

Richard Koechli

THE REAL CHILL

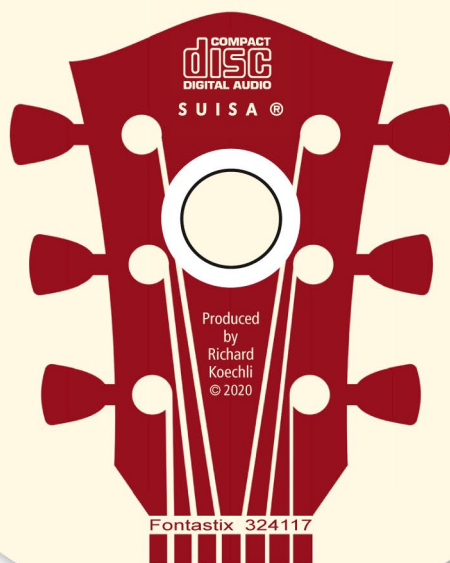
REMEMBERING J.J. CALE



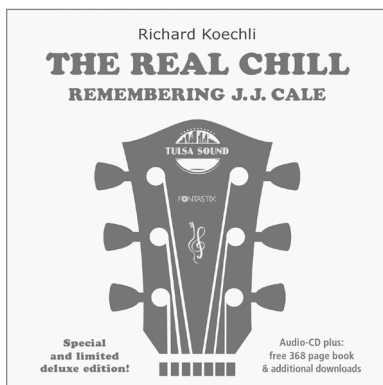
**Ein traumhafter
Ritt durch die
Geschichte der
laid-back Musik**

Richard Koechli

THE REAL CHILL
REMEMBERING J.J. CALE



LC16043



Special and limited Delux Edition

- **Audio-CD**
- **free 368 page book**
- **additional downloads**
book-translations (EN, FR)
mp3-audio files (320 kb/sec)
24bit-audio masterfiles (WAV)
exclusive HD-concert video

Downloads

Der Link zum Downloaden der Buchübersetzungen und der Zusatzdaten
Le lien pour télécharger la traduction française et des données supplémentaires
The link to download the english book translation and additional data

www.richardkoechli.ch/images/real-chill-downloads.pdf

Album Credits

All copyrights of J.J. Cale's songs are respected (SUISA)

01 Don't Go To Strangers (03:22)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass: Richard Koechli
Hammond B3: Michael Dolmetsch
Drums, Percussion: Fausto Medici

03 I'm Going Down (03:39)

Song written by Don Nix
Vocals, Guitars, Bass: Richard Koechli
Percussions, Cajon: Fausto Medici

05 Cajun Moon (04:18)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Percussions:
Richard Koechli

07 The Old Man And Me (03:44)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Percussions, Keyboard:
Richard Koechli
Bordun (Hurdy-gurdy): Dani Lauk

02 Carry On (02:53)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass: Richard Koechli
Fiddle: Paddy Bütler
Percussions, Cajon: Fausto Medici

04 Sensitive Kind (05:27)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass, Percussions:
Richard Koechli

06 Anyway The Wind Blows (04:10)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass, Percussions:
Richard Koechli

08 These Blues (03:54)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass: Richard Koechli
Piano: Michael Dolmetsch
Drums: Fausto Medici

09 After Midnight (04:58)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Percussions:
Richard Koechli

11 I Got Life (02:57)

Song written by Richard Koechli
Vocals, Guitars: Richard Koechli
Drums, Percussions: Fausto Medici
Keyboards: Michael Dolmetsch
Bass: David Zopfi

10 River Runs Deep (04:02)

Song written by J.J. Cale
Vocals, Guitars, Bass: Richard Koechli
Drums, Percussions: Fausto Medici

12 Easy Road (03:52)

Song written by Richard Koechli
Vocals, Guitars, Percussions:
Richard Koechli
Hammond B3: Michael Dolmetsch

13 Just Look What You Have Done (04:49)

Song written by Richard Koechli (dedicated to J.J. Cale)
Vocals, Dobro, Electric Guitars: Richard Koechli
Acoustic Guitar: Heini Heitz, Hammond B3: Michael Dolmetsch
Drums/Percussions: Fausto Medici, Bass: David Zopfi, Transverse Flute: Dani Lauk

Recorded at: Tirnanog-Studio (F), Little Mountain Studio (CH-Männedorf)

Arranged and mixed by: Richard Koechli

Mastered by: Plätlin Mastering, D-Hamburg (Fabian Tormin, Songs 1 – 10)

Mastered by: Soundfarm, CH-Kriens (Marco Jencarelli, Songs 11 – 13)

Ich bedanke mich: bei John Weldon Cale für sein Lebenswerk, bei sämtlichen im Nachwort erwähnten Quellen für die wertvollen Informationen, bei meinem Manager Hape Schuwey für Koordination und Promotion, bei Urs und Fränzi Friderich für die Inserate-Kampagne, bei Evelyne Rosier für Tipps und Lebensfreude, bei meinen Eltern Marlise und Walter Köchli für lebenslange Inspiration und Unterstützung, beim Lord fürs Grundvertrauen.

Impressum:

© 2020 Richard Koechli (1. Auflage) www.richardkoechli.ch

Buchcover, Layout: Richard Koechli, Evelyne Rosier

Teile der grafischen Elemente lizenziert unter:
shutterstock 406519420 / 1402414409 / 186070166

Lektorat: René Buri (SCHNITTSTELLE PrePress Buri & Ulrich, Bern)

Schriftsatz: Richard Koechli, René Buri, Edith Trachsel

Der Autor stammt aus der Schweiz, es gelten deshalb die entsprechenden orthografischen Sonderregelungen des CH-Dudens

Druck, CD-Pressung: CMS Compact Media Service, D-96050 Bamberg

Das Schriftwerk, einschließlich seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Autors unzulässig. Dies gilt insbesondere für die elektronische oder sonstige Vervielfältigung, Übersetzung, Verbreitung und öffentliche Zugänglichmachung. Das Buch ist (ohne ISBN-Nr.) nur als Gratisbeilage zur CD "The Real Chill" erhältlich und wird nicht im Buchhandel vertrieben.

Buch-Inhalt

Prolog	7
Tims verrückte Idee	11
Der Seltsame öffnet die Tür	22
Tulsa	39
Los Angeles	98
Die Glücksspieler	160
Nashville	166
Naturally (1971)	179
Really (1972)	238
Okie (1974)	258
Troubadour (1976)	302
Five (1979)	309
In Session At The Paradise Studios (1979)	323
Die Reise geht weiter	325
Shades (1981)	337
Grasshopper (1982)	338
#8 (1983)	340
Travel-Log (1990)	347
Number 10 (1992)	
Closer To You (1994)	
Guitar Man (1996)	
J.J. Cale live (2001)	356
To Tulsa And Back (2004)	358
The Road To Escondido (2006)	361
Rewind (2007)	363
Roll On (2009)	364
Nachwort	366

für Markus

Richard Koechli

JJ CALE

DER STILLE MEISTER

Prolog

John Weldon Cale (5. Dezember 1938 – 26. Juli 2013), genannt J.J. Cale. Mit seinem abgeklärten Mix aus Blues, Rockabilly, Country und Jazz leistete er einen unschätzbaren Beitrag zur Musikgeschichte. Seine Platten geniessen Kultstatus, seine Songs wurden von berühmten Kollegen wie Eric Clapton gecovernt, sein Gitarrenstil war ein Steilpass für Mark Knopfler, seine Ästhetik des leisen Gesangs bleibt unerreicht, seine lakonischen Songtexte sind impressionistische Kunstwerke, seine Aufnahmen Meilensteine in der Tonstudiogeschichte. Alles erreicht – und dennoch scheint ihn ausserhalb der Fanzone kaum jemand zu kennen. Für den grossen Rummel war Cale nicht gemacht. Ein halbes Leben hat der Eigenbrötler daran gearbeitet, unerkannt zu bleiben; lange Zeit wusste vor allem hier in Europa kaum ein Mensch, welches Gesicht hinter diesem ominösen Songwriter steckt, weil er sich auf seinen Alben aus Prinzip nicht abbilden lassen wollte. Musik, nichts als Musik war sein Anliegen. Die eigene Person schien ihm unwichtig; er wollte seine Ruhe haben. Nicht dass er kühl oder abweisend gewesen wäre, ganz im Gegenteil. John war auf natürliche Weise bescheiden, humorvoll, selbstironisch. Er wusste, was er konnte, suchte sein Glück, hob aber nie ab, kam der Sonne nicht zu nahe. Erfolg ja, doch bitte nur gerade so viel wie nötig, um entspannt leben und arbeiten zu können. Er wollte normal sein.

Nichts ist inspirierender, als über normale Menschen zu schreiben. Und erst diese Musik – eine nie versiegende Quelle der Freude! Sein laid-back Sound ist wegweisend, zeitlos; seine musikhistorische Rolle wird sträflich unterbewertet. Cales berühmte Schüler sind längst alle in der Rock'n'Roll Hall of Fame, in der Blues Hall of Fame oder in irgendwelchen Listen der besten Gitarristen aller Zeiten – er selber nicht. Es gibt immerhin diesen wunderbaren Dokumentarfilm «To Tulsa And Back» von Jörg Bundschuh. Kein Buchersatz allerdings; die beiden Medien sind zu verschieden. Meine Geschichte hier soll ohnehin keine Dokumentation sein, keine Biografie im herkömmlichen Sinne, eine autorisierte schon gar nicht. So was könnte nur jemand aus seinem privaten Umfeld schreiben; seine Witwe Christine Lakeland-Cale zum Beispiel, oder sein langjähriger Manager Mike Kappus. Wir alle hoffen, dass dies bald geschehen wird – weshalb diese Publikation hier übrigens mit Absicht nicht im Buchhandel erscheint, um keine unnötige Konkurrenz zu provozieren. Ich will von J.J. Cales Erbe nicht profitieren.

Für mein Buch habe ich das Konzept des Tatsachenromans gewählt. Eine sehr persönliche Sicht auf Cales Lebenswerk. Die Romanform ermöglicht es, zu improvisieren, auszuschnücken, zu interpretieren; als Bluesmusiker und somit auch als Autor kann ich ohne diesen Spielraum nicht existieren. Ich glaube, es passt zu J.J. – wenn man hört, wie frei er auf der Bühne mit seinen Songs umging, weiss man, dass auch er ein Spieler war. Wie viel hier ist nun also Tatsache und wie viel Roman? Die Geschichte mit Alvin, dem jungen Musikjournalisten, und mit Brian, dem alten Mann und Cale-Fan der ersten Stunde – die ist frei erfunden. Alvin und Brian reden während einer Woche über J.J. Cales Musik sowie über den Verlauf seiner Karriere, und hier war ich selbstverständlich bemüht, so präzise wie möglich zu recherchieren. Die Daten, Sachinhalte und Originalschauplätze basieren auf jenen Informationen, die öffentlich zugänglich sind. In vielen Fällen sind sie gesichert, allerdings gibt es wie immer eini-

ge Fragezeichen und Widersprüche, sogar bei offiziellen Informationen – und deshalb hört man Brian und Alvin auch immer wieder «ich weiss nicht», «vermutlich», «möglicherweise» oder so ähnlich sagen. Ein anderes Thema sind die Gerüchte, die kuriosen Mythen, die Cale umranken. Einige davon sind inzwischen entlarvt und widerlegt worden, andere womöglich nicht. Vielleicht gehören einige sogar zum Versteckspiel, mit welchem Cale von seinem Privatleben abzulenken vermochte. Es macht ihn umso spannender.

Die Musik steht klar im Mittelpunkt in diesem Buch. Allerdings fasziniert mich auch die Geschichte drumherum, der musikhistorische Kontext. Kein Künstler dieser Welt wird alleine gross; da waren eine Menge spannender Leute an Cales Werdegang beteiligt, berühmte und weniger berühmte. Solche, die ihn prägten, begleiteten oder sonst irgendwie förderten. Solche, die ihn inspirierten, von ihm inspiriert wurden oder aber einfach nur zur selben Zeit unterwegs waren. Obwohl nicht immer alles direkt mit J.J. Cale verbunden ist – mich interessieren solche Details. Wenn wir die Stilgeschichte besser verstehen, können wir die Songs noch tiefer empfinden und vielleicht sogar weitere KünstlerInnen entdecken.

Wenn Alvin und Brian über J.J. Cale diskutieren, beziehen sie sich bei vielen Statements auf Aussagen, die Cale in Interviews machte. Diese wörtlich zu übernehmen, fände ich eher langweilig. Deshalb verzichte ich grundsätzlich auf Original-Zitate und verwende die Inhalte nur sinngemäss. Im Dialog werden diese Aussagen stellenweise auf spielerische Weise weitergesponnen. Andauernde Quellenangaben würden der Lebendigkeit und dem Lesevergnügen meiner Meinung nach im Weg stehen – das ist, wie wenn du beim Improvisieren pausenlos dazwischenrufst, «diesen Lick hab ich bei Muddy Waters gehört, diesen hier bei Elmore James, und diesen da bei Chet Atkins». So wird das nichts, deshalb erlaube ich mir, die geschätzten Journalistinnen, Journalisten und Medien, welche mir die grundsätzliche Wissensbildung ermöglichten, erst im Nachwort dankend zu erwähnen.

In gewissen Momenten, zum Beispiel wenn die beiden übers Showbusiness oder über die Philosophie der reduzierten Musik diskutieren, hat das direkt natürlich nichts mit J.J. Cale zu tun. Es sind entweder subjektive Sichtweisen zweier Fans, Hypothesen oder aber Teile meines eigenen Gedankenguts. Nun, wenn sich ein paar private Erkenntnisse aus meiner dreissigjährigen Beschäftigung mit Musik in die Story hier verirren, hat das indirekt ja doch wieder mit J.J. Cale zu tun – weil er mich all diese Jahre hindurch begleitete und inspirierte.

Man kann es beliebig drehen oder wenden, die Geschichte hier hat nur den einen Zweck: das Interesse an J.J. Cale und seiner einzigartigen Musik zu wecken, zu vertiefen. Am besten funktioniert's im Doppelpack – in der einen Hand das Buch, die andere am Audioplayer. Im Internet kann auf legale Weise praktisch ausnahmslos jeder im Buch erwähnte Song angehört werden, und noch näher ans Geheimnis seiner Musik kommt, wer sich seine Alben besorgt!

Viel Freude bei diesem traumhaften Ritt durch die Geschichte der laid-back Musik! Ich schenke das Buch als Gratisbeilage zu meinem Album *The Real Chill, Remembering J.J. Cale*; vermutlich also das umfangreichste CD-Booklet der Welt. Wer dafür danken möchte, kann gerne eine Tierschutzorganisation unterstützen – J.J. Cales ausdrücklicher Wunsch. Wer darüber hinaus mich als Musiker und Buchautor in diesen schwierigen Pandemie-Zeiten unterstützen möchte, kann gerne weitere Koechli-Produkte kaufen (auf der Webseite richardkoechli.ch sind sie alle aufgelistet) oder aber etwas in meinen Paypal-Hut werfen ([paypal.me/RichardKoechli](https://www.paypal.com/merchot?cmd=_promote&source=merch)). Merci!

Im September 2020,

Richard Koechli

Tims verrückte Idee



Alvin fährt langsam, lässt sich Zeit, wird links und rechts überholt. Es soll Länder geben, wo nur Linksüberholen erlaubt ist. Seltsame Idee, funktioniert doch perfekt hier. Am besten auf einer der beiden mittleren Spuren, da gibt's keinen Stress mit Gestressten. Highways sind für alle da. Alvin Lindley kennt die Strecke, er fährt sie täglich. Von Temecula nach San Diego in die Redaktion, sechzig Meilen. Wenn's pressiert, ist das problemlos in weniger als einer Stunde zu schaffen. Heute pressiert's nicht. Seit mehr als zehn Jahren arbeitet er für den San Diego Reader. Kein schlechter Job; eine Zeitung mit gutem Ruf und mit genügend Budget für Geschichten über Musik. Interviews, Rezensionen, Konzertkritiken, Ankündigungen von Events. Eine tägliche Stunde hin und zurück, das ist so ein Job wert. Und die Fahrt macht richtig Spass hier in dieser Gegend. Ein Paradies.

Alvin würde an keinem andern Ort der Welt leben wollen. Golden State! Ein unermesslicher Staat. Hier findest du die Vielfalt und den Reichtum von ganz Amerika; Wälder, Mammutbäume, Berggipfel, Wüsten, wilde Küsten, weisse Sandstrände. Und Kultur ohne Ende, Entertainment vom Feinsten. Drei der aufregendsten Metropolen der Welt; San Francisco, Los Angeles – und San Diego natürlich. Eine Stadt zum Verlieben! Der Puls einer Grossstadt, gewürzt mit mexikanischem Einfluss. Und dann steigst du in den Wagen und kannst in weniger als einer Stunde als Einsiedler irgendwo in der Abgeschiedenheit herumlungern. Auch das Klima; genau so, wie es Alvin mag. Mediterran, aber doch nicht zu heiss. Mildes Mittelmeerklima, ein langer, warmer und trockener Sommer. Es ist Juni, Montagmorgen. Wir schreiben das Jahr 2015.

Alles, nur kein normaler Montagmorgen. Alvin fährt nicht

in die Redaktion, er hat eine Woche Urlaub. Urlaub ist wohl nicht das richtige Wort; er wird arbeiten – für ein vollkommen aussergewöhnliches Projekt. Doch er hat sich vorgenommen, entspannt zu arbeiten. Diese Woche ist keinem Geringeren als dem Meister der entspannten Musik gewidmet, dem König des «laid-back» Sounds. Wenn es sich anfühlt wie Arbeit, ist es nicht laid-back, ganz einfach. Die Vorfreude ist grenzenlos, doch sie mischt sich mit Nervosität, denn die Sache ist ziemlich ungewiss. Vielleicht hilft tiefes Durchatmen. Eines ist gewiss, diese Chance hier kommt nie wieder. Er muss entspannt sein!

Alvin lässt sich überholen. Ein Genuss, dieser Mountain Freeway. «Mountain» ist vielleicht etwas übertrieben; die vorbeifahrenden Hügel hier, links und rechts, die sind nicht wirklich hoch – die meisten kaum sechshundert Meter über dem Meeresspiegel. Doch sie sind nahe und überragen dich um gut und gerne dreihundert Meter. Das sieht schon nach was aus; aber nie mächtig, weil sie nicht spitzig sind. Die vierspurige Strasse kurvt schön locker um die Hügel herum, zeigt die Farbenpracht, das mediterrane Gemisch aus Grün, Braun und Rot. Rauf und runter geht's. Nicht abrupt, und doch liegen zweihundert Meter Höhendifferenz schon mal drin. Wie gemacht für eine laid-back Fahrt. Da vorne ist Pala Mesa, der wohl tiefste Punkt der Strecke, nur wenige Dutzend Meter über Meer. «Avocado Highway» heisst der Interstate 15-Streckenabschnitt. Weil hier auf dreissigtausend Hektaren ein Grossteil der kalifornischen Avocados angebaut, gepflückt und abtransportiert wird. Ein Milliardengeschäft.

Noch zehn Minuten bis zur Ausfahrt, schätzt er. Nein, heute geht's nicht bis San Diego, nicht mal bis Escondido. Alvin wird den Exit 41 nehmen, um den Seltsamen zu besuchen. In Valley Center! Valley Center ist nicht gleich Escondido, es ist nur in der Nähe. Auch der verstorbene laid-back Meister musste irgendwo in dieser Gegend gewohnt haben. Nicht in Escondido eben – der Titel dieser Platte war cool, aber inszeniert. Auch das Album-Cover, dieses Foto mit den beiden am Strassen-

rand. Es ist nicht the road to Escondido; das Bild wurde auf der Paramount Movie Ranch in Los Angeles aufgenommen. In den Santa Monica Mountains also, auf einem Western-Gelände, wo TV-Serien wie «Dr. Quinn – Ärztin aus Leidenschaft» gedreht wurden. War es Claptons Idee?

Alvin denkt an jene Geschichte zurück, die ihm Ralph erzählte, ein ehemaliger Kollege aus der Redaktion. Die Story über Clapton und Cale. Eric Clapton hatte im Sommer 2005 mit seinem grossen Vorbild zusammen dieses berühmte Album aufgenommen, «J.J. Cale & Eric Clapton, The Road To Escondido». Ein Jahr später waren die Songs endlich fertig gemischt; J.J. Cale hatte sich dafür wie immer viel Zeit genommen. Die Veröffentlichung wurde schliesslich auf November 2006 angesetzt. Ein paar Monate vor dem Release kam Clapton nochmals in die Gegend, wegen der Fotosession fürs Plattencover. In einem Hotel in Los Angeles wurde für Cale und Clapton eine konzentrierte Reihe von Interviews organisiert, um die Presse heisszumachen. Ralph war damals offenbar gerade erst seit ein paar Tagen in der Redaktion; probierhalber, noch ohne festen Job. Wie immer in solchen Fällen, verknurren sie dich erst mal zum Assistenten. Er half mit als Kabelträger, Beleuchter, und er hatte den Job, während des Interviews für Ruhe zu sorgen. Und dann, als das Ganze zu Ende war – die grosse Enttäuschung! Ralph hatte seine alte Gitarre und einen Filzstift dabei, näherte sich schüchtern dem Superstar Clapton, wollte ihm die Hand geben und ihn höflich darum bitten, das billige Instrument zu signieren. Doch sein Gitarrenheld hatte keine Zeit; Ralph stand da wie versteinert. J.J. Cale bemerkte die Situation, kam auf den jungen Assistenten zu und drückte ihm schmunzelnd die Hand: «Kein Stress, Mann. Eric meint es nicht so. Ich glaub, er ist müde. In zwei Minuten beginnt das nächste Interview; so geht das nun schon den ganzen Tag, gestern dasselbe.»

Für ihn sei damals eine Welt zusammengebrochen, beklagte sich Ralph auf gewohnt dramatisierende Weise. Alvin fragt

sich heute, wie viel an der Geschichte wahr ist. Nicht unmöglich, dass der gute Kollege sie damals kräftig ausschmückte. Um sich wichtig zu machen? Egal. Ralph arbeitet nicht mehr für den San Diego Reader; sein Stil kam nicht sehr gut an in der Chefetage. Doch Alvin mochte ihn. Und letztlich war es Ralph, welcher ihn auf die Musik des Meisters aufmerksam machte. Auf eine gewisse Weise also schicksalhaft. Alvin hatte diesen J.J. Cale vorher nämlich kaum wahrgenommen, und plötzlich trat der unscheinbare Songwriter in sein Leben. Und wie! Er wurde zum Mittelpunkt, innert kurzer Zeit. Nicht nur wegen der Songs. Natürlich, Alvin hatte sich alle seine Platten besorgt, kam aus dem Staunen und Geniessen kaum mehr heraus und wusste, dass er da für sich einen musikalischen Schatz ausgegraben hatte. Doch das ist nicht alles, längst nicht alles. Cales Musik war wie ein Wunder – und rettete seine Familie. Eine unglaubliche Geschichte.

Alvin ist seit dreizehn Jahren mit seiner Frau Sandy verheiratet. Am Anfang war alles wie im Märchen. Doch dann bemerkten sie das seltsame Verhalten ihres einzigen Sohnes Tim. Mit vier kam die Diagnose: Das Kanner-Syndrom; Tim litt unter frühkindlichem Autismus. Das Leben wurde schwierig, die Nerven lagen oft blank, und die Beziehung zu Sandy landete mehr und mehr auf dem Prüfstand. Tim konnte meist nur durch Schreien und Schlagen ausdrücken, dass er etwas wollte – und ausser ihm wusste niemand genau, was er wollte. Der Junge sprach sehr eingeschränkt, konnte kaum kommunizieren und war fast pausenlos unruhig. Bis dieses Wunder geschah. Sie hatten zuhause von Anfang an viel Musik gehört, manchmal alle drei gemeinsam. Alvin hatte immer diese Vorstellung, dass Klänge und Melodien auch Tim irgendwie helfen könnten. Manchmal glaubte er tatsächlich, einen Effekt zu bemerken. Im Alltag, vor allem draussen, gibt es überall Lärm; Autisten reagieren darauf sehr stark. Tim kriegt jeweils Schwindel und Kopfschmerzen. Wenn er Musik hörte, wurde er manchmal etwas ruhiger – je nachdem,

was es für Musik war. Der Effekt war nicht riesig, aber immerhin. Und dann, vor ungefähr acht Jahren, passierte der grosse Durchbruch. Alvin legte eine Platte seines soeben ausgegrabenen Schatzes auf: J.J. Cale. Er weiss nicht mal mehr genau, welches Album, doch der Zauber war unglaublich. Tim schien wie verwandelt, innert Minuten. Man konnte es an seinen Gesichtszügen ablesen, an seiner Haltung, an seinem gesamten Wesen. Da war etwas, was er bisher nicht gekannt hatte. Eine Mischung aus Ruhe, Freude und Entdeckungslust. Der kleine Junge, der sonst fast jeglichen Augenkontakt mied, schaute seinen Eltern in die Augen, offen und mit dem Ausdruck von Vertrautheit. Alvin und Sandy weinten vor Freude – und kriegten es gleichzeitig mit der Angst zu tun. Das konnte nicht mit rechten Dingen zu und hergehen, es war wie ein Spuk.

Und der Spuk hörte nicht auf. Tim begann schon beim zweiten Song zu reden. Die Art, wie er redete, war aussergewöhnlich. Meist sprach Tim sehr wenig, und wenn, dann monoton, manchmal stotternd, stets aber mit unnatürlicher Betonung. Jetzt redete er vollkommen authentisch, gelöst und konzentriert. Nur wenige Worte, doch die trafen mitten ins Herz: «Ich kann es sehen. Macht die Musik bitte noch etwas lauter, dann kann ich es deutlicher sehen.» Alvin und Sandy schauten sich fragend an, und der Junge fuhr konzentriert fort. «Das Klangbild existiert wirklich, ich kann es erkennen, ich kann darin umherlaufen.» Jetzt schloss er die Augen. «Wenn die Augen zu sind, kann ich es noch besser sehen. Ich sehe die Töne, ich sehe Farben und Formen. Ich hab euch das nie erzählt – es war schon immer so, meist aber verschwommen. Jetzt ist es scharf, sehr genau. Es war noch nie so schön wie bei dieser Musik.»

Die Ärzte schienen das Phänomen mehr oder weniger zu kennen, doch sie waren sehr erstaunt über die ungewöhnlichen Fortschritte, welche Tim innert Wochen machte. Natürlich, der Junge war noch immer autistisch, oft mit sehr schwierigen Momenten. Doch immer, wenn er sich den Kopfhörer schnappte, um J.J. Cales Musik zu hören, kam diese unglaubliche Verände-

rung. Sie verschwand dann auch wieder, doch mit der Zeit blieb der Effekt länger. Es war, als ob die Wirkung sich hartnäckig immer wieder in Tims Gehirn und in seiner Seele einzunisten versuchte, bis ein kleiner Rest davon schliesslich endgültig drin blieb, um dem Jungen eine neue Form und Kraft zu geben. Die Veränderungen waren unübersehbar. Und Tim betonte immer wieder, dass er nur diese Musik hören möchte. «Die andern spielen einfach das Stück, doch es fehlt die Musik. Bei J.J. Cale sieht das Klangbild perfekt aus, dieser Mann hat Charakter.» Unglaublich, wie er das formulierte, als Neunjähriger.

Das alles wäre ohne Ralph womöglich nie passiert. Nein, Alvin hat nichts gegen seinen ehemaligen Kollegen – und Ralph war immerhin der Einzige in der Redaktion, welcher das Glück hatte, dem Meister persönlich zu begegnen, bei jenem Interview in Los Angeles. Wahnsinn! Dieses Glück hatte offenbar nicht mal der Seltsame.

Alvin atmet tief durch, schaut links und rechts aus den Seitenfenstern. Bald kommt die Ausfahrt, die ihn zum Seltsamen hinführen wird. Ein gutmütiger kleiner Klaps aufs Steuerrad – ein Ford, ziemlich preisgünstiger Wagen, familienfreundlich, umweltfreundlich. Er drosselt ein weiteres Mal die Geschwindigkeit, um den Augenblick noch länger zu geniessen. «Im Nebeneffekt schicke ich so sogar noch weniger Abgase in die Luft», denkt er zufrieden. Mit welcher Geschwindigkeit Autofreak Clapton damals wohl auf dieser Strecke unterwegs gewesen sein mag. Im Porsche oder im Ferrari? Egal. Alvin lächelt und denkt erneut an seinen Sohn. Dieser Spuk, der war und ist noch immer nicht vorbei. Die Krönung kommt erst. Tim schnappte sich damals nämlich schon bald die Gitarre seines Vaters, um darauf herumzuklimpern. Anfangs klang es ziemlich seltsam. Doch der Junge gab das Instrument kaum mehr aus der Hand – und das trug weiter zur Verbesserung seines allgemeinen Zustandes bei. Plötzlich bemerkten Alvin und Sandy, dass der Junge nicht irgendetwas spielte, sondern die Songs von J.J. Cale. Niemand

hatte ihm gezeigt, wie man spielt; von Alvin lässt er sich nichts sagen. Er wollte es selber herausfinden. Mit der Zeit nahm das Ganze Formen an, wurde immer besser, und Alvin traute seinen Ohren nicht. Der Junge spielte die Licks und Riffs mit einer unglaublichen Souveränität! Es klang locker, gleichzeitig intensiv. Und das Erstaunlichste: Tim spielt die Noten nicht einfach nach. Er spielt nichts nach, und nichts zweimal gleich. Der Junge spielt «in style of», er improvisiert. Manchmal verheddert er sich, klar; doch wenn er gut drauf ist, kommt das unglaublich echt und groovy daher. Längst spielt der Kleine besser als Alvin, und das nach nur wenigen Jahren, in diesem Alter! Alvin ist nicht sonderlich talentiert; macht nichts, er freut sich unbeschreiblich für seinen Sohn. Es ist ein Geschenk, es ist J.J. Cales Geschenk.

Und weil das so ist, hatte Alvin die Gunst der Stunde nutzen wollen. Letzten Herbst, im Escondido Music Store, dem Gitarrenladen in der Stadt. Ein gewisser Brian Hartley gab dort einen exklusiven J.J. Cale-Workshop; eine Benefizveranstaltung zugunsten des lokalen Tierheims, ganz im Sinne des verstorbenen Meisters. Der Laden war pumpenvoll, obwohl kaum Werbung dafür gemacht wurde. Hartley gilt in der Gegend als Freak. Niemand weiss genau, wie alt der Mann ist, um die achtzig vermutlich. Er soll ein unglaublicher Cale-Fan sein, und ein Kenner; einer, der vorgibt, so ziemlich alles über den Tulsa Sound zu wissen. Er soll die Songs des Meisters studiert haben wie kein Zweiter, vor allem die Gitarrenparts. In der lokalen Musiker-Szene ist er schon beinahe Kult; alle kennen ihn, die meisten respektieren ihn. Doch irgendwie hat Brian Hartley einen zwiespältigen Ruf. Es gibt Leute, die ihn als Hochstapler bezeichnen, andere als leicht Verrückten oder als Loser. Jedenfalls fragen sich alle, weshalb der Mann früher offenbar nie von der Musik lebte, bei seinem Können. Niemand weiss genau, was er sein Leben lang arbeitete; als Gitarrist hätte er mit Sicherheit Jobs gekriegt – offenbar wollte er nicht. Und noch etwas fragen sich die Leute: Warum ist dieser Typ dem grossen Meister nie persönlich

begegnet? Wo er doch seit vielen Jahren in derselben Gegend wohnt wie J.J. Cale. Irgendetwas an dem alten Mann soll seltsam sein, geheimnisvoll. Und deshalb wird Hartley in der Szene ganz einfach «der Seltsame» genannt, seit vielen Jahren.

Jedenfalls war er locker drauf bei diesem Workshop, der Seltsame. Er erzählte ein paar Geschichten, klimperte hin und wieder einige Gitarrenphrasen vor sich hin und schien erstaunt zu sein, dass es Leute gibt, die sich erhoffen, von ihm irgendetwas Konkretes zu lernen. «Ihr könnt das sowieso alle besser als ich», sagte er schmunzelnd. «Und macht euch keine Hoffnungen – J.J. könnt ihr nicht imitieren. Der Mojo lässt sich nicht kaufen.» Alvin und Tim warteten während des Workshops im Laden, in sicherem Abstand hinter der Menschenmenge; der Junge hätte es sonst nicht ausgehalten. Als der Event vorbei war und die Leute langsam verschwanden, näherten sich die beiden dem Seltsamen. Hartley war noch mit dem Zusammenpacken seiner Instrumente beschäftigt und begrüßte sie dennoch freundlich: «Hallo ihr zwei – schön, seid ihr gekommen. Sie sind Alvin Lindley und schreiben über Musik, richtig? Der Ladenbesitzer hat mich vorgewarnt. Und der junge Mann ist Ihr Sohn, nicht wahr?» Alvin fackelte nicht lange; es galt, die Zeit zu nutzen. «Ja, das ist Tim. Er möchte Ihnen unbedingt etwas vorspielen; nur ganz kurz, wir möchten Sie nicht lange aufhalten.» Hartley blickte freundlich und meinte nur: «Das ist cool, Tim. Leg los! Ich muss hier den ganzen Kabelsalat sauber aufrollen – aber meine Ohren sind bei dir, keine Angst. Ich höre alles ...»

Ja, und dann legte der Junge los, ohne ein Wort zu reden. Alvin hatte mit allem gerechnet, er konnte nicht wissen, in welcher Verfassung sein Sohn sein würde. Doch Tim war wunderbar. Er spielte keinen bestimmten Song – er fing einfach an mit einem typischen J.J. Cale-Groove und improvisierte darüber. Sparsam und gelöst, als hätte das Kind sechzig Jahre Lebenserfahrung. Alvin kämpfte mit den Tränen, es klang unwahrscheinlich gut! Der Seltsame hörte ruckartig auf, an den Kabeln herumzufum-

meln, drehte sich um und schaute mit väterlich funkelnden Augen dem Jungen zu. Ein, zwei Minuten – und der Spuk war vorbei. Tim kam ins Hadern, machte eine zornige Bewegung, legte das Instrument zur Seite und lief wortlos weg in den Nebenraum. Alvin versuchte, Hartley so gut und schnell es ging, die Situation zu erklären. «Okay, no problem», meinte der alte Mann ruhig. Nach langem Überreden kam Tim schliesslich zurück. «Ich will nicht mehr spielen, ich will nach Hause!», rief er aufgeregt. Der Seltsame legte dem Jungen die Hand auf die Schulter, blickte ihn kumpelhaft an und sagte mit sanfter Stimme: «Hey Tim, you're the man. Du machst das, worauf du Lust hast, verstanden? Lass dich nicht reinlegen in dieser Welt. Du hast es drauf. Aus dir wird keine Zirkusnummer. Das kommt gut, Junge. Du hast es voll drauf.»

«Halten Sie mich auf dem Laufenden», meinte Hartley damals, als er Alvin beim Verabschieden eine Telefonnummer aufs Papier kritzelte; «... aber machen Sie aus ihm keinen Affen im Zoo – wir haben schon genug von diesen Wunderkindern.» Das waren seine letzten Worte, bevor er seelenruhig und mit höchster Sorgfalt weiter die Kabel am Boden zusammenrollte.

Alvin ist übergücklich. Er stellt den Blinker; da vorne ist die Ausfahrt: Gopher Canyon Road / Old Castle Road. Der Geist dieses Genies namens J.J. Cale hat sein Leben verändert; es schwebt Gelassenheit, Vertrauen und Hoffnung über seiner Familie, und auch seine Liebe zu Sandy blüht wieder wie am Anfang. Auf dem Laufenden gehalten hat er den Seltsamen tatsächlich, mit diesem längeren Telefon letzte Woche. Doch Alvin wollte ihm nicht in erster Linie über Tim berichten.

Unglaublich, er kann es noch immer nicht fassen, dass Hartley ihm die Idee abkaufte. «Okay, wenn Sie meinen», nuschelte der alte Mann durch den Hörer, «kommen Sie vorbei, am besten gleich Montag. Ich hab die ganze Woche Zeit – sehen wir mal, ob was Schlaues draus wird.» Für einmal begann sogar Alvin zu stottern, vor Aufregung. «Oh, ähm ..., wirklich? Das ist ja f-fa-fantastisch, Mister Hartley.» Der Seltsame lachte gutmütig:

«Werden wir sehen. Ich rede nicht viel, ausser wenn Sie mir gute Fragen stellen. Ach ja, und ... nehmen Sie den Jungen mit?»

Tim wollte nicht mitkommen; er kann nicht erklären, warum. Muss er auch nicht. Wäre sowieso ziemlich kompliziert gewesen, den Jungen in der Sonderschule für eine Woche abzumelden. «Mein Sohn wird eine Woche bei einem seltsamen alten Mann verbringen, um über die Musik und das Leben des weltbekannten Songschreibers J.J. Cale zu reden» – die hätten ihn für verrückt gehalten. Vielleicht kommt er ja am Wochenende mit, falls die Übung bis dann nicht längst abgebrochen ist. Hartley soll ziemlich unberechenbar sein, wird gemunkelt; wenn er keine Lust hat, ist schnell fertig lustig. Will der Seltsame damit einfach sein Idol imitieren? Auch der Meister galt ja als unberechenbar und knorrig bei Presseterminen. Oder ist das nur ein Mythos? Egal. J.J. Cale konnte es sich leisten, eigenwillig zu sein. In so einer Position sollte man sein! Ein paar jährliche, todsichere Royalty-Schecks, egal, was passiert. Dieses Kissen hatte ihm Clapton genäht, keine Frage.

Alle diese Gerüchte und Ralphs Geschichte über Clapton, sie zählen jetzt nicht. Alvin möchte mit Brian Hartley entspannt und konzentriert über die Kunst des Tulsa-Sounds reden. Was für ein Projekt! Hey, die werden staunen in der Redaktion. Schön schattig, hier auf der Old Castle Road. Bäume, Sträucher, herrlich. Das kleine Tal da vorne – «South Fork Moosa Canyon», nicht wirklich bescheiden, dieser Name. «Canyon ...?», schmunzelt Alvin. Hier muss irgendein Autohändler sein, und ein kleines Restaurant, sofern die Strassenkarte im Internet stimmt. Genau, da kommt's. «The Pointed Roof Delicatessen». Klingt cool. Vielleicht hat hier sogar mal der grosse J.J. Cale gegessen, so rasch für den kleinen Hunger – er soll ja irgendwo in dieser Gegend gewohnt haben. Keine Ahnung, wo genau. Egal, geht ihn nichts an. Alvin muss den Seltsamen finden, von ihm immerhin kennt er die Adresse. Nur noch zwei, drei Meilen bis zur Lilac Road. Ziemlich kurvenreich jetzt plötzlich, und kaum mehr Schatten auf der Strasse.

Aber herrlich die Sicht auf all die kleinen Hügel und Täler. Wieder diese mediterranen Farben; erstaunlich viel Grün vor allem – wenn man bedenkt, wie oft hier schon das Feuer tobte.

Ein kleines, bescheidenes Haus in den Bergen; so ähnlich nennt Eric Clapton das Zuhause seines Freundes J.J. Cale, in der eindrucksvollen Autobiografie «Eric Clapton – mein Leben». Na ja, kleines Haus vielleicht, doch drei Hektar gross soll Cales Grundstück immerhin gewesen sein. Klar, der Kontrast muss Clapton riesig vorgekommen sein – Slowhand besitzt ein paar Luxusvillen, verteilt auf die ganze Welt. Er soll sogar auch mal hier in der Gegend gewohnt haben, früher in den Achtzigerjahren. Wo das wohl gewesen sein mag? Kaum auf einem dieser verlassenem Hügel hier. Vielleicht in Valley Center selber? Die Liste der VIPs, die dort residieren oder residierten, die lässt sich jedenfalls sehen: Gary Cooper, John Wayne, Fred Astaire. Nicht schlecht!

Alvin rüttelt sich wach. Das Haus des Seltsamen wird vermutlich noch deutlich kleiner sein als jenes von J.J. Cale. Hartley ist kaum sehr reich; er hat sich wohl mit allerlei Jobs über Wasser gehalten und es irgendwie geschafft, sich ein Häuschen zu kaufen oder es selber zu bauen. Aber eben, man weiss nichts Genaueres. Bald wird Alvin das Häuschen sehen; da vorne muss die Lilac Road beginnen. Nein, Mist, das ist sie noch nicht. Dann muss es die nächste sein. Bingo, hier ist sie! Noch ein paar hundert Meter, dann geht's rechts hoch, eine kleine Seitenstrasse, und Alvin wird vor dem bescheidenen Haus des Seltsamen stehen. Sein Herz pocht; keine Ahnung, warum. Es gibt keinen vernünftigen Grund, sich zu fürchten – Alvin hat sich gut vorbereitet. Laid-back mit rasendem Puls? Wenn das nur gut geht ...

Der Seltsame öffnet die Tür



Alvin denkt an Cales Platte mit Clapton. «Escondido» soll auf Spanisch «versteckt» bedeuten. Der Landfleck hier würde diesem Namen jedenfalls alle Ehre bereiten; die nächsten Nachbarn scheinen ziemlich weit entfernt zu sein. Die Überraschung: Das Holztor zur Einfahrt, es steht offen. Was für ein Gefühl – der Seltsame erwartet ihn! Für einen Moment hält Alvin inne, um die gegenwärtige Lage vor seinem inneren Auge vorbeiziehen zu lassen: Da drinnen haust ein verrückter Musikfreak; einer, der als grosser J.J. Cale-Kenner gehandelt wird, einer, der offenbar jeden Song des Meisters kennt, jeden Gitarrenton, jedes Wort, jedes Interview. Und doch soll er ihm nie persönlich begegnet sein. Am Ende also einfach ein Hardcore-Fan? Ist der Seltsame wirklich der richtige Mann für dieses Projekt? Eine Woche lang mit diesem Fremden über das laid-back Geheimnis plaudern? Ziemlich verrückte Idee.

Es ist nicht der Moment, zu grübeln. Kommt schon irgendwie gut. Er macht das Ganze auch für Tim. Alvin liebt seinen Sohn über alles. Wenn Tim eine Vision hat und sogar noch darüber redet, gibt es keinen Grund, sich im letzten Moment davonzuschleichen. Alvin atmet ein, überlegt sich, die Glocke in einigen Sekunden zu betätigen – als die Tür ihm zuvorkommt und sich wie von Geisterhand öffnet.

Der kleine, schlanke Mann steht vor ihm. Faltiges Gesicht, grauweisses Haar, ziemlich zerzaust und schütter. Dunkle Jeans, hellblaues T-Shirt. Ein freundlicher Greis, könnte man sagen, und er strahlt. Nicht um die Wette, nein, es ist ein diskretes Strahlen. Mehr so eine Art skizziertes Strahlen, in Schach gehalten durch eine natürliche Portion Misstrauen. Auf jeden Fall unspektaku-

lär, aber sehr sympathisch. «Hey, schön, sind Sie da. Willkommen!», ruft dieser Mann. «Ich darf Ihnen Alvin sagen, okay? Oder doch lieber Lindley? Für einen Gitarrenfan wie Sie ist Lindley ja kein wirklich schlechter Name, hehe.»

Alvin freut sich über den warmherzigen Händedruck – und überlegt lange Sekunden, wo die Pointe liegen könnte. Endlich: «Ach ja, David Lindley, einer der ganz Grossen!»

«Yeah. Haben Sie Platz gefunden neben meinem Wagen?»

«Ja klar, Mister Hartley, kein Problem. Sie haben schliesslich keine Ferrari-Flotte hier auf dem Vorplatz stehen, da ist mehr als genug Platz.» Alvin bemerkt, dass Hartley den Witz ignoriert. «Ähm, Sie scheinen kein Autonarr zu sein.»

«Das war Cale auch nicht. Er hatte dennoch einige flotte Flitzer in seinem Leben; vor allem diese alten Kultdinge. Auch ein paar deutsche Kisten, Volkswagen. Hey, in den Sechzigerjahren fuhr der Meister einen Käfer; musste er in vielen Monatsraten abstottern. Eine Zeit lang hat er sich sogar einen Porsche geleistet. Tolles Gefährt, mag ich auch. Doch hier oben geht so was nicht, da musst du was Praktisches haben und auch mal ein paar Tage abhauen können. Deshalb hab ich mir diesen Campingbus hier geleistet. Aus Kanada, kannst schlafen und kochen in dieser Karre. Die Kanadier kennen sich da aus. Mikrowelle, ein kleines Bad mit Dusche, ein Generator – alles drin.»

«Sie wollten keinen Airstream 532 ...?», fragt Alvin ein wenig enttäuscht.

Hartley schüttelt den Kopf. «So einen hatte Cale damals, ich weiss; amerikanische Dinge, ganz anders. Sie kennen natürlich dieses Foto. Doch das war früher, viel früher.» Der alte Mann macht eine einladende Handbewegung. «Kommen Sie herein.»

Die beiden laufen durchs Haus. Alvin getraut sich kaum, umherzublicken; es könnte unhöflich wirken. Sieht bescheiden aus, aber gemütlich, und genau richtig aufgeräumt – nicht zu viel, nicht zu wenig. Im Raum nebenan erhaschen seine verstohlenen Augen einige herumstehende Geräte und Gitarren.

«Wir gehen am besten nach draussen, bei diesem Wetter», meint Hartley. «Angst vor Hunden?»

Alvin schüttelt den Kopf. Ein Labrador kommt auf die beiden zu, ziemlich aufgereggt. Der Seltsame scheint also auch des Meisters Hundeliebe zu teilen.

«Er ist noch jung, voller Energie; ein feiner Kerl – Blue heisst er. Cale hatte einige Hunde, wissen Sie ja. Er liebte diese Kumpels. Buddy zum Beispiel, der English Springer; und Foley, vor ihm, war auch ein Prachttyp. Ein Leben ohne Tiere ist schrecklich einsam.» Hartley seufzt leise vor sich hin. «Setzen Sie sich ruhig.»

Alvin ist überrascht; so gesprächsfreudig hat er sich diesen Mann nicht vorgestellt. «Schön ist es hier bei Ihnen. Kommt mir ähnlich gemütlich vor wie in J.J. Cales Garten, mit diesem Tisch und der grossen Eiche.»

«Das Bild auf der Rückseite der Escondido-Scheibe ist ein Fake, ich muss Sie enttäuschen.»

«Wie meinen Sie das?»

«Das Foto wurde auf der Paramount Movie Ranch geschossen, genau wie das Coverbild. Hey, würden Sie wollen, dass die halbe Musikwelt in Ihren Garten schaut?»

«Wie bitte ...? Ich hatte tatsächlich geglaubt, es sei Cales Garten. Sogar die lokale Zeitung Valley Roadrunner betitelte das Bild mit <Eric Clapton und J.J. Cale arbeiten an ihrem Album in Cales Hinterhof>.»

«Yeah, hat funktioniert. Willkommen in der Welt des Marketings. Wenn Sie einen Orangensaft kaufen – sind da die Orangen drin, die auf der Verpackung abgebildet sind?»

«Natürlich nicht, Sie haben recht.»

«Wenn wir schon dabei sind – was möchten Sie trinken? Kaffee, Tee, Wasser, Fruchtsäfte, Bier, Wein, Whisky?»

«Oh, diese Auswahl! Ähm, ich nehme Kaffee; noch ist es Vormittag. Kann ich Ihnen behilflich sein?»

Er schüttelt den Kopf. «Sie sind hier Gast. Kümmern Sie sich um Blue; der ist für jede Streicheleinheit zu haben.» Mit ruhigen Schritten verschwindet Hartley im Haus.

Alvin lässt sich von Blue die Hand lecken, denkt einen Moment nach und flüstert: «Natürlich, der Song *Old Blue* – jetzt weiss ich, woher du deinen Namen hast, mein Lieber.» Blue hechelt und leckt noch leidenschaftlicher. Alvin versucht, in seinem Innern ein neues Bild entstehen zu lassen. Wie dieser Garten von J.J. Cale wohl tatsächlich ausgesehen haben mag? Clapton wohnte auf jeden Fall eine Woche lang in Cales Haus, 2005, bevor sie ins Studio gingen; das ist kein Fake, es steht auch in Claptons Autobiografie. Und sie sassen sicherlich beide mit einer Gitarre auf dem Schoss im Garten, um die Songs fürs *Escondido*-Album zu besprechen. Alvin atmet durch, lehnt sich ein bisschen weiter zurück. Egal, wie dieser Garten ausgesehen haben mag – dieser da ist auf jeden Fall herrlich. Die Bäume, die Sträucher, die Ruhe; hier lässt es sich laid-back sein.

Der Seltsame kommt zurück mit einem vollen Tablett.

«Wow, lauter Leckereien! Sehr nett, Mister Hartley, vielen Dank», schmeichelt Alvin.

«Kekse gehören zum Kaffee. Etwas für die Laune – können Sie gut gebrauchen, nicht ...?»

«Oh, entschuldigen Sie, ich verstehe nicht, was Sie meinen.»

«Die Sticheleien mit den Ferraris. Sie sind sauer auf Clapton, richtig?»

Ähm, nein, ganz und gar nicht. Wie kommen Sie darauf?»

«Die Geschichte von Ralph Thompson – machen Sie mir nichts vor.»

«Sie kennen Ralph, meinen ehemaligen Redaktionskollegen?»

«Nein, aber die Story, die er überall herumerzählt.»

«Ach so, entschuldigen Sie bitte. Ich weiss ja nicht genau, wie viel an der Geschichte dran ist, aber ...»

«Versuchen Sie, die Story zu vergessen», fährt ihm Hartley ins Wort. «Ich will Ihnen was sagen: Eric Clapton führte nicht dasselbe Leben wie J.J. Cale, doch sie waren Freunde. Verstehen

Sie? Und weil er dieses Leben lebte, hatte er auch Cales ver-
süsst.» Der Seltsame schaut ihm mit gütiger Strenge in die Au-
gen. «Kleiner Gratis-Tipp: Fragen Sie sich, wie viele wunder-
bare Momente Eric uns mit seiner Musik bescherte. Und dann
danken Sie ihm dafür. Das reicht – den ganzen Rest blenden Sie
aus. Clapton ist nicht God. Alvin Lindley ist nicht God.»

Alvin zuckt zusammen. Nach langen Sekunden der Blösse
findet er zurück zur Sprache: «Sie haben recht, das mit den
Ferraris war kindisch. Ich dachte nur, Sie würden diesen Humor
lieben.»

«Für Jokes bin ich immer zu haben. Aber hey, it's a fine line,
es muss was Positives drin versteckt sein. Bissige Jokes sind für
nichts.»

«Tut mir leid», sagt Alvin leise nickend. Schnörkellos direkt,
der Seltsame, aber voller guter Gedanken. Alvin fragt sich, war-
um die Leute manchmal Schlechtes über diesen Mann erzählen.
Scheint doch ein wunderbarer Mensch zu sein; Cale-Fan mit Haut
und Haaren – und gleichzeitig kompromisslos hinter Clapton.

«Schon okay», raunt Hartley gutmütig. «Wenn ich müde
bin, kann ich grantig werden. In diesem Alter passiert das. Was
meinen Sie, wie John müde war, nach Konzerten zum Beispiel.
Nach der Westcoast-Tour 2009, fürs *Roll On*-Album, da muss er
ziemlich kaputt gewesen sein. Fast die ganze Mannschaft wurde
krank; irgendeine Grippe oder Erkältung. Er hatte Mühe mit
der Stimme. Hey, der Meister war über siebzig.»

«Oh, ich wusste nicht, dass Cale und seine Musiker krank
wurden bei dieser Tour. Die Daten hab ich gesehen; immerhin
acht Konzerte in zweieinhalb Wochen – so oder so kein Kinder-
spiel. Wie gross war für ihn der Bühnenstress? Wissen Sie etwas
darüber?»

«Ich glaube, er gewöhnte sich jeweils schnell daran; nach
zwei, drei Tagen war er im Groove. Er machte so was ja nicht
sehr regelmässig. Keine Never Ending Tour, haha – das wär
nicht sein Ding gewesen. Vor dieser *Roll On*-Tour hatte er fünf
Jahre Ruhe, keine Gigs.»

«Nicht ganz. Ich hatte ihn in San Diego gesehen, 2007 – mit Clapton zusammen.»

«Ach ja, richtig. Eine der Ausnahmen, er war Special Guest bei Eric. Vermutlich ein lockerer Job. Sie waren dabei im iPayOne Center?»

Alvin strahlt. «Natürlich war ich dabei; ein fantastischer Abend! Genau die Zeit, wo ich begann, seine Musik zu lieben. Ich fand beide grossartig. Cales und Claptons Stimme passen wunderbar zusammen, und die vierköpfige Gitarristenfront – Hammer!»

«Ja, Doyle Bramhall II und Derek Trucks; die Jungs waren klasse, die spielen keinen Ton zu viel.»

«Genau. Ich fand die beiden sehr diskret, Song-dienlich. Und ich habe gestaunt, wie synchron Cale und Clapton zusammen singen können.»

Hartley schmunzelt. «Yeah, das war wohl der Teil, den man Arbeit nennen könnte. John machte so was selten auf der Bühne, diesen Unisono-Gesang. Eric hat sich da vor allem ins Zeug gelegt; er musste sich die Texte draufschaffen und dem Meister den Rhythmus von den Lippen ablesen. Waren schliesslich Cales Songs.»

Alvin kommt in Fahrt: «Das ist doch das Mindeste – dass man sich für J.J. Cale ins Zeug legt. Er war der Boss.»

«Boss? Ich denke, diese Rolle wird in der Regel dem in die Schuhe geschoben, der ein paar Songzeilen aufs Papier bringt und nicht zu feige ist, vor dem Gesangsmikrofon den Mund aufzumachen. Einer muss es ja tun, hehe – damit es einen Grund gibt, auf der Bühne zu jammen.»

Alvin nimmt einen kräftigen Schluck Kaffee. «Das Album *Roll On* soll ja sehr gut angekommen sein. Der Meister war sicher heiss darauf, es auf die Bühne zu bringen.»

«Ach wissen Sie, ihm wurde es nicht langweilig, wenn er ein paar Jahre keine Bühnenbretter unter den Füssen spürte. Aber wenn's dann losging, fand er's doch irgendwie toll, mit all den Kerlen zusammen zu sein, da bin ich mir sicher. Hey, das waren

lauter Kumpels! Kumpels sitzen herum und erzählen Geschichten über die Vergangenheit. Das ist es, was alle alten Männer tun; sie reden über Dinge, die es nicht mehr gibt – und können sie so nochmal hervorzaubern.»

«Sie tun jetzt, als wäre das eine fröhliche Senioren-Busreise, so eine Tour.»

«Also wenn nicht grad die ganze Seniorengruppe krank wird, ist es eine fröhliche Reise. Für alle andern wenigstens. Der Boss ist natürlich die Ausnahme; der kann's nicht ganz so easy nehmen, er ist der Reiseleiter. Ist schon viel Stress; überall wollen sie was von dir, und da sind lauter Dinge, die man nicht vergessen darf. Natürlich muss man auch ins Radio und so. Aber Cale kriegte das irgendwie hin; fragen Sie mich nicht, wie. Eine Stunde pro Tag ganz allein für sich, das reichte ihm zur Not. Das Konzert war jeweils sein Lohn, tausendfach. Stellen Sie sich dieses Gefühl vor! Ist doch unglaublich – die Leute bezahlen Geld dafür, um ein paar alte Kindsköpfe auf der Bühne glücklich zu machen.»

«Kindsköpfe? Die Künstler machen doch die Leute glücklich!», ereifert sich Alvin, «und so ein gefüllter Tank kann für Wochen reichen. Das weiss ich aus Erfahrung; ich war bei Cales Warm Up Show, am 28. März in Santa Monica. Hey, he made my weeks!»

«Yeah, Sie waren im McCabes's Guitar Shop?»

«Ja, ich habe diesen Laden vorher nicht gekannt. Ich wollte den Meister unbedingt sehen auf dieser Tour, und diese Show war am wenigsten weit weg. Ich bereue es keinen Moment, es war ein magischer Abend. Waren Sie auch dort? Sind Sie J.J. Cale eigentlich nachgereist, wenn er tourte?»

«Ich besuchte so viel Konzerte wie möglich, wenn sie nicht allzu weit weg waren. Nachreisen würd ich das nicht nennen. Sie kannten McCabes's Guitar Shop nicht? Mann, dieser Laden ist einer der besten Folk Clubs im Lande. Der Schuppen ist richtig berühmt. Haben Sie's bemerkt – eigentlich ist das ein Gitarrengeschäft.»

«Ja, links und rechts an der Wand hängen lauter Gitarren.»
«Eine verrückte Story», raunt der Seltsame bewundernd.
«Du gehst dort hin, am Nachmittag – und stehst mitten in einem grossen Gitarrenladen. Überall Instrumente, die wirklich prächtigen. Vor allem akustische Dinger, auch Banjos, Ukulelen, Mandolinen. Und dann räumen sie in der Mitte der Verkaufsfläche alles weg, stellen einige Reihen Stühle hin – und am Abend, beim Konzert, sitzen da bis zu hundertfünfzig wunderbare Leute, die jeden gespielten Ton aufsaugen. Wissen Sie, wie die ganze Story begann? 1969 war Elizabeth Cotten in der Stadt; irgend ein Gig von ihr in L.A. wurde abgesagt. McCabe's sprang in die Bresche und improvisierte einen Ersatz. Seither geben dort alle möglichen Cracks Stubenkonzerte. Der Laden ist ein Geschichtsbuch, mir kommen nur gerade ein paar wenige Namen in den Sinn: Chet Atkins, Norman Blake, Michael Bloomfield, Jackson Browne, Steve Earle, Fairport Convention, Bill Frisell, Vince Gill, John Lee Hooker, John Hiatt, Joni Mitchell, Al Stewart, Tom Waits, Doc Watson ...» Hartley atmet durch und schüttelt den Kopf. «Mein Gedächtnis spuckt nicht mehr alles aus, tut mir leid.»

Alvin kommt aus dem Staunen kaum heraus. «Wow, das waren mehr als nur ein paar wenige Namen! Ich bewundere Ihr Gedächtnis. Auf jeden Fall wusste ich das alles nicht; mir kam der Abend mit J.J. Cale bereits geschichtsträchtig genug vor. Seine Stimme war zwar während der ganzen Show zu leise abgemischt, doch das Ganze klang dennoch magisch. Und als Tom Petty auf die Bühne kam, war ich total aus dem Häuschen.»

«Sie mögen Tom Petty? Na ja, immerhin weiss ich jetzt, dass Sie einen guten Geschmack haben. Willkommen in meinem Haus, Mann.»

«Auch Cale war ein Petty-Fan, wollen Sie damit sagen?»

«Natürlich, Cale mochte Pettys Musik.»

«Dasselbe scheint Petty ja auch von Cale zu denken. Ein Kollege von mir sagte kürzlich, er hätte die Musik von J.J. Cale nur dank DJ Tom Petty entdeckt. In seiner wöchentlichen Buried

Treasure-Show auf Sirius XM Radio spielt Petty fast jede Woche einen Cale-Song.»

«Das Satellitenradio, ich hab davon gehört; riesen Sache, die haben eine Million Zuhörer. Eigene Radiosendung, das ist cool. Tom ist ein feiner Kerl und macht grosse Musik mit kleinen Mitteln. Laid-back! Cale und Petty waren in den Siebzigerjahren sogar Labelkollegen, bei Shelter Records. Cale brachte seine ersten vier Alben bei Shelter heraus, Petty so viel ich weiss zwei. Die beiden kannten sich allerdings nicht wirklich gut.»

«Tom Petty bewundert Cales Kunst», unterbricht Alvin, «... und war von Anfang an inspiriert von ihm – so viel weiss ich inzwischen. Er spielt auch auf der Bühne regelmässig J.J. Cale-Songs. Wie kam es denn dazu, dass er zusammen mit seinem Gitarristen Mike Campbell im McCabe's erschien?»

«Ich glaub, die wurden eingeladen. Plötzlich stand Petty offenbar in der Künstlergarderobe. Cale fragte ihn, bei welchem Song er mitspielen möchte; er sagte: <I'd like to love you baby and keep my other baby too>. Oh Mann, ausgerechnet! Cale hatte diese Nummer vor etwa fünfunddreissig Jahren aufgenommen – und seither nicht ein einziges Mal live gespielt. Petty zeigte ihm den Song, er hatte noch ein paar Minuten Zeit vor der Show, haha.»

«Wie cool ist das denn! Ich weiss noch genau; nach dem neunten Song machte Cale die geheimnisvolle Ansage: <Da sind noch zwei Gäste – ich muss zu ihren Namen nichts sagen, ihr kennt sie.> Tom Petty und Mike Campbell kamen herein und das Publikum tobte. Es war unglaublich, und die beiden spielten vollkommen diskret, als wären sie Begleitmusiker.»

«Das sind die guten Special Guests – die, die so spielen, als würden sie zur Band gehören.» Der Seltsame lächelt, steht auf und geht ins Haus, um Mineralwasser zu holen.

Zurück kommt er mit deutlich mehr; Früchte, allerhand zum Knabbern, ein Aschenbecher. «Sie rauchen, junger Mann?»

«Nein, aber geniessen Sie's ruhig.» Alvin schaut ihm zu und

hat den Eindruck, dass seine ruhigen Züge auch ihn entspannen würden. «Sie scheinen sich als Rentner so richtig wohl zu fühlen, Mister Hartley. Wer würde Ihnen das nicht gönnen wollen? Was tun Sie denn so den ganzen Tag?»

Er weicht aus. «Wie geht's eigentlich Ihrem Sohn Tim? Wollte er nicht mitgekommen?» Seine Gesichtszüge scheinen sich ein wenig zu verhärten.

Alvin überlegt einen Moment; mit dieser Frage hat er nicht gerechnet. «Ähm, wissen Sie, Tim ist Autist, das hab ich Ihnen ja schon erzählt.»

«Und? Hat er die Pest? Wenn er Gitarre spielt, ist der Junge geistig gesünder als neunundneunzig Prozent der Menschheit. Das hören Sie doch, oder?»

«Sie haben recht. Er ist unwahrscheinlich talentiert; in sehr vielen andern Bereichen aber hat er Schwierigkeiten.»

«Wissen Sie, wie viele Genies der Weltgeschichte <in sehr vielen andern Bereichen> Schwierigkeiten hatten? Den Begriff gab's früher nicht.»

«Ja, aber das hilft nicht wirklich weiter. Die Schwierigkeiten für einen Autisten, das eigene Leben zu meistern, die sind Realität; und dass man dieser Krankheit einen Namen gibt, finde ich nicht falsch. Doch wir sind überglücklich, dass Tim im Moment deutliche Fortschritte macht. Die Ärzte sind sehr erstaunt.»

Hartley streckt freudig und beinahe kindisch den Daumen hoch. «Yeah, Mann! Sehen Sie, der Junge ist womöglich schlauer als wir beide zusammen. Lassen Sie ihm seinen Rhythmus. Er wollte sich nicht hierher zerren lassen, richtig? Dem Kerl kommt das Ganze spanisch vor – hätt ich genauso gemacht, hehe. Der spürt, wenn dieser Zirkuskäfig lauert. Er hat's drauf, glauben Sie mir.»

Alvin blickt irritiert; er ist sich nicht sicher, was der alte Mann damit genau meint. Doch es fühlt sich an wie etwas Komplizenhaftes. Und es fühlt sich gut an. Er spürt eine liebevolle Bewunderung, wenn der Seltsame über Tim spricht.

«Sorry, Alvin – ich wollte mich nicht über die Krankheit lus-

tig machen. Von all den Diagnosen und Therapien versteh ich nichts. Ich bin ein einfacher Okie; bei Schwierigkeiten werden wir ironisch, zur Not sogar zynisch. Doch wir suchen immer das Positive. Von all den Leuten, die ich aus der Musikszene kenne, haben die meisten irgend eine Macke; da gäb's bestimmt allerlei zu diagnostizieren. Die einen sind so gebaut, andere haben sich umgebaut, durch Exzesse. Aber fast alle haben überlebt und etwas gemacht aus ihrer Verrücktheit; sie sind zum Segen geworden – für Normalos. Aus Ihrem Tim kann was Grosses werden. Oder auch nicht. Ein Segen ist er so oder so.»

Alvin schluckt leer, seine Stimme klingt bewegt. «Wissen Sie was, Mister Hartley? Das Wunderbare an der Geschichte habe ich Ihnen noch gar nicht erzählt. Die Musik des Meisters scheint eine magische Wirkung auf Tim zu haben. Seit er J.J. Cale hört, macht er grosse Fortschritte. Wir können es nicht erklären, auch die Ärzte nicht, doch der Vergleich ist mehr als deutlich: Nur bei Cales Musik kommt er zur Ruhe, öffnet sich, wird gelassener. Und, Sie werden mich nun vielleicht für verrückt halten – er kann diese Musik sehen. Er sieht das Klangbild ...»

Der Seltsame blinzelt geheimnisvoll. Es ist schwierig, seinen Blick zu deuten. Eine Mischung aus kindlichem Staunen und weiser Abgebrühtheit. «Ich hab's doch gesagt. Der Junge ist ein Segen.»

Für einen kurzen Augenblick glaubt Alvin, in den Augen seines Gegenübers einen rötlichen Schimmer zu bemerken. «Unter der Woche ist Tim in einer Sonderschule; es geht ihm gut dort. Vielleicht klappt's mal an einem Wochenende, dass er Sie besuchen darf. Er ist allerdings oft sehr ängstlich fremden Menschen gegenüber. Man weiss es nie im Voraus, es ist unberechenbar.»

«Wie ein Gitarrensolo ...», murmelt der alte Mann; «nur wenn du dieses <man weiss es nie im Voraus> zulässt, kann etwas Gutes kommen, vielleicht sogar etwas Grosses. Tim ist hier jederzeit willkommen, sofern jemand zuhause ist. Auch Mary wird sich freuen, meine Frau. Ich hab ihr von dem Jungen er-

zählt, wie er im Gitarrenladen loslegte. Auf dem Grundstück kann er sich prächtig die Zeit vertreiben; da warten eine Menge Freunde auf ihn. Eichhörnchen, Waschbären, Kaninchen, Vögel, die laufen alle auf meinem Anwesen herum. Es ist wie in einem Disney-Cartoon hier draussen.»

«Sie haben Ihrer Frau von Tim erzählt?», fragt Alvin begeistert.

«Wir reden oft über diese Blues-Wunderkinder; es gibt weiss Gott wie viele davon. Die meisten werden später zu Bluesrock-Gitarrenhelden – weil ihnen eingetrichtert wurde, dass man im Leben mit den Muskeln spielen muss, um eine Chance zu kriegen. So einer wie Tim ist mir noch nie über den Weg gelaufen.» Hartley nimmt noch einen letzten Zug, bevor er sorgfältig und in aller Ruhe die Zigarette ausdrückt.

«Sie haben es wunderschön hier, Mister Hartley. Was machen Sie so alles zuhause, wenn Sie nicht Gitarre spielen oder J.J. Cale-Platten hören?»

«Wissen Sie was? Ich mag dieses <Mister Hartley> nicht mehr hören. Wir sollten uns du sagen – nenn mich Brian, so wie alle meine Freunde.»

«Oh, vielen Dank, Brian. Eine riesengrosse Ehre für mich.»

Nach einem kräftigen Schluck Wasser versucht Alvin, den Faden wiederzufinden. «... Hab ich richtig gehört – du bist ebenfalls ein Okie?»

«Natürlich.»

«Du bist in Oklahoma aufgewachsen? Wo denn genau?»

«In Tulsa.»

«Genau wie der Meister? Unglaublich! Am Ende warst du sogar ein Schulkollege von Cale?»

«Nein. Ich hab ein paar Jahre mehr auf dem Buckel als John.»

«Aber ihr habt euch beide gekannt, wenn du ihn jetzt John nennst.»

«Haben wir nicht, nein. In Tulsa leben fast eine halbe Mil-

lion Leute, und John ist nun mal sein richtiger Name, John Weldon Cale. Weil mir seine Musik so vertraut vorkommt, sag ich ihm manchmal einfach John, obwohl wir uns persönlich nie begegnet sind. Übrigens, du kennst die Story, wie John Weldon zu J.J. Cale wurde?»

«Ja, darüber werden wir sicher noch reden. Du als junger Musikfreak bist ihm damals nicht begegnet in der Szene von Tulsa?»

«Ich kam nicht als Musikfreak zur Welt, und ich verliess Tulsa, noch bevor das Ganze losging mit John und seinen Kumpele. Reden wir über den Meister oder über meine Kindheit?»

«Deine Lebensgeschichte ist sicher ebenso spannend, Brian.»

«Blödsinn.» Der alte Mann schüttelt mürrisch den Kopf. «Du bist hier, weil du mit mir über Cale reden willst. Leg los mit einer konkreten Frage. Nicht sicher, ob ich sie beantworten kann – ich weiss auch nur das, was über ihn berichtet wurde, oder was er selber in Interviews erzählte. Sofern das überhaupt stimmt. Aber immerhin, ich hab das Zeug gesammelt, das meiste wenigstens. Also, was willst du wissen?»

«Mein Gott, Fragen habe ich mehr als genug. Ich versuche mir im Moment gerade, den Meister bei sich zuhause vorzustellen. Muss ja hier in der Gegend irgendwo gewesen sein. Die letzten zehn Jahre vor seinem Tod zum Beispiel – ich frage mich, was er da so alles machte, wenn er nicht arbeitete, wenn er nicht auf Tour war.»

«Du schnüffelst schon beinahe wie einer vom Steueramt, haha. Hey, Mann, da war John schon halb in Rente, mindestens. Hier auf dem Land ist es sehr ruhig, siehst du ja. Das ist gut für die Nerven. Ich denke, er fummelte an seinen Gitarren herum, schrieb hin und wieder Songs, die kaum je auf Platte erschienen. Und sonst? Er spielte nicht Golf, auch Fischen ging er nur selten. Er machte das, was jeder Mensch tut: fernsehen und haushalten. Mit zwanzig oder dreissig lachst du über solche Dinge, im Alter halten sie dich auf Trab. Cale war damit beschäftigt,

sein Grundstück in Ordnung zu halten; knapp drei Hektar immerhin. Etwa doppelt so gross wie hier – ich weiss, was das bedeutet. Seine Frau Christine und er genossen diese Dinge; hat John in Interviews erzählt. Abwaschen, Einkaufen, alles was dazu gehört. Er mähte den Rasen, und er war ein passionierter Gärtner, pflanzte ziemlich viel Zeug. Auf seine Tomaten soll er richtig stolz gewesen sein.»

«Wow! Das klingt ja vollkommen normal.»

«Was denn sonst? Hätte er für so was etwa Leute einstellen sollen? Cale hatte kein Personalhaus, hehe.»

«Ich habe eben dieses Bild vom Rockstar im Kopf.»

«Wenn's schon Dinge gibt, die von der Langeweile abhalten – wär doch blöd, sie nicht selber zu erledigen.» Der Seltsame schmunzelt. Nicht spöttisch; eher so, als gälte es, den Altersvorsprung auch mal geniessen zu dürfen. «Konzentriere dich auf irgendeine Tätigkeit, und sie wird dir Freude bereiten. Banal? Schon eher komisch. Wenn du jung bist, rennst du dieser Freude hinterher wie ein Verrückter. Später checkst du, dass sie beinahe umsonst zu haben ist. Was für ein Schwindel! All dieses Zeug, das du rauchst oder einschmeisst, es kostet ein Vermögen. Ein klein bisschen Geduld, und du kriegst dasselbe tausendmal günstiger, und erst noch ohne Nebenwirkungen. Aber man muss ein alter Greis werden, um es zu bemerken, hehe.»

Alvin überlegt einen Moment – und gibt sich selber zu, dass er solche Sätze nur theoretisch versteht. Ob er diesen Weisheitsgral wohl jemals selber würde empfangen dürfen, im Alter? Im Moment spürt er vor allem Neugierde, und die ist mehr als genug aufregend. «Zum Tüfteln und Aufnehmen blieb ihm glücklicherweise genug Zeit. Die Songs für das *Roll On*-Album, die sind doch sicher bei Cale zuhause entstanden, nicht wahr? So entspannt, wie die klingen ...»

«Tüfteln, natürlich. Aber nur, wenn er Lust hatte; manchmal kam die wohl während Monaten nicht bei ihm vorbei. Die meisten *Roll On*-Aufnahmen sind übrigens nicht in seinem

Haus entstanden. Auf der Platte sind allerlei Sachen drauf, aus verschiedenen Sessions.»

«Ach ja? Klingt aber alles wie aus einem Guss.»

«Das ist der Mixer-Job. Ein Teil der Aufnahmen war schon etwas älter; ich glaub, die stammen aus dem Jahr 2003 – da waren sie in Teegardens Studio. Die ganze Bande, alles alte Freunde aus Tulsa. Was meinst du, wie das den Kerlen Spass machte.»

«In einem Teegarten haben die aufgenommen?»

«Yeah, feiner Joke. David Teegarden, ein alter Kumpel von John, sehr guter Recording-Mensch. Er hat ein Studio etwas ausserhalb von Tulsa; Natura Digital Studios nennt sich die Bude.»

Das Studio heisst seit 2017 neu Teegarden Studios und befindet sich jetzt direkt in Tulsa; nur ein paar Schritte von Leon Russells legendärem Old Church Studio entfernt, an der 1431 E. 3rd St. im Pearl District.

«Eric Clapton spielt Gitarre auf dem Titelsong, richtig?»

«Ja, die Nummer *Roll On* – die ist noch viel älter. Ein unveröffentlichter Song aus den Siebzigerjahren; Cale hatte verschiedene Aufnahmen davon, eine mit Clapton als Gastgitarrist.»

«Und Clapton wollte offenbar einen andern unveröffentlichten Cale-Song für eines seiner folgenden Alben verwenden, wie ich gehört habe. *Angel* heisst die Nummer.»

«Yeah, die stammt aus den Achtzigerjahren. Eric wollte den Song aufpeppen und Johns Stimme und Gitarre von damals verwenden. Das Ganze landete am Schluss auf Claptons Album *Old Sock* – 2013, kurz bevor der Meister uns verliess.»

Alvin blickt wie ein heiss gewordener Geschichtsprofessor und wühlt aufgeregt in seiner Mappe. Hervor kommen ein Diktiergerät und ein Stapel vollgeschriebener Notizblätter. «Ich habe mich vorbereitet.»

«Hey, Junge ...», raunt Hartley. «Ein Diktiergerät? Cool! Alte Schule, hehe. Edel!»

«Ich komme mit diesen Six-Blade-Knife-Telefongeräten nicht zurecht. Das hier ist das Original, ein richtiges Diktiergerät. Olympus VN-4100PC, digital, 250 MB Speicherplatz, USB-Anschluss. Da kann ich bis zu 144 Stunden aufnehmen und zuhause direkt auf meinem Computer abspeichern.» Alvin drückt auf seinem Gerät herum, bis ein rotes Lämpchen offenbar das Okay gibt. «Also, lass uns loslegen. Wo waren wir? Ach ja, bei *Roll On*. Cales wunderbare Frau, Christine Lakeland – die war doch sicher auch dabei im Studio, nicht wahr? Bist du ihr eigentlich schon mal persönlich begegnet?»

Der alte Mann atmet tief durch. «Und du – bist du dir sicher, dass du mit mir ein Buch auf die Reihe kriegst?»

Alvin spürt, dass er womöglich ausgerutscht ist. «Wie meinst du das, Brian?»

«Wenn du gute Fragen stellst, über Cales Musik, Songs, Gitarren und so – dann rede ich gerne und stundenlang. Wenn du mich hingegen über sein Privatleben ausfragst, wird die Übung nicht lange dauern.» Der Seltsame nimmt einen Schluck Wasser. «Seine Frau heisst übrigens Christine Lakeland Cale – und wir sollten sie da nicht hineinziehen. Weisst du, was Cale an Interviews hasste? Dass es einseitige Gespräche sind. Es sind eigentlich keine Gespräche; es geht immer nur um die Beantwortung von Fragen, und der Interviewte lernt nie etwas dabei.»

Alvin hätte es wissen müssen; jeder Journalist weiss es. Ein Interview-Termin mit J.J. Cale galt an sich schon als Erfolg, mehr als ein halbes Dutzend beantwortete Fragen sogar als spektakulär – und wenn dabei was aus seinem persönlichen Leben durchsickerte, sprach man von einer regelrechten Sensation. Nur gerade dieser Dokumentarfilm, von einem Deutschen namens Jörg Bundschuh während einer US-Tour gedreht, der machte irgendwie Hoffnung. J.J. Cale wirkt in diesem Film erstaunlich gesprächsbereit und persönlich. Doch der Ruf des Meisters war der eines Verschlussenen – und das will nun Hartley ganz offensichtlich schützen, um jeden Preis. «Ähm, es t-tut mir f-fu-furchtbar leid, B-Brian – ich wo-wollte nicht unver ...»

«Schon gut», unterbricht ihn der alte Mann lächelnd, während er sich zurücklehnt. «Was wird das eigentlich genau für ein Buch?»

«Ach so, ja. Also, es wird eine Geschichte über J.J. Cale und seine Musik. Das hat er doch mehr als verdient! Stell dir mal vor, über all diese angeblichen Rockstars gibt's ...»

«Stopp!», ruft der Seltsame. «Ich hab's befürchtet.» Der alte Mann atmet ruhig und tief ein – und wieder aus. «Wollen wir mit System vorgehen?»

Alvin schaut ihn fragend an.

«Hey, das wird sonst nichts. Wir müssen System haben, so eine Geschichte muss irgendwie chronologisch sein. Klingt cool, <chronologisch>, nicht?», sagt er grinsend. «Wo wollen wir beginnen, bei Cales Urgrosseltern?»

«Ich bin mir jetzt nicht sicher, Brian, ob du dich über mich lustig machst. Aber ich würde meinen, wir beginnen am besten mit seiner Kindheit.»

Hartley steht auf, beinahe ruckartig – und macht eine abwehrende Handbewegung. Das Ganze wirkt nicht sehr ernst, eher kumpelhaft. «Erst mal machen wir gar nichts. Ich hab Hunger; gehen wir was essen.»

«Wie? Schon Zeit zum Essen?»

«Im Garten vergeht die Zeit im Überschalltempo. Vielleicht verstehst du nun, warum John nicht jährlich mit einer neuen Scheibe kam, hehe.» Der alte Mann läuft voraus ins Haus. «Normalerweise koche ich gerne und gut. Im Augenblick bin ich müde und der Kühlschrank keine Offenbarung. Gehen wir ins <Pointed Roof> – ist nicht sehr weit weg von hier. Kann ich mit dir fahren? Dann muss ich meine Karre nicht ankurbeln ...»

Tulsa



«Fühlt sich besser an, mit gefülltem Magen, nicht?», meint Hartley. Blue begrüsst die beiden, wie das jeder Hund tut – so stürmisch, als wären sie wochenlang weg gewesen.

«Oh ja, allerdings, und es war richtig gut. Ist mir allerdings peinlich, Brian, dass du die Rechnung übernehmen wolltest. Es wäre doch das Mindeste gewesen, dich einzuladen.»

«Vergiss es, Mann. Du übernimmst, wenn wir in einem richtig teuren Laden sind.» Er lacht spitzbübisch und verschwindet im Haus. Vermutlich, um Kaffee zu machen.

Alvin schaut entspannt umher; er kann sich in diesem prächtigen Garten nicht sattsehen. Hinter dem Zaun verkehren wohl all die Tiere, von denen der Seltsame sprach. Oder war das nur ein Joke? Auf jeden Fall ziemlich trocken hier. Bei diesem Klima gibt es sicher viel zu tun, um das Land einigermaßen grün zu halten.

Hartley kommt zurück, wie immer mit vollem Tablett. «Kaffee ist wichtig, deshalb hab ich mir schon vor einiger Zeit eine richtig gute Maschine besorgt. The real thing – nicht diese Kapseln aus der Schweiz, mit denen sie jetzt die Welt überschwemmen. Mittलगrosse Tasse und ohne Zucker wie vorher, hab ich mal angenommen. Hoffentlich richtig.»

«Wunderbar, goldrichtig.» Alvin genießt den feinen Arabica-Duft. «Sag mal, Brian, kam das Feuer auch schon bis hierher zu euch?»

«Da waren ein paar üble Brände in der Gegend, die letzten Jahre», meint der alte Mann mit ernster Miene. «Einmal habe ich das Auto vollgeladen mit dem Allerwichtigsten und war schon bereit, loszufahren, weil ich dachte, die Flammen kämen

über den Hügel. Es hat die Häuser vieler Leute erwischt. Mann, das waren die schlimmsten Brände, die ich in Kalifornien gesehen habe! Ich fürchte, da kommt eine wirklich ernste Dürre auf uns zu; sie werden wohl schon bald anfangen, Wasser zu rationieren.»

«Oh ja, das ist schlimm. Aber du bist gut versichert, hoffentlich.»

«Yeah, versichert. Feuerschutz kannst du dir nicht kaufen; nur den teuren Trost für danach. Hoffen wir das Beste. Und sonst gehen Mary und ich eben auf Reisen, mit dem Bus – irgendwo hin, wo's regnet.» Der Seltsame lässt den Schluck Kaffee demonstrativ wirken, bevor er fortfährt. «Leid tun müssen einem nur Leute, die keine Alternative haben. Ich gehöre nicht dazu, und in der Gegend hier wohnen eine Menge Leute, die noch sehr viel weniger dazugehören. Warst du schon mal in Valley Center? Sind nicht unbedingt Trapper-Hütten dort drüben», sagt Hartley schmunzelnd.

«Oh ja, ich weiss, es gibt Prominente, die da wohnen.»

«Yeah. Es sind gute Leute; keiner macht Probleme, jeder lässt den andern in Ruhe.»

«Für J.J. Cale waren das vermutlich die perfekten Nachbarn.»

Der alte Mann lacht auf den Stockzähnen. «Also, Mann, wir wollten doch loslegen. Mit System, nicht wahr? Bring dein Diktiergerät zum Laufen, und ich erzähl dir was über Johns Urgrosseltern.»

Alvin wirkt wie ein aufgeregter Schuljunge vor dem Startschuss zum Diktat. «Ja, sehr gerne, beginnen wir. Erzähl mir doch etwas aus seiner Kindheit.»

«Kindheit? Ich hab dir doch gesagt: über seine Urgrosseltern!»

«Das war kein Witz?»

«Sagen wir, ein halber. Es ist nicht überaus viel bekannt über Cales Vorfahren, aber er soll stolz auf sie gewesen sein. Weisst du, dass er Indian Blood hatte, und eine Menge Irish?» Hartleys

Augen leuchten. «Die Mutter seines Vaters, John kannte sie nicht, doch sie war Indianerin. Vielleicht Mischling, weiss ich nicht so genau, auf jeden Fall Indianerin. Und seine Grossväter, die kamen beide aus Irland. Cool, nicht? Wenn man weiss, wie viel Musik uns beide Völker vererbten – uns, den Amerikanern.»

«Die Iren, natürlich. Aber die Indianer? Haben die unsere Musik wesentlich beeinflusst?»

«Yeah, natürlich, auch die Indianer hatten die Finger im Spiel. Noch nie was gehört von Link Wray? Oder Hendrix zum Beispiel – hey, der hatte indianisches Blut.»

«Ja natürlich, tut mir leid. Es war mir nicht bewusst.»

«Schon gut. Auf jeden Fall sollten wir unseren Vorfahren dankbar sein. Ich überleg mir oft, wie das damals wohl gewesen sein mochte. Ganz schön heikle Zeiten. Es wurde sicher auch vieles versaut – aber wenn sie's nicht doch immer wieder irgendwie hingekriegt hätten, gäb's heute nichts, keinen von uns.»

«Wie wahr.» Alvin hat sich darüber noch nicht sehr oft Gedanken gemacht. Vielleicht kommt das ja noch, im Alter. «Und Cales Eltern, wie hatte er sie in Erinnerung? Oder, pardon, vielleicht waren sie sogar noch am Leben, als er starb ...?»

«John war über siebzig, Mann. Kannst du rechnen? Seine Eltern waren ziemlich alt, er war das letzte Kind. Sein Vater war fünfundfünfzig, als er zur Welt kam; so alt, wie bei manchen Kindern der Grossvater. Johns Daddy wäre jetzt hundertdreissig – etwas viel verlangt, nicht?»

«Oh ja, allerdings. Tut mir leid.»

«Hey Alvin, sag nicht immer <tut mir leid>. Kannst es ja nicht wissen. Johns Mutter war etwas jünger, aber beide müssen ihm irgendwie alt vorgekommen sein, wenn er mit seinen Schulkollegen verglich. Egal, seine Eltern waren gut zu ihm, hat der Meister mehrmals betont. Sie haben ihren Kindern immer alles ermöglicht, obwohl die Familie nicht viel besass. Vielleicht waren sie sogar arm, doch es kam John nicht so vor. Die Cales waren eben Okies. Du weisst, was das bedeutet? Arbeitsmig-

ranten, bescheidene Weisse aus dem mittleren Westen. Für die Kalifornier sind wir heute noch Hinterwäldler, muss ich dir ja nicht sagen.»

«Also ich fand das immer doof und ungerecht, diese Geschichte mit den Okies!», beteuert Alvin kopfschüttelnd. «Vielleicht sollten wir hier mit Johns Geburt beginnen. Er kam am 5. Dezember 1938 zur Welt, in Oklahoma City, richtig?»

«Ja, als John Weldon Cale.»

«Warum er später J.J. Cale genannt wurde, darüber werden wir wie gesagt noch sprechen.»

«Machen wir später, ja.» Der alte Mann lehnt sich zurück. «Die Cales blieben nicht lange in Oklahoma City. Wenn du eine Familie ernähren musst, ziehst du dorthin, wo's Arbeit gibt. Sie zogen nach Tulsa. Hey, Tulsa galt damals als Welthauptstadt des schwarzen Goldes. In den Zwanzigerjahren hatte man dort Öl entdeckt. Es gab überall Ölfirmen und Ölpumpen. Die Leute kamen aus der ganzen Welt angereist, um an Kongressen über Öl und Pipelines zu sprechen. Das gab eine Menge Jobs und so verlief das Leben seines Vaters in ziemlich stabilen Bahnen. Als John ein Kind war, roch es überall nach Öl. Das ging mir nicht anders. Man kann's noch immer riechen, heute. Das mit dem Ölgeschäft ist natürlich vorbei; viele Reserven sind aufgebraucht. Die meisten Ölgesellschaften sind inzwischen nach Houston gezogen. In Tulsa ist nicht mehr viel los.»

«Ja, ich habe davon gehört – das Öl in Tulsa. Meine Generation kennt das eben nur aus dem Schulunterricht.»

«Deshalb erzähl ich's dir ja. Aber in Tulsa warst du doch schon, nicht? Du kennst diesen Ölgeruch.»

«Ähm, ich weiss wie Öl riecht, ja. In Tulsa war ich allerdings noch nie.»

«Okay, hast ja noch Zeit. Solltest schon mal hingehen; die Musik, diesen Tulsa Sound, den gibt's natürlich noch heute.»

«Ist auf meiner Wunschliste, diese Reise. Aber so einfach ist das nicht, mit dem Job und meiner Familie.»

«Versteh ich. Man kann ruhig sterben, ohne in Tulsa gewe-

sen zu sein. Für mich ist die Stadt besonders, weil dort alles begann.»

«Vielleicht eine blöde Bemerkung, Brian – aber irgendwie klingt das für meine Ohren zu sehr nach einer perfekten, wohlbehüteten Kindheit. Ist das realistisch? Ich meine, damals war die Jugend doch ziemlich revolutionshungrig; der Elvis-Hype, später die Hippies, die ganze Rockgeschichte. Wie war Johns Verhältnis zu seinen Eltern? Weisst du etwas darüber?»

«Nach meiner Einschätzung war bei den Cales zuhause nicht unbedingt der Teufel los. Hey Mann, du musst dir im Klaren sein – damals zeigte man wenig Gefühle. John war seinen Eltern wohl nicht besonders nahe. Das heisst, doch, schon nahe, aber nicht richtig. Ich kann es nicht erklären, ist ja egal.»

«Im Dokumentarfilm sagte er das wunderbar ironisch.»

Der alte Mann schmunzelt. «Yeah; du meinst den Satz <sie haben mich nicht geschlagen, ich hab sie nicht geschlagen> – typisch Cale, hehe. Ist doch schon mal ein ziemlich enges Verhältnis, nicht?»

Alvin lacht. «Ein Psychologe würde das heute wohl nicht mehr als überaus eng bezeichnen.»

«Es gibt auch so was wie Diskretion; wichtig ist nur der Respekt. Sie hatten alle nicht den Charakter, gefühlsduselig zu sein; die Cales waren froh, wenn man sie in Ruhe liess. Sie hatten Freunde und waren dennoch Eigenbrötler. Aber sie kamen gut zurecht. Nach der High School wollten seine Eltern, dass er so bald wie möglich auszog, damit sie ihr eigenes Leben leben konnten. Völlig okay; ich kenne das aus meiner Jugend. Eigenwilligkeit ist vererbbar – später liess ich mich bei meiner Familie während vielen Jahren kein einziges Mal blicken. Weil ich mein eigenes Leben leben wollte, verstehst du?»

«Und die Eltern hatten nichts gegen Johns Musikfimmel, oder überhaupt gegen die moderne Musik?»

«Ich glaub nicht, nein. Den Musikfimmel, wie du ihn nennst, fanden sie sogar cool. Da gab es weiss Gott andere Eltern damals. Wer Musik machte, hatte oft nicht die besten Karten zuhause.

Hey, Musiker galten als hungrig und obdachlos; so sind nun mal Klischees. Nein, Johns Eltern waren völlig okay, denke ich. Der Vater soll sich sogar richtig gefreut haben, als er in Tulsa zum ersten Mal die Musik seines Sohnes im Radio hörte; so viel ich weiss war das die Nummer *Troubles, Troubles, Troubles*, eine seiner ersten Singles Ende der Fünfziger.»

«Darüber werden wir schon bald sprechen, ich habe da einen genauen Plan gemacht. Bleiben wir doch noch einen Augenblick bei J.J. Cales Kindheit.»

«Einen genauen Plan, aha.» Der Seltsame lässt sich provokativ Zeit, knabbert an einem Biskuit. «Sein Vater trieb offenbar gerne Spässe. Es gibt da diese Geschichte, als John ihm später sein erstes richtiges Album in die Hand drückte, *Naturally*. <Hey Dad, sieh mal, ich hab da eine Platte gemacht und sie wurde als LP herausgebracht>. Sein Vater hörte sich das Ding an und meinte nur, <nicht verrückt genug; ich hab erwartet, dass es verrückter ist>. Verstehst du? Er hätte John auf die Schulter klopfen können, doch er wollte ihm lieber sanft eins auf den Hintern geben – damit sein Sohn nicht zu früh selbstzufrieden wurde. Das ist cool. Ich bin mir sicher, er war ein guter Vater; dieses <ich will Musiker werden> hatter er mehr als genug gehört – als es dann endlich losging, freute er sich mit John. Er mochte auch Johns Freunde, hatte Verständnis, dass sie kaum Geld verdienten. Er malte sogar Reklameschilder für die ersten Konzerte. Yeah!» Der alte Mann nickt mit liebevoller Bewunderung.

«Wow, ein wunderbarer Vater, tatsächlich.» Alvin blättert in seinen Notizen herum. «Irgendwo habe ich es aufgeschrieben. Ach ja, hier. In diesem deutschen Dokumentarfilm, da sagt Cales Schwester, Dad sei ein grossartiger Mensch gewesen. Und sie meint, John hätte im Alter sehr viel von der Persönlichkeit seines Vaters. Da wird einem richtig warm ums Herz, nicht?»

«Seine Schwester Joan hielt sehr viel von ihm. Ich glaub, die letzten Jahre sind sich die beiden näher gekommen; sie ging sogar ein paarmal mit auf Tour, half wo sie konnte, kochte im

Tourbus für die Jungs und so. Grossartig.»

«Gab es noch mehr Leute aus seiner Familie, zu denen er Kontakt hatte?»

Hartley blickt etwas abwesend. «Weiss ich nicht genau. John hatte viele Verwandte; die allermeisten sind wohl vor ihm gegangen – es gab am Schluss vermutlich nur noch seine Schwester und ihn.» Der alte Mann steht auf und nimmt den Hund zu sich. «Entschuldige, ich muss mit Blue mal schnell eine Runde drehen; der braucht Bewegung. Ich bin wieder hier in zehn Minuten. Geh ruhig in die Küche, wenn du was brauchst.»

∞

Es waren deutlich mehr als zehn Minuten, doch die scheinen sich gelohnt zu haben. Hartley und sein vierbeiniger Freund strahlen wie zwei Verliebte. «Sorry», meint der Zweibeiner.

«Überhaupt kein Problem – das ist euer Revier hier. Ich habe mir erlaubt, im Haus Wasser zu holen. Dabei hörte ich das Telefon klingeln.»

«Mary kann es nicht gewesen sein. Womöglich irgendein Neugieriger. Es rufen immer wieder Leute an, die mit mir über J.J. Cale reden wollen; jetzt, wo der Meister nicht mehr lebt, interessieren sie sich für seine Musik. Komm, fahren wir fort; dein Buch ...»

«Das ist sehr nett. Ich kann es noch immer kaum fassen, dass du dir so viel Zeit nimmst für dieses Projekt.»

«Hin und wieder bin ich fürs Arbeiten zu haben. Und ausserdem – ich tu's auch für Tim. War ja sicher seine Idee, nicht?»

Alvin erschrickt. Er hat ihm nichts darüber erzählt. Wie also kann Hartley davon wissen?

«Komm schon, tu nicht so ahnungslos. Liegt doch auf der Hand: Ich bin ein Greis, dein Sohn ein schlauer Fuchs, und deshalb sagte der Junge, <hey Dad, schreib mit diesem alten Mann zusammen ein Buch über J.J. Cale>. Rechtzeitig, solange der Seltsame noch lebt, hehe.»

«Aber Brian, du bist doch noch lange nicht ...»

«Wer weiss das schon», unterbricht Hartley. «So wie ich früher draufgehauen habe, werde ich den nächsten Runden wohl kaum erleben. In meinem Alter sollte man die Tage nehmen, wie sie kommen – hat uns Cale wunderbar vorgemacht. Er war jeden Morgen beim Erwachen froh, noch hier zu sein.»

«Das ist auf jeden Fall eine gute Einstellung. Die müsste sogar für Dreissigjährige wie mich gelten.» Alvin ist froh, auf diese konkrete Ebene der Lebensweisheiten ausweichen zu können. Diese ganze Geschichte mit Tims Vision, die wäre ihm peinlich gewesen.

«Na also, ein Grund mehr, hier nicht nutzloses Zeug zu reden. Jede Minute zählt, wenn dein Buch rechtzeitig fertig werden soll.»

«Ähm, ja, ich habe jetzt gerade den Faden verloren ...»

«Du hast den Boss gespielt, von einem Plan geredet und davon, dass wir noch einen Moment bei Johns Kindheit bleiben sollten.»

«Ach ja, natürlich.» Alvin blättert weiter in seinen Notizen. «Sorry, Brian, du hast von der Chronologie gesprochen – also dachte ich mir, dass wir noch etwas zuwarten mit dem Beginn seiner Musik-Karriere. Vielleicht kannst du uns etwas erzählen über das Haus, in dem er aufgewachsen war.»

«Wieso <uns>? Du bist doch allein. Oder meinst du Blue? Der weiss sowieso schon alles.»

Alvin lacht. «Das glaube ich dir; ihr scheint ja unzertrennlich zu sein. Ich meine natürlich die Leser des Buches.»

«Aha. Du glaubst, das werden ein paar Leute lesen?»

«Das werden sehr viele Leute lesen. Jeder, der Cales Platten hat, und das sind nicht wenige.»

«Du hoffst, dir auf diese Weise eine Rente zu sichern, hehe.»

«Oh, Entschuldigung – darüber haben wir ja noch gar nicht gesprochen. Selbstverständlich können wir eine Beteiligung vereinbaren, damit du nicht leer ausgehst, falls das Buch ein Erfolg wird.»

«Unsinn! Hab alles, was es zum Leben braucht. Mitnehmen kann ich nichts; das letzte Hemd wird keine Taschen haben.»

«Oh, ähm, dann sollte ich wohl besser seinen Erben eine Beteiligung vorschlagen; Christine Lakeland Cale zum Beispiel.»

«Würde ich machen, ja. Vermutlich werden sie aber darauf verzichten und dir vorschlagen, das Geld einem Tierheim zu spenden. Das war Johnes letzter Wunsch. Der Meister war nie gierig, und die letzten dreissig oder vierzig Jahre seines Lebens hatte er sowieso keine Geldsorgen. Weisst du, was er jährlich an Royalties kassierte, ohne einen Finger zu krümmen? Für John war das mehr als feudal genug. Allein schon die paar Songs, die ständig gecouvert wurden. Klar, einen wie Jagger oder McCartney würden solche Summen nicht heissmachen. Aber dort drüben, gleich über die Grenze, könntest du ein ganzes Dorf mexikanischer Kinder ernähren damit.» Hartley schüttelt den Kopf; nicht demonstrativ, eher leise und zurückhaltend, wie Cales Musik. «Du Mann, yeah, du kannst die Kohle gebrauchen! Für deine Familie, für deinen Sohn. Lass dich nicht reinlegen in dieser Welt; überall wollen sie Beteiligungen. Schau dir nur mal all diese Musikverlage an. Es gibt solche, die machen nichts für deine Songs und streichen dafür fast die Hälfte ein. Sei auf der Hut. Nur wenn jemand wirklich arbeitet, hat er was verdient. Schubladisieren ist keine Arbeit. Und dass wir hier Kaffee trinken und miteinander reden, ist für mich auch keine Arbeit. Die Schufterei kommt später, wenn du das ganze Gerede vom Diktiergerät vernünftig aufs Papier bringen willst.»

Alvin schluckt leer. Er spürt das aufdringliche Verlangen seiner Tränendrüsen. Natürlich gibt er diesem nicht nach; es gilt, vor seinem Gegenüber Haltung zu bewahren.

«Hat's dir die Sprache verschlagen, Mann? Du findest mich wohl besonders grosszügig, nicht? Haha, vergiss es! Was meinst du, wie sich mein Ego freut, wenn da ein Buch erscheint, wo ich drin vorkomme.»

«Das ist doch vollkommen normal, Brian. Niemand kann

sein Ego ausschalten. Auch die Esoteriker nicht; die blasen es im Gegenteil sogar auf – wenn sie stolz darauf sind, es vermeintlich ausschalten zu können. Ich finde das dennoch grosszügig und bescheiden von dir, dass du kein Geld für das Mitwirken an diesem Projekt möchtest.»

«Blödsinn. In meinem Alter arbeitet man nicht mehr für Geld. Egal, für wie bescheiden wir uns halten – mit J.J. Cale können wir's auch in dieser Hinsicht nicht aufnehmen.»

«Wenn es noch den geringsten Zweifel gab, ob das, was sie alle stets über ihn schreiben, ob das nicht doch vielleicht gutmütig übertrieben ist – dann sind die jetzt endgültig ausgeräumt, wenn ich dir so zuhöre.»

«Du hast es kapiert, Mann. John hatte keine Feinde. Diesen lakonischen alten Kauz konnte man nur gernhaben, ihn und seine Musik. Aber darüber hinaus schaffte er sogar noch den Spagat, nicht aufgeblasen zu wirken, nicht bigott oder gönnerhaft. Hast du dir schon mal eins seiner Radio- oder TV-Interviews reingezogen? Wenn du dem Meister genau zuhörst, seinen Worten, seinem Klang, hörst du immer dieses <hey, keine Ursache, ich bin nicht besser, hab einfach nur Schwein gehabt>. Unglaublich! Ich kenne nichts Vergleichbares.»

Alvin strahlt. «Genau! So empfinde ich das auch – du beschreibst es wunderbar.»

«Ein neuer Versuch, mein Ego aufzublasen?»

«Ach komm schon, Brian. Auf jeden Fall frage ich mich, ob Cales phänomenale Bescheidenheit, wie Eric Clapton es im Dokumentarfilm zu erklären versucht, ob die einfach nur auf diese <guten Werte> zurückzuführen ist, die dem Meister in seiner Kindheit mitgegeben wurden. Vielleicht sind diese Werte ja am Ende gar nicht irdischer Natur ...?»

«Die berühmte heikle Frage.»

«Auf jeden Fall bin ich tief beeindruckt.»

«Wenn du aus ihm jetzt einen Heiligen machst, geht der Schuss ins Leere, Mann. Cale wusste genau, was er wollte – und er war schlau genug, es sich zu holen.»

«Er war wohl einfach nur cool, auf natürliche Weise cool.»
«Oder noch einfacher: echt!»

Alvin fasst sich und versucht, nüchtern fortzufahren. «Ähm, ich wollte dich vorhin fragen, ob du uns etwas über das Haus erzählen kannst, in welchem J.J. Cale seine Kindheit verbrachte. Es liegt offenbar an der Nordseite von Tulsa. Im Dokumentarfilm sieht man es; scheint ziemlich bescheiden zu sein. Auf den Fotos von früher vor allem, da hat man fast den Eindruck, es sei ein Provisorium.»

«Provisorium?» Der Seltsame wirkt gedankenversunken. «Findest du? Hey, sieht doch ordentlich aus; hast ja gesehen im Film, es wurde inzwischen renoviert. Was soll ich dir erzählen – bin nicht in diesem Haus aufgewachsen und weiss nicht mehr als du. Es soll ihm damals ziemlich gross vorgekommen sein. Okay, es ist nicht riesig, doch die Cales hatten alles, was sie brauchten. Sein Vater zimmerte einen kleinen Anbau, und dort war offenbar Johns Tonstudio. Draussen ein Garten, nicht sehr gross; ich würde schätzen, alles in allem gut zweihundert Quadratmeter. Ich glaub, sie hatten ein paar Bäume. Die Natur macht keine halben Sachen – alles sei gewachsen heute, sagt John im Film, einiges auch verschwunden, die Kirschbäume zum Beispiel. Wenn Verwandte kamen, habe er hinten im Schuppen geschlafen. Kein Swimming Pool, yeah.»

«Ja, und keine neun Badezimmer wie in Claptons Ferienhaus in der Provence», ruft Alvin.

Hartley blinzelt skeptisch. «Hey, Mann, keine Sticheleien. Eric hatte nicht die leichteste Kindheit, wie du vielleicht weisst.»

«Tut mir leid, Brian, du hast natürlich recht. In diesem kleinen Anbau war also ein Studio, ganz allein für John? Wow! Schon in der Zeit, als er noch bei seinen Eltern wohnte, tüftelte er herum und richtete sich ein Tonstudio ein?»

«Tonstudio ist wohl das falsche Wort; hey, die Cales waren nicht reich. Ein Tonbandgerät und ein selber zusammengebas-

teltes, kleines Mischpult, das war's vermutlich.»

«Immerhin! Was hat er denn da so alles aufgenommen? Oder reden wir vielleicht besser darüber, wie es dazu kam, dass er überhaupt Musik spielen und aufnehmen konnte. Wie kam die Gitarre zu ihm? Erinnerste er sich später an das erste Mal, als er eine Gitarre in der Hand gehalten hatte?»

Der alte Mann überlegt, schenkt sich Wasser ein und nimmt gemächlich einen Schluck. «Ja, er sprach darüber, bei irgendeinem Interview in Europa, so viel ich weiss. Cales allererster Kontakt mit einer Gitarre? Er war sehr jung, vielleicht zehn, höchstens. Da sei ein Kind auf der Strasse gewesen, das eine Gitarre bekommen hatte und damit herumprahlte. John gefiel dieser Klang irgendwie, es machte ihn neugierig.» Hartley nimmt noch einen Schluck. «Und er fingerte darauf herum, wie das Kinder eben so tun. Es war nicht das, was du jetzt vermutlich denkst. Es war nicht diese <Initialzündung>, wie sie es immer nennen. Kein <das ist es, was ich für den Rest meines Lebens tun will>-Blitzschlag. Nein, John meint, es sei stinknormal gewesen. Etwa so wie Sport oder Schule – die gewöhnlichen Dinge im Leben eines Kindes eben. Ins Musikbusiness sei er später irgendwie hineingerutscht, zufällig.»

Alvin sucht erneut angestrengt nach einer bestimmten Notiz, die er sich als Vorbereitung gemacht hatte. «Spannend, spannend. Ähm, ja, hier ... – er soll immerhin mal gesagt haben, dass er sich die erste eigene Gitarre am Mund abgespart hatte damals. In der Kantine.»

«In der Kantine? Ach ja, an der High School. Natürlich wollte John so ein Ding, Gitarren waren ja auch wirklich cool damals. Er hat dann eben einfach eine Zeit lang das Geld fürs Mittagessen in der Kantine auf die hohe Kante gelegt. Vor Hunger sterben musste er deswegen nicht, hehe; ein paar Früchte waren wohl immer aufzutreiben, hin und wieder auch ein Sandwich, und abends gab's zuhause wieder was Richtiges zwischen die Zähne. Die Gitarre kaufte er occasion; ein ziemlich billiges

Ding, keine fünfzig Dollar. Die Fastenkur dauerte also nicht endlos lange. Ich glaub, er war etwas über zwölf, als er sie mit nach Hause nahm.»

«Weisst du, was das für eine Gitarre war?»

«Nicht mit Sicherheit, nein. Es gibt Leute, die reden von einer Harmony.»

Alvin macht grosse Augen. «Wow! Diese sagenumwobene Harmony-Gitarre, die auf vielen seiner Platten zu hören ist – das war Cales allererste Gitarre ...?»

«Du meinst die Harmony H162; nicht teuer, aber nettes Ding, Mahagoni und Fichte, mit Schallloch und so. Bin mir eben nicht sicher, ob es die war – es wird herumerzählt, dass er die erst Ende der Sechzigerjahre gekauft haben soll, als er von Los Angeles zurück war. Ich weiss es nicht genau. Die Story, dass ihm die H162 bereits als Zwölfjähriger zuflog, die klingt natürlich cool. Kannst selber entscheiden, welche Version du im Buch bringst. Klar ist jedenfalls, dass er später eine Menge an dieser Harmony herumfummelte. Er machte ihr den Rücken frei, sägte einen Cutaway heraus, stopfte sie mit allerlei Elektronik voll. So hatte er beides: eine akustische zum Songschreiben, eine elektrische fürs Studio und die Bühne.»

«Die sah ja später ganz schön verrückt aus, so wie er daran geschraubt und gehämmert hatte – es gibt Fotos davon. Eric Clapton soll ihn in den Siebzigerjahren mal unangemeldet im Studio besucht haben; nur weil er hoffte, dieses geheimnisvolle Instrument endlich zu Gesicht zu bekommen. Werkspionage?»

«Davon weiss ich nichts. Aber es scheint, als würde noch heute die halbe Saitenwelt glauben, J.J. Cale hätte was ganz Besonderes gehabt; etwas, das man mit viel Geld kaufen könne. Die Leute waren oft ziemlich enttäuscht, als sie sein billiges Gebastel sahen. Es war vermutlich, als würden sie eine Schatztruhe öffnen und darin einen Zettel finden mit dem Vermerk <Zurück auf Position 1 – such dir einen eigenen Sound und mach ihn mit den Fingern>. Gemein, hehe.»

«Er war eben ein wahrer Meister.» Alvin ist noch immer be-

eindrückt. «Der Kopf dieser Gitarre ist auf dem Albumcover *Troubadour* nachgezeichnet, mit dem Schriftzug <J.J. Cale>, nicht wahr? Und zu hören ist das Instrument auf unzähligen seiner Songs: *After Midnight*, *Cocaine*, *Call Me The Breeze*, *Crazy Mama*, *Magnolia*, *Lies*, *The Sensitive Kind* ...»

«Okay, Mann», unterbricht Hartley, «ich hab begriffen, dass du gut vorbereitet bist. Bleiben wir systematisch; all die Details zu Songs und Gitarren, die interessieren im Moment nicht.»

«Ich wollte nicht voreilig sein, tut mir leid.» Alvin erschrickt. «Oh, ähm, tut mir leid – jetzt hab ich soeben schon wieder <tut mir leid> gesagt ...»

«Du bist ein Witzbold, hehe.»

«Eine letzte Frage zur Harmony-Gitarre: Spielte er sie noch immer in seinen späten Tagen?»

«Nein, sie lag wohl irgendwo in einem Schrank. Vermutlich nicht in allerbestem Zustand; sie soll beschädigt worden sein, bei einem Flug. John hasste die Fliegerei.»

Alvin schaut auf sein Diktiergerät; es scheint problemlos zu laufen. «Du kannst dir ja vorstellen, welche Frage jetzt dran ist, Brian.»

«Wie lernte J.J. Cale auf der Gitarre laufen?» Der alte Mann macht einen eher gelangweilten Eindruck.

«Genau, die Gitarrenfans dieser Welt möchten das nun mal wissen. Wie brachte er sich das Gitarrenspielen bei. Wer brachte es ihm bei? War er im Unterricht?»

«Unterricht? Haha. Es lief überall Country-Musik, als er jung war. Und Blues natürlich. Du kennst ja Johns grosse Ohren; mit denen konnte er ganz schön scharf hören.» Der alte Mann grinst und winkt sogleich wieder ab. «Blödsinn, schlechter Witz – vergiss es.»

«Er lernte nach Gehör, willst du damit sagen.»

«Ich glaub, der Junge war nicht besonders fleissig, spielte nur so zum Vergnügen herum. Und dann kam dieser Rock'n'Roll.

Für ihn und seine Freunde war das eine Sensation. Der Rock'n'Roll machte ihn heiss; er begann, den grossen Gitarristen genau zuzuhören. Singen war überhaupt noch kein Thema damals – John spielte nur Gitarre.»

«Seine Schwester meinte im Film, er sei völlig versessen auf Musik gewesen während der letzten drei Jahre in der High School. Und er hätte in Schulbands mitgespielt.»

Hartley nickt. «Er kriegte erste Jobs in Bands. Die Sänger versuchten, angesagte Stars zu imitieren; Fats Domino, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Elvis und so. John musste all diese Songs lernen, die Gitarrenparts, und ich sage dir – das ist die beste Schule. Noch heute! Wenn mich ein Junger nach Rat fragt, hört er von mir nur eins: Geh in eine Top-40 Band! Dort lernst du alles Wichtige in einem Jahr, und verdienst dabei erst noch ein paar Dollar.»

Alvin nickt andächtig. «Wenn ich nur Zeit hätte, wie gerne würde ich doch in einer Top-40 Band spielen. Hey, warum machen wir das nicht zusammen, Brian?»

«Dreissig Jahre zu spät, haha. Mindestens.»

«Ach komm schon, du hast es noch immer voll drauf – hab dich ja beim Workshop gehört.»

«In meinem Alter startet man keine Karriere mehr.»

«Keine Karriere, wir machen es nur aus Spass – und du zeigst mir all die Tricks von J.J. Cale und Co.»

«Die zeig ich dir auch sonst, dafür müssen wir nicht auf eine Bühne. Komm, machen wir weiter – das Buch.»

«Stimmt. Der junge J.J. Cale hatte den grossen Gitarristen also genau auf die Finger geschaut, ihre Licks und Riffs gelernt. Kannst du den Lesern ein paar klingende Namen nennen? Du weisst ja, die Welt ist heiss auf klingende Namen.»

«Heiss auf klingende Namen?» Der Seltsame lacht vielsagend. «Du hast alles begriffen. Aber nicht die Welt ist heiss auf klingende Namen. Es sind die Leute im Musikbusiness, die heiss darauf sind, dass ein paar Namen als besonders klingend empfunden werden. Weil so ein Klang die Kassen zum Klingeln bringt.»

«Du bist ein Meister der Wortspiele. Kannst du uns trotzdem ein paar Namen nennen?» Alvin ist überrascht über seinen eigenen Mut, mit dem Seltsamen ziemlich direkt und schon beinahe kumpelhaft zu reden.

«Zu Befehl, Mann. Aber erst noch eine Korrektur: John hat diese Licks und Riffs nicht gelernt. Jedenfalls nicht genau. Er schaffte es nie, etwas exakt nachzuspielen – sagte er selber von sich. Er hat sich da überall irgendwie durchgemogelt, schwierige Passagen weggelassen, vereinfacht. Kann ich gut nachvollziehen. Am Anfang nervt es dich, weil du dir wie ein Unfähiger vorkommst. Im Laufe der Zeit lässt du es absichtlich geschehen. Es ist verrückt: Wenn du genau wie jemand anders spielst, ist das eine technische Leistung, die Respekt verdient. Wenn dein Spiel aber voller Fehler und Grenzen ist, wenn du in gewisser Weise sogar zu faul bist, das zu ändern – nur dann bist du auf dem Weg zum eigenen Stil. Weil es dich zwingt, massgeschneiderte Kompromisse und Abkürzungen zu suchen.»

Alvin ist irritiert. So hat er sich das noch nie überlegt. J.J. Cale ist für ihn kein fehlerbehafteter oder begrenzter Musiker, sondern ganz einfach ein Genie mit eigener Handschrift. Das muss mal wieder ein Exzess dieser übertriebenen Bescheidenheit aus Tulsa sein, so ein Statement. Etwas anderes ist undenkbar.

«Ist es nicht ...», raunt Hartley.

«Wie?» Ob der Mann am Ende ein Hellscher ist?

«Ist es nicht, sagte ich. Es ist keine Bescheidenheit, es sind Facts, Mann. Es ist noch nicht mal besonders weise. Obwohl man's ja vielleicht erst begreift, wenn man älter wird. Ich sag dir, es ist einfach nur Schlauheit. Der eigene Stil ist die Schlauheit, seine Begrenztheit zu kultivieren.»

«In diesem fortgeschrittenen Stadium der Weisheit bin ich noch nicht angelangt. Für mich klingt so was eher wie Tiefstapeln. Aber lassen wir das, Brian. Wann kommen wir nun in den Genuss der klingenden Namen? Du weisst ja, im Leben gibt's bittere Pillen genug. Das Volk braucht hin und wieder

Dinge, die auf der Zunge zergehen.»

«Der ist gut.» Der Seltsame grinst anerkennend. «So langsam könnte man sich überlegen, ob du das Zeug dazu hast, Mitglied in unserem Club der Witzbolde zu werden. Ich kann das allerdings nicht allein bestimmen – am besten kommst du mal vorbei, wenn Mary und unsere Freunde aus Tulsa da sind. Dann stimmen wir ab. An Mary führt kein Weg vorbei, wenn's um Witze geht. Musst du wissen.»

«Eines scheint gewiss – im Club der Meister der Ablenkung, da führt kein Weg an Brian Hartley vorbei. Gönnst du uns nun die Namen seiner Gitarrenhelden oder nicht?»

Er lässt sich Zeit, holt seelenruhig Luft. «Okay. Aber nur, wenn du mir versprichst, dass ich zu keinem der Namen irgendwas erklären muss. Gnade dir Gott; wenn du auch nur einen dieser Jungs nicht kennst, schmeiss ich dich hochkant zur Bude raus, hehe.»

Einen kurzen Moment überlegt Alvin, ob es sich vollkommen zweifelsfrei um nichts anderes als um Brians Humor handelt – oder ob hier nicht doch vielleicht eine Spur Ernsthaftigkeit versteckt liegen könnte. Auf jeden Fall steigt in ihm ein Gefühl auf, welches er aus seiner Schulzeit mehr als genug kennt. Kein angenehmes. Nur jetzt nicht das Gesicht verlieren! Er glaubte sich gut vorbereitet, kennt eine ganze Menge legendärer Gitarreros – und dennoch, da wird mit Sicherheit irgendwo eine Falle lauern. Um zu beweisen, dass der alte Mann mehr über Musik weiss als er. Keine Frage, sehr viel mehr! Alvin nimmt sich vor, den Souveränen zu spielen, im Zweifelsfall fachmännisch zu nicken.

Hartley schmunzelt. «Du schaust aus der Wäsche wie ein eingeschüchterter Schuljunge. Hey Mann, entspann dich – es sind keine Nobodys dabei. Alles grosse Namen: Scotty Moore, Les Paul, Chuck Berry, Chet Atkins, Clarence Gatemouth Brown, James Burton. Auch ein paar Jazzer: Charlie Christian, Tal Farlow, Johnny Smith. Und hey, natürlich Mose Allison. So, und jetzt kannst du deine Kennermiene aufsetzen.»

Alvin atmet auf. Keine Falle – er kennt die Namen, mehr oder weniger zumindest. Am besten wird wohl sein, die Kompetenz mit einer unverzüglichen Zusatzfrage zu untermauern. «Beindruckend! Ein fantastischer Mix, von dem sich Cale formen liess. Aber sag mal, keine Blueskönige? Von den alten Bluesern hatte er nichts gelernt?»

Hartley blickt, als müsste er einem Erwachsenen das Einmal-eins erklären. «Die alten Blueser sind der Anfang der Kette, ist doch sowieso klar. Jeder hat von ihnen gelernt, jeder hat von ihnen geklaut. Das fragst du nur, um auszuweichen, hehe. Weil du nicht alle seine Helden wirklich kennst. Was weisst du über Scotty Moore zum Beispiel?»

«Der war mit Elvis unterwegs, das weiss ich.»

«Mit Elvis unterwegs, aha.» Der alte Mann schüttelt schmunzelnd den Kopf. «Hat also wunderbar funktioniert, die Geschichte ...»

«Wie meinst du das, Brian?»

«Er war mit Elvis unterwegs – soll ungefähr heissen, er durfte als Begleitmusiker mit dem grossen König des Rock'n'Roll spielen, richtig? So wird das kommuniziert in den Büchern. Damit der König für immer König bleibt. Yeah, kluge Jungs, die Typen vom Musikbusiness.»

«Das verstehe ich nicht, tut mir leid. Er hat doch mit Elvis gespielt, oder nicht?»

«Hey, Mann, Scotty Moore hat nicht mit Elvis gespielt – er hat ihn gemacht! Ohne Scotty kein Elvis. Anfangs der Fünfzigerjahre war Scotty Moore bereits ein grandioser Fingerpicker mit eigenem Sound; die perfekte Brücke zwischen Country, Blues und Jazz sozusagen. Mit Daumenpick und seiner Gibson ES-295 spielte er die Licks, die später von allen imitiert wurden. Ohne Scotty auch kein Eric Clapton, kein Keith Richards – und kein J.J. Cale. Moore und sein Kumpel Bill Black am Bass waren schon eine Zeit lang unterwegs gewesen, als 1954 dieser junge Sänger Elvis Presley zu ihnen stiess. Als sie mit ihm zusammen die erste Scheibe einspielten, für Sun Records, war John

sechszehn. *That's All Right*, die coole Arthur Big Boy Crudup-Nummer – Cale und seine Freunde waren ganz schön beeindruckt. Sam Phillips hatte den Riecher; er wusste, dass Scotty Moore sich um den jungen Sänger kümmern würde. Die Typen gründeten eine Band mit Schlagzeuger D.J. Fontana zusammen, nannten sich Blue Moon Boys und gingen auf Tour durch den Süden. Moore spielte nicht nur die heissen Riffs; er war Mädchen für alles, managte die Combo und brachte Presley bei, mehr als bloss im Lagerfeuerstil Gitarre zu spielen. Elvis wurde nach und nach zu einem ordentlichen Rhythmusgitarristen und durfte auf der Bühne ein paar von den edlen Klampfen spielen, die Moore gehörten. Als das Ding dann richtig losging, war der Bandname plötzlich kein Thema mehr, das Ganze ging jetzt als Elvis Presley über den Ladentisch. Den Rest kennst du ja: Hüftschwung, kreischende Mädchen, Plattenmillionäre – und Generationen von Musikjournalisten bis hin zu Alvin Lindley, die uns erzählen, dass Scotty Moore den grossen Elvis Presley begleiten durfte.»

Alvin fühlt sich ziemlich klein. Es war zu erwarten – dem alten Musikfreak und Kenner des Tulsa-Sounds würde er kaum je etwas Neues über die Geschichte der amerikanischen Kultur beibringen können. Den Souveränen zu spielen, macht wenig Sinn. «Du hast recht, Brian. Ich bin ein Greenhorn.»

«Unsinn. Ich übertreib manchmal und will herausfinden, wie cool du bist. Wirst dich schnell daran gewöhnen.»

«Ich habe die Rolle von Scotty Moore unterschätzt – oder Elvis überschätzt.»

«Darum geht's nicht. Elvis war ein fantastischer Sänger und Entertainer. Unter uns gesagt, hatten in dieser Sache sowieso die Girls das Sagen, hehe. Aber hier reden wir über Cales Gitarrenhelden, Mann. Da hat Presley nichts verloren, auch nicht als Querverweis. Scotty Moore ist der König, der Saitenkönig des Rock'n'Roll! Kannst dir ja vorstellen, wie er John einfuhr – just zu jener Zeit, als sein Gitarrenfeuer zu lodern begann.»

«Oh ja, und wie ich mir das vorstellen kann! Ich bin mir nur

nicht sicher, ob ich deinen Satz <die Girls hatten das Sagen> richtig verstehe.»

«Komm schon, natürlich verstehst du das. Die Girls liebten diesen Elvis – also taten wir Boys gut daran, ihn zu respektieren, hehe.»

Alvin überlegt kurz und entschliesst sich, jetzt auch mal etwas zu wagen. «Aha. Auf dieser, entschuldige bitte, simplen Ebene ist das gemeint? Verzeih mir, Brian, wenn ich mich zur Abwechslung mal als Frauenrechtler in Szene setze. Ich hätte erwartet, dass du da eine ganz andere Ebene ins Spiel bringst. Gerade beim Thema Elvis, Scotty Moore, Chuck Berry, James Burton und so weiter – da fehlt doch ein entscheidender Name. Ein weiblicher Name! Du bist dir sicher, dass es nicht vor Scotty Moore bereits eine Königin gab ...?»

Hartleys Blick verändert sich schlagartig. Eine Mischung aus Misstrauen und kumpelhaftem <diesen Punkt gönn ich dir> flackert in seinen halb geschlossenen Augen. Er scheint keine Lust zu haben, unverzüglich zu antworten. Oder aber er nutzt die Zeit geschickt, um sich auf den nächsten Schachzug vorzubereiten.

Nach zwei Zigarettenzügen, einem Schluck Wasser und einigen verliebten Blicken zu seinem vierbeinigen Verbündeten, meldet sich der Seltsame schliesslich zurück. «Gut gemacht.» Seine Stimme klingt respektvoll, aber irgendwie schimmert auch Kalkül durch. «Ich hab dir ja gesagt, dass Cale diese faden Interviews hasste, diese Einbahngespräche. Das hast du scheinbar begriffen, yeah – cool, wenn ich auch mal was von dir hören darf. Was weisst du denn so alles über Sister Rosetta Tharpe?»

Unglaublich, dieser Konter. Alvin hat nicht damit gerechnet, dass sein Gegenüber bereits zwei Schritte weiter ist. «Ähm, woher weisst du denn, dass ich an Rosetta ...»

«Hey», unterbricht er augenzwinkernd, «du hast dir krampfhaft überlegt, wie du mir endlich eins auswischen kannst, hast die Liste von Cales Gitarrenhelden analysiert und bemerkt,

dass da nur Männer drin sind, und fast nur Weisse. Gratuliere, guter Zug. Aber eben, jetzt musst du die Partie zu Ende spielen und ein paar schlaue Dinge über die Königin des Rock'n'Roll erzählen. Ich höre ...»

«Wie du willst.» Alvin holt Luft. «Niemand!», legt er los, «niemand, nicht Chuck Berry, nicht Scotty Moore, nicht James Burton, nicht Keith Richards – spielt wilder und authentischer Rock'n'Roll-Gitarre als diese Frau. Von ihrem Gesang und ihrer Bühnenpräsenz gar nicht zu reden! Mit ihrem beseelten und unglaublich kraftvollen Gospel war sie für Elvis so was wie eine geistige Mutter. Wenn man Elvis in seiner Anfangsphase zuhört und zusieht, hat man den Eindruck, dass er von Rosettas Spirit besessen war. Und er war nicht der Einzige. Johnny Cash, Buddy Holly, Jerry Lewis, Carl Perkins, all die Jungs – sie sahen Rosetta Tharpe, hörten ihr wie verzaubert zu und versuchten, so gut wie möglich etwas von ihrer Magie in die eigenen Songs hinüberzuretten. Und das, was hinüberzuretten war, das wurde im Business dann Rock'n'Roll genannt – die grosse Revolution! Etwas später, in den Sechzigerjahren, gab es gleich nochmal eine ganze Clique von englischen Gitarristen, die der Rosetta sehr genau auf die Finger schauten: Eric Clapton, Jeff Beck, Keith Richards und Brian Jones fuhren 1963 zusammen in einem Minibus von London nach Manchester, um dort das Konzert einer Blues and Gospel Europa-Tour zu besuchen. Grosse Bluesmusiker erteilten Anschauungsunterricht, und das galt es unter keinen Umständen zu verpassen. Muddy Waters, Sonny Terry, Brownie McGhee, Cousin Joe, Otis Spann, Reverend Gary Davis. Und da war noch eine Frau: Sister Rosetta Tharpe; als die loslegte, kriegten die vier britischen Saitenlehrlinge ihren geifernden Mund definitiv und für alle Zeiten nicht mehr zu. Das war übrigens ein Jahr vor dem legendären TV-Konzert vom 7. Mai 1964 auf dem verregneten, stillgelegten Bahnsteig im Süden Manchesters. Die Fernsehshow machte dann erst recht alles klar, aber bereits im Vorjahr hat's bei den Lehrlingen klick gemacht. Und von all diesen Unzähligen, bei denen es klick ge-

macht hat, wurden nicht wenige zu grossen und steinreichen Stars, zu Königen. Währenddessen die eigentliche Königin für das breite Rock'n'Roll-Fussvolk so gut wie unbekannt blieb. Als Sister Rosetta Tharpe 1973 von der Welt verabschiedet wurde, war die Kirche gerade mal knapp halb voll, und es reichte noch nicht mal für einen ordentlichen Grabstein. Wenn man sich jetzt den Kontrast vor Augen führt, wie Elvis' fürstliches Grab jährlich belagert wird wie das eines Heiligen, noch dazu, wenn man weiss, wie gläubig und den wahren Heiligen nahe das Vorbild Rosetta Tharpe war – dann kann man beim besten Willen nur den Kopf schütteln und vehement eine gehörige Korrektur der Geschichtsschreibung fordern.»

Hartley steht auf, verneigt sich lustvoll theatralisch – so dass Blue, der Hund, beinahe erschrickt. «Hey, Mann, jetzt hast du dich übertroffen. Cool! Redest ja wie ein Politiker, ein linker, hehe. Oder wie ein hungriger Journalist. Kompliment auf jeden Fall; du hast soeben in zwei Minuten die Musikwelt erklärt. Etwas zynisch zwar, aber deine Story ist nicht ganz falsch.»

«Ich bin Musikjournalist», entgegnet Alvin geschmeichelt.

«Yeah, du hast es drauf. Warum schreibst du eigentlich kein Buch?»

«Mach dich nur lustig über mich.»

«Mach ich nicht. Es besteht auf jeden Fall berechnete Hoffnung, dass es ein cooles Buch wird – das weiss ich jetzt.»

«Oh, danke, Brian. Ich werde mir Mühe geben. Tut mir leid, ich hab da vorhin wohl etwas übertrieben mit Rosetta Tharpe. Ich wollte nicht prahlen. Es ist nur so, dass ich vor kurzem über sie einen Artikel schreiben musste, deshalb ziemlich viel recherchierte und jetzt das alles noch in der Birne habe.»

Der Seltsame schüttelt den Kopf. «Schlecht. Ganz schlecht – du machst den Schachzug kaputt. Solltest du nie tun, verstehst du? Wenn du souverän rüberkommst, lass den Leuten die Illusion und komm nicht mit der Bescheidenheitsnummer. Ich will einen ebenbürtigen Fighter, hehe. Komm, wir drehen schnell

eine Runde mit Blue. Nach dieser missglückten Partie kann dich nur eine Redepause retten.»

Der Labrador scheint telepathisch begriffen zu haben und rennt voraus, noch bevor der Satz zu Ende ist. «Hey, sachte, Freund!», ruft Hartley. «Du hast zwei alte Männer als Begleiter. Oder einen, wenigstens ...»

∞

«So, jetzt gönnen wir uns einen Drink und machen noch eine letzte Runde für heute, okay?», meint der alte Mann bei der Rückkehr. «Ich hol schnell ein kleines Bier.»

Alvin hat den Eindruck, von einer Überraschung in die andere zu schlitteln. Soeben hatte er geglaubt, seinem Gesprächspartner so nah wie ein Kumpel zu sein. Und dann, während dem Spaziergang mit Blue, sprach Brian kein einziges Wort. Es war höchst seltsam. Vielleicht wollte er die Distanz wieder vergrößern, weil sie ihm zu wenig respektvoll erschien. Oder er war auf Blue konzentriert. Ganz am Schluss schien er Alvins Ratlosigkeit bemerkt zu haben, als er lakonisch meinte: «Wenn ich Redepause sage, meine ich Redepause. Ist nicht gegen dich. Blue hat es verdient, dass ich ganz bei ihm bin. Auch jeder Grashalm, jeder Strauch, jede Ameise hier – sie alle haben's verdient, dass ich mit ihnen rede. Und wenn ich mit ihnen rede, hörst du nichts. Sorry, Mann.»

«IPA – India Pale Ale», meint Hartley, als er mit zwei stilvollen Bechern zurückkommt. «Das beste aller Craft-Biere, hier in Kalifornien gebraut. Prost!»

«Schmeckt wunderbar, vielen Dank! Morgen muss ich wirklich was zum Trinken mitnehmen; ich komme mir sonst wie ein Nutzniesser vor.»

«Ich verbiete es dir», knurrt der alte Mann auf liebenswürdige Weise, während er sich den Schaum von den Lippen wischt. «Du hast hier den Überblick, hoffe ich. Wo sind wir stecken-

geblieben? Und wie gut in Form ist deine Diktiermaschine?»

«Die läuft wie geschmiert, auch der Akku ist noch halb voll. Wir waren bei J.J. Cales frühen Gitarrenhelden – und gerieten dabei auf Abwege.»

«Nix Abwege. Sister Rosetta Tharpe gehört in die Geschichtsbücher, sie war der absolute Hammer. Dass sie nicht in Johns Liste ist, hat vermutlich ganz einfache Gründe: Die Tharpe war damals noch nicht in seiner Welt angekommen. Punkt. Die Geschichte hat eben funktioniert, auch in Cales Fall.»

«Wie meinst du das?»

«So, wie ich's sage. Das Ding hat funktioniert; John und seine Freunde, sie waren im Bann dieser Revolution, so wie wir alle. Ist doch völlig klar, dass keiner der Rock'n'Roller und erst recht keiner vom Musikbusiness auch nur die geringste Lust hatte zu rufen, <hey, hört, wir machen hier einen auf Sister Rosetta>. So was würde niemand tun. Und so passierte es eben, dass Cale von all den Ablegern lernte, von der zweiten Generation. Wo ist das Problem? Die Ableger waren mehr als gut genug; er schaffte es ja nicht mal, ihre Riffs genau zu kopieren. Und irgendwann später hörte John dann Rosetta – und wusste, woher das ganze Zeug kommt. Natürlich nicht nur von ihr, da waren noch andere. Die alten Blueser eben. So läuft das nun mal. Wenn du als Kind zu reden anfängst, interessiert es dich nicht, wer vor tausend Jahren all die Silben erfunden hat.»

«Das leuchtet ein, Brian. Ich habe noch niemanden gehört, der das besser erklären konnte als du.»

«In meinem Alter wird man realistisch – und findet einfache Worte für komplizierte Dinge. Oder man wird senil. Oder beides, so wie ich.» Hartley grinst und gönnt sich einen weiteren Schluck Bier. «Und dann glauben die Leute, man sei weise geworden, hehe. Auf jeden Fall sind die Dinge tatsächlich kompliziert. Jeder von diesen Gitarreros war eben nicht nur von Rosetta Tharpe beeinflusst; jeder schnappte sich da und dort was auf, machte daraus sein eigenes Süppchen – und gab den Stab wieder weiter. Und all diese Stäbe prasselten ein auf

Jungs wie Cale, woraus der wiederum seine Brühe mixte, völlig rezeptlos. So dreht sich die blaue Kugel, und wenn du ganz zurück willst, landest du im Niemandsland. Weil nämlich auch die Rosetta zu reden begann, ohne dabei Silben zu erfinden.»

«Auf jeden Fall, das sehe ich genauso. Nur scheinen manche Leute ein Interesse daran zu haben, dass gewisse Stafetten-Läufer oder eben Läuferinnen vergessen werden. Und dass andere als Götter gehandelt werden, die alles erschaffen haben sollen – oder die auf alle Zeiten nicht mehr überboten werden können.»

«Zum Beispiel?»

«Ich glaube, da gibt's einige. Die Beatles zum Beispiel.»

«Zumindest kleine Götter waren die ja schon. Aber okay, das Musikbusiness hat seine eigenen Gesetze. Können wir beide nicht ändern, Alvin; diese Liga ist nicht unser Ding. War ja übrigens auch nicht Cales Ding. Songs, die Freude machten und ihn ernährten – das war ihm genug. Das grosse Geld interessierte ihn nicht. Weil es dich verändert, weil es dir die Ruhe klaut, weil es dich womöglich nicht mal in Ruhe sterben lässt.»

«Genau das bewundert die halbe Welt – dass er sich nie verführen liess. Bleiben wir noch für einen Moment bei seinen Anfängen. Irgendwann wurde ja sicher auch für ihn das Geldverdienen zum Thema. Wann und wie verdiente J.J. Cale die ersten Dollar mit Musik? Und wann wurde ihm klar, dass Musik der Beruf seines Lebens sein würde?»

«Siehst du – schon landen auch wir beim Thema Geld, es ist verrückt. Komm, lass uns noch ein bisschen bei Johns Vorbildern bleiben. Angst, dass ich dich nochmals über irgendeinen Typen ausfrage?» Hartley schmunzelt spitzbübisch. «Was weisst du über Gatemouth Brown? Und warum wunderst du dich nicht, weshalb beim Thema Gitarrenheld der Name Mose Allison fällt?»

«Über Clarence Gatemouth Brown weiss ich schon ein paar Dinge», triumphiert Alvin. «Der Mann hat ja immerhin einen

Grammy und acht Handy Awards gewonnen, und er wurde in die Blues Hall of Fame aufgenommen.»

«Ja, aber rund lief's bei ihm erst in den Achtzigerjahren – oder vielleicht so ab Mitte der Siebziger, als die Welle des Folk- und Blues-Revivals nach Europa überschnappte. Als John das erste Mal von ihm hörte, kannte kaum jemand diesen Clarence Brown. Ich glaube, es war 1960. John machte um diese Zeit zwei, drei kurze Abstecher nach Nashville; mit dem Traum, vielleicht einen seiner ersten Songs zu platzieren. Natürlich ohne Erfolg, abgesehen von ein paar Studiojobs als Gitarrist. Auf jeden Fall hörte er dort von einem gewissen Gatemouth Brown, in irgendeiner Fernsehshow. Brown nahm in Nashville ein paar Country-Platten auf – nicht gerade alltäglich für einen Schwarzen. Cale war beeindruckt von diesem Cocktail; Blues, Jazz, Zydeco, Cajun, Bluegrass, Calypso, alles Mögliche. Typen mit einem derart bunten Mix fand er immer spannend; es ist nicht unbedingt ein bestimmter Mix, der ihn begeisterte, es war vielmehr die Grösse der Bandbreite, die Vielfalt. Und die führte Brown auch bei der Instrumentenwahl vor; der Kerl spielte Gitarre, Violine, Mundharmonika, Piano, Mandoline, Viola und sogar Schlagzeug. Verstehst du? Der Mann war ein Orchester, der konnte locker allein ein Album einspielen. Genau, was John liebte.»

«Sehr viel Erfolg hatte dieses Orchester in den Sechzigerjahren aber noch nicht.»

«Yeah, die Rakete wollte nicht gleich zünden. Eine Zeit lang soll Brown sogar als Deputy Sheriff gearbeitet haben. Ich seh ihn vor mir – der machte bestimmt eine gute Gattung in diesen Klamotten, hehe. Übrigens, du scheinst über Gatemouth Brown auch grad letzte Woche einen Artikel geschrieben zu haben, so wie du über ihn Bescheid weisst.»

«Oh, danke für die Blumen.» Alvin geniesst den gewonnenen Punkt. «Typischerweise ging's auch bei ihm zuerst drüben los, in Europa. Ein Dutzend mal soll er dort getourt haben, mit hochkarätigen Platten im Gepäck. Unter anderem natür-

lich das legendäre Album *Gate's On The Heat*, welches er 1975 mit Canned Heat zusammen aufnahm. Dann erst, nach all den Volltreffern in der Fremde, wurde der Prophet im eigenen Land erkannt. Ging das J.J. Cale eigentlich auch so? Wie wichtig war der Erfolg in Europa für seine Karriere?»

«Du fragst vielleicht Sachen, Mann – wir waren doch bei Gatemouth Brown! Europa ist spätestens seit den Sechzigern für alle wichtig. Die haben eine feine Kultur dort drüben; manchmal kriegst du den Eindruck, auf dem alten Kontinent wüssten sie mehr über die amerikanische Musik als wir selber. Keine Ahnung, wie viel Platten Cale dort drüben verkaufte, aber ich denke, es kam schon was zusammen. Auch die paar wenigen Europatourneen, die er machte, die waren cool für ihn. Die Leute hören wirklich zu dort; im Publikum sitzen sämtliche Musiker aus der Gegend – und ich bin sicher, nach jedem Gig kam mindestens einer in die Garderobe, um dem Meister ehrfurchtsvoll eine J.J. Cale-Nummer vorzuspielen.»

«Und so was nervte ihn nicht, nach einem anstrengenden Abend?»

«Hey, warum sollte so was nerven? Ist doch der schönste Blumenstrauß, den du kriegen kannst! So wie ich John einschätze, hatte er schon eher ein schlechtes Gewissen, dass solche Leute für seinen Gig auch noch Tickets kaufen mussten, für nicht wenig Geld.»

«Ach was! Solche Musiker wollen doch nur, dass der Star ihnen ein Kompliment macht, mit dem sie nachher in der Szene herumprahlen können.»

Das Gesicht des alten Mannes verformt sich zu einer Art borstigen Skepsis – und es erinnert dabei irgendwie an J.J. Cales Ausdruck, wenn dieser in gewissen Momenten die Aussenwelt nicht zu verstehen schien. «Du hast komische Ideen», sagt er kopfschüttelnd. «Was ist denn falsch daran, wenn die Leute sich freuen, einen bekannten Künstler getroffen zu haben? Ist doch jeder ein Blödmann, der so was nicht in seine Pressemappe schmuggelt. Weisst du, wie verdammt schwierig es für all die

Millionen von wunderbaren Musikerinnen und Musikern dieser Welt ist, Medientüren auch nur einen Millimeter breit aufzustossen? Wer nicht als Star gehandelt wird, kriegt höchstens noch mit der <hat mit X gespielt>- oder <wurde von Y gelobt>-Karte ein paar Brosamen. So läuft das, und bei einem Haar wäre auch aus John ein solcher Nobody geworden. Er hätte dann wohl sein Leben lang Hamburger verkauft, abends seine Songs geschrieben, nicht besser und nicht schlechter als er's immer tat – und er hätte bis ans Ende seiner Tage damit angegeben, in seiner Jugend mal mit dem grossen Leon Russell oder mit Delaney & Bonnie gejammt zu haben. Und in der Lokalpresse wären hin und wieder ein paar Zeilen über ihn erschienen, weil er Legendenuft schnuppern durfte, was ihm wiederum ein Dutzend zusätzliche Club-Gigs mit Gratis-Hamburger und Freibier beschert hätte. Verstehst du? Bei John gab's darüber hinaus sogar noch das Problem, dass er nicht unverfroren genug war, bei den grossen Vorbildern einfach so die Garderobentür einzutreten. So was liegt nicht jedem; gute Musiker sind oft ziemlich scheu, und dann bleibst du eben erst recht ein Nobody.»

«Mein Gott, Brian, dir ist nicht zu helfen. Diese nüchterne Bescheidenheit von J.J. Cale, mit welcher du dich restlos identifizierst, die kann doch irgendwie nicht von dieser Welt sein. Ich verspreche dir: Wenn du sie vor mir verlässt, die Welt – dann mache ich bei der Kirche Antrag auf Heiligsprechung.»

«Witzbold», ruft Hartley verlegen blinzelnd. «Erstens will ich noch nicht grad gehen – jetzt, wo du das Buch ins Rennen schickst. Und zweitens würden die mich wohl eher ins Feuer schicken, wenn sie alles von mir wüssten.» Er lacht und nimmt einen letzten Schluck Bier. Wie immer im Zeitlupentempo. «Hey, wir reden hier im Kreis herum. Wo waren wir?»

«Bei Cales Erlebnissen in Europa. Ich habe gehört, dass er dort besonders leidenschaftliche und treue Fangemeinden hatte und noch immer hat. In Frankreich zum Beispiel. Auch in Deutschland. Sogar in der Schweiz.»

«Yeah, Switzerland ist cool. Alles edel und massiv dort, und doch sind die Leute irgendwie knorrige Bergler. Feiner Mix, wie mir scheint. Ich glaub, John war nur ein einziges Mal dort für ein Konzert. In Deutschland und Frankreich war er immerhin zwei, drei Mal. Was blätterst du da in deinem Stapel Papier, Mann? Am Ende kommst du mir noch mit einer Liste sämtlicher Live-Konzerte seiner Karriere.»

«Ja, genau damit komme ich.»

«Was?! Der ist verrückt, der Junge.»

«J.J. Cales Auftritt in der Schweiz war am 26. September 1994; in einer Stadt namens Winterthur, und die Location hiess Eulachhalle.»

Der alte Mann denkt nach, während seine Gesichtszüge wieder weicher werden. «Ja, irgendwie kommt da was hoch, ich glaub, ich hab's. War ja selber nicht dabei, hab die Tour nur aus der Ferne verfolgt, doch der Name dieser Stadt kam mir witzig vor damals. Sie waren auf <Tour> – und im September soll schon <Winter> sein?»

Alvin nickt zustimmend. «Die Schweizer sind ein seltsames Volk. Ich kann mich an einen Artikel erinnern, den Cales Freund Luc Baranger vor ein paar Jahren schrieb.»

«Du kennst Baranger, den Franzosen?»

«Ich kenne ihn nicht wirklich, aber ich habe Texte und Bücher von ihm gelesen. Er ist Schriftsteller.»

«Yeah, Baranger ist ein seltsamer Kauz. Als er damals Johns zweite Platte hörte, *Really*, brach er in Frankreich sämtliche Zelte ab und kam hierher – mit dem Lebensziel, dem Meister persönlich zu begegnen. Der Typ liess nicht locker, war aber gut drauf und blieb eine Zeit lang bei Cales Crew. Er machte sich nützlich, wo er konnte, holte Bier oder Mädchen, war so was wie Tourmanager. Dann begann er zu schreiben – Baranger kann das wirklich gut, Mann. Inzwischen kommt jährlich ein neues Buch von ihm; coole Geschichten, alle über Musik.»

«Ja, und sein erstes Buch erschien 1996; *Visas Antérieurs* – ein Roman, worin auch ein gewisser J.J. Cale vorkommt. Gibt's

allerdings nur auf Französisch, wie die meisten seiner Bücher.»

«Baranger redet sehr gut englisch, arbeitet auch als Übersetzer – doch er ist und bleibt Franzose. Mittlerweile hat's ihn ja nach Kanada verschlagen. Das perfekte Zuhause für ihn und seine Roots.»

«Wann hatte John ihn zum letzten Mal gesehen?»

Hartley überlegt. «Keine Ahnung. Vor etwa zehn Jahren, bei irgendeiner Geburtstagsparty, da soll der Franzose jedenfalls aufgetaucht sein. Und nun sagst du mir endlich, was dieser Junge über die Schweiz schreibt. Wenn ich mich richtig erinnere, hat er ja sogar mal eine Zeit lang dort drüben gewohnt.»

«Wow, woher weisst du das alles?»

«John kannte normalerweise von all den Journalisten, die über ihn schrieben, kaum den Namen – und erst recht nicht die Lebensgeschichte. Aber hey, er und Baranger waren offenbar Freunde, und irgendwann erfuhr ich von diesen Büchern. Aber rück jetzt raus damit – was hat der Junge geschrieben?»

Alvin wühlt wie gewohnt in seinen Papieren. «Baranger verfasste in einem Magazin namens artblues die monatliche Kolumne <Dernières nouvelles du Blues>. Im August 2008 schrieb er darin in seiner bekannt provokativen Art über die musikalische Erbgemeinschaft des J.J. Cale.»

«Cool. Und?»

«Zuerst ein paar der üblichen Namen; Clapton, Knopfler, Spencer Bohren, Ray Bonneville, der Franzose Francis Cabrel. Und dann, ziemlich überraschend – ausführliche Zeilen über zwei Schweizer.»

«Ich höre.»

«... Wie bloss könnte man Hank Shizzoe und Richard Koechli hier unerwähnt lassen? Vielleicht sind es gerade diese beiden Schweizer, welche am respektvollsten mit J.J. Cales Erbe umgehen. Die Schweiz mit ihrer Lebensart scheint für den laid-back Spirit wie gemacht zu sein. Shizzoe tönt erdiger als Cale und Knopfler zusammen, und für Koechli scheint der laid-back

Stil geradezu eine Philosophie zu sein. Genau wie Cale schöpft Koechli aus einem grossen Topf nordamerikanischer aber auch keltischer und französischer Traditionen, die er förmlich in sich aufsaugt. Mit einem Auge blickt er nach vorne, und trotzdem spürt man bei Koechli den Respekt vor der Vergangenheit und eine grosse Liebe zum Instrument, zur Perfektion. Das ist genau das Wesen der laid-back Musik: Eine Art Pseudo-Entspanntheit, eine Maske der Faulheit, welche höchste Konzentration und Jahrzehnte harter Arbeit kaschiert.»

Hartley hörte aufmerksam zu. «Wie hiess der erste der beiden?»

«Hank Shizzoe. Scheint ein Künstlernamen zu sein.»

«Das war er ...», raunt der alte Mann nickend.

«Wie meinst du das?»

«Die Story kenn ich, wurde herumerzählt. Shizzoe heisst der Musiker, der bei diesem Wintertour-Gig in der Garderobe auftauchte. Feiner Typ, gebildet, spricht gut Englisch. Er brachte irgendein Kassettengerät mit und wollte Cale unbedingt seine Version von *Mona* vorspielen. Tönte offenbar ziemlich speziell; John freute sich immer über originelle Interpretationen seiner Songs. Dieser Shizzoe kriegte den Blumenstrauss und ging mit leuchtenden Augen wieder zurück in seine Welt. Cool! Und der Zweite – wie hiess der zweite Wintertour-Musiker?»

«Koechli; Richard Koechli. Nicht sicher, dass er aus dieser Stadt ist.»

«Richard K...Kookly? Kommt da noch die Anleitung, wie man das ausspricht? Nein, dieser Name sagt mir nichts. Ist wohl einer von denen, die sich nicht in Garderoben getrauen, hehe. Und? Welchen J.J. Cale-Song spielt er?»

«Keinen, so viel ich weiss. Er brachte vor ein paar Jahren ein Album heraus mit dem Titel *Laid-back*, worauf er Cale stellenweise Tribut zollt. Sogar auf Französisch.»

«Aha. Kein Wunder, dass Baranger darauf abfährt. Kein Cover also? Noch besser. Wobei John ja Covers grundsätzlich

begrüsste.» Der Seltsame schmunzelt. «Weil sie jeweils entscheidend dazu beitragen, Ende Jahr den Stapel Rechnungen ohne Ärger vom Tisch zu kriegen.»

«Auf der Bühne soll Koechli hin und wieder auch *After Midnight* spielen.»

«Okay, der Junge kriegt das Ticket für den Club.»

«Auf jeden Fall ist die Schweiz sehr J.J. Cale-freundlich, sagt man. Da soll zum Beispiel auch ein Humorist sein, der Fan von Cale ist und Songs in diesem Stil schreibt, mit schweizerdeutschen Texten. Blues Max nennt er sich.»

«Yeah, das klingt. Humor ist immer gut. Sollen die sich doch zusammentun, der Humorist und der Musiker; laid-back im Doppelpack.»

«Genau das scheint der Fall zu sein; der Blues Max und dieser Koechli, die sind offenbar manchmal gemeinsam unterwegs.»

«Sag ich doch – die hören eben auf mich, hehe. Den Produzentenjob kannst du auch auf Distanz ausüben, telepathisch sozusagen.»

«Sieht so aus, als ob es funktionieren würde.» Alvin lacht. «Wie auch immer, dieses Switzerland ist ein gutes Pflaster für den Tulsa-Spirit. Da gibt's übrigens auch ein paar eingefleischte J.J. Cale-Fans unter den Journalisten.»

«Woher weisst du dieses ganze Zeug eigentlich? Du liest wohl täglich die Zeitungen aller Länder dieser Welt. So viel Zeit möchte ich mal haben, Mann.»

«Das ist die Kunst der richtigen Auslese – und der Vernetzung. Zumindest die Musikjournalisten, die sind tatsächlich so was wie eine Familie. Wir haben Kollegen fast überall auf dieser Welt.»

«Aha. Das erklärt wohl auch, warum ihr euch jeweils alles abschreibt.»

«Ich habe noch nie in meinem Leben einen Text abgeschlossen! Auch Pressetexte, die übernehme ich nicht einfach. Schreiben ist eine Leidenschaft, eine Ehrensache. Genau wie Musik.»

«Hey, Alvin, war nicht so gemeint – hast dich noch nicht an

meinen schrägen Humor gewöhnt. Du machst einen guten Job, da bin ich mir sicher. Es gab allerdings eine Ära vor dem Alvin Lindley, und da war das Abschreiben voll im Trend. Wenn du wüsstest, wie lange zum Beispiel die Mär vom <Jean-Jacques> Cale im Umlauf war, nur weil's alle irgendeinem französischen Redaktor abschrieben.»

Alvin schmunzelt. «Jean-Jacques für J.J. macht in Frankreich eben Sinn – und tönt sogar ziemlich charmant. Aber weißt du, im Grunde können falsche Geschichten nur entstehen, wenn die wahren nicht bekannt sind. Mit seiner Verschwiegenheit hat der Meister den Musikjournalisten all die Jahre hindurch ja nicht gerade eine butterweiche Nuss beschert.»

«Auch wieder wahr, hehe. Genau das liebt ihr doch, das Verschleierte, damit ihr spekulieren könnt. Darfst du ruhig zugeben. Ist doch langweilig, wenn alles auf dem Tisch liegt. Aber wenn wir schon beim Thema sind: Als mürrischer Kerl wird der Cale im Blätterwald seit jeher gehandelt. Wenn das so weitergeht hier, werde bald mal auch ich mürrisch, und zwar nicht nur auf dem Papier ...»

«Ähm, wie meinst du das?» Alvin ist noch immer etwas verunsichert.

«Keine Angst, war ein Witz. Ich will damit nur sagen – das wird chaotisch und langweilig, wenn wir so weitermachen. Nicht, dass mir das Gerede keinen Spass machen würde, aber so ein Buch muss Zug haben, Mann. Und Struktur. Glaubst du wirklich, dass sich die Leute für all diese Nebenschauplätze interessieren?»

«Die Leute wollen möglichst viel über die Geschichte und das Geheimnis der laid-back Kunst erfahren. Aber wir können natürlich einige Sachen auch weglassen später. Reduzieren ist immer gut.»

«Wird ein harter Brocken, das Reduzieren. Wenn du alles Unnötige streichst, bleiben uns am Schluss noch ein paar Buchseiten, hehe.»

«Oh nein, das überlass mal besser mir, das Auswerten.»

«Okay, Mann. Und ich Depp hab mir immer eingebildet, auch was vom Reduzieren zu verstehen. Cales Songs gehörten zu den kürzesten im Business – ich hab sie alle ziemlich genau analysiert ...»

Alvin spürt, dass er womöglich zu weit gegangen ist. Ohnehin ziemlich spektakulär, dieses sich aufschaukelnde Selbstbewusstsein, mit welchem er dem fremden Mann hier seit einigen Stunden begegnet. So ein Hoch kann nicht ewig dauern. Hartley hat natürlich recht – die Kürze ist eine Kunst, und es war J.J. Cales Domäne! «Entschuldige bitte. Mir macht es eben derart Freude, mit dir zu reden und all diese Schauplätze auszuleuchten, dass ich manchmal beinahe den Faden verliere.»

«Yeah, beinahe. Versuch dich zu erinnern, wo waren wir genau?»

«Ich glaube, in der Schweiz.»

«Yeah. Baranger hat recht mit seiner Analyse: Es ist eine Maske der Faulheit. J.J. Cale war nicht laid-back im richtigen Leben; sagte er selber von sich. Er war es nur in der Musik. Genau genommen war er es nicht mal in der Musik – sie klingt nur so. Damit sie so klingt, musst du dich verdammt anstrengen. Das ist das, was die meisten Leute nicht begreifen. John machte diese laid-back Musik, weil er selber gern laid-back gewesen wäre. Oder einfach, weil Musik ihn entspannen sollte. Das ist, wie wenn der Chemiker ein Leben lang verbissen nach der perfekten Valium-Mischung sucht – damit er endlich herunterkommen kann. So, und jetzt bring die beiden Namen ...»

Alvin schaut ihn fragend an.

«Die ein, zwei Journalisten-Kollegen, die J.J. Cale-Fans sein sollen. Damit wir weitermachen können. Die Chancen sind zwar klein, doch vielleicht hab ich ja schon mal was gehört von den Jungs.»

«Du meinst die aus der Schweiz? Mir kommen da auf Anhieb zwei in den Sinn. Ziemlich komische Namen, von drüben eben. Manfred Papst und Bänz Friedli.»

Hartley nimmt sich Zeit; man sieht es ihm an, wenn er konzentriert nachdenkt. Und man erkennt auch das Signal in seinen Augen, wenn es dann klick macht. «Da kann ich punkten, Mann. Und weisst du warum? Weil es komische Namen sind. Die bleiben drin in der Birne. Der Papst natürlich, weil der mit dem Kirchenboss so gar nichts am Hut hat. Schrieb hin und wieder über Cale, und das wirklich gut – scheint ein Kenner zu sein. Und wie heisst der andere? Friedli, ja. Auch der hat's drauf; kam sogar mal hier rüber und lud sein Idol nach dem Gig zum Essen ein. Seither erzählt er die Story vom besten Hamburger seines Lebens. Siehst du, was John für ein Glückspilz war? Die Leute fühlten sich im siebten Himmel, ohne dass er wirklich was dafür konnte.»

«Und ob er was dafür konnte!»



Der alte Mann brauchte eine kleine Pause. «Den Kopf lüften», in seinem Jargon. Nach einer Zigarettlänge und einem Abstecher ins Haus kommt er mit zwei beladenen Händen zurück. In der linken ein Krug mit frischem Wasser, in der rechten eine Vinyl-Schallplatte. Und im Gesicht ein glückliches Strahlen. «Mose Allison – *Back Country Suite*; 1957, sein erstes Album. Das hier ist die originale Prestige-Pressung. John hörte diese Scheibe damals rauf und runter, das kann ich dir garantieren.» So wie Hartley die Platte als Trophäe hochhält, wirkt er mindestens zwanzig Jahre jünger.

Alvin darf den Plattenumschlag berühren. «Wow, stark! Du hast diese Scheibe noch immer?»

«Auch ich hab sie rauf und runter gehört; hat ganz schön was abgekriegt, lässt sich aber noch problemlos spielen.»

«Da ist doch der *Young Man Blues* drauf, oder?»

Er nickt anerkennend. «Du scheinst tatsächlich Bescheid zu wissen. Ein Gral, dieses Ding. Wenn du mir jetzt noch ein paar Sachen über Allison erzählst, kauf ich's dir endgültig ab, dass du

dich vorbereitet hast.»

«Mose John Allison Jr; ich glaube, er stammt aus Mississippi, dürfte mittlerweile weit über achtzig Jahre alt sein.»

«Du hast nicht irgendwo ein Lexikon in der Birne versteckt?»

«Ein weisser Jazzpianist und Sänger.»

«Wen interessiert das <weisse>? Mose Allison war nicht bloss Pianist und Sänger, er spielte auch Trompete – und er schrieb Songs! Wieso fragst du nicht, weshalb einer zu Cales Helden gehört, der nicht Gitarre spielt?»

«Diese Frage wollte ich natürlich stellen. Und ich habe da so meine Idee, wie die mögliche Antwort lauten könnte. Auf jeden Fall war der Mann ja nicht nur für J.J. Cale ein Vorbild. Die halbe Rockwelt scheint ihn zu verehren: Die Rolling Stones, John Mayall, The Who, The Yardbirds, The Clash, Van Morrison, Elvis Costello. Legendär ist zum Beispiel eben sein *Young Man Blues*, gecovered unter anderem von The Who.»

«Korrekt, und das Original ist auf dieser Platte hier! Feiner Song – traf damals wunderbar das Lebensgefühl meiner Generation. War aber bei weitem nicht Allisons einzige Perle. Und? Wie ist jetzt deine <mögliche Antwort>?»

«Also, ich hab da so einen Verdacht. In Mose Allisons Gesang höre ich etwas, was mich an J.J. Cale erinnert. Es ist diese weisse, unaufdringliche Stimme, mit etwas Swing und Soul drin, aber nicht zu viel. Ich glaube, seine Stimme klingt eine Spur höher als die von Cale, aber vom Charakter her sind beide irgendwie wesensverwandt. Sagen wir mal, entfernt verwandt.»

Der Seltsame wirkt nachdenklich. «Yeah, vielleicht ...», mehr ist ihm nicht zu entlocken.

«Über Cales Stimme habe ich längere Zeit nachgedacht, Brian. Seine feine Art des Singens erinnert mich manchmal auch ein bisschen an die liebevoll väterliche Blues-Stimme von Mississippi John Hurt.»

«Ist mir noch nie zu Ohren gekommen, dieser Vergleich.» Hartley wirkt überrascht. «Ich werd mir den Hurt mal genauer anhören. Auf jeden Fall schreit keiner von diesen beiden wie ein

stolzer Hahn ins Mikrofon, weder Allison noch Hurt. Sie singen leise, und sie machen Mut.»

«Wunderschön, wie du das sagst.»

«Haha, nicht ganz so wunderschön ist die Liste der Mose Allison-Jünger, die du aufgezählt hast. Es fehlen ein paar Namen, die's in sich haben.»

«Oh, natürlich – es fehlt J.J. Cale.»

«Witzbold. Es fehlt zum Beispiel Jimi Hendrix.»

«Ernsthaft? Das wusste ich nicht.»

«Jetzt weisst du's. Weiter fehlt Leon Russell – hey, seine Version der Allison-Nummer *I'm Smashed* kennst du nicht? Dann fehlt natürlich auch Bonnie Raitt; müsste einen Frauenrechtler wie dich ja interessieren. Wenn Bonnie *Everybody's Crying Mercy* singt, ist sie eine Bombe. Weitere Fans sind Tom Waits, Manfred Mann und natürlich Randy Newman.»

«Bei Randy Newman ist das offensichtlich.»

«Allerdings. Piano und Sarkasmus von Mose Allison waren für Randy die perfekte Vorlage.»

«Was mich verwirrt, ist diese enorme Vielfalt an Künstlern, die sich von ihm inspirieren liessen. Was ist denn sein stilübergreifendes Geheimnis?»

«Allison ist Eklektiker; Popstar, Bluesman, Jazzkünstler, und er gefällt den Weissen wie den Schwarzen. Das Wichtige aber: Mose Allison ist ein Songwriter – und was für einer! Seine Texte treffen ins Schwarze, sind raffiniert und ironisch, ob er über Frauen oder über die westliche Kultur singt. Da ist diese schüchterne Sachlichkeit, sein schnörkeloser und entspannter Gesang. Das alles kommt eindringlich und dennoch unverschämt locker daher. Ein reiner Genuss. Er ist laid-back, ganz einfach.» Hartley atmet tief durch und schaut ins Leere. «Jetzt weisst du, warum Allison damals John beeindruckte – von Anfang an und ohne einen einzigen Gitarrenton.»

Alvin ist begeistert und schaut neugierig auf sein Diktiergerät. Was der Mann ihm erzählt, hat derart viel Substanz – wenn jetzt

nur die Maschine nicht schlapp macht, es wäre eine Katastrophe. Scheint alles in Ordnung zu sein. «Das wird ein Hammer-Buch, Brian!»

«Wollen wir hoffen.»

«James Burton ist auch in dieser Liste von J.J. Cales Helden, wenn ich mich richtig erinnere. Schon wieder einer, der mit Elvis spielte?»

«Genau. Burton war einige Jahre voraus. Er hatte all die Roots damals bereits aufgesaugt und zu einem unglaublich heissen Mix verarbeitet. Kein Wunder, fuhr Elvis später so auf ihn ab. James ist ein feiner Typ; John lernte ihn etwas später in Los Angeles kennen, in den Sechzigerjahren. Der Junge geizte nicht mit Gitarrentricks; John lernte jedes Mal was Neues, wenn er mit ihm spielte. Burton ist und bleibt einer der Grossen.»

«Das kann man wohl sagen. Ich bin ein Fan von ihm und war sehr erfreut, als ich kürzlich las, dass er bei einem Cale-Album mitspielte – bei *Travel-Log* von 1990.»

«Kann einer Scheibe nur guttun, so ein Gastmusiker; *Lean On Me* war wie gemacht für James.»

«Zwischen 1984 und 1989 sind die Aufnahmen für dieses Album entstanden. Weissst du per Zufall genau, wann die Session mit James Burton war?»

«Kann auch früher gewesen sein, per Zufall.»

«Wie? Im Album steht aber doch <Recorded Between 1984 and 1989>.»

«Darfst du nicht zu eng sehen, Mann. Plattenumschläge sind keine Gesetzbücher.»

«Wenn die Album-Credits nicht verbindlich sind, wie sollen wir Journalisten denn recherchieren?»

«Gute Frage, hehe. Verlass dich auf dein Gefühl; manchmal sind die Grenzen zwischen Wahrheit und Mythos fliessend. Ist spannender so.»

«Mir soll das recht sein. Solange man uns nicht vorwirft, Mythen zu verbreiten.»

«Von mir wirst du diesen Vorwurf nie hören. Und Cale, der

hat von Anfang seiner Karriere an mit Mythen gerechnet. Allerdings nicht mit jedem Unsinn, der über ihn geschrieben wurde. Aber lassen wir das.»

«Genau, bleiben wir bei *Lean On Me*. James Burton konnte da einfach so mitspielen im Studio? Womöglich ohne den Song genau zu kennen? Unglaublich!»

Hartley schmunzelt verstohlen. «Die Nummer hat zwei Akkorde. Burton könnte auch mitspielen, wenn es zehn wären.»

«Auf jeden Fall ein wunderbarer Song, mit diesem typischen, entspannten Funk-Groove – J.J. Cale eben. Und dann noch mit Jim Keltner am Schlagzeug, unschlagbar. Man kann in Trance geraten, wenn man diesen Okies zuhört; wenn die Songs nur nicht so kurz wären. Sag mal, Brian, verrätst du mir, welcher der beiden Teile des Gitarrensolos von Burton ist und welcher von Cale?»

«Ich glaub, du warst schon besser drauf, Mann. Das hört man doch heraus, oder nicht?»

«Der zweite Teil klingt unmissverständlich nach J.J. Cale, du hast recht.»

«Na also. Wenn wir schon bei dieser Nummer sind – da ist noch ein zweiter Gast dabei, und nicht irgendeiner: Hoyt Axton. Steht in den Credits übrigens.»

«Axton, der Country-Sänger und Schauspieler?»

«Genau. Der war im Fall auch Songschreiber.»

«Oh, natürlich. Seine Mutter war ja bereits Songschreiberin; Mae Boren Axton, immerhin die Co-Autorin von Elvis Presleys Hit *Heartbreak Hotel*. Durch Hoyt Axtons Adern floss Legendenblut, dem auch er schliesslich gerecht werden konnte – 1968 wurde sein Song *The Pusher* von der Rockband Steppenwolf ge-covert und landete im Film *Easy Rider*.»

Hartleys Augen werden heller und eine Spur grösser. «Hast den Patzer wieder ausgebügelt; du kannst bleiben, Mann – solche Dinge weiss nicht jeder.»

«Dieser Hoyt Axton schaute also im Studio vorbei? Wow! Und auch er liess sich sogleich überreden, mitzumachen? Bei

welchem Song denn?»

«Sagte ich doch – bei *Lean On Me*. Er schaute nicht einfach im Studio vorbei; Christine Lakeland kannte ihn, sie hatte früher in seiner Band gespielt. Christine und John besuchten Hoyt bei ihm zuhause, so viel ich weiss, und dort entstand offenbar die Idee, dass er mal bei einer Cale-Nummer mitwirken könnte.»

«Ach so. Bei *Lean On Me*? Da höre ich aber nirgends diese markante, tiefe Stimme.»

«Hoyt Axton hatte keinen Leadpart. Ich denke, John wollte im Hintergrund des Songs ein paar Wörter wiederholen, und bei solchen Chor-Jobs macht es sich immer gut, wenn nicht alles von einer Stimme gesungen wird, obwohl das aufnahmetechnisch die einfachste Sache der Welt wäre. Kontraste sind cooler, geben Farbe; am besten eine Frauenstimme und eine Männerstimme, und dann das Ganze vielleicht sogar noch doppeln – ein Mal näher beim Mikrofon, ein zweites Mal weiter weg. Christine und Hoyt passten perfekt zusammen, hörst du ja.» Der alte Mann scheint für einen Moment weit weg zu sein. «Hoyt war ein feiner Kerl, sagt man. Ist jetzt schon über fünfzehn Jahre her, seit er gehen musste.»

«Möchtest du eine Pause, Brian? Oder wollen wir gleich Schluss machen für heute?»

«Eine Zigarette und ein paar Dehnungsübungen, das reicht. Wir haben hier keine Bürozeiten.»

«Du machst Sport?»

«Wer hat so was gesagt? Dehnungsübungen! Kannst du von jedem Tier lernen. In meinem Alter ziemlich wichtig.»

∞

Nach einigen Minuten kommt er zurück, macht noch während des Gehens die letzte Nackenübung fertig, setzt sich und strahlt gelöst. «Zehn Jahre, mindestens.»

«Ähm, wie?»

«Zehn Jahre jünger fühlst du dich, wenn das Blut wieder durch die Sehnen und Muskeln fliesst.» Er atmet durch und setzt mit erhobenem Zeigefinger an, als gälte es, zu Beginn der letzten Tagesetappe gleich eine deutliche Marke zu setzen: «Du hast einen Song vergessen. James war nicht nur ein Mal dabei!»

«James Burton?»

«James war schon früher mal dabei – als Cale *Shades* einspielte, 1980.»

«Bei *Shades*? Grossartig! Hätte ich beinahe vergessen. Die Platte kam aber doch erst 1981 heraus, oder nicht?»

«Nach den Aufnahmen muss eine Scheibe noch gemischt werden; für diesen Job liess sich John Zeit. Und dann kommt jeweils noch das Mastering und der ganze geschäftliche Kram dazu.»

«Oh ja, das vergisst ein Laie natürlich, entschuldige bitte. J.J. Cales Alben werden wir später alle noch intensiv besprechen; ich möchte das ziemlich geordnet tun, damit die Leser sein gesamtes Lebenswerk überblicken. Mir ist inzwischen auch in den Sinn gekommen, von welchem Song du sprichst: *Pack My Jack*. Ein Rätsel, wie ich das vergessen konnte; schliesslich sagt Cale ja seinen Gast sogar an während des Stücks, wie bei einer Live-Show.»

«Beruhigend; du scheinst die Scheiben des Meisters also doch zu kennen.»

Alvin versucht, sich bestmöglich zu konzentrieren; jetzt muss er in zwei, drei Sätzen sein Gegenüber mit einer perfekten Songbeschreibung überzeugen. «Ein 12-Takt-Blues mit herrlich luftigem Swing-Feeling. Könnte auch von einer schwarzen Blues-Band sein, und zwar von einer wirklich guten. Cale und seine Musiker lassen sich ausnahmsweise mal richtig Zeit; der Song ist erfreulich lange. Jim Keltner und Bassist Emory Gordy hängen traumhaft entspannt im Groove, Glen D. Hardin glänzt mit einem feinen Piano-Solo – und die beiden Gitarren, oh Gott, sie sind ein Festmahl. J.J. Cale und James Burton, ein perfekter Kontrast mit völlig unterschiedlichem Sound und Feeling. Ich

bewundere Burton, er spielt fantastisch auf dieser Aufnahme, doch wenn Cale zum Solo ansetzt, kommen einem die Tränen. Was für eine unnachahmliche Phrasierung!»

«Ganz deiner Meinung. Ich frag mich nur, was John zu einer solchen Beweihräucherung gesagt hätte. Vermutlich irgendwas in der Richtung, <wenn ich anders spielen könnte, würd ich's tun – Einzigartigkeit ist kein Qualitätsmerkmal.>»

«Natürlich ist das ein Qualitätsmerkmal! Ausser vielleicht, wenn Einzigartigkeit in Dekadenz abdriftet – was bei Cale ja nun wirklich nicht der Fall war.»

«Mir musst du so was nicht erklären.» Hartley winkt ab. «Wird allerdings schnell kitschig, das Buch, wenn da nur Lobeshymnen drin sind. Vielleicht sollten wir über sein Leben reden.»

«Oh ja, natürlich, das tun wir.»

«Wir waren in den Fünfzigerjahren, richtig?» Der Seltsame lehnt sich zurück. Sein Blick wirkt abwesend. «Was meinst du, wie wichtig diese Zeit für John war. Die Teenagerzeit prägt am meisten, nistet sich im Gehirn ein wie keine zweite ...»

«Genau, lass uns über die Fünfziger reden. Was hatte Cale damals wohl für Träume?»

Hartley lässt sich von einem tiefen Seufzer entspannen und schaut hinunter zu seinem vierbeinigen Verbündeten; also würde er Blue beneiden, weil der solche Fragen nicht beantworten muss. «Träume? Keine Ahnung, ob er Träume hatte. Im Mai 1956 machte John das Abitur. Und was dann? Pläne waren nicht sein Ding, hat er mal gesagt. Er hätte am liebsten in den Tag hinein gelebt, so wie er das später tat, wenn er nicht auf Tour war. Doch seine Eltern wollten, dass er so bald wie möglich Geld verdiente. Hey, in diesem Alter hast du keinen Schimmer, wie das gehen soll. Doch es ist eine Realität, die dich nicht in Ruhe lässt. John versuchte es mit ein paar Jobs; Liftboy zum Beispiel, für gut einen Dollar die Stunde. Oder in einem Stahlwerk, wo er eine Zeit lang im Walzwerk schuftete. Hey Mann, wir reden

da nicht von Träumen. Das war knüppelharte Wirklichkeit; sie bläst dir ins Gesicht, wenn du nach der Schule ins Leben geschleudert wirst.»

«Aber die Gitarre war doch eine grosse Leidenschaft. Glaubte er denn nicht daran, sich mit Musik ernähren zu können?»

«Glauben kann man nicht essen – es zählen nur die Dollars, die du verdienst. John und seine Kumpels traten hin und wieder in Nachtclubs auf, wo sie aktuelle Hits nachleierten; nicht zu laut, damit die Gäste in Ruhe essen und reden konnten, nicht zu leise, damit auch getanzt werden konnte. Aber genug Geld zum Leben spülte so was nicht in die Kasse, und es fühlte sich wohl auch nicht so an wie der Startschuss zu einer Musikerkarriere, schon eher wie ein knapp bezahlter Nebenjob im Gastgewerbe. Jedenfalls schmeckte das alles nicht nach dem grossen Künstlertraum – John war Unterhaltungsmusiker. Um mehr zu erreichen, hätte er singen und eigene Songs schreiben müssen, das traute er sich damals nicht zu. Auch als Gitarrist hatte er übrigens nicht den Eindruck, ein Jahrhunderttalent zu sein.»

«Ach komm schon! Cale spürte damals nicht, dass er der Welt mit der Gitarre etwas zu erzählen hatte?»

«Ich weiss nicht, was du als Teenager so alles gespürt hast – bei mir jedenfalls waren da ausser der Freude, mit Freunden zu jammen, weit und breit keine Welteroberer-Visionen.»

«Du hast in diesem Alter bereits Gitarre gespielt? Grossartig! Und man hört's ja – so wie du dieses Instrument heute bescherrschst.»

Er winkt ab, mit ziemlich mürrischem Blick. «Das ist jetzt nicht unser Thema!»

«Oh, tut mir leid, Brian; bleiben wir bei John – wie du ihn nennst.»

«Kannst ihn ruhig auch so nennen; ich glaub, er hätte nichts dagegen. Obwohl ihn viele auch einfach Cale nannten. Egal – wo waren wir?»

«Die Musik. War sie damals nicht wichtig genug, um zu seinem Lebensziel werden zu können?»

«Musik war für John wichtig, aber die Angst war wohl stärker.»

«Angst? Wie meinst du das?»

«So, wie ich es sage. John fühlte sich nicht sicher, wenn er vor Leuten spielte. Er war der Meinung, nicht gut genug zu sein.»

«Das verstehe ich jetzt nicht, Brian. Im Dokumentarfilm erzählen alte Weggefährten aus Tulsa von Cales natürlichem Selbstbewusstsein bei Live-Konzerten; er hätte diese inspirierende Selbstverständlichkeit schon immer ausgestrahlt auf der Bühne.»

Der alte Mann ringt sichtlich mit den Gedanken. «Das ist schwierig zu erklären, Mann. Beides stimmt. Doch ich glaub, in erster Linie war er schüchtern, hatte die Hosen voll und eigentlich nicht die geringste Lust, sich auf der Bühne zu blamieren. Irgendwo war da in ihm aber ein Boss, der befahl, das auszuhalten. Tja, und dann ist die Rechnung eben einfach: Wenn du dich schon dazu überreden lässt, diese Tonnen zu schultern, erst recht als Sänger – hey, dann willst du dafür gefälligst respektiert werden. Wohl so was wie die Philosophie des stillen Helden: Wenn du mutig bist und ihn bezahlst, den Preis der Entblössung, dann darfst du ruhig aufrecht gehen und dich freuen. Das ist es vermutlich, was seine Kumpels spürten ...»

«Eine wunderschöne Erklärung. Und diese Schüchternheit, konnte er die später überwinden?»

«Hey, Mann, ich war nicht sein Psychotherapeut; hab den Meister nicht persönlich gekannt.»

«Aber du suchst nach Bildern, um dir das Phänomen J.J. Cale zu erklären – finde ich stark.»

«Findest du stark, aha. Dass wir hier in einer Plauderrunde sind, hast du sicher bemerkt. In einer Plauderrunde wird spekuliert, klar?»

«Ja, natürlich, Brian; ich wollte nur sagen, dass mir deine Bilder gefallen – so hat mir jedenfalls noch nie jemand solche Dinge erklärt.»

«In einer Plauderrunde steht vielleicht irgendwo auf dem Tisch ein kleiner Blumenstrauss – das ist genug, man muss darüber hinaus nicht dauernd mit der Weihrauch-Sprühdose rumfuchteln.»

«Wow ...», ruft Alvin herzlich lachend, «deine Bilder werden immer besser! Aber okay, bleiben wir beim Thema. J.J. Cales Bühnenangst – verschwand die später?»

«Kaum restlos, aber sie verlor an Einfluss. Du hast die Rechnung noch nicht begriffen? Jede bestandene Mutprobe gibt dir einen kleinen Trumpf mehr in die Hand. Wenn du auf eine Bühne gehst und weißt, dass du deinen Dämonen mittlerweile schon zweitausendvierhundertfünfundfünfzig Mal ins Gesicht gespuht hast – dann kannst du ruhig und aufrecht vor die Leute stehen. Nicht weil du besonders gut bist, sondern weil dein Rucksack voll ist von gewonnenen Kämpfen. Das spüren die Leute. Und das macht den grossen Unterschied zur gekauften Lässigkeit im Showbusiness.»

«Leuchtet mir ein, Brian. Wenn ich dich so philosophieren höre, freue ich mich richtig aufs Älterwerden.»

«Du freust dich zu früh, Mann.»

«Auf jeden Fall glaube ich, dass du ganz einfach von der sogenannten Authentizität sprichst. Richtig?»

«Und ich glaub, dass man im Alter die Lust verliert, sich mit Wortgeschwülsten rumzuschlagen. Auf jeden Fall hast du jetzt eine Ahnung, warum John auf der Bühne nicht den Clown spielte – er musste sich konzentrieren. Ganz einfach. Und das sieht dann eben ziemlich bierernst aus. Egal! Es zählt nur die Musik.»

«Genau! Weissst du, Brian, jetzt geht mir so allmählich ein Licht auf: Der Preis für echte Selbstsicherheit kann nur Angst sein – und die Frucht davon ist Bescheidenheit.»

«Weiss nicht. Jetzt redest du wie der Psycho-Berater einer Boulevard-Zeitung, hehe.»

«Schon möglich. Auf jeden Fall machst du mir Mut. Und ich sehe nun auch die Zusammenhänge klarer. Die Story von Gene

Crose macht jetzt plötzlich Sinn ...»

Der alte Mann wirkt angenehm überrascht. «Du kennst Crose?»

«Nicht persönlich natürlich. Doch ich weiss ungefähr, was er damals für eine Rolle spielte in Tulsa. Ich las irgendwo ein Interview, in welchem er auf lebhaft Weise schildert, wie er den schüchternen Cale damals entdeckte.»

«Gene ...» Hartley lacht gutmütig. «Der alte Kerl hat ordentlich ausgeschmückt, würd ich meinen.»

«Er beschreibt, wie er dem schüchternen John Cale Mut machen musste.»

«An der Story wird vermutlich was dran sein, aber ob sie die Leser interessiert?»

«Natürlich tut sie das – es ist eine Anekdote aus J.J. Cales Leben. Erzählst du sie uns?»

«Yeah, wie du willst. Gene Crose war in Tulsa so was wie der Anführer der Szene. Er konnte gut singen und die Leute unterhalten; so einer wird respektiert. Gene scharte die Besten aus der Stadt um sich, und man könnte sagen, er brachte die Tulsa-Power ins Rollen, bevor sie allmählich die ganze Westküste eroberte. Es war im Sommer 1956. Er gründete eine Band, nannte sie The Rockets und wollte Cale überreden, da mitzumachen. Er hatte John mit den Country Cousins gesehen, einer kleinen Band von Highschool-Kumpels, und er machte ihm Komplimente. Ein paar Tage später kreuzte der Kerl bei John zuhause auf und redete auf ihn ein; Crose brauchte unbedingt einen Leadgitaristen für seine Rockets. Doch Cale winkte ab und soll gesagt haben, <nein, Mann, ich kann das nicht, ich bin nicht gut genug>. Gene liess nicht locker, meinte, <ich habe dich gehört, ich weiss, was du kannst, das schaffst du, Johnny> – und schliesslich kriegte er ihn rum.»

«Johnny sagte er zu ihm?»

«Ja, ich glaub, die Jungs nannten ihn damals alle so in Tulsa; Johnny Cale war ja auch der Name, unter welchem der Meister

die ersten Singles rausbrachte.»

«Ach so, ja, darüber werden wir sicher noch reden.»

«Werden wir.»

Alvin konzentriert sich. «Also war Cale tatsächlich schüchtern. Aber war das wirklich angebracht? Ich meine, er konnte doch sicher problemlos mitspielen auf diesem Niveau.»

Hartley schaut verwundert. «Hey Mann, John war damals nicht sehr viel weiter als ein Greenhorn, und so einfach waren die Stücke auch wieder nicht. Als er und seine Freunde anfangen, in diesen Nachtclubs aufzutreten, da kannte er vielleicht zwei, drei Riffs, und die spielte er in jedem Song. Das war nicht genug. Crose ging ein paarmal zu ihm nach Hause mit einem Stapel Platten unter dem Arm, und sie hörten gemeinsam die Dinge heraus. Gene ist kein Leadgitarrist, konnte nur ein paar Akkorde, aber der Typ hat verdammt gute Ohren, und ich bin mir sicher, er merkte sofort, ob John den Ton traf – oder wichtige Töne einfach unterschlagen wollte. Gene Crose kannst du nichts vormachen; also krepelte John die Ärmel hoch, probierte und übte, bis er's drauf hatte. Ich weiss nicht, wie viel Spass es John machte, aber eine gute Schule war das sicher für ihn.»

«The Rockets mit diesem Gene Crose, das war gewissermaßen die erste Band, mit welcher John professionelle Erfahrungen sammelte. Weissst du, wer dort alles mitspielte?»

«Es war eine Chance, weiterzukommen, yeah. Crose war cool als Frontmann, Roger Stallings sass hinter dem Schlagzeug, Rocky Frisco hinter dem Klavier und George Metzel zupfte den Bass. Hey, die Jungs galten als die Besten in der Stadt und spielten jede Woche in dieser Radiosendung, KOTV's Party Lane hiess die. Sie traten in Nachtclubs auf und wurden immer bekannter. Vielleicht auch, weil sie versuchten, den Teenie-Hop-Stil auf die Reihe zu kriegen – der kam von der Ostküste und war gerade voll angesagt. Auf jeden Fall waren sie vielseitig, frisch und für damalige Verhältnisse ziemlich virtuos. Sehr viel besser als die Rockets sie spielten, tönnten die Hits auch im Ori-

ginal nicht, hehe. Rocky Friscos Wege kreuzten sich später übrigens oft mit Cales Route; er veredelte einige J.J. Cale-Platten.»

Alvin lauscht andächtig und jubelt innerlich wie ein Kind. Der Seltsame redet hier über Dinge, die zwar bruchstückhaft bekannt sind, aus Zeitungsartikeln zum Beispiel – doch durch die Erzählfreude des alten Mannes werden sie nun plötzlich lebendig. Für ein Buch ist so was Gold wert. Tim und seine Frau Sandy werden staunen. Sandy war von der Buchidee nicht restlos überzeugt, das gab sie ihm zu spüren.

«Freu dich nicht zu früh, Mann. Das Buch musst du erst noch ordentlich hinkriegen.»

«Ähm, w-w-wie m-meinst du das ...?»

«Dein Gesicht lügt nicht – du genießt die Früchte, bevor sie reif sind, hehe.»

Alvin wird mal wieder ein paar Zentimeter kleiner. Unglaublich, wie Hartley ihn zu durchschauen vermag. «Deine Erzählfreude macht mich glücklich, Brian, das ist alles. Wollen wir den Schwung nutzen und ein Kapitel anhängen?»

«Meinetwegen.»

«Was wurde aus dieser vielversprechenden Band, wie ging's weiter mit The Rockets?»

«Na ja, viel versprechen kannst du den Leuten mit eigenen Songs; wenn du fremde coverst, bleibst du käuflich. Bei John war das noch nicht ganz so weit, aber er schmeckte immerhin schon mal Profiluft, konnte mit Musik etwas dazuverdienen. Während ein paar Monaten lief das nicht schlecht. Doch Gene Crose machte einen auf intellektuell und begann, an der Universität von Tulsa zu studieren. Nach einem Semester wechselte er zum nordöstlichen Campus nach Tahlequah. Das bremste die Rakete nun definitiv, auch wenn Gene am Wochenende für jeden Gig nach Tulsa zurückkam. Wenn der Boss häufig abwesend ist, bleibt er in der Regel nicht lange auf dem Posten. George Metzger, der Bassist, hatte sich ohnehin immer als Manager und Promoter aufgeführt – jetzt nahm er das Heft definitiv

in die Hand. An einem Samstagabend Ende 1956 kam Crose zurück in die Stadt und erfuhr, dass es eine neue Band gab: The Valentines. Gene wusste sofort, was los war; Valentine ist George Metzels zweiter Vorname. George hatte einen schlüpfri-gen Leadsänger namens Bobby Taylor angeheuert, der voll auf Elvis machte und das verdammt gut. Crose war draussen – so laufen die Dinge. Und John hatte die Wahl: Entweder auf den neuen, schnelleren Zug aufspringen oder im alten abgehängt werden. Da überlegst du nicht lange. Gene Crose versuchte zwar, mit einer anderen Besetzung die Rockets am Leben zu erhalten, doch Anfangs 1957 lagen die Karten neu auf dem Tisch – The Valentines hatten das Sagen in Tulsa.»

«Yes! Und mit diesen Valentines veröffentlichte John alias Johnny Cale schon bald seine allererste Schallplatte», ruft Alvin mit erhobenem Zeigefinger. «Vierzehn Jahre vor dem offiziellen Beginn der Karriere des J.J. Cale. Man muss sich das mal vorstellen – zu einer Zeit, als es noch keinen Beatles-Hype, keine Stones, keinen Dylan, keine Hippies und keinen Rock gab. John Weldon Cale war ein Pionier! Nur wissen das die wenigsten Musikfans. Ärgert dich das nicht?»

Hartley winkt ab. «Jetzt ist Bremsen angesagt, Mann. Erstens übertreibst du; Cale und seine Freunde machten dieses Rock'n'Roll-Ding – nichts Pionierhaftes. Und zweitens überstürzt du die Dinge; die Scheibe kam noch nicht jetzt, das war mehr als ein Jahr später.»

«Das war nicht Johnny and the Valentines, 1957?»

«Nein, das waren The Valentines mit Bobby Taylor als Frontmann. Bobby war ein ordentlicher Rhythmusgitarrist und ein starker Sänger. Er hatte Elvis bei seinen beiden Konzerten in Tulsa miterlebt, im April 1956 – seither war er im Bann des Superstars und imitierte ihn ziemlich gut. John konnte sich voll auf seinen Job als Leadgitarrist konzentrieren. Die Jungs spielten fast jeden Sonntagnachmittag, meist in der Moose Lodge in der East 11th Street. Auch Freitag und Samstag waren sie abends oft auf der Piste. Keine Frage, im Frühjahr 1957 gaben

die Valentines den Ton an in den Clubs und Bars von Tulsa. Johnny Williams spielte Saxofon; ein feiner Typ, Cale arbeitete später viel mit ihm zusammen. Buddy Jones war am Schlagzeug – auch er grosse Klasse.»

«Buddy Jones? Trommelte der nicht später für Leon Russell und Johnny Rivers?»

«Genau. Auf jeden Fall war diese Band ziemlich gut, John konnte sich als Gitarrist laufend verbessern, und die Stärke der Jungs war offenbar, dass sie nicht nur die neuen Rock'n'Roll-Sachen drauf hatten, sondern auch den Big Band Swing – der war zu jener Zeit nämlich noch immer gefragt. The Valentines waren vielseitig und solide, so was wie eine Brücke zwischen beiden Welten. Eine feine Schule muss das für John gewesen sein; er begann, ziemlich viel von dieser Musik zu begreifen.»

«Woher weisst du eigentlich dieses ganze Zeug? Warst du damals in Tulsa?»

Der alte Mann schüttelt den Kopf. «Hab ich dir doch gesagt; ich war bereits nicht mehr in der Stadt. Das Wichtigste über diese Zeit kannst du dir zusammensuchen, in irgendwelchen Zeitungsartikeln oder neuerdings auch im Internet. Musst dich eben informieren.»

«Das mach ich ja – deshalb bin ich zu dir gekommen.»

«Yeah; wollen wir hoffen, dass meine rostige Birne das ganze Zeug in der richtigen Reihenfolge ausspuckt.»

«Das werden wir hinkriegen, Brian. Wir reden über das Jahr 1957. Cale war also bereit zum Durchstarten.»

«Sozusagen. Aber erst kam da noch was dazwischen. Die männliche Pflicht des Amerikaners.»

«Wow, John im Militärdienst? Erzähl uns was darüber.»

«Da gibt's nicht viel zu erzählen; er wurde einberufen, als Reservist. An einem Gewehr rumzufummeln und Krieg zu spielen, darauf hatte er keinen Bock. Deshalb wollte John zur Luftwaffe, und zwar in die Bodenzentrale.» Hartley lacht schelmisch. «Genau das Richtige für ihn, kein wirklich harter Job. Er war für sieben Monate in der Air Force Air Training Command

in Rantoul, Illinois, und machte dort eine technische Ausbildung. Cales Plan ging perfekt auf – er konnte die ganze Zeit mit elektronischen Geräten hantieren und lernte eine Menge über Röhren und solche Sachen. Alles Dinge, die auch im Tonstudio nützlich sind, haha.»

«Schlau, wirklich raffiniert. Er hatte zu jener Zeit ja bereits sein kleines Studio im Elternhaus. Klingt aber alles doch irgendwie nach einem Karriereplan, nicht wahr?»

«Vergiss es. Es war einfach eine Leidenschaft, John liebte die Arbeit mit solchen Geräten. Musik aufzuzeichnen, zu bearbeiten und zu mixen, das ist magisch. Vielleicht spürte er damals unbewusst, dass ihm das später helfen würde, seinen eigenen Sound zu finden – aber Unbewusstes kann kein Plan sein. Jedenfalls nicht dein eigener ...»

«Du glaubst an die Pläne des Schicksals? An höhere Mächte?», fragt Alvin geheimnisvoll.

«Warum nicht? Jetzt kommt aber keine Diskussion darüber, wie der Boss heissen könnte, gell. Das wär erstens verlorene Zeit und zweitens eine verbotene Sache.»

«Verboten?»

«Du sollst dir kein Bild von ihm machen. Noch nie was davon gehört?»

«Ach ja, jetzt verstehe ich, was du meinst. Wobei es mir nicht problematisch scheint, sich ein Bild von ihm zu machen – man darf dieses Bild nur nicht anderen Leuten aufdrängen.»

«So ist es, und darum bleiben wir am Boden. In der Bodenzentrale war Cale also während Monaten, und als er Ende 1957 zurückkam, waren die Valentines noch immer voll im Schuss.»

«Jetzt kommen wir der Sache wohl näher – seine erste Single als Johnny Cale, nicht wahr?»

Der alte Mann streckt sich, gähnt kräftig und versucht, seine Gedanken zu bündeln. «Etwas näher, ja. Bobby Taylor schien nicht mehr richtig motiviert zu sein; im Frühjahr 1958 beschloss er, die Valentines zu verlassen. Er wollte zur Luftwaffe.

Okay, jetzt war die Reihe an John – er wurde ab sofort Band-leader und Sänger. So läuft das in der Musikstadt Tulsa: Wenn einer das Spielfeld verlässt, kommt ohne Zögern ein Neuer auf die Bühne und übernimmt das Zeppter. Egal, ob er's so gut kann wie sein Vorgänger. Cale war kein Sänger, er musste sich da einfach hineinschmuggeln. Sie spielten jetzt vermehrt Instrumentalnummern, und so brauchte seine Stimme nicht der Joker zu sein. Eine Gitarrenband ist auch cool. Eins von den Instrumentalstücken, die er schrieb, hiess *The Purple Onion* – und ich kann dir sagen, die Nummer wurde zur Knacknuss für alle Gitarristen der Gegend. Frag nur mal Mike Bruce, wie lange er brauchte, um den Lick herauszufinden.»

«Das war aber nicht Johnny Cales erste Single, diese Nummer.»

«Nein, *The Purple Onion* brachte er zwei Jahre später heraus, 1960. Im Sommer 1958 kam schliesslich doch ein neuer Sänger zu den Valentines; es war Jack Dunham, bekannt als Tulsas wilder Mann des Rock'n'Roll. Mit ihm konnten die Jungs nun auch als Partyband wieder mächtig Dampf machen. Dunham gründete allerdings schon im September eine eigene Band, The Upsetters, und mit dieser Combo machte er voll auf Elvis. Irgendwie war das eine Band zu viel, und er war wieder raus bei den Valentines. So läuft das – der Sängerjob landete wieder bei Cale. Inzwischen war die Gruppe mit Metzel am Bass, Jim Turley am Schlagzeug, Doug Cunningham am Piano und Earl Johnson am Saxofon besetzt. Obwohl John das Singen unterdessen sogar ein wenig Spass machte, wollte er nun endlich eine eigene Scheibe rausbringen – und das natürlich mit seinem Joker. Bei der ersten Platte darfst du nur den Joker und sonst gar nichts bringen.»

Alvin strahlt. «Ahh, jetzt kommt die Single!»

«Genau. Er nahm als Johnny Cale zwei Gitarrenstücke auf, für Mercury.»

«Wow, gleich schon beim grossen Mercury-Label?»

«Yeah, die wollten was für den Halloween-Markt. Instrumen-

tals zum Tanzen und so. Zwei Melodien schlugen sie Cale vor; *Shock Hop* von David Shapiro und Mel Stark für die A-Seite, und *Sneaky* von Diane Lampert und Cliff Parman für die B-Seite. Bei *Shock Hop* hat John dann noch ein paar Monstergeräusche reingemischt, als Halloween-Joke. Gitarreninstrumentals sind cool – die Shadows haben mit solchen Sachen ihr ganzes Leben auf die Reihe gekriegt. Am 6. Oktober 1958 kam die Single raus. Stell dir vor, dieses Wahnsinnsgefühl, als John seine erste eigene Platte in den Händen hielt.»

«Kann ich mir vorstellen. Ich finde die beiden Nummern köstlich, originell und witzig. Den Stil würde ich als Pre-Surf, Rockabilly oder Popcorn-Sound bezeichnen. Und ja, der Link zu Hank Marvin und seiner Gitarrenband ist gerechtfertigt. Nur muss man dabei erwähnen, dass die Shadows nach Johnny Cale kamen; *Apaches*, ihre erste Single, erschien 1960. Mir scheint, damit wäre schon mal der Beweis erbracht, dass Cale erstens sehr wohl nur mit Gitarre allein Geschichten erzählen konnte, und dass er zweitens eben doch ein Pionier war.»

«Das geht jetzt bis ans Ende des Buches so weiter mit deinen Übertreibungen? Kann ja heiter werden, hehe. Okay, es war kein miserabler Start, und die Jungs in der Stadt merkten immerhin, dass da einer ein kleines Studio zuhause hatte, und dass er darin was Ordentliches zustande brachte. Nicht unwichtig.»

«Und dass er Gitarre spielen konnte!»

«Hat seinem Ruf nicht geschadet, ja. Mit den Valentines spielte er weiter; im Dezember 1958 nahmen sie für den lokalen Rockabilly-Star Al Sweatt eine Single auf – *I Hate Myself* und *Let's Paint The Town Red* auf der B-Seite. Hin und wieder war John auch bei den Upsetters dabei, wenn Dunham ihn brauchte, und etwas später mischte er bei den Starlighters mit oder machte Country.»

«The Starlighters – das war Leon Russells Band, nicht?»

«Yeah, Russell war dabei. Aber er hatte die Band nicht gegründet, auch wenn das manchmal so geschrieben wird. Die Idee kam von Johnny Williams, dem genialen Saxofon-Typen.

Williams wohnte in derselben Strasse wie Cale und war eine Zeit lang auch bei den Valentines dabei. Anfangs 1959 gründete er selber eine Band und nannte sie Johnny Williams and the Starlighters. Er, Russell, Chuck Blackwell und Johnny Cale – das war der Kern. Kurz danach kam ein weiterer Gitarrist, Leo Feathers, und mit der Zeit stiessen noch andere Typen dazu. Die Jungs traten zunächst auf privaten Partys auf, dann kamen schon bald Jobs in Tanzlokalen und Nachtclubs rund um Tulsa; The House of Blues, Homer's Danceland, Pia-Mor Ballroom, Sheridan und wie sie alle heissen. Leon Russell wurde mit der Zeit so was wie der Chef der Band; ein Hammerpianist, er soll unglaublich kompetent und ehrgeizig gewirkt haben, obwohl er von allen der Jüngste war. Es gab Wechsel in der Besetzung, das war in Tulsa so – jeder schnappte sich die Gelegenheiten, die sich boten und spielte da, wo einer gebraucht wurde. John muss es genossen haben, mit Russell aufzutreten; er bemerkte sicherlich, wie Leon sein Gitarrenspiel schätzte.»

«Über Leon Russell und seine späteren Erfolge werden wir vermutlich noch reden. Aber wie ging's denn weiter mit Cale? Wann hat er den Braten einer eigenen Karriere gerochen?»

«Anfangs 1959 schien die Sache mit den Valentines auszu-
laufen, sie spielten immer weniger. John hatte zwar wie gesagt auch andere Jobs als Gitarrist, doch so langsam machte sich in ihm wohl ein Gefühl breit. Er begann erstens zu begreifen, dass bei allem Bemühen nie genug Geld reinkommen würde auf diese Art. Tulsa hatte eine pulsierende Musikszene, aber viel zu verdienen gab's dabei nicht. Ein Grund war die Prohibition, das stupide Alkoholverbot. Wenn's da jeweils wieder Razzien gab, erhielten die Jungs am Ende der Auftritte manchmal überhaupt kein Geld. Das schmeckte nicht nach Zukunft, deshalb suchten ja später die meisten Tulsa-Boys ihr Glück in Kalifornien.»

«Und zweitens?»

«Zweitens begann John das Allerwichtigste zu checken, und da wären wir bei deinem Braten. Es gibt zwei Musikertypen,

und du musst wissen, wohin du gehörst. Keiner der beiden Typen ist besser oder wichtiger, doch sie unterscheiden sich grundsätzlich. Es gibt den Sideman, der spielt für andere – und es gibt den Bandleader, Sänger, Frontmann. Gilt übrigens wie immer alles auch für Frauen, muss ich dir ja nicht erklären. Auf jeden Fall, beide brauchen sich gegenseitig, doch jeder Musiker weiss irgendwann, welcher Typ ihm näherliegt. Das kommt hoch, dieser unersättliche Wunsch, ein eigenes Ding zu drehen. Die ganz fetten Alphas wissen es schon als Kind; bei John kam's anscheinend schrittweise. Du musst dir vorstellen: Da schleicht sich erst mal eine diffuse Unzufriedenheit an; du fühlst dich nicht mehr richtig glücklich in der Rolle des Begleiters. Am Anfang hast du keine Ahnung, wie das zu ändern ist, denn du traust es dir nicht zu, das Ruder zu übernehmen. Dann bastelst du halt einfach mal an einem eigenen Projekt herum, und mit etwas Glück funktioniert das Ding wenigstens streckenweise. Johns Halloween-Single schlug nicht ein wie eine Bombe, aber sie erhielt ordentlich Beachtung, sogar über die Stadtgrenze hinaus. Das gab ihm ein gutes Gefühl und brachte ihn auf die Idee, dass es vielleicht doch zu schaffen war. Um bei deinem Bild zu bleiben: Er roch den Braten und wollte mehr davon.»

«Und dann hat er an seine Chance geglaubt und schon bald weitere Singles aufgenommen.»

«Der normale Durchschnittsmensch glaubt nicht einfach plötzlich an seine Chance. Das dauerte noch mehr als zehn Jahre, bis er davon überzeugt war, dass man von Musik leben kann. Ich vermute, er konnte es auch später nie wirklich glauben, dass da einfach so Geld aufs Konto fließt, wenn du eine Platte herausgibst. Hat ja irgendwie auch was Unverschämtes; neunundneunzig Prozent aller Erdbewohner, Tiere inbegriffen, müssen sich auf der Nahrungssuche gehörig anstrengen, während ein paar glückliche Musiker selbstverliebt spielend mit offenem Mund herumfliegende Beute aufschnappen, hehe.»

«Und neunundneunzig Prozent aller wohlhabenden Erdbewohner empfinden ihr Glück als selbstverständlich. J.J. Cale war

eine seltsame Ausnahme, Brian. Aber erzähl uns doch bitte von seinen weiteren Singles.»

«Keine Ahnung, was daran seltsam sein soll.» Der alte Mann schaut mit eigenartiger Verwunderung ins Leere. «Was meinst du denn, wer glücklicher ist – der bewusste Glückspilz oder der nichtsahnende Stolze?»

«Eine philosophische Frage, die Cale, so wie ich ihn einschätze, gleich selber beantwortete – mit seinem ganzen Wesen.»

«Reden wir über die Singles.» Nach einem kräftigen und von Husten begleiteten Zigarettenzug taucht der Seltsame ab in Cales Geschichte. «Er begann vermehrt, Stücke zu schreiben; mit oder ohne Text – egal, einfach was Eigenes. Wenn ich <schreiben> sage, meine ich das natürlich nicht für die Musik. In dieser Szene schreibt keiner Musiknoten auf; du machst dir nur ein Leadsheet, ein Blatt mit den Akkorden, mit der Form des Songs. In Nashville zum Beispiel arbeiten alle nur mit Leadsheets. Jeder Sideman, dem du ein solches Blatt vor die Nase hältst, weiss sofort, was zu tun ist.»

«Und Cale wollte endlich mehr sein als nur Sideman, deshalb diese beiden Singles, von denen wir eigentlich reden wollten. Die vier Songs klingen ja nun wirklich nicht nach Nashville, schon eher nach Memphis oder Chicago.»

Hartley zuckt mit den Schultern. «Er wollte keinen Country machen, sondern die Musik seiner Generation.»

«Beide Singles könnten bluesiger nicht sein, und beiden hat das nicht geschadet, im Gegenteil. Wo hat er denn die Songs aufgenommen?»

«Die erste Platte wurde in Los Angeles gemacht, die zweite in Oklahoma City, so viel ich weiss. Sein Freund Bill Raffensperger spielte Bass, am Schlagzeug sass Harrell Buddy Jones, den lernte John bei Benny Ketchum's Western Playboys kennen. Cales Truppe galt als Rockabilly-Band, und weil er ein paar Dollar zusammengespart hatte, konnte er diese Combo für die Aufnah-

men sogar zu einem Quintett erweitern.»

«Die Leser wollen jetzt natürlich wissen, wie die Songs heißen.»

«Das CHAN-Label brachte die Singles heraus – unter dem Namen Johnny Cale Quintette. Die erste kam 1960, mit *The Purple Onion* auf der A- und *Troubles, Troubles, Troubles* auf der B-Seite. Ein Jahr später dann *Ain't That Lovin' You Baby*, Johns Version der Jimmy Reed-Nummer, und auf der Rückseite *She's My Desire*. Keine Allerweltssachen. Sein Vater hatte wohl recht, als er meinte, der Junge könnte frecher sein. Aber immerhin liefen die Dinger bei einigen Radios, und die Leute merkten, dass da einer nicht zum ersten Mal eine Gitarre in der Hand hielt.» Hartley genießt den letzten Zug, drückt sorgfältig den Glimmstängel aus und schmunzelt verstohlen. «Das Beste aber – Cale konnte bei drei Nummern seine Stimme unterjubeln, und kaum einer merkte, dass er nicht singen konnte.»

«Brian, darf ich bitte mal deine Rhetorik übernehmen und fragen: Geht das mit den Untertreibungen jetzt so weiter, bis ans Ende dieses Buches?»

«Darfst du nicht, Mann; meine Rhetorik steht unter Copyright, hehe. Dass er nicht singen kann, sagte Cale selber von sich.»

«Dann sag ich jetzt einfach, was ich von diesen vier Stücken halte. Johnny Cales Songwriter-Kunst war zu diesem Zeitpunkt noch nicht voll ausgebildet; er klammerte sich vorwiegend ans Blues-Schema. Völlig klar, es ging ja noch mehr als zehn Jahre bis zum phänomenalen J.J. Cale-Debütalbum. Auch seinen persönlichen Gitarrensound von später hört man erst mal nur im Ansatz. Sein Gesang ist völlig okay; man hört nur einfach, dass die einzigartige Stimme damals noch verborgen lag, dass er noch nicht den Mut hatte, leise zu singen. Aber Herrgott, die Gitarrenkunst – die war bereits so was von da! Der Meister spielte hier eine Bluesgitarre, die es an Virtuosität und Feeling problemlos mit jedem damaligen Blues- oder Rock'n'Roll-Saitenstar aufnehmen konnte. Diese enorme Flüssigkeit und Phrasierung,

sie erinnert mich in gewissen Momenten übrigens tatsächlich an Eric Clapton. Oder anders gesagt und unter Berücksichtigung der korrekten Chronologie: Keine Frage, wo Clapton einige seiner Licks herhat ...»

«Eric und John klauten dasselbe, das ist alles.»

«Meinetwegen. Doch Clapton war 1960 noch nicht so weit wie Cale, das kannst du mir nicht ausreden! Johnny Cale war ein umwerfend guter Bluesgitarrist – und das zu einem Zeitpunkt, als all die späteren Bluesrock-Helden noch an Mutters Rockzipfel zerrten.»

«Bluesrock und Rockzipfel ... – haha, machst dich auch langsam in Sachen Rhetorik. Ist aber trotzdem übertrieben. Egal, für John war damals nur wichtig, dass ihn der Rollenwechsel langsam heissmachte. Sein eigener Boss zu sein, war sicher ein cooles Gefühl für ihn, yeah. Er wollte so sein, wie die Frontmänner in Tulsa.»

Alvin blättert aufgeregt nickend in seinen Unterlagen. «Und einige dieser damaligen Frontmänner aus Tulsa hat er später wieder getroffen, nicht wahr? Es soll da ein Abendessen mit den Pionieren des Tulsa-Sounds gegeben haben, vor zehn Jahren oder so.»

«Yeah, du bist gut informiert. 2003, bei den Aufnahmen für die *To Tulsa And Back*-Scheibe wollte Cale möglichst viele seiner alten Tulsa-Freunde im Studio dabeihaben; sind alle gekommen. Die Jungs haben richtig gut gejammt miteinander, hörst du ja auf den Aufnahmen. Ja, und dann hat der Meister ein sogenanntes Sänger-Essen organisiert; mit Gene Crose, Bobby Taylor, Billy Mecom und Jack Dunham – die vier Jungs, für die er damals Gitarre spielte. Verstehst du, das waren keine Side-men; diese Typen waren Sänger und Bandleader, und sie nach fast fünfzig Jahren wiederzusehen, muss John richtig gut eingefahren sein. In diesem Alter wirst du zum senilen Nostalgiker, sieht man ja bei mir, haha. In den Fünfzigern hatte John davon geträumt, selber auch so was wie Singer-Songwriter zu werden

– und dann, ein halbes Jahrhundert später konnte er den grosszügigen Gastgeber spielen. Glückspilz!»

«Was für eine wunderbare Geschichte. Und ich bin überzeugt, dass die alten Kumpels es ihm von Herzen gönnten, dass sie ihn alle bewunderten. Was meinst du, haben sie über die alten Tage geredet?»

«Machen doch alle Oldtimer. Die Jungs hatten sich all die Jahre immer respektiert – da zählen nicht die paar mehr oder weniger verkauften Platten.» Hartley blickt mit wässrigen Augen zur Eiche hinüber. «Ein Okie bleibt ein Okie. Über Tulsa haben sie geredet, klar. Downtown Tulsa ist heute ausgestorben; an einem Sonntag triffst du dort kaum noch eine Menschenseele.» Der alte Mann atmet tief durch. «Das waren Zeiten. Cain's Ballroom und so; dieser Schuppen existiert seit 1924, wurde inzwischen alles top renoviert. Bei seiner Tour von 2004 hat Cale dort nach Jahrzehnten wieder gespielt. Da geht der Film deines Lebens ab, Mann, kannst du dir das vorstellen?» Er senkt den Blick. «Aber die Strassen sind heute fast leer. Früher reihte sich dort Bar an Bar, mit Jukeboxen und Live-Bands. Jetzt nichts mehr. Entschuldige bitte – aus mir ist ein seniler Nostalgiker geworden ...»

Los Angeles



Es ist Dienstagvormittag. Alvin wollte gestern Abend nicht bleiben und im Gästezimmer übernachten. Er wollte nach Hause zu Sandy und Tim. Es gibt keinen ehrenwerten Grund, sich in der Freizeit aus der familiären Verantwortung herauszuschleichen. Wenn schon, sollen seine beiden Liebsten dabei sein; vielleicht am Wochenende, sofern der Seltsame dann noch immer Zeit und Lust hat. Jetzt aber wird zuerst gearbeitet, Alvin hat noch hundert offene Fragen. Als er vor zwei Stunden hier ankam, gab's allerdings zuerst mal wieder eine Überraschung. Mit einem lakonischen «wenn du schon da bist – drüben im Gemüsegarten gibt's endlos viel zu tun» bat ihn Hartley, kurz mit anzupacken. Dann erst gab es Kaffee, und jetzt sitzen beide startbereit vor Alvins frisch geladenem Diktiergerät.

«Wo waren wir?», fragt sein Gegenüber trocken.

«Unglaublich spannend gestern; Cales Jugend, all die musikalischen Abenteuer in Tulsa. Aber wenn ich mich nicht täusche, Brian, kommt jetzt erst eine der richtungsweisenden Entscheidungen in seinem Leben. Anfangs der Sechzigerjahre – fort von Tulsa, auf nach Los Angeles. Richtig?»

«Ach Junge, in deinem Alter glaubt man noch an die Mär, dass es im Leben Tage gibt, die nicht richtungsweisend sind. Ist schon okay.» Er lehnt sich entspannt zurück. «Aber du bist nicht laid-back genug, wenn du jetzt schon nach L.A. stürmst. John blieb noch etwas in Tulsa, bei ihm brauchten die Dinge Zeit. Russell war der erste von seinen Freunden, der rüberging. Mit seinen goldigen Pianofingern ging's bei dem dann auch ziemlich schnell los im Geschäft, schneller als bei den andern Tulsa-Boys. Kannst deinen Lesern ruhig mal erzählen, was der

Typ in seinem Leben so alles hingekriegt hat. Hey, Leon Russell ist vielleicht einer der Wichtigsten. Ich kann mir die Musikwelt ohne ihn nicht vorstellen. So, und jetzt blättere mal kräftig in deinem Papierstapel. Wehe, wenn du Russell nicht ordentlich vorstellst, hehe.»

«Ähm, das ist jetzt etwas viel verlangt. Ich weiss schon ein paar Sachen über ihn, aber du wirst mich massenhaft ergänzen und korrigieren müssen.»

«War nicht so gemeint, Mann. Am besten, wir wechseln uns ab. Ich fang mal an, okay? Der Typ heisst Claude Russell Bridges. Weil er damals mit vierzehn zu jung war, in einem Nachtclub Ronnie Hawkins & The Hawks zu begleiten, gab er sich älter aus und besorgte sich einen falschen Namen: Leon Russell. Das war 1956. Bald nannten ihn alle nur noch so. Der Junge hatte schon mit vier begonnen, Klavier zu spielen, und er hantierte auch an andern Instrumenten herum; Trompete, Gitarre und so. In seiner Schulklasse in Tulsa war ganz schön was los, da gab's noch mehr, die später Vollgasmusiker wurden: Anita Bryant, Elvin Bishop, David Gates. Mit Gates begann Russell zu spielen – als The Fencemen. Und eben, in den Clubs von Tulsa, wo halbnackte Frauen tanzten, da holte er sich die ersten Dollars. War ja bei John nicht viel anders, hehe.»

«Und dann ging Russell mit Jerry Lee Lewis auf Tour», wirft Alvin stolz ein.

Hartley schüttelt den Kopf. «Yeah, aber es war eben nicht so, wie ihr das einander abschreibt.»

«Ähm, wie ist das zu verstehen?»

«So wie ich's sage. Da sind falsche Infos im Umlauf, oder zumindest widersprüchliche. So viel ich weiss, fand die Story erstens 1959 statt – da soll Russell gemäss gewissen Biografien aber schon längst in Los Angeles gewesen sein. Merkst du den Fehler? Zweitens war Russell nicht zwei Jahre mit Lewis unterwegs, sondern nur zwei Monate. Und übrigens spielten die Starlighters mit Lewis, nicht nur Russell allein. Wie sollen Musikfreaks da den Überblick behalten, wenn solches Zeug geschrieben wird?»

«Ich weiss, was du meinst. Machen die Journalisten aber sicher nicht böswillig. Jede einzelne Lebensgeschichte ist eben unglaublich komplex, und wenn dann noch verschiedene solcher Geschichten aufeinandertreffen, können schon mal Fehler passieren.»

«Ist mir schon klar, Mann. Soll ich dir erzählen, wie's vermutlich wirklich war?»

«Vermutlich wirklich ... – raffinierte Formulierung.»

«Man muss sich absichern, hehe. Also, willst du's nun hören?»

«Unbedingt, Brian!»

«Die Starlighters spielten im September 1959 im Cain's Ballroom, als plötzlich Jerry Lee Lewis auftauchte. Der Arme war ziemlich am Boden; seine Karriere schien am Arsch, kaum mehr Gigs, die Band hatte ihn verlassen. Und das alles wegen dieses Skandals, nachdem 1958 bei einer England-Tournee bekannt geworden war, dass er die dreizehnjährige Tochter seines Bassisten und Cousins J.W. Brown geheiratet hatte. In Amerika wird nicht gepasst mit solchen Dingen. <Kinderräuber> nannten sie ihn – und setzten seine Platten auf die schwarze Liste. Jerry Lee konnte nur noch in kleinen Clubs spielen und suchte nun dringend eine neue Band. Von den Starlighters war der Junge begeistert, doch Leon Russell sollte beim Piano-King Lewis nicht Klavier spielen, ist ja klar. Für Russell kein Problem, der hat auch die Gitarre drauf. Blackwell und die andern waren sofort dabei. Leon überlegte einen Moment, er wollte eigentlich an der Universität in Tulsa ein Studium beginnen. Doch er piff drauf – und so gingen die Starlighters mit Jerry auf Tour in den Norden, nach Illinois, South Dakota und Nebraska. Anfangs November war dann ein Gig in Kansas gebucht, in der Veterans Memorial Hall in Kiowa. Doch Jerry wurde am Tag der Show krank, musste notfallmässig am Blinddarm operiert werden. Und weisst du, was passierte? Leon Russell setzte sich ans Klavier und sang alle Hits von Jerry Lee Lewis. Der Kerl war eine grosse Nummer – niemand im Publikum wollte sein Geld zurück.»

«Wow, wunderbare Story! Und Johnny Cale war auch dabei auf dieser Tour, mit den Starlighters zusammen?»

«Nein, Leo Feathers übernahm den Job; John war beschäftigt. Oder sagen wir, ihm kam das Ganze nicht geheuer vor – er wollte wohl nicht mit einem untergehenden Stern auf die Bühne. Und er hatte einen guten Grund, er war nämlich gerade mit der Grand Ole Opry Tourband unterwegs.»

«Cale spielte in der legendären Grand Ole Opry in Nashville? In dieser Country-Show, die jeden Samstagabend per Radio und Fernsehen ins ganze Land hinausgesendet wird?»

Hartley lächelt. «Ja natürlich, in der Begleitband. Aber nicht in Nashville – diese Show gab's auch als fahrende Variante. Die Truppe tourte Ende 1959 gerade durch Oklahoma und danach für ein paar Wochen durch Montana; für diese Etappen wurde er angeheuert. Der Job war nicht sonderlich gut bezahlt, doch es war sicheres Geld. John konnten sie gebrauchen, weil er Country drauf hatte. Rock'n'Roll wollten sie nicht hören. Ziemlich konservativ, die Opry-Sache damals – Schlagzeug verpönt, E-Gitarre möglichst leise. Als Elvis Presley 1954 in der Grand Ole Opry spielte, sagten sie ihm nach der Show, er solle besser wieder als Lastwagenfahrer arbeiten, haha. Das ganze moderne Zeug wollten die nicht haben. Cale war's egal; er konnte leise spielen, und schön. Hey, es war ein Job.»

«Und die Starlighters, machten die weiter mit Lewis, als der das Spital verlassen konnte?»

«Nein. Jerry Lee Lewis schien den ganzen Monat November groggy zu sein; er sagte alles ab. Die Starlighters gingen wieder eigene Wege. In der Umgebung von Tulsa gab es genug Arbeit.»

«Die Band brachte dann Ende Jahr eine oder zwei Singles heraus, richtig?»

«Gut recherchiert, Mann. Ja, ich glaub im Dezember 1959 lancierten die Jungs auf dem Wheel-Label zwei Instrumentals, *Creepin* und *Hot Licks*. Und dann noch eine weitere Single mit zwei gesungenen Nummern; *All Right* mit Leon Russells typischer Powerstimme, und eine Rockabilly-Version des

Gassenhauers *Swanee River*.»

«Wenn du von den Jungs sprichst, heisst das, dass Johnny Cale da nicht dabei war?»

«So ist es.»

«Unter uns, Brian – das hört man sowieso. Nichts gegen Leo Feathers Gitarre, aber sie kommt nicht an Cales Kunst heran.»

«Es gibt keine zwei gleichen Gitarristen. Auf jeden Fall waren das Russells allererste Aufnahmen, so viel ich weiss. Geschichte, Mann! Und dann, Anfangs 1960, als Johnny Williams heiratete, lösten sich die Starlighters auf. Da siehst du mal wieder, wie gut sich Musik und Heiraten vertragen.» Hartley schmunzelt und winkt sogleich wieder ab. «Blöder Altherrenwitz, sorry. Bei Mary und mir klappt's seit bald fünfzig Jahren. Christine und John waren auch mehr als dreissig Jahre ein Paar. Wo waren wir? Ach ja, bei Russell. Jetzt ging Leon tatsächlich nach Los Angeles, im Frühling 1960. Am Anfang kam er noch gelegentlich nach Tulsa zurück, jammte mit den Jungs, doch bald blieb er definitiv und wurde im Golden State als Sessionmusiker eine grosse Nummer. Kein Wunder, wenn einer so Piano spielt, und übrigens auch verdammt gut Gitarre.»

«Und dann rief er die Tulsa-Boys an und sagte ihnen, sie sollen nach Los Angeles kommen.»

«Du bist noch immer nicht laid-back. Russell musste doch zuerst Fuss fassen – sogar ein Ausnahmekönner wie er braucht dazu ein, zwei Jahre. Aber er schaffte es, und wie! Leon wurde schon bald Mitglied der legendären The Wrecking Crew. Hey, du weisst, wer die waren ...?»

Alvin nickt fachmännisch. «Legendär! Das war eine Gruppe von Musikern, die sich in Kalifornien all die guten Studiojobs für berühmte Interpreten angelten, vor allem in den Tonstudios von Los Angeles. Bis Mitte der Siebzigerjahre, glaube ich, war diese Truppe in wechselnder Besetzung bei unzähligen geschichtsträchtigen Aufnahmen dabei. Russell war dort Mitglied?»

«Genau, er war einer von sechs Keyboardern, die sich ab-

wechselten, je nach Joblage. Jedes Instrument wurde mehrfach besetzt. Wer auf dieser Liste war, hatte es geschafft. Die meisten Jobs kamen von Phil Spector; als der 1962 mit seiner goldenen Produzenten-Nase in den Gold Star Studios zu arbeiten begann, stellte er diese Sessionmusiker-Truppe zusammen – um seine berühmte Wall of Sound bauen zu können. Mann, weisst du eigentlich, bei welchen Jahrhundertsongs die Wrecking-Jungs dabei waren?»

Alvin stösst einen Seufzer aus. «Das waren wohl unzählige – mir kommen da auf Anhieb nur ein paar wenige in den Sinn: *Twisting The Night* von Sam Cooke, *I Got You Babe* von Sonny and Cher, *Mrs. Robinson* und *Bridge Over Trouble Water* von Simon & Garfunkel. Sogar Elvis, bei seinem Album *68 Special*, und so viel ich weiss arbeitete die Crew auch für die Beach Boys. Doch Leon Russell war nicht immer dabei, oder?»

«Nicht immer, nein, sie waren ja zu sechst. Leon war zum Beispiel bei *River Deep, Mountain High* von Ike & Tina Turner an der Reihe. Oder hey, bei Frank Sinatra – als der seinen Welthit *Strangers In The Night* einspielte. Und natürlich bei The Byrds, beim *Mr. Tambourine Man*-Album. Edle Jobs, Mann. Wenn schon Sideman, dann so wie Russell. Aber er war eben nicht nur Sideman, sondern auch Produzent. Und er schrieb haufenweise Stücke, richtig grosse, für sich und für andere. Du weisst ja, welche Kaliber bis heute Songs von ihm interpretierten oder sonst irgendwie mit ihm zusammenarbeiteten; alles ganz grosse Russell-Fans: Bob Dylan, George Harrison, die Rolling Stones, Elton John. Die obere Liga!»

«Du vergisst J.J. Cale, wenn wir schon bei den Weltstars sind.»

Hartley schüttelt den Kopf. «Darüber reden wir später.»

Alvin geniesst das Gespräch, die spannenden Abschweifungen in die Welt der Musikgrössen. Dass der Seltsame derart lebendig und gut gelaunt über tausend Details der Musikgeschichte spricht, das passt so gar nicht dazu, wie gewisse Leute aus der

Szene ihn beschreiben. Eine sehr schöne Überraschung – und der Beweis, dass eben nicht zählt, was die Leute so alles erzählen. Dennoch, Alvin hat das Gefühl, das Ruder übernehmen zu müssen. Damit der rote Faden beim Wichtigsten bleibt: beim Lebenswerk des stillen Meisters. «Ich möchte über J.J. Cale reden, John – und das nicht später.»

«Yeah, was du möchtest, ist das eine. Was ich jetzt brauche, ist ein kurzer Break. Ich muss schnell telefonieren, Mann. Wenn ich Marys Stimme höre, fließt wieder ordentlich Blut durch meine Adern.» Noch bevor diese Worte verklungen sind, verändern sich Hartleys Gesichtszüge. Mit einem erwartungsfrohen Lächeln steht er auf und verschwindet im Haus.

∞

Nach einer Viertelstunde kommt er zurück; mit demselben Lächeln – welches jetzt statt Vorfreude einfach Zufriedenheit skizziert. «Sie lässt dich grüssen, unbekannterweise.»

«Deine Frau? Oh, das freut mich sehr.»

«Keine falschen Vorstellungen; sie ist zu allen nett, die mir nichts Schlechtes wünschen. Im Moment ist Mary irgendwo an der Ostküste, unten in Florida, bei ihrer Schwester. Sie lassen sich's für ein paar Tage gut gehen dort. Es ist immer dasselbe: Wenn Mary weg ist, schreit mir diese Ruhe die Erinnerung ins Herz, wie es damals war ohne sie. Dunkel, erbärmlich dunkel.» Hartley strengt sich sichtlich an, keinen Zentimeter Fassung preiszugeben. «Mach lieber weiter, Mann. Wo waren wir?»

«Das kenne ich zu gut, Brian. Ein Leben ohne Liebe muss furchtbar sein.»

«Gefühlsduselei ist auch keine Lösung. Fahren wir fort! Du hast die Chronologie im Griff, richtig?»

«Wir waren beim Umzug – von Tulsa nach Los Angeles, dem Ruf Leon Russels gehorchend.»

«Du hast eine witzige Art, Sätze zu formulieren, Mann. Einem Ruf gehorcht man nicht, ausser in einer Sekte vielleicht.

Bevor diese ganze California-Story bei Cale losging, blieb er noch eine Zeit lang in Tulsa, um etwas Geld zu verdienen. Mit Western Swing zum Beispiel.»

«Mit Country-Musik?»

«Ja klar. In den Dreissigerjahren lief viel Western Swing im Cain's Ballroom; Bob Wills und seine legendären Texas Playboys machten den Schuppen berühmt, mit Live-Sendungen von Radio KVOO direkt von der Bühne. 1959 wollte das Cain-Management wieder eine regelmässige Western Swing-Band. Das verrückte junge Rock'n'Roll-Publikum war gut und recht, aber weder besonders treu noch spendabel. Es galt, auch die Älteren bei der Stange zu halten, mit Swing und Country. Darum holten sie sich den Sänger und Musiker Benny Ketcham, damit der in Tulsa eine neue Szene startet. Ketcham war fünfundzwanzig und genau der richtige Mann, weil er's auch als Organisator im Griff hatte. Es wird erzählt, dass er Cale anhaute, in einem Club; Jimmy Markham, Leon Russell, David Gates und all die andern sollen auch dabei gewesen sein. Es gab Gratisdrinks und Ketcham meinte zu John: <Dein Herz schlägt vielleicht nicht für Country, aber du bist der Einzige hier, der diese Sachen wirklich spielen kann. Bei mir kriegst du nicht nur Drinks, sondern gutes Geld – und zwar regelmässig.> Sobald die Grand Ole Opry-Tour Ende 1959 vorbei war, stieg John ein bei Ketcham und blieb ungefähr ein halbes Jahr.»

«War es eine gute Erfahrung für ihn?»

«Ich glaub schon, ja. War auf jeden Fall eine feine Combo. Mit Dickey Overby an der Steelgitarre; wirklich stark, der Mann. Sie spielten drei Nächte die Woche im Cain's Ballroom – Mittwoch, Freitag und Samstag. Benny Ketcham & The Western Playboys hiess das Ding. Die ganze Ladung aktueller Hits hatten sie drauf, *Heartaches By The Number* und wie die Nummern alle hiessen. Country ist vielleicht die Musik, bei welcher du am meisten lernst – weil da alles Mögliche drin ist und virtuos vermischt wird, erst recht im Western Swing. So cool wie Cale war, gewöhnte er sich vermutlich schnell ans Drumherum;

die Jungs mussten sich verkleiden und trugen Hüte, Cowboystiefel, Tücher, ganze Uniformen. Das war damals so, alle dieselben Klamotten in der Band. Was soll's, es war ein guter Job. John konnte nebenbei noch mit seinem eigenen Trio spielen und in dieser Zeit etwas Geld auf die hohe Kante legen.»

«Er fühlte sich langsam aber sicher wie ein richtiger Profi. Dennoch, seine Zukunft lag nicht in dieser Stadt ...»

Hartley macht ein lustvolles <langsam, langsam!>-Zeichen. «Du bist definitiv nicht laid-back, Mann! Ist ja egal, kann man wohl nicht lernen. Muss ich dich eben mit Gewalt bremsen, sorry. Nach L.A. geht's, sobald ich dir das Zeichen gebe, okay?» Der alte Mann ruft lachend: «Achtung, das Zeichen folgt JETZT!»

Alvin fühlt sich verunsichert.

«Vergiss es, das ist mein schräger Humor, hehe, nimm den Unsinn nicht ernst. Ich werde mich jetzt zusammenreißen und ganz seriös weitererzählen. Okay?» Sein Blick wird konzentrierter. «Du weißt ja, sie hatten als Johnny Cale Quintette diese beiden Singles auf die Piste geschickt. Die zweite erschien im August 1961, mit Johns Song *She's My Desire* – und hey, die Scheibe schaffte es auf Platz 39 in den Oklahoma-Charts. Machte die Boys wohl richtig stolz damals. Sie wollten die Single mit Live-Shows in der Gegend pushen, und irgendwie konnte John noch immer nicht so recht glauben, dass er Tulsa verlassen musste, um sein Glück zu finden. Inzwischen hatten sie auch einen richtig guten Keyboarder dabei, Ronnie Milsap. Jawohl, der Typ, der später weltweit abräumte in der Country-Szene, mit jeder Menge Nummer-eins-Hits, Grammy-Awards und so. Die Jungs waren gut, Tulsa war eine heiße Musikstadt, und dennoch erfasste sie langsam aber sicher dieser Spirit, der ihnen einflüsterte, dass sie abhauen sollten. Dass da noch mehr wartet, an einem Ort, wo du von Musik leben kannst, ohne jeden Nebenjob. Kalifornien kam ihnen glamourös vor. Russell war schon dort, und plötzlich machte sich einer nach dem andern auf und da-

von. Etwa fünfzehn, vielleicht sogar zwanzig Tulsa-Typen. Wer immer ein Auto hatte, nahm andere mit. Ich glaub, es war 1962, als John in der alten Blechkiste des Bassisten Gery Goodman mitfuhr; Chuck Blackwell war auch dabei, und sie tuckerten auf der berühmten Route 66 gegen Westen. Weisst du, wie cool das ist, so ein Trip! Diese Strasse hat Magie, sie bringt deine Träume in Schwung. Aber im Gegensatz zu einigen seiner Kollegen blieb Cale nicht in Los Angeles. Noch nicht.»

«Warum? War es denn kein Musikparadies?»

«Ich schätze, John war von Natur aus eher unruhig und misstrauisch. Es ist ja nicht so, dass da in L.A. ein freundliches Komitee mit Blumen, Champagner, unterzeichneten Plattendeads und einem ordentlichen Vorschuss-Scheck auf ihn wartete. Wenn du einen fremden Ort betrittst, bist du erst mal ein Nobody im Dunkeln, musst verdammt frech und auch geduldig sein. Alles nicht so sein Ding. Natürlich, diese Stadt machte ihm Appetit, doch er wollte in Oklahoma nicht gleich alle Zelte abbrechen, und er hatte Lust, noch andere Dinge auszuprobieren. Nashville zum Beispiel. So blieb John dann eben ein, zwei Jahre mit einem halben Bein in Tulsa, um mit Gigs seinen Lebensunterhalt zu verdienen – und ging von da aus immer wieder nach Los Angeles und Nashville. Die Rechnung ist einfach, das Ganze hat mit laid-back zu tun ...»

«Das verstehe ich jetzt nicht, tut mir leid, Brian.»

Mit einem lakonischen «ich komm gleich wieder» wendet sich der Seltsame seinem Freund Blue zu, streichelt den Labrador, nicht kitschig, eher mit respektvoller <du bist nicht mein Spielzeug>-Distanz, wirft ihm ein paarmal das Spielzeugseil zum Apportieren – und lässt sich tief durchatmend wieder in den Stuhl fallen. «Du verstehst das nicht? Okay, ich erklär's dir. Es geht ums Herantasten. Dieses Herantasten, im kontrollierten Gleichgewicht zwischen Sicherheit, Vertrauen und Risikobereitschaft – das ist der Nährboden für die laid-back Kunst. Wenn du voranstürmst, überlebst du keinen Seiltanz.»

«Im philosophischen Sinne kann ich mir ungefähr vorstel-

len, in welche Richtung du zielst. Aber letztlich ist das somit auch eine Form von Sicherheitsdenken – und den direkten Zusammenhang mit der Musik begreife ich noch immer nicht.»

«Den direkten Zusammenhang, aha.» Hartley schüttelt den Kopf; nicht spöttisch, sondern mit diesem <ich werde deinen Knoten öffnen>-Blick, den gutmütige Lehrer aussenden. «Die Leute fragen immer wieder nach dem Geheimnis der laid-back Musik. Ihr müsst erst mal begreifen, dass Musik aus dem Leben kommt – und nicht Leben aus der Musik. Wenn du Musik machst, musst du alles, was diese Musik ausmacht, im richtigen Leben zuerst begreifen und ausprobieren. Umgekehrt funktioniert der Spuk nur sehr begrenzt. Ihr stellt euch das immer so vor, als ob es einen Schalter zum Umkippen gäbe – jetzt spiele ich laid-back! Irgendeine genau Anleitung, eine Zehntelsekunde hinter dem Beat zu spielen oder so. Die Wirklichkeit ist anders. Vieles ist lernbar, klar, aber der Spirit lässt sich nicht kaufen. Das laid-back Feeling ist ein Spirit, ein Mood. Du kannst ihn dir herbeiwünschen, ihm einen guten Nährboden bereiten, ihn willkommen heißen und kultivieren, diesen Spirit. Aber letztlich nimmt er sich die Zeit, die er braucht, und er stellt dir seine Hürden erst mal im richtigen Leben hin, bevor er dir hilft, deine Musik zu veredeln. Und im richtigen Leben, da wird philosophiert, um die Hürden überspringen zu können.»

«Kapiere ich noch immer nicht.»

«Ich will damit sagen: Man kann darüber nur philosophisch diskutieren, nicht mit Begriffen aus der Musiktheorie. Wenn du ein gutes laid-back Gitarrensolo spielen möchtest, scheint mir Herantasten auf jeden Fall hilfreich zu sein. Ein gewisses Sicherheitsdenken ebenso. Alles im rechten Mass. Mit einem Bein bleibst du erst mal bei einem bewährten Lick oder bei der Melodie des Songs. Dann tastest du dich vorwärts, von Ton zu Ton; neugierig aber nicht stürmisch, mutig aber nicht waghalsig, dosiert aber nicht faul oder geizig, bescheiden und dennoch in der stolzen Überzeugung, nichts beweisen zu müssen. Wenn das kein Seiltanz ist! Wenn du am andern Ende ankommst,

ist dir ein laid-back Kunststück gelungen. Mein Gott, wie oft bin ich dabei abgestürzt. Und ich bin sicher, auch Cale stürzte manchmal ab. Egal; wichtig ist nur, dass dir das alles bewusst wird. Dass du merkst, wenn du gerade wieder ungeduldig, verkrampft oder zum Bluffen spielst.»

Jetzt nickt Alvin begeistert. «Endlich weiss ich, was du meinst! Das würde bedeuten, dass ich ein besserer laid-back Gitarrist werden kann, ohne eine einzige Stunde mit dem Instrument zu üben. Nur durch bewusstes Leben?»

«Du hast es begriffen. Allerdings ist das alles nicht weniger anstrengend als stupide Tonleiterübungen.»

«Brian, du bist unglaublich! Aber eine Frage noch; ich sehe da einen gewissen Widerspruch. Du hast mir doch erzählt, dass J.J. Cale im richtigen Leben gar nicht laid-back war, sondern nur in der Musik.»

Hartley scheint für einen Moment überrascht zu sein. «Kompliment. Klar ist es ein Widerspruch; kann ich nicht richtig erklären, Mann. Cale machte laid-back Musik, um herunterzukommen – doch nur wenn du weisst, dass du ein nervöser Idiot bist, kriegst du die Musik auf die Reihe, die den nervösen Idioten beruhigt. <Achtsamkeit> nennen die das, so viel ich weiss. Kompliziert, nicht? Egal! Wir driften ab; ich wollte nur sagen, dass John sich damals etwa so an Los Angeles herantastete, wie er sich an ein Gitarrensolo herantastete.»

Alvin kann nicht anders, als an seinen Sohn zu denken. «Und Tim?», fragt er mit brüchiger Stimme. «Wie erklärst du dir denn, dass Tim in seinem Alter die Gitarre auf derart souveräne Weise spielen kann?»

Der alte Mann überlegt eine Weile und antwortet mit dem Blick eines Verbündeten: «Weiss ich nicht. Vielleicht sieht er die ganze endlose Reihe von Hürden dauernd und in voller Schärfe vor sich, so dass es ihm die Sprache verschlägt und er die Türen zum Selbstschutz verriegelt – und nur öffnet, um Gitarre zu spielen. Am Ende sieht Tim die Wahrheit, und wir sind die Halbblinden.»

Völlig unvorbereitet spürt Alvin diesen Schmerz hochkommen, welcher ihn manchmal fast zur Verzweiflung bringt. «Tut mir leid, Brian, jetzt muss ich eine kleine Pause haben.»

«Schon gut, Mann. Lass uns eine Runde drehen mit Blue. Wenn wir Glück haben, sind ein paar Tiere auf dem Grundstück. Die holen dich herunter – noch besser als das beste Gitarrensolo.»

Nach einer Viertelstunde sind die drei zurück.

«Besser?», fragt Hartley.

«Viel besser! Keine Ahnung, was hier auf deinem Land vor sich geht, dass ich mich innert Minuten derart frisch gereinigt fühle. Wo wir doch gar keine Tiere zu Gesicht bekommen haben.»

«Du hast sie nicht gesehen? Haha, sie behielten dich jederzeit im Auge. Weiss auch nicht, wie's funktioniert, aber die guten Geister scheinen hier hart zu arbeiten. Was glaubst du, wieso ich mir dieses Grundstück gekauft habe?»

«Das gönne ich dir, Brian. Hast du's nicht auch gekauft, um in der Nähe deines grossen Vorbildes zu sein?»

«Blödsinn, reiner Zufall. Aber natürlich war es magisch, als ich erfuhr, dass Cale hier irgendwo in der Gegend wohnte. Der Kerl suchte eben auch einen Ort, wo gute Geister hausen – und Tiere. Er liebte Tiere!»

«Und du willst mir weismachen, dass du nicht wusstest, wo er genau wohnte?»

«Was geht mich das an? Und was geht es dich an, wo der Meister wohnte? John wollte seine Ruhe haben! Willst du etwa, dass sein Haus jetzt zum Wallfahrtsort wird – so wie das Geburtshaus von King Elvis?»

«Natürlich nicht, ich verstehe. Ob es da allerdings so viele Pilger geben würde wie bei Elvis?»

«Jeder Pilger ist einer zuviel. Die Musik ist das Vermächtnis, alles andere gehört nur ihm und seiner Familie. Klar?»

«Vollkommen klar. Wollen wir weitermachen?»

«Yeah, gute Idee», raunt Hartley.

«Beim Herantasten waren wir. Wann und warum hat Cale die Zelte in Tulsa schliesslich endgültig abgebrochen?»

«Ende 1964, so viel ich weiss. Weil es der richtige Moment war für John. Sechshundert Meilen nach Osten, tausendvierhundert Meilen nach Westen – dieses Hin- und Herpendeln, Tulsa-Nashville-Tulsa-L.A. – das schaffst du nicht ewig.»

«Kann ich nachvollziehen.»

«Und jetzt kommt wohl die obligate Frage, wie es war in L.A. und was für Drogen die Jungs dort genommen haben, richtig?»

«Ähm, nein, diese Frage war nicht unbedingt geplant. Aber ob es ihm gefallen hat, wer alles in dieser Kommune war und wie lange er geblieben ist, das würde mich schon interessieren.»

«Drei Fragen auf einmal?», raunt Hartley. «Natürlich hat's ihm gefallen, erzählt er ja im Dokumentarfilm. Hey, es muss wie Tag und Nacht gewesen sein. In Tulsa spielten sie nüchtern und für ein Trinkgeld in Bars, wo du eine Krawatte tragen musstest – in Kalifornien war Alkohol erlaubt, und sie wurden manchmal sogar mit Marihuana bezahlt. Die Revolution der Blumenkinder fand zwar erst zwei oder drei Jahre später statt, im Sommer 1967, doch als John in Los Angeles ankam, konnte er den Flowerpower bereits spüren. Ich bin sicher, er mochte diesen Groove. <Kommune> klingt nach freier Liebe und nach dieser rosaroten <wir verändern die Welt>-Wolke, doch diese Dinge waren ihm vermutlich ziemlich egal. Hippies sind einfach cool drauf, sie verbreiten eine entspannte Stimmung – und das tat ihm als nervöser Typ gut. Ausserdem, Hippies fahren auf Musik ab. Ja, Musik war sehr wichtig in dieser Bewegung; das inspirierte die Musiker. Weil du dich als Erzeuger von Klängen wichtig und geliebt fühlst in so einer Gesellschaft. Du kommst dir vor wie ein Magier, yeah. Leon Russells Haus, sie nannten es The Plantation, in der Skyhill Road auf den Hollywood Hills, war eine Art Wohngenossenschaft mit Proberaum, Studio und einigen Kumpels, die dort schliefen. Doch nicht alle wohnten bei ihm. Es war ein Quartier, und die ganze Tulsa-Bande haus-

te in diesem Viertel. John wohnte in der Bude von Carl Radle, Delaney und Bonnie lebten auch dort, und Gary Gilmore. Sie sahen sich alle sehr oft; man ging aus dem Haus, besuchte die andern, machte mit ihnen Musik, feierte, diskutierte. Cale blieb allerdings nicht während der ganzen Zeit in Radles Haus; er wohnte an verschiedenen Orten in und um Hollywood, im Laurel Canyon, drüben im San Fernando Valley. Da waren überall gute Leute. Eine wirklich schöne Zeit für ihn, wie er später sagte. Nur Geld hatte er offenbar nie.»

«Im Film drückt er das wiederum sehr originell aus – die Sache mit dem Geld.»

«Originell?» Hartley lacht. «Die Jungs waren wohl tatsächlich dauernd mit einem Fuss im Gefängnis. Kein Wunder, so locker wie sie's mit materiellen Pflichten nahmen. Und wenn du das noch kombinierst mit dem Besitz irgendwelcher Drogen, ist der Weg ins Gefängnis eben nicht mehr weit. John fand zum Glück immer rechtzeitig eine Lösung.»

«In Leon Russells Viertel blieb er nicht, obwohl es dort derart inspirierend zu und her ging?»

«John war kein sesshafter Typ – ausser, wenn er so ein Paradies fand wie später hier in dieser Gegend. Aber bei seinen Freunden war er sehr oft damals.»

«Und er soll gleich nach seiner Ankunft begonnen haben, auch mit Delaney und Bonnie zu jammen.»

«Mit Delaney, ja. Bonnie kam ein oder zwei Jahre später erst nach Los Angeles.»

«Vielleicht besser, wenn wir zuerst über seine Kumpels aus Tulsa reden. Wer war denn deines Wissens alles dort?»

Hartley zündet sich eine Zigarette an, im gewohnten Tempo. «Von einem senilen alten Mann willst du die Liste sämtlicher Namen? Brutale geistige Überforderung ist das. Im Altersheim würde ich mich jetzt beim Heimleiter beschweren, Mann.»

«Mit deinem Humor wärst du in jedem Altersheim der An-

führer, Brian. Ein paar Namen für unsere Leser hast du doch sicher parat, nicht wahr?»

Nach zwei ruhigen, aber das Rauchen nicht leugnen können den Atemzügen fährt der Seltsame fort. «Ein paar, yeah. Reihenfolge egal, okay?»

«Aber sicher.»

«Jimmy Karstein, David Teegarden, Jim Keltner, Chuck Blackwell, Jamie Oldaker, Tommy Tripplehorn, Carl Radle, Larry Bell, Gary Gilmore, Dick Sims, David Gates, Jimmy Junior Markham. Mist, jetzt kommt schon das Blackout ...»

«Super, Brian – das waren mehr als nur ein paar!»

«Und? Was hast du jetzt von dieser Liste? Wichtig ist doch die Story, die hinter jedem Namen steckt. Eines musst du wissen, Mann ...» Seine Augen funkeln und werden wässriger. «Die ganze Tulsa-Bande, alle diese Okie-Typen – sie haben's geschafft. Verstehst du? Keiner hat versagt! Jeder hat's zu was gebracht, und zwar mit Musik. Jeder auf seine Weise. Das macht einen alten Okie wie mich stolz. Tulsa war ein heisses Pflaster, wirklich.»

«Schön wäre natürlich, wenn du uns über Cales Freunde jetzt ein paar Dinge erzählen könntest. Ich meine, wie genau und mit welcher Musik jeder von ihnen Karriere machte.»

Hartley seufzt und schmunzelt zugleich. «Okay! Aber wie gesagt, ich hasse Reihenfolgen, sie führen auf falsche Fährten. Machen wir einen Deal: Du nennst einen Namen, und ich erzähl dir kurz, was ich über den Kerl und seine Musikabenteuer weiss.»

«Na gut, dann muss ich eben die falsche Fährte legen. Beginnen wir am besten mit den eher weniger bekannten Namen; weniger bekannt jedenfalls für mich, sorry.»

«Keine Erklärungen. Ein Name – eine Erfolgsstory. Das sind die Spielregeln.»

«Okay, Brian. Beginnen wir mit ...»

Tommy Tripplehorn

«Tommy hat Gitarre und Piano drauf; zusammen mit Carl Radle spielte er Mitte der Sechzigerjahre in der Band von Jerry Lewis' Sohn, Gary Lewis and the Playboys. Gleich mit ihrer ersten Single *This Diamond Ring*, einer Al Kooper-Nummer, landeten die Jungs einen Nummer-eins-Hit. Das war ein richtiger Millionenseller. Ende der Sechziger war Schluss, Tommy ging zurück nach Tulsa und spielte mit der Bill Davis Band und vielen andern. Heute malt er lieber als auf der Bühne zu rackern.»

Larry Bell

«Hast du gehört, wie unglaublich geschmackvoll der Mann singt, Piano und Orgel spielt? Bei J.J. Cales 1979er-Session in den Paradise Studios zum Beispiel; die gibt's ja unterdessen als DVD. Larry Bell spielte auf einigen Cale-Alben und Tourneen, und er war auch mit Leon Russell, Gary Lewis & The Playboys, The Bop Cats und andern unterwegs. Der Kerl war nicht nur ein feiner Musiker – er hatte offenbar den feinsten Humor weit und breit. Wenn du schlecht drauf warst, vertrieb dir Larry jedes Gewitter, erzählen die Leute. Ihn und seine Scherze konnte man nur lieben. Vor wenigen Monaten ist er gestorben, mit siebzig.»

Gary Gilmore

«Mit seinem unverwechselbar tiefen Bass war Gary 1967 bei der allerersten Scheibe von Taj Mahal dabei – kein Wunder, liess Mahal diesen Mann während Jahrzehnten nicht mehr gehen. Gilmore spielte bei mehr als einem Dutzend Taj Mahal-Alben und Tourneen, und er war zwischendurch immer auch mal wieder bei Cale dabei. Als John und Eric die Escondido-Scheibe aufnahmen, wollten sie Gary natürlich auch im Team haben. Er gehört zur Tulsa-Familie.»

Jimmy Junior Markham

«Kaum waren die Boys in L.A., hatte Jimmy schon was am Laufen mit Capitol Records; der Junge sang auch auf dieser Psycho-

Scheibe *A Trip Down The Sunset Strip*, die Cale 1967 produzierte. 1969 kehrte er nach Tulsa zurück und machte dort den Paradise Club auf, wo später all die Cracks aus der Blues-, Jazz- und Country-Szene spielten. Markhams Bluesharp ist unglaublich – er war im Studio mit Jimmy Reed, Albert King, Muddy Waters, John Lee Hooker, Taj Mahal, Dr. John, Sonny Terry, Brownie McGhee, Waylon Jennings, Willie Nelson.»

Chuck Blackwell

«Hey, Blackwell ist einer der Cracks. Er, Karstein, Teegarden, Oldaker und Keltner – das sind die fünf grossen Schlagzeuger aus Tulsa, und die haben Musikgeschichte geschrieben. Diesen laid-back Groove mit der tiefen, fetten und entspannten Snaredrum, den gäb's nicht ohne diese Typen. Chuck Blackwell spielte für die Everly Brothers, für Leon Russell, Little Richard, Taj Mahal, Freddie King, Joe Cocker.»

«Fahren wir doch gleich fort mit den vier andern Grossen ...»

Jimmy Karstein

«Jimmy war einer der Ersten, die Leon Russell nach Los Angeles folgten. Zusammen mit seinem besten Freund Carl Radle sorgte er für die Rhythmus-Sektion bei Gary Lewis & The Playboys, ebenso bei Delaney & Bonnie. Dann stieg Radle bei Clapton ein; Jimmy ging seinen eigenen Weg und wurde Johns liebster Trommler. Bei fast allen J.J. Cale-Alben und Tourneen war Karstein dabei, bis zum Schluss. Und weil der Meister kein Arbeitswütiger war, hatte Jimmy immer auch Zeit für anderes; für Jobs mit Joe Cocker, Chris Stainton, Scott Ellison, Homesick James, The Tractors, Buffalo Springfield.»

James Oldaker

«Jamie! Noch so ein feiner Trommler, der's geschafft hat. Anfangs der Siebziger spielte er mit Bob Seger, dann arbeitete er bis 1979 und vereinzelt auch wieder in den Achtzigerjahren für Eric

Clapton. Jobs gab's für ihn auch bei den Bellamy Brothers, den Bee Gees, Peter Frampton, Leon Russell, Freddie King, Asleep At The Wheel. Vor ein paar Jahren stellte Jamie sein Album *Mad Dogs & Okies* auf die Beine; feine Sache mit allerlei Gästen: Eric Clapton, Vince Gill, Willie Nelson, Bonnie Bramlett, Taj Mahal, Tony Joe White, Peter Frampton. John war auch bei zwei Nummern dabei.»

David Teegarden

«Einer von Johns besten Kumpels, hab dir ja von ihm erzählt. Dem Okie-Markenzeichen hat er auf zwei Arten auf die Beine geholfen. Einerseits als Drummer; in Bob Segers Silver Bullet Band, bei Eric Clapton, manchmal auch in J.J. Cales Combo, und natürlich mit seinem eigenen Projekt Teegarden & Van Winkle. Andererseits liebt der Kerl aber auch Bandmaschinen. Genau wie John – die beiden tüftelten in Hollywood tagelang gemeinsam in Russells Studio. Mit seinem Knowhow verpasste Teegarden später unzähligen Produktionen den richtigen Tulsa-Sound.»

Alvin strahlt. «Für seinen Welthit *Against The Wind* erhielt Bob Seger 1980 einen Grammy Award. Bei diesem Song sass Teegarden am Schlagzeug – richtig?»

«Yeah, so ist es.»

Jim Keltner

«Was gibt's da überhaupt zu erzählen? Die Leute wissen doch hoffentlich, dass Jim einer der bedeutendsten Drummer der Musikgeschichte ist. Es kann nicht mein Job sein, darüber zu referieren, wie rund die Erde ist.»

«Seinen Namen werden die meisten wohl kennen. Aber ob sie eine Ahnung haben, auf welchen Jahrhundertssongs Jim Keltner überall zu hören ist? Kannst du uns nicht wenigstens mit ein paar Beispielen heissmachen?»

«Heissmachen soll ich euch – wird ja immer besser, hehe. Also gut: Bob Dylan, Roy Orbison, Jerry Garcia, Ry Cooder,

Eric Clapton, Barbra Streisand, Rolling Stones, Joni Mitchell, Elvis Costello, Neil Young, Bee Gees, Jackson Browne, Los Lobos, Pink Floyd, Traveling Wilburys, Little Village, Joe Cocker, Ringo Starr, George Harrison, John Lennon, Steve Miller Band, Steely Dan. Genügt's für den Moment?»

«Wenn du noch J.J. Cale erwähnst, ja. Beeindruckend! Und ich bin sicher, es sind am Schluss zehnmal mehr.»

«Hundertmal!»

«Und welcher könnte deiner Meinung nach der legendärste Song sein mit Keltner am Schlagzeug?»

«Keine Ahnung. Bobs *Knocking On Heavens Door* vielleicht. Jim soll geweint haben, während sie die Nummer einspielten.»

«Wahnsinn!»

«Auf Jim sind alle stolz, doch in der Tulsa-Bande ist Sport verpönt, da ist keiner der Grösste. Bring den nächsten Namen.»

Carl Radle

«Ein Jammer. Viel zu früh hat's ihn erwischt – 1980, mit achtunddreissig, eine Niereninfektion. Muss ein feiner Kumpel gewesen sein. Wer weiss, was aus John geworden wäre, wenn Carl sein *After Midnight*-Demo damals nicht Delaney und Clapton vorgespielt hätte. Radle war ein unglaublicher Bassist, und vor allem seine Zusammenarbeit mit Eric Clapton ist legendär. Zuerst 1969 bei Delaney & Bonnie and Friends, ein Jahr später mit Derek and the Dominos, und dann bis 1979 bei allen Clapton-Alben und Tourneen. Hast du den Auftritt an George Harrisons Konzert für Bangladesh gesehen? Grosses Kino! Nebenbei spielte Radle auch mit Dave Mason, Joe Cocker, Kris Kristofferson, Donovan, John Lee Hooker, Dr. John, Buddy Guy – und auf zwei J.J. Cale-Alben, auf der Debütscheibe *Naturally* sowie auf *Five*.»

David Gates

«Einer, der richtig gute Songs auf die Reihe kriegt; solche, die man nie vergisst. David spielt zwar Gitarre, Bass, Piano, Violi-

ne, aber sein Joker war von Anfang an die Stimme. Er zauberte dutzende von Hammerstücken wie *If* oder *Guitar Man* aus dem Hut. Kennst du den Film *The Goodbye Girl*? Gates lieferte den Titelsong für diesen Streifen. Er schrieb auch die fantastische Nummer *Everything I Own*, für seinen verstorbenen Vater. Diesen Song hast du sicher schon gehört – Boy George coverte ihn Ende der Achtziger.»

Alvin wird unruhig, seine Augen funkeln. «Unglaublich, Brian, Wahnsinn ...! Dieser Gates – das ist einer von Cales Freunden aus Tulsa? Mir war das vorher nicht bewusst, als du den Namen erwähnt hast. Seine Band, <Bread> heisst sie, glaube ich – auf die ist Sandy vor ein paar Monaten erst gestossen, aus Zufall. Für sie ist das die Entdeckung der letzten Jahre. Diese Stimme von Gates, die ist unglaublich intensiv und gleichzeitig sanft; reinstes Seelenbalsam, meint mein Schatz. Seine Songs sind wirklich umwerfend, auch wenn mir das manchmal etwas zu poppig daherkommt. Weisst du was? Er erinnert mich in entfernter Weise an Neil Young – nur dass Gates wirklich singen kann und nicht dauernd hauchdünn am Abgrund zum Falschen entlang kurvt.»

«Schlaumeier.» Der alte Mann lacht gutmütig. «Die Sache mit Young wäre mir nie in den Sinn gekommen, aber wenn ich's mir überlege – nicht völlig daneben. Neil Young ist zwar kein Okie, aber er kam genau zur selben Zeit nach Los Angeles und begann dort sein Ding mit Buffalo Springfield. Seine Stimme ist Gold wert, und sie bleibt Geschmacksache, wie alle besonderen Stimmen. Die von Gates ist anders, ebenso der Hammer, nervt aber nie. Was höchstens nervt, ist die Schande, dass Gates einer der unterbewerteten Sänger und Songschreiber der Musikgeschichte bleibt.»

Alvin strahlt. «Genau, völlig unterbewertet; das war haargenau meine Empfindung, als ich ihn zum ersten Mal hörte!»

«Er kann damit leben, die Bread-Jungs hatten ihren Erfolg. Gates war ja schon ziemlich beschäftigt in L.A., bevor er 1969 mit James Griffin und Robb Royer zusammen dieses Projekt auf

die Beine stellte. Royer kannte er von der Gruppe The Pleasure Fair, eine von Gates produzierte Band. Und Griffin und Royer hatten bereits gemeinsam diese Nummer *For All We Know* geschrieben, die ein Jahr später den Oscar für den besten Song des Jahres gewann und durch die Carpenters weltberühmt wurde. Zusammen waren die drei Jungs eine Wucht, und als noch Schlagzeuger Jim Gordon dazukam, war das Quartett unschlagbar.»

«Jim Gordon, der Schlagzeuger, der später seine Mutter ermordet...»

«Stopp!», fährt ihm der Seltsame ins Wort. «Über solche Dinge redet man nicht beiläufig. Am besten gar nicht. Du machst damit nur der Bestie einen Gefallen ...»

«Tut mir leid, Brian, ich verstehe gar nichts.»

«Schon gut. Du weisst, was passiert ist. Gordon war der beste Schlagzeuger damals. Hast du sein Spiel bei Derek and the Dominos gehört? Bei John Lennon auf *Imagine*? Bei Delaney & Bonnie, bei *All Things Must Pass* von George Harrison? Bei Joe Cocker, Traffic oder Frank Zappa? Und eben bei Clapton, mit Freund Carl Radle zusammen? Wahnsinn, es gab kein besseres Rhythmus-Gespann. Den Song *Layla* schrieb Eric mit ihm zusammen, und Gordon spielte darauf nicht nur Schlagzeug, sondern auch dieses feine Piano. Und dann ... was für ein elender Mist! Weil er dieses Zeug nahm, wurde er von der Bestie heimgesucht. Sie alle nahmen solches Zeug, für die meisten war's kein Problem. Doch wenn du von Natur aus dünnhäutig bist, stösst du ungewollt Türen auf, die zubleiben sollten. Jim hörte plötzlich Stimmen im Kopf. Egal, wie's die Ärzte nennen – für mich ist es einfach die Bestie, und sie befahl ihm, seine Mutter umzubringen. Ein Jammer! Gordon ist so viel ich weiss noch immer im Gefängnis – der kommt da wohl nicht lebend raus.» Hartley zündet sich erregt eine Zigarette an.

«Tut mir furchtbar leid. Ich wollte da nicht irgendwelche Wunden aufreissen, Brian.»

«Schon okay, Mann. Wo waren wir eigentlich? Ach ja, bei

Gates und seiner Band – Gordon war nur ganz am Anfang dabei, später löste ihn Mike Botts ab. Die erste Platte dieser Bread-Jungs schlug 1969 nicht wie eine Bombe ein, doch die Kerle zeigten bereits ihren unverwechselbaren Stil des hochkarätigen Popsongs, und die Single-Auskopplung *Make It With You* hechtete schon mal auf Platz 1 der US-Singles-Charts. Richtig losging's dann ein und zwei Jahre später, mit der zweiten Scheibe *On The Waters* und der dritten *Manna*. Beide Alben schafften Gold. Bis Ende der Siebzigerjahre lief das Ding jedenfalls recht gut, und Ende der Neunziger gab's so viel ich weiss noch eine Welt-Tournee als Comeback. Aber heute kennt die Band keiner mehr, da hast du recht. Der Wind kann schnell drehen, wird bei Cale wohl nicht anders sein. In zehn, zwanzig Jahren weiss vielleicht schon niemand mehr, wer J.J. Cale ist.»

Alvin schüttelt energisch den Kopf. «Auf keinen Fall wird das passieren, dafür lege ich meine Hand ins Feuer. Meine Schreibhand!»

«Yeah, Mann. Aber aufgepasst – wenn du lügst, werde ich aus dem Jenseits die Bestie spielen und dir den Kopf mit wirren Dingen vollquatschen.»

«So gefällst du mir, Brian, Humor ist der beste aller Schutzschilder. Wohl auch gegen die Bestie.»

Hartley nickt. «Auf jeden Fall ist dieser David Gates ein cooler Junge. Mit dem Geld, welches die Songs hereinspülten, kaufte er sich eine Rinderfarm, über 500 Hektar immerhin. Heute genießt er den Ruhestand in Mount Vernon, Washington. Noch immer mit derselben Frau, seiner High School-Liebe; die beiden sind seit 1958 verheiratet. Das nennt man Beständigkeit.»

«Kann man wohl sagen. Und seit ich Gates' Original des wunderbaren *Everything I Own* gehört habe, kommt mir diese Boy George-Version seltsam kitschig vor. Aber ist ja egal. Was mich auf jeden Fall beeindruckt, ist dein Gedächtnis.»

«Keine Schmeicheleien. Über die Tulsa-Boys weiss man Bescheid, solange noch alle Tassen im Schrank sind.»

«Da war noch ein letzter Name, den ich mir notiert habe ...»

Dick Sims

«Yeah. Dick, der Tastenzauberer. Exzellenter Keyboarder und Sessionmusiker. Der Jüngste von allen; der war noch ein regelrechter Teenager, als die Bande nach Kalifornien ging. Frühreif, der Junge, bereits 1963 hatte er in Tulsa die ersten Gigs gespielt, mit zwölf Jahren. In L.A. schlug er sich schnell durch; Ende der Sechzigerjahre ging er mehrmals auf Tournee, mit Phil Driscoll und Yurmama. Man sah ihn auch in dieser TV-Show von Ed Sullivan. Anfangs der Siebziger nahm er mit Bob Seger das Album *Back in 72* auf, Jamie Oldaker war auch dabei. Starke Scheibe! Hast du die Interpretation von *Turn The Page* gehört? Sims und Oldaker gingen dann allerdings wieder zurück nach Tulsa, bevor sie 1974 mit Carl Radle zusammen von Eric Clapton angeheuert wurden. Dick Sims hat in Erics Arbeit gehörige Spuren hinterlassen, du hörst ihn auf den Alben *461 Ocean Boulevard*, *Backless* und *Slowhand*. Sein Keyboard hat *Wonderful Tonight* veredelt, *Lay Down Sally*, *Cocaine* und solche Sachen. Verstehst du, was ich meine? Dick hat auch mit anderen Cracks gespielt; mit Vince Gill, Stephen Stills, Carlos Santana, Peter Tosh, Joan Armatrading. In der oberen Liga eben.»

«Und wie immer vergisst du J.J. Cale.»

«Nein, vergesse ich nicht – war für John sicher immer ein mächtiger Kick, mit Dick zu arbeiten. Aber die Rede ist von der oberen Liga.»

«Also wenn J.J. Cale nicht in diese obere Liga gehört!»

«Das mit der Liga meinte ich natürlich im kommerziellen Sinn. Cale war kein Superstar.»

«Alles klar, Brian. Seit einer Viertelstunde reden wir über alle möglichen Musiker, nur nicht über den Meister ...»

«Alle möglichen Musiker? Das sind seine Freunde! Wenn John schon so ein dickes Buch erhält, sind die paar Zeilen über seine Kumpels doch das Allermindeste.»

«Das stimmt natürlich, und was du über sie erzählst, ist ja

auch wirklich spannend. Auf jeden Fall ist aus dieser Okie-Truppe ganz schön was geworden.»

«Sag ich doch die ganze Zeit. Überleg dir das mit dem Hörgerät, hehe.»

«Jetzt im Ernst, Brian – reden wir doch über Cales Zeit in Los Angeles. Wie lange blieb er eigentlich dort?»

«Ungefähr drei Jahre. 1967 war die Party vorbei, kein Geld mehr. Er verkaufte seine Gibson Les Paul an Marc Benno, besorgte sich eine Fahrkarte und ging zurück nach Tulsa. Dort kam er über die Runden, spielte eine Zeit lang für Don White und machte zwischendurch einen Abstecher nach Nashville. Bis Eric Clapton *After Midnight* aufnahm und ihn vom Fluch befreite ...»

«Halt, Stopp! Jetzt bist du aber der Ungeduldige. Da war doch eine ganze Menge los in diesen drei L.A.-Jahren. Gab's denn nicht genug Arbeit in der Szene?»

«Doch, natürlich. Ich vermute, John hat einfach übertrieben, zu viel Geld ausgegeben. Jobs gab es schon, aber er hatte irgendwie keine Lust mehr, den Auftritten hinterherzurennen.»

«Und im Studio? Er war doch drauf und dran, sich auch als Toningenieur einen Namen zu machen.»

Hartley nickt. «Auch da hat er's wohl übertrieben. Je besser John wurde, desto teurer versuchte er sich zu verkaufen; er wollte nicht dasselbe verdienen wie ein junger Hilfstechner. Mit der Zeit konnten oder wollten die Leute das nicht mehr bezahlen.»

Alvin wühlt in seinen Notizen. «Wie auch immer, ich habe ein wenig recherchiert über seine Zeit in L.A.. Da ist Wichtiges passiert, wie mir scheint. Womit wollen wir beginnen? Irgendeine Anekdote, die dir besonders am Herzen liegt?»

«Die Jungs tranken Whisky und nahmen Drogen. Und sie waren hinter Frauen her. Vermutlich ist es das, was du unter <besonders wichtig> verstehst, hehe.»

«Ist es nicht. Ich hätte sonst jemand anders für mein Buch-

projekt ausgewählt – Keith Richards zum Beispiel.»

«Deine Witze werden langsam richtig gut, Mann. Also, was soll ich dir über Johns L.A.-Trip erzählen? Ich war ja nicht dabei, kann also nur berichten, was darüber berichtet wurde.»

«Klar, leg los.»

«Er hat viel in Russells Studio gearbeitet, zum Beispiel.»

«Super. Erzähl uns darüber.»

«John kam normalerweise so um halb zehn, mit seinem Moped. Leon Russell verliess meist um diese Zeit das Haus, weil er in irgendwelchen Studios in der Stadt zu tun hatte, und er liess ihn den ganzen Tag über in seinem Homestudio rumfummeln. Hey, da war alles, was du brauchst, um zu produzieren. John lernte eine ganze Menge in dieser Zeit – wie man Songs schreibt, sie konstruiert und mischt. David Teegarden war jeweils auch dabei; zu zweit macht's mehr Spass und sie konnten beide voneinander lernen.»

«In einem Interview sagte Teegarden, dass er damals vielmehr so was wie Cales Lehrling gewesen sei. Der Meister hätte ihm grosszügig und mit viel Geduld alle wichtigen Tricks gezeigt und auf diese Weise seine Liebe zur Studioteknik geweckt.»

«Der ist viel zu bescheiden. Natürlich hat John ihm ein paar Dinge beigebracht, doch Teegarden hatte auch einiges drauf und half ihm, wo er konnte. Abends, wenn der Chef zurück war, gingen sie gemeinsam essen, und danach hörte sich Leon jeweils das Zeug an, welches John mit David zusammen produzierte hatte. Es muss für alle eine verdammt spannende Zeit gewesen sein. Allerdings kann man nicht behaupten, dass Cale Grossartiges produzierte in dieser Zeit. Ein paar Singles für sich und ein paar Sachen für andere, nichts Weltbewegendes jedenfalls – und schon gar nichts, was genug Geld eingebracht hätte. Aber er lernte sein Studio-Handwerk.»

«Solche Aussagen sind mit Vorsicht zu geniessen, wenn man deinen Hang zum Tiefstapeln kennt. Nehmen wir diese Aufnahmen am besten etwas näher unter die Lupe, zumindest die, welche veröffentlicht wurden.»

«Veröffentlicht ist ein grosses Wort. Viele der Singles kamen damals in ziemlich kleinen Auflagen heraus – sie waren das, was wir heute <Demos> nennen. Man hoffte einfach, dass so eine Scheibe bei den wichtigen Leuten landen und irgendwann zum grossen Deal verhelfen würde. Die Trefferquote solcher Demos war damals nicht höher als heute, aber Träumen ist schliesslich das, was Musiker am Leben hält.»

«Demos? Also ich weiss nicht – passt natürlich wunderbar ins Vokabular von Cales Bescheidenheit. Knüpfen wir uns diese Demos doch mal einzeln vor. Kannst du zu jedem der Platten etwas sagen, Brian?»

«Du hast doch diese Listen – lies die Titel runter und dann sehen wir, ob mir dazu was Schlaues einfällt.»

«Guter Plan. Beginnen wir mit der Single *Let Em Roll Johnny*, mit *Operator Operator* auf der B-Seite.»

Der alte Mann verzieht sich einen Augenblick in seine Gedankenwelt, blickt eher misstrauisch und meldet sich schliesslich schmunzelnd zurück: «Du Schlaumeier hast tief in den Archivkisten gewühlt. Das war aber keine J.J. Cale-Sache – das war Markhams Ding.»

«Junior Markham & The Tulsa Review; die Platte erschien im März 1965. Und wenige Monate später noch eine zweite, mit *Black Cherry* und *Gonna Send You Back To Georgia*.»

«Was du nicht sagst. Da hat John nicht drauf gespielt, nur im Studio geholfen und ein paar Knöpfe gedreht.»

«Die Informationen sind unklar. Bei den Credits wird Cale nicht als Musiker aufgeführt, doch es gibt Insider, die behaupten, er hätte da und dort auch Gitarrentöne beigesteuert.»

«Insider, aha. Weiss ich jetzt ehrlich gesagt nicht genau. Aber auf jeden Fall war das Jimmy Markhams Projekt. Die beiden waren Kumpels, wohnten in Los Angeles sogar eine Zeit lang zusammen. War doch klar, dass jeder aus der Tulsa-Clique bei Markhams Ding mitmachte. Es war im Grunde eine Band – The Tulsa Review, mit der Idee, jeden Posten mehrfach zu

besetzen, damit das Ganze auch bei Live-Gigs flexibel blieb. Leon Russell war auf der Liste, Jesse Ed Davis, Carl Radle, Atlee Yeager, Roger Tillison, Chuck Blackwell, Jimmy Karstein und noch einige andere. Und eben auch Cale; im Studio sowie manchmal bei Konzerten. Hat sicher Spass gemacht, mit Jesse Ed Davis zum Beispiel – cooler Gitarrist, war später Leader bei Taj Mahal. Und natürlich mit Jimmy Karstein, der blieb ja auch später Johns Freund und Drummer. Grosse Wellen schlug die Markham-Geschichte allerdings nicht. Sie spielten auf kleinen Partys, manchmal auch in grösseren Lokalen, im Frühjahr 1965. Am Anfang schien zwar Schwung in der Sache zu sein, doch nach fünf Monaten war Schluss, die Singles landeten im Nirvana. Das ging vielen Ami-Bands so – die Beatles-Flutwelle war zu wuchtig, sie deckte alles andere zu. Wäre aber ein cooler Name gewesen, *The Tulsa Review ...*»

«Ja, klingt heiss. Machen wir weiter; ich habe mir zum Beispiel noch die Single mit *Im Puttin' You On* und *Who Do You Love* gemerkt.»

«Ha, schon wieder kein Cale-Ding. Du willst zuerst all die andern Sachen loswerden und dich dann ganz am Schluss über seine eigenen L.A.-Jugendsünden lustig machen, richtig?»

«Lustig machen ganz und gar nicht. Aber du hast recht, ich möchte zuerst die Fremdprojekte besprechen.»

«Fremd klingt doof. Waren ja auch wieder zwei sehr gute Freunde: David Teegarden und Skip Knape, der Keyboarder. Die wollten ihr Ding durchziehen, für Garrett, und sie nannten sich *The Sunday Servants*. Haha, weil die meisten Proben und Aufnahmen am Sonntag stattfanden. Witziger Name, nicht?»

«Erzähl uns, wie kam es zu dieser Zusammenarbeit?»

«Cale und Teegarden waren die ganze Zeit gemeinsam am Tüfteln im Studio, und dieses Projekt entstand im Frühjahr 1966. Das war von den drei L.A.-Jahren sowieso sein produktivstes; John reiste zwischendurch auch nach Nashville und nach New York, um dort vielleicht was an Land zu ziehen. Und er produzierte ein paar Sachen für Russell und Snuff Garrett.

Garrett zog in Kalifornien die Fäden damals, produzierte mit Russell zusammen für Liberty Records und hatte auch sonst überall die Finger im Spiel, nicht nur in Los Angeles. Wir werden über ihn wohl noch reden später. Cale wurde langsam richtig gut im Aufnehmen und Produzieren, kriegte von Garrett einige Jobs als Toningenieur, in New York und im Amigo in L.A.; Recording-Sessions mit Pat Boone, Lesley Gore, Brian Hyland, Blue Cheer und so.»

«Der Meister hat Blue Cheer aufgenommen? Eine der ersten Heavy Metal-Bands der Geschichte ...?»

«Klar, mit der berühmten Brachialversion von Cochrans *Summertime Blues*. Da war John dabei, stellte Mikrofone auf und half, an den Geräten zu schrauben.»

«In den berühmten Amigo Studios?», fragt Alvin ziemlich aufgeregt.

«Ja, Snuff Garrett war gerade daran, diesen edlen Recording Schuppen an der Compston Avenue in North Hollywood aufzubauen. Ein paar Jahre später verkaufte er die Bude an Warner Brothers.»

«Wow, in diesem Studio drehte Cale an den Knöpfen? Im Amigo wurden legendäre Alben aufgenommen! Ry Cooder, Randy Newman, die Doobie Brothers ...»

«Gordon Lightfoot und James Taylor hast du vergessen. Und natürlich Little Feat, Paul Simon, Eric Clapton, Frank Zappa. Im Amigo wurde auch gemastert, Bob Dylans *Slow Train Coming* zum Beispiel, eines seiner besten Alben. Auf jeden Fall hat der Schuppen Geschichte geschrieben. Randy Newman hatte im Hauptstudio seine eigene Ecke, die sie <Randy's Room> nannten – dort hing er herum während der Mix-Sessions. Soll ein wirklich feiner Laden gewesen sein, und Cale nahm dort später auch ein paar seiner eigenen Songs auf, für die #8-Scheibe zum Beispiel.» Hartley zieht an der Zigarette und blickt gedankenversunken ins Leere. «Inzwischen wurde längst alles abgerissen. Schluss, Ende, Amigo ist Geschichte.»

Alvin nickt. «Der Tageszähler lässt sich nicht aufhalten.»

«Yeah, Mann, Tageszähler kannst du nicht frisieren. Bleiben wir bei Snuff Garrett. Als Snuff mit dieser Sunday Servants-Geschichte kam, wollte er John dabeihaben. Der erste Song, den sie aufnahmen, war *Who Do You Love*; von Ellas McDaniel – hey, den Typen kennst du als Bo Diddley. Wohl einer der ersten Pseudo-Rap-Songs. Diddley hatte die Nummer 1956 herausgebracht; sie wurde zwar nie ein grosser Hit, schickte aber schon mal diesen berühmten Diddley Beat ins Rennen – und das hatte auf alle abgefärbt. Verstehst du? Auf alle! Elvis, die Beatles, die Stones, die Clash-Jungs, sie haben von Diddley alle was abgekriegt. Die Sunday Servants wollten eine moderne Version dieses Songs machen, weniger rockig, und die Jungs veränderten auch den Text, um etwas Voodoo reinzubringen. Der Keyboard-Groove von Skip Knappe war wichtig, und John versuchte, das Ganze so zu arrangieren, dass es abgehoben klang. Am Schluss nahmen sie ein Gitarrensolo von Leon Russell und liefen es rückwärts laufen. Kennst ja den Trick, war damals noch ziemlich neu.»

«Und diese mehrstimmige Gesangsbridge, die jeweils wiederkommt – die hat von den Beatles ein bisschen was abgekriegt. Täusche ich mich?»

«Gut möglich. Die Single erschien im Mai 1966, auf einem von Garretts Ablegern, World Pacific Label oder so ähnlich. Löste wiederum keinen Orkan aus, diese Scheibe. Heute weiss niemand mehr was von dieser Diddley-Interpretation. Über andere Versionen wird gelegentlich noch geredet – die von The Doors zum Beispiel, oder die von Carlos Santana.»

«Auf jeden Fall ein legendärer Song, und die Version der Sunday Servants finde ich sehr speziell. Was war denn das für ein zweiter Song auf dieser Platte?»

«Für die B-Seite schrieb und produzierte Cale den Jungs die Nummer *Im Puttin' You On*. Übliche Mitte-Sechzigerjahre-Fusion; eine Mischung aus Rock, Pop und psychedelischen Spielereien. Teegardens Schlagzeug gab dem Song den Drive, Knappes Keyboard den Druck, und die schrägen Gitarrentöne

sorgten dafür, dass Bekiffte ein paar Zentimeter abheben konnten, hehe.»

«Und wieder dieser hervorragende Harmoniegesang.»

«Ja, das hatten Teegarden und Knappe drauf, und später machten sie damit ja auch ziemlich Karriere, als Teegarden & Van Winkle. Zwischen 1968 und 1973 brachten die beiden unter diesem Namen fünf oder sechs Platten heraus; 1970 fischten sie mit der Nummer *God, Love And Rock & Roll* sogar einen Top-40 Hit aus dem Teich. Platz 22, nicht schlecht. Aber diese Sonntagsgeschichte, die kam nicht auf Touren; sie spielten zwar das Ding im Sommer 66 ein paarmal live und mischten auch einige von Johns Songs dazu, doch das Ganze blieb mehr oder weniger im Freundeskreis stecken. Den Sunday Servants ging die Luft aus.»

«Inzwischen sind solche Singles gesuchte Sammlerstücke.»

Hartley lacht. «Ja, aber nicht wegen der Musik. Hör dir mal die Demos von heute an, diese jungen Bands – fast alles um Meilen besser. Man glaubte damals einfach, es sei gut, weil man häufig zugehöhnt war.»

«Du tust dieser Epoche unrecht, Brian! Das war eine andere Zeit, die Musik und vor allem auch die Technik waren noch nicht derart fortgeschritten. Das waren Pioniere in einer Aufbruchstimmung; die heutigen Bands können darauf aufbauen.»

«Yeah, nicht falsch. Allerdings fingen die Tulsa-Boys ja auch nicht bei null an. Cale sagte später mal, dass sie damals ganz einfach Blues spielen wollten – aber keine richtigen Bluesmänner waren. Oder so ähnlich, haha. Leon Russell hat den Tulsa Sound mal so definiert: Du spielst einen Country Shuffle gegen einen Jerry Lee Lewis Boogie. Ein entspannter Swing, so was wie das Echo auf Bob Wills' Nächte im Cain's Ballroom der Dreissigerjahre – genau das beflügelte die Hillbillies aus Tulsa zur flüssigen Songlyrik. Es war eine perfekte Chance, die Blueseinflüsse aus ihrer Jugendzeit zu verarbeiten, ohne dabei echte Bluesmänner sein zu müssen. Tiefe Grooves, ja, aber sie wollten das nicht pushen, sie wollten sich hineinhängen und davontragen lassen.

Das ist vielleicht so was wie die Quelle des laid-back.» Der Selt-same drückt konzentriert und in gemächlichem Tempo seine Zigarette aus. «Das war jetzt wohl ziemlich wirres Zeug, das ich da redete. Muss nicht ins Buch.»

«Keine Angst, für mich klingt das nicht wirr, eher geheim-nisvoll und vielschichtig. Inzwischen weiss ich ja ohnehin, dass man laid-back Musik eigentlich nur philosophisch und nicht theoretisch erklären kann.»

Der alte Mann gibt seinem Hund Blue einen kumpelhaften Kuss auf die Stirn und lehnt sich seufzend zurück. «Wie auch immer, ich kann mir diese alten Sachen heute nicht mehr an-hören. Aber erfreulich, dass es junge Leute gibt, die diese Ex-perimente von damals geniessen. Komm, Alvin, wir gehen was Ordentliches essen. Ich kenn noch ein paar andere Food-Schuppen in der Gegend. Und komm mir nicht wieder mit die-ser <ich kann das nicht annehmen blabla>-Nummer.» Er will aufstehen – und winkt sogleich wieder ab. «Fehlanzeige. Wir warten noch ein wenig, trinken zuerst was, machen diese L.A.-Geschichte fertig, und dann gehen wir essen. Okay? Lange kann die Hollywood-Story ja nicht mehr dauern, das Gröbste haben wir durch.»



Hartley kommt zurück aus der Küche, mit Fruchtsäften. «So wenig Alkohol wie möglich, in meinem Alter.»

«Kein Problem, ganz in meinem Sinne. Regelmässigkeit ist der Feind des Geniessens.» Alvin fühlt sich wie bei einem Freund. Diese Vertrautheit, die sich seit Beginn der Gespräche kontinuierlich zu steigern scheint, die hätte er nie und nimmer erwartet – nach all dem, was man über diesen Musikfreak so erzählt.

«Du strahlst, Mann. Umso besser. Aber freu dich nicht zu früh; wenn die falschen Fragen kommen, kann der Mood schnell wechseln.»

Alvin nickt. «Keine Angst, Brian. Aber sag dann bitte einfach <nächste Frage> – bevor du mich rauswirfst.»

«Gute Idee, hehe.»

«Okay, fahren wir weiter. Ich bin mir allerdings nicht wirklich sicher, ob das Größte von Cales Hollywood-Trip schon durch ist. Ich würde meinen, das Wichtigste kommt erst noch: seine eigenen Singles. Und dann auch seine Kontakte zu wichtigen Leuten, die er in dieser Zeit aufbaute.»

«Dann komm mit diesen Single-Dingern. Aber nicht, dass wir stundenlang über jeden Ton diskutieren, sonst wird das nichts mit dem Abendessen.»

«Das Abendessen ist ein Argument. Also, da waren drei Singles; alle erschienen im renommierten Liberty-Label, dank Leon Russells und Snuff Garretts guten Beziehungen. Die erste wurde im Oktober 1965 veröffentlicht, und zwar bereits unter dem Namen J.J. Cale. Wie er in Los Angeles zu diesem Namen kam, werden wir noch besprechen – offenbar fand diese Namens-Geschichte also vor den Singles statt.»

«Fand sie, ja. Diese Story kommt aber nicht auch noch vor dem Essen, sonst landen wir in einem Hungerast, Mann.»

«Wie du willst, du bestimmst den Fahrplan. Beginnen wir mit dieser ersten Single: *It's A Go-Go Place* auf der A-Seite, *Dick Tracy* auf der B-Seite. Kannst du uns etwas darüber erzählen?»

«Die Nummer *It's A Go-Go Place* war nicht von Cale allein – Russell und er schrieben sie zusammen. Bluesiger Shuffle, eine groovige Liebeserklärung an den Sunset Strip. Und *Dick Tracy*, das ist der Song, der bei Eric irgendwie durchs Netz ging, haha.»

«Ich weiss, was du meinst. In einem gemeinsamen Interview hat Eric Clapton behauptet, alle Songs von J.J. Cale zu kennen – worauf dieser ihn eines Besseren belehrte.»

«Yeah, Clapton glaubte zuerst, die *Dick Tracy*-Geschichte wäre ein Witz.» Hartley lacht genüsslich. «Soll ich dir erzählen, wie Cale damals zu dieser Nummer kam? Die Jungs waren im Skyhill-Studio am Arbeiten, Leon Russell und Snuff Gar-

rett. John war als Toningenieur dabei, und Leon und Snuff gaben ihm den Job, ein paar Demos anzuhören – man weiss jeweils nie, ob da was Brauchbares dabei ist. Auf einem der Bänder war dieser Song *Dick Tracy*, gesungen und geschrieben von zwei Typen aus Texas, Jim Robinson und Johnny Wilson. John rief sofort, <grossartige Nummer, die würd ich am liebsten selber machen>. Doch es gab offenbar ein Problem, denn die beiden Urheber hatten im Februar einen Deal mit Tyco Music Publications abgeschlossen, und Gary Lewis and the Playboys wollten das Stück veröffentlichen. Da war allerdings eine Klausel dabei: Wenn der Song nicht innert neunzig Tagen aufgenommen wird, löst sich der Vertrag in Luft auf. Gary Lewis und seine Jungs schafften das Timing nicht, die Rechte gingen wieder zurück an die beiden Typen aus Texas, und Cale schnappte sich den Song. Sie produzierten das Ding zu dritt, und Snuff schickte die Aufnahme an Liberty Records. Die sagten sofort zu und dachten wohl, es sei die richtige Zeit für solche Comic-Sachen – weil Batman im Fernsehen damals gerade voll angesagt war, hehe.»

«Ich finde die Nummer heiss; witziger Country à la Roger Miller. Der ironische Text erinnert irgendwie auch an die Leckerbissen der Herren Jerry Leiber und Mike Stoller; du weisst ja, das berühmte Autoren-Duo, welches Songs wie *Hound Dog*, *Jailhouse Rock* oder *Stand By Me* schrieb. Aber auf jeden Fall singt J.J. Cale *Dick Tracy* unglaublich cool; bei der Textmenge und dem hohen Rhythmus war das sicher nicht einfach.»

«Yeah, so was können eben nicht nur Rapper. Ich finde das Original allerdings noch besser, dieses Demo von Robinson und Wilson – das konnte John nicht toppen. Doch wer interessiert sich heute noch für solche Songs?»

«Echte Musikfreaks, und die gibt's zuhauf, Brian. Mir gefallen beide Nummern, auch *It's A Go-Go Place*, da hat Cales Gesang diesen typischen Oklahoma-Twang.»

«Meinetwegen. Auf der Höhe seiner Kunst war er jedenfalls noch nicht.»

«Aber auf dem Weg dorthin. War die Single erfolgreich?»

«Mach dich ruhig lustig über ihn. Immerhin, an einigen Orten soll sie ziemlich regelmässig gespielt worden sein, auch in Kanada zum Beispiel. In Sachen Kohle natürlich nicht der Rede wert.»

«Dennoch erhielt er im Jahr darauf von Liberty noch zwei weitere Chancen.»

«Snuff Garrett zog die Fäden.»

«Und der hatte bekanntlich einen guten Riecher – die dritte Single sollte ja später tatsächlich die Welt verändern. Aber werfen wir erst noch einen kurzen Blick auf die zweite; die kam im Mai 1966, mit zwei von Cale geschriebenen Songs. *In Our Time*, eine experimentierfreudige Nummer mit zahlreichen Stimmen, die er selber eingesungen hat. Auf der B-Seite *Outside Lookin*, ein Pop-Song – ich würde sagen, eine augenzwinkernde Anspielung auf die Beatles.»

«Yeah. Apropos Augenzwinkern, hehe, kennst du die Single *Ain't No Beatle*? Hatte John ein paar Monate zuvor mit Gary Sanders und Leon Russell aufgenommen.»

«Oh nein, kenne ich nicht. War die auch so experimentell?»

«John war einfach versessen aufs Produzieren, scharf auf diese Mehrspur-Bandmaschinen. Der grosse Tüftler Les Paul war in dieser Hinsicht sein Vorbild.»

«Les Paul? Der Gitarrist, der den Prototyp für die legendäre E-Gitarre von Gibson baute?»

«Ja klar, der war auch in Sachen Mehrspurtechnik ein Pionier. John hat ihn später mal getroffen, zusammen mit Mike Kappus. Les Paul signierte ihm eine Baseballkappe – das Ding soll für John heilig gewesen sein, bis ans Ende seiner Tage. Wenn du weisst, was ich meine.»

«Wow, grossartig! Kommen wir zurück auf die zweite Single, *In Our Time*.»

«Versteh mich nicht falsch, doch eine richtige Identität hatte John damals noch nicht, meiner Meinung nach. Weder als Sänger noch als Songwriter, am ehesten noch als Gitarrist. Doch er war privilegiert, und ich erklär dir warum: Damals hatten die

Leute noch nicht ihr eigenes Studio zuhause. Wolltest du eine Platte machen, musste erst mal jemand ziemlich viel Geld auf-treiben, um ein Studio mieten und Musiker bezahlen zu könn-en. Bei Cale gab's diese Hürde nicht, er war Toningenieur und hatte Zugang zu Studios. Tagsüber stellte er Mikrofone auf, drehte an den Knöpfen für andere, und wenn die Aufnahmen im Kasten waren, konnte er alleine für sich oder mit Teegarden zusammen an den Maschinen herumfummeln und Freunde zum jammen einladen. So sind diese Aufnahmen entstanden, auch *After Midnight*.»

Alvin strahlt wie ein glücklicher Teenager. «Du baust die per-fekte Brücke zur nächsten und dritten Single. Im November 1966 kam sie heraus; *Slow Motion* und auf der Rückseite die legendäre allererste Version von *After Midnight*. Das wurde im Skyhill-Studio aufgenommen?»

«Ja, in Russells Haus. Es war ursprünglich eine Instrumental-nummer; John hatte sie für diese Psychoscheibe geschrieben, die sie im Auftrag von Garrett gerade am produzieren waren – *The Leathercoated Minds, A Trip Down The Sunset Strip*.»

«Wie bitte? *After Midnight* war als Instrumental für dieses legendäre Psychedelic-Album gedacht?»

«Klar. Grässliche Scheibe, John konnte sie später nicht mehr hören. Falls du auf die Idee kommst, über diesen Bullshit zu re-den, gehen wir lieber gleich essen.»

«Ähm, wollte ich eigentlich schon, doch. Aber *After Midnight* ist doch nicht auf diesem Album, oder täusche ich mich?»

«Nein, die Nummer fiel durch bei der Auswahl, und auch sonst schien sie niemanden zu interessieren. Dann kam Snuff mit dieser dritten Liberty-Single; sie suchten noch einen zwei-ten Song für die Rückseite von *Slow Motion*. Jetzt konnte John die *After Midnight*-Idee verbraten, er brauchte nur noch einen Text. Auf der Bühne irgendwo in Atlanta hatte er aus dem Zu-schauerraum mal einen Typen <let it all hang out> rufen gehört

– das war’s! Plötzlich liefen die Drähte heiss im Kopf, in einer Viertelstunde war der Text auf dem Papier. Den Rest der Geschichte kennst du ja; auch diese Single lief ins Leere, bis sie vier Jahre später bei Eric landete.»

«Der Startschuss zu J.J. Cales Karriere erfolgte mit diesem Stück, für welches sich niemand interessierte? Sagenhaft! Manchmal dauert’s offenbar einfach länger, bis das Echo einer genialen Idee da draussen vernommen wird. Auf jeden Fall scheint mir, dass der Meister mit diesem Song damals sehr wohl bereits eine eigene Identität verkörperte. Und was für eine! Typisch ist ja, dass Eric Claptons Version von 1970 im Prinzip eine Kopie dieses Originals von 1966 war; genau im selben Tempo, mit demselben Gitarren-Riff, einfach eine Spur höher gesungen, in einer andern Tonart. Man könnte schon eher behaupten, Clapton hätte noch keine Identität gehabt.»

«Unsinn. Klingt jetzt vielleicht esoterisch, aber ich will dir sagen, wie ich das sehe: Cale hatte seine Identität noch nicht gefunden, gab auf geheimnisvolle Weise aber eine Vorlage für Clapton, damit der sie 1970 für sich finden konnte. Als Dank dafür provozierte Clapton sein Vorbild, den Song ein Jahr später fürs erste Cale-Album neu zu erfinden – was den Meister letztlich zu seiner Identität hinführte. Verrückt, nicht?»

«Wow, Brian, wirklich verrückt – die beiden Schicksale waren direkt miteinander verknüpft, willst du damit sagen. J.J. Cales erste Version von *After Midnight* kennen die meisten noch nicht mal, sie ist ja auch nirgends erhältlich heute. Ich habe sie irgendwo im Internet gehört, und mir hat’s die Sprache verschlagen. Abgesehen von diesen speziellen Saxofon-Farbtupfern tönt sie tatsächlich genau wie jene von Eric Clapton.»

«Ich sag ja, es war die Steilvorlage für Eric.»

«Irgendwo habe ich gelesen, was Clapton an dieser Nummer so gefiel: Die Konstruktion von *After Midnight* sei genial. Das Stück hat offenbar alles, was es braucht; ein bisschen Country, ein bisschen Blues, ein bisschen Rock – und dieses komplexe Gitarrenriff, daran hat sich Slowhand die Zähne ausgebissen.

Er betont, wie unglaublich gut Cale nicht nur als Leadgitarrist war, sondern auch als Rhythmusgitarrist. Und er ist keinesfalls der Meinung, dass seine eigene Version dem Original gerecht wurde.»

«Eric schmeichelt, das können die Briten, hehe.»

«Er und Delaney haben die Rhythmusgitarre schliesslich zusammen eingespielt. Delaney Bramlett produzierte dieses Clapton-Album 1969 und 1970, und er war es auch, der diesen Song unbedingt auf der Platte haben wollte. «Wenn du die Nummer nicht machst, kommt sie auf eine meiner Scheiben!», soll er zu Clapton gesagt haben. Es soll aus dieser Session sogar eine Version mit Delaney als Sänger gegeben haben, doch am Schluss entschieden sie sich für die Clapton-Version.»

«Du weisst eine ganze Menge, cool.»

«Ja, habe ich gelesen; Lesen und Vorbereiten ist mein Job. Und am Ende soll Clapton mit seinem Gesang nicht glücklich gewesen sein, obwohl er das Album sonst liebte. Seine eigene Stimme kam ihm zu hoch vor, zu jung – er hätte lieber wie ein alter Mann geklungen.»

«Haha, wer möchte nicht wie ein alter Mann klingen?»

«Spektakulär auf jeden Fall, wie diese unscheinbare Liberty-Single J.J. Cales und Eric Claptons Schicksal in Schwung brachte.»

«Eric's Karriere war schon lanciert, bevor er diese Platte machte.»

«Als Stargitarrist, ja; bei Yardbirds, John Mayall, Cream, Blind Faith, Derek and the Dominos. Aber erst mit dieser Platte machte er sich 1970 auf den Weg als eigenständiger Künstler. Dank J.J. Cale fand er den Ausweg aus diesem sinnlosen Wettlauf der Rockgitarristen, entdeckte er das Ideal des minimalistischen, gepflegten und reinen Spiels – wurde er vom Gitarren-gott zur Slowhand. Der Erfolg dieser ersten Platte unter seinem Namen war für ihn äusserst wichtig.»

«Da war ein einziger Song von Cale drauf, und steinreich wurde Slowhand mit dieser Scheibe sowieso nicht.»

«Aber genau dieser Song wurde als Single ausgekoppelt. Clapton war damit während zwölf Wochen in den US-Charts, rückte bis auf Platz 18 vor. In einigen Ländern der Welt schaffte er's in die Hitlisten, in Kanada sogar auf Platz 10. Wir reden nicht von einem Mega-Hit, aber von einem beachtlichen Erfolg – und bis heute ist dieser Song neben zwei oder drei andern so was wie eine Eric Clapton-Erkennungsmelodie geblieben. Ich weiss, Brian, diese Frage wurde schon hundertmal gestellt – aber machte es Cale wirklich nichts aus, wenn andere Künstler mit seinen Songs gross wurden? In kommerzieller Hinsicht sogar grösser als er selbst? Dasselbe passierte ja noch mit einigen andern J.J. Cale-Songs.»

«Hundertmal? Tausendmal wird diese Frage gestellt!» Der alte Mann schmunzelt. «Nein, es machte ihm überhaupt nichts aus. Im Gegenteil – es ehrte ihn, es freute ihn, und es entspannte ihn. John fühlte sich in erster Linie als Songschreiber, und als Songschreiber ist es die höchste Auszeichnung, wenn andere Musiker deine Songs spielen. Erst recht, wenn es erfolgreiche Künstler sind. Es gibt keine coolere Weise, Geld zu verdienen.»

«Das kann ich mir vorstellen. Aber nervte es ihn nicht, wenn gewisse Interpretationen sein Werk veränderten, vielleicht sogar entstellten? Ich meine, es gibt auf dieser Welt ein paar ziemlich, sagen wir mal, grässliche Versionen. Und es gibt ja zum Beispiel auch viele, die der Meinung sind, Claptons Interpretation sei im Vergleich zu Cales Version von 1971 viel zu bombastisch, zu protzig, zu rockig.»

«Oh Mann, das ist kein Thema, darüber sollten wir nicht reden. Da hat jeder seinen eigenen Film am Laufen, keiner hört Musik gleich. Für Clapton-Fans ist Erics Version die beste, für J.J. Cale-Fans ist es die von John. Da draussen gibt's unzählige Versionen, John kannte sie sowieso nicht alle. Jede dieser Interpretationen macht irgendwo ein Publikum glücklich, wenn es auch nur zwanzig Leute sind, bei einer Party oder so. Vollkommen egal. John hatte ein gutes Gefühl dabei, bin ich mir sicher.»

«Eine wunderbare Einstellung. Der Songwriter entlässt den

Song auf seinen eigenen Weg, sozusagen.»

«Sozusagen, yeah. Im Blues war das schon immer so – ein Song gehört nie dir allein. Immer, wenn ihn jemand aufrichtig und leidenschaftlich spielt, wird er oder sie zum Mitbesitzer.»

Alvin nickt andächtig. «Eigentlich waren wir ja im Jahr 1966 und noch immer in Los Angeles. Über des Meisters zweite und geniale *After Midnight*-Version auf dem Album *Naturally* möchte ich später ausführlich reden – sie bleibt für mich die beste. Dennoch zum Vorgehen kurz eine Frage, die du wohl auch wiederum auswendig kennst: Wie hat Cale eigentlich erfahren, dass Clapton diesen Song spielte, und wie hat er darauf reagiert?»

«Ein Kumpel rief ihn an, Bobby Keys. Sie hatten in L.A. zusammengearbeitet, und jetzt war Keys mit Delaney und Bonnie unterwegs. Bobby redete von Good News und wollte John eine Freude bereiten. <Clapton nimmt *After Midnight* auf, mach dich auf bessere Zeiten gefasst>, meinte er, so ähnlich jedenfalls. John nahm die Sache nicht ernst, es wird viel geredet in der Szene. Ein halbes Jahr später, im August 1970, war er in Tulsa unterwegs, schaltete den Autoradio ein – und fuhr beinahe in einen Strassengraben, als sein Song lief. Er war noch immer skeptisch, eine Woche später merkte er allerdings, dass der Song auf allen Sendern lief und die Top-20 knackte. Johns Durststrecke war vorüber!»

«Durststrecke?»

«Er war drauf und dran, die Musik aufzugeben. Kein Geld in der Tasche, John konnte sich kaum genug zu essen beschaffen. Tönt lustig, nicht? War aber bittere Realität. Wenn du jung bist, geht das irgendwie durch, Pleitesein gehört zum Abenteuer. Aber hey, er war über dreissig – in diesem Alter schlägt dir die Misere aufs Gemüt. John hatte die Schnauze voll.»

«Fantastisch, die verdiente Erlösung also! Hat er die Rechte des Songs eigentlich behalten, oder waren da noch Verlage im Spiel?»

«Du meinst, ob er Lust hatte, seine Zeit mit Verlagsarbeiten zu vergeuden, mit Bürokräm?»

«Das musst du mir erklären.»

«J.J. Cale wollte Songs schreiben und Musik machen, der ganze Rest interessierte ihn nicht. Klar, hundert Prozent tönt gut. Aber hundert Prozent von nichts ist nichts.»

«Das verstehe ich noch immer nicht ganz, Brian.»

«Wenn ich richtig informiert bin, besitzt Warner Brothers einen Teil seiner Songs, *After Midnight* zum Beispiel. Der Rest gehört Audigram; das ist die Firma von Audie Ashworth, er produzierte die meisten Cale-Platten. Kann inzwischen auch geändert haben, kenn mich da bei Business-Sachen nicht so genau aus. Eines weiss ich aber, denn das hat John mal in einem Gespräch mit Dan Forte betont: Er war nie daran interessiert, Songs zu besitzen. Offenbar schon beim ersten Album nicht, ein Typ namens Johnny Beanstock kaufte nämlich die meisten Songs von *Naturally*. John machte Musik, aber er wollte nicht rausgehen und <hey, wer will meinen Song?> rufen, verstehst du. Und schon gar nicht wollte er das Geld eintreiben, wenn jemand den Song tatsächlich kaufte. Es gibt Leute, die wirklich was davon verstehen, und die sollen sich drum kümmern. Von jedem Cent, den sie eintreiben, kriegte er dann eben nur fünfzig Prozent – mit diesem Deal ist er immer gut gefahren.» Hartley lehnt sich zurück und genießt ein paar Sekunden des Schweigens. «Ist heute nicht mehr angesagt, ich weiss. Alle raten dir, nur ja keine Rechte von deiner Musik abzugeben. Das war nicht die Cale-Philosophie. Wie gesagt, hundert Prozent von nichts ist nichts; nur jemand, der Rechte von deinen Songs besitzt, tut auch was für deine Songs. John hatte drei verschiedene Werbespots mit *After Midnight*; Michelob Beer, Claritin und Miller Beer. Meinst du, ein Business-Greenhorn wie er hätte solche Deals an Land gezogen? Das waren die Kerle von Warner Brothers; echte Profis, die können sogar mit Haifischen verhandeln. Das verstehen die Jungen heute nicht; sie haben zwar erkannt, dass das wirkliche Geld im Songwriting und Ver-

lagswesen liegt, doch sie möchten dieses Geld nicht teilen. Ich glaube, man nennt es Gier.»

Alvin überlegt einen Moment. Die Stimmung ist locker, das gegenseitige Vertrauen scheint da zu sein. Vielleicht ist es trotzdem riskant, dem Seltsamen zu widersprechen. Wer weiss, wie er reagieren wird. Doch wer nichts wagt, gewinnt nichts. «Ähm, ich w-w-weiss nicht s-so recht, Brian, ich glaube, das ist n-nur eine mögliche Sicht der Dinge.»

Hartleys Augen werden grösser. «Okay, bring die andere, aber ohne zu stottern.»

«Ich war als Kind Stotterer, das sind die Überreste. Brauchst du nicht zu verstehen, nur zu respektieren.»

«Mist, wusste ich nicht, Alvin. Tut mir leid.»

«Jetzt kommst du mit der <tut mir leid>-Nummer ...?»

«Guter Schlagabtausch, gefällt mir, hehe. Darauf sollten wir anstossen, geht auch mit Fruchtsaft. Aber jetzt bring die andere Sicht, Mann. Du weisst ja – wer laid-back Musik liebt wie ich, kann im richtigen Leben dennoch ungeduldig sein.»

«Du glaubst, dass es Gier ist, wenn Künstler heute unabhängig sein möchten?»

«Auf jeden Fall ist es nicht klug. Glaub mir, J.J. Cale wusste, wie es sich anfühlt als Independent Artist. Er war selber auch Einzelgänger. Aber wirklich unabhängig wirst du eben nur, wenn du mit deinen Songs genug Geld verdienst.»

«Okay, Brian, du willst es so – ich muss dir widersprechen. Der Meister konnte sich vielleicht in die Welt der Indies hineinversetzen, doch ihre Sorgen kannte er nicht wirklich. Das war nicht Cales Realität, und ich gönne es ihm. Warner Brothers ist ein Major-Label; es gibt weltweit noch drei davon, und die beherrschen achtzig Prozent des gesamten Marktes. Die andern paar Millionen Akteure im Musikbusiness streiten sich um den Rest. Und bei diesen Akteuren findest du alles; leidenschaftlich arbeitende kleine und mittlere Labels, aber vermutlich ebenso viele Verleger, die sich Musik auf dreiste Weise unter den Nagel reissen. Ich bin mit etlichen unabhängigen Kleinkünstlern be-

freundet, die können ein Lied davon singen. Sie alle haben ihre Erfahrungen gemacht mit Verlegern, die das Blaue vom Himmel versprechen, sich Rechte sichern, lebenslänglich natürlich – und dann so gut wie nichts dafür tun. Es ist eben nicht nur nichts, sondern noch viel schlimmer. Weisst du warum? Weil diese Verleger bei allem, was die Künstler selber zustande bringen, mitverdienen – ohne einen Finger zu krümmen! Weil es sonst niemand für sie tut, kümmern sich die Künstler nämlich selber um alles; sie produzieren Alben, suchen sich Konzerte, kriegen etwas Airplay und vielleicht sogar mal einen Filmmusik-Job. Und immer, wenn dadurch Urheberrechte entschädigt werden, fließen ungefähr fünfzig Prozent in die Taschen des Verlegers, ohne dass dieser irgendetwas dafür tun musste. Wenn diese Künstler den vollen Früchtekorb ihrer Arbeit behalten könnten, kämen sie knapp über die Runden – wenn sie jedoch die Hälfte davon verschenken müssen, können sie's vergessen. Verstehst du? Das ist die andere Sicht der Realität. Indie Künstler brauchen keine Pseudo-Verleger; sie brauchen professionelle Plattformen, Vertriebsstrukturen, Leute, die nur bezahlt werden, wenn sie etwas Konkretes leisten – und nicht aus Prinzip, weil sie Songrechte in der Schublade horten. Das betraf J.J. Cale alles nicht, er war kein Indie. Er hatte potente Verleger, die seine Songs wirklich pushten. Das ist der Glücksfall. Aber urteilen wir deshalb nicht über die unglücklichen.»

«Endlich ...!», ruft der alte Mann.

«Warum endlich?»

«Endlich gibst du Gas! Cale hätte seine Freude gehabt, dich so reden zu hören – weisst ja, was er von diesen Einbahn-Interviews hielt. Natürlich hast du recht, er war kein Indie, und er hat riesen Schwein gehabt. Aber blöd war seine Philosophie trotzdem nicht. Auf jeden Fall ging der Plan auf – John hätte ja *After Midnight* auch behalten können damals, aus Misstrauen. Verstehst du, was ich meine? Aber das mit der Gier nehme ich zurück, sorry.»

Alvin atmet erleichtert auf. «Brian, das freut mich unglaub-

lich. Ich hoffe, du verstehst mich nicht falsch ...»

«Keine Sorge», unterbricht Hartley, «ich wollte mit dieser Geschichte nur sagen: Du kannst der grösste Gitarrist der Welt sein, der grösste Tänzer, Sänger oder sonst was – die kommen und gehen. Lieder aber sind für immer da. Wer nachhaltiges Geld verdienen will, muss Songs schreiben. Und dann eben dafür sorgen, dass sie auf die richtige Umlaufbahn geschleudert werden, egal, wie. Aber was quatschen wir da disziplinos über unnötige Dinge, und wann gehen wir essen?»

«Sobald du Lust hast, gehen wir essen. Und diesmal übrigens auf meine Rechnung, bitteschön!»

Der Seltsame winkt ab, auf die gewohnt spielerische Art. «Gas geben ist okay, aber frech werden geht nicht, Mann – du bist mein Gast! Warten wir noch eine halbe Stunde, bis der Hunger unerträglich wird, dann macht's doppelt Spass. Wo waren wir?»

«Bei *After Midnight*, und was dieser Song auf seiner Umlaufbahn so alles in Bewegung gebracht hat. Sag mal, von diesen unzähligen Coverversionen, gibt's da vielleicht solche, die du ganz besonders magst?»

«Dem Song ist eine ganze Menge passiert. Wie soll ich mich erinnern mit leerem Magen? Aber warte mal ... – da kommt mir was in den Sinn.» Hartley setzt ein schelmisches Grinsen auf. «Die Nummer war ein paar Jahre lang der Opener einer Fernsehsendung in Manhattan – *Interludes After Midnight* hiess das Ding, eine Talk Show zur späten Stunde. Präsentiert von einem bekannten Nachtclub-Besitzer; der war jeweils vollkommen nackt, genau wie seine Gäste ...»

«Ähm, das ist jetzt ein Witz, richtig?»

«Ist es nicht. Die Sendung lief Ende der Siebziger bis in die Achtziger, und Cales Nummer war die Erkennungsmelodie, haha. Da siehst du, was einem Song auf seiner Umlaufbahn so alles zustossen kann. Aber natürlich ist da auch Grossartiges dabei; hey, es gibt Versionen, die hauen dich um.»

«Zum Beispiel?»

«Eine der ersten kam schon wenige Monate nach *Naturally*. Weisst du von wem? Chet Atkins. Unvorstellbar! Der Gitarren-gott, eins von Johns grössten Vorbildern – und plötzlich spielt der diesen Song. Auf der Platte *Picks On The Hits*; eine fantastische Instrumentalversion, wunderbar entspannt.»

«Oh ja, so was von groovy! Chet Atkins eben. Ich wusste nicht, dass sie so kurz nach Cales Debütalbum bereits erschien, sozusagen als Antwort darauf. Ist das nicht magisch? Als ob der Song nach Hause zurückkehren wollte – wenn man bedenkt, dass er ja ursprünglich als Instrumentalstück geschrieben wurde.»

«Genau.»

«Kannst du uns noch ein paar andere erfreuliche Beispiele nennen – von Leuten, die ihre Kleider möglichst anbehielten?»

«Witzbold, hehe. Die von Graham Bell ist cool, kam auch schon 1972 heraus. Sehr laid-back und bluesy.»

«Von der Jerry Garcia Band kenne ich eine, die mir sehr imponiert. Ich glaube, von 1980, auf dem Live-Album *After Midnight – Kean College*. Auch sehr entspannt und bluesgeprägt, nicht wahr?»

«Yeah, du weisst Bescheid.»

«Den Song gibt's sogar in allerlei Sprachen. Ende der Siebzigerjahre war doch eine von diesem Franzosen, Eddy Mitchell. Der hat sein ganzes Album danach benannt und extra einen französischen Text zu diesem Song gemacht: *Après Minuit*. Schöne Version, und man hört, dass Mitchell den Studiomusikern den Job gab, möglichst so wie J.J. Cale zu spielen. Bei der E-Gitarre ist es besonders auffällig.»

«Haha, die hat John höchstpersönlich eingespielt.»

«Du machst Witze ...»

«Sicher nicht. Die Typen nahmen in Nashville auf und holten den Meister ins Studio; er war ja in der Gegend.»

«Wie? Das ist wirklich wahr?»

«Immer noch Ärger mit deinem Hörgerät, Mann?»

«Sorry, aber J.J. Cale als beliebiger Studiogitarrist? Fällt mir

schwer, das zu glauben.»

«Es war 1978. Warum hätte John diesen Job ablehnen sollen? Schlecht bezahlen die Europäer nicht. Aber ich weiss, was du meinst; es klingt auf der Platte so, als würde da irgendein Session-Typ auf J.J. Cale machen. Kann mir die ganze Story auch nicht richtig erklären. John verstand vermutlich kein Wort von Mitchells Gesang, spielte einfach mit und war vielleicht grad nicht besonders gut drauf. Und wenn er nicht gut drauf war, versuchte er wie J.J. Cale zu klingen. Kennen wir doch alle – manchmal bist du dein eigener Interpret. Oder dein Schatten.»

«Also wirklich schlecht klingt die Aufnahme ja nicht. Aber ich habe tatsächlich immer geglaubt, da hätte ein Sessionmusiker seinen Stil imitiert – und das noch nicht mal schlecht, jedenfalls stimmt der typische J.J.-Klang sehr genau.»

«John spielte für meinen Geschmack etwas ideenlos, aber egal, die Version dieses Franzosen hat Charme. Die ganze Truppe spielte sehr luftig. Gefällt mir.»

«Eine verrückte Frage: Weisst du, welches die schnellste aller Interpretationen ist – oder gibt's überhaupt Tempobolzer-Versionen, die dir gefallen?»

«Natürlich gibt's die, von The Seldom Scene zum Beispiel. Eine progressive Bluegrass-Band, Weltklasse, grosses Kino! Auf dem Album *After Midnight* von 1981. Übrigens, John liebte Bluegrass.»

«Und was meinst du, welches ist die langsamste aller Versionen? Kannst du dir vorstellen, dass man den Song noch entspannter spielen kann als auf Cales *Naturally*-Aufnahme?»

«Langsam muss nicht entspannt heissen. Aber es gibt so viel ich weiss eine wirklich ultralangsame Version aus Deutschland, die hat was Magisches. Von einem, der Schauspieler, Sänger und Buchautor ist – Reiner Schöne heisst der Typ. So *um Mitternacht* nennt er seine Nummer, auf dem Album *Werd'ich noch jung sein, wenn ich älter bin* von 1977. Hör's dir mal an, falls du die Scheibe auftreiben kannst. Mir gefällt das Ding.»

«Werde ich machen. Ach Brian, ich würde am liebsten alle zweitausenddreihundertachtundfünfzig *After Midnight*-Versionen mit dir durchgehen. Aber ich denke, einerseits knurrt dein Magen, und andererseits sollten wir den Faden seines gesamten Werkes nicht verlieren. Am besten werfen wir einen kurzen und letzten Blick auf sein L.A.-Abenteuer, denn da sind noch zwei aus meiner Sicht wichtige Dinge passiert: Die Geschichte um die Entstehung des Namens J.J. Cale, und dann eben doch auch dieses ominöse Album *The Leathercoated Minds, A Trip Down The Sunset Strip*, welches 1967 veröffentlicht wurde. Willst du wirklich nicht über diese Platte reden?»

«Da gib's nichts zu bereden. Ich mag diese Scheibe nicht. John mochte sie nicht! Er soll mal gesagt haben, dass, wann immer er eine dieser Platten in die Finger kriegt, er sie am liebsten verbrennen würde.»

«Ihr geht hart ins Gericht mit diesem Album. Es gibt noch immer Leute, die total darauf stehen.»

«Die stehen drauf, weil das ein kurioser Ausrutscher von J.J. Cale ist, und weil so was zum Sammlerobjekt wird. Aber sicher nicht wegen der Musik. Hast du diese Platte deinem Sohn vorgespielt ...?»

Alvin erschrickt. Einmal mehr scheint der Seltsame ohne geringste Mühe das Tor zu seinen Gedanken knacken zu können. «Ähm, ja, habe ich. Tim wollte sie nicht zu Ende hören.»

«Siehst du!», triumphiert Hartley. «Du solltest mehr auf ihn hören. Der Junge blickt durch; der braucht keine LSD-Krücke, damit er schmutzige Farben sehen kann.»

«Willst du damit sagen, dass dieses Album unter Drogeneinfluss entstanden ist?»

«Ich war nicht dabei, keine Ahnung. Aber so viel ich weiss, deutete John später an, dass sie damals auf LSD und bekiffte waren. Keine Schande, das gehörte einfach dazu in dieser Zeit. Doch wenn du ehrlich bist, und das wirst du in meinem Greisenalter, dann gibst du zu, dass Drogen nicht der Musik dienen. Keine Ahnung, wem sie dienen; dem Spass, der Selbstüber-

schätzung, der Flucht oder vielleicht irgendwelchen Dämonen. Egal! Auf jeden Fall haben sie, wenn du mich fragst, der Musik nie wirklich geholfen, zumindest nicht nachhaltig.»

«Das klingt unüberhörbar nach einem Anti-Drogen Statement – und erinnert schon beinahe an J.J. Cales Jahrhundert-song.»

«Musst du mir erklären.»

«Sein Welthit *Cocaine* natürlich.»

«Ach ja, den schrieb er im letzten Jahrhundert – nennt man so was deshalb <Jahrhundertsong>?»

«Du weisst schon, wie ich das meine, Brian. Gewisse Leute interpretieren diesen Song auf jeden Fall als Message gegen Drogen.»

«Interpretieren ist okay – dafür sind Songs da. Funktioniert am besten, wenn du nicht vergisst, sie mit Widersprüchlichkeiten zu würzen. In seiner Cocaine-Story sieht jeder das, was er sehen möchte. Ich hab nie genau begriffen, wie John darüber dachte. Meine Meinung zum Thema kann ich dir immerhin servieren: Ich bin nicht aus Prinzip gegen Drogen, aber wer sie verherrlicht, ist ein naiver Trottel. Solches Zeug nimmt der Mensch nicht aus Liebe zur Musik. Schon eher aus Angst, nicht geliebt zu werden.»

«Da hast du natürlich recht. In bestimmten Epochen ist dank gewisser Drogen allerdings auch grossartige Musik entstanden.»

«Die paar wenigen wirklich guten Psycho-Platten wären vermutlich auch ohne Drogen entstanden; vielleicht später, dafür aber ohne Tricks. Inspirierende Geisteszustände kannst du dir auch auf ehrliche Weise besorgen – und die destruktiven, die dich in den Wahn treiben, die braucht sowieso keiner. Gute Trips kommen im Leben zu dir, sobald du sie verdienst. Trips, die du kaufst, sind eigentlich dieselben. Das Problem sind also nicht die Trips, sondern die Tatsache, dass du sie kaufst. Wenn du sie kaufst, kommt der Zauber meist zu früh – du bist dann nicht reif und produzierst solche schrägen Sachen wie diese

Leathercoated Minds-Scheibe. John konnte sich später nicht freuen darüber; er sagte, sie hätten diese Platte fürs Ego gemacht. Sie wollten sich offenbar in die psychedelische Szene einkaufen, weil solches Zeug gerade angesagt war. Anders gesagt, das Ding war eine Imitation. Der reife Cale wollte später alles, nur nicht imitieren. Verstehst du? Und jetzt kein Wort mehr über diese Platte, sonst hetzt dir der Meister irgendwelche Dämonen auf den Hals, hehe.»

«Schön, dass du darüber so entspannt lachen kannst. Niemand zwingt uns, diese Platte zu lieben, aber man kann sich mit solchen Ausrutschern ja auch ironisch versöhnen. Passiert ist passiert. Kannst du uns nicht wenigstens kurz erzählen, wie es zu diesem Projekt kam?»

«Wenn ich richtig informiert bin, war es in erster Linie Snuff Garretts Idee. Gut gemeint, die Sache. Garrett hatte genug Kohle mit Projekten verpulvert; diese Tulsa Review, die Sunday Servants oder auch die Johnny Cale-Singles – alles ging daneben. Jetzt wollte er auf seinem neuen Viva-Label etwas auf die Beine stellen, um endlich seine Investitionen zu amortisieren. Es sollte wohl auch eine neue Chance werden für die Okies, denn Snuff glaubte noch immer ans Talent dieser Tulsa-Truppe. Der Kerl hatte Freunde und Verbindungen in der Nachtclubszene des Sunset Boulevards; der Whisky a Go Go-Schuppen feierte dort gerade sein dreijähriges Jubiläum, die Flowerpower-Lokomotive hatte zu dampfen begonnen, und alle Zeichen standen auf <mit psychedelischer Musik kannst du Geld verdienen>. Deshalb ging er zu Cale mit dieser Sache, er wollte ihn als Arrangeur und als Produzent im Studio. Das Ganze war ein reines Studioprojekt, bei dem ein paar von Johns Freunden mitmachten: Roger Tillison als Sänger, Gary Gilmore am Bass, Chuck Blackwell und Jimmy Karstein am Schlagzeug, Jimmy Markham als Sänger und Harpspieler, Bill Boatman mit Fiddle, Gitarre und manchmal auch am Schlagzeug. Die Idee war, von acht damals aktuellen Songs eine ziemlich durchgedrehte Psychedelic-Version zu produzieren; *Eight Miles High* von den

Byrds, *Sunshine Superman* von Donovan, *Mr. Tambourine Man* von Bob Dylan, *Over Under Sideways Down* von den Yardbirds und solche Sachen. Untermalt wurde das Ganze mit eingeblendeten Strassengeräuschen, die sie auf dem Sunset Boulevard aufnahmen. Dazu noch vier Gitarrenstücke von John, instrumentale Sachen. Dieser Mix hätte ein origineller Trip werden sollen. Gut gemeint, wie gesagt.»

«Die Platte ist in gewissen Kreisen heute noch Kult, in Europa zum Beispiel. Immerhin, würde ich meinen. Es gibt sie übrigens in einer Stereo- und in einer Mono-Version. War denn Mono noch ein Thema damals?»

«Ja, klar. Mono war noch nicht tot und Stereo noch nicht voll etabliert – deshalb brachte man eine Zeit lang viele Platten in beiden Versionen heraus. Garrett wollte vor einigen Jahren übrigens sogar noch eine CD daraus machen, neu gemastert. Keine Ahnung, was er sich davon versprach.»

«Du magst diese Scheibe nicht; J.J. Cale mochte sie ebenso wenig, wie mir scheint. Über zwei, drei Dinge aus seiner Zeit in Los Angeles möchte ich aber unbedingt noch kurz sprechen, bevor ich es vergesse. Hält dein Magen noch zehn Minuten durch?»

«Yeah; keine Sekunde länger.»

«Wie war das mit Delaney and Bonnie? Hat Cale oft mit ihnen gespielt?»

«Oft? Na ja, am Anfang vor allem mit Delaney; Bonnie kam etwas später dazu. Als die beiden sich verliebten und ein gemeinsames Ding aufziehen wollten, war John in ihrer Band. Allerdings nur in der Startphase, Anfangs 1967, und das Ganze war zu dieser Zeit noch nicht erfolgreich. Sie spielten auf Hauspartys und in ein paar Clubs. Die Band war zu gross, und am Schluss blieben für jeden noch fünf Dollar oder so. Okay, als Gratifikation gab's Drogen, doch das Problem ist, wenn du gedopt bist, hast du erst recht Hunger und fürs Essen brauchst du nun mal Bares. Karstein und Cale hatten nach ein paar Mo-

naten die Schnauze voll und verliessen die Band. Vielleicht ein Fehler – ein, zwei Jahre später ging das Ding ganz schön ab.»

«Wie erlebte er die beiden? Hatte J.J. Cale spezielle Erinnerungen an Delaney Bramlett und Bonnie Lynn O’Farrell?»

Hartleys Blick verfinstert sich. «Ich glaub, es ging ihm ganz schön nahe, als es Delaney erwischte. 2008, um Weihnachten herum, nach einer Gallenoperation.»

«Das kann ich gut verstehen. Hatte John noch Kontakt zu den beiden?»

«Nicht viel, nein. Delaney hat er mal besucht, in den Neunzigerjahren, so viel ich weiss; der trieb sich ja auch irgendwo in der Gegend von Los Angeles herum. Und Bonnie? Mein Gott, das ist noch viel länger her; irgendwann in den Siebzigern machte John mal einen Opening-Gig für die Allman Brothers, und da war Bonnie als Sängerin bei den Allmans dabei. Seither hatte er sie nie mehr gesehen. Nur ihre Tochter Bekka, die ist auch Sängerin geworden; John sah sie im Fernsehen mit Faith Hill zusammen. Cool!»

«Von Delaney hörte man nicht mehr viel Musik.»

«Ja, aber aufgehört hatte er nie. Ungefähr ein Jahr vor seinem Tod brachte er nach längerer Pause endlich mal wieder eine Scheibe heraus, *A New Kind Of Blues*. Inzwischen war aus ihm ein richtiger Indie geworden, die Scheibe lief unter cdbaby. Ich meine, was sind das für Zeiten, Mann? Delaney war einer der Besten, und zwar von allen, nicht nur von den Weissen. Und so einer kriegt keinen anständigen Deal mehr? Diese Stimme, diese Gitarre, dieses Songwriting – er war der Chef, definitiv. Bonnie genauso, die haute dich um mit ihrem Wahnsinnsgesang. Ich glaub, John war damals in L.A. ganz schön beeindruckt; so was hatte er noch nie gehört, schon gar nicht im selben Raum, auf der gleichen Bühne. Das vergisst du nie.»

«Du willst damit sagen, dass J.J. Cale von beiden auch gelernt hat?»

«Bonnie war ein Engel, und Delaney ein Mentor. Wer hat nicht von ihnen gelernt? Wer mit Delaney zusammen war, von

ihm produziert wurde, bei ihm Tricks als Sänger und Gitarrist aufschnappte, von ihm Songs geschrieben erhielt – der war gesegnet. Immer! Frag doch Etta James, Dorothy Morrison, Elvin Bishop, John Hammond, Bobby Whitlock, die Staple Singers, King Curtis, Joe Cocker, Jimi Hendrix, Eric Clapton, George Harrison, Duane Allman, Dave Mason, Billy Preston, John Lennon, Ray Charles, Jerry Lee Lewis, Tony Joe White, Steve Cropper, Leon Russell. Frag die alle, ob sie von Delaney gelernt oder profitiert haben. Die, die dir noch antworten können, werden ziemlich mürrisch <blöde Frage!> rufen, das garantier ich dir. Und die andern – bei den andern musst du aufpassen, dass sie bei solchen Fragen nicht ein paar schräge Typen aus der Unterwelt auf deinen Geist hetzen. Würd ich mir gut überlegen, Mann, solche Fragen.»

«Ich liebe deine Art, wie du Begeisterung ausdrückst.»

«Alles, was Clapton übers Singen weiss, und dass er überhaupt angefangen hatte, an seine Stimme zu glauben – wäre ohne Delaney nicht passiert. George Harrison, sein magisches Bottleneckspiel, sein Song *My Sweet Lord* – wäre ohne Delaney nicht passiert. Jerry Wexler, der legendäre Produzent und Gründer von Atlantic Records, weisst du, was der sagte? Die vielleicht beste Musik, die er in seinem Leben je gehört habe, seien die Jamsessions von Delaney Bramlett und Duane Allman gewesen, als die in seinem Hinterhof nächtelang gemeinsam Songs von Robert Johnson und Jimmy Rogers spielten. Delaney und Duane waren dicke Freunde, beide von einem andern Stern.»

«Und diese Sessions wurden nie aufgenommen? Was für ein Jammer!»

«Es gibt genug Aufnahmen von Delaney, die dich zum Winseln bringen. Und was meinst du, wie Eric winselte, in der Garderobe, als er bei dieser 1969er-Tour Delaney and Bonnie & Friends hörte – und wusste, dass er nach ihnen mit Blind Faith auf die Bühne musste. Das hält keiner aus, kann man nicht toppen.»

«Ach ja, und mit der Zeit soll er auf dieser Tour sogar ange-

fangen haben, während Delaneys Opening-Show auf die Bühne zu gehen; einfach, um dabei zu sein und vielleicht ein paar Töne mitspielen zu können. Ein Jahr später, als mit Blind Faith Schluss war, bettelte Clapton förmlich darum, sich Delaneys Truppe anschliessen zu dürfen.»

«Du weisst Bescheid.»

«Ja, und noch was weiss ich.» Alvins Augen leuchten. «Bei dieser Tour von 1969, da soll bei Delaney and Bonnie & Friends eine Zeit lang doch auch wieder ein gewisser J.J. Cale als Gitarrist dabei gewesen sein. Wie kam das denn?»

«Das wird herumerzählt, ja. Russell soll ihn angerufen haben; John war zu dieser Zeit wieder in Tulsa und mehr oder weniger pleite, das musste Leon gewusst haben. Wenn du auf die Bühne kannst, noch dazu mit Delaney, fragst du nicht lange. Bin mir allerdings nicht hundertprozentig sicher, dass diese Story stimmt. Wenn, dann war John auf jeden Fall nicht auf der ganzen Tour dabei, und nicht in Europa. Nur während ein paar Wochen im Sommer 1969, bei US-Gigs.»

«Und da war auch jeweils Clapton mit Blind Faith dabei?»

«So viel ich weiss, ja.»

«Wow! Das heisst wohl, dass Eric Clapton dort zum ersten Mal J.J. Cale live hörte und sah. Oder mache ich einen Denkfehler?»

«Okay, dein Gehirn kann gut kombinieren. Das Problem ist nur, wir wissen es nicht mit Sicherheit.»

«Lass mich dennoch ein bisschen ausmalen: John und Eric trafen sich hinter der Bühne – und wurden Freunde.»

Hartley schüttelt den Kopf. «Ziemlich unrealistisch. John war ein zugeknöpfter Typ, Eric ein schüchterner Kauz; ich denke, sie sind sich dort nicht über den Weg gelaufen. Freunde wurden sie jedenfalls erst später, gegen Ende der Siebziger.»

«Aber damals, bei Delaney, hatten da beide schon voneinander gehört?»

«Klar wusste John, wer Clapton ist. Yardbirds, John Mayall, Cream und all die Storys – er hatte Eric oft im Radio gehört.»

«Und Eric wusste von ihm?»

«Keine Ahnung. Vielleicht, ja.»

«Aber sein *After Midnight*-Demo kannte er noch nicht.»

«Bin nicht sicher; ich glaub, das kam ihm ein paar Wochen oder Monate später erst in die Finger. Hey Mann, du fragst wie ein Detektiv.»

«Ich finde es einfach wahnsinnig spannend, wie sich der Kreis schliesst.»

«Und ich find's wahnsinnig düster, dass du noch immer kein Mitleid mit meinem Magen hast. Dir bleiben noch genau drei Minuten.»

«Oh, ähm, warte, Brian, vielleicht schaffen wir noch zwei kurze Sachen. Zum Beispiel die ominöse Geschichte um den Künstlernamen, falls man dem so sagen kann. Wie ist dieses <J.J.> entstanden?»

«Yeah, endlich mal eine kurze Frage. Elmer Valentine hatte 1964 auf dem 8901 Sunset Boulevard mit dieser Bude namens Whisky a Go Go angefangen; hab dir ja davon erzählt. War glaub ich der erste Rockclub in der Gegend. Er liess Mädchen in Käfigen aus Glas tanzen, und dazu spielte eine Live-Band. Eigentlich begann damit die Disco-Ära – nicht erst in den Siebzigern, wie sie immer sagen. Johnny Rivers war der erste Act, der in Valentines Schuppen spielte; es gibt sogar eine Live-Platte davon, 1964 aufgenommen, mit Bassist Joe Osborne und Jazzdrummer Eddie Rubin zusammen. Später wurde der Club zum Treffpunkt für Musiker und Leute aus dem Business, Label-Typen, Agenten, Manager und so. The Doors oder Alice Cooper begannen im Go Go ihre Karriere. Egal, auf jeden Fall waren Cale und seine Freunde an einem Abend dort, um Rivers zu hören. Da kam der Boss auf sie zu und meinte, <ihr könnt einspringen, wenn Johnny seinen freien Abend hat>. Für damalige Verhältnisse war das ein guter Deal. Aber die Sache hatte einen Haken, denn Valentine sagte, <hey, es gibt schon einen John Cale, den Geigenspieler bei den Velvet Underground>. Er

schlug vor, den Namen ein wenig abzuändern; <J.J. Cale oder so – macht sich gut auf der Leuchtreklame>. John sagte nur, <wenn du mir einen Job gibst, kannst du mich nennen, wie du willst>. Am nächsten Tag haben sie draussen <J.J. Cale> hingeschrieben. John behielt den Namen, ihm fiel nie was Besseres ein. Solche kleinen Details, das hatten die Showbiz-Typen drauf in Hollywood.»

«Und wie um Gottes willen kam dann später plötzlich dieses <Jean Jacques> ins Spiel?»

«Das musst du deine französischen Kollegen fragen, haben wir ja besprochen. Ein Fake eben, aber wenigstens ein geschmackvoller.»

«Kann man locker nehmen so was, finde ich auch. Also, schnell zur wirklich letzten Frage für heute: Einer von all den spannenden Leuten, denen Cale in diesen drei L.A.-Jahren begegnet ist, heisst Don Nix. Kannst du uns was erzählen über diesen Mann?»

«Nix? Ein cooler Junge. Nenn ihn ruhig the King of Southern Rock, oder meinetwegen the Prince of Southern Soul. Don war schon in der High School mit den richtigen Typen zusammen; mit Donald Duck Dunn und mit Steve Cropper. Yeah, dämmert's? 1961 hatten die schon mal ihren ersten Hit, *Last Night – Night Before*. Sie nannten sich Mar-Keys und wurden zur Sessionband für das Stax-Label. Don Nix kam aus der Gegend von Memphis. Ein Multitalent; Saxofon, Songschreiben, Arrangieren, wenn nötig auch mal Singen – hatte er alles drauf, schon damals. Mitte der Sechziger kam er nach Los Angeles, genau wie die Jungs von der Tulsa-Bande. Leon Russell kannte ihn bereits, er hatte ihn auf einer Tournee mit den Mar-Keys kennengelernt. Don spielte eine Zeit lang auch bei Gary Lewis & the Playboys, die Truppe, die von Russell produziert wurde, weisst du ja. John und seine Kumpels jamnten viel mit Don zusammen in L.A.; Leon zeigte ihm die wichtigsten Recording-Tricks, und der Junge machte sich später prächtig

in der Studio-Szene von Memphis, als Produzent für Stax oder für Ardent. Hey, Don Nix machte Platten für Freddie King, Albert King, Charlie Musselwhite, John Mayall, und er spielte für Lonnie Mack, Furry Lewis, Isaac Hayes, The Staple Singers. Nicht schlecht, oder?»

«Und die allererste Platte, die er produzierte, war *Home* von Delaney and Bonnie. 1969, richtig?»

«Ja klar. Bei Delaney and Bonnie war sowieso immer was los, Russell sorgte dafür. Sogar Hendrix war ja eine Zeit lang dabei. Alle, die da mitspielten, lernten was. Verstehst du?»

«Natürlich, verstehe ich. Delaneys Truppe war so was wie der Nährboden für gute Rockmusik.»

«Bescheiden formuliert, Mann. Hendrix kennt jedes Kind auf der Strasse – und bei Delaney musst du froh sein, wenn junge Musiker oder Journalisten seinen Namen richtig aussprechen. Das meinte ich! Aber egal, ist nicht dein Fehler. Wir waren bei Don Nix, den kennt ja auch keiner mehr heute. Die spielen sogar seine Songs, ohne dass sie's wissen.»

«Gibt's denn so was?»

«Mehr als du denkst. Wenn Keith Richards auf der Bühne *Going Down* anspielt, verkauft er die Nummer als Freddy King-Song.»

Alvin kann sich ein Schmunzeln nicht verkneifen. «Das überrascht dich, bei Keith ...?»

«Er ist nicht der Einzige.»

«Reden wir doch genau über dieses Stück; es ist ja offenbar der wichtigste Song, den Don Nix je geschrieben hat. Kannst du dir die Bluesrock-Geschichte ohne *Going Down* vorstellen?»

«Du bist entschuldigt, weil du Hunger hast. Warum sollte man sich die Geschichte ohne diesen Song vorstellen – er hat sie doch gemacht, die Geschichte!»

«Du hast natürlich recht. Im Bluesrock-Lager hat *Going Down* historische Wellen geschlagen, allerlei Stars haben die Nummer gecouvert.»

«Wehe, wenn du einen vergisst.»

«Du überschätzt mich, Brian. Ich muss das von meiner Liste ablesen, sorry. Berühmte *Going Down*-Versionen gibt es live oder im Studio zum Beispiel von: J.J. Cale, Freddie King, Jeff Beck, Deep Purple, Bryan Ferry, Pearl Jam, Stevie Ray Vaughan, The Who, Led Zeppelin, Sammy Hagar, Talking Heads, Eric Clapton, The Rolling Stones. Das sind natürlich nur ein paar der wichtigsten.»

«Die J.J. Cale-Version gehört nicht an den Anfang der Liste. Dafür fehlen ein paar dicke Brocken: John Lee Hooker, Alexis Korner, Savoy Brown, Dr. Feelgood, Luther und sein Sohn Bernard Allison, Dave Hole, natürlich auch Peter Green.»

«Deine Auswahl ist kompetenter, wie immer. Über die J.J. Cale-Version werden wir noch reden, die gehört dann bitte schön keinesfalls unter den Teppich gekehrt. Aber was wir erst mal klären sollten, ist, warum immer wieder Freddie King als Urheber dieses Songs gehandelt wird. Don Nix veröffentlichte seine persönliche *Going Down*-Aufnahme ja tatsächlich erst im März 1972, da war die Freddie King-Version schon fast ein Jahr auf dem Markt. Doch Nix soll den Song bereits 1969 geschrieben haben, für eine Rockband mit dem obskuren Namen Moloch.»

«Freddie King hat die Nummer berühmt gemacht, gehören tut sie aber Don Nix. Don produzierte in Memphis diese Jungs, die sich 1968 als Moloch formiert hatten. Doofer Name für eine Band, ausser man will den Bösen spielen. Aber die Truppe war heiss, vor allem dieser Gitarrist, Lee Baker – manche nennen ihn heute noch den grössten Gitarristen, von dem du nie gehört hast. Weissst du, was Jimmy Page über ihn gesagt haben soll? <Der beste weisse Bluesmusiker!> Auf jeden Fall hatte Baker sein Handwerk bei den Schwarzen gelernt, als die bei den legendären Memphis Country Blues Festivals der späten Sechzigerjahre auftraten; Fred McDowell, Sleepy John Estes, Bukka White und so. Moloch war natürlich auch von den Rolling Stones oder etwa von Blue Cheer beeinflusst. Trotzdem spürte Don Nix, dass da was Eigenständiges am Brodeln war. Er schrieb

für die Jungs ein paar Songs, darunter eben *Going Down*, und er produzierte die Scheibe in den legendären Ardent-Studios. Wurde aber leider ein Flop. Es lag sicher nicht an Don Nix. Don ist und bleibt einer der wichtigsten Architekten des Memphis Sounds.»

«War das Album derart schlecht, dass es zum Flop wurde?»

«Das Album war stark, schaffte es sogar ins Rolling Stone Magazin. Doch zur gleichen Zeit wurde da eben auch eine brandneue Band mit Jimmy Page an der Gitarre gepusht – Led Zeppelin. Du weißt, was das bedeutet.»

«Manchmal hat's nur für einen Platz, nicht für zwei.»

«Genau.»

«Und was wurde aus diesem Lee Baker?»

«1971 trennte sich die Band. So viel ich weiss, gründete Baker ein Jahr später noch eine neue Version von Moloch, mit Michael Busta Jones zusammen – ein guter Bassist, der später für Albert King, Talking Heads, Brian Eno, Robert Fripp und Stevie Wonder spielte. Auf einem lokalen Label versuchten die Jungs ihr Glück nochmals mit einer Single; diesmal ging's erst recht in die Hosen. Baker spielte danach mit seinem Memphis-Kumpel Alex Chilton, und später stellte er mit ein paar Freunden wieder so ein obskures Ding auf die Beine: Mudboy & the Neutrons.»

Alvins Augen glänzen. «Wow! Das ist die Band mit Keyboarder Jim Dickinson, der hat ja ganz starke Sachen gemacht. Er spielte doch Piano bei den Rolling Stones, als die *Wild Horses* aufnahmen, nicht wahr?»

«Das war viel früher, Mann. Diese Stones-Session fand 1969 statt, in Sheffield, in einem ehemaligen Ausstellungsraum für Särge.»

Alvin lacht. «Im legendären Muscle Shoals Sound Studio.»

«Yeah, die Stones waren auf Tour, und Dickinson leitete die englischen Boys von Memphis ins benachbarte Alabama um, weil sie dort ohne Union Card in einem Studio aufnehmen konnten. Die ersten Sessions für das Album *Sticky Fingers* – Dickinsons Klavier macht sich prächtig darauf.»

«Und Dickinson wurde später zu einem wichtigen Partner für Ry Cooder.»

«Kann man sagen. Dickinsons Tastenkunst hörst du auf fast allen Cooder-Alben, auch im *Paris, Texas*-Streifen. Es gibt sogar einen Song von ihm, der Karriere machte: *Across the Borderline*.»

«Der ist von Dickinson? Cooder hat ihn doch berühmt gemacht.»

«Dickinson hat ihn mit Cooder und John Hiatt zusammen geschrieben. Dylan mochte die Nummer übrigens auch, spielte sie immer wieder live.»

«Wahnsinn! Dickinson flippte sicher ganz schön aus, als er davon erfuhr.»

«Noch mehr flippte er aus, als ein paar Jahre später Daniel Lanois am Telefon war, um ihn für eine neue Dylan-Scheibe zu buchen.»

«Wie bitte? Jim Dickinson produzierte eine Platte für Bob Dylan?»

«Also doch ein Greenhorn, Mann. Erstens hat Dickinson die Scheibe nicht produziert, weil das Lanois' Job war. Und zweitens war Dickinson beim Dylan-Album *Time Out Of Mind* für alles zuständig, was Tasten hatte; mit Augie Meyers zusammen. Kapiert?»

«Oh, mir geht ein Licht auf. Ich liebe dieses Album!»

«Dickinson machte keine halben Sachen, und Lanois sowieso nicht.»

«Dylan soll Lanois' Perfektionismus nicht ertragen haben; er wollte am Schluss die Platte sogar ohne ihn fertig machen.»

«Das ist eine andere Story. Auch Dylan hat seine Macken.»

«Und mit diesem Dickinson hat Lee Baker nun also musiziert, unter dem seltsamen Namen Mudboy & the Neutrons?»

«So ist es. Und Dylan schwärmte von dieser Truppe; <die grossartigste Band, von der niemand was gehört hat>, soll er gesagt haben.»

Alvin schaut auf sein Diktiergerät. «Unglaublich, John, was da alles hervorkommt an Geschichten. Ich kann nur hoffen, dass die Aufnahmen hier funktionieren.»

«Sieht nicht schlecht aus, auf deiner Kiste leuchten noch immer ein paar Lämpchen. Man muss den Geräten vertrauen, sonst zahlen sie's dir zurück – wird in der Studioszene erzählt, hehe.» Hartley zieht ziemlich gierig an seiner Zigarette. «Wir driften ab, Mann. Bald fall ich vom Stuhl vor Hunger. Warum sind wir eigentlich bei Dickinson gelandet?»

«Wegen Lee Baker.»

«Ach so, ja. Weisst du überhaupt, wie Baker endete? Der Junge wurde ermordet, 1996. Völlig ohne Grund bei sich zuhause, von einem irren Typen, der was klauen wollte. Verrückt, wie böse Menschen sein können. Baker war die gute Seele in Person, hat sogar über Jesus gesungen und so. Was für ein Jammer!» Über das Gesicht des alten Mannes huscht ein Schatten. «Wer weiss schon, wann unsere Party zu Ende ist.»

«Wie recht du hast, Brian. Uns bleibt nur, die Menschen zu lieben, bevor es soweit ist.»

«Und die Tiere.» Hartleys Hand sucht Zuflucht bei seinem Freund Blue.

«Glaubte John eigentlich an Gott?»

«Gefährliche Frage. Er hat mal darüber gesprochen in einem Interview, ja.»

«Und?»

«Ich sag ja: Ja. Er glaubte an Gott. Aber in einer Sekte sei er deswegen nicht, schob er nach.»

«Ein hartes Wort, Sekte. Wen meinte er damit?»

«Keine Ahnung. Vermutlich die Fundis; gibt ja ein paar wenige auf dieser Welt.»

«Das kann man wohl sagen. Manchmal habe ich allerdings den Eindruck, dass sich die grössten Fundamentalisten im Lager der radikalen Atheisten heruntreiben. Jede Möglichkeit einer höheren Macht aus Prinzip auszuschliessen, noch dazu mit dieser aufgeblasenen <wenn schon, dann sind wir die

Götter>-Haltung – das ist schon ziemlich dreist.»

«Musst du verstehen, Mann. Angst kann dich aufblasen, wenn du vor ihr wegläufst.»

«Angst?»

«Angst vor der Wahrheit.»

«Welche Wahrheit denn?»

«Die Wahrheit, dass wir die Wahrheit nicht kennen – egal, wie fleissig die Wissenschaft arbeitet.»

«Ach so, ja. Den Trumpf, dass sich Gott nicht beweisen lässt, den kannst du ihnen allerdings nicht wegnehmen.»

«Muss auch nicht sein. Jeder findet die Beweise, die er sucht. Meinst du, ein wissenschaftlich geprüfter Roboter würde so was wie J.J. Cales Musik hinkriegen? Vergiss es! Für mich schon mal Beweis genug.»

«Schönes Beispiel. Vielleicht sind ja die Agnostiker der Wahrheit am nächsten?»

«Wenn du meinst. In ein, zwei Tagen, vielleicht in einem Jahr werd ich's wissen. Ich ruf dem Pförtner dann einfach mal zu, <hey Junge, ich war neutral, hab nie was gegen dich gehabt>. Also wenn ich Pförtner wär, würd ich antworten, <ich war dir gleichgültig, komm jetzt nicht mit dieser schleimigen Nummer>. Agnostiker ist die bequemste Lösung.»

«Wunderbar. Das würde also für Dylans Song sprechen?»

«Du meinst natürlich *You Gotta Serve Somebody*. Ziemlich auf die Spitze getrieben, die Story – aber einem Bob Dylan kannst du nicht widersprechen.»

«Und du, Brian?»

«Was – und du?»

«Glaubst du an Gott?»

«Natürlich. Aber in einer Sekte bin ich deswegen nicht, hehe. Mal abgesehen vielleicht von der Gemeinschaft der J.J. Cale-Jünger.» Der alte Mann atmet tief durch. «Weisst du was? Es ist wichtig, dass wir darüber reden, allerdings besser ein andermal. Sonst kriegen wir das mit deinem Buch nämlich nicht auf die Reihe. Okay?»

«Selbstverständlich! War ja auch sehr indiskret, sorry. Weisst du eigentlich, wie unglaublich bereitwillig und detailliert du jetzt auf all diese Fragen geantwortet hast? Nur schon in Sachen Don Nix.»

«Ich weiss nicht, wie lange es her ist, seit zum letzten Mal jemand mit mir über Don Nix reden wollte. Wer mit intelligenten Fragen kommt, kriegt von mir auch was Anständiges zu hören. Komm, Mann, wir machen Schluss und gehen was essen. Der Tag war mehr als lange genug.»

«Und J.J. Cales phänomenale *Going Down*-Version – die geht vergessen?»

«Kannst du später sezieren, wenn die *Really*-Scheibe drankommt. Ich hab definitiv keinen Bock mehr.»

«Auf diese Scheibe freue ich mich wie ein Schuljunge, Brian. Wohin gehen wir essen?»

«Ein Restaurant in der Nähe. John und Eric sollen auch mal dort gegessen haben ...»

Die Glücksspieler



Die beiden warten aufs bestellte Essen, in einer Ecke im Olive Garden, einem italienischen Restaurant in Escondido. Verkehrsgünstig gelegen, direkt am Freeway 15.

«Feiner Laden», meint der alte Mann zufrieden. «Und cooles Personal; ich glaub, sie gaben sich Mühe, den ominösen Mister Cale so gewöhnlich wie möglich zu behandeln.»

«Der Meister hat hier gegessen?» fragt Alvin aufgeregt. «Und du bist ihm nicht ein einziges Mal begegnet, hast nie mit ihm gesprochen?»

«Kein Kommentar. John hat sein halbes Leben lang daran gearbeitet, unerkannt zu bleiben; hat wunderbar geklappt. In diesem Laden hier ass er ziemlich regelmässig, so viel ich weiss, und während der ganzen Zeit war er da irgendein Rentner aus der Gegend. Nicht ein einziges Mal hat jemand J.J. Cale zu ihm gesagt. Verstehst du? Er hatte seine Ruhe. Und dann, als er mit Eric vorbeikam, nach der Arbeit, war der Teufel los. Unvorstellbar, Mann. Da gab's Leute, die waren in Ekstase. <Oh my God ... that's Eric Clapton!> Die beiden kamen kaum zum Essen; Eric musste die ganze Zeit seinen Namen auf irgendwelche Zettel schreiben und sich von handlichen kleinen Telefonapparaten ablichten lassen. Haha, die Jungs hätten für Monate Proviant einpacken können – alle wollten sie zum Essen und Trinken einladen. Dasselbe Theater offenbar in jeder Kneipe, in der sie einkehrten. Verrückt! Als einmalige Vorstellung mag so was vielleicht lustig sein, aber Eric erlebt das die ganze Zeit, egal wo er ist. Vielleicht kapiertst du jetzt, weshalb es zur Not auch mal passieren kann, dass Slowhand mürrisch oder abweisend wird – so wie in dieser Story, die dein Journalistenkollege Ralph Thompson herumerzählt.»

«Oh natürlich, vollkommen verständlich. Ich frage mich sowieso, ob diese Leute denn kein schlechtes Gewissen haben, ihn ständig zu belästigen.»

«Unsinn, jetzt kippt du ins andere Extrem. Eric hat den Deal nicht ausgeschlagen, und dieser Zirkus ist der Preis, den er dafür bezahlt. Im Normalfall kann er damit umgehen; es gibt einige aus dieser Liga, die's können. J.J. Cale konnte es nicht. John wäre sich als Superstar peinlich vorgekommen, deshalb schlug er den Deal aus. Wenn du dich in einer Rolle nicht wohlfühlst, lass die Finger davon! Er wollte Gitarre spielen und Songs schreiben, mehr nicht. Dem Personal hier hat er nach dieser Clapton-Geschichte vermutlich klargemacht, dass er nur dann wiederkommen würde, wenn sie das Ganze vergessen und weiterhin so tun, als wäre er der zugeknöpfte Rentner. Die Rechnung ging auf, so viel ich weiss; nur selten kam jemand an seinen Tisch und wollte ein Autogramm.»

Kaum sind Hartleys Worte verklungen, scheint allerdings jemand an Alvins und Brians Tisch zu kommen. Eine Frau mittleren Alters nähert sich den beiden und stellt sich vor. Der Seltsame versteift sich für einen Moment, dann entschliesst er sich, dem Ganzen gutmütig zu begegnen. «Oh, ich hab wohl zu laut geredet», meint er lächelnd.

«Nein, so ist es nicht», sagt die Frau. «Mein Mann und ich sind grosse Fans von Eric Clapton, und so viel ich weiss, hatte ein gewisser J.J. Cale mit ihm ein Album aufgenommen – und Sie, geschätzter Mister Hartley, sind offenbar ein Experte dieses J.J. Cales. Eine magische Verknüpfung, wie wir finden – darf ich Sie höflich um ein Autogramm bitten?»

«Dürfen Sie», antwortet er. «Claptons oder Cales Namen kann ich allerdings nicht hinschreiben», fügt er augenzwinkernd hinzu, während er ganz ordentlich seine Unterschrift auf ihre Visitenkarte setzt.

«Sie machen uns eine riesen Freude!» Die Frau scheint zu hüpfen, als sie wieder zu ihrem Tisch zurückkehrt.

«J.J. Cale-Experte – so ein Blödsinn», raunt Hartley. «Die

Welt ist voller Cale-Experten, jeder richtige Fan ist ein Experte. Aber hast du gesehen, Alvin, ein Foto wollte sie nicht von uns. Zu wenig attraktiv, hehe. Oder einfach zu alt, was meinen Teil betrifft». Er grinst gut gelaunt.

«Das ist doch völlig verrückt. Die Frau findet dich sozusagen in der dritten Generation interessant – weil du über einen Musiker Bescheid weisst, der mit ihrem Idol zusammen Musik machte. Das findet sie magisch? Ist doch eine Beleidigung für dich!»

«Blödsinn. Du musst die Menschen lieben, Alvin. Wenn die Frau das magisch findet, macht es sie glücklich. Ist doch schön, wenn ein alter Greis wie ich dabei eine kleine Nebenrolle spielen darf.»

«Du bist zu gutmütig. Soll die Frau sich doch für dich interessieren, für dein fantastisches Gitarrenspiel zum Beispiel. Sag mal, Brian, hast du eigentlich nie eigene Songs geschrieben, mit deinem Können?»

Hartley schaut leicht verlegen zur Seite. «Das ist kein Thema. Reden wir über den Meister! Siehst du jetzt, wie das läuft, diese Jagd nach Autogrammen? Nach der Escondido-Platte wurde auch Cale hin und wieder zur Zielscheibe. Vermutlich ein Autogramm pro Woche oder so; na ja, war ja noch auszuhalten. Auf jeden Fall Erics Schuld – vorher war es ein Autogramm pro Jahr.»

«Dafür wurde J.J. Cale zum Grammy-Gewinner, dank dieser Escondido-Scheibe. <Best Contemporary Blues Album 2008> – tönt nicht schlecht, oder? Da würde mancher Musiker gerne ein paar Autogramme geben. Meinst du, dass es ihm noch immer Spass machte am Ende, das Musikmachen und alles Drumherum?»

«Da bin ich mir sicher. Wenn John sich hinsetzte und Gitarre spielte, muss es ihm vorgekommen sein wie vor fünfzig Jahren. Musik war seine Glücksspielle. Aber nicht das Geschäft, das machte ihm keinen Spass. Das Problem ist, sobald du Konzerte gibst oder Platten machst, kommt eine Menge Geschäftliches auf dich zu. Geht nicht anders. Auch wenn du den Kram de-

legierst, kommt da immer irgendein Agent oder Manager und fragt lauter Dinge, die es zu entscheiden gilt, oder er hält dir Buchhaltungen unter die Nase. Das gehört nun mal zum Job, und John hat nicht gejamert; mit solchen Dingen schlägt sich jeder Handwerker herum.»

«Vielleicht hat es ihn im Alter zunehmend genervt.»

«Im Alter? Haha, da kommen noch ein paar andere Sorgen dazu – weiss ich aus eigener Erfahrung. Bin jetzt über achtzig, höre und sehe nicht mehr gut, treffe nicht mehr alle Töne und spiele mit Arthritisfingern Gitarre. Aber sonst ist alles okay, dem Alter kannst du nicht ausweichen.»

«Ach, Brian, wenn du jung bist, ist auch nicht alles okay. Es gibt Momente, da würde ich gerne mit einem Achtzigjährigen tauschen. Das Wichtigste ist doch die Kunst des Lebens.»

«Und die wäre?»

«Mit sich und dem Augenblick im Reinen zu sein.»

«Aha. Tönt gut. Warst du da schon mal drin, in diesem Reinen?»

Alvin überlegt. «Ich glaube ja, es gibt solche Momente.»

«Schön. Ist mir noch nie wirklich passiert. Obwohl ich doch jeden Tag dusche, mit Seife sogar. Vielleicht erwarte ich zu viel.»

«Hey, du willst mir doch nicht weismachen, dass du nach einem gelungenen Gitarrensolo nicht glücklich sein kannst. Oder J.J. Cale, der muss sich in einem solchen Moment doch im siebten Himmel gefühlt haben – nach einer genialen Songidee, nach einem gelungenen Mix.»

«Glücklich? Klar, das passiert. Kann natürlich nur für mich sprechen, nicht für John. Strahlen sah man den Meister eher selten. Doch das war keine Show, er konnte es wohl einfach nicht. Und hey, damit ein Gitarrensolo ordentlich herauskommt, ein Song was taugt oder ein Mix brauchbar wird – musst du dich ziemlich konzentrieren, das garantier ich dir. Verstehst du? Da bleibt nicht viel Zeit zum Nachdenken über Reinheit, Glück und so. Es ist Konzentration.»

«Und wenn man J.J. Cale zuhört beim Spielen, oder auch dir – hat man das Gefühl, dass das nebenbei einfach so hingeworfen wird, ohne Anstrengung, vollkommen locker und zufrieden mit sich selbst. Ist das wirklich ein Irrtum? Muss man sich derart anstrengen, damit Musik laid-back überkommt?»

«Anstrengen nicht unbedingt, aber konzentrieren. Natürlich empfindet man Freude dabei, doch es funktioniert nur, wenn du hundertprozentig in der Musik bist. Oder sagen wir mal, mindestens neunzig Prozent – wir sind ja keine Konzentrations-Roboter. Versetz dich mal in Johns Film: Da sind lauter Dinge, die ablenken. Komisches Zeug im Kopf, das Ego zum Beispiel. Oder Geräusche, Leute, die reden während des Konzertes, aufdringliche Blicke, grelles Scheinwerferlicht. Du musst ständig auf der Hut sein, dich dagegen wehren. Das ist der Job. Und am Ende soll es so wirken wie hingeworfen.»

«Und dass dich die Musik fortträgt, dass du mühelos in ihr bleibst, das passiert nie?»

«Natürlich. Aber nicht auf Knopfdruck. Nur wenn du deinen Teil dazu beiträgst, ohne den Flug zu erwarten. Dann kommt er manchmal. Mich dünkt, im Alter sogar immer öfter.» Ein sanftes Lächeln huscht über sein Gesicht.

«Das ist schön, Brian. Erinnert irgendwie alles ein wenig an ZEN in der Kunst des Bogenschiessens.»

«Schon möglich. Im Bogenschiessen kenn ich mich nicht aus.»

«Und man bittet um diesen Flug, vielleicht sogar bei einer höheren Macht oder so?»

Der alte Mann schweigt für einen Moment. «Bitten oder Beten?»

«Wo ist denn der Unterschied?»

«Muss jeder für sich beantworten. Irgendwie bitte ich, fliegen zu können, ja. In jeder Sekunde, aber eigentlich wortlos. Es ist mehr ein Gefühl als ein Gedanke. Höhere Macht? Vermutlich, ja. Aber müssen wir nicht besprechen.»

«Nein, Brian, natürlich nicht. Es gibt eben einfach Musiker,

die einen bestimmten spirituellen Führer um Beistand und Inspiration bitten; Jesus Christus zum Beispiel.»

«Yeah, die gibt's, ich kenn auch ein paar. Ist sicher nicht die schlechteste Idee, um Hilfe zu bitten. Aber wie gesagt, das muss jeder für sich klären, darüber lässt sich nicht diskutieren. Schon gar nicht mit leerem Magen – keine Ahnung, warum das heute so lange dauert. Normalerweise kommt der Food hier ziemlich schnell auf den Tisch. Hey, weisst du was, Alvin? Wir reden ab sofort nicht mehr über mich und Cale, das haben wir den ganzen Tag gemacht. Ich will endlich was Neues über dich erfahren, Mann. Erzähl mir von Tim. Und von deiner Frau. Wie heisst sie schon wieder? Ach ja – Sandy. Mein verflixtes Gedächtnis, wird im Alter nur schlimmer.» Er lehnt sich zurück, mit funkelnden Augen. «Komm, erzähl ...»

Nashville



Tag drei, Mittwochmorgen. Hartley wollte möglichst früh beginnen, obwohl es gestern relativ spät wurde. Alvin erschrickt für den ersten Moment. Gestern noch fühlte es sich an, als ob sie beide Freunde wären; die Diskussion wurde lebhaft und ziemlich persönlich. Heute nun wirkt der Seltsame kontrolliert und etwas kühl. Fast so wie bei ihrem ersten Zusammentreffen. Als ob dazwischen überhaupt nichts passiert wäre. Vielleicht ist er einfach müde, oder aber er zieht es vor, einen gewissen Sicherheitsabstand aufrechtzuerhalten.

«Gut geschlafen, Brian?»

Er nickt wortlos, schlürft Kaffee und meint: «Wenn wir so weitermachen, wird das nichts. Ich hab nur bis Ende Woche Zeit. Wir haben vierzig Jahre und fünfzehn oder-ich-weiss-nicht-wieviel Alben vor uns. Macht mir Sorgen, der Zeitplan.»

«Wir sind wohl zu sehr abgeschweift, tut mir leid. Aber weisst du, ich habe nicht den Eindruck, dass du überflüssige Dinge erzählt hast bisher. Die Leute wollen auch was über den Mensch J.J. Cale erfahren, nicht nur über seine Musik.»

«Yeah, diesen Deal hat er während vierzig Jahren ausgeschlagen, und nun soll plötzlich jeder den Cale via Homestory ins Haus geliefert bekommen?»

«Das ist natürlich nicht meine Absicht.»

«Würden wir sowieso nicht hinkriegen, wir können nicht mehr als spekulieren. Vielleicht besser fürs Buch, sich auf die Musik zu konzentrieren.»

«Ganz deiner Meinung. Sind da gewisse Äusserungen von gestern oder vorgestern, die du lieber nicht veröffentlichen möchtest?»

Hartley schüttelt den Kopf. «Schon okay, Mann, gesagt ist

gesagt. Ist in der Musik nicht anders; gespielten Tönen nachzutauern ist das Dümme, was du tun kannst.»

«Wunderbar, das freut mich. Dann schreiten wir doch ohne Umwege vorwärts, zum grossen Moment. Das erste J.J. Cale-Album! Was passierte unmittelbar zuvor, warum und wie kam es zu dieser Platte? Wir erinnern uns: Cale verliess Los Angeles, um wieder nach Tulsa zurückzukehren, ungefähr 1967.»

«Ja, keine Kohle mehr. Alles verbraten, mit Drinks und so. In Tulsa blieb er aber nicht lange. Er wollte sein Glück in Nashville versuchen, dort kannst du mehr Geld verdienen. 1968 ging John rüber.»

«Er ging nach Nashville? Einfach so, ohne Kontakte? Ich meine, wie fängt man denn neu an in einer Stadt?»

«So wie das jeder Mensch tut – mit etwas Mut und einer Spur Aufdringlichkeit. John fragte Snuff Garrett, ob er jemanden kennen würde in Nashville. Wenn einer solche Fäden ziehen konnte, war es Snuff; der hatte überall die Finger drin.»

«Und wen hat Garrett empfohlen?»

«Hubert Long. Der war Inhaber einer Bookingagentur, und er war auch der Boss von Moss-Rose, einem Musikverlag. Garrett hatte eine Produktionsfirma gegründet, zusammen mit Audie Ashworth, und dieses Label wurde von Hubert Long finanziert. Alles miteinander verhandelt, hehe.»

«Sieht ganz so aus. Audie Ashworth? Das ist doch der Mann, der zu J.J. Cales langjährigem Produzenten wurde.»

«Allerdings. Ein unglaublicher Kerl, ohne ihn gäb's die meisten Cale-Platten wohl nicht. John vermisste ihn sehr am Schluss.»

«Tut mir leid, ich wollte nicht alte Wunden aufreissen.»

«Schon okay. Über Audie solltest du auch ein Buch schreiben! John traf also diesen Hubert Long, und bei ihm im Büro war auch Audie Ashworth. Audie arbeitete bei Moss-Rose in fast jeder Position, und zu dieser Zeit kümmerte er sich um Longs Veröffentlichungen. Er hatte Long eben erst dazu überredet,

ein Studio einzurichten, mit einer alten Konsole aus Bradley's Barn Studio. Nun suchten die beiden einen Tontechniker, oder einfach einen Typen, der mit den Musikern vernünftig arbeiten konnte. Das war Johns Chance, mal wieder etwas Geld zu verdienen.»

«Cale fuhr einfach nach Nashville, zu den beiden ins Büro und sagte, <ich bin euer Mann?>»

«So ungefähr vermutlich, ja. Er hatte sich den Mustang 65 von Garrett geliehen und war damit nach Nashville gefahren. Schicker Wagen. Er nahm in Hubert Longs Büro Platz und sagte, <hey Mann, ich kann alles tun für dich – Toningenieur, Gitarrist, Arrangeur, was immer du brauchst>. Von Snuff wussten sie, dass Cale sich mit Geräten auskannte, also kriegte er den Job.»

Alvin schüttelt verständnislos den Kopf. «Verstehe ich das richtig? Der grosse J.J. Cale geht vor zwei beliebigen Leuten aus dem Musikbusiness auf die Knie und bettelt um einen Job. Was ist das für eine Welt?»

«Wenn man arm ist, hat Stolz keinen Platz. John war pleite, Mann. Was meinst du, was auf dieser Welt täglich abgeht; die Leute, die auf der Strasse betteln, sollen die jetzt alle vor Scham im Boden versinken?»

«Nein, natürlich nicht. Aber ich meine, wenn ein Meister wie J.J. Cale ...»

«Hey, Mann», unterbricht in Hartley, «Betteln ist nicht cool. Aber wenn's soweit ist, zählt nicht, was du sein könntest, sondern nur, was im Moment gerade reinkommt. Und wirklich betteln musste der Meister sowieso nicht; die beiden hatten Respekt vor mir, dank Snuff Garrett. Das spürte John.»

«Aber unter seinem Wert hat er sich verkauft, nicht wahr?»

«Unsinn. Cale hat vor den beiden nicht die Hosen runtergelassen. Oder sagen wir, vielleicht höchstens ein paar Zentimeter, hehe. Er wollte diesen Job, und er kriegte ihn.»

«Was meinst du, war es dankbar, für die beiden zu arbeiten – und was haben die denn da so gemacht?»

«Mit Hubert Long hatte er vermutlich wenig zu tun. Audie Ashworth war cool, sie hatten's gut miteinander, von Anfang an. Audie meinte immer wieder, John hätte einen eigenen Sound, einen besonderen Ansatz für Gitarre und Songwriting. Jedenfalls gab er ihm dieses Gefühl. Sie versuchten, einige Platten für Dot Records zu produzieren, aber wirklich funktioniert hat dann am Ende doch nichts. Wieder einmal viel Tamtam und kein Resultat. Snuff Garrett wurde langsam ungeduldig und fragte nach seinem Wagen. Ist ja klar. Also sagte John zu Audie, <ich glaub, ich muss zurück nach Oklahoma>.»

«Schon wieder zurück nach Tulsa?», fragt Alvin beinahe enttäuscht.

«Ja. Dort konnte er in den Clubs wenigstens ein paar Dollar verdienen.»

«War er ernüchtert?»

«Keine Ahnung, vermutlich nicht dramatisch. Er dachte wohl einfach langsam daran, sich auf andere Weise Jobs zu beschaffen. Es muss ja nicht jeder Musiker werden.»

«Das ist alles, was J.J. Cale von Nashville mit nach Hause nahm? Das Gefühl, die Musik an den Nagel hängen zu müssen?»

«Im Rückblick natürlich nicht, nein. In Nashville hatte er Audie Ashworth getroffen – das war eine Weiche für später. Vielleicht die wichtigste! Aber für den Moment geisterte da schon nicht unbedingt eine <I'll be a Star>-Euphorie in seinem Kopf herum, denke ich.»

«Cale begann, sich mit der Situation zu arrangieren, und er überlegte sich Alternativen.»

«So wie das jeder tut. Nur hatte er inzwischen schon mal die Dreissiger-Marke geknackt – da wird der Winkel langsam enger, und du möchtest eine Idee davon haben, wo die Reise hinget. Es gibt bessere Gefühle als in so einem Wartezimmer zu sitzen.» Hartley zieht gierig an seiner Zigarette und gibt Alvin mit einem vielsagenden Blick zu verstehen, dass er haargenau weiss, wie der nächste Satz seines Gegenübers jetzt gleich lauten wird.

«Bis Eric Clapton ihn aus diesem Vakuum herausholte.»

«Yeah. Vielleicht hast du jetzt endlich genug Gründe, auch Eric zu respektieren.»

«Längst, ja! Ich war und bin sowieso ein grosser Fan von ihm.»

«So gefällst du mir.»

Der alte Mann holt mehr Kaffee, setzt sich ziemlich schwerfällig wieder hin und raunt: «Die erste Scheibe. Hast du einen Plan?»

«Was meinst du mit Plan?»

«Wenn wir bei jedem Album wild drauflosreden, kannst du das Buch rauchen. Da sollte vielleicht so was wie Ordnung rein. Infos muss man bündeln; erst mal eine Liste mit allen Songs, Credits und so.»

«Ja klar, werde ich selbstverständlich machen. Auch die Plattencovers werden wir vielleicht abbilden, sofern ich die Rechte kriege. Sind ja die meisten wahre Bijous, wenn nicht sogar Kunstwerke, diese Covers.»

«Okay, Mann. Das mit den Plattencovers würd ich mir überlegen. Schmeiss dein Geld nicht zum Fenster raus; die Verlage haben genug Kohle, und die Leute können diese Kunstwerke, wie du sie nennst, auch im Internet bestaunen. Aber bring jetzt die Liste mit den zwölf *Naturally*-Songs.» Hartleys Schmunzeln verrät seine Vorfreude. «Sonst glauben die Leute am Schluss, dass wir hier einen auf Kaffeekränzchen machen.»

«Wir werden Ordnung reinbringen, keine Angst. Aber das erste Album ist nun mal ein Sonderfall; da gibt's alles Mögliche an Drumherum zu besprechen. Wie kam es überhaupt dazu? Was passierte unmittelbar vor den Aufnahmen? Was war der Auslöser? Wie entstanden die Songs? Was hat Cale erwartet von dieser Platte?»

«Hatten wir das nicht schon? Da war dieser Anruf von Bobby Keys, <Clapton spielt deinen Song!> Dann die Autoradio-Story, als plötzlich seine Nummer lief, und schliesslich ein paar Wochen später Audies Anruf.»

«Audie Ashworth rief an?»

«Ja. Er meinte zu John, es sei jetzt wohl Zeit, in die Gänge zu kommen – bei dieser günstigen After Midnight-Wetterlage. <Mach ein Album, stell deine besten Songs zusammen>, sagte er. <Okay, ich mach eine 45er-Single>, antwortete ihm John.»

«Doch Ashworth bestand darauf, ein ganzes Album zu machen.»

«Genau. John sagte ihm, dass er nicht genug Songs parat hätte. Audie liess nicht locker und rief: <Dann schreib neue, und komm zurück nach Nashville, damit wir die Dinger vernünftig aufnehmen können. Verpass diese Chance – und du bist ein Dummkopf.> Oder so ähnlich. Ein paar Wochen später rief John zurück und sagte, <alles klar, Mann, ich bin ready>. Cale war kein Dummkopf.»

«In keiner Weise war er das! Er fuhr also sofort nach Nashville, sie gingen am 29. September 1970 ins Studio und spielten in nur sechs Tagen zwölf Songs ein. Sozusagen demomässig, Low-Budget und volles Risiko.»

«Du stürmst mal wieder in vollem Tempo vorwärts.» Der Seltsame schlürft genussvoll Kaffee, fast so, als müsste er demonstrativ Zeit verstreichen lassen. «Die Story passierte in Etappen. Er fuhr nach Nashville, in seinem alten Volkswagen, den er damals hatte. Natürlich nahm er Foley mit, seinen Hund. Die beiden gingen zu Ashworth, John spielte ihm die Songs vor und Audie meinte: <Hast dich verändert, John; jetzt stimmt's. Es ist deine Musik, dein Mix. Country, Blues, Rockabilly – die Sauce wird J.J. Cale heissen!> Audie hatte den Riecher.»

«Und dann spielten sie die Sauce in sechs Tagen ein, mit ein paar Studiomusikern.»

«Sechs Tage im Ganzen, ja. Aber nicht in einem Zug. Ganz bei null mussten sie sowieso nicht anfangen – von einigen Songs gab's schon Demos, ziemlich brauchbare; die hatte John ein Jahr zuvor in Tulsa aufgenommen, im Studio von Bill Davis, einem alten Klassenkumpel aus der High School. Er wusste also ungefähr, welchen Sound er suchte. Audie und John gingen erst

mal für zwei Tage ins Studio von Moss-Rose, am 29. und 30. September. Vier Songs kriegten sie auf die Reihe, *Call Me The Breeze*, *Crying Eyes*, *Rivers Runs Deep* und *Crazy Mama*. Der Meister spielte alle Instrumente selber ein, und sie liessen diese Schlagzeugmaschine laufen, von der ich dir erzählte. Du weisst ja, die Jungs hatten so gut wie kein Budget. Bei *Crazy Mama* fehlten noch ein paar Sachen, sie hatten aber nur vier Spuren auf ihrer Ampex-Kiste. Audie rief deshalb im Studio von Owen Bradley an und fragte, ob er nicht für wenig Geld ein paar Tage die Mehrspurmaschine benutzen dürfe.»

«Owen Bradley, der Nashville-Produzent?» Alvin macht grosse Augen. «Im legendären Bradley's Barn-Studio – da wo all die berühmten Country-Alben eingespielt wurden?»

«Ja. Owens Sohn war am Telefon, Jerry Bradley. Er liess die beiden während drei Tagen zu einem Spottpreis in seiner Bude arbeiten, auf einer 16-Spur Ampex. Audie versprach ihm, später Geld nachzuschieben, falls die Scheibe sich verkaufen würde. Am 2., 3. und 4. Oktober 1970 zogen sie das Ding durch. Gearbeitet wurde in der Nacht. Audie hatte eine Truppe organisiert; Karl Himmel am Schlagzeug, Tim Drummond am Bass, Bob Wilson am Piano. Audie versuchte, auch Eric ins Studio zu holen, das klappte aber nicht.»

«Wie? Audie Ashworth wollte Eric Clapton dabeihaben?»

«Ja, Eric und Carl Radle waren gerade in Nashville, für eine TV-Show mit Johnny Cash. Audie soll Carl angerufen und zu ihm gesagt haben, <nimm Clapton mit, wir machen mit John ein Album>. Eric kam offenbar nicht, aber Carl tauchte auf und spielte bei einigen Songs den Bass.»

Alvin blättert in seinen Notizen. «Ja, hier, ich hab's ... bei fünf Stücken war Carl Radle im Einsatz.»

«Klar, kannst du in den Credits nachlesen.»

«Aber sag mal, warum kam denn Eric Clapton nicht ins Studio? Wäre doch cool gewesen.»

«Keine Ahnung, musst du ihn selber fragen. Vielleicht war er im Stress. Hey, Eric hatte genug zu tun mit seiner Solokarriere,

die ja eben erst angeschoben wurde. Warum hätte er das Album eines damals völlig unbedeutenden J.J. Cales veredeln sollen?»

«Und dafür hatte Cale volles Verständnis? Ihr seid nicht alle einfach viel zu gutmütig, Brian?»

«Gibt es vernünftige Gründe, nicht gutmütig zu sein?»

«Darauf kann ich nicht kontern.»

«Versetz dich doch mal in Claptons Lage. Ich hätte vermutlich dasselbe getan. Und überhaupt – wir wissen noch nicht mal, warum Slowhand nicht kam. Vielleicht war er auch einfach schlecht drauf, betrunken oder auf einem Trip. Spielt doch keine Rolle, Eric war John nichts schuldig.»

«Vielleicht sogar besser so.» Alvin schmunzelt vielsagend. «J.J. Cales Debütalbum ist perfekt, mehr als perfekt – und kein Musikfan dieser Welt hat auf dieser Platte jemals Eric Claptons Gitarre vermisst.»

«Unsinn, keine Scheibe ist perfekt. Ausserdem, wenn Eric jetzt hier wäre, würdest du so nicht reden, hehe.»

«Würde ich selbstverständlich nicht. Aber ich will damit nur sagen, dass kein Gitarrist dieser Welt *Naturally* zusätzlich hätte veredeln können. Diese Platte ist derart stringent und hundertprozentig J.J. Cale.»

«Stringent tönt gut.» Hartley grinst genüsslich. «Aber wir sollten jetzt wieder zurück auf den Boden und zum Thema.»

«Selbstverständlich, tut mir leid. John war also während drei Tagen mit Audie und den Sessionmusikern in Bradley's Barn-Studio, und sie produzierten dort die ganze Platte mit den zwölf Songs fixfertig, inklusive Mix und allem? Ganz schön zügig.»

«Falsch, sie machten erst mal nur zehn Songs, zwei weitere kamen ein halbes Jahr später dazu, kurz vor der Plattenveröffentlichung.»

«Ach so. Was waren das für zwei Songs?»

«*Don't Go To Strangers* und *After Midnight*.»

«Wie ...? *After Midnight* war ursprünglich gar nicht fürs Album geplant?»

«Nicht wirklich, nein. Warum auch? Der Song wurde ja

bereits auf Eric's Scheibe verbraten. Am Schluss liess John sich überreden, wollte aber wenn schon eine komplett neue Version machen.»

«Diese Version werden wir noch näher unter die Lupe nehmen. Bleiben wir für einen Moment bei jener dreitägigen Session. Neben Carl Radle waren da noch ein paar weitere Gäste im Studio. Kannst du uns darüber was erzählen?»

Hartley versinkt für einen Augenblick in der Wolke seines geistigen Musiklexikons, lächelt sanft und taucht wieder auf. «Carl Radle hatte den Bass für *Crazy Mama* eingespielt. Audie und John waren begeistert, merkten aber, dass da noch was fehlte. Eine scharfe Slidegitarre zum Beispiel. Audie rief Mac Gayden an, und der schüttelte dieses verrückte Wah-Wah Slidesolo aus dem Ärmel. Weissst du ja sicher.»

Alvin scheint einige Zentimeter über dem Boden zu schweben. «Unglaublich, der Song! Hatte Cale diesen Mac Gayden gekannt?»

«Nur vom Hörensagen her. Audie kannte ihn gut; Mac Gayden war in Nashville zu dieser Zeit ziemlich am Ball, half zum Beispiel den beiden Country- und Southern-Rockbands Area Code 615 und Barefoot Jerry auf die Beine. Gayden ist wie ein Schweizer Offiziersmesser, den kannst du für alles gebrauchen. Er ist Sänger, Songwriter, Produzent, spielt Gitarre, Slide, Banjo.»

«Unter uns gesagt, Brian – ich habe ziemlich viel recherchiert über diesen Mac Gayden, weil ich ihn vorher kaum kannte. Wie peinlich. Und ich bemerkte dabei, dass er sogar einen richtigen Hit hatte, mit dem Song *Everlasting Love*, den er mit Buzz Cason zusammen schrieb. Die Nummer knackte mehrmals die Charts, und sie wurde von allerlei Cracks gecouvert, was ja bekanntlich das Gütesiegel par excellence ist. Weiss Gott, wer den Song alles spielte, mir kommen da im Moment nur ein paar in den Sinn: Love Affair, Carl Carlton, Gloria Estefan, und diese irische Band ... – Mist, der Name liegt mir auf der Zunge. Du

weisst schon, die Superstars.»

«U2?»

«Oh, ja klar, wie konnte ich das vergessen? Was ich mir noch aufnotiert habe: Gaydens Hit wurde auch in verschiedenen Filmen verwendet.» Alvin wühlt überambitioniert in seinem Papierstapel. «Ich hab's, in diesen Streifen hier: *Bridget Jones: The Edge Of Reason*, *America's Sweethearts*, *Forces Of Nature* und *Veronica Guerin*.»

«Gayden ist auf jeden Fall eine heisse Nummer, an der Gitarre sowieso. Hey, der Typ spielte mit Leuten wie Bob Dylan, Linda Ronstadt, John Hiatt, Kris Kristofferson, mit den Allman Brothers, mit Leonard Cohen, Elvis, Simon & Garfunkel. Nicht die kleinste Schuhnummer.»

«Allerdings! Und er spielte mit J.J. Cale, auf diesem traumhaften *Crazy Mama*. Wie lange haben die beiden an diesen unheimlichen Slideparts herumgebastelt?»

«Herumgebastelt? Gayden kam ins Studio, packte seine Sachen aus, machte einen Probedurchgang – und John sagte zu ihm, <okay, aufgenommen, ist im Kasten, lass uns für heute Schluss machen>. Mac meinte, <das kann ich noch viel besser> oder so. <Kannst du nicht besser>, kriegte er als Antwort.»

«Wahnsinnskerle, Genies! Zum Glück liess ihn der Meister nicht nochmal spielen.»

«Producer-Regel Nummer eins: den Aufnahmeknopf immer gedrückt halten, sogar dann, wenn die Jungs nur am Stimmen sind. Regel Nummer zwei: im richtigen Moment die Maschinen abschalten, nicht überreden lassen.»

«Und nur so am Rande bemerkt: Wenn J.J. Cale *Crazy Mama* jeweils live spielte, übernahm er den Job dieser Wah-Wah Slidegitarre, und zwar ohne Probleme. Habe ich einige Male gehört. Chapeau!»

Der alte Mann beugt sich zu seinem Vierbeinerfreund, streichelt ihn und seufzt ihm ins Ohr: «Du hörst ja, Blue, da macht sich einer lustig über unseren lieben Onkel John. Wenn immer du es für nötig hältst, dem Typ hier ins Bein zu beißen – ich

werde dich nicht zurückhalten.»

«Um Himmels willen, nein! Ich mein's wirklich ehrlich. Auch Cale spielte diese Gitarre fantastisch.»

«Also wenn du mich fragst – John mochte vermutlich guten Wein, doch ein Bottleneck-Master war er deswegen nicht. Er spielte nur gelegentlich Slide.»

«Er hatte das Gefühl für diesen Stil, das reicht», widerspricht Alvin. «Und dein Hund übrigens, der scheint meiner Meinung zu sein.»

«Interpretierst du falsch, Mann. Der ist einfach zu faul, hehe.»

«Er kopiert seinen Onkel?»

Hartley nickt kumpelhaft, zündet sich eine Zigarette an, steht zeitlupenartig auf und tritt mit Blue davon. «Kleine Pause», raunt er nach einigen Metern gerade noch laut genug.

∞

Nach wenigen Minuten sind die beiden zurück. «War aber kurz diesmal. Ist Blue damit schon zufrieden?», fragt Alvin.

«Blue ist eben nicht deiner, sondern meiner Meinung – und die lautet: Wir haben schon genug Zeit vertrödelt. Wann kommt jetzt die Liste mit all den Infos zu *Naturally*?»

«Machen wir gleich. Nur noch schnell zu den beiden zusätzlichen Songs. Die spielten sie am 9. Juni 1971 wiederum bei Bradley ein. Hat sich doch prächtig gelohnt, diese Session in letzter Minute, kurz vor der Veröffentlichung. Ich meine, das sind alles, nur keine Füller; es sind zwei starke Songs.»

Hartley zuckt die Achseln und macht ein Handzeichen, das wohl «mach weiter» bedeuten sollte.

«Ich bitte dich! Allein schon *Don't Go To Strangers*, was soll man da sagen – alles ist perfekt bei diesem Song. Cales Stimme, die Gitarre, der Groove, die Basslinie, und natürlich die Poesie der Worte. Ein Glanzstück, unwahrscheinlich zurückhaltend, minimalistisch, aber perfekt. Sein ureigener Stil war zu diesem

Zeitpunkt bereits vollendet, das zeigt dieser Song als Beispiel. Kannst du mir nicht ausreden, Brian.»

«Yeah, ist vielleicht einer der Songs, die er auch später noch ertragen konnte. Passierte ihm selten.»

«Das freut mich. Werfen wir noch kurz einen Blick auf *After Midnight*. Man hat ihn also mit aller Kraft überreden müssen, diesen Song aufs Album zu bringen? So ganz verstehen kann ich das nicht.»

«Du denkst natürlich erst mal ans Geld. Clapton gab der Nummer mächtig Schwung, und jetzt war also jeder blöd, wenn er nicht aufs Trittbrett hüpfte und <hey, ist im Fall mein Song> rief. Richtig?»

«So könnte man es formulieren, ja.»

«Ich weiss, im Business denken alle so, ist ja auch nicht wirklich falsch. Denny Cordell, der mit ihm den Labelvertrag mit Shelter Records machte, der dachte natürlich auch in dieser Logik und sagte, <du musst diesen Song aufs Album bringen>. Was ihr aber immer vergesst: Es geht auch ums Image, und um Nachhaltigkeit. John sagte zu Denny, <den Song hab ich doch schon gemacht, ich hab keinen Bock darauf, ihn nochmal zu singen>. Cale war überzeugt, was immer er mit dem Song jetzt anstellte – es konnte nur so aussehen, als würde da einer versuchen, Claptons Version nachzumachen.»

«Am Schluss konnte Cordell ihn dennoch überzeugen?»

«Er liess nicht locker, und John sagte zu ihm, <okay, wenn schon, dann aber komplett anders – und vor allem laaaangsamer!> Cale probierte für sich zuhause hundert Versionen aus, Polka, Reggae, weiss ich was alles. Dann ging's zu Bradley ins Studio; Norbert Putnam war am Bass, Chuck Browning am Schlagzeug, Jerry Whitehurst am Piano. Chuck und John übten noch im Auto während der Fahrt nach Nashville am Drum-feeling herum. Hat sich gelohnt – plötzlich klang's nicht nach Clapton. Die Nummer war jetzt cool, abgehangen und sexy.»

«Allerdings! Ich meine, das hat ja nichts zur Sache, aber dennoch: Ich frage mich, wie viele Kinder auf dieser Welt dank die-

sem Song gezeugt wurden.»

«Gute Frage», meint Hartley augenzwinkernd. «Es gibt Leute, die seine Musik darauf reduzieren – das find ich dann allerdings weniger lustig.»

«Ganz deiner Meinung. Musik ist mehr als ein billiges Parfum.»

«Eigentlich sollte man nur noch billige Parfums kaufen.»

«Ähm, wie ...? Das verstehe ich jetzt nicht.»

«Bei den teuren finanzierst du stupide Kampagnen. Wird ja immer schlimmer. Die kennen alle nur noch diese <kauf dir das Parfum, werde wild, und du kriegst, was du dir holen willst>-Nummer. Grauenhaft. Ich will doch keine Sexbestie werden mit einem Parfum! Einfach nur ein ordentlicher Greis, der freundlich riecht.»

«Ach so, das stimmt natürlich. Was erwartest du? Das gehört dazu.»

«Das gehört zu was?

«Zum Plan, den Menschen zu beeinflussen, andauernd seine Triebe zu kitzeln. Um ihn hörig zu machen.»

«Hat was», raunt der Seltsame weise lächelnd. «Eigentlich verrückt: Vor fünfzig Jahren haben wir uns von den Fesseln der Moral befreit – heute sind wir Sklaven der Freiheit und werden nur noch über unser Sexappeal definiert. Womöglich sind wir Deppen da einem gewaltigen Schwindel auf den Leim gegangen.»

«Gut möglich, Brian. Aber weisst du was? An dieser Stelle hier sollten wir nun endlich die Liste mit den Songs bringen.»

«Man kann laid-back sein», brummt Hartley, «oder auch einfach zu spät. Bei dieser Listen-Story hier trifft definitiv die zweite Version zu. Hätten wir längst bringen sollen! Musst du dann schieben, wenn du das Buch zusammenstellst.»

«Ähm, weisst du was – ich hab es mir jetzt gerade anders überlegt. Wir platzieren diese Listen am besten erst am Schluss des Buches, und zwar von sämtlichen Alben, zum Nachschlagen. Ist wohl am übersichtlichsten so. Einverstanden?»

«Okay, keine schlechte Idee.»

Alvin bückt sich, kramt im mitgenommenen Koffer zielsicher eine von zahlreichen Plattenhüllen hervor und legt sie selbstbewusst auf den Tisch. «Voilà! Natürlich die Original-Vinylplatte, erste US-Pressung, so viel ich weiss. Auf der Rückseite ist alles Wichtige aufgeführt, können wir inhaltlich so übernehmen, nicht?»

NATURALLY

Ein verstecktes Lächeln huscht über Hartleys Gesicht, während er versucht, unbeeindruckt zu wirken. «Sieht ordentlich aus.»

«Komm schon, du sollst dich freuen über dieses Werk. Die Scheibe ist epochal, phänomenal, genial.»

«Hol Luft, Mann. Wir machen hier keinen Reimwettbewerb.»

Alvin wirkt auf einmal, als würde er sich Zentimeter für Zentimeter von der Erdatmosphäre entfernen. Mit wässrigen Augen beginnt er zu stottern: «Ein Wu-Wunder – ist d-d-as nicht ein Wunder ...? Ein Stück Mu-Musik-g-g-eschichte liegt vo-vor uns, ein Mei-Meisterwerk ... – und wir r-reden hier über d-diesen Meister, h-hier und je-jetzt ...!»

«Hey, Kumpel, was ist denn los? Du bist ja völlig ausser Atem.» Der alte Mann legt väterlich die Hand auf Alvins Schulter.

«Tut mir lei-leid, Brian. Es ist nu-nur einfach zu viel ...» Alvin holt Luft, reibt sich die Augen und versucht, die Fassung wiederzuerlangen. «Weisst du, dieses Album, ge-genau diese Platte hier – hat meinen Sohn verzaubert.» Behutsam nimmt er die 33er-Scheibe aus dem Umschlag hervor, berührt sie und flüstert: «Diese Rillen hier haben Tim die Tür geöffnet, die Tür zu einer neuen Welt.»

«Ist doch grossartig, Alvin. Kein Grund zum Heulen. Tim hat den Schlüssel, hat ihn schon immer gehabt – er wusste nur nicht, wo. Cales Scheibe durfte einfach ein bisschen Schlüssellanhänger spielen und half so deinem Jungen, das Ding schneller zu finden.»

«Ich bin J.J. Cale unendlich dankbar.»

«Er würde sich freuen, keine Frage. Musst aber nicht nur ihm danken», meint der Seltsame mit einem unscheinbar kurzen Blick nach oben. «Vielleicht sollten wir jetzt weitermachen, mit der nächsten Scheibe. Da sind noch mehr als ein Dutzend Platten.»

Alvin wirkt etwas gefasster, entspannter. «Würde dir so passen, Brian. Wir haben noch so gut wie gar nichts über *Naturally* gesagt. Dieses Album ist ein Universum, allein schon das Plattencover. Sieh's dir doch an; legendär, märchenhaft, und vor allem meisterhaft in der Erfüllung der Aufgabe, die einem Cover obliegt. Das Bild drückt haargenau die Stimmung des Albums aus.»

Hartley zündet sich eine neue Zigarette an, wirft einen zufriedenen Blick auf die Plattenhülle und meint trocken: «Schaffst du's, die Stimmung mit zwei Wörtern zu beschreiben? Nicht die ewig gleichen bitte, also kein <laid-back>-Gerede oder so.»

«Oh, eine Prüfungsfrage? Lass mich gut überlegen; ich kann es mir nicht leisten, durchzufallen.»

«Kannst du nicht. Und eine halbe Stunde überlegen kannst du ebenso wenig. Improvisation passiert jetzt!»

«Ähm ..., ich würde sagen: mysteriously down-home – geheimnisvoll einfach.»

Er schweigt einen Augenblick und nickt respektvoll. «Nicht schlecht. Hab die Frage in meinem Freundeskreis schon oft gestellt. Deine Antwort gehört in die obere Liga.»

«Oh grosser Gott, der Ritterschlag. Danke! Das down-home Gefühl, diese ländliche Südstaaten-Idylle, sie kommt im Bild fantastisch zum Ausdruck. Draussen im Grünen, auf der eige-

nen Ranch, der treue Hund zu Füßen. Und dann dieser mystische Waschbär; du kannst ihn irgendwie nicht fassen, er aber lässt dich nicht los. Ich habe mich mal schlau gemacht, was dieses Tier mythologisch so alles symbolisiert, für welche Eigenschaften es steht.»

«Dann mach mal einen auf Schamane, hehe.»

«Vor allem in der Mythologie zahlreicher Indianerstämme spielt der Waschbär eine wichtige Rolle. Grundsätzlich gilt er als Krafttier, und ganz kurz zusammengefasst verpasst man ihm zwei Etiketten: sensibler Weltenwandler einerseits, flinker und gewitzter Gauner andererseits. Mit Gauner ist wohl Schlitzohr oder so ähnlich gemeint.»

«Gauger tönt gut, hehe.»

«Ja, aber kein gemeiner Gauner. Wir müssten wohl etwas ausholen. Die Indianer sehen ihn als verspielten kleinen Gauner, der meist bekommt, was er möchte. Der Waschbär steht für Leichtigkeit, für das innere Kind. Als Symbol für Dualität und die Verbindung zwischen den Welten erinnert er an die zwei Seiten einer Medaille. Sein schwarz-weisses Fell symbolisiert Licht und Dunkelheit, das Männliche und das Weibliche, aber auch die irdische Welt und die nicht sichtbare Anderswelt. Manche Indianer trugen bei bestimmten Zeremonien eine schwarz-weiße Gesichtsbemalung; um den Geist des Waschbären zu ehren, um von ihm zu lernen. Er soll tatsächlich sehr schlau sein, und er kann sogar Wölfe oder Kojoten austricksen. Der Waschbär ist für die Indianer ein mystisches Wesen, ein anpassungsfähiger Allesfresser, der Gegensätze vereint, und der sich unsichtbar machen kann. Ein Meister im Versteckspielen. Also ich meine, wenn das nicht alles zu J.J. Cale passt ...»

«Ich weiss nicht», meint Hartley, «klingt ziemlich abgehoben. Müsste wohl wieder mal Gras rauchen, dann würd ich dieses Schamanenzeug vielleicht besser verstehen.»

Alvin lacht spitzbübisch. «Aber das mit dem Versteckspielen trifft doch wunderbar zu bei Cale, oder nicht? Hat er ja während seiner ganzen Karriere meisterhaft demonstriert.»

«Verspielter kleiner Gauner klingt auf jeden Fall cool. Was John wollte, hat er sich geholt: den Spass an der Musik. Dennoch schaffte er es, beinahe unsichtbar zu bleiben, seine Ruhe zu haben.»

«Siehst du? Die Indianer sind nicht blöd. Dieses *Naturally*-Cover sagt alles: Der Waschbär ist Cale, und das Drumherum ist seine Musik. Wie kam der Meister eigentlich zu diesem Bild? Wer hat es gemalt?»

Hartley hebt den Zeigefinger und meint triumphierend: «Ha, das Bild wurde eben ursprünglich gar nicht für ihn gemalt. Das widerspricht natürlich deiner These, dass es auf geheimnisvolle Weise den Cale verkörpern soll.»

«Okay, meinetwegen. Aber er hat es ausgewählt – weil er offenbar unbewusst sich im Bild wiedererkennen konnte. Für wen war es denn ursprünglich bestimmt? Und wer ist dieser mysteriöse Rabon, der es gemalt haben soll?»

«Der es gemalt haben soll? Der hat's gemalt! Bill Rabon, ein Kumpel aus Tulsa. Sie waren zusammen auf der High School, gleiche Klasse. Bill sass schräg vor John, hat ständig Figuren gekritzelt, während die Lehrerschaft referierte.»

«Irgendwo habe ich den Namen William Harwood Rabon gelesen.»

«So lange Namen hält niemand aus, alle nannten ihn Bill. Mit seinem Talent hätte er auch ins Ausland gehen und Karriere machen können, doch er wollte in Tulsa bleiben. Feiner Typ, John und er sind auch später gute Freunde geblieben. Bill war nicht immer an der Sonne, eine Zeit lang wurde er halbwegs obdachlos. Dann kam ein Fernsehteam und drehte einen Dokumentarfilm über ihn. Irgendwie hat er's immer geschafft, von seiner Kunst zu leben. Auf seinem Gebiet war Bill auf jeden Fall ein Crack, in Oklahoma wird er als Legende gehandelt. Immerhin.»

«Sein Genie sei dennoch unterbewertet, sagt man.»

«Du bist gut informiert.»

«Also ein ähnlicher Fall wie J.J. Cale. Kommen wir zurück

zum Plattencover – das Bild hat Bill Rabon also nicht für seinen Freund gemalt?»

«Nein, es war für Leon Russell, mit ihm war Bill ebenfalls befreundet. Leon wollte ein Rabon-Bild für eine Russell-Scheibe.»

«Ach so, jetzt dämmert's mir. Der Zylinderhut, der gehört natürlich zu Leon Russell, genauso wie der Stock. Ging Russell damals schon am Stock?»

«Leon hatte schon immer Probleme mit den Füßen; zu lange Knochen, das schlägt auf die Achillessehne. Und eine leichte Lähmung auf der ganzen rechten Körperseite, weil der Arzt bei seiner Geburt zu hart rangehen musste und so Leons zweiten und dritten Wirbel beschädigte.»

«Mein Gott, das wusste ich nicht – tut mir leid.»

«Hey, Leon ist nicht fürs Jammern bekannt. <Ohne diese beiden Bremsen wäre ich womöglich ein normaler Kerl geworden und würde jetzt Versicherungen verkaufen>, soll er gesagt haben.»

«Ein normaler Kerl – oder Musikjournalist.»

«Im schlimmsten Fall, hehe.»

«Russell und Rabon arbeiteten also gemeinsam an einem Plattencover. Und warum landete das Bild am Schluss plötzlich bei J.J. Cale?»

«So genau weiss ich das nicht. Leon hatte ein Jahr zuvor dieses neue Label auf die Beine gestellt; Shelter Records, zusammen mit Denny Cordell. Als der Deal für Cales Debütalbum bei Shelter im Trockenen war, kam die Frage nach dem Cover. Leon meinte, Bills Waschbär wäre vielleicht cool. John mochte das Bild sofort. Ich glaub, er mochte es auch später noch; es erinnerte ihn jeden Tag an die Freundschaft mit Bill, an ihren gemeinsamen Startschuss. Der Waschbär schickte sein Album auf die Piste – und gab so auch Bills Karriere Rückenwind. Win-win, so muss es sein.»

«Ein perfektes Happy End. Der Waschbär ging um die Welt.»

«Ja, heute kannst du sogar Duschvorhänge mit dem Bild drauf kaufen.»

Alvin überprüft kurz das Diktiergerät, blickt konzentriert auf seine Notizen – und holt zum nächsten Schlag aus: «Der Shelter-Deal. Wie kam es zu diesem Plattenvertrag? Hast du ein paar Anekdoten, die uns heissmachen können?»

«Ich soll euch die ganze Zeit heissmachen; wie stellt ihr euch das vor in meinem Alter?»

«Du weisst schon, was ich meine, Brian. Die Firmengeschichte von Shelter kann jeder googeln – deine Leser wollen irgendetwas Spezielles erfahren.»

«Wieso meine Leser? Du schreibst doch das Buch, also sind's deine Leser.»

«Du bist einer der Protagonisten.»

«Yeah. Ich dachte, ich sei Rentner und vielleicht noch ein bisschen Gitarrist – jetzt bin Protagonist, haha.»

«Brian! Du weisst doch, zu spät ist nicht dasselbe wie laid-back.»

«Hast recht, keine Zeit für Witze. Also, du willst wissen, wie der Deal zustande kam.» Hartley lehnt sich zurück und gibt einen schwerfälligen Seufzer von sich. «Über die Shelter-Geschichte steht ja allerhand geschrieben, um es höflich zu formulieren. Kannst du deine Kollegen nicht zu etwas mehr Sorgfalt überreden?»

«Gibt's Unwahrheiten, die verbreitet wurden?»

«Ungenauigkeiten, falsch gezogene Schlüsse – in nicht wenigen Biografien, die du im Internet findest.»

«Das werden wir korrigieren. Leg los!»

«Shelter sei 1968 gegründet worden, J.J. Cale soll schon 1969 unterschrieben haben – und das Ganze sei ein Shoe-in-Deal gewesen, weil Russell und Cale schliesslich Kumpels waren. Falsche Daten gehen zur Not durch, doch zu behaupten, John sei bei Shelter nur dank seiner Tulsa-Connections untergekommen, ist definitiv nicht sehr schmeichelhaft.»

«Eine Frechheit! Erzähl uns, wie es wirklich war, Brian.»

«Leon Russell und Denny Cordell gründeten Shelter Records im Januar 1970, in Hollywood. Leon hatte zwar schon 1969 ein kleines Label am Laufen, das von Blue Thumb Records vertrieben wurde. Sein Debütalbum, welches er Ende 1969 aufnahm, wollte er über diesen Kanal rausbringen, darum ja auch der blaue Ton auf dem Plattencover. Dann aber begann die Partnerschaft mit Denny Cordell; die beiden nannten ihre Bude schliesslich Shelter Records, und Leon brachte seine Scheibe im März 1970 unter diesem Namen heraus. 1972 kehrte er dann nach Tulsa zurück, um dort ein zweites Tonstudio zu eröffnen. So viel zu Shelter. John bekam seinen Deal allerdings nicht wegen Leon – im Gegenteil.»

«Im Gegenteil? Was heisst das genau?»

«Leon gefiel die Scheibe nicht besonders. Wäre er der alleinige Boss gewesen, hätte es *Naturally* womöglich nie gegeben, jedenfalls nicht bei Shelter.»

«Was ...? Das kann ich nicht glauben! Leon Russell und J.J. Cale waren doch so was wie musikalische Brüder.»

«Ja, klar. Doch jetzt war John nicht mehr der alte Cale, so wie Leon ihn kannte. Das laid-back Zeug schien nicht so Russels Ding zu sein. Eigentlich hat John den Deal Carl Radle zu verdanken. Carl rief Leon an und sagte ihm, <Cale und Ashworth arbeiten an einer Scheibe; wird ziemlich gut, solltest du dir anhören>. <Schick mir eine Kopie>, meinte Leon. Begeistern konnte er sich nicht für die Songs, wie John später erfuhr. Das Band landete schliesslich auf Denny Cordells Schreibtisch – und Denny liebte das Zeug, wollte die Scheibe unbedingt machen. So ist das gelaufen, sofern ich richtig informiert bin. Also definitiv kein Freundschafts-Deal!»

«Kann man wohl sagen. Und Cale war deswegen nicht beleidigt?»

Hartley zuckt mit den Achseln. «Wenn dich jeder beleidigen kann, der deine Songs nicht liebt, hast du schlechte Karten.»

«Diesen Denny Cordell, den hatte er gekannt?»

«Nicht wirklich. War aber ein cooler Typ, ein Irländer eben. Anfangen zu produzieren hatte Cordell in den Sechzigern in England; Moody Blues, Procol Harum und solche Sachen. Dann kam er in die Staaten, arbeitete mit Joe Cocker, verkaufte seinen Anteil an einem Label namens Regal Zonophone und investierte das Geld in die Shelter-Geschichte mit Leon zusammen. John mochte Denny von Anfang an; ein unabhängiger Geist, der sich nicht kaufen liess. Einer der wenigen Kerle, die damals nicht dauernd wie eine Gebetsmühle den Beatles-Mythos herunterleierten.»

«Wer damals die Beatles nicht verehrte, hatte einen schweren Stand im Business – soll das wohl heissen.»

«So ähnlich, ja. Die paar wenigen, die sich vom Beatles-Hype nicht beeindruckt liessen, gehörten schon eher zur Liga der Aussätzigen», witzelt der alte Mann geheimnisvoll, bevor er mit der Frage überrascht: «Was meint Tim eigentlich dazu?»

«Ähm, was meint er zu was?»

«Hast du ihm die Beatles schon mal vorgespielt?»

«Ach so, ja, habe ich.»

«Und?»

Alvin wirkt verlegen. «Keine nennenswerte Reaktion, weder positiv noch negativ; es scheint ihn nicht besonders zu interessieren. Weisst du, Tim ist kein Musikexperte, er hört einfach ...»

«... er hört einfach Musik», unterbricht ihn Hartley. «Ein Aussätziger eben. Und weil er kein Experte ist, steht er auf J.J. Cale, haha. Du wirst langsam richtig gut im Austeilen von Komplimenten.»

«Oh nein, so habe ich das nicht gemeint. Ich wollte nur sagen: Tim hört vollkommen unbelastet, er kann den historischen Wert einer Band oder das Wegweisende einer Komposition nicht beurteilen.»

«Hab ich schon kapiert, Mann. Muss dir natürlich komisch vorkommen – kein Musikjournalist dieser Welt würde sich so was erlauben.»

«Gotteslästerung ist heikel in meinem Beruf, ja. Es kann dir im schlimmsten Fall den Job kosten.»

«Yeah, gefährliches Spiel», ruft der Seltsame scherzhaft. «Komm, hören wir auf rumzualbern; lösche das Zeug, gehört nicht ins Buch. Wo waren wir?»

Alvin überlegt kurz. «Wann hat Cale den Vertrag mit Shelter unterzeichnet?»

«Im Frühling 1971; im Mai, wenn's mir recht ist. Inzwischen war Claptons *After Midnight* in den Charts gelandet. Das gab Cordell offenbar genügend Argumente, um Russell zu überreden. Doch eben nur unter der Bedingung, dass Cale seine Version des Hits aufs Album bringen und so in Claptons Windschatten fahren würde. Marketing-Logik, leuchtete schliesslich auch John ein. Also gingen sie Anfangs Juni nochmal einen Tag ins Studio und hauten die beiden zusätzlichen Songs rein. Jetzt waren's zwölf Nummern, und alle schienen happy zu sein. Gut, happy ist vielleicht übertrieben – dieses ultralangsame *After Midnight* musste Leon Russell wohl gelangweilt haben.» Hartley grinst gewohnt schelmisch. «Doch er liess sich nichts anmerken und dachte wohl, der Song würde sich an Bordells oder so verkaufen lassen.»

«Ich liebe deinen Humor. Auf jeden Fall sind ein paar Millionen J.J. Cale-Fans auf dieser Welt überglücklich, dass die Geschichte so verlaufen ist. Stell dir vor ...»

«... dann wäre John eben Hamburger-Verkäufer geworden. Wenn der Laden gut läuft und du sagst wir mal hundert Burger pro Tag verkaufst, kannst du während eines Lebens auch so ganz schön viel Leute glücklich machen. Müsste man mal ausrechnen, geht dann wohl auch gegen eine Million, hehe.»

«Du findest immer eine Ausrede, dich über J.J. Cales Lebenswerk nicht freuen zu müssen.»

«Total falsch, Mann. Ich freue mich! Aber willst du behaupten, dass Hamburger-Verkäufer kein ehrenhafter Beruf ist?»

«Von deiner Kunst zu relativieren hast du mich längst überzeugt, Brian. Allerdings schreiben wir hier über Cales Musik

und nicht über Hamburger.»

«Okay, gutes Argument. Fahren wir weiter.»

«*Naturally* wurde nicht sogleich veröffentlicht, sie brachten erst mal nur eine Single heraus. Um das Terrain abzutasten? Weshalb diese Vorsicht?»

«Macht man doch immer so. Die Single wird vorausgeschickt, um die Leute aufs Album heisszumachen.»

«Das war damals schon üblich? Du musst verstehen, ich bin zu jung und weiss nur, wie's im Musikbusiness heute so läuft.»

«Und du meinst, die von heute hätten das Geschäft neu erfunden?»

«Offenbar nicht. So viel ich weiss, erschien also am 5. Juli 1971 eine erste Single, mit dem Song *Magnolia* auf der A-Seite und mit *Crazy Mama* auf der B-Seite. Und dann, wie schon oft in der Musikgeschichte, schlug die B-Seite ein.»

«Ja, Wayne Moss, ein DJ in Little Rock, spielte *Crazy Mama* die ganze Zeit.»

«Little Rock – ist das ein Club?»

«Nein, die Hauptstadt von Arkansas.»

«Ach so. Und in Nashville zum Beispiel, da lief nichts?»

«Am Anfang gar nichts. Ist doch egal, wo der Funken zündet. Wayne Moss war damals eine grosse DJ-Nummer beim KAAAY-Radio, und er stand total auf den Song. Der Typ rief immer wieder Audie Ashworth an und sagte, <hey Jungs, ihr habt die Seiten verwechselt – Crazy Mama ist der Renner!> Er liess nicht locker, bis Audie mit Cordell sprach und Shelter schliesslich vor Weihnachten eine neue Single pressen liess. Jetzt war *Crazy Mama* auf der A-Seite und *Don't Go To Strangers* auf der B-Seite.»

«Und kurz danach, noch im Dezember, wurde das Album auf die Reise geschickt.»

«Genau. Also keine 1972er-Scheibe, wie deine Freunde überall schreiben.»

«Na ja, das scheint jetzt zur Abwechslung mal ein ziemlich

kleines Detail zu sein.»

«Egal. Das Jahr beginnt im Januar.»

«Du hast recht. Wenigstens weiss ich nun, was meine Schulterschmerzen zu bedeuten haben.»

Hartley grinst gutmütig. «Einer muss die schwere Last des Bösen buckeln – du bist auserwählt, die Journalisten-Gilde vom Fluch zu befreien. Geniess das Gefühl, Erlöser zu sein, hehe.»

«Mache ich, Brian. Jetzt aber im Ernst: *Crazy Mama* war perfekt, um das Album zu pushen. Die Single wurde bekanntlich der grösste Hit seiner Karriere. Oder gar der einzige?»

«Der einzige Top-40 Hit. Drei weitere Songs schafften's noch in die Charts: seine *After Midnight*-Version auf Platz 42, *Lies* ebenfalls auf Platz 42, und ein paar Jahre später *Hey Baby* auf Platz 96.»

«*Crazy Mama* war vierzehn Wochen in den Billboard-Charts und landete am 8. April 1972 auf der Spitzenposition 22. Hey, J.J. Cale war somit eigentlich ein Popstar!»

«Und du bist ein Witzbold.»

«Jedenfalls war *Crazy Mama* ein wunderbarer Startschuss und brachte im Schlepptau von Anfang an auch das Album in die Charts. Am selben 8. April erreichte *Naturally* den Billboard-Spitzenplatz 51. Nicht schlecht! Und die Platte blieb immerhin zweiunddreissig Wochen drin. Jeder, der nicht unter krankhafter Bescheidenheit leidet, würde hier problemlos von einem Senkrechtstart reden. Cale war ein Shooting Star!»

«Lass sie reden. Manchmal sind die Kranken die Gesunden.»

Alvin schüttelt den Kopf. «Wenn du willst, sagen wir eben, es war ein gelungener Start. Oder ein <ordentlicher> Start, wie du es vielleicht nennen würdest.»

«Klingt besser, yeah.»

«Wenn wir schon dabei sind: Der Meister hätte es in der Hand gehabt, das Ganze sogar noch zu toppen. Wäre er nicht so ein Dickschädel gewesen, hätte *Crazy Mama* ziemlich sicher sogar die Top-10 erreicht.»

«War mir schon klar, dass du mit dieser Story kommen würdest.»

«Natürlich komme ich damit. Wenn es eine Geschichte gibt, die in perfekter Weise seinen wunderbaren Dickschädel-Charakter zeigt, dann diese. Mitte April 1972 wurde er eingeladen, in Los Angeles seine Hitsingle auf Dick Clarks populärer Musikshow *American Bandstand* zu promoten. Ein Auftritt in dieser Show war damals so gut wie eine Garantie dafür, in den Billboard-Charts noch weiter nach oben zu klettern. Jeder hätte da mit Handkuss zugesagt – ausser J.J. Cale natürlich. Die Show war ihm nicht wichtig genug?»

«Im Gegenteil. John kannte die Show und wusste, wie wichtig sie war. Seit den Fünfzigerjahren lief das Spektakel im Fernsehen. Eigentlich ein geniales Konzept: Dick Clark legte angesagte Platten auf, liess eine Horde Teenager dazu tanzen und lud die jeweiligen Künstler ins Studio ein. Fast alles, was im Business Rang und Namen hatte, war dort zu sehen – ABBA, Beach Boys, Chuck Berry, Johnny Cash, James Brown, Aretha Franklin, Michael Jackson und weiss Gott wer alles. Damals gab's noch keine Videos, doch wenn du in dieser Sendung warst, hattest du deinen kleinen Film zum Song. Die Geschichte war richtig beliebt und lief bis Ende der Achtzigerjahre, bis eben die Epoche der Musikvideos begann.»

«Und was war denn genau Cales Problem, als er angefragt wurde?»

«Will ich dir sagen. Nur schon diese Logik – die kapierte er einfach nicht!»

«Welche Logik denn?»

«Ist ihm ein paarmal passiert in seiner Karriere. Audie rief jeweils an und meinte, <die Scheibe läuft gut an, wir müssen unbedingt was tun>. Das hat John nie kapiert. Wenn eine Sache gut läuft, muss man doch nichts mehr dafür tun!»

«Audie meinte wohl, man müsste versuchen, noch mehr herauszuholen aus der Sache.»

«Du fährst mit hundertfünfzig Meilen auf dem Highway,

und der auf dem Nebensitz ruft dir zu, <hey, wir müssen unbedingt was tun, es liegt noch mehr Tempo drin!> Das ist doch Stress pur, unnötiger Stress.»

«Mein Gott», seufzt Alvin, «über diese Philosophie müssen wir nicht mehr diskutieren. Zum normalen Menschenschlag gehört eine Spur Gier – J.J. Cale gehörte nicht zu dieser Spezies. Es ist für mich im Moment nicht klar, von welchem fremden Planeten er stammte, aber kommen wir zurück zur American Bandstand-Geschichte. Wie lief das genau? Warum sagte er Nein?»

«*Crazy Mama* war auf Platz 22, und Audie rief ihn an. <Hey John, wenn du in Dick Clarks Show auftauchst, schaffen wir's in die Top-10!> Er sagte, <cool, Mann, wir fliegen nach L.A., ich trommle gleich die Band zusammen>. <Nicht nötig>, meinte Audie, <sie sagten, dass du die Band nicht mitbringen musst>. <Ich will sie aber dabeihaben>, antwortete John. Sie versuchten, Clark zu überreden, doch der liess nicht locker und meinte, <wir spielen die Platte und der Künstler bewegt den Mund dazu – so läuft das bei uns>.»

«Und Cale wollte nicht über den Schatten springen?»

«Warum hätte er's tun sollen? Aus einer gewissen Perspektive macht dieses Playback-Theater ja Sinn; es ist technisch der einfachste Weg, und keiner braucht Lampenfieber zu haben. Doch es ist kitschig. Bei John jedenfalls hätte es unecht wie der Teufel gewirkt – er war Musiker, kein Schauspieler. Und hey, Dick Clark hatte auch schon Ausnahmen gemacht; Buddy Holly liess er live singen, Jerry Lee Lewis ebenfalls, so viel ich weiss. Bei J.J. Cale blieb er stur und sagte, <lassen wir's, wir können dich so nicht gebrauchen>. Dann eben nicht, muss sich John gesagt haben. Ist doch egal.»

«Und in der darauffolgenden Woche viel der Song zurück in den Charts?»

«Nicht dramatisch. Er blieb sogar noch eine Woche auf Platz 22 sitzen, und danach zwei weitere Wochen in den Top-40. Keinen Top-10 Hit in der Tasche zu haben, ist das kleinste aller

Probleme, wenn du diese Welt verlassen musst.» Hartley runzelt die Stirn. «Wir sollten weiterfahren, Mann.»

«Stimmt. Also, ich schlage vor, wir nehmen die ganze *Naturally*-Platte etwas näher unter die Lupe und reden über die einzelnen Songs, wie sie entstanden sind, wie der Meister diesen ureigenen Sound erzeugte. Ich meine, technisch. Weisst du etwas darüber? Gibt's irgendwelche Recording-Tricks, die er preisgab?»

Der alte Mann steht wortlos auf. Als er Alvins überraschtes Gesicht bemerkt, kann er sich zu zwei knappen Sätzen überwinden: «Wir gehen ins Haus, hier draussen lässt sich keine Platte abspielen. Du willst doch über Sound reden, oder?»

«Oh ja, sehr gute Idee.» Alvin tritt ihm ehrfürchtig hinterher.

Im Wohnzimmer steht ein altes Klavier, ein Staublappen würde ihm guttun. «Wow, spielst du regelmässig darauf?»

Hartley ignoriert die Frage, geht zum Plattenspieler und legt behutsam das Stück Vinyl auf den Teller. «Wo waren wir?»

«Geheime Recording-Tricks.» Alvin wirft einen kurzen Blick auf sein Diktiergerät, welches er natürlich mit ins Haus genommen hat.

«Also ...», seufzt der alte Mann etwas bockig, «ich soll Geheimnisse verraten.» Nach zwei ruhigen Zigarettenzügen legt er los, ohne mit der Wimper zu zucken: «Geheimnisse, die ich nicht kenne. Aber meinerwegen, eines hab ich herausgefunden über seine Arbeitsweise: Er packte die Mikrofone alle in dicke Wollsocken ein, für den warmen Sound. Zudem streute er etwas Zucker über die Socken, für den süssen Touch, und manchmal etwas feuchte Erde, wenn's muddy klingen sollte. Das ist alles.»

«Bitte, Brian, ich meine es ernst. Unter den Lesern werden vermutlich nicht wenige Gitarristen sein. Oder Songschreiber, Leute, die selber produzieren. Die sind scharf auf solche Dinge. Interessant ist ja allein schon die Frage: Woher diese plötzliche Lust auf Hängematten-Grooves? Das war doch ein ziemlich

krasser Richtungswechsel für ihn, seine vorherigen Aufnahmen klangen deutlich anders. Wie und warum ist J.J. Cale auf dieses Konzept gekommen?»

«Warum? Bisher hatte er immer dieses laute Rock'n'Roll-Gitarrenzeug gespielt, wie alle andern. Davon hatte er genug. John wollte umdrehen, suchte etwas Neues. Etwas, das ihn herunterfuhr und nicht noch mehr stresste. Also begann er, hinter dem Beat zu spielen – und das Volumen nicht dauernd aufzudrehen. Hat funktioniert.»

«Das kann man wohl sagen. Aber es ist ja nicht nur der Groove, das gemächliche Tempo – es ist auch dieser Sound. Erdig, warm, das Album heisst wohl nicht zufällig *Naturally*. Wie schafft man diesen natürlichen Klang? War sein Rezept einfach, möglichst nichts am Sound zu machen, ihn vollkommen roh zu belassen?»

Hartley schmunzelt. «Im Gegenteil.»

«Wie? Das musst du mir erklären.»

«Man muss mit höchster Konzentration spielen, damit etwas schlapp wirkt. Und man muss sehr viel an den Knöpfen drehen, damit etwas natürlich tönt. Diesen Widerspruch kapieren die meisten nicht. John hatte früher viel Les Paul gehört; Les Paul war bekanntlich einer der Ersten, die anfangen, mit Mehrspurmaschinen und Geräten aller Art zu hantieren. Der Klang von Cales Platten entstand dadurch, dass er die Sounds veränderte. Die Leute lieben diese Natürlichkeit, doch sie ist nichts als das Resultat seiner Experimentierfreudigkeit. Er manipulierte Sounds, verstehst du? John fummelte so lange herum, bis es nach einer Hinterhof-Aufnahme klang. Da ist eine Menge Technik im Spiel, und am Ende kommt's funky und unspektakulär rüber, oder sogar muffig. Das ist das Geheimnis. Und wenn du jetzt erwartest, dass ich dir sagen kann, bei welcher Kiste er an welchem Knopf drehte – bist du völlig von der Rolle.»

Alvins Augen leuchten. «Brian, das ist grossartig, einfach hochinteressant, verstehst du? Der Meister hat uns gewissermassen an der Nase herumgeführt, all die Jahre. Das sind kei-

ne zufälligen Momentaufnahmen, es steckt ein bewusstes und hochkonzentriertes Konzept dahinter. Chapeau!»

«Nicht übertreiben, Mann. Bewusst, ja – aber zufällig dennoch. Ich vermute, er konnte sich kaum im Detail erinnern, wie die Sounds entstanden sind. Du schraubst einfach rum, und wenn es endlich klingt – Bingo, weiter zum nächsten Song! Bei jedem Song fängt die Geschichte von vorne an. Er hatte kein Rezept, das war sein Rezept.»

«Das kann ich mir so nicht vorstellen. Cale hatte doch mit der Zeit sicher gewusst, was er machte – und gewisse Soundkonzepte generell umgesetzt. Seine Alben haben schliesslich diesen einheitlichen J.J. Cale-Sound. Das kann kein Zufall sein, es muss eine Menge Erfahrung dahinterstecken.»

«Und wenn ich was wüsste über diese Konzepte, hätte ich längst alles vergessen. Du überschätzt mein verbrauchtes Gehirn, Mann.»

«Okay, ich verstehe die Message – du willst nichts verraten. Das ist dein gutes Recht. J.J. Cale würde sich freuen über dieses standhafte Dichthalten.»

«Dichthalten? Ich will einfach nicht, dass die Leute auf die verrückte Idee kommen, einen Sound wiederholen zu können, oder ihn kaufen zu können. Davon lebt zwar das halbe Musikgeräte-Business, doch es ist Fata Morgana. Freu dich einfach, wenn du einen Sound gefunden hast, und wenn du nicht vergessen hast, auf Record zu drücken. Das ist alles. Am nächsten Tag kriegst du diesen Sound nicht mehr hin, auch wenn du dir sämtliche Haare ausreisst. Weil du am nächsten Tag anders spielst. Und weil sogar die Geräte anders klingen, zumindest die analogen.»

«Klingt einleuchtend. Obwohl sich das vermutlich in einem Bereich ziemlich feiner Nuancen abspielt.»

Hartley schüttelt energisch den Kopf. «Das ist es ja – die feinen Nuancen! Eric sagte es klipp und klar: Es geht in der Musik nur um Feinheiten.»

«Ich weiss, wenn Eric Clapton über J.J. Cales Musik redet,

über diesen Sound, spricht er in geheimnisvoller Weise von Feinheiten. Allerdings hat Clapton es nicht geschafft, den Code dieser Feinheiten zu knacken, wie er selber zugibt. Haben die beiden während ihrer gemeinsamen Zeit im Studio nie über solche Dinge diskutiert?»

«Hey, ich war nicht dabei, kapiert? Aber ich denke, die beiden haben viel geredet. Allerdings kaum über unnötige Dinge wie Mischpult-Knöpfe und so.»

«Den verborgenen Schatz willst du also nicht preisgeben.» Alvin schmunzelt erwartungsvoll. «Ich kann es dir nicht mal verübeln»

«Unsinn», unterbricht der Seltsame, «wenn ich's erklären könnte, würd ich's tun. Du überschätzt mich masslos, wie immer. Und vielleicht überschätzt du sogar Cale; ich vermute, dass er selber jeweils erstaunt war, wenn's endlich klang – und dass er oft kaum wusste, wie's passierte. Das, was in seiner Birne hängen blieb, gab er gerne weiter. Hat er ja gemacht, in zwei Büchern.»

«Oh ja, das weiss ich. Das erste kam schon 1980 heraus, ein Gitarrenlehrbuch mit dem Titel *J.J. Cale Guitar Styles*. Und das andere, ein Songbuch, ist von 1997, *The Very Best Of J.J. Cale*. In beiden Büchern erzählt er Sachen über einige seiner Songs, über verwendete Instrumente und Verstärker, über die Musiker, übers Studio.»

«Du kennst die Dinger?»

«Natürlich kenne ich sie. Es sind schliesslich die einzigen, die es gibt über ihn.» Alvin wühlt im Koffer, holt die beiden Bücher hervor und hält sie hoch wie Jagdtrophäen.

«Na also. Alles, was John wusste, steht dort drin. Hab sie auch mal gelesen – und in der Zwischenheit natürlich die Hälfte wieder vergessen.»

«Am besten, wir nehmen diese Informationen als Grundlage, als Ausgangspunkt, und dann sehen wir, ob du allenfalls noch mehr von seinen Recording-Tricks kennst und preisgeben willst.»

«Tönt jetzt langweilig, ich weiss, doch ich denke, Cale hatte wirklich keine Geheimnisse. Ausser die, die er selber nicht begriff.»

«Gehen wir doch einfach mal alle *Naturally*-Songs durch, dann sehen wir weiter. Am besten in der Reihenfolge, so wie sie auf der Platte sind.»

«Endlich System, yeah! Aber warte, ich geh noch schnell in die Küche. Was Kleines für den Hunger zwischendurch ...»

Call Me The Breeze

«Wenn ich nun also Cales erste Langspielplatte auflege, die allerersten Töne dieses ersten Songs anhöre – dann ist mein erster Gedanke: Gauner! Er war ein kleiner Gauner.»

Hartley verzieht keine Miene. «Du liebst Wortspiele.»

«Lass es mich erklären. Ich meine, da macht einer unglaublich erdige Rootsmusik – und serviert uns im Intro seines Debütalbuns erst mal eine einsame, simple Schlagzeugmaschine. Bei diesen deutschen Krautrock-Platten, die ungefähr zur selben Zeit unterwegs waren, da würde man so was Synthetisches ja erwarten. Doch es ist gerade umgekehrt; während Kraftwerk, Tangerine Dream und wie sie heissen, während die damals noch mit leibhaftigen Schlagzeugern arbeiteten, bediente sich J.J. Cale eines der ersten Geräte, die wir heute Drumcomputer nennen. Und das Verrückte dabei: Es tönt nicht steril, ganz und gar nicht. Wo es doch eine Maschine ist! Das versteht kein Mensch. Wie hat er das hingekriegt?»

Der alte Mann kratzt sich am Kopf, setzt die gewohnte Mindestportion Lächeln auf und verströmt dennoch ein Maximum an Wertschätzung. «Du hast gute Ohren, Alvin. Es ist eine Maschine, eine Ace Tone Rhythm Ace. Der erste Volltransistor-Schlagzeugautomat der Welt, ein Vorläufermodell dieser japanischen Kisten von Roland. Am Anfang verwendete John solche

Dinger, weil er knapp bei Kasse war und sich keine Musiker leisten konnte. Später hatte er genug Kohle, doch die Geräte waren noch immer cool für ihn. Weil du mit ihnen auch sehr kreativ umgehen kannst. Ungestört und allein, niemand redet dir ins Zeug.»

«Unglaublich! Aber interessant ist doch, dass sogar gestandene Musiker, die sich diesen Song während Jahrzehnten anhörten, nie auf die Idee kamen, dass ihnen da bei *Call Me The Breeze* am Anfang ein Schlagzeugautomat ins Ohr springt. Noch dazu ein Gerät aus der allerersten Generation, welches ausser diesem monotonen Bumm-Tschäk nun wirklich nichts zu bieten hatte.»

«Das täuscht, Mann. Auf der Kiste kannst du zwischen mehr als einem Dutzend Rhythmen auswählen, da waren sogar Latino-Sachen dabei. Das Tempo lässt sich stufenlos verändern, und du kannst auch gewisse Elemente des Schlagzeugs stumm schalten, Cymbals, Snare und so.»

«Na ja, im Vergleich zu späteren Drumcomputern waren das eher Kinderspielzeuge, denke ich.»

«Eben, sie waren ja Kinder, die spielten.»

«Okay, Brian. Aber erstens groovt der Song absolut maschinenuntypisch, und zweitens klingt dieser Automat irgendwie unglaublich warm und fett.»

«Ganz einfach. John schickte die Ace Tone-Kiste in einen Gitarrenverstärker, in einen Fender Twin Reverb, 65er Blackface – und nahm das Ganze per Mikrofon auf. So kriegst du auch bei billigen Geräten alles was zählt aufs Band; Röhre, Lautsprecher, Luft, Raum.»

«Raffiniert! Ein wahres Schlitzohr. Und den Groove, wie zaubert man den aus dem Hut?»

«Er nahm noch etwas Perkussion dazu auf, irgendeinen Shaker oder so. Wenn du Maschine und Mensch kombinierst, gibts immer diese kleinen Schweinereien.»

«Schweinereien?»

«Sagt man so im Studio-Jargon. Ungenauigkeiten, weil der Mensch ungenau spielt. Plötzlich groovt dann auch die Ma-

schine. Und wenn all die andern Instrumente wie Bass und Gitarren noch dazukommen, gibt's sowieso genug Schweine-reien.»

«Fantastisch! Ich habe es kapiert, Brian. Das ist also ein richtiger Shaker, der da zu hören ist, sobald die Band einsetzt?»

«Klar. In vielen seiner Aufnahmen ist irgendwo noch ein Shaker. Macht sich gut und kostet nichts, wenn du's selber ein-spielst.»

«Muss man aber auch erst können, so was.»

«Wenn du einen Hund streicheln kannst, kannst du auch einen Shaker schütteln – das hatte John drauf. Einfach völlig ohne Anspannung, sonst geht nichts.»

«Bei *Crazy Mama* zum Beispiel soll dieser Schlagzeugauto-mat auch im Einsatz gewesen sein, richtig? Ich habe irgendwo gelesen, dass J.J. Cale im Grunde sogar an der Entwicklung von Drumcomputern, wie wir sie heute kennen, mitgewirkt hat. Die legendäre Linn Drum-Maschine soll es ohne ihn gar nicht erst geben. Wie das denn?»

«Wieder so eine Übertreibung.»

«Er war für Entwickler Roger Linn eine Inspiration, sagt man.»

«Indirekt vielleicht. Roger Linn kennen die meisten ja nur als Mister Linn Drum, doch er war erst mal ein richtig guter Gitarrist und Songwriter. Gewusst?»

«So genau eigentlich nicht, nein.»

«Siehst du! Linn hat ein paar ordentliche Hits geliefert; für Clapton schrieb er mit Richard Feldman zusammen den Song *Promises*, Ende der Siebzigerjahre. Und später, in den Neun-zigern, zum Beispiel die Nummer *Quitting Time* für Mary Chapin Carpenter.»

«Was ...? *Promises*, das war Roger Linn? Ich liebe diesen Song, ist vielleicht einer der besten von Clapton. Das Stück kam 1979 heraus, so viel ich weiss.»

«Gut möglich. Feldman und Linn bastelten beide an dieser Nummer herum, in Leon Russels Studio. Für die Demoversion

des Stücks haben sie übrigens einen Prototyp der ersten Linn Drum-Kiste verwendet. Gewusst?»

«Natürlich nicht, aber jetzt gehen mir Lichter auf. 1979 kam der erste programmierbare Drumcomputer auf den Markt, er hiess Linn LM-1. Roger Linn hatte dafür extra eine Firma gegründet, habe ich gelesen; Linn Electronics, mit Sitz in Los Angeles. Das Gerät basierte auf Samples, wie alle späteren Drumcomputer. Das heisst, es wurden detaillierte Aufnahmen von einem echten Schlagzeug gemacht, die dann digitalisiert abrufbar sind. Raffiniert.»

«Ja, und einige der Aufnahmen stammten von Jimmy Karstein, wird erzählt.»

«Wow, magisch! Wenn nun also Prince zum Beispiel in den Achtzigerjahren so ein Gerät laufen liess, war genau genommen Johns Kumpel Jimmy in dieser Kiste versteckt.»

«Gewissermassen, ja. Nicht sicher, viele Aufnahmen sind auch von James Gadson, der war sehr angesagt in der Szene.»

«Ist ja egal, von wem die Drum-Klänge sind. Aber erzähle uns doch mal, wie Roger Linn auf die Idee kam – und was J.J. Cale dabei für eine Rolle spielte.»

«Linn war Anfangs der Siebzigerjahre gerade auf Tour mit Leon Russell, als Gitarrist. So lief er gelegentlich natürlich auch John über den Weg. John war der Einzige, der sich so eine Ace Tone-Kiste gekauft hatte, und er liess sie seinen Kumpels regelmässig aus. Leon fand das Ding cool, vor allem, weil du beim Produzieren eine konstante Tempospur hast und später nach Lust und Laune dazu Schlagzeug einspielen kannst. Später haben ja alle so gearbeitet. Roger Linn soll von der Sache zuerst nicht begeistert gewesen sein. Ich meine, die Dinger tönnten primitiv; es waren im Grunde diese kitschigen Begleitautomaten für Alleinunterhalter, die in den Orgeln eingebaut waren, und die sie dann einfach als selbständige Geräte verkauften. Doch als Cale seinen *Crazy Mama*-Coup landete, begriff Linn, dass man mit solchen Kisten vernünftig arbeiten konnte.»

«Jetzt verstehe ich. Seine Single gab den Kick – damit die

Jungs kapierten, dass es mehr ist als ein Spielzeug, und dass man damit sogar erfolgreich sein kann.»

«So ungefähr, ja. *Crazy Mama* war wohl die erste Nummer mit Schlagzeugautomat, die jemals im Radio gespielt wurde.»

«J.J. Cale schrieb also mal wieder Geschichte.»

Hartley überlegt einen Moment. «Er stand nicht allein auf dem Podest. Es gab zur selben Zeit noch eine Scheibe, auf welcher eine ähnliche Kiste zu hören ist: Sly Stone mit seiner Platte *There's A Riot Goin' On*. Das war dann allerdings ein richtiges Nummer-eins-Album, auch die Single *Family Affair* übrigens. Der Typ hat damals ähnlich gearbeitet wie Cale. Vielleicht noch extremer, er hat im Schlafzimmer nächtelang mit Bandmaschinen herumgebastelt, Schicht für Schicht aufgenommen und dabei eben auch eine Drumkiste verwendet. Ein anderes Modell zwar, ich glaub, es war eine Maestro Rhythm King. Sly und John kannten sich nicht, spielten ziemlich verschiedene Musik, waren aber zur gleichen Zeit mit dem gleichen Konzept unterwegs, wie mir scheint. Sein Album kam im November 1971 heraus, einen Monat vor *Naturally*. Bei genauer Zeitmessung war er also vor Cale im Ziel – Sly Stone ist somit der Schlagzeugautomaten-König, wenn du so willst.»

Alvin schüttelt den Kopf. «Weisst du, Brian, der Zielfilm ist das eine – für mich zählt aber auch die Stilnote. Diese Platte kenne ich per Zufall, ein Freund von mir lässt sie ständig laufen. Mir gefällt sie irgendwie nicht; ich höre, dass Sly Stone schlecht drauf war, die ganzen Drogengeschichten. Und wenn wir schon beim Rhythmus sind – *Family Affair*, diese Single, ist für mich eben gerade ein schlechtes Groove-Beispiel. Für meine Ohren kommt das nicht ins Rollen, eine ziemlich holprige Geschichte. Das pure Gegenteil von *Call Me The Breeze*.»

«Du übertreibst, vergleichst Äpfel mit Birnen.»

«Meinetwegen, aber bleiben wir beim Thema. Wie kam es dazu, dass Roger Linn dann plötzlich zum Erfinder wurde?»

«Leon Russell und Roger Linn spielten mit Johns Ace Tone-Kiste herum, und Leon sagte ständig, < wäre schön, wenn wir die

Snare separat hätten, im Stereopanorama zur Seite schwenken könnten, oder wenn da noch High-Hats und solche Dinge wären». Leon träumte von einer ausgefallenen Drumkiste. Roger war genau der richtige Typ dafür, ein durchtriebener Elektronik-Freak; er wurde plötzlich heiss darauf und wollte die Geschichte revolutionieren. Mit einer Box, die sich anständig programmieren lässt und nicht mehr klingt wie Karton. Der Moment war perfekt, weil gerade die digitale Technik ein Thema wurde. 1979 kamen ja die ersten Fairlight-Musikcomputer auf den Markt, diese millionenteuren Schlachtschiffe. Peter Gabriel war der Erste, der sich so ein Ding schnappte. Und Roger Linn packte die Sampling-Technik in die Schlagzeugmaschine.»

«Legendär! Der kalifornische Erfindergeist also.»

«Yeah. Ein paar Jahre später allerdings verhökerte er die Story wieder an die Japaner. Roger Linn half Akai beim Entwickeln der berühmten MPC 60- und MPC 3000-Kisten, und 1986 schloss Linn Electronics die Tore. Fertig, passé.»

«Immer dasselbe.»

«So läuft die Welt. Heute hörst du die Dinger auf jeden Fall überall. Rap und solche Sachen gäb's wohl nicht ohne Roger Linn.»

«Gäb's nicht ohne J.J. Cale?»

«Er hatte eine Nebenrolle, yeah.»

«Eine Nebenrolle, die Roger Linn noch nicht mal erwähnt, wenn er in Interviews darüber spricht. Dasselbe alte Lied, wie mir scheint.»

«Das siehst du falsch.» Hartley schmunzelt zweideutig.
«Die haben höflich gewartet.»

«Ähm, verstehe ich nicht. Worauf gewartet?»

«Auf dich, Mann. Damit du die Rolle kriegst, hehe.»

«Ach so, ich fühle mich gebauchpinselt – und hoffe, dass ich sie spielen kann, diese Rolle.»

«Wirst du schaffen. Aber denk an den Zeitplan! Wir irren noch immer im ersten Song der ersten Scheibe herum ...»

Alvin blickt ziemlich gestresst auf seine Vorlagen. «Ich weiss, wir tauchen da in viele Details ein, und das können wir unmöglich bei allen Stücken machen. Doch *Call Me The Breeze* ist als Eröffnungssong eben symbolisch für Cales ganzes Schaffen. In dieser scheinbar harmlosen kleinen Country-Blues Nummer dünkt mich, steckte bereits alles drin, was den Meister ausmachte. Schon mal die knappe Länge – zweieinhalb Minuten, dann ist Schluss. Kaum ein Song von ihm ist bekanntlich länger als drei Minuten. Das habe ich nie ganz begriffen. War er geizig? Oder ist das kalkulierte Radiolänge? Oder fiel ihm nach zweieinhalb Minuten nichts mehr ein?»

«Gefällt mir, die Frage, hehe. Es ist eine Mischung von allem. Erstens hatte er noch die Zeit der Vinyl-Singles im Kopf; kriegst du nicht mehr raus im Alter. Früher hatten die eben eine maximale Laufzeit von drei Minuten. Und dann die Radios; die werden nicht meckern, wenn du ihnen Dreiminuten-Songs lieferst. Aber noch wichtiger – der Geiz, das Konzept! Du verstehst, was ich meine?»

«Musst du mir erklären.»

«Yeah, lass es mich versuchen. Es ist ungefähr das, was gute Köche machen. Wenn du kleine Häppchen servierst, kannst du den Appetit der Leute besser kitzeln. Wer nicht genug bekommt, wird das Wenige auf dem Teller umso intensiver genießen. Wenn der Song früh und schnell ausblendet, wirst du ihn wieder hören wollen. Bei Cale war nach drei Minuten sowieso längst alles gesagt. Es sind Kurzgeschichten. Schon bemerkt?»

«Er war schlauer als der Waschbär!» Alvins Augen funkeln. «In seinem kurzen Song steckt wirklich alles drin. Auch seine Liebe zum Overdubbing, diesem Aufnehmen von verschiedenen Tonspuren, um das Ganze schrittweise zu arrangieren. Bei Cales Platten weiss man nicht immer auf Anhieb, wer welchen Part spielt, weil viele Gäste dabei sind. Doch bei diesem Song hört man schon mal drei Gitarren, und die sind alle von ihm, wie mir scheint.»

«Da waren meistens zwei Etappen. Zuerst nahm er allein

allerlei Sachen auf. Manchmal reichte das schon für den Song, und manchmal kam am Schluss noch eine Big Band dazu. Bei *Call Me The Breeze* kam nichts mehr dazu, ausser Carl Radles Bass natürlich.»

«Die drei Gitarren haben es in sich, sind schön verteilt; links, in der Mitte, rechts. Zwei davon spielen den Rhythmus, und zwar auf eine sich wunderbar ergänzende Weise, sodass es unwahrscheinlich groovt. Eine dieser beiden könnte eine akustische sein. Und dann, links aussen, natürlich die Leadgitarre. Eine Leadgitarre, die im ganzen Song minimalistische, leckere Melodiefetzen verstreut. Gefährlich laut übrigens. Genau dieser Kontrast war wohl einer seiner Tricks: Die ganze kompakte Sauce, schön warm und mild – und dann als Gegensatz dazu eine scharfe, beinahe schrille Leadgitarre. Meisterhaft! Auch beim Mischen zählt offenbar der Mut.»

Der Seltsame nickt. «So ähnlich kannst du's schreiben. Du weisst ja ziemlich viel, Mann. Cool, braucht dann auch nicht mehr so viel Fragen – etwas Zeitgewinn kann uns nicht schaden.»

«Wow, schön, dass du meiner Analyse zustimmst. Aber ganz ohne Fragen kommst du nicht davon. Der Bass, Brian. Warum ist der Bass nicht in der Mitte im Stereobild? Ist doch ein Grundgesetz, sagt man.»

«Du hast in einer Tontechniker-Zeitschrift geblättert, richtig? Regeln sind da, um gebrochen zu werden. Für die Cutter beim Schneiden der Vinylplatte natürlich ein Albtraum – die schwören auf Mono-Bässe, die in der Mitte hocken. John dachte nur an die Musik. Er machte es nicht immer, aber manchmal gefiel's ihm offenbar, wenn der Bass nicht stur einen auf Mono machte. Es half vielleicht sogar, dem Gesang in der Mitte mehr Platz zu lassen.»

«Aha. Vielleicht also eines der Geheimnisse, warum sein Gesang so leise und dennoch dominierend daherkommt.»

«Wenn's geheim wäre, würde ich's nicht erzählen.»

«Bleiben wir noch einen Augenblick bei den Gitarren, die

bei *Call Me The Breeze* zu hören sind. Die Rhythmusgitarre war seine legendäre Harmony H162, an der bekanntlich kräftig herumgefummelt wurde. Die Leadgitarre war eine Gibson ES 335 aus dem Jahre 1962; er spielte sie über einen Fender Twin Verstärker und schickte das Ganze noch durch einen Teletronix-Limiter und auf ein Ampex-Zweispurtonbandgerät, um ein Slap Back-Echo und eine leichte Bandsättigungs-Zerrung zu erzielen. Aufgenommen wurde der ganze Song auf einer Ampex-Vierspurmaschine, und gemischt auf einem kleinen Altec-Röhrengerät.»

«Hast du natürlich in den beiden Büchern gelesen.»

«Wie schaffte er das eigentlich mit nur vier Spuren? Drei Gitarren, ein Bass, die Schlagzeugmaschine, der Shaker und dann mindestens zwei Gesangsspuren – wenn ich richtig zusammenzähle, sind das doch bereits acht Spuren.»

«Kennst du das Ping Pong-Verfahren?»

«Ja, aber nie kapiert, was es genau ist.»

«Die hatten damals nicht zweiunddreissig oder vierundsechzig digitale Spuren wie die Jungs von heute. Man musste sich was einfallen lassen. Du nimmst vier Spuren auf, mischst die auf eine Zweispurkiste hinunter, spielst den Stereomix wieder auf die Vierspurkiste zurück, hast nun zwei freie Spuren und kannst den Ping Pong-Match nochmal wiederholen. Macht am Ende acht Spuren. Einfache Rechnung, nicht wahr?»

Alvin strahlt. «Du wärst ein Weltklasse-Lehrer. Meine Freunde haben nur immer von Submix und so geredet, und ich hab's nie begriffen.»

«Nur weil deine Freunde hohle Köpfe sind, bin ich noch kein guter Lehrer.»

«Ich werde es ihnen ausrichten, haha. Aber eines frage ich mich: Gab es durch dieses mehrmalige Überspielen denn keine Qualitätseinbussen?»

«Natürlich gab's die. Übertreiben kannst du's nicht; kommt immer eine Spur mehr Rauschen dazu, und das Ganze wird etwas muffiger. Aber die Bandmaschinen waren klasse, hatten

ihren Charakter, und manchmal gefiel's John nach der Überspielung vielleicht sogar besser. Heute schleusen die in den Mastering-Studios den ganzen digitalen Salat erst mal wieder durch so eine alte Bandkiste, um ihn zurückzugewinnen – den Charakter.»

«Davon habe ich gehört, ja.» Alvin schaut gebannt auf das Textblatt vor ihm, liest im Flüsterton ein paar Zeilen und setzt zu einer seiner gewohnten Begeisterungssalven an: «Der Text, Brian. Der Songtext – was soll man da sagen? Viele Leute missachten J.J. Cales Wortkunst, reduzieren ihn auf die Musik. Eine Sünde! Ich meine, wie er in diesem Song hier mit wenigen, knappen Worten auf unglaublich präzise Weise Bilder malt, das ist Weltklasse. Kann man nicht besser machen! Dylan braucht zehn Verse mit je zwanzig Sätzen, Cale schafft es mit ein paar lakonischen Zeilen. Nur schon der Titel, *Call Me The Breeze*, oder der berühmte Satz mit dem Grünlicht – was gibt's da noch für Spielraum? Alles ist gesagt, die Stimmung ist vermittelt. Getroffen, mitten ins Herz!»

«Sänger lieben solche Nummern, weil sie nur wenig auswendig lernen müssen, hehe.»

«Ich meine es ernst. Das ist doch höchste Textkunst, diese Reduktion!»

«Hey Mann, wir sollten runter von dieser Wolke. Das kannst du doch nicht mit Dylan vergleichen! Vollkommen verschiedene Schuhnummern. John machte das, was er konnte; knappe Bilder skizzieren, fast impressionistisch. Die trockene, unverbundene Sprache kommt aus Tulsa. Dort reden alle so, wenigstens damals, als er und seine Freunde jung waren. Ich denke, John hatte nicht im Sinn, das Ganze deswegen gleich als Kunst zu verkaufen – es war einfach ein Stil.»

«Ich weiss nicht, für meine Ohren klingt das jetzt wiederum ausserirdisch bescheiden.»

«Ha, der ist gut! Nein, er war kein Alien; John freute sich, wenn's den Leuten gefiel. Dafür machte er's ja. Aber wenn wir

jetzt gleich jede Songzeile literaturwissenschaftlich analysieren und aufs Podest stellen, kommt bei dieser Buchstory nie ein Happy End. Es ist Mittwoch, fast schon Abend, und bis Freitag muss das Interview durch sein. Schon vergessen, Alvin?»

«Nein, natürlich nicht.»

«Am besten lassen wir die Texte einfach stehen; die Leute sollen sie googeln, dann sparst du dir auch die Copyright-Kohle, die du sonst den Label-Jungs abstottern müsstest. Kannst dann immer noch bei jedem Song schnell sagen <Story gefällt mir> oder <gefällt mir nicht>. Okay?»

«Mein Gott, gefallen tun sie mir doch alle! Aber wenn du willst, nehmen wir sie nicht im Detail auseinander – weil sie ja eben wirklich für sich stehen und sprechen. Aber hin und wieder werde ich es wohl nicht verkneifen können, über eine Zeile zu sinnieren.»

«Weiss ich. Aber wenn dir Minimalismus und laid-back als Prinzip schon derart gefallen, würde ich versuchen, möglichst lakonisch zu sinnieren.»

«Es ist zwecklos, du schaffst es in jeder Situation, mich zu überlisten. Somit wäre also praktisch alles gesagt über *Call Me The Breeze*. Ausser natürlich, dass wir noch die Coverversionen erwähnen sollten. Da sind schliesslich ein paar sehr prominente dabei. Bereits 1972, einige Monate nach Cales Plattenveröffentlichung, coverte die Countryrock-Band Mason Proffit den Song für ihr Album *Rockfish Crossing*. Und dann natürlich die beiden berühmten Versionen von Lynyrd Skynyrd, eine auf *Second Helping* von 1974 und eine auf dem Doppel-Livealbum *One More From The Road* von 1976. Die haben ganz schön Staub aufgewirbelt. Hat es den Meister eigentlich nie gestört, wie die Lynyrd Skynyrd-Jungs seine Nummer zu einem stressigen Rocksong verbogen?»

«Staub? Kohle haben die aufgewirbelt, hehe. Ist doch cool! Was soll John denn dagegen gehabt haben? Die Jungs waren seine zweite Lebensversicherung, neben Clapton. Gute Songs kannst du auf tausend Arten interpretieren, und die Typen

haben's ja nicht für Cale gemacht, sondern für ihr Publikum.»

«1975 nahm übrigens auch der grosse Johnny Cash den Song auf, im Duett mit seinem Sohn John Carter Cash. Veröffentlicht wurde die Aufnahme allerdings erst 1988, auf dem Album *Water From The Wells Of Home*. Diese Version gefiel Cale besser?»

«Die ist cool, Rockabilly eben. Wenn Cash deinen Song spielt, gibt's sowieso keine Fragen mehr. Im Olymp zu meckern wäre geschmacklos undankbar.»

«Kann ich mir vorstellen. Eine druckvolle, zügige Rockabilly-Version ist übrigens auch die von The Mavericks, auf einem Lynyrd Skynyrd-Tributalbum von 1994. Und jetzt gibt's zum Song wirklich nichts mehr zu sagen – und zu meckern erst recht nicht. Gehen wir zur nächsten Nummer ...»

Call The Doctor

«In der zweiten Nummer gleich die erste Überraschung: ein einsamer, abgehangener Slow-Shuffle in Moll, mit komplett anderem Klangbild. Ein prächtig zartes Bläser-Arrangement; der Meister hat später immer wieder mit Bläsern gearbeitet. Dazu ein konventionelles Schlagzeug – und natürlich die Leadgitarre, die förmlich stöhnt. Eigentlich kein typisches J.J. Cale-Solo, auch nicht mit dem typischen Sound. Aber dieses Saitenziehen, in schmerzverzerrter Blues-Manier, das geht unter die Haut. Ich wollte diesen Song eigentlich auslassen, weil er selten erwähnt wird, doch ich kann es nicht lassen. Die Stimmung ist aussergewöhnlich, perfekt inszeniert, dieser Schmerz nach einer verlorenen, unglücklichen Liebe. Wie er da über die shady Lady sinniert, die ihm gehörig den Kopf verdrehte. Und sein Gesang, dieser geflüsterte, leicht Jazz-angehauchte ...»

«Stopp!» Wenn der alte Mann auf diese Weise unterbricht, begleitet von jenem süffisanten <ich hab soeben ein Bonbon

geklaut>-Blick, weiss man, dass er im nächsten Moment einen ironischen Pfeil lancieren wird. «Konzeptionelle Frage, Mann: Es sind ungefähr zweihundert Songs im Cale-Köcher. Wenn du in altersgerechter Schriftgrösse zusätzlich noch über Sex- und Drogenabenteuer berichten willst, wird das ein Tausendseiten-Wälzer. Du möchtest Keith Richards überbieten, versteh ich das richtig?»

«Ähm, wie meinst du das?»

«Der hat so einen Wälzer über sich geschrieben, weisst du ja sicher.»

Alvin lacht erleichtert. «Ach so, ja. Nein, natürlich soll das kein Wälzer werden. Möchtest du denn, dass wir über Sex- und Drogenabenteuer berichten?»

«Haha, hältst du mich für verrückt?»

«Wusste ich doch, Brian. Wir sollten das Ganze straffen, wie du sagst. Hast du denn eine Bemerkung zu diesem Song?»

Sein Blick spricht eine deutliche Sprache.

«Also, erwähnen wir einfach die technischen Infos. Der Song beginnt mit einer Rhythmusgitarre, Arpeggio und Akkordspiel. Das war mal wieder Cales frisierte Harmony, durch einen 1964er Fender Twin geschickt. Die weinende Sologitarre ist die 1962er Gibson 335, und zwar mit einem Bixby Vibrato bestückt; man hört diesen Vibrato-Hebel an einigen Stellen. Interessant und ziemlich verrückt ist die Art und Weise, wie er diese Gitarre verstärkte.»

«Die weinende Sologitarre, yeah, tönt gut. Die Jungs wollten das Zeug mal etwas anders verstärken, Audie und John probierten gern komische Sachen aus. Sie schickten die Gibson in ein Panasonic-Zweispurtonbandgerät mit eingebautem Lautsprecher. Wenn du da etwas aufdrehst, kommt dieser kleine 3-Zoll Lautsprecher ins Zerren. Das Ganze nahmen sie dann mit einem Neumann U-87-Mikrofon auf.»

«Raffiniert! Eingespielt wurde die gesamte Rhythmus-Sektion übrigens live, in einem Durchgang. Die Leadgitarre war dann ein Overdub. Und ich sehe zwar deinen ungeduldigen

Blick, Brian, doch eine letzte kleine Frage dennoch zu dieser Nummer: Warum um Himmels willen haben die, wie so oft, auch diesen Song am Schluss derart schnell ausgeblendet? Ich meine, da setzt doch gerade die Trompete rechts aussen zum Solo an – und drei Sekunden später ist der Spuk schon vorbei.»

Hartley schmunzelt geheimnisvoll. «Die Trompete spielt doch weiter am Schluss. Hörst du das nicht?»

«Schon gut, ich verstehe. Da liegen nun also zwei einzelne kleine Erbsen auf dem Teller – und du willst mir weismachen, dass es im Lager der guten Köche nicht auch ein paar regelrechte Sadisten gibt?»

«Wird immer ordentlicher, deine Ironie, gefällt mir.» Er schaut auf die Uhr. «Machen wir weiter? Die nächste Platte?»

«Wie bitte? Niemals! Bei Büchern kannst du nicht mit ultraschnellen Fadeouts arbeiten. Ich will keinen Ärger mit seinen Fans.»

«Okay, Mann. Noch einen Song aus dieser Scheibe – dann zur nächsten.»

Alvin schüttelt selbstbewusst den Kopf. «Ich habe mir da einen Fahrplan gemacht. Als Nächstes kommt *Don't Go To Strangers ...*»

Don't Go To Strangers

«Haben wir die nicht schon besprochen, diese Nummer?»

«Erwähnt ja, weil sie auf der Single ist. Doch mit einer Randnotiz wird man dieser Perle nicht gerecht. Mit diesem Stück hat J.J. Cale womöglich mehr Musikgeschichte geschrieben, als er es sich bewusst war. Jeder Dire Straits-Fan sollte ihm dankbar sein dafür.»

«Yeah, cool. Aber gib dir keine Mühe, du wirst aus John nie einen Hochstapler machen können.»

«Ich meine es ernst. Überleg doch mal: Diese <jetzt lass

ich mich hängen>-Philosophie, dieser müde und doch präzise Groove, die magisch geizige Bluesgitarre. Sein Song ist wie eine warme Decke, die dir das Gefühl gibt, in der eigenen kleinen Intimität würde für einen Moment das ganze Universum ruhen. Sechs Jahre später hat Mark Knopfler mit diesem Konzept seinen glorreichen Parcours begonnen. *Six Blade Knife* zum Beispiel – versprüht genau dieses Gefühl! Hat er sich jemals bedankt bei Cale?»

«Keine Ahnung. Der grösste Dank ist, wenn du aus dem, was dir gefällt, etwas Eigenständiges machst. Hat Knopfler ja mehr als ordentlich hingekriegt.»

«Das stimmt natürlich. Aber offenbar, so hört man munkeln, sei J.J. Cale damals doch ein wenig erstaunt gewesen, als diese englische Band sich in seine Hängematte legte und damit die Welt eroberte.»

«Unsinn! Das passiert dauernd in der Musikwelt – der Stammbaum verästelt sich. Pausenlos, endlos. Doch endlos ist nicht unser Zeithorizont ...»

«Du hast recht, sein Verhältnis zu Dire Straits können wir später noch besprechen. Zumindest eines hat Knopfler aber nicht geschafft – Cales Gesang, der ist in seiner Unaufdringlichkeit einzigartig. Ein Monument in der Geschichte! John war wohl der Erste, der den Mut hatte, derart leise zu singen.»

Hartley schüttelt den Kopf. «Das macht doch jede Mutter, wenn sie ihr Kind in den Schlaf singt.»

«Könnte man nicht schöner formulieren. Sehen wir uns noch schnell die technischen Infos zu *Don't Go To Strangers* an: Cale spielte zwei Gitarren; erst mal eine wirklich coole Rhythmusgitarre, zusammen mit der ganzen Band eingespielt, und dann als Overdub die magische Leadgitarre. Beides war, was man auf Anhieb kaum vermuten würde, seine akustische Harmony, jeweils mit einem alten Fender Pro verstärkt. Dieser Pro-Verstärker, bestückt mit einem 15-Zoll Lautsprecher, war eines der ersten Modelle, die Fender Ende der Vierzigerjahre baute.»

«John liebte den Amp; es sind zwei 6L6-Röhren drin.»

«Dieser Sound, die Kombination seiner ominösen Harmony mit dem alten Fender – das ist unbeschreiblich. Und natürlich, wie er sie spielt, die Leadgitarre, es gibt nichts Vergleichbares! Ausser vielleicht Knopfler, doch erstens war Cale vor ihm, und zweitens kann die beiden unterscheiden, wer genauinhört.»

«Und reden tun wir natürlich nur mit Leuten, die genauinhören.»

«So ist es. Was dann aber noch kommt, ist der Rest des Arrangements, oder besser gesagt, wie Cale diesen Rest im Mix behandelt. Die Basspauke von Chuck Brownings Schlagzeug liegt ziemlich weit links aussen, seine Snare dann rechts aussen, zusammen mit Norbert Putnams Bassgitarre. Irgendwo weit hinten, kaum hörbar und doch zu spüren, spielt Jerry Whitehurst Piano. Und noch weiter hinten, schon beinahe im esoterischen Wahrnehmungsbereich, lauert noch die Orgel von David Brigg. Ich weiss, du wirst mich jetzt wieder als Tonstudiozeitschriften-Leser verspotten – aber jetzt mal ganz ehrlich: Kein Mensch auf dieser Welt würde den Song so mischen.»

In Hartleys Augen flackert Freude. «Hey, Alvin, dich könnten sie gebrauchen in den Studios. Aber weisst du was? Auf Neil Youngs *Harvest*-Scheibe liegt die Snare noch weiter aussen! Kam ungefähr zur selben Zeit heraus, wenn's mir recht ist. Das war damals einfach so – die wollten das Stereobild wirklich nutzen, hehe.»

«Sie waren mutig in dieser Hinsicht, das fällt mir bei älteren Aufnahmen tatsächlich auf. Wie auch immer, in der Mitte ist dann seine geflüsterte Stimme, und die schmiert dem Hörer Honig um die Ohren, als wäre der Meister nur ein paar Zentimeter entfernt. Dass bei dieser enorm geringen Gesangslautstärke all diese zarten Nuancen derart präsent sind, ist grosses Kino. Und dann, ganz am Schluss, hört man sogar noch, wie er schwindelerregend leise das letzte Wort von <calling me> in die eine Oktave höher liegende Kopfstimme hochzieht.»

«Das war sicher ein Joke», meint Hartley entspannt lachend.

«Damit wollte er herausfinden, wie genau die Leute zuhören. Du hast die Prüfung bestanden.»

«Oh, der Ritterschlag – ich kann jetzt ruhig sterben. Auf jeden Fall zeigt dieser Song als Beispiel, dass sein Stil zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet war.»

«Finde ich nicht. Die Richtung war klar, das ist alles. Die Story eines Künstlers ist nie vollendet, das ganze Leben lang nicht. Du lässt dich täuschen vom Charme, den ein naives Debütalbum haben kann. Wenn du jetzt behauptest, John hätte das Ganze die Jahre hindurch nicht weiter verfeinert, können wir ja gleich Schluss machen.»

«So ist das nicht gemeint, nein! Natürlich legte er die Latte stetig noch höher, übrigens nicht nur in der Musik, besonders auch bei den Songtexten.»

«Du willst damit betonen, wie stümperhaft die *Naturally*-Texte waren, hehe.»

«Nein, nein, du verstehst mich schon wieder falsch! Gehen wir besser zum nächsten Song, sonst geraten wir uns noch in die Haare.»

«Gute Idee, Mann. Meine Haare sind sowieso nicht mehr in bester Verfassung für so einen Fight.»

Woman I Love

«Dass auch die Songreihenfolge von grosser Wichtigkeit ist, beweist die nächste Nummer; sie kompensiert mit ihrem fröhlichen, treibenden Charakter wunderbar die Stimmung des vorherigen Stücks. Funky, regelrecht sexy, würde ich sagen. Er singt schliesslich auch darüber, wie sie ihn hypnotisiert, die Frau, und dass er sich nicht beklagen kann.»

«Johnny war im besten Alter damals. Sollen sie doch diese Nummer nehmen für die Parfüm-Kampagnen, haha.»

«Genau, sein Song würde sich sehr gut machen. Die

Rhythmusgitarre sei wiederum die 1962er Gibson 335 gewesen, aufgenommen mit dem Altec Röhrenboard in Bradley's Barn Studio – liest man im Gitarrenlehrbuch. Aber ehrlich gesagt, ich kann diese Gitarre kaum hören im Song.»

«Irgendwo wird sie sein, Mann. Am Mischpult hat kein Ego was zu suchen, auch nicht das eines Gitarristen.»

«Damit ist alles gesagt, Brian. In dieser Nummer spielt die Gitarre kaum eine Rolle; es ist eine völlig andere Konstellation. Brownings Schlagzeug und der heisse Bass von Tim Drummond sorgen schon mal für Schub. Dann natürlich der clevere Einsatz der Bläser, und dazu das diesmal ordentlich laut gemischte Piano von Bob Wilson – grosse Klasse, wie das rollt! Und irgendwo weit hinten, auf der einen Seite eine einsame, scharfe Bluesharp, und auf der anderen Seite sogar noch eine Hammond Orgel. Über die Stereo-Verhältnisse im Mix wollen wir besser nicht mehr reden, ebenso wenig über das Ausblenden des Saxofons am Schluss ...»

«Besser nicht, nein.»

«Dass sein Gesang aber mal wieder unerreicht geil ist, entschuldige diesen vielleicht unpassenden Ausdruck, das muss erwähnt werden. Jeder andere Sänger würde hier betont expressiv singen, und kräftig. Bei Cale ist es das pure Gegenteil – und er zwingt seine Stimme stellenweise dennoch in luftige Höhen, aber ohne dass es wie ein Murks wirkt. Wie um Himmels willen machte er das?»

«Wie er das machte? Du sagst es ja: durch den Willen des Himmels.»

«Okay, Brian, aber gibt es vielleicht auch eine irdische Erklärung?»

«Ein bisschen heiss muss die Stimme hier schon klingen, das ist das Minimum. Wie willst du sonst diese Story rüberbringen? Jeder Sänger muss versuchen, glaubwürdig die Kurve zu kriegen, und jeder mit seinen Möglichkeiten. Johns Möglichkeiten waren begrenzt, also musste er's auf die leise Tour probieren. Alles andere wäre ihm vermutlich lächerlich vorgekommen.»

«Na ja, dieses Understatement kennen wir. Ich würde eher sagen, mit seinem Konzept machte er all die affektierten Sport-
sänger lächerlich.»

«Machte er nicht. Jedenfalls nicht die, die's wirklich können – davon gibt's eine Menge. Ich sag dir jetzt noch ein letztes Mal, wie ich darüber denke: Es geht um Design, und darum, schlau zu sein. Begrenztheit kann zum Stilmittel werden. Verstehst du, was ich meine?»

Magnolia

«Diesen Song hatte J.J. Cale selber mal als <slow, draggy-ass ballad> bezeichnet, und er sei offenbar froh gewesen, dass nicht er, sondern *Crazy Mama* es ins Radio schaffte. Woher diese Geringschätzung seinem Song gegenüber? Ich finde ihn traumhaft, und ein paar Millionen seiner Fans ebenso.»

«Das verstehst du falsch. Er spielte ihn bei fast jedem Konzert, aber es bleibt eine Schneckentempo-Nummer, und ich möchte nicht wissen, wie viel Leute dabei schon eingeschlafen sind.»

«Was aber nicht abwertend ist; einschlafen kann ich nur bei wirklich guter Musik, und dafür bin ich ihr sogar dankbar.»

«Klar, sehe ich auch so. Deshalb hat er *Magnolia* ja auch extra lang gemacht, fast dreieinhalb Minuten dauert die Nummer.»

«Oh, wirklich exzessiv lange, für seine Verhältnisse schon beinahe eine Ewigkeit.»

«Ja, und wer dann noch nicht schläft, muss eben doch was einschmeissen. Jedenfalls wäre das Stück als Aushängeschild im Radio kein Renner gewesen. Wenn die Leute nur diesen Song kennen, müssen sie Cale für eine wirklich schlappe Nummer halten.»

«Aber letztlich ist es eine der zärtlichsten Liebeserklärungen, die ich kenne; die Worte und mindestens ebenso die Musik.

Sehen wir uns das Ganze etwas näher an: Im doppelten Einsatz offenbar wieder seine Harmony-Gitarre; für den Rhythmus hat er sie per Mikrofon abgenommen und mit der Band zusammen eingespielt, und als Leadgitarre später in Form eines Overdubs mit dem Danelectro Pickup.»

«Du meinst, dass solche Dinge für die Leser interessant sind?»

«Für Gitarrenfreaks, ja. Das Ganze wurde mit der 16-Spur Ampex-Maschine aufgezeichnet. Das Arrangement ist so was von subtil; unglaublich, wie jeder hingeworfene Farbkleck punktgenau eine scheinbar zufällige Rolle übernimmt, nur um diese einmalige Stimmung zu erzeugen. Der federleichte Tep-pich aus Bass und Schlagzeug, ein paar perlende Piano-Akkorde von Bob Wilson, ein paar zerbrechliche Bluesharp-Töne von Ed Colis, Cales ultraspärliche Leadgitarre – und irgendwo im Niemandsland noch einige futuristische Töne, wohl von einem Moog-Synthesizer oder so. Und über all dem sein Wahnsinns-Flüstergesang, vermutlich mehrfach aufgenommen oder elektronisch gedoppelt. Das alles dreidimensional in eine scheinbar endlose Stereobreite gezogen. Und am Ende wieder dieses gemeine <Schluss jetzt, aufwachen!>-Fadeout. Das ist doch Meditations-Musik allerhöchster Güte. Ich bin sprachlos!»

«Yeah.» Hartley lächelt vielsagend – und lässt ein paar Augenblicke verstreichen, um sich auf den perfekten ironischen Konter vorzubereiten. «Redest du beim Meditieren auch die ganze Zeit, oder bist du dann ausnahmsweise mal wirklich sprachlos?»

«Brian, du machst dich mal wieder lustig über mich.»

«Hey, mach ich nicht. Wie du dich da vorbereitet hast, ist stark, Mann. Du kennst die Songs besser als ich und stellst jeden Ton auf einen Thron. Stell dir vor, John hätte damals gewusst, dass seine Musik da draussen auf diese mikroskopische Weise aufgesogen wird – das wäre ihm sicher gut eingefahren.»

«Es wurde mit mikroskopischer Aufmerksamkeit produziert – also soll es auch so gehört werden, finde ich. Übrigens, magst

du dir noch ein paar Bemerkungen zu Coverversionen dieses Songs anhören?»

«Schiess los. Hat ja schliesslich ein paar Dollar in Johns Kasse gespült, die Cover-Story.»

«Eine erste Version erschien noch im selben Jahr, 1972, von José Feliciano, auf seinem Album *Memphis Menu*.»

«Der blinde Sänger und Gitarrist, toller Typ! Der hauste lange in der Gegend von Los Angeles.»

«Seine gewaltige Stimme und seine Ausstrahlung machen Cales Song alle Ehre.»

«Siehst du, man kann die Nummer auch temperamentvoll singen – wenn man's drauf hat.»

«Ein Jahr später dann eine fantastische Version von Poco, den Pionieren des Country-Rocks. Kennst du die? Auf der Platte *Crazy Eyes*.»

«Natürlich, die Kerle waren schliesslich auch aus L.A., West Coast Music eben. Ganz schön mutig, die spielten die Nummer noch langsamer als John. Gefällt mir! Und hey, wenn du den Jungs zuhörst, weisst du, auf welchem Mist die Eagles gewachsen sind.»

«Allerdings! Als Nächstes habe ich mir die Interpretation von Joe Simon notiert, dem preisgekrönten Soul- und R&B-Sänger aus Louisiana. 1981, auf seinem Album *Glad You Came My Way*. Und das ist nun die einzige Version, auf welcher der Gesang mich an den Meister erinnert. Sehr gefühlvoll! Ich meine, in seinem Genre zählt Simon ja nun wirklich zu den Cracks – und gerade das veranlasst mich zur Behauptung: Im Grunde ist J.J. Cale ein Soulsänger, ein flüsternder weisser Soulsänger.»

«Ha, dieses Schild hat ihm wohl noch keiner umgehängt. <Mister Blue-Eyed Soul> – oder wie wär's mit <Whispering John Cale>? Klingt scharf, hehe. Audie und die Label-Typen hätten sicher ihre Freude gehabt, die suchten auch immer nach solchen Sprüchen.»

«Für mich ist Cale tatsächlich so was wie ein Soulsänger. Noch zwei Versionen verdienen es, erwähnt zu werden: Chris

Smither auf dem Album *Happier Blue* von 1993, und Doc Holliday auf *Good Time Music*, 2003.»

«Die von Holliday kenn ich; die Southern Rock-Typen bringen's. Schön zart, mit Dobro, und dann Bruce Brookshires rauchige Stimme als Kontrast. Den andern kenn ich nicht – wie hiess der?»

«Chris Smither, ein Folk- und Blues-Künstler aus Florida. Warme Stimme, schönes Gefühl.»

«Und der hat die Royalties bezahlt? Dann werd ich's mir anhören, hehe. Einen hast du aber vergessen: Beck, der Grammy-Junge, Sohn von David Campbell, natürlich aus Los Angeles. Er spielte den Song ein paarmal live, auf seiner Tour 2002 und 2003. Es gibt eine Video-Aufnahme davon, Beck solo mit Akustikgitarre. Nicht schlecht, kann ich dir sagen.»

«Da zweifle ich keinen Moment. Beck ist stark! Übrigens, du weisst ja, wie sehr Beck J.J. Cale in der Presse lobte. Von der Leichtigkeit des Meisters sprach er, vom Understatement beim Spielen und beim Singen. Diese leise und dennoch unglaublich kraftvolle Strategie, sich in einem Song zurückzuhalten – die habe ihn stark beeinflusst, betonte Beck. Ist doch schön, so was zu hören, nicht?»

Hartley nickt und zündet sich eine neue Zigarette an. «Wir sollten zur nächsten Nummer.»

«Wir kommen bereits zum letzten Song auf der A-Seite des Vinyl-Albums. Siehst du, wie schnell das vorwärtsgeht?»

«Yeah, unglaublich, unser Tempo ...»

Clyde

«Mein Gott, an diesem Song kann ich unmöglich im Schnellzug vorbeifahren. Okay, er wird nicht als wichtiges J.J. Cale-Ereignis gehandelt, doch ich werde nie begreifen, warum. Allein schon, was dieses Stück für die Album-Dramaturgie leistet! Es

ist das perfekte Gegenmittel zu *Magnolia* – auf dass auch wirklich keiner einschläft. Aber auch isoliert betrachtet ist der Song schlicht grossartig. Der Text; diese Skizze vom Bassplayer auf der Veranda, seinem mitsingenden alten Hund, seiner Frau, die gerne ein paar Dollar verdienen möchte. Eine amerikanische Kurzgeschichte, wie sie im Bilderbuch steht. Und die Musik! Tut mir leid, aber ich verstehe ja nun wirklich auch ein bisschen was vom Western-Genre, das musst du mir glauben, Brian. Cales Song treibt so unverschämt locker vorwärts, wie es in der ganzen Geschichte der Country-Musik nur wenige gibt. Das bist du dir bewusst, nicht wahr?»

«Dass ich hier einem Hartnäckigen gegenüber sitze, der aus Cale ständig einen Hochstapler machen möchte – das bin ich mir bewusst.»

«Wie du willst, dann lassen wir die Fakten sprechen. Ich habe kürzlich in einer Runde eingefleischter Country-Kenner diskutiert, und das Verdikt war klar wie die Sonne über dem kalifornischen Himmel: J.J. Cale ist der Mann, welcher der Country-Musik das Grooven beibrachte. Und weiter war man sich einig, dass sein Einfluss auf die Country-Musik völlig zu Unrecht missachtet wird.»

«Hey, Mann, in den Appalachen, in Louisiana oder in Kentucky – dort haben die schon immer gegroovt. Denen musst du nichts beibringen.»

«Ja, aber Cale hat genau diese verschiedenen Kulturen zu einer scharfen Sauce vermischt; Mountain Music, Cajun, Bluegrass, Western Swing und so weiter. Er hat gewissermaßen den Funk in die Country-Musik gebracht, dieses unwahrscheinlich Knackige, den federleichten Beat. Hör dir doch mal *Clyde* an, das ist ausserirdisch und unverschämt, wie dieser Song groovt.»

Hartley strahlt – und winkt sogleich wieder ab. «Was schmeisst du dir genau ein, wenn du Musik hörst?»

«Weiter mit den Fakten. Der erste etablierte Country-Star, dem man gemeinhin diese Pionierrolle zuschreibt, war der

grosse Waylon Jennings. Er soll angeblich 1974 mit dem Song *Louisiana Women* die neue Ära des funky and groovy Country Styles eingeläutet haben. Und dieser Song, der ist ganz zufällig von J.J. Cale, aus dem zweiten Album *Really*. Bingo! Waylon Jennings hat 1980 übrigens auch Cales Song *Clyde* interpretiert, auf dem Album *Music Man*. Und er hat damit sogar sehr grossen Erfolg gehabt, Platz 7 in den US-Country-Charts, Platz 1 in Kanada. Im Grunde hatte Cale also sehr wohl einen Top-10 Hit im Rucksack, als er unsere Welt verlassen musste.»

«War auf jeden Fall ein cooler Junge, dieser Waylon Jennings.»

«Ich will damit nur sagen, Jennings ist eine anerkannte Country-Legende – und baute auf Cales Fundament auf. Sagte er ja höchstpersönlich, als er 1980 auf seinem Album im ersten Vers des Songs *It's Alright* über seinen Helden J.J. Cale sang. Im ganzen Vers geht es nur um Cale und seinen Einfluss auf die Country-Musik. Und darum, dass Jennings in ihm eine Country-Seele spürt, obwohl die Leute es Rock'n'Roll oder Blues nennen. Damit ist doch alles gesagt, Brian.»

«Country-Seele? Schon möglich. Doch dass Jennings auf Cales Fundament aufgebaut haben soll, scheint mir stark übertrieben. Waylon war Ende der Fünfzigerjahre schon mit Buddy Holly unterwegs und schrieb in den Sechzigerjahren bereits starke Songs. Der brauchte John nicht, um die Kurve zu kriegen. Doch dass sich beide gegenseitig bewunderten und vor allem in den Siebzigern inspirierten, ist eine andere Geschichte.»

«Cale hat ja auch einen seiner Songs interpretiert, den *Waymore's Blues*. Waylon Jennings hatte dieses Stück 1971 geschrieben und 1975 auf dem Album *Dreaming My Dreams* veröffentlicht. Cales Interpretation kam erst viel später heraus, auf dem Album *Rewind* von 2007.»

«Ja, John wühlte für diese Scheibe im Archiv und grub lauter alte Sachen aus. Er mochte diesen *Waymore's Blues* seit es ihn gab; irgendwann Ende der Siebziger oder Anfangs der Achtziger hatte er den bei einer dieser Mammut-Sessions in den Columbia

Studios in Nashville aufgenommen. Christine Lakeland war auch dabei, sie spielte die akustische Gitarre.»

«Auf dieses Album werden wir noch zu sprechen kommen. Bleiben wir bei *Clyde*. Waylon Jennings' Version von 1980 ist wirklich stark, sie groovt wunderbar, klingt hundertprozentig nach Country. Sein Gesang natürlich, diese sonore Outlaw-Stimme, die an seinen Freund Johnny Cash erinnert – das unterscheidet sich von Cales Original.»

«Klar, er hat daraus sein eigenes Ding gemacht. Sie waren Kumpels, wie gesagt. John spielte übrigens auch mal auf einer Platte von Waylons Frau Jessi Colter mit, Ende der Siebzigerjahre. *That's The Way A Cowboy Rocks And Rolls* oder so heisst die Scheibe. Tony Joe White war auch dabei. Gewusst?»

«Oh nein, leider nicht. Werde ich mir garantiert anhören. Aber nochmals zu *Clyde*; wenn du's genau wissen willst – Cales Version haut mich noch eine Spur mehr vom Hocker als die von Jennings. Ich meine, knackiger kann man so was schlicht nicht machen. Seien wir uns bewusst, dass sich der ganze Song im Grunde auf einem einzigen Akkord bewegt, dem Grundakkord. Ein zweiter ist zwar noch im Spiel, aber ohne harmonische Rolle, es ist jeweils nur ein Seitensprung. Auf diesem monotonen Fundament baut der Meister nun derart viel Groove und Dramaturgie auf, dass es einem schwindlig wird. Bis zum Schluss kommt stets etwas Neues und Überraschendes hinzu. Schlag auf Schlag, ein Einwurf nach dem andern! Prägend die beiden Fiddler, Buddy Spiker und Shorty Lavender, die sorgen schon mal für ordentlich Cajun- und Bluegrass-Flair. Aber die ganze Rhythmus-Truppe, das Piano, Walter Haynes' Dobro natürlich, alles fügt sich nahtlos ineinander. Und hey, Cales Gitarren! Irgendwo ist eine Rhythmusgitarre, die Harmony wie immer, mit Mikrofon abgenommen. Und die Leadgitarre, ebenfalls mit der Harmony, aber übers Altec-Pult gespielt. Am Schluss dann noch ein paar Licks mit der Gibson 335. Alles reinste Sahne!»

«Hey Mann, das sind ja Komplimente auf Vorrat – John wird sich locker zurücklehnen im Paradies, wenn er dich hört.»

Hartley lässt zufrieden lächelnd ein, zwei Atemzüge verstreichen. «Du hast jetzt sicher genug von dieser Clyde-Nummer, richtig?»

«Nein, habe ich nicht. Die Krönung kommt erst noch: sein Gesang! Schelmisch, schmutzig, relaxed, sexy, alles gleichzeitig. Und das toppt er noch, weil er hier sogar als Chor agiert. In der zweiten Hälfte des Songs kommen all die raffinierten zweiten, dritten und vierten Stimmen hinzu, genau so wie's die Country-Freaks lieben. Doch da war niemand vor dem Gesangsmikrofon ausser ihm – das sind alles Overdubs, die er eingesungen hat. Ich bin sprachlos.»

«Yeah, cool. Nutzen wir deine Sprachlosigkeit für eine Pause. Etwas Tee, ein paar Snacks? Vielleicht schaffen wir dann noch die B-Seite ...»

∞

«Waren ausgesprochen fein, die Snacks, tausend Dank. So schaffen wir noch den Endspurt, bevor ich dann gemäss unserer eidesstattlichen Erklärung dran bin, dich zum Nachtessen einzuladen.»

«Werden wir sehen. Wie das mit Eid-Storys so läuft, weisst du ja aus der Politik, hehe.»

«Ich warne dich, Brian. Also, gehen wir ohne Umschweif zur B-Seite seiner phänomenalen Debütplatte. Das heisst, nicht ganz ohne Umschweif – zwei Dinge kommen mir noch schnell in den Sinn. Wir reden die ganze Zeit über diese geheimnisumwobene Harmony-Akustikgitarre. Du hast ja schon kurz ange-tönt, dass er dieses Instrument frisiert und mit allerlei Elektronik vollgestopft hatte. Kannst du das nicht ein bisschen näher beschreiben, was da genau eingebaut war und warum? Ich meine, er spielte doch auch E-Gitarren, warum denn diese Akustikgitarre zur E-Gitarre vergewaltigen? Das ganze Schwingungsverhalten wird ja ziemlich gestört, wenn du bei einem akustischen Instrument einfach den Rücken frei machst.»

Hartley seufzt schwer und nippt an der Teetasse. «Das sind vielleicht Fragen, Mann. Ich weiss, die Instrumentenbauer müssen ihn hassen. John war in dieser Hinsicht wohl manchmal etwas leichtsinnig; wenn er Lust hatte, fummelte er an einer Gitarre herum, sogar wenn jede Vernunft dagegensprach. Aber weisst du, auch eine billige Klampfe kann unglaublich originell klingen, wenn du sie frisierst. Vielleicht sogar ohne Frisieren – einfach nur, weil sie zu dir passt. John dachte dabei immer auch ans Praktische; am Anfang hatte er kaum Geld, also wollte er die Harmony in ein Schweizer Offiziersmesser verwandeln. Sie sollte ihm als Akustische dienen, beim Songwriting zum Beispiel, und gleichzeitig wollte er sie auf der Bühne oder im Studio auf allerlei Arten verstärken. Darum verpasste er ihr fünf verschiedene Pickups.»

«Fünf? Das ist ja mehr als bei den meisten E-Gitarren!»

«Ja. Vier der Tonabnehmer waren Gibson-Teile, zwei davon niederohmige für Direktaufnahmen. Der fünfte Pickup stammte von einer Sears Silvertone Gitarre, die von Danelectro hergestellt wurde. Seine Harmony hatte sogar vier verschiedene Ausgangsbuchsen, drei hochohmige und eine niederohmige. Wenn schon Taschenmesser, dann gleich richtig.»

«Kann man wohl sagen. Und die Kombination mit all den verschiedenen Verstärkern verhalf ihm zu unzähligen Klangmöglichkeiten. Hört man ja, sein Sound ist unnachahmlich.»

«Es gibt zigtausend Gitarristen, die ihren eigenen Sound haben. Über den Daumen geschätzt würde ich mal sagen: ein Drittel macht das Material, zwei Drittel machen die Finger.»

«Natürlich, sehe ich genau so. Und in den zwei Dritteln ist dann auch noch die Seele drin.»

«Wie immer du das nennst, klar. Die Finger sind ja nur Marionetten ...»

«Perfekt, Brian, das kann ich abhaken im Fragenkatalog. Das nächste ist eigentlich keine Frage, nur ein kleiner Seitenhieb.»

«Tönt gut, lass hören.»

«Ich weiss, dass Cale nicht hinter Komplimenten her war. Für die Leser kann es aber nun mal interessant sein zu erfahren, was andere Künstler über ihn sagten und noch immer sagen. Zwei solcher Statements hab ich noch zugeht, okay?»

«Warum bringst du nicht auch mal was von einem, der ihn langweilig findet?»

«Weil ich keinen Menschen kenne, der J.J. Cale langweilig findet.»

«Unsinn. Die, die ihn langweilig finden, hören sich seine Platten nicht an.»

«Na gut, gegen deine Logik ist kein Kraut gewachsen. Aber darf ich trotzdem die beiden Statements bringen?»

«Yeah, du hast grünes Licht, Mann.»

«Eric Clapton; an die genauen Worte kann ich mich nicht erinnern, doch er sieht in seinem Vorbild offenbar einen der bedeutendsten Künstler der Rock-Geschichte, und er meint, Cale hätte im Stillen den grössten Wert verkörpert, den sein Land je hatte. Na, wie klingt das?»

«Yeah, hab davon gehört. Ich kapier zwar nicht, was er mit diesem Wert genau meint, aber klingt irgendwie cool.»

«Okay, dann das zweite Statement. Für Neil Young war Cale einer der grössten und einflussreichsten Gitarristen der Rock'n'Roll-Ära. Von allen, die er je gehört habe, seien Hendrix und J.J. Cale auf der E-Gitarre die besten gewesen. Auch nicht schlecht, oder?»

«Ha, bei Hendrix hat er ja recht, aber sonst will Young damit wohl einfach sagen, dass er Cales Stil mag. John mochte Neils Stil genauso. Young hat schon in den Sechzigern grosse Sachen gemacht, als er nach Los Angeles kam; mit Buffalo Springfield zum Beispiel, dann natürlich die Crosby, Stills and Nash-Geschichten, und seine eigenen sowieso. Übrigens, merkt eigentlich niemand, wie einzigartig der Typ auch Gitarre spielt?»

«Oh doch, das merke ich! Und dass sich Cale und Young gegenseitig bewunderten, liegt irgendwie auf der Hand. Da kommt mir gerade in den Sinn, dass David Briggs, einer der

beiden Keyboarder auf Cales *Naturally*-Album, dass der Neil Youngs langjähriger Freund und Förderer war und für ihn 1968 bereits ein erstes Soloalbum produzierte hatte. Andererseits wirkte J.J. Cale 1978 auf Neil Youngs Platte *Comes A Time* als Gitarrist mit. Aber verirren wir uns jetzt nicht im Labyrinth der Musikgeschichte ...» Alvin lächelt und fühlt sich im Element. «Weisst du eigentlich, wie viel Spass es mir macht, Brian, mit dir hier über all diese spannenden Dinge zu reden.»

Hartley sucht mit dem Arm das Fell seines Hundes. Als gälte es, jede Streicheleinheit sogleich wieder weiterzugeben.

Crazy Mama

«Können wir überspringen», meint der Seltsame, «haben wir schon besprochen, so viel ich weiss.»

«Das Wichtigste, ja. Da sind allerdings noch ein paar interessante technische Details, welche Cale im Gitarrenbuch erwähnt. Die Ace Tone-Schlagzeugmaschine blubbert vor sich hin, wie gesagt. Und die Rhythmusgitarren, ich glaube, es waren zwei, hat er mal wieder mit der Harmony eingespielt. Er stimmte sie allerdings einen Ton höher, damit er dennoch den normalen E-Akkord greifen konnte. Die Tonart des Songs ist nämlich Fis-Dur. Was meinst du, Brian – warum diese ungewöhnliche Tonart?»

«Es gibt keine ungewöhnlichen Tonarten. Erstens befiehlt der Gesang die Tonart, seine Stimme wäre auf E-Dur vermutlich eine Spur zu tief gewesen. Und zweitens verkörpert jede Tonart ganz bestimmte Stimmungen, hat wohl was mit den Schwingungen zu tun. Die grossen Komponisten der klassischen Musik, die wussten genau Bescheid. Fis-Dur ist eine mystische Tonart; Bruckner, Wagner und all die Typen haben sie gerne verwendet.»

«Jetzt verblüffst du mich. Glaubst du, dass Cale solche

Aspekte wirklich studiert hatte?»

«Studieren ist vielleicht übertrieben. Aber hey, Dummköpfe waren die Jungs nicht. Sie hatten genug Zeit zum Lesen, es gab Bücher über solche Sachen.»

«Eine mystische Tonart also. Mir gehen allmählich Lichter auf.»

«Wird auch langsam Zeit, hehe.»

«Weisst du, was die Leute da draussen über *Crazy Mama* erzählen, im Internet zum Beispiel: <Dieser Song ist eine Droge, man kann ihn täglich anhören, jederzeit – und wird augenblicklich high davon.> Einer schreibt zum Beispiel, dass dieses Stück ihn im Vietnamkrieg, in der Endphase, durch einsame Zeiten geführt haben soll. Das sind doch deutliche Worte, und die Mystik der Tonart spielt da womöglich also auch eine Rolle?»

Der alte Mann nickt, während seine Augen verraten, dass es ihn nicht kaltlässt. «Schon möglich. Aber ohne die Overdubs würde der Stoff kaum einfahren. Hör dir nur schon mal den Bass von Carl Radle an.»

«Solide gespielt, aber ehrlich gesagt höre ich jetzt da nichts Spektakuläres im Tieftonbereich.»

«Zu einer derart monotonen Schlagzeugkiste zu spielen, ist der schwierigste Job der Welt. Hörst du nicht, wie locker das groovt? Der Zauber funktioniert nur, weil Radle diesen Dreh drauf hatte. Jede Nuance! Hätte er eine Note mehr gespielt, anders betont oder das Tempo auch nur millimeterbreit forciert – die Magie wäre futsch gewesen.»

«Das tönt überzeugend, ja. Und dann natürlich Mac Gaydens verrückte Wah-Wah-Slidegitarre; die sorgt nun definitiv dafür, dass man einige Zentimeter vom Boden abhebt.»

«Vielleicht auch einige Meter. Mac spielte eine Lincoln-Gitarre, eine japanische Les Paul-Kopie. Er legte sie aber auf den Schoss; Weldon Myrick, ein Steelgitarist aus Nashville, hatte ihn offenbar auf die Idee gebracht.»

«Myrick? Der grosse Pedalsteeler Weldon Myrick? Der war doch Mitglied des legendären Nashville A-Teams.»

«Yeah, war er. Die Sessionmusiker-Elite in Tennessee; die Jungs spielten für Eddy Arnold, Jim Reeves, Bob Dylan.»

«Die absoluten Cracks also.»

«Mac Gayden und Weldon Myrick kannten sich sehr gut, die beiden spielten zusammen in einer Country-Rockband, die sich Area Code 615 nannte. Wie auch immer – Audie Ashworth hatte Mac Gayden ins Studio geholt, und nach sieben Minuten, inklusive Vorbereitungen, war das Solo im Kasten. Ein Durchgang! So viel ich weiss, benutzte Mac diesen Maestro Boomerang, ein Wah-Pedal von Gibson, mit gleichzeitiger Volumenfunktion. Cooles Gerät, Ende der Sechzigerjahre kamen die Dinger auf den Markt.»

«Manche behaupten, der Maestro Boomerang sei besser als sein grosser Konkurrent, das Cry Baby.»

«Schon möglich. Ich bin nicht so der Wah-Spezialist. Jedenfalls legte Mac die Latte ziemlich hoch, mit seiner Kombination von Wah und Slide. Er spielte übrigens über einen Fender Deluxe-Verstärker.»

«Fantastisch! Und Mac Gayden war offenbar total begeistert von diesem Job. Cale sei extrem relaxed gewesen, hätte ihn inspiriert mit seinem <sorge dich nicht über unwichtige Dinge>-Spirit. Wenn ich es richtig im Kopf habe, soll er gesagt haben, <im Musikgeschäft, wo alle versuchen, hip und cool zu sein, ist J.J. Cale eine seltene Persönlichkeit>.»

«Yeah, Mac Gayden praktiziert transzendente Meditation – womöglich hat ihn das auf schräge Gedanken gebracht, hehe.»

«Dein Humor ist ja auch eher von der schrägen Sorte, Brian. Werfen wir noch schnell einen Blick auf zwei *Crazy Mama*-Coverversionen. Vor allem eine ist bemerkenswert, weil sie auf extreme Weise ins Gegenteil kippt – und dennoch richtig gut ist.»

«Du meinst die von Larry Carlton?»

«Genau! Auf seinem Album *Renegade Gentleman* von 1993. Er macht aus Cales Song eine mächtige, tonnenschwere Bluesrock-Nummer. Magisch, imponierend.»

«Bei jedem andern hätte das nicht funktioniert. Larry ist unschlagbar.»

«Allerdings. Tja, und dann gibt's noch eine Version, die nicht ganz so vom Hocker haut. Die von The Band.»

«Hey, du solltest dich verneigen vor den Kerlen, die haben Rockgeschichte geschrieben, Dylan vorangepeitscht und uns einen der besten Konzertfilme beschert.»

«Das weiss ich alles, und Martin Scorseses *The Last Waltz* habe ich verschlungen; ein wunderbarer Film über das historische Abschiedskonzert dieser Truppe. Doch nach einem Abschied ist eben Schluss. Die Originalbesetzung war genial – all diese Wiederbelebungsversuche später, die haben mich nie überzeugt. Vor allem Robbie Robertson fehlt. Auf jeden Fall klingt die *Crazy Mama*-Version wie ein Schuss ins Leere. Die Jungs probierten wie Carlton, den Song ins Bluesrock-Genre zu entführen, aber mit mässigem Erfolg.»

Hartley schüttelt den Kopf. «Geschmacksache. Jim Weiders Slidegitarre ist auf jeden Fall stark. Der Mann ist kein Greenhorn, hat mit Scotty Moore gespielt, oder mit Los Lobos, Doctor John, Taj Mahal, Paul Butterfield und solchen Jungs. Hey Alvin, keine Ahnung, warum dir jetzt plötzlich der Respekt fehlt.»

«Nein, nein, so ist es nicht, ehrlich! Die Version gefällt mir einfach nicht besonders.»

«Yeah, schon gut, kann man nicht erzwingen.»

«Übrigens, dass die Rolling Stones vier Jahre später Cales Songtitel klauten, fürs Album *Black And Blue* – hat ihn nie gestört?»

«Kapier ich jetzt nicht, sorry. Den Begriff *Crazy Mama* hat John doch nicht erfunden.»

«Das stimmt natürlich. Die Stones haben den Song zudem in keiner Weise kopiert, ihr Stück ist das pure Gegenteil. Allein schon der Text – während Cale über das Gefühl einer Sehnsucht singt, schreit Jagger eine okkulte Story ins Mikrofon.»

«Zwei Paar Schuhe, Mann.»

Nowhere To Run

Hartleys Augen verraten seine Ungeduld. «Können wir mit Sicherheit überspringen.»

«Also ich weiss nicht. Klar, der Song wurde nicht zum J.J. Cale-Klassiker. Aber ich meine, was da abgeht, ist doch Rhythm and Blues, Funk und Pop in einem. Der perfekte Kontrast zur vorherigen Nummer. Unwahrscheinlich treibend und positiv, dicht arrangiert, die heisse Rhythmus-Sektion, die Bläser – alles reinste Freude!»

«Yeah, reinste Freude.»

After Midnight

«Hier bin sogar ich der Meinung, dass wir das Wichtigste bereits besprochen haben. Bleibt nur noch der Hinweis, dass da mal wieder seine Harmony im Spiel war; für den Rhythmus übers Mikrofon, und für die Leadgitarre über den Fender Pro-Verstärker.»

Hartley schmunzelt vergnügt. «Ja, und die paar Conga-Effekte zwischendurch, das war ebenfalls John. Während den Gesangsaufnahmen hat er auf der Zarge der Harmony rumgetrommelt.»

«Das ist verrückt. Auf jeden Fall ging sein Plan voll auf, denn mit dieser Version entfernte er sich meilenweit von jener Claptons. Allerdings verschwendete Clapton dann nicht sehr viel Zeit und näherte sich auch dieser Slow-Version wieder an – am 13. Januar 1973, beim legendären Konzert im Rainbow Theatre in London. Das wurde ja noch im selber Jahr als Live-Platte veröffentlicht. Immer ein Schritt hinterher, der Mann, wie es scheint.»

«Hey, noch immer sauer auf ihn? Bei dieser Aufnahme spielte Eric etwas langsamer, ja, aber mit Johns Version hat das wenig

zu tun. Also ich find diese Live-Platte stark.»

«Ohne Zweifel ein feines Album.»

River Runs Deep

Alvins Stimme klingt, als würde er über einen heiligen Gral sprechen wollen. «Jetzt kommt mein Lieblingssong von diesem Album. Nur weiss ich nicht, wo beginnen.»

«Kein Problem, dann gehen wir am besten zur nächsten oder gleich zur Schlussnummer.»

«Bist du verrückt? Dieser Song hat die Welt verändert, und ich will dir auch gleich sagen, warum.»

«Yeah, er hat nicht nur den blauen Planeten verändert, sondern das gesamte Sonnensystem. Wenn du mir jetzt nicht auf der Stelle verrätst, was du eingeschmissen hast, geht das Nachtessen tatsächlich auf deine Rechnung. Und das wirst du bereuen, denn ich kenn da einen ganz schön teuren Laden.»

«Brian, die Rechnung wird auf mich gehen, mit grösstem Vergnügen. Dennoch, vollkommen nüchtern und konzentriert weise ich darauf hin, dass dieser Song womöglich einer der wichtigsten war in der Entstehungsgeschichte jenes laidback Universums, von welchem J.J. Cale der Schöpfer war. Ein Musikkritiker, ich glaube aus Russland, hat es mal ungefähr so formuliert: Wenn dir *River Runs Deep* nicht die Nackenhaare aufstellt, bist du definitiv kein Cale-Fan.»

«Hehe, soll noch einer behaupten, die Russen seien nicht gut drauf.»

«Auf jeden Fall ist dieser Song hypnotisierend. Die unglaubliche, schaudererregende Stimmung erzeugt der Meister nur mit seinen Gitarren – und natürlich mit dem Gesang, mit dieser eiskalten Geschichte, die er erzählt. Carl Radle spielt den Bass, und da ist noch dieser ziemlich monotone Conga-Rhythmus. Sag mal, ist der nicht schon wieder von einer Schlagzeugmaschi-

ne? Ich dachte, die wäre nur bei *Call Me The Breeze* und bei *Crazy Mama* im Einsatz gewesen.»

«Klar war das die Ace Tone-Maschine. Irgendein Bossa-Groove; in der Kiste sind ein paar Latino-Sachen drin.»

«An sich tönt dieser Bossa-Rhythmus ja ziemlich billig, das Verrückte ist jedoch, dass er sich perfekt in den Song einfügt, ihm diese ruhige und tranceartige Wirkung verleiht. Unglaublich! Was nun aber vor allem ins Ohr springt, ist die verblüffende Parallele zu Mark Knopfler. Dieser Song ist der endgültige Beweis dafür, wie stark der Brite ein paar Jahre später von Cale beeinflusst war. Sein *Six Blade Knife* verkörpert haargenau dieselbe Stimmung, ähnlich auch *Water Of Love*, wo übrigens zufälligerweise ein paar Deep River-Textbilder drin sind. Sein Gitarrenspiel, sein Gesang, in jedem Ton stecken Cales Gene. Fast noch frappierender im Song *Follow Me Home* aus dem zweiten Dire Straits-Album von 1979, dort hört man sogar denselben Conga-Rhythmus. Schon beinahe beängstigend, diese Nähe. Mark Knopfler musste von dieser Musik regelrecht verhext gewesen sein, anders ist so was nicht erklärbar. Sogar sein Chickenpicking, diese markanten Staccato-Triller, mit denen er sich als Gitarrist Weltruhm verschaffte – die Vorlage dazu hört man in diesem Cale-Song hier, ganz am Schluss, beim Ausblenden. Das ist doch nun wirklich unheimlich.»

«Unheimlich? Musst du mir näher erklären, Mann.»

«Mark Knopfler erschaffte im Verlauf seiner Karriere sein eigenes laid-back Universum, und er machte damit ein Millionenpublikum glücklich. Aber ohne J.J. Cale wäre das höchstwahrscheinlich nie passiert. Verstehst du? Viele Knopfler-Fans sind sich dessen nicht bewusst – Cale hatte ihrem Gott den Weg gezeigt.»

«Siehst du viel zu religiös. Man kommt sich ja hier vor wie in einer Kirchenbank.»

«Okay, klingt ziemlich dramatisch, zugegeben. Ich kann mir nur einfach unmöglich vorstellen, dass Cale am Anfang darüber nicht irritiert oder gar genervt war. Doch lassen wir das.

Über sein Verhältnis zu Knopfler werden wir später noch reden, schliesslich sind sich die beiden leibhaftig ja auch erst in den Achtzigerjahren begegnet. Bleiben wir besser noch einen Augenblick bei diesem unheimlichen Song hier, bei jener Geschichte über die Frau, die angeblich im Fluss ertrank. Musste sie sterben, weil sie John betrogen hatte?»

«Das sind Metaphern, es gibt Hunderte von alten Folksongs mit solchen Bildern. Wenn du deine grosse Liebe verlierst, musst du hinabtauchen in diese eiskalten Tiefen – und dort womöglich etwas umbringen. Damit du weiterleben kannst.»

«Sehr schön erklärt, so ähnlich habe ich mir das auch vorgestellt. Auf jeden Fall geht dieser Song durch Mark und Bein, und er wirkt dennoch unwahrscheinlich beruhigend. Ein Meisterwerk! Ich habe übrigens erst gerade vor ein paar Tagen entdeckt, dass das Stück im Soundtrack eines Films vorkommt: *Fortapàsc* von Marco Risi. Eine italienische Geschichte über den Tod des Journalisten Giancarlo Siani.»

«Eine Mafia-Story, yeah, ist so viel ich weiss 2009 ins Rennen geschickt worden. Spülte wieder ein paar Dollar in Johns Kassen, hehe. Sollten wir feiern heute Abend – im Gourmet-Schuppen, auf meine Rechnung.»

«Kommt nicht in Frage, Brian.»

Bringing It Back

«Und wieder ein perfekter Tempowechsel! Eine rasant, stimmungsvolle Nummer, mal wieder mit wunderbarem Bläser-Arrangement, und in der Bridge singt er diese feurige Mexico-Phrase, mit Ed Colis' bluesigen Mundharmonikarufen als Antwort. Apropos Ed Colis, hat der nicht auch auf gewissen Elvis-Aufnahmen gespielt, irgendwann in den Siebzigerjahren?»

«Hat er, yeah.»

«Ich war mir fast sicher. Aber bleiben wir bei Cales Stück. Das Einblenden am Anfang, das ist doch einigermassen ungewöhnlich, so was hört man ziemlich selten.»

Hartley schmunzelt. «Ein Fade-in als Intro, warum nicht? Wenn du's genau wissen willst – sie hatten bei den Aufnahmen am Anfang irgendwas vermasselt, also gab's nur diese Lösung.»

«Raffiniert! Fühlt sich sogar richtig gut an, der Song taucht aus dem Nichts langsam auf.»

«Checkst du, wie Bob Holmes die Bläser arrangierte? John liebte solche Sachen; offenbar hat er Bob einfach gesagt, er solle auf das Gitarrenriff achten und daraus was machen. Diesen Unisono-Groove, wenn alle dasselbe spielen, hier auch das Piano, fand ich immer cool.»

«Und der Shaker, der ist dermassen laut, dass er im Groove mehr als den halben Job übernimmt. Hört man hin und wieder bei seinen Songs.»

«Wenn schon Shaker, dann gleich richtig», raunt Hartley. «Wenn er in der ganzen Sauce untergeht, ist er für nichts.»

«Diese heisse Rhythmusgitarre ist mal wieder die 1962er Gibson 335.»

«Sieht so aus, ja. Wenn du schon nicht Jazz spielen kannst, brauchst du wenigstens eine Gitarre, die nach Jazz klingt, hehe.»

«J.J. Cales abgespeckte Version, Jazz zu spielen, die ist mir lieber als alle Tonleiter-Tempobolzerei der Welt. Sag mal, Brian, dieser Songtext, der hat es doch ganz schön in sich. Ich kenne viele, die darüber rätseln, wer oder was genau gemeint sein könnte. Ist das eine Story aus Cales Zeit in Los Angeles? War er selber im Gefängnis? Oder einer seiner Tulsa-Kumpels? Und warum? Was wurde da aus Mexiko über die Grenze geschmuggelt? Eine junge Frau etwa? Oder Gras? Alkohol? Oder ist das wieder alles nur symbolisch gemeint? Wo er doch an einer Stelle <ich wurde mit zu viel Seele erwischt> singt.»

Der alte Mann zündet sich eine Zigarette an, gönnt sich ein, zwei entspannte Züge – und winkt ab. «Keine Ahnung, ob er

das mal erklärte. Vermutlich nicht; wenn du als Songschreiber beginnst, über deine Texte zu reden, bist du verloren.»

«Ich weiss. Songs werden geschrieben, damit sich jeder seinen eigenen Film daraus machen kann. Bevor wir zum nächsten Song gehen, noch schnell der Hinweis, dass *Bringing It Back* in einer verlängerten Version auch wieder auf einem Soundtrack zu hören ist. Ein französischer Film diesmal, von 1983; *La femme de mon pote*, hier in Amerika lief er unter dem Titel *My Best Friend's Girl*. Ein legendärer und inzwischen verstorbener französischer Humorist kommt darin vor – ein gewisser Coluche. Kennst du den Film?»

«Klar. Auf der ganzen Tonspur sind Cale-Songs, *City Girls*, *Mona*, *Ride Me High*, *Magnolia* und noch mehr. Gibt ein paar richtig hartgesottene Fans in Frankreich. Kein Jahrhundertfilm, aber ziemlich witzig. Und weisst du was? Die haben all diese J.J. Cale-Songs für den Streifen gemietet – auf dass wir John zu Ehren heute Abend meine Kohle verpulvern, beim vornehmen Kellner einen teuren Apéro-Drink bestellen und darauf anstossen. Wann gehen wir? Ich hab Hunger!»

«Hunger habe ich auch, Brian, das mit der Kohle wird trotzdem anders laufen. Und dass eine der bekanntesten Progressive-Rock Bands auf ihrem erfolgreichen Debütalbum von 1974 dieses *Bringing It Back* coverte, sollten wir auch noch kurz erwähnen.»

«Du meinst Kansas, die *Dust In The Wind*-Typen. Ein Grund mehr, heute Abend auf die Pauke zu hauen, auf meine Pauke.»

«Werden wir sehen. Wenn du planst, zu Ehren dieser Kansas-Version unsere Zeche zu bezahlen – dann erst recht lieber nicht. Sie klingt für meine Ohren ziemlich seltsam; hyper-schnell und laut, das pure Gegenteil von J.J. Cale.»

«Geschmacksache, Mann, wie immer.

Crying Eyes

«Zum Schluss gleich noch ein Wurf!» Alvins Gesicht strahlt wieder dieses <oh my God>-Licht aus; in der Regel ein zuverlässiges Zeichen dafür, dass er zum Abflug bereit ist. «Zeitlos, absolut zeitlos war unser Meister! Das Stück hat in all den Jahrzehnten nichts an Wirkung verloren.» Jetzt scheint Alvins Geist die Startbahn zu verlassen. «Seine Musik verbindet Generationen! Es kommen laufend junge Menschen hinzu, die den Song neu für sich entdecken. Hör dir bloss an, wie sie schwärmen im Internet: <Eines der intensivsten Lieder über die Hundetage, über den depressiven Schleier, der dich umhüllt, wenn die Liebe verloren geht.> Die Leute sind zutiefst berührt; jemand anders beschreibt zum Beispiel, wie ihm dieser Song nach dem Verlust seiner Schwester Trost und Frieden gebracht hat. Sag mal, Brian, geht dir so was nicht auch unter die Haut?»

Hartley setzt diese <im nächsten Moment hol ich dich sanft wieder herunter>-Miene auf und murmelt: «Yeah, der Bestimmungsort liegt unter der Haut – kennst du ein anderes musikalisches Reiseziel? Der Text dieser Nummer übrigens, der sollte dir zu denken geben.»

«Ähm, wie meinst du das?»

«Hast ihn doch vor dir, lies mal genau. Über die Tränen singt John da, und über ihre Folgen. Also? Was hat das zu bedeuten für uns?»

«Verstehe ich noch immer nicht, tut mir leid.»

«Tränen machen blind. Oder anders: Wenn der alte Hartley jetzt zu heulen beginnt, werden wir den Weg ins Restaurant nie finden. Meine Karre hat keine Autopilot-Funktion, hehe.»

«Ach so, haha, jetzt fällt der Groschen. Typisch, dass auch du sogleich wieder in die Selbstironie flüchtest – das macht ja auch Cale im Song, wenn er am Schluss während des Gitarrensolos plötzlich <Cha-Cha-Cha> ins Mikrofon trällert. Damit das Ganze nicht zu ernst wird?»

«Humor brauchst du in jeder Lebenslage.»

«Und wie du recht hast! Besprechen wir kurz die technischen Details der Aufnahme. Offenbar wieder so ein Latino-Rhythmus aus seinem Ace Tone-Gerät; der Song stammt schliesslich aus der ersten Vierspur-Session, man merkt es auch an der Stereo-Verteilung. Ganz am Anfang der Aufnahme hört man sogar noch, wie John ein- und ausatmet. Kein Sauberlöschen der Spuren, wie man es heute nennt?»

«Keine Ahnung? Vielleicht waren die Jungs zu faul, vergassen beim Mixen diesen Fader – oder wollten es drauf lassen, damit's tönt wie zuhause auf der Veranda.»

«Das ist voll gelungen, es fühlt sich fast so an wie bei diesen Feldaufnahmen, die Alan Lomax mit den alten Bluesmusikern machte. Cales Gitarre war offenbar wieder auf Fis gestimmt, liest man im Songbuch.»

«Ja, und am Klavier hat er ausschliesslich auf den schwarzen Tasten herumgespielt. In der Tonart Fis ist das cool – du bekommst so diesen China-Effekt.»

«Wahnsinn! Und die wunderbaren Gitarreneinwürfe sind verschiedene Overdubs?»

«Ja, mit der Harmony und mit der Gibson.» Hartley macht eine Handbewegung, die etwas ungeduldig wirkt. «Schluss für heute? Ich glaub, es ist alles gesagt über diese Scheibe.»

«Alles? Nie und nimmer! Doch mit der Erkenntnis, dass sein Song die Hörer am Schluss in einer friedlichen und tröstenden Gefühlswolke zurücklässt, können wir den Kreis ruhig schliessen.»

«Das tönt gut, Mann.»

«Ja, aber auf ein paar Minuten kommt es jetzt auch nicht mehr an. Ich würde gerne noch ganz kurz darüber reden, was in der Zeit bis zur Veröffentlichung der Nachfolgeplatte passierte. *Really* wurde ja schon sehr bald ein Thema; im April 1972 begannen die Studioaufnahmen, im Oktober erschien die Vorabsingle *Lies*, und Ende Dezember stieg sein zweites Album bereits in die Charts ein – und nahm Platz auf Position 140. Gab es für den Meister dazwischen wenigstens etwas Zeit, sich zu erholen?»

«Zeit? Schön wär's gewesen. Sobald *Naturally* in den Läden war, bestand Cordell darauf, dass sie auf Tour gingen. So ist das im Musikgeschäft, du musst sofort raus auf die Bühne. Am besten als Opener für etablierte Acts, damit das Risiko klein bleibt. Cale eröffnete für irgendwelche Rockbands, für Black Oak Arkansas zum Beispiel, oder für Quicksilver Messenger Service – ziemlich verrückte Jungs aus San Francisco. Muss ganz schön anstrengend gewesen sein. Für ein paar freie Tage flog John jeweils nach Tulsa zurück, um seine Ruhe zu haben. Einmal soll er zu Audie Ashworth gesagt haben, <aus mir wird kein Star, schick einfach das Geld und lass die Jungen berühmt werden>. Doch Ashworth liess nicht locker. Die Debütplatte hatte zu viel Staub aufgewirbelt, und in den Köpfen der Businessleute gibt's darauf nur eine Antwort: noch mehr Gas geben.»

«Ist ja auch verständlich. Man muss Holz nachschieben und aufpassen, dass das Feuer nicht gleich wieder ausgeht», meint Alvin.

«Du würdest dich prächtig machen als Labelboss.»

«Mac Gayden soll auch dabei gewesen sein auf dieser Tour.»

«Wenn gute Leute in der Band sind, hältst du alles aus. John und Mac motivierten sich gegenseitig. An einem Abend waren sie in Baton Rouge als Opener für die Black Oak Arkansas-Typen; das junge Publikum begann, Cale und seine Band auszubuhlen und sogar Flaschen zu werfen. Mac und John drehten dann einfach die Gitarrenverstärker voll auf, bis die Kisten kräftig zertruten. Hat funktioniert, hehe.»

«Ja, diese Geschichte kenne ich. Am nächsten Tag war Mardi Gras; da spielten sie dann im Warehouse in New Orleans, für Quicksilver Messenger Service – und J.J. Cale sass auf einem Hocker mit dem Rücken zur Menge, vorsichtshalber.»

«Yeah, war dann aber nicht nötig, an diesem Abend flogen keine Flaschen.» Der Seltsame lacht, steht auf und meint: «Komm, wir gehen essen. Wenn der Hunger weiter an Terrain gewinnt, werde ich zur Flasche ...»

«Du weisst, was heute unser Job ist», meint Hartley, während er Kaffee einschenkt.

«Oh, gibt es noch irgendwas zu tun auf dem Feld? Wenn ich behilflich sein kann, mit meinen zwei linken Händen, noch so gerne.»

«Witzbold. Auf dem Grundstück gibt's endlos zu tun. Im Haus ebenso – in zwei Tagen kommt die Queen zurück, und du weisst, was das bedeutet: Meine Kohle haben wir gestern im Spunten verpulvert, Reinigungspersonal kann ich mir nicht leisten. Aber unser eigentliches Problem ist ein anderes, ein grösseres.»

«Das musst du mir erklären, Brian.»

«Die Rechnung ist ziemlich einfach, Mann. Donnerstag, Tag vier. Morgen Abend ist Schluss. Samstag kommt Mary zurück. Zweieinhalb Dutzend Alben, bis jetzt haben wir ein einziges im Trockenen. Tolle Bilanz, haha. Scheint dich nicht zu stressen. Laid-back ist cool, Mann, aber man kann dabei auch auf die Schnauze fallen.»

«Es wird knapp, ich weiss», meint Alvin, während er nervös im Koffer wühlt und die gesuchte Schallplatte schliesslich auf den Tisch legt. «Wir schaffen das, davon bin ich REALLY überzeugt ...»

«Humor ist nicht falsch. Aber ich sag dir jetzt, wie wir's REALLY machen, damit es zu schaffen ist. Ab sofort wird die Story gestrafft. Es wird nicht mehr über jeden Song und jeden Ton debattiert, wir spannen grosse Bögen. Nur noch das Allerwichtigste! Zum Beispiel der Gesamteindruck einer Scheibe, vielleicht ein oder zwei deiner Lieblingsnummern aus jedem Album. Oder einfach die paar wenigen erfolgreichen Songs seiner Karriere; lässt sich ja an einer Hand abzählen. Wenn wir das durchhalten und dabei nicht dauernd über Unnötiges reden,

sind wir bis heute Abend am Ziel – und morgen hilfst du mir, die ganze Bude hier aufzuräumen. Einverstanden?»

«Wir straffen das Ganze, selbstverständlich. Aber ganz so hastig können wir an all diesen Alben nicht vorbeistürmen; sie sind Cales Lebenswerk, und sie sind schlicht zu grossartig. Dass da nur ein paar wenige Songs wirklich erfolgreich gewesen sein sollen, ist natürlich wieder eine dieser unsinnigen Behauptungen, die auf dem Nährboden einer krankhaften Bescheidenheit wuchern.»

«Die Aussicht, dass der Hartley hier am Ende alleine wird staubsaugen müssen, macht keine gute Laune. Es gibt nur eine Lösung, und die heisst Gas geben. Kurz die Eckdaten des zweiten Albums und dann ein, zwei Sätze darüber, was dir an der Scheibe gefällt. Sofern's da was zu erzählen gibt.»

«Sachte, Brian, da gibt es sehr viel zu erzählen.»

REALLY

«Weisst du was, Alvin?» Die Gesichtszüge des alten Mannes verraten, dass in ihm soeben eine Idee brütet, die er höchst interessant findet. «Wir kehren die ganze Story um ins Negative. Darauf seid ihr Journalisten doch sonst immer scharf. Eine gute Plattenkritik muss gnadenlos auf wunde Punkte zeigen, nicht? Machen wir's doch hier auch so, anstatt immer nur an dieser Lobleier zu drehen.»

«Da bin ich jetzt ehrlich gesagt etwas überfordert. Ich habe keine Lust, etwas Schlechtes über sein zweites Album zu erfinden.»

«Und wenn dir der Boss in der Redaktion den Job gibt, die Cale-Scheibe zu verreißen? Auftragsarbeit – gute Schreiber können das.»

«Okay, ich würde versuchen herauszufinden, was man je

nach Perspektive schlecht finden könnte, und ich würde mich erkundigen, wie und warum andere Leute das Album bereits kritisiert haben.»

«Tönt gut, Mann. Leg los, solche Leute findest du im Multipack. Aber denk an unsere Regel: grosser Bogen, ein paar Sätze, ohne Umschweif zur Sache.»

Alvin überlegt konzentriert – und bereut dabei fast, vor Jahren mit Rauchen aufgehört zu haben. «Also, ähm, ich würde meinen, das Album *Really* könnte zwei Schwachpunkte haben, wobei mich dieses Wort beinahe um den Verstand bringt, derart übertrieben kommt es mir vor. Beide Punkte haben wohl etwas mit der Eröffnungsnummer zu tun. Ich weiss nicht, wie ich es formulieren soll, aber es ist fast so, als würde *Lies* eine falsche Fährte legen.»

Hartley scheint positiv überrascht zu sein. «Du meinst, *Lies* macht seinem Titel alle Ehre – und lügt dem Plattenteller was vor.»

«Ich liebe deine Wortspiele. Lass mich erklären, wie es gemeint ist. Der erste Punkt betrifft die Aufnahmetechnik, den Klang, die Art und Weise des Produzierens. Wer das Debütalbum in den Ohren hat und dann die ersten Takte der zweiten Platte hört, ist auf der Stelle überrascht. *Lies* schlägt ganz andere Töne an. Das Stück kommt moderner und druckvoller daher, grösser arrangiert. Nicht mehr diese intime Cheminéefeuer-Atmosphäre, J.J. Cale tritt jetzt im Bigband-Kleid auf. Kräftiges Schlagzeug, Bläser, Chorgesang, expressive Funk- und Bluesgitarre. Der ganze Klang ist breiter, der Raum grösser. Und als eigentliche Überraschung passt sich dieser gehobenen Lautstärke sogar sein Gesang an. Cale singt hier tatsächlich irgendwie verändert; weniger bescheiden, kein Flüstern mehr, stellenweise sogar regelrecht frech und mit Überzeugung. Alles in allem hat man den Eindruck, einer formidablen Rhythm'n'Blues-Band zuzuhören – und nicht mehr diesem einsamen Troubadour. Das ist eine klare Ansage – letztlich aber eben eine falsche Fährte, weil sich dieser Sound nicht wie erwartet durchs

ganze Album hindurch zieht. Die meisten der übrigen Songs sind wiederum das pure Gegenteil, intim, schlicht, leise, mit einem völlig anderen Klang. Man spürt grundsätzlich, dass da in verschiedenen Studios und auf verschiedene Weise gearbeitet wurde. Wer solche Kontraste nicht mag, der kann mit einigermaßen guten Gründen rufen: Es fehlt eine gewisse Einheit, jetzt erst mal nur auf den Sound bezogen. Über den Stil werden wir beim zweiten Punkt reden.»

«Siehst du, gar nicht so schwierig. So haben wir wenigstens was zu diskutieren. Und jetzt willst du von mir wohl eine Antwort darauf – oder noch schlimmer, eine Erklärung.»

«Interessant wäre auf jeden Fall zu erfahren, warum J.J. Cale nicht wie alle andern arbeitete. Ich meine, der Normalfall ist doch, dass man Songs schreibt, sie arrangiert, mit der Band zusammen einübt, schliesslich für eine gewisse Zeit ein Studio mietet und dort die Scheibe produziert. Bei Cale scheint es kein klares Konzept gegeben zu haben, die verschiedenen Etappen vermischten sich laufend, je nach Song. Und bei *Really* zum Beispiel waren am Schluss vier oder fünf Tonstudios und immerhin siebenundzwanzig Musiker im Spiel.»

«Yeah, John liebte Tonstudios, weisst du. Jedes von diesen Studios hat seinen Sound, seine Geschichte, seine Seele. Für ihn war es wohl so was wie Reisen – verschiedene Städte oder eben verschiedene Studios besuchen. Dasselbe bei den Musikern, da gab's so unglaublich viele, die's drauf hatten, und alle waren verschieden. John konnte mit einem einzigen Pinsel kein Bild malen, oder er wollte es nicht. Und für *Really* hatten sie sogar ein wenig Geld; warum hätte er sich den Luxus nicht leisten sollen?»

«Vollkommen deiner Meinung. Allerdings, er hätte das Geld ja auch darin investieren können, ein bestimmtes Studio zu mieten, um alles am selben Ort und mit denselben Leuten zu produzieren.»

«Hätte er, ja. Wird aber ziemlich kompliziert, die musst du im Voraus buchen, und dann hat jeder wieder nur eine gewisse

Zeit zur Verfügung. Wenn du so was durchziehen willst, muss alles ready sein: die Songs, die Arrangements, die Musiker, das Release-Datum. Schmeckt nach einem Masterplan – ich schätze, das war nicht sein Ding. Klar, wenn du einfach mal für ein halbes Jahr ein Studio buchst, exklusiv, dann sind alle Probleme gelöst, doch so viel Kohle hatten die Jungs nun auch wieder nicht. Dafür hatten sie den Joker mit Shelter, denn die waren locker drauf, nicht so wie die grossen Labels. Es gab nie ein Release-Datum – seine Platten kamen heraus, sobald sie fertig waren. Nur Audie Ashworth machte manchmal etwas Stress, wenn er jedes Jahr wieder mit derselben Nummer kam: <Wir brauchen ein neues Album!> John fragte ihn jeweils: <War etwas nicht gut bei der letzten Scheibe?> Er grinste dann nur und meinte: <John, wir brauchen neue Songs, die Reise muss weitergehen.> Na ja, es waren vielleicht doch auch die Shelter-Jungs, die Druck machten, Audie musste es einfach ausbaden. Doch wenn du weisst, wie das im Business sonst so zu und her geht, waren die alle ausgesprochen nett und geduldig, hehe.»

«Da hat John aber Glück gehabt, und das gönne ich ihm.»

«Für ihn gab's vermutlich noch immer genug Stress. Kaum war *Naturally* richtig im Schuss, musste er gleich schon wieder mit einem Dutzend Songs am Start sein. Hey, John hatte dreissig Jahre gebraucht, um Storys zu sammeln für die erste Scheibe – jetzt musste er dasselbe in ein paar Wochen abliefern. Einige Ideen waren noch auf der Reservebank, doch schnell mal eine ganze Scheibe aus dem Ärmel zu schütteln, das schmeckte nach Arbeit. Klar, die Leute schickten ihm immer wieder Demos und hofften, dass ihre Songs auf einem J.J. Cale-Album landen würden. Sind sie aber nie – weil John das Zeug nicht singen konnte. Sein Stimmumfang schaffe drei Töne, sagte er mal selbstironisch. Manche Songs waren sowieso zu kompliziert; man hörte wohl, dass sie für den Songwriter und nicht für die Zuhörer geschrieben wurden. John wollte einfache Sachen machen, und dazu brauchte er seine eigene kleine Nische. Er musste die Songs selber schreiben.»

«Und wenn er dann ins Studio ging, waren alle Songs parat und arrangiert?»

«Nein. Er nahm einen Sack voller Ideen mit, die noch lange nicht gekocht waren. Manchmal hatte er Arrangement-Vorstellungen im Hinterkopf, aber meistens kam's anders. In der Regel konstruierte er das Gerüst mit seinen Gitarren, und danach war alles offen. Der Song entstand nach und nach, ohne Bauplan. John war immer offen für jede Richtung. Wenn du so arbeitest, kannst du nicht alles am Stück und im selben Studio fertig machen. Er blieb ein, zwei Tage, nahm die Bänder unter den Arm und machte in der nächsten Bude weiter. Oder bei sich zuhause.»

«Er begann die *Really*-Aufnahmen in Nashville, im Quadrafonic Studio, richtig?»

«Nicht ganz, vorher waren sie einen Tag im Bradley's Barn, am 4. April 1972. Zwei Tage später ging's dann ins Quadrafonic, und am Tag danach fuhren sie nach Sheffield, Alabama. Zuerst ins Quinvy Studio an der Broadway Street, und einen Tag später in die Muscle Shoals-Bude, ein paar Hundert Meter weiter drüben.»

Alvin macht die gewohnt grossen Kinderaugen. «Wow! Im Quinvy wurde der Jahrhundertssong von Percy Sledge aufgenommen, *When A Man Loves A Woman*. Und von den Muscle Shoals Studios wollen wir gar nicht erst reden; wer da alles aus und ein ging – Dylan, die Stones, Willie Nelson.»

«Paul Simon nicht vergessen. Und Rod Stewart, eine dieser Stimmen, die man jetzt ausnahmsweise mal wirklich nicht zu leise mischen sollte.»

«Und J.J. Cale! Im Muscle Shoals Sound Studio wurde der Song *Lies* eingespielt. Was meinst du, wie sich das anfühlte, in dieser heiligen Halle?»

«Yeah, die Jungs dort waren sicher top, alles Cracks. Bei solchen Musikern kommst du kaum zum Ausatmen, und schon ist das Ganze im Kasten. Im Sommer ging's in Nashville dann nochmal zwei, drei Tage zu Bradley und ins Moss-Rose Studio,

um die Scheibe fertig zu machen.»

«Fünf verschiedene Studios – das ist also der Grund dafür, dass das Album nicht diesen absolut einheitlichen Sound hat.»

«Vielleicht, ja. Liegt auch an den Songs, jeder ist anders. Gemischt hat John das meiste aber selber, zusammen mit Audie.»

«Es gibt ja diese bekannte Geschichte, wie sich beide gegenseitig auf die Finger schauten.»

«Yeah. John und Audie sassen beide vor der Konsole, und jeder hinderte den andern daran, den Fader zu bewegen. Wir reden natürlich nur von der Gesangs-Spur; Audie wollte die Stimme dauernd lauter machen, und John wollte sie herunterfahren.»

«Offensichtlich gewann John den Machtkampf; die halbe Welt wünscht sich seither, dass J.J. Cales wunderbare Stimme ein klein bisschen lauter gemischt worden wäre. Nur ein ganz klein bisschen ...»

«Haha, da haben wir wieder diese Koch-Story», ruft der Selt-same grinsend. «Ein ganz klein bisschen mehr auf dem Teller, und die Leute haben genug. Ist eben nicht schlau. Kommt aber auch auf die Stimme an; es gibt solche, die werden besser, wenn du sie nach vorne schiebst. Die von Rod Stewart zum Beispiel. Die von J.J. Cale eher nicht. Und noch was – wenn die Stimme hinten ist, konzentrieren sich die Leute reflexartig auf die Musik, tauchen in sie ein, anstatt sich nur berieseln zu lassen.»

«Das klingt ja doch nach einem Konzept. Ausgerechnet in Nashville! Cale ist dort wohl ganz schön gegen den Strom geschwommen.»

«Allerdings. In Nashville setzen sie voll auf den Gesang und bauen den Rest um die Stimme herum. Ähnlich wie die Franzosen in ihrer Chanson-Tradition.»

«Wenn du erlaubst, Brian, wir sind ja noch immer beim gewünschten kritischen Blick auf sein zweites Album. Der andere Punkt, den ich ansprechen wollte, der ist am Ende vielleicht genau auf diesen Aspekt zurückzuführen, auf seine in den Keller

gemischte Stimme nämlich. Ich habe ja vom Eröffnungssong gesprochen; auf *Lies* kommt viel Druck, die Stimme ist einigermaßen präsent. Und dann, gleich beim zweiten Song – der Stilbruch! Man hat den Eindruck, dass der ganze Rest der Platte sozusagen eine Fortsetzung von *Naturally* ist und wieder voll auf die Karte laid-back setzt. Vielleicht sogar noch extremer, denn manchmal ist die flüsternde Stimme derart weit in den Hintergrund gemischt, dass man den Eindruck kriegt, Cale möchte die Leute mit Absicht verhungern lassen. Bei *Going Down* oder *Changes* zum Beispiel. Bitte nicht falsch verstehen; mir gefallen diese Songs wahnsinnig, doch sie brechen wohl wirklich die Weltrekorde in der Disziplin der niedrigsten Gesangslautstärke. Hat er da nicht doch etwas übertrieben?»

«Manchmal muss man übertreiben. Würden wir sonst hier und jetzt darüber sprechen? Im Ernst, ich finde die Lautstärke genau richtig. Wer will und wer genau zuhört, versteht jedes Wort. Wenn du die Scheibe nur im Nebenzimmer laufen lässt, fürs Ambiente, ist die Musik wichtiger.»

«Ja gut, ist aber dennoch mutig, diese Art des Mischens. Kritiker behaupten übrigens, der laid-back Exzess würde nicht nur an seiner Stimme liegen, sondern auch am Tempo der Songs. *Lies* ist ja eigentlich bereits die schnellste Nummer auf der ganzen Platte.»

«Das täuscht. *If You're Ever In Oklahoma* und *Playing In The Street* sind objektiv gemessen viel schneller als *Lies*; hör doch mal, wie die abgehen. Die Leute verwechseln Lautstärke, Tempo und Stress. Eine Nummer kann sehr viel Zug haben und trotzdem nicht stressen, weil sie locker gespielt ist, und weil sie nicht mit Lautstärke prahlt. Die guten Country-Jungs, die alten sowieso, die können das. Die geben Vollgas, aber du hast nie das Gefühl, sie würden einen Ton zu viel spielen.»

«Wunderbar, jetzt habe ich schon wieder etwas gelernt.»

«Siehst du! Honig ums Maul Schmierens ist cool, aber richtig gescheit macht nur der kritische Blick.»

«Ähm, das hat was, Brian.» Alvin sucht für einen Moment

den Faden. «Du bringst wie immer das perfekte Stichwort: Country. Da sind ja zwei regelrechte Country-Legenden auf diesen beiden Songs zu hören, Josh Graves und Vassar Clements nämlich. Wie war das bloss für Cale, mit solchen Leuten zu arbeiten?»

Hartleys Augen leuchten. «Wie das war? Ich glaub, John sagte mal, das sei einer der besseren Momente in seinem Leben gewesen, oder so ähnlich. Er war ein grosser Bluegrass-Fan, Lester Flatt und Earl Scruggs waren früher seine Helden gewesen. Josh Graves spielte ja all diese Dobro-Sachen bei Flatt & Scruggs – und jetzt stand der Typ plötzlich bei John im Studio, im Bradley's Barn.»

«Wow! Uncle Josh Graves, wie sie ihn nannten; er war gewissermassen der Vater der als Lapsteel gespielten Dobro im Bluegrass.»

«So ist es. Und Vassar Clements nannten sie the Father of Hillbilly Jazz, für John war er einfach der Bluegrass Fiddle-König. Und jetzt waren diese beiden Cracks in der Bradley-Bude, verstehst du? Josh und Vassar sollen dermassen gut gewesen sein, dass John sich selber kaum mehr zu spielen getraute – weil er einfach keinen einzigen Ton von ihnen verpassen wollte. Genau wie bei Buddy Emmons.»

«Buddy Emmons, der Pedalsteel-König. Er spielte auf Cales *Troubadour*-Platte, 1976, wir werden darüber noch reden. Aber weisst du was? Bei *If You're Ever In Oklahoma* habe ich jetzt nicht unbedingt den Eindruck, dass unser Meister nicht mithalten konnte. Wie Cale da den Rhythmus in die Saiten haut, das ist nicht zu überbieten. Und es passt auch als E-Gitarre perfekt zum Bluegrass.»

«Wenn du mit solchen Jungs im Boot hockst, musst du dir beim Rudern was einfallen lassen.» Hartley zieht gedankenversunken an seiner Zigarette. «Sind beide gegangen, ist jetzt auch schon wieder bald zehn Jahre her. Feine Kerle. Weisst du, Alvin, ich liebe Bluegrass ebenso.»

«Oh, das geht mir genauso. Jedenfalls kann ich mir gut vor-

stellen, dass J.J. Cale diese Aufnahmesession nie vergass. Und da war ja noch ein dritter Country-Star im Boot, beim Song *Ridin' Home*.»

«Ja, Charlie McCoy, er war der Crack in Nashville. Fantastischer Musiker; spielte mit Elvis, Dylan, Simon & Garfunkel, Johnny Cash, Roy Orbison. Natürlich reden die Leute von seiner Mundharmonika, aber der Typ kann fast alles spielen, was diese Musik braucht. Jedes Instrument!»

«McCoy wurde ja sogar in die Country Music Hall of Fame aufgenommen. Sein kurzes Harp-Solo ist wirklich goldrichtig in diesem Song übers Zugfahren. Und den ganzen Rest hat Cale übrigens selber eingespielt, auch den Bass und das Piano. Wie der einer seiner wunderbaren Eigenbrötler-Songs also. Sogar die Drums sind von ihm, steht in den Credits.»

«Haha, er hat mal wieder die Ace Tone-Kiste laufen lassen.»

«Und kein Mensch dieser Welt stört sich daran. Der ganze Song könnte erdiger nicht sein.»

«Yeah, Songs machst du in der Regel nicht in der Hoffnung, dass sich Leute daran stören.»

«Das wäre bei Cale sowieso ziemlich hoffnungslos. Mir fällt auf, dass seine Musik so gut wie nicht polarisiert. Die einen verehren sie beinahe bedingungslos. Man hört ja immer wieder dieses Statement: Wenn du einen J.J. Cale-Song oder ein Album liebst, liebst du sie alle. Viele Fans sind der Meinung, dass er schlicht und einfach keinen schlechten Song schreiben konnte.»

«Und die andern?»

«Die ignorieren ihn, aber keiner stört sich an ihm. Die meisten kennen ihn sowieso nicht.»

«Perfekt. Weil's genug gab, die ihn langweilig fanden – hatte er seine Ruhe», raunt Hartley zufrieden grinsend.

«Dennoch, Gutes soll man weiterverbreiten, deshalb ja auch dieses Buch hier. Ich würde gerne nochmals über die Eröffnungsnummer reden, über *Lies*. Für gewisse Fans ist es schliess-

lich einer seiner besten Songs. Wirklich unglaublich, wie der groovt. Auch das Schlagzeug zum Beispiel, bärenstark!»

«Hey, das ist Roger Hawkins, der hat's drauf!»

«Er gehörte zur legendären Muscle Shoals Rhythm Section.»

«Genau, the Swampers of Alabama wurden sie genannt.»

«Wenn man sich die Liste der Jahrhundertsongs anschaut, auf denen der Mann Schlagzeug gespielt hat, wird einem direkt schwindlig. *When A Man Loves A Woman* von Percy Sledge, *Respect* von Aretha Franklin, *Mustang Sally* von Wilson Pickett. Die Liste ist endlos; Hawkins spielte mit The Staple Singers, Cat Stevens, Duane Allman, Joe Cocker, Paul Simon, Bob Seger, Rod Stewart, Albert King, Willie Nelson ...»

Hartley nickt. «Zusammen mit Jimmy Johnson gründete er 1969 das Muscle Shoals Sound Studio. Bassist David Hood und Keyboarder Barry Beckett stiessen dazu, zusammen waren sie unschlagbar.»

«Diese ganze Rhythmusgruppe war bei *Lies* im Einsatz?»

«Ja. Hawkins und Beckett produzierten übrigens auch Canned Heat-Sachen, das Album *One More River To Cross* zum Beispiel. 1973, wenn ich recht liege.»

«Wir schreiben ja eigentlich ein Buch über J.J. Cale, Brian, und nicht über all die andern.»

«Schon klar. Aber die Leute müssen wissen, was dieser Hawkins drauf hat. Wenn du es nicht erzählst, muss ich eben dauernd reden, hehe. Hawkins hat später auch mit Eric gearbeitet, weisst du ja sicher.»

«Ja, auf Eric Claptons Album von 1983, *Money And Cigarettes*. Eine starke Platte, waren schliesslich auch zwei weitere Saitenzauberer dabei: Albert Lee und Ry Cooder. Kam denn Clapton durch Cale auf Roger Hawkins?»

«Nein, Eric und Roger kannten sich schon lange; sie waren sich mal Ende der Sechzigerjahre begegnet, als beide bei einer Aretha Franklin-Session spielten.»

«Ach ja? Auf ihrem Album *Lady Soul* von 1968? Bei dieser

Scheibe war doch auch Jimmy Johnson dabei – der fantastische Gitarrist, welcher hier bei *Lies* die Rhythmusgitarre beisteuerte. Hörst du, wie das groovt? Ein unglaublicher Gitarrist! So was von heiss und auf den Punkt gespielt.»

«Yeah, funky eben. Hat Johnson mit einer Fender gespielt, vermutlich einer Telecaster. Sein Lieblingsinstrument, die Gretsch 6120, die passte hier offenbar nicht. Hörst du, wie er millimetergenau auf Barry Becketts Elektropiano hockt?»

«Oh ja, Wahnsinn! Die ewige Keyboarder-Gretchenfrage übrigens – spielte Beckett hier ein Fender Rhodes oder ein Wur-litzer?»

«Bin kein Keyboarder, Mann. Aber ich glaub, es war ein Wurlitzer, so knochig-knurrig wie das tönt. Ist egal, die beiden waren eins – alle vier Swampers waren eins. Groove-Könige! Jimmy ist cool; imponiert mir, der Junge.»

«Jimmy Johnson und J.J. Cale sind vom Wesen her ja offenbar im selben Understatement-Spital krank. Johnson sagte mal von sich, er habe einfach nur <dummes Glück> gehabt. Dieser Satz könnte auch von Cale stammen. Johnson ist auf jeden Fall unglaublich multitalentiert; ein genialer Session-Gitarrist – und gleichzeitig Studiomagier, Ton-Ingenieur, Produzent, Verleger. Jede dieser Facetten mit grossem Erfolg! Sein ganzer Background klingt wie die amerikanische Popmusikgeschichte selbst.»

«Hast wie immer ordentlich recherchiert, Mann. Die Liste aller Scheiben mit Johnson füllt allein ein Buch – bring Jimmys Diskografie besser nicht hier, sonst laufen uns die Druckkosten aus dem Ruder.»

«Keine Angst. Aber dass er genau wie Hawkins bei *When A Man Loves A Woman* und bei *Respect* dabei war, dürfen wir ruhig erwähnen. Oder dass er unter anderem die frühen Lynyrd Skynyrd produzierte. Und natürlich die Story mit den Rolling Stones im Muscle Shoals Sound Studio, fürs *Sticky Fingers*-Album.»

«Natürlich, Stones tönt immer gut und wichtig – muss man bringen, richtig?»

«Wie meinst du jetzt das wieder, Brian?»

«Ich hatte Lust auf einen Reim, weiter nichts.»

«Glaub ich dir nicht! Du hattest Lust auf einen Seitenhieb.»

«Die Leute sollen glauben, dass dein Buch hier wichtig ist, und geschichtsträchtig. Also müssen klingende Namen rein. Haben wir ja besprochen, hehe.»

«Schon gut, wir verstehen uns. Das *Sticky Fingers*-Album hat nun mal Geschichte geschrieben, egal mit welchen sexistischen Klischees das Plattencover um Aufmerksamkeit buhlt.»

«Buhlen ist gut, hehe. Die Penis-Story hat Andy Warhol gestaltet, soll die Stones immerhin fünfzehntausend Pfund gekostet haben.»

«War ja auch nicht unbedingt ein Nobody, Warhol. Fünfzehntausend Pfund dünkt mich jetzt nicht mal unverschämt.»

Der alte Mann grinst vielsagend. «Yeah, wenigstens der Preis des Plattencovers war nicht unverschämt. Aber wichtig ist vor allem, dass wir darüber gesprochen haben, hehe. Und auch Warhol klingt ja nicht schlecht – muss unbedingt rein ins Buch. Der Typ hat sogar Musiker produziert; zwar nicht den Meister, aber immerhin seinen Namensvetter.»

«Er hat den andern John Cale produziert, den von der Gruppe Velvet Underground. Aber jetzt bist du der Zeitvergeuder, Brian. Wir sollten weitermachen.»

«Klar. Wo waren wir?»

«Bei Jimmy Johnson, und bei diesem Stones-Album, wo er mitgewirkt haben soll – als Tontechniker, Co-Produzent oder so.»

«Oder so, ja. 1969, drei Songs nahm er für die Scheibe auf. *Brown Sugar*, *Wild Horses* und die Fred McDowell-Nummer *You Gotta Move*. War eigentlich nicht der Plan, doch Stones-Produzent Jimmy Miller schaffte es nicht ins Muscle Shoals – also spielte Johnson den Boss und setzte sich ans Mischpult! Ging offenbar ziemlich an die Nerven, hat er mal erzählt; die Stones waren am Anfang nicht gut drauf. Jeder Recording-Mensch weiss, wie das ist: Manchmal redet stundenlang keiner mit dir in der Regie, als wärst du Luft. Aber wenn's dann abgeht,

zählen alle darauf, dass du in der richtigen Sekunde die Bandmaschine laufen lässt.»

«Und später redet kein Mensch von dem, der die Maschine laufen liess. Doch kommen wir zurück zu J.J. Cales Album. Die Krönung bei *Lies* ist ja ohne Zweifel seine Leadgitarre, abgesehen vom Gesang natürlich.»

«Gesang, Leadgitarre und auch die Bläser haben die Jungs später bei Bradley in Nashville aufgenommen.»

«Und nun muss ich einfach mal schnell die Ebene wechseln, Brian, oder besser gesagt das Universum. Ich meine, wir haben soeben über die Stones geredet – und müssen jetzt, bei allem Respekt, ins Raumschiff steigen und losdüsen. Cales Gitarre hier, die ist nämlich definitiv von einem andern Stern! Da sind wir uns einig, oder?»

«Kommt jetzt wieder eine Lastwagenladung voll Honig für Cale? Mick Taylor sass bei *Sticky Fingers* im Boot, und sogar Ry Cooder; gehören ja auch zur Champions League, die Jungs.»

«Na gut, das waren Gastmusiker. Aber dieses *Lies*-Solo, das ist unerreicht. Bluesgitarre vom Allerfeinsten! Es schreit, singt und rockt, virtuos und dennoch nicht pompös, rattenscharf und jederzeit im sicheren Abstand vor dem Übertreiben. Und erst dieser Sound! Was war das eigentlich für eine Gitarre? Komm mir jetzt bloss nicht wieder mit der Harmony – auf einer Akustischen kann man so nicht spielen.»

«Tut mir leid.» Hartley lacht schadenfreudig. «Es war die Harmony. John spielte sie über einen alten Fender Bassman mit vier 10 Zoll-Lautsprechern; sie haben ziemlich aufgedreht und das Mikrofon, ein Neumann U-87, knapp zwei Meter vom Verstärker entfernt aufgestellt. Das gab schön viel Luft und Raum.»

«Klingt fantastisch! Und diese Intensität beim Anschlag, hat er die nur mit den nackten Fingern erreicht?»

«Nein, John spielte ausnahmsweise mit einem Plektrum.»

«Jetzt ist alles klar. Auf jeden Fall ein Solo, von dem man nicht satt werden kann.»

Der alte Mann lächelt. «Von deinem Honig allerdings wird

man mehr als satt.»

«Die Wahrheit darf man verkünden. Über seinen Gesang haben wir gesprochen, auch über die heissen Backing-Vocals von dieser gewissen Joanne Sweeney, einer unbekanntenen Sängerin. Schauen wir uns doch noch schnell den Text des Songs an.»

«Same old story, müssen wir wohl nicht lange analysieren.»

«Einspruch! Natürlich, eine alte Geschichte, schon beinahe eine archetypische. Verraten und betrogen werden, die Liebe verlieren – Themen, die oft in seinen Songs vorkommen. Doch J.J. Cale hatte eine spezielle Art, so was zu erzählen. Es kommt luftig daher, mit diesem gewissen *c'est la vie*-Ton. Ein bisschen ironisch, manchmal fast zynisch, aber dennoch einfühlsam und immer erhebend. Es ist nicht der Text allein, es ist die Musik, die ganze Stimmung. Als würde er sagen wollen: <Okay, nicht das erste Mal, dass ich verbrannt werde – gehört zum Leben. Wischen wir's weg, damit der Zug weiterrollt.> Man kann es nicht genau erklären, doch seine Songs sind Trost und Motivation zugleich. Weil sie uns auf sehr elegante Weise vor dem Ertrinken im Selbstmitleid bewahren. Ich glaube, viele Cale-Fans empfinden das so ähnlich.»

Der Seltsame giesst ohne sichtbare Regung Kaffee nach. «Noch einen Schluck, bevor er kalt wird?»

«Ja, gerne.» Alvin ist verunsichert. Womöglich war seine Analyse soeben völlig verkehrt.

«Hey, Mann, schau nicht so beleidigt. Ich hab mir angewöhnt zu schweigen, wenn's nichts Schlaues hinzuzufügen gibt.»

«Heisst das, dass du dich mit meinen Gedanken mehr oder weniger identifizieren kannst?»

«Du sagst ja – man kann es nicht erklären. Dann lass den Leuten doch ihren eigenen Film.»

«Gute Idee. Aber wenn du mit meiner Analyse gar nicht einverstanden bist, musst du es mir sagen.»

Er lächelt. «No worry. Ich melde mich, sobald du Unsinn verkündest.»

Alvin vertieft sich in seine Notizen und taucht schliesslich aufgeregt wieder auf. «*Lies* können wir abhaken, denke ich. Gehen wir ohne Umschweif zur zweiten Nummer.»

«Wir hatten doch einen Deal, Kumpel. Wir straffen unser Motto, richtig? Mein Vorschlag: Machen wir noch genau einen Song aus dieser Scheibe, und das nur kurz. Kannst dir einen auswählen.»

«Brian, das ist gemein! Aber okay, wenn ich wirklich nur noch ein Stück zugute habe. Eines müssen wir allerdings noch erwähnen – dass *Lies* als Single sehr erfolgreich war, mit *Ridin' Home* auf der Rückseite. Im Oktober 1972 wurde sie wie gesagt in den USA veröffentlicht; während acht Wochen war sie in den Billboard Top-100, um am 2. Dezember schliesslich die zweitbeste Chart-Position in Cales Karriere zu erreichen: Platz 42, genau wie *After Midnight*. Nicht schlecht, oder?»

«Shelter machte einen guten Job. Im Laufe des Jahres lancierten sie in ganz Europa und sogar in Japan Singles, erst mal aus dem Debütalbum. Im Januar 1973 erschien dann auch *Lies* in Grossbritannien, lief dort allerdings nicht besonders gut.»

«Auf jeden Fall war das die nötige konzentrierte Aktion, um seine Musik weltweit zu promoten. Der Plan ging auf, und das muss ihm sicher einen gehörigen Schub Selbstvertrauen beschert haben. Nach all den relativen Fehlstarts der Sechzigerjahre nun endlich die verdiente Anerkennung – und wohl auch etwas Geld und Zukunftsperspektive.»

«Yeah, cool, das Cale-Märchen sozusagen. Und wann rückst du jetzt mit dem zweiten und letzten Song heraus?»

«Okay, es ist *Changes*.»

«Dachte ich mir», raunt Hartley. «Wurde am 6. April im Quadraonic Sound Studio in Nashville aufgenommen. Norbert Putnam am Bass, Farrell Morris an den Congas, mal keine Ace Ton-Geschichte, haha, Bobby Woods am Piano, und die Gitarrenakkorde mit Cales Harmony übers Mikrofon. Die Leadgitarre dann wieder als Overdub bei Bradley, mit der Harmony direkt ins Altec-Röhrenpult gespielt. Okay, ich glaub, wir

haben's. Weiter zum nächsten Album?»

«So ungeschoren kommst du nicht davon, Brian. Ich meine, allein schon das ganze Drumherum. Das Quad-Studio zum Beispiel, wie es die Leute nennen – ist doch schon wieder so ein Ort, wo Musikgeschichte geschrieben wurde! Muss man sich auf der Zunge zergehen lassen.»

«Mach am besten ein zweites Buch, über die Tonstudios Amerikas.»

«Das hier ist ja nun wirklich ganz besonders! David Briggs und Norbert Putnam hatten dieses Studio ein Jahr zuvor gegründet. Kommen mir übrigens beide bekannt vor; Briggs spielte Keyboard auf *Naturally*, und Putnam zupfte ja eben den Bass hier auf *Changes* und andern Songs. Alles irgendwie verknüpft, nicht? Trieb Audie Ashworth eigentlich jeweils diese Leute auf?»

Hartley nickt. «Audie kannte die Szene besser als seine Hosentasche.»

«Im Quad-Studio wurden Jahrhundertalben eingespielt; *Harvest* von Neil Young, legendäre Platten von Joan Baez, oder Jimmy Buffetts berühmter Hit *Margaritaville* zum Beispiel. Was meinst du, spürt man eigentlich so was wie einen Spirit beim Betreten solcher Räume?»

«Du weißt ja, Studios besuchen ist wie Städte besuchen. Natürlich spürst du etwas, sofern deine Antenne ausgezogen ist. Aber ich denke, die Musik musst du selber auf die Reihe kriegen, da hilft kein Geist.»

«Das hat J.J. Cale meisterhaft geschafft. Und dieser Bassist, Norbert Putnam, der ist offenbar ganz schön renommiert.»

«Yeah, in den Sechzigern gehörte er zur Muscle Shoals Rhythm Section. Weißt du eigentlich, dass Norbert als Sessionmusiker mit irgendeiner Band den Abend eröffnete, als die Beatles 1964 zum ersten Mal in den USA spielten, in Washington/DC?»

«Oh! Nein, wusste ich nicht. Du meinst, es ist Zeit, mal wieder ein paar klingende Namen zu erwähnen?»

Hartley grinst. «Nachdem Putnam nach Nashville gezogen

war, spielte er auf tausend Songs; Elvis Presley, Ray Charles, Willie Nelson, Dolly Parton, George Harrison, Linda Ronstadt, Tony Joe White. In den Siebzigern begann er dann auch zu produzieren, für Joan Baez oder Dan Fogelberg zum Beispiel.»

«Wow! Und Farrell Morris, dieser Perkussionist, der bei *Changes* dabei war?»

«Auch ein spezieller Typ. Gefragter Mann in Nashville; er spielte auf Alben von Kris Kristofferson, Johnny Cash, George Jones oder Dolly Parton. Farrell war bekannt für ungewöhnliche Ideen und Grooves. Handtrommeln, Vibrafon, Glockenspiel, lauter verrückte Sachen.»

«Und dann noch das herrliche Piano von Bobby Wood.»

«Ein Crack. Der Junge spielte auf einigen der wichtigsten Soul- und Country-Platten, die jemals veröffentlicht wurden; Elvis Presley, Dusty Springfield, Wilson Pickett und solches Zeug. In Nashville gehörte er zum A-Team. Bobby begann später, selber zu schreiben, und sein grösster Wurf war wohl *Still Thinkin' About You* für Billy Craddock. In den Neunzigerjahren produzierte er viel für Garth Brooks.»

«Also wiederum eine ganz schön erlauchte Gesellschaft, die sich da versammelte, um Cales traumhafte Nummer *Changes* einzuspielen.»

«Yeah, John muss es genossen haben, mit diesen Jungs zu arbeiten.»

«Das hört man! Der Song schleicht sich mit einem Fade-in an, treibt vorwärts und verströmt gleichzeitig eine melancholische Ruhe, zum Weinen schön. Sein Gesang ist wehklagend, zart, eindringlich und dennoch vollkommen unaufdringlich. Es gibt nichts Vergleichbares auf dieser Welt! Und erst die Leadgitarre – sie bahnt sich so was von gefühlvoll und elegant den Weg in die Gehörgänge. Ich stelle mir vor, was Mark Knopfler gefühlt haben muss, als er diese Töne zum ersten Mal hörte.»

«Warum schreibst du eigentlich kein Knopfler-Buch?»

«Oh, ich denke, das werden andere tun. Vielleicht wird Mark Knopfler sogar Zeit finden, es selber zu schreiben; er

war schliesslich mal Journalist früher. Bevor wir nun aber zum nächsten Album gehen, noch schnell eine Frage, Brian: Dieser leise, zarte Gesang, für den Cale berühmt war – was meinst du, lässt sich so was auf der Bühne überhaupt realisieren?»

«John sang einfach. Was hätte er denn genau <realisieren> sollen?»

«Mir fällt nur auf, wenn ich mir Konzertvideos von ihm ansehe, dass dieser Joker auf der Bühne manchmal nicht so richtig zur Geltung kam. Bei seinen Platten hat man den Eindruck, dass er einem direkt ins Ohr flüstert; man hört ihn atmen. Live schien seine Stimme oft etwas unterzugehen, und es fehlte ja auch dieser magische Effekt des Doppelns.»

«Schon möglich. Der Zauber funktionierte am besten, wenn John leise singen konnte. Live ist das eben heikel, vor allem, wenn du einen auf Party machen musst. Es ist technisch schwierig; du hast nicht dieselben Mikrofone wie im Studio, musst grosse Räume beschallen und vor Rückkopplungen auf der Hut sein. Auf dem Monitor lässt sich der Gesang nicht immer so laut machen, wie man's gern hätte. John hörte dann auch selber vermutlich die Nuancen kaum mehr, und das schlägt auf die Motivation. Deshalb sang er auf der Bühne meistens noch schlechter – das wolltest du wohl sagen.»

«Das interpretierst du völlig falsch, Brian!», ruft Alvin erregt. «Warum legst du mir eigentlich dauernd Dinge in den Mund, die ich nicht denke? Und warum ziehst du Cales Stimme derart in den Dreck?»

«Hey, halt, Junge, verstehst du völlig falsch! Ich bin genauso Fan von seiner Stimme wie du. Aber erstens muss man dich ein wenig herausfordern. Und zweitens parodiere ich ja nur den Meister – du weisst doch, John erzählte dauernd diese Mär vom schlechten Sänger. Cool down, Alvin, wir sind beide auf derselben Linie. Ungefähr wenigstens.»

«Tut mir leid, ich wollte nicht aufbrausend sein; habe dich mal wieder falsch verstanden. Auf jeden Fall spürt man bei J.J. Cale einen Unterschied zwischen Studio und Konzertbühne,

und jetzt weiss ich, warum. Siehst du, es ist genau, was ich wollte – dass du mit deinem Background für die Leserinnen und Leser aus dem Nähkästchen der laid-back Musik plauderst.»

«Rentner wie ich plaudern mehr als genug, hehe.»

«Es kann hier nicht genug sein. Verlassen wir nun dieses Album, oder besser gesagt, erwähnen wir noch rasch mit dem nötigen Respekt, dass *Really* fast drei Monate lang in den US-Album-Charts verweilte und bis auf Platz 92 aufstieg. Auch in Europa kam das Album sehr gut an; Platz 11 sogar in Norwegen. Cale war auf dem richtigen Weg, und das muss ein gutes Gefühl für ihn gewesen sein, nicht?»

«Yeah. Allerdings, es roch nach Arbeit – du weisst ja, wie die im Business auf so was reagieren.»

«Ich verstehe. Ähm, willst du eine kurze Pause machen oder darf ich noch ganz schnell auf zwei Sachen hinweisen? Dass seine Fangemeinde endlich ein erstes Foto von ihm zu sehen bekam, wenn auch mit Sonnenbrille und nur auf der Rückseite des Plattenumschlags. Und dann natürlich seine wunderbare Interpretation von *Got My Mojo Working*.»

«Darfst du nicht.»

«Okay, ich mag die Version trotzdem, den zügigen Beat, Jimmy Karstein am Schlagzeug, die jazzige Rhythmusgitarre, die minimalistischen Country-Licks im kurzen Soloteil. Alles, nur keine Muddy Waters-Kopie. Er spielte diesen Song für sein Publikum, nicht für Bluesfans, richtig?»

«So ungefähr, ja. Wär ja auch ziemlich halbsbrecherisch, es mit Muddy aufnehmen zu wollen.» Der alte Mann steht auf und sucht das Feuerzeug. Sekundenbruchteile später weiss sein Hund bereits Bescheid und rennt ihm aufgeregt bellend voraus.



«Keine Ahnung, wie er's macht», meint Hartley zufrieden, während er seinen hechelnden Vierbeinerfreund streichelt. «Blue kann dich verzaubern, nach einer Viertelstunde mit ihm

bist du erholt wie nach einem Tag Angeln. Wir können Vollgas geben, Mann – bin wieder fit!»

«Das freut mich.» Alvin blickt konzentriert auf seine Unterlagen und kritzelt irgendwelche Notizen hin. «Vollgas haben die Jungs ja auch damals gegeben – nur wenige Monate nach der Veröffentlichung von *Really* bereits wieder im Studio, am 7. Mai 1973. Zwischen Mai und Dezember spielte Cale in drei verschiedenen Studios die Songs fürs nächste Album ein.»

«Stimmt. Bei Bradley's Barn, und dann im Columbia Studio und im Woodland Studio, zwei edle Schuppen in Nashville. Eigentlich waren's ja vier Studios – einige Sachen nahm er bei sich in Tulsa auf.»

«On the back porch sozusagen. Und grundsätzlich wiederum mit Audie Ashworth als Produzent. Ein bewährtes Team!»

Hartleys Gedanken scheinen auf Reisen zu gehen. «Audie war ein guter Kerl, sagen sie alle. Er hatte eine feine Art zu sagen, wenn er etwas nicht mochte. Eine Art, die dein Ego in Ruhe lässt. Als John ihm *Cocaine* vorspielte, in einem jazzigen Stil, meinte er, <stark, Mann, aber das wird so nicht funktionieren>. Also machte Cale einen Rock'n'Roll-Song daraus.»

«Und eine jazzige Note hat er trotzdem drin gelassen, mit diesem funky Groove. *Cocaine* kam allerdings später, konzentrieren wir uns erst mal auf sein drittes Album, auf *Okie*.»

«Ja, klar. Ich wollte nur ein Beispiel nennen dafür, wie cool es offenbar war, mit Ashworth zu arbeiten. Audie hatte vorher als DJ gejobbt, mit eigener Radiosendung und so, und er hörte sofort, ob ein Song funktionierte oder nicht. Die beiden Scheiben liefen nicht schlecht, und zusammen mit den Royalties von Clapton, Lynyrd Skynyrd und Konsorte kam genug rein. John und Audie konnten ziemlich entspannt leben. Natürlich probierte Audie hin und wieder, die Latte noch höher zu legen. Als Beispiel, J.J. Cale hätte einen Fünftausend-Dollar-Designeranzug tragen sollen, um ungefähr wie Porter Wagoner auszusehen. Und auf dem Plattencover wollte Audie ein Foto vom Star. Doch solche Dinge hat John ihm hartnäckig ausgedröhnt, und

Audie kapierte es. Cale wollte ein Teil der Show sein, aber nicht die Show selbst. Das war sein Prinzip, lebenslänglich. Er kannte genug Promis, die sich kaum mehr aus dem Haus trauten. Wenn die Leute nicht wissen, wie du aussiehst, hat das nur Vorteile – du kannst dir in der Stadt ein Sandwich holen und niemand dreht sich um. Klar, Audie hat's immer wieder vorsichtig versucht und im Halbjahresrhythmus seine <wir brauchen ein neues Album>-Story vom Stapel gelassen. Aber die beiden kamen klar miteinander, jederzeit. Kein Stress, nur gutes Teamwork.»

«Ein absoluter Glücksfall, diese Zusammenarbeit. Und dass sie Früchte trug, dafür ist das dritte Album ja mehr als Beweis genug. *Okie* ist ein Meisterstück, für nicht wenige Fans sogar sein bestes Album. Wir müssen uns für diese Platte unbedingt genug Zeit nehmen.»

«Nehmen kann man sich nur, was da ist.»

«Noch haben wir genug davon. Lass uns loslegen.»

OKIE

«Heisses Cover, nicht?», ruft Hartley. «Was hätte jetzt hier ein Foto von ihm zu suchen gehabt? Wär doch völliger Blödsinn gewesen.»

«Du hast recht, das Bild vermittelt in perfekter Weise die Stimmung.»

«Yeah. Also, bevor du nun wieder mit der <gehen wir alle Songs durch>-Nummer kommst, schlag ich ein neues Konzept vor.»

«Und das wäre?»

«Du kennst das Motto: grosse Bögen. Such dir ein bestimmtes Thema aus, irgendeinen Aspekt.»

«Ähm, wie meinst du das genau?»

«Vielleicht gefällt dir was grundsätzlich an *Okie*. Dazu stellst du eine Frage, damit wir was zu diskutieren haben.»

«Brian! Über jeden Song könnten wir stundenlang diskutieren.»

«Hab ich dir schon gesagt, dass er später die Hälfte seiner Songs oder Platten manchmal am liebsten zurückgerufen hätte?»

«Na ja, das geht offenbar vielen so, wenn sie ihre eigene Musik hören. Aber tut mir leid, einmal losgelassen gehören die Songs nicht mehr dem Künstler allein.»

«Weiss ich. Bevor wir jetzt wieder den Philosophen-Stammtisch eröffnen – entscheide dich für ein Thema, dann legen wir los.»

«Okay, also ich würde sagen, wir sprechen mal wieder über seine Stimme.»

«Das ist dein Ernst?»

«Voll und ganz! Mir fällt auf, dass der Meister dieses Konzept hier auf *Okie* noch konsequenter weiterzog. Ich meine, die raffinierte Weise, seinen minimalistischen Gesang zu inszenieren. Kannst du uns darüber etwas erzählen? Wie man so was genau aufnimmt, produziert, wie man's mischt und so.»

«Du meinst, was Eric Clapton in vierzig Jahren nicht herausfand, soll ich euch mit zwei Sätzen erklären. Jetzt machst du aus mir einen Hochstapler.»

«Ach komm schon, ich weiss, dass du dich mit diesen Dingen intensiv beschäftigt hast. Rück raus damit.» Alvin schmunzelt erwartungsfroh. «Was man hier bei *Okie* ja besonders gut hört, ist das Doppeln, dieses mehrfache Aufnehmen von Gesangsspuren, die dann übereinandergelegt werden. Oder vielleicht zuerst mal ganz grundsätzlich die Frage: Gibt's bestimmte Mikrofone, die J.J. Cale bevorzugte? Und Geräte, Vorverstärker, Kompressoren?»

«Für den Gesang nahm er am liebsten das U-67 von Neumann, so viel ich weiss. Oder manchmal auch das 57er von Shure.»

«Shure SM57 ...? Das ist doch ein Bühnenmikrofon für Instrumente – ein ziemlich günstiges, und offenbar nicht gemacht

für Gesangsaufnahmen. Kann man das vergleichen mit diesem edlen Studiomikrofon von Neumann?»

«Kommt ganz auf den Song an. Neumann ist immer gut, Limmousine sozusagen. Aber manchmal muss es ein billiger Kleinwagen sein. Das SM57 macht sich gut zum Singen, klingt ziemlich muddy – Rock'n'Roll eben.»

«Ach so. Und Geräte? Bestimmte Lieblinge?»

«Da gab's viele, hab ich mal gelesen. Er hatte einen alten portablen Sony EMG-Mixer. Später liess er die Vocals meist durch einen Millennia-Vorverstärker laufen, edle Dinger. Das Teil war noch frisiert, mit Röhren von Telefunken. Und John hatte auch einige der alten Kompressoren von damals, ein paar UREI-Kisten.»

«Der 1176LN Peak Limiter von UREI ...?»

«Du scheinst Bescheid zu wissen.»

«Die Recording-Zeitschriften, Brian. Fachleute schwärmen von diesem legendären Gerät.»

«Stimmt. Es gibt noch andere, den LA-2A von Teletronix zum Beispiel.»

«Und wie viele Gesangsspuren nahm er auf? Sang er jeweils mehrmals dasselbe, also unisono, oder doppelte er in Oktaven? Und warum überhaupt dieser mehrspurige Gesang?»

«Warum?» Hartley lacht süffisant. «<Weil ich nicht singen kann> – du kennst ja diesen Spruch von ihm.»

«Das meinte er nicht wirklich so.»

«John sah sich als Songwriter. Am Anfang seiner Karriere wäre es besser gewesen, mit einem richtigen Sänger zusammenzuarbeiten, betonte er später mal. Klar, wenn Cale <ich treffe zwei, drei Noten, und das behindert mein Songwriting> murmelte, war das sein Bescheidenheitsfimmel. Aber ganz unrecht hatte er nicht. John liebte Melodie, und wenn er eine Melodie schreiben wollte, konnte er das Zeug manchmal nicht singen. Also musste er innerhalb seiner Limiten schreiben. <Deshalb klingen alle meine Songs gleich>, soll er gesagt haben.»

«Seine Songs und Melodien gefallen den Leuten. Das hat der

Meister nie bemerkt?»

«Er hörte davon, yeah. Nach seiner Ansicht funktionierte das Ganze irgendwie, und dennoch fühlte er sich als Songwriting eingeschränkt, wegen seiner Stimme. Er hätte anders geschrieben, wenn er besser hätte singen können. Und das Doppeln hatte offenbar auch damit zu tun – sie nahmen seine Stimme zwei oder drei Mal auf, um die Intonation unscharf zu machen. Offenbar hatte er manchmal Mühe, präzise zu intonieren.»

«Ach so, das ist natürlich raffiniert. Durch das Überlagern verschiedener Aufnahmen verschwimmt das Ganze ein bisschen; die kleinen Tonhöhenunterschiede balancieren sich gegenseitig aus, könnte man sagen.»

«Audie soll jeweils gesagt haben, <es klingt nach einem beschissenen Chor>, haha. Heute haben sie natürlich diese Pitch-Korrektoren. Wahnsinnsgeräte, du kannst deine Stimme einfach durch so eine Kiste laufen lassen, und alles ist perfekt. Hatten sie nicht, früher.»

«Ja, aber Pitch-Korrektoren klingen künstlich. Wie auch immer, die J.J. Cale-Fans sind auf jeden Fall sehr froh, dass er kein <guter> Sänger war. Noch ein Detail: Hat er jeweils unisono gesungen oder gab es da auch zweite und dritte Stimmen?»

«Beim Doppeln in der Regel nur unisono. Kannst auch versuchen, beim Wiederholen den Text nicht zu singen, sondern nur zu flüstern, oder aber einen Oktav tiefer zu brummen, falls du's so weit hinunter schaffst.»

«Ich nehme an, eine der Spuren bleibt jeweils der Hauptgesang, und der wird lauter gemischt. Die verschiedenen Zusatzspuren werden dann im Stereopanorama verteilt – richtig?»

«Hey Alvin, aus dir wird noch ein richtiger Studiomensch. Bei dieser Stereo-Story gibt's allerdings keine sturen Regeln, manchmal läuft alles anders. Bei einigen Songs muss das ganze Zeug in die Mitte, fast nur Mono. Ausprobieren ist angesagt – John war ein Tüftler.»

«Bei *Okie* fällt mir aber eben auf, dass der Gesang im Stereobild ziemlich breit gemischt ist. Manchmal sind die ver-

schiedenen Spuren sogar fast gleich laut. Das erzeugt diese wunderbaren Phasenverschiebungen; die Silben zischen hin und her, von links nach rechts.»

«Soll auf jeden Fall niemand behaupten, du hättest dir die Scheiben oberflächlich angehört.»

«Hey, Brian, da draussen sind eine Menge Leute, die das zu schätzen wissen, was in den Studios so alles zusammengebraut wird.»

«Cool, sofern du recht hast.»

«Und bei den späteren Aufnahmen arbeitete J.J. Cale noch immer so?»

«Du meinst das Doppeln? Nicht bei jedem Song vermutlich. Die ganzen Tricks setzte er ein, wenn er dachte, dass sie dem Song helfen würden. Am Ende zählt nur das Resultat.»

«Das klingt weise. Noch eine letzte Frage: Wenn er den Gesang mehrmals aufnahm, lief der dann immer durch dieselbe Kette? Dasselbe Mikrofon und die gleichen Geräte?»

«Meistens. Weil's zweckmässig war, vor allem, wenn er alleine arbeitete. Wenn John ein Studio mietete und Tontechniker da waren, die sich um alles kümmerten, liess er die natürlich arbeiten, wenn sie schon motiviert waren. Die Jungs probierten dann manchmal verschiedene Kombinationen und Sounds aus.»

«Arbeitete Cale denn mehr alleine oder mehr im Team?»

«Ungefähr fifty-fifty. Auch beim Mischen; die Hälfte der Songs auf all seinen Platten hat er selber gemischt. Manchmal mischte es irgendein Studiocrack, und dann gefiel es John nicht. Oder er mochte seinen eigenen Mix nicht und liess es von jemand anderem nochmals mischen.»

«Brian, das ist alles unglaublich spannend! Wir müssen dennoch vorwärtsmachen und uns die einzelnen Songs vornehmen. Ich wollte ja eigentlich nur sagen, wie unglaublich cool und süffisant die Stimme des Meisters generell klingt auf diesem Album.»

«Yeah, das tut sie. Aber wie du sagst, nehmen wir uns die Nummern vor. Ich lass dich am besten einfach reden; muss ja

nicht dauernd meinen Senf dazu geben.»

«Okay, gerne. Aber wenn dir was in den Sinn kommt zu einem Song, sag es bitte.»

Er nickt. «Die Chancen sind klein. Ist schon mehr als genug, so wie du die Songs sezierst.»

Crying

«J.J. Cale machte sich offenbar einen Spass daraus, Platten auf seltsame Weise zu starten. Bei *Naturally* kommt als Erstes eine Bummschäk-Schlagzeugmaschine, bei *Really* eine falsche Songfährt – und hier bei *Okie* beginnt die Eröffnungsnummer mit einem listigen Lachen. *Crying* ist eine bluesige Ballade, eingängig und gleichzeitig knifflig in der rhythmischen Struktur. Typisch für seine Experimentierfreude! Die verschiedenen Tonsuren greifen perfekt ineinander; eine müde alte Gitarrenlinie im Hintergrund, eine zweite Gitarre, die ans Reggae-Feeling erinnert, und dazu sparsame Orgelklänge. Nicht das Highlight des Albums, aber in der Summe aller Elemente macht der Song auf raffinierte Weise neugierig auf alles Weitere.»

Hartley blickt verwundert. «Neugierig machen auf die Platte – kennst du einen andern Sinn für einen Eröffnungssong?»

«Natürlich, ganz deiner Meinung. Bei der Session-Crew dabei übrigens ein gewisser Reggie Young; über ihn werden wir noch reden, spätestens beim Song *Cajun Moon*.»

«Reggie spielte die heisse Reggae-Gitarre – passt, hehe.»

I'll Be There (If You Ever Want Me)

«Ein Country-Song von Ray Price und Rusty Gabbard aus dem Jahre 1954. Auf fast allen Alben sind jeweils ein oder zwei

Fremdkompositionen; keine Hits, die Originale sind meistens noch unbekannter als die J.J. Cale-Version. Wie kam er jeweils auf diese Songs?»

«Unbekannt? Keine Hits? Jeder Country-Freak kennt *I'll Be There!*»

«Oh ja, eine schöne Nummer mit hübschen Text-Bildern über die Liebe. Auffallend ist, wie Cale diesen Song rhythmisch ins Rollen bringt, während das Original ziemlich plump im Bummtschäk-Kleid des Honky Tonk-Stils daherkommt.»

«Das ist Karl Himmel am Schlagzeug. Die permanenten Achtel auf der Hi-Hat und auf dem Ride-Becken, die bringen den Schub.»

«Auf jeden Fall ein schönes Beispiel dafür, wie man Songs rhythmisch unterschiedlich interpretieren kann. Cales Version hat Charme und Stil.»

«Charmante Versionen gibt's viele; die von Clarence Gatemouth Brown zum Beispiel, mit Ry Cooder an der Slide, 1996 auf der Scheibe *Long Way Home*. Ich meine, wenn wir schon beim Thema Groove sind.»

«Allerdings! Traumhaft schön finde ich auch die von Martina McBride, auf dem Album *Timeless* von 2005. Mit dieser knackigen Gitarre von Steve Gibson, ganz im Stil der Picking-Altmeister Merle Travis und Chet Atkins.»

«Ein Journalist, der über Country Bescheid weiss – das ist gut für die Laune, Mann.»

«Oh, jetzt kommt Honig für mich? Danke! Leon Russell nahm den Titel später übrigens auch auf, 1984, für sein Album *Hank Wilson Vol. II*. Bei ihm wiederum klingt der Song hundertprozentig nach Country, schon fast altbacken, was einigermaßen überrascht.»

«Eine Serie von vier Platten; da wollte der Rock'n'Roller Russell mal diese alten Country- und Bluegrass-Sachen spielen. Vintage! Es gibt nur ein Problem.»

«Ein Problem?»

«Dass wir nicht vorwärtskommen. Und dass mich der dro-

hende Staubsauger-Job deshalb immer höhnischer angrinst, hehe.»

«Keine Sorge, ich werde dir sehr gerne helfen beim Saubermachen.»

Starbound

«Was für eine Überraschung, dieses Stück! Es zeigt, wie frei J.J. Cale war.»

«Frei?»

«Er war nicht an einen bestimmten Sound oder Stil gebunden. Wenn der Meister Lust hatte, verliess er das Americana-Terrain und hob ab. Hier zum Beispiel ins Psychedelic-Lager, und zwar traumhaft treffsicher. Ich meine, die Latte liegt verdammt hoch in diesem Genre – und er zauberte nebenbei einfach mal schnell einen der besten Psychedelic-Songs der Geschichte aus dem Hut. Macht mich sprachlos! Diese Atmosphäre, losgelöst und zurückgelehnt, aber nicht auf Distanz, sondern tief verbunden, mit Anmut. Diese mystischen Sprachbilder, wenn er vom schwebenden Stern singt, vom in einen Klang gehüllten Geheimnis, welches der Himmel birgt. Der Phasing-Effekt auf seiner Stimme, die fein mitschwingenden Bläser-Sounds – alles zielt auf jenseitige Ebenen, aber ohne dabei benebeln zu wollen. Bei diesem Song braucht niemand Drogen; der Trip kommt auf natürliche Weise, ohne unerwünschte Nebenwirkungen.»

«Und sogar mit richtigem Schluss, ohne Fade-out», meint Hartley grinsend.

«Genau, das ist ja das Verrückte! All seine erdigen Songs werden am Schluss ausgeblendet, auf dass wir davonfliegen. Und ausgerechnet bei dem Song hier mit dieser Flughöhe, holt uns der Meister am Ende auf die Erde zurück, sanft, aber bestimmt.»

«Yeah, er wollte wohl nicht von Leuten verklagt werden, die sich mit seinen Platten die Flügel verbrennen.»

«Grossartig, raffiniert, Chapeau!»

«Die Leute müssen wieder runter, aus einem einfachen Grund – da sind noch weitere Songs auf der Platte.» Der alte Mann zieht genüsslich und mit spitzbübisch leuchtenden Augen an seiner Zigarette.

Rock And Roll Records

«Weisst du, was ich hier mal wieder rufen möchte, Brian?»

«Keine Ahnung, aber ruf einfach möglichst kurz.»

«OH MY GOD! – das möchte ich rufen. Mit diesem Song legt er uns doch einfach vollkommen flach. Ein Geniestreich! Für nicht wenige seiner Fans einer der besten Cale-Songs. Ich weiss nicht, wo ich anfangen soll, aber ...»

«Durchatmen, Alvin, und Wasser trinken», unterbricht Hartley lachend. «Wenn das so weitergeht, ruf ich den Rettungsdienst. Die Hoffnung, dass du morgen beim Staubsaugen hilfst, die können wir dann wohl begraben. Gefällt mir gar nicht, Mann. Und ich hab nicht mal Entspannungs-Tabletten im Haus, die du einschmeissen könntest. Was soll ich nur tun?»

«Du hörst jetzt einfach zu, das sollst du tun. Alles an diesem Song ist genial! Der Groove; cool, unglaublich funky, und er entsteht erst durch das Ineinandergreifen der verschiedenen Instrumente. Der Sound der Gitarren; sie klingen nicht akustisch, und sie klingen nicht elektrisch. Die zentrale Rolle der Bläser; sie klammern sich fest im zuhörenden Gehirn, mit diesem simplen, verführerischen Thema. Natürlich die Stimme; hauchdünn und genau dadurch bärenstark. Und der Text erst! Ein paar wenige Sätze, und man weiss nicht, ob Cale sich nun lustig macht über die Rock'n'Roll-Industrie, vielleicht auch über sich selbst – oder ob er selbstbescheiden über das Privileg und die Leidenschaft singt, mit einem simplen Song den Menschen Freude bereiten zu können. Auf alle Fälle weiss man, wie recht er hast: Es ist ein funky Deal!»

Hartley überlegt kurz, richtet sich ein wenig auf, als gälte es, den Eindruck von Gleichgültigkeit zu vermeiden, und meint schliesslich ruhig: «Gute Frage. Ich vermute, von allem ein bisschen. Aber sicher ist, dass John immer auch an die Leute dachte, die sich das Zeug anhören. Er wollte bei ihnen sein, wenn sie schlecht drauf sind – darüber singt er ja im letzten Vers.»

The Old Man And Me

«Jetzt habe ich ein Problem, Brian.»

«Du meinst den Zeitplan.»

«Nein. Das Problem ist, dass ich gewisse Phrasen inzwischen längst verbraten habe. Das OH MY GOD zum Beispiel. Ich bräuchte dringend eine Steigerungsform, um angemessen über diesen Song hier berichten zu können.»

«Dein Problem, hehe. Was glaubst du, warum John in der Öffentlichkeit immer diese finstere Miene aufsetzte? Wenn du ständig herumstrahlst – wie sollen die Leute dann merken, wann du mal besonders gut drauf bist?»

«Wow, der ist stark! Ich beginne, den Philosophen Cale langsam zu verstehen. Raffiniert.»

«Philosophen stellen Fragen, und ich stell dir jetzt eine der wichtigsten: Denkst du an den Zeitplan?»

«Ich will es versuchen. *The Old Man And Me* ist einer jener back porch-Songs, die J.J. Cale bei sich zuhause in Tulsa aufgenommen hat. Auch der Begriff <Geniestreich> ist leider schon verbraten – ich könnte es höchstens mit ein paar zusätzlichen Ausrufezeichen versuchen. Auf jeden Fall ist diese Nummer magisch, mystisch, ein Werk, welches Kunst und Spiritualität vereint. Wenn ich diesen Song höre, muss ich irgendwie an den Taoismus denken – an die ethische Lehre aus China, den Lauf der Welt zu beobachten. Es erinnert mich ans Prinzip des Zirans, dem <von-selbst-so-Seienden> der Natur. Das Stück

spiegelt den Kosmos und seinen ewigen ...»

«Stopp!», unterbricht Hartley theatralisch. «Du musst wieder runter, Mann. Sonst ruf ich ihn wirklich, den Rettungswagen. Geht dann aber auf deine Rechnung.»

«Oh nein, da musst du jetzt durch. Hör dir doch mal an, was die Leute da draussen über diesen Song erzählen. Er sei wie Zen, würde den Herzschlag automatisch verlangsamten, unglaublich kraftvolle Bilder hervorzubringen. Hey, da wirkte unser Meister als Schamane, als Heiler. Wenigen Menschen ist es jemals gelungen, die Gelassenheit der Natur und die ewige Regelmässigkeit der Weltordnung so treffend darzustellen. In nur zwei Minuten, mit einem einzigen sich wie ein Pendel wiederholenden Akkordwechsel, mit einem unübertrefflichen Minimalismus, mit einer Geschichte, die herunterfährt, dann wieder verstört und gleichzeitig versöhnt, tröstet. Unglaublich! Die Kraft des Textes würde ja längst genügen, denn er erzeugt mit nur wenigen Sätzen eine Wirkung, die mit Hemingways <Der alte Mann und das Meer> vergleichbar ist. Dazu kommt aber noch, wie Cale singt, und wie seine Stimme aufgenommen und gemischt wurde – beides potenziert die Wirkung ins Unendliche. Ich kenne nur einen Sänger, der Ähnliches schaffte: Bossa Nova-König Joao Gilberto, mit seinem leisen Gesang und seinem transzendenten Gitarrenspiel.»

«Gilberto? Endlich ein bodenständiger Vergleich, der Freude macht. Den Rest kannst du rauchen – oder sagen wir, aufsparen für den Fall, dass du später mal einen esoterischen Ratgeber schreiben möchtest.» Der alte Mann grinst auf eine Weise, die verrät, dass ihn die Flut der Komplimente für J.J. Cale glücklich macht.»

Everlovin' Woman

«Können wir auslassen», raunt Hartley.

«Wie du willst. Vielleicht kein grosser Wurf, aber dennoch ein skurriler, treibender Love-Song, und zudem ein wichtiger

Kontrast, der dem Bogen des Albums hilft. Für einmal ein regelrechter Keyboard-Song übrigens.»

«Wurlitzer-Piano! Darf ruhig dominant sein, schliesslich hat's nicht irgendwer gespielt, sondern Hargus Pig Robbins.»

«Das ist doch der berühmte blinde Pianist und Keyboarder, einer der ganz Grossen aus der Sessionmusiker-Szene in Nashville.»

«Richtig. Pig spielte mit allen Cracks, von Dolly Parton über Kenny Rogers bis Merle Haggard. Der Junge war siebenmal Country-Keyboarder des Jahres, 1976 sogar Musiker des Jahres.»

«Er spielte auch für berühmte Rock- und Popmusiker, so viel ich weiss.»

Hartley nickt. «Dylan holte ihn für seine *Blond On Blond*-Scheibe ins Studio.»

«Also bereits 1966. Zu hören ist Robbins auch auf Platten von Joan Baez, John Denver oder Neil Young. Und übrigens auf einem Album von Mark Knopfler; *Golden Heart* von 1996, die traumhaften Pianoklänge im Song *Are We In Trouble Now*.»

«Yeah, du solltest wirklich ein Musiklexikon schreiben.»

«Wie auch immer, Brian. Nicht nur Robbins' Keyboard springt einem hier ins Ohr, auch dieser seltsame Akzent bei Cales Flüstergesang – er verschluckt die halben Wörter.»

«Seltsamer Akzent? Hey, das ist der Okie-Stil!»

«Habe ich vermutet. Klingt auf jeden Fall sehr sympathisch.»

«Sympathisch oder nicht – Okies können nicht anders.»

Cajun Moon

«*Cajun Moon* gehört zur ersten Auswahl seines Lebenswerkes, da sind sich fast alle Experten einig, Brian.»

«Cool! Was sind das für Experten?»

«Mit Experten meine ich die treuen Fans – sie haben seine Platten gekauft.»

«Weisst du was? Ich glaub, Cale freute sich bis ans Lebensende wie ein Kind über jede verkaufte Scheibe. Es muss für ihn wie ein Märchen gewesen sein.» Hartley steht auf. «Ich werd uns schnell frischen Kaffee kochen, okay? Kannst dennoch weiterfahren, ich hör dir zu ...»

«Gerne. Ich werde etwas lauter reden, und wie ich sehe, läuft das Diktiergerät noch immer problemlos.»

«Du brauchst nicht zu schreien. Hab mir meine Ohren nicht taub gespielt; ich war noch viel weniger auf der Bühne als Cale – nämlich fast nie.»

«Er wollte sein Gehör schonen? Das war also der Grund dafür, dass er keine exzessiven Tourneen machte?»

«Ein willkommener Nebeneffekt. In erster Linie ist Touren ein Stress, zweitens hasste John die Fliegerei – und drittens hörte er gerne Klänge, ja. Die meisten Rockstars hören im Alter kaum noch eine Polizei-Sirene. Aber vielleicht sollten wir jetzt besser über *Cajun Moon* reden.»

«Mit allergrösstem Vergnügen. Der Song ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Erst mal der Gesamteindruck; funky, entspannt und gleichzeitig muskulös, mit kräftigem Schlagzeug. Im Grunde ein Gegensatz, denn Cale besingt den Mond über dem Süden von Louisiana, da wo die französischstämmigen Cajuns zuhause sind – und bringt kein einziges Element der traditionellen Cajun-Musik in den Song hinein. Dafür tischt er eine geheimnisvolle Geschichte auf über den Mond und seinen Einfluss auf unser Leben. Dieser Mond soll verantwortlich sein dafür, wenn uns ein Lebenspartner verlässt, und wir sollen uns keine Gedanken oder Vorwürfe machen. Er lässt vieles offen in dieser Geschichte.»

«Muss man doch, in einer guten Geschichte.»

«Auch wieder wahr. Irgendwie ist die Botschaft jedenfalls tröstlich. Und musikalisch sowieso, sein Song richtet auf. Er ist nicht pathetisch, sondern gibt einem einen Tritt in den Hintern

und ruft: Das Schicksal kannst du nicht anklagen – steh auf, sei cool und tanz weiter!»

Nach einem kräftigen Schluck Kaffee gibt Hartleys Blick zu erkennen, dass er diese Interpretation nicht daneben findet. «So viel hat er sich vermutlich auch wieder nicht überlegt, als er den Song schrieb. Klingt aber cool, was du da sagst.»

«Oh, ich bin noch lange nicht fertig mit der Analyse, Brian. Musikalisch ist der Song für Cale eher untypisch; er scheint die Rollen fast umzukehren. Als Gitarrist versteckt er sich hinter Reggie Young, spielt nur ein paar Beilagen und vergräbt die irgendwo im Mix. Als Sänger hingegen wirkt er ungewohnt temperamentvoll und verzichtet auf dieses hauchdünne Flüstern. Man hat den Eindruck, dass er für einmal ein paar Zentimeter vom Mikrofon zurücktrat, um mit etwas mehr Kraft zu singen. Macht sich sehr gut! Und er singt ja noch eine zweite, höhere Stimme – beides zusammen ergibt diesen eleganten, selbstbewussten Sound. Dennoch, bei allem Untypischen, man erkennt den Meister sofort.»

«Einverstanden. Reden wir über Reggie Young – hörst du, wie grandios der Junge da spielt? Sein Solo, dieser messerscharfe Sound! Die meisten Leute haben keine Ahnung; sie hören diese Leadgitarre und machen John die Komplimente.»

«Das ging mir während vielen Jahren so, muss ich zugeben.»

«Ihr lest die Credits nie auf der Plattenhülle?»

«Nicht sofort zumindest. Und irgendwie könnte dieses Solo ja auch von Cale sein, sehr weit von seinem Stil ist es nicht entfernt.»

«Yeah, schon möglich. Reggie Young hatte solche Grooves allerdings besser drauf, wenn du mich fragst. Er spielte bei dieser Nummer übrigens eine limited edition Telecaster aus den frühen Sechzigerjahren, über einen Garnet- und einen Fender Deluxe-Verstärker mit Altec-Lautsprecher. Und davor ein Volumen-Pedal von Fender. Heiss, der ganze Mix, nicht?»

«Und wie! Der Mann hat ja als Session-Gitarrist ganz schön Geschichte geschrieben.»

«Das kannst du laut sagen, er war der Beste damals. Ende der Sechzigerjahre spielte er die Leadgitarre bei den Memphis Boys – du weisst schon, die Hausband im American Sound Studio in Memphis. Nur schon, was da abging, die 1969er-Session mit Elvis zum Beispiel. *Suspicious Minds*, *Kentucky Rain*, *Don't Cry Daddy* und *In the Ghetto* – hey, hat Reggie Young alles gespielt! Ende 1971 machte das Studio dicht in Memphis, und darum kam er nach Nashville, zum Glück.»

«Ich weiss nicht sehr viel über Reggie Young, aber er wird tatsächlich hoch gehandelt. Grossartige Platten soll er veredelt haben; von Elvis wie gesagt, aber auch von John Prine, Dusty Springfield, Herbie Mann, Willie Nelson, Waylon Jennings, Johnny Cash, Jerry Lee Lewis oder George Strait. Da passt es wunderbar, dass er auch bei J.J. Cale mitwirkte – dieselbe Liga schliesslich.»

«Honig passt nicht zum Kaffee, Mann. Young war durch und durch Profi, wie gemacht fürs Studio, wird in der Szene erzählt. Mit solchen Typen lässt sich arbeiten; du fragst, <hey Reggie, kannst du was Cooles im Intro spielen?> – und er spielt eine Hookline, die haargenau zum Song passt. Verstehst du? So einer wie Reggie Young sagt nicht, <gib mir zwanzig Minuten, ich werd mir was überlegen> – er spielt es sofort! Von seiner Sorte gibt's nicht wahnsinnig viele; die echten Studio-Cracks eben, und die haben zu jeder Zeit und zu jedem Song die richtigen Töne im Kopf.»

«Ins Schwarze getroffen hat er ja auch bei *Cajun Moon*. Eine Mischung aus B.B. King und Chet Atkins wurde Reggie Young mal genannt, so viel ich weiss.»

«So hat Reggie seinen Stil selber genannt, als man ihn danach fragte.»

«Auf jeden Fall genial, dieser Musiker. Ich glaube, wir müssen trotzdem weiter zum nächsten Song. Okay für dich?»

«Natürlich.»

«Ähm, halt, wir sollten dennoch schnell erwähnen, dass es hochkarätige Coverversionen von *Cajun Moon* gibt. Die

beiden bekanntesten sind wohl die von Jazzmusiker Herbie Mann, 1976 auf seinem Album *Surprises* mit Sängerin Cissy Houston, und die von der berühmten Jazzsängerin Randy Crawford, auf ihrem Album *Naked And True* von 1995. Auch in Jazzkreisen scheint der Meister also respektiert zu sein, das freut mich.»

«Vielleicht wollten die Jazzer den Song ja auch einfach endlich mal richtig gut interpretieren, hehe. Cissy Houston ist übrigens die Mutter von Whitney Houston, weisst du ja sicher. Und die Version von Randy Crawford haute John komplett um, nebenbei erwähnt.»

«Crawfords Interpretation ist unglaublich! Kein Wunder, gefiel sie Cale. Ein paar weitere starke sind im Umlauf, zum Beispiel Maria Muldaur auf ihrem Album *Southern Winds* von 1978, oder die Country-Rockband Poco auf dem Album *Cowboys & Englishmen* von 1982. Und eine vollkommen verrückte Version gibt's von einer unbekanntenen Jazzband aus Russland; Lera Gehner Band heisst sie.»

I'd Like To Love You Baby

Alvin strahlt. «Schon allein die Leadgitarre ist ein Genuss. Tom Petty steht bekanntlich auf diesen Song; es gibt von ihm offenbar eine starke Live-Aufnahme von 2003, die Ende 2009 auf seinem Album *The Live Anthology* erschienen ist.»

«Yeah, wusste ich nicht. Tönt sicher gut bei Tom Petty.»

«Ja, und wenn er einen Song liebt, kann es kein schlechter sein. Höchstens über den Text könnte man diskutieren. Ein Loblied auf die Polygamie, auf den Seitensprung?»

«John war jung damals. Christine Lakeland trat ein paar Jahre später erst in sein Leben.»

«Die beiden waren ein wunderbares Paar.»

Der alte Mann nickt. «Ihr gegenseitiges Lächeln und ihre Blicke sprachen Bände.»

Anyway The Wind Blows

«Tut mir leid, Brian, jetzt geht's schon wieder an die Nerven. Weil ich dir klarmachen muss, wie epochal, monumental und göttlich dieser nächste Song ist.»

«Und ich muss mir schon wieder überlegen, wie die Nummer des Rettungsdienstes lautet, oder ob nicht doch noch irgendwo im Haus ein Valium für dich herumliegt.»

«Das hat uns J.J. Cale eingebrockt, damals auf der Veranda, zuhause in Tulsa. Konnte er die Mikrofone, Tonbandgeräte und so eigentlich problemlos auf der Terrasse installieren?»

«Weisst du, <back porch> ist ein Klischee. Er hat das Zeug wohl in seinem Schuppen aufgenommen, im Studio.»

«Ach so. Ist ja egal, auf jeden Fall ist dieser Song ein Triumph. Es ist der endgültige Sieg des Minimalismus und der Konzentration. Mit dreieinhalb Minuten ist es das längste Stück dieser Platte – und er hatte die Frechheit, uns nur einen einzigen Akkord zu servieren. Ein Lied mit einem Akkord! Keine Strophe, kein Refrain, nur Groove. Die Nummer rast davon, unaufhaltsam. erinnert mich ein wenig an Bob Dylans *Subterranean Homesick Blues* von 1965, aber Dylans Nummer arbeitet mit Volumen und benötigt drei Akkorde. Dylan schafft diese Reduktion nicht, auch sein Gesang braucht Lautstärke, um zu imponieren. Nein, es gibt nur eine Referenz, eine Lektion in Sachen Minimalismus – und das ist dieser Song hier. Macht mich sprachlos.»

«Für einen Sprachlosen redest du aber ziemlich viel, hehe.»

«Das war erst der Anfang, tut mir leid. Der Gipfel der Reduktion kommt ja erst noch, mit diesem Arrangement nämlich. Unfassbar! Ich meine, den Einakkord-Trick, den hat Cale spä-

ter wiederholt, im Song *Friday* zum Beispiel, 1979, jedoch mit ziemlich viel Aufwand, einer ganzen Rhythmus-Truppe und mit allerlei sprudelnden Leadgitarren. Auch sehr wirkungsvoll. Aber hier, in *Anyway The Wind Blows*, da treibt er es auf die Spitze. Er lässt seine billige Schlagzeugmaschine tuckern, dazu einen simplen, knorrigen Bass, darüber zwei oder drei federleichte Boogie-Rhythmusgitarren – und zusammen klingt das wie ein Lehrstück für Groove, für die perfekte Balance zwischen Lockerheit und Vorwärtstrieb. Zwischendurch noch ein kurzer Auftritt einer süffigen Slidegitarre, und sonst nichts. Ausser seinem sagenhaften Gesang natürlich, doch darüber reden wir später. Was hier musikalisch abgeht, ist derart monoton und betörend zugleich, dass es einem Angst macht. Nie wieder hat ein Mensch es geschafft, diese traumhafte Lässigkeit zu erreichen. Viele haben versucht, den Tulsa-Groove hinzukriegen, manchmal sogar mit erstaunlichem Erfolg, wie Clapton im Song *Lay Down Sally* zum Beispiel. Aber niemand kam in J.J. Cales Nähe. Unmöglich!»

«Tief durchatmen, mein Freund. Dein Herz sollte noch ein halbes Jahrhundert über die Runden kommen – gib ihm eine Chance.»

«Du machst dich lustig über mich.»

«Nein, natürlich nicht. Du findest diesen Song cool, das freut mich sehr. Aber du brauchst zu viel Worte, um es mir zu erklären. Ich dachte, Minimalismus würde dir am Herzen liegen.»

«Stimmt, aber wir Normalsterblichen schaffen diesen Minimalismus nicht. Und ich will es ja nicht dir erklären, sondern unseren Lesern. Wir, Cales ergebenes Publikum, wir versuchen, sein Geheimnis zu entschlüsseln, um seine Musik noch mehr geniessen zu können. Und diesen Code zu knacken, wenn auch nur teilweise, ist nun mal ganz schön schwierig. So was braucht Zeit, Geduld und manchmal ganz schön viel Worte. Sind sie denn derart daneben, meine Worte?»

«Du willst nur das Gegenteil hören, haha, brauchst einen Löffel Honig. Dabei weisst du genau, dass du ordentlich ana-

lysieren kannst – und schreiben hoffentlich auch. Die Frage ist nur, ob wir den Termin schaffen, und vielleicht auch, ob die Leute wirklich so viel Geduld haben, das alles zu lesen.»

«Für Terminprobleme gibt es immer eine Lösung. Wenn es sein muss, machen wir ein andermal weiter. Oder ich schreibe nur bis hierher, wir veröffentlichen das Ganze und bringen später einen zweiten Band mit der Fortsetzung seiner Karriere. Ist mir egal. Lieber in die Tiefe gehen, mit einer ordentlichen Taschenlampe, als hastig und halbherzig graben.»

«Schon gut, Alvin, ist nicht falsch. Allerdings, die Leute sind es sich gewohnt, dass die Cale-Songs nach zwei oder drei Minuten weiterziehen – und du redest eine halbe Stunde über jede Nummer. Halten die das aus?»

«Gute Frage, aber lass das mein Problem sein. Seine Fans sind hungrig auf jedes kleine Detail; sie wollen endlich mehr wissen über diese Musik, die seit Jahrzehnten ihr Leben bereichert.»

«Ach komm schon, so viele Jahrzehnte hast du nun auch wieder nicht auf dem Buckel.»

«Nein, aber viele der treuen Cale-Fans.»

«Okay, Mann, von mir aus machen wir einen zweiten Band, klingt einleuchtend, der Plan. Auf diese Weise löst sich auch gleich das Staubsauger-Problem, hehe.»

«Aber machen wir erst noch dieses Album fertig. Dann gehen wir essen, und morgen helfe ich dir, dein Haus in Ordnung zu bringen. Wenn Mary heimkommt, soll sie geblendet werden vor lauter Sauberkeit.»

«Hochglanz ist nicht unser Ding, Mann, es geht nur ums Minimum, und das gibt schon genug zu tun. Zudem hät ich noch ein paar Jobs draussen auf dem Feld für dich. Aber du hast recht, bringen wir diese Scheibe ins Trockene, dann gehen wir essen.»

«Wunderbar. Sehen wir uns das geniale Stück *Anyway The Wind Blows* etwas näher an. Der Text ist irgendwie rätselhaft. Man hat den Eindruck, dass es ums Tanzen geht, um eine gewisse Lebensfreude. Wenn da nicht diese Zeile drin wär, wo Cale davor warnt, nicht in den Himmel zu kommen ...»

«Ihr macht euch zu viel Gedanken und wittert hinter jeder Zeile irgendeine göttliche Botschaft – ist ja bei Dylan noch schlimmer. Hey, Songwriter sind Spieler, sie schreiben Songs, weil's ihnen Spass macht. Und manchmal wissen sie selber nicht, was das Zeug genau bedeuten soll. Es muss einfach grooven! Seh dir die Fortsetzung dieser Zeile an; John gibt's ja im Text sogar zu, dass es nur um den Reim geht. Offensichtlicher kann man's nicht machen.»

«Da steckt keine Aussage dahinter?»

«Weiss ich nicht. Tanz doch einfach – ist vermutlich die Aussage. Genügt das denn nicht?»

«Ich verstehe, das ist wohl die Message: Nimm das Leben nicht zu ernst, tanz mit dem Wind.»

Hartley lächelt verständnisvoll. «Na also, du hast sie gefunden, deine Message!»

«Okay, reden wir über ein paar technische Details. Aufgenommen hat er die Nummer bei sich zuhause mit einer Ampex 1 Zoll-Achtspurmaschine. Da sind zwei Rhythmusgitarren, und in seinen beiden Büchern findet man dazu widersprüchliche Angaben. Im einen sagt er, beides wäre die akustische Harmony gewesen, und im andern spricht er von der Gibson ES-125 mit Double-Pickup. Was gilt nun?»

«Keine Ahnung. Nehmen wir doch einfach die Mitte von beidem: Die eine Rhythmusgitarre war die alte Harmony, die andere die Gibson. Zufrieden?»

«Tönt plausibel. Interessant ist auf jeden Fall, dass er für diesen Boogie-Rhythmus die ganze Gitarre einen Ton höher stimmte.»

«Interessant, ja. Vielleicht war er auch einfach zu faul, hehe. Der Song ist in der Tonart F, dieser Boogie-Groove auf zwei Saiten lässt sich aber am einfachsten auf E spielen, mit der leeren E-Saite, die du ein bisschen dämpfst. Es gibt nichts zu beweisen in der Musik; man muss nicht einen auf Märtyrer machen und sich mit der schwierigeren Variante abmühen.»

«Das leuchtet mir ein. Je einfacher etwas zu greifen ist, des-

to mehr kannst du dich auf den Groove und auf die Lässigkeit konzentrieren. Allerdings hätte der Meister dasselbe ja auch mit einem Kapodaster im ersten Bund machen können.»

«Yeah, vielleicht hatte er den grad nicht zur Hand. Übrigens schwingt und klingt die Gitarre anders, wenn du sie höher stimmst. Hört man natürlich kaum, aber dennoch ...»

«Oh, kann ich mir gut vorstellen. So ein Instrument ist lebendig und reagiert auf jede Nuance.»

«Genau. Da ist übrigens noch eine dritte Gitarre, die Slide im Mittelteil. Das war dann definitiv die 125er-Gibson, über einen Pignose-Amp gespielt und mit zwei Neumann U-87 Mikrofonen abgenommen, eins ganz nahe dran und eins weiter weg.»

«Die kleinen Pignose-Dinger, diese legendären Portabel-Gitarrenverstärker? Es klingt fantastisch! Und mit diesem Solo beweist Cale definitiv, dass er kein mittelmässiger Gelegenheits-Slider war, sondern einer mit Stil.»

«Über zu wenig Honig kann sich bei dir definitiv niemand beschweren, Mann.»

«Die Wahrheit darf süß sein. Im Weiteren steht in seinen Büchern, dass er hier einen Silvertone Bass direkt ins Pult spielte, und dass der Schlagzeug-Rhythmus von seiner Ace Ton-Maschine kam. Das ist jetzt ziemlich verwirrend, denn in den Album-Credits steht, dass Joel Green den Bass gespielt haben soll, und Terry Perkins das Schlagzeug. Kannst du uns diesen Knoten lösen?»

«Kann ich, per Zufall. Beides stimmt nämlich, hehe.»

«Wie ist das zu verstehen?»

«Perkins und Greens spielten ihren Part ordentlich ein; es gab nichts zu rütteln, die Jungs bekamen ihr Geld. Aber irgendwie war das für Johns Geschmack alles zu viel. Es musste einfacher sein, reduzierter. Am Schluss gab's keine andere Lösung, als das Zeug zu löschen. Dann liess er die Drumkiste laufen und nahm selber diesen primitiven Bass auf. Nicht, weil er's besser konnte als Perkins und Greens. Manchmal muss es eben schlechter sein.»

«Spannend! Jedenfalls gibt einem dieser Song dieses fantastische Gefühl, an einem heissen Tag auf einer schattigen Veranda sich im Schaukelstuhl schwankend wiederzubeleben. Ein Meilenstein!»

«Gibt übrigens ein paar heisse Coverversionen davon. Brother Phelps zum Beispiel, 1995.»

«Ja, oder 1999 die von Bill Wyman's Rhythm Kings, ist auch nicht schlecht – unter anderem mit Albert Lee an der Gitarre! Und eine kräftige Band-Version natürlich auch auf dem Escondido-Album mit Clapton zusammen; irgendwie strahlt diese Interpretation aber nicht dieselbe Magie aus, finde ich.»

Hartley zuckt mit den Achseln. «Sie wollten die Nummer mal mit richtig viel Dampf machen, hat doch auch seinen Reiz.»

«Natürlich, keine Frage. Er spielte die Nummer mit Clapton zusammen ja auch beim Konzert im iPayOne Center in San Diego, am 15. März 2007. *Anyway The Wind Blows* war der Eröffnungssong seines Sets, danach spielten sie noch *After Midnight*, *Who Am I Telling You?*, *Don't Cry Sister* und *Cocaine*. Hat ihm offensichtlich Freude gemacht, mit Clapton, Derek Trucks und Doyle Bramhall II zusammen. Ein Gipfeltreffen! Hast du bemerkt, wie die aufblühten, als der Meister auf die Bühne kam – und wie sie ihm diskussionslos die Führungsrolle überliessen?»

Der Seltsame lacht. «Was hätten sie denn deiner Meinung nach diskutieren sollen? Sind schliesslich keine Greenhorns, die Jungs. Jeder anständige Musiker weiss, dass bei einem Gig immer der Songwriter oder Sänger am Steuer sitzt.»

«Oder die Songwriterin, Sängerin.»

«Logisch! Wenn du in deinem Buch jeden Satz doppelt schreibst, für Frauen und Männer – wird das tatsächlich ein unverdaulicher Wälzer. Würd ich mir gut überlegen.»

«Natürlich hast du recht, ich will es nur hin und wieder erwähnen, damit sich auch die weiblichen J.J. Cale-Fans unmissverständlich angesprochen fühlen. Gott weiss, wie viele das sind!»

«Mach dir keine Sorgen, die checken das, die Frauen. Wir reden hier über Musik und Menschen – der Kampf um Gleichberechtigung ist eine andere Baustelle. Können wir debattieren, wenn Mary wieder hier ist.»

«Wunderbar. Übrigens wurde dieses Konzert im iPayOne Center aufgezeichnet und vor kurzem veröffentlicht; das Album heisst *Eric Clapton, Live In San Diego – With Special Guest JJ Cale*. Wer hatte die Idee zu dieser Live-Platte?»

«Weiss ich nicht. Vermutlich Eric, war ja sein Abend. Auf jeden Fall cool, die Scheibe.»

«Wenn wir schon bei Eric Clapton sind – sein berühmter Song *Lay Down Sally* von 1977 ist wie erwähnt wohl die definitive Hommage an J.J. Cale. Da hat er sich offenbar ganz schön Mühe gegeben, dem Okie-Groove gerecht zu werden.»

«Slowhand landete einen Volltreffer. Waren schliesslich auch ein paar Okies in seiner Band, hehe.»

«Ja, Carl Radle, George Terry und Jamie Oldaker zum Beispiel – und sie sollen den Song entscheidend mitgeprägt haben. Clapton selber meint, dass er bei dieser Nummer so viel vom Ideal des Tulsa-Sounds verkörperte, wie das für einen Engländer eben möglich sei. Für Cales Kollegen aus Tulsa sei es hingegen vollkommen normal gewesen, so zu spielen. Nichts auf dieser Welt würde sie dazu überreden, auf die englische Art zu rocken. Weil Okies eine eigene Vorstellung von Drive und Groove haben?»

«Eric hat den Code geknackt, würde ich sagen.»

«Die Okies setzen nicht auf Lautstärke, sondern auf Subtilität.»

«Eigentlich setzen sie in Tulsa auf gar nichts; sie spielen einfach so, wie sie die Musik selber gerne hören würden.»

«Das habt ihr im Blut. Beneidenswert!»

«Warum <ihr>? Ich gehör nicht dazu.»

«Ach was, Brian! Du stammst aus Tulsa, und wie unverschämt gut du spielst, habe ich mit eigenen Ohren gehört. Nur weil du aus irgendwelchen Gründen kein Profimusiker werden

wolltest, heisst das noch lange nicht, dass du nicht mitreden kannst. Für mich gehörs du dazu, ohne Wenn und Aber.»

Das sanfte Lächeln des alten Mannes blitzt nur kurz auf; der Wille, sich im Zaum zu halten, scheint stärker zu sein.

Precious Memories

«Nach dem windigen Tanzsong kommt völlig selbstverständlich zum Ausbalancieren eine beruhigende Country-Ballade. J.J. Cales Gespür für Dramaturgie ist wirklich bemerkenswert.»

«Country-Ballade? Das ist Gospel! Du kennst dieses Stück nicht?»

«Doch, ein traditionelles Lied, ziemlich alt. Auf jeden Fall wunderschön, herzlich und beruhigend. Der perfekte Soundtrack zum dankbaren Verweilen im Hier und Jetzt.»

«Ein gutes Gefühl soll er bringen, der Song – hat Cale vermutlich absichtlich gemacht, hehe.»

«Ein gutes Gefühl vermitteln all seine Alben. Aber kannst du uns zu diesem Song hier etwas erzählen? Was meinst du, warum dieser Abstecher in die klassische Ecke der Country-Musik?»

«Dein Hörgerät, Mann!» Hartley grinst gutmütig. «Es ist kein Country, und übrigens auch kein Traditional. Hat ein Typ namens Wright geschrieben, 1925, wenn's mir recht ist.»

«Ja, ich weiss; J.B.F. Wright, geboren 1877 in Tennessee.»

«Und ich dachte schon, deine Lexikon-Birne hätte nun doch ein paar Löcher.»

«Die hat unzählige Löcher. Ich weiss das alles nur, weil ich es mir notiert habe. Der Song ist ziemlich alt, deshalb kommt er mir eben vor wie ein Traditional.»

«In fünfzig Jahren werden sie auch die Cale-Songs als traditionellen Folk handeln, willst du damit sagen.»

«Hoffen wir nicht! Unser Buch soll helfen, seinem Namen genügend historisches Gewicht zu verleihen. Aber reden

wir über seine Interpretation hier – traumhaft schön, dieser mehrstimmige Gesang. Hat er wohl selber eingesungen, nicht?»

«Natürlich. War ihm wohl zu kompliziert, so ein Chor. Es ging schneller, wenn er's selber trällerte. John wusste, wie man solche Stimmen setzt, er hatte früher oft in Country-Bands gespielt und genau zugehört.»

«Jedenfalls kommt diese ganze Gesangswolke daher wie eine warme Decke, die einlullt und beruhigt. Und das zarte Arrangement gibt einem den Rest; zwei sensible Gitarren im Country-Stil, eine von Cale und eine von Reggie Young, ein paar intime Pianoklänge, und besonders speziell das Vibrafon von Farrel Morris. Und nach etwas mehr als zwei Minuten ein sadistisches Fade-out.»

«Man darf die Leute nicht davonfliegen lassen, hehe.»

«Gemein, wie immer. Auf jeden Fall muss sich seine Version keineswegs verstecken vor all den berühmten Interpretationen. Ist ja wie ein Who is Who, wenn man sich die Liste der Stars ansieht, die den Song aufgenommen haben: Rosetta Tharpe, Tammy Wynette, Johnny Cash, Emmylou Harris, Daniel O'Donnell, Bob Dylan, Dolly Parton natürlich.»

«Und Dollys Schwester verschweigst du, weil sie weniger Oberweite hat? Stella Parton hat die Nummer für ihr Album *Appalachian Gospel* aufgenommen – grosses Kino. Die Stanley Brothers hast du übrigens auch vergessen; Bluegrass scheint doch nicht dein Ding zu sein.»

«Du irrst dich, John, ich habe die Liste willkürlich gekürzt, aus Zeitgründen. Die Stanley Brothers sind mir selbstverständlich ein Begriff.»

«Die Stanley Brothers waren Götter, und die Nummer ist auf ihrem 1965er-Album *Bluegrass Gospel Favorites*.»

«Das wusste ich nicht. Welche der unzähligen Versionen gefällt dir eigentlich am besten?»

«Erwähnen wir lieber noch eine weitere, die du vergessen hast – die zählt definitiv auch zu den besseren: Aretha Franklin

auf ihrer Live-Platte *Amazing Grace*; kam 1972 heraus, so viel ich weiss.»

«War das vielleicht die Initialzündung für J.J. Cale, ein oder zwei Jahre vor *Okie*?»

Hartley lehnt sich zurück, lässt ein paar Atemzüge verstreichen und schüttelt schliesslich den Kopf. «Sie ist auf einem andern Stern! Dann schon eher die Stanley Brothers, das Hillbilly-Zeug passte besser zu John.» Jetzt wird sein Lächeln spitzbübisch. «Vielleicht hat er sich aber gesagt, <wenn's die Franklin singen kann, schaff ich das auch> ...»

«Ich liebe deinen Humor, Brian. Noch schnell eine letzte Frage: Cale hat von diesem, sagen wir ruhig <heiligen Lied>, nur ein paar wenige Zeilen verwendet; das Original ist viel länger. Warum diese Abkürzung?»

«Das Wichtigste ist drin. Wenn du einen auf Nouvelle Cuisine machst, musst du eben auch beim Text geizig sein.»

«Stimmt, er hat die Geschichte sehr gekonnt aufs Wesentliche komprimiert. Im Internet wird sein Text übrigens meistens falsch zitiert; anstatt <As I travel> schreiben die <Hell, I travel>. Was soll das eigentlich?»

Hartley lacht herzlich. «Musst du deine Kollegen fragen. Die verstehen seinen Okie-Akzent nicht – und jeder schreibt's dem andern ab. The same old story.»

«Jedenfalls ganz schön skurril, das <Hell> in diesem heiligen Gospel-Song.»

«Yeah. Machen wir weiter? Die nächste Nummer hat keinen Text, da kann so was schon mal nicht passieren ...»

Okie

«Tatsächlich, ein Instrumental! Es sprudelt und fliesst; der Meister zeigt hier sein Können auf der akustischen Gitarre und versprüht mit diesem Stück pure Lebensfreude. Nach weniger als

zwei Minuten ist der Spuk vorüber, mit einem richtigen Schluss immerhin. Einem eigenwilligen Schluss, sagen wir mal.»

«Ein Intermezzo, diese Nummer, würde ich sagen. Hat ihm sicher Spass gemacht. Die zweite Gitarre ist übrigens von Paul Davis.»

I Got The Same Old Blues

«Das Album beendet J.J. Cale mit einem Liebesrock, wenn ich es so nennen darf. Die berühmte Geschichte einer zerbrochenen Beziehung; tut weh, kennen wir alle. Was er jedoch macht aus diesem Gefühl, betrogen worden zu sein, ist grossartig. Ein trotziger Song, der irgendwie an den Südstaatenrock erinnert, mit einem funky Groove, den man so schnell nicht vergisst. Zwei raffiniert sich ergänzende Gitarrenmotive, in der Mitte ein eigenartiges kurzes Slide-Solo, gepusht von einer zweiten Leadgitarre, die sich schlangenartig um das Gebilde windet, und am Schluss noch ein fettes E-Piano. Die eigentliche Sensation aber ist sein Gesang! Das Stück verlangt ja im Prinzip nach einem kräftigen Blues- oder Rockgesang; Cale hingegen bleibt auf unerklärliche Weise leise, sogar in höheren Lagen, wo jeder andere Sänger dieser Welt mit Druck singen würde. Rätselhaft vor allem auch, weil seine Stimme am Ende keinesfalls kraftlos daherkommt, sondern eine grosse Wirkung hinterlässt; sie ist dreckig, cool und emotional zugleich. Hast du eine Ahnung, wie um Himmels willen er das schaffte, Brian?»

«Cool down, Mann. Den Song hast du mehr als ordentlich beschrieben, da muss ich doch keinen Senf mehr dazugeben. Die Leute sollen sich die Nummer anhören, glücklich sein und ihren eigenen Film laufen lassen.»

«Ja, schon, aber dieser Gesang ...»

«Gesangsaufnahmen sind Momentaufnahmen», unterbricht ihn Hartley. «Zehn Minuten später tönt deine Stimme

nicht mehr gleich. John hat zudem wie immer auch an den Knöpfen gedreht, schätze ich. Später auf der Bühne tönnte es nie mehr so, auch bei der Live-Session in Leon Russells Paradise Studios nicht.»

«Über diese Session von 1979, die ja auch als Platte und als DVD veröffentlicht wurde, werden wir noch reden. Dass man so was nicht wiederholen kann, macht wohl genau den Zauber aus. Wenn die Magie einer Stimme im richtigen Moment aufgenommen wird, ist das auf jeden Fall ein Segen.»

«Sag ich ja – den roten Knopf am besten immer gedrückt halten. Du weisst nie, wann der Zauber anklopft.»

«Die Rhythmusgitarren hat er mit der Gibson ES-345 eingespielt?»

«Er nahm sie direkt übers Mischpult auf und filterte dabei ziemlich viel Bassfrequenzen heraus. Und die Slide, die hat wieder Mac Gayden gespielt, mit seiner Lincoln Les Paul und dem Maestro Wah-Pedal. So, und jetzt gehen wir essen, einverstanden?»

«Unbedingt, mein Portemonnaie ist parat für unser Abendessen. Hast du dennoch eine letzte Sekunde Zeit? Ich meine, dieser Song wurde ja zu einem regelrechten Bluesrock-Klassiker, und wir sollten unbedingt noch ein paar der besten Coverversionen erwähnen.»

«Hab ich befürchtet. Okay, ein paar Sekunden.»

Alvin strahlt. «Schon im November 1974, ein halbes Jahr nach dem *Okie*-Release, brachte der grosse Freddie King eine heisse Version von Cales Stück auf seinem Album *Burglar*. Wie fühlt sich das wohl an, wenn dein Song von einer Blueslegende interpretiert wird?»

«Wie sich das anfühlt? Ist mir noch nie passiert, Mann, aber ich würde mal spekulieren: unglaublich cool! Es gibt deinem Ego wohl einen kräftigen Kick. Freddie war zu jener Zeit auch bei Shelter, Leon Russell hatte ihm wohl den Song zugespielt. Für solche Typen wie Freddie King ist die Nummer gemacht – für Leute, die wirklich singen können, würde John vermutlich sagen.»

«Noch im selben Monat kam Captain Beefheart mit seiner Version, auf dem Album *Bluejeans & Moonbeams*. Wunderbar laid-back, eigenwilliger Gesang, stimmungsvolles Arrangement! Zwei Jahre später dann Lynyrd Skynyrd auf ihrem berühmten *Gimme Back My Bullets*-Album – jetzt war der Song definitiv in der Südstaatenrock-Ecke gelandet. Ich muss zugeben, dass mich diese Version nicht vom Hocker haut; die Slidegitarre geht sogar richtig auf den Nerv, sie ist permanent leicht daneben.»

Hartley grinst. «Du bist definitiv kein Southern Rock Fan. Die Skynyrd-Version hat am meisten dazu beigetragen, dass Cale sich gut ernähren und mit ordentlichen Klamotten herumlaufen konnte. Ich bin überzeugt, er freute sich jedes Mal, wenn jemand ein Stück von ihm aufnahm. Für einen Songwriter ist es das grösste Glücksgefühl, und John verdiente auf diese Weise drei Viertel seines Geldes. Mir ist nicht bekannt, dass er jemals ein schlechtes Urteil über eine Coverversion fällte.»

«Oh ja, das verstehe ich. Kommen wir zur nächsten: Bobby Bland, 1977 auf seinem Album *Reflection In Blue*. Die haut mich um! Wie der Grammy-gekrönte Rhythm'n'Blues- und Soul-Star hier singt – traumhaft!»

«Ich sagte ja, die Nummer ist für Sänger gemacht. Bland ist eine Wucht.»

«1978 schliesslich die von Bryan Ferry, auf dem Album *The Bride Stripped Bare*. Ferry singt sehr speziell, hat Stil, der Gentleman. Und hier ist die Slidegitarre stark.»

«Die hat Waddy Wachtel gespielt, der Junge hat's drauf, den hörst du auch auf Alben von James Taylor oder Jackson Browne. Bryan Ferry wusste übrigens, worüber er sang – seine Freundin Jerry Hall hatte ihn soeben verlassen, weil Mick Jagger ihr mehr bieten konnte.»

«Armer Junge! J.J. Cales Song war in diesem Moment also wie gemacht für ihn.»

«So ist das Leben. Jerry Hall erlebte später dieselbe Story, als Jagger sie für dumm verkaufte. Und wir – wir machen jetzt Schluss!»

«Ja, höchstens noch die von Steve Young, 1978 auf *No Place To Fall*. Young war damals eine Schlüsselfigur, was Country-Rock, Americana und Alternative Country betrifft.»

«Ein Outlaw eben.»

«Vermutlich ist seine Version vom Tempo her die schnellste, die es gibt.»

«Gutes Stichwort. Wenn wir jetzt nicht Tempo machen, kriegen wir nichts mehr im Sandwich-Laden, zu dem ich dich lotsen werde. Ich glaub, die schliessen um acht.»

«Sandwich-Laden? Wir gehen doch richtig essen, auf meine Rechnung, wie abgemacht!»

«Was gegen Sandwiches? Hey, die können richtig gut sein, wenn man sie ordentlich macht.»

«Aber ich wollte doch ...»

«Keine Widerrede», fährt Hartley kumpelhaft dazwischen, «ich sag, wo's hingeh! Wirst es nicht bereuen, die Dinger sind gross, lecker und trotzdem günstig. Denk an deine Familie, Mann; du hast kein Recht, unnötig Geld aus dem Fenster zu schmeissen. Das Ganze hat sogar noch einen zweiten Vorteil – wenn wir zum Sandwich-Typen gehen, kann Blue auch dabei sein ...»



Alvin ist konsterniert. Gestern Abend waren sie sich vollkommen einig, im Country Junction Deli in Valley Center, keine Viertelstunde von Hartleys Haus entfernt. Die Sandwiches hielten, was Brian versprochen hatte, und die Stimmung war locker. Eine gewisse Festlaune lag in der Luft, fast wie bei einer Schlussfeier – Alvin wusste, da ist mehr als genug Material für einen ersten Band, und er freute sich darauf, heute wie ein Kumpel beim Putzen zu helfen. Doch als der Seltsame ihm jetzt die Tür öffnet, merkt Alvin sofort, dass der Wind inzwischen gedreht

haben muss. Hartleys Blick ist kühler, etwas distanzierter, fast wie am ersten Tag, und das Haus scheint aufgeräumt zu sein.

«Fahrplanänderung...», brummt der alte Mann, während er hereinwinkt. «Vergessen wir die Idee mit dem zweiten Band.»

«Wie? Aber du wolltest doch, dass ich dir beim Aufräumen helfe, und dann würden wir später mal ein paar Tage für den zweiten Band zusammensitzen – so habe ich dich verstanden», meint Alvin ziemlich eingeschüchtert.

«Sorry, Mann, hab's mir überlegt. Noch so eine Woche ist mir zu viel. Ich möchte das Ding heute ins Trockene bringen.»

«Ist ja richtig sauber hier, wie hast du denn das geschafft?»

«Gestern Abend; ich arbeite oft spät. Ist sicher nicht dein Job, hier in der Bude den Staubsauger zu führen – keine Ahnung, wie ich auf diese blöde Idee kommen konnte.»

«Das wäre mir eine Freude gewesen, Brian. Aber wie sollen wir denn jetzt unser Buch fertig machen? Das schaffen wir doch nie an einem Tag! Für die erste Hälfte haben wir vier Tage gebraucht.»

Hartley verzieht keine Miene, während er das Tablett mit allem Drum und Dran auf den Tisch legt. «Kaffee hab ich schon vorbereitet, wir können loslassen. Du hast den Papierstapel und die Diktierkiste dabei, hoffe ich.»

«Ich war mir nicht sicher, ob ich die Mappe mitnehmen sollte – aber du hast Glück, ich habe sie dann doch eingepackt.»

«Yeah, cool.»

«Ähm, ich möchte dich wirklich nicht stressen, und es ist ja eine grosse Ehre für mich, überhaupt hier sein zu dürfen. Doch ich kann es mir wirklich nicht vorstellen, dass wir bis heute Abend die ganze zweite Hälfte seines Lebenswerkes besprechen können.»

«Als Journalist weisst du, dass man eine Story auf jede Grösse komprimieren kann. Der Chefredaktor gibt die maximale Zeichenmenge durch und der Schreiberling kriegt das punktgenau hin. Machen wir jetzt nicht anders! Du kriegst von mir, sagen wir mal, noch fünfzig Buchseiten. Hey, wann hast du zum letz-

ten Mal mehr Platz für einen Text erhalten?»

«Ja, für einen Zeitungsartikel wäre das ein Luxus – aber für ein Buch?»

«Der Talk mit dir ist cool, glaub mir. Doch alles, was wir jetzt an Unnötigem daherreden, geht auf Kosten des Buches. Komm, wir schaffen das, geben wir Gas.»

«Ähm, dass wir mit einer grösseren Übersetzung die zweite Hälfte auf fünfzig Seiten herunterkriegen, mit sehr grossen Bögen und einer Fokussierung auf die wichtigsten Highlights – das bezweifle ich nicht. Aber im Vergleich zum bisherigen Rhythmus, wo wir alles schön hell und detailliert ausgeleuchtet haben, muss so ein harter Kurswechsel doch ziemlich abrupt erscheinen.»

Hartley lehnt sich zurück, verschwindet einige Sekunden in seinen Gedanken – und gibt mit veränderten Gesichtszügen schliesslich zu verstehen, dass er die Lösung gefunden hat. «Abrupt? Ist doch perfekt, Mann. Das Buch soll zu J.J. Cale passen. Du weisst, was ich meine?»

«So ganz genau nicht, nein.»

«Nouvelle Cuisine, hehe. Wir machen dasselbe wie bei seinen Songs: Im besten Moment, wenn das Wichtigste gesagt ist, ein scharfes Fade-out – und fertig! Aufs Buch übersetzt, sind wir jetzt bei zwei Minuten; lassen wir die Leadgitarre noch für zehn Sekunden abheben, und dann blenden wir zügig aus.»

«Genial! Ich verstehe, die Leser sollen am Ende glücklich aber nicht satt abheben und auf dem Rücken des rätselhaften laid-back Königs davonfliegen. Ich frage mich dennoch, ob das Wichtigste über den Meister bereits gesagt ist.»

«Wenn du das, was wir diese Woche geredet haben, vernünftig auf Papier bringst, ist das mehr als genug. Die Leute haben längst kapiert, wie Cale tickte und wie er arbeitete. Wir können ruhig auf die Schluss-Szene zusteuern, aufs Fade-out.»

«Na ja, da liegen noch mehr als ein Dutzend Alben vor uns, und immerhin gut dreissig Jahre seiner Karriere. Was hast du dir denn so ungefähr als Kompressionsrate vorgestellt, und mit

welcher Ansprechzeit?»

«Schlaumeier, hehe, die Recording-Zeitschriften tun dir nicht gut. Aber okay, lass uns am Kompressor rumfummeln. Ansprechzeit 0,1 ms, das absolute Minimum. Im Klartext, wir beginnen jetzt! Und komprimiert wird so: Wir überfliegen jedes Jahrzehnt; ein paar Seiten über den Rest der Siebzigerjahre, ein paar über die Achtziger, die Neunziger und so weiter. Bei den Alben wird massiv abgespeckt. Drei, vier grundsätzliche Worte zu jeder Scheibe, dann kriegst du genau zwei Songs pro Platte, deine Favoriten eben, und einen dritten dazu, die schlechteste Nummer, die du kippen würdest als Produzent. Alles in Kurzform, sofern der Begriff in deinem Wörterbuch existiert. So, und jetzt schlürfen wir noch etwas Kaffee, ich gönne mir ein paar Zigarettenzüge, und dann gilt's ernst.»

Alvin versucht, den Kaffee zu geniessen, doch seine Gedanken kreisen um die Frage, wie es zu schaffen ist, sich in kürzester Zeit auf den vollkommen neuen Fahrplan einzustellen. «Und für dich ist das alles kein Stress, Brian?»

«Ist es nicht. Ich freu mich drauf!»

«Also gut, lass uns improvisieren – reden wir über die Siebzigerjahre.»

«Yeah, lass hören.»

«*Okie* wurde im Frühling 1974 veröffentlicht. Was ist in den Jahren danach so alles passiert, wie verbrachte J.J. Cale diese Zeit?»

«Er ist Motorrad gefahren, hat sich einen Porsche gekauft und ein Boot, hat sich herumgetrieben und im Camper gefaulenzt. Das willst du doch hören, oder?»

«Stimmt es denn? Er kaufte sich wirklich ein Boot?»

«Natürlich keine Yacht, hehe. Das Ganze war offenbar eine seiner Schnapsideen; er verhökerte das Ding ziemlich schnell wieder, so viel ich weiss an Audie Ashworth.»

«Motorrad sind sie ja wohl alle gefahren damals, und aufs Wohnmobil werden wir noch zu sprechen kommen. Aber ich

habe nicht den Eindruck, dass Cale überdurchschnittlich faul war in dieser Zeit.»

«Endlich einer, der's kapiert – John hätte seine Freude an dir.»

«Der Meister war fleissig am Touren in diesen Jahren, das weiss ich. Gleich nach der Veröffentlichung von *Okie* ging es los; mit einem Konzert in Kanada zum Beispiel, am 17. März 1974, im Southern Alberta Jubilee Auditorium in Calgary.»

«Du hast eine Liste mit allen Gigs? Unglaublicher Kerl!»

«Längst nicht mit allen, nur ein paar ausgesuchte Daten.»

«Er ging auf Tour, ja. Kannst dir vorstellen, wie Audie und die Shelter-Jungs Druck machten, vor allem nach der *Troubadour*-Platte. Nicht nur in der Gegend, Mann, in der halben Welt haben sie für ihn Gigs organisiert. Wie gesagt, John hasste die Fliegerei, doch er musste sich daran gewöhnen.»

«Ganz schön weit gereist ist er damals, tatsächlich. Sogar bis nach Australien, und dort sollen sie ihn wie einen Superstar gefeiert haben.»

«Yeah, auf den Plakaten stand sein Name ganz oben, noch vor den Doobie Brothers oder der Average White Band. John soll nicht so recht begriffen haben, was dort abging, doch die Sache hat ihm sicher Spass gemacht.»

«Er musste sich wohl erst daran gewöhnen, Headliner zu sein. Bei vielen Konzerten hier in Amerika hatte er ja damals die Rolle, für irgendwelche Stars vorzuheizen. Am 29. März 1975 zum Beispiel für ZZ Top, in Dayton, Ohio.»

«Wahnsinn, dass du diese Daten aus dem Ärmel zaubern kannst.»

«Was meinst du, wie war es, vor den bärtigen Männern zu spielen?»

Der Seltsame seufzt und lächelt verständnisvoll. «Ich würd jetzt mal vorsichtig vermuten, dass davon nicht sehr viel in seiner Birne hängenblieb. Weissst du, alle waren irgendwie gedopt damals, im Publikum wie auf der Bühne. Dasselbe in Europa.»

«Im April 1976 flog Cale zusammen mit seiner Band zum

ersten Mal nach Europa, ein Jahr später erneut. Grossbritannien, Frankreich, Deutschland und so weiter. Er hatte später wirklich keine Erinnerungen mehr an diese Tour?»

«Doch, natürlich. So schräg wird John nun auch wieder nicht drauf gewesen sein. Überall sahen sie diese VW Vans, und grosse Städte – soll er später erzählt haben. War sicher cool, dieser Trip!»

«Das muss in Deutschland gewesen sein; am Freitag, 25. März 1977 spielte er in der Musikhalle Hamburg.»

«Enttäuschend, dass du nicht die genaue Uhrzeit weisst und die Schuhmarke, die er auf der Bühne trug, hehe. An London konnte sich John auf jeden Fall erinnern, die Fish and Chips fand er lecker. Und nach der Show dann diese Story, die seither herumerzählt wird – hinter der Bühne tauchten plötzlich Carl Radle und Eric Clapton auf. Offenbar wusste niemand etwas von ihrem Besuch. Eric und John waren sich bisher nie persönlich begegnet; Slowhand stellte sich sehr höflich vor und John zeigte ihm eine Gitarre, die er zusammengebaut hatte. <Wow, die ist fantastisch>, soll Eric gesagt haben, und John antwortete in gewohnter Tiefstapler-Manier, <es ist nur ein Stück Schrott>. Clapton wirkte bescheiden und zurückhaltend, er schien sich wohl zu fühlen in Cales Gegenwart. Nach dem Konzert sind sie dann alle in irgendein Studio gegangen, um zu jammen. Ich glaub, es war in den Olympic Studios, da wo Clapton gerade die *Slowhand*-Platte aufnahm. Eric hatte eine Überraschung parat und spielte seine Version von *Cocaine* vor. Niemand hatte sich bisher dafür interessiert, diesen Song zu covern – und jetzt Clapton! Hey, gute Nachrichten. Sogar gleich auf zwei Platten, auf dem Album *Slowhand* und später auf der B-Seite der *Tulsa Time*-Single. An diesem Abend wurden die beiden Freunde.»

«Eine wunderbare Geschichte, Brian.» Alvin wühlt in seinen Notizen. «Ähm, weisst du was, ich habe da sogar eine Setliste von einem dieser Konzerte in Europa – am 21. Mai 1977 im Olympia in Paris ...»

Instrumental
Sensitive Kind
Traveling Light
I'm A Gypsy Man
Hold On
Ride Me High
Band intro
Clyde
Instrumental
The Old Man And Me
Cocaine
Lies
Call Me The Breeze
Magnolia
Bringing It Back
Crazy Mama
After Midnight

Der alte Mann schaut sich die Liste gedankenversunken an.
«Yeah, sieht cool aus. Wo hast du denn die ausgegraben?»

«Französische Schreibkollegen; du weisst ja, wir sind vernetzt. Sag mal, *Sensitive Kind* hat er damals schon live gespielt? Dieser Song kam doch erst zwei Jahre später heraus, auf dem Album *Five*.»

«Schon möglich. Manche Songs trug er länger mit sich herum, bevor sie auf einer Scheibe landeten.»

«Jedenfalls hat J.J. Cale ganz schön geschuftet in diesen Jahren; neben den Konzerten war er sogar als Sessionmusiker für diverse Kollegen im Einsatz.»

«Yeah. Er war nicht dreihundert Abende im Jahr auf der Bühne, aber es war Stress genug, vor allem die gross aufgezogenen Events. John mochte die kleinen Clubs; dort spielte er manchmal sogar allein und liess eine Linn Drum laufen.»

«Er ist solo aufgetreten und hat sich von einer Schlagzeug-

maschine begleiten lassen?»

«Gelegentlich, so viel ich weiss. Warum denn nicht?»

«In Musikkreisen schien Cale zu jener Zeit bereits einen sehr guten Ruf gehabt zu haben; in den Siebzigerjahren wurden einige Platten eingespielt mit ihm als Gastgitarrist oder sogar als Produzent.»

«Er war nicht das, was man Studiomusiker nennt, doch hin und wieder kam eine Anfrage, weil sie seinen Stil wollten. Du hast natürlich eine Liste mit all diesen Scheiben, lass mal sehen.»

«Gerne. Ich weiss nicht, ob sie vollständig ist, doch die hier hab ich mir aufnotiert ...»

Bob Seger, *Back In '72* (Song *Midnight Rider*, 1973)

Jimmy Rogers, *Gold Tailed Bird* (1973)

Art Garfunkel, *Angel Clare* (Song *Traveling Boy*, 1973)

Don White, Single *Prison Song / Overtime* (1973)

Leon Russell, *Stop All That Jazz* (1974)

Leon Russell, *Will O' The Wisp* (1975)

Maria Muldaur, *Sweet Harmony* (Song *Sad Eyes*, 1976)

Jessi Colter, *That's The Way A Cowboy Rocks And Rolls* (1978)

Gordon Payne, *Gordon Payne* (1978)

Neil Young, *Comes A Time* (1978)

Eddy Mitchell, *Après Minuit* (1978)

Jonas Band Fjeld, *Back In The USA* (1978)

Lee Clayton, *Naked Child* (1979)

«Vermutlich haben wir keine Zeit, uns diese Alben genauer anzusehen. Am legendärsten ist wohl seine Saitenarbeit bei *Comes A Time*; Neil Young holte sich bei seinem Comeback-Album für den Posten der E-Gitarre sein grösstes Idol ins Studio.»

Hartley nickt. «Neil und John verehrten sich gegenseitig, weisst du ja. Und mit deiner Vermutung liegst du übrigens goldrichtig – wir haben keine Zeit, hehe.»

«Ich verstehe. Dann sehen wir uns an, was bei Cale in diesen Jahren sonst noch so alles passierte. Der Meister leistete sich den Luxus, ein eigenes Tonstudio zu gründen, mit Audie Ashworth zusammen.»

«Ja, 1975, so viel ich weiss. Die beiden hatten mehr als genug Geld ausgegeben, um all die Studios zu buchen – es war Zeit, in ein eigenes zu investieren. Inzwischen hatten sie etwas Geld auf die hohe Kante gelegt, vor allem auch dank der *Crazy Mama-Single*.»

«Und deshalb nannten sie es Crazy Mama's Studio.»

«Genau. John war inzwischen von Tulsa nach Nashville gezogen, und im Keller von Audie Ashworths Haus richteten sie sich ein. John brachte seine Ampex 16-Spurmaschine und Audie seine Konsole.»

«Und auf dieser Konsole wurde 1971 George Harrisons Meisterwerk *All Things Must Pass* produziert; ein Mischpult mit königlichem Blut in den Adern also.»

«Feiner Schlitten, ja. John und Audie hatten übrigens auch Geräte, die früher für Herbie Hancock-Sachen im Einsatz waren. Das hört ihr immer gern, nicht?»

«Berühmte Namen? Ja, natürlich.»

«Stell dir vor, die Geräte wären Schrott gewesen – Harrison und Hancock hätten sie trotzdem zum Klingeln gebracht.»

«Ich verstehe deine Message, Brian. Aber lass uns diese Freude am Mythos. Wie gross war denn dieses Studio?»

«Das in Audies Haus? Kaum grösser als ein Hotelzimmer, sagt man. Egal, sie hatten alles Wichtige, keine unnötige Dekoration und so. Ashworth nahm in diesem Studio auch junge Talente auf, an die er glaubte, um die Sachen dann auf dem eigenen Label Crazy Mama's Gramophone Company zu veröffentlichen. Einer hiess zum Beispiel Don Schlitz, und der Typ wollte unbedingt seinen Song *The Gambler* aufnehmen. Du weisst ja, was mit dieser Nummer später passierte; Bobby Bare, Johnny Cash – und dann Kenny Rogers, der verkaufte von seiner Version zwei Millionen Platten. Nicht schlecht, oder?»

«Oh, das wusste ich gar nicht. In diesem Keller ist auf jeden Fall Musikgeschichte geschrieben worden. Danny Gatton nahm dort 1978 seine zweite Platte auf, *Redneck Jazz*, nicht wahr? Später wurde aus ihm einer der besten Telecaster-Gitarristen aller Zeiten.»

«Danny war unglaublich, von einem andern Stern, der konnte alles spielen. Und dann dieses traurige Ende, 1994 ...»

«Ja, unfassbar.» Alvin versucht, konzentriert zu bleiben. «Ganz in der Nähe von Ashworths Haus soll Cale damals ein Zimmer für sich gemietet haben, damit er bei intensiven Sessions vor Ort übernachten konnte. Machte er von da an alle seine Aufnahmen nur noch im Crazy Mama-Studio?»

«Sagen wir mal, die Hälfte. Für grössere Sessions mit mehreren Musikern mieteten John und Audie in Nashville weiterhin luxuriöse Recording-Schuppen. Und wenn alles im Kasten war, nahm John dann meistens die Bänder mit und arbeitete bei sich zuhause weiter.»

«Darüber wollte ich sowieso noch reden. Ungefähr zur selben Zeit kaufte er sich etwas ausserhalb von Nashville ein richtiges Haus, um sich darin ebenfalls ein Studio einzurichten.»

«Ja, in Hermitage – da wo hundertfünfzig Jahre zuvor Andrew Jackson wohnte, unser Präsident und Sklaventreiber.»

«Wie?! In Cales Haus hatte früher Jackson gewohnt?»

«Natürlich nicht. In der Nähe! Es war ein komfortables Haus und John stopfte es voll mit Geräten, Bandmaschinen, Konsolen, Mikrofonen, einem Klavier, einer Orgel – alles was er zum Arbeiten brauchte. Von der Küche aus ging's direkt auf einen grossen Balkon mit Blick auf den See, den Old Hickory Lake.»

«Wow! Er hat das verdiente Geld also alles investiert, um wiederum arbeiten zu können.»

«Ja, klar. Später ist er dann nach Kalifornien gezogen, und Audie zügelte sein Studio auf die andere Seite der Stadt, in eine alte Hütte mit zehn Hektar Land, die er sich früher gekauft hatte.»

«Kommen wir zum berühmten Thema Wohnwagen»

«Yeah, Mann, musst du unbedingt bringen, das wollen die Leute lesen – Cale, der faulenzende Eremit, der sich im Camper herumtrieb.»

«Es wurde zum Klischee, ich weiss. Er hatte aber doch diesen legendären Trailer von Airstream, oder nicht?»

«Richtig, John kaufte sich den Airstream 532, weil er von Zeit zu Zeit abhauen wollte. Er parkte ihn auf dem KOA Campingplatz in der Nähe von Nashville, in Opryland, nur wenige Meilen von der Grand Ole Opry entfernt. Dort war es noch ruhiger als am Old Hickory Lake. Und im Winter konnte er aus Nashville verschwinden und mit dem Airstream nach Florida oder Kalifornien fahren. John brauchte die Wärme.»

«In Kalifornien soll er längere Zeit auf einem Campingplatz in der Nähe von Disneyland gewohnt und sich dabei als Charles Johnson ausgegeben haben. Ein Pseudonym?»

«Das war ein paar Jahre später, so viel ich weiss, als er von Nashville wegzog nach Anaheim, in die Nähe dieses Disneyarks. Seine Schwester Joan wohnte auch in Südkalifornien. Er wollte dort wohl einfach seine Ruhe haben, deshalb liess er den Namen Cale vorsichtshalber in der Schublade.»

«Du weisst ja, um J.J. Cale und sein Trailerleben ranken sich so einige Geschichten. Er sei telefonisch so gut wie nicht erreichbar gewesen; wenn jemand etwas von ihm wollte, musste er es mit einem Telegramm versuchen oder bei Audie Ashworth eine Nachricht hinterlassen, in der Hoffnung, dass der Meister irgendwann zurückrufen würde. Stimmt das?»

«Gut möglich, ist aber nichts Besonderes. Die Leute vergessen, dass es damals diese Funktelefone noch nicht gab. Wer unterwegs war, der war eben wirklich unterwegs – und nicht jede Minute erreichbar.»

«Die zweite Story ist schon einiges spektakulärer: Er soll jahrelang sein Geld in der Verkleidung des Wohnwagens versteckt haben, weil er kein Bankkonto wollte.»

«Da ist höchstwahrscheinlich was dran. Er versteckte die

Dollarscheine im Airstream, allerdings nicht, weil er ein Spinner war. Auf dem KOA Campingplatz nahmen sie nämlich keine Schecks, nur Bares. Was nützt dir dann ein Konto? Auch Kreditkarten gibt's noch nicht seit tausend Jahren – schon vergessen?»

«Okay, wieder ein Mythos, der an Zauber verliert. Ein letzter Versuch noch: J.J. Cale – der Mann, der sich im Wohnwagen verkroch und dort in einem improvisierten Tonstudio an seinen Songs und Aufnahmen herumbastelte.»

«Na ja, ein paar Gitarren und Geräte hatten schon Platz im Airstream, denke ich. Wenn er eine Idee hatte, musste er die irgendwie aufnehmen können.»

«Ah, endlich, das stimuliert unsere Fantasie!»

«Yeah, schön für euch.» In Hartleys Lächeln ist keine Spur von Spott zu erkennen. «Jeder braucht seinen Film. Ich fürchte nur, ihr stellt euch das allgemein falsch vor. Wenn Cale bei sich zuhause produzierte, war das nicht so wie in einem richtigen Studio. Er hatte zwar die nötigen Geräte, aber meistens waren die irgendwo in einem Hinterzimmer verstaut, wenn er sie nicht gerade brauchte. Wenn er Aufnahmen machen wollte, holte er alles hervor und baute es auf dem Wohnzimmer Tisch auf, manchmal auch in der Küche oder eben im Camper, egal wo.»

«Wow! Woher weisst du das eigentlich alles so genau, Brian?»

«Genau weiss ich gar nichts, Mann; ich hab darüber gelesen. Christine Lakeland oder Mike Kappus zum Beispiel, die können uns mit solchen Erinnerungen heissmachen.»

«Wunderbar. Echte Künstler wie J.J. Cale können an jedem Ort und in jedem Raum arbeiten, das ist für uns die Erkenntnis. Wechseln wir das Thema. Da war bekanntlich noch ein Ereignis in den Siebzigern, welches sein Leben entscheidend veränderte. Du ahnst, was ich meine, Brian?»

Hartley setzt eine leicht misstrauische Miene auf, doch er ist

nicht der beste Schauspieler – man sieht ihm die Vorfreude an.
«Du willst über Johns Privatleben reden, liege ich richtig?»

«Über die Liebe, ja.»

«Ganz schön mutig, Mann. Keine Angst, dass ich mürrisch werde?», fragt er augenzwinkernd.

«Ähm, ja, ich weiss, die Privatsphäre war dem Meister heilig. Doch es geht hier nicht um billige Boulevard-Geschichten. Christine Lakeland ist zur wichtigsten Person in seinem Leben geworden; die beiden waren weit über dreissig Jahre zusammen, und Lakeland wirkte auch in seiner Band und auf vielen seiner Alben mit. Für J.J. Cale-Fans ist das eine wunderschöne Geschichte, und vielleicht kennst du ja ein paar Anekdoten, mit denen du uns glücklich machen kannst. Wie sich die beiden kennenlernten, zum Beispiel.»

«Okay, Mann, so lang ich euch nur glücklich und nicht heiss machen muss.» Ein sanftes Schmunzeln huscht über sein Gesicht. «Es passierte 1977 in Nashville, bei einem Benefizkonzert für ein Gefängnis. B.B. King war der Headliner, zusammen mit Waylon Jennings. John trieb sich mit Freunden und allerlei Leuten backstage herum; das war damals sehr locker, jeder ging zu den Auftritten seiner Kollegen, und man konnte problemlos hinter die Bühne, die Leute hatten nicht dauernd Angst. Plötzlich tauchte diese junge Musikerin auf; sie war in der Country-Szene unterwegs, spielte in Bands von Merle Haggard und solchen Cracks. Chris Etheridge, der Bassist von Willie Nelson, machte die beiden gegenseitig bekannt; <ich möchte dir Christine Lakeland vorstellen>, sagte er zu John. Kannst dir ja ausmalen, wie verzaubert er war von ihrem Charme. Sie hingen ab, unterhielten sich den Rest des Abends, schauten gemeinsam die Konzerte an und gingen später in eine Bar, um weiterzureden. Sechsuunddreissig Jahre dauerte das Gespräch schliesslich, und wenn du mich fragst, reden sie auch jetzt noch miteinander. Sie war zweiundzwanzig damals, und er achtunddreissig.» Hartley wirkt gedankenversunken, doch seine Augen leuchten in einer Art, die romantisches Mitgefühl verrät. «Ich glaub, John wusste sofort – sie ist es.»

«Filmreif! Und die Verzauberung war gegenseitig, wie Christine in einem Interview sagte; sie fand ihn sehr gut aussehend und smart, und er brachte sie offenbar immer wieder zum Lachen.»

«Humor war für beide wichtig. Sie trafen sich immer öfter; es war nicht diese <komm, wir gehen die erste Nacht schon ins Bett>-Story. Christine Lakeland ist ein spannender, sehr kreativer Mensch, eine fantastische Musikerin. John war in jeder Hinsicht begeistert von ihr.»

«Und er hat sie sofort in seine Band geholt.»

«Bei den Jungs war gerade ein Musiker ausgefallen, deshalb fragte er sie noch am ersten Abend, ob sie beim nächsten Konzert die Rhythmusgitarre spielen und die zweite Stimme singen würde.»

«Sie hatte kaum Zeit, die Songs zu lernen, das muss ein grosser Stress für sie gewesen sein.»

«Yeah, ganz ohne Probe auf die Bühne. Christine war offenbar ziemlich eingeschüchtert, doch sie hat das gemacht, was alle guten Musikerinnen und Musiker tun: Wenn du nicht genau Bescheid weisst, hörst du erst mal nur zu, spielst eine Zeit lang nichts und suchst dir irgendwo den Platz für deine Töne. Für sie war es eine Feuerprobe, für John und seine Band ein Geschenk.»

«Christine Lakeland stabilisierte sein Liebesleben nach all den früheren Enttäuschungen auf wunderbare Weise, und sie bereicherte ihn auch als Musiker. Die beiden waren wie füreinander gemacht.»

«Jetzt redest du schon beinahe wie ein Eheberater. Aber merk dir – Schlafzimmersgeschichten kriegst du keine!»

«Oh, das war nicht meine Absicht. Aber in der Liebe scheint Cale zuvor ein paarmal bitter enttäuscht worden zu sein; aus einigen Songs ist das ziemlich deutlich herauszulesen.»

«Musik führt ein Eigenleben, das muss nicht alles mit dem Songwriter selbst zu tun haben. In seinen Songs geht's ja manchmal auch ziemlich frivol und unsittlich zu und her – das war alles

nur ein Spiel, er meinte solche Sachen wohl kaum ernst.»

«Die erotischen Anspielungen sind nicht ernst gemeint?»

«Für Sinnlichkeit war er schon zu haben, so wie ich ihn verstand. Doch John war nicht der abenteuerlustige Casanova, den er in seinen Songs manchmal spielte. Er liebte seine Frau.»

«Das sah man den beiden an, dass sie sich liebten. Es gab sehr schöne Momente auf der Bühne, wo ihre gegenseitigen Blicke ganze Geschichtsbände erzählten. Achtzehn Jahre später, 1995, sollen sie übrigens geheiratet haben.»

«Yeah, hab ich auch gelesen.»

«Was meinst du, hatte Christine keine Probleme mit seinem Einsiedler-Charakter?»

«John war im Grunde kein Einsiedler, im Gegenteil sogar ziemlich häuslich. Christine war offenbar noch mehr Einzelgängerin als er, wie sie mal sagte. Das passte wunderbar zusammen.»

«Sie lebten dieses Einsiedler-Leben gemeinsam, sozusagen. War sie denn auch mit ihm im Camper unterwegs?»

«So viel ich weiss, sind sie in den Achtzigerjahren ein paar-mal quer durch die Staaten gereist. Sie waren wohl so was wie Fahrende und führten ein sehr einfaches Leben.» Der alte Mann gönnt sich einen kräftigen Zigarettenzug. «Wenn du noch mehr über Christine Lakeland wissen willst, solltest du vielleicht besser versuchen, via Mike Kappus an ein Interview mit ihr ranzukommen.»

«Oh, ähm, ich weiss nicht. Mal sehen, vielleicht nächste Woche.»

«Okay, wir reden noch darüber. Jetzt müssen wir weitermachen – unser Fahrplan. Wenn schon, dann schreibst du noch was über die Künstlerin Christine Lakeland, sie hat nämlich auch ein paar eigene Platten gemacht.»

«Oh natürlich, das weiss ich.» Alvin kramt in seinen Papieren. «Werden wir an dieser Stelle unbedingt erwähnen.»

«Später geht's vergessen, ich kenn das. Zeig mal deine Notizen, dann kann ich dir sagen, ob das Zeug komplett ist.»

Christine Lakeland, *Veranda* (1984)
Christine Lakeland, *Fireworks* (1989)
Christine Lakeland, *Reckoning* (1992)
Christine Lakeland, *Turn To Me* (1998)
Christine Lakeland, *Live At Greenwood Ridge* (2005)

«Yeah, sieht ordentlich aus, die Liste. In J.J. Cales Band war Christine Lakeland sehr wichtig. Seit sie sich kannten, hat Lakeland bei allen seinen Alben entscheidend mitgewirkt, manchmal auch beim Schreiben. Sie macht sensible Songs, hat eine wunderbare Stimme und kann fast alles spielen; Gitarre, natürlich auch E-Gitarre, Bass, Keyboard, Perkussion, Mundharmonika. Ein Multitalent!»

«Auf jeden Fall eine wunderbare Geschichte, dieses Paar.»

«Seh ich genauso.» Hartleys Blick ist sanft. «Versteh mich nicht falsch, wir müssen trotzdem weitermachen. Was hast du auf dem Plan?»

«Aus den Siebzigerjahren sollte das Größte im Kasten sein. Knöpfen wir uns noch die beiden Alben vor, *Troubadour* und *Five*. Einverstanden?»

«Okay, macht Sinn. Du kennst ja die Kompressionsrate – pro Scheibe zwei Songs und noch einen für den Abfallkübel.»

TROUBADOUR

Hartley bewegt sich unruhig auf dem Stuhl. «Rück mit deinen beiden Lieblingsnummern heraus, bin gespannt. Dann kann ich dir zu diesen Songs meine Sicht der Dinge erzählen.»

«Sehr gerne, aber erst noch zwei, drei allgemeine Worte. Für viele Fans ist *Troubadour* eines seiner perfektesten Alben, was die Einheit und den warmen Sound betrifft, und bei dieser Platte hat der Meister ja offenbar den grössten Teil auch selber gemischt.

Die Hälfte der zwölf Songs nahmen sie im Crazy Mama auf, den Rest wiederum in sechs verschiedenen grösseren Studios. Die Einheit war mit Sicherheit nicht leicht zu erreichen, denn das Album ist auch stilistisch sehr vielfältig, kaum ein Song gleicht dem anderen. Dennoch wirkt alles wie aus einem Guss, und es klingt irgendwie moderner, temporeicher und kräftiger als die drei Vorgänger. Da ist Funk drin und sogar Rock, und ich habe zwei Nummern ausgewählt, die das hervorragend repräsentieren: *Travelin' Light*, vielleicht die am meisten unterschätzte Cale-Nummer, und *Cocaine*, der grosse Hit, mit dem er Musikgeschichte schrieb. Natürlich sind auch ruhige Nummern und Country-Klänge auf dem Album; das traumhafte Liebeslied *Cherry* zum Beispiel, oder die Singleauskopplung *Hey Baby* mit *Cocaine* auf der B-Seite, die immerhin drei Wochen in den Billboard Top-100 verweilte. Doch viele Stücke haben mächtig Drive, wie das legendäre *I'm A Gypsy Man* oder *Let Me Do It To You* mit dieser unglaublich knackigen Chickenpicking-Gitarre – die erneut in Erinnerung ruft, was Mark Knopfler zwei Jahre später zu Songs wie *Setting Me Up* oder *Southbound Again* inspirierte. Auf alle Fälle ein fantastisches Album, auch das Cover übrigens. In Europa die erfolgreichste Platte seiner Karriere, so viel ich weiss; die erste jedenfalls, die es in England in die Charts schaffte, natürlich auch dank Eric Claptons *Cocaine*-Hype. *Troubadour* ist ohne Zweifel ein Meisterwerk, welches J.J. Cale den endgültigen Durchbruch verschaffte.»

«Yeah, klingt nicht schlecht, Mann. Du solltest Musikjournalist werden, hehe. Die Kompressionsrate ist allerdings noch immer zu tief – die halbe Länge tut's auch, sonst kommen wir nicht durch bis heute Abend.»

«Ich werde es versuchen. Bevor wir über die beiden Songs reden, kommt mir noch eine Frage in den Sinn, die mir schon lange auf der Zunge brennt: Wie schrieb er eigentlich seine Songs – zuerst den Text oder zuerst die Musik?»

Hartley überlegt einen Augenblick. «Die berühmte Frage. Es gibt keine Regel, doch bei ihm kam meistens zuerst Musik.

Allerdings, er setzte sich nicht hin und sagte sich <jetzt schreibst du einen Song>; er spielte einfach gern auf der Gitarre herum, und wenn ihm eine Idee zuflog, eine Melodie oder ein Groove, suchte er ein paar Worte dazu und nahm es schnell auf, um später daran weiterzuarbeiten. Nach meiner Einschätzung hatte die Musik bei ihm mehr Einfluss auf den Text als umgekehrt. Andererseits machte es ihm keine Mühe, Storys zu finden; es gab auf seinem Radar immer etwas, worüber er einen Song schreiben konnte.»

«Spannend! Schauen wir uns also die beiden Songs an, *Travelin Light* und *Cocaine*.»

«Über *Cocaine* haben wir schon ziemlich viel geredet.»

«Kaum über alles, was diesen Song ausmacht. Aber wenn du willst, beginnen wir mit *Travelin' Light*.»

Travelin' Light

«Ranglisten machen keinen Sinn, ich weiss, dennoch würde ich diesen Song für die J.J. Cale Top-10 vorschlagen. Es ist ein verrücktes Stück voller Gegensätze. Eine kleine, romantische Ballade mit magischer und irgendwie trauriger Atmosphäre einerseits, ein unwahrscheinlich treibender Funk-Groove mit geflüsterter und geheimnisvoll optimistischer Botschaft andererseits. Die Mischung ist betörend! Und wieder einmal fragt man sich, was mit diesem Licht genau gemeint ist; es könnte eine Droge sein, genauso wie eine metaphysische, spirituelle Kraft, die aufbaut und fortträgt.»

«Yeah, und kein Mensch kann die Frage beantworten. Ausser, er hört sich den Song an ...»

«Ich verstehe, der Songwriter gibt nur den Kick – träumen muss jeder selbst. Traumhaft ist allerdings auch das Arrangement, nicht nur die Story. Was hier abgeht in Sachen Groove, einfach phänomenal! Wieder mal Karl Himmel am Schlagzeug,

und am Bass ein gewisser Tommy Cogbill – kein Anfänger, dieser Cogbill.»

«Für Jaco Pastorius war Cogbill ein Vorbild, damit ist wohl alles gesagt. Tommy Cogbill war der Viersaiten-Boss, einer der Memphis Boys übrigens. Der Typ hatte alles drauf; R&B, Soul, Country, Jazz. Dusty Springfields *Son Of A Preacher Man* oder King Curtis' *Memphis Soul Stew* – hat Cogbill gespielt. Du hörst ihn auf Scheiben von Aretha Franklin, Elvis Presley, Wilson Pickett, Chuck Berry, Kris Kristofferson, Bob Seger, Neil Diamond. Ein Elend, dass Tommy mit fünfzig schon gehen musste.»

«Ein Schlaganfall, ja, sehr traurig. Für *Travelin' Light* war Cogbills Spiel genau das Richtige. Unglaublich, wie das rollt, und dann ganz am Schluss des Songs noch dieser feurige Basslauf! Wie hatte Cale ihn kennengelernt?»

«Tommy war schon bei *Okie* dabei gewesen; ein feiner Kerl, sagt man. Die letzten Aufnahmen machte John mit ihm Anfangs der Achtzigerjahre, für *Shades* und *Grasshopper* – ein oder zwei Jahre später kam die Nachricht von seinem Tod.»

«Was den Groove erst recht verhext, ist das raffinierte Zusammenspiel der Rhythmusgitarren. Die beiden links und rechts aussen natürlich; doch da scheint noch eine dritte in der Mitte zu sein, die mit Cogbills Bass verschmilzt.»

«Die ist von Harold Bradley.»

«Diesen Mann kenne ich nicht.»

«Solltest du aber. Bradley war einer vom Nashville A-Team; der spielte in der oberen Liga mit Leuten wie Hank Williams, Buddy Holly, Patsy Cline, Willie Nelson, Roy Orbison oder den Everly Brothers – wenn du verstehst, was ich meine. Vor einigen Jahren wurde Harold in die Musician's Hall of Fame aufgenommen. Seinen ersten Job als Sessionmusiker hatte er 1950 bei Red Foley, die akustische Gitarre auf *Chattanooga Shoe Shine Boy*. Bradley brauchte keine Lektion in Sachen Groove.»

«Jetzt verstehe ich. Sein Spiel ist sehr diskret und von Cogbills Bass kaum zu unterscheiden; das Zusammenspiel der beiden ist magisch. Der Gipfel sind allerdings diese beiden funky Gitarren

– unerreichbar heiss! Die sind von Cale, nehme ich an.»

Der alte Mann nickt. «James Burton-Stil, nichts Neues. Beide spielte John nur auf drei Seiten; die eine auf den drei hohen Seiten im neunten Bund, und die andere mit dem F#m-Barrégriff im zweiten Bund.»

«Und die Leadgitarre? Sie blitzt zwar nur ziemlich kurz auf, ist aber ein Universum für sich.»

«Die Harmony, wie immer, direkt ins Pult gespielt.»

«Ich kann es nicht fassen, klingt fantastisch! Und dann sind da noch diese mystischen Glockenklänge, die irgendwie nach Jazz tönen und dennoch ziemlich brav die Melodie doppeln. Ist das ein Glockenspiel, ein Xylofon oder eine Marimba?»

«Weder noch – ein Vibrafon! Hat Farrell Morris gespielt.» Hartley grinst anerkennend. «Für die Jazzabteilung war er zuständig.»

«Die Glockenklänge machen den Song auf jeden Fall noch spezieller. Übrigens wurde dieses Stück sogar im Weltall gespielt. Am Freitag, 21. Mai 2010 – um die Atlantis Space Shuttle-Crew zu wecken, vor ihrem Spacewalk. Nach diesem Song konnte nun wirklich nichts mehr schiefgehen dort oben.»

«Yeah, sieht so aus, hehe.»

«Ich weiss, wir haben kaum Zeit; dennoch kurz der Hinweis auf Eric Claptons gelungene Coverversion, 2001 für sein Album *Reptile*. Slowhand orientierte sich weitgehend am Original, mit Ausnahme seiner Slidegitarre. Gefällt mir sehr, vermutlich das beste Stück auf dieser Platte.»

«Cool, schon mal zwei Dinge, die du im Ansatz begriffen hast. Das lässt hoffen.»

«Welche Dinge denn?»

«Den Fahrplan und Erics Klasse.»

«Ach so ja, du siehst, ich bin lernwillig. Gehen wir zum zweiten meiner Songfavoriten.»

Cocaine

Hartley greift ungeduldig zur Zigarette. «Hast du noch Fragen zu dieser Nummer?»

«Ein paar wenige. Ursprünglich hatte J.J. Cale diesen Song ja als Jazz-Nummer geplant. War es derart einfach für Audie Ashworth, ihn von diesem Weg abzubringen?»

«Yeah, du weißt ja, John war ein Fan von Mose Allison, und er wollte den Song in diesem Stil aufnehmen; Cocktail Jazz, Swing und so. Doch als Audie ihn fragte, ob er mit dem Song Geld verdienen möchte, wusste John Bescheid. Also machte er daraus einen Rocksong.»

«Vermutlich der rockigste seiner ganzen Karriere.»

«Vielleicht, ja. Dieses simple Riff macht den ganzen Song aus, jeder kann es spielen und singen. John nahm das Motiv dreimal nacheinander auf, auf jeweils nur einer Saite, mit der Harmony ins Pult. Später auf der Bühne merkte er erst, dass man das Ganze auch mit einem Barréfinger über drei Saiten spielen kann. Manchmal hatte er offenbar eine ganz schön lange Leitung, hehe.»

«Dieses Riff ist ein musikhistorisches Monument, ähnlich wie *Smoke On The Water* von Deep Purple. Doch was den Song in erster Linie so sexy macht, sind diese funky Licks, die darüber schweben. Und dann natürlich die sparsame, rockige Leadgitarre.»

«Die ist von Reggie Young, haben sie später hinzugefügt, in Audies Keller. Reggie spielte eine Fender Telecaster, limitierte Auflage aus den frühen Sechzigern. Seine Signalkette, falls das jemand interessiert: Volumenpedal von Fender, Garnet Vorverstärker von Herzog und Fender Deluxe Gitarrenamp mit Altec Lautsprecher. Reggie hat die Licks in einem Probedurchgang hingeschmissen, wird erzählt – und kam dann natürlich mit der gewohnten <ich kann das viel besser>-Nummer. Hat John ihm schnell und definitiv ausgedet.»

«Zum Glück wurde nicht weiter daran herumgebastelt. Eine

Frage hätte ich noch. Den Bass hat der Meister offenbar selber eingespielt. Warum? War kein Bassist im Studio?»

«Du kennst diese Story nicht? Als sie die Basics im Columbia Studio aufnahmen, gerieten sich Drummer Ken Buttrey und der Bassist wegen irgendeinem Detail in die Haare. Der Bassist haute ab, und deshalb spielte Cale später im Crazy Mama das Thema des Riffs mit einem Silvertone-Bass direkt ins Pult.»

«Macht sich perfekt. Mich wundert einzig, dass er diesen offensichtlichen Fehler am Schluss stehen liess. Bei ungefähr zwei Minuten und zwanzig Sekunden verrutscht der Bass und spielt die beiden letzten Noten um je einen Ganzton zu tief; anstatt *b* und *a* hört man da *a* und *g*. Warum hat er das nicht korrigiert?»

Für einen kurzen Moment wirkt Hartley überrascht, dann lächelt er verschmitzt. «Weil er wusste, dass wir es in unseren Köpfen korrigieren werden.»

«Raffinierte Antwort, Brian.» Alvin muss nicht lange überlegen, ob es Sinn macht, weiterzubohren. «Lassen wir das Geheimnis ruhen und erwähnen stattdessen noch ganz kurz eine Coverversion. Ich meine nicht die berühmte von Eric Clapton – über die haben wir ziemlich viel gesprochen. Eine der überraschendsten ist für mich nämlich die von der schottischen Rockband Nazareth.»

Hartley nickt. «Gute Wahl.»

«Auf ihrem Album *The Fool Circle* von 1980, sehr eigenwillig und funky interpretiert – eigentlich gar nicht im Nazareth-Stil.»

«Yeah, du hast die Jungs unterschätzt, willst du damit sagen.»

«So ungefähr, ja.»

«Wusste ich doch. Du bist den Lesern übrigens noch den schlechtesten Song der Scheibe schuldig, Alvin. Schon vergessen – oder gehofft, dass ich es vergesse?»

«Ähm, ja, natürlich. Aber muss das wirklich sein? Ich kann keinen schlechten finden, das weisst du doch.»

«Es muss sein. Stell dir einfach vor, du wärst Cales Produzent gewesen, haha. Welchen Song hättest du rausgeschmissen?»

«Also gut, ich würde schweren Herzens *Ride Me High* weglassen. Das Stück ist musikalisch zwar sehr interessant, mit diesem tranceartigen Groove, dem psychedelischen Arrangement, den verrückten und für die damalige Zeit ziemlich progressiven Synthesizer-Klängen. Doch die Geschichte, die der Text erzählt, die spricht mich nicht so sehr an; sie handelt irgendwie zu plakativ von Sex.»

Der Seltsame lacht und zielt mit der Hand auf einen imaginären Papierkorb. «Zu direkt für einen anständigen Jungen wie dich. Kein Problem, entsorgen wir die Nummer ...»

FIVE

«Die bisher längste Studio-Pause. *Five* kam im August 1979 heraus, J.J. Cale hatte sich also drei Jahre Zeit genommen für dieses Album. Gab es bestimmte Gründe dafür?»

«Drei Jahre vergehen im Flug, Mann. Eine Pause war es sowieso nicht, so viel ich weiss. John versuchte die ganze Zeit zu schreiben oder aufzunehmen. Doch er war ziemlich viel unterwegs; *Troubadour* lief gut und du weisst ja, was das zu bedeuten hatte.»

«So viele Konzerte wie möglich.»

«Genau. Nicht wahnsinnig viele, aber doch mehr als genug.»

«Man sagt, Cale hätte sich damals wie an einem Scheideweg gefühlt.»

«Standing at the crossroads – die alte Blues-Story holt irgendwann jeden ein. Bei den Konzerten merkte er, dass da all diese jungen Boogies im Publikum waren.»

«Boogies?»

«Ja, so nannte er sie – junge, verrückte Leute, die Party ma-

chen wollen und hoffen, dass du ihnen einheizt. John und seine Band hätten das Ganze in diese Richtung pushen können, und aus ihm wär dann vielleicht ein richtiger Star geworden. Doch auf diesem Gleis wollte er nicht fahren, das weisst du ja.»

«Er konnte der Versuchung widerstehen und veränderte ihn nicht, seinen Stil. Im Gegenteil, er verfeinerte ihn sogar weiter. Angesagt waren damals Disco und Punk – und J.J. Cale brachte schlichte, bluesige Stücke in Moll. Ganz schön frech!»

«Die Leute suchen eben doch immer wieder das Gegenstück und waren froh, dass da noch jemand solches Zeug brachte. War ja bei Dire Straits genauso; die Leute fuhren voll ab auf diese handgemachten, entspannten Sachen.»

«Der Riesenerfolg der ersten Dire Straits-Platte hat ihm Mut gemacht?»

«John machte sein eigenes Ding und brauchte keinen Mutspender. Die Dire Straits-Story bekam er zwar mit, doch sein Leben verändert hat sie nicht. Es war aber immerhin eine Bestätigung, dass da ein Markt ist für diese Musik, die er schon immer spielte.»

«Wunderbar, es hat ihn also motiviert und nicht genervt. Er war ein positiver Mensch.»

«Wenn jemand sich von ihm inspirieren liess, konnte das ja kein schlechtes Zeichen sein, hehe.»

«Genau! Auf jeden Fall regiert auf dem Album *Five* die cleane Gitarre, ähnlich wie beim jungen Mark Knopfler. Im Gegensatz zu Dire Straits hat J.J. Cale aber weiter vor allem als Eigenbrötler und weniger als Band gearbeitet. Sogar den Bass spielte er diesmal bei etlichen Stücken selber ein.»

«Klar.» Hartleys Augen beginnen zu leuchten. «Und der Eigenbrötler war übrigens nicht mehr wirklich allein ...»

«Oh ja, natürlich, Christine Lakeland war jetzt im selben Boot. Sie spielte und sang bei vielen Songs mit und brachte eine spürbar neue Note in seine Musik. Nicht ganz allen gefiel das allerdings – es gab auch ein paar Hardcore-Fans, die Cale allein besser mochten.»

«Unwichtig, die gibt's immer.»

«Ganz deiner Meinung. Lass mich kurz ein paar allgemeine Worte sagen über dieses Album, bevor ich dir meine beiden Lieblingsnummern verrate.»

«Die allgemeinen Worte hast du schon gesagt. Und deine Favoriten, die sind ziemlich leicht zu erraten.»

«Ach ja, warum denn?»

«Ich weiss inzwischen, wie du tickst, Mann. Die erotischen Nummern fallen schon mal weg, hehe.»

«Na ja, werden wir sehen. Ein paar allgemeine Dinge sollten wir allerdings kurz erwähnen. Die Aufnahmen wurden wiederum in vier verschiedenen Studios in der Gegend von Nashville gemacht.»

«Nur für drei Songs gingen sie auswärts; die meisten Stücke hat John im Crazy Mama und in seiner Bude am Old Hickory Lake aufgenommen und gemischt. Wenn die ganzen Geräte schon zuhause rumstehen, wär's idiotisch, sie nicht zu benützen.»

«Das Album nennt sich *Five*. Eine Provokation, dieser lapidare Titel, auch das Cover, nicht wahr?»

«Provokation? Ist doch cool, findest du nicht?»

«Ja, irgendwie sieht es cool aus. Aber komm schon, Brian, während alle andern mit scharfen Fotos und schlaun Titeln imponierten, kam unser Meister mit der originellen Aufmachung *Album Nummer fünf*. Das ist schon beinahe zynisch.»

«Hey», meint Hartley augenzwinkernd, «wenn du nach zehn Jahren noch immer keinen Anruf von einem Modefotografen erhalten hast, weisst du Bescheid. Dann lässt du dir eben was einfallen, um den Blick der Leute auf andere Weise einzufangen. Aber ich vermute, Cale war die Gestaltung des Plattencovers sowieso nie besonders wichtig. Er schrieb Songs und machte Musik, und er war froh, wenn sich jemand um dieses grafische Zeug kümmerte.»

«Das kann ich verstehen. *Five* ist eine konsequente Fortsetzung seiner bisherigen Arbeit – und dennoch auch eine kleine

Veränderung. Man hat zumindest den Eindruck, dass er neue Sachen ausprobieren wollte, denn da sind ein paar ziemlich komplexe Arrangements und innovative Klänge. Vor allem aber fällt auf, dass die Songs jetzt plötzlich länger sind. *Sensitive Kind* dauert über fünf Minuten und generell ist keine Nummer kürzer als zwei Minuten. Thematisch sind wie immer einige erotisch aufgeladene Lieder dabei wie *Boilin' Pot*, *Too Much For Me* oder *I'll Make Love To You Anytime*. Dann gibt es aber auch zwei aussergewöhnlich zarte Songs, *Mona* und *Sensitive Kind*. Zwei andere Stücke wiederum scheint er für die geplagten Worker geschrieben zu haben; in *Friday* und in *Let's Go To Tahiti* singt er auf einfühlsame Weise über den intensiven Wunsch, der Monotonie des Arbeitslebens zu entfliehen. Und da ist noch eine weitere Themenkategorie, wenn er auf sarkastische Weise das Tourleben und generell das Musikerschicksal reflektiert – in *Thirteen Days* und in *Fate Of A Fool*. Auf jeden Fall ein erstklassiges Album mit allem, was J.J. Cale ausmacht, und wie immer mit wunderbaren Kontrasten, was Tempo, Groove und Lautstärke betrifft. *Thirteen Days* und *I'll Make Love To You Anytime* sind die rockigsten Nummern. Von *I'll Make Love To You Anytime* gibt es übrigens eine starke Coverversion – Eric Clapton, auf seinem Album *Backless*.»

«Yeah, eine scharfe Slide-Wah-Wah-Gitarre spielte er da!»

«Allerdings. Warum kam seine Version eigentlich noch vor Cales Platte heraus, bereits 1978? Ist doch eher ungewöhnlich, dass man dem Original zuvorkommt.»

«Kann passieren. John hatte ein Demo gemacht und Eric war begeistert vom Song. Da fragst du nicht lange nach dem Zeitplan; Hauptsache, er nimmt den Song auf. Am Schluss war Eric dann eben schneller. Heute interessiert das kein Mensch mehr.»

«Da hast du recht.» Alvin wühlt in seinen Papieren. «Ach ja, hier ist noch ein interessantes Detail: Bei der Eröffnungsnummer *Thirteen Days* spielt ein gewisser Billy Cox den Bass. Das ist doch der ehemalige Bassist von Jimi

Hendrix, oder nicht?»

«Das weisst du? Cool! Nach Hendrix' Tod arbeitete Cox als Studiomusiker; er war gerade in der Gegend und Audie Ashworth schnappte ihn für eine Session. Grossartiger Musiker, hörst du ja.»

«Und wie! *Thirteen Days* schien übrigens auch Tom Petty zu gefallen, er spielte den Song oft live. Eine Konzertaufnahme vom 30. März 1992 im Le Zénith in Paris ist als Album erschienen, *Tom Petty And The Heartbreakers – Petty Fleurs*.»

«Hoffentlich hast du dir notiert, was Petty damals für Schuhe trug», scherzt Hartley. «Aber denk dran, die Zeit rennt uns davon. Komm, wir machen das Ratespiel.»

«Welches Ratespiel denn?»

«Deine beiden Favoriten, ich sag dir, wie sie heissen. Wenn ich recht habe, kriegst du für die restlichen Alben jeweils noch drei Sätze – wenn ich nicht recht habe, hast du für jede Scheibe sechs Sätze zugute. Okay?»

«Mein Gott, Brian, das schaffen wir nie! Aber Gas geben sollten wir, da hast du recht. Lass mich zuerst noch ganz schnell erwähnen, dass mir dieser originelle Chor in *Thirteen Days* ausgesprochen gut gefällt, obwohl es Fans gibt, die sich darüber nerven. Den hat Christine Lakeland eingesungen, nicht wahr?»

«Klar hat sie das, und du willst dich natürlich einschmeicheln, damit du mehr Sätze kriegst, hehe.»

«Nein, mir gefällt dieser Chor wirklich; er ist irgendwie skurril, wirkt fremdartig in diesem Song – doch genau das macht ihn interessant. Schlagzeuger Karl Himmel macht sich übrigens auch ausgezeichnet bei dieser Nummer, wie immer. Druckvoll! Und raffiniert, wie er jeweils den Groove umkehrt.»

«Ist *Thirteen Days* eigentlich einer der beiden Favoriten?»

«Ähm nein, beinahe, aber nicht ganz.»

«Weiss ich doch. Ich sag dir jetzt, wie deine Lieblinge heissen: *Mona* und *Sensitive Kind* – für Romantiker wie dich ein gefundenes Fressen.»

«Nicht schlecht, Brian, doch es stimmt nur zur Hälfte.

Meine Wahl fällt auf *Sensitive Kind* und auf *Friday*.»

«Yeah, du hast auch ein Herz für Arbeiter. Gefällt mir.»

Sensitive Kind

«Okay, Mann, erzähl am besten kurz, was dir an dieser Nummer besonders gefällt. Dein Hörgerät ist eingeschaltet, richtig? Dann hast du das alles entscheidende Wort soeben gehört: kurz!»

«Verstanden, Boss. *Sensitive Kind* ist eine jener raren Perlen, die sich in die männliche Musikwelt verirrt haben. Ich kenne nicht viel Vergleichbares, vielleicht am ehesten noch *It Hurts Me Too* von Tampa Red. Wie einfühlsam J.J. Cale hier für die selbstlose Liebe wirbt, ist beeindruckend. Wenn man seine Botschaft mit den unzähligen Macho-Texten der Rock- und Popwelt vergleicht, wirkt das Ganze schon beinahe wie von einem andern Stern. Ich möchte nicht wissen, wie viel aufgewühlte Paare er mit diesem Song schon trösten konnte. Chapeau!»

Hartleys Gesichtszüge werden weicher, als würden sie sich der Zärtlichkeit dieses Songs anpassen wollen. «Yeah, Musik hat tausend Aufgaben. Die Healer-Rolle ist vielleicht das Grösste, was Songwriter erleben können.»

«Ich glaube, Eric Clapton erwähnt am Ende seiner Autobiografie, dass sich die meisten seiner Musikerfreunde dieser Rolle und der enormen Verantwortung bewusst sind. So ähnlich jedenfalls. Das finde ich beeindruckend.»

«Natürlich hat Eric recht, doch er sagt auch, dass man darüber kaum redet. Beim Blues ist dieses Bewusstsein eine stillschweigende Grundvoraussetzung dafür, die Leute berühren zu können. Doch sobald du den Zauber an die grosse Glocke hängst und dich als stolzen Heiler verkaufst, verschwindet er. Raffiniert, wie der Boss da oben die Dinge programmiert, hehe.»

«Oh, das ist wohl wie bei der Demut; die kann nur spielen, wenn man mit ihr nicht punkten möchte.»

«Und deshalb wechseln wir jetzt das Thema. Wie gefällt dir die Musik von *Sensitive Kind*?»

«Darüber wollte ich gleich reden. Die Ballade ist ziemlich untypisch für Cale, ich meine vor allem dieses Streicher-Arrangement.»

«Zu dick aufgetragen – es gefällt dir nicht, liegt ich richtig?»

«Nein, so kann man das nicht sagen. Es ist kein Hollywood-Zuckeraufguss, die Streicher sind solide und tragen auf angenehme Weise zum Gesamtsound bei. Ich frage mich trotzdem, ob dieser Song in einem schlichteren Kleid nicht noch intensiver wirken würde.»

Der alte Mann lehnt sich zurück und atmet durch. «Kann man so sehen, kein Problem. Ich vermute, sie wollten den Song irgendwie radiotauglich machen; war ja allerdings umsonst, die Radios spielten ihn kaum. Live tönte die Nummer jeweils viel erdiger, John ging schliesslich nicht mit einem Kammerorchester auf Tour.»

«Zum Glück verstehst du mich nicht falsch. Es ist und bleibt ein fantastischer Song, darum zählt er ja zu meinen Lieblingen. Weisst du zufälligerweise etwas über die Details, wie dieser Song aufgenommen wurde?»

«Was ich weiss, ist rasch erzählt. Mal wieder Carl Radle am Bass, am Schlagzeug Buddy Harmon, und das Streicherarrangement ist von Cam Mullins. Eingespielt haben sie das Ganze in Audies Haus, die Rhythmusgitarre und das erste Solo spielte John auf der alten Harmony, und in einer zweiten Runde nahm er mit seiner 1960er Sunburst Les Paul direkt ins Pult gestöpselt noch ein paar weitere rhythmische Akzente und Solo-Licks auf. Da sind zudem noch Congas drauf, von Jimmy Karstein, das Vibrafon wie immer von Farrell Morris, und Audie hat auch noch Bläser organisiert – weiss nicht mehr alle Namen. Steht ja in den Album-Credits.» Hartley schmunzelt vielsagend. «Auf jeden Fall siehst du, die Jungs haben dick aufgetragen.»

«Das kann man wohl sagen. Wenn schon arrangieren, dann gleich richtig. Die Produktion klingt sehr spannend und dennoch unglaublich entspannt, auch wie der Song gemischt ist. Ich höre mir solche Sachen übrigens am liebsten mit sehr guten Kopfhörern an – und bin mittendrin im Geschehen.»

«Cool, Mann. Macht Freude zu wissen, dass es da draussen Leute gibt, die dieses endlose Studiogefummel ordentlich zu schätzen wissen.»

«Ich glaube, unter den Cale-Fans sind viele Hi-Fi Freaks, und die kommen bei ihm voll auf die Rechnung. Eine andere Frage: Dieser Buddy Harmon, der Schlagzeuger, der hier und bei zwei weiteren Stücken von *Five* trommelte – der sagt mir im Moment nichts. Wer ist das? Bei *Sensitive Kind* spielt er sehr zurückhaltend.»

Hartley schaut, wie wenn er einem Ausserirdischen begegnen würde. «Du machst Witze, oder?»

«Nein, ich habe diesen Namen wirklich nicht im Kopf.»

«Buddy Harmon musst du kennen! Kennst ihn auch sicher, der spielt auf über achtzehntausend Platten.»

«Wie viel? Achtzehntausend ...?»

«Richtig gehört. Er gilt als der am meisten aufgenommene Session-Drummer der Musikgeschichte. Buddy ist vor einigen Jahren gestorben, mit knapp achtzig. Er war in Nashville der Chefdrummer, im A-Team, und er heimste mehrere Preise ein. Wenn ich dir jetzt aufzähle, bei welchen Legenden der überall die Finger im Spiel hatte, werden wir nie fertig. Ein paar Namen dennoch, damit du dich so richtig schämen kannst: Elvis Presley, Chet Atkins, Ringo Starr, Carl Perkins, Johnny Cash, Gordon Lightfoot, Loretta Lynn, Reba McEntire, Willie Nelson, Merle Travis, Doc Watson, Bob Wills ...»

«Wow, Doc Watson? Ich bin Fan von Doc Watson!»

«Willkommen im Club. Buddy Harmon spielte beim Newport Folk Festival mit Doc Watson, 1963 und 1964 – wurde aufgezeichnet, dieser Gig. Das legendäre Live-Album *The Essential Doc Watson*, sag jetzt bloss nicht, diese Scheibe fehlt

in deiner Plattensammlung.»

«Natürlich habe ich dieses Album! Da sitzt Buddy Harmon am Schlagzeug?»

«Pass auf mit deinen Kopfhörern, die machen schwerhörig.»

«Ähm, da sind noch ein paar interessante Coverversionen von *Sensitive Kind*. J.J. Cale schien es immer wieder geschafft zu haben, grosse Stars für seine Songs zu begeistern – zwei Jahre nach *Five* nahm ein gewisser Carlos Santana dieses Stück auf, für sein Album *Zebop!*»

«Yeah, Carlos hat aus dem Song eine Santana-Nummer gemacht.»

«Genau, mit dem typischen Latino-Touche. Seine Gitarre singt wie immer einzigartig, den Gesang hat er an Alex Ligertwood delegiert, und mit dieser Version hatte Santana recht viel Erfolg.»

«Ja, ihn spielten sie im Radio, das war cool!»

«Carlos Santana schaffte es in die Charts, sein *Sensitive Kind* erreichte in den *Billboards* Platz 56 und blieb immerhin acht Wochen in den *Top-100*. Das brachte sicher auch Cales Kassen zum Klingeln.»

«Okay, warte einen Moment, ich geh schnell ins Büro – in einer Minute kann ich dir auf den Cent genau sagen, was John dabei verdiente ...»

Nach ein paar Augenblicken kommt Hartley zurück, mit einem Tablett voller Getränke. Seine Augen verraten einen gewissen Triumph, doch es wirkt, wie immer bei ihm, nicht spöttisch. «Du hast es tatsächlich geglaubt? Ich wollte nur was zum Trinken holen, hehe.»

«Hätte ja sein können – du warst vielleicht sein geheimer Buchhalter oder so.»

«Witzbold.»

«Auf jeden Fall, etwas Kühles tut jetzt gut.» Alvin geniesst den ersten Schluck. «So genau wollte ich es sowieso nicht wissen, geht mich ja auch gar nichts an. Bleiben wir noch einen

Augenblick bei den Coverversionen, denn es gibt noch weitere bemerkenswerte. 1986 nahm Spencer Davis den Titel auf, für das Album *24 Hours*. Eine entspannte und ziemlich langsame Version; klingt wie ein klassischer Moll-Blues, sehr gefühlvoll gespielt.»

«Es ist ein klassischer Moll-Blues!»

«Ja, und eine ausserordentliche Version nahm auch ein klassischer Blueser aus England auf – John Mayall, für seine Platte *A Sense Of Place* von 1990. Ebenfalls deutlich langsamer als das Original, speziell und ziemlich atmosphärisch arrangiert. Kommt schon beinahe wie eine Soul-Nummer daher, mit wunderbaren Slide-Passagen übrigens.»

«Mayall ist ein Gentleman, der hat Stil. Und hey, du weisst ja, wer sich da bei seiner Platte um den Bottleneck-Job kümmerte.»

Alvins Freude war verfrüht. «Oh, tut mir leid, da habe ich offenbar schon wieder eine Lücke. Wer spielte denn hier die Gitarre?»

«Bei dieser Mayall-Platte war Sonny Landreth als Special Guest dabei, und bei *Sensitive Kind* spielte Sonny zusammen mit Coco Montoya.»

«Alles klar – der Slide-Guru! Wusste ich echt nicht. Mayall hatte schon immer einen Riecher für künftige Stars; Landreth war ja damals noch nicht auf dem Höhepunkt seiner Karriere.»

«Bin mir nicht sicher, doch ich glaube, Landreth galt schon damals als Slide-Master. Vielleicht war er zu dieser Zeit sogar der alleinige Herrscher – unterdessen sind die Machtverhältnisse ja etwas schwieriger geworden.»

«Seit dieser Derek Trucks die Bühne betrat?»

«Du hast es begriffen.»

«Landreth und Trucks sind aus meiner Sicht nicht zu vergleichen, ihr Stil ist völlig verschieden. Beide sind ausserirdisch gut.»

«Du weisst ja, die Welt funktioniert nur als Wettlauf – die Leute brauchen einen Sieger. Am besten einen einzigen, ein

zweiter macht das Ganze kompliziert. Wenn dich jemand fragt <wer ist der Slide-König?>, was antwortest du ihm?>

«Blind Willie Johnson.»

«Einer, der nicht mehr lebt – so bist du fein raus. Guter Trick, Mann.»

«Du hast mich durchschaut, wie immer. Gehen wir zum zweiten Songfavoriten. Oder nein, warte, noch schnell der Hinweis auf eine weitere Coverversion. Und zwar von Donovan – auch nicht schlecht.»

«Der britische Singer-Songwriter? Ist mir irgendwie entgangen. Hat der die Lizenzen bezahlt?>

«Keine Ahnung. Vielleicht musst du jetzt doch noch ins Büro gehen und den ganzen Royalty-Ordner durchhackern.»

Hartley schüttelt lachend den Kopf. «Wird schon in Ordnung sein.»

«Möglich, dass die Sache sogar inoffiziell gelaufen ist. Donovans *Sensitive Kind* ist auf einer Kassette, die 1993 unter dem Titel *From One Night In Time* von seiner Fanclubzeitung *Donovan's Friends* veröffentlicht wurde. Ein Bootleg sozusagen, mit einer Sammlung unveröffentlichter Studioaufnahmen.»

«Aha, so lief das. Cool! Und, wie ist die Version?>

«Mir gefällt sie. Donovan eben, und dazu eine starke Bluesgitarre, die zwischendurch auch Slide spielt. Keine Ahnung, wer hier die Saiten zupfte.»

«Okay, kann ich mir denken, dass Donovan keine halben Sachen ablieferte.»

Friday

«Über *Friday* haben wir schon geredet, war es gestern oder vorgestern? Auf jeden Fall sind wir da schnell durch, Mann. Ein Akkord, ein Groove – monoton wie die Arbeitswoche.»

«Wir haben den Song nur kurz erwähnt, im Vergleich zu

Anyway The Wind Blows. Friday ist eine von Cales Perlen, und zwar in jeder Hinsicht. Unglaublich, diese Musik – ein viermütiger Boogie-Groove, ein Einakkord-Kunststück. Auf gewisse Weise monoton, ja, aber dennoch höchst lebendig, mit diesem fahrenden Wasser voller Gitarrenlicks.»

«Fahrendes Wasser? Ha, du solltest Romane schreiben.»

«Ich suche nach Bildern, die diesem Song gerecht werden. Über die Musik wirst du uns hoffentlich noch was erzählen; mich beeindruckt der Text genauso. Es gibt unzählige Lieder, die mit diesem Wochenend-Gefühl arbeiten, meistens ziemlich klischiert, so in der Art <das war eine harte Woche, doch jetzt ist Samstagabend, wir wollen Party machen und alles vergessen>. Hier jedoch wird eine vollkommen andere Geschichte erzählt – Cale feiert nicht den Freitagabend, er lässt die Wochentage hautnah erleben. Der Meister zeichnet ein ziemlich düsteres Bild vom Arbeitsleben, begleitet von einem aufputschenden Groove, der hilft, durchzuhalten. Eine perfekte Weise, Mitgefühl auszudrücken, ohne dabei ins Mitleid abzudriften; im Gegenteil, es ist Rückenwind. Chapeau! Kein Wunder, dass viele Menschen J.J. Cale schon fast wie einen Gott verehren; sie spüren, dass er sie in seinen Songs wirklich versteht.»

«Du solltest spirituelle Ratgeber schreiben, Mann.»

«Wenn ich über Cale schreibe, wird das vielleicht tatsächlich ein spiritueller Ratgeber – doch dafür kann ich nichts.»

«Cool, er freut sich über die Blumen, bin ich mir sicher. Jetzt willst du noch das Studioprotokoll, an welchen Knöpfen er fummelte, richtig? Die ganze Session wurde im Crazy Mama-Studio eingefahren. Du hörst ein paar Gitarren, Rhythmus und Lead, die jeweils versetzt sind; hat er alle mit der Sunburst Les Paul gespielt. Gegen Ende ist da noch ein Wah-Wah Pedal von Vox dabei. Den Gesang nahmen sie mit dem Neumann U-67 auf; für einmal ohne zu doppeln, dafür wurde die Stimme etwas weiter vorne platziert. Rick Horton hat übrigens den Song gemischt, bei Cale wäre die Stimme wohl weiter hinten gelandet. Am Bass wieder Carl Radle und Buddy Harmon, und ein paar Pianoklän-

ge noch von David Briggs. Mehr weiss ich nicht, das sind die offiziellen Angaben. Zufrieden?»

«Das ist doch schon einiges, ja. Die Stimme klingt wirklich schön warm, typisch für das edle Röhrenmikrofon aus Deutschland, und dank Rick Horton ist sie genügend laut, sodass man jede Silbe problemlos versteht.»

«Was nicht bei jedem seiner Songs der Fall ist, willst du damit sagen.»

«Du weisst, wie ich es meine. Viele Fans wünschen sich seit vierzig Jahren ein klein bisschen mehr von seiner Stimme. Vielleicht ein Dezibel, vielleicht sogar nur ein halbes Dezibel mehr.»

«Ein halbes Dezibel? Hehe, ihr braucht wenig, um glücklich zu sein. Siehst du, genau daran hat John vermutlich die ganze Zeit gedacht, als sein Finger am Vocal-Fader war: Wenn du die Leute wunschlos machst, werden sie nie glücklich ...»

«Ach Brian, da sind tonnenweise Sätze drin für einen Ratgeber. Aber ich weiss, du wartest jetzt noch auf den Song, den ich weglassen würde. Ein sehr schwieriger Entscheid, ich bin unschlüssig.»

«Okay, dann sag am besten, zwischen welchen Nummern du hin- und hergerissen bist.»

«Wie du willst, es sind drei Stücke ...»

Too Much For Me

«Ein jazziges Einakkord-Stück mit Schlagzeugautomat und einem sich ständig wiederholenden Walking Bass; die Gitarrenarbeit sehr typisch für J.J. Cale, mit einer coolen Story über Sex und Drogen. Dennoch, ich könnte zur Not auf diese Geschichte verzichten.»

Boiling Pot

«Wunderbar laid-back! Man könnte höchstens einwenden, dass es schon eine Menge solcher luftiger Grooves von ihm gibt. Die Geschichte handelt wiederum ziemlich plakativ von Sex, mit originellen Wortspielen allerdings.»

Let's Go To Tahiti

«Untypisch! Vielleicht liegt es daran, dass der Song von zwei Okie-Freunden geschrieben wurde – von Roger Tillison und Bill Boatman, beide hatten damals bei der Leathercoated Minds-Platte mitgemacht. Die Musik ist gewöhnungsbedürftig, auf gewisse Weise aber sehr interessant. Beim wiederkehrenden Chor streiten sich die Geister; die einen finden ihn trivial, die andern gerade deswegen attraktiv.»

«Und? Welche Nummer muss dran glauben?», fragt Hartley ungeduldig.

«Ähm, keine ist für mich schlecht genug, tut mir leid.»

«Schon gut, lassen wir die Übung. Reden wir kurz über die Achtzigerjahre.»

«Sehr gerne. Da war allerdings noch diese Session in Los Angeles, in Leon Russells Studio, die dürfen wir nicht vergessen!»

«Yeah, die war im Juni 1979, etwa zur gleichen Zeit, als sie *Five* ins Rennen schickten.»

J.J. CALE FEATERING LEON RUSSELL – IN SESSION AT THE PARADISE STUDIOS

«Die Live-Session wurde professionell gefilmt und 2002 schliesslich als DVD und Audio-CD veröffentlicht. Warum erst dreiundzwanzig Jahre später?»

«Keine Ahnung. Ging wohl vergessen; die Aufnahmen landeten in einer Schublade in Leon Russells Archiv. 2001 kamen sie in Nashville zum Vorschein, und Mike Kappus wollte sie unbedingt rausbringen.»

«Kappus, Cales Manager? Zum Glück! Ohne ihn wäre diese Session womöglich nie veröffentlicht worden.»

«Yeah, du weisst ja, Manager sind scharf drauf, regelmässig Holz nachzuschieben. Mike Kappus hatte ein Jahr zuvor schon die Veröffentlichung der Live-Platte organisiert.»

«Übrigens, täuscht der Eindruck oder sind das mehrere Film-Sessions? Der Meister hat zumindest nicht immer dasselbe Hemd an, und manchmal spielt er mit Brille.»

«Da wird Musik gemacht – und du schaust aufs Hemd, haha. Die Jungs waren nicht bloss eine halbe Stunde in Leons Studio, das Ganze wurde später zusammengeschnitten.»

«Und wie da Musik gemacht wurde! Die Session in Russells Paradise Studios in Los Angeles ist ein Glücksfall, so viel ich weiss die einzige gute Filmaufnahme einer Live-Session. Die Kombination aus einem Konzert und einer Studiosession ist sehr gelungen. Eine elfköpfige Band im Kreis versammelt, mit dabei natürlich auch Christine Lakeland, und die Spielfreude der ganzen Truppe ist genauso hör- wie sichtbar. Sechszwanzig Songs, wenn man die Bonustracks dazuzählt; allgemein klingen sie kräftiger als auf den Alben, mit einem tiefen, satten Bass. Laid-back, ja, aber gleichzeitig druckvoll. Leon Russells Hammond B3-Orgel gibt dieser Musik auf jeden Fall eine zusätzliche Note, und sehr stimmig auch die Momente, wo sie beide zusammen singen. Da sind übrigens ein paar Nummern dabei, die sonst nirgends auf einem Album zu finden sind; *No Sweat*

zum Beispiel, oder *Ten Easy Lessons*, offenbar ein druckfrischer Song, von dem Cale sich während des Spiels das Textblatt auf die Knie legt. Im Repertoire auch ein bekanntes Stück, welches 1982 auf dem Album *Grasshopper* landete – das wunderbare *Don't Wait*, von Christine Lakeland und J.J. Cale zusammen geschrieben. Kurz: Ein hochwertiges Zeitdokument, für welches die gesamte Fangemeinde dankbar ist.»

«Sie hatten eine gute Zeit miteinander, das kommt rüber.» Der alte Mann lächelt. «Johns Haare waren damals noch ordentlich kräftig, und sie hatten nicht dieselbe Farbe wie später.»

«Doch sein Blick war stets derselbe; in gewissen Momenten im Film sieht er aus wie das Kind im Süßwarenladen. Die Musik machte ihn glücklich, und er wusste, dass er ein paar Trümpfe im Ärmel versteckt hatte.»

«Geht uns doch allen so – die Zeit rennt davon, doch der Gesichtsausdruck bleibt stehen. Wenn du allerdings so weiterredest, Mann, werd ich endgültig nostalgisch.» Hartley lässt sich zurücklehnen, zieht wie ferngesteuert an der Zigarette und gibt sich schliesslich einen Ruck, um wieder im Augenblick zu landen. «Machen wir dasselbe Spiel wie immer? Welche Nummer ist dein Favorit, welche landet im Kübel?»

«Oh, für mich keine Frage: *Going Down* ist der Höhepunkt; direkt nach dem bereits grossartigen *Cocaine* wächst Cales Band da noch weiter über sich hinaus. Die Energie, mit welcher die Gruppe den Song von Don Nix interpretiert, ist umwerfend! Ein nicht hundertprozentig überzeugender Track ist für mich hingegen *Don't Cry Sister*; der Groove scheint hier stellenweise etwas auseinanderzufallen.»

«Endlich hast du's begriffen: Keine Überdosis Honig! So hat ein Statement zu klingen. Los, gehen wir in die Achtziger.»

Die Reise geht weiter



«Weisst du, Brian, ich frage mich, was sein Leben in den Achtzigern am meisten geprägt haben könnte. In Interviews soll er gesagt haben, dass er während diesen Jahren seine Zeit mit Radfahren, Rasenmähen und dem Hören von Rap oder Van Halen verbrachte. War das ironisch gemeint?»

«Wieso denn ironisch?»

«Ich meine, Van Halen und Rap ...?»

«Du scheinst J.J. Cale noch nicht wirklich verstanden zu haben. Eddie Van Halens Gitarrenspiel haute ihn um, und guter Rap ist wirklich cool.»

«Für eine Überraschung war Cale auf jeden Fall immer gut, das beginne ich zu begreifen. Er soll ja sogar mal erzählt haben, dass er Musik von Britney Spears hörte.»

«Yeah, aber nur, weil es ihn interessierte, wie die das moderne Zeug produzierten. Er tickte wie ein Studiomensch, verstehst du; als Tontechniker bist du ein Leben lang scharf auf Tricks, egal aus welcher Stilrichtung.»

«Und die Geschichte mit dem Rasenmäher? Wollte der Meister damit einfach nur sagen, dass ihm ein vollkommen normales Leben wichtiger war, als berühmt zu sein?»

«So ähnlich, ja. Natürlich war er froh, wenn die Leute seine Musik kannten, doch seine Privatsphäre ging über alles. Wenn du die erst mal verloren hast, gibt es kein Zurück mehr. So viel ich weiss, hatten sie übrigens tatsächlich diesen Rasen in Anaheim.»

«Einen Rasen? In den Achtzigerjahren lebte er doch im Wohnmobil.»

«Stellst du dir falsch vor, das ist nicht irgendein kleiner Zeltplatz in Anaheim. Da ist richtig viel Grünfläche, um die du dich

kümmern musst.» Hartley schmunzelt. «Sie hatten offenbar einen Rasenmäher, auf dem du sitzen kannst – soll ihm richtig Spass gemacht haben, damit rumzufahren.»

«Das kann ich mir vorstellen, ein Spielzeug für Erwachsene. Er und Christine Lakeland lebten da also in Anaheim wie normale, sesshafte Leute, wenn sie nicht gerade unterwegs waren. Und 1989 sind die beiden dann ins Haus hier in der Gegend gezogen. Bevor wir nun über die drei Cale-Alben aus dieser Zeit reden, frage ich mich grundsätzlich, was ihn damals persönlich so alles bewegt haben mochte. Was meinst du, gab es in den Achtzigerjahren Ereignisse, die sein Leben prägten?»

Hartley nimmt sich Zeit für einige Atemzüge. «Heute lief dein Hörgerät ziemlich ordentlich, jetzt scheint es wieder Probleme zu machen.»

«Ähm, habe ich was überhört vorhin?»

«Sieht so aus, ja. Vom Rasenmäher und von Van Halen hab ich dir erzählt – die haben ihn bewegt.»

«Ich verstehe, alles Weitere gehört schon zur Privatsphäre.»

«Ich glaub, John war ziemlich glücklich mit seinem Leben – ist doch mehr als genug! Was es zu erzählen gab, packte er in seine Alben. Zwischendurch gingen sie auf Tour, nicht zu oft, sodass es Spass machte. Da war zum Beispiel noch dieser Filmsoundtrack, über den wir ja geredet haben, *La femme de mon pote*. Und auch Christine Lakeland nahm zwei Platten auf, *Veranda* 1984 und *Fireworks* 1989. Für ein Jahrzehnt ist das schon ziemlich viel, findest du nicht? Vor allem, wenn du das Rasenmähen, Abwaschen, Einkaufen und dann auch noch das Nichtstun dazuzählst.»

«Oh, niemand behauptet, er sei ein Faulenzer gewesen. Über die drei Alben werden wir gleich reden, aber gab es nicht doch vielleicht noch ein erfreuliches Ereignis, welches sein Leben oder seine Karriere beeinflusste?»

Nach einem kräftigen Schluck hebt der alte Mann überzeugt den Finger hoch. «Mike Kappus.»

«Er lernte seinen Manager in den Achtzigerjahren kennen?»

«Kappus wurde nicht sogleich sein Manager. Anfangs der Achtziger suchte Cale einen neuen Mann fürs Booking, für Konzerte und so. Dieser Mike Kappus war natürlich ein Begriff, der arbeitete für Leute, die John sehr bewunderte – für Mose Allison, Muddy Waters, John Lee Hooker und solche Cracks. Also klopfte er bei diesem Mann an, und Kappus wurde 1983 sein Agent. Ein Glücksfall, kann ich dir sagen! Mike Kappus hat Nerven wie kein anderer. Natürlich hätte er gerne mehr Konzerte für J.J. Cale gebucht, doch er war immer cool, drängte nie und gleiste nur Sachen auf, die dem Meister gefielen. Ein paar Jahre später hatte John die Schnauze voll von seinem damaligen Manager und der ganzen Musikindustrie; sein Album #8 brachten sie zwar heraus, doch die Plattenfirma machte rein gar nichts dafür – weil kein Hit auf der Scheibe war, wie sie sagten. Er trennte sich von diesen Leuten und hatte nun keinen Deal mehr. Da kam plötzlich dieses Telegramm von Kappus; ein Bekannter von ihm, Andrew Lauder, der Präsident von Silvertone Records, würde gerne mit J. J. Cale Platten machen. Mike Kappus brachte die beiden zusammen und kriegte 1989 einen neuen Plattenvertrag auf die Reihe. John wusste jetzt, dass Mike auch als Manager sein Wunschpartner war. Und jetzt kommt das Beste – kennst du die Story? John und Mike trafen sich in einem Restaurant, um das Ganze zu besprechen. John schlug einen bestimmten Prozentsatz vor, wenn Mike nicht mehr nur sein Agent, sondern auch sein Manager sein würde. Und weisst du, was Mike antwortete? <Das ist zu viel, so viel kann ich nicht annehmen>, sagte er. John dachte wohl, sein Hörgerät sei kaputt, hehe. Oder hast du schon mal von einem Manager gehört, der weniger verdienen möchte, als du ihm offerierst? Doch Mike meinte es ernst; John ging etwas runter und Mike sagte, es sei noch immer zu viel. Verstehst du? Es gibt keinen zweiten Mike Kappus im Musikbusiness. Du fragst nach einem Ereignis, welches Johns Leben prägte – das war es.»

«Wow, das klingt wie im Bilderbuch! Von dieser Geschich-

te ist allerdings noch eine andere Version im Umlauf. Cale sei wirklich zu grosszügig gewesen und hätte ihm einen absolut unüblich hohen Prozentsatz offeriert. Da begegneten sich zwei besonders Bescheidene, wie mir scheint. Tatsächlich ein Glücksfall.» Alvin blickt konzentriert auf seine Notizen. «Auch als Agent hatte Mike Kappus in den Achtzigern offenbar ein paar feine Gigs für ihn organisiert.»

«Hast du natürlich wieder alle gelistet, hoffentlich mit Setliste, Tonarten, Hemdfarben und Schuhgrössen.»

«Nein, nur ein paar auserwählte Daten, aber die haben es in sich.»

«Schiess los, Mann.»

«Am 28. März 1981 in Kansas City, im Uptown Theater.»

«Schlechter Start, Mann – dieser Gig kam nicht von Kappus, der wurde ja erst 1983 sein Agent.»

«Ach so, ja, Konzentrationsfehler, sorry. Dann aber am 18. November 1983 mit John Hammond zusammen in Kanada, im Southern Alberta Jubilee Auditorium in Calgary.»

«Schon besser. Und weiter?»

«Ein besonderer Gig zum Beispiel vom 31. August bis 2. September 1985, beim legendären Bumbershoot Festival in Seattle, Washington. Wenn ich mir das Programm anschau, wer da ausser J.J. Cale sonst noch alles auf der Bühne stand, fühle ich mich wie im Süswarenladen: Bonnie Raitt, Etta James, Bobby McFerrin, die Everly Brothers, Wilson Pickett und ein gewisser Stevie Ray Vaughan. Was für ein Line-up!»

«Yeah, aber weisst du, John hat vermutlich die meisten Shows nicht mitbekommen; da waren haufenweise Gigs auf mehreren Bühnen an diesen drei Tagen. Stevie soll eine Wucht gewesen sein, genauso wie Bonnie Raitt. Feines Festival auf jeden Fall.»

«Ja, und ich glaube, wir haben sogar noch einen Namen vergessen. Eine eigenwillige, deutsche Sängerin war auch dabei: Nina Hagen. Die Deutschen nehmen uns das hoffentlich nicht übel.»

«Dir werden sie's verzeihen, mir schon weniger – ich weiss

noch nicht mal, wer die Dame ist, hehe.»

«Die sind bestimmt nicht nachtragend. Ich habe da noch ein weiteres Konzert in meiner Liste – am 31. August 1988, mit Robert Cray zusammen, wieder im Southern Alberta Jubilee Auditorium in Calgary. Kanada scheint für Cale ein gutes Pflaster gewesen zu sein.»

«Kanada war und ist ein gutes Pflaster! Nicht nur für Cale. Cooles Land, coole Musikkultur!»

«Bevor wir über die Alben reden – ist für den Meister deines Wissens noch was Wichtiges passiert in den Achtzigerjahren?»

Hartley lässt sich Zeit. «Schwierige Frage. Aber okay, ich hab da so eine Vermutung: die digitale Revolution!»

«Digitale Revolution? Das musst du mir erklären. Seine Musik hat doch eher den Ruf, warm und typisch analog zu klingen. War er von dieser digitalen Technik wirklich begeistert?»

«Ja und nein. Der Sound der guten alten Bandmaschinen fehlte ihm schon irgendwie, klar. Aber weisst du, Technik hat ihn immer begeistert, vor allem Aufnahmetechnik. Seine frühen Platten tönten so, weil sie damals keine teuren Geräte zum Arbeiten hatten; etwas dumpf oder undurchsichtig, und die Leute empfanden es als warm. Als die digitale Sache losging, fand er das spannend, weil du für ziemlich wenig Geld plötzlich ganz anders arbeiten konntest. Zuerst kamen Effekte wie Hall oder Delay, und Anfangs der Achtziger standen dann plötzlich diese digitalen Recording-Schlachtschiffe in den Studios.»

«Die ersten digitalen Mehrspur-Bandmaschinen erschienen 1981, so viel ich weiss. Sony brachte das Modell PCM-3324, und Mitsubishi ein Gerät namens X-800.»

«Yeah, auf der Sony-Maschine konntest du vierundzwanzig Spuren im 16-Bit-Format aufnehmen, auf der Mitsubishi-Kiste sogar zweiunddreissig, und Sony konterte dann bald mit achtundvierzig. Eine vollkommen neue Welt – John war es gewohnt, mit vier, acht oder höchstens sechzehn Spuren zu arbeiten. Die neuen Recording-Schlitten waren allerdings unverschämt teuer,

nur die wirklich grossen Studios konnten sich das leisten.»

«Weisst du zufälligerweise, wann Cale zum ersten Mal mit einer digitalen Bandmaschine arbeitete?»

Hartley zieht sich für einen Augenblick in seine Gedanken zurück. «Bin mir nicht sicher, doch ich glaub, es war Anfangs 1983; im Warner Bros Studio in North Hollywood – das frühere Amigo Studio von Snuff Garrett. John nahm dort *Money Talks* auf, für die #8-Scheibe, auf einer 3M-Maschine mit zwei-unddreissig digitalen Spuren. Jim Keltner sass am Schlagzeug.»

«Wow! Aber in seinem eigenen Studio begann er erst später, mit digitalen Aufnahmegeräten zu arbeiten?»

«Ja, als die Dinger handlicher wurden, und günstiger. Die Entwicklung ging ziemlich schnell voran. 1987 kam der erste DAT-Recorder; die kleinen Minikassetten, schon mal ideal, um einen Mix auf eine Stereospur runterzufahren. Anfangs der Neunzigerjahre kamen dann das ADAT von Alesis und das DA-88 von Tascam, acht digitale Spuren auf einer Kasette. Jetzt wurde die Sache bezahlbar und interessant, weil sich mehrere dieser Kisten synchronisieren liessen und du so locker mit vierundzwanzig Spuren fahren konntest. Wenig später gab es dann auch digitale Mischpulte, von Yamaha zum Beispiel; ziemlich kleine Geräte, nicht mehr solche meterlangen Konsolen, die dir das ganze Wohnzimmer versperren.»

«J.J. Cale stellte bei sich zuhause also bald einmal auf digital um?»

«Zum Aufnehmen und Mischen, ja. Er besorgte sich ein Alesis HD24, so viel ich weiss; vierundzwanzig Spuren in einem Harddisk-basierten Gerät, und dazu ein digitales Yamaha 0296-Mischpult. Für den ganzen Rest verwendete er natürlich weiterhin analoge Geräte; Mikrofone, Verstärker, Kompressoren und so. Am Ende ist es also eine Kombination von analog und digital. Vor allem beim Mischen ist das Digitale wirklich cool, weil du jederzeit alles speichern und später daran weiterarbeiten kannst. Die totale Kontrolle – das war es wohl, was John schätzte. Er brauchte meistens sehr viel Zeit, bis er mit einem

Mix endlich zufrieden war.»

«Inzwischen wird ja beim Aufnehmen und Mischen nur noch mit dem Computer gearbeitet, am Bildschirm.»

«Natürlich, mit Pro Tools-Systemen und so. Wurde immer günstiger und ist inzwischen so leistungsfähig wie früher ein millionenteures Luxus-Studio. Das demokratisiert die ganze Geschichte; wer heute Talent und Ideen hat, kann sie umsetzen, überall und jederzeit. Davon hatten John und seine Freunde früher geträumt.»

«Das Know-how beim Aufnehmen, Arrangieren und Mischen, das steckt dann aber nicht im Computer – das muss man sich erarbeiten, richtig? Cale hatte es damals von Grund auf gelernt, als Tontechniker.»

«Yeah, hat ihm sicher nicht geschadet. Doch das können die Jungen heute auch lernen, die sind nicht dumm. Finde ich cool, Mann.»

«Ach Brian, ich würde gerne noch tagelang mit dir über solche Dinge reden, doch wir müssen weiterfahren und uns die drei Alben vornehmen. Mir kommt da allerdings noch eine allerletzte Sache in den Sinn: 1985 fand offenbar die erste und einzige persönliche Begegnung zwischen J.J. Cale und Mark Knopfler statt. Weisst du etwas darüber? Wie war es für John, sozusagen seinen jüngeren Musikbruder zu treffen?»

Der Seltsame schmunzelt, krault gefühlvoll an den Ohren seines geliebten Hundes und meint schliesslich augenzwinkernd: «Macht euch heiss, diese Story, kann ich mir denken. Mike Kappus hatte die Idee und arrangierte das Treffen.»

«Jetzt machst du uns tatsächlich heiss. Komm schon, erzähl.»

«John hatte einen Auftritt in der Sweetwater Music Hall in Mill Valley, in der Nähe von San Francisco, Mitte September 1985, wenn's mir recht ist. Mark Knopfler war gerade auf Tournee und spielte am selben Abend im Concord Pavilion vor zwölftausend Leuten. Nach seinem Konzert kam er sogleich ins Sweetwater; ist ja nicht sehr weit weg, kaum dreissig Meilen.»

«Es war am 14. September», meint Alvin andächtig. «Was ich nicht so recht verstehe: Mark Knopflers Tourplan war sehr dicht, er spielte am Vorabend schon in Concord und am 16. September dann bereits wieder in Sacramento. Gab es da überhaupt genug Zeit für so ein Treffen? Gemeinsam auf der Bühne waren die beiden ja wohl kaum – ihre Konzerte fanden schliesslich gleichzeitig statt.»

«Natürlich haben sie zusammen gespielt! Das Dire Straits-Zeug war eine grosse Geschichte, solche Shows beginnen ziemlich früh und sind pünktlich fertig. Die Sweetwater Music Hall ist ein kleiner Club, da hängen die Musiker rum und spielen bis spät in die Nacht. Gegen Ende des Cale-Konzertes traf Knopfler ein, kam als Special Guest auf die Bühne und jammte mit den Jungs. Ich glaub, die waren alle etwas müde, sieht man irgendwie auf dem Foto. John war am Abend zuvor schon auf der Bühne gestanden, im Palms Playhouse in der Nähe von Sacramento. Und Mark sowieso, der war pausenlos unterwegs.»

«Du meinst dieses Schwarz-Weiss-Foto, welches Mike Kappus machte? Offenbar das einzige Bild von den beiden, welches im Umlauf ist. Tonaufnahmen von dieser Jamsession gibt es bekanntlich keine. Mark Knopfler hat müde gespielt an diesem Abend?»

«Weiss ich nicht. Müde gespielt hat er vermutlich nicht – er war müde. Wenn du müde bist, spielst du oft am besten.» Hartley lässt sich schnaufend noch etwas tiefer in den Stuhl fallen. «Hey, stell dir mal Knopflers Riesenstress vor. Die *Brothers In Arms*-Geschichte war ein ganz grosses Ding, sie verkauften dreissig Millionen davon und schickten die Dire Straits auf eine Megatour rund um die Welt. Zweihundertachtundvierzig Shows in einem Jahr, hab ich irgendwo gelesen; das ganze Herumreisen, die Fliegerei, und an den paar freien Tagen noch ein Stapel voller Pressetermine. Verstehst du, was ich meine? Es ist genau das, was John nie wollte.»

«Ja, und die Dire Straits lösten sich ein paar Jahre später genau aus diesem Grund auf, weil der ganze Zirkus für Knopfler

zu gross wurde. Womöglich war J.J. Cale also auch in dieser Hinsicht sein Vorbild – wenn es darum ging, das eigene Leben nicht dem Rampenlicht zu opfern.»

«Yeah, Knopfler zog gerade noch rechtzeitig die Notbremse. Ganz zurück kannst du allerdings nicht, wenn du mal ein Star geworden bist. Auch wenn Mark heute auf Tour geht, sind das keine lockeren Seniorenausflüge, hehe.»

«Sieht so aus, ja. Doch der Brite scheint glücklich zu sein, weil er sich heute frei fühlt und das Ganze selber bestimmen kann. Verzeih mir, wenn ich neugierig bin und mir ausmale, woüber die beiden an diesem Abend denn so geredet haben könnten. Weissst du etwas darüber? John hat ihm doch hoffentlich gehörig die Leviten gelesen und ihn gefragt, weshalb er ungefragt mit seinem Musikkonzept die Welt eroberte?»

Hartleys Blick lässt erkennen, dass er die Frage richtig versteht. «Du magst Wortspiele und Humor, nicht? Natürlich hat er ihn angeschnauzt, und Mark nahm zur Entschuldigung sein Scheckbuch hervor. Zehn Millionen – in Pfund allerdings, hehe.»

«Mark Knopfler hat sich entschuldigt?»

«Blödsinn! Du magst Humor, scheinst ihn aber nicht zu verstehen. In euren Köpfen geistert noch immer die Idee herum, Knopfler hätte was geklaut und Cale sei deshalb sauer auf ihn gewesen. Das müsst ihr ein für alle Mal vergessen, und zwar beides.»

«Ich weiss, wir haben darüber bereits gesprochen. Es ist aber nun mal ein brennendes Thema. Die meisten Cale-Fans kennen und mögen Mark Knopflers Musik, und ein Teil des Knopfler-Publikums schätzt auch J.J. Cale und weiss, dass Mark von ihm beeinflusst wurde. Das macht dann eben scharf auf mehr. Vielleicht hast du für uns eine Anekdote oder zwei, was bei ihrem Treffen so alles passierte? Komm schon, Brian.»

«Eine Anekdote, haha. Hab ich doch soeben geliefert – die Scheck-Story.»

«Ja, aber damit nimmst du uns auf den Arm. Ich meine natürlich eine wahre Anekdote.»

«Wenn man euch Presseleute nicht heissmachen kann, muss man die Story eben erfinden. Wollt ihr doch, oder? Ich war nicht dabei an diesem Abend, also bleibt mir nur das Erfinden, Mann.»

«Na ja, jeder Journalist freut sich, wenn er eine Sensation verkaufen kann. Aber ich meine es hier wirklich ernst; für die Leute ist es nun mal äusserst interessant zu erfahren, wie sich zwei derart nahestehende Musiker begegneten, beim ersten und offensichtlich einzigen Mal. Oder gab es noch eine zweite Begegnung? Auf der Webseite irgendeines Dire Straits-Fanclubs wird die Nachricht verbreitet, Cale hätte noch im selben Jahr, am 18. Dezember 1985, ein Konzert von Mark Knopfler im Hammersmith Odeon in London besucht.»

«Nachricht ...?» Hartley winkt ab. «Ein klassischer Fake. John war nie drüben, um Mark zu besuchen.»

«Ein Gerücht, ich hab's vermutet. Dann war dieses Treffen in der Sweetwater Music Hall also sein einziges gemeinsames Erlebnis mit Mark Knopfler?»

«Nach deiner Meinung hätten sie zusammenziehen sollen oder was?»

«Nein», ruft Alvin lachend. «Ich verstehe ja, was du meinst – zwei vielbeschäftigte und zudem ziemlich zurückhaltende Musiker, die beide ihren eigenen Weg gingen.»

«So ähnlich, ja. Und damit wir den Heisshunger deiner Leser endgültig stillen können, hier nochmals die Facts: Es gab keine Konkurrenz zwischen den beiden. Okay, für John wär mehr herausgesprungen, wenn Mark auch mal einen Cale-Song gecover hätte, so wie Clapton. Natürlich hat sich Mark früher die Cale-Platten angehört, doch er wollte seinen eigenen Weg gehen. Er war ja zudem nicht nur von J.J. Cale beeinflusst, sondern auch von Dylan zum Beispiel. Das alles ist der normale Lauf der Dinge, so entwickelt sich jede Musik. Auf jeden Fall hob Mark Knopfler das Konzept auf eine nächst höhere Ebene. Und später haben sich die beiden vielleicht sogar gegenseitig beeinflusst; Dire Straits war sehr melodisch, Johns Gitarrenspiel wurde mit

der Zeit auch melodischer. Sein Gesang allerdings nie. Ich sehe beide als wesensverwandt, aber letztlich hatte doch jeder seine eigenen Roots; bei Cale war es dieser Tulsa-Groove und bei Knopfler der keltische Background.»

«Sehr schön formuliert, Brian. Mark Knopfler hat den Einfluss zwar nicht oft erwähnt, doch in entscheidenden Momenten sagte er, J.J. Cales Musik sei sehr speziell für ihn gewesen und hätte ihn ständig begleitet in der Zeit, als er seinen Stil entwickelte. Und da ist übrigens noch eine weitere Gemeinsamkeit – beide waren und sind im Studio gerne Herr und Meister. Knopfler hatte zwar nicht wie Cale als Tontechniker begonnen, doch sobald er es sich leisten konnte, schuf auch er sich dieses Umfeld, welches es ihm erlaubte, selber zu produzieren. Der Britte ist ein Tüftler wie unser Meister es war, und inzwischen hat er ja längst sein eigenes und sehr komfortables Studio in London, wo neben ihm auch allerlei andere Musikgrößen produzieren.»

«Yeah, die British Grove Studios. Dort lässt es sich arbeiten, Mann. In Knopflers Bude stehen haufenweise teure Geräte, viele aus der analogen Zeit. Zwei alte Mischpulte sogar, auf denen George Martin damals für die Beatles rumgefummelt hatte. Cool!» Hartley drückt sorgfältig seine Zigarette aus. «Kümmern wir uns jetzt um Johns Achtzigerscheiben? Weisst du was, Alvin, ich hab eine Idee, wie wir das anpacken könnten.»

«Oh, ich höre!»

Der alte Mann steht auf und Blue begreift innert Sekundenbruchteilen. «Sorry, ich muss erst eine Runde drehen ...»

Mit deutlich hellerem Blick und leichterem Gang kommt Hartley wie gewohnt vom Hundespaziergang zurück – und legt sogleich los. «Ich hab nachgedacht. Wir schalten nochmal einen Gang höher; nicht aus Zeitnot oder Faulheit, sondern weil es wirklich Sinn macht. Ich erklär's dir: Ein Album ist ein Album und funktioniert als Ganzes. Wir reden deshalb nicht mehr über einzelne Songs. Du kannst Songs namentlich erwähnen, okay, aber keine Details mehr. Wer bei welcher Nummer

an welcher Saite zupfte oder auf welche Trommel einschlug, interessiert nicht so sehr, die Leute können das in den Credits nachlesen. Ich möchte, dass wir nur noch über Alben reden, sie kurz besprechen und charakterisieren – und dass wir vor allem die verschiedenen Alben miteinander vergleichen. Okay, legen wir los? Welche dieser drei Platten gefällt dir am besten?»

Nach einigen Sekunden der Erstarrung gewöhnt sich Alvin schnell an den Gedanken und an die erneut wechselnde Gangart. «Ähm, zugegeben, die Idee hat was, und deine Frage kann ich ohne zu zögern beantworten. Doch erst mal frage ich mich, wie J.J. Cale Anfangs der Achtzigerjahre plötzlich in diesen Sog geraten konnte, drei Alben in drei Jahren zu produzieren? Ich meine, vorher waren es fünf Alben in knapp zehn Jahren. Nun also quasi eine Verdopplung der Kadenz: 1981 die Platte *Shades*, 1982 dann *Grasshopper* und 1983 schliesslich #8. Das sieht schon beinahe nach Arbeitswut aus.»

«Arbeitswut, hehe. Cale hat immer Songs geschrieben und Demos aufgenommen, er hatte also Material auf Lager. Und wenn du mal im Flow bist beim Produzieren, kann das ziemlich schnell gehen. Aber wenn du so willst – er war motiviert, das glaub ich auch.»

«Das hört man auf diesen drei Alben! *Shades* kam noch auf Shelter Records heraus, und dann war Schluss mit diesem Label. Denny Cordell liess das Ganze fallen?»

«Die erste englische Pressung von *Grasshopper* lief auch noch über Shelter, dann erst war Schluss und die Rechte gingen an Mercury. Cordell hatte offenbar die Schnauze voll vom Musikbusiness. Er lancierte 1979 diesen Flipper's Roller Boogie Palace in Los Angeles; eine verrückte Disco in einem violett und blau gestrichenen Gebäude, wo die jungen Leute halbnackt skaten und zu Rock'n'Roll herumhüpfen konnten. In den Achtzigern versuchte er sein Glück auch mit Pferderennen. Anfangs der Neunzigerjahre kam er dann zur Musik zurück und produzierte die Cranberries aus Irland – sein letzter Volltreffer. 1995 starb Denny Cordell mit nur einundfünfzig Jahren. Ein Jammer, so früh.»

«Oh ja, das tut mir leid. Cordell hat offenbar viel für J.J. Cale getan.»

«Ohne ihn wäre die Story mit Johns Platten garantiert anders oder vielleicht sogar im Sand verlaufen.» Hartley senkt für einen Moment den Kopf, bevor er sich einen Ruck gibt und wieder aufschaut. «Okay, unser Meister war jetzt also bei Mercury, die wiederum gehörten PolyGram, und PolyGram gehört heute zu Universal Music – kompliziert, nicht? Jedenfalls war er nun bei einem Major-Label. So, und jetzt sagst du mir, welches dieser drei Alben dich überzeugt.»

«Das ist für mich sonnenklar, doch ich verrate es dir nicht sofort. Machen wir erst mal eine Kurzbeschreibung von jeder dieser drei Platten, so wie du es vorgeschlagen hast.»

«Ich kapiere, du willst meinen Geduldsfaden checken. Okay, bring die Reviews, aber denk dran: mit einer kritischen Note!»

SHADES

«Der Eröffnungssong täuscht; *Carry On* ist eine wunderbare Nummer und zu einem Klassiker geworden, doch das Stück ist nicht charakteristisch für diese Platte. Streckenweise klingt das Album ziemlich konservativ, man könnte es glatt als Blues-Album verkaufen. Die Liste der beteiligten Topmusiker ist beeindruckend; Hal Blaine und Carol Kaye von der Wrecking Crew, dann natürlich Christine Lakeland, James Burton, Jim Keltner, Reggie Young, Glen D. Hardin, Ken Buttrey und sogar Leon Russell. Bei weitem kein schlechtes Album, nur schon das Cover im Gitanes-Look hat Stil, was natürlich vor allem die Franzosen freute. Legendar und witzig J.J. Cales Version vom Cow Cow Davenport-Song *Mama Don't*. Stark auch *Love Has Been Gone*; typisch laid-back, mit zarten Gitarrenklängen, die Mark Knopfler ebenso gut stehen würden. Und eine Nummer legt die

Fakten nun wirklich endgültig auf den Tisch: Es soll bitteschön nie wieder irgendjemand behaupten, Cale sei ein schlechter Sänger gewesen – bei *Runaround* singt der Meister wie ein wunderbar authentischer Blues-Sänger, in jeder Hinsicht! Doch als Album betrachtet hat diese Platte nicht alle seine Fans erreicht, weil sie vielleicht tatsächlich zu bluesig daherkommt. Sein Blues ist grossartig, er hatte das voll drauf, doch viele andere haben es ebenso drauf. J.J. Cale gibt es nur einen – Blueser gibt es tausend. Ich liebe Blues, mir gefällt das Album, doch es zählt für mich nicht zu seinen stärksten.»

Hartleys Blick verschweigt, was er gerade denkt, und er lässt Alvin lange Sekunden warten. Schliesslich gibt er lächelnd Entwarnung. «Yeah, so schreibt man eine Plattenkritik, Mann.»

GRASSHOPPER

«Ich kann es nicht länger geheim halten – dieses Album geht im Dreikampf klar als Sieger hervor. Es gehört für mich sogar in die engste Wahl all seiner Produktionen, und wenn ich jemandem eine einzige Platte als Einstiegsdroge empfehlen müsste, wäre es tatsächlich *Grasshopper*. Weil da alles drin ist, was J.J. Cale ausmachte, mit einer Vielfalt, für die man wenig später den Begriff Americana erfand. Zum stilistischen Farbenreichtum kommt noch eine ausgereifte Produktionstechnik und somit ein Hörvergnügen, welches jenes seiner frühen Alben übersteigt. Hier ist der Meister auf der Höhe der Zeit, klingt modern und dennoch ganz nach J.J. Cale. Ein perfekter Spagat! Mit dabei erneut ein paar der besten Sessionmusiker; Reggie Young, Ken Buttrey, David Briggs, Tommy Cogbill und zum Beispiel auch John Christopher an der Rhythmusgitarre – der Mann, der im selben Jahr als Co-Songwriter des legendären Stücks *Always On My Mind* einen Grammy einheimste. Das

Herz der *Grasshopper*-Platte sind aber selbstverständlich die Songs, die Geschichten. Bereits die Eröffnungsnummer setzt die Latte hoch; mit dem sonnigen *City Girls* war Cale einem echten Pop-Hit so nah wie nie zuvor. Der zweite Song *Devil In Disguise* ist vermutlich der schnellste Rock'n'Roller, den er je aufgenommen hat. Bei *Drifter's Wife* traut man seinen Ohren nicht; ganz allein, mit gehörigem Okie-Akzent und hochvirtuoser Fingerpicking-Begleitung erzählt er die Geschichte eines umherziehenden Musikers und spielt dabei in der obersten Liga dieses Genres, auf Augenhöhe mit Woody Guthrie oder Bob Dylan. Im Liebeslied *You Keep Me Hangin' On* berührt Cale mit verletzlichen Texten und lässt sich am Klavier in allerbesten Elton John-Manier begleiten. Im pulsierenden *Downtown L.A.* zeichnet er ein deprimierendes Porträt der Grosstadt-Dekadenz, in *A Thing Going On* zaubert er eine beängstigend mystische Stimmung aus dem Ärmel, und im von Christine Lakeland und ihm geschriebenen *Don't Wait* wird dieser Schwere ein umwerfend charmanter Optimismus entgegengesetzt. Keines der vierzehn Stücke gleicht einem andern, doch jedes verkörpert seine bestimmte Rolle, sogar die beiden kurzen Instrumentals, die für sich allein irgendwie seltsam klingen. *Grasshopper* hat dieses innere Gleichgewicht, welches sich nicht erklären lässt. Ich würde deshalb ganz einfach von einem Geniestreich sprechen wollen.»

Die Augen des alten Mannes funkeln; für einmal scheint er nicht die geringste Lust auf Coolness zu haben. «Nicht schlecht, Mann, wirklich, du hast es drauf! Hätte John damals solche Kritiken erhalten, wäre die Scheibe hier in den Staaten vielleicht besser gelaufen.»

«Ich weiss, ein schäbiger Platz 149 in den Billboard-Charts. Mir ist das rätselhaft. Drüben war die Platte sehr erfolgreich; in Frankreich Platz 7, in Norwegen Platz 5, in der Schweiz Platz 4 und in Belgien Platz 3.»

«Die Europäer haben Geschmack», meint Hartley zufrieden lächelnd, während er Fruchtsaft und Eiswürfel nachschenkt.

«Der Sieger steht ja nun fest, die dritte Scheibe müssen wir also nicht mehr besprechen.»

«Das wäre unfair. Jeder Kandidat verdient eine Benotung.»

#8

«Bei vielen Künstlern wäre es ein Kompliment zu sagen, dass eine Platte stilistisch einheitlich klingt – bei J.J. Cale scheint es eher eine Kritik zu sein. Die meisten Songs haben einen rockigen Untergrund und erzeugen musikalisch eine ähnliche Stimmung. Schwierig, sie zu benennen; ich würde es mal vorsichtig mit <poppiger Garagen-Rock, sehr laid-back gespielt> versuchen. Es ist einer seiner zahlreichen Trümpfe, den er auf diesem Album konzentriert ausspielen wollte, und dieser Fokus wurde von gewissen Kritikern ziemlich negativ bewertet. Es gibt tatsächlich Nummern, die sich gleichen, und vom *Grasshopper*-Farbenreichtum ist #8 weit entfernt. Dennoch sind da ein paar Perlen drauf, die ich nicht missen möchte. Die Eröffnungsnummer *Money Talks* natürlich, und gleich danach *Losers*; beide Songs wurden von Christine Lakeland und ihm zusammen geschrieben und gesungen. Beide hätten das Zeug zum Chartstürmer – weiss der Teufel, warum es nicht klappte. *Money Talks* wurde immerhin zu einem Klassiker. Auffallend sind die düsteren und gesellschaftskritischen Themen. Nicht nur das zynische *Money Talks*, sondern auch Songs wie *Hard Times*, *Unemployment*, *Livin' Here Too*, *Losers* und *Trouble In The City* handeln von harten Zeiten, wirtschaftlichen Problemen, Unzufriedenheit und dem Verfall moralischer Werte. Auch *People Lie*, ein messerscharfes Stück über die Verlogenheit der Mächtigen, und *Reality*, ein Song über das falsche Versprechen der Drogen, sind nicht gemacht, um gute Laune zu verbreiten. Das lockere *Takin' Care Of Business* und die von Memphis-Songwriter Paul Craft

komponierte Nummer *Teardrops In My Tequila* wirken da schon fast wie Fremdkörper. Die rhythmische Lockerheit, die ist bei Cale natürlich immer da; die Gitarren in *Trouble In The City* zum Beispiel sind so knackig und laid-back gespielt, wie es ein Mark Knopfler in Höchstform nur gerade äusserst knapp schaffen würde. Dem harten Kern seiner Fans hat Cale mit #8 eine Freude bereitet, doch darüber hinaus verpasste dieses Album weltweit die Charts, ausser in der Schweiz, in den Niederlanden und in Schweden.»

«Vermutlich, weil er zum ersten Mal auf dem Plattencover zu sehen war. So ein Gesicht schafft's nicht in die Charts, hehe.»

«Ich liebe deinen Humor. Doch ernsthaft – was meinst du, war es aus seiner Sicht ein Misserfolg?»

Hartley lehnt sich schwerfällig zurück. «Klar, John war enttäuscht. Die Plattenfirma krümmte wie gesagt keinen Finger; die glaubten nicht an die Scheibe, und so kommst du nicht in die Charts. Doch ich vermute, er war auch sonst nicht gut drauf, irgendwie ausgebrannt.»

«Das kann ich verstehen. Darum machte er ja nach diesem Album für einige Jahre Pause.»

«Pause ist das falsche Wort, er war hin und wieder auf der Bühne. Aber die Lust auf ein neues Album war ihm wohl vergangen. Er versuchte, aus dem Vertrag mit PolyGram auszusteigen.»

«Tut mir leid, dass der Meister diese Erfahrung machen musste. Aber wenigstens konnte er sich danach in die Situation eines Indie-Musikers hineinversetzen.»

«Was willst du damit sagen?», brummt Hartley.

«Du hast soeben klar die Logik des Musikgeschäfts erklärt: Ohne Unterstützung einer einflussreichen Plattenfirma kein Charterfolg, sprich keine Möglichkeit, ein grösseres Publikum zu erreichen. Jeder Indie-Musiker dieser Welt wird jetzt ein leicht zynisches <Willkommen im Club> rufen. Abertausende von Kleinkünstlern dieser Welt teilen dieses Schicksal – die Frustration, wenn gute Arbeit nicht genügend Resonanz erhält. Die meisten Indies kämpfen zudem sogar ums tägliche Brot,

weil ihnen jede finanzielle Reserve fehlt.»

Hartley blickt ernst, nicht verärgert, eher mitfühlend. «Yeah, du willst sagen, es hat Cale nicht geschadet, und der verwöhnte Faulpelz musste sich sowieso keine wirklichen Sorgen machen, weil es ihm auch beim Nichtstun regelmässig Royalty-Schecks ins Haus schneite.»

«Ähm, so ähnlich, ja, selbstverständlich ohne die beiden Wörter <verwöhnt> und <Faulpelz>. Das Indie-Musikerleben ist auf jeden Fall eine Realität, und im Gegensatz zu vielen grossen Stars hat J.J. Cale sie wenigstens kurz kennengelernt, was ihn letztlich aber nur noch grösser macht.»

Der Seltsame winkt verlegen ab. «Grösser? Haha, John wusste, dass er Schwein gehabt hatte – GROSSES Schwein, ja.»

«Bevor wir jetzt wieder in den Teufelskreis der Bescheidenheit geraten, nennen wir es doch einfach das Glück des Tüchtigen. Machen wir weiter, Brian? Es warten noch zwei Jahrzehnte auf uns ...»



«Okay, Mann, es ist schon sehr bald Abend. Wir werden hierbleiben, ich koch was und so gewinnen wir noch ein wenig Zeit. Aber knapp wird die Story so oder so, wir müssen Gas geben. Die Neunzigerjahre sind allerdings schnell erzählt. Eigentlich gibt es nichts zu erzählen. Dass John 1995 heiratete, weisst du ja. Seit Christine und er in diesem Haus hier in der Gegend lebten, waren sie normaler als jeder Durchschnitts-Amerikaner. Du weisst ja, Haus und Grundstück in Ordnung halten, sich um die Tiere kümmern, hin und wieder ein Konzert geben, ab und zu einen Song schreiben und aufnehmen. Und dazwischen ruhten sie sich ordentlich aus, selbstverständlich. Ich nehme an, du hast keine weiteren Fragen. Zähl einfach die drei Neunziger-Alben auf, dann haben wir dieses Jahrzehnt im Trockenen.»

«Oh, jetzt überfährst du mich ein wenig. Bist du sicher, dass in diesen zehn Jahren nichts passierte? Er war ja zum Beispiel

mehrmals auf Tournee. Und Platten habe ich vier notiert, nicht drei; die Best-of-Alben natürlich nicht dazugezählt.»

«*Travel-Log* kam noch Ende 1989 heraus, und das Material ist auf jeden Fall aus den Achtzigerjahren. Einige Pressungen erschienen aber erst 1990, deshalb wird die Scheibe oft zu den Neunzigern gezählt.»

«Ach so, alles klar. Zählen wir sie zu den Neunzigern, dann haben wir wie gesagt vier Alben zu besprechen.»

«Drei, vier Sätze über jede Scheibe sollten reichen, ist ja nicht viel Neues dabei. J.J. Cale klang seit dreissig Jahren gleich, sagten die Kritiker.»

«Vergiss diese Kritiker – er hatte seinen Stil, das war eine Stärke! Bevor wir die Platten besprechen, weisst du etwas über die Konzerte aus jener Zeit?»

«John erhielt Konzertanfragen aus allen Ecken der Welt; die allermeisten lehnte er ab – du weisst ja, die Fliegerei. Doch er und seine Kumpels sind ein paarmal quer durch die Staaten und durch Kanada getourt in den Neunzigern. Waren auch grosse Gigs dabei; Carnegie Hall in New York, Great American Music Hall in San Francisco, Amphitheatre in Universal City, oder auch im Olympia in Montreal. Yeah, und in Montreal spielten sie sogar an einem richtigen Jazz Festival; Cale hat dort mit der Gitarre vermutlich ein paar Halbtöne mehr serviert als sonst, hehe.»

«Und nach vielen Jahren war er endlich auch mal wieder in Europa, zum dritten und schliesslich letzten Mal. Im September und Oktober 1994, für das Album *Closer To You*. Drei Konzertaufnahmen aus dieser Zeit schafften es 2001 übrigens aufs Live-Album.»

«Die Europa-Tour war sicher cool, ja. Bill Raffensperger am Bass, Rocky Frisco am Keyboard, James Cruce am Schlagzeug, Jimmy Karstein an der Perkussion – und Christine Lakeland natürlich, mit Gitarre und Gesang.»

«Die Truppe scheint gefeiert worden zu sein drüben. Drei ausverkaufte Abende im Hammersmith Odeon in London,

drei Shows in Deutschland, in der Musikhalle Hamburg, im Tempodrom in Berlin und im Gasteig München. In Paris natürlich, im Le Grand Rex, und bei dieser Tour endlich auch mal in der Schweiz, in der Eulachhalle Winterthur – wir haben darüber gesprochen. In den Niederlanden haben sie ebenso haltgemacht, im Kongressgebäude in The Hague; vor diesem Konzert gab es da noch irgendeine TV-Show, die seither auf YouTube herumgeistert. Wie zwei frisch Verliebte singen sie da *Devil In Disguise*, er und Christine.»

«Yeah, sie versuchte, ihn zum Lachen zu bringen – und das schaffte Christine locker, sieht man ja im Video.» Hartleys Blick wird sanft. «Morgen kommt Mary zurück; höchste Zeit, Mann», seufzt er. «Das war übrigens *2 Meter Sessions*, die niederländische Radio- und Fernsehsendung, eine Musikshow mit akustischen Live-Sessions. Gibt es seit 1987, im Prinzip der Vorläufer des späteren MTV Unplugged-Hypes.»

«Oh, so genau wusste ich das nicht. Macht allerdings keinen sehr kompetenten Eindruck, wenn man hört, wie Cale am Anfang der Sendung vorgestellt wird: Jean Jacques Cale, bekannt geworden als Tankstellenwart im Film *Paris, Texas*. Was soll das?»

«Yeah, musst du deine Journalisten-Kollegen fragen. Irgendjemand hatte mal dieses Gerücht verbreitet, er hätte in Wim Wenders' Streifen den Tankstellenwart gespielt, haha. Hab mir den Schauspieler angeschaut, Sam Berry heisst der Mann. Nach ein paar Bier und mit ziemlich viel Fantasie kannst du ihn tatsächlich mit John verwechseln.»

«Lustig! Dass ein Fernsehmacher nicht seriöser recherchiert, ist mir dennoch ein Rätsel.»

«Egal. Apropos recherchieren, du hast nicht zufällig eine Setliste von dieser Tour?»

Alvin strahlt triumphierend. «Natürlich! Ein Hammer-smith-Konzert wurde ja sogar im Radio übertragen und später als Bootleg gehandelt. Diese Stücke hier haben sie gespielt ...»

River Boat Song
Ride Me High
The Old Man And Me
New Orleans
Don't Cry Sister
Call Me The Breeze
Really
Black Cat
I Feel So Bad
T-Bone Shuffle
Closer To You
Nowhere To Run
Everlovin' Woman
After Midnight
No Time

«Yeah, cool», meint Hartley mit nostalgisch verklärtem Blick.

«Beim Aufenthalt in Paris wurde übrigens noch eine legendäre Fernseh-Show aufgezeichnet; *Taratata*, ausgestrahlt am 16. Dezember 1994 auf France 2. *Hard Love* und *Cocaine* hat der Meister mit seiner Band gespielt, natürlich live; das Publikum flippte völlig aus. Frankreich war schon immer ein gutes Pflaster für J.J. Cale.»

«Sieht so aus. Feine Leute, richtige Musikfreaks. Hab die Sendung gesehen; ich weiss noch, wie stolz der Moderator erwähnte, dass *Closer To You* sogar von einem französischen Label produziert worden sei.»

«Und stimmt das?»

«Natürlich! Mike Kappus kannte diesen Emmanuel de Buretel, den damaligen Boss von Virgin France. De Buretel produzierte Keziah Jones und solche Sachen, und kümmerte sich ums Geschäftliche für französische Stars wie Serge Gainsbourg, Julien Clerc oder Jacques Brel. John merkte sofort, dass dieser Mann es ernst meinte und etwas von Musik versteht. Also lud er de Buretel ein, ihn auf einer Tour zu begleiten.»

«Emmanuel de Buretel hat J.J. Cale auf einer Konzertreise begleitet?»

«Er fuhr mit im Tourbus, das war 1993. Feiner Typ, sie haben offenbar beide stundenlang geredet und zusammen Musik gehört. Am Ende soll John zu ihm gesagt haben, <okay, Mann, machen wir eine Platte zusammen>. Schliesslich wurden es vier – *Closer To You* 1994, *Guitar Man* 1996, *J.J. Cale Live* 2001 und schliesslich *Roll On* 2009. Inzwischen hatte Emmanuel ein eigenes Label, Because Music.»

Anmerkung: Auch das Posthum-Album <Stay Around> von 2019 ist auf dem Label Because Music erschienen.

Alvin wühlt in seinen Papieren, führt dabei leise Selbstgespräche und taucht schliesslich mit erhobenem Zeigefinger wieder auf. «Der Meister war in den Neunzigern bei zwei sehr interessanten Fremdproduktionen dabei.»

«Yeah, hat er nur gemacht, damit später kein Journalist mehr diese Faulpelz-Story verkaufen kann.»

«Er war kein Faulpelz! Das eine ist die Platte von Paul Simon, *The Rhythm Of The Saints*; die wurde Anfangs 1990 aufgenommen und Cales Gitarre hört man in zwei Songs, *Born At The Right Time* und *Can't Run But*. Ein spannendes Projekt.»

«Hey, Paul Simon – der Name reicht dir nicht? Simon macht nur grossartige Sachen!»

«Und das andere ist eine Platte von John Hammond, die Cale 1992 produzierte, *Got Love If You Want It*. Weisst du, wie das zustande kam?»

«Hammond und Cale kannten sich schon lange; Mike Kappus war ja auch Hammonds Agent und fädelte das Ganze ein. Bei einer Nummer war übrigens John Lee Hooker dabei, yeah.»

«Ich weiss, bei *Driftin' Blues*. War sicher ein grossartiges Gefühl, mit dieser Blues-Ikone zu arbeiten.»

«Yeah, diesen Moment vergass Cale vermutlich nie.»

Hartleys Augen leuchten – und werden dunkler, als er einen kurzen Blick auf die Uhr wirft. «Reden wir über die Neunziger-Platten – und ändern wir die Spielregeln! Du bist ein guter Kritiker, aber deine Reviews werden ziemlich lange. Lass mich die Platten deshalb vorstellen, das geht schneller. Okay?»

«Selbstverständlich, Brian.»

«Und am Ende sagst du mir, welche dieser vier Scheiben dein Liebling ist. Dazu vielleicht von jeder noch ein Songfavorit, aber nur einer. Parat?»

«Parat und gespannt!»

Hartley macht eine grosszügige Fingerbewegung, die vermutlich einen Kreis bedeuten sollte. «Was ich zu sagen habe, gilt für alle vier Alben – checken wir also gleich das ganze Neunziger-Paket ...»

TRAVEL-LOG (1990)

NUMBER 10 (1992)

CLOSER TO YOU (1994)

GUITAR MAN (1996)

«Versuch dich in den Meister hineinzusetzen. Songwriter ist ein harter Job, Mann. Je länger du ihn ausübst, desto härter wird er; weil du ständig aufpassen musst, niemanden zu kopieren – auch nicht dich selbst. Hey, es sind mittlerweile ein paar Milliarden Songs unterwegs auf diesem Planeten, und täglich kommen neue dazu. Die Chance, dass du unabsichtlich etwas schreibst, das es so ähnlich schon gibt, ist verdammt hoch. Und wenn du älter wirst, imitierst du natürlich laufend auch deinen eigenen Stil. Ich bin mir sicher, dass John die ganze Zeit versuchte, irgendeine frische Nuance zu finden, sich nicht zu wiederholen. Manchmal gelang ihm das tatsächlich, und dann kamen Leute und sagten, <hey, das ist nicht mehr J.J. Cale>. Oft

glaubte er vielleicht nur, dass es ihm gelingen würde, und am Schluss merkte er, dass er wieder beim selben alten Zeug gelandet war. Bei diesen vier Alben hier wollte er mit neuen Sounds arbeiten, Dinge ausprobieren, mit der Technik experimentieren. Im Grunde hatte er das ja schon früher gemacht, mit Schlagzeugmaschine und so; jetzt kamen Synthesizer dazu, oder bei *Travel-Log* zum Beispiel liess er den grossartigen Al Capps gewisse Songs arrangieren. John wollte ausgetretene Pfade verlassen und produzierte deshalb von nun an auch nicht mehr mit Audie Ashworth, sondern alleine. Ich denke, das hört man, auch wenn auf jeder Platte doch wieder ein paar der alten Grooves und Stimmungen drauf sind. Mir gefallen die neuen Sounds, doch es gibt Fans und Kritiker, die ihn ein Leben lang an den ersten Platten messen und rufen, <da ist nicht mehr diese Wärme, diese Natürlichkeit>. Was hätte er darauf antworten sollen? Vielleicht machte J.J. Cale jeweils am liebsten das, was gerade nicht angesagt war. In den Neunzigern kam dieser Unplugged-Hype und er sagte zu den Leuten, <genau das hab ich früher gemacht, nur nannte man es damals nicht unplugged>. Jetzt war es ein Trend, und er hatte Lust, das Gegenteil zu tun – mit Synthesizern, Effekten und Drum-Maschinen zu arbeiten. Er war wohl sowas wie ein anachronistischer Dickkopf. Aber darüber hinaus gab es eine Konstante: seine Gitarre und sein Gesang. Und natürlich das Herzstück, die Geschichten. Manchmal schrieb er simple Texte, manchmal ambitionierte – solange John etwas zu erzählen hatte, fühlte er sich als Songwriter. Auf *Travel-Log* sind ein Haufen Melodien und Storys über Städte und Orte, weil er viel herumgereist war. Die meisten Songs auf *Number 10* handeln von der Freude der Liebe, vom Verlust der Liebe oder von der Sterblichkeit. Auf *Closer To You* gibt's lustige Songs über die düsteren Realitäten des Musikerlebens, Liebeslieder, erotisch aufgeladene Nummern und wieder eine Geschichte über die Vergänglichkeit. Auf *Guitar Man*, im Eröffnungssong *Death In The Wilderness*, ein ziemlich wütender Text über die Ausbeutung unseres Planeten, sagen wir ruhig: ein Öko-Song,

ein Klima-Song! Oder zum Beispiel die Nummer *Old Blue*; ein Traditional, eine alte Story über die Liebe zu den Tieren. Soweit das Wichtigste zu diesem Album-Paket aus meiner Sicht. Jetzt bin ich gespannt auf deine Favoriten.»

«Wow, perfekt, Brian, du wärst ein hervorragender Pressetexter.»

«Und du solltest in der Honig-Branche dein Glück versuchen.»

«Zum Album *Travel-Log* kommt mir gerade in den Sinn, dass es von Cales Song *Tijuana* eine bemerkenswerte Coverversion gibt, und zwar von einem gewissen David Lindley.» Alvin strahlt spitzbübisch.

«Yeah, von deinem Namensvetter, hehe. Die Version kenn ich, Lindley mit Hani Naser zusammen, auf dem Album *Playing Even Better – Official Bootleg #2* von 1995. Lindley ist sowieso ein riesen Cale-Fan, und er war so viel ich weiss auch ein paarmal mit ihm auf der Bühne. Mike Kappus hätte sich später für die beiden sogar eine gemeinsame Recording-Session gewünscht, hab ich gelesen – wurde dann leider nichts, weil John bereits gesundheitlich angeschlagen war.»

«Wow, das Duo Cale-Lindley wäre magisch gewesen!» Alvin blättert im Papierstapel. «Diese Gitarre übrigens, auf dem Cover von *Guitar Man* – die sieht so was von edel aus. Ist das eine Zeichnung oder gibt's die wirklich?»

«Hey, das war seine Martin.» Hartleys Augen leuchten.

«Oh, entschuldige bitte. Sieht prächtig aus! Seine Lieblingsgitarre?»

«Eine Martin 000-45 Custom, wurde 1991 nach seinen eigenen Wünschen gebaut. Engelmann Fichtendecke, Mahagonihals, Griffbrett und Steg aus Ebenholz, Boden und Zargen aus brasilianischem Palisander, dazu allerlei schöne Verzierungen und Inlays. Den ursprünglichen Tonabnehmer ersetzte er durch einen von LR Baggs. Traumhafte Akustikgitarre, nicht zu gross, sicher sehr bequem. Ich glaub, er spielte sie die ganze Zeit zuhause.»

«Magisch, diese Martin-Gitarren, und dann noch eine Custom – der Meister war ein Glückspilz! Sag mal, wie viel Instrumente besass er eigentlich? War er ein Sammler?»

Hartley überlegt einen Moment. «John sammelte lieber Gitarren als Autos; es werden am Schluss ungefähr fünfzig gewesen sein, schätze ich. Nicht alles edle Dinger. Er hatte sich oft billige Gitarren gekauft und dann endlos daran herumgebastelt – bei ihm zuhause lagen wohl überall Gitarrenhälse, Tonabnehmer und solche Sachen herum.»

«Ein paar hübsche Instrumente von Gibson waren in seiner Sammlung, habe ich gehört.»

«Yeah, so viel ich weiss eine L-4, eine L-5, ein oder zwei Les Pauls natürlich, dann ein paar ES-Modelle – die ES-175, ES-335, ES-330 und ES-336. Ebenso die CS-356. Gibson macht übrigens auch fantastische akustische Dinger; John hatte eine J-165 EC und eine L-00 Standard – die L-00 schnappte er sich oft, wenn er Songs schrieb.»

«Oh, das hört sich ja doch sehr edel an. Also war J.J. Cale eher ein Gibson- und kein Fender-Typ?»

«Kann man so nicht sagen, nein. Die Gibson-Hälse waren für seine kurzen Finger im Grunde nicht ideal. John spielte ebenso gern Stratocaster – er hatte einige davon, und modifizierte natürlich auch die endlos, haha.»

«Und sogar eine Casio MIDI-Gitarre soll er sich gekauft haben. Das überrascht dann doch einigermassen.»

«Eine Casio PG-380 von 1991. Er fand diese MIDI-Idee damals genial, weil du eine ganze Menge verschiedener Sounds auf demselben Instrument spielen kannst. Live ist das ein Joker, weil du weniger Stress hast. Hey, bei Cales Konzerten sprang nicht nach jedem Song einer auf die Bühne und brachte eine neue, gestimmte Gitarre.»

«Er hatte keinen Roadie?»

«John hatte nie Roadies – oder höchstens bei einigen wenigen grossen Gigs.»

«Die MIDI-Gitarre war also eine praktische Hilfe. Ein

Taschenmesser mit vielen Klingen.»

«So ähnlich, ja. In den Neunzigerjahren waren sie cool, heute sind diese Casio-Dinger nicht mehr gefragt.»

«Wenn wir schon bei gitarrentechnischen Dingen sind – bevorzugte J.J. Cale eine bestimmte Saitenstärke?»

«Das kam aufs Instrument an, aber am liebsten spielte er mit leichten Saiten und einer tiefen Saitenlage, so viel ich weiss. Mit dicken Drähten klingen Gitarren natürlich voller, doch John hatte einen sehr leichten Anschlag, vor allem beim Fingerpicking, und er machte ja nicht auf Lautstärke. Weisst du was? Ich glaub, er versuchte die ganze Zeit, mit Tüfteln und Frisieren seinen Sound zu verändern – und am Ende klang er doch immer wieder so wie vor vierzig Jahren, als er die billige Harmony spielte.»

«Weil es sein ganz persönlicher Sound war – die Art und Weise, wie Cale die Gitarre berührte, wie er phrasierte.» Alvin schaut unruhig auf sein Diktiergerät. «Entschuldige bitte ..., irgendetwas scheint zu blinken. Ich glaube, es bedeutet, dass der Speicherplatz bald aufgebraucht sein wird.»

«Das Ding checkt vielleicht mehr, als wir denken, haha. Verlieren wir keine Zeit! Welche Scheibe kommt für dich aufs Podest?»

«Oh, ja, hier ... ganz klein, sieht man die verbleibende Zeit: zehn Minuten. Ähm, danach werde ich wohl schriftliche Notizen machen müssen.»

«Keine Sorge, wird nicht nötig sein, Mann.»

«Also gut, ganz kurz: Meisterhaft, wie du die vier Platten beschreibst! Ich werde dir jetzt gerne mein Verdikt verkünden. Soll ich die Wahl jeweils begründen?»

«Besser nicht, ich will uns nachher was zu essen machen.»

«Ähm, mein liebstes Neunziger-Album ist *Guitar Man*. Nicht unbedingt, weil es besser ist als die andern, sondern weil es den grössten Kontrast bildet zu seinen früheren Platten. Der Meister hat getüftelt und wirklich etwas gewagt, viele Songs

sind ja regelrecht als Ein-Mann-Band entstanden. Dieser Mut zeichnet einen Künstler aus.»

Der alte Mann scheint sich zu freuen. «Jetzt hast du's doch begründet, sogar richtig schlau. Viele waren allerdings nicht deiner Meinung damals – die Scheibe lief schlecht, und das, obwohl doch ordentlich Promo gemacht wurde.»

«Es muss für ihn demütigend gewesen sein, kann ich mir vorstellen. Deshalb hat er wohl auch während acht Jahren nach *Guitar Man* nichts mehr veröffentlicht.»

«Das war nicht der einzige Grund, denke ich.» Hartleys Blick verdunkelt sich. «Doch das ist eine andere Story ...»

«Tut mir leid, ich wollte nicht grübeln. Freuen wir uns über seine Musik – ich bin dir ja noch die Songfavoriten schuldig, Brian. Darf ich zwei nennen pro Album?»

«Du änderst die Spielregeln? Okay, sag einfach, zwischen welchen zwei du dich nicht entscheiden kannst. Aber ohne Begründung – du siehst ja, wie nervös die Diktierkiste flackert.»

«Bei *Travel-Log* sind es *No Time*, mit Cales typischem laid-back Groove und Jim Keltners satter Snare, sowie *New Orleans*, mit diesem traumhaften Orchester-Arrangement von Al Capps. Ich entscheide mich letztlich für das Speziellere – also für *New Orleans*! Es gibt kein zweites solches Stück von J.J. Cale.»

«Cool. Und bei *Number 10*?»

«Bei *Number 10* ist die Wahl für mich sonnenklar, weil ich mich wiederum für den speziellsten Song entscheide: *Digital Blues*. Visionär, wie Cale das digitale Zeitalter mit all den Exzessen damals bereits voraussagte. Offenbar also doch nicht nur ein Segen, das Digitale?»

«Yeah, ein Widerspruch, bin deiner Meinung. Aufnahmetechnisch sehr interessant, als Kommunikationsmittel hingegen eine gefährliche Sache für unsere Psyche. Wir werden sehen; ich hoffe, ich täusche mich ...»

«Ich weiss, was du meinst. Auf diesem *Digital Blues*-Song klingt übrigens auch seine Gitarre ziemlich psychedelisch. Höre

ich richtig, liess er da Eddie Van Halens Tapping-Technik ins Spiel einfliessen?»

«Du weisst Bescheid», antwortet Hartley schmunzelnd.

«Bei *Closer To You* hingegen setzte er auf Traditionelles, auf zwei Country-Balladen voller Zärtlichkeit und Liebe. War J.J. Cale ein Waltztime-Fan?»

Der Seltsame nickt. «Du stehst auf Walzer, Alvin? Yeah, ist aber auch ziemlich anachronistisch, für deine Generation.»

«In jeder Generation gibt es Dickköpfe. *Rose In The Garden* und *Ain't Love Funny* sind für mich die beiden Perlen. Die Wahl fällt schliesslich auf *Rose In The Garden* – dieser Text ist schlichter und dadurch noch schöner!»

«Yeah.»

«Bei *Guitar Man* sind es sogar drei Stücke für mich: *Death In The Wilderness* ist eine wichtige Botschaft, musikalisch jedoch beunruhigend und verwirrend; muss natürlich so sein, um die Dringlichkeit zu betonen. *Old Blue* ist ein alter Folksong; Cale interpretiert ihn ziemlich eigenwillig und verändert den Text, was ihn noch berührender macht. *Miss Ol' St Louie* schliesslich klingt wie ein alter Folksong, ist aber ein Stück von ihm; schmerzhaft schön, wie sich ein alter Bluesman zu einer lieblichen Melodie an sein Leben als Hobo zurückerinnert. Ich entscheide mich für *Miss Ol' St Louie*. Vielleicht auch deshalb, weil ich vor ein paar Jahren diese Soloversion gehört habe, aus dem Dokumentarfilm *To Tulsa And Back* – und die verschlägt mir die Sprache! Der Meister sitzt irgendwo in einem Studio, zupft erst mal ein bisschen an seiner McPherson-Akustikgitarre herum und singt dann diesen Song. Bescheiden, beinahe schüchtern wirkt sein Blick, sanft seine Stimme – und die Intensität, die er erzeugt, ist atemberaubend.» Alvin schluckt leer und blickt zur Seite. «T-tut m-mir leid, aber wenn ich n-nur schon dran d-denke ...»

Hartley scheint irritiert zu sein. «Wenn du weiter stotterst, treibst du mir auch gleich Wasser in die Augen. Übrigens war das nicht irgendein Studio – sie haben diese Szene im Church Studio in Tulsa aufgenommen.»

«In Leon Russells Studio in dieser alten Kirche?»

«Genau. Es war früher eine Methodisten-Kirche gewesen; sie wurde 1915 erbaut, an der 304 South Trenton Avenue in Tulsa's Pearl District. 1972 hatte Leon Russell die geniale Idee, in diesen alten Steinmauern ein Tonstudio einzurichten. Er kaufte das Gebäude und die angrenzenden Grundstücke und richtete dort auch gleich die Büros für Shelter Records ein. Später verkaufte Leon die Bude; bei Johns Besuch im Dokumentarfilm war Steve Ripley der Studiobesitzer, unterdessen hat es wieder gewechselt. Auf jeden Fall ist der Schuppen legendär. In diesen Steinmauern haust ein guter Geist; zuerst die Priester, dann die Musiker – du weißt ja, wer dort alles aufgenommen hat. Willie Nelson, Eric Clapton, Bonnie Raitt, Dr. John, Freddie King, Peter Tosh, Tom Petty. Nicht schlecht, oder?»

«Allerdings, und einen hast du wie immer vergessen.»

«Ja, hab ich – aber wir meinen nicht denselben. Rocky Frisco hab ich vergessen! Ein alter Cale-Kumpel aus Tulsa, er ist grad verstorben vor ein, zwei Wochen. Rocky hat oft Piano gespielt auf Johns Platten und war auch manchmal in seiner Live-Band. Jetzt kommt die Story: Weißt du, wo Rocky Anfangs der Vierzigerjahre getauft worden war? In dieser alten Kirche! Und ein halbes Jahrhundert später sass er in denselben heiligen Mauern am Klavier und verzauberte mit seiner Tastenkunst. Ist das nicht magisch, Mann? Ist mir ganz schön eingefahren.»

Alvin reibt sich noch immer die Augen. «Fährt mir auch gerade ziemlich ein, sorry.»

Dem alten Mann steht Freude im Gesicht geschrieben. «Hey, haben wir's nicht gut hier, Alvin? Ein seniler, nostalgischer Kindskopf und ein junger, sensibler Schreiberling reden über Musik und die guten alten Tage. War wirklich cool mit dir, die-

se Woche! Ich war nicht immer ausgesprochen nett, weiss ich. Darfst du nicht falsch verstehen. Ich wollte dich nicht stressen, nur etwas provozieren und deinen Humor testen. Weisst du was? Ich glaub, John war ein schlauer Kerl; er kannte seinen Ruf, und er wusste, wie er ihm gerecht werden konnte. J.J. Cale, der medienscheue, lakonische Kauz, haha. Die Leute übertreiben; ich vermute, er war nicht wirklich so. Nur seine engsten Freunde kannten wohl seinen wahren Charakter. Wir können nur spekulieren. Komm, ich koch uns schnell was – und hey, wir sollten ja noch ein paar Worte übers neue Jahrtausend verlieren ...»



«Spaghetti an einer guten Sauce, schnell gemacht. Okay für dich?», fragt Hartley, während er behutsam wie ein Kellner zwei volle Teller serviert.

«Oh, herzlichen Dank. Sieht lecker aus! Macht es dir etwas aus, während des Essens noch rasch über die letzten Platten zu reden?»

«Klar, lass uns reden. Ich hoffe, mein Schmatzen hält sich in Grenzen – und die Sauce landet nicht auf deinem T-Shirt.»

«Mach dir keine Sorgen. Was waren denn für dich die wichtigsten Cale-Ereignisse im angebrochenen Jahrtausend?»

Der Seltsame senkt seinen Blick. «Es begann mit einer schlechten Nachricht, weisst du ja. Audie Ashworth verstarb am 24. August 2000. Das war ein harter Brocken für John. Auf einmal war die ganze Freude an der Musik weg; er fühlte sich eine Zeit lang wie gelähmt und hatte nicht die geringste Lust, Songs zu schreiben oder aufzunehmen. Hey, ein Teil von seiner eigenen Geschichte war mit Audie gegangen.» Hartley wirkt bedrückt. «Ich kenn das selber – solche Dinge verdaust du nicht einfach so. Du merkst plötzlich, wie sehr das Leben an einem Faden hängt. Die gute Nachricht ist, dass du danach jeden Morgen dankbar bist, soeben aufgewacht zu sein, mit einem Körper, der noch einigermaßen funktioniert. Die

Betonung liegt auf <einigermassen>, hehe.»

«Die Sache mit Audie Ashworth muss für John sehr traurig gewesen sein. Grossartig, dass er ihm zu Ehren und mit Hilfe von Audies Witwe Bonnie Ashworth sieben Jahre später *Rewind* herausgab – dieses Album mit lauter unveröffentlichten Aufnahmen aus Audies Archiv.»

«Ja, das ist die gute Nachricht, dass man so was überwinden und in kreative Arbeit umwandeln kann. Alle fünf Platten, die John in diesem Jahrzehnt schliesslich ins Rennen schickte, machten ihm richtig Freude. Und ich glaub, sie waren sogar ziemlich erfolgreich.»

«Das waren sie bestimmt. Gewisse Leute hatten ihn ja bereits abgeschrieben, weil er nach *Guitar Man* fünf Jahre lang nichts mehr von sich hören liess. Und dann kam 2001 erst mal die freudige Überraschung dieses Live-Albums; es war das erste in Cales Karriere überhaupt.»

J.J. CALE LIVE

«Yeah, Mike Kappus und Emmanuel de Buretel machten das Ganze möglich; John selber hätte in dieser Phase vermutlich nicht genügend Energie gehabt. Im Archiv waren einige Live-Mitschnitte aus der Zeit von 1990 bis 1996. Verschiedene Konzerte, genug Material für einen aussagekräftigen Querschnitt. Es gefiel nicht allen.»

«Ja, ich weiss, doch ich denke, die Kritiker hatten nicht kapieret, warum J.J. Cale auf die Bühne ging. Bei einem Konzert wollte der Meister wohl alles, nur nicht schön brav die Album-Version vortragen. So was wäre sowieso ein hoffnungsloses Unterfangen, weil er im Studio ein Tüftler war und sich live längst nicht alles umsetzen liess. Das wusste er, deshalb begann ein Song bei ihm auf der Bühne grundsätzlich von vorne; er spielte

ihn oft komplett anders, manchmal auch nur solo oder im Duo, auf jeden Fall stets so, als würde er ihn gerade neu erfinden. Dylan hat auch diesen Eigenwillen. Ich respektiere das und finde es sogar spannend. Spontanität, Improvisationsfreude, Mut zum Risiko. Es kann auch mal danebengehen oder die Band überfordern – egal! Auf Kosten der Perfektion erzeugte Cale höchste Glaubwürdigkeit und Präsenz. Schliesslich das, was ein Live-Konzert ausmachen sollte.»

«Yeah, schön auf den Punkt gebracht. Wenn ich jünger wär und karrieregeil, hättest du gute Aussichten auf den Pressesprecher-Job. Fünfzig Jahre zu spät, Mann.»

«Oh, es freut mich trotzdem, tausend Dank. Ähm, sag mal, lieber Brian – es geht mich ja nichts an, aber ich werde nie begreifen, weshalb ein Gitarrist mit deinem Talent derart still vor sich hin lebt und keine Musikerlaufbahn anstrebt. Hast du es nie wenigstens versucht?»

Hartley schaut zur Seite und wirkt verlegen. «Wenn du's wissen willst – ich hab viel auf der Strasse gespielt.»

«Was ...? Auf der Strasse? Ich liebe Strassenmusiker, das ist grossartig, Brian! Hast du denn hier in der Gegend ...»

«Nein!», unterbricht Hartley. «Ich hab nur an Orten gespielt, wo mich niemand kennt. Wenn wir auf Reisen gingen, Mary und ich. Strassenmusiker ist eine Bestimmung.»

«Oh ja, das glaube ich sofort. Du hast damit hoffentlich auch ordentlich was verdient.»

«Manchmal ja, aber man macht so was nicht fürs Geld – hab dir doch gesagt, es ist eine Bestimmung. Ich hatte immer genug, hab es mir mit allerlei Jobs verdient.»

«Was hast du denn da so gespielt auf der Strasse? J.J. Cale-Songs? Und sicher auch ein paar eigene. Du hast doch hoffentlich auch selber Songs ge...»

«Schon gut, Mann», fährt der Seltsame ins Wort, «es reicht, von mir ist hier nicht die Rede. Bringen wir lieber J.J. Cales Story ins Trockene! Wo waren wir? Ach ja, John begann so langsam wieder Fuss und Freude zu fassen, und er machte sich 2003 dar-

an, die neue Scheibe auf die Reihe zu kriegen. Genau so, wie mit Audie damals abgemacht.»

«Du redest von *To Tulsa And Back*? Was hat dieses Album denn mit Audie Ashworth zu tun?»

TO TULSA AND BACK

«Sehr viel! Die Idee zu dieser Scheibe hatte John schon ein paar Jahre vorher, und er wollte wieder zurück zur alten Arbeitsform mit Audie zusammen. Inzwischen war dieses Tüfteln im eigenen Heimstudio ja ziemlich angesagt, jeder machte es – also reagierte sein anachronistischer Nerv und John wollte wiederum das Gegenteil. Er rief Audie an und bat ihn, in Nashville ein Studio zu buchen und alle noch lebenden Leute zusammenzutrommeln, die damals auf seinen ersten Alben gespielt hatten. Audie war Feuer und Flamme, doch er starb, bevor sie das Projekt realisieren konnten. Als John dann 2003 von der Trauer auftauchte, sagte er sich wohl, <jetzt ziehst du das Ding durch, anstatt in Nashville eben einfach in Tulsa>. Er rief David Teegarden an und der bot ein paar Kumpels auf, mit denen John damals als Greenhorn in Tulsa gespielt hatte; Don White, Bill Raffensperger, Gary Gilmore, Walt Richmond, Rocky Frisco, Jimmy Karstein, Jimmy Markham. Die Session in Davids Studio verlief genau, wie sie sich's vorgestellt hatten: Erst mal ordentlich quatschen, dann einrichten, einstöpseln, loslegen, sich gegenseitig zuhören, laufen lassen – und ab zum nächsten Song. Alte Schule, hehe.»

«Hammer!», ruft Alvin euphorisch. «Dieses Album ist der Hammer. J.J. Cale hat es allen nochmal so richtig gezeigt, in alter Form, vielleicht sogar in der Form seines Lebens. Die Kritiken waren hervorragend, und in sechs europäischen Ländern knackte er sogar die Charts. Was für ein Comeback! Auch als

Geschichtenerzähler übrigens – sogar mit politischem Engagement.»

Hartleys Augen blinzeln. «Nicht übertreiben, Mann. Nur ein, zwei Songs waren politisch; *The Problem*, ein Seitenhieb an unseren damaligen Präsidenten George W. Bush, und *Stone River*, ein Song über die Wasserkrise im Westen. Und vielleicht noch *One Step* über die Kämpfe der Arbeiterklasse. Der Rest waren wie gewohnt Storys über Reisen, Frauen und Romantik.»

«Na ja, *Homeless* ist sehr viel mehr als eine einfache Liebesgeschichte – es ist eine unglaublich sensible, würdevolle Anteilnahme am Schicksal der Obdachlosen. Und ganz am Schluss sind da noch zwei Songs, die einem endgültig das Herz zerreißen; *Blues For Mama*, der intime Abschied von der eigenen Mutter, und *Another Song*, eine traurige Appalachen-Ballade über den Schmerz der Vergänglichkeit. Ich kann mir schlicht nicht vorstellen, dass der mächtigste Koloss dieser Welt stark genug ist, um diese beiden Songs abprallen zu lassen.» Alvin holt Luft und versucht, irgendwie in die Nähe einer kolossalen Stärke zu kommen; es ist jetzt nicht der Moment, die Fassung zu verlieren. Vielleicht hilft der Gedanke ans Banjo. «In *Another Song* packte Cale sogar sein Banjo aus, eine schöne Überraschung. Er schien sich darüber allerdings nicht richtig freuen zu können, habe ich gehört.»

«Du hast richtig gehört. John war nicht stolz auf sein Banjospiel. Hey, musst du verstehen – es gibt ganz viele Musiker, die das richtig gut drauf haben, und ein paar wenige, die es sogar ausserirdisch gut spielen. Einer der Ausserirdischen kommt übrigens aus der Schweiz; Jens Krüger, er war ein Freund von Doc Watson. Gewusst?»

«Oh ja, die Krüger Brothers. Sie leben mittlerweile in North Carolina und machen hier bei uns mächtig Karriere.»

«Eben, und weil John solches Zeug kannte, oder zum Beispiel Uncle Dave Macon, Earl Scruggs, Bela Fleck – machte ihn sein eigenes Geklimper verlegen.»

«Er sei ein <Schattenbaum-Banjospieleler>, soll er in einem Interview gesagt haben.»

«Genau, und er hat deshalb das Instrument nie vor Publikum gespielt.»

«Siehst du», meint Alvin mit erhobenem Zeigefinger, «das ist es! Ein alter Mann aus den Appalachen würde diesen Song eben tatsächlich unter dem Schattenbaum spielen – mit allen Ecken und Kanten. Er würde das Lied nicht wie ein Virtuoser spielen, sondern wie ein vom Leben Gezeichneter.»

«So ähnlich haben die von der Plattenfirma vermutlich auch geredet, als sie diese Aufnahme unbedingt auf der Scheibe haben wollten. Die Nummer sei echt, hiess es. Yeah, John machte die Aufnahme am Küchentisch – mit dem DAT-Recorder, als er den Song schrieb. Ungefähr so echt also wie die Spaghetti, die wir jetzt gerade essen, hehe. Willst du noch einen Schluck Roten?»

«Wow, am Küchentisch hat er das aufgenommen ...? Ähm, ja, einen kleinen Schluck, gerne.» Alvin genießt das Gefühl, auf Augenhöhe mit dem fremden Mann hier Wein zu trinken. Fremd kommt er ihm schon lange nicht mehr vor, seltsam auch nicht. Weiss Gott, warum die Leute über Brian solches Zeug erzählen. «Mit diesem Album traf Cale ins Schwarze. Ein Jahr später erschien dann die Dokumentation, von der wir sprachen: *To Tulsa And Back – On Tour With J.J. Cale*. Ein authentischer Blick hinter die Kulissen; sehr gelungener Film!»

Der alte Mann nickt. «Feine Typen, dieser Jörg Bundschuh und sein Team. Mike Kappus hatte die Idee; er kannte Bundschuh und wusste, dass der sein Handwerk beherrscht. Es gibt zum Beispiel auch einen coolen Film über John Lee Hooker von ihm.»

Alvin überlegt angestrengt, seine Konzentration lässt nach. «Ach ja, jetzt weiss ich, was ich noch erwähnen wollte. Da ist ein sehr bemerkenswerter Gastauftritt von Cale – auf Tony Joe Whites Album *Uncovered* von 2006. Die beiden bewunderten

sich gegenseitig, habe ich gelesen.»

«Stimmt. Ich glaub, sie trafen sich nur selten, aber John mochte Tony Joe und seinen Swamp Groove sehr.»

«Cale hat ihm sicher eine riesige Freude bereitet, mit seiner Mitarbeit beim Song *Louvelda*. Offenbar hatte White nicht damit gerechnet und war total überrascht.»

«Yeah, ein bescheidener Kerl, dieser Tony Joe White. John hatte jedenfalls richtig Spass an diesem Job; er fing an, bei sich zuhause eine Gitarrenspur aufzunehmen, dann hat ihn Whites Song so richtig reingenommen und er nahm deshalb ein paar weitere Gitarren, ein elektrisches Banjo und eine elektrische Geige auf. Am Schluss schrieb er noch zwei weitere Verse und nahm eine Gesangspur auf.»

«Und dann schickte er Tony Joe White eine CD mit all diesen Spuren, und mit einem schüchternen Begleitbrief. <Lieber Tony Joe, ich hoffe, es macht dir nichts aus ...>. Da trafen mal wieder zwei besonders Bescheidene aufeinander.»

THE ROAD TO ESCONDIDO

«2006 erschien J.J. Cales berühmtes Gemeinschaftswerk mit Eric Clapton. Ein Riesenerfolg! Wir haben diese Woche mehrmals darüber gesprochen, doch ich bin sicher, du hast noch ein paar heiße Geschichten zu dieser Produktion auf Lager.»

«Für heiße Geschichten ist es ziemlich spät, Mann. War eine lange Woche.»

«Du hast recht, die Zielgerade fordert unsere letzten Kräfte. Doch das Album mit Clapton zusammen macht Freude, oder nicht?»

«Und ob es Freude macht! Ich glaub, sie hatten eine sehr gute Zeit miteinander, bei John zuhause genauso wie im Studio in L.A.»

«Bei den Aufnahmen waren viele Gäste im Studio; es sind Namen, die auf der Zunge zergehen.»

«Yeah, ich sag ja, sie hatten eine gute Zeit. Ein paar von Erics Freunden und ein paar von Johns Freunden waren dabei. Feine Mischung!»

«Wenn ich mir nur schon die Gitarrenabteilung ansehe: Albert Lee, Derek Trucks, Doyle Bramhall II, John Mayer. Und zum Beispiel Taj Mahal an der Bluesharp – genial!»

«Und Billy Preston! Es waren die letzten Hammond-Töne, mit denen Billy eine Platte vergoldete; am 6. Juni 2006 starb der Junge. Ein Jammer. Sie haben ihm dieses Album gewidmet.»

«Sehr traurig, mit nur neunundfünfzig Jahren. Dieser Preston war ja eine regelrechte Ikone! 1956, als zehnjähriger Junge, spielte er bereits für die Gospelkönigin Mahalia Jackson. Wenig später wurde er von Ray Charles gefördert und veredelte die halbe Musikwelt. Man muss sich seinen historischen Wert mal vorstellen: Wenn gewisse Beatles- und Stones-Nummern ein Soul-Feeling ausstrahlen, ist es dank Billy Prestons Keyboard-Kunst. Allein schon sein *Get Back*-Solo! Aretha Franklin holte ihn ins Studio, Bob Dylan ebenso, und Miles Davis widmete ihm sogar einen Song – das alles kann man nicht toppen.»

«Yeah, kann man nicht. Billy war ein feiner Typ; soll immer für coole und friedliche Stimmung gesorgt haben, wird erzählt.»

«Ohne ihn hätten sich die zerstrittenen Beatles womöglich noch früher getrennt, wird gemunkelt.»

«Das Munkeln ist euer Business», meint Hartley augenzwinkernd.

«Ich weiss, die bösen Journalisten. Bleiben wir bei *The Road To Escondido*. Wie war die Rollenverteilung zwischen Cale und Clapton genau?»

«Eric hatte den Meister 2004 eingeladen, bei seinem Crossroads Guitar Festival zu spielen, und er fragte John dort, ob er für ihn ein Album produzieren würde. Eine verführerische Idee, doch John hatte Bedenken, dass es ein Flop werden könn-

te, wenn er es produzieren würde. Eric liess nicht locker und schlug stattdessen ein Duett-Album vor. Am Schluss kamen elf Nummern von Cale auf die Scheibe, eine von Clapton, eine von Clapton und John Mayer zusammen und ein Blues-Standard von Brownie McGhee.»

«Warum dieses Ungleichgewicht?»

«Eric hatte kaum Zeit, neue Songs für diese Scheibe zu schreiben, also hat John eben geliefert. Aber hey, dieser eine Song, den Eric brachte, *Three Little Girls* – ein Diamant, einverstanden?»

«Absolut! Zwar eher untypisch fürs Album, trifft jedoch mitten ins Herz. Ist es dein Favorit, Brian?»

«Keine Ahnung, schwierige Frage.»

«Und J.J. Cale, hatte der eigentlich jeweils einen Favoriten?»

«John? Ha, wenn eine Platte gemacht war, hörte er sie sich kaum mehr an, denke ich.»

«Ach ja?»

«Yeah, oder vermutlich nur dann, wenn er alte Songs wieder neu lernen musste für Gigs.»

«Das verstehe ich, hört man sehr oft von Musikern. Mein Favorit auf diesem Album ist die Schlussnummer *Ride The River*; sie versprüht unglaublich viel Optimismus und Lebensfreude.»

Hartley nickt und kann gleichzeitig das Gähnen nicht unterdrücken. «Tut mir leid, Alvin, ich bin sehr müde. Soll aber nicht dein Problem sein, erzähl bitte weiter, ich hör dir gerne zu ...»

REWIND

«2007 kam dieses Kompilationsalbum auf den Markt, von dem wir vorhin gesprochen haben. Eine wunderbare Idee, diese Platte! Einerseits wird man zurückversetzt in die gute alte Zeit, in Cales frühe Phase – die meisten Aufnahmen stammen ja aus

den Siebzigerjahren. Keine Best-of-Scheibe allerdings, sondern bisher unveröffentlichte Songs, was das Ganze wirklich spannend macht. Und andererseits zeigt *Rewind* eine bisher eher unbekannte Seite von ihm, nämlich die des Interpreten. Knapp die Hälfte der Songs sind nämlich nicht aus J.J. Cales Feder, sondern Stücke von Christine Lakeland, Waylon Jennings, Randy Newman, Eric Clapton, Leon Russell und Bill Boatman. Ich habe allerdings den Eindruck, dass auch sie zu J.J. Cale-Songs wurden; meinst du nicht auch, Brian? Er drückte jedem Lied seinen eigenen Stempel auf, so wie das auch Bluesmusiker tun. Es wirkt nicht so, als hätte er die Stücke auf Teufel komm raus verändern wollen; *Rollin'* zum Beispiel klingt nicht spektakulär anders als Randy Newmans Original – es klingt einfach nur so, als ob der Song für J.J. Cale geschrieben worden wäre. Er steht ihm ausgesprochen gut, will ich damit sagen.»

«Du willst, dass ich dir Rotwein nachschenke, nicht? Raffiniert, hehe, ein paar Komplimente an Cales Adresse, und der alte Hartley kann nicht mehr nein sagen.»

«Das Kompliment ist ernst gemeint.»

«Schon gut, Mann. Ich versuch noch immer, dich für meinen Humor zu begeistern.»

ROLL ON

«Wir haben's geschafft, Brian – bleibt nur noch *Roll On*, Cales letztes Prachtstück. Wir haben schon kurz darüber geredet diese Woche, wenn ich mich nicht täusche. Kannst du trotzdem ein paar Dinge über das Album erzählen?»

Hartley wirkt schwerfällig, während er den Tisch abräumt. «Brauchst du einen Kaffee zum Fahren?»

«Ähm, ja, das wäre keine schlechte Idee. Wir sind wohl beide müde. Du willst Schluss machen, richtig?»

Nach einem tiefen Seufzer setzt Hartley die Espressomaschine in Bewegung. «Yeah, müde, siehst du richtig. Zu *Roll On* fällt mir jetzt gerade nichts Gescheites ein. Eric Clapton spielt beim Titelsong mit; eine ältere Aufnahme, weisst du ja. Und einige Tracks sind noch aus der Teegarden-Session von 2003.»

«Und die Platte war erfolgreich, schaffte es in die Charts – endlich auch mal wieder hier in den Staaten, nicht nur in Europa. Platz 113 in den Billboards, Chapeau!» Der Arabica-Duft ist vielversprechend, Alvin freut sich auf den ersten Schluck. «Verrätst du uns zur Abwechslung mal deinen Songfavoriten, Brian? Das Schlusswort soll schliesslich dir gehören.»

«*Bring Down The Curtain* – passt perfekt, auch jetzt», raunt der alte Mann, während er die letzten Brosamen vom Tisch wischt.

Alvin spürt, dass es Zeit ist, zu gehen. «Oh, ein wunderbarer Schlusspunkt – lassen wir ihn herunter, den Vorhang. Ich mache mich auf den Weg, okay? Ähm, eine Frage, Brian. Die Einladung f-für So-Sonntag, gilt das n-noch immer?»

«Hey, natürlich.»

«Und dann spielst du uns einen deiner eigenen Songs vor, versprochen? Ich bin unglaublich gespannt!»

Brian Hartley schaut seinem Interviewer mit müdem aber aufrichtigem Blick in die Augen – und verabschiedet sich mit einer kumpelhaften Umarmung. «Kommt gegen Mittag, Mary und ich freuen uns auf euch.»



Kurz bevor Alvin die Autotüre schliesst, scheint ihm der alte Mann noch etwas zurufen zu wollen. «Keine Kabel und so! Sag Tim, er soll keine Kabel mitnehmen, nix, auch keine Gitarre; steht alles rum hier. Ich will hören, was er aus meinen Dingen rausholt ...»

Nachwort

Ich bedanke mich herzlich bei allen Journalistinnen und Journalisten, Medien und sonstigen Personen, die es mir ermöglichten, mich über J.J. Cale und seine Musik zu informieren:

Webseiten:

discogs.com

facebook.com/JJCaleOfficial

facebook.com/JJ-Cale-Deep-Dive

jjcale.com

jjcale.org

musiciansolympus.blogspot.com

pickingjjcale.blogspot.com

secondhandsongs.com

setlist.fm

songkick.com

Webseiten sämtlicher Künstler, die im Buch vorkommen

wikipedia.org

Labels (Albums Credits):

A&M/Shelter

Because Music

Blue Note

Delabel/Virgin

Island/MCA

Mercury

Rounder

Silverstone/BMG

Universal Music

Journalist/innen, Medien und diverse Personen:

Barney Hoskyns (INDEPENDENT)

Barry Barnes (Promo-Video 'Anyway the Wind Blows Anthology')

Bayon (Libération)

Blues Music Magazine

Brian Wise (addicted to noise)

Chris J. Walker (MIX)

Christiane Rebmann (WELT)

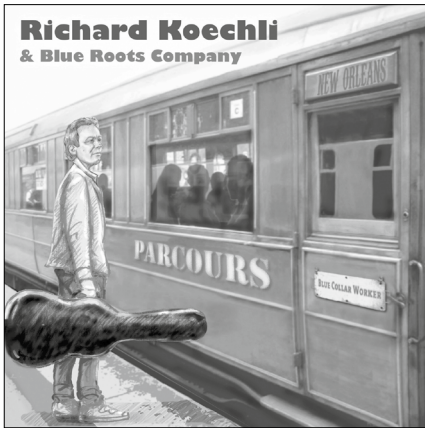
Christine Lakeland Cale

Christoph Dallach (Spiegel Online)

Christoph Dieckmann (DIE ZEIT)
Colin Escott
Damian Fanelli (Guitar World)
Dan Forte (Vintage Guitar Magazine)
Dave DiMartino (Musician, MOJO)
Derek Halsey (Swampland)
Emmanuel de Buretel (france info culture)
Eric Clapton ('Mein Leben', Autobiografie)
Frank Goodman (Puremusic)
Fred Spade (Guitare et Clavier)
Geoff Hanson (KOTO FM Radio)
George Starostin (Only Solitaire)
Guitar World Magazine
Henry Yates (Guitarist)
Henry Yates (musicradar)
JD Nash (American Blues Scene)
Jim Downing and David Arnett (Tulsa Today)
Johannes Waechter (Süddeutsche Zeitung)
Jörg Bundschuh (DVD 'To Tulsa And Back')
Larry Jaffee
Luc Baranger
Mark Cooper
Martin Hayman (Street Life)
Maureen Cavanaugh (KPBS Radio)
Max Bell (Classic Rock)
Mike Kappus
Morice (Agora Vox)
Paul Trynka (Guitar)
Philippe Garnier (Rock & Folk)
Randy Poe (Skydog: The Duane Allman Story)
Rapido (BBC2 television show, Antoine de Caunes)
Richard Cromelin (Los Angeles Times)
Rock Steady (TV-Show, Holmes Associates, HTH International)
Russell Hall (Performing Songwriter)
Songbook 'The very best of J.J. Cale' (Warner/Chappell Music, IMP)
Songbook 'J.J. Cale Guitar Styles and how to play them' (Columbia Pictures Publications)
Steve Newton (Georgia Straight)
Sylvie Simmons (MOJO)
Talkin' Blues TV-Show

Mehr von Richard Koechli

Richard Koechlis Rootsmusik-Album «**Parcours**» (2018) schaffte es in Frankreich in die Top-20 und in England/UK in die Top-40 Blues Charts.



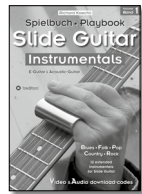
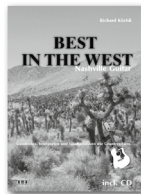
«**One of the strongest and most unique roots-Blues records of the year**» (BLUES BLAST Magazine, USA; the #1 weekly internet Blues Magazine in the world)

«**This album has class, with a capital C written all over it**» (BLUES MATTERS Magazine, UK; Winner of the European 'Best Publication'-Blues Award)

UK; Winner of the European 'Best Publication'-Blues Award)

Koechli veröffentlichte bisher 9 Solo-Alben und ist auf zahlreichen Fremdproduktionen zu hören. www.richardkoechli.ch

Fachbücher und Musik-Romane



MASTERS OF BLUES GUITAR (AMA-Verlag)

SLIDE GUITAR STYLES (AMA-Verlag)

BEST IN THE WEST - Nashville Guitar (AMA-Verlag)

DIE ETWAS ANDERE GITARRENSCHULE (Tredition-Verlag)

SLIDE GUITAR INSTRUMENTALS, Spielbuch (Tredition-Verlag)

DEM BLUES AUF DEN FERSEN (Tredition-Verlag)

DER VERGESSENE KÖNIG DES BLUES - Tampa Red (Tredition)