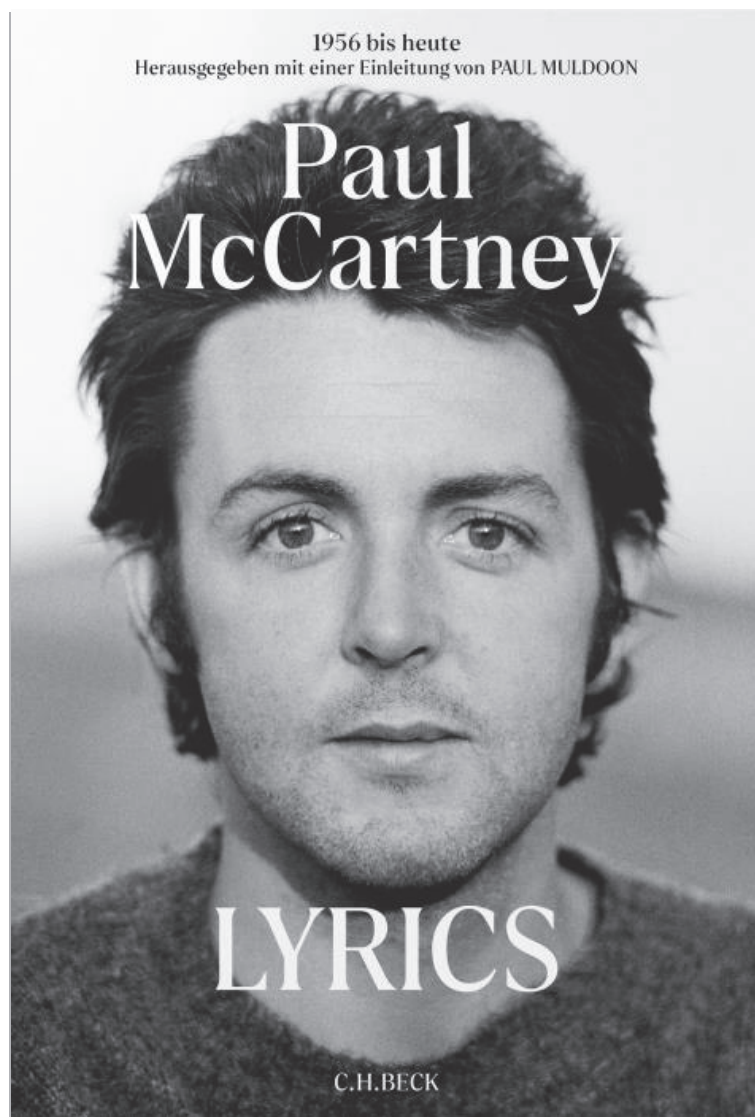


Unverkäufliche Leseprobe



**Paul McCartney
Lyrics**

2025. XXX, 600 S., mit 165 Abbildungen
ISBN 978-3-406-83058-7

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/37979259>

© Verlag C.H.Beck GmbH Co. KG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

C·H·Beck

PAPERBACK



Paul McCartney

LYRICS

1956 bis heute

Herausgegeben mit einer Einleitung
von Paul Muldoon

Aus dem Englischen übersetzt
von Conny Lösch

C.H.Beck

Die Originalausgabe ist 2023
unter dem Titel «The Lyrics: 1956 to Present»
bei Liveright Publishing Corporation, a Division of
W. W. Norton & Company, Inc. erschienen.

Copyright © 2023, 2021 MPL Communications, Inc.

1. Auflage in der Reihe C.H.Beck Paperback. 2025
Für die deutsche Ausgabe
© Verlag C.H.Beck oHG, München 2025, 2021
Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.
Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen
dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.
www.chbeck.de
Buchgestaltung: Triboro
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany
ISBN 978 3 406 83058 7



verantwortungsbewusst produziert
www.chbeck.de/nachhaltig
produksicherheit.beck.de

Für meine Frau Nancy und für Mum und Dad, Mary und Jim

«To thine own self be true.»

William Shakespeare, *Hamlet*, Akt I, 3. Szene

Inhalt

Vorwort von Paul McCartney	XII
Einleitung von Paul Muldoon	XXIV

A

All My Loving	2
And I Love Her	7
Another Day	11
Arrow Through Me	15
Average Person	19

B

Back in the U. S. S. R.	24
Band on the Run	27
Birthday	30
Blackbird	33
Bluebird	36

C

Café on the Left Bank	42
Calico Skies	45
Can't Buy Me Love	49
Carry That Weight	54
Check My Machine	57
Come and Get It	59
Coming Up	63
Confidante	66
Cook of the House	71
Country Dreamer	74

D

A Day in the Life	78
Day Tripper	81
Dear Friend	85
Despite Repeated Warnings	89
Distractions	93
Do It Now	97
Dress Me Up as a Robber	100
Drive My Car	104

E

Eat at Home	108
Ebony and Ivory	111
Eight Days a Week	115
Eleanor Rigby	118
The End	124
English Tea	126
Every Night	131

F

Fixing a Hole	136
The Fool on the Hill	139
For No One	142
From Me to You	146

G

Get Back	150
Getting Closer	153
Ghosts of the Past Left Behind	156
Girls' School	161
Give Ireland Back to the Irish	165
Golden Earth Girl	168
Golden Slumbers	171
Good Day Sunshine	175
Goodbye	178
Got to Get You Into My Life	182
Great Day	186

H

A Hard Day's Night	190
Helen Wheels	193
Hello, Goodbye	196
Helter Skelter	200
Her Majesty	203
Here, There and Everywhere	206
Here Today	209
Hey Jude	212
Hi, Hi, Hi	216
Honey Pie	219
Hope of Deliverance	222
House of Wax	225

I

I Don't Know	230
I Lost My Little Girl	233
I Saw Her Standing There	236
I Wanna Be Your Man	239
I Want to Hold Your Hand	243
I Will	246
I'll Follow the Sun	249
I'll Get You	252
I'm Carrying	255
I'm Down	258
In Spite of All the Danger	261
I've Got a Feeling	265

J

Jenny Wren	270
Jet	273
Junior's Farm	276
Junk	279

K

The Kiss of Venus	284
-------------------	-----

L

Lady Madonna	288
Let 'Em In	291
Let It Be	294
Let Me Roll It	299
Live and Let Die	302
London Town	305
The Long and Winding Road	308
Love Me Do	311
Lovely Rita	314

M

Magical Mystery Tour	318
Magneto and Titanium Man	324
Martha My Dear	327
Maxwell's Silver Hammer	330
Maybe I'm Amazed	333
Michelle	336
Mother Nature's Son	339
Mrs. Vandebilt	342
Mull of Kintyre	346
My Love	349
My Valentine	353

N

Nineteen Hundred and Eighty Five	358
No More Lonely Nights	360
The Note You Never Wrote	363
Nothing Too Much Just Out of Sight	366

O

Ob-La-Di, Ob-La-Da	372
Oh Woman, Oh Why	375
Old Siam, Sir	378
On My Way to Work	381
Once Upon a Long Ago	384
Only Mama Knows	387
The Other Me	390

P

Paperback Writer	396
Penny Lane	399
Picasso's Last Words (Drink to Me)	402
Pipes of Peace	405
Please Please Me	408
Pretty Boys	411
Pretty Little Head	414
Put It There	417

R

Rocky Raccoon	422
---------------	-----

S

San Ferry Anne	426
Say Say Say	428
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band	431
She Came in Through the Bathroom Window	435
She Loves You	438
She's a Woman	441
She's Given Up Talking	444

She's Leaving Home	446	We Can Work It Out	519
Silly Love Songs	449	We Got Married	522
Simple as That	452	When I'm Sixty-Four	525
Single Pigeon	455	When Winter Comes	528
Somedays	458	Why Don't We Do It in the Road?	531
Spirits of Ancient Egypt	461	With a Little Help from	
Step Inside Love	464	My Friends	534
		Women and Wives	538
		The World Tonight	540
		The World You're Coming Into	544
<hr/>			
T		Y	
Teddy Boy	470	Yellow Submarine	548
Tell Me Who He Is	473	Yesterday	551
Temporary Secretary	476	You Never Give Me Your Money	556
Things We Said Today	480	You Tell Me	559
Ticket to Ride	483	Your Mother Should Know	563
Too Many People	486		
Too Much Rain	490		
Tug of War	493		
Two of Us	496		
<hr/>		<hr/>	
U		Hinweise für die Leserinnen	
Uncle Albert/Admiral Halsey	500	und Leser	568
		Danksagung	571
		Nachweise	572
		Register	577
<hr/>			
W			
Warm and Beautiful	510		
Waterfalls	513		
We All Stand Together	516		

Vorwort von Paul McCartney

UNZÄHLIGE MALE WURDE ICH SCHON GEBETEN, EINE AUTOBIOGRAFIE zu schreiben, aber nie war die richtige Zeit dafür. Meist zog ich Kinder groß oder war auf Tournee – beides keine ideale Situation, wenn man sich über lange Strecken konzentrieren möchte. Songschreiben war das Einzige, das immer funktioniert hat, egal ob zu Hause oder unterwegs. Wenn Leute erst einmal ein gewisses Alter erreicht haben, greifen sie gerne auf Tagebücher oder Terminkalender zurück, erinnern sich Tag für Tag an vergangene Ereignisse, aber solche Aufzeichnungen habe ich nicht. Was ich habe, sind meine Songs – Hunderte –, und eigentlich erfüllen sie denselben Zweck. Sie umfassen mein gesamtes Leben, weil ich schon mit vierzehn Jahren zu Hause in Liverpool, als ich meine erste Gitarre bekam, instinktiv anfang, Songs zu schreiben. Seither habe ich nicht mehr damit aufgehört.

Lernen, wie man Songs schreibt, ist ein langer Prozess, der bei verschiedenen Menschen sehr unterschiedlich verläuft. Bei mir fing es damit an, dass ich andere nachgeahmt habe – erstmal Buddy Holly und Little Richard, dann Elvis, der seine Songs aber gar nicht selbst schrieb, wie ich später erfuhr. Als Teenager lernte ich die Songs anderer auswendig, eignete mir die Grundregeln des frühen Rock'n'Roll an und dachte irgendwann, ich versuch's mal mit meinen eigenen. Ich fing mit der denkbar einfachsten Idee an und schaute, was dabei herauskam.

«I Lost My Little Girl» ist der früheste Songtext in diesem Buch, ich schrieb ihn 1956 kurz nach dem Tod meiner Mutter. Sie war erst 47 Jahre alt, als sie starb: Ich war vierzehn. Schon damals zeichnete sich eine musikalische Richtung ab; die Akkordfolge ist absteigend, die Melodie oder der Gesang aufsteigend. Offenbar spielte ich bereits mit ganz einfachen musikalischen Tricks, die mich faszinierten, auch wenn ich gar nicht genau wusste, wie sie funktionierten. Erstaunlich ist, dass John Lennon zu Hause bei seiner Tante Mimi etwas ganz Ähnliches gemacht hat. Als wir uns kennenlernten und einander zeigten, was wir geschrieben hatten, merkten wir schnell, dass uns das Songschreiben offenbar

beide faszinierte und wir sehr viel weiter damit kamen, wenn wir zusammenarbeiteten.

Man merkt unseren frühen Versuchen an, dass wir noch sehr jung waren. Wir waren nicht besonders selbstbewusst in unserem Songwriting. Als es mit den Beatles losging, merkten wir plötzlich, dass wir ein sehr begieriges Publikum hatten, hauptsächlich junge Mädchen. Am Anfang hatten wir dieses Publikum beim Schreiben immer im Kopf. Frühe Songs wie «Thank You Girl», «From Me to You» oder «Love Me Do» richteten sich an unsere Fans, auch wenn vieles davon auf unseren persönlichen Erfahrungen beruhte. Wir wussten, dass sie wahrscheinlich Hits werden würden, und hätten einfach immer weiter solche Songs schreiben können. Als wir älter wurden, begriffen wir aber, dass wir mit unserem Songwriting noch ganz andere Richtungen einschlagen und es auf ein anderes Niveau heben konnten. Das bedeutete, dass wir irgendwann auch für uns selbst schreiben.

Natürlich mussten wir dabei ein Gleichgewicht finden zwischen dem, was uns persönlich interessierte, und dem, was auf die Fans zugeschnitten war. Je mehr wir experimentierten, umso mehr zeigte sich aber, dass wir uns praktisch alles erlauben konnten, und das eröffnete uns noch mehr kreative Möglichkeiten. Wir tauchten in surrealistische Welten ab, wo nicht mehr unbedingt lineare Geschichten erzählt wurden und die Songs nicht mehr unbedingt Sinn ergeben mussten. Ich war immer ein großer Fan von Lewis Carroll gewesen, hatte ihn recht früh schon und dann auch in der Schule gelesen. Je mehr ich mich auf Wortspiele einließ, kam ich durch Carroll auf Ideen, und die Texte entwickelten sich eher unerwartet, so wie «Lady Madonna» oder «Penny Lane». Das war eine unglaubliche Erkenntnis: Wir konnten poetisch sein, ohne unsere Fans zu verlieren, oder vielleicht könnte man sogar sagen, das Gegenteil war der Fall – als wir experimenteller wurden und uns stärker in Richtung *stream of consciousness* bewegten, gewannen wir noch mehr Fans dazu.

Mit der Zeit ging ich dazu über, jeden Song als ein neues Rätsel zu betrachten. Er beleuchtet etwas, das in einem bestimmten Moment meines Lebens wichtig war, auch wenn die Bedeutung nicht immer auf der Hand liegt. Fans oder Leser und auch Kritiker, die wirklich mehr über mein Leben erfahren wollen, sollten daher meine Songtexte lesen. Möglicherweise offenbaren sie mehr über mich, als es irgendein Buch über die Beatles jemals könnte. Und bis mein Schwager, Freund und Ratgeber John Eastman und mein Verleger, Bob Weil, mich 2015 zum ersten Mal dazu ermunterten, dieses Buch anzugehen, kam es mir viel zu aufwendig und vielleicht auch ein wenig übertrieben vor, Hunderte von Texten genauer zu betrachten, zumal ich einige davon schon als Teenager geschrieben hatte. Einen solchen zeitlichen Luxus konnte ich mir nicht leisten. Ich habe meine gesamte kreative Energie immer in die Musik gelenkt. Über den Bedeutungsgehalt der

Songs wollte ich mir, wenn überhaupt, vielleicht später den Kopf zerbrechen. Als ich mich dann aber mit Paul Muldoon über ihre Entstehungsgeschichten unterhielt, wurde mir bewusst, dass eine intensivere Beschäftigung mit diesen Texten aufschlussreich und lohnend sein konnte.

Zum einen wusste ich, dass Paul sehr offen dafür war. Er war kein Biograf, der Klatsch oder Geheimnisse hören wollte oder hoffte, mehr über irgendeine vermeintliche Fehde zwischen mir und John oder Yoko zu erfahren. Auch war er kein übertriebener Fan, der sich zum Autor aufschwingen und jedes gesprochene Wort in heilige Schrift überführen wollte. Mir gefiel auf Anhieb, dass Muldoon Dichter ist. Wie ich mag er Worte und versteht deren Poetik – er weiß, dass Texte an sich schon eine Form von Musik sind, die im Zusammenspiel mit einer Melodie eine noch größere Magie gewinnen können.

Unsere Gespräche fanden über fünf Jahre verteilt statt, einige in London, aber die meisten in New York. Ich achtete darauf, dass wir uns wenigstens einmal sahen, wenn ich in der Stadt war. Fünf Jahre sind eine lange Zeit, und je mehr wir redeten, umso deutlicher zeigte sich, dass wir vieles gemeinsam hatten. Mir fiel es leicht, mich mit Paul zu identifizieren, nicht nur weil er Dichter ist, sondern auch weil er wie ich irische Vorfahren hat. Es gibt eine Reihe von Ähnlichkeiten in unseren Familiengeschichten. Ganz zu schweigen davon, dass Paul selbst Rock'n'Roll spielt und eigene Songs schreibt.

Ich hätte nie gedacht, dass ich diese Texte, von denen viele aus den sechziger und siebziger Jahren stammen, einmal analysieren würde. An die meisten hatte ich seit Jahren nicht mehr gedacht, und einige auch seit vielen Jahren nicht mehr live gespielt. Mit Paul als Resonanzboden aber wurde es zu einer – sehr schönen – Herausforderung, mir die Songs noch einmal anzusehen, sie zu zerpflücken und Muster darin zu entdecken, von denen ich gar nicht wusste, dass sie da waren.

Einen Song zu schreiben, ist eine einzigartige Erfahrung, anders als alles andere, was ich so kenne. Man muss dazu in der richtigen Stimmung sein und mit einem klaren Kopf beginnen. Man sollte seinem ersten Gefühl vertrauen, weil man am Anfang noch gar nicht so genau weiß, wohin die Reise geht. Bei den Gesprächen mit Paul war es ähnlich. Vor den Treffen wussten wir nur, über welche Songs wir sprechen wollten: Alles andere überließen wir seinem freien Lauf. Unweigerlich wurden dabei lange ruhende Erinnerungen wach, und neue Bedeutungen und Muster taten sich plötzlich auf.

Der beste Vergleich, der mir einfällt, ist ein altes Album mit Schnappschüssen auf einem Dachspeicher. Jemand holt es herunter, und plötzlich sieht man Seite für Seite Erinnerungen. Einige der alten Fotos wirken gestochen scharf und vertraut, andere sind sehr viel verschwommener. Es fiel mir nicht immer leicht, mich anhand der Texte zu erinnern, wie die Songs entstanden: wie ich sie strukturiert habe; welches Ereignis – ein Kinobesuch, ein Streit mit jemandem, den ich für

einen Freund hielt – mich vielleicht auf die Idee brachte und was für Gefühle ich dabei hatte.

So wie das Gedächtnis nun einmal funktioniert, waren es häufig die ältesten Songs aus meiner Jugend, an die ich mich am leichtesten erinnerte. Eine Unterhaltung mit Jane Ashers Mutter, die ich sehr mochte, als ich mit Mitte zwanzig bei der Familie in der Wimpole Street wohnte, rief ich mir beispielsweise mühelos ins Gedächtnis, dagegen fiel es mir viel schwerer, mich an Konzerte zu erinnern, die gerade zehn oder fünfzehn Jahre zurücklagen. Mit Paul zu reden, war so unschätzbar wertvoll, weil oft eine alte Zeile zu einer anderen führte, bis mich plötzlich eine Flut an Erinnerungen überrollte.

Ein bisschen ist das so, als würde man einen Wald betreten. Erst einmal sieht man nur das Dickicht aus Bäumen, aber je tiefer man vordringt, umso mehr weiß man Dinge zu schätzen, die einem zuvor vielleicht gar nicht aufgefallen waren. Man betrachtet alles von mehreren Seiten und von oben bis unten, bemerkt Dinge, die zunächst nicht offensichtlich waren. Und wenn man sich damit beschäftigt hat, will man meist wieder heraus aus dem Wald. Das ist ein Muster, das sich über viele Jahre entwickelt; man neigt dazu, immer wieder denselben Weg zu nehmen, aber wenn man anfängt sich zu wiederholen, was leicht passiert, merkt man vielleicht, dass man gar nicht vorangekommen ist.

Ein Tischler, ein echter Handwerker, mag das anders sehen. Er fühlt sich wohl dabei, immer wieder denselben Stuhl zu zimmern. Aber was, wenn er sich zwingen würde, andere Stühle herzustellen? Er müsste sich überlegen, was für Beine sie haben sollten, wie die Sitzflächen beschaffen sind und wie viel Gewicht sie aushalten müssen. Seine Möbel hätten einen bestimmten Stil, aber trotzdem wären keine zwei Stühle aus seiner Werkstatt genau gleich. Dasselbe gilt für meine Songs.

VIELE MEINER LIEDER BERUHEN AUF MENSCHEN, DIE ICH IN UND UM Liverpool gekannt habe. Leserinnen und Leser werden sich vielleicht wundern, wie häufig ich meine Eltern erwähne. Als ich mit diesem Projekt begann, fielen mir Jim und Mary McCartney bestimmt nicht als erste ein. Aber als ich über die Songs nachdachte, die ich zu den unterschiedlichsten Zeitpunkten meiner Karriere geschrieben habe, wurde mir klar, dass sie mir bei so vielem den ersten Anstoß gegeben hatten, auch wenn mir das gar nicht immer bewusst gewesen war.

Ich hatte großes Glück, denn alle in meinem engsten Familienkreis waren einfache Menschen aus der Liverpools Arbeiter-schicht, nicht religiös, aber anständig, und sie gaben uns eine gute Richtung vor. In der Schule und in der Kirche bekamen wir religiöse Anleitung – in der Jesus-Version, könnte man sagen –, aber

da hatte ich schon zu Hause eigene Vorstellungen von Güte und auch einer gewissen Spiritualität mitbekommen. Die Überzeugungen meiner Eltern haben mich sehr geprägt, und ich hielt es für richtig, tolerant zu sein, gut zu sein. Wir bekamen zu Hause nie gesagt, «du sollst dies *nicht*» oder «du sollst das *nicht*». Als wir klein waren, dachten wir, die ganze Welt wäre mehr oder weniger genauso, und auch als ich dann älter wurde und meine eigenen Gedanken und Gefühle in Songs packen konnte, tat ich das unter diesen Grundvoraussetzungen.

Ich war erst vierzehn, als meine Mutter starb. Man könnte denken, sie hätte keinen großen Einfluss auf meine Songs gehabt, weil ich sie so jung schon verlor. Je mehr ich daran zurückdenke, umso mehr wird mir aber bewusst, wie prägend sie für mich als Songwriter war. Und während ich mich jetzt an sie erinnere, fällt mir auf, dass heute der 29. September ist und sie Geburtstag gehabt hätte – also apropos Spiritualität – *sie ist ganz bestimmt hier*, die Mutter, die darauf achtet, dass wir ordentlich essen und uns auch hinter den Ohren waschen, verlässt uns nie.

Wenn ich mich an sie erinnere, denke ich an ihren Akzent. In Liverpool gibt es große Unterschiede in der Aussprache, das reicht von relativ weich und sanft bis ziemlich hart und aggressiv, aber ihr Akzent hatte etwas sehr Melodisches. Das lag an ihrer irischen Abstammung, in der Familie gab es Einflüsse sowohl aus Irland wie auch aus Wales. Und so wie sie sprach, war sie auch – sehr sanftmütig – so sanft, dass ich sie niemals habe schreien hören. Das musste sie auch nie. Mein Bruder Mike und ich wussten, dass sie das Beste für ihre Kinder wollte.

Obwohl Mum kein Instrument spielte, liebte sie die Musik. Ich erinnere mich noch, wie ich sie beim Kochen in der Küche pfeifen hörte. Vielleicht etwas, das sie im Radio gehört hatte, oder eine Melodie, die sie kannte. Und ich weiß noch, wie ich dachte, «Ach, wie schön, dass sie so glücklich ist». Dieses Gefühl trage ich bis heute in mir.

In den Jahren direkt nach dem Krieg sahen wir Mum häufig in ihrer Schwesterntracht aus dem Haus gehen und wieder zurückkommen. Fürsorgliche Aufgaben fielen ihr leicht, sowohl in wie auch außerhalb unseres Zuhauses. Wenn uns etwas passiert war, wenn wir krank waren oder wir uns draußen Schrammen geholt hatten, war sie immer da – sie war ständig in Bereitschaft. Manchmal fand sie, wir bräuchten einen Einlauf, obwohl wir noch sehr klein waren, und das war ein bisschen heftig. Aber sonst war sie sehr liebevoll und sanft.

Ich bilde mir ein, immer recht einfühlsam gegenüber Frauen gewesen zu sein, aber so richtig bewusst geworden ist mir das erst, als mich irgendwann ein Mädchen ansprach und fragte: «Ist dir eigentlich klar, wie viele deiner Songs von Frauen handeln?» Das hatte ich mir nie so richtig überlegt. Mir fiel als Antwort darauf nur ein, «Naja, ich liebe und respektiere Frauen.» Aber inzwischen denke ich, dass meine Einstellung Frauen gegenüber vielleicht auch auf meine Mutter

zurückgeht – darauf, dass ich sie als so sanft und glücklich in Erinnerung habe. Im Grunde verkörpert sie für mich, auf unerklärliche Weise, die Menschlichkeit, die sich in meinen Songs möglicherweise findet.

Auch wenn meine Mutter Musik immer sehr mochte, war mein Dad der eigentliche Musiker von den beiden. Ich denke, in einer anderen Zeit hätte er sie vielleicht zu seinem Beruf gemacht, aber so arbeitete er in Liverpool als Verkäufer für eine Firma, die Baumwolle aus Amerika, Ägypten, Indien und Südamerika importierte – aus der ganzen Welt. Er spielte als Hobby-Pianist in einer kleinen Combo namens Jim Mac's Jazz Band. Das war in den zwanziger Jahren, der Zeit der Flapper in Liverpool. Mit einer Band aufzutreten, muss für einen jungen Mann in seinem Alter ziemlich aufregend gewesen sein. Natürlich gab es mich da noch nicht, aber später als Kind habe ich ihn häufig zu Hause Klavier spielen hören. Er setzte sich einfach ans Familienklavier und spielte seine alten Songs. Meist waren das amerikanische Standards wie «Chicago» oder «Stairway to Paradise» von Paul Whiteman und seinem Orchester. Einen Song, von dem ich viel gelernt habe, kann ich bis heute summen. Er hieß «Stumbling» und war, wie ich später erfuhr, ein amerikanischer Foxtrott aus dem Jahr 1922. Mich hat die Synkopierung in «Stumbling» fasziniert. Ich lag auf dem Teppich, den Kopf auf die Hände gestützt, und hörte Dad beim Spielen zu. Alle im Haus lauschten, wenn er seine Lieblingssongs spielte, aber für mich war das wie Unterricht, diese ganzen Rhythmen, Melodien und Harmonien.

Er achtete darauf, all das an uns weiterzugeben. Einmal nahm er meinen Bruder und mich beiseite und erklärte uns, was eine Harmonie ist. «Wenn du den Ton da singst, singt er diesen», wies er uns an, «dann verschmelzen die beiden Töne miteinander, und das nennt man eine <Harmonie>.» Manchmal, wenn wir einen Song im Radio hörten, fragte er: «Hört ihr den tiefen Ton da?» Wir nickten, und er sagte: «Das ist der Bass.»

Während Dads Publikum meist nur aus uns dreien bestand, gab es einmal im Jahr an Silvester eine große Familienfeier, bei der gesungen wurde. Die erweiterte Verwandtschaft – alle Kinder in unserem Alter, ältere Kinder, jüngere Eltern und die älteren Eltern – kam zusammen, und wir bekamen ein sehr breites und fröhliches Bild vom Leben all dieser Generationen geboten. Die Teppiche wurden eingerollt, und Dad setzte sich ans Klavier. Die Damen saßen auf Stühlen am Rand drumherum und sangen, manchmal tanzten sie auch, während die Männer, die immer einen guten Spruch oder den neuesten Witz auf Lager hatten, mit Biergläsern in der Hand danebenstanden. Das war wirklich toll, und als ich aufwuchs, dachte ich, jeder hätte eine so liebevolle Familie wie ich – herzlich, immer fürsorglich. Als ich älter wurde, stellte ich entsetzt fest, dass das gar nicht stimmte – dass viele eine schreckliche Kindheit hatten –, John Lennon gehörte dazu.

Als wir uns kennenlernten, wusste ich das noch nicht, aber John hatte bereits eine ganze Reihe persönlicher Tragödien erlebt. Sein Vater verschwand, als John drei Jahre alt war und tauchte erst sehr viel später wieder auf, als John schon berühmt war und sein Vater in der Nähe von Johns Wohnort in der Spülküche eines Pubs arbeitete. John durfte nicht bei seiner Mutter bleiben, die Familie schickte ihn zu seiner Tante Mimi und seinem Onkel George, weil sie glaubten, dass das besser für ihn sei. Vielleicht war es das auch, wer weiß das schon? John lebte den größten Teil seiner Kindheit bei Mimi und George, aber George starb, als John ungefähr vierzehn war. Ich habe seinen Onkel nicht kennengelernt, aber ich weiß noch, dass John ein paar Jahre später zu mir sagte: «Ich glaube, auf mir lastet ein Fluch, ich bringe den Männern in meiner Familie Unglück.» Ich musste ihn beruhigen: «Das ist doch nicht deine Schuld, dass dich dein Vater verlassen hat oder dass Onkel George gestorben ist. Das hat gar nichts mit dir zu tun.» Ich habe versucht, ihm dieselbe Unterstützung zu geben, die ich von zu Hause bekommen hatte.

Der Einfluss meines Vaters ging weit über die Musik hinaus. Er hat mir eine Liebe zu Worten vermittelt, die vielleicht während meiner Schulzeit erstmals zum Vorschein kam. Für mich als Kind war kaum zu übersehen, wie gut er mit Worten jonglieren konnte und wie sehr er Kreuzworträtsel liebte. Alberne Sachen sagen ist so eine typische Liverpooler Eigenart, aber er hat es noch ein gutes Stück weiter getrieben, und man musste sich ganz schön anstrengen, um mit seinen scharfsinnigen Scherzen und Redewendungen mitzuhalten. Zum Beispiel sagte er: «The pain is exquisite». Das war ein Witz, eigentlich meinte er, der Schmerz sei «excruciating» («unerträglich») – wenn er es selbst sagte, klang es besser! Er war nicht sehr belesen, weil er die Schule früh verlassen musste, denn die Familie hatte kein Geld. Mit vierzehn Jahren musste er schon arbeiten gehen, aber das änderte nichts an seiner Liebe zu Worten. Mir war als Junge nicht bewusst, dass ich diese Liebe von meinem Vater übernahm, aber ich glaube, damit fing alles bei mir an. Musiker bekommen nur zwölf Töne, um damit zu arbeiten. In einem Song verwendet man sogar meist nur die Hälfte davon. Aber bei Worten sind die Möglichkeiten grenzenlos. Mir dämmerte, dass ich, genau wie mein Dad, damit spielen konnte, sie hoch in die Luft werfen und schauen, wie aus Sprache Magie wird, wenn sie unten ankommen.

MICH AN MEINEN VATER ZU ERINNERN, FÄLLT MIR LEICHT. NEBEN ihm haben mich aber auch noch andere in meinem Songwriting beeinflusst. Ich erwähne mehrfach Alan Durband, meinen Lehrer am Liverpool Institute. Er hat meine Liebe zum Lesen geweckt und mir so vieles eröffnet, dass ich eine Zeit lang praktisch in einer Phantasiewelt aus Büchern lebte. Wenn ich in der Schule von einem Schriftsteller oder Dichter erfuhr, ging ich in einen

Buchladen, um mein Wissen auszubauen. Ich kaufte Taschenbücher – oft Romane, aber auch Gedichtbände und Sachen wie *Under Milk Wood* von Dylan Thomas, einfach um zu sehen, was das war und wie Thomas mit Worten umging. Außerdem Theaterstücke, wie *Camino Real* von Tennessee Williams und *Salome* von Oscar Wilde.

Eins führte zum anderen, und ich schaute mir Theaterstücke in Liverpool an. Ich konnte mir nur die billigsten Plätze leisten. Meistens machten mir die Stücke Spaß, Henrik Ibsens *Hedda Gabler* zum Beispiel, aber ich lauschte auch gerne den Gesprächen in der Pause, hörte mir an, was die Leute auf der Treppe sagten. Ich stand einfach da und hörte unauffällig mit, und es hat sich gelohnt, weil ich verschiedene Ansichten, Kritiken, Ausdrucksweisen und so etwas mitbekam. Alles, was ich aufzog, floss später in mein eigenes Schreiben ein.

Ungefähr zu dieser Zeit lernte ich John Lennon kennen, und inzwischen ist wohl ziemlich klar, dass wir uns gegenseitig enorm beeinflusst haben. Vielleicht entdecken Leser und Leserinnen widerstreitende Gefühle in meinen Erinnerungen an John; das liegt daran, dass meine Beziehung zu ihm sehr vielschichtig war. Meist war sie geprägt von Liebe und Bewunderung, aber manchmal auch nicht, besonders in der Zeit, als sich die Beatles getrennt haben. Am Anfang aber war unser Verhältnis das eines jungen Liverpools, der zu einem anderen, anderthalb Jahre älteren aufschaut.

Es war schwer, John *nicht* für seine Schlagfertigkeit und Klugheit zu bewundern. Als ich ihn dann als Person und Menschen besser kennenlernte, gab es natürlich auch Auseinandersetzungen, aber nie handgreifliche. In einem Spielfilm haut der, der John spielt, dem anderen, der mich spielt, eine rein – das ist in Wirklichkeit nie passiert. Wie in vielen Freundschaften gab es Reibereien und Streit, aber nicht oft. Manchmal fand ich, dass John sich wie ein totaler Idiot benahm. Obwohl ich jünger war als er, versuchte ich ihm dann zu erklären, warum etwas dumm gewesen war und es ihm eigentlich überhaupt nicht ähnlich sah. Ich weiß noch, dass er in solchen Fällen sinngemäß sagte: «Weißt du, Paul, ich mache mir Sorgen, wie mich die Leute in Erinnerung behalten werden, wenn ich tot bin.» Solche Gedanken fand ich erschreckend, und ich erwiderte: «Warte mal, halt die Luft an. Die werden denken, dass du toll warst. Du hast genug Sachen gemacht, die das zeigen.» Ich kam mir oft vor wie sein Seelsorger, der ihm sagen musste: «Mein Sohn, du bist großartig. Mach dir keine Sorgen.»

Die Bestärkung durch mich schien ihm zu helfen. Beim Songschreiben musste ich aber manchmal streng bleiben. Hin und wieder, wenn er eine Zeile vorschlug, erklärte ich ihm, dass es sie schon woanders gab, zum Beispiel in *West Side Story*. Dann war ich derjenige, der sagen musste: «Nein, das hat schon mal jemand gemacht.» Manchmal riet ich ihm auch, einen Song, den er geschrieben hatte, ganz und gar umzumodeln. Meist hat er es angenommen, so wie ich, wenn er zu

mir sagte: «Oh nein, das können wir nicht nehmen» – dann haben wir die Zeile geändert. Das war das Tolle an unserer Zusammenarbeit: Wir haben die Meinung des anderen auf sehr besondere Art respektiert.

Gerade als sich die Beatles auflösten, trat Linda Eastman in mein Leben – nicht nur als meine Frau, sondern auch als meine Muse. Niemand hat mich in dieser Zeit stärker beeinflusst. Alleine dadurch, dass sie es verstanden hat, dass sie begriff, was ich wollte, das war sehr beruhigend, und deshalb taucht sie auch immer wieder in den Kommentaren auf. Wenn ich einen Song schrieb, spielte ich ihn ihr vor, sie konnte einem sehr viel Mut machen, aber ich wusste auch, dass sie mir immer ehrlich ihre Meinung sagen würde. Das hat mir sehr geholfen. Ihre Liebe zur Musik verwob sich mit meiner, und wir konnten einander mühelos Vorschläge machen. Wenn sie Ideen für Songs hatte, nahm ich sie und legte los. Damals, kurz nach der Trennung der Beatles, brauchte ich so jemanden.

Linda hat aber auch noch auf eine andere Weise sehr geholfen, die die Leserinnen und Leser von *Lyrics*, wie ich hoffe, schätzen werden. Am Anfang der Beatles hoben wir Zeitungsausschnitte und Ähnliches auf, und als es mit der Band so richtig rundging, hat mein Vater das weitergeführt. Er war sehr stolz auf uns. Aber erst Linda hat mir klargemacht, wie wichtig diese Dinge waren, die wir da aufbewahrt haben. Bis dahin hatten wir die niedergeschriebenen Texte immer als irgendwie vergänglich betrachtet. Wir haben sie aufgeschrieben, damit wir den Song komponieren und aufnehmen konnten. Unser Fokus lag zu der Zeit alleine auf der Musik, und die konnte man ja nicht sehen. Die Textblätter warfen wir einfach weg. Schon komisch, wenn man sich vorstellt, was da alles im Mülleimer der Abbey Road Studios gelandet ist. Linda kam aber von der Fotografie. Ihre Kunst und ihr Handwerk bestanden darin, wunderschöne Abzüge herzustellen, sie war tief verwurzelt in einer Welt der greifbaren Artefakte. Sie ging dazu über, die handgeschriebenen Texte einzusammeln und aufzuheben, wenn wir das Studio verließen, und sie dann für mich in ein Sammelalbum zu kleben. Sie betrachtete das als Erinnerungen, als Teil meiner Geschichte.

Ich habe mir sagen lassen, dass sich in dem Archiv inzwischen über eine Million Gegenstände befinden, woran man sieht, wie viel in so einem Leben zusammenkommt. Hin und wieder setze ich mich dort rein – schaue mir die Sachen an, die ich lange nicht mehr gesehen habe, wie zum Beispiel meine alten Schulbücher oder den echten *Sgt. Pepper*-Anzug. Für mich sind das Erinnerungen an alte Zeiten, aber als wir dieses Buch zusammenstellten, wollte ich die Texte mit Gegenständen und Bildern aus meiner Vergangenheit illustrieren, damit sich die Leserinnen und Leser ganz auf die Zeit einlassen können, in der die Songs entstanden sind. Man soll ein Gefühl dafür bekommen, was sich damals ereignet hat.

Die Illustrationen im Buch – einige sehr direkt, andere ein bisschen abwegiger – werden überraschende Reaktionen hervorrufen. Wenn man die Texte analysiert,

denkt man vielleicht, dass ein bestimmter Song auf meine Mutter oder meinen Vater zurückgeht, der Maharishi den Anstoß dazu geliefert hat oder er nach meiner Begegnung mit der Königin entstanden ist, die ich als Person übrigens sehr bewundere. Aber Songwriting geht häufig, genau wie eine bestimmte Sichtweise eines Songs, auf einen Glücksfall zurück, ist nichts anderes als reiner Zufall. Wer hätte gedacht, dass die verdrehte Formulierung «A Hard Day's Night» ein Versprecher von Ringo war? Oder «Lovely Rita» eine echte Politesse, die ich gegenüber der chinesischen Botschaft am Portland Place gesehen habe? Dass ich ohne Hurricane Bob und einen Stromausfall auf Long Island vielleicht niemals «Calico Skies» geschrieben hätte? Oder dass «Do It Now» ein Spruch meines Vaters war, wenn er meinen Bruder und mich auf die Straße geschickt hat, damit wir Pferdeäpfel auflesen?

DAS LEBEN HAT MICH GELEHRT, DASS BERÜHMTSEIN IN UNSERER Gesellschaft sehr angesehen ist. Seit sechzig Jahren bin ich nun prominent, obwohl ich mir das niemals hätte vorstellen können, als ich in Liverpool anfang. Selbst jetzt noch, in meinem Alter, wollen Journalisten und Fotografen mit neuen Geschichten aufwarten oder irgendeinen alten Schmutz aufdecken, eine Fehde mit Ringo oder Streit mit Yoko, die weit in ihren Achtzigern ist. Man kann gut verstehen, warum sich manche prominente Personen vollkommen aus der Öffentlichkeit zurückziehen, Greta Garbo zum Beispiel oder mein Freund Bob Dylan. Ich habe auch großes Mitgefühl mit Sängern, die am Ruhm zerbrochen sind – die Liste ist viel zu lang.

Auch wenn ich wünschte, ich könnte meine Frau Nancy zum Essen ausführen, ohne ein halbes Dutzend Mal angesprochen oder fotografiert zu werden, während ich meine Nudeln esse, bin ich doch dankbar, dass meine Eltern an mich und meinen Bruder geglaubt, uns geliebt und ein Fundament gegeben haben, das es mir ermöglicht hat, mit all den schwierigen Momenten umzugehen, die mir auf meinem Weg begegnet sind.

Die Beschäftigung mit diesen mehr als 150 meiner Songs in einem Zeitraum von fünf Jahren hat mir geholfen, vieles ins rechte Licht zu rücken, insbesondere die Rolle von Jim und Mary McCartney, die mich gelehrt haben, dass die Menschen im Grunde gut sind – das waren gesunde Lektionen, die ich verinnerlicht und an meine eigenen Kinder weitergegeben habe. Natürlich gibt es da draußen auch eine Menge Gemeinheit, aber die meisten Menschen haben ein gutes Herz.

Ich sehe immer noch meinen Vater in Liverpool vor mir, wie er mit mir und meinem Bruder an der Bushaltestelle in der Schlange steht. Er trug seinen Trilby, damals war das bei Männern fast so etwas wie eine Uniform, und achtete darauf, dass wir Frauen gegenüber die Schulmützen hoben. «Guten Morgen», sagten wir. Das war so eine nette, altmodische Geste, und sie ist mir über so viele Jahre in Er-

innerung geblieben. Und ich weiß auch noch, wie Dad mit uns über Toleranz sprach. «Toleration» («Toleranz») und «moderation» («Mäßigung») waren zwei seiner Lieblingswörter.

Mir ist rätselhaft, wie das alles passiert ist. Leute sprechen mich auf der Straße an, und manchmal werden sie dabei sehr emotional. Sie sagen: «Deine Musik hat mein Leben verändert», und ich weiß, was sie meinen – dass die Beatles etwas sehr Wichtiges in ihr Leben gebracht haben. Aber es ist immer noch ein Mysterium, und ich habe nichts dagegen, als ein solches zu enden. Es gibt da so eine Geschichte, die ich niemals vergessen werde. Wir fuhren in einem kleinen Transporter in den Norden – nur wir vier Beatles und unser Roadie. Es war eiskalt, ein heftiger Schneesturm tobte, und wir sahen die Hände nicht mehr vor unseren Augen, was aber eigentlich ganz gut gewesen wäre, weil wir ja im Wagen fuhren. Wir konnten nur noch den Rücklichtern der Autos vor uns folgen. Es schneite so heftig, dass die Straße nicht mehr zu erkennen war. Irgendwann kam unser Transporter von der Fahrbahn ab und schlitterte eine Böschung hinunter. Wir schauten zur Straße hinauf, durchgeschüttelt, aber unverletzt, und dachten: «Wie um Himmels willen sollen wir da wieder raufkommen?» Das war uns ein Rätsel. Ich weiß nicht mehr, wer es war, aber einer von uns sagte: «Wird sich schon was ergeben.»

Manche werden diese Einstellung – «Wird sich schon was ergeben» – für zu schlicht oder banal halten, aber ich finde, das ist eine sehr gute Philosophie. Kürzlich habe ich einem Freund diese Geschichte erzählt, einer großen Nummer in der Geschäftswelt, und er war davon so angetan, dass er es gleich nochmal wiederholt hat: «Wird sich schon was ergeben.» Egal, wie verzweifelt man ist, wie schlimm es aussieht, irgendetwas wird sich ergeben. Mir hilft das, und ich denke, das ist eine Philosophie, an der festzuhalten sich lohnt.

Paul McCartney
Sussex, England
Herbst 2020



Einleitung von Paul Muldoon

ENDE 2016 ERHIELT ICH EINEN ANRUF VON EINER MIR UNBEKANN-
ten Nummer. Die Stimme am anderen Ende war mir aber auf Anhieb ver-
traut. Der frisch gewählte Donald Trump meldete sich sachlich, verlor
keine Zeit und kam sofort zur Sache: Ob ich bereit wäre, als sein «oberster
Gedichte-Chef» nach Washington zu ziehen?

Dass Sir Paul McCartney ein ausgezeichnete Stimmenimitator ist, hätte keine
Überraschung sein dürfen. Wie die meisten hervorragenden Autoren hat er von den
Besten dieser Zunft gelernt, darunter eine Riege beeindruckender literarischer Groß-
meister: Dickens, Shakespeare, Robert Louis Stevenson, Lewis Carroll – all diese Na-
men gehen ihm ganz selbstverständlich von der Zunge. Und Lehrer-Schüler-Verhält-
nisse zeichnet nun einmal aus, dass der Schüler seine Lehrer karikiert und imitiert.

Der Kontext, in dem Paul McCartney erstmals mit King Lear und – nicht weni-
ger bedeutend – Edward Lear Bekanntschaft machte, ist ganz entscheidend für
das Verständnis seiner Leistung. Geboren 1942, gehörte er zu den allerersten bri-
tischen Schülern, die von den neu eingeführten Gesetzen profitierten, dem soge-
nannten Education Act 1944, der Unterprivilegierten größere Bildungschancen
einräumte. Pauls Eltern waren beide irischer Abstammung, kamen aus Einwande-
rerfamilien, und ihr Verhältnis zu Großbritannien war naturgemäß komplex,
gleichzeitig gab es ein starkes Zugehörigkeitsgefühl zur riesigen irischen Ge-
meinde Liverpools. Noch ausschlaggebender aber war, dass sie sich mit der zu-
versichtlichen, optimistischen Nachkriegsgeneration identifizierten.

Wie Paul McCartney erklärt, wollten seine Eltern immer, dass sein Bruder Mike
und er es zu «etwas Großartigem» bringen, weshalb die Jungs ermuntert wurden, die
besten Schulen zu besuchen, die ihnen offenstanden. Sein Vater, ein Baumwollhänd-
ler, konnte «sehr gut mit Worten» umgehen und seine Mutter war Krankenschwester,
weshalb Paul als «einziger auf der Schule ›phlegm‹ richtig buchstabieren konnte».

Den größten Einfluss auf den jungen McCartney aber hatte wohl sein Englisch-
lehrer Alan Durband, der das Downing College in Cambridge als Schüler von

F. R. Leavis besucht hatte, dem Altmeister einer sehr genauen Lektüre der «Wörter auf der Seite». Paul McCartneys Fähigkeit, sowohl seine eigenen Texte wie auch die anderer zu analysieren, mag direkt auf Durbands Einfluss zurückzuführen sein. Ich bin sicher, in einem anderen Leben wäre Paul McCartney Lehrer geworden – vielleicht sogar an einer Universität; den Doktorhut hätte er dabei ebenso selbstverständlich getragen wie seinen Pilzkopf.

SEINE SEHR SOLIDE VERANKERUNG IN DER WELT DER ENGLISCHEN Literatur allein erklärt dennoch nicht Paul McCartneys Erfolg. Er steht ebenso fest in der Tradition der populären Musik – nicht nur der von Little Richard und Chuck Berry, sondern auch der Komponisten des Brill Building und der Tin Pan Alley –, durch die ihm ein bemerkenswert breites musikalisches Vokabular an die Hand gegeben wurde. Zu seinen frühesten Helden zählten Fred Astaire, Hoagy Carmichael, George und Ira Gershwin sowie Cole Porter. Auch wenn er später den Austausch mit der Avantgarde pflegte, mit Karlheinz Stockhausen und John Cage, so übten doch zunächst die Everly Brothers und vor allem Buddy Holly den direktesten Einfluss aus. McCartney erklärt: «Elvis hat keine Songs geschrieben und auch nicht Gitarre gespielt; er hat nur gesungen. Duane Eddy hat Gitarre gespielt, aber nicht gesungen. Buddy hatte alles drauf.» Womit gemeint ist, dass Holly seine Songs selbst schrieb, dazu sang *und* Gitarre spielte.

Auch McCartneys Songwriting-Partner John Lennon besaß eine solche außerordentliche Aufnahmefähigkeit, was Paul McCartney von Anfang an erkannte. So bahnbrechend ihr Werk auch war, die Beatles befanden sich ständig im Dialog mit Zeitgenossen, den Künstlern aus dem Umfeld von Motown, den Beach Boys, Bob Dylan oder auch Interpreten und Komponisten früherer Zeiten. Selbst heute noch bringt McCartney sich für einen Song in Stimmung, indem er den Geist von Little Richard oder Fred Astaire aufruft. Hin und wieder auch den von John Lennon, in dem er früh einen Partner erkannte, dessen Name eines Tages zusammen mit seinem eigenen in einem Atemzug mit Gilbert & Sullivan und Rodgers & Hammerstein genannt werden würde. Das Zusammenspiel zwischen Lennon und McCartney betrachtet er selbst als «nicht weniger als ein kleines Wunder» und er beschreibt, wie sie «mit zwei Gitarren komponierten». «Das Schöne daran war, dass ich Linkshänder und er Rechtshänder war, wir dadurch also praktisch wie in einen Spiegel geschaut haben.»

DIE ANDERE GABE, DIE PAUL MCCARTNEY VON ANFANG AN IN John Lennon erkannte, war die Bereitschaft, nicht nur zu experimentieren, sondern auch, sich dabei stetig zu verbessern. Gemeinsam waren

sie ständig auf der Suche «nach Themen, über die man in Pop-Songs bis dahin nie so richtig gesprochen hatte». Gemeinsam war ihnen die ewige Lausbuben-Liebe zu Nonsens- und Kinderreimen, der sie in Byron'scher Manier nachgingen, zum Teil mit ungeheuerlichen Reimen wie «Edison / medicine» oder «Valerie / gallery». Sie hatten außerdem das große Glück, in George Martin einen Produzenten gefunden zu haben, der mit ihnen Schritt halten konnte – und manchmal sogar das Tempo vorgab. Martins Vorschläge für Streicherarrangements und seine Offenheit gegenüber dem Ideenreichtum eines Robert Moog und dessen hochmodernem Synthesizer erlaubten es den Beatles, chronisch erfinderisch zu sein.

Eine durchgängige Komponente in der Klanglandschaft der Beatles, die häufig übersehen wird, ist die Bedeutung des Radios. Paul McCartney bezeichnet *Sgt. Pepper* als «eine lange Radiosendung». Wie die anderen Beatles wuchs er mit verrückten Hörspiel-Inszenierungen wie *The Goon Show* mit Peter Sellers, Spike Milligan und Harry Secombe auf, die von 1951 bis 1960 ausgestrahlt wurde. Zu den Stars des Radios zählte außerdem der Liverpooler Ken Dodd, der auch als der letzte große Komödiant der *Music Hall* gilt. Das Radio verstärkte noch Paul McCartneys Faszination für das, was «in einem Stück fehlt», sowie für die Macht, mit einigen wenigen gut gewählten Worten eine Szene entstehen zu lassen. Der Einfluss der Radiohörspiele, unter anderem Dylan Thomas' Meisterwerk *Under Milk Wood* aus dem Jahr 1954, kann gar nicht genug herausgestellt werden. In der 1966 gesendeten Hörspielfassung des Theaterstücks *Ubu Cocu* von Alfred Jarry vernahm Paul McCartney zum ersten Mal den Begriff «pataphysical» als Bezeichnung für einen bestimmten Zweig einer unsinnigen Wissenschaft. Auch Bühnenstücke spielten eine Rolle, sei es Sean O'Caseys *Juno and the Paycock* oder Eugene O'Neill's *Long Day's Journey Into Night*. Paul McCartney muss sinnvollerweise als Autor kürzester Miniatur-Stücke gelten. Er besitzt die Gabe, stimmige Charaktere aus etwas entstehen zu lassen, das andernfalls nicht über einen kurzen Entwurf hinausgehen würde.

Zwei langjährige Interessen McCartneys fallen in die Rubrik der bildenden Kunst. Das erste ist die Malerei. Er ist sowohl selbst Maler, hat Hunderte von Ölgemälden fertiggestellt, wie auch in übertragenem Sinne einer, der Bilder erzeugt. Das zweite ist das Kino. Er zeigt bewegte Bilder und erklärt dabei, «meine Kamera schaut sich um und sucht das Leben nach Hinweisen und Geschichten ab».

SICH DEN SONG ALS DREHBUCH VORZUSTELLEN, IST EINE MÖGLICHKEIT, sich den Zugang zur Planetenatmosphäre von «Eleanor Rigby» zu erschließen, einem der bekanntesten Stücke Paul McCartneys. Ich will versuchen, einige Aspekte davon so zu interpretieren, wie Alan Durband es getan hätte, möglicherweise auch abweichend von F. R. Leavis. Durband hätte wie Leavis vermut-

lich dem Impuls widerstanden, den Song aus seinem historischen Zusammenhang zu lösen. Der andere große Literaturkritiker aus Cambridge, I. A. Richards, hätte das Gedicht (oder den Song) als in sich geschlossenes Werk betrachten wollen, Leavis und Durband dagegen wären Kontextualisierungen gegenüber offener gewesen.

Nehmen wir den Namen der Hauptfigur. Als der Song 1966 veröffentlicht wurde, war Eleanor Bron die berühmteste Eleanor Großbritanniens. Sie war der Star der 1964–65 ausgestrahlten beliebten Fernsehserie *Not so Much a Programme, More a Way of Life* und hatte außerdem 1965 in dem Beatles-Film *Help!* mitgewirkt. Die Vorstellungen der allerersten britischen Hörer des Songs dürften also stark von der auffallend schönen Ms Bron eingefärbt gewesen sein. «Rigby» ist eigentlich ein Wikinger-Wort und bedeutet «Farm auf dem Berg» oder «Bergdorf», weshalb man eher an die nördliche Hälfte Großbritanniens denken würde. Auch Father McKenzie, die andere Hauptfigur des Gedichts, evokiert als Schotte eher einen nordbritischen Schauplatz.

Zur Wirkung von «Eleanor Rigby» trägt auch dessen filmische Struktur bei, insofern beide Hauptfiguren in der ersten und zweiten Strophe eingeführt und in der dritten zusammengebracht werden. Das ist eine Abwandlung der Methode, die Alfred Hitchcock in der Duschszene seines Films *Psycho* aus dem Jahr 1960 anwendete, als er mit Blut durchsetztes Wasser in einem Abfluss zeigte und nach einem Schnitt wieder denselben Abfluss, dieses Mal aber mit einem Strudel klarem Wasser. Die Duschszene in *Psycho* ist auch insofern relevant, als George Martin sich bei der Orchestrierung der hektisch-fieberhaften Streicher an Bernard Herrmanns Filmmusik zur Mordszene orientierte. Wer damals zum ersten Mal «Eleanor Rigby» hörte, musste also Eleanor Bron überlagert von der mumifizierten Mutter aus *Psycho* vor Augen gehabt haben. Zum Teil erklärt sich die Wirkungsmacht von «Eleanor Rigby» daher auch durch diesen fast unsichtbaren Subtext aus Isolation und Tod.

VOR DEM SCHMERZ ÜBER DEN TOD DER EIGENEN MUTTER, DIE STARB, als er vierzehn Jahre alt war – und über den er «nie hinweggekommen ist» –, flüchtete sich Paul McCartney in den Song. Von «I Lost My Little Girl» bis hin zu Stücken wie «Despite Repeated Warnings» hat Paul McCartney eine erstaunliche Bandbreite an Themen verarbeitet – angefangen mit seinen Beziehungen zu Jane Asher, Linda Eastman und Nancy Shevell, über den Klimawandel und rassistische Ungerechtigkeit, bis hin zum Hund oder dem Wagen der Familie. Leser und Leserinnen von *Lyrics* werden den Eindruck bekommen, es mit einem Poeten zu tun zu haben, für den die «Londoner Buchhandlungen ... fast so gut (waren) wie die Gitarrenläden». «Bei den Beatles waren keine zwei Stücke

gleich, und das machte sie zu einer so tollen Band», erinnert uns Paul McCartney. Darüber hinaus dürfen wir nicht vergessen, dass er im Lauf seiner langen Karriere mit Wings und als Solokünstler immer eine unfehlbare Aversion dagegen hatte, sich zu langweilen. Seit sechzig Jahren verkörpert er jene Art von kreativer Unruhe, die wir nur mit großen Künstlern in Verbindung bringen. Darüber hinaus gehört Paul McCartney zu den wenigen Menschen, die nicht nur durch ihre Zeit beeinflusst wurden, sondern diese mit ihrem Werk nachdrücklich geprägt haben. Er ist der lebende Beweis für das brillante Diktum seines Lyrikerkollegen William Wordsworth: «Jeder große und originelle Autor muss im selben Maße, wie er groß und originell ist, den Geschmack erst schaffen, an dem er gemessen werden soll.»

N OCH EINIGE KURZE WORTE ZUR METHODIK DES VORLIEGENDEN Werks. Es beruht auf vierundzwanzig Sitzungen, verteilt über einen Zeitraum von fünf Jahren zwischen August 2015 und August 2020. Robert Weil und John Eastman hatten mich Anfang 2015 Paul McCartney vorgestellt. Die meisten unserer Treffen fanden in New York statt, bei jedem einzelnen unterhielten wir uns intensiv zwei bis drei Stunden lang. Ein bisschen erinnerte das Vorgehen an die zwei- bis dreistündigen Sessions der Songwriting-Partner Lennon und McCartney, auch wenn bei uns eher grüner Tee getrunken wurde anstatt Brooke Bond oder PG Tips. Für zwischendurch standen Bagels mit Hummus, Käse und Essiggurken bereit, manchmal auch Marmite. Die Stimmung war ausnahmslos heiter, manchmal sogar ausgelassen. Ein gemeinsamer kultureller Hintergrund und Bezugsrahmen war sicher einer der Gründe, warum wir uns so gut verstanden, zumal nur neun Jahre Altersunterschied zwischen uns liegen und unsere Geburtstage nur zwei Kalendertage auseinander. Wir wurden beide aus demselben Grund Paul genannt: wegen des Apostelfestes Peter und Paul am 29. Juni.

So gut er es auch verstehen mag, anderen die Befangenheit zu nehmen, und egal, wie wohl er sich in seiner eigenen Haut fühlt, man kommt um die Tatsache nicht umhin, dass Paul McCartney eine Ikone des 20. Jahrhunderts ist und immer sein wird. Schon allein aus diesem Grund habe ich mir hin und wieder erlaubt, einfach tief beeindruckt zu sein. Zu solchen Momenten kommt es reihenweise, sobald Paul McCartney eine Bühne betritt. Seine Live-Shows sind nach wie vor derart energiegeladen, dass man halbwegs damit rechnet, ihn in Flammen aufgehen zu sehen. So war es auch ein ganz besonderes Vergnügen für mich zu erleben, wie er im Zuge unserer Zusammenarbeit recht häufig zur Gitarre griff, um eine Akkordfolge zu demonstrieren und ein paar Takte eines Songs vor mir als einzigem Publikum zu spielen.

Trotz kleinerer Ablenkungen schafften wir es doch, bei jedem Treffen über sechs bis acht Songs zu sprechen. Unsere Unterhaltungen wurden gleichzeitig

von zwei Geräten aufgezeichnet und anschließend professionell transkribiert. Die Kommentare zu den Songtexten habe ich später so redigiert, dass sie eine mehr oder weniger nahtlose Erzählung ergeben, meine eigenen Fragen und Anmerkungen daraus entfernt und Abschnitte teilweise sinnvoll umgestellt. Abschließend wurde der Text von dem hervorragenden Robert Weil Zeile für Zeile lektoriert und an verschiedenen Stellen von Issy Bingham und Steve Ithell, beide Mitarbeiter von MPL und nicht weniger hervorragend, mit Sachinformationen ergänzt.

DER TIEFGANG UND DIE LANGLEBIGKEIT, DURCH DIE SICH PAUL McCartneys Texte auszeichnen, sind der Kombination zweier scheinbar unvereinbarer Kräfte geschuldet, die ich jeweils als die «Physik» und die «Chemie» eines Songs bezeichne. Die Physik betrifft dessen Technik, den handwerklichen Reifeprozess, von dem ich bereits gesprochen habe. Einer Schätzung zufolge traten die Beatles zwischen 1960 und 1962 fast 300 Mal in Deutschland auf. In dieser direkten Auseinandersetzung mit der Struktur und dem Aufbau von Songs liegt der Ursprung des «Wortpoeten», einer Abwandlung des griechischen Begriffs für einen «Macher». Es ist kein Zufall, dass *makar* ein schottisches Wort für «Dichter» oder «Barde» ist.

Die chemische Komponente spiegelt sich in einem anderen Begriff für den Poeten: «Troubadour». Das Wort «Troubadour» ist verwandt mit dem französischen Verb *trouver*, «finden». Paul McCartney verwendet häufig die Formulierung, er sei «auf die Akkorde gestoßen», wenn er beschreibt, wie ein Song auf rätselhaft Weise zum Leben erwachte. In der Kombination zweier Elemente – seien es Noten oder die Komponenten eines Gleichnisses – entsteht eine chemische Reaktion.

Paul McCartney spricht häufig von Inspiration, als sei er vor deren Einsetzen praktisch untätig gewesen. Etwas anderem eine Stimme zu verleihen, ist ein von ihm nach wie vor hoch geschätztes Element, zum Beispiel auch wenn er sagt «Bei Little Richard muss man sich einfach drauf einlassen.» Er erinnert sich daran, dass sein Vater sehr «auf Kreuzworträtsel stand» und bekräftigt, er habe «die Liebe zu Worten und Kreuzworträtseln von ihm geerbt». Der Begriff, mit dem er sein Verhältnis zur Rätselhaftigkeit eines Songs beschreibt – die Antwort auf eine Frage, die nur er selbst gestellt hat –, ist «Faszination». Das erinnert an W. B. Yeats' Feststellung «The *fascination* of what's difficult / Has dried the sap out of my veins.» Wie Yeats ist auch Paul McCartney überzeugt vom Gebrauchswert einer Maske oder eines lyrischen Ichs, wenn er sagt: «Angefangen mit mir selbst, sind die Charaktere in meinen Songs in den meisten Fällen ausgedacht». Und: «Für mich ging es immer darum, sich etwas auszudenken.»

Zumindest teilweise nimmt Paul McCartney auch in den Blick, was der französische Philosoph Roland Barthes als den «Tod des Autors» bezeichnet. Damit meint er die Vorstellung, dass Lesen bis zu einem gewissen Grad auch das Schreiben oder sogar Neuschreiben eines Textes erforderlich macht. Bei Paul McCartney äußert sich dies in seinem Vertrauen darauf, dass jeder einzelne seiner Millionen von Fans auf der ganzen Welt zu einer eigenen Version des Songs gelangt, den er ihm ursprünglich angeboten hat. Der Song wird erst, was er wahrhaftig sein kann, wenn er gehört und geliebt wird.

Die Eigenschaft, die Paul McCartney aber wahrhaftig groß macht, ist seine vielfach beglaubigte Bescheidenheit. Er stellt sich auf denselben Standpunkt wie der kluge Romancier und Kurzgeschichtenautor Donald Barthelme, der den Autor in einem Essay mit dem Titel «Not-Knowing» als jemanden beschreibt, «der sich an eine Aufgabe macht, ohne zu wissen, was er tut». Die emotionale Bandbreite und intellektuelle Robustheit von *Lyrics* belegt Paul McCartneys Selbstlosigkeit – die implizite Bestätigung, dass er nicht mehr oder weniger darstellt als, mit Barthelmes Worten, «die Art, wie sich das Werk selbst schreibt».

Paul Muldoon
Sharon Springs, New York
Oktober 2020

A

All My Loving	2
And I Love Her	7
Another Day	11
Arrow Through Me	15
Average Person	19



All My Loving

URHEBER Paul McCartney und John Lennon
KÜNSTLER The Beatles
AUFNAHME Abbey Road Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG *With The Beatles*, 1963
Meet The Beatles! 1964

Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

I'll pretend that I'm kissing
The lips I am missing
And hope that my dreams will come true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

All my loving, I will send to you
All my loving, darling, I'll be true

Close your eyes and I'll kiss you
Tomorrow I'll miss you
Remember I'll always be true
And then while I'm away
I'll write home every day
And I'll send all my loving to you

All my loving, I will send to you
All my loving, darling, I'll be true
All my loving, all my loving
All my loving, I will send to you

WIR WAREN MIT EINIGEN ANDEREN BANDS AUF TOUR, WOHL noch fünf oder sechs außer uns, weil damals eine allein nicht genug Karten verkauft hätte. In New York traten selbst Buddy Holly, Jerry Lee Lewis, Little Richard, Fats Domino und die Everly Brothers alle an einem Abend in ein und demselben Programm auf!

Ich saß im Tourbus, irgendwo in Großbritannien, hatte nichts zu tun und dachte: «Close your eyes ...» Jane Asher und ich kannten uns zu der Zeit schon, und wir waren auch schon ein Paar, aber ich weiß nicht mehr, ob ich beim Schreiben explizit an sie gedacht habe. Wahrscheinlich spiegelt der Text eher unser damaliges Leben – wir ließen Verwandte und Freunde zu Hause zurück, gingen auf Tour und erlebten neue Abenteuer. Das ist einer der wenigen Songs, bei denen mir zuerst der Text eingefallen ist. Das passiert mir fast nie, normalerweise habe ich immer ein Instrument dabei, aber ich saß ja im Bus. Wir bereisten den sogenannten Moss Empires Circuit. Moss Empires gehörten eine Reihe von Veranstaltungssälen im ganzen Land, und das waren die Stationen dieser Tournee, riesige, wunderschöne Varieté-Theater aus der Zeit der Jahrhundertwende, die inzwischen größtenteils zu Bingo-Sälen umfunktioniert wurden. Dort gab es meist prächtige, große Garderoben, und ich erinnere mich, dass wir mit Roy Orbison unterwegs waren, am Theater ankamen und ich mitten in dem ganzen Gewusel – überall liefen Bands, ihre Mitarbeiter und Bühnenhelfer herum – zum Klavier ging und mir die Akkorde zusammengesucht habe. Zu dem Zeitpunkt war es noch ein echter Country-and-Western-Love-Song.



Erster Auftritt der Beatles in der *Ed Sullivan Show*.
New York, 9. Februar 1964

Oft entwirft man etwas in einem bestimmten Genre (in tausend verschiedenen gleichzeitig geht ja schlecht) und hört es dabei auf eine bestimmte Art. Wenn es gut läuft, merkt man, dass es eine gewisse Elastizität besitzt; Songs können sehr flexibel sein. Häufig kam diese Elastizität dann im Studio mit den anderen Beatles zum Vorschein.

Wenn ich mir die Aufnahme von «All My Loving» anhöre, fällt mir Johns Gitarrenpart auf, er spielt die Akkorde als Triolen. Das war eine Idee ganz zum Schluss, die den Song komplett verändert und ihm ungeheuren Schwung verliehen hat. Er handelt ja von jemandem, der auf Reisen geht, und mit diesem treibenden Rhythmus drückt John Unterwegssein und Bewegung aus. Ein bisschen klingt es nach Reifen auf der Autobahn, wobei Letztere in Großbritannien ja erst Ende der fünfziger Jahre entstanden sind, was man heute kaum noch glauben mag. Einer von uns hatte einen kleinen magischen Einfall, und dieser hat dem Song dann erlaubt, der zu werden, der er sein sollte. Das war oft so, wenn wir aufgenommen haben.

Natürlich ist es auch ein Briefsong und im selben Geist verfasst wie «P. S. I Love You», die B-Seite von «Love Me Do». Beide stehen in der Tradition von Songs wie «I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter» von Fats Waller oder «I'll Be Home», dem Hit von Pat Boone 1956. «All My Loving» steht also in einer gewissen historischen Linie.

Und das tut es auch innerhalb der Geschichte der Beatles. Der Song wurde im Sommer 1963 aufgenommen und landete auf unserem zweiten Album, *With The Beatles*, das etwas später im selben Jahr veröffentlicht wurde. Zumindest in Großbritannien war das so. In den USA wurde er auf *Meet The Beatles!* Anfang 1964 veröffentlicht. Im ersten Teil unserer Karriere, ungefähr bis zur Zeit von *Help!*, unterschieden sich unsere amerikanischen Alben von den britischen. Bei Capitol nahm man ein paar Songs von hier oder da, noch ein paar von woanders, packte ein bis zwei Singles dazu, und das war dann das US-Album. Das Tolle an *With The Beatles* und *Meet The Beatles!* ist aber, dass auf beiden dasselbe Foto von Robert Freeman ist.

Bob hatte mit ein paar sehr coolen Jazz-Musikern wie John Coltrane und Dizzy Gillespie gearbeitet, und wir zeigten ihm ein paar unserer Lieblingsfotos, die unsere Freundin Astrid Kirchherr damals in Hamburg von uns gemacht hatte. Wir baten Bob, ihren Stil irgendwie beizubehalten, und wenn man sich Astrids Fotos von uns daneben ansieht, erkennt man eindeutig ihren Einfluss. Ich werde häufig nach dem Bild auf dem Cover gefragt, und oft staunen die Leute, wenn sie hören, wie schnell es aufgenommen wurde. Mit den starken Schatten sieht es aus, als wäre es in einem Studio mit professioneller Beleuchtung entstanden, aber tatsächlich wurde es in einem Hotelflur in Weston-super-Mare geschossen, einer alten Küstenstadt im englischen Westen. Wir hatten dort eine Reihe von Konzerten im Odeon Cinema gespielt. Bob kam zu uns ins Hotel und hatte eine Stunde

lang Zeit, um das Coverfoto aufzunehmen. Er stellte Stühle in eine Reihe und probierte ein paar unterschiedliche Arrangements – mit John vorne, mit mir oder George. Aber es ging alles ganz schnell und mit natürlichem Licht. Wir haben uns gefreut, dass es auf der Hülle von beiden Veröffentlichungen war, und inzwischen ist es Kult.

Als die Alben in die Läden kamen, war die Beatlemania bereits in vollem Gang. Eine junge Frau in Washington DC hatte bei ihrem Lokalsender angerufen und sich «I Want to Hold Your Hand» gewünscht. Soviel ich weiß, mussten die sich damals extra ein Exemplar aus England schicken lassen, aber sie haben es gespielt, und ich glaube, die Platte wurde sogar mit Titel angesagt. Damit ging alles los. Wenige Wochen später war der Song Nummer eins. Wir hatten immer gesagt, wir würden erst nach Amerika fahren, wenn wir einen Nummer-Eins-Hit dort hätten, und da war er. Eins führte zum anderen, also fuhren wir hin.

Bei unserem Abflug gab es völlig irre Szenen am Londoner Flughafen, über tausend Fans und die Presse wollten uns zum Abschied winken und uns alles Gute wünschen. Johns Frau Cynthia hielt die lauten Schreie der Fans für Flugzeugmotoren. Bei unserer Ankunft am JFK spielten sich dann allerdings noch viel verrücktere Szenen ab. Ich glaube, damals war uns das gar nicht unbedingt bewusst, aber der Flughafen war erst kurz zuvor nach Kennedy benannt worden. Wir kamen nur wenige Monate nach dem tödlichen Attentat auf ihn dort an – er starb an dem Tag, an dem *With The Beatles* in Großbritannien veröffentlicht worden war –, und auch wenn ich das nicht wirklich beurteilen kann, hieß es später, ganz Amerika habe sich in seiner Trauer um den Präsidenten nach etwas Neuem und Positivem gesehnt, das Spaß bringt – besonders natürlich Teenager. Das könnte eine Erklärung dafür sein, warum die Beatlemania in den Vereinigten Staaten dermaßen rasant Fahrt aufgenommen hat.

Capitol Records, unsere amerikanische Plattenfirma, hatte einiges an Publicity aufgeboten, damit die Leute kapierten, dass wir kommen. Und sie haben es kapiert ... In New York wurden wir von fünftausend kreischenden Fans und hundert Polizisten in Empfang genommen, die diese im Zaum halten sollten. Es gibt einen Film von der Pressekonferenz, die wir gegeben haben, gleich nachdem wir aus dem Flugzeug gestiegen sind, und da sieht man, wie sehr alles aus den Fugen geraten war.

Wenige Wochen nach der Veröffentlichung von *Meet The Beatles!* traten wir in der *Ed Sullivan Show* auf. Ed Sullivan war uns gegenüber ein echter Gentleman, er trug immer solche feinen Maßanzüge. Damals gab es in den USA nur drei wichtige Fernsehsender, und am nächsten Tag haben alle über seine Show gesprochen. Wenn man es in Amerika schaffen wollte, musste man dort auftreten. Einige unserer Helden wie Buddy Holly and The Crickets waren bei ihm in der Show gewesen, das hatten wir gehört, und auch die Geschichte, dass Elvis Presley nach

«Hound Dog» zwar ein zweites Mal in die Sendung durfte, aber nur noch von der Hüfte aufwärts gezeigt wurde.

Unser erster Auftritt ist inzwischen legendär. Kurz vor der Übertragung bekamen wir ein Telegramm von Elvis Presley, der uns alles Gute wünschte. Ich war gar nicht mal so schlecht in der Schule gewesen, aber dann tauchte Elvis auf und die Schule war vergessen – und jetzt wünschte er uns viel Glück! Der Krach, den das Publikum machte, hallt mir immer noch in den Ohren. Für die siebenhundert Studiokarten hatte es fünfzigtausend Bewerber gegeben. Während der Ausstrahlung sahen uns dreiundsiebzig Millionen Menschen, und das wurde zum kulturellen Marker. Über die Jahre haben mir so viele Leute erzählt, dass sie es gesehen haben. Leute wie Bruce Springsteen, Tom Petty, Chrissie Hynde, Billy Joel – die haben das alle gesehen. Wahrscheinlich stimmt das gar nicht, aber angeblich ging während der Übertragung auch die Kriminalitätsrate runter; sogar die Einbrecher haben eingeschaltet. Das war so ein großartiger Einstieg für uns in den USA. Bei unserem zweiten Song, «Till There Was You», wurden wir jeweils einzeln gezeigt und dazu unsere Namen eingeblendet. Bei John stand «Tut uns leid, Mädchen, er ist verheiratet» – was bis zu dem Zeitpunkt noch ein schlecht gehütetes Geheimnis gewesen war.

Zum Teil war die Presse am nächsten Tag aber auch ein bisschen gemein. Die *New York Herald Tribune*, die, wie ich vielleicht hinzufügen darf, nicht mehr unter uns weilt, schrieb, die Beatles seien «75 Prozent Werbung, 20 Prozent Haarschnitt und 5 Prozent aufgekratztes Gejaule». Da immer mehr männliche Teenager ihre Haare so trugen, wurde der «Pilzkopf» zum Trend. Stirnfransen oder ein «Pony» durften vorher nicht mal annähernd bis an die Augenbrauen reichen. All das änderte sich. Man konnte sogar Beatles-Perücken kaufen.

Mit der *Ed Sullivan Show* kommen wir wieder zurück zu «All My Loving». Bei Konzerten hat der Song immer gut funktioniert, und nachdem Ed uns als «Jungs aus Liverpool» vorgestellt hatte, bekam Amerika die Beatles mit diesem Song zum ersten Mal live im Fernsehen zu Gesicht. Ungefähr einen Monat später besetzten wir schon alle fünf Spitzenplätze der amerikanischen Billboard Charts.

«All My Loving» ist daher ein anschauliches Beispiel dafür, wie schnell sich in dieser Zeit alles für uns entwickelt hat. In kaum mehr als sechs Monaten kamen wir vom Moss Empires Circuit nach Amerika und eroberten es. Und noch ein paar Monate später wurde ich 22 Jahre alt.

And I Love Her

URHEBER	Paul McCartney und John Lennon
KÜNSTLER	The Beatles
AUFNAHME	Abbey Road Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG	<i>A Hard Day's Night</i> , 1964

I give her all my love
That's all I do
And if you saw my love
You'd love her too
I love her

She gives me everything
And tenderly
The kiss my lover brings
She brings to me
And I love her

A love like ours
Could never die
As long as I
Have you near me

Bright are the stars that shine
Dark is the sky
I know this love of mine
Will never die
And I love her

NEBEN DEN *BARRETT'S OF WIMPOLE STREET* GAB ES NATÜRLICH auch noch die Ashers aus der Wimpole Street. Im Haus mit der Nummer 57, um genau zu sein. Die Gegend ist das, was sich viele Leute unter London vorstellen. Marylebone heißt dieser Stadtteil, und dort sieht es ein bisschen aus wie in *Mary Poppins*. Edwardianische Stadthäuser mit literarischer Vergangenheit reihen sich aneinander: Hier lernte Elizabeth Barrett Robert Browning kennen; Virginia Woolf schrieb, es sei die «herrlichste der Londoner Straßen», und angeblich wohnte auch Henry Higgins aus *Pygmalion* hier. Ich schrieb diesen Song im Haus der Familie meiner Freundin Jane Asher.

Als es 1963 mit den Beatles so richtig losging, zogen wir von Liverpool nach London. Teilweise weil das «Musik-Business» dort ansässig war, aber auch weil uns das neue Abenteuerwelten eröffnete. Die Stadt war immer noch voller Bombenkrater aus dem Krieg und wurde umfassend wiederaufgebaut: Als ich in der Wimpole Street wohnte, entstand der Post Office Tower nur ungefähr zehn Gehminuten vom Haus der Ashers entfernt. Eine Zeit lang war er das höchste Gebäude der Stadt, und von meinem Zimmer unter dem Dach aus konnte ich sehen, wie er hochgezogen wurde. Man spürte den Geist der Erneuerung und dass in London alles möglich war; es war eine sehr aufregende Stadt.

Ich wohnte unter anderem deshalb bei Jane, weil mir die Wohnung nicht gefiel, die Brian Epstein in Mayfair für die Band gefunden hatte. Er war ein Mann von Welt mit erlesenem Geschmack, aber die Wohnung hatte keine Seele, und auch wenn ich aus eher armen Verhältnissen stamme – besonders im Vergleich zu Mayfair –, hatte unser Zuhause doch eine Seele gehabt, und die Häuser meiner Onkel und Tanten auch. Unsere neue Wohnung war schlicht und unmöbliert. Ich war erst einundzwanzig und wäre nie auf die Idee gekommen, Bilder zu kaufen und aufzuhängen. Aber mich hat geärgert, dass die Wände kahl waren.

Jane und ich sind uns im Frühjahr 1963 zum ersten Mal in der Royal Albert Hall begegnet, wo sie die Beatles für die *Radio Times* interviewen sollte. Ich weiß noch, dass wir alle über ihre roten Haare gestaunt haben, weil wir Jane nur von Schwarz-Weiß-Fotos kannten. Wenig später waren wir zusammen, und gegen Ende des Jahres mussten mich die Ashers wohl über Mayfair schimpfen gehört haben, denn sie fragten: «Möchtest du hier wohnen?» Das stand in der langen Tradition, notleidenden Künstlern eine Dachkammer anzubieten. Ich zog also in einen kleinen Raum ganz oben, neben dem Zimmer von Janes Bruder Peter. Jane musste ungefähr siebzehn oder achtzehn gewesen sein, und Peter war ein bisschen älter, vielleicht neunzehn oder zwanzig. Obwohl ich theoretisch nur Untermieter war, habe ich häufig mit der Familie zusammen gegessen, und ich weiß noch, dass das großartig funktioniert hat.

Das Leben dort war für mich sehr aufschlussreich, weil ich Menschen aus dieser sozialen Schicht vorher gar nicht gekannt hatte, höchstens vielleicht aus dem Fern-



Jane Asher im Haus der Familie in der Wimpole Street. London, 1963

sehen. Brian Epstein hatte eine gewisse Klasse, aber nicht wie die Ashers. Und irgendwie waren sie auch eine Showbiz-Familie. Janes Mutter Margaret war mit Jane schon als diese noch klein war zu Vorsprechterminen gegangen, und Jane hatte Rollen in der Werbung gespielt. («Don't Put Your Daughter on the Stage, Mrs. Worthington» – das ist ein alter Song von Noël Coward.) Und wegen Janes Erfolg – sie hatte seit den 1950ern als Schauspielerin gearbeitet und Filme gedreht – hatten auch Peter und seine jüngere Schwester Clare hin und wieder vorgesprochen.

Die Familie kannte sich also aus mit Kunst, Kultur und Gesellschaft. Ich dagegen war vorher nie jemandem begegnet, der zu Vorsprechterminen ging oder einen Agenten hatte. Es war wirklich schön, bei ihnen zu wohnen. Es gab jede Menge Bücher, Kunst an den Wänden, interessante Gespräche. Außerdem war Margaret Musiklehrerin. Nachdem wir aus Liverpool weggezogen waren und nach dem Tod meiner Mutter sechs oder sieben Jahre zuvor, hatte ich jetzt wieder ein Zuhause. Das hatte ich schmerzlich vermisst.

Laut der Klatschkolumnen waren Jane und ich das, was man als «liiert» bezeichnete. Ich mochte Literatur und Theater und sie als Schauspielerin natürlich auch – was vielleicht zu einem guten Teil erklärt, warum ich mich zu ihr hingezogen fühlte. Eines Abends saßen wir im Theater, beschlossen aber, als in der Pause das Licht anging, sitzen zu bleiben und nicht an die Bar zu gehen. Obwohl wir damals schon einige Riesenkonzerte gaben, war ich die persönlichen Einschränkungen noch nicht wirklich gewohnt, die eine öffentliche Bekanntheit mit sich bringt, also saßen wir einfach da und unterhielten uns. Plötzlich kamen zehn Paparazzi mit Kameras herein, tauchten uns – flash, flash, flash – in ein Blitzlichtgewitter wie in *La Dolce Vita* und flitzten anschließend, genau so schnell, alle wieder raus. Wie die *Keystone Cops*. Aber oh mein Gott, wir waren vielleicht *geschockt*. Wahrscheinlich hatten sie einen Tipp von den Leuten am Theater bekommen, die Werbung für ihr Stück machen wollten.

Weil Jane meine Freundin war, wollte ich ihr *dort* sagen, dass ich sie liebe, und das hat mich auf die Idee für den Song gebracht; das war's. Wenn ich ihn mir so viele Jahre später anhöre, finde ich die Melodie immer noch hübsch. Es geht mit fis-Moll los, nicht mit dem Grundakkord E-Dur, und dann arbeitet man sich ganz

langsam weiter voran. Als ich ihn fertiggeschrieben hatte, war ich auf der Stelle stolz darauf. Ich dachte: «Der ist gut.»

Er hat mich wirklich berührt, und ich dachte, vielleicht berührt er dann ja auch andere. Ich nahm ihn mit zur Aufnahmesession, und George Martin, der Produzent der Beatles, hat ihn sich angehört. Wir wollten ihn schon aufnehmen, da sagte er: «Ich glaube, eine Einleitung wäre gut.» Und ich schwöre, George Harrison meinte daraufhin übergangslos: «Wie wär's denn damit?», und spielte dieses wahnsinnig eingängige Eröffnungsriff. Ohne das ist der Song nichts. Wir haben damals immer sehr schnell gearbeitet und uns sehr spontan alles Mögliche einfallen lassen.

Außerdem sollte man vielleicht daran erinnern, dass George Martin auf die Idee kam, ein Solo mit einem Tonartwechsel einzubauen, weil er wusste, dass das musikalisch sehr überzeugend klingen würde. Wir änderten die Akkordfolge so, dass wir mit g-Moll statt fis-Moll anfangen – also einen Halbtonschritt höher. Ich denke, George Martin wusste aufgrund seiner klassischen Ausbildung, dass das ein interessanter Wechsel sein könnte. Und das ist er auch. Durch Hilfestellungen dieser Art hat er am Anfang dazu beigetragen, dass die Sachen der Beatles besser wurden als die anderer Songwriter. Dank der beiden Georges – George Harrisons Intro und George Martins Tonartwechsel beim Solo – wurde der Song musikalisch sehr viel stärker. Wir haben immer gesagt: «Wir sind halt ein bisschen musikalischer als der Durchschnitts-Bär» – in Anspielung auf die Zeichentrickfigur «Yogi Bär». Außerdem endet der Song natürlich auf diesem hellen Dur-Akkord, eine wunderschöne, geschmeidige Lösung. Ich war sehr stolz darauf. Die Platte aufzunehmen und den Song für Jane zu schreiben, fand ich ungemein befriedigend.

Viele Jahre später war ich bei einem Arzt in der Wimpole Street und begegnete ihr zufällig. Ich kam die Straße von Marylebone runter, ging an dem Haus vorbei und dachte: «Wow, was für tolle Erinnerungen.» Dann ging ich weiter zu meinem Arzt, und gerade als ich dort auf die Klingel drückte, merkte ich, dass jemand hinter mir stand. Ich drehte mich um, und es war Jane. Ich sagte: «Oh Gott, ich hab gerade an dich und das Haus gedacht.»

Das war das letzte Mal, dass ich sie gesehen habe, aber die Erinnerungen sind immer noch lebendig.

Another Day

URHEBER Paul McCartney und Linda McCartney
KÜNSTLER Paul McCartney
AUFNAHME CBS Studios, New York
VERÖFFENTLICHUNG Single, 1971

Every day she takes a morning bath she
wets her hair
Wraps a towel around her as she's
heading for the bedroom chair
It's just another day

Slipping into stockings, stepping into shoes
Dipping in the pocket of her raincoat
It's just another day

At the office where the papers grow she
takes a break
Drinks another coffee and she finds it
hard to stay awake
It's just another day

It's just another day
It's just another day

So sad, so sad
Sometimes she feels so sad
Alone in her apartment she'd dwell
Till the man of her dreams comes
to break the spell
Ah stay, don't stand her up
And he comes and he stays but he
leaves the next day
So sad
Sometimes she feels so sad

As she posts another letter to The Sound of
Five
People gather round her and she finds it
hard to stay alive
It's just another day

It's just another day
It's just another day

So sad, so sad
Sometimes she feels so sad
Alone in her apartment she'd dwell
Till the man of her dreams comes
to break the spell
Ah stay, don't stand her up
And he comes and he stays but he
leaves the next day
So sad
Sometimes she feels so sad

Every day she takes a morning bath she
wets her hair
Wraps a towel around her as she's
heading for the bedroom chair
It's just another day

Slipping into stockings, stepping into shoes
Dipping in the pocket of her raincoat
It's just another day

It's just another day
It's just another day

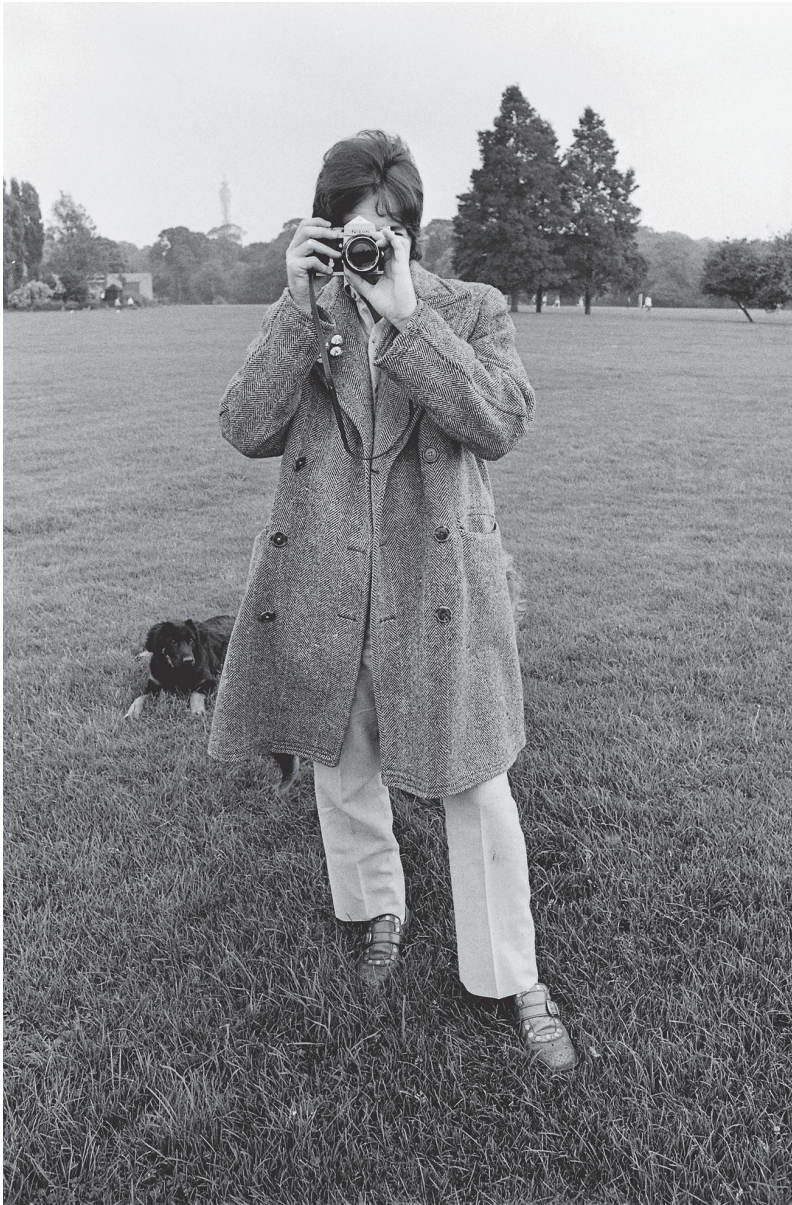
ELEANOR RIGBY» TRIFFT AUF HITCHCOCKS *DAS FENSTER ZUM HOF*.
SO ungern ich es auch zugebe, der Song hat einen voyeuristischen Aspekt. Wie viele Autoren oder Songwriter bin ich eigentlich auch ein Voyeur; wenn irgendwo ein Fenster hell erleuchtet ist, man jemanden dort sieht, schaue ich hin. Ich bekenne mich schuldig. Das ist ein ganz natürlicher Reflex.

Vielleicht interessiert mich das Thema irgendwie aber auch deshalb, weil ich ja selbst oft angestarrt werde. Anscheinend habe ich ein Gesicht, das man leicht erkennt. Das passiert in der U-Bahn oder in der Subway, die ich so oft nehme, wie ich kann. Man denkt gar nicht daran, dass einen die Leute ansehen, oft merkt man es erst ein bisschen später. Natürlich schaue ich mir umgekehrt auch die Leute an. Ich erlebe das also von beiden Seiten.

Die Spielregel, ein ungeschriebenes Gesetz, sieht vor, dass man nichts sagt. Aber man kann verschiedene Persönlichkeitstypen unterscheiden. Manche kommen direkt auf einen zu: «Hey, wie geht's dir, Mann?» Dann bekommt man Knuffe und all das. Andere sagen überhaupt nichts. Meistens unterhalte ich mich mit denen, die gar nichts sagen. Zum Beispiel bin ich im Fitnesscenter auf der Matte, und um mich herum sind jede Menge Leute. Ein Mann macht was mit einer Stange, ich schaue ihm fasziniert zu und sage: «Oh, das ist echt beeindruckend». Dann kommen wir ins Gespräch, und er sagt: «Sie haben doch Pferde.» Dann reden wir über Pferde, aber eigentlich könnten wir über alles Mögliche reden – sogar über das, was man in den Taschen seines Regenmantels hat. Das ist immer interessant, diese Geschichten zu hören, die über Umwege manchmal auch Eingang in einen Songtext finden.

Ich falle Leuten auf, und irgendwie ist mir das auch bewusst, aber es gibt so eine unausgesprochene Übereinkunft, dass man über das Naheliegendste nicht spricht. Und ganz bestimmt macht man keine Fotos oder bittet um Autogramme. Wenn doch, erkläre ich meistens, dass ich ganz privat unterwegs bin, und eigentlich verstehen das auch alle.

Ich habe «Eleanor Rigby» erwähnt. Auch wenn dieser Song auf derselben Idee beruht – dem Versuch, den Alltag einer Person einzufangen –, ist die Sprache hier förmlicher, weniger impressionistisch. Eleanor Rigby «lives in a dream», was sich auch in Zeilen spiegelt wie «Wearing the face that she keeps in a jar by the door». Die Hauptfigur hier arbeitet aber in einem Büro, und der Text ist beinahe eine Aufzählung, das ist ihr Tagesablauf. Die Person, die ich hier betrachte, ist auch eine Version von Linda, als sie alleine in New York gelebt hat, bevor wir uns kennenlernten – auch wenn *The Sound of Five* eine Sendung im britischen Radio war, an die sich Leute mit ihren Problemen wenden konnten. Der Text hat also auch etwas Transatlantisches. Ich bilde mir gerne ein, dass ich der «man of her dreams» war, der dann auftaucht. Eigentlich passt es ganz gut, dass ich den Song in New York mit Phil Ramone aufgenommen habe. Phil war ein toller Produzent, der eine



Regent's Park.
London, 1968

Menge Platten gemacht hat, die ich sehr schätze. Er hat mit Paul Simon und Billy Joel gearbeitet.

Das war kurz nach der Trennung der Beatles, und ich wollte mich als Solokünstler mit einem neuen Repertoire etablieren. Wenn das funktionieren sollte, wie es bei den Beatles funktioniert hatte, dann brauchte ich einen Hit. Einer von zwei Songs musste einer werden, und das war also ganz bewusst der Versuch, einen Hit zu schreiben. Phil hat mir sehr dabei geholfen. Wir wussten, wenn wir einen Hit haben, würde das unsere Beziehung festigen und wir würden weiter zusammenarbeiten, was wir mit dem Album *RAM* dann auch getan haben. Wie sich herausstellte, waren wir beide gut – er als Produzent und ich als Singer-Songwriter. Die Veröffentlichung meines ersten Solo-Songs nach der Trennung war für mich ein großer Moment. Aufregend, aber auch von Traurigkeit durchsetzt.

Außerdem hatte ich das Gefühl, etwas beweisen zu müssen, und das ist immer spannend. Der Song kletterte auf Platz zwei der britischen Singles-Charts und auf Platz fünf der US Billboard Hot 100, was ganz gut war.

Natürlich war das Verhältnis zwischen mir und den anderen zu der Zeit ganz schön angespannt, und manchmal schlug sich das im Songwriting nieder. John hat sich dann ja auch in «How Do You Sleep?» über diesen Song lustig gemacht.

*The only thing you done was yesterday
And since you've gone you're just another day.*

Eine seiner kleinen Gemeinheiten.

Arrow Through Me

URHEBER Paul McCartney
KÜNSTLER Wings
AUFNAHME Abbey Road Studios, London; und Spirit of Ranachan
Studio, Schottland
VERÖFFENTLICHUNG *Back to the Egg*, 1979
US-Single, 1979

Ooh baby, you couldn't have done
A worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me

Ooh baby, a bird in the hand
Is worth two flying
But when it came to love
I knew you'd be lying

It could have been a finer fling
Would have been a major attraction
With no other thing
Offering a note of distraction
Come on, get up
Get under way
And bring your love

Ooh baby, you wouldn't have found
A more down hero
If you'd have started at nothing
And counted to zero

Ooh baby, you couldn't have done
A worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me

It could have been a finer fling
Flying in a righter direction
With no other thing
Featuring but love and affection
Come on, get up
Get under way
And bring your love

Ooh baby, you wouldn't have found
A more down hero
If you'd have started at nothing
And counted to zero

MIT WINGS GING ES 1971 LOS. IN MANCHER HINSICHT WAR DIE Band ein Experiment, um herauszufinden, ob es ein Leben nach den Beatles geben könnte, ob es möglich war, an deren Erfolg anzuknüpfen. Das kam dabei heraus, als ich mir die Frage stellte: «Höre ich jetzt auf?» Die Beatles waren so wunderbar und so erfolgreich, und jetzt sollte ich was anderes machen? Ich dachte aber auch: «Nein, ich mag Musik viel zu sehr. Egal, wie dieses andere genau aussieht, es wird Musik sein.» Eines Abends sah ich Johnny Cash im Fernsehen, und er hatte eine Band, obwohl er meines Wissens nie eine gehabt hatte. Ich dachte, das könnte Spaß machen, und so wie Johnny aussah, hatte er Spaß. Ich war mit Linda zusammen, zu dem Zeitpunkt schon ungefähr drei Jahre, und unsere Tochter Mary muss etwas über ein Jahr alt gewesen sein, wir waren also eine noch relativ junge Familie. Ich habe Linda gefragt, ob sie Lust hat, eine Band zu gründen, was mir wie ein lustiges neues Abenteuer vorkam. Und sie hat Ja gesagt.

Der Bandname Wings fiel mir ein, als Stella auf die Welt kam, unsere zweite Tochter. Die Geburt war kompliziert, und sie musste auf die Intensivstation, in einen Brutkasten. Ich blieb im Krankenhaus, schlief auf einem Feldbett neben Linda, während sich die beiden ausgeruht haben. In solchen Situationen arbeitet dein Gehirn auf Hochtouren. Mir kamen andauernd Engel in den Kopf, und plötzlich hatte ich eine Vision von einem Engel mit großen Flügeln. Irgendwie blieb Wings hängen. Aber die Band sollte nicht *The Wings* heißen, so wie *The Beatles*, sondern einfach nur Wings.

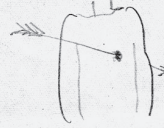
Mein Problem nach den Beatles war, wer jemals so gut sein würde wie sie? Ich dachte: «So gut können wir niemals sein, aber wir können etwas anderes sein.» Ich wusste, wenn wir das Projekt durchziehen wollten, würde ich hartnäckig bleiben müssen – aber schließlich hatte ich ja auch noch ein paar Mutreserven aus der Zeit über, als wir mit den Beatles ganz am Anfang im Gemeindesaal von Stroud mit Pennys beworfen wurden.

Ähnliches musste ich mir jetzt wieder gefallen lassen. Am schwierigsten war unter anderem das mit Linda, weil sie eine totale Anfängerin war, aber ich dachte, «das war George auch, als er in die Band kam; ich und John genauso, und Ringo auch.» Ich habe ihr ein paar Sachen am Keyboard gezeigt, dann hat sie sich sehr viel selbst beigebracht und auch ein paar Unterrichtsstunden genommen. Wie sich herausstellte, war ihre Stärke nicht unbedingt das Keyboard, auch wenn sie mit dem Job gut klargekommen ist, sondern eher die Stimmung, die sie verbreitet hat. Sie war ein toller Cheerleader und hat das Publikum angeheizt, dazu gebracht, mitzuklatschen und mitzusingen.

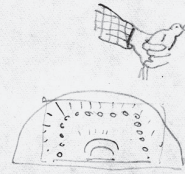
Damals gab es nicht viele Frauen in Bands, und in dieser Hinsicht war Linda so etwas wie eine Pionierin. Auf den Platten kann man hören, dass sie eine verdammt gute Sängerin war, besonders bei den Harmonien. Sie hat mitgeklatscht und gleich-

ARROW THROUGH ME

① Oo baby you couldn't have done
a worse thing to me
If you'd have taken an arrow
And run it right through me ...



Oo baby you wouldn't have found
a more down here
If you'd have started at nothing
and counted to zero



① MIDDLE it be? ~~it~~
If I could have been a ^(MAJOR) (fines) fling
Would have been a well worn attraction
with no other thing
offering a ^(NOTE) ~~(form)~~ of distraction
Come on, get up, get underway
and bring your love → ~~it~~

MIDDLE
③ flying in a righter
~~direction~~ direction
with no other thing
featuring but love
and affection

② Oo baby A bird in the hand is
Worth ~~two~~ flying
But when it came to love
I knew you were lying

zeitig mitgesungen, und das ist gar nicht so einfach – deshalb arbeiten viele mit Bändern und Playback-Tracks. Eine neue Band zu gründen macht immer Spaß, ist aber auch sehr viel harte Arbeit; man muss sich erst mal etablieren. An die Beatles anzuknüpfen, war für mich so ziemlich das Schwierigste überhaupt, all den Erwartungen gerecht zu werden. Für Linda war es noch schwieriger.

Von Anfang an, seit 1971, habe ich Songs für Wings geschrieben, und zwar möglichst weit weg vom Stil der Beatles. Da gab es Wege, die ich mit den Beatles nicht besprochen hätte, wie zum Beispiel Reggae einfließen zu lassen. Linda und ich hatten ihn auf Jamaika kennengelernt. Ich hatte Lust, etwas Verrücktes zu machen, und Wings haben mir diese Freiheit gegeben. Das Stück hier ist also ein Liebeslied, in dem es um Amors Pfeil geht, aber es ist ein heimtückischer Pfeil. Kann sein, dass ich eine Abbildung von Amor gesehen und gedacht habe: «Amor schießt einen Pfeil ab, aber ich dreh das um. Es wird nicht Liebe sein; sondern das Gegenteil.»

Die Figur in dem Song wurde verletzt. Sie wurde betrogen, dabei hätte die Beziehung toll sein können, ganz phantastisch. Doch unter den gegebenen Umständen hätte man keinen «niedergeschlageneren Helden» finden können, weil damals wohl niemand niedergeschlagener war als ich. Also, reiße dich zusammen und «bring your love».

Ich hatte immer was übrig für diesen Song. Das Riff ist ganz hübsch, ganz schön funky. Manchmal schreibt man auch, um ein bestimmtes Gefühl zu erzeugen, weniger um einen Text wirklich «korrekt» hinzubekommen. Manchmal steht der Text auch hinter dem Gefühl zurück. Aber hier geht es mindestens ebenso sehr, wenn nicht sogar noch mehr um das Gefühl, um den Groove.

Average Person

URHEBER Paul McCartney
KÜNSTLER Paul McCartney
AUFNAHME AIR Montserrat; und AIR Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG *Pipes of Peace*, 1983

Look at the Average Person
Speak to the man in the street
Can you imagine the first one you'd meet?

Yes sir, you heard right
Hollywood ambition made a starlet
grow up overnight

Well I'm talking to a former engine driver
Trying to find out what he used to do
Tells me that he always kept his engine
Spit and polished up as good as new
But he said his only great ambition
Was to work with lions in a zoo
Oh to work with lions in a zoo

Well I bumped into a man who'd been a
boxer
Asked him what had been his greatest night
He looked into the corners of his memory
Searching for a picture of the fight
But he said he always had a feeling
That he lacked a little extra height
Could have used a little extra height

Yes dear, you heard right
Told me his ambition was to work with
lions every night

Yes mate, you heard right
He always had a feeling that he might have
lacked a little height

Look at the Average Person
Speak to the man on the beat
Can you imagine the first one you'd meet?

Look at the Average Person
Speak to the man in the queue
Can you imagine the first one is you?

Well I met a woman working as a waitress
I asked exactly what it was she did
Said she worked the summer crowd at
seasides

Look at the Average Person

Wintertime she ran away and hid
Once she had a Hollywood audition
But the part was given to a kid
Yes the part was given to a kid

WHAT'S MY LINE WAR EINE SPIELSHOW IM FERNSEHEN, IN DER vier Mitspieler die Berufe der Studiogäste erraten mussten, indem sie ihnen Ja-oder-nein-Fragen stellten. Die Sendung war sehr witzig und ungeheuer beliebt. Die britische Version gab es seit Anfang der 1950er, und wir haben bei uns zu Hause oft eingeschaltet. Das hatte ich also noch ziemlich gut im Kopf, und ich würde sagen, die Show bildet so etwas wie das Einzugsgebiet dieses Songs.

Man geht die Straße entlang, und alle Leute sehen irgendwie normal aus, aber einer von ihnen könnte ein Pfarrer sein, ein anderer ist vielleicht Verbrecher, Klempner oder Bäcker. Mich interessieren Menschen mit verborgenen Seiten und Ambitionen. Autoren fühlen sich wahrscheinlich zu solchen Menschen hingezogen. Jemand, der einfach nur wunderbar ist, ist nicht ganz so interessant wie jemand, der außerdem noch eine Achillesferse besitzt. Diese Menschen sind in irgendeiner Weise angeschlagen, denn sie wären eigentlich gerne etwas anderes.

Ich denke, mein Interesse an diesen Geschichten kommt teilweise auch daher, dass ich in einer untereinander so eng verwobenen Arbeiterklassegemeinschaft aufgewachsen bin. Wir waren immer da für unsere Verwandten und Nachbarn, haben geholfen. Dad hat mich und meinen Bruder Mike von Tür zu Tür geschickt, um Mitglieder für die Horticultural Society in Speke zu werben, wo er Schriftführer war. Klopf klopf. «Möchten Sie unserem Gartenverein beitreten?» «Haut bloß ab!» Wir haben schnell kapiert, an wessen Tür wir klopfen durften und wo lieber nicht. Dabei hat man einiges über das Leben dieser Leute erfahren, über ihre Sorgen. Man darf nicht vergessen, dass das kurz nach dem Krieg war, die Stadt war zerbombt und Lebensmittel waren immer noch rationiert. Allmählich verstanden wir, dass wir alle unsere Geschichten haben, unsere eigenen Sorgen. Das kann ganz schön ergreifend sein, und man muss Mitgefühl haben.

Außerdem wird die Geschichte interessanter. Hamlet ist keine «Durchschnittsperson», aber würden wir uns denn überhaupt für ihn interessieren, wäre sein Vater eines natürlichen Todes gestorben und er ihm auf den Thron gefolgt? Vermutlich nicht. Hamlet hegt den Verdacht, dass sein Vater ermordet wurde, und gerät dadurch in einen quälenden Konflikt, wodurch die Tragödie so vielschichtig wird. Was sich in seinem Inneren abspielt, die Kämpfe, die er führt, machen ihn zu so einem faszinierenden Charakter.

Eine weitere Inspiration für diesen Song war eine alte Varieté-Nummer mit einem Fensterputzer, die ich als Kind im Fernsehen gesehen habe. Mein Vater kam aus der großen Zeit des Varietés, und die ganze Familie hat das weitergeführt; wir haben diese Lieder gehört und gesungen, mit Klavierbegleitung. Tante Milly und Tante Jin sangen immer einen alten Song mit dem Titel «Bread and Butterflies». Später hat mein Vater an der Baumwollbörse gearbeitet, aber in den 1920ern war er Bühnenarbeiter – und für diese alten Scheinwerfer verantwortlich – in einem

THE AVERAGE PERSON

Look at the average person
Speak to the man in the ^{on the site} street ^(beat)
Can you imagine the first one
you'd meet -

ENGINE DRIVER

① Talking to a former engine driver
Trying to find out what he used to do...
Tells me that he always kept his engine
spit and polished ^(spanking) as good as new
But he said his only ^{great} ambition
~~was~~ to work with ^(LIONS) pythons in a zoo
oh to work with ^(LIONS) pythons in a zoo
yes dear - you heard right
He told me his ambition was to
work with pythons ~~in a zoo~~ every night
once a night.

Look at the average person
Speak to the man in the street
You can imagine the first one you'd meet

Liverpool Theater, dem Royal Hippodrome. Deshalb, denke ich, hat einiges davon auf uns abgefärbt, weil er jeden Abend Music-Hall-Songs aus den 1920er und 1930er Jahren gehört hat und diese ganzen Künstler zu Gastspielen in die Stadt kamen. Dad hat erzählt, wie er den Branntkalk für die Bühnenscheinwerfer geschnitten hat – die Vorläufer der heutigen Scheinwerfer.

Es liegt also an meinem Vater, dass sich bei mir manchmal Music-Hall-Anklänge finden. Durch meinen Dad kannte ich auch die Musik von Noël Coward, der natürlich unglaublich berühmt war. Seine Songs sprachen mich als Songwriter

an. Einmal war er zur selben Zeit wie die Beatles in Rom, und unser Manager Brian Epstein, der selbst schwul und ausgesprochen umtriebig war, kannte Leute aus Noëls Umfeld. Wir waren im selben Hotel untergebracht, aber wir waren Rock'n'Roll-Kids. Wir wurden gefragt, ob wir ihn kennenlernen wollten, und die anderen konnten sich nicht so richtig entscheiden. Ich habe aber gesagt: «Ich gehe lieber mal hin». Ich war oft der Typ, der fand: «Oh nein, das können wir nicht *nicht* machen.» Da dachte ich auch: «Wir dürfen ihn nicht brüskieren, das ist Noël Coward.»

Also bin ich mit Brian hin. Wir haben ihn in seinem Hotelzimmer getroffen, und er sagte: «Hallo, mein lieber Junge.» Er war so absolut Noël Coward, seine ganze Haltung, seine Manieriertheit – genau wie man ihn sich vorgestellt hat.

Manchmal waren wir eigen, wenn es darum ging, Leute kennenzulernen. Genauso komisch haben wir uns gegenüber Marlene Dietrich benommen, die ein Riesenstar war. Wir traten im selben Programm im Prince of Wales Theatre auf wie sie – das war die Royal Variety Performance 1963, wo John den Witz über die feinen Leute gerissen hat, die einfach nur mit ihren Juwelen klimpern sollten. Ich glaube, Marlene Dietrich hat wohl «Lili Marleen» und «Where Have All the Flowers Gone?» gesungen. Zu der Zeit nahm die Beatlemania wirklich bizarre Ausmaße an. Jemand kam aus der Garderobe von Marlene Dietrich und hat uns gefragt, ob wir sie kennenlernen wollen, und uns eingeladen, ihr Hallo zu sagen. Also haben wir geantwortet: «Na klar!» Es hieß, sie sei sehr stolz auf ihre Beine. Allerdings war sie zu dem Zeitpunkt schon etwas älter, vielleicht Mitte sechzig, und wir waren Anfang zwanzig. Ein bisschen war das so, als wollten wir die Beine unserer Tanten oder Omas begutachten. Ich war nicht sicher, ob wir das wirklich wollten. Aber kaum waren wir bei ihr, platzte einer heraus: «Alle Achtung, Sie haben tolle Beine!» Wahrscheinlich musste es einfach mal gesagt werden, aber insgesamt war das schon eher peinlich.

«Lili Marleen» handelt vom Kummer eines Liebespaars, das im Krieg getrennt wird.

Das ist die Art von Pathos, die mir in einem Song sehr gefällt, und der Grund, warum sich die Menschen mit Figuren wie Eleanor Rigby oder Father McKenzie identifizieren. In «Average Person» begegnen wir also einem ehemaligen Lokführer, der den Ehrgeiz hat, mit Löwen im Zoo zu arbeiten; einer Kellnerin, die in Hollywood zum Vorsprechen war; und einem Boxer, der immer schon das Gefühl hatte, es würde ihm an Körpergröße fehlen. Normalen Menschen mit normalen Problemen.

B

Back in the U. S. S. R.	24
Band on the Run	27
Birthday	30
Blackbird	33
Bluebird	36



Back in the U.S.S.R.

URHEBER Paul McCartney und John Lennon
KÜNSTLER The Beatles
AUFNAHME Abbey Road Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG *The Beatles*, 1968

Flew in from Miami Beach BOAC
Didn't get to bed last night
On the way the paper bag was on my knee
Man I had a dreadful flight

I'm back in the U.S.S.R.
You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.S.R.

Been away so long I hardly knew the place
Gee it's good to be back home
Leave it till tomorrow to unpack my case
Honey disconnect the phone

I'm back in the U.S.S.R.
You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.
Back in the U.S.
Back in the U.S.S.R.

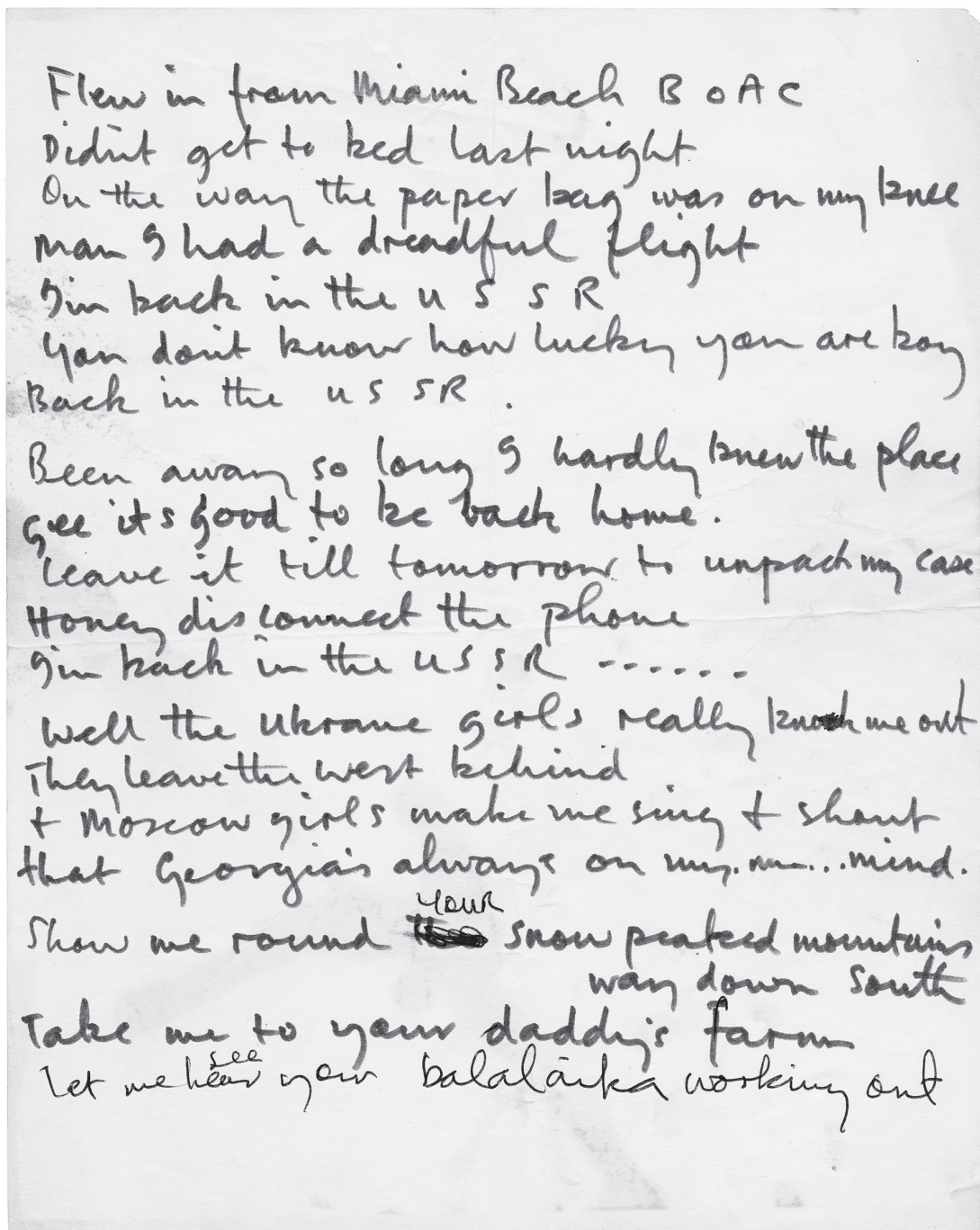
Well the Ukraine girls really knock
me out
They leave the West behind
And Moscow girls make me sing and shout
That Georgia's always on my mind

Oh show me round your snow-peaked
mountains way down south
Take me to your daddy's farm
Let me hear your balalaikas ringing out
Come and keep your comrade warm

I'm back in the U.S.S.R.
You don't know how lucky you are, boy
Back in the U.S.S.R.

ALS 1966 *PET SOUNDS* VON DEN BEACH BOYS HERAUSKAM, WAR UNS endgültig klar, dass sie uns ernsthaft Konkurrenz machen könnten. Bis dahin schienen sie einfach eine ganz gute Surf-Band zu sein. Sie hatten bereits Großartiges geschaffen, ziemlich innovative Sachen aus der Doo-Wop-Tradition, und wir hatten uns ein paar Kleinigkeiten abgeguckt. Die Harmonien sind ein gutes Beispiel. Natürlich haben die Beach Boys umgekehrt auch von uns geklaut. Alle haben ständig von allen anderen geklaut. Das Ganze war ein Kreislauf.

Ganz bestimmt wurde der russische Protagonist des Songs auf die ein oder andere Art von den Beach Boys beeinflusst, aber «Back in the U.S.A.» von Chuck



Flew in from Miami Beach B O A C
Didn't get to bed last night
On the way the paper bag was on my knee
man I had a dreadful flight
Gin back in the u s s R
You don't know how lucky you are boy
Back in the u s s R .
Been away so long I hardly knew the place
Gee it's good to be back home.
Leave it till tomorrow to unpack my case
Honey disconnect the phone
Gin back in the u s s R - - - - -
Well the Ukraine girls really knock me out
They leave the west behind
& Moscow girls make me sing & shout
that Georgia's always on my ~~an~~...mind.
Show me round ~~the~~ ^{your} snow peaked mountains
way down south
Take me to your daddy's farm
Let me ^{see} hear your balalanka working out

Berry steckt auch drin. Jedenfalls sitzt dieser Mensch in einem Flugzeug aus Miami, wo er «California Girls» gehört hat, weshalb es im Mittelteil heißt «Ukraine girls really knock me out». Im Hintergrund hört man eine ziemlich dreiste Parodie auf einen Beach Boys-Refrain.

Dann gibt es noch die Verballhornung von «Georgia on My Mind», so wie Ray Charles es gesungen hat, aber jetzt eben in Anspielung auf das Georgien in der Sowjetunion, nicht den amerikanischen Bundesstaat. Der Witz an dem Song ist, dass der Protagonist die UdSSR den Vereinigten Staaten vorzieht. Wenn wir erst einmal anfangen, die ganzen sowjetischen Gebiete durchzugehen, sitzen wir noch Stunden hier. Ab diesem Punkt schrieb sich der Song fast von allein. Die Zeile «Show me round your snow-peaked mountains way down south» hat etwas anzüglich Verschmitztes, ganz zu schweigen von «Come and keep your comrade warm».

An ein paar Stellen wird die Aussage des Russen, dass ihr gar nicht wisst, was für ein Glück ihr habt, in der Sowjetunion zu leben, ein bisschen untergraben. Ich denke an die Aufforderung, das Telefon aus der Steckdose zu ziehen. Vermutlich hatte man damals im Kopf, dass dort die Telefone abgehört werden. Die Anspielung auf «your Daddy's Farm» ist ebenfalls komplex, wenn man bedenkt, dass damals Kollektivierungen gang und gäbe waren. «Daddy» könnte Stalin oder Breschnew sein, der damals an der Macht war.

Natürlich waren die Beatles in der Sowjetunion verboten, was wie üblich den Effekt hatte, dass wir dort sehr populär waren. Als ich dann 2003 schließlich «Back in the U.S.S.R.» auf dem Roten Platz gesungen habe, war das ein sehr besonderer Moment.

Band on the Run

URHEBER Paul McCartney und Linda McCartney
KÜNSTLER Paul McCartney and Wings
AUFNAHME EMI Studios, Lagos; und AIR Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG *Band on the Run*, 1973
Single, 1974

Stuck inside these four walls
Sent inside forever
Never seeing no one nice again
Like you, mama, you, mama, you

If I ever get out of here
Thought of giving it all away
To a registered charity
All I need is a pint a day
If I ever get out of here
If we ever get out of here

Well the rain exploded with a mighty crash
As we fell into the sun
And the first one said to the second one there
I hope you're having fun

Band on the run
Band on the run
And the jailer man and Sailor Sam
Were searching everyone
For the band on the run
Band on the run
For the band on the run
Band on the run

Well the undertaker drew a heavy sigh
Seeing no one else had come
And a bell was ringing in the village square
For the rabbits on the run
Band on the run

Band on the run
And the jailer man and Sailor Sam
Were searching everyone
For the band on the run
Band on the run

The band on the run
The band on the run
The band on the run
The band on the run

Well the night was falling as the desert world
Began to settle down
In the town they're searching for us
everywhere
But we never will be found

Band on the run
Band on the run
And the county judge who held a grudge
Will search for evermore
For the band on the run
The band on the run
Band on the run
The band on the run

DAS WORT «BAND» MEINT HIER EIGENTLICH EHER «BANDE», EINE Gruppe von Leuten, die aus dem Gefängnis ausgebrochen sind. Eine Bande von Desperados. Es erinnert mich an *Butch Cassidy and the Sundance Kid*. Der Bestatter läutet eine Glocke, weil er sich ärgert, dass er nur so wenig Kundschaft hat. Sailor Sam ist eine Figur aus dem Comicstrip *Rupert Bear*, von Mary Tourtel. Irgendwie hat er hier reingepasst.

Aufgenommen wurde der Song in Lagos, in Nigeria, in einem Studio von EMI. Lagos klang gut, exotisch. Ich weiß nicht genau, was ich mir vorgestellt hatte, jedenfalls keine Cholera, keinen Raubüberfall und nicht die halbfertig eingerichteten Studios dort. Auch nicht, dass meine Kinder gesagt bekommen, sie dürfen nicht nackt in den Hotel-Pool. Die schlimmsten Sachen blendet man aus und erinnert sich nur noch an das, was cool war.

Chief Abiola: «Hey, hallo, Mac.» Er hat mich Mac genannt. «Mac, wieso hast du keine vier Frauen?» «Eine macht schon genug Ärger, Chief.»

Im Wesentlichen ist das ein Song, der eine Geschichte über Freiheit erzählt. Viele von uns fühlten sich damals nicht an die Schranken der Zivilisation gebunden. Das ist das Tolle am Rock'n'Roll: Er erlaubt einem, Regeln zu brechen, und eine häufig gebrochene Regel ist, dass ein Musikstück komplex sein muss, sonst ist es nicht gut.

Ich habe es oft genug erwähnt, aber man darf nicht vergessen, dass wir keine ausgebildeten Musiker waren, als wir mit den Beatles angefangen haben. Wir



Mit Fela Kuti während der Aufnahmen zu *Band on the Run*. Lagos, 1973

kannten nur ein paar Akkorde. Aber wir haben uns weiterentwickelt – und bis zur Auflösung der Band waren wir zu einer sehr ausgefeilten Maschine geworden. Mit Wings sind wir zu den Studentengewerkschaften der Unis und haben gefragt, ob wir dort auftreten dürften, weil wir wussten, dass sie einen Saal und Leute haben. Wenn ja, haben wir 50 p Eintritt an der Tür genommen. Wir hatten nur elf Songs und mussten manche mehrfach spielen. Ein paar dieser Auftritte waren ganz schön schlecht, weil wir keine Ahnung hatten, was wir da machen.

Birthday

URHEBER Paul McCartney und John Lennon
KÜNSTLER The Beatles
AUFNAHME Abbey Road Studios, London
VERÖFFENTLICHUNG *The Beatles*, 1968

You say it's your birthday
It's my birthday too, yeah
They say it's your birthday
We're gonna have a good time
I'm glad it's your birthday
Happy birthday to you

Yes we're goin' to a party, party
Yes we're goin' to a party, party
Yes we're goin' to a party, party

I would like you to dance
(Birthday) Take a cha-cha-cha-chance
(Birthday) I would like you to dance
(Birthday) Dance

You say it's your birthday
It's my birthday too, yeah
They say it's your birthday
We're gonna have a good time
I'm glad it's your birthday
Happy birthday to you

MACH SCHAU! MACH SCHAU!» ALS DIE BEATLES 1960 DAS ERSTE Mal nach Hamburg kamen, lebten wir von Cornflakes mit Milch und versuchten, uns ein Publikum aufzubauen. Unser Schlachtruf damals lautete «*Mach Schau!*» Die Show war immer ein wichtiges Element bei den Beatles gewesen und ist es auch weiterhin bei mir. Wir wollten Zuschauer in den Indra Club ziehen und mussten dafür einfach neue Kunststücke lernen. Wir hatten zum Beispiel einen Song, «Dance in the Street», um Leute anzulocken. John hat sich ohne Gitarre draußen hingestellt, geklatscht und getanzt, ein bisschen Spektakel gemacht, und tatsächlich sind daraufhin Zuschauer gekommen.

«Birthday» war so ein Song, der für Live-Auftritte geschrieben wurde – mit der Aussicht, ihn auch wirklich zu spielen. Es gibt Songs wie «Sgt. Pepper», mit der Zeile «We'd like to take you home with us», die sehr gut am Ende eines Konzerts funktionieren. «Birthday» funktioniert super vor Publikum, weil immer jemand dabei ist, der Geburtstag hat. Ein paar meiner Songs haben solche zusätzlichen Funktionen und ziehen nicht einfach nur so hinaus in die Welt.

Dieser hier entstand eines Nachts in der Abbey Road. Wir lebten mehr oder weniger in Studio 2, und ein paar von unseren Freunden waren da. Ich weiß noch, dass Pattie Boyd dabei war, die Frau von George Harrison, und Eric Clapton auch, da bin ich ziemlich sicher. Normalerweise hatten wir keine Besucher im Studio, aber es gab irgendeinen besonderen Anlass. Vielleicht hatte sogar jemand Geburtstag.



Auf der Bühne mit Stuart Sutcliffe, John Lennon und George Harrison.
Top Ten Club, Hamburg, 1961

Wir beschlossen, uns etwas aus dem Stegreif auszudenken. Oft startete eine Session mit einem Riff. Das Riff schlechthin war für uns immer das von Little Richard in «Lucille» gewesen. Roy Orbison hat es abgewandelt in «Pretty Woman» übernommen und wir in «Birthday». Das ist alles ziemlich schlicht gehalten.

Zwei Zeilen, auf die ich den Fokus legte, sind «I would like you to dance / Take a cha-cha-cha-chance». Dabei fällt mir ein, dass damals noch eine andere Band ziemlich angesagt war, nämlich The Who. Sie hatten mit «My Generation» einen denkwürdigen Hit hingelegt und bei «fade away» im Refrain so ein Stottern oder Stammeln eingebaut. Wenn Du im britischen Fernsehen live «f-f-f-f» machst, dann hören sofort alle hin. Ich kann mich noch sehr lebhaft an den Augenblick erinnern. So ein «Sprachfehler», wie wir es mal nennen wollen, ist auch das «cha-cha-cha» in «Birthday», durch das David Bowie wiederum auf sein «cha-cha-cha-cha» in «Changes» gekommen ist. Als Songwriter übernimmt man immer den Staffelstab von anderen, trägt ihn eine Weile und gibt ihn dann weiter.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de