürgersteig entlang, vorbei an der Drogerie, deren Eisengitter hochgezogen wurde, um das Lächeln des Zahnpastamädchens freizulegen, vorbei an den Nachtschwestern und an Streifenpolizist Frank Leonowich (48, verheiratet, zwei Kinder), der in der Tür des Perückenladens steht.

Streifenpolizist Leonowich sieht Rael genauso an wie die anderen Streifenpolizisten, und Rael kann gerade noch verbergen, dass er etwas zu verbergen hat. Währenddessen materialisiert sich aus dem Dunst ein Lamm und legt sich auf die Straße. Dieses Lamm

hat weder mit Rael noch mit irgendeinem anderen Lamm etwas zu tun – es legt sich einfach auf den Broadway.

Fly On A Windshield (Flug auf einer Windschutzscheibe)

Der Himmel ist bedeckt. Hinter sich sieht Rael eine dunkle Wolke, die sich wie ein großer Ballon auf den Times Square herabsenkt. Sie setzt auf dem Boden auf und bildet eine harte, kantige Fläche, die sich verfestigt und sich den ganzen Osten und Westen entlang der 47. Straße bis zum Himmel erstreckt.

Sobald die Wand um die Fläche genug Spannung aufweist, wird sie zu einem Bildschirm, auf dem dreidimensional zu sehen ist, was einen Moment zuvor auf der anderen Seite existierte. Das Bild flackert und zerspringt dann wie bemalter Ton, während die Wand sich lautlos vorwärtsbewegt und alles aufsaugt, was sich ihr in den Weg stellt. Die ahnungslosen New Yorker sind offenbar blind für das, was vor sich geht.

Rael fängt an, in Richtung Columbus Circle wegzulaufen. Jedes Mal, wenn er sich traut, einen Blick auf die Wand zu werfen, hat diese sich um einen weiteren Block bewegt. Gerade als er glaubt, den Abstand zu ihr zu halten, bläst der Wind ihm hart und kalt ins Gesicht und lässt ihn langsamer werden.

Der Wind nimmt zu, trocknet die nasse Straße, wirbelt den Staub auf und bläst ihn Rael ins Gesicht. Immer mehr Dreck wird aufgewirbelt und legt sich auf Raels Haut und Kleidung. Dort bildet er eine feste Schicht, die sich lähmend um seine Glieder legt. Wie eine Ente in Erwartung eines Jägers steht er da.

Broadway Melody of 1974

Lautes Getöse durchbricht die Stille. Es hallt so stark von den Wänden wider, dass es scheint, als ob der Broadway all seine Erinnerungen noch einmal durchleben würde. Der letzte große Aufmarsch ist vorbei. Der Zeitungsverkäufer steht da wie ein einziges klägliches Wimmern, während die Menge mit dem Augenblick verschmilzt.

Bing Crosby trällert: "Du musst keinen Schmerz empfinden, um den Blues zu singen, du brauchst nicht zu schreien – du spürst nichts in deinem Dollarkragen."

Martin Luther King schreit "Alle sollen singen!" und läutet die große alte Freiheitsglocke.

Leary, seiner Gefängniszelle überdrüssig, wandelt im Himmel und spricht in der Hölle.

J.F.K. gibt das O.K., uns zu erschießen, nippt an Orange Julius und Lemon Brutus.

Ein Cowboy mit bloßem Oberkörper schlägt den dreifachen Champion.

Wer braucht schon Medicare und den 35-Cent-Flatrate-Tarif, wenn Fred Astaire und Ginger Rogers durch die Luft tanzen?

Von den Klischees der Broadway-Melodie kehrt die Band zu "Stars and Stripes" zurück und röhrt damit den Schwarzbrenner zu Tränen, der seinen Geist aus der illegalen Brennerei gießt. Der Pfandleiher leert die geräuschvolle Kasse und umklammert seinen Glücksdollarschein.

Da fällt plötzlich der Strom aus.

Erläuterungen:

Bing Crosby / du brauchst nicht zu schreien: im Original ("you don't have to holla – you don't feel a thing in your dollar collar") eine Anspielung auf das auch von Bill Crosby gesungene Lied **I've got Five Dollars** (Ich habe fünf Dollar) aus dem 1931 uraufgeführten Musical **America's Sweetheart**. Die abschließende Strophe lautet: "Take my five dollars! / Take my shirt and collars! / Take my heart and hollers! / Ev'rything I've got belongs to you!" (Nimm meine fünf Dollar! / Nimm mein Hemd und meinen Kragen! / Nimm mein Herz und meine Schreie! / Alles, was ich habe, gehört dir!")

Martin Luther King / Alle sollen singen: Für den 1968 ermordeten Bürgerrechtler und Theologen Martin Luther King erfüllte der gemeinsame Gesang sowohl im Gottesdienst als auch bei öffentlichen Kundgebungen eine wichtige gemeinschaftsstiftende Funktion.

Leary: Der Psychologe Timothy Leary (1920 – 1996) trat für die Legalisierung bewusstseinserweiternder Drogen wie LSD ein. Für den Besitz von Marihuana erhielt er eine langjährige Freiheitsstrafe, konnte jedoch aus dem Gefängnis fliehen. Als Idol der Hippie-Bewegung war er auch ein Gegenspieler der Vietnamkriegsbefürworter.

J.F.K gibt das O.K.: "Orange Julius" – ein Wortspiel aus "Orange juice" (Orangensaft), "Agent Orange" (s.u.) und Julius (Cäsar) – und "Lemon Brutus" spielen auf die enttäuschten Erwartungen an den amerikanischen Präsidenten John F. Kennedy (J.F.K.) an: 1961 als Hoffnungsträger gestartet, hat er den Vietnamkrieg forciert und auch den Einsatz von Entlaubungsmitteln wie Napalm – spä-

ter ergänzt um "Agent Orange" – genehmigt. Er erscheint so als eine Art Verräter ("Brutus") am amerikanischen Volk.

Ein Cowboy mit bloßem Oberkörper: Anspielung auf den Boxer Joe Frazier, der sich in der Öffentlichkeit gerne mit Cowboyhut zeigte. Er besiegte 1971 in einem spektakulären Kampf Muhammad Ali (Cassius Clay), der drei Mal den Weltmeistertitel aller internationalen Boxverbände erringen konnte. Den Revanchekampf gewann 1974 Muhammad Ali.

Medicare: System der staatlichen Krankenversicherung und Gesundheitsversorgung in den USA für ältere und behinderte Menschen

Fred Astaire und Ginger Rogers: ein Traumpaar des US-amerikanischen Kinos, das in mehreren – größtenteils vor Beginn des Zweiten Weltkriegs – produzierten Filmen auf der Leinwand zu sehen war. Beide waren vor allem für ihre Tanzeinlagen berühmt.

Stars and Stripes (Sterne und Streifen): Nationalflagge der Vereinigten Staaten; hier Anspielung auf das gleichnamige Marschlied ***The Stars and Stripes Forever*** von John Philip Sousa aus dem Jahr 1896, das 1897 per Gesetz zum offiziellen Marsch der USA erklärt wurde

Cuckoo Cocoon (Kuckuckskokon)

Rael kommt in einem moschusartigen Halbdunkel wieder zu sich. Er ist warm eingewickelt in eine Art Kokon. Das einzige Geräusch, das er hört, ist tropfendes Wasser, das die Quelle eines fahlen, flackernden Lichts zu sein scheint. Er vermutet, dass er sich in einer Art Höhle befinden muss – oder in einer verwunschenen

Gruft, in einer Katakombe oder in einer Eierschale, die darauf wartet, aus dem Knochen des Mutterleibs zu fallen.

Was auch immer es ist, er fühlt sich ruhig, sehr sauber und zufrieden wie ein gut gepflegter Schnuller mit heißem Wasser in seinem Bauch. Sich mit dem Unbekannten abfindend, gleitet er in den Schlaf hinüber.

zufrieden wie ein gut gepflegter Schnuller mit heißem Wasser in seinem Bauch: im Englischen ein Wortspiel: "content as a well kept dummy with hot water in his tummy"

In The Cage (Im Käfig)

In kalten Schweiß gebadet, wacht Rael auf. Er verspürt den starken Drang, sich zu übergeben. Von dem Kokon ist nichts mehr zu sehen, dafür kann er mehr von der Höhle um sich herum erkennen. Von der Decke tropft noch viel mehr leuchtendes Wasser, und um ihn herum bilden und zersetzen sich Stalaktiten und Stalagmiten in einem beängstigenden Tempo.

Um seine Angst zu überwinden, redet er sich ein, dass Selbstbeherrschung ihm Sicherheit geben wird. All seine guten Vorsätze werden jedoch über den Haufen geworfen, als sich die Stalaktiten und Stalagmiten ineinander verhaken und einen Käfig bilden, dessen Gitterstäbe sich ihm nähern.

Auf einmal blitzt ein Licht auf, und er erblickt ein unendliches Netz von Käfigen, die alle durch ein seilartiges Material zusammengehalten werden. Als die felsigen Gitterstäbe auf Raels Körper drücken, sieht er draußen seinen Bruder John zu ihm herein schauen.

Johns Gesicht ist trotz der Hilfeschreie seines Bruders unbeweglich, aber über die Wange seines ausdruckslosen Gesichts rinnt eine Träne aus Blut. Er geht seelenruhig weiter und überlässt Rael den Schmerzen, die seinen Körper zu durchströmen beginnen. Doch in dem Moment, in dem John außer Sichtweite ist, löst sich der Käfig auf, und Rael bleibt zurück wie ein Kreisel, der sich um sich selbst dreht.

The Grand Parade Of Lifeless Packaging (Die große Parade der leblosen Verpackungen)

Als der ganze Aufruhr vorbei ist, setzt Rael sich auf einen hochglanzpolierten Boden, während sein Schwindelgefühl nachlässt. Es ist ein leerer, moderner Flur, am Empfangstresen sitzt die Traumpuppen-Verkäuferin.

Ohne Aufforderung beginnt sie auf Rael einzureden: "Dies ist die große Parade der leblosen Verpackungen. Diejenigen, die Sie gleich sehen werden, sind alle zur Wartung da, mit Ausnahme einer kleinen Menge unseres neuen Produkts in der zweiten Halle. Das ist der gesamte Bestand, der für die bestehenden Vereinbarungen des Unternehmens erforderlich ist. Verschiedene Posten werden an die örtlichen Betriebe verteilt, außerdem gibt es viele Angebote für Großinvestoren.

Die Palette reicht von den überversorgten bis zu den unterernährten Menschen. Wir stellen aber sicher, dass auf alle Acht gegeben wird. Bis auf die Unterernährten wird allen eine Garantie für eine erfolgreiche Geburt und ein problemloses Aufwachsen gegeben. Es besteht jedoch nur ein geringes Maß an Wahlmöglichkeiten – ohne zu große Abweichungen von der mittleren

Bandbreite. Sehen Sie, das Dach gibt jeder Gruppe von Verpackungen die Grenzen des Handelns vor, aber Einzelne können vom vorgegebenen Weg abweichen, wenn ihre Ablenkungen durch andere ausgeglichen werden."

Als er an der Reihe der Verpackungen entlanggeht, kommen Rael einige Gesichter vertraut vor. In einigen meint er auch Mitglieder seiner alten Gang zu erkennen, was ihn stark verunsichert. Als er durch die Fabrikhalle läuft, erblickt er seinen Bruder John, dem die Nummer 9 auf die Stirn gestempelt ist.

Seite 2

Back In NYC / Hairless Heart (Rückkehr nach NYC / Das behaarte Herz)

Niemand scheint hinter Rael her zu sein. Angeregt durch die aufgefrischte Erinnerung an die Gesichter, die ihn früher umgaben, rekonstruiert Rael sein altes Leben über der Erde.

Zu viel Zeit war eine Sache, die er nicht brauchte, also kürzte er sie einfach ab, indem er schneller lebte. Lieber tot, als langsam im Kopf. Seine Eltern saßen ihm im Nacken, also ging er schnell weg und schloss sich einer Gang an. Erst nach einem Aufenthalt in der Erziehungsanstalt von Pontiac wurde er dort respektiert.

Als er nach einem Überfall nach Hause ging, kuschelte er mit einem schlafenden Stachelschwein. In dieser Nacht stellte er sich die Entfernung seines widerborstigen Herzens vor und sah zu sehr romantischer Musik zu, wie es von einem anonymen Rasiermesser aus rostfreiem Stahl glattrasiert wurde.

Counting out Time (Das Herunterzählen der Zeit)

Das klopfende, kirschrote Organ kehrt an seinen angestammten Platz zurück und beginnt schneller zu schlagen, während es unseren die Zeit herunterzählenden Helden durch seine erste romantische Begegnung führt.

The Carpet Crawlers (Die Teppichkriecher)

Rael kehrt aus seinen verworrenen Erinnerungen in den Gang zurück, in dem er zuvor festsaß. Diesmal entdeckt er einen langen Korridor mit Teppichboden. Die Wände sind in rotem Ocker gestrichen und mit seltsamen Zeichen versehen. Einige sehen aus wie eine Zielscheibe, andere wie Vögel oder Boote.

Weiter unten im Korridor kann er einige Menschen sehen, die alle auf ihren Knien herumrutschen. Mit unterdrückten Seufzern und Gemurmel kämpfen sie sich wie in Zeitlupe zu einer Holztür am Ende des Ganges vor. Nachdem Rael bei der großen Parade der leblosen Verpackungen nur die leblosen Körper gesehen hat, beeilt er sich, mit ihnen zu sprechen.

"Was ist hier los?" ruft er einem murmelnden Mönch zu.

"Es ist noch lange hin bis zum Morgengrauen", antwortet ihm dieser mit einem unterdrückten Gähnen.

Ein sphinxartiges Kriechtier ruft seinen Namen. "Frag ihn nicht", rät es ihm. "Der Mönch ist betrunken. Jeder von uns versucht, das obere Ende der Treppe zu erreichen, dort gibt es einen Ausweg für uns."

Ohne lange nachzudenken, geht unser Held mutig durch die Tür am Ende des Gangs. Dahinter befindet sich jenseits eines gedeckten Tischs eine Wendeltreppe, die zur Decke hinaufführt.

The Chamber Of 32 Doors (Die Kammer mit den 32 Türen)

Am oberen Ende der Treppe stößt Rael auf eine Kammer. Sie wirkt fast so groß wie eine ganze Hemisphäre und ist rundherum mit vielen Türen versehen. Eine große Menschenmenge drängt sich darin, die in verschiedenen Gruppen zusammensteht. Aus dem Stimmenchaos hört Rael heraus, dass es 32 Türen gibt, von denen aber nur eine nach draußen führt.

Die Stimmen werden immer lauter, bis Rael schreit: "Seid still!"

Daraufhin herrscht einen Moment lang Stille, und dann steht Rael im Mittelpunkt, während alle sich mit Ratschlägen und Anweisungen an den Neuling wenden. Im Müll großgeworden, gefüttert mit Asche, muss der Puzzlemeister schneller werden, um das Rätsel zu lösen. Rael sieht eine ruhige Ecke und eilt dorthin.

Gezüchtet auf Müll, gefüttert mit Asche: Im Englischen ein Wortsspiel ("Bred on trash, fed on ash")

Seite 3

Lilywhite Lilith/The Waiting Room: Die lilienweiße Lilith ("Wesen der Nacht") / Der Warteraum

Rael steht neben einer Frau mittleren Alters mit sehr blasser Haut, die leise mit sich selbst spricht. Er entdeckt, dass sie blind ist und nach einem Führer sucht.

"Wozu braucht man einen Führer, wenn man nirgendwo hingehen kann?" fragt Rael.

"Ich weiß, wohin ich gehen muss", antwortet sie. "Wenn du mich durch den Lärm führst, zeige ich es dir. Ich bin ein Geschöpf der Höhlen und folge dem Weg der Winde."

Er führt sie durch den Raum, und sie verlassen die Menge der übrigen Suchenden, die um die Vergeblichkeit ihrer Ausbruchsversuche wissen.

Als sie die Tür passiert haben, führt die Frau Rael einen Tunnel hinunter. Das Licht aus der Kammer verblasst bald, und trotz des sicheren Schritts seiner Begleiterin stolpert Rael oft in der Dunkelheit.

Nach einem langen Fußmarsch kommen sie in etwas an, das Rael für eine große, runde Höhle hält. Dort spricht die blinde Frau ein zweites Mal zu ihm und fordert ihn auf, sich zu setzen. Der Untergrund fühlt sich an wie ein kalter Steintron.

"Rael, setz dich hierher", sagt sie zu ihm. "Sie werden bald zu dir kommen. Hab keine Angst." Ohne weitere Erklärungen geht sie davon.

Erneut ist Rael allein mit seiner Angst ...

Links von ihm leuchtet ein Tunnel auf, und er beginnt zu zittern. Als es heller wird, hört er ein nicht-metallisches, surrendes Geräusch. Das Licht wird schmerhaft grell und spiegelt sich so hell an den Wänden, dass Rael in einer Art Schneebindheit versinkt.

Anyway (Wie auch immer)

Von Panik ergriffen, tastet Rael nach einem Stein und schleudert ihn auf den hellsten Punkt. Ein Geräusch von zerbrechendem Glas hallt in der Höhle wider.

Als er wieder sehen kann, erblickt er zwei goldene Handschuhe mit einem Durchmesser von etwa einem Fuß (30 Zentimeter), die durch den Tunnel schweben. Als sie verschwinden, ertönt ein lauter Knall, und das Dach stürzt auf ihn herab. Unser Held sitzt wieder einmal in der Falle.

"Das war's", denkt er, während er vergeblich versucht, einen der herabgefallenen Felsen zu bewegen.

"Wenn man schon im Untergrund lebt, ist ein solcher Übertritt ins Totenreich kein großes Ding", sagt er sich. "Ich hätte es vorgezogen, im Weltraum in tausend Stücke zerschmettert zu werden oder mit Helium gefüllt über einem Mausoleum zu schweben. So kann ich mein letztes unterirdisches Heimweh nicht befriedigen. Wenigstens bin ich nicht mehr in den Händen irgendeines perversen Einbalsamierers, der mir Watte in die Wangen stopft und mich nach seinen Vorstellungen gestaltet."

Untergrund / Übertritt ins Totenreich: Im Englischen ein Wortspiel mit "Kreole" und "Sheol", dem Totenreich im Tanach, der hebräischen Bibel: "There's not much spectacle for an underground **creole** as he walks through the gates of **Sheol**."

Here Comes The Supernatural Anesthetist (Hier kommt der übernatürliche Anästhesist)

Erschöpft von all den Grübeleien, bekommt unser Held die einmalige Chance, seinen Helden zu treffen: den Tod.

Der Tod trägt eine unscheinbare Verkleidung, das Outfit hat er sich selbst genäht. Er nennt es "Supernatural-Anaesthetist-Outfit". Der Tod trifft gerne Menschen und möchte mit ihnen verreisen. Er nähert sich Rael mit einem speziellen Behälter, atmet laut aus und scheint dann zufrieden in der Wand zu verschwinden.

The Lamia / Silent Sorrow In Empty Boots (Die Lamia / Stilles Leid in leeren Stiefeln)

Rael fasst sich ins Gesicht, um sich zu vergewissern, dass er noch am Leben ist. Er begräbt den Tod als eine Täuschung, nimmt dafür aber einen schweren Moschusgeruch in der Luft wahr.

Er geht in die Ecke, wo der Geruch am stärksten ist, und entdeckt dort einen Spalt in den Trümmern. Indem er die Steine zur Seite schiebt, legt er ein Loch frei, das groß genug ist, um hindurchzukriechen. Auf der anderen Seite ist der Duft noch stärker. Mit frischem Mut macht er sich auf die Suche nach der Geruchsquelle.

Schließlich erreicht er ein reich verziertes, von Goldbeschlägen umfasstes Becken mit pinkfarbenem Wasser. Die Wände rund um das Becken sind mit kastanienbraunem Samt überzogen, auf dem Geißblatt wächst.

Plötzlich wird der Nebel über dem Wasser von einer Reihe sich kräuselnder Wellen durchbrochen. Drei schlangenartige Kreatu-

ren schwimmen auf Rael zu. Jedes der reptilienartigen Wesen hat den zierlichen Kopf und die Brüste einer schönen Frau.

Sein anfängliches Entsetzen geht in Betörung über, als ihre sanften grünen Augen ihn willkommen heißen. Die Lamien laden ihn ein, das süße Wasser zu probieren, woraufhin er schnell in das Becken steigt.

Sobald er ein paar Tropfen getrunken hat, erglühen blassblaue Wasserperlen auf seiner Haut. Die Lamien lecken die Flüssigkeit von seinem Körper ab. Ihre Berührungen sind ganz sanft, aber doch auch so fordernd, dass er ihnen jedes Mal mehr geben will. Sie kneten sein Fleisch, bis seine Knochen zu schmelzen scheinen, und als seine Willenskraft schwindet, beginnen sie an seinem Körper zu knabbern.

Als die Lamien aber die ersten Tropfen seines Blutes einsaugen, werden ihre Augen schwarz, und ihre Körper werden von Krämpfen erfasst. In verzweifelter Leidenschaft muss Rael mitansehen, wie seine Geliebten sterben. In einem verzweifelten Versuch, das, was von ihnen übriggeblieben ist, in seinem Wesen aufzunehmen, isst er ihre Körper auf. Gleichzeitig versucht er sich jedoch aus dem Nest seiner Geliebten herauszukämpfen.

Lamia: weibliche, vampirähnliche Schreckgestalt aus dem griechischen Volksglauben; in der baskischen Mythologie eine Mischung aus Meernymphe (Nereide) und Sirene wie in der Odysseus-Sage; die Lamien in dem Song sind offenbar eine Mischung aus beidem

Seite 4

The Arrival (The Colony Of Slippermen) / Die Ankunft (Die Kolonie der Gleitmänner): Rael entkommt durch dieselbe Tür, durch die er eingetreten war. Auf der anderen Seite gelangt er in eine Art Ghetto für Freaks. Als diese ihn erblicken, bricht die ganze Reihe der entstellten Gestalten in Gelächter aus.

Einer der Kolonisten nähert sich ihm. Er sieht in jeder Hinsicht grotesk aus, eine Mischung aus hässlichen Klumpen und Stümpfen. Seine Lippen rutschen bis über sein Kinn herab, als er zur Begrüßung lächelt und seine glitschige Hand in die von Rael steckt.

Rael ist ziemlich desillusioniert, als der Gleitmann ihm offenbart, dass alle in der Kolonie dieselbe ruhmreiche romantische Tragödie mit denselben drei Lamien durchgemacht haben. Diese würden danach jedes Mal zu neuem Leben erwachen. So müsse Rael nun das körperliche Aussehen und das schattenhafte Schicksal der Gleitmäner teilen.

Unter den verzerrten Gesichtern der Gleitmänner nimmt Rael Überbleibsel seines Bruders John wahr. Sie umarmen einander.

A Visit To The Doctor (The Colony Of Slippermen) / Ein Besuch beim Doktor (Die Kolonie der Gleitmänner)

John erklärt seinem Bruder bitter, dass das ganze Leben eines Gleitmanns der Befriedigung des nicht enden wollenden Hungers der Sinne gewidmet ist, der von den Lamien auf ihn übergegangen ist. Es gibt nur einen Ausweg: den allseits gefürchteten Besuch beim berüchtigten Doktor Dyper, der die Quelle der Pro-

bleme beseitigen oder, um es weniger vorsichtig auszudrücken, den Patienten kastrieren wird.

Nachdem die Brüder lange über diesen Ausweg diskutiert haben, beschließen sie, den Doktor mit dem irreführenden Namen gemeinsam aufzusuchen.

Dype: Zusammensetzung aus "hype" and "dope", mit der Bedeutung übersteigerter Coolness

The Raven (The Colony of Slippermen), Ravine / Der Rabe (Die Kolonie der Gleitmänner), Die Schlucht

Rael und sein Bruder überleben die Kastrationstortur und bekommen ihre Angriffswaffen in sterilen gelben Plastikröhrchen mit Goldketten überreicht.

"Für gewöhnlich tragen die Leute sie um den Hals", sagt der Doktor, als er ihnen die Röhrchen aushändigt. "Die Operation schließt nicht unbedingt aus, dass man das Gerät für kurze Zeit wieder benutzen kann. Aber wenn man von dieser Möglichkeit Gebrauch macht, muss man uns natürlich rechtzeitig vorher informieren."

Während sich die Brüder über ihre Misere unterhalten, fliegt ein großer schwarzer Rabe in die Höhle, stürzt sich herab, schnappt Rael das Röhrchen aus den Händen und trägt es in seinem Schnabel in die Luft. Rael läuft ihm hinterher und bittet John, ihn zu begleiten.

Der aber antwortet: "Ich werde keinen schwarzen Raben jagen. Hier unten musst du die Zeichen erkennen und befolgen. Dort, wohin der Rabe fliegt, droht Unheil."

Also lässt John seinen Bruder wieder einmal im Stich ...

Der Vogel führt Rael durch einen schmalen Tunnel. Offenbar hat er nichts dagegen, dass Rael ihm in geringem Abstand folgt. Doch als Rael glaubt, den Vogel zu fassen zu bekommen, öffnet sich der Tunnel auf eine gewaltige unterirdische Schlucht hin. Lässig lässt der Rabe seine kostbare Ladung in den rauschenden Strom auf dem Grund der Schlucht fallen.

Rael hat das Gefühl, den Verstand zu verlieren. Angesichts der drohend aufragenden Klippen bleibt unser mutiger Held ohnmächtig stehen und starrt finster vor sich hin.

Er folgt einem kleinen Pfad, der oben an der Schlucht entlangführt. Von dort aus sieht er, wie das Röhrchen von den Wellen hin- und hergeworfen wird, während die schnelle Strömung es mit sich fortreißt. Doch als er um eine Ecke biegt, sieht er über sich ein Stück des Himmels, das offenbar fest mit dem Ufer verbunden ist.

The Light Dies Down On Broadway (Das Licht erlischt auf dem Broadway)

Durch die Himmel Luke kann Rael das grüne Gras seiner Heimat sehen, oder vielmehr: er sieht den Broadway. Sein aufgewühltes Herz wird von einer Welle der Freude ergriffen, und er beginnt, mit weit ausgebreiteten Armen zum Ausgang zu rennen.

Da aber dringt von irgendwoher ein Hilferuf an sein Ohr. Jemand kämpft in den Stromschnellen unter ihm. Es ist John. Rael hält einen Moment inne und denkt daran, wie oft sein Bruder ihn im Stich gelassen hat. Gleichzeitig wird das Himmel Fenster blasser – er muss sich entscheiden.

Schnell eilt er zur Klippe und klettert die Felsen hinunter. Es dauert lange, bis er unten am Wasser ist. Nur mit Mühe gelingt es ihm, mit der Strömung Schritt zu halten. Als er sich dem Ufer nähert, sieht er, wie John die Kräfte schwinden.

Das grüne Gras seiner Heimat: The Green Grass of Home ist ein von Curly Putman geschriebener und zuerst 1965 von Johnny Darrell gesungener Country-Song

Riding The Scree (Geröll-Ritt)

Rael taucht in das kalte Wasser hinab. Dabei wird er zunächst auf die Felsen geschleudert und dann von einem Strudel unter Wasser gezogen, der ihn direkt an John vorbei flussabwärts führt.

In The Rapids (In den Stromschnellen)

Rael schafft es, sich an einem Felsen festzuhalten, sich an die Oberfläche zu ziehen und Luft zu holen. Als John an ihm vorbeitreibt, stürzt sich Rael erneut ins Wasser und packt ihn am Arm. Er schlägt John bewusstlos, hakt ihn unter und lässt sich dann gemeinsam mit ihm durch die Stromschnellen treiben, bis die Strömung nachlässt und er ans Ufer schwimmen kann.

Als er jedoch den schlaffen Körper seines Bruders aus dem Wasser zieht und ihm in die Augen blickt, um ein Lebenszeichen zu erhalten, taumelt er erschrocken zurück. Denn es ist nicht Johns Gesicht, das ihn mit weit aufgerissenen Augen anstarrt – sondern sein eigenes.

It (Es)

Rael kann den Blick nicht von diesen Augen abwenden, er ist wie hypnotisiert von seinem eigenen Bild. Blitzartig springt sein Bewusstsein von einem Gesicht zum anderen, dann wieder zurück, bis seine Gegenwart weder in dem einen noch in dem anderen fest verankert ist.

In diesem fließenden Zustand beobachtet er, wie beide Körper gelbe Umrisse erhalten und die umgebende Landschaft zu einem violetten Dunst zerfließt. Mit einem plötzlichen Energiestoß, der durch ihrer beider Wirbelsäulen fährt, lösen sich schließlich auch ihre Körper in dem Dunst auf.

All dies geschieht ohne einen einzigen Sonnenuntergang, ohne ein einziges Glockengeläut und ohne eine einzige vom Himmel fallende Blüte. Und doch erfüllt es alles mit seiner geheimnisvollen, berauschenden Präsenz.

Es liegt alles nur an dir ...