

Friedrich Geiger: „Nothin‘ here but history“: Geschichtlichkeit als ästhetische Kategorie bei Steely Dan, in: *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, hrsg. von Dietrich Helms und Thomas Phelps, Bielefeld 2014, S. 101-114.

DOI: 10.1515/transcript.9783839425107.101

This Text was published in: Dietrich Helms und Thomas Phelps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, transcript Bielefeld, 2014. It is posted here by permission of transcript Verlag for personal use only, not for redistribution.

© Das urheberrechtlich geschützte Material darf nur zu privaten, nicht-kommerziellen Zwecken genutzt werden. Eine Bearbeitung oder Weitergabe ist nicht gestattet.

Beiträge zur Populärmusikforschung 40
Herausgegeben von Dietrich Helms und Thomas Phleps

Editorial Board:

Dr. Martin Cloonan (Glasgow) | Prof. Dr. Ekkehard Jost (Gießen)
Prof. Dr. Rajko Muršič (Ljubljana) | Prof. Dr. Winfried Pape (Gießen)
Prof. Dr. Helmut Rösing (Hamburg) | Prof. Dr. Mechthild von
Schoenebeck (Dortmund) | Prof. Dr. Alfred Smudits (Wien)

Die Tagung, aus der dieser Band hervorging, wurde konzeptionell gestaltet
und organisiert in Kooperation mit Simon Obert.

DIETRICH HELMS, THOMAS PHLEPS (Hg.)
Geschichte wird gemacht.
Zur Historiographie populärer Musik

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

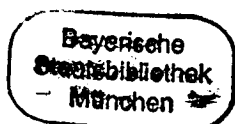
Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Julia Kussius, Hamburg 2012
Lektorat & Satz: Ralf von Appen und Yvonne Thieré
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-2510-3
PDF-ISBN 978-3-8394-2510-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de



»NOTHIN' HERE BUT HISTORY«: GESCHICHTLICHKEIT ALS ÄSTHETISCHE KATEGORIE BEI STEELY DAN

Friedrich Geiger

Die US-amerikanische Band Steely Dan wurde 1972 von dem Songwriter-Duo Walter Becker und Donald Fagen gegründet. In wechselnden Besetzungen, verstärkt durch eine eindrucksvolle Reihe exquisiter Studiogäste, legten sie bislang neun Originalalben vor. Hinzu kommen mittlerweile sechs Soloalben, zuletzt erschien im Oktober 2012 *Sunken Condos* von Donald Fagen. Somit steht Steely Dan mittlerweile für vierzig Jahre Musikgeschichte:

	Steely Dan	Donald Fagen solo	Walter Becker solo
1972	<i>Can't Buy A Thrill</i>		
1973	<i>Countdown To Ecstasy</i>		
1974	<i>Pretzel Logic</i>		
1975	<i>Katy Lied</i>		
1976	<i>The Royal Scam</i>		
1977	<i>Aja</i>		
1980	<i>Gaucho</i>		
1982		<i>The Nightfly</i>	
1993		<i>Kamakiriad</i>	
1994			<i>11 Tracks Of Whack</i>
2000	<i>Two Against Nature</i>		
2003	<i>Everything Must Go</i>		
2006		<i>Morph The Cat</i>	
2008			<i>Circus Money</i>
2012		<i>Sunken Condos</i>	

Tabelle 1: Übersicht 1972 bis 2012

Wenn man über Steely Dan spricht, stellt sich die Frage, ob man die Einzelarbeiten der Duopartner mit einbegreift oder nicht. Einerseits wurden diese Songs nicht im Duo, sondern alleine geschrieben, und sie unterscheiden sich im Stil erkennbar nicht nur voneinander, sondern auch von dem gemeinsamen Material. Auf der anderen Seite sind die Differenzen nicht so groß, dass die spezifische Ästhetik, die Becker und Fagen als Steely Dan entwickelten, nicht auch in den Soloprojekten sofort identifizierbar wäre. Vor allem aber gab es nicht nur zahlreiche Überschneidungen beim Personal, das auf den Band- und Soloalben musizierte, sondern Becker und Fagen selbst wirkten auch bei den Projekten des jeweils anderen als Musiker oder gar Produzent mit. Daher ist es ratsam, die Soloalben nicht auszuklammern, wenn es um das künstlerische Konzept von Steely Dan gehen soll.

Über die Eckpunkte dieses Konzepts herrscht, wo über die Band geschrieben wurde, weitgehend Einigkeit. Hervorgehoben werden der aufwendige und perfektionistische Produktionsstil, die für Rockmusik untypische »workshop situation« (Sweet 2008: 116) mit vielen Gastmusikern anstelle einer festen Bandbesetzung, die ausgefeilten, harmonisch und rhythmisch-metrisch oft komplexen Kompositionen, die kryptischen und sarkastischen Songtexte sowie der näselnde Gesang von Donald Fagen, der in seiner ostentativen Imperfektion einen ebenso krassen wie reizvollen Kontrast zu der ansonsten geschliffenen Klangoberfläche bildet. Von den genannten Punkten wird in dem bislang überschaubaren wissenschaftlichen Schrifttum zu Steely Dan insbesondere der Aspekt der Ironie vertieft (Everett 2004, Hüfken 2007). Während Walter Everett die ironische Qualität der oft absurd verlaufenden Harmonik analytisch herausarbeitete, beschrieb Hannes Hüfken in seiner Diplomarbeit Ironie als generelle Haltung, mit der sich Becker und Fagen von den kulturindustriellen Mechanismen des Popbetriebs distanzieren.

Zweifellos ist die Bedeutung der Ironie für das künstlerische Konzept von Steely Dan groß. Allerdings darf darüber nicht übersehen werden, dass der Kern dieses Konzepts selbst frei von Ironie ist – er treibt sie vielmehr erst aus sich hervor. Die Abgrenzung vom popmusikalischen Mainstream ist meines Erachtens bereits in diesem Kern enthalten, als dessen Außenseite dann die Ironie wirkt. Ich bezeichne ihn – in Ermangelung einer besseren Alternative zu dem zu stark besetzten Begriff des Historismus – als Geschichtlichkeit. Damit meine ich den auffälligen Umstand, dass der Rekurs auf unterschiedliche Schichten von Vergangenheit in den Texten und in der Musik von Steely Dan eine zentrale Konstante bildet. In einem allgemeinen Sinn ließe sich das Gleiche auch von anderen Gruppen und Künstlern sagen, etwa von The Band, die schon im Habitus und in der Gestaltung der Platten-

cover jene folkloristische Traditionsverbundenheit zelebrierten, die auch in ihren Songs allerorten aufscheint. Schon der oberflächliche Vergleich solcher retrospektiven Konzepte zeigt, dass sie sich stark voneinander unterscheiden, sehr individuell ausfallen können und offenkundig den jeweiligen Stil entscheidend prägen. Geschichtlichkeit, als wie auch immer geartete künstlerische Referenz auf die Vergangenheit, scheint demzufolge als ästhetische Kategorie für die populäre Musik eine unterschätzte Rolle zu spielen: Die »Retromania« (Reynolds 2011), die mit Blick auf die gegenwärtige Popmusik oft mit kulturpessimistischem Unterton konstatiert wird, hat ihrerseits schon eine lange Geschichte. Wie sich der Blick zurück im Fall von Steely Dan auswirkt, werde ich zunächst auf der Ebene ihrer Texte konkretisieren und dann zeigen, inwiefern auch die Musik an dieser Spielart von Geschichtlichkeit teilhat.

I.

Von Anfang an durchzog die Sprachkunst von Becker und Fagen ein dichtes Netz von Anspielungen und Verweisen. Schon der Name der Band rekurriert bekanntlich auf den Roman *Naked Lunch* von William S. Burroughs, erschienen 1959, worin ein Gummipenis namens »Steely Dan III from Yokohama« seinen Dienst verrichtet. Der Titel ihres ersten Albums *Can't Buy A Thrill* zitiert den Anfang von Bob Dylans Song »It Takes A Lot To Laugh, It Takes A Train To Cry«, der 1965 auf *Highway 61 Revisited* erschienen war. Die Refrainzeile »You go back, Jack, do it again« aus dem Eröffnungstück von *Can't Buy A Thrill*, bis heute der größte Hit der Band, lässt sich als Antwort auf »Hit The Road, Jack« verstehen, den 1961 durch Ray Charles populär gemachten Titel von Percy Mayfield. Geht man die Songs auf diese Weise durch, stößt man auf Dutzende solcher Fälle. Mit einem Begriff der Literaturwissenschaftlerin Dubravka O. Tolić kann man von einer charakteristischen »Zitathaftigkeit« (Tolić 1995: passim) sprechen, die das Œuvre von Steely Dan durchzieht und bereits auf der Ebene der Texte weitläufige Bedeutungsräume eröffnet. Allein diese Zitathaftigkeit zeigt, da naturgemäß nur auf Vergangenes verwiesen werden kann, ein geschichtliches Bewusstsein an. Doch dieses Bewusstsein artikuliert sich noch deutlicher, indem Geschichtlichkeit selbst von Fagen und Becker explizit zum Thema gemacht wird. Dabei lassen sich mehrere Ebenen unterscheiden. So finden sich Allusionen auf konkrete historische Ereignisse, Schauplätze, Personen oder Zeitpunkte, die mehr oder minder stark chiffriert werden – etwa »Good King Richard« und »King John«, die in »Kings« das englische Mittel-

alter evozieren; der Vietnamkrieg in »Fire In The Hole«; die Gesangsvirtuosin Cathy Berberian in »Your Gold Teeth«; Storyville, das alte Vergnügungsviertel von New Orleans, in »Pearl Of The Quarter« oder der Börsencrash 1929 in »Black Friday«.

Eher unter der Oberfläche wirkt hingegen ein narratives Muster, das zahlreiche Songs prägt. In Interviews hat Donald Fagen erläutert, wie er gemeinsam mit Becker eine Figur entwickelte, aus deren Perspektive die Songs erzählt werden – den typischen »Steely Dan character«:

»Walter and I developed over the years this kind of collective persona, which kind of narrates the songs [...] he has a lot of male defensive devices, and then once in a while, he breaks down [...] and you see through his defenses [...] this character has a lot of problems, but he's kind of unrepentant about it« (Rolls 2006).

Einen Hauptzug dieser »collective persona« bildet ihr Unbehagen an der Gegenwart, das sie zu Fluchten in die Vergangenheit treibt. Wohl am deutlichsten artikuliert sich dieser eskapistische Zug in »The Caves Of Altamira« aus *The Royal Scam* von 1976, woraus auch die im Titel dieses Beitrags zitierte Zeile stammt:

I recall when I was small
How I spent my days alone
The busy world was not for me
So I went and found my own
I would climb the garden wall
With a candle in my hand
I'd hide inside a hall of rock and sand

On the stone an ancient hand
In a faded yellow-green
Made alive a worldly wonder
Often told but never seen
Now and ever bound to labor
On the sea and in the sky
Every man and beast appeared
A friend as real as I

Chorus:

Before the fall when they wrote it on the wall
When there wasn't even any Hollywood
They heard the call
And they wrote it on the wall
For you and me we understood

Can it be this sad design
Could be the very same
A wooly man without a face
And a beast without a name
Nothin' here but history
Can you see what has been done
Memory rush over me
Now I step into the sun

Chorus

(Steely Dan: »The Caves Of Altamira« 1976)

Der Songtitel bezieht sich auf die Höhle von Altamira in Nordspanien, die seit dem späten neunzehnten Jahrhundert für ihre steinzeitlichen Wandmalereien berühmt ist. In der ersten Strophe erinnert sich der Erzähler an seine Kindheit, die er allein und fern der »busy world« verbracht habe. Eine ihm nähere Welt habe er in der fernen Vergangenheit gefunden, die im Song durch eine Höhle jenseits der Gartenmauer symbolisiert wird. Ihre Steinwände zeigen Malereien, in die sich der Erzähler so sehr vertieft, dass schließlich die zeitliche Distanz aufgehoben scheint – die Menschen und Tiere scheinen ihm Freunde und so wirklich wie er selbst. Diese zunächst tröstliche Illusion kippt allerdings in der dritten Strophe in den deprimierenden Verdacht um, dass sich am »sad design« des Höhlenmenschen bis in die Gegenwart wenig geändert habe.

Typisch für Steely Dan ist, wie sich in diesem Song reale und imaginierte Geschichtlichkeit ineinander schieben. Der Verweis auf einen wirklichen Ort, die Höhle von Altamira, erscheint nur im Titel. Er weckt Assoziationen an deren Höhlenmalereien, wie sie der Text auch ziemlich konkret beschreibt (»in a faded yellow-green«). Dass der Erzähler als Kind agiert, mag den bekannten Umstand transportieren, dass die Malereien in Altamira 1868 durch Zufall von einer Neunjährigen entdeckt wurden, die in der niedrigen Höhle aufrecht gehen konnte (Vollkommer 2000: 38). Während diese Fakten auf Altamira deuten, insinuiert jedoch der ironische Hinweis auf Hollywood zugleich, dass der Erzähler in einem anderen Jahrhundert und auf einem anderen Kontinent lebt – gleichwohl aber aus der Erinnerung schöpft, da er ja von seiner Kindheit spricht. Zeit und Raum verschwimmen, was die fortschrittsskeptische Perspektive des Songs verstärkt.

Ähnliche Bedeutungsfelder wie in »The Caves Of Altamira« entwickeln Becker und Fagen ansonsten bevorzugt am Paradigma der Musik. Auf dem Album *Aja* von 1977 erscheint der »Steely Dan character« unter anderem als »Deacon Blues«. Der Song handelt von einem Verlierer, der wie das lyrische

Ich in »The Caves Of Altamira« ebenfalls in der Gegenwart keinen Halt findet und sich in »a world of my own« flüchtet. Diese Welt ist die Welt des Jazz. Sie wird im Refrain gezielt mit Hilfe der ihr anhaftenden Klischees aufgerufen – vom Saxophon als emblematischem Jazzinstrument über exzessiven Alkoholkonsum bis zum tödlichen Autounfall auf Tournee, wie er Clifford Brown und andere Jazzmusiker ereilte. Die betreffenden Zeilen lauten:

»I'll learn to work the saxophone
I'll play just what I feel
Drink Scotch whisky all night long
And die behind the wheel«
(Steely Dan: »Deacon Blues«, 1977)

Hier zeigt sich insofern eine Schnittstelle zwischen dem »Steely Dan character« und seinen Schöpfern, als auch für diese, wie sie oft betont haben, die Jazztradition ihre musikalische Heimat darstellt. »I'm a jazz fan«, erklärte etwa Fagen 1975 in einem Interview,

»I haven't heard anything really new at all since about 1965. I still like to listen to my old Blue Note and Prestige albums; the best records are the Fantasy re-releases of old stuff. You might say that Walter and I have a rather narrow spectrum of taste when it comes to that sort of thing« (Sweet 2008: 110).

Als konkrete Vorlieben nennt Fagen dann Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane, Sonny Rollins bzw. »sax players in general«, Charles Mingus und Miles Davis (ebd.). An dieser retrospektiven Ausrichtung des Musikgeschmacks hat sich bei Fagen und Becker seither nichts geändert, viele ähnliche Äußerungen ließen sich dem auch aus neuester Zeit an die Seite stellen. Ein besonders beredtes Zeugnis ihrer Jazzleidenschaft legten sie im Juli 2002 ab, als sie in der legendären Radiosendung *Marian McPartland's Piano Jazz* zu Gast waren.¹ Von 1978 bis 2010 moderierte die US-amerikanische Jazz-Pianistin britischer Herkunft Marian McPartland diese Sendung, in der sie sich mit Musikern wie Oscar Peterson, Bill Evans oder Keith Jarrett unterhielt und mit ihnen gemeinsam musizierte. Verstärkt durch den Kontrabassisten Jay Leonhart und den Drummer Keith Carlock bringen Becker an der Gitarre sowie Fagen und McPartland am Klavier nicht nur Versionen von drei Steely Dan-Songs zu Gehör (»Josie«, »Chain Lightning« und »Black Friday«), sondern vor allem Klassiker wie »Limbo Jazz« oder »Mood Indigo« von Duke Ellington oder W.C. Handys »Hesitation Blues«. In den zwischen die Stücke eingestreuten Konversationen bekunden

¹ Die Sendung ist auf CD dokumentiert (McPartland 2005).

Becker und Fagen souveräne Kenntnisse der Jazzgeschichte und hohen Respekt vor ihren Protagonisten. Als McPartland nach »Hesitation Blues« versichert, diese Version hätte Louis Armstrong gefallen, wehrt Fagen erschrocken ab: »You know, he's so great – it's hard to think of myself in the same business« (McPartland 2005: Track 11). Die ganze Sendung macht es sehr deutlich: Mit Jazz als geschichtlichem Gegenstand ist es ihnen Ernst, Ironie ist hier nicht zu spüren. Sie zielt allenfalls auf bestimmte Klischees, die der afroamerikanischen Musik durch ihre (weiße) Historiographie zugeschrieben wurden. So nahmen Becker und Fagen beispielsweise virtuos das gelegentlich zwanghafte Bedürfnis der Musikgeschichtsschreibung aufs Korn, den Ursprung bestimmter Stile exakt zu identifizieren. Ihre Tournee des Jahres 2006 widmeten sie dem angeblichen »Inventor of the Blues«, einem gewissen Stilliard »Sugartooth« McDan. Auf der Website zur Tour wurde seine historische Tat im Jahr 1875 in einem pseudowissenschaftlichen Text (gespickt mit Zitaten, Anmerkungen und überexakten Daten) folgendermaßen geschildert:

»One lazy afternoon, [...] Stilliard was fooling around with his guitar, »messin' with some ethnic-type pentatonic scales and shit«, when he made an amazing discovery. When he bent the G string up to B, let it gliss slowly back down to G and then played an E on the D string, the effect was no less than a perfect analog of the pain and suffering he felt in the deepest part of his soul. After noodling around for 10 minutes or so, he came up with a structure, some lyrics, and a neat rhyme scheme. And so the Blues was born« (Steely Dan 2006).

Wie der Name Stilliard McDan unschwer erkennen lässt, sehen sich Becker und Fagen unmittelbar in der Tradition von dessen »Erfindung«.

II.

Den Expertenblick auf ihre Musik inszenierten Fagen und Becker schon früher mit Vorliebe, etwa in den Liner Notes zu ihrem Debütalbum *Can't Buy A Thrill*. Als Autor dieser Eloge zeichnet Tristan Fabriani verantwortlich – ein ironisch mit Hochkultur² aufgeladenes Pseudonym, das Fagen sich Ende der 1960er Jahre für die kompromittierenden Gigs mit Jay and the Americans zugelegt hatte (Becker übrigens firmierte bei diesen Konzerten als Gus Mahler) (Sweet 2008: 56). Den üblichen Duktus von Liner Notes persiflier-

² Neben Wagners *Tristan* und den mit ihm verknüpften literarischen Texten mag Max Frischs Roman *Homo faber* mitschwingen, der 1959 erstmals auf Englisch erschienen war.

end, umreißt »Fabriani« das Konzept der Gruppe: »Tradition and experimentation« füge Steely Dan zusammen, »casting a long shadow upon the contemporary rock wasteland, aspiring to spill its seed on barren ground, and at the same time, struggling to make sense out of the flotsam and jetsam of its eclectic musical heritage« (Fabriani 1972).

In der Tat klingt dieses eklektische Erbe in der Musik von Steely Dan vielfach an. Von Allusionen auf den latent mehrstimmigen Barocksatz in der Klavierbegleitung von »Charlie Freak« über Latin in »Do it Again«, Country in »With A Gun«, Rock'n'Roll in »Bodhisattva«, Folkrock in »Dirty Work«, Reggae in »Haitian Divorce« bis zu Disco in »The Fez« spannt sich ein weiter Referenzrahmen. Sein Zentrum bilden jedoch klar die genannten stilistischen Präferenzen im Jazz. Am hörbarsten werden Bezüge auf den Jazz in der Harmonik (hierzu ausführlich Everett 2004) und den oft eher instrumental als vokal gedachten Gesangsmelodien, aber auch in zahlreichen fulminanten Soli, für die Becker und Fagen Jazzvirtuosen wie die Saxophonisten Phil Woods und Wayne Shorter oder jüngst den Gitarristen Kurt Rosenwinkel anheuert. Auch die Praxis der »workshop situation« anstelle einer festen Band rechtfertigten die Songwriter mehrfach mit Usancen im Jazz (z.B. Sweet 2008: 116). Die anderen Stile, auf die sich Steely Dan neben den erwähnten sporadischen Allusionen konstant beziehen – vor allem Rhythm and Blues und Soul –, erscheinen vor diesem Hintergrund als jazznahe Idiome, die vor allem eines verbindet: Sie entstammen afroamerikanischer Tradition. Die affirmative, historisch informierte Haltung zu dieser Tradition inszenieren Becker und Fagen als entscheidende Differenz zum musikalischen Mainstream. Ihre oft artikulierten Vorbehalte gegenüber der Popmusik ihrer Zeit gründen letztlich in dem Vorwurf, ihre Wurzeln zu vernachlässigen: »I used to like Chuck Berry and Fats Domino when I was a little kid«, erinnerte sich Fagen. »But then something happened when I was about 12 or 13. Something happened to rock'n'roll, actually; it became more mainstream – more white« (Sweet 2008: 200).

Diese geschichtliche Spannung zwischen Tradition und Gegenwart der Popmusik ist das ästhetische Fundament von Steely Dan. Sie wird, wie ich im Folgenden an vier kurzen Beispielen zeigen möchte, in ihrer Musik auf unterschiedliche Art ausgetragen. Am kuriosesten geschieht dies in »East St. Louis Toodle-Oo«, einer der raren Coverversionen im Œuvre der Band und zugleich ihr einziges Instrumentalstück auf einem Originalalbum. Die Vorlage stammt von Duke Ellington und seinem Trompeter Bubber Miley; sie wurde 1927 zum ersten Chart-Erfolg des Ellington-Orchesters (Lambert 1999: 9ff.). Fast ein halbes Jahrhundert später schufen Steely Dan das Stück nach – und betrieben dafür absichtsvoll den größtmöglichen technischen

Aufwand. Die Growl-Trompete Bubber Mileys reproduzierte Denny Dias auf der elektrisch verstärkten Sitar, zusätzlich verfremdet durch ein Wah-Wah-Pedal (Hüfken 2007: 51f.). Das Posaunensolo Tricky Sam Nantons wird von Jeff Baxter auf der Pedal Steel Guitar nachgestellt, bevor Fagen zuerst ein Solo im Stride-Piano-Stil spielt und später auf dem Altsaxophon zusammen mit zwei Gitarren den dreistimmigen Orchesterpart simuliert.

Die Absicht, die Steely Dan mit dieser Version verfolgten, mutet geradezu geschichtsdidaktisch an: »Without having a missionary attitude about it, we still thought it would be interesting for the audience to realise that that kind of expression is not a new thing«, so Donald Fagen. »In 1926, a trumpet player was doing with his lip what it takes a complicated set of electronics to do on an electric guitar. [...] We wanted to hear it with all the expertise of modern hi-fi« (Sweet 2008: 85). Die klingende Reverenz an den Duke legt folglich einerseits die historische Distanz frei, indem sie stolz die klangtechnischen Möglichkeiten einer Rockband am Beginn der 1970er Jahre vorführt. Sie huldigt aber andererseits der Tradition, indem sie dieses Potential dann nur einsetzt, um demonstrativ dieselben Effekte zu erzielen wie das Original.

Sicher nicht zufällig dem Gang der Musikgeschichte gemäß findet sich auf *Pretzel Logic* unmittelbar nach der Ellington-Adaption der Song »Parker's Band«. Er versetzt den Hörer in die späten 1940er Jahre, als Charlie Parker mit seinem Quintett auf der Höhe seines Ruhmes stand. Der Text ist eine vorbehaltlose Hommage, für Steely Dan bemerkenswert ironiefrei, gespickt mit Anspielungen auf Parkers Biographie, seine Songs und die musikgeschichtliche Bedeutung des Bebop.³ Stilistisch ist »Parker's Band« jedoch kein Jazz-Stück, sondern in einem »Medium Rock Beat« gehalten, den gleich zwei Schlagzeuger – Jeff Porcaro und Jim Gordon – vorantreiben. Gleichwohl wird auf mehreren Ebenen auf Parkers Musik Bezug genommen. Am deutlichsten ist das direkte Zitat aus seiner Komposition »Bird Feathers« (auch »Bongo Beep« genannt), das im Unisono von E-Piano und Gitarre das Stück beschließt:

3 Hannes Hüfken (2007: 55-60) hat in einer überzeugenden Textinterpretation von »Aja« gezeigt, dass vermutlich auch dieser Song, wenngleich erheblich ver-schlüsselter, auf die Biographie Parkers anspielt.

Notenbeispiel 1: Steely Dan – »Parker's Band«, Schluss

Notenbeispiel 2: Charlie Parker – »Bird Feathers«, Beginn

Ferner spielen die halbtaktigen Harmoniewechsel in der Bridge auf Bebop-Changes an:

Notenbeispiel 3: Steely Dan – »Parker's Band«, Bridge

Die Strophe hingegen baut, wie auch bei einigen anderen Songs von Steely Dan,⁴ in starkem Kontrast zur Bridge nur auf einem einzigen Akkord auf. Dass hierfür ein C-Durdreiklang mit hinzugefügter Sexte und None gewählt wurde, mithin eine typische Tonika-Erweiterung des Bebop, lässt sich als zusätzlicher gezielter Verweis verstehen. Überdies wird dieser Klang zu Beginn des Stückes geradezu emblematisch exponiert, zerlegt in die aufschiebende Quintfolge C-g-d'-a'-e". Und schließlich bewegt sich auch das einleitende Gitarrensolo von Denny Dias immer wieder zitathaft ins Bebop-Idiom. Insofern stellt auch dieses Stück, wie schon der »East St. Louis Toodle-Oo«, den Zusammenhang zwischen einem bedeutenden Punkt der Musikgeschichte und der damaligen Gegenwart her. Als musikalisches Zeichen für diese Gegenwart fungiert hier allerdings nicht der Sound, wie in der Ellington-Adaption, sondern die typische Textur des Rock-Genres, die punktuell immer wieder die ältere historische Schicht durchscheinen lässt.

Die Konfrontation zweier musikgeschichtlich verschiedener Ebenen nutzen Steely Dan auch in »Hey Nineteen« auf *Gauche* von 1980. Zum Schlagzeugpart des Stückes, gespielt von Rick Marotta, meinte Walter Becker: »We

4 Beispielsweise »Do it Again«, »Show Biz Kids« oder »Black Friday«.

were looking for a kind of mechanical version of early rhythm and blues. It was our intention to let it sound a little machine-like, with Hugh McCracken's warm obbligato guitar juxtaposed against that« (Sweet 2008: 180). Der Sinn dieser Gegenüberstellung scheint auf der Hand zu liegen, wenn man den Text betrachtet. Es geht um einen nicht mehr ganz jungen Mann mit akademischer Vergangenheit (»Way back when / in Sixty-Seven / I was the dandy / of Gamma Chi«), dessen Annäherungsversuchen an eine Neunzehnjährige der Altersunterschied entgegensteht (»No, we can't dance together / No, we can't talk at all / [...] No, we got nothing in common«). Bezeichnend ist, dass der Generationenkonflikt am Verlust musikalischer Tradition festgemacht wird:

»Hey Nineteen
That's 'Retha Franklin
She don't remember
The Queen of Soul
It's hard times befallen
The sole survivors
She thinks I'm crazy
But I'm just growing old«
(Steely Dan: »Hey Nineteen«, 1980)

Mit Blick auf diese Zeilen läge es nahe, die soulige Gitarre von McCracken dem alternden Dandy – einem »sole [höre: soul] survivor« –, das computerhafte Schlagzeug hingegen dem Kind der damals anbrechenden 1980er-Jahre zuzuordnen. Denkbar ist aber auch genau die umgekehrte, gewissermaßen chiastische Variante, dass nämlich der ältere Herr durch die »mechanical version of early rhythm and blues« in seiner eingeschränkten Geschmeidigkeit beim Tanzen parodiert werden soll, während die »warm [...] guitar« für die vitale Jugend stünde.

Verfolgt man die weitere Entwicklung nach *Gauche*, so zeigt sich, dass der bisher skizzierte diskursive Umgang mit Geschichtlichkeit vor allem in den Arbeiten Donald Fagens fortlebt. Ein Extrem in dieser Hinsicht stellt sein erstes, stark autobiographisches Soloalbum *The Nightfly* von 1982 dar, das seine musikalische Sozialisation in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren aufarbeitet und ihn auf dem Cover in der Rolle eines damaligen Jazz-DJs zeigt (auf dem Tisch erkennen wir die 1958 erschienene Platte *Sonny Rollins And The Contemporary Leaders*). Dass Fagen es bis heute nicht aufgegeben hat, Geschichtsdiskurse musikalisch auszutragen, möchte ich abschließend an einem Beispiel aus seinem aktuellen Album *Sunken Condos* zeigen. Unter acht neuen Eigenkompositionen befindet sich auch eine Coverversion des Disco-Soul-Klassikers »Out Of The Ghetto« von Isaac

Hayes aus dem Jahr 1977. Die Art und Weise der Adaption lässt sich mit »East St. Louis Toodle-Oo« durchaus vergleichen, wenngleich die zeitliche Distanz zwischen den Stücken hier etwas geringer ist. Auch 2012 bewahrt Fagen sorgfältig signifikante Stilelemente der Vorlage wie die jaulenden Offbeat-Einwürfe der Gitarre, markiert dabei aber zugleich durch exquisite Produktion den aktuellen Stand der Studioteknik. Bemerkenswert ist jedoch vor allem der Schluss von Fagens Adaption, der das Original bedeutsam kommentiert. Beide Versionen klingen in einer Schleife des Strophen-Riffs aus, über dem von Solo- und Backgroundgesang immer wieder die Textzeile »Ghetto Mama, don't you change / Ghetto Mama, stay the same« repetiert wird. Doch während sich Fagen bis hierhin getreu am Original orientiert, kommt nach 3:40 eine zusätzliche Ebene hinzu, die bei Hayes keine Entsprechung findet: Antoine Silverman schaltet sich mit seiner Violine ein, deren Phrasen sich immer deutlicher als Klezmer-Idiomatik zu erkennen geben. Als semantisches Scharnier für diese jüdische Klangschicht und den afroamerikanischen Disco-Soul fungiert der Begriff »Ghetto«, der in der Geschichte beider Kulturen eine leidvolle Rolle spielt. Fagen bestätigte diese Interpretation jüngst in einem Interview mit Ross Scarano für das Magazin *Complex*:

»While I was writing this group of songs [für *Sunken Condos*, FG], I happened to hear an Isaac Hayes tune. I realized the word »ghetto« has been associated, for many decades now, with the inner city, and I decided to reclaim it for the Jews. So I changed a word or two [dieser Hinweis lässt sich nicht nachvollziehen, FG], added a klezmer arrangement, and that's all it took, really.«

Auf Scaranos Einwurf hin: »Hearing that word come out of a white mouth changes things«, präzisiert Fagen: »Well, yeah, especially a Jewish white mouth. Then, when you talk about the mean streets and poverty, you're talking about Warsaw, instead of the Bronx« (Scarano 2012).

Indem er die Klezmervioline hinzufügte, schuf Fagen ein Kaleidoskop historischer Referenzen. Sie aktualisieren afroamerikanische Musik der späten 1970er Jahre, schaffen Verbindungen zwischen rassistischer Unterdrückung in den USA und der Judenverfolgung im NS-Staat und stellen die Verelendung der Großstädte relativierend dem Warschauer Ghetto gegenüber, um zu verdeutlichen, dass ein geschichtsbewusster Umgang mit Begriffen Not tut. Und eine weitere Bedeutungsebene, auf die Fagen nicht explizit hinweist, wird man vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen hinzufügen dürfen: Wenn aus seinem »jewish white mouth« im Jahr 2012 ein Isaac Hayes-Klassiker erklingt, geht es wohl einmal mehr um eine persönliche Solidaritätsbekundung mit der afroamerikanischen Musikgeschichte –

oder, um es mit einer auf Steely Dan gemünzten Formulierung Vernon Reids zu sagen, um »the redemption of the white negro« (Reid/Tate 2003).

Literatur

- Everett, Walter (2004). »A Royal Scam: The Abstruse and Ironic Bop-Rock Harmony of Steely Dan.« In: *Music Theory Spectrum* 26, Nr. 2, S. 201-236.
- Fabriani, Tristan [= Donald Fagen] (1972). *Liner Notes zu Can't Buy A Thrill* (ABC 1972), wiederveröffentlicht MCA 1998: MCD-11886.
- Hüfken, Hannes (2007). *Two Against Nature. Ironie statt ›Authentizität‹ bei der US-amerikanischen Band Steely Dan*. Diplomarbeit an der Universität der Künste Berlin, online unter <http://hanz.gmxhome.de/2vN.pdf> (Stand vom 2.1.2013).
- Lambert, Eddie (1999). *Duke Ellington. A Listener's Guide*. Lanham, MD, u.a.: Scarecrow Press.
- McPartland, Marian (2005). *Marian McPartland's Piano Jazz Radio Broadcast: Steely Dan*. The Jazz Alliance 2005: TJA-12048-2.
- Reid, Vernon / Tate, Greg (2003): »Steely Dan: Understood as the Redemption of the White Negro. A Conversation between Greg Tate and Vernon Reid.« In: *Everything but the Burden. What White People Are Taking from Black Culture*. Hg. v. Greg Tate. New York: Harlem Moon u.a., S. 110-115.
- Reynolds, Simon (2011). *Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber.
- Rolls, Chris (2006). »Interview with Donald Fagen.« In: <http://mp3.com>, 2.März. [http://granatino.com/sdresource/060302 mp com.htm](http://granatino.com/sdresource/060302%20mp%20com.htm) (Stand vom 2.1.2013).
- Scarano, Ross (2012). »Interview with Donald Fagen.« In: www.complex.com/music/2012/10/interview-donald-fagen-talks-sunken-condos-reclaiming-ghetto-kayne-west (Stand vom 2.1.2013).
- Steely Dan (2006). »Steelyard ›Sugartooth‹ McDan. The Man... The Legend... The Tour«, www.steelydan.com/tour06bio.html (Stand vom 2.1.2013).
- Sweet, Brian (2008). *Steely Dan: Reelin' In The Years*. London: Omnibus Press (2. erw. Ausg.).
- Tolić, Dubravka Oraić (1995). *Das Zitat in Literatur und Kunst. Versuch einer Theorie*. Wien u.a.: Böhlau.
- Vollkommer, Rainer (2000). *Sternstunden der Archäologie*. München: Verlag C.H. Beck.

Abstract

It is a central aspect of Steely Dan's songs that their lyrics and music refer to different layers of the past. There are many hints at historical events, but most characteristic is the use of traditional Afro-American music as a paradigm for past (and lost) times. My analysis of exemplary songs shows in which ways – via words, sound, genre, borrowing, and the modification of song models – historical tensions between the tradition and the present of popular music are transformed in their music.