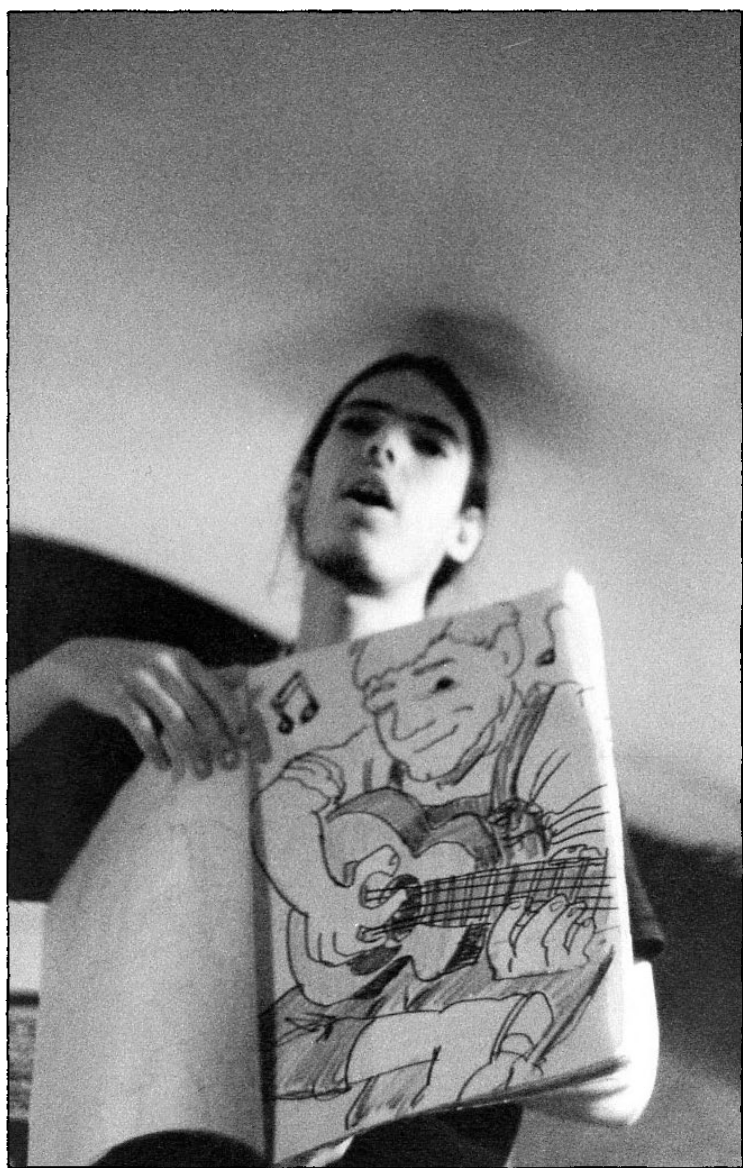


N
A F
Y



Martin Büsser

ANTIFOLK

Von Beck
bis Adam Green



INHALT



Vorwort 7

Von Folk zu Antifolk 19

Die 1960er Jahre 15

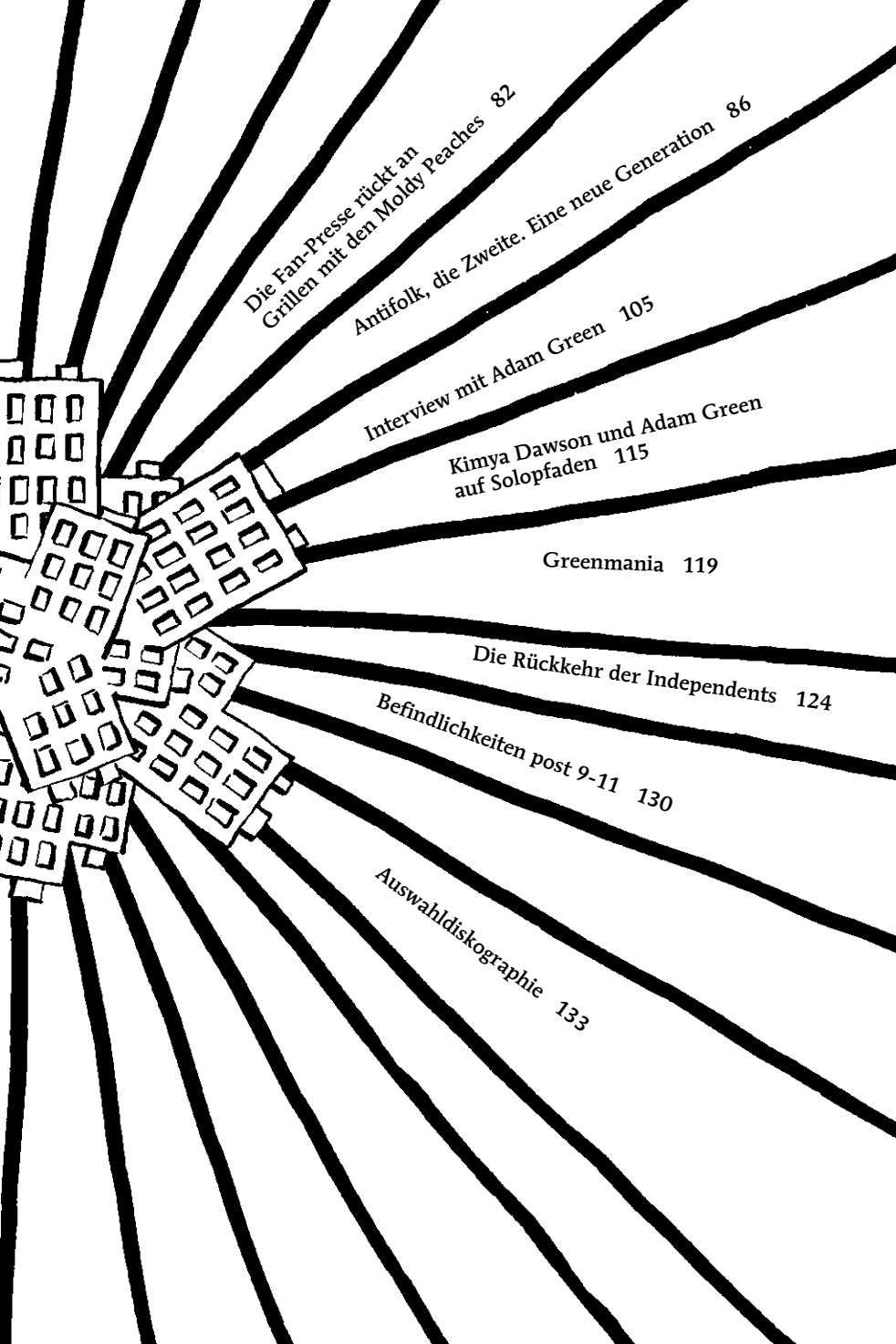
Folkpunk und »Geniale Dilletanten« 35

»Outsider Music« und Naive-Pop.
Antifolk-Vorläufer von Jonathan Richman
bis Daniel Johnston 46

Antifolk – die Anfänge.
Lachs »Open Mic Session« und der schnelle Aufstieg
eines Jungen namens Beck 58

Stille Songwriter Post-Grunge 69

The Moldy Peaches 73



Die Fan-Presse rückt an
Grillen mit den Moldy Peaches 82

Antifolk, die Zweite. Eine neue Generation 86

Interview mit Adam Green 105

Kimya Dawson und Adam Green
auf Solopfadern 115

Greenmania 119

Die Rückkehr der Independents 124

Befindlichkeiten post 9-11 130

Auswahldiskographie 133

Covermotiv: Adam Green während
eines Moldy-Peaches-Konzerts
im Schlachthof Wiesbaden, 2002
(Foto: Andreas Seibert)

Motiv Innentitel: Jeffrey Lewis bei
der Aufführung eines seiner »Videos«
im Frankfurter Dreikönigskeller,
2002 (Foto: Michael Fichert)

Bildnachweise

Illustrationen auf S. 84 und 85:
Martin Büsser; Fotos S. 89
und Backcover: Michael Fichert;
Comic-Figuren auf den unteren
Seitenrändern: Jeffrey Lewis;
Foto: S. 61: Eric Lippe; Foto S. 59:
robertothaddeusaraiza; Foto S. 91:
June Rovenger; Fotos S. 102,
114, 116 und 122: Oliver Schmitt;
Foto S. 78 und Backcover unten:
Andreas Seibert

Dank an Lach und Major Matt
Mason, die Fotomaterial zur
Verfügung gestellt haben und an
Jeff Lewis für die Erlaubnis, Figuren
aus seinen Comics zu verwenden.

© Ventil Verlag KG, Mainz, Juli 2005

Abdruck, auch in Auszügen, nur mit
ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages.
Alle Rechte vorbehalten.

Layout und Satz: Oliver Schmitt
Druck: Himmer, Augsburg
ISBN 3-931555-93-3

Ventil Verlag
Augustinerstr. 18, D-55116 Mainz
www.ventil-verlag.de

VORWORT

In den 1990ern war elektronische Musik das heiße Ding. Zumindest in Europa. Viele erklärten das Songformat für veraltet, wollten von Gitarren nichts mehr wissen. Dann kam es aber so, wie es in der meist zyklisch verlaufenden Popgeschichte kommen musste: Im neuen Jahrtausend feierte der Song sein großes Comeback. Mit Bands wie den Strokes und den White Stripes kam der scheppernde Garage-Rock zu neuen Ehren. Aber auch die Wandergitarre hatte plötzlich wieder Konjunktur. Musiker und Bands wie Low, Bonnie »Prince« Billy, Lambchop, Kings Of Convenience, Smog und Songs:Ohia sorgten dafür, dass die Independent-Regale in den letzten Jahren vor allem von verträumter, introvertierter Songwriter-Musik bestimmt werden. Mehr noch: Der melancholische Stil mit Anleihen bei längst verstorbenen Songwritern wie Tim Buckley und Nick Drake ist in den 2000ern geradezu zum Synonym für »Indie« geworden.

Viele dieser Musiker haben bereits in den 1990ern Platten aufgenommen, aber erst in den letzten Jahren eine größere Beachtung gefunden. Begriffe wie »New Acoustic Movement«, »Quiet is the new loud« und »Sadcore« machten die Runde. Besonders hilfreich sind solche Etiketten allerdings nicht, suggerieren sie doch, dass es sich um neue Bewegungen handelt. In Wirklichkeit haben wir es aber mit Einzelgngern zu tun. Die neuen Songwriter kennen sich untereinander, sind zum Teil miteinander befreundet und treten gemeinsam auf. Sie bilden allerdings keine Bewegung oder Community wie im Fall von HipHop oder Punk. Kleiderordnungen und Style sind hier fremd. Propagiert wird vielmehr die musikalische Rückkehr des Subjekts, der Handschrift und des direkten, authentischen Ausdrucks – Werte also, die Techno kurz zuvor noch hatte überwinden wollen.

Auf der einen Seite der Strokes-Hype, auf der anderen die Neuentdeckung des Folk: Mitten in diesem Boom tauchte eine Band auf, die von beidem profitierte und sofort zu Lieblingen der Presse und des Publikums wurde: The Moldy Peaches. Sie sind von den Strokes entdeckt worden und haben mit deren Hilfe ihren Plattenvertrag bei *Rough Trade*

bekommen. Ihre Musik war eine Mischung aus rumpelndem Garage-Sound und Lagerfeuer-Folk. Aber was für eine Mischung! Zum Teil stimmten die Töne nicht, geriet das Schlagzeug aus der Spur. Die Musiker vergaßen ihre Texte, lachten in die Aufnahme hinein und waren schlau genug, dieses Lachen nicht nachträglich herauszuschneiden. Ihr Witz und ihre Frechheit, ihre zum Teil tieftraurigen, aber mit dem Gestus kindlicher Unschuld vorgetragenen Texte, brachten es mit sich, dass die Moldy Peaches überall, wo sie auftraten, gebrochene Herzen hinterließen. Das Verhalten vieler Fans grenzte an Hysterie: selbst gemalte T-Shirts, selbst gebastelte Buttons. Der pubertäre Stil dieser Band brachte pubertäre Reaktionen hervor. Auch beim Autor dieses Buches.

»Ich möchte Teil einer Jugendbewegung sein«, hatten Tocotronic einst gesungen. Mit den Moldy Peaches trat eine Band auf den Plan, die genau dieses Bedürfnis einlöste: Selbst Dreißigjährige durften sich wieder wie Teenies fühlen und »Who's Got The Crack« johlen. Von »veralteter« Gitarrenmusik oder »Retro« war da nichts zu spüren. Mit ihrer lieb-reizenden Musik und den zugleich desillusionierenden Texten trafen die Moldy Peaches den Nerv ihrer Zeit, unserer Zeit. Fehlte also nur noch die Bewegung.

Aber auch die hatten die Moldy Peaches während ihrer Europa-Tour schon mit im Gepäck. Das Zauberwort hieß »Antifolk« und war den meisten hierzulande unbekannt. Dutzende Bands und Solisten gäbe es schon, erklärten Adam Green und Kimya Dawson, alle miteinander befreundet, alle eine eingeschworene Gemeinschaft. Sie ließen geheimnisvoll klingende Namen fallen – Dufus, Stipplicon, Prewar Yardsale. Die deutschen Journalisten notierten fleißig mit.

Drei Jahre sind seit der Europa-Tournee der Moldy Peaches vergangen. Die Band hat sich inzwischen aufgelöst, genauer gesagt – nach eigenen Worten – eine Pause auf unbestimmte Zeit eingelegt. Adam Green ist unterdessen mit seiner 2005 erschienenen LP »Gemstones« in Deutschland zum Superstar geworden, der von Harald Schmidt bis Stefan Raab gereicht wird und sogar auf eine obskure Veröffentlichung im Hause *Suhrkamp* verweisen kann. Green als Labelmate von Brecht, Hesse und Adorno – wer hätte dies zu Zeiten von »Who's Got The Crack« gedacht? Als kommerziell erfolgreicher Trend oder gar als neue Subkultur mit der Reichweite von Punk hat sich Antifolk dagegen nicht durchgesetzt. Die meisten Musiker vertreiben nach wie vor ihre selbst gebrannten

CDs von New York aus auf dem eigenen Label. Warum also ein Buch über eine Szene schreiben, die noch marginal ist und sich anscheinend – von wenigen Künstlern wie Adam Green abgesehen – auch gar nicht um kommerziellen Erfolg bemüht? Doch Antifolk bedeutet weit mehr als nur einen Haufen begabter, aber meist unbekannter Liedermacher aus New York. Es ist ein Ausdruck unserer Zeit, der musikalisch vielleicht ungetrübteste Spiegel gesellschaftlicher Empfindungen am Beginn des neuen Jahrtausends. An dieser Szene lässt sich wie an kaum einer anderen ablesen, dass sich Musik und Musikmarkt im Umbruch befinden. Während die großen Plattenfirmen ihre ökonomische Krise beklagen, haben Musiker hier zu Eigeninitiative und Do-it-yourself zurückgefunden.

Dieses Buch gibt damit auch einen Einblick in jüngste musikalische Entwicklungen, die sich nicht nur auf New York und das *Sidewalk Café* – der Treffpunkt der Antifolk-Szene – beschränken. Denn Antifolk ist derzeit nur ein, wenn auch exemplarisches Beispiel für die Rückkehr des Folk, des Songs, des Bohème-Lebensentwurfs, der intimen Musik und des Wunsches nach direkter Kommunikation mit dem Publikum. Und weil eine Bewegung, eine musikalische Grundhaltung oder ein ganz bestimmter Sound nicht erst mit dem Tag beginnt, an dem ein Name für das Kind gefunden wurde, geht dieses Buch historisch bis in die 1960er Jahre zurück, spürt Vorläufern nach, auf die sich heutige Antifolk-Künstler explizit berufen. So hat sich der chronologische Verlauf des Textes ergeben, der einen Bogen von den Fugs und anderen Folk-Anarchos der 1960er über Jonathan Richman und Daniel Johnston, die großen Einzelgänger des »Naive-Pop«, bis zum inzwischen schon zwanzig Jahre umfassenden Antifolk in New York schlägt.

Das Buch basiert auf zahlreichen Interviews mit Musikern, die während ihrer Tourneen oder per E-Mail geführt wurden. Überall dort, wo keine Quellen angegeben werden, stammen die Zitate aus persönlichen Gesprächen mit dem Autor.



VON FOLK ZU ANTIFOLK

»In jedem einzelnen Antifolkie steckt mehr New York als in allem, was die Stadtmagazine Woche für Woche hinauspusten.«

Thomas Gross, »Wie früher, aber anders«, in Die Zeit

Folk hat in den USA einen ganz anderen Stellenwert als Volksmusik oder gar volkstümliche Musik in Deutschland. Das, was hierzulande als Volksmusik produziert und massenhaft verkauft wird, generiert sich staatstragend oder gar reaktionär, propagiert Werte wie Provinzialismus, Familienglück und Sesshaftigkeit. In den USA dagegen wird Folk eher mit dem Tramp verbunden, mit dem durchs Land ziehenden Gesellen, dem so genannten »Hobo«, wie ihn die Folk-Legende Woody Guthrie mit seiner Autobiographie weltberühmt gemacht hat.

Die deutsche Volksmusik gibt sich als Musik der kleinen Leute aus, obwohl es sich dabei nicht um eigentliche Volksmusik in der Tradition der »Mundorgel« handelt, sondern um kalkulierte, seit den 1990er Jahren sogar mit technoiden Elementen versehene Studioproduktionen, die auf die Bedürfnisse eines ganz bestimmten Publikums abzielen. Dieses Publikum möchte eine heile Welt vorgesetzt bekommen – und bekommt diese dank »Herzilein« auch für drei Minuten. Atonale oder schräge Elemente (die Stimme eines Bob Dylan!) sind hier ebenso undenkbar wie Songtexte, die gesellschaftliche Probleme ansprechen.

In den USA dagegen hat der Folk seine Ursprünge tatsächlich in der Bevölkerung. Es war die Musik schottischer, irischer, osteuropäischer, jüdischer, aber auch afrikanischer Einwanderer. Sie brachten die Rhythmen und Melodien aus den Ländern mit, aus denen sie stammten. Auf dem neuen Kontinent begannen sich die Stile jedoch sehr schnell zu vermischen. Schon im Folk der 1960er, in den Songs von Bob Dylan und Phil Ochs, finden sich afroamerikanische Blues-Einflüsse ebenso wie weiße Hillbilly-Elemente. Gerade im Einwanderer-Land USA fällt es daher schwer, von einem »reinen« Folk zu sprechen. Ein ebenso schönes



wie zum Teil kurioses Beispiel für diese Vermischung findet sich in der Cajun-Musik, benannt nach den Cajuns – französische Siedler, die sich vorwiegend in Louisiana niedergelassen hatten. Ihr Dialekt ist eine Mischung aus altmodischem Französisch, Englisch, Spanisch und Indianersprachen. Diese Mixtur findet sich auch in der von Akkordeon, Fiedel, Löffeln (!) und Gitarren begleiteten Musik wieder, dem die farbige Bevölkerung noch einmal eine ganz besondere Note verpasste: Deren Musik, der Zydeco, verbindet Cajun und Blues.

Und noch etwas unterscheidet deutsche Volksmusik und American Folk: Seit den 1950er Jahren, der Blütezeit von Pete Seeger und Woody Guthrie, gilt Folk als Sprachrohr der amerikanischen Linken. Guthrie und Seeger bezeichneten sich selbst als Sozialisten und setzten sich in ihren Songs für Unterdrückte und Außenseiter aller Art ein. Guthrie schrieb Kolumnen für linke Zeitungen, Seeger trat auf zahlreichen Gewerkschafts-Veranstaltungen auf. Beide Musiker hatten in den 1950ern unter dem republikanischen Senator McCarthy zu leiden, der zwischen 1950 und 1954 den Senatsausschuss zur Untersuchung »unamerikanischer Umtriebe« leitete – eine Abteilung, die regelrecht zur Kommunistenjagd im Land aufgerufen hatte. Die Platten von Seeger und Guthrie wurden zwischenzeitlich vom Markt genommen.

Das Protest-Image, das dem Folk dank dieser Vorreiter anhaftet, sollte sich auch bei kommenden Generationen halten. Bis heute wird Folk mit einem linken und liberalen Weltbild in Verbindung gebracht. Reaktionäre finden sich eher in der Country-Musik wieder; was natürlich nicht heißen soll, dass Country-Musik automatisch reaktionär sein muss. Auch Deutschland erlebte in den 1950er und 1960er Jahren eine Welle von Liedermachern, die in der Tradition eines Guthrie und Seeger standen, darunter Hannes Wader, Hein und Oss, Walter Mossmann und Franz-Josef Degenhardt. Wenn man Parallelen zum US-Folk ziehen will, wird man hier eher fündig als beim deutschtümelnden Heimatkitsch eines Karl Moiks, stößt aber auch bei diesen Liedermachern auf eine sehr deutsche Tradition, die sich zum Teil hermetisch gegenüber US-amerikanischen Einflüssen wie auch gegenüber allem abschottete, was nach Unterhaltung klingen könnte.

Doch der amerikanische Folk ließ sich nicht generell vor den Karren von Gewerkschaften, Parteien oder Ideologien spannen. Als es in den 1960er Jahren in New York zu einer neuen Folkwelle kam, scherte ausgerechnet deren berühmtester Newcomer aus und verabschiedete sich vom klassi-

schen Protestsong: Wer Botschaften habe, hatte Bob Dylan in einem Interview gescherzt, solle keine Musik spielen, sondern sich ans Telegrafnamt wenden. Ab Mitte der 1960er experimentierte Dylan in seinen Texten mit den verschiedensten lyrischen Stilen. Er vermischte gesellschaftliche und private Themen, Traum und Realität, dokumentarischen Stil und Surreales. Im Spiegel des Antifolk von heute wird die Modernität Dylans um 1966 abermals deutlich. Musik war bei ihm nicht mehr bloß Ausdruck des guten Gewissens. Sie verkörperte vielmehr die eigene Künstler- und Bohème-Existenz in all ihren bewusst gelebten Widersprüchen – ein Grundgefühl, dem sich die Antifolk-Musiker heute wieder verbunden fühlen.

Wenn man sich die aktuelle Szene der Singer & Songwriter in den USA betrachtet, fällt auf, dass die verschiedensten Ansätze vom Protestsong bis zum eigenweltlichen Sprach-Universum koexistieren und einander nicht ausschließen müssen. Durch die reaktionäre Politik unter Präsident George W. Bush kam es zu einer Renaissance des Protestsongs, nachzuhören bei Ani DiFranco, den Creekdippers und – in abgemilderter Form – bei Steve Earle. Musiker wie Adam Green bevorzugen dem gegenüber den assoziativen, literarischen Stil eines Bob Dylan, wenn auch auf höchst originelle, cartoonhafte Weise. Andere wiederum – darunter Lambchop, Bonnie »Prince« Billy und Calexico – ziehen die narrative Form vor. Sie erzählen Geschichten, die oft von Einzelschicksalen handeln, über die sich Politisches mit Privatem verbindet.

Auch stilistisch ist alles erlaubt. Seit Bob Dylan 1965 auf dem »Newport Folk Festival« mit E-Gitarre und Bandbegleitung auftrat, geht die Gleichung von Folk und akustischen Instrumenten nicht mehr auf. Die Übergänge zwischen Folk und Rockmusik sind fließend geworden. Dasselbe gilt für Folk und Punk, wobei letzterer natürlich nur eine Spielart der Rockmusik ist. Von der Lebenseinstellung her sind viele Musiker der Antifolk-Szene Punks, obwohl sie ganz anders als die Dead Kennedys oder Minor Threat klingen und mit der heutigen Punk-Szene, dem glatt normierten Sound von Green Day oder NOFX gar nichts zu tun haben. Und noch etwas: Antifolk leitet sich von Folk ab. Es ist also keine Bewegung *gegen* Folk, sondern eine, die den Folk modernisieren will, so wie Dylan sich bereits 1965 gegen spießige und dogmatische Tendenzen innerhalb der Szene gerichtet hatte. Die Entstehung und Entwicklung von Antifolk ist deshalb ohne die Geschichte des amerikanischen Folk gar nicht denkbar.



DIE 1960ER JAHRE

Das *Sidewalk Café* liegt in einem traditionsreichen Viertel: 94 Avenue A, Ecke Sixth Street, Greenwich Village. Das Village war bereits in den 1960ern die Anlaufstelle einer Folk-Bewegung, die als »Folk Revival« bezeichnet wurde. Der wesentliche Grund dafür, dass Greenwich Village zu dem Künstlerviertel schlechthin werden konnte, lag an den niedrigen Mietpreisen, die in den 1950er Jahren bereits die Dichter der Beat Generation – unter ihnen William S. Burroughs, Allen Ginsberg und Lawrence Ferlinghetti – dazu veranlasst hatten, sich dort niederzulassen. Heute hört es sich wie ein Märchen an, wenn man liest, dass Velvet Underground Mitte der 1960er in einem Loft für 25 Dollar Monatsmiete gewohnt haben. Diese Rahmenbedingungen sorgten dafür, dass Kunst und Musik in Greenwich Village etwas wagemutiger als an vielen anderen Orten waren, weil Künstler und Musiker nicht auf das schnelle Geld oder die Charts schießen mussten. Die Grenze zwischen tatsächlich produktivem Künstler und bloßem Lebenskünstler, der in den Tag hineinlebte, waren im Village allemal fließend.

Schon Mitte der 1940er Jahre fanden im Washington Square Park an Wochenenden improvisierte Folk-Sessions statt. Zahlreiche Cafés im Viertel besaßen kleine Bühnen, die ein Programm aus Jazz, Dichteresungen und Folk präsentierten. Viele von ihnen begannen Ende der 1950er Jahre endgültig ihren Schwerpunkt auf Folk zu legen oder sich sogar entsprechend umzubenennen: Aus der Bar *Gerde's Fifth Peg* wurde *Gerde's Folk City*. Jeden Montag fanden dort die so genannten »Hootenannies« statt, die Open-Mic-Abende für Amateure. Namhaftere Künstler traten ganz selbstverständlich neben Newcomern auf. Der noch unbekannte Bob Dylan soll zum Beispiel 1961 sehr stolz gewesen sein, als man ihn dort mit Namen wie John Lee Hooker auf einem Programmzettel erwähnte. Doch schon kurz darauf, im Herbst 1961, schrieb der Kritiker Robert Shelton, der Dylan in *Gerde's Folk City* gesehen hatte, einen begeisterten Artikel in der *New York Times*. Einen

Monat später unterschrieb Bob Dylan seinen ersten Plattenvertrag bei *Columbia Records*.

All das ist Geschichte, immer wieder in Artikeln und Büchern wiederholt. Was solche Erfolgsgeschichten jedoch nicht vermitteln können, ist die Stimmung, die seinerzeit bei den Nachwuchswettbewerben herrschte. Sie dürfte der im heutigen *Sidewalk Café* sehr ähnlich gewesen sein. Als Lach, der Begründer und Namensgeber des Antifolk, Mitte der 1980er nach New York kam und die Open-Mic-Sessions des Antifolk ins Leben rief, folgte er ganz dem Vorbild von *Gerde's Folk City*: »Ich hatte gelesen«, erzählt er, »dass Dylan bei so einer Open-Mic-Session im *Folk City* die Bühne erklommen hatte, sich seine Gitarre schnappte und über Nacht zum Star wurde. Ich dachte mir: Cool, warum so etwas nicht selbst auf die Beine stellen?«

Dass die Musiker in den 1960er Jahren »back to the roots«, also zum Folk und Blues, zurückfanden, hatte mehrere Gründe. Einer lag darin, dass der noch wenige Jahre zuvor als rebellisch empfundene Rock'n'Roll fade geworden war. Rock'n'Roll war in den 1960ern zu einer Teenie-Mode verkommen, vorgetragen von gutaussehenden, in Studios herangezüchteten Herzensbrechern. Die politische Tradition des Folk von Pete Seeger und Woody Guthrie eignete sich da schon besser, um auf Ereignisse wie den Dauereinsatz von US-Truppen in Vietnam zu reagieren. Vor allem die anfangs mit Dylan befreundete Sängerin Joan Baez wurde zum Sprachrohr der aufkeimenden Protestbewegung. Berühmt wurde ihr Auftritt auf dem »Woodstock Festival«, wo sie unter anderem einen Song gegen Ronald Reagan spielte, dem damaligen Gouverneur von Kalifornien und späteren US-Präsidenten, der für seine brutale Vorgehensweise gegenüber protestierenden Studenten bekannt war. »Im regulären Guerilla-Krieg suchen und töten wir die Guerilla«, kommentierte Reagan die Studentenproteste der ausgehenden 1960er. »Das können wir offensichtlich nicht tun, aber ich sage, dass wir die Guerillas ausmerzen können, seien es nun Studenten oder Mitglieder des Lehrkörpers.«

Es wäre jedoch falsch, das Folk Revival nur auf Protestsongs zu reduzieren. Ein Grund dafür, dass Joan Baez und Bob Dylan sich Mitte der 1960er voneinander distanzieren, lag zum Beispiel darin, dass Dylan zu dieser Zeit schon dem politischen Song den Rücken gekehrt hatte. Auf Platten wie »Blonde On Blonde« (1966) finden sich komplexe Texte, gespickt mit Wortspielen und Traumsequenzen, von der *Times* als »kunstvolles Chaos« bezeichnet, das klänge, »als sänge Rimbaud Rock'n'Roll«.

Die phantastischen, bilderreichen Texte von Adam Green stehen dieser Tradition näher als dem Protestsong – Dylan wird dagegen bis heute mit Letzterem in Verbindung gebracht, obwohl er dieses Image schon in den ersten New Yorker Jahren abgelegt hatte.

»This Land Is My Land« hatte Woody Guthrie in einem seiner berühmtesten Songs gesungen. Auch das gehörte zur amerikanischen Folk-Bewegung: Ein Patriotismus, der zwar gewisse politische Auswüchse kritisierte, sich aber zum eigenen Land und zu dessen Verfassung bekannte. Als 2004 zahlreiche US-amerikanische Musiker von Sonic Youth bis Bruce Springsteen, von Ani DiFranco bis R.E.M. gegen die Wiederwahl von Präsident George W. Bush protestierten, verortete Edo Reents diesen Protest in der FAZ in einer patriotischen Tradition: »Die sozialkritische Sensibilität, die sich mit Patriotismus gut verträgt, ist in der amerikanischen Popkultur bis heute so stark ausgeprägt, weil die grundlegend volkstümlichen Strömungen – Blues, Folk und Country – ursprünglich deren Vehikel waren.« Die Liebe vieler US-amerikanischer Linker zu ihrem Land, die in Deutschland aufgrund dessen spezieller Geschichte nur schwer nachvollziehbar ist, beruft sich immer wieder auf ein »anderes« Amerika, auf die Abschaffung der Sklaverei oder auf die Poesie eines Walt Whitman etwa. Wenn sich heutige Antifolk-Musiker ihrerseits auf Bob Dylan und Joni Mitchell beziehen, setzen sie diese Tradition einer Kontinuität des »anderen« Amerikas fort. Der Folk ist in den USA immer musikalisch hybrid gewesen. Die Kontinuität jedoch, mit der Generationen sich immer wieder auf vorherige beziehen, sorgt dafür, dass die grundlegenden Elemente des Folk von Woody Guthrie bis zu jungen Antifolk-Musikern wie Jeffrey Lewis dennoch gleich geblieben sind.



The Fugs:
„First Album“
(Folkways
Records, 1964)



Folk-Musiker wie Joan Baez und Phil Ochs waren Traditionalisten. Schräge Elemente, bewusst eingesetzter Dilettantismus oder absurder Humor lassen sich im »New Folk Movement« nicht finden – abgesehen vom Gesang des frühen Bob Dylan, den viele als »schräg« empfunden haben und der in einer damaligen Kritik als »rostige Gießkanne« beschrieben wurde. Ein gewisser, nicht zuletzt den politischen Verhältnissen geschuldeter Ernst beherrschte die Szene. Wer in den 1960ern nach Wurzeln von Antifolk-Musikern wie den Moldy Peaches und Dufus sucht, wird also nur bedingt im »Folk Revival« fündig. Viel offenkundiger sind die Gemeinsamkeiten mit einer anderen Band aus New York, deren damalige Radikalität ihresgleichen suchte, den Fugs. Der Musikkritiker Lester Bangs bezeichnete sie als »die erste Undergroundband« schlechthin.

Die Begründer der Fugs, Ed Sanders und Tuli Kupferberg, waren ursprünglich keine Musiker, beherrschten also keinerlei Instrumente, sondern entstammten der literarischen Beat-Szene. Sanders gab die Beat-Zeitschrift *Fuck You – A Magazine Of The Arts* heraus und eröffnete 1964 den *Peace Eye*-Buchladen an der East 10th Street in East Village – damalige Anlaufstelle für Underground-Lektüre aller Art, vom Anarchoführer bis zu den ersten Erwachsenen-Comics von Zeichnern wie Robert Crumb, von pornographischen Texten (die damals noch als »Underground« gehandelt wurden) bis zu den Klassikern der Beat-Literatur, Autoren wie William S. Burroughs und Allen Ginsberg. Der Laden war ursprünglich eine jüdische Metzgerei. Sanders renovierte ihn, behielt aber den Schriftzug »Strictly Kosher« im Schaufenster bei – angesichts zahlreicher Bücher mit explizitem Inhalt kann das durchaus ironisch gelesen werden.

Als Sanders und Tuli Kupferberg 1964 im Buchladen die ersten Stücke der Fugs einspielten, kannten sich beide bereits seit einiger Zeit. Kupferberg war längst eine Ikone der Beat-Literatur und findet unter anderem in Allen Ginsbergs berühmten Gedicht »Howl« Erwähnung. Schon 1962 hatte Kupferberg Gedichte in Sanders *Fuck You*-Magazin veröffentlicht. Als die Fugs ihre ersten Songs schrieben, war Kupferberg schon 41 Jahre alt und bezeichnete sich scherzhaft als den »ältesten Rockstar der Welt«. Und selbst noch 2003, im Alter von 81 Jahren, veröffentlichte Kupferberg mit den Fugs eine CD voller verbaler Angriffe auf Präsident George W. Bush. An den musikalischen Charme der Anfangsjahre reicht das allerdings nicht mehr heran: Im Laufe ihrer 40-jährigen Karriere

haben die Fugs naturgemäß gelernt, ihre Instrumente zu beherrschen. Leider, möchte man in diesem Fall sagen.

Denn das Unvermögen im Sinne von Nicht-Können machte einen großen Teil ihres Charmes aus, vergleichbar mit dem Dilettantismus, den die Moldy Peaches später an den Tag legen sollten. Die Musiker der Fugs trugen lange Haare und zottelige Bärte, waren diesbezüglich ganz Kinder ihrer Zeit, und dürfen doch als die ersten Punks im Geiste gelten. Materielle Werte und musikerhaftes Auftreten waren ihnen fremd, wie auch ein Zitat von Peter Stampfel von den Holy Modal Rounders belegt, der 1965 zu der Band stieß: »Sanders hatte eine Band gegründet, deren Songs so skandalöse Titel wie ›Bull Tongue Clit‹ und ›Coca Cola Douche‹ trugen. Also eilte ich zum Buchladen, um mir das anzusehen, und musste feststellen, dass keiner von denen irgendein richtiges Instrument spielte. Sander besaß eine Spielzeugorgel für \$ 9.98. Ken Weaver hatte mal ein Drumset, doch das ist ihm gestohlen worden. Am Ende spielte er nur noch auf zwei Bongos, aber auch die hat er auf spektakuläre Weise verloren, nachdem zwei korpulente Puertoricaner sie mit einem Hammer bearbeitet hatten.«

Folkrock gab es 1964 noch nicht und doch klang die Musik der Fugs bereits wie eine archaische Fusion aus Folk und Psychedelic. Über die Bekanntschaft mit Harry Smith, Filmemacher und Herausgeber einer der wichtigsten amerikanischen Folk-Anthologien, landeten sie schließlich auch auf einem klassischen Folk-Label, dem New Yorker *Folkways Records*.

Mitte der 1960er herrschte ein Klima, dank dem die Fugs nicht trotz, sondern wegen ihrer schrägen Musik, den Reibeisen-Stimmen und den radikalen Texten, die Zoten mit Polit-Slogans paarten, zu Semi-Stars des Underground hatten werden können. Als die Beatles gerade mal ihrer »Love Me Do«-Phase entwachsen waren, stellte sich in den USA eine Band auf die Bühne und krächzte beherzt schräg: »I ain't ever gonna go to Vietnam, I prefer to stay at home and screw your mom.« Ihr Mut – auch der Mut zur Blamage – machte die Fugs in gewissen Kreisen berühmt. »Wir selbst gaben einen Scheißdreck auf das Können«, merkte Tuli Kupferberg Jahre später an, »wir gingen nicht auf die Bühne, um große Kunst abzuliefern.« Das unterschied die Fugs wesentlich von Frank Zappa, dem anderen großen Enfant terrible der Mittsechziger. So respektlos Zappa gegenüber jeglichen Autoritäten auch gewesen sein mag, war es ihm doch wichtig, selbst als musikalische Autorität wahr-



genommen zu werden. Erst die Fugs hatten das für die Rockmusik so typische »Wir da oben, ihr da unten« aufgelöst. Und zwar um den Preis, dass auch Freunde oder das Publikum die Bühne erklimmen konnten. Respektvoll erkannten auch die Kollegen von Velvet Underground an, dass es Mitte der 1960er eigentlich nur zwei nennenswerte Undergroundbands gegeben habe, sie selbst und die Fugs. Zumindest in New York. Ein Beisatz, den man streichen kann, wenn man sich die restliche musikalische Landkarte von damals ansieht.

Nicht nur die Fugs sind längst eine Legende, die sich auch durch mehrfache Neugründungen nicht hat demontieren können, sondern auch das Label, zu dem sie für ihre zweite Veröffentlichung wechselten, *ESP Disk*. Es kann als das vielleicht erste Independent-Label angesehen werden, wenn man unter Independent nicht nur den ökonomischen Alleingang jenseits der großen Plattenfirmen versteht, sondern Unabhängigkeit im Geiste und einen Hang zu künstlerischer Radikalität. Labelbetreiber Bernard Stollman war hauptberuflich Rechtsanwalt und betreute unter anderem die Rechte von Jazzmusikern. Eine Erbschaft ermöglichte ihm, sein obskures Label ganz ohne wirtschaftliche Interessen zu gründen und mit einer noch obskureren Platte 1962 zu starten: Mit »Ni Kantu En Esperanto« (»Wir singen in Esperanto«) machte sich *ESP Disk* (ausgeschrieben *Esperanto Disk*) für die gleichnamige internationale Kunstsprache stark, die sich besonders innerhalb der Arbeiterbewegung einer gewissen Beliebtheit erfreute. Auf *ESP Disk* veröffentlichte nicht nur die Avantgarde des damaligen Free Jazz, unter anderem Albert Ayler und Sun Ra, sondern auch die des Underground-Rock und -Folk wie The Holy Modal Rounders, The Godz, Pearls Before Swine, Cromagnon ... und schließlich auch die Fugs.

Der musikhistorische Verdienst von Stollman kann nicht hoch genug gewertet werden. Er wirkt noch bis heute und führt bis in die gegenwärtige Antifolk-Szene: Niemand Geringeres als Stollman finanzierte der Antifolkband Dufus einen Teil ihrer Studiokosten. Und doch gibt es ihm gegenüber auch kritische Stimmen. Glaubt man den Ausführungen von Ed Sanders, wusste Stollman als Rechtsanwalt sehr gut, wie man eine Band über den Tisch zieht: »Wir haben mit *Folkways* einen schrägen Vertrag abgeschlossen, aber der mit *ESP* war noch viel schräger.« Die drei Prozent Honorar pro verkaufter Platte nannte Sanders das niedrigste Künstlerhonorar »in the history of the western civilisation«. Noch schräger kam es, als Stollman die Band nicht auszahlen wollte,



weil die Mafia ihm mit Schwarzpressungen den Markt kaputt gemacht hätte. Sanders kommentiert bissig: »We can be forgiven for not really believing that the Genovese crime family would bother with the Fugs, when there were the Beatles, the Stones, Mantovani and Petulia Clark to rip off«. – Labels, selbst die unabhängigsten, sind eben nicht immer »strictly kosher«. So mag sich erklären, warum viele Antifolk-Künstler heute erst gar kein Label mehr suchen, sondern ihre CDs selbst je nach Bedarf brennen und privat vertreiben.

Ihr unermüdlicher Einsatz gegen den Vietnamkrieg dürfte noch mehr zu der Bekanntheit der Fugs beigetragen haben als der schräge Sound. Denn so viele linke, sich radikal positionierende Rockbands gab es in den angeblich durch und durch politisierten 1960ern gar nicht – die Fugs waren eine von vielen Linken geschätzte Ausnahme. Bei den meisten Musikern beschränkte sich Protest auf die Frisur, Schlabberlook und Kiffen (dem die Fugs ebenfalls nicht abgeneigt waren) oder auf das schnell zur Masche gewordene Zertrümmern der Instrumente resp. von Hotelzimmern. In Anthologien tauchen deshalb immer wieder dieselben Namen auf, wenn es darum geht, die politischen Bands der 1960er zu benennen, nämlich MC5, The Edgar Broughton Band, Country Joe McDonald, The Mothers Of Invention und, mal an vorderer, meist aber an hinterer Stelle, die Fugs. Schrägheit alleine, so viel steht fest, war auch in den 1960er Jahren kein Erfolgsrezept.

Das bekamen die Godz, New Yorker Labelkollegen der Fugs, zu spüren – sie fehlen in nahezu allen Anthologien und Musiklexika, finden sich nicht einmal als Kuriosum aufgeführt. Und dies, obwohl sie einen eigenen Nebenzweig der Popgeschichte begründet haben, den man als absichtlich erzeugte »Incredible Strange Music« bezeichnen könnte – eine Tradition, die so unterschiedliche Künstler wie Daniel Johnston und Die tödliche Doris fortsetzen sollten. Im Gegensatz zu von ihrem musikalischen Können überzeugte Dilettanten, die aus unerfindlichen Gründen einen Plattenvertrag bekommen haben oder so reich waren, dass sie sich in ein Studio einkaufen konnten, wussten die Godz nämlich sehr genau, wie schlecht sie waren. Aber es machte ihnen nichts aus.

Die Band selbst entstand aus einer spontanen Eingebung heraus und gründete ihre Existenz auf einen ausgeklügelten Scherz. Larry Kessler, Jim McCarthy, Paul Thornton und Jay Dillon kannten einander, weil sie

alle im selben Plattenladen gearbeitet hatten. Dort lernte Larry Kessler den Betreiber von *ESP Disk* kennen und wurde Verkaufsleiter des Labels. Eines Tages trafen sich die Vier in Larrys Appartement in der East 11th Street. Auch Jim McCarthy wohnte dort, seit er von seiner Freundin verlassen worden war. Nachdem sie einen Joint geraucht hatten, um über den gegenseitig hochgeschaukelten Frust hinwegzukommen, machten sie sich über die in der Wohnung verstreuten Instrumente her und stimmten mit Rasseln und Schellen in ein akustisches Katzengejammer ein, das Dillon »noise like a bunch of maniacs« nannte. Larry Kessler soll plötzlich aufgeschrien haben: »Lasst uns das aufnehmen. Bernard Stollman wird uns damit unter Vertrag nehmen!« Die anderen erklärten ihn für verrückt, doch es sollte tatsächlich so kommen: Am 28. September 1966 nahmen die Godz ihr Debüt für *ESP Disk* auf – ohne Stollman bis zu diesem Zeitpunkt wissen zu lassen, dass auch sein Angestellter zu dieser Band gehörte.

Das Debüt »Contact High« hatten die Godz innerhalb von nur 45 Minuten eingespielt. Es enthält Nummern, die auf nur einem einzigen Gitarrenakkord aufbauen – wobei das Instrument völlig verstimmte war – und eine Nummer (»White Cat Heat«), auf dem die Musiker den Kampf zwischen Katzen nachstellen. Die Aufnahmen ziehen selbst hartgesottene Hörern bis heute die Schuhe aus. »Godz was thrown out of every music spot in Greenwich Village«, heißt es nicht ohne Selbststilisierung auf dem Backcover ihres Debüts, dem sogar noch zwei weitere, nicht minder schräge Platten auf *ESP* folgen sollten. Die Godz haben tatsächlich auch in den damals einschlägigen Folk-Clubs gespielt, dem *Café Wha* und dem *Gerde's Folk City*, doch das Publikum reagierte meist mit Pfiffen. »Wir waren zu heftig für unsere Zeit«, erinnert sich Larry Kessler, »wir waren Prä-Punk. Selbst die Fugs hatten eine Art von Show,



The Godz:
„Contact High“
(ESP, 1968)

