

So This Is Permanence

Joy Division - Songtexte und Notizen

Bearbeitet von
Ian Curtis, Deborah Curtis, Jan Böttcher, Jon Savage

1. Auflage 2015. Buch. 368 S. Hardcover
ISBN 978 3 498 00805 5
Format (B x L): 20,4 x 28,5 cm

[Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Musikwissenschaft
Allgemein > Einzelne Komponisten und Musiker](#)

schnell und portofrei erhältlich bei

The logo for beck-shop.de features the text 'beck-shop.de' in a bold, red, sans-serif font. Above the 'i' in 'shop' are three red dots of varying sizes, arranged in a slight arc. Below the main text, the words 'DIE FACHBUCHHANDLUNG' are written in a smaller, red, all-caps, sans-serif font.

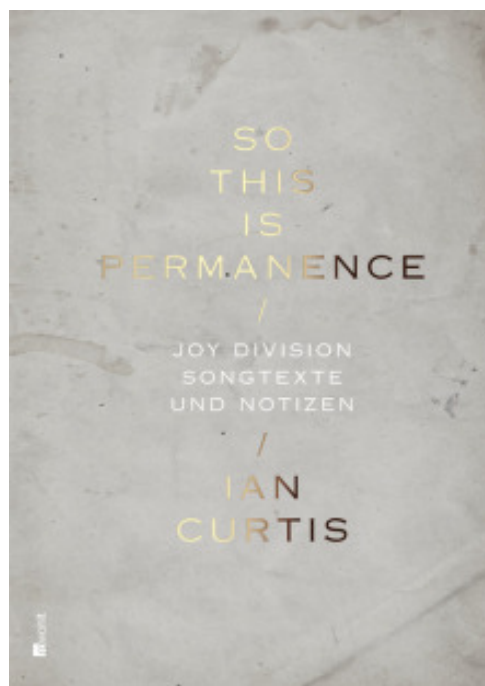
beck-shop.de
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Leseprobe aus:

Ian Curtis

So This Is Permanence



Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

SO THIS IS
PERMANENCE

/

JOY DIVISION

SONGTEXTE UND NOTIZEN

/

IAN
CURTIS

HERAUSGEGEBEN VON
DEBORAH CURTIS & JON SAVAGE

AUS DEM ENGLISCHEN VON JAN BÖTTCHER

ROWOHLT

Die Originalausgabe erschien 2014 unter dem Titel
«So This Is Permanence» bei Faber & Faber, London.

1. Auflage April 2015

Copyright © 2015 by Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg

«So This Is Permanence» Copyright:

Songtexte © by Fractured Music / Universal Music Publishing;

Vorwort © 2014 by Deborah Curtis; Einleitung © 2014 by Jon Savage

Übersetzung der Seiten S. 7–35 Clara Drechsler und Harald Hellmann

Einbandgestaltung ANZINGER | WÜSCHNER | RASP, München

Abbildung Nic Taylor / Getty Images

Innengestaltung Christine Lohmann, Hamburg

Satz Bembo Post Script, InDesign, bei Dörlemann Satz, Lemförde

Druck und Bindung CPI books GmbH, Leck, Germany

ISBN 978 3 498 00805 5

VORWORT

Seite 7

EINLEITUNG

Seite 15

EDITORISCHE NOTIZ

Seite 37

/

TEIL 1

**HANDSCHRIFTLICHE
SONGTEXTE**

Seite 41

**ANMERKUNG
DES ÜBERSETZERS**

Seite 190

/

TEIL 2

**FRÜHE VERSIONEN,
ALTERNATIVEN,
NEUE TEXTE, PROSA**

Seite 191

/

TEIL 3

**BILDMATERIAL, FANZINES,
BÜCHER, BRIEFE**

Seite 305

/

ANHANG

Seite 359



VORWORT

von Deborah Curtis

Ich lernte Ian 1972 in Macclesfield kennen – durch einen Jungen, den er seinen Bruder nannte. Ian, dieser sehr eigene Teenager, der nicht wie die anderen Jugendlichen in den Youth Club ging, posierte auf dem Balkon der elterlichen Wohnung: Er hatte sich die Augen geschminkt, trug knappe Jeans und eine Kunstpelzjacke. Andere hätten vielleicht darüber gelacht, aber mir flößte diese erste Begegnung Respekt ein. Er schien darauf zu warten, dass man uns miteinander bekanntmache. Es fühlte sich fast an wie Bestimmung.

Er war sehr wissbegierig: 1971 hatte er an der Schule eine Auszeichnung in Geschichte gewonnen, 1971 und 1972 eine in Religion. Er liebte Ted Hughes, Thom Gunn und später Chaucer. Er besaß ein schwarzes Ringbuch mit Trennblättern, auf die er «Songtexte» und «Roman» geschrieben hatte, und ich empfand es als Auszeichnung, dass er mir genug vertraute, um seine hochfliegenden Ambitionen mit mir zu teilen.

Ich war hin und weg; Poet und Bücherschreiber – das war so romantisch, ich konnte unmöglich widerstehen. Und es fiel mir nicht schwer, mich an ein Leben an seiner Seite zu gewöhnen. Er nahm mich mit zu Konzerten, stellte mich den verschiedenen Leuten in seinem Leben vor, und als mir klar wurde, dass eine gemeinsame Zukunft vor uns lag, schien alles andere unwichtig zu sein.

Abgesehen von seiner Plattensammlung und Bergen von Musikzeitschriften war sein Schlafzimmer ziemlich unpersönlich, besonders wenn man sich die Komplexität seiner Selbstinszenierung vor Augen hält. Bei ihm lag nichts herum, keine Klamotten, kein Make-up oder sonstiger Kram. Er war sehr ordentlich und extrem darauf fixiert, wie irgendwas klang oder aussah; alles musste bei ihm haargenau stimmen. Seine zwi-

schenmenschlichen Beziehungen brachte er problemlos unter einen Hut, er bewegte sich zwischen ganz unterschiedlichen Szenen und sammelte dabei andere Menschen und deren Erfahrungen um sich.

Heikle Themen sprach er so indirekt an, dass ich nie ganz sicher war, ob sein Interesse daran vielleicht persönlich war. Ich verstand nicht, warum er über einen Jungen aus der Nachbarschaft reden wollte, von dem es hieß, er sei manisch-depressiv; ich empfand es als tratschen, und das war sonst gar nicht seine Art. Jede Verhaltensauffälligkeit bei ihm selbst, seine Absenzen und Anfälle, schob er auf «Drogen-Flashbacks» und gab zu verstehen, dass er darüber nicht reden wollte.

Es kursierten Gerüchte, Ian habe Probleme in der Schule gehabt, aber seine Freunde lachten bloß darüber; seine Familie zog nach Manchester, und alles wurde unter den Teppich gekehrt. Das vordere Wohnzimmer wurde zu seinem Schlafzimmer umfunktioniert; wieder war alles sehr aufgeräumt und nüchtern, er schien nicht mehr zu brauchen als seine Platten, seine Musikzeitschriften und seine Zigaretten.

Wenn ich übers Wochenende blieb, legte er eine Platte auf, und wir hockten uns auf den Boden. Jede LP musste von Anfang bis Ende ohne Unterbrechung durchgehört werden, und er erklärte mir gerne, worum es in den Texten ging. Er liebte Oscar Wilde und Edgar Allan Poe und legte Wert darauf, dass wir samstagabends rechtzeitig zu den Horrorfilmen im Fernsehen wieder zu Haus waren.

Wir heirateten und lebten eine Zeitlang bei seinen Großeltern in Moss Side. Ian begann, Reggae-Platten zu kaufen; er wartete, bis wir allein waren, dann trug er seinen Plattenspieler ins Wohnzimmer, wo die schweren Stores und Vorhänge jedes Tageslicht aussperrten. Ein eigenes Zimmer hatte er nicht mehr, aber das hielt ihn nicht davon ab zu tun, was er wollte.

Ian besuchte regelmäßig den Plattenladen im Einkaufszentrum, um sich die neuesten Alben anzuhören und in Erfahrung zu bringen, wo die besten Reggae-Clubs waren. Wir gingen ins Mayflower und ins Afrique und verbrachten so viel Zeit wie möglich außer Haus. Ian wollte die Gelegenheit nutzen, Leute aus dieser Gegend kennenzulernen und in eine

andere Kultur einzutauchen. Wir saugten die Atmosphäre in den dortigen Geschäften auf und gingen abends rum, um das Geld für Totoscheine einzusammeln. Egal, wie spät es abends wurde, Ian bestand stets darauf, dass wir um acht aus dem Haus und bei der Arbeit waren, damit wir früh Feierabend machen und wieder ausgehen konnten.

Unser erstes eigenes Zuhause war im stillen Chadderton, ungünstig gelegen, um in Manchester auszugehen, und fernab von unseren Freunden in Macclesfield. Unser Wohnzimmer war der einzige beheizte und halbwegs gemütliche Raum, aber irgendwie gelang es Ian auch ohne die nötige Ungestörtheit, wieder zu schreiben. Woran er gerade arbeitete, bewahrte er in einer Plastiktüte auf. Wir wohnten noch an dieser Adresse, als wir zum Punkrockfestival in Mont-de-Marsan reisten; danach weitete sich unsere Welt schlagartig, und alles schien möglich zu sein.

Wir boten das Haus zum Verkauf an, denn eins war uns klar, glücklich waren wir dort nicht. Nach einer kurzen Zwischenstation wieder bei seinen Großeltern zogen wir nach Macclesfield. Bei dem Haus in der Barton Street lagen alle Räume nach vorne heraus; Küche und Wohnzimmer auf der einen Seite des Treppenhauses und ein zweites, separates Zimmer auf der anderen.

Wo ich ein hübsches, gemütliches Cottage in fußläufiger Lage zum Stadtzentrum sah, sah Ian nur ein Zimmer, das ganz ihm gehörte: einen Ort zum Schreiben, klein genug, um ihn mit dem Heizlüfter warm zu bekommen, und gerade lang genug, um beim Nachdenken hin und her zu laufen. Wir konnten den Einzug kaum erwarten und machten zuerst Ians Zimmer bewohnbar: Er strich es himmelblau, und wir legten uns eine Musiktruhe zu; Ians Plastiktüte hatte ihren Platz neben dem langen blauen Sofa von Habitat, und seine Platten lehnten in Reihen an der Wand hinter der Tür.

Ich kam gar nicht auf die Idee, erst mal einen der gemeinsam genutzten Räume bezugsfähig zu machen: Ein ruhiger Platz zum Schreiben für Ian hatte für uns beide oberste Priorität. Je nachdem, ob er saß oder hin und her ging, platzierte er den Aschenbecher auf dem Boden oder der hölzernen Kaminumrandung. Er war ein penibler Raucher:

Weil er die Asche nie zu lang werden ließ, hörte man manchmal nichts als das Schnippen seines langen Daumennagels gegen den Filter seiner Marlboro, bevor er sie auf den Rand des Aschenbechers legte, um nach dem Stift zu greifen. Dann schrieb er eine Zeile, legte den Stift weg und schnippte erneut die Asche von seiner Zigarette.

Seine Plastiktüte begleitete ihn in den Proberaum, auf Tour, zu allen Treffen. Wenn er nach Haus kam, blieb er auf der Eingangsstufe stehen und schob mit dem Drehen des Schlüssels die Tür auf; ich hörte als Erstes immer das Rascheln der Plastiktüte, während er am Schloss hantierte. Danach ging er direkt ins blaue Zimmer, um seine Texte wegzulegen, noch ehe er den Mantel in den Schrank hängte. In seinem Leben hatte Überflüssiges keinen Platz, weder in seinen Texten noch in seinem privaten Umfeld.

Seine Texte waren alles für Ian, kommerzielle Erwägungen interessierten ihn beim Songschreiben nicht. Es war also nicht sonderlich überraschend, dass er sich auch düsteren, ernsteren Themen zuwandte. Nicht speziell der Holocaust, sondern Krieg per se, jeder Krieg, war ideal, um Ians Weltsicht zu transportieren. Im Gespräch erwähnte er schon mal vage die Geschichte seiner irischen Familie und den anschließenden Militärdienst seines Vaters im Zweiten Weltkrieg. Es bleibt die Frage, ob er diese Geschichten als Inspirationsquelle nutzte, oder ob er mit dem Schreiben anfang, weil Dinge nie offen ausgesprochen wurden.

Ian war anteilnehmend, einfühlsam und freundlich, spielte sich nie auf, war alles andere als materialistisch. Es gelang ihm spielend leicht, sich völlig in eine andere Lebenswelt hineinzusetzen, das bewies er immer wieder, wenn er mir etwas vorlas, ob Songtexte oder Prosa, und dieselbe Intensität brachte er auch auf die Bühne. Anfangs gelang es ihm durch die Performance, von seinem Innenleben abzulenken, und es war erstaunlich, wie ein sonst so in sich gekehrter Mensch beim Auftritt derart aus sich herausgehen konnte.

Er zeigte mir nicht, woran er arbeitete, und ich genierte mich, ihn darum zu bitten. Ich erinnere mich, dass ich einmal einen Blick riskierte und zaghaft vorschlug (Kritik vertrug er nicht gut), ein Wort zu ändern.

Zu meiner Überraschung tat er das anstandslos, aber im Lauf der Zeit gewann ich immer mehr den Eindruck, dass seine Notizen für mich tabu waren.

Er war so viel unterwegs, dass seine Rolle bei Joy Division eher zum Job als zur erhofften Erfüllung zu werden begann. Als die Band «Digital» und «Glass» im Russell Club spielte (der zu diesem Anlass in Factory umgetauft wurde), war das ein Wendepunkt für uns; ich war stolz und eingeschüchtert zugleich. Diese Songs hatte ich noch nie gehört: Das Bühnenset war so ausgefeilt, die Musik inzwischen viel ausgereifter, und das Publikum tobte. Ich spürte, wie ich zurückwich, als hätte ich meine Nase in etwas gesteckt, das mich nichts anging. Sie waren natürlich nicht über Nacht derart genial geworden, aber es war geradezu schockierend zu sehen, wie hart sie an sich gearbeitet hatten.

In Ians Notizen finden sich Gedanken zu Korruption, Politik, der Regierung, sozialen Problemen: Er suchte ständig nach Einflüssen und Szenarien, mit denen er etwas anfangen konnte. Er war immer schon professionell und ehrgeizig gewesen, doch während sein Traum wahr wurde, ging es in seinen Texten immer häufiger um unmögliche Entscheidungen und wirkungslose Behandlungen.

Während meiner Schwangerschaft wurde bei Ian Epilepsie festgestellt. Seine Familie lehnte es rundheraus ab, darüber zu reden. Ich weiß nicht einmal, ob ihm diese Diagnose zum ersten Mal gestellt wurde; als die Ärzte immer wieder fragten, ob er früher bereits Anfälle gehabt habe, spielte ich jedoch brav mit und antwortete wie er entschlossen mit Nein. Ian verschanzte sich hinter seiner Epilepsie und konzentrierte sich in der Arbeit auf Gefühle von Isolation, Verlust, Bloßstellung.

Ich hatte zwar den Eindruck, er hätte sich gern mit mir ausgesprochen, aber zu Hause wurde er bei jeder Erwähnung seiner Krankheit aggressiv, als mache es sie realer, wenn man darüber redete. Während die Distanz zwischen uns größer wurde und viel Raum für schwieriges Ungesagtes öffnete, stellte er vor Publikum weiterhin seine Frustration und seinen Schmerz zur Schau. Sein Schreibstil entwickelte sich nicht, er kam zur Vollreife, man kann geradezu die Blessuren in seiner Stimme hören.

Wie ich mich fühlte, als Rob Gretton mir sagte, dass es in «Love Will Tear Us Apart» um mich ging? Wütend, gedemütigt, ich suchte in seinen Manuskripten verzweifelt nach etwas, das dagegen sprach. «Your bedroom», «this bedroom», «the bedroom»: Er spielte mit diesen Varianten – versuchte er in den Lyrics, von sich selbst zu abstrahieren, oder wusste er wirklich nicht, welches Schlafzimmer er meinte? Natürlich ist mir heute klar, dass es für ihn wie jede andere Situation war, derer er sich bediente, nicht sehr viel anders als die tragischen Geschichten aus den Nachrichten. Aber der Druck, das, was sich in seinem Leben abspielte, irgendwie von sich wegzuschieben, muss ihn innerlich aufgerieben haben.

Wenn ich die Songtexte jetzt lese, habe ich sofort die Musik im Kopf, ich höre seine Stimme, ich sehe ihn vor mir. Ein handgeschriebener Text, hier und da durchgestrichen und korrigiert, beschwört sein Bild herauf, wie er im blauen Zimmer auf und ab geht, raucht, kaum registriert, wenn ich ihm ein Tasse Kaffee hereinreiche.

Einige der Lyrics lassen sich danach datieren, worauf sie geschrieben sind: Schmierpapier aus dem Büro, in dem ich arbeitete, ein Blatt von einem Schreibblock aus meiner Collegezeit, hingehuschte Pitman-Kurzschrift mit möglichen Albumtiteln in blauem Kugelschreiber überkritzelt, vieles auf heute nicht mehr gebräuchlichen Papierformaten. Etliche gefaltete Seiten hatte er offenbar längere Zeit in der Jackentasche herumgetragen, bevor er etwas darauf schrieb; auch wenn er seine Plastiktüte nicht mitnahm, hatte er für den Fall, dass ihm eine Idee kam, immer Stift und Papier dabei.

Als New Order «Ceremony» und «In a Lonely Place» aufnehmen wollten, baten sie mich, Ians gesamte Notizen einsehen zu dürfen, weil sie ganz sicher waren, die beiden Texte befänden sich darunter. Sie gingen alles sorgfältig durch, ohne jedoch fündig zu werden. Seltsam ist das nicht; Ian trennte sich von Dingen, für die er keine Verwendung mehr hatte; er konnte sehr unsentimental mit seinem Eigentum umgehen, und wenn ich ihn richtig verstanden habe, betrachtete er seine Arbeit mit Joy Division als abgeschlossen.

Nach seinem Tod fehlten etliche seiner Sachen, und wie ich ihn kannte, hatte er in Vorbereitung darauf einiges davon weggegeben. Mir ist das alte Ringbuch geblieben, er hatte es hinten in den Schrank gelegt und vergessen; darin der bis auf wenige Absätze von gegenstandsloser Verzweiflung ungeschriebene Roman.

Als Ian seinen Weg gefunden hatte, wurden die Notizbücher, die losen Blätter und die Plastiktüte zu Teilen seines Körpers. Alles, was er anderen gegenüber nicht aussprechen konnte, floss in seine Texte ein, darum erfährt man aus seinen Lyrics mehr über ihn, als man es im persönlichen Gespräch je konnte.

Diese Manuskripte in seiner unverwechselbaren Handschrift und in chronologischer Ordnung zu sehen, bringt einen dem Verständnis von Ians inneren Kämpfen sehr viel näher. Es sind die tiefen Fragen und Nöte der menschlichen Existenz, die immer von Relevanz sein werden; und obwohl seine Poesie für sich allein stehen kann, sollten seine Stimme und die Musik, die zusammen Joy Division ausmachen, als perfekte Werk-einheit gehört und aufgenommen werden, so, wie sie gedacht waren.

Deborah Curtis, April 2014

EINLEITUNG

von Jon Savage

*«Muss frühere Einflüsse hinter mir lassen (unwichtig) – nach vorn sehen.
Geschmack ist Gewohnheit. Wiederkauen des einmal Akzeptierten.»*

IAN CURTIS, handschriftliche Notiz zu «The Atrocity Exhibition», 1979

«Love Will Tear Us Apart», 1980 in den Top 20, gehört seither zu jenen Ausnahmesongs, die alle Klassen- und Generationengrenzen überspringen. Das Stück ist Dutzende Male gecovert worden und findet sich regelmäßig ganz oben in den «Best of»-Listen, die hilflos vor der Informationsflut stehenden Menschen sicher den Weg durch das Überangebot der modernen Popmusik weisen. Es wird von Popbesessenen ebenso geliebt wie von Leuten, die sonst nicht viel mit Musik am Hut haben, lief in *Coronation Street* und bei *Match of the Day*. Kurz: Es ist ein Klassiker des 20. Jahrhunderts.

Davor war «Love Will Tear Us Apart» einfach ein neuer Song, das erste Mal öffentlich zu hören am 16. Oktober 1979 im Plan K, einem kleinen Kulturzentrum in Brüssel. Der Auftritt ist auf Michel Isbecques Videomitschnitt dieses Abends festgehalten: Das Material ist derart unscharf und verzerrt, dass die erste Minute komplett untergeht, aber man sieht Ian mit dem Rücken zum Publikum seine dröhnenden D-Akkorde runtersäbeln. Er hält seine schöne weiße Vox Phantom VI wie einen lästigen Fremdkörper, denn das war sie: Sie schränkte seine Bewegungsfreiheit ein und hinderte ihn, aus sich herauszugehen.

Dem neuen Song ging eine Verschiebung in der Banddynamik voraus: Joy Division hatten immer mal wieder an dem traditionellen Line-up Gitarre, Bass und Schlagzeug gebastelt, beispielsweise wechselten Bernard Sumner und Peter Hook bei «Sound of Music» und anderen

Stücken die Instrumente, aber als im Spätsommer 1979 ein Synthesizer dazukam, musste ein weiteres Element her, das den Livesound unterfütterte. Ian Curtis wollte erst nicht so richtig, spielte dann aber bei den Auftritten Gitarre, damit «I Remember Nothing», das sich zum Synthesizer-Epos ausgewachsen hatte, nicht zu dünn klang. Mit dem neuen Song war Ians Gitarre endgültig eine feste Größe im Repertoire.

Sie spielten «Love Will Tear Us Apart Again» – wie der Song anfangs hieß – sporadisch während der Tour mit den Buzzcocks im Oktober. Er findet sich auf Richard Boons Filmmaterial vom 27. Oktober im Apollo in Manchester und ein weiteres Mal auf dem Mitschnitt des Konzerts im Winter Garden in Bournemouth am 2. November. Die Band nahm eine Version für ihre zweite Peel Session auf, die am 10. Dezember gesendet wurde, und ab da war der Song fest im Set verankert – erst Fanfavorit, dann ein todsicherer Hit, brachte «Love Will Tear Us Apart» schließlich den großen Durchbruch für Joy Division und die Rettung für Factory.

Wie wichtig ihnen das Stück war, zeigt sich schon daran, dass Joy Division sich für ihre Verhältnisse ungewöhnlich viel Zeit mit dem Einspielen ließen. Bei der ersten Session Anfang Januar 1980 in den Pennine Sound Studios spielten sie es so wie auf der Bühne, waren aber unzufrieden damit, darum nahmen sie es einige Monate später in den Strawberry Studios erneut auf. Endgültig abgemischt und für veröffentlichungsreif befunden wurde das Stück erst während der Aufnahmen zu ihrem zweiten Album in den Britannia Row Studios. Als dann im Juni die Single erschien, waren «Love Will Tear Us Apart» bereits die Ereignisse vorausgeeilt, die dem Text nachträglich diese verfälschende Eindeutigkeit aufzwingen.

Der Reiz von «Love Will Tear Us Apart» liegt im Kontrast von Melodie, Arrangement, Präsentation und Message. Das Stück beginnt mit einem Basspuls, dann steigt mit einem hochdramatischen Tusch die Gitarre ein, und das Schlagzeug drischt dazwischen, bis es in einen synkopischen Beat übergeht und hinter eine sofort im Ohr bleibende Synthesizer-Figur zurücktritt. Der alte Analog-Synthesizer suggeriert Wärme und Entfremdung in einem. Die Melodie ist erhebend und zugleich elegisch. Von

Curtis' wütendem Punk-Gekläffe ist nichts mehr zu hören, der Gesang ist deutlich nuancierter, geradezu hingecroont – offenbar eine Nachwirkung der Sinatra-Platte, die ihm Tony Wilson ans Herz gelegt hatte.

Das Arrangement ist trügerisch leicht und luftig, die Empfindungen sind es nicht. Die Stimme ist hochgeregelt, ganz anders als bei den meisten Stücken auf *Unknown Pleasures*, wo Ian stärker ein Teil der Band ist. Es klingt eher wie eine Solistenstimme als wie eine Rockstimme, wodurch bewusst alle Aufmerksamkeit auf die Lyrics gerichtet wird. Die erste der drei Strophen beschreibt die Situation, die den Anstoß zum Refrain gibt – «and we're changing our ways, taking different roads» –, und die nächsten beiden reißen dich in den emotionalen Aufruhr, mit dem mehr als eine bloße Liebesbeziehung zu Ende geht: eine Ehe, eine langjährige Partnerschaft.

Die Zeilen der zweiten Strophe sind von erschreckender Intimität: «Why ist the bedroom so cold? You've turned away on your side. Is my timing that flawed? Our respect runs so dry.» Curtis kam in den drei, vier Jahren, in denen er Texte schrieb, immer wieder auf Themen wie Scham, Schuld und Schuldzuweisungen zurück, aber hier fasst er diese Themen in eine ohne weiteres nachvollziehbare menschliche Zwangslage: «You cry out in your sleep / All my failings exposed. And there's a taste in my mouth / As desperation takes hold.»

Kernstück des Songs ist das Paradox, dass Liebe und Nähe – «something so good» – nicht nur beglückend, sondern auch zerstörerisch sein können. Umso mehr, wie der Text uns eindringlich klarmacht, solange zwei Menschen noch immer nicht loslassen können, solange sie die endgültige Konsequenz nicht ziehen. Von dieser Spannung lebt das Stück: dass da dieser letzte Rest «appeal that we've kept through our lives» ist, der es so schwer macht, miteinander zu brechen, und am Ende doch immer alles auf eins hinausläuft: «Love *will* tear us apart.» Es gibt zwar einen winzigen Hoffnungsfunken, aber am Ende ist auch er erloschen.

Das ist das Bestechende an «Love Will Tear Us Apart»: die Überführung von etwas zutiefst Persönlichem ins allgemein Menschliche. Als der bekannteste von Curtis' Texten ist er unendlich oft auf dessen an-

schließenden Selbstmord Mitte Mai 1980 hin seziert worden. Die Single erschien Ende Juni, also anderthalb Monate darauf: Die tragischen Umstände, die Trauer und der Presserummel trugen dazu bei, die Single in die Charts zu bringen. Erst wurde sie von den Hardcorefans gekauft, dann zog die breite Masse nach und schob sie bis auf Platz 13. Sie hielt sich zwei Monate in den Charts, der erste Hit für Joy Division und Factory Records.

Nach der üblichen Lesart bezieht sich der Text auf die Probleme in Ians Ehe mit Deborah Curtis, ausgelöst durch den Musikeralltag und seine Begegnung mit Annik Honoré. Die Eckdaten scheinen dafür zu sprechen: «Love Will Tear Us Apart» entstand im Hochsommer 1979; Ian hatte Annik im August kennengelernt. In *Aus der Ferne* schreibt Deborah Curtis über diese Zeit: «Als ich diese Texte (von *Unknown Pleasures*) las, machte ich mir Sorgen, Ian würde wieder in die Depressionen seiner Teenager-Zeit zurückfallen.»

Die schon fast forensische Genauigkeit, mit der in dem Song der Zerfall einer Beziehung beschrieben wird, scheint seinen Realitätsgehalt zu verbürgen. Aber es ist ein Irrtum zu glauben, in Songtexten würde hauptsächlich Autobiographisches verarbeitet. Rock verlangt nach Authentizität, aber die meisten Songschreiber gehen ganz einfach nach einem Muster vor: Sie schlüpfen in eine Rolle oder malen sich wie Schriftsteller eine Situation aus, die durchaus Selbsterlebtes verarbeiten mag, aber die vor der blanken autobiographischen Wahrheit zurückscheut. Pop ist destilliertes Gefühl, und wenn man ein größeres Publikum ansprechen will, muss das Persönliche in etwas Universelles verwandelt werden.

«Love Will Tear Us Apart» macht das ewige Rätsel um die Texte von Ian Curtis besonders deutlich. Sind sie fiktiv oder autobiographisch? Drücken sie Selbsterlebtes oder Imaginiertes aus? Sind sie künstlerisch oder authentisch? Schrieb Ian selbst das Drehbuch seines Lebens? Nahm er vorweg, was mit ihm geschehen würde? Nur eins steht außer Frage, nämlich, dass Ian Curtis schon mit Anfang zwanzig ein «echter Schriftsteller» war, wie Bernard Sumner sagte, mit eigener, unverkennbarer Stimme und eigener Ästhetik.

Joy Division waren eine Band, die Curtis nach seiner Vorstellung geformt hatte, und die war von Belesenheit geprägt und zutiefst dystopisch. So wie sich Jim Morrison in «End of the Night», dem düsteren Meisterwerk der Doors, auf *Reise ans Ende der Nacht* von Louis-Ferdinand Céline bezieht, verweisen Curtis-Titel wie «Dead Souls», «Colony» oder «Atrocity Exhibition» auf so unterschiedliche Autoren wie Nikolai Gogol, Franz Kafka oder J.G. Ballard. Erzählmodus und Grundstimmung seiner Texte hingegen sind deutlich von Curtis' Vorliebe für Science-Fiction, Horror und avantgardistische Literatur geprägt.

Damit will ich Curtis' Texte nicht der Literatur zuschlagen, ganz im Gegenteil: Sie wurden geschrieben, um live gesungen und auf Schallplatte gepresst zu werden. Anders als viele Schriftsteller hatte er ein Publikum vor sich, das ihm als Spiegel diente, das auf alles, was er sang, reagierte und, da Joy Division eine Rockband waren, oft irrigerweise annahm, der Sänger singe stets von sich selbst. Diese Verwechslung von Mensch und Rolle bereitete ihm große Probleme, als die Band nicht nur immer erfolgreicher, sondern auch immer wirkmächtiger wurde.

Ian Curtis war ein leidenschaftlicher Leser, der zum besessenen Autor wurde, «trying to find a clue, to find a way out». In Englands Nordwesten Ende der Siebziger fand er eine Populärkultur vor, die praktisch als Umschlagplatz für im weitesten Sinne okkultes Ideenmaterial fungierte: esoterisch, schundhaft, verfemt, alles unter der Würde des Literaturbetriebs. Eine Subkultur, die solche Ausreißversuche in den Underground anspornte. Er fand dort alles Material, das er für seine Flucht benötigte, nur um später feststellen zu müssen, dass ihm – wie den Protagonisten in seiner bevorzugten Lektüre – eine Flucht unmöglich war.

Wie die Doors oder The Fall sind Joy Division nach einem Buch benannt. Allerdings nicht nach einem von Aldous Huxley oder Albert Camus, sondern nach einem Roman über den Holocaust: *Haus der Puppen* von Ka-Tzetnik (bürgerlich Yehiel Feiner) erzählt in Tagebuchform von dem Bereich in einem Konzentrationslager, in dem junge Frauen als Sexsklavinnen gehalten werden – keine Arbeitsabteilung, sondern die

Vergnügungsabteilung (Joy Division). 1978, als die Band ihren Namen annahm, hatte sich dieser reißerische Bericht als Taschenbuch millionenfach verkauft.

In den Siebzigern überschwemmten Verlage wie Corgi oder Panther den Markt mit dieser Art der Pulp-Geschichtsschreibung – der Zweite Weltkrieg aus allen erdenklichen Perspektiven rauf- und runter erzählt –, zu deren Rennern die Wehrmachts- und SS-Schinken von Sven Hassel gehörten. Bernard Sumner erinnert sich, wie ihm ein Arbeitskollege damals fünf Taschenbücher in die Hand gedrückt hatte, «und das war eins davon. Ein weiteres hieß *Knights of Bushido* (von Lord Russell of Liverpool) und handelte von japanischen Kriegsverbrechen. Und *Angst vorm Fliegen* von Erica Jong war auch noch dabei.»

In der ersten Hälfte der Siebziger hatte das Taschenbuch eine Blütezeit. Neben Penguin mit seinem soliden Science-Fiction-Programm und Autoren wie Philip K. Dick, Olaf Stapledon und J.G. Ballard gab es zahllose weitere Verlage: Picador, Pan, Mayflower, Paladin – Letzterer mit einem bunt gemischten Programm, unter anderem Jeff Nuttall und Timothy Leary. Bei Preisen von 50 Pence aufwärts (eine LP hingegen kostete 3,25 Pfund) waren diese Bücher auch für jugendliche Leser erschwinglich.

In und um Manchester gab es mehrere Nischenbuchhandlungen, in denen man diesen kruden Mischmasch an Pulp-Taschenbüchern finden konnte. Der Historiker C.P. Lee erinnert sich an Läden wie Paperchase und das links-alternative Grassroots, und Paul Morley* arbeitete gar selbst in einem, The Bookshop in Stockport: «Da gab's eine Abteilung mit Science-Fiction, Hal Ellsons *Dangerous Visions*, die ganzen Ballards und so. Tolkien lief sehr gut, Kriegsbücher auch, massig avantgardistische Science-Fiction, dann die ganzen Liebesromane von Mills and Boon und – schamhaft versteckt – Softpornos, die den Laden am Laufen hielten. Was ich weiß, hab ich nicht in der Schule gelernt, sondern in diesem Laden.»

Dann gab es die Läden von David Britton und Mike Butterworth:

* Britischer Musikjournalist und -produzent, der viel über Joy Division geschrieben hat (Anm. d. Ü.).

House on the Borderland, Orbit in Shudehill und schließlich Bookchain in der Peter Street, gar nicht weit vom Schauplatz des Peterloo-Massakers. Butterworth erinnert sich: Alle drei «orientierten sich an dem Vorbild von zwei Buchläden in London, Dark They Were and Golden Eyed in der Berwick Street in Soho, die Comics verkauften, Sci-Fi, Drogenliteratur und Poster und so, und einem Kettenladen namens Popular Books».

Stephen Morris weiß noch, wie er mit Freunden im House on the Borderland abhing, wenn sie die Schule schwänzten: «Wir gingen da immer rein, um uns über die alten Knacker lustig zu machen, die sich die Pornos anguckten. Es gab dort Science-Fiction und abgedrehtes Zeug und in einer Ecke eben nackte Frauen. Und wer hätte das gedacht, die meisten Kunden piffen auf Science-Fiction und marschierten direkt durch zu den Nackten. Ich war meistens damit beschäftigt, den Preis für irgendein großes und teures Buch runterzuhandeln.»

Butterworth erinnert sich an Stephen Morris und Ian Curtis, die beide unabhängig voneinander öfters im House on the Borderland waren, als «zwei junge Außenseiter, die nicht wussten, wohin mit sich, und Anschluss an Geistesverwandte suchten. Die interessierten sich für alles Ausgefallene und Unkonventionelle, und im Laden fand man es. Nicht nur durch die Verkäufer, sondern auch durch die Stammkunden. Wahrscheinlich betrachteten die beiden den Laden als einsame Rettungsboje in dem ansonsten trostlosen Manchester der frühen Siebziger.»

«Im Wesentlichen strahlte der Laden die Einstellung aus: *Scheiß auf alle Autoritäten*», erklärte Butterworth 2008 in einem Interview, «und das gefiel ihnen daran.» Er erzählte mir, dass sie «alle paar Wochen vorbeikamen, manchmal auch öfter. Ian kaufte antiquarische Ausgaben von *New Worlds*, Moorcocks großartigem Literaturmagazin aus den 60ern, mit dem er Burroughs und Ballard bekanntgemacht hatte. Meine Freundschaft mit Ian begann um 1979: Wir redeten nur über Burroughs, Burroughs, Burroughs. In diesem Buchladen lernten wir eine extreme Bandbreite seltsamer Musik und seltsamer Autoren kennen.»

In Macclesfield geboren und aufgewachsen, hatte Ian Curtis ein Stipendium für die renommierte King's School, verabschiedete sich aber

schon mit siebzehn aus dem Ganztags-Bildungsprogramm. Als Autodidakt holte er sich seine Anregungen aus der Popkultur der damaligen Zeit. 1974 wurden David Bowie und William Burroughs im *Rolling Stone* interviewt. Das eigentliche Gespräch war ziemlich belanglos, aber es zeigte Verbindungslinien zwischen Literatur und Musik auf, die noch deutlicher wurden, als Bowie in Alan Yentobs Dokumentarfilm *Cracked Actor* dann auch noch mit Cut-ups herumfummelte. Burroughs sollte einen deutlichen Einfluss auf den Punk und Post-Punk in England ausüben.

Mitte der Siebziger konnte man – durch die trostlosen, desolaten Innenstädte zusätzlich verstärkt – das Gefühl haben, die Bombe sei längst gefallen. Mit ihrer beiläufigen Brutalität und ihrem schwarzen Humor passte Burroughs' nervöse Stakkato-Prosa – was der Autor Ted Morgan als «Nuklearstil» bezeichnete – in diese apokalyptische Grundstimmung. Ohne den Halt einer konventionellen Erzählstruktur sahen sich seine Leser einer chaotischen Welt übelwollender, unsichtbarer Mächte und allgegenwärtiger, nicht greifbarer Gefahren ausgeliefert. Zugleich hatte man aber den Eindruck, dass gerade eine Welt wie in *The Wild Boys* den Jüngeren die Chance bot, sich auszutoben.

Joy Division gaben nur selten Interviews. Im Januar 1980 gewährten sie jedoch dem jungen Autor und Sänger Alan Hemsall eine Audienz. Es war die einzige auf Band festgehaltene Gelegenheit, bei der Ian über seine Lektüre redete, und er nannte *The Naked Lunch* und *The Wild Boys* als zwei seiner Lieblingstitel. Die Band war Burroughs erst kurz zuvor persönlich begegnet, bei ihrem Auftritt im Plan K im Oktober 1979; als Curtis sein Idol auf ein Gratisexemplar von *The Third Mind* ansprach, das Burroughs im Vorjahr in Zusammenarbeit mit Brion Gysin veröffentlicht hatte, war er zu seiner Enttäuschung kurz abgefertigt worden.

Ian Curtis war mit der Liebe zum Lesen aufgewachsen. Eins seiner Lieblingsbücher in Kindheitstagen war *A Century of Thrillers: from Poe to Arlen*, ein vom *Daily Express* herausgegebener Sammelband aus dem Jahr 1934. Stephen Morris erinnert sich, dass Ian *Atrocity Exhibition* (dt. *Liebe und Napalm*) und *The Naked Lunch* besaß, daneben «eine Sammlung mit Gedichten von Jim Morrison. Er zeigte den Leuten immer stolz, wo Iggy

«The Passenger» herhatte: «Da, da, das hat er von Jim Morrison geklaut.» Wenn ich mich recht erinnere, konnte man zu (W.H.) Smith gehen und neben dem ganzen normalen Zeug auch Burroughs und Ballard finden.»

Curtis begann ernsthaft zu schreiben, als er 1977 mit seiner Frau das erste richtige gemeinsame Zuhause bezog, damals in der Barton Street in Macclesfield. Zu dieser Zeit arbeitete er für die Manpower Services Commission (die staatliche Stelle für ABM und Wiedereingliederung in den Arbeitsmarkt) und hatte daher nur abends Zeit zum Schreiben. Deborah Curtis erinnert sich, «wie wir das Dreieckzimmer unseres neuen Zuhauses vorbereiteten, damit Ian dort seine zukünftigen Meisterwerke schreiben konnte. Er malte die Wände himmelblau an, der Teppich war blau, das 3-Sitzer-Sofa war blau und die Vorhänge auch. Die einzige Ausnahme waren die knallroten Spotlights und später ein rotes Telefon.»

«An den meisten Abenden ging Ian ins blaue Zimmer und machte die Tür hinter sich zu, um in Ruhe zu schreiben, unterbrochen nur, wenn ich ihm Kaffee in den dichten Marlboro-Qualm hineinreichte. Mich störte das nicht: Für uns war es ein Projekt, ein Job, der getan werden musste. Ich hab seine Arbeiten nicht gegengelesen. Ich war immer davon überzeugt, dass er überragende Songs schreiben würde.»

Ian Curtis schrieb seine Songtexte von Hand, erst in kleine Notizbücher und später auf lose Blätter A4-Papier. Bis auf sieben existiert von jedem Song, den er für Joy Division geschrieben hat, eine handschriftliche Fassung: Abgesehen von wenigen Ausnahmen schrieb er alles in Großbuchstaben. Seine Handschrift war unverkennbar. In den diversen Entwürfen, Notizen, Set-Lists, Albumtiteln und alternativen Versionen kann man die Keimzellen später komplettierter Songs entdecken – aus einem frühen Versuch mit dem Titel «This Is My Crisis» wird «Passover» – und Ausführungen zu seiner dystopischen Weltsicht.

Seinen ersten Versuchen merkt man das Ringen um einen individuellen Stil noch an. Auf einer der besten frühen Aufnahmen von Joy Division zitiert er in einer Spoken-Word-Passage einen kompletten Absatz aus *The House of Dolls*: Das macht sich hervorragend zu der unerbittlichen, aber raumgreifenden $\frac{4}{4}$ -Motorik. Andere Stücke aus dem Jahr 77 wie

«Leaders of Man», «Warsaw», «Conditioned» und «Crime Against the Innocents» spuckten ihre Vorlagen mehr oder weniger unverdaut wieder aus: Frustration, Schuldgefühle, Scham und Wut machten sich in holprigem Geschreibsel mit militaristischen und totalitären Untertönen Luft.

Ein früher Song wie «The Drawback» präsentiert in noch unbehaeuer Form die Themen, an denen Ian sich in Zukunft abarbeiten würde: «I've seen the products and the other worlds of waste / I've seen the colour of corruption deep within / I've seen them lose themselves in dignity and taste / To see in black and white and through to black again.» Wie viele intelligente junge Menschen fand sich Ian in eine Welt geworfen, die er nicht gemacht hatte und deren Missstände er glasklar erkannte: «I'm so cold and tired with our society», schrieb er in einem «Clutch At Straws» genannten Text: «I'll wake this dormant sleep + this complacency.»

Wie die gesamte Band hatte auch Curtis hart daran gearbeitet, schlechten Punk hinter sich zu lassen und zu etwas Schlagenderem, Individuellerem zu kommen, das besser zu seinen Texten passte. Sein Signalsong bei den frühen Joy Division war «Shadowplay», das 1978 auf Granada-TV gesendet wurde. Wie bei einem Cut-up von Burroughs wechselte der Text von einer direkten Ansprache in die Beschreibung einer Situation – oft erschreckend und beunruhigend: «the assassins all grouped in four lines» –, bekräftigt durch das Eingeständnis der Schuld und Hilflosigkeit in der ersten Person: «I did everything I wanted to / I let them use you, for their own ends.»

Aber die bildhafteste Zeile war die erste: «to the centre of the city where all roads meet, waiting for you». Textlich wie musikalisch kartierten Joy Division die Trostlosigkeit von Manchester, eine verwahrloste und verlassene, aber zugleich auf seltsame Weise futuristische Kulisse. Der Sender betonte die spatialen Aspekte des Stücks, indem er Negativbilder von fahrenden Autos in Washington darüberlegte, die aus einer *World in Action*-Dokumentation über die CIA stammten. Im ersten Fernsehauftritt der Band trafen sich Überwachung und Stadtraum.

Zu diesem Zeitpunkt beschäftigte Curtis längst mehr als Horror und Nazi-Trash. Er besaß Bücher von T.S. Eliot und Antonin Artaud. De-

borah nennt einige andere Autoren: «Dostojewskij, Nietzsche, Jean-Paul Sartre, Hermann Hesse und J. G. Ballard. Ein Buch mit Fotocollagen von John Heartfield, die den Aufstieg der Nazis thematisierten. In *Crash* von J. G. Ballard treffen sich Sex und das Leid der Opfer von Autounfällen.» Ein weiterer seiner Lieblingstitel war Ballards *High Rise* (dt. *Der Block / Das Hochhaus*) von 1975.

Deborah erzählte kürzlich, dass Ian keines dieser Bücher je in ihrem Beisein gelesen hat. Für sie ein deutlicher Hinweis, «dass er dies als Teil seiner Arbeit betrachtete. Sie waren wichtig für ihn. Er las sie nicht etwa zur Entspannung oder zum Vergnügen. Er studierte/arbeitete. Das war zu wichtig, als dass er sich von der Gegenwart eines anderen ablenken lassen durfte. Seine Bücher lagen gleich neben seinen Notizen auf dem Boden verstreut ... Er suchte permanent nach Inspiration, nach Szenarien, in denen er sich selbst sehen konnte.»

Bei Proben der Band agierte Ian Curtis als der Regisseur im Hintergrund, der auf geeignete Riffs lauschte und dann mit den anderen daran arbeitete, sie in eine Songstruktur zu bringen. Stephen Morris beschreibt es so: «Wir jamnten einfach so vor uns hin, und Ian saß in der Ecke und suchte in seiner Textsammlung nach den passenden Worten. Dann wurde er fündig, und schon klang es nicht mehr wie Rumjammen, sondern fast wie ein Song. Wir konnten im Lauf eines Nachmittages ein bis zwei Stücke fertig haben, weil er immer mehr als genug Lyrics hatte.»

Curtis wollte von Anfang an tiefer schürfen als die üblichen Pop- und Punk-Texte. «Ian ging es um die Extreme des Lebens», erzählte mir Bernard Sumner 1994. «Er wollte extreme Musik machen und auch auf der Bühne das Äußerste geben und keine halben Sachen. Meine Themen stammten aus den Kriegsgeschichten meiner Großeltern. Ians Thema war Irrsinn und Wahn. Er erzählte mir, seine Schwester oder seine Tante hätte in einer Nervenklinik gearbeitet und ihm immer Geschichten von den Patienten dort erzählt: über Leute mit zwanzig Nippeln oder zwei Köpfen, und das hat einen starken Eindruck bei ihm hinterlassen.»

Ab Mitte 1978 strömten die Texte nur so aus ihm heraus. Curtis lag nichts an einer üblichen Erzählweise, er zog es vor, Szenarien zu be-

schwören, in denen der Erzähler seine Emotionen preisgab. Innerhalb dieser fiktiven Szenarios war der Ich-Erzähler, wie in der griechischen Tragödie, der Willkür von Mächten ausgeliefert, auf die er keinen Einfluss hatte: «I've seen the night, filled with bloodsport and pain» («Day of the Lords»); «I don't care any more / I've lost the will to want more» («Insight»); «Different colours, different shades / Over each mistakes were made / I took the blame» («New Dawn Fades»).

Wie viele junge Männer schwankte Curtis zwischen Gefühlen der Omnipotenz und der Hoffnungslosigkeit, was sich in seinen Songtexten und Aufzeichnungen widerspiegelte. Auf der einen Seite wollte er die Welt umstürzen, auf der anderen fühlte er sich hilflos, «threatened by life itself». In seinen Notizen finden sich Song-Entwürfe wie «I witnessed the death of 1000 young men, but couldn't do nothing at all» oder «mass murder on a grand scale mass graves a man who couldn't cope».

Das Motiv des Helden, der gegen ein undurchschaubares System kämpft, kennt man von Kafka, Gogol, Burroughs und anderen. Es fällt nicht schwer, eine Verbindung von Kafkas Schlossbeamten (*Das Schloss*) zu Burroughs' Theorien der Kontrolle oder vom Fatalismus der russischen Autoren des 19. Jahrhunderts zu Nachkriegs-Science-Fiction zu ziehen. Ballards exquisiter Techno-Barbarismus fügt dem noch eine besondere Note hinzu. Science-Fiction bietet eine alternative Gegenwart, und Curtis nutzte diese Sprache auf *Unknown Pleasures*, dem ersten Album der Band.

In Ians Notizen findet sich eine Liste mit alternativen Titeln für die Platte: «From the Wilderness», «Symptoms of Collapse», «Will of the Underworld», «Cause of Anxiety», «Convulsive Therapy» oder «Pass-over.» In den zehn Tracks der Platte reist er durch Zeit und Raum, durch eine unwirkliche Landschaft, die im Vertrauten beginnt, dem Manchester der späten Siebziger, aber in den finsternen Abgründen der Phantasie endet, wo Recht und Kraft auf die Probe gestellt werden, in Schuld, Verzweiflung und Isolation. «Guess your dreams always end», singt er in «Insight»: «they don't rise up just descend».

Zu dieser Zeit fiktionalisierte Ian Curtis immer noch seine Lektüre-