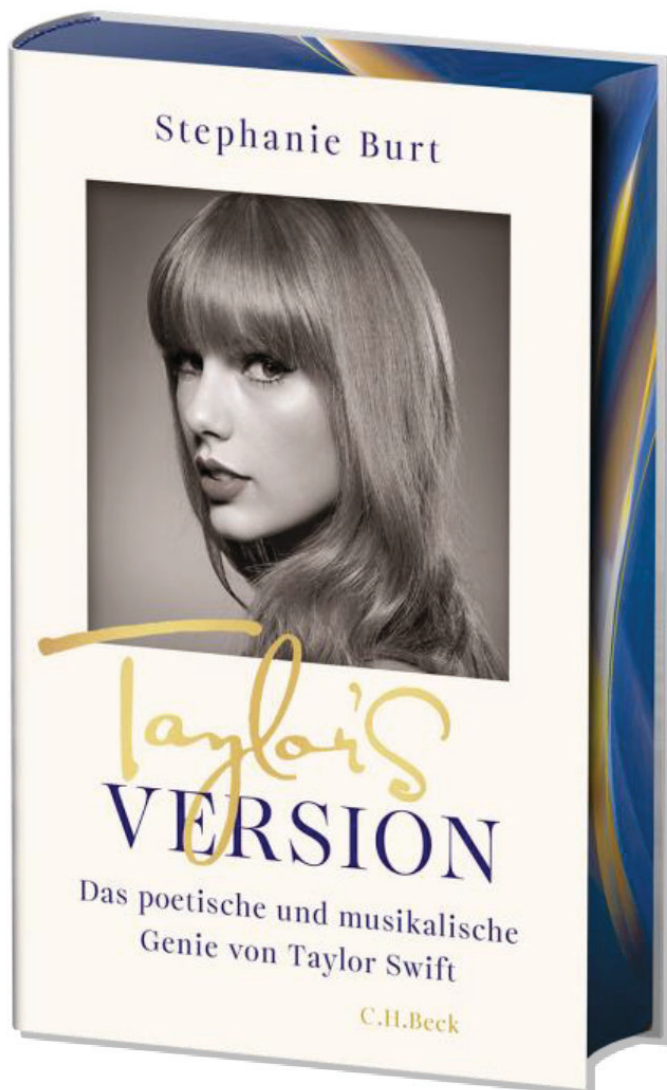


Unverkäufliche Leseprobe



Stephanie Burt
Taylor's Version

Das poetische und musikalische Genie von Taylor Swift

2026. 364 S.

ISBN 978-3-406-84318-1

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/39931266>

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

Stephanie Burt

Taylor's Version

Stephanie Burt

Taylor's Version

Das poetische und
musikalische Genie

von
Taylor Swift

*Aus dem Englischen
von Anja Kauß*

C.H.Beck

Die Originalausgabe dieses Buches erschien zuerst 2025 unter dem Titel
Taylor's Version. The Poetic and Musical Genius of Taylor Swift bei Basic Books,
Hachette Book Group, © Stephanie Burt, 2025
Published by the arrangement with Frances Goldin Literary Agency Inc.
through Liepman AG, Literary Agency

Für die deutsche Ausgabe:

© Verlag C.H.Beck GmbH & Co. KG, München 2026

Wilhelmstraße 9, 80801 München, info@beck.de

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

Umschlaggestaltung: geviert.com | Michaela Kneißl

Umschlagabbildung: Getty Images, © Jude Edginton

Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 84318 1



verantwortungsbewusst produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

produktsicherheit.beck.de

*Für Millie und Cooper,
die immer zuhören*

INHALT

9	<i>Kapitel 1</i> – ... READY FOR IT
27	<i>Kapitel 2</i> – DEBUT
51	<i>Kapitel 3</i> – FEARLESS
75	<i>Kapitel 4</i> – SPEAK NOW
101	<i>Kapitel 5</i> – RED
129	<i>Kapitel 6</i> – 1989
155	<i>Kapitel 7</i> – REPUTATION
185	<i>Kapitel 8</i> – LOVER
213	<i>Kapitel 9</i> – FOLKLORE
231	<i>Kapitel 10</i> – EVERMORE
251	<i>Kapitel 11</i> – MIDNIGHTS
277	<i>Kapitel 12</i> – THE TORTURED POETS DEPARTMENT (THE ANTHOLOGY)
305	<i>Kapitel 13</i> – ERAS
335	Danksagung
339	Anmerkungen

«Für mein Theil,» sagte Deronda, «inspiriren Menschen, welche etwas sehr schön machen, mich immer, es gleichfalls zu versuchen. Ich meine nicht, daß sie mir den Glauben beibringen, ich könnte es eben so gut machen. Aber sie geben der Sache, welche es auch sein mag, das Ansehen, daß sie sich der Mühe verlohne. Ich kann den Gedanken ertragen, daß meine eigene Musik nicht viel nütz ist; aber die Welt würde mir ungleich trüber sein, wenn ich dächte, daß die Musik selber nicht viel nütz wäre. Alles Ausgezeichnete ermuthigt uns in Betreff des Lebens überhaupt; es zeigt uns den geistigen Reichthum der Welt.»

«Aber wenn wir es nicht nachzuahmen vermögen? – dann läßt es unser eigenes Leben nur um so inhaltsloser erscheinen,» sagte Gwendolen, in der Stimmung, jede Ermuthigung zurück zu weisen, die auf ihrer eigenen Unbedeutendheit begründet wäre.

«Das hängt von unserm Gesichtspunkte ab,» erwiderte Deronda. «Unser Leben würde sehr arm sein, wenn wir in Betreff unsres Vergnügens auf unsere eigenen Leistungen beschränkt wären. Ein wenig Privatnachahmung des Guten ist eine Art Privatverehrung desselben, und die meisten von uns sollten die Kunst nur im Lichte des Privatstudiums ausüben, – als eine Vorbereitung darauf, das, was die kleine Zahl Auserwählter uns zu bieten vermag, zu verstehen und zu genießen. Ich halte Fräulein Lapidoth für eine dieser auserwählten Schaar.»

«Sie muß eine sehr glückliche Person sein, nicht wahr?» fragte Gwendolen mit einem Anflug von Sarkasmus, indem sie ihr Antlitz der Frau Raymond zuwandte.

«Das weiß ich nicht,» antwortete die unabhängige Dame; «ich müßte mehr von ihr gehört haben, um das sagen zu können.»

George Eliot: Daniel Deronda¹

... READY FOR IT

*W*illkommen in Edinburgh, Schottland, wo Taylor allgegenwärtig ist.

Ein Mann mit einer Federboa spielt auf dem Dudelsack «You Belong With Me», gefolgt von «Love Story» – neben ihm eine Schar von Touristen, viele von ihnen im Eras-Tour-Outfit. Und Taylor als Graffiti, Taylor als Aufdruck und Taylor als Kreidezeichnung auf der Straße scheint das Treiben mit Wohlwollen zu beobachten. Überall sind auch die durchsichtigen Plastiktüten der Eras Tour zu sehen. Ein Pub in der Innenstadt hat unter transparenten Tischplatten Glitzer, Armbänder und Swiftie-Fanartikel angebracht. An einem Bahnhof in Zentrumsnähe hängt anstelle des üblichen Schilds von ScotRail ein Schild, das dem Poster der Eras Tour nachempfunden ist.

Heute ist der 8. Juni 2024. Im zweiten Jahr der größten Pop-Tournee der Welt, die schon viel Aufsehen erregt hat; Edinburghs Auswüchse an Taylor-Manie sind nur die neuesten Entwicklungen hiervon. In Rio de Janeiro trägt die ikonische Christus-Erlöser-Statue das T-Shirt aus Taylors Musikvideo «You Belong with Me», das mitsamt einem handschriftlichen Willkommensgruß auf die Statue projiziert wird. In London spielt das königliche Musikkorps beim Wachwechsel vor dem Buckingham-Palast «Shake It Off». Um den Royals in nichts nachzustehen, bringt Londons Mitte-Links-Bürgermeister Sadiq Khan einen Plan der Londoner Tube heraus, in der die einzelnen Stationen nach Taylors Songs benannt sind: Erhältlich ist diese Karte an der Station Wembley Park und als Zeitungsbeilage. Taylors Songs, möchte man

beim Anblick der Swiftie-U-Bahn-Karte meinen, entkommt man nicht, und sie führen einen fast überall hin.¹

Das vorliegende Buch geht der Frage nach, warum diese Melodien und die Frau, die sie hervorgebracht hat, so großen Anklang finden. Es begann – soll heißen: meine Taylor-Swift-Reise begann –, als ich 2009 in einem Drugstore «You Belong With Me» hörte und wissen wollte, was für eine Songwriterin dahintersteckt. Als 1989 herauskam, konnte ich mich bereits ohne Weiteres als «Swiftie» bezeichnen, und zum Zeitpunkt der Pandemie-Alben wollte ich über Swifts Werk schreiben. Im September 2023 bemerkten schließlich einige meiner Studierenden in Harvard meine Swift-Tragetasche und fragten mich, ob ich eine Studie über die Songs von Taylor Swift betreuen würde. Ich sagte ihnen, ich würde lieber ein Seminar zu diesem Thema anbieten. Ich ließ eine entsprechende Veranstaltung ins Vorlesungsverzeichnis eintragen und ging davon aus, dass ein paar Dutzend Studierende erscheinen würden. Es kamen jedoch zweihundert, zeitweise gefolgt von Journalisten, die darüber berichten wollten – von Januar bis Juni 2024 besuchten uns Reporter von den Sendern TMZ (Thirty Mile Zone), NBC, NPR, CNN, von der BBC und der irischen RTÉ und dann weitere aus Australien, Brasilien, Chile, der Volksrepublik China, Deutschland, Ecuador, Finnland, Frankreich, Griechenland, Indien, Kanada, Mexiko, Neuseeland, Norwegen, Polen, Portugal, Schweden, Singapur und Spanien.

Taylor Swift ist ein weltweites Phänomen. Wie ist sie dazu geworden? Das vorliegende Buch stellt hierzu auf Grundlage des Seminars drei Thesen auf, die im Verlauf der dreizehn Kapitel unter verschiedenen Aspekten erörtert werden. Erste These: Am Anfang stehen die Songs. Wie die Beatles und Prince und anders als, sagen wir einmal, Frank Sinatra, wurde Taylor dadurch berühmt, dass sie Songs vorträgt, die sie entweder selbst oder zusammen mit anderen geschrieben hat. Um Taylor zu verstehen, sollten wir ihre Songs als Songs hören: Nicht als Gedichte in Lyrikbänden, sondern als Liedtexte, die mit Musik interagieren.

Zweite These: Ihre Songs funktionieren so gut, weil es ihr gelingt,

trotz all ihrer Stil- und Genrewechsel und trotz wechselnder Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter sowohl eine Identifikationsfigur als auch nahbar zu bleiben. Sie und die Personen in ihren Songs sind Menschen, die ihre Fans gern wären oder denen sie nacheifern. Aber selbst nach ihrem Aufstieg zum Superstar hört sie nicht auf zu schreiben, so dass wir uns also weiterhin mit ihr identifizieren können: Sie präsentiert Rollen, Charaktere und Persönlichkeiten, in denen wir uns wiedererkennen können, und sie schreibt über Dilemmata, die den unsrigen nicht unähnlich sind. Als geradezu archetypische Teenagerin, als unsichere Außenseiterin, die, selbst wenn sie gefeiert und akzeptiert wird, ihre Unsicherheit nie ganz überwindet, als Schönheitsikone, die weiß, dass sie sich zu sehr bemüht und verausgabt, repräsentiert Swift die Art Mensch, die viele gern wären, und dient manchen gar als Projektionsfläche ihrer selbst. Wir wissen, dass sie ein Arbeitstier ist, dass sie schon immer ein braves Mädchen war, dass sie stets versucht hat, es den Erwachsenen um sie herum recht zu machen und ihrem Publikum zu gefallen, und dass ihr dies auch weitgehend gelungen ist. Bis jetzt.

Ihre Musik zeigt, wie es sich anfühlt – und dies ist meine dritte These –, wenn man ein Workaholic ist: Wenn Fleiß, internationaler Erfolg und künstlerisches Engagement einen überall dort hinbringen, wo man schon immer hinwollte, und man doch immer noch etwas mehr will. Diese Arbeitsmoral und eine Sensibilität dafür, was Menschen wollen (verbunden mit dem Versuch, uns noch etwas mehr zu geben), tragen zu dem bei, was ich im Untertitel dieses Buches als Swifts «Genie» bezeichne. Ein Wort, das man nicht selten für künstlerische Revolutionäre verwendet, Individuen, die gegen Regeln verstoßen, sich von der Masse abheben oder auch im Abseits stehen, und (nicht zufällig) meint man damit vor allem Männer. Eine vielseitige Schöpferin, die ihr Publikum versteht; die uns abholt und mitreißt; die alle Regeln kennt und diese Regeln nutzt, um eine Kunst zu schaffen, die vielschichtig, emotional überwältigend, einzigartig und neu ist: Eine solche Schöpferin hat die Bezeichnung «Genie» ganz genau so verdient. Und ein ebensolches Genie ist Taylor Swift.

Was macht sie (in diesem polemischen Sinne) zu einem Genie? Warum bedeutet ihre Musik ihren vielen Fans, zu denen auch ich mich zähle, so viel?

Meine drei zentralen Thesen (zusammen mit vielen weiteren) sind das Ergebnis von zweierlei Erfahrungen: Zum einen habe ich wieder und wieder Taylors Musik gehört und zum anderen habe ich immer mehr biografisches Wissen über Taylor gesammelt. Das vorliegende Buch zeichnet ihr Leben nach – mit all seinen Triumphen und Skandalen, den Tourneen und Umzügen, den Boyfriends und Besties, den Kollegen und den Freundinnen und Freunden, die zu Feinden wurden –, denn dieses Leben prägt ihre Songs. Letztendlich ist dies aber kein Buch über Taylors Leben, sondern ein Buch über die Musik, die Aufnahmen und die Auftritte, die dieses Leben hervorgebracht hat: Taylors eigene Versionen von Taylor, wie sie in jenen Songs zu hören sind.

Die Songs haben eine geradezu heroische Entstehungsgeschichte. Taylor selbst bekundet (in der dokumentarischen Miniserie *Journey to Fearless* von 2010), die Sache habe ihren Lauf genommen, als sie zwölf Jahre alt war, als «ein Typ, den meine Eltern angeheuert hatten, um meinen Computer zu reparieren», eine Gitarre im Haus entdeckte und fragte: «Soll ich dir ein paar Akkorde beibringen?» Ich sagte ja, und das war's ... Ich konnte einfach nicht mehr aufhören zu spielen und schrieb in meiner Freizeit unablässig Songs.» Der vermeintliche Computerfuzzi, den Scott und Andrea engagiert hatten, war offenbar auch professioneller Gitarrenlehrer. Ohne ihre Eltern, deren Wohlstand und Zuwendung, ohne den Umzug der Familie nach Nashville (vgl. Kapitel 2), ohne Taylors weiße Hautfarbe, ohne ihr fotogenes Gesicht, ohne ihre frühen musikalischen Weggefährten (wie Nathan Chapman und Liz Rose), ohne ihren Einsatzwillen, ihren Lerneifer und ihre Bereitschaft, Anweisungen Folge zu leisten – sowohl im Studio als auch auf der Bühne –, wäre sie nicht so erfolgreich geworden.²

Da jedoch alle Voraussetzungen gegeben waren, hatte sie mit ihren

Songs Erfolg. «Es kann auf jeder anderen Ebene kompliziert werden», sagte sie 2018, «aber das Songwriting ist immer noch der gleiche unkomplizierte Prozess wie damals, als ich Songs in meinem Zimmer schrieb.» Der Musikkritiker Kelefa Sanneh von *The New Yorker* bezeichnet Swift in seiner großangelegten Studie zur amerikanischen Unterhaltungsmusik, *Major Labels*, als «brillante Songwriterin und brillante Interviewpartnerin zugleich». Eine Popsängerin, die auf Gelegenheitsfans keinen Eindruck macht, hätte wenig Chancen auf so zahlreiche hingebungsvolle Fans: Swifts Aufstieg rührt weder allein von ihren tief sinnigen Texten (auch wenn diese dazu beigetragen haben), noch von ihrer Originalität (die sich erst allmählich entwickelte), sondern vom Charme des Im-Drugstore-Hörens und des Zufällig-im-Autoradio-Hörens. Dennoch lohnt es sich, die Songs und ihre Texte einer genauen Analyse zu unterziehen: Je mehr Aufmerksamkeit wir ihnen schenken, desto besser werden sie und desto mehr können wir aus ihnen herausholen. Reporter der *Vogue* fragten Taylor einmal vor laufender Kamera: «Wenn Sie ein Schulfach unterrichten könnten, welches wäre es?» Sie antwortete freiheraus: «Englisch!»³

Anstatt Englisch zu unterrichten, wurde sie selbst zum Thema im Englischunterricht, und das nicht nur bei mir. Wie Taylors Texte ihre Wirkung entfalten, können Lehrkräfte und Leserinnen herausfinden, indem sie einen Bezug zu anderen literarischen englischsprachigen Texten herstellen, zu Romanen, Memoiren und modernen Gedichten. Ich habe einige solcher Werke in meinem Kurs besprochen. Einige davon (die Taylor sicherlich gelesen hat) kommen im vorliegenden Buch vor. Gleichzeitig behandelt dieses Buch die Songs als Songs und nicht als schriftbasierte Gedichte, Reden oder dergleichen: Der Klang bestimmt, was die Worte tun und bedeuten. Bevor wir uns jedoch ansehen, was die Worte tun und was sie bedeuten, möchte ich sicherstellen, dass wir die Musik auch hören.⁴

Um ein aktuelles Beispiel aus der *Midnight's Era* zu nennen: «Hits different» wiederholt den Zweiworttitel in jedem Refrain viermal. Der Song verkündet, dass das Wort «Liebe» eine Lüge sein könnte – schließ-

lich sagen Swifts Freunde ihr das immer wieder –, aber das Wort und seine Hohlheit verändern sich in dem Moment, in dem die Worte «hits different» wiederholt werden. Die Silben ändern die Tonhöhe, wechseln zwei Ganztöne nach oben, dann zwei Ganztöne nach unten, dann wieder nach oben und nach unten, als ob Swift sich nicht entscheiden könne, ob sie an die Liebe glauben soll (oberer Ton) oder ihren früheren Glauben (unterer Ton) verleugnen soll. In diesem Zusammenspiel gehen Liebe und Enttäuschung tatsächlich jedes Mal anders unter die Haut, selbst wenn die Worte dieselben sind. Und was für diesen Song gilt, gilt auch für andere. Um zu verstehen, warum Swifts Worte so tief bewegen und immer wieder eine völlig andere Bedeutung annehmen, müssen wir verstehen, wie sie in ihrer Musik funktionieren.

Dieses Verständnis erfordert ein klein wenig technisches, musiklehrerhaftes Vokabular, wobei ich mich jedoch bemühen werde, es auf ein Minimum zu beschränken. Der Großteil der Popmusik basiert auf Gesangslinien, die einer Dur- oder Moll-Tonleiter folgen. Gesangslehrer bezeichnen die acht Noten einer Tonleiter mit bestimmten Silben: Für eine Dur-Tonleiter sind das die Silben *do re mi fa so la ti* und ein höheres *do* (wie im Song «Do-Re-Mi» in *The Sound of Music*). Ich verwende das *do-re-mi*-System (auch Solfeggio genannt), wo immer ich kann, damit dieses Buch Nichtmusikern möglichst leicht zugänglich ist. Falls nötig, verwende ich auch die Notennamen (C, D, Fis usw.) und die Akkorde, die sie zusammen ergeben. Ein Akkord ist zum Beispiel *do, mi, so* (mit den Noten C, E und G in der C-Tonart); wir verwenden für diesen Akkord die römische Ziffer I, weil er mit der ersten Note der Dur-Tonleiter beginnt. Ein weiterer Akkord ist *fa, la, do* (mit den Noten F, A und C in der C-Tonart); wir verwenden für ihn die römische Ziffer IV, weil er mit der vierten Note beginnt. Diese römischen Ziffern werden großgeschrieben, um Dur-Akkorde zu bezeichnen, und klein bei Moll-Akkorden.

Manche Akkorde, wie zum Beispiel der Dur-Akkord der I. Stufe (auch Tonika genannt), klingen stabil, ruhig oder nach «Zuhause»; andere, wie der Moll-Akkord der vi. Stufe (*la, do, mi*), können instabil

oder beunruhigend klingen, als sollten sie woanders hinführen. Eine Reihe von Akkorden wird als Akkordfolge bezeichnet. In der Popmusik (und größtenteils auch in der klassischen Musik bis circa 1880) enden Akkordfolgen meist mit einem stabilen «Zuhause»-Akkord, wie dem der I. oder der V. Stufe (*so, ti, re*). Moderne Jazzmusiker, zeitgenössische Komponistinnen und einige Pop-Songwriter (Joni Mitchell, Walter Becker und Donald Fagen, Tori Amos) kreieren eigenartige oder auch kontra-intuitive Akkordfolgen. Taylor Swift greift vor allem auf einfache und vertraute zurück. Ihre kreative Kraft erwächst aus den Melodien, den Arrangements, den Rhythmen und vor allem aus den Worten, die all der anderen Komponenten bedürfen, um uns so, wie wir es von Swift kennen, unter die Haut zu gehen.

Einige Muster entstehen von selbst aus ihren Melodien. Der Musikologe Nate Sloan weist auf ein Muster hin, das er als T-Tonschritt bezeichnet: *mi, fa, mi* und dann hinunter zum tieferen *la*. «Everything you lose is *a step you take*» («You're on Your Own, Kid»). «You belong *with me-e-e*.» Swift verwendet diesen Schritt, um einen dramatischen Steigerungseffekt zu erzeugen, und nimmt uns mit zu Tiefpunkten, die bisweilen Höhepunkten vorausgehen. Der abrupte, große Sprung vom *mi* bis zum tiefen *la* ermöglicht es ihr zudem, das Maximum aus ihrer Stimme herauszuholen, die über eine bessere Tiefe verfügt als die vieler anderer weiblicher Popstars. Wenn wir hören, wie diese Mittel in ihren Songs zum Tragen kommen, können wir erkennen, wie dieses Werk die Worte zusammenhält und wie uns seine Riffs als Erkennungszeichen mitnehmen.

Andere Effekte zeigen sich in den Worten selbst, obwohl diese Effekte sich gerade deshalb in den Köpfen festsetzen und so gut funktionieren, weil sie in so eingängigen Songs erscheinen. Man denke nur an all die Zahlen und Altersangaben in Swifts Texten: Hat je irgendein anderer erfolgreicher Pop-Songwriter so viele verwendet? «When you're fifteen and somebody tells you they love you, you're gonna believe it.» «That kind of radiance you only have at seventeen.» It's supposed to be fun, turning twenty-one.» «I don't know about you but I'm feeling

twenty-two.» «I would've stayed on my knees ... At nineteen» (beim Songwriting reimt sich «my knees» auf «nineteen», weil für Sänger beim Reimen nur die Vokale ausschlaggebend sind). Diese Künstlerin macht Altersangaben – in Bezug auf ihr eigenes Alter wie auch in Bezug auf das ihrer Charaktere –, weil sie sich immer wieder eingehend mit der Bedeutsamkeit des Heranwachsens beschäftigt, des eigenen Heranwachsens wie auch desjenigen ihrer Hörerinnen und Hörer.

Das ist einer der Gründe, warum Fans sich in ihren Songs wiedererkennen. Fans haben sich selbst und ihre jeweilige Generation auch in den Werken anderer Songwriter wiedererkannt: Billie Eilish zum Beispiel, Marvin Gaye mit *What's Going On* oder Carole King, die von Swift einmal als die «größte Songwriterin aller Zeiten» bezeichnet wurde. Swift schrieb, dass Kings «Songs von einem anderen Ort zu einem kommen – von einem geliebten Menschen, einem Freund oder aus dem Radio – und dann, plötzlich, gehören sie ein Stück weit uns», und dass «ihr lyrisches Ich in *Tapestry* den Eindruck vermittelt, als würde man einer guten Freundin zuhören, die einem Lebenswahrheiten anvertraut, in denen man eigene Lebenswahrheiten entdecken kann.»⁵

Diese Eigenschaft macht die Songs zugänglich, man kann relaten – ein Wort, das, wenn wir dem Sprachdaten-Analysetool Google Ngram Glauben schenken, erst seit den 2010er Jahren überhaupt häufiger verwendet wird; und dennoch ist es ein Ziel und ein Konzept, das Jahrhunderte zurückreicht. Der Literaturkritiker Samuel Johnson schrieb 1779, dass Thomas Grays Gedicht «Elegy in a Country Churchyard» «reich an Bildern ist, die in jedem Geist einen Spiegel finden, und mit Gefühlen, an die jeder Busen ein Echo zurückgibt». Die moderne Literaturkritikerin Helen Vendler schrieb über ihr Erstaunen bei ihrer ersten Lektüre der Dichterin Adrienne Rich: «Da schrieb jemand in meinem Alter mein Leben auf.» Genau diesen Eindruck haben Swifties von Taylors Songs, seit sie das nach ihr selbst benannte Debütalbum entdeckt haben. Auch wenn Taylor mittlerweile den Status eines Superstars hat, fühlen sich viele, wenn sie das neueste Werk hören, immer noch genau so. Der Umstand, dass sie sich als Songwriterin defi-

niert und als solche in Songs ihre Gefühle zum Ausdruck bringt – eine Qualität, die einige Skeptiker als aufgesetzt abtun –, ist das, was sie ihren Hörern näherbringt: Wie die Essayistin, Redakteurin und einstige Teen-Celebrity Tavi Gevinson es ausdrückt: «Indem sie auf ihre eigene Autorschaft hinweist und uns ins Vertrauen zieht», «schafft [Swift] eine größere Vertrautheit mit ihren Hörern als mit dem Mann, um den es im Song geht», auch wenn es scheinbar Liebeslieder sind.⁶

Doch damit nicht genug. Taylor macht als Songwriterin noch etwas anderes, und zwar regelmäßig und grundlegend. Swifties, zu denen auch ich mich zähle, fühlen sich nicht nur ihren Charakteren verwandt oder den Versionen ihrer selbst, die sie in ihren Songs präsentiert. Wir wollen darüber hinaus diese Menschen *sein*. Wir blicken zu diesen Charakteren auf und sehen in ihnen eine bessere oder aufregendere Version unserer selbst. Auch in dieser Hinsicht haben andere Songwriter schon vor ihr Ähnliches geleistet: Charli XCX zum Beispiel. Oder Prince, der uns zu Recht verkündete, dass er jemand sei, den wir nie verstehen würden, selbst wenn er für uns sterben würde («die 4u»). Der David Bowie in «Life on Mars?» blieb fast schmerzlich nahbar; der Bowie, der sich in Ziggy Stardust verwandelte, wurde zum fernen Idol. Taylor sticht insofern heraus, als sie, wie kaum jemand sonst, beides schafft, und das oft sogar in ein und demselben Song.

Ihre ersten kommerziell veröffentlichten Songs lassen sie auch in einem fast idolhaften Licht erscheinen. In «Teardrops on My Guitar» war ihr Schwarm Drew mit einem anderen, beliebteren Mädchen zusammen, aber zumindest kann Taylor, anders als die meisten, ihren Herzschmerz zu einem Song verarbeiten. Ihre vermeintlichen Außenseiter, ihre entmutigten, zurückgewiesenen Teenagerprotagonisten singen oft über Probleme, die unsereins nur allzu gern hätte. Wer braucht mit fünfzehn (im Song «Fifteen») den Rat, dass er nichts mit dem Jungen aus dem Footballteam anfangen soll? Wer braucht schon Ratschläge, was zu tun ist, wenn ältere Schüler einen süß finden und sagen, dass sie einen noch nie zuvor bemerkt haben? – Mädchen, die im konventionellen Sinne attraktiv sind oder die zumindest auf der

Beliebtheitsskala weit oben stehen und dem Dating-Pool der heißen Jungs angehören. Dieselbe Kombination – unerreichbares Vorbild, aber dennoch nahbar, wie wir, aber auf aufregende Weise eben doch wieder nicht wie wir – bildet sich in ihren späteren Songs über das Leben in der Öffentlichkeit heraus: Wer braucht denn wohl Rat, was zu tun ist bei Burnout und wie man damit umgeht, wenn die ganze Welt dabei zuzusehen scheint? Ein Mädchen, oder vielleicht doch eher eine Frau, die schon ein Star ist.

Das vorliegende Buch stellt zum einen drei zentrale Thesen dazu auf, wie und warum Taylor so nachhaltigen Erfolg hat – sie ist ein Idol und gleichzeitig nahbar; sie passt die Worte der Musik an und die Musik den Worten; neben ihrem Ehrgeiz lässt sie ihr Bedürfnis erkennen, geliebt zu werden – zum anderen verweilt das Buch jedoch auch bei einzelnen Songs. Es hat etwas zu sagen, zwar nicht zu allen 274 Songs (Stand Anfang 2025), aber doch zu all meinen Lieblingssongs und allen Hits, von «Tim McGraw» bis zu «I Can Do It with a Broken Heart», die als Dreh- und Angelpunkte ihrer Karriere erscheinen.

Zwischen der Karriere als Ganzem und den einzelnen Songs kommen Eras und Alben. Jedes Kapitel befasst sich mit einer beziehungsweise einem davon. Das Debütalbum *Taylor Swift* führt den Teenage-Star ein. Dabei dient ihr Leben als Teenagerin als authentisches Material und die Merkmale der Country-Musik als pastorale Konventionen. *Fearless* perfektioniert die Kombination aus Idolhaftigkeit und Nahbarkeit: Sie ist genau wie wir, wenn wir zu ihren Stammfans gehören, nur dass sie Probleme hat, die wir uns wünschen würden. *Speak Now* geht auf zwei Fragen zugleich ein. Zum einen auf die Frage «Was kommt als Nächstes?», die man sich zu Beginn des Erwachsenenlebens stellt; zum anderen auf die Frage, die sich nach dem Erfolg auftut: «Was nun?» *Red* antwortet stürmisch, taucht in neue Musikstile ein, kommt emotional so richtig auf Touren und zeigt dabei eigenwillige, unkluge, unheilvolle Liebesbeziehungen, begleitet von Gitarren und schnellen Autos.⁷

Das Album, das Swift als ihre Wiedergeburt bezeichnet hat, 1989,

nutzt die bewusst gepflegte Künstlichkeit des Synthie-Pop der 1980er Jahre, um uns zu erzählen, wie Swift sich neu erschaffen hat, wie sie in der Gegenwart leben, posieren, flirten, Shows hinlegen und Spaß haben kann. *Reputation* stützt sich stattdessen auf modernen Black Pop, auf Sounds und Kollaborationen aus dem Neo-Soul, Hip-Hop und R&B und lässt Taylor als gestandene Erwachsene erscheinen, nicht mehr als naives und stereotypes weißes Mädchen: In diesem Kontext bietet es sich an, auf Taylor und ihre ethnische Zugehörigkeit einzugehen. *Lover* scheint aktuell ihr einziges Album zu sein, das nicht als Einheit daherkommt; seine politischen Aussagen, sein Bemühen, Freude zu zeigen, und seine nach innen und in die Vergangenheit gerichteten, melancholischen Momente kollidieren heftig miteinander, bergen aber auch jede Menge Schönheit, wenn man sie isoliert betrachtet. Ihre Pandemie-Alben *Folklore* und *Evermore* behandeln ihre akustische und folktronische Atmosphäre als Alternative zur chaotischen Gegenwart, aber sie funktionieren auf unterschiedliche Weise. Das erste blickt zurück, schwelgt in Teenagerzeiten und Kleinstadtidylle, wohingegen das zweite die Frage aufwirft, wie, ob und wann eine Flucht aus ebendieser möglich ist.

Swifts Rückkehr zum Studio-Pop in *Midnights* stellt ihre neurotische Angst und ihre Meta-Angst in den Mittelpunkt: Möchte ich wirklich, dass all diese Leute mich ansehen, während ich meine Gefühle verarbeite? Und wenn ja, was dann? Und was, wenn sie mich nicht mehr ansehen? Hier zeigt sich der Einfluss von Stars, die jünger sind als Swift, von Stars, die mit Swifts Musik aufgewachsen sind, und als Hörende erkennen wir, wie wir auf die schlimmsten Momente in unserem eigenen Leben zurückblicken können. Das Album *The Tortured Poets Department*, das während der Eras Tour herauskam, wirft die Fragen auf, inwieweit Swift von ihrer Fangemeinde, der Öffentlichkeit und ihrer Kunst abhängig ist und was es für sie bedeutet, immer weiter nach Erfolg zu streben, wie es im amerikanischen Kulturkreis nun einmal erwartet wird, selbst nachdem sie schon so große Erfolge erreicht hat. Es bringt auch zur Sprache, wie es sich anfühlt, zu lieben, zu ver-

missen und später wieder zu lieben, wenn man sich wieder einmal in einen jener falschen, dubiosen, rebellischen Kerle verliebt hat. Mein letztes Kapitel über die Eras Tour selbst zeigt auf, was die Wahl der Sets, der Kostüme und die Art der Darbietung über die Songs aussagen, die Swift ihren Fans bietet. Das Kapitel geht auch auf die Freude ein, die wir an einer Pop-Hookline, einer gelungenen Gesangspassage, einer gut eingeleiteten Phrase haben können, die Freude, die sich schon einstellt, wenn man Taylor Swifts beste Songs nur hört, also noch bevor man sich über deren genaue Bedeutung im Klaren ist.

Natürlich belässt Swift es nicht beim Schreiben und Singen ihrer Songs. 2010 sagte sie, wenn sie nicht professionelle Musikerin geworden wäre, hätte sie etwas gemacht, «das mit viel Organisation zu tun hat». Sie wäre «in die Werbung» gegangen, sinnierte sie einmal, «weil man dabei gleichzeitig organisieren und kreativ sein kann». Sie scheint nicht nur früh und bereitwillig gelernt zu haben, wie man Songs schreibt und auf der Bühne steht, sondern auch, wie man sich verkauft, wie man die sozialen Medien für sich nutzt und wie man Crews, Bandmitglieder, Support-Mitarbeiter und Fans an sich bindet. Aber keine dieser Fähigkeiten hätte sie so weit gebracht – nicht annähernd so weit und nicht annähernd so nachhaltig –, wenn sie nicht weiterhin eingängige, gut mitzusingende, nachvollziehbare und auch aufregend sinnstiftende Songs geschrieben hätte.⁸

Selbst wenn sie diese Fähigkeiten erkennen, behaupten Taylors Kritiker mitunter, sie schreibe immer nur Songs über Jungs; über Jungs, in die man sich verliebt oder die man verlässt, und sobald sie weg sind, werden sie verurteilt. Diese Kritiker irren sich: Eines der ersten Meisterstücke Taylor Swifts – ein Paradebeispiel ihres Talents – hat rein gar nichts mit Boyfriends zu tun, sondern vielmehr damit, wie Taylor Nahbarkeit (sie ist genau wie du und ich) mit Inspiration verbindet (wenn wir doch nur ein bisschen mehr wie sie sein könnten). Gemeint ist der Song «The Best Day» vom Album *Fearless* (2008). Die Unterstufen-Taylor, die wir in «The Best Day» kennenlernen, wurde von ihren

gemeinen, ehemaligen Freundinnen schrecklich behandelt, aber dann kommt sie nach Hause zu der besten Mutter, die sie sich vorstellen kann. Die musikalischen Qualitäten dieses Songs unterstreichen diesen doppelten Aspekt. Sein Anfang ist so schlicht, dass er an ein Kinderlied erinnert: Eine vereinfachte Version ohne Pre-Chorus könnte man sich beim gemeinsamen Singen in einer Schule vorstellen. Jeder kann mitsingen, denn jede Strophe fällt langsam ab, Ton um Ton. «I'm five years old, it's getting cold, I've got my big coat on ... I'm thirteen now and don't know how my friends could be so mean»: *mi, re, re, do, do, ti, ti, la, so, so*. Dann holt der Song aus, nach oben und nach unten, bis wir beim starken Rückhalt ihrer Mutter ankommen, am Ende des Refrains, der nach oben zum *ti* aufsteigt und dann zum *do* zurückkehrt. «I had the *best* day with you today.» Man stelle sich vor, man würde so fest gehalten und so hoch gehoben.

«The Best Day» eignet sich im Übrigen gut zum Einstieg ins Thema – so meine Erfahrung aus dem Kurs –, wenn Taylors Bezug zu älteren literarischen Traditionen analysiert werden soll. Kleine Kinder (wie in der ersten und der letzten Strophe des Songs) wissen nicht, warum sich die Blätter im Herbst verfärben; ältere Kinder hingegen schon. Daran erkennt man, dass sie groß werden, und dies ist eine melancholische Erfahrung vom Feinsten. Genau diese Erfahrung inspirierte Gerard Manley Hopkins 1880 zu seinem Gedicht «Spring and Fall: To a Young Child»:

*Márgarét, áre you gríeving
Over Goldengrove unleaving?
Leáves like the things of man, you
With your fresh thoughts care for, can you?
Ah! ás the heart grows older
It will come to such sights colder
By and by, nor spare a sigh
Though worlds of wanwood leafmeal lie;
And yet you will weep and know why.*

Taylor's Version

*Now no matter, child, the name:
Sórrów's spríngs áre the same.
Nor mouth had, no nor mind, expressed
What heart heard of, ghost guessed:
It is the blight man was born for,
It is Margaret you mourn for.*

*Margaret, trauerst du,
Dass Goldhain sein Laub verliert?
Blätter, wie der Menschen Dinge,
Liegen dir mit deinen jungen Gedanken am Herzen, nicht wahr?
Ach, wenn das Herz älter wird,
Werden es solche Anblicke kälter lassen,
Schon ganz bald, und keinen Seufzer wird es mehr übrighaben,
Wenn auch ganze Blätterwelten am Waldboden vermodern;
Und doch wirst du weinen und auch wissen, weshalb.
Mein Kind, der Name spielt ja keine Rolle:
Der Quell des Kammers ist derselbe.
Weder Mund noch Geist hatten in Worte gefasst,
was das Herz vernahm, was die Seele ahnte:
Es ist der Verfall, zu dem Menschen geboren werden,
Es ist Margaret, um die du trauerst.*

Margaret erkennt, dass sich die Blätter verfärben, weil sie sterben werden; und so sterben auch wir. Hopkins beklagt Margarets Verlust an Unschuld und teilt ihr neues Wissen um ihre Sterblichkeit. Hopkins setzt auf eine Serie von Paarreimen, Taylor wiederum auf Strophen, Refrain und Bridge. Margaret scheint keinerlei Rückhalt zu haben, nicht einmal vom Dichter, der ihr mitteilen möchte, dass er weiß, dass sie sterben wird! Taylor hingegen sucht und findet Rückhalt bei ihrer gesamten Familie, bei ihrem Bruder, ihrem Vater und auch bei ihrer Mutter. Durch ihre Ängste in verschiedenen Altersstufen ist sie nahbar, doch ihr Umgang damit, ihre Art, Rückhalt zu finden und anzuneh-

men, lässt sie ehrgeizig erscheinen: Sie hat viele Dinge gelernt, und eines dieser Dinge ist, dass ihre Mutter immer für sie da ist.

In dieser Hinsicht weist «The Best Day» eine wesentliche Gemeinsamkeit mit vielen anderen Taylor-Songs auf: Der Song ist nachvollziehbar und nachempfindbar (wir waren dort) und regt zugleich zur Nachahmung an (wir wünschten, wir könnten dort sein). Diese Art von Gleichgewicht setzt sich in einer paradox anmutenden Weise in ihren Pop-Eras fort. Als Swift 1989 herausbrachte, hatte ihr Leben nicht mehr viel mit dem Leben ihrer Fans gemein, zumindest nicht äußerlich betrachtet. Als erwachsene Berühmtheit in New York, die Songs schrieb, zu denen man tanzen kann, Songs, in denen jemand zweiundzwanzig Jahre alt wird und Clubs besucht, konnte sie weiterhin eine Identifikationsfigur bleiben, ohne deshalb alles ausprobieren zu müssen. Aber das erklärt nur einen Teil ihres Genies. Die Frage ist, wie sie als Pop-Taylor, als Celebrity-Taylor und Jetset-Taylor nahbar bleiben konnte.

Einige Erklärungen gelten nur für bestimmte Alben. *Folklore* ist entstanden, als Taylor sich während der Pandemienmonate 2020 isolieren musste, als auch alle anderen zu Hause bleiben mussten. Die Taylor von *reputation* fühlte sich schlecht behandelt und zu Unrecht beschuldigt, wie viele andere zuweilen auch. Aber es gibt noch eine andere Erklärung, und diese erstreckt sich in ihrer Gültigkeit über ihre gesamte Karriere. Noch lange nach ihren Teenagerjahren entwickelte sich Swift weiter und erfand sich stets den Umständen entsprechend neu. Wir assoziieren diese Entwicklung, diese Art der Selbstfindung, mit Adoleszenz, mit Unsicherheit und Verletzlichkeit. Swift hat diese Assoziationen wohl gemerkt stets aufrechterhalten: Sie hat nie aufgehört, erwachsen zu werden, wenn Erwachsenwerden (als Prozess) bedeutet, sich zu verändern, Bewährtes zu überdenken und frühere Ich-Entwürfe abzulegen. Lange nach ihrer Schulzeit hat Swift immer noch den Eindruck, das Leben sei ein einziges Klassenzimmer («life is just a classroom»): Jeden Tag stürzen unsere Luftschlösser ein und wir versuchen, sie wieder aufzubauen. Wie Bowie wird sie nie länger als für ein Album dieselbe bleiben, allerdings bestehen ihre lyrischen Ichs, anders

als seine, auf ihrer Unverstelltheit, auf ihrer Echtheit als Versionen von Taylor (und somit auch als mögliche Spiegelbilder von uns). Und diese lyrischen Ichs zeigen ihre Probleme neben ihrem Glamour, ihre Widersprüche neben ihren Höhenflügen. Selbst ihr Wunsch, geliebt zu werden, etwas zurückzugeben, Gutes zu tun (so glaubt sie an ihren Tiefpunkten), spiegelt einen «covert narcissism I disguise as altruism». Vielleicht haben wir uns an unseren Tiefpunkten ganz ähnlich gefühlt.

Kein Wunder, dass Swifts Musik so viele Menschen zusammenbringt – im wörtlichen Sinn bei ihren Konzerten; im metaphorischen Sinn durch die ungeheure Vielfalt ihrer Songs. Gleichzeitig ermöglicht und fördert sie sogar eine Welt in einer Welt, einen nicht sehr geheimen Bund, in dem echte Fans über Anspielungen und Zitate kommunizieren. Alex Suskind von der *Entertainment Weekly* witzelte einmal, dass Taylor ein «Taylor Swift Musical Universe» geschaffen habe, ein Universum «wie das Marvel Cinematic Universe, aber mit mehr Gitarren und weniger Stan-Lee-Cameos». Suskind wusste gar nicht, wie recht er damit hatte. Ich war einen wesentlichen Teil meines Lebens besessen von verschiedenen Fantasiewelten und -charakteren. Ich habe meine Freund:innen durch diese Fantasiewelten gefunden; einige davon waren (und sind) typische Nerds (Dungeons and Dragons), andere sind hoch angesehen, erreichen aber nicht die großen Massen (die Poesie von John Milton), und wieder andere wollen gar nicht jeden ansprechen (1980er Jahre Indie Rock). Die meisten Leute schätzten diese Dinge nie, und sie haben sich auch nie dafür interessiert.⁹

Swifties sind anders. Als ich Swiftie wurde – oder anfang, mich so zu bezeichnen –, entdeckte ich eine Fangemeinde, die hundert- oder tausendmal größer war als jede andere Fangemeinde, die mir je zuvor begegnet war.

Natürlich gab es irgendwo da draußen obsessive *Paradise Regained*-Fans (wer dieses Epos wie ich über alles liebt, nehme bitte unbedingt Kontakt zu mir auf). Aber die Swifties waren überall. Viele von ihnen – im Gegensatz zu, sagen wir mal, Indie-Rock-Fanatikern oder John-Milton-Superfans – wussten, wie sie sich in der modernen Gesellschaft

zu verhalten hatten und konnten auch so tun, als fühlten sie sich in ihr wohl, wenn dies nicht ohnehin der Fall war, gerade als Mädchen oder Frau, und dies sind ja die Themen, die Taylor seit «Our Song» immer wieder behandelt, nämlich die Herausforderungen, aber auch die Freuden, die damit einhergehen. (Niemand, den ich beim Dungeons-and-Dragons-Spielen kennengelernt habe, hat mir beigebracht, Rouge über der Foundation aufzutragen; unter Swifties ist dies jedoch keine Seltenheit.) Wir streben nach sozialer Akzeptanz – oder auch nicht –, aber als Swifties geben wir nicht auf und pfeifen auch nicht auf soziale Akzeptanz, wenn sie sich einstellt. Viele von uns haben tatsächlich das Gefühl, das Highschool-Footballspiel sei genau der richtige Ort für uns oder dass wir auf die Büoparty oder den Junggesellinnenabschied gehören. Viele andere wiederum haben gelernt – und lernen weiterhin –, wie und wann wir vielleicht dazugehören möchten.

Und Swifties waren – sind – alles andere als auf Ausgrenzung bedacht. Die Taylor-Swift-Fangemeinde hat durch ihre einzigartige Expansion zudem eine einzigartige Willkommenskultur entwickelt. Die Musik vermeidet die Falle des nichtssagenden Zelebrierens und der oberflächlichen Inklusion: Dazu ist sie zu spezifisch und oftmals angsterfüllt und im Übrigen sehr deutlich in den Gefühlen, die sie zum Ausdruck bringt. Aber die Fangemeinde selbst (so, wie ich sie erlebt habe) versucht selten, jemanden auf Distanz zu halten. Tatsächlich könnte man jedes Mal, wenn jemand dazukommt, ein weiteres Freundschaftsarmband basteln (oder geschenkt bekommen).

Diese Verbindungen zeigen, wie viele sich in ihren Songs wiedererkennen, wie viele wie Taylor empfinden – aber sich auch wünschen, ihr ähnlicher zu sein.

Allgemein verständlich und nachvollziehbar, leicht nach- und mitzusingen, wandelbar, sinnstiftend, gemeinschaftlich, emotional zugänglich: All diese Begriffe treffen auf Swifts Repertoire zu. Alle tragen dazu bei, ihren Erfolg zu erklären. Und trotzdem ist dieser Erfolg auch das Ergebnis harter Arbeit: Nicht nur das Schreiben und Proben und Singen und Posten in den sozialen Medien von der Garderobe zur

Maske und wieder zur Garderobe, die Welttourneen inklusive Planung, sondern auch das Songschreiben während dieser und über diese Arbeit, das Schreiben von Songs (und Essays und einigen Gedichten) über das Streben nach Aufmerksamkeit, Zuneigung, Zustimmung und konventionellem Erfolg, der Swift zu dem Star machte, der sie ist. Kein Wunder also, dass Swift mitunter ehrgeizig und unsicher zugleich erscheint, voller Begeisterung für die von ihr gewählte Kunstform und zugleich besessen davon, diese weiter zu verwirklichen. Sie kann nicht anders: Sie möchte einfach, dass alle sie mögen. Wenn nicht, dreht sie auf oder verkriecht sich oder schlägt (mit einem Song) zurück. Und dann macht sie sich wieder an die Arbeit und versucht erneut, allen zu gefallen. Das ist das Paradoxon des braven Mädchens, der ehrgeizigen, leistungsgetriebenen Type-A-Personality, des «frühen Erwachsenwerdens» (wie sie es ausgedrückt hat) und des Umstands, dass sie die Ratschläge der Erwachsenen beherzigt hat. Wenn wir alles richtig machen und nur hart genug arbeiten, sagen wir uns, können wir mit uns zufrieden sein; wir können uns geliebt fühlen. Doch wie viel Arbeit ist dafür nötig? Wer weiß das schon? Am besten, man macht einfach weiter. Auch viele von Swifts Fans denken und handeln so. Die Darstellung von Ehrgeiz als Unsicherheit zieht sich durch ihr gesamtes Werk. Und so können wir als Fans unser Leben in dem erkennen, was sie tun kann, was sie getan hat und noch immer tut.

DEBUT

Schon früh rankten sich Mythen um Taylor Swift. Ebenso früh begann sie, hart zu arbeiten. Sie betrat die Welt der Unterhaltungsmusik durch eine Tür, auf der klar und deutlich «Country» stand, und diesem Image hatte sie daher auch äußerlich zu entsprechen. Gleichzeitig musste sie sich als nahezu normale Teenagerin präsentieren, das ihre ersten treuen Hörerinnen mindestens ebenso gut verstand wie diese sich selbst. Das Mädchen, das wir im Album *Taylor Swift* singen hören – Swifties nennen dieses erste Album «Debut» –, ähnelt vielen anderen Mädchen insofern, als es die in diesem Alter erwartbaren (wenn auch nicht universellen) Erfahrungen macht. Dieses Mädchen ist ein aufrichtiges und fleißiges Vorbild, das aber auch seine Schwächen hat, sowohl im Hinblick auf ihre Liebschaften als auch sonst. Manchmal wollen Jungs mit ihr zusammensein, manchmal wollen sie sie einfach nur als gute Freundin. Sie will, dass auch wir uns als ihre Freundinnen sehen, auch wenn sie weiß, dass wir einander nie begegnen werden. Und so wollen wir vielleicht noch mehr wie sie sein – gerade wenn wir uns in Erinnerung rufen, dass sie diese Songs schreibt.

Diese Songs wiederum verankern sie eindeutig, geradezu nachdrücklich, in Nashville, wie gemacht für die Country-Bühnen dort und das Country-Radio der späten 2000er Jahre, in dem (anders als bei Top 40 Radio und trotz des jüngsten Beispiels von LeAnn Rimes) Teenagerinnen nur selten zu hören waren. Taylors Einzigartigkeit in diesem Umfeld hat ihr sicher nicht geschadet. Aber es wäre falsch, ihre Wahl der Country-Musik als unaufrichtig zu bezeichnen. Bis sie 21 war, wollte

sie Country-Musik machen. Es war die Musik, die sie geprägt hat und der sie ihrerseits ihre persönliche Note gab.

Auch ihre Familie hat sie deutlich geprägt. Scott und Andrea Swift hießen Taylor am 13. Dezember 1989, wie Swifties wissen, auf dieser Welt willkommen, und zwar in West Reading, Pennsylvania, und anschließend in einem behaglichen Zuhause auf einer fünfzehn Hektar großen Weihnachtsbaumfarm in Wyomissing. Ihr Bruder Austin kam 1992 dazu. Scott arbeitete – wie sein Vater und Großvater – für Merrill Lynch als Börsenmakler und Finanzberater, der seine eigene Abteilung, die Swift Group, leitete. Andrea war vor der Geburt der Kinder als Marketingmanagerin tätig. Von Kindheit an sah sich Taylor als Performerin. Sie fühlte sich wohl auf der Bühne, vor einem Mikrofon oder auch vor der Kamera: 2004 war sie Model für Abercrombie & Fitch.¹

Die ersten öffentlichen Aufnahmen von Swift, auf denen sie singt, zeigen ihren Auftritt im Alter von zwölf Jahren (manchen Quellen zufolge elf), als sie vor einem Spiel der Philadelphia 76ers «The Star Spangled Banner» vortrug. Sie ringt noch um die Töne, aber sie trifft sie und hat das erforderliche Stimmvolumen. Und sie ist ernst. Sie meint es ernst. Anscheinend hatte sie die Hymne vorher schon einmal, im Alter von neun Jahren, in der Öffentlichkeit gesungen, bei einem Minor League Baseballspiel, als die eigentlich gebuchte Sängerin nicht erschienen war. In *Journey to Fearless*, der von Swift autorisierten dokumentarischen Miniserie aus dem Jahr 2010, erklärt sie, dass das Singen der Nationalhymne in Philadelphia «meine erste Erfahrung vor einer riesigen Menschenmenge war – seitdem war ich danach süchtig». Mit Unterstützung ihrer Eltern trat sie also erneut auf. «Mir wurde klar, dass die Nationalhymne der beste Weg ist, wenn man vor einer großen Menschenmenge auftreten will», erklärte sie später gegenüber dem *Rolling Stone*. «Also sang ich von da an überall, wo ich hinkam, die Nationalhymne.»²

Eigentlich wollte sie jedoch Country-Musik machen. Vielleicht, weil sie LeAnn Rimes so gern mochte, vielleicht aber auch aus einem anderen Grund. 2010 sagte Swift in einem Interview, sie wisse, dass sie sin-

gen wolle, und zwar Country-Musik, «als ich zum ersten Mal Faith Hill im Fernsehen sah, in ihrem Video zu *«This Kiss»*. Da war ich ungefähr neun Jahre alt.» Berichte über Swifts Kindheit und Jugend verdeutlichen, wie sehr ihre Eltern sie in ihrem Bestreben unterstützt haben: Swift sagte ihren Eltern, sie wolle eine berühmte Sängerin werden; ihre Eltern haben sie nie dazu gedrängt. Bevor sie in die achte Klasse kam, machte sie Aufnahmen mit dem Produzenten Steve Migliore in Philadelphia und besuchte das Britney Spears Camp for the Performing Arts in Cape Cod, bei dem Britney selbst anwesend war. Natürlich waren es ihre Eltern, die ihr den Weg ebneten und finanzierten.³

Für viele Country-Musiker und ihre Zuhörer bedeutet Country-Musik Authentizität: das wahre Spiegelbild des traditionsbewussten Lebens in einer Version des südlichen, ländlichen Amerika. Einige Country-Musiker berufen sich auf ihre Herkunft aus ebendieser authentischen Gegend. Manchmal müssen sie gar nicht erst darauf verweisen: Wir wissen es bereits. Aber Swift kam keineswegs von dort: Weder aus dem Süden, noch aus dem Arbeitermilieu, auch nicht aus einer besonders ländlichen Umgebung (Wyomissing ist eine Art gehobener Vorort von Reading, Pennsylvania) und ebenso wenig aus einer Familie vom Land. Ihre Großmutter Marjorie (aus dem Song *«Marjorie»*) war eine ausgebildete Opernsängerin und wurde dann eine beliebte Fernsehmoderatorin in Puerto Rico. Andrea Swifts Lieblingsband war Def Leppard; Scott und Andrea haben Taylor offenbar mit Singer-Songwriter-Kost der 1970er Jahre großgezogen. Was mag Country-Musik für sie also bedeuten?

Eine Antwort könnte in der Macht liegen, die sie Songwritern im Unterschied zu Arrangeuren und Performern verlieh. Eine andere könnte aus einer literarischen Tradition herrühren: Country bedeutet in Taylors frühem Werk *«Pastorale»*. Literaturkritiker verwenden diesen Begriff für den ländlichen Raum (basierend auf einem realen oder fiktiven Ort) als Schauplatz für Dichtung seit der griechischen Antike. Die Dichter von Pastoralen stellen Schäfer oder Hirten dar (der Begriff geht zurück auf *«pastor»*, was einst *«Schäfer»* oder *«Hirte»* bedeutete),

Gärten, Dörfer, junge Frauen und Idyllen, die alle einfacher und freudvoller sind als die beschwerliche städtische Gegenwart, aus der sie ausbrechen. Alexander Pope entfaltete die Reize dieser Gattung in seinem langen Gedicht *Windsor-Forest* (1713) und verglich seine in England angesiedelte Szene mit «The Groves of Eden» (dem Garten Eden):

*My humble Muse, in unambitious strains,
Paints the green forests and the flow'ry plains,
Where Peace descending bids her olives spring,
And scatters blessings from her dove-like wing.*

*Meine bescheidene Muse malt mit flinker Hand
Die grünen Wälder und das blühende Land,
Mit Flügeln taubengleich bringt sie uns Segen,
Und im Frieden ihre Paradeiser sich regen.*

Der große Dichter der Moderne, William Butler Yeats, befasste sich ebenfalls mit Pastoralen und entwarf das Bild eines mythischen Irlands, wo (um ein Gedicht von 1899 zu zitieren) «my lost love came stealthily out of the wood / With her cloud-pale eyelids falling on dream-dimmed eyes.» («die alte Liebe schlich sich dort aus dem Wald/ Mit wolkenbleichen Lidern über traumdunklem Aug»⁴). John Denver (der in Roswell, New Mexico, und Fort Worth, Texas, aufwuchs) wurde 1970 mit seinem Hit «Take Me Home, Country Roads» zum Pastoralen-Sänger schlechthin. In jedem Fall meint Pastorale einen absichtsvoll ersonnenen ländlichen Rückzugsort, einen einfacheren, glücklicheren Ort zum Leben. Pope bediente sich der Pastoraldichtung, um sich ein England und eine Welt im Frieden auszumalen, Yeats, um die Reinheit der sich verzehrenden Liebe darzustellen, Denver, um familiäre Wärme zu erzeugen.⁵

Im schlimmsten Fall verfälscht Pastoraldichtung und ist herablassend. Im besten Fall ist sie sowohl eine glückliche Flucht als auch eine Metapher. Die Country-Musik kann mit ihrer Symbolik als Pastorale

durchgehen, wenn die Symbolik bewusst eingesetzt wird und somit artifiziell ist: Loretta Lynn (die Tochter eines Bergarbeiters aus Kentucky) und George Strait (der auf einer Rinderfarm aufgewachsen ist) verwenden Country-Musik nicht auf diese Weise (noch singen sie über das moderne Teenagerleben). Die Musik, die andere Künstler als natürliche Passform für ihre Herkunft annahmen, gab Taylor eine Reihe von Werkzeugen, Motiven und Klängen an die Hand, mit denen sie über etwas anderes singen konnte: übers Beliebtsein und Unbeliebtsein, über Frustration und Ehrgeiz, über Liebesbeziehungen und Entfremdung im Leben von Teenagerinnen in der Vorstadt und im Umland.

Taylor hatte vor allem insofern eine persönliche Verbindung dazu, als sie sich daran erinnern und beschreiben konnte, wie sie sich übergangen und unbeliebt fühlte. Und dabei sagte sie die Wahrheit. Der Einzugsbereich ihrer Schule umfasste sowohl grüne Vororte von Wyomissing mit wohlhabenden, größtenteils weißen Einwohnern als auch das weniger privilegierte West Reading. Ihrer Biografin Chloe Govan zufolge «ragte [Swift] nicht nur durch ihre Singstimme heraus, sondern auch dadurch, dass sie in einer Art Palast wohnte», mit Aufzug und Innenpool. Sie fiel auch als junge Künstlerin an der Berks Youth Theatre Academy auf, dem führenden Kindertheater der Region, in dem sie Rollen übernehmen durfte, die Gleichaltrige auch ungeachtet ihres Reichtums eifersüchtig gemacht haben dürften. Sie spielte Maria in *The Sound of Music* und Sandy in *Grease*, wobei sie den Part der australischen Figur mit dem charakteristischen Twang sang. «Taylor bildete sich ein, dass eine Verschwörung im Gange war, um sie aus [ihrem örtlichen Kindertheater] zu drängen, um Platz für die weniger beliebten Kinder zu schaffen, die ihre Rollen haben wollten», bekundete ein nicht namentlich genannter Freund der Familie gegenüber Govan. «Einige der Mütter ... wollten sie nicht in der Nähe ihrer Kinder sehen.»⁶

Wie hat sich Swift nun aber nach ihrer Zeit beim Kindertheater zum meisterhaften Teenagersongwriter entwickelt? Swift selbst be-

richtet von einer Reise nach Nashville im Alter von elf Jahren, auf der sie Managern von Plattenfirmen CDs ihrer Karaoke-Demos gab: Nachdem diese ihr eine Absage erteilt hatten, kam sie zu dem Schluss, dass sie eigene Songs schreiben müsse. Wenig später tauchte der «Computerreparateur» auf. Und seitdem, so ihre Mutter Andrea, hat Swift nie wieder aufgehört, zu schreiben und zu singen, und fühlte sich in der Schule permanent ausgeschlossen. Sie wusste, was sie wollte – eine Country-Musikkarriere –, und dafür war Wyomissing einfach nicht der richtige Ort. Also zogen Andrea und Scott Swift mit der ganzen Familie (und mitsamt Scotts Arbeit bei der Swift Group) nach Hendersonville, Tennessee, in die Nähe von Nashville, um Taylors musikalische Ziele zu unterstützen, noch bevor sie in die achte Klasse kam. Sie hatte finanzielle Vorteile und Eltern, die bereit waren, sie in ihrer Karriere zu unterstützen, aber nicht die Insider-Beziehungen eines Hollywood- oder Nashville-Stars der zweiten Generation. «Es gab immer einen Notausstieg ins normale Leben für den Fall, dass sie sich entscheiden sollte, ihre Musikkarriere nicht weiterzuverfolgen», sagte Andrea im Gespräch mit der *Entertainment Weekly*. «Und das ist natürlich, als würde man sagen: ›Wenn du aufhören willst zu atmen, mach einfach.‹»⁷

Ihre erste Nashville-Show ist nur in Form von Fotografien erhalten. Beim Nashville Rubber Duck Race, einer Spendenaktion für den Boys and Girls Club in Tennessee, steht hinter einem rot-weißen Banner mit der Aufschrift «Taylor Swift» die vierzehnjährige Swift mit ihrer vierköpfigen Band auf der Bühne, vor ihnen einige Dutzend Zuschauer, hinter ihnen Wasser. Swift und ihre Band spielten vor oder nach dem zeremoniellen Abwurf von 10 000 Gummienten in den Cumberland River (später sagte sie im Gespräch mit dem Talkshow-Moderator Graham Norton, sie erinnere sich nicht mehr an die Reihenfolge): Die Ente, die als Erste im Ziel eintreffen würde, sollte dem jeweiligen Sponsor einen Preis beschenken. Das Ganze ist wie eine Metapher für Amerika, wo überall Wettbewerb herrscht und sogar eine Entenflottille nur eine Siegerin haben kann. Aber es ist auch ein so ernstes Bild, wie es eine junge Sängerin nur präsentiert bekommen kann.

Taylor nahm Unterricht in Songwriting bei gestandenen Hitmakern, zuerst bei Robert Ellis Orrall (der Hits für Shenandoah und für Lindsay Lohan geschrieben hatte) und dann – jeden Dienstag nach der Schule – bei der talentierten Liz Rose aus Nashville, die bereits Hits für Bonnie Raitt und Gary Allan komponiert hatte. 2014 betonte Rose gegenüber der Online-Plattform Taste of Country, dass «es mit Taylor wirklich ums *Redigieren* ging», weil das Schreiben mit ihr «anders als das war, was ich davor oder danach mit irgendjemand anderem erlebt habe» (Hervorhebung im Original). Und Rose fügte hinzu: «Ich lerne viele junge Mädchen kennen, die denken, sie könnten Taylor sein, wenn ich ihnen helfe, und ich muss ihnen sagen: ‹Das sind Taylors Worte. Um mich herum war kein magischer Feenstaub. Taylor wusste im Alter von dreizehn Jahren, wie man einen Song schreibt.›» Rose stellte Swift auch dem damals noch unbekannten Studiomusiker Nathan Chapman vor, der die klangliche Hülle für wesentliche Teile ihrer ersten vier Alben schuf: laute Gitarren, das kristalline Surren einer Mandoline oder eines Banjos und die absolute Klarheit von Swifts Stimme.⁸

Auf der Basis von Demos ihrer ersten Stücke erhielt Taylor im Alter von vierzehn Jahren einen Entwicklungsvertrag von der RCA – einen Vertrag der Art «Wir nehmen dich vielleicht später unter Vertrag; bleib so lange bei uns». Solche Geschäfte können im Sande verlaufen oder aber zu einem Album mit Songs führen, die von Managern ausgewählt und von Profis aus Nashville geschrieben werden. Nach einem Jahr weigerte sie sich, den Vertrag zu verlängern. «Ich ging weg, weil ich das Gefühl hatte, dass ich meine eigene Musik, die ich geschrieben hatte, nicht aufnehmen konnte», erklärt sie in *Journey to Fearless*. «Ich wollte, dass es etwas gibt, das mich von anderen unterscheidet. Und ich wusste, dass das Schreiben mein Alleinstellungsmerkmal sein musste.» Auf einer scheinbar von Orrall arrangierten Songwriter-Show im berühmten Bluebird Cafe in Nashville stellte sie ebendiese Fertigkeit erneut unter Beweis und erwarb das Vertrauen von Scott Borchetta, einem ehemaligen Universal Music Manager, der sie bat, sich seinem neuen Label Big Machine anzuschließen.⁹

Taylor Swift bewies, wie ein junges Mädchen – mit Unterstützung von Borchetta und den Eltern, von Rose, Chapman und Orrall – gleichzeitig zu einer treibenden Kraft des Country-Songwriting und einem idealtypisch amerikanischen Teenager werden konnte. Sie hatte dafür auch genau den richtigen Look. Wie die Modewissenschaftlerin Sarah Chapelle schreibt, zeigte Taylors Debut-Look «klipp und klar: Sommerkleid + Cowboystiefel = Teenagerin + Country-Star». Swift machte in aller Deutlichkeit klar, dass sie mit ihrer ersten Single, die nach dem Country-Star «Tim McGraw» benannt ist, Country meinte und gleichzeitig Jugend. Da sie ohne eigene ländliche Vorgeschichte eine Bühne betrat, die von älteren Männern dominiert wird, etablierte Swift ihre Glaubwürdigkeit nicht nur durch ihren Sound, sondern auch durch die Erwähnung von McGraw, einem Namen, den Country-Fans (aber nicht die America-Top-40-Popfans) erkennen: Der Wirtschaftswissenschaftler Kevin Evers bezeichnet den Song gar als «ein trojanisches Pferd», das Swift durch die Tore des Country-Radios bringen sollte. Ihr Song über McGraws Songs klingt schwer nach dem Landleben der Weißen in den Südstaaten: blaue Augen, Georgia-Sterne, ein Chevy-Truck, Nebenstraßen bei Nacht und «the moon like a spotlight on the lake».¹⁰

McGraws eigener Hit «Something Like That» (1999) ruft einen Jahrmarkt am Ende eines Sommers in Erinnerung, als er oder sein lyrisches Ich siebzehn war: «I worked so hard for that first kiss, / and a heart don't forget something like that.» Das ist pastoral. Aber es ist nicht Taylors Version. «Something Like That» behandelt die Jugend auf dem Jahrmarkt als Pastorale und das moderne Leben in den Südstaaten als real. Taylors Debütalbum, das mit «Tim McGraw» beginnt, dreht dieses Muster um: Das Landleben, das ländliche Amerika, liefert ihr eine Reihe von pastoralen Motiven, aber was die Teenagerjahre angeht, so lebt sie diese wirklich. «Tim McGraw» bietet Hörern von Country-Musiksendern – besonders jüngeren, weiblichen – etwas, das sie sofort erkennen können, eine Version von Gefühlen, die sie verstehen können. Es ist auch ein Meta-Song: Ein Country-Song, in dem es darum

geht, den richtigen Country-Song zu hören. Manchmal gibt es diesen Song schon.

Wenn nicht, so gibt Swift zu verstehen, kann man ihn selbst schreiben. Der Höhepunkt des Meta-Songwritings auf Swifts Debütalbum war «Our Song» – weder der erste Hit mit einem solchen Titel (man denke an Elton Johns «Your Song») noch der erste Country-Song über das Schreiben eines Country-Songs (vergleiche Alan Jacksons «Talkin’ Song Repair Blues»), aber der erste für viele Swifties. Im Text wimmelt es von pastoralen Symbolen: Rosen, Fliegengittertüren und vor allem das Amen für ein gottesfürchtiges, braves Mädchen, das abends betet. Viele Swifties glauben, dass es in «Our Song» und «Tim McGraw» um einen bestimmten Jungen von der Henderson High School geht, mit dem Swift zusammen war oder auf den sie einen Crush hatte. «Tim McGraw» thematisiert ihre Sehnsucht, als er wegzieht, aber «Our Song» beschreibt eine Romanze, die sich gerade abspielt. «We don’t have a song», klagt sie (näselnd), es sei denn, «our song» liegt im Ambiente von Fliegengittertüren, schleppenden Telefongesprächen und anderen akustischen Nebenprodukten jugendlichen Liebeswerbens.¹¹

Andere Mädchen würden sich mit solchen Nichtsongs vielleicht zufriedengeben. Nicht jedoch Taylor. Sie ist nicht nur seine Freundin: Sie ist Songwriterin, und wenn es keinen passenden Song gibt, nimmt sie sich eben einen Stift und eine alte Serviette («napkin», in Spondeen gesprochen, sodass «napkin» sich auf «cap when» reimt). Neue Fans fühlen sich möglicherweise von der Liebesgeschichte angezogen, von den Fliegengittertüren und den Trucks und dem gleichermaßen verunsichernden wie aufregenden Gefühl, «that I didn’t kiss him when I should have» (besser innehalten als zu weit gehen: Sie ist ein braves Mädchen). Diese Fans können dann fürs Songwriter-Empowerment erst einmal bleiben (vor allem, wenn sie das verstörende Video überspringen, das wie eine Hommage an den Film *Heathers* wirkt: Eine makellose, glatthaarige Taylor Swift ruht auf Kunstrasen und taucht dann in einem Ballkleid wieder auf). Wer sich in dieser Version von

Taylor Swift erkennt – in der Version im Song, nicht in der Version auf dem Bildschirm – kann sich nicht nur vorstellen, selbst mit diesem umgänglichen, zugänglichen Freund zusammen zu sein, sondern auch, aus dem eigenen Leben Kunst zu machen: Womöglich selbst Songs zu schreiben.

Besonders, wenn man ein Mädchen ist. Frauen haben Country-Musik gemacht, noch bevor Country als kommerzielle Kategorie existierte, aber wir waren nie in der Mehrheit: Der frühere Spotify-Datenguru Glenn McDonald schreibt, dass selbst 2024 «im Country-Radio vor allem Männer zu hören sind». Swifts Tagebucheinträge – die in der Deluxe-Edition von *Lover* (2019) als Faksimile abgedruckt sind – bestätigen dieses Dilemma: Bei einem Besuch der Capitol Records im Alter von dreizehn Jahren hörte Taylor, «dass Country-Musik sich an 35-Jährige richtet. Das Radio spielt einfach keine Teenager.» Teenagerinnen, die es in Sachen Country-Musik zu etwas gebracht haben, mussten Songs von Nashville-Profis singen und mit unverkennbarem Gesangstalent eine Melodie halten können. Wie Rimes. Oder wie Tanya Tucker, die 1974 auf der Titelseite des *Rolling Stone* erschien und dort als «Teenage Teaser» betitelt wurde, wobei man ihre Stimme – «leise, mes-singartig und vibrierend» – (passenderweise) lobend erwähnte, ebenso wie ihre Elvis-ähnliche «Bühnenpräsenz», wodurch sie «alles für alle» wurde. (Tucker hat immer noch diese Stimme: Man höre sich einmal ihre Alben mit Brandi Carlile an.)¹²

Frauen, die eigene Songs schrieben, stiegen langsamer auf (das galt sogar für Dolly Parton). Sie mussten eine Art Country-Glaubwürdigkeitsprüfung ablegen und dann Songs schreiben, als hätten sie nie etwas anderes getan. Swift hingegen behandelte die Country-Musik als einen Vorrat an Motiven und im Gegenzug dazu die sozialen Probleme von Jugendlichen als ihre gelebte Wirklichkeit – 2005 war das nicht unbedingt ein neues Dilemma in der Rock- oder Pop-Szene; in der Nashville-Szene hingegen war es ein Novum. Wir können dieses Leben in «Teardrops on My Guitar» nachhören. Das Stück entwickelt sich zu einer Art Insider-Witz, insofern als Swifts Gesangslinie nicht von einer

Gitarre begleitet wird, sondern von einer Mandoline und einem Banjo. Und dann ist da noch die Pedal-Steel-Gitarre: Eine Gitarre, ja, aber nicht die, zu der sie sich ausweint. Wir können uns in diese Situation hinein fühlen: vom Jungen unserer Träume in die Friendzone verbannt. Aber wir können auch Taylors Reaktion nacheifern: rumfahren, nach Hause kommen, die Gitarre nehmen und unsere Traurigkeit in jene Midtempo-Hooklines verwandeln, und zwar so, dass sie zu Chapmans Arrangements und Eric Darkens Brush Drums passen.

«Teardrops» ist nach wie vor ein Höhepunkt aus Taylors *Debut*-Era: Auf der Eras Tour in Nashville, Night One, stellte sie dem Song einen Monolog voran: «Es gibt Leute hier im Publikum, die mit mir befreundet waren und mich in der achten Klasse in meiner Schule freundlich aufgenommen haben», sagte sie vor dem Publikum im Nissan Stadium, «und die mir, wenn ich ihnen meine Songs vorspielte und vorsang, sagten, dass ich weitermachen soll, also möchte ich jetzt einfach etwas spielen, das ich geschrieben habe, als ich noch zur Schule ging.» In der Klavierversion von «Teardrops» ohne Gitarre singt das Publikum von Nashville die gesamte erste Strophe mit; es verstummt bei der höchsten Note des Refrains («rea-son») und stimmt dann wieder ein. Der Refrain hüllt sich behaglich in drei tiefe Töne ein, wie ein trauriges Mädchen, das sich in seine Bettdecke kuschelt: «You're the song in the car I keep singing, don't know why I do» (*do-re-mi, do-re-mi, do-re-mi-re, re-do-re-mi-do*). Der Song scheint auf persönliche Erfahrungen zurückzugehen, aber er funktioniert, weil viele die beste Version ihrer selbst in seinen Klängen erkennen.

In «Mary's Song (Oh My My My)» übernehmen Pastoral-Motive und Country-Klänge den Song, obwohl es um ein Paar aus dem echten Leben geht, um «ein Paradebeispiel der Ewigkeit» (wie Swift sagte). Man könnte es auf einem zeitgenössischen christlichen Sender spielen, da es die Lebensgeschichte beschreibt, die konservative Familien (und auch andere) sich erträumen. «I was seven and you were nine», erinnert sich das Mädchen; sie wuchsen zusammen auf, spielten Küsschenjagd, begannen sich ernsthaft zu daten, verliebten sich, heirate-

ten, zogen Kinder groß und wurden in ihrer Heimatstadt zusammen alt.

«Our daddies used to joke about the two of us / They never believed we would fall in love.» Die Melodieführung erinnert an Trains «Drops of Jupiter», den Pop-Hit aus dem Jahr 2001, den Taylor später auf der Bühne coverte. Besagtes Paar wuchs in der Nähe eines Baches auf; er fuhr einen Truck. Sie kämpften und kamen über Krisen hinweg. Jetzt sind sie hier, unterstützt von süßen E-Gitarren und einer Mandoline, aus der Arpeggien erklingen. «Mary's Song» beschreibt das Happy End, das die Rhetorik der obligatorischen heterosexuellen Monogamie verspricht, die Botschaft, dass wir uns für die Ehe (mit dem anderen Geschlecht) aufheben und uns dann niederlassen und ein Eigenheim haben sollen. Das Problematische an dieser Rhetorik ist nicht, dass sie (im echten Leben) nicht funktioniert, sondern dass es auch andere Happy Ends geben muss: Dieses spezielle Ende passt nicht zu jedem.¹³

In Taylors erstem großen Revenge-Song treffen wieder einmal Country-Motive und Teenagergefühle aufeinander, Mädchen, die wir sein könnten, und Mädchen, die wir gern wären. «Picture to Burn» hat eine leicht anrühige Geschichte: Die erste Version warnt ihren Ex, dass sie allen seinen Freunden sagen wird, dass er schwul sei. In der Version, die jetzt im Streaming läuft, wurde dieser Text ersetzt, aber ansonsten ist es dieselbe Hymne, geführt von einer rasant abfallenden Geigenmelodie. Carrie Underwoods «Before He Cheats» steht narrativ, wenn nicht sogar musikalisch hinter dieser Komposition: In Underwoods Megahit von 2005 (geschrieben von Chris Tompkins und Josh Kear) zerkratzt Carrie mit dem Schlüssel sein Auto, ruiniert seinen Ruf, bleibt aber bei ihm. Vielleicht kann Carrie ihn nicht verlassen? Und Taylor? Sie ist mit dem Thema durch: Der einzige Funke, der bei ihr überspringt, lässt sein Porträt in Flammen aufgehen.

Im Video spioniert Taylor zusammen mit ihrer besten Freundin Abigail Anderson ihren Ex aus. Dann zündet sie sowohl sein Bild als auch seinen «dummen alten Pickup-Truck» an, «mit dem du mich nie hast fahren lassen». (Der Highschool-Junge, der sie offenbar zu diesem

Song inspiriert hat, wurde Feuerwehrmann in Nashville.) Bei einem ihrer ersten Auftritte bebt sie praktisch vor Hingabe – allerdings nicht so sehr gegenüber seinem betrügerischen Herzen, sondern gegenüber dem Publikum, das sie mit ihrer Botschaft beschwört: Du musst das nicht aushalten. Du kannst ausbrechen; du kannst wie ich sein. Du kannst – unter Beachtung der Country-Traditionen – deine Gegner zerstören.¹⁴

Swift wuchs nicht mit Country-Musik auf, aber sie kannte deren Erbe. Ein Aufsatz, den sie im Alter von achtzehn Jahren über Brenda Lee schrieb, wurde 2017 in einer Sammlung von Essays über weibliche Country-Stars gedruckt. Nachdem sie Lee auf einer Videokassette «Someone Loves You Honey» hatte singen gesehen, schrieb Swift darüber, wie es Lee gelungen war, «Klassiker zu schaffen und Barrieren zu überwinden, ganz gleich in welchem Genre», und dass sie «den Klang des Herzscherzes so makellos beherrschte, dass sie das Publikum dazu brachte, sich nicht nur mit ihr zu identifizieren, sondern ihr zu glauben». Swift fährt fort: «Ich beobachte ihren Gesichtsausdruck, während sie ihren Song beendet und hört, wie der Applaus einsetzt. Es gibt einen Grund, warum sie Menschen seit fast sechzig Jahren bewegt.» Das klingt nach Zielstrebigkeit und zugleich nach Ehrgeiz: Wenn die junge Taylor dieses Alter erreicht, kann sie vielleicht auch die «Klasse und Haltung» haben, um all die Hörer bei Laune zu halten.¹⁵

Taylor Swift folgt einer Vorlage, die Swift in Lee gesehen hat, die ihr Publikum gefunden und eine nachhaltige Beziehung zu ihm gepflegt hat. Das Album greift Country-Arrangements und Country-Setups auf und erwähnt Country-Songs sogar namentlich, um sich in ein kommerzielles Radio-Genre zu integrieren. Das Album verwendet Country als Pastorale, eine Reihe von bekannten Symbolen und Motiven für Taylors Kernthemen: erste Liebe, Teenagerträume, Teenagersehnsüchte, Teenagerängste. Ihre Songs über diese Themen passen die Musik den Worten an – und das ist der Grund, warum die Worte funktionieren. Und sie machen Taylor sowohl nahbar (als Zuhörerinnen haben wir den Eindruck, dass wir wie sie sind) als auch nachahmens-

wert (wir wollen uns vorstellen, dass wir ihr noch ähnlicher sind, das Mondlicht auf diesem See spüren, eine Gitarre nehmen und einen eigenen Song schreiben).

Swifts Aufsatz über Lee unterstreicht auch Lees harte Arbeit: Sie konnte nicht von Natur aus so singen – sie hat es gelernt, weil sie den Willen dazu hatte. Die Taylor Swift von *Taylor Swift* will das auch: In anderen Songs hören wir sie als Performerin, als Publikumsliebbling, die sowohl von ihrem Wunsch geleitet wird, die Regeln zu befolgen, als auch von ihrem eigenen beharrlichen künstlerischen Anspruch. Dieser Ehrgeiz macht Songs wie «Our Song» möglich – und er ist eines der Themen, um die es in «Our Song» geht. Aber dieser Ehrgeiz macht sie auch verwundbar. Was, wenn sie versagt? Was, wenn sie fake rüberkommt? Swift bekundete gegenüber der *Entertainment Weekly*, dass sie «Tied Together with a Smile» über ein Mädchen an ihrer Schule geschrieben habe, eine «Beauty-Queen, eine Ballkönigin», «sagenhaft schön und beliebt»: «Ich schrieb den Song an dem Tag, als ich herausfand, dass sie eine Essstörung hat.» Später, auf der 1989-Tournee, entwickelte Swift unter dem Druck, ihre Choreografie zu beherrschen, in Kostüme zu passen und im Rampenlicht bestmöglich auszusehen, selbst eine Essstörung. Doch «Tied Together with a Smile» geht nicht direkt auf Essstörungen ein: Es dreht sich um Schönheit und Leistungsdruck – was der Soziologe Erving Goffman 1956 in seinem Buch als «Selbstdarstellung im Alltag» bezeichnet, und unter ebendiesem Titel hat er sein Buch veröffentlicht: *The Presentation of Self in Everyday Life*. Das soziale Leben erfordert für Goffman «Impression Management». Wir kuratieren und kultivieren die Art, wie wir auf andere wirken: Wir versuchen, schön zu bleiben, gut zu klingen und anderen zu zeigen, was sie unser Einschätzung nach sehen wollen. Manchen fällt das leicht, anderen weniger. Und wenn wir hinter diese «Techniken des Impression-Managements (d. h. der Selbstdarstellung)» schauen, so Goffman, «hat jeder Darsteller tendenziell einen einzigen Look, einen unverhüllten, unsozialisierten Look, einen Look der Konzentration, den Look eines Menschen, der privat in eine schwierige, tückische Auf-

gabe verwickelt ist.» So sieht die Person in «Tied Together with a Smile» für Taylor aus – gefährdet und emotional überfordert. Der Pre-Chorus beschwört die sexistische Doppelmoral nicht als etwas herauf, wogegen man sich wehrt, sondern als etwas, das Mädchen einfach akzeptieren müssen. «Giving it away» geht in einen Reim auf «not his price to pay» über, den Taylor wiederholt, indem sie «pay» von einer einzigen Silbe zu einem Vier-Ton-Triller ausdehnt. Später wird Taylor nicht mehr so über Sex denken.¹⁶

Sie wird sich jedoch weiterhin mit dem Thema der Selbstinszenierung befassen, wie man sich selbst verausgabt (wie in «Castles Crumbling» oder «Anti-Hero»), um anderen zu zeigen, was sie sehen wollen. Das Mädchen in «Tied Together with a Smile» ähnelt einer Getreidegarbe oder einer altmodischen Puppe, die auseinanderzufallen droht, wenn man an ihrer Schleife zieht. Wo «pay» vier Töne erhält und mit einer abfallenden Note endet, erhält «undone» ganze sieben Töne und braucht mehr als nur einen Takt, um seine emotionale Welt zu entfalten. «Tied Together with a Smile» ist also, wie Swift es viel später formuliert, ein Song darüber, wie man zu einem pathologischen People Pleaser wird, zu jemandem, der das sogar mit gebrochenem Herzen schafft. Kein Wunder, dass der geradezu getragene Verlauf des Songs von Instrumenten begleitet wird, die Swift selbst nicht spielt: Geige und Pedal-Steel-Gitarre. Wenn sie alles ordentlich zusammenführen und zum Ende des Songs kommen will, wird sie Hilfe brauchen.

So sehr die Mädchen in *Taylor Swift* auf andere Menschen angewiesen sind – vor allem auf andere Mädchen –, so sehr müssen sie auch Selbstwirksamkeit erleben, um, wie sie es ausdrückte, «A Place in This World» zu finden. Manchmal benötigen sie mehr Unabhängigkeit von Jungs. Und manchmal wissen sie noch gar nicht, dass sie diese Unabhängigkeit brauchen. Der Song «I'm Only Me When I'm With You», den Taylor mit Orrall zusammen geschrieben hat, sticht musikalisch hervor, weil es Taylors erster reiner Gitarrenpopsong ist – sein Tempo und seine Instrumentation rücken eher in die Nähe von, sagen wir einmal, «All the Small Things» von Blink-182 als in die Nähe der meisten

Songs aus Shania Twains Repertoire. Auch die Texte fallen auf, wenn man sie mit ihren späteren Texten vergleicht, und zwar keineswegs im positiven Sinne: Die Toxizität der gegenseitigen Abhängigkeit wird geradezu zelebriert. Zu sagen «I'm only up when you're not down» bedeutet, eine Liebesbeziehung mit fehlenden Grenzen zu verwechseln und von der Depression des Freundes bei lebendigem Leibe verschlungen zu werden. In einem ihrer ersten Interviews sagte Swift: «Mein erster Freund hat subtile Andeutungen gemacht wie ›Ich finde es schön, wenn dein Haar glatt ist.‹ Also habe ich es ständig geglättet. Oder er sagte: ›Du siehst gut aus, wenn du etwas Farbe bekommen hast,‹ also habe ich mich jeden Tag gebräunt. Schließlich wurde mir klar, dass ich nicht die Version von mir sein wollte, die er guthieß, also musste ich der Sache ein Ende setzen.»¹⁷

«I'm Only Me When I'm with You» zeigt, wie es sich anfühlen würde, der Sache kein Ende zu setzen. Was wäre, wenn man genau die Person werden könnte, die der Freund will? Was wäre, wenn man ihn auf diese Weise glücklich machen könnte? Wir können hören, wie Taylor sich in diesem Stück von den Regeln und Mächten der Country-Instrumentation, den Country-Motiven und dem Country-Songwriting entfernt und dabei zugleich nachahmenswert und nahbar, ehrgeizig und verletzlich bleibt: So sehr es auf eine Art Liebesbeziehung hindeutet, der sie sich verweigert, so sehr lässt es auch schon den Rock-orientierten Abschnitt ihrer Karriere erahnen, der mit *Red* eingeleitet wird. Und es deutet auf eine Art Liebesbeziehung hin, auf eine destruktive Interdependenz – auf eine Abhängigkeit von der Stimmung des anderen, auf den Eindruck, ohne den Freund oder die Freundin unvollständig zu sein – wer hat das noch nicht erlebt?

Diese Art von interdependenter Liebesbeziehung geht eine unheilvolle Verbindung ein mit dem Druck, von dem Swift in anderen Songs erzählt, dem Druck, wunderschön zu sein, perfekt zu sein, die Person zu sein, die Freundinnen, Lehrer und Mentorinnen sehen wollen. Diese Art von Druck wurde in den Songs früherer Generationen nur selten beschrieben, denn er resultiert aus einem Schönheitsmythos, einem

Verständnis von Liebesbeziehungen und einem Bildungssystem, die sich allesamt erst in den letzten Jahrzehnten entwickelt haben. Dieser Druck wird auch von zeitgenössischen Dichtern beschrieben. Robyn Schiff zum Beispiel vergleicht ihr jüngeres Ich, das zu Höchstleistungen angespornt wurde, mit Keramikscherben: «The pressure that / made them makes more of them than it makes of / me», schreibt sie. «Out of proportion, out of the quarry ... I feel a great pressure» («Der Druck, der sie hervorgebracht hat, macht mehr aus ihnen, als es aus mir macht. ... Jenseits allen Maßes, jenseits des Steinbruchs ... verspüre ich einen großen Druck»). Swift hat diesen Druck ebenfalls gespürt – und hingenommen.¹⁸

Wie kommt es, dass jemand ein so starkes Bedürfnis entwickelt, sich anzupassen oder so hart daran zu arbeiten, passend auszusehen, und alle Regeln zu befolgen, bis er daran zerbricht? Wie kommt es, dass jemand (insbesondere ein junger Mensch) den Eindruck hat, all seine Anstrengungen wären nicht ausreichend und alles hinge weitgehend vom Urteil anderer ab? Vielleicht entsteht ein solcher Eindruck, wenn man sich bereits zuvor ausgeschlossen, ignoriert, zurückgewiesen oder übergangen gefühlt hat und daher umso mehr das Bedürfnis verspürt, dazuzugehören. Taylors frühe Songs beschreiben ebendiese Gefühle – ein weiterer Schlüssel zu ihrer Anziehungskraft, da ihre Art von Teenageraußenseitertum (anders als etwa das von Britney Spears, Tori Amos oder Bikini Kill) keine offene Rebellion oder Verachtung der beliebten Gleichaltrigen oder gar einen Lebensentwurf ohne die dummen Regeln der Erwachsenen erforderte. Ganz gleich, wie viel sie erreicht hat oder wie weit sie gehen konnte; sie begann als Außenseiterin, «genau wie du», und fühlt sich im Grunde ihres Herzens noch immer als Außenseiterin. Vielleicht können wir auch auf andere Weise wie sie sein (und später Erfolg haben).

Taylors erste Aufnahmen über das Gefühl, übergangen und ausgeschlossen zu werden oder abhängig zu sein, sind vor allem jene Songs, die sie zusammen mit Orrall geschrieben hat. Weitere Beispiele sind «A Place in This World» auf dem *Taylor Swift*-Album, «Invisible» auf

der Deluxe-Ausgabe des Debütalbums und «Crazier» auf dem Soundtrack des *Hannah Montana*-Films. «Invisible» bemüht sich, mehrsilbige Wörter und Halbreime aneinanderzureihen: beautiful, miracle, unbelievable, invisible. Das Besondere an «Crazier» ist die klangliche Ausarbeitung, die die langen Töne beim Singen umso deutlicher hervortreten lässt: Jede Zeile endet mit einem Fließlaut (*l* oder *r*), einem Nasallaut (*n* oder *ng*; «ground» klingt wie «groun») oder einem geschlossenen Vokal («believe» klingt wie «belee»). Die Texte aller drei Songs lassen auf eine Songwriterin schließen, die sich unverstanden, übersehen und unzulänglich fühlt und beim Daten an der Highschool nur Zuschauerin ist.

Damit verweisen sie auf den ältesten Song des *Taylor Swift*-Albums, «The Outside», den Taylor noch vor der Highschool verfasst hat. «Ich schrieb aus einem Schmerz heraus», sagte Swift im Gespräch mit der *Entertainment Weekly*. «Ich war hochgewachsen und sang Country-Musik in Karaoke-Bars, während andere Mädchen auf Übernachtungspartys gingen. An manchen Tagen wachte ich auf und wusste nicht, ob an diesem Tag jemand mit mir sprechen würde.» Die *Lover*-Tagebücher dokumentieren ihre Entstehung am Valentinstag: «Es geht darum, wie man in der Kälte sitzengelassen wird. Ich weiß nicht, ob es irgendwo hinführt, aber es hat dazu beigetragen, dass ich mich wohler fühle.»

«The Outside» war bei der Eras Tour in Tokio, Night Three, ein Überraschungssong, eine mitreißende Klavierversion, die Swifts fortwährende Verbindung zu ihrem einsamen dreizehnjährigen Ich heraufbeschwört. Mit seinem Tonumfang von genau einer Oktave scheint der Song wie dafür gemacht zu sein, von anderen einsamen Teenagern in ihrem Zimmer mitgesungen zu werden. Der Refrain gibt auch ein Rätsel auf. Wenn Taylor sich immer so einsam gefühlt hat, warum sagt sie dann, dass sie nie Außenseiterin war? Würde «Ich war immer Außenseiterin» nicht mehr Sinn ergeben? Vielleicht auch nicht, wenn wir bedenken, was für eine glückliche Kindheit sie hatte und mit welcher Intensität sie stets auf künftigen Erfolg fokussiert war. Womög-

lich war sie zu Schulzeiten außerhalb einer sozialen Gruppe zu verorten, die mit ihr ohnehin nichts anzufangen wusste. Womöglich dachte sie sich, sie würde Pennsylvania den Rücken kehren und berühmt werden – und beliebt – und diejenigen, die sie schikaniert hatten, Lügen strafen.¹⁹

Und das hat sie dann auch getan. Dazu waren jedoch – ungeachtet ihres musikalischen Talents – ständig neue Marketingstrategien erforderlich. Sie besuchte Radiosender um Radiosender, um mit DJs zu sprechen. Sie teilte ihre Arbeit aktiv in den damals neuen Social Media, insbesondere über MySpace. Sie trat auf und präsentierte ihre Musik und sich selbst, auch wenn sie gerade nicht auf der Bühne war. Ein Eintrag der *Lover*-Tagebücher aus dem Jahr 2006 zeigt Taylors – und Andreas – Ehrgeiz und Antrieb:

Der heutige Tag war toll. Ich stand früh auf und ging mit Mama zu Love Shack, einem Studio in der Innenstadt. Dort hatte ich ein ISDN-Telefoninterview mit dem Westwood One Radio, dann eines mit dem NASCAR-Radio, und dann zogen wir los, um zu Mittag zu essen, gingen danach zum Sirius Radio, und das war toll. Dann ein Interview beim CMT Radio. Dann ging ich zur Plattenfirma, signierte die Hüllen von Singles und beantwortete an die 100 E-Mails über MySpace. Dann rief meine Freundin mich an und sagte, dass sie gerade «Tim McGraw» im Radio gehört hatte! Ich bin so glücklich.

Was ist aus heutiger Sicht das Besondere an Swifts Werbetaktik? Es ist ihre Energie, ihr voller Terminkalender und die umfassende Unterstützung, die sie schon damals durch Erwachsene erfahren hat. Und was fiel damals besonders an ihrem Marketing auf? Ihre Nutzung der sozialen Medien, insbesondere MySpace, dem kaum oder schlecht regulierten Facebook-Vorgänger, dessen Nutzerinnen und Nutzer ihre eigene Musik problemlos online stellen konnten. «MySpace ist einer der Hauptgründe, warum ich hier bin», bekundete Swift 2007 gegenüber der *Entertainment Weekly* und fügte hinzu, dass die Website «im

Moment bei jungen Leuten eine ziemlich große Rolle» spiele. Nur wenige Popstars größerer Labels und noch weniger Country-Musiker nutzten damals auf diese Weise die sozialen Medien. Die Rätsel und Easter Eggs auf dem *Taylor Swift*-Album, dem physischen Album, ergaben zwar Sinn (und förderten weiteres Engagement) ohne das Internet. Aber MySpace ebnete den Weg für die Verwandlung von individuellem Interesse zu einer vernetzten Online-Community: den ersten Swifties. «Ich verbringe so viel Zeit mit MySpace», bekräftigte sie gegenüber dem Musikmagazin *Billboard*. «Ich lade alle Bilder hoch, überprüfe die Kommentare ... Es bedeutet mir wirklich viel ... wenn jemand zu mir kommt und sagt: «Ich bin dein Freund auf MySpace.»»²⁰

Swift verhielt sich nicht nur wie die neue beste Freundin ihrer neuen Fans, sondern sie machte sich in dieser Rolle überdies durch ihr Offline-Image und das Material ihrer Songs glaubhaft. In seiner mit spärlichem Lob versetzten, ansonsten aber vernichtenden Rezension zum *Taylor Swift*-Album stellte Jon Caramanica von der *New York Times* fest, dass Swift sich einer wachsenden Community erfreue. Es sei «für ihre Selbstdarstellung wesentlich, dass es keine Barriere zwischen ihr selbst, ihren Songs und ihren Zuhörern, den Konsumenten, gibt», schrieb er. Sie rührte kräftig die Werbetrommel und pflegte genau diese Art der Selbstvermarktung, bei der Songs zu Absatzzahlen und Solidaritätsgefühle zu Geschäftstransaktionen werden. Sie kannte diese Art von Marketing und entschied sich bewusst dafür. Und es funktionierte. *Taylor Swift* verkaufte sich zunächst mäßig, aber als Fans die Sender kontaktierten, die sie spielten, nahm das Debütalbum kommerziell Fahrt auf und erreichte dreifach Platin, bis *Fearless* herauskam. Taylor genoss die Werbekampagnen sichtlich und stürzte sich regelrecht hinein. Und doch sagte Andrea im Gespräch mit der *Entertainment Weekly*: «Den glücklichsten Eindruck macht sie auf mich immer dann, wenn sie gerade einen tollen Song geschrieben hat.»²¹

Nicht alle dieser tollen Songs wurden kommerziell veröffentlicht. Taylor traf (mit ihrem Team) für *Taylor Swift* wie auch für die Promo-Singles eine Auswahl an Songs, die sie als zugänglich und bewunderns-

wert erscheinen ließen, als potenziell beste Freundin, die Country-Star und Teenagerin zugleich ist. Einige der besten unter den dabei verworfenen Songs – diejenigen, die nicht in dieses Bild passten – tauchen immer wieder auf YouTube und Spotify auf, um bald darauf wieder zu verschwinden: Vermutlich lassen die Rechtsverdreher des Taylor-Teams sie entfernen. Der beste dieser verworfenen Songs in Sachen Kunstfertigkeit ist wohl «Dark Blue Tennessee». In einer der Versionen wird Taylors Gesang nur von einem Klavier begleitet, bei einer anderen kommen zusätzlich Pedal-Steel-Gitarre und Streichinstrumente zum Einsatz. In dem Song verzehrt sich ein Mann nach seiner verflossenen Liebe, die «nur sieben Meilen entfernt» ist und von der er glaubt, sie hätte die Stadt verlassen. Er schreibt ihr in der letzten Strophe voll «so süßem Schmerz» einen «Abschiedsbrief», vermutlich einen Suizidbrief. Der Song ist wunderschön und ergreifend: Aber auch ein Song, den niemand in ein erstes Album aufnehmen würde, das eine neue Teenagerstimme einführen soll.

«Just South of Knowing Why», ein Song, den Swift mit einer kompletten Rockband aufgenommen (aber nie veröffentlicht) hat, folgt ebenfalls eigenen Regeln und hätte sich genauso wenig mit dem restlichen *Taylor Swift*-Album vertragen. Ein Roadsong, ein Gib-Gas-und-lass-deine-Probleme-hinter-dir-Stück, mit einem entsprechend treibenden Beat hätte womöglich auf dem Album *Red* seine Wirkung entfaltet; auf einem Album, dessen Urheberin ihr zartes Alter zum Thema macht, in dem man sich besser noch nicht ans Steuer setzt, wäre er hingegen nicht ganz so gut gekommen. «Sweet Tea and God's Graces», ein weiterer unveröffentlichter Song der frühen Jahre, stellt das gegenteilige Problem dar. Ein Song, den Taylor zusammen mit Liz Rose und Brian Maher («Mary's Song») geschrieben hat; er ist aus vier immer wiederkehrenden Akkorden gebaut und kommt gleichermaßen überzogen und gekünstelt retro wie auch bemüht fromm daher: Die Texte laden uns ein, «to love like a sinner, lose like a winner» und «get by on sweet tea and Jesus». Ein anderer Song, der nicht ins Debütalbum aufgenommen wurde, «I'd Lie», wurde dennoch kom-

merziell veröffentlicht, als zusätzlicher digitaler Download zu einigen CD-Versionen von *Taylor Swift*. Seine Beschwingtheit und das Teenagersetting passen gut zu Taylors damaligem Image. Ebenso der Beifahrersitz, auf dem sie sich selbst verortet – vielleicht derselbe Platz wie der in «Our Song». Aber es ist kein Wunder, dass Swift diesen Song weggelassen hat, denn er zeigt sie als bewusste Strategin, eine Person, die glaubt, keine andere Wahl zu haben, als andere zu täuschen.

Swift pflegte ihr Image und formte ihre Fangemeinde sowohl durch das, was sie in ihr Debütalbum aufnahm, als auch durch das, was sie wegließ. Sie formte dieses Bild zudem durch ihre Auswahl an Live-Covers. So sehr das *Taylor Swift*-Album sie fest und eindeutig im Bereich der kommerziellen Country-Musik etabliert hat, deuten diese ersten Covers doch auf höhere Ambitionen hin. Auf dem KAT Country Outdoorfestival 2007 in Kalifornien sagte Swift – in ihrem unverwechselbaren Sommerkleid und Cowboystiefeln –, «Gitarre spielen zu können ist vor allem deshalb so cool, weil man dann spielen kann, was man will. Man kann Songs spielen, die man selbst geschrieben hat, oder eben solche, die andere geschrieben haben. Oder man kann auch das hier spielen.» Und dann legt sie begeistert los mit einer beschleunigten akustischen Version von Beyoncés «Irreplaceable», die jeder, der auch nur irgendwann einmal nebenbei Radio gehört hat, an der ersten Zeile erkennt: «To the left, to the left, in a box to the left ...»

Sie kündigt ihre bemerkenswerten Ziele an, indem sie sich an die Seite von Beyoncé stellt, einer Künstlerin, die für sich noch die ganze Welt erobern könnte. Wenn man nicht glaubt, dass sie es schafft, wenn man nicht auf ihrer Seite ist, wie Beyoncé sagt, «you must not know 'bout me.» Andere Covers zeigen die Seite von Taylor, die sich immerzu verausgaben und um Anerkennung kämpfen muss: Eine Außenseiterin, genau wie wir, selbst wenn sie im Scheinwerferlicht steht. Während ihrer *Fearless*-Tournée 2009 hat sie eine Coverversion von Tom Pettys «American Girl» veröffentlicht, als ausschließlich digital erhältliche Single. Sie ist noch immer in Videos zu hören, die von Fans verbreitet

werden. Sie ist schön, aber dennoch misstönend, unscharf und drängend; so nah war Swift dem Punkrock sonst nie.

Die neunzehnjährige Swift greift Tom Pettys Klage (oder besser gesagt die seines lyrischen Ichs) über die endlose Kette amerikanischer «Versprechen» auf, die einfach immer nur von einem zum nächsten, aber zu keiner Erfüllung führen und sicher nicht in die Arme eines Mannes, der fort ist. Der Songwriter und Kritiker Scott Miller schrieb, Petty habe «jenen verzweifelten Moment» unerwidelter Liebe ... im Leben eines Mädchens eingefangen, mit einer vagen Ahnung, dass es vom Balkon springen könnte».

Von etwas sehr Hohem springen, würde ein Swiftie wohl sagen, im Wissen, dass sie nie zufrieden sein wird. Kein Wunder, dass die junge Taylor Swift diesen Song ausgewählt hat. Und kein Wunder, dass die Swift in ihren Dreißigern auf der Eras Tour, nachdem sie alles erreicht hat, wovon ihre Fans vielleicht dachten, dass sie es erreichen wollte, noch immer ihren sehr amerikanischen Verheißungen hinterherjagt.²²

Wenn es um das *Taylor Swift*-Album geht, wird immer wieder betont, wie hart Taylor dafür gearbeitet hat, sich in der Branche zu etablieren, wie viele Stunden und Wochen sie online verbrachte und wie viel Zeit sie sich nahm, Briefpost zu beantworten und sich mit ortsansässigen DJs zu treffen. Das ist auch nicht völlig aus der Luft gegriffen, aber die Songs wurden nicht nur wegen der äußeren Umstände so bekannt, sondern vor allem auch wegen ihrer Inhalte: durch die vielen Country-Merkmale, die bei Swift als pastorales Glück dargestellt wurden; durch die Authentizität der Jugend; dadurch, dass da ein Teenager war, der die Erfahrung von Teenagern sowohl von innen als auch von außen kannte (vgl. den Song «The Outside»); dass da eine Songwriterin war, die sich darauf verstand, nachahmenswert und nahbar zu sein, als Gleichaltrige und als der nächste große Country-Star rüberzukommen, auf der Suche nach einem Scheinwerferlicht, in dem sie sich wohlfühlen konnte, einem Ort, von dem aus sie neue Fans einladen konnte. Das Album *Taylor Swift* verschaffte ihr, um sie zu zitieren, einen

Platz in dieser Welt: einen Platz in den Country-Charts, eine Fangemeinde als Ausgangsbasis, ein Image mit Wiedererkennungswert, sowohl visuell als auch psychologisch. Es gab ihr auch einen unverkennbaren Sound: zu Hause im kommerziellen Country-Radio, mit elektrischer und akustischer Gitarre zur Hand und mit Mandoline, Banjo und Geige als Zusatzoptionen. Brillant, unvollkommen, verletzlich und souverän zugleich zeigte Swifts Debüt den Fans sowohl, was sie zu werden hoffte, als auch, was sie hoffte, tun zu können. Und dann tat sie es tatsächlich – mit *Fearless*.

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