

**Europa- Universität Flensburg
Seminar für Anglistik und Amerikanistik**

Dissertation

Our Voice:

**Patti Smiths transnational-autobiografische Stimme
in projektorientierten Werknetzen und
Textnetzwerken**

Vorgelegt von: Henning E. Kuckuk

**Zum
Erlangen des akademischen Grades**

Doktor der Philosophie

**Erstgutachter:
Zweitgutachter:**

**Prof. Dr. Birgit Däwes
Prof. Dr. Martin Butler**

30. Juni 2017

Henning E. Kuckuk
Europa-Universität Flensburg
Matrikel-Nr.: 547902

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
1. „Our voice“: unsere „Werknetze“	6
1.1 Begriffliche, analytische und empirische Fundierung	6
1.2 Patti Smiths transnationale (Bühnen-) Präsenz	23
1.3 Die (populär-) wissenschaftliche Rezeption ihrer Arbeit	29
1.4 Inhaltliche, methodische und konzeptionelle Konkretisierungen	36
2. Die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene	52
2.1 Allgemeine begriffliche Abgrenzungen	52
2.2 „Trans-National America“ und „The War and the Intellectuals“: Positionen des kosmopolitischen Außenseiters Randolph Bourne	55
2.3 Interdisziplinäre Horizonte der ‚transnationalen Triade‘	59
2.4 Konvergente akademische und künstlerische <i>outside</i> - Positionen	67
2.5 <i>Outside Society</i> : eine perspektivische Retrospektive	73
2.6 Kosmopolitisierung: das Potenzial von Netzwerken und ethisch-moralische „Denkgemeinschaften“	85
2.7 „Qana“ und weitere denkkollektive, kosmopolitische Horizonte	100
3. Die populärkulturelle, politische Untersuchungsebene	109
3.1 „The Declaration of Independence“/„The Indictment Clip“ (George W. Bush vs. Barack Obama) und das <i>Gung Ho</i> - Projekt.....	110
3.2 „The Indictment Clip“ im kulturwissenschaftlichen Dialog	125
3.3 „Without Chains“ in kulturwissenschaftlichen und in „Bringing Human Rights Home“- Kontexten	135

3.4 „People Have the Power“: Hymne des ‚ <i>Independence</i> ‘- Netzwerks	159
3.5 „Ain’t It Strange?“ und „New Party“: in vernetzten revolutionären Räumen und Zukunftsentwürfen	166
4. Die auto/biografische Untersuchungsebene	183
4.1 Patti Smiths Stimme in auto/biografiekritischen Kontexten	183
4.2 „Just Kids“ und <i>The Coral Sea</i> : auto/biografische ‚Phantasmen‘	192
4.3 <i>Just Kids</i> : immanente Text - Bild - Ton - Analysen und transtextuelle und -kulturelle Interaktionen	207
4.3.1 <i>patti smith: dream of life, Complete. 1975 – 2006, Just Kids & M Train</i> : narrative und visuelle Komponenten im auto/biografischen Textnetzwerk ...	207
4.3.2 Steuernde Effekte des komplexen paratextuellen Systems: Begegnungen, identitätsformierende Ereignisse und Abschiede	213
4.3.3 Die Protagonisten: künstlerische und transkulturelle Interaktionen des ‚kleinen zweipersonalen Kollektivs‘	228
4.3.4 „Hotel Chelsea“: das narrative Zentrum; Raum der Entwicklung und Vernetzung mit Fortschreibungen in <i>M Train</i>	245
4.3.5 „Separate Ways Together“: soziale, transnationale und professionelle Neuorientierungen, Musik und Politik	264
5. „Our work“ – „Our voice“ und das ‚Just Kids‘- Konzept	277
Summary	287
Literaturverzeichnis	293
Diskografie	341
Anhang	342
Eidesstattliche Erklärung	

Einleitung

Nach der Liste „The 2011 TIME 100“ (*Time* 3) gehört die New Yorker Künstlerin Patricia Lee (Patti) Smith (* 30. Dezember 1946 in Chicago) – neben Joseph Stiglitz, Julian Assange, Ai Weiwei und Barack Obama, die in dieser Studie auch eine Rolle spielen – zu den 100 einflussreichsten Persönlichkeiten der Erde. In seiner damit verbundenen Laudatio „TIME 100. Patti Smith. Artist“ setzt sich Michael Stipe als ihr Freund quasi *pro domo* dafür ein, dass es Patti Smith eigentlich seit 1976 verdient, als Titelbild auf *TIME* zu erscheinen und begründet seinen Vorschlag auch mit den aus seiner Sicht weitreichenden kulturellen, generationsspezifischen Implikationen und der inhärenten politischen Botschaft ihres 2010 als Sachbuch mit dem National Book Award ausgezeichneten Werkes *Just Kids*:

In 2011 we face a new era of sweeping changes combatting an even deeper cynicism and intolerance. With *Just Kids*, her memoir of her friendship with artist Robert Mapplethorpe, Patti, 64, reminds us that innocence, utopia ideals, beauty and revolt are enlightenment's guiding stars in the human journey. Her book recalls, without blinking and faltering, a collective memory – one that guides us through the present and into the future. Patti Smith, cover of *TIME*, 2011? (1)

Es ist bemerkenswert, dass Michael Stipe die Autobiografie *Just Kids* (2010) auf diese Weise in seiner Begründung heranzieht und nicht allein Patti Smiths über vier Jahrzehnte währende transnationale (Bühnen-) Präsenz – mit der markanten Unterbrechung zwischen 1980 und 1995 aus familiären Gründen. Ihre musikalischen Auftritte und ihre anderen medial vielschichtigen Veranstaltungen bezeichnet Patti Smith in ihrer zweiten Autobiografie *M Train* (2015) grundsätzlich als „duties“ (222). Mit diesen verknüpft sie im weitesten Sinne ihre persönliche welt- und staatsbürgerliche Verantwortung. Die Ebene der „duties“ kontrastiert sie mit ihrer für die kreative, kulturschaffende Produktion so wichtigen Privatsphäre – „a world of my own making“ (187). In ihren Performances und Arbeiten führt sie diese beiden Ebenen mit ihren politischen, (trans)nationalen und autobiografischen Komponenten vielfältig zusammen. Seit den Veröffentlichungen von *Just Kids* und *M Train* hat sich die internationale Bedeutung ihrer Arbeit, die *TIME* und Michael Stipe 2011 konstatieren, weiter verfestigt.

Im Mai 2016 verlieh die Wesleyan University in Middletown, Connecticut, Patti Smith die Ehrendoktorwürde, und zwar zusammen mit Bryan Stevenson von der New York University School of Law und Kwame Anthony Appiah von der New York University. Diese Nachricht überraschte nicht, weil Patti Smith für ihre facettenreiche Arbeit bereits verschiedene kulturelle und akademische Auszeichnungen auf nationaler und internationaler Ebene erhalten hat. Diese Auszeichnung führt einerseits prominente akademische und künstlerische Stimmen dialogisch zusammen, deren Leistungen für die (Welt)Öffentlichkeit von Bedeutung sind. Sie bestätigt andererseits speziell die in der hier vorliegenden Studie nachhaltig fokussierte politische Dimension der Arbeit der Künstlerin und reflektiert insbesondere die leitmotivisch wiederkehrenden ideologischen Übereinstimmungen zwischen Patti Smith und Kwame A. Appiah.

Es drängt(e) sich wiederholt die Frage auf, warum Patti Smiths Arbeit – ungeachtet ihrer transnationalen Präsenz und Orientierung, ihres unermüdlichen kulturschaffenden Einsatzes und ihrer Erfolge – bislang nur sporadisch Anerkennung in den für diese Studie relevanten akademischen Arbeitsbereichen der Amerikastudien / American Studies und Cultural Studies gefunden hat. Dabei gibt es eine Reihe von Schnittstellen zwischen deren interdisziplinären Konzepten mit ihren derzeit autobiografischen, transnationalen und ökologischen Fokussierungen und dem Werk der Künstlerin Patti Smith. Mein Vortrag mit dem Titel „Patti Smith’s Networking Human Rights“ bei der Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien „The United States and the Question of Rights“ mit dem Motto „We the People“ in Osnabrück 2016 hat in einem ersten Schritt auf dieses Defizit aufmerksam gemacht. Der Zufall wollte es, dass Patti Smith einen Tag nach dem Vortrag die Ehrung durch die Wesleyan University erfuhr, und zwar unter anderem für ihren Einsatz im Zusammenhang mit Menschenrechtsverletzungen.

Diese Studie will nunmehr differenziert dazu beitragen, mit den Instrumentarien, welche die interdisziplinäre Amerikanistik und Cultural Studies unter anderem mit ihren gegenwärtig relevanten transnationalen und auto/biografischen Forschungsschwerpunkten bereithalten, das erkannte Defizit abzubauen. Dabei soll nachgewiesen werden, dass das nachhaltig politisch bestimmte ‚transnational-autobiografische‘ Moment eine seit den 1970er Jahren performative, sich dynamisch entwickelnde Konstante in Patti Smiths kulturschaffender Arbeit ist, die mit ihrer seit über zehn Jahren bestehenden, partizipatorischen Website eine Verstärkung erfahren hat. Neben Recherchen in New York City im September 2012 – speziell in Bezug auf Patti Smith, Robert Mapplethorpe, Allen Ginsberg, Martin L. King Jr. und die *Occupy Wall Street*- Bewegung – zählen dreizehn Performances zwischen 2011 und 2016 zu weiteren Feldforschungen im Sinne Bruno Latours. Als authentische Erkenntnisquelle haben sie im ersten Kapitel dieser Studie eine einführende und begründende und in den nachfolgenden Kapiteln eine erklärende und vertiefende Funktion.

Um einer möglichen Biografielastigkeit des Forschungsansatzes entgegenzuwirken und um die transnationale Dimension hervorzuheben, wird nicht nur Patti Smiths individuelle Leistung untersucht, sondern ihre Arbeit im Kontext evolutionärer, persönlicher, institutioneller oder informeller Netzwerke bzw. „Werknetze“ (Latour 247), die sie generalisierend und kollektivierend mit „*our voice*“ bezeichnet. Analog dazu macht Patti Smith in einem *jetzt.de*- Interview im September 2016 eine konkrete Aussage: „Wenn ich jetzt, mit fast 70, darüber nachdenke, muss ich tatsächlich feststellen: Meine stärksten Beziehungen, abseits von meiner Familie, entstanden aus Arbeitsbeziehungen“ (Haunhorst 2). Insofern ist Bruno Latours in der Amerikanistik beachtete „Akteur-Netzwerk-Theorie“ hier relevant. Sie steht auch im Verbund mit Ludwik Flecks „Lehre vom ‚Denkstil und Denkkollektiv‘“ (Schäfer/Schnelle viii), die gegenwärtig ein „fester Bestandteil wissenssoziologischer und epistemologischer Debatten“ (Sabisch 2) und ein „Schlüsselwerk des Konstruktivismus“ (1) ist. Einer der zentralen, institutionellen Netzwerkknoten ist das seit zwanzig Jahren weltweit ausgestrahlte Programm *Democracy Now!* [DN!] von Amy Goodman und Juan González in New York City. Die in dieser Studie konsequent integrierte Analyse von über neunzig DN!-Produktionen – einschließlich der Sondersendung „20th Anniversary Celebration“ mit Harry Belafonte, Noam

Chomsky, Patti Smith et al. in der Riverside Church in NYC am 05. Dezember 2016 – belegt die Vielschichtigkeit und Reziprozität der politisch-kulturellen Beziehung zwischen dem transnational operierenden *DN!*- Team und Patti Smith und eröffnet zugleich eine Reihe von „gemeinschaftszentrierte[n] Perspektive[n]“ (Sabisch 2), die verschiedene, kontrovers diskutierte US-amerikanische und internationale Politikfelder betreffen.

Die Auseinandersetzung mit dem ‚transnational-autobiografischen‘ Moment in der Arbeit von Patti Smith erfordert makrostrukturell einen dualen Forschungsansatz und erfolgt in den Kapiteln 2, 3 und 4 auf der Basis von drei dialogischen, reziproken Untersuchungsebenen. Dabei werden – dem jeweiligen Kapitel zugeordnet – fachspezifische, d.h. theoretische und methodische Konzepte und Inhalte diskutiert und exemplarisch mit Analysen von intermedialen und -kulturellen Texten und Textnetzwerken der Künstlerin dialogisch verknüpft. Vorbereitet und entlastet werden die drei zentralen Kapitel begrifflich, empirisch, analytisch und konzeptionell durch das erste Kapitel mit der innerhalb dieser Studie rahmengebenden Überschrift „*Our voice*“: unsere „Werknetze“. Im ersten Kapitel und im fünften Kapitel wird das ‚transnational-autobiografische‘ Moment jeweils ganzheitlich behandelt.

Die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene des zweiten Kapitels beginnt mit der Entwicklung und Präsentation einer differenzierten fachwissenschaftlichen und konzeptionellen Plattform. Relevante Analysen und Diskussionen innerhalb der interdisziplinären Amerikanistik und Cultural Studies zu globalen Demokratisierungs- und Transnationalisierungsprozessen werden vorgestellt, kritisch geprüft, vertieft und so arrangiert, dass sie vergleichend und dialogisch bei der Auswertung kurzer, auch historischer, multimedialer Texte von Patti Smith herangezogen werden können. Erreicht wird eine Zusammenführung akademischer, künstlerischer und politischer Stimmen, die mit der Untersuchung von Patti Smiths Album *Outside Society* und ihres Songs „Qana“ – unter anderem im Verbund mit Sachtexten ihrer Website – im Kontext des Nahostkonfliktes exemplarisch abgeschlossen wird. Dem dualen Forschungsansatz entsprechend werden auch menschenrechtspolitische Probleme berührt, und die *Occupy Wall Street*- Bewegung muss angesprochen werden. Diese Zusammenhänge haben eine Brückenfunktion und werden im folgenden Kapitel, wiederum im Kontext des *Democracy Now!*- Netzwerkes, vertiefend weiterentwickelt.

Im dritten Kapitel ist der Anteil der untersuchten primären, relativ kurzen Texte mit ihren populärkulturellen und politischen Schwerpunktsetzungen größer und medial vielfältiger. Eine wesentliche primäre Textbasis ist, wie im zweiten Kapitel, die von Sony Music Entertainment Inc. gepflegte Website der Künstlerin mit dem bis in das Jahr 2005 zurückreichenden Archiv. Die Website erweist sich als Patti Smiths persönlicher Netzwerkknoten, der ihr Interesse an einer zielorientierten Zusammenführung von künstlerischen, akademischen und politischen Stimmen vielfältig dokumentiert. Ein für diese Studie wichtiges Beispiel sind die Aktivitäten des seit 2014 bestehenden „Werknetz“- Projektes *Pathway To Paris*. Ende Juli 2016 wurde *Pathway To Paris: Live @ Le Trianon, Paris* als MP3 Album Download veröffentlicht, dessen Erlöse der Klimaschutzorganisation 350.org und der United Nations Development Programme Digital Good Platform zukommen. Im Zusammenhang mit dem „People’s Climate March“ in Washington, D.C. am 29. April 2017 präsentiert das *Pathway To Paris*- „Werknetz“, abgesehen von Patti Smiths

Solidaritätsadresse, fünfzig weitere Stimmen – „a diversity of 50 voices [from around the world] sharing their support and solidarity to all of those who marched today“ („News“).

Das Prozedere ist in diesem dritten Kapitel, zum Beispiel in Bezug auf die intensive Analyse des Filmsegments „The Declaration of Independence“, stärker induktiv. Es bleibt allerdings unverändert dialogisch, d.h. kulturwissenschaftliche und speziell menschenrechtspolitische Reflexionen interagieren mit den jeweiligen, auch historisch ausgerichteten Untersuchungen. Bis in die Gegenwart reichende politische Ziele und Projekte von global und national operierenden Netzwerken, die oftmals mit dem *Democracy Now!*- Netzwerkknoten verbunden sind, werden speziell im Zusammenhang mit Patti Smiths Songs „People Have the Power“ und „New Party“ sowie ihrem Essay „Ain't It Strange?“ problematisiert und diskutiert.

Mit einem autobiografiekritischen Vorspann als konzeptionelle Bezugsebene für die nachfolgenden Analysen des von Patti Smith seit etwa 1990 geschaffenen dynamischen, auto/biografischen ‚*Just Kids*‘- Textnetzwerkes beginnt das vierte Kapitel. Neben *Just Kids* (2010) besteht die Textbasis unter anderem aus dem in Buchform veröffentlichten Album *Banga* (2012) mit dem Song „Just Kids“, dem Film und Buch *patti smith: dream of life* (2008), den Texten und Tonaufzeichnungen *The Coral Sea* (1996, 2012; 2005, 2006), der multimedialen ‚Chronik‘ *Complete. 1975 – 2006* (2006) und der Anthologie *Collected Lyrics. 1970 – 2015*. Die Komplexität macht eine Reihe von Sub-Analysen dieser autonomen ‚Komponenten‘ des ‚*Just Kids*‘- Textverbundes mit ihren genrespezifischen Besonderheiten erforderlich. Auch nach der Veröffentlichung der Autobiografie *M Train* (2015) bleibt *Just Kids* (2010) das Zentrum des Textnetzwerkes, weil *M Train* für dieses System formal und inhaltlich eher ein Trabant ist, der allerdings immer wieder zu Vergleichen herausfordert und insofern zum komparativen Grundansatz der Untersuchungen passt. Die Analyse von *Just Kids* erfährt durch die Zusammenführung und -schau der Einzelanalysen, durch vielfältige, zumeist intertextuelle Betrachtungen, durch die genrespezifischen Besonderheiten der jeweiligen ‚Komponenten‘ und durch autobiografiekritische Überlegungen und Bezüge eine dialogische, transkulturelle und spannungsreiche Verdichtung.

Die Analyse der in *Just Kids* primär narrativ vorgestellten sozialen und kulturellen „Werknetze“, wie sie sich vornehmlich in den 1970er Jahren in avantgardistischen und etablierten Kulturszenen in New York City entwickelten, berücksichtigt verschiedene Formen der sozialen Interaktion und Stufen der künstlerischen Initiation und Kooperation. Diese betreffen insbesondere die Protagonisten Patti Smith und Robert Mapplethorpe – das zentrale „kleine zweipersonale Kollektiv“ (Fleck 60) der Auto/Biografie. (In *M Train* wird Robert Mapplethorpe nicht erwähnt.) Ein bestimmendes Moment dieser Zweierbeziehung sind vielschichtige Differenzen und unterschiedliche „Werknetz“- Entwicklungen. Im Unterschied zu Robert Mapplethorpe haben Patti Smiths Reisen nach Europa, der Einfluss ihrer avantgardistischen Freunde und Vorbilder – Allen Ginsberg, William S. Burroughs, Gregory Corso, Sam Shepard et al. – und ihre internationalen Auftritte mit ihrer Band nach der Produktion von *Horses* (1975) ihre Weltoffenheit und die Politisierung ihres Handelns mitgeprägt. Ein *close reading/listening/viewing* von *Just Kids* – unter dem Eindruck der oben angesprochenen Performances und Feldforschungen – kann diese politische, transnationale Schicht der Auto/Biografie freilegen, und zwar speziell in deren letztem Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift „Separate Ways Together“.

Das fünfte Kapitel dieser Studie hat neben einer rahmengebenden und zusammenfassenden auch eine perspektivische Funktion: Die Trope ‚Just Kids‘ wird – auf der Basis des „kleine[n] zweipersonale[n] Kollektiv[s]“ und der „our work“-Vorstellung innerhalb der Auto/Biografie *Just Kids* – als ein generationsübergreifendes Konzept mit Patti Smiths „our voice“- Vorstellung und ihrem *Peter Pan*- Ideal verknüpft. Ein virtueller Chor von Erwachsenen, zu dem auch Barack Obama gehört, d.h. ein konstruiertes Netzwerk transnational bekannter Stimmen im Kontext des *DN!*- Programms, setzt sich abschließend vor dem Hintergrund des apokalyptischen Atomwaffeneinsatzes in Hiroshima und Nagasaki für die Belange und das Wohl der Kinder dieser Welt ein. Das ist ein Kernanliegen der Stimme der Weltbürgerin Patti Smith. Dass ein Chor von Kindern ihres persönlichen Netzwerkes das Album *Banga* mit dem Song „After The Gold Rush“ (1970) abschließt, kommentiert sie wie folgt:

My daughter Jesse and son Jackson open the Neil Young song. I chose it to follow the dark apocalyptic vision of ‘Constantine’s Dream’, as it offers a new beginning. Tony Shanahan recorded his young nephew Tadgh and friends singing the last refrain. Thus *Banga* closes with my son and daughter, and the sons and daughter of others – all our children, the hope of the world, embarking on the adventures of their own. (*Banga* n.pag.)

Insofern ist die „our voice“- Vorstellung ein optimistisches, lebensbejahendes und in die Zukunft weisendes Konzept in generationsübergreifenden, netzwerkbezogenen und speziell familiären Kontexten.

1. „Our voice“: unsere „Werknetze“

We all have a voice.

We have the responsibility to exercise it, to use it. (Patti Smith 2008)

We need to network ... and join as a people globally. (Patti Smith 2012)

1.1 Begriffliche, analytische und empirische Fundierung

Patti Smiths „our voice“- Vorstellung ist ein offenes, komplexes (kultur)politisches Konzept mit einer ebenso transnationalen wie autobiografischen und ethisch-moralischen Orientierung. Diese Leitvorstellung prägt und erschließt ihre facettenreiche Arbeit, zu der ihre öffentlichen Auftritte weltweit gehören. Da es sich bei der „our voice“- Vorstellung um ein Handlungskonzept des Vernetzens handelt, werden bei der Diskussion performativer Zusammenhänge netzwerktheoretische Ansätze und Begriffe strukturierend herangezogen. Letztere hat unter anderem Bruno Latour mit seiner „Akteur-Netzwerk-Theorie“ (ANT) entwickelt und sie werden auch im Arbeitsbereich der Amerikanistik genutzt (cf. Reichardt et al.). Der bereits in der Einleitung und in der Überschrift dieses Kapitels aufgenommene „Werknetz“- Begriff erhält wegen seiner Affinität zur „our voice“- Vorstellung einen besonderen Stellenwert. Er wird deswegen an den Anfang der begrifflichen, analytischen und empirischen Fundierung (A – C) der Leitvorstellung gestellt. Bruno Latour begründet den Begriff wie folgt:

Verknüpft zu sein, wechselseitig verknüpft zu sein oder heterogen zu sein, reicht nicht aus. Alles hängt von der Art der Aktion ab, die von einem zum anderen verläuft, daher die beiden Wörter „Netz“ und „Werk“. Wir sollten wirklich „Werknetz“ sagen anstatt „Netzwerk“. Es ist das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß und die Veränderungen, die betont werden sollten“. (247)

Der Prozess des „Vernetzen[s]“ ist ein basaler *modus operandi* von Natur wie Kultur“ (Böhme 18). Weitere netzwerktheoretische Konkretisierungen und Ergänzungen, die auch über die ANT hinausgehen, erfolgen sowohl dialogisch und parallel zur differenzierten Auseinandersetzung mit dem zentralen „our voice“- Konzept als auch konzentriert als Zwischenbilanz am Ende der empirischen Fundierung.

A. Für Patti Smiths favorisierte Metapher ‚voice‘ bietet Webster’s insgesamt eine Liste von dreizehn Definitionen, die im Einzelnen, etwa im Bereich der Musik, noch erweitert wird. Der Eintrag für das Nomen beginnt mit einer allgemeinen Erklärung, die kommunikative und funktionale Aspekte inkludiert: „sound made through the mouth, especially by human beings, as in talking, singing, etc.“ („Voice“). Grammatische, musikalische und phonetisch-physiologische Zusammenhänge schließen den Eintrag ab. Im Zentrum werden beispielhaft metaphorische Kollokationen vorgestellt mit dem Verweis auf Bewusstseinsvorgänge und deren ethisch-moralische Implikationen. Individualität und Singularität („I recognized John’s voice.“), zweitens die vielfachen (gesellschaftlichen) Möglichkeiten der Artikulation von Wünschen, Meinungen und demokratischen Rechten im öffentlichen, kollektiven

Raum („...we have a *voice* in our government“.), daneben das manipulative (Macht)Potenzial („...this newspaper is the *voice* of the administration“.) und qualitative Komponenten („an angry *voice*“) werden in allein fünf der dreizehn Unterpunkte fokussiert. Die bereits in diesen neutralen, synchronen Beispielen des Lexikons erkennbare Spannung zwischen der Individualität und Singularität der Stimme (*my, your, his, her voice*) einerseits und ihrer kollektiven Variante (*our, your, their voice*) andererseits spiegelt sich gleichfalls in einer diachronen Auswahl authentischer Äußerungen von Persönlichkeiten wider, die in dieser Untersuchung von Bedeutung sind:

(1) In seiner Antrittsrede vom 30. April 1789 variiert George Washington an rhetorisch prominenter Stelle die Phrase „the voice of my country“. (Stüwe/Stüwe 7) Es ist diese politisch machtvoll-kollektive Stimme (*their voice*), die ihn letzten Endes in das Amt geführt hat. (2) Walt Whitman – Herwig Friedl qualifiziert ihn singularisierend als „die eindrucksvollste Stimme Amerikas im 19. Jahrhundert“ (24) – weist den Dichtern generell eine machtvolle, demokratisierende Rolle zu: „They [poets] are the voice and exposition of liberty. ... The attitude of great poets is to cheer up slaves and horrify despots“ (*Leaves of Grass* 12-3). (3) Eine entsprechende Fortschreibung für das 20. und 21. Jahrhundert formuliert Harry Belafonte in einer von Amy Goodman veröffentlichten und kommentierten Rede im Februar 2013. Er stellt mit einem Zitat zunächst Paul Robesons kollektives, avantgardistisches Selbstverständnis vor: „Artists are the gatekeepers of truth. We are civilization’s radical voice“ (Goodman „We Must Unleash“ 3). Wenig später reflektiert Harry Belafonte diese Botschaft in seinem konkretisierenden ‚Echo‘: „America has never been moved to perfect our desire for greater democracy without radical thinking and radical voices being at the helm of any such quest.“ Die Stimme des Anderen, d.h. seines Vorbilds Paul Robeson, ist hier absorbiert und wird rhetorisch instrumentalisiert. (4) In dem im Herbst 2013 veröffentlichten Briefwechsel zwischen Sam Shepard und Johnny Dark empfiehlt Sam Shepard in seinem Brief vom 23. November 1999, sich emanzipativ von den Stimmen der Anderen zu lösen und propagiert Individualität und Singularität – „the *First Person!*“ (Hammett 201) – und damit eine, wie er selbst einräumen muss, klischeehafte Vorstellung in Bezug auf die Stimme des Schriftstellers: „There’s a ‘voice’ to Beckett, a ‘voice’ to Kerouac, a voice to every single one of them who’s worth their salt. There’s a voice to Johnny Dark but you keep running away from it into all these other voices of other people who aren’t nearly as interesting“ (202). Das propagierte Streben nach (künstlerischer) Individualität und Identität impliziert allerdings nicht eine Absage an das Konzept der Dialogizität, das Jutta Zimmermann in Bezug auf Michail Bachtin in ihrer Studie *Dialog, Dialogizität, Interdiskursivität* diskutiert. Sie stellt unter anderem fest, dass „die Metapher der ‘Stimme’ nicht auf ein Individuum, sondern auf einen gesellschaftlichen Standpunkt verweis[t]“ (53). Nachhaltig dialogisch ist die künstlerische Beziehung von Sam Shepard und Patti Smith seit Beginn der 1970er Jahre: in *M Train* (2015) interagiert sie nachhaltig mit seiner imaginierten „cowpoke“- [„cowboy“-] Stimme (3).

In dem von Ansgar Nünning herausgegebenen *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* wird der Begriff „Stimme“ auf drei differenten und in unserem Zusammenhang zu reflektierenden Ebenen behandelt, und zwar zunächst als „zentrale Kategorie der Erzähltextanalyse“ (Fliescher / Tripp 683). Es schließen sich dann kritische kulturwissenschaftliche und kulturphilosophische Überlegungen

etwa zur „Ausdifferenzierung des Performanzbegriffs“ an, wobei die Stimme „in der Spannung zwischen einem technischen, medialen u[nd] diskursiven Präsenzeffekt und einem autonomen Phänomen und Ereignis“ untersucht wird. Die dritte, zwar nur kurz angesprochene, aber signifikante Ebene betrifft das theoretische, „ideologiekritische Konzept“ der Dialogizität „im Hinblick auf die Berücksichtigung der St[imme] des Anderen (↑Alterität)“ mit einem Hinweis auf Michail Bachtin (684). Dieser dritte Aspekt wird in dem Nachschlagewerk *The New Princeton Handbook of Poetic Terms* eingehender behandelt: „For Marxist philologists and linguists such as V.N. Volosinov and Mikhail Bakhtin, v[oice] and speech are social in origin and exist as exchanges between specific historical individuals“ (Gudas und Davidson 338). Bemerkenswert ist die abschließende Synthese, die auf einen Widerspruch hinweist: „It remains a paradoxical fact of postwar literary life that the revival of romantic theories of poetry with their strong emphasis on orality and presence has coincided with a theoretical critique of those very assumptions“. Wie dieses Revival zu verstehen ist, ist weiter oben festgehalten: „Whether the poet speaks in Wordsworth’s ‘lang[uage] of men’ or through Blake’s prophecies, v[oice] is the vehicle through which private vision is translated to the world“ (337). Patti Smiths besondere Affinität zu William Blakes Werk und ihre ‚private visions‘, speziell in *M Train*, sind ein wiederkehrender Aspekt in dieser Untersuchung.

Erika Fischer-Lichte diskutiert die Bedeutung der Stimme in Bezug auf die „performative Hervorbringung von Materialität“ (*Ästhetik des Performativen* 5) und betont im Ergebnis die hier relevante interaktive Funktion: „In ihr [der Stimme] spricht sich das leibliche In-der-Welt-Sein des sich in ihr Verlautbarenden aus; sie spricht den, der sie vernimmt, in seinem leiblichen In-der-Welt-Sein an. Sie füllt den Raum zwischen beiden, setzt sie zueinander in ein Verhältnis, stellt eine Beziehung zwischen ihnen her“ (226-27). So wird der bereits aus der lexikalischen Definition ableitbare (vordergründige) Gesichtspunkt der Individualität und Singularität, wie er auch in der soeben vorgestellten Formulierung „private vision ... translated to the world“ zum Ausdruck kommt, zwar nicht falsifiziert, aber das Moment der Interaktion und Interdependenz ist sozusagen inkorporiert. Sogar das „leibliche In-der-Welt-Sein“ kann überwunden werden, wie Bernhard Fetz aus der Sicht der Auto/Biografieforschung in seinem Essay „Performance and Mediality: A Biographical Project on Ernst Jandl“ betont: „Long before Jandl’s death [2000], his distinctive voice had already begun to live a life of its own, exceeding the boundaries of its material-physical existence“ (560). Unmittelbar darauf spricht er die historische Bedingtheit in Bezug auf die Entwicklung der jeweiligen individuellen Stimme an und geht dabei einleitend von folgender, allgemeingültiger These aus: „People’s voices, even more than their faces, are more than just a product of nature, but are subject to the forces of socialization“. Für Bernhard Fetz spielt die Stimme und die inhärente Dialogizität medientheoretisch eine zentrale Rolle: „The voice is a medium and interface between inside and out, between own and other; in this sense, it can become a focus for biographical interest. The range of our existence corresponds to the range of our vocal instrument“ (566).

Aus der „(auto-)biografiewissenschaftlichen Forschungsperspektive“ (8) der Soziologie ist die Stimme nach dem Verständnis von Carsten Heinze medientheoretisch allerdings nur ein, wenn auch wichtiger Aspekt: „In einem erweiterten medientheoretischen Sinne ist alle menschliche Existenz auch außerhalb ihrer medialen Aufzeichnungs- und Reproduzierbarkeit ‚medial‘ vermittelt: Sämtliche Sinnesorgane, vom autobiografischen Gedächtnis bis zu unseren Gliedmaßen des Körpers, von der Stimme bis zur Sprache zählen aus dieser Perspektive zur

Medialität von Erfahrungen und deren Kommunizierung dazu“ (8). Die Interaktion bzw. Kommunikation bewegt sich „zwischen Ich, Du und Umwelt“ und kann mit „[ä]sthetische[n] Erfahrung[en]“ zusammenhängen. Das „körperlich-ästhetische Medienverständnis“ ist bei unterschiedlichen, selbstreflexiv bestimmten Performances relevant und „auch in den Inszenierungen der populären Musik spielen mediale Ästhetisierungen im Zusammenspiel zwischen Rhythmus und Text eine wichtige Rolle“ (9). Diese Horizonte müssen reflektiert werden, weil sie einen wesentlichen Arbeitsbereich von Patti Smith berühren.

Auch der die Stimme modifizierende, qualitative Aspekt der Intonation ist relevant: Sylvia Sasse bezieht sich bei ihrer Auseinandersetzung mit der Vorstellung der Dialogizität auf die „Arbeitsnotizen aus den 60er und 70er Jahren“ von Michail Bachtin und stellt fest, dass Intonation nicht nur als „Tonhöhenverlauf oder Tonfall“ (Michail Bachtin 86) zu verstehen ist. „›Intonation‹ bezeichnet vielmehr die personale Perspektive und emotional-volitve Reaktion auf einen Gegenstand oder auf den anderen, die in der Äußerung eine Stimme bekommt, also hörbar wird. ... Intonation ist so gesehen hörbares Resultat der Einstellung auf den anderen“. Mit diesem Verständnis von Intonation ist dem Werk von Patti Smith grundsätzlich zu begegnen.

There is a 'voice' to Patti Smith.

Sam Shepards abgeleitete metaphorische Aussage eignet sich als zusammenfassende und zugleich perspektivische Überleitung von der allgemeinen begrifflichen zur nachfolgenden analytischen Fundierung. Mit dem Satz ist neben der physiologischen Bedingtheit und unverwechselbaren Körperlichkeit die sich dynamisch verändernde Einzigartigkeit und Evolution ihrer kulturell und multimedial wirksamen Stimme gemeint, d.h. ihre Individualität als ‚Akteurin‘ (Latour 366) und letztendlich ihre „soziogene“ „Ich-Identität“, die „immer ein gesellschaftliches Konstrukt und als solches immer kulturelle Identität“ ist (Jan Assmann 132). Patti Smiths favorisierte „our voice“- Vorstellung ist allerdings besonders prominent, und zwar im Sinne der oben so bezeichneten kollektiven, netzwerkbezogenen Variante (*our, your, their voice*). Das Possessivpronomen bezieht sich im weitesten Sinne auf die „Wir-Identität“ (132), auf interdependente Strukturen vom sozialen Mikrobereich der Zweierbeziehung – „Das kleine zweipersonale Kollektiv.“ (Fleck 60) – bis zum Makrobereich der Mitmenschen auf der lokalen, nationalen und globalen Ebene (*people, peoples*), denn „[e]in Individuum gehört eben mehreren Denkkollektiven an“ (61).

Ihre Stimme, eine zentrale Komponente ihres professionellen, performativen Handelns¹, ist ebenso selbstreflexiv oder autobiografisch wie rollenspezifisch interaktiv. Sie ist dabei im Sinne Wilfried Rausserts transnational, d.h. sie „verweist auf Denkweisen, die, sich über die Idee nationaler Grenzen hinwegsetzend, eine Sichtweise globaler Interdependenz einnehmen“ (*Avantgarden* 45 Fn 1). Sie ist dementsprechend global vernetzt, d.h. sie gibt, empfängt und transportiert in unterschiedlichsten kulturellen Kontexten relevante Impulse, die, wie insbesondere

¹ In ihrem differenzierten Beitrag „Biografie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen“ stellt Doris Kolesch zur Begriffserklärung fest, dass „[b]ei aller Unterschiedlichkeit Theorien des Performativen auf die grundlegende kulturtheoretische Einsicht der Handlungs- und Gebrauchsdimension von Sprache, anderen Zeichensystemen und symbolischen Ordnungen [zielen]“ und dass nach diesem Verständnis „Performativität nicht einfach heißt, dass etwas getan wird, sondern dass ein Tun aufgeführt wird, dass *Ausführen* immer auch *Aufführen* heißt“ (46).

ihre öffentlichen Auftritte belegen, nachhaltig politisch sind und dialogisch Kosmopolitisierungsprozesse befördern. Patti Smith ist im Sinne von Bruno Latours „politische[m] Projekt der ANT“ (446), das im Rahmen seiner „objekt-orientierte[n] Soziologie“ (127) nicht „allein auf menschliche Bindungen beschränkt“ (226) bleibt, eine Akteurin, die „von vielen anderen *zum Handeln gebracht* wird“, die „nicht der Ursprung einer Handlung [ist], sondern das bewegliche Ziel eines riesigen Aufgebots von Entitäten, die zu [ihr] hin strömen“ (81).

Diese generellen Thesen mit ihren variablen, reziproken Konstituenten werden im folgenden Abschnitt B zunächst anhand von vier Zitaten der Künstlerin exemplifiziert. Im Abschnitt C werden sie mit Hilfe von empirisch-analytischen Aussagen zu erlebten und medial fixierten Performances, d.h. signifikanten Feldforschungsbeschreibungen – nach dem methodischen Verständnis von Bruno Latour (252-54) – in Beziehung gesetzt und jeweils mit kritischen Anmerkungen versehen und problematisiert. Auf diese Weise soll so einleitend die Komplexität und performative Dimension der zentralen begrifflichen Formel *our voice* sondiert, dokumentiert und kommentiert werden, um in späteren textanalytischen Zusammenhängen argumentativ erklärend darauf zurückzugreifen oder um weitere Differenzierungen vornehmen zu können.

- B.
- (1) *To Find a Voice* (Patti Smith 2006/2015)
 - (2) My mission is to communicate, to wake people up, to give them my energy and accept theirs. We're all in it together, and I respond emotionally as a worker, a mother, an artist, a human being with a voice. We all have a voice. We have the responsibility to exercise it, to use it". (Patti Smith 2008)
 - (3) Jimi Hendrix never came back to create his new musical language, but he left behind a studio that resonated all his hopes for the future of our cultural voice. (Patti Smith 2010)
 - (4) I think I'm a natural performer, but not really a real musician. I was writing poetry and then performing poetry, I just became more aggressive, more energetic, more oral. I grew up at the same time as rock-and-roll grew up, so rock-and-roll became – was part of – a great part of my vocabulary and our cultural voice. (Patti Smith 2010)

(1) In der Phrase „To find a Voice“, die Patti Smith als Überschrift für die jeweilige selbstreflexive Einleitung in *Complete. 1975 – 2006: Lyrics, Reflections & Notes for the Future (Complete)* (18-21) und in der textlich fast unveränderten Anthologie *Collected Lyrics. 1970 – 2015* (1-4) gewählt hat, wird das Wort *voice* – wenn man es in dieser Verknüpfung zunächst isoliert betrachtet – gewissermaßen dynamisiert, das heißt einerseits mit der Vorstellung von Individualität und Singularität und andererseits mit einem notwendigen, nicht abgeschlossenen Prozess der Stimm(en)-Bildung im übertragenen Sinne in Verbindung gebracht: Die ‚Akteurin‘ hat ihre Stimme zu finden. Diese Assoziation und dieser futurische Aspekt werden kompositorisch evoziert und verstärkt durch das Kinderbild von Patti Smith: „To Find a Voice“ ist im Layout der Seite Bildunterschrift und Überschrift zugleich (18). So gesehen impliziert der Begriff *voice* Prozesse der Individuation, Sozialisation und Akkulturation. Im folgenden Text wird der musikalisch-kulturelle Bildungsprozess, beginnend mit frühkindlichen Eindrücken und Einflüssen, als ein dialogischer im Sinne Bachtins begriffen, so dass die Phrase „To Find a Voice“ unter anderem mit kulturell machtvollen Ergebnissen und Desiderata eines spezifischen Netzwerkes („we“) verknüpft wird, die auf die Entwicklung ihrer Stimme in den 1960er und 1970er

Jahren zurückweisen: „I was privileged to evolve during an inspired period of spiritual and cultural revolution. And the music was the revolution where all had a voice and through this voice we united“ (19). Ergo: Patti Smith hat als ‚Akteurin‘ im Sinne Bruno Latours durch andere und mit anderen in einem kulturell revolutionären Kontext ihre Stimme gefunden. Ihr Satz passt offensichtlich zu der vorangestellten, allgemeinen begrifflichen Fundierung, die auf den unhintergehbaren Implikationszusammenhang von Stimme und Dialogizität verweist, und soll durch weitere konsensuelle, fachspezifische Diskurse transnationaler „Denkgemeinschaften“ (Fleck 141) ergänzt werden, um den übergeordneten ethisch-moralischen Kern zu verorten und festzuhalten:

Zum Beispiel durch den dialogphilosophischen Satz von Michael Holquist, den Lothar Bredella zur Unterstützung seiner Argumentation in seinem Essay „Representation in Literary Texts“ heranzieht: „My voice can mean, but only with others: at times in chorus, but at the best of times in a dialogue“ (23). Jürgen Habermas stellt in seinem Vortrag „Martin Buber – Dialogphilosophie im zeitgeschichtlichen Kontext“ im Mai 2012 analysierend fest: „Das Selbstbewusstsein ist ein aus dem Dialog abgeleitetes Phänomen“ (*Im Sog* 39). „Dialogisch verhalten sich zwei sprachliche Bewusstseine, wenn es nicht zu einer Verschmelzung oder Vermischung kommt“. So fasst Sylvia Sasse die Vorstellung von Michail Bachtin zusammen (*Michail Bachtin* 132). Aus der Perspektive der Autobiografieforschung ergänzen Sidonie Smith und Julia Watson übereinstimmend: „For Bakhtin, language is the medium of consciousness. Because language registers play, as noted earlier, subjectivity itself is dialogical; it is always an effect of ‘the process of social interaction’ (Voloshinov et al. 11)“ (81). Redevielfalt (Heteroglossie) kennzeichnet diese Interaktionen (*Michail Bachtin* 119).

Qualifizierend, den Unterschied zu Sigmund Freud betonend, hält Ulrich Schmid in seiner Synthese folgendes fest: „Für Bachtin ist das Bewusstsein viel komplexer als das Unbewusste – das Ich konstituiert sich für ihn nicht in der Zwangslage zwischen Es und Über-Ich, sondern im verantwortungsvollen Kontakt mit dem Du“ (32). Verantwortungsvolles Handeln – nach diesem dialogphilosophischen Verständnis – und die Übernahme politischer Verantwortung prägen Patti Smiths Arbeit.

(2) Die inhärente ethisch-moralische Botschaft, das heißt Interaktionen sozial verantwortungsvoll zu gestalten, transportiert auch das zweite (intermediale) Zitat, das als ‚Bild-Text‘ in dem Begleitbuch zu Steven Sebrings auto/biografischer Dokumentation *patti smith: dream of life* zu finden ist (118-19), und eine Transkription ihrer Aussage in der zwölften Filmsequenz mit dem Titel „No War“ darstellt. Das großformatige Foto – mit der ergänzenden, auf den politischen und transnationalen Kontext verweisenden Information „Patti onstage. Tibetan Freedom concert, Randall’s Island, NY 1997“ (430) – wird auf diese Weise nicht beschrieben, sondern die abgebildeten interaktiven, performativen Prozesse zwischen der Künstlerin im Vordergrund und ihren Zuschauern, die aus ihrer Bühnenperspektive zu sehen sind, werden als dia-logisch und eindeutig symmetrisch interpretiert.

Relevant ist weiterhin die dynamische Bindung der Stimme an spezifische soziale Rollen, wobei der Begriff „*worker*“ nicht zufällig an erster Stelle steht: In bislang mehr als vier Jahrzehnten hat Patti Smith als Dichterin, Sängerin, Leiterin von Rockbands, darstellende Künstlerin, Fotografin, Darstellerin auf der Bühne und im Film, Kuratorin einer internationalen Veranstaltung, Autorin und politische Aktivistin ihre *cultural voice* erhoben und ein komplexes Werk geschaffen. Für die unvollständige Liste ihrer expansiven kulturschaffenden Aktivitäten gibt es einen gemeinsamen Nenner: Beharrlich betont Patti Smith, dass sie sich als *worker* (Rogers 1), nicht als *celebrity*

versteh (Camera Solo 16), obwohl sie faktisch eine solche in der öffentlichen Wahrnehmung ist. Vorbehalte gegenüber wissenschaftlichen Auseinandersetzungen in Bezug auf ihre Person äußert sie 2008 in Deborah Solomons Interview für *The New York Times Magazine*: „I am a living artist. I personally am not interested in people trying to pigeonhole me“ (1). Festzuhalten ist, dass ihre durchaus rollenbewußte Stimme konsequent eine soziale Privilegierung ablehnt.

(3) Die verschiedentlich wiederkehrende Formel „our cultural voice“ im dritten Zitat, entnommen aus *Just Kids* (249), ist vordergründig mit Jimi Hendrix' kosmopolitischer Vision definiert, und wird von Patti Smith räumlich mit den *Electric Lady Studios*, NYC und deren Eröffnung Ende August 1970 in Verbindung gebracht, bei der die beiden sich begegneten. Ihr Resümee lautet:

He dreamed of amassing musicians from all over the world in Woodstock and they would sit in a field in a circle and play and play. It didn't matter what key or tempo or what melody, they would keep on playing through their discordance until they found a common language. Eventually they would record this abstract universal language of music in his new studio. "The language of peace. You dig?" I did. (169)

Die Nachhaltigkeit der Begegnung, die Internalisierung und ideologische Tradierung dieses idealistischen, kosmopolitisch-kulturellen Konzepts, das die Überwindung „soziale[r] Asymmetrien“ (Latour 109) und die Formung einer „kollektiven oder *Wir-Identität*“ (Jan Assmann 132) impliziert, werden damit dokumentiert und mit der Produktion der Alben *Horses* 1975 und *Banga* 2012 in den besagten, auf die Künstlerin magisch einwirkenden Räumlichkeiten symbolisch untermauert. Bemerkenswert ist, wie martialisch, im Widerspruch zur propagierten „language of peace“, sie über die Wirkungsabsichten ihrer Stimme im Zusammenhang mit dem *Horses*- Projekt spricht: „There was never any question that Robert would take the portrait for the cover of *Horses*, my aural sword sheathed with Robert's image“ (249). Gleichzeitig interagieren in dem Produkt *Horses* Stimme und Bild, die Stimme der Sängerin und die des Fotografen – „at the best of times in a dialogue“. Die in „my aural sword“ ausgedrückte Resolutheit der „cultural voice“ erinnert an die von Sidonie Smith und Julia Watson so bezeichnete Trope „coming to voice“ (84-5), als eine Variante von „To Find a Voice“, die mit dem feministischen Aktivismus der 1970er und 1980er Jahre in Verbindung gebracht wird: „'Coming to voice' meant articulating an emergent subjectivity outside or against the repressive constraints of asymmetrical gender relationships“ (85). Das erinnert gleichfalls an die emanzipativen Effekte des Jazz, die Cornel West 2013 thematisiert: „But jazz also is a courage to speak in your own voice, not imitating others. ... And of course 'Lift Every Voice' is the anthem of black people, right?“ (Strube 300).

(4) Im Gespräch mit Amy Goodman und Anjali Kamat, im Rahmen des transnationalen *Democracy Now!(DN!)*- Programms im April 2010, verwendet Patti Smith den Ausdruck „my vocabulary“ und nicht *my voice*, als sie ihren persönlichen Beitrag zu „our cultural voice“ in der frühen Phase ihrer Entwicklung thematisiert. („Punk Rock Legend“ 3) Die oben angesprochene Spannung zwischen der Individualität und Singularität der Stimme und ihrer kollektiven Variante ist hier nahezu aufgehoben. Gegen Ende dieses Gesprächs – wie auch im Gespräch mit Amy Goodman und Nermeen Shaik im Oktober 2015 („Patti Smith on Closing Guantánamo“ 1-3) – spielt inhaltlich die Auseinandersetzung mit Guantánamo, speziell mit dem Fall Murat Kurnaz, in Verbindung mit der musikalischen

Präsentation von „Without Chains“, eine zentrale Rolle. So wird deutlich, welche normgebenden, melioristischen Vorstellungen aktuell und prinzipiell mit dem auf Jimi Hendrix basierenden kosmopolitisch-kulturellen Konzept „our cultural voice“ weiterhin verknüpft sind. Das *DN!*- Programm, ein für diese Untersuchung zentrales, transnationales Netzwerk „menschliche[r] Handlungsträger“ (Latour 225), ist im Sinne Bruno Latours als ein „Werknetz“ zu verstehen.

Es kommt Patti Smith, die auch den Begriff der Arbeit favorisiert, in diesem Rahmen auf Interaktion und die Kommunikation politisch relevanter Themen an: Sie ist bereit, gegebenenfalls Widerstand und Zensur auszuhalten. („Punk Rock Legend“ 7) Das Konzept ist nicht exklusiv, sondern hat eine dienende und ‚vernetzende‘ Funktion: „If you’re doing something that is going to benefit all of the people, we don’t want to be, you know, exclusive“ (8). Bei der (performativen) Ausführung der Arbeit sind Unabhängigkeit und Integrität eine unabdingbare Voraussetzung (6). Anerkennung für die Arbeit im Kontext dieser Leitvorstellung zu finden, hat einen identitätsstiftenden Effekt: „...it’s an honor to be recognized within our cultural voice“ (7). Nach diesem Verständnis handelt es sich demnach um intersubjektive, undogmatische Werte- und Netzwerksysteme gemeinsamer Interessen und Weltanschauungen, die „soziale Anerkennung“ (Jan Assmann 132) bereithalten und generieren – analog zu Winfried Flucks wiederholt formulierter Prämisse: „Recognition is the basis of identity-formation: without recognition, we cannot know who we are“ („The Concept of Recognition“ 197; cf. „Introduction“, 526, (527)). 2014 betont Patti Smith, dass „our cultural voice“ kollektive Erwartungshaltungen – „collective expectancy“ („Deep Chords“ 1) – hervorbringt.

C. Von Bruno Latour bevorzugte Feldforschungsbeschreibungen und -daten („[e]s geht darum, zum Empirismus zurückzukehren“ (252)) – auf der Grundlage von dreizehn unmittelbar rezipierten Live-Performances zwischen 2011 und 2016, d.h. in ihrer Totalität nicht „fixier- und tradierbare[n]“ Ereignissen (Fischer-Lichte 19, 21-2), und auf der Grundlage einer Website-Filmsequenz – sollen nunmehr exemplarisch belegen, wie nachhaltig politisch und transnational Patti Smiths Stimme mit ihren inkludierten „lebensgeschichtlichen Erfahrungsverarbeitungen“ (Heinze 4) ist, denn „[a]uf den Bühnenbrettern dieser Welt wird (auto-)biografisch inszeniert“. Im Unterschied zu nationalen Auftritten ist es eine besonders komplexe Konstellation, wenn Patti Smith performativ, allein oder als Mitglied einer Gruppe, mit einem transnationalen Publikum professionell interagiert, dessen Nationalsprache sie dabei allenfalls sporadisch einsetzt, auf dessen Stimmen sie sich *in situ* einstellen muss und mit dessen Kulturkreis sie sich allerdings vielfach seit Jahrzehnten interkulturell – oftmals vor Ort projektorientiert recherchierend – auseinandergesetzt hat. In ihrem Gespräch mit Jeff Baker fasst sie ihre Projektorientiertheit wie folgt zusammen: „My tours, especially in Europe, are totally idiosyncratic“ (12). Diese Live-Performances können als „cultural performances“ im Sinne des transnationalen Netzwerkes „Cultural Performance in Transnational American Studies“ definiert werden. 2015/2016 stellen Birgit M. Bauridl und Pia Wiegink Ziele dieses von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts im Essay „Forum: Toward an Integrative Model of Performance in Transnational American Studies“ zur Diskussion: „By shifting the focus of inquiry away from presumably more stable textual (and visual) modes of cultural production to cultural performances that

actually happen in transnational contact zones, past and present inter- and intracultural dynamics in- and outside the U.S. nation state may be studied more comprehensively“ (164). Die nachfolgende Auswahl rezipierter Live-Performances von und mit Patti Smith in unterschiedlichen *contact zones* bestätigt den theoretischen Ansatz dieses aktuellen Projektes und belegt andererseits, wie die „lebensgeschichtlichen Erfahrungsverarbeitungen“ performativ gestaltet sind. Konkret geht es nachfolgend um „*Momentaufnahmen* im Prozess des Netzwerkbildens“ (Schulz-Schaeffer 199) sowie der interaktiven, transnationalen Netzwerkpflege und -bestätigung:

(1) Am 9. November 2011 kurz nach 17 Uhr kommt Patti Smith in Begleitung ihrer Band, anders als vorgesehen und die Organisatoren und Programmierer von *La Laiterie* offensichtlich irritierend, erst am *Quai de la Petite France* in der Altstadt von Strasbourg an Bord eines Panoramabootes auf dem Fluss L'Ille zu einer „croisière-lecture avec Patti Smith sur les canaux de Strasbourg“. Annähernd einhundert, zumeist einheimische, Teilnehmer/innen waren kurz vorher an der Anlegestelle hinter dem *Musée d'Art Moderne et Contemporain* an Bord gelassen worden. Direkt hinter dem Bootsführer ist eine „Bühne“ mit einem Stehpult und einem auf diesen Platz fokussierten Scheinwerfer eingerichtet. (Cf. **Anhang 1.**)

Nach kurzer Begrüßung und dem Ablegen ihres dunklen, für sie symbolträchtigen Mantels (cf. *M Train* 160-61, *Just Kids* 277) überrascht Patti Smith ihr Publikum mit den Feststellungen, dass sie gar nicht wisse, was sie hier solle, diese Form des Auftritts für sie ein Novum sei, sie sich irgendwie gefangen in diesem Raum fühle oder wir, die Teilnehmer, eigentlich jetzt ihre Mitgefangenen seien. Sie habe kein Programm und sei deswegen bereit, sofort Fragen zu beantworten. Als Fragen nicht spontan gestellt werden, meint sie provozierend, wieder von Bord gehen zu können, weil sie ohne diese überflüssig sei, um dann ihrerseits zu fragen, ob jemand zufällig einen Text von ihr als Arbeitsgrundlage griffbereit habe. Sie kommt durch den Mittelgang des Bootes und kann zwei Exemplare von *Just Kids* entgegennehmen, gibt vor, über das geringe Angebot enttäuscht zu sein, und nimmt den Vorschlag eines Teilnehmers auf, ein Gedicht von Emily Dickinson vorzutragen. Die Situation exemplifiziert den von Bruno Latour angesprochenen soziologischen Grund-Satz:

„Unser Handeln wird bestimmt von [materiellen und sozialen] Entitäten, über die wir keine Kontrolle haben und die doch ziemlich unscheinbar und banal sind“. (41)

Gruppendynamisch ist ihr Ansatz bei dieser Begegnung, bei der sie sich offenbar durch den Veranstalter fremdbestimmt fühlt, somit ein dialogischer und interkulturell offener, der sie von ihrer offensichtlichen Starrolle befreien soll. Das Thema und die Progression dieses Treffens will sie interaktiv bestimmen. Zwar rezitiert sie das vorgelegte Gedicht von Dickinson, lässt sich aber, abgesehen von einer leicht ironischen Randbemerkung, nicht weiter darauf ein.

Sie spricht über ihre Eindrücke ihres Spazierganges durch die Altstadt von Strasbourg und ihre Gedanken an Weihnachten. Sie trägt das seinerzeit ihrer Tochter Jesse (*1987) gewidmete Lied „Wing“ vor, und zwar von Lenny Kaye auf der Gitarre begleitet. Des Weiteren leitet sie mit François Villons „The Ballad of the Hanged Men“ („Ballade des pendus“ von 1463) subtil biografisch vergleichend über zu Jean Genet. Ihre für Genet in *Complete* gewählte Überschrift „long at odds with society“ (106-07) gilt gleichermaßen für Villon. Sie thematisiert schließlich Genets Bücherdiebstahl – es soll ein Exemplar von Marcel Prousts *A la recherche du temps*

perdu gewesen sein – und die darauf folgende unverhältnismäßig hohe Bestrafung. So reflektiert sie das kulturelle Wissen ihres exklusiven Publikums. Den Schlusspunkt bildet die Präsentation eines Abschnitts aus *Just Kids* (2010), bei dem es um ihre Trauerbewältigung nach Robert Mapplethorpes Tod (1989) geht: „Up and down the deserted beach I walked in my black wind coat. I felt within its asymmetrical roomy folds like a princess or a monk. I know Robert would have appreciated this picture: a white sky, a gray sea, and this singular black coat” (277). Auf meine thematisch daran anschließende Bitte, über die persönliche Bedeutung der am 4. November in der *Église Saint-Eustache* in Paris durchgeführten Veranstaltung „Les Rendez-vous de la Lune“ Auskunft zu geben, reagiert sie zunächst ausweichend mit einem Scherz und dann ernsthaft sachlich beschreibend. So vermeidet sie eine weitere Emotionalisierung ihrer Hommage an Fred Sonic Smith und Robert Mapplethorpe: Der 4. November ist der Todestag ihres Mannes († 1994) und Robert Mapplethorpes Geburtstag (*1946). Eine persönlich und/oder politisch motivierte Erinnerungskultur, speziell das kulturelle „Phänomen des Totengedenkens“ (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 60), ist ein leitendes Prinzip der (performativen) Arbeit der Künstlerin, das ihr Publikum im Sinne Chantal Mouffes „auf der affektiven Ebene anzusprechen“ vermag (*Agonistik* 148).²

(2) Zwischen 21 und 23 Uhr auf der Bühne der *La Laiterie* in Strasbourg verhält sie sich bei einem ihr unterlaufenen Fehler noch selbstkritischer als bei ihrem inhaltlich ähnlichen Auftritt *An Evening of music & words with Patti Smith plus Lenny Kaye and Tony Shanahan* im *Serenadenhof* in Nürnberg am 5. Juli 2011. Sie unterbricht die Performance, analysiert selbstironisch ihren Lapsus und bittet ihre Band um einen Neustart. Ihre Interaktionen mit dem im abgedunkelten Saal stehenden Publikum sind vielfältiger, intensiver und noch humorvoller als im *Serenadenhof*. Es liegt an der intimeren Club-Atmosphäre des Saales, der sie sehr stark an den für sie traditionsreichen *Bowery Ball Room* in New York erinnert. Dort würde sie während ihrer Auftritte genauso so viel kommunizieren und improvisieren. So erklärt sie, warum der Raum und ihr Publikum ihre Stimme ‚lösen‘. Sie berichtet unter anderem von ihrem nachmittäglichen Spaziergang durch Strasbourg, bei dem sie an Weihnachten erinnert wurde, an die Geschenke, die ihre hart arbeitenden Eltern für vier Kinder aus wirtschaftlicher Not kaum erübrigen konnten. Sie fügt unpathetisch hinzu, dass das größte Geschenk für sie ohnehin ihre Eltern gewesen wären und improvisiert mit ihrer Band eine Hommage. Zwischen den Sets, zum Teil auf Impulse aus dem Publikum reagierend und dementsprechend improvisierend, erwähnt sie ihre Vorliebe für Opern, spricht inkohärent – mit einem persönlichen und interkulturellen Vorzeichen – von der Münchnerin Waltraud Meier als musikalischem Vorbild, von der Wirkung des gegenwärtigen Vollmondes auf ihr Befinden, von Michael Stipe als einem von ihr geschätzten Kollegen, von Baudelaire, dessen Werke sie lange nicht mehr gelesen habe, von Rimbauds Todestag am 10. November und von *Horses*, ihrem ersten Album, das deswegen an einem 10. November erschien. Letzteres sei Grund genug für die Anwesenden im Saal, am folgenden Tag bei einem Glas Wein dieses Erstlingswerk nochmals zu hören.

² Am 4. November 2016 geht sie in ihrer Dankesrede anlässlich ihrer Auszeichnung mit der *Edmund Burke Gold Medal* durch die Trinity College Historical Society in Dublin emotional auf die für sie schicksalhafte Bedeutung dieses Datums ein und ergänzt, dass ihr Enkelsohn am 4. November 2013 geboren wurde (28 Dec. 2016 <<http://www.rte.ie/culture/2016/1107/829753-patti-smith/>>).

Einen ihrer vernetzenden Impulse, Fragen an sie zu richten, nutzt eine junge Frau, in der ersten Reihe unmittelbar vor der erhöhten Bühne stehend, einen Songwunsch vorzubringen. Betont kritisch, die Fragestellerin fest im Blick, weist Patti Smith diesen Wunsch als Nicht-Frage zurück, um kurz innezuhalten, auf die Zuschauerin zuzugehen und dann direkt vor ihr stehend, den Beginn des gewünschten Songs, in diesem Fall „Free Money“, sozusagen als Ständchen vorzusingen. Diese professionelle performative Souveränität und Routine hat natürlich auch mit Entertainment zu tun, aber ob sie insgesamt zu einer „Entertainerin“ mutiert ist, wie ein Rezensent dieser Veranstaltung annimmt, ist in Zweifel zu ziehen.³ Symmetrie – auf der Bühne und in Richtung ihres Publikums – inszeniert sie wiederum während eines Solobeitrags von Lenny Kaye, indem sie sich vorne rechts auf die Bühne setzt, unmittelbar vor den Berichterstatte. In dieser Situation wird einer Zuschauerin beiläufig sogar ein spontaner Autogrammwunsch erfüllt – einen weiteren lehnt sie allerdings ab, um nicht von Lenny Kayes beginnender Performance abzulenken. Insgesamt haben die Improvisationen einen *in situ* vernetzenden und Symmetrie erzeugenden Effekt.

Strukturell unterscheiden sich die Konzerte in Nürnberg und Strasbourg nur unwesentlich. Primär ist der Spannungsbogen jeweils auf die Zugabe ausgerichtet, auf die erreichte mutuale Ekstase der Band und des Publikums vor dem *encore*. Kurz vor diesem sekundären Höhepunkt hat Patti Smith bereits ihr dunkles Jackett hinter sich auf die Bühne geschleudert – nicht so in Nürnberg. Jetzt wird deutlich, dass sie sich in ihrem schlichten Outfit – Jeans, Shirt, Weste – nur noch durch farblich unwesentliche Nuancen der jeweiligen Kleidungsstücke und ihre hohen, offen getragenen, traditionellen Schnürstiefel von ihren Bandmitgliedern unterscheidet. Ihr unauffälliges Outfit wirkt wie eine Arbeitskleidung, das sie in ihrer performativen Bewegungsfreiheit unterstützt. Ihr Outfit ist eine wesentliche materielle Akteur-Netzwerk- Komponente der Inszenierung.⁴

Zu Beginn des massiv geforderten *encore* tritt sie wieder an den Bühnenrand, erzeugt zunächst eine regenerative, antizyklische Stasis, indem sie sich daran macht, zwei Zöpfe zu flechten – offenbar ein performatives Ritual – und dabei mehr oder weniger skurrile Weisheiten zu formulieren: Widrigkeiten des Lebens ließen sich zum Beispiel durch das Tragen eines weiten, dunklen Mantels *à la* Baudelaire abwenden. Im Anschluss an diese kurze Phase steuert sie unvermittelt mit noch höherem Tempo zusammen mit ihrer Band und ihrem Publikum auf das emotionale

³ Thomas Steiner schreibt in seiner stark generalisierenden, fragmentarischen Rezension zu dieser Veranstaltung: „Eine Künstlerin steht da auf der Bühne, die ihren Frieden gemacht zu haben scheint. Mit ihrem Leben, mit ihren Liedern, mit dem Sängerin-Sein. Die tiefer gewordene Stimme strahlt das aus. Und ihr Auftreten: Patti Smith gibt heutzutage die Entertainerin“ (2). „I’m not an entertainer so to say“, gibt sie 2005 Deyva Arthur von den *Green Pages* zu verstehen (2).

⁴ Dass sich dahinter System verbirgt, belegt eine Notiz von Verena von Pfitzen über Patti Smiths widersprüchliche Kleidungspräferenzen. Sie zitiert die Künstlerin wie folgt: „The thing I’ve always liked about performing is that I decide what I want to wear, whether I want to comb my hair. No one ever told me what to do, and no one tells me now. ... I like to be comfortable. Sex has never been my thing. I just wanted to feel like myself.“ (von Pfitzen) Ray Rogers protokolliert eine Interviewaussage von Patti Smith wie folgt: “I’m a uniform type of person, but I enjoy fashion, especially high fashion. Even though I don’t wear it, I’ve always loved looking at the gowns, at couture.” – und weiter oben: “I’m like that onstage. I have my favourite T-shirt. Anne Demeulemeester makes me a T-shirt and I wear it until it wears out, and then she makes me another one” (4). Bei ihrer Lesung im Rahmen des Festivals „Louisiana Literature 2012“ am 24. August sagt sie: „*All my clothes have a name*“. Ihr aktuelles wäre – wohl in Anspielung auf Suzanne Collins’ Roman *The Hunger Games* (2008) – ihr „*Hunger Games jacket*“ (Simultantranskriptionen H.K.). (Cf. Anhang 26.)

und politisch-agonistische Crescendo zu ⁵ – entsprechend dem weltweit in den zurückliegenden Monaten millionenfach gehörten und gelesenen Appell von Stéphane Hessel „Indignez-vous!“ (2010) und *Engagez-vous!* (2011) und / oder dem Aufruf von Ulrich Beck „Empört Euch, Europäer!“ (2011). Das gemeinsame „People Have the Power“ und „Rock n Roll Nigger“ – ihr Mikrofon reicht sie alternierend in das Publikum – wird unterbrochen von erneut herausgeschleuderten politischen Parolen gegen die weltweit Unheil anrichtenden „*corporate forces of the world*“. In der transnational vernetzten Occupy-Wall-Street Bewegung und der Ende September 2011 von der NYC General Assembly verabschiedeten „Declaration of the Occupation of New York City“ entstehe eine hoffnungsvolle, zivilgesellschaftliche Gegenmacht. In Anbetracht der bedrückenden ökologischen Krisensituationen weltweit, die sie aufzählt, sowie im Interesse der hungernden und geschundenen Menschen in Afrika und der Bewahrung der zukünftigen Lebensqualität für die Kinder dieser Welt sei sofortiges verantwortungsvolles Handeln unaufschiebbar: „*We are responsible*“. „*You are the future*.“ Diese rituellen Appelle kehren im Tempodrom in Berlin (2012 und 2015) und in Hamburg (2013) wieder, stehen drängender und kompromissloser als beim Auftritt in Nürnberg erneut im Raum und werden präzisiert durch die definierende Mahnung: „*The future is now*“ (Simultantranskriptionen H.K.). ⁶

(3) Die crescendoartige *encore*- Phase des Auftritts von Patti Smith und ihrer Band im Tempodrom in Berlin am 11. Juli 2012 entspricht performativ und inhaltlich der Veranstaltung in Strasbourg, wobei die politischen Appelle vom Geräuschpegel des begeisterten Publikums zunehmend überlagert werden. Der abschließenden

⁵ Patti Smiths Stimme verfügt über eine messianisch anmutende hohe Manipulationskompetenz. Bemerkenswert ist William S. Burroughs' Einschätzung, die er in einer Notiz vom 4. Juli 1997 wie folgt zusammenfasst:

Patti Smith is not only a great performer, she is a shaman – that is, someone in touch with other levels of reality. Her effect on the audience is electric, comparable to voodoo or *umbanda* rituals, where the audience members become participants, and are literally lifted out of themselves. In many cases, however, they are destined “to return to ordinary consciousness” – to be once again the single mother of three small children, or to follow the animal goals of the street hustler ... but the shaman has, at least, provided a respite. (Michael Stipe o.S.)

Patti Smith kennt diese Aussage, versteht sich aber nicht als Schamanin, wie sie während meiner Anwesenheit beim Festival „Louisiana Literature 2012“ in Humlebæk, Dänemark durchblicken lässt (Christian Lund et al.).

⁶ Patti Smith nimmt ihre Rolle ernst, etwas gegen die globale „Poly-crisis“ zu tun. Davon spricht, in der Auflistung der Krisen noch umfassender, das *Collegium International (International Ethical, Scientific and Political Collegium, Paris)* – ein seit 2002 unter anderem als Antwort auf die Terrorangriffe vom 11. September 2001 bestehender internationaler Think-Tank – in seinem Appell „Global Solidarity, Global Responsibility: An Appeal for World Governance“ vom 06. März 2012 (<<http://www.collegium-international.org>>). Dieser Aufruf erfolgte einen Tag nach der Präsentation des Buches *Le Monde n'a plus de temps à perdre*, zu deren Autorenteam auch Stéphane Hessel (1917 - 2013) gehört und der, wie der ehemalige Bundespräsident Richard von Weizsäcker (1920 - 2015), zu den ersten Unterzeichnern der *Universal Declaration of Interdependence* in San Francisco anlässlich der sechzigsten Wiederkehr der Unterzeichnung der UN Charter im Juni 2005 zählt. In Anlehnung an Jürgen Habermas' Begrifflichkeit kann hier von einem *transnationalen* Solidaritätsappell an das anwesende Publikum und dessen kosmopolitische Rolle und Verantwortung gesprochen werden. Nach Habermas, ebenfalls Mitglied des besagten *Collegium International*, handelt es sich um eine „defätistische Annahme, dass sich eine staatsbürgerliche Solidarität unter Fremden nur in den Grenzen einer Nation herstellen kann“ („Die postnationale Konstellation“ 15).

Präsentation der ‚Hymne‘ „People Have the Power“ vorgeschaltet ist Patti Smiths Nennung der Namen ihrer Bandmitglieder. Zu ihrem Publikum gewandt, transponiert und kosmopolitisiert sie so die einleitende Formel „WE THE PEOPLE“ der Präambel der Verfassung der Vereinigten Staaten von Amerika vom 17. September 1787 (Historisches Seminar der Universität Bern 73). So werden das dialogische und symmetrische Moment der Performance und die Suggestion der Einstimmigkeit oder der „strömenden All-Gegenseitigkeit“ (Buber, *Das dialogische Prinzip* 20) erlebt. Ritualisiert ist der Appell „Use your voice.“ im Anschluss an die besagte ‚Hymne‘ zwischen Juli 2012 und August 2016 bei vier Veranstaltungen in Berlin, Hamburg und Essen. Sogar bei der Vorstellung ihrer Autobiografie *M Train* im Emmanuel Centre in London am 28. Oktober 2015 ist er zu hören (Beaumont-Thomas 1). Sie ergänzt den Appell bei ihrem dreizehnminütigen Auftritt bei der knapp dreistündigen Democracy Now!- Jubiläumsveranstaltung „20th Anniversary Celebration“ in der Riverside Church in NYC am 05. Dezember 2016 durch den kämpferischen Ausruf „Democracy now!“ (Democracy Now!, „Watch“ 26).

Die affektive Dimension und identitätsstiftende Funktion dieser Appelle und die „leidenschaftliche affektive Investition“ der Performances insgesamt sollen – im Sinne Chantal Mouffes – „ein starkes Identifikationsgefühl“, ein vernetztes „Wir“ (*Agonistik* 80) im jeweiligen Publikum entstehen lassen. Patti Smith wird zur ‚Botschafterin‘ und Mediatorin: Dabei zeichnet sich eine signifikante, in den Abschnitten 2.6 und 3.5 weiter zu verfolgende Korrespondenz ab, denn die in Berlin 2012 von Patti Smith kosmopolitisierte, performativ-dialogische Formel „WE THE PEOPLE“ reflektiert, um die Worte von Nathan Schneider aufzunehmen, auch „the Occupiers‘ [dialogical] constitutional cry of self-empowerment“ beim Treffen der NYC General Assembly auf dem Liberty Plaza am 27. September 2011:

“We the people. *We the people!* Have found our voice. *Have found our voice!*”
(105)

Iva Radivojevic und Martyna Starosta haben dieses Treffen mit ihrer zweiten Videoaufzeichnung „We the people have found our voice“ dokumentiert. In der Synopsis wird die wiederum suggerierte Einstimmigkeit mit vier offenen Fragen relativiert:

If it’s our sharing that makes us powerful, why return to normal? ...

How do our voices of dissent encounter each other?

Do we really want to merge our raging cacophony into a unified political agenda?

What if the voice of the people is always in a mode of becoming? (2)

Prozessuale Offenheit und die Horizontalität der Interaktionen werden propagiert und der inhärente zivilreligiöse Charakter der Formel „WE THE PEOPLE“, im Verbund mit dem *voice*- Begriff, verliert seine nationalstaatliche Fokussierung, denn die OWS-Bewegung operiert transnational.⁷

⁷ Zum Begriff der national identitätsstiftenden ‚Zivilreligion‘ stellen Klaus und Birgit Stüwe unter Bezugnahme auf Robert N. Bellahs Artikel „Civil Religion in America“ von 1967 unter anderem fest: Im öffentlichen Raum wird der religiöse Charakter dieser besonderen Form des Patriotismus deutlich: So erfährt die Fahne überall eine fast sakrale Verehrung; die Unabhängigkeitserklärung und die Verfassung werden in der Hauptstadt wie in einem Schrein aufbewahrt, und überlebensgroße Monumente erinnern an ‚Heilige‘ und ‚Märtyrer‘ der amerikanischen Geschichte. Im Sinne der amerikanischen Zivilreligion werden die USA als ein System gemeinsamer ideeller Prinzipien und Tugenden porträtiert, als eine Nation, die einen besonderen weltgeschichtlichen Auftrag zu erfüllen habe bei der Durchsetzung von Freiheit, Gleichheit und Demokratie. (166)

(4) Eine von Repubblica TV beim Konzert in Bologna im Museo per la Memoria di Ustica am 15. Juli 2012 mit einer statischen Kamera aufgezeichnete, knapp dreiminütige paradigmatische Szene ist auf Patti Smiths Website abrufbar:⁸ Mit ihrer ‚politischen Relevanz‘ im Sinne Bruno Latours kann die Szene eine Grundlage für einen „gute[n] ANT- Bericht“ sein, der *per definitionem* „eine Erzählung oder Beschreibung oder Proposition [ist], in der alle Akteure *etwas tun* und nicht bloß herumsitzen“ (223). Die Akteure verfügen dabei intuitiv im Sinne Kwame A. Appiahs über eine gemeinsame, wertorientierte Stimme und Sprache: „our language of values helps guide us to a shared approach to the decisions that face us all“ (43).

Patti Smith steht mit ihrer Band auf der Bühne, um mit dem Konzert zu beginnen. Zwischenrufe, die sich auf jüngste Urteile des Kassationsgerichtshofes in Rom gegen Demonstranten des G-8-Gipfels in Genua im Juli 2001 und auf das damals 23 Jahre alte Todesopfer Carlo Giuliani beziehen⁹, veranlassen sie, das Mikrofon zu verlassen, um aus dem Publikum heraus zwei handgeschriebene Poster entgegenzunehmen und diese für einen kurzen Moment unter Applaus hochzuhalten: „INGIUSTIZIA È FATTA“ und „GENOVA 2001“. Einer ZuhörerIn, die sich, wie andere auch, besonders dringend Gehör verschaffen möchte, reicht sie wenig später ihr Mikrofon, so dass diese zunächst auf Englisch und dann, von Patti Smith ermuntert, in ihrer Muttersprache Italienisch ein markantes politisches, an Carlo Giuliani erinnerndes Statement von etwa anderthalb Minuten abgeben kann. Für sie haben die Stimmen ihres Publikums Gewicht. Sie belässt es nicht bei Appellen, sondern bestärkt ihre Zuhörerinnen und Zuhörer spontan und interaktiv, sich öffentlich zu artikulieren. Es geht hier vordergründig um die gemeinsame Bewertung eines tagespolitisch relevanten Problems, letztlich aber um Globalisierung, transparente Staatsführung und Menschenrechte. Abschließend stellt sie generalisierend fest: „*But, remember that, because our governments keep so many things secret from us, we have to find anywhere we can to speak. So what is better than a rock 'n' roll concert*“ (Transkription H.K.).

Die performative Konstellation und Interaktion ist dialogphilosophisch mit den Worten von Jürgen Habermas zu begreifen: „Dabei verleiht die Reziprozität des Rollentauschs zwischen Adressat und Sprecher der dialogischen Beziehung einen egalitären Charakter“ (*Im Sog* 37). Darüber hinaus wird inhaltlich ad hoc auf eine weitere normative Funktion des „our voice“- Konzepts verwiesen. Gemeint ist die Notwendigkeit einer Transparenz schaffenden Kommunikation auf transnationaler Ebene. Ihre in Bologna geäußerte transnationale Kritik an der Exekutivgewalt exemplifiziert sie am 6. Juli 2013 bei ihrem Auftritt auf der Freilichtbühne des Stadtparks in Hamburg, wobei es – nicht nur in diesem Punkt – eine aktuelle Übereinstimmung mit Jimmy Carter¹⁰ gibt: Die ‚klassische‘ *encore*- Phase gegen

⁸ Cf. „In Bologna“, 23 Jul. 2012 / 30 Apr. 2015 <<http://www.pattismith.net/news.html>> .

⁹ Patti Smith lässt durchblicken, dass sie über die Zusammenhänge informiert ist. In der Tat hatte sie zum Zeitpunkt des Gipfeltreffens drei Auftritte in Turin, Catania und Rom zwischen dem 18. und 20. Juli 2001 (*the PATTI SMITH setlists, 2001*). Die allgemeinen Zusammenhänge kommentiert Michael Braun am 15.07.2012 aus Rom unter der Überschrift „Unglaubliche Strafen“. Die Große Kammer des Europäischen Gerichtshofs für Menschenrechte hat im März 2011 den damals 20-jährigen Todesschützen, den Carabinieri Marco Placanica, und damit Italien, *nicht* verurteilt (Rath 1).

¹⁰ Cf. den Artikel „Ex-Präsident Carter nimmt Snowden in Schutz“ in *Süddeutsche.de* 17 Jul. 2013.<[http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/unterstuetzung-fuer-prism-enthueller-ex-pra...>](http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/unterstuetzung-fuer-prism-enthueller-ex-pra...) .

21 Uhr widmet sie – mit einem persönlichen, performativ exponierten ‚Ständchen‘ für Edward Snowden eingeleitet – letztendlich dem virulenten, die Exekutivorgane politisch irritierenden und die Weltöffentlichkeit informierenden *whistleblower*-Netzwerk. Damit ergibt sich faktisch ein unter anderem im Abschnitt 3.3 zu problematisierender Dissens zwischen der Künstlerin und Barack Obamas Administration, wenn man die übereinstimmenden Aussagen von Glenn Greenwald (50) und Hans Leyendecker zugrunde legt: „Seit Obama Präsident ist, lässt er Whistleblower gnadenloser verfolgen, als dies selbst seine umstrittensten Vorgänger getan haben“ (1). Leyendecker denkt dabei unter anderem an Richard Nixon und George W. Bush. Sein historisierender Befund, der 2015 von Scott Hortons Analysen nachhaltig bestätigt wird (134-40), dürfte Patti Smiths besondere Aufmerksamkeit finden, denn er reflektiert das ihre Arbeit bestimmende ideologische Fundament, das mit dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg zusammenhängt:

1778 gab es in Amerika das erste Schutzgesetz für Leute, die Alarm schlugen. Das englische Wort „Whistleblower“, das – soweit ersichtlich – erstmals 1963 in den USA benutzt wurde, ist zum Synonym für gemeinwohlorientierte Hinweisgeber geworden. Die Bezeichnung „ethische Dissidenten“ verwendet [„der deutsche Bundesrichter Dieter“, (1)] Deiseroth. (2)

In seiner Rezension der Veranstaltung in Hamburg mit der Überschrift „Politik mit kraftvoller Stimme“ verortet Heinrich Oehmsen Patti Smiths Stimme primär im politischen Raum und übersetzt einleitend das oben erwähnte ‚Ständchen‘, dem strukturell und spielerisch-sarkastisch das dialogische Prinzip der Zweierbeziehung unterlegt ist: „Edward Snowden, keiner will dich außer mir. Danke dafür, dass du die Geheimnisse meines Landes an mich verraten hast“ (14). So demonstriert sie gegen die nachweislich antidemokratischen Machtstrukturen der Geheimdienste, gegen – wie Scott Horton ausführt – „the power of secrecy as a tool to anesthetize democracy“ (114). Diese Strukturen sollen ihre Wurzeln in der Entwicklung der Atombombe und nachfolgend im *National Security Act* von 1947 haben (96-100). Sie sollen nicht mit der *Constitution* vereinbar sein (Greenwald 3).¹¹ Dass sein *whistleblowing* „gemeinwohlorientiert“ ist und ursächlich mit dem US- amerikanischen Einsatz von „*surveillance drones*“ und „*murder drones*“ zusammenhängt, gibt Edward Snowden in seinem von Laura Poitras filmisch aufgezeichneten Gespräch mit Glenn Greenwald am 03. Juni 2013 in Hong Kong zu verstehen (*Citizenfour*).

(5) Mit ihren interaktiven Grundsätzen („My mission is to communicate, to wake people up, to give them my energy and accept theirs. ... We all have a voice“.), im Verbund mit der charakteristischen, Symmetrie schaffenden „audience participation“, steht Patti Smith in der Tradition der von ihr miterlebten und mitgestalteten, performativen Wende‘ der 1960er Jahre mit ihrer „Neubestimmung des Verhältnisses von Akteuren und Zuschauern“ (Fischer-Lichte 28-9). So bietet sie zum Beispiel im barrierefreien Altar- und Bühnenraum der Apostel Paulus Kirche in Berlin im Februar 2014 unmittelbar vor der *encore*- Phase mit der ‚Hymne‘

¹¹ Resümierend und perspektivisch stellt Horton folgendes fest: „The Snowden disclosures have produced a clear about-face in public opinion, particularly within key demographics, the young and those who closely follow technology issues. Over time this should provide the impetus for meaningful legislative change and oversight“ (200-01). Ansätze aktueller Veränderungen im *Congress* – „[t]his discarding of traditional party-line divisions“ (249) – diskutiert Greenwald in seinem „Epilogue“ (248-53).

„People Have the Power“ ihre Gitarre dem Publikum an: Ein entschlossener junger Mann nimmt dieses überraschende Angebot der Distanzminimierung und performativen Partizipation an.

Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauerraum, das heißt die dialogische Überwindung der schmalen Barriere, ist ein aus Erfahrungen abgeleitetes Ur-Konzept, das Patti Smith Anfang der 1970er Jahre internalisiert hat:

The thin line between the stage and the people and the faces of all those who supported us. (*Just Kids* 245) (Cf. Anhang 2.)

Welches sozialkulturelle „Werknetz“ (Latour 229, 247), d.h. „Ensemble von Beziehungen“ (224), in diesem historischen Kontext konkret gemeint ist und welche Akteure dazu gehören, wird bei der Analyse von *Just Kids* zu fokussieren sein. Aus der Perspektive der Netzwerktheorie sind ‚Netze‘ „geschlossene, selbstregulierte Welten mit einem historischen Index, die zum Zweck ihrer Reproduktion eines geregelten In-/Outputverkehrs mit ihren jeweiligen Umwelten benötigen, die wiederum Netze sein können“ (Böhme 21). – Hartmut Böhmes allgemeine Netzwerk-Definitionen werden im Übrigen in Ulfried Reichardts Grundsatzartikel „The Network as a Category in Cultural Studies and as a Model for Conceptualizing America“ 2015/2016 für den Arbeitsbereich der Amerikastudien / American Studies übersetzt und zur Diskussion gestellt (19-20).

Der „Werknetz“- Begriff hat wiederum eine hohe Affinität zu der „our voice“- Vorstellung und zu dem bereits eingeführten Begriff des „Denkkollektivs“. Im Rahmen seiner Akteur-Netzwerk-Theorie diskutiert Bruno Latour den von Ludwik Fleck geprägten wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Begriff (195-98), den Ludwik Fleck im Zusammenhang mit seinen Vorstellungen von der „soziale[n] Bedingtheit jedes Erkennens“ (53) einführt: „Definieren wir ‚Denkkollektiv‘ als *Gemeinschaft der Menschen, die im Gedankenaustausch oder in gedanklicher Wechselwirkung stehen, so besitzen wir in ihm den Träger geschichtlicher Entwicklung eines Denkgebietes, eines bestimmten Wissensbestandes und Kulturstandes, also eines besonderen Denkstiles*“ (54). Diese Definition ist für diese Studie von grundlegender Bedeutung und wird im Abschnitt 1.4 konkretisiert.

Die vorgestellten empirischen „*Momentaufnahmen* im Prozess des Netzerkennens“ (Schulz-Schaeffer 199) erklären den Sinn und die Komplexität des oben als Motto gewählten zweiten Appells,

We need to network ... and join as a people globally.

den Patti Smith in Kim Skottes Open-Air- Interview anlässlich des Festivals *Louisiana Literature 2012* in Humlebæk, Dänemark am Abend des 24. August 2012 formuliert. (Simultantranskriptionen H.K.) Die konstruierte Verbindung mit dem Aufruf

We all have a voice. We have the responsibility to exercise it, to use it.

impliziert eine latente semantische Symmetrie der beiden Leitmetaphern ‚network‘ und ‚voice‘, wobei Patti Smith letztere favorisiert. Ihre geradezu ritualisierten Aufrufe zum ‚agonistischen‘ Netzerkennen richten sich im weitesten Sinne gegen globale, anti-demokratische und ökonomisch-ökologische Fehlentwicklungen.

Es versteht sich von selbst, dass diese spezielle semantische und inhaltliche Verknüpfung der Leitmetaphern in dem umfassenden Wortfeld fehlt, das Hartmut Böhme in seinem theoretischen Grundsatzartikel von 2004 im Tagungsband zum transnationalen, interdisziplinären Symposium „Netzwerke. Ästhetiken und Techniken der Vernetzung 1800 – 1900 – 2000“ im Herbst 2002 in Dublin (Barkhoff et al. 7) als Hintergrund für seine komplexen Netzwerk- Definitionen entwickelt (17-36).

Auch mit Hinweisen auf die Arbeiten von Bruno Latour (26) und Ludwik Fleck (27 Fußnote 25) erläutert Hartmut Böhme, wie „kulturelle Faktoren und Artefakte (wie hier ‚das Netz‘) den Prozess der wissenschaftlichen Erkenntnisbildung mitbestimmen“ (27), wobei für Ludwik Fleck dieser Prozess auch die außerwissenschaftliche Erkenntnisbildung betrifft. Abgesehen von den „experimentalanalytische[n]“ und „sozialkonstruktivistische[n]“ Ansätzen, die wiederum den bereits angesprochenen Aspekt der gesellschaftlichen Anerkennung betreffen, verweist Böhme auf den „mentalistiche[n] Ansatz“, d.h auf „die Ebene der Denkstile“. „Leitmetaphern“ und „Weltbilder“ konstituieren die Denkstile, die darüber mit entscheiden, welche „Theorie-Typen und Fragestellungen überhaupt zum Zuge kommen und was als wissenschaftliche Tatsache gelten kann“ (27). „Über den Wertstatus von Netzen“, so gibt er zu bedenken, „ist immer nur etwas in konkreter historischer Analyse auszumachen, er ist ihnen nicht von vorherein inhärent“ (33). Die inhärente Problematik wird von ihm auch in einen allgemeinen anthropologischen Kontext gestellt:

Im Bann des epistemischen Modells ‚Netz‘ stehend, verfangen wir uns in diesem selbstgewobenen Netz immer mehr und wissen dies immer genauer. Netze sind dadurch sowohl unser Gefängnis, unser Medium des Agierens wie der Modus der reflexiven Distanzierung und damit unserer Befreiung geworden: und keines dieser Elemente kann gelöscht werden. Die reflexive Emanzipation von der Verstrickung ins Netz erzeugt im selben Akt das Netz, in dem wir uns verstricken. Das Netz als universale Metapher biologischer oder sozialer Existenz heißt deswegen, dass wir immer zugleich *im* Netz und *außerhalb* des Netzes sind, *in* den Maschen und *durch* die Maschen. (32)

Diese grundsätzlichen Überlegungen sind relevant, wenn im nächsten Kapitel im Abschnitt 2.5 das mit Patti Smiths Album *Outside Society* verknüpfte emanzipative Konzept des Widerstands und der Bereitschaft zu Grenzüberschreitungen diskutiert wird. Über diesen anthropologischen Aspekt hinaus bestimmt Hartmut Böhme die planetarische Dimension der Netze, denn „Netze kommen immer nur als Netze in Netzen vor. Netze in Netzen benötigen eine Obergrenze: für das Leben ist dies (vorläufig) der Planet Erde; ‚Gaia‘ ist der Name für das Netz der Netze des Lebendigen überhaupt der Erde. Die Obergrenze für die kulturelle Evolution bildet (vorläufig) das Internet“ (20). Damit ist zunächst ein allgemeiner Rahmen für die in dieser Studie zu entwickelnde transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene abgesteckt.

1.2 Patti Smiths transnationale (Bühnen-) Präsenz

Die spezielle „Werknetz“- Rolle, die Patti Smiths Kinder Jackson Frederick Smith (*1982) und Jesse Paris Smith (*1987) bei annähernd zweihundert in den *PATTI SMITH setlists 1970 – 2017* erfassten (trans)nationalen Performances zusammen mit ihrer Mutter seit 1996 bzw. 2005 spielen, ist evolutionär und komplex.¹² Deren in der Einleitung angesprochene ‚heilende‘ und ausgleichende Funktion im Rahmen des Albums *Banga* ist lediglich ein Aspekt. Bei fünf Veranstaltungen im Dezember 2014 in Italien ist inzwischen jeweils von „*The (Patti) Smiths*“ die Rede. Im März 2016 ist der Eintrag „Patti Smith & Family“ – ergänzt durch den allgemeinen Hinweis „NB: *In 2016 the line-up of Patti Smith & Family was Patti Smith, Jackson Smith, Jesse Paris Smith and Tony Shanahan*“ – gruppensymmetrisch deutlich symmetrischer. Letzteres gilt ebenso für eine entsprechende Liste auf Patti Smiths Website im Zusammenhang mit sieben Veranstaltungen als Familie in Italien Anfang Mai 2017.¹³ Differenziert betrachtet betrachtet Patti Smith die Rollenverteilung in diesem sich seit über zwei Jahrzehnten entwickelnden familiären „Werknetz“, indem sie wiederholt auf die Professionalität der Arbeit ihrer Kinder verweist – wie etwa in ihrem Gespräch mit Amy Goodman: „But to this day I wouldn’t call myself a musician, I would say I was a performer. But I have two kids who actually are musicians, who remind me that I am not a musician quite often“ („Punk Rock Legend“ 3). Mit ihrem Understatement wertet sie die Rolle ihrer Kinder auf und unterstellt eine symmetrische Beziehung innerhalb ihrer familiären Gruppe, die für andere Akteure offen ist und die Patti Smiths Arbeit für weitere Netzwerke öffnet, wie das nachfolgende Beispiel zeigt.

Gruppendynamisch ist im „*our voice*“- Konzept die Symmetrie der Stimmen der Akteure ein Grundprinzip, das aus den enzyklopädischen und auf die Künstlerin ausgerichteten *PATTI SMITH setlists* nicht abgeleitet werden kann. Gruppendynamisch signifikant sind allerdings die symmetrischen „Werknetz“- Beziehungen bei der von mir erlebten multimedialen und experimentellen Performance des Projekts *Killer Road. A Tribute To Nico* des Trios Soundwalk Collective (Stephan Crasneanski, Simone Merli, Kamran Sadeghi) & Paris Smith sowie Patti Smith in der *Volksbühne* in Berlin-Mitte am 26. Oktober 2014. Die Gleichzeitigkeit von rezitatorischen, akustischen und visuellen Impulsen und Eindrücken bei dieser über einstündigen Performance lässt die Arbeit der Akteure in jeder Phase gleichwertig erscheinen. Das im September 2016 veröffentlichte Album *Killer Road* – mit Aufnahmen aus den Soundwalk Collective Studios in New York City und Live-Mitschnitten vom ‚Crossing the Line Festival‘ in der *Florence Gould Hall* in New York City am 2. Oktober 2014 und von der Vorstellung in der *Volksbühne* –

¹² Im Internet begrüßt Claude M. Caron 2005 die Öffentlichkeit auf der Seite *the PATTI SMITH setlists*, ein Projekt, das auf das Jahr 1999 zurückgeht und enzyklopädisch alle bekannt gewordenen öffentlichen Auftritte von und mit Patti Smith als Logbuch festhält und auch über zukünftige Aktivitäten informiert. Das Weblog ist *per se* international und entsprechend transnational ist die Liste der im Jahr 2017 über einhundertneunzig namentlich genannten freiwilligen Mitarbeiter. Nach diversen Prüfungen erweist es sich als eine Art Bewegungsprofil und als eine valide Übersicht der Arbeit der Künstlerin in verschiedensten Netzwerken und ihres fortdauernden Engagements.

¹³ Cf. 10 May 2017 < <http://www.pattismith.net/jobs.html> >.

kann diese performative Besonderheit wegen der medialen Verkürzungen nicht transportieren. Die Synopsis von Soundwalk Collective und das Beiheft zum Album können diese Defizite bedingt ausgleichen:

Killer Road is a sound exploration of the tragic death of Nico [born Christa Päffgen], Velvet Underground vocalist and 60s icon, while riding her bike on the island of Ibiza in the summer of 1988. A hypnotic meditation on the idea of perpetual motion and the cycle of life and death, the composition features Patti Smith lending her unique voice to the last poems written by the artist.

Soundwalk Collective and Jesse Paris Smith use a travel log of field recordings, harmonics, and samples of Nico's signature instrument, the harmonium, to create a magnetic soundscape. (Soundwalk Collective)

Die fehlenden dynamischen, raumbezogenen visuellen Impulse der Performance werden im Beiheft durch sechs Illustrationen dokumentiert. Stephan Crasneanski informiert unter anderem über die Entstehung des Projektes und die Entwicklung der Arbeitsbeziehungen. Zusammenfassend drückt Patti Smith im Beiheft ihre auf der Bühne abschließend empfundene Interaktion, ihre Mission und ihre Rolle als Nicos Mediatorin mit ihren Vorstellungen von „voice“ und „work(er)“ aus:

It was really from worker to worker.

I was only trying to channel, if could be, her as the girl before the microphone, doing her work. That was my mission: to just, somehow, represent a small part of her, even though we have different voice tones and no obvious similarities.

But we had a common practice so that's what I tried to grasp – to connect with. That's my contribution. (Soundwalk Collective)

Die hier zum Ausdruck gebrachte künstlerische Symmetrie schließt Differenzen durchaus ein.

Faktisch stellt sich Patti Smiths (trans)nationale (Bühnen-) Präsenz nach dem Tod ihres Mannes im November 1994 in den *PATTI SMITH setlists 1970 – 2017* wie folgt dar: Nach nur einem Auftritt in Deutschland 1995 – anlässlich der „International Peace Foundation Summer University“ mit dem Song „People Have the Power“ am 1. September im *Tempodrom* in Berlin – steht das folgende Jahr auch unter dem Vorzeichen der Wiederaufnahme ihrer transnationalen, zunächst transatlantischen Präsenz der 1970er Jahre. Eine quantitative Analyse der etwa 1400 Eintragungen (Gesamtzahl) im Weblog von Anfang 1996 bis Ende 2014, die sich auf ihre Arbeit bezieht, d.h. auf eine große Bandbreite von Aktivitäten im Sinne von „our cultural voice“, kommt zu folgenden Ergebnissen:

Bei etwa fünfzig Prozent der Veranstaltungen (mit ihrer Band, häufig auch mit anderen Künstlerinnen und Künstlern vor Ort kooperierend oder allein) handelt es sich um solche außerhalb der Grenzen der USA. Von diesem Mittelwert abweichend belief sich die Anzahl der 2013 bzw. 2014 erfassten Aktivitäten auf 71 bzw. 65 im internationalen Raum gegenüber 44 bzw. 23 in den USA und Kanada.

Dem Minimum von etwas über dreißig in der Öffentlichkeit wahrgenommenen und im Korpus der *setlists* erfassten Veranstaltungen im Jahr 1999 steht ein Maximum von annähernd einhundertvierzig im Jahr 2010 gegenüber. Nach der zunächst transatlantischen Orientierung 1996 folgt in den Jahren 1997 und 1998 eine pazifische mit insgesamt über zwanzig Terminen in Japan, Australien und Neuseeland. Abgesehen von ihrem Konzert in Tel Aviv, Israel, ist 1999 wiederum

Europa im Fokus mit etwa zwei Dritteln der Jahreseintragungen insgesamt. Dieser hohe Wert setzt sich nach 2002 tendenziell bis zum Jahresende 2014 fort. Die bevorzugten europäischen Länder sind Italien, das Vereinigte Königreich und Frankreich mit einem zusammen über fünfundzwanzigprozentigen Anteil an der Gesamtzahl, bei quantitativ nur marginalen Unterschieden bei diesen drei favorisierten Staaten. Zusammengerechnet erreichen Deutschland, Spanien, die skandinavischen Länder, Österreich, die Schweiz, Belgien und die Niederlande ein zahlenmäßig ähnliches Niveau. In absoluten Zahlen ausgedrückt, können für die drei präferierten Länder jeweils gut einhundert und für die zweite Gruppe jeweils um die dreißig Aktivitäten im genannten Zeitraum festgestellt werden. Die Liste anderer europäischer Länder ist lang, reicht von Russland über Polen, Tschechien, Slowenien – mit einem Schwerpunkt in den Balkanländern 2009 – über Griechenland bis Irland und Island.

In den drei Sommermonaten 2012 und 2013 gibt es mit über 50 bzw. 40 Auftritten einen europäischen Schwerpunkt, der 2014 für das ganze Jahr gilt. Er wird im Sommer und Frühherbst 2015 mit einer Serie von über 50 Auftritten in 17 europäischen Ländern anlässlich des vierzigsten Jubiläums des Albums *Horses* sowie einer ersten Präsentation der zweiten, Anfang Oktober 2015 in der New York Public Library vorgestellten Autobiografie *M Train* in England fortgesetzt.

Nach ihren ersten Tournées im pazifischen Raum Ende der 1990er Jahre hat sie diese nach Japan zwischen 2001 und 2009 etwa ein Dutzend Mal wiederholt und setzt sie im Januar 2013 fort, und zwar projektorientiert als Benefizkonzerte für verwaiste Kinder in Fukushima. In *M Train* spricht sie über ihre transpazifischen Verbindungen, allerdings nicht über diese Konzerte, sondern über diverse persönliche interkulturelle ‚Werknetze‘ (180-87), ihre Begegnungen mit den verwaisten Schulkindern (187-91) und ihre auf die 1980er Jahre zurückreichende Beschäftigung mit der Literatur Japans (175-78). Bei der Veranstaltung „THE POET SPEAKS: Allen Ginsberg Tribute“ tritt sie Anfang Juni 2016 mit Philip Glass in Tokio auf.

Bei einem vergleichenden Blick auf die räumliche Verteilung der Auftritte innerhalb der Grenzen der USA in dem oben genannten Zeitraum verwundert es nicht, dass New York City, ihr erneuter Wohnort ab Mitte der 1990er Jahre, mit gut zwanzig Prozent der Gesamtzahl den höchsten Wert erreicht. Im Verhältnis vier zu eins folgt an zweiter Position Kalifornien. Insgesamt dreißig Staaten sind in dem digitalen Logbuch erfasst, mit einer augenfälligen Konzentration im Nordosten, einschließlich Washington, DC, biografisch bedingt punktuell in Illinois und Michigan, und weiter über Georgia und Louisiana, Texas bis Oregon und Washington. Die höchste räumliche Dispersion wird mit zwanzig Staaten im Jahr 2000 erreicht. Dieser Wert korreliert mit dem gleichzeitigen Minimum von nur drei Terminen in Europa, genauer gesagt in den Niederlanden und in England.

Diese Zahlen unterlegen die inhaltlich vielfach geprüfte Feststellung, dass Patti Smith eine auch physisch in einem quantitativ ausgewogenen Verhältnis national wie transnational kulturell aktive Persönlichkeit ist, die pflichtbewusst fast ausnahmslos alle vorgesehenen Termine ihres dichten, in den *setlists* sozusagen offiziell erfassten Programms wahrnehmen kann. (Absagen, wie nach dem schweren Bühnenunfall 1977 unumgänglich, kommen eigentlich nicht vor.)

Ob in Europa, den Vereinigten Staaten von Nordamerika, Kanada, der Türkei oder

den genannten pazifischen Anrainerstaaten, einschließlich Südkorea, immer sind ihre Auftritte in der Regel selbst bestimmt – „I haven't had a manager since I was 29 or something“ (Baker 12) –, akribisch vorbereitet und folgen seit nunmehr zwei Jahrzehnten jeweils projektorientiert verschiedenen Grundmustern, Gewohnheiten und zeitökonomischen Strategien sowie dezidierten persönlichen, politischen und interkulturellen Zielen. Für das ‚*TIME 100*‘- Ranking von 2011 dürfte der quantitative Aspekt der skizzierten transnationalen Präsenz zunächst als Grundvoraussetzung eine Rolle spielen, weil die „face-to-face-Kommunikation“ nachhaltige interaktive Erfahrungsräume, Unmittelbarkeit und Erinnerungen schafft. Andererseits stellen die qualitativen Zusammenhänge, die bei der oben vorgenommenen empirischen Fundierung anhand von erlebten Performances sichtbar werden, erste, zu vertiefende Erklärungsansätze in Bezug auf die globale Erkennung und Anerkennung ihrer Stimme bereit.¹⁴

Darüber hinaus hat Patti Smith mit der Veröffentlichung von *Just Kids* ihre transnationale Präsenz intensiviert. Diese Auto/Biografie, mit der sie sich persönlich einen langersehnten Wunsch, ein Buch zu schreiben, erfüllt und gleichzeitig ein Versprechen einlöst (*Just Kids*, Audiobook, 9.08; Häntzschel 2), kommt zu Beginn des Jahres 2010 in den USA auf den Markt. Zuerst in New York, dann an der Westküste – beginnend in Seattle, Portland, San Francisco und Los Angeles – hat sie innerhalb von zwölf Tagen ab dem 19. Januar neun Werbeveranstaltungen und im Februar einen weiteren in Chicago. In diesem Zusammenhang sagt sie: „I don't like to talk about marketing or any of that“ (Baker 12). Anfang März strahlt BBC 4 in London *Just Kids* in fünf Teilen an fünf aufeinander folgenden Tagen aus. Mitte März hält sie eine Lesung in Köln anlässlich der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung und verbindet damit, sozusagen themenzentriert, einen Besuch bei der Ausstellung „Robert Mapplethorpe“ im NRW-Forum in Düsseldorf.¹⁵

Unmittelbar im Anschluss folgen, vom 20. bis 26. März, acht Auftritte, nicht nur in London, sondern auch in Oxford, Sheffield, Glasgow etc. In den Sommermonaten stehen punktuell weitere Präsentationen in Deutschland, in der Schweiz, Spanien und Italien auf dem Programm. In Frankreich sind im Oktober sechs von acht Veranstaltungen in Buchhandlungen vorgesehen, zwei in Strasbourg. Danach sind bis Mai 2011 nur noch sporadisch diesbezügliche Termine in Philadelphia, London, Los Angeles oder New York notiert. Die Veröffentlichungen der Rezensionen zu *Just Kids* in den USA und Europa gruppieren sich um diese Daten. Ihr Marketingbeitrag für *Just Kids* durch Eigenwerbung – im Oktober und November 2010 wird Patti Smith bei der Vorstellung von *M Train* mit 19 Auftritten in den USA,

¹⁴ Wie bereits in der Einleitung festgehalten, findet Patti Smiths bisherige Arbeit international und national in verschiedenen Foren sozusagen offiziell Anerkennung – in den USA im vergangenen Jahrzehnt auch durch akademische Ehrungen. Zur 400-Jahr-Feier New Yorks 2009 veröffentlichte das *Museum of the City of New York* unter anderem eine Liste der 400 einflussreichsten New Yorker der letzten 400 Jahre, in die auch Patti Smith aufgenommen ist.

¹⁵ Die Lesung in Köln ist nicht in den *setlists* erfasst. Cf. Anne Ameri-Siemens' Interview mit Patti Smith in Köln.

Nach Düsseldorf ist die Ausstellung unter dem Titel „Robert Mapplethorpe. Retrospektive“ im CIO in Berlin von Januar bis Mai 2011 zu sehen. Der von Felix Hoffmann herausgegebene Katalog enthält nicht nur eine ganze Reihe von Porträts von Patti Smith (36-54), sondern auch Anmerkungen und Einschätzungen zur Bedeutung seiner Fotografien für Patti Smiths Karriere (Jaeggi 62).

Kanada und England gleichermaßen aktiv – erinnert an entsprechende Tourneen im Zusammenhang mit der Vorstellung neuer Musikalben. Der Einsatz ist konzentriert, effektiv organisiert und transatlantisch, doch welchen Einfluss er auf den materiellen und ideellen Erfolg hat, sei dahingestellt.

Am 17. November 2010 wird sie für *Just Kids* mit dem ‚National Book Award for nonfiction‘ im distinguierten Cipriani Wall Street¹⁶ in New York ausgezeichnet. Abgesehen von einer redigierten Paperback-Ausgabe, mit einem weiter unten anzusprechenden zwanzigseitigen Ergänzungsteil, erscheint eine auf eintausend Exemplare limitierte, handsignierte Auflage mit geringfügigen optischen und textlichen Veränderungen bezüglich des Anschlags auf Robert Kennedy (70) und des „Memorial Song“ für Robert Mapplethorpe (278). Hinzu kommt eine ihm gewidmete „broadside“ als Additum. Foster Kamer, einer der dort anwesenden Journalisten, vermerkt dazu:

It was, to say the least, a surprising moment. Typically at the National Book Awards, the books most likely to sell are the ones most likely to take home the prizes. But Smith doesn't fit in at all with the typical mold of a National Book Award winner. Plenty of insiders had written off Smith's book as a Bob Dylan's *Chronicles*-esque recollection of her time in New York, whose strength is its stories and not its writing. It made the surprise of hearing Smith's name called all the better. (2)

Das sind qualifizierende Aussagen, die für sich genommen der weiteren Untersuchung und Kommentierung bedürfen. Auch die europäische Presse kommentiert zeitgleich diese öffentliche Anerkennung ihrer Arbeit mit zum Teil merkwürdigen Überschriften wie „Punk sei Dank!“ und ebenso skurrilen Bildunterschriften wie: „Sie erfand den ‚Junkie-Waschbär-Look‘, kann aber auch schreiben. Die Rocksängerin Patti Smith“. Beide Formulierungen stammen aus der Feder von Hannes Stein (9). Monate später, Mitte August 2011, schreibt Matthew Perpetua in *Rolling Stone*, dass für *Just Kids* – nach siebenunddreißig Wochen auf der Bestsellerliste der *The New York Times* – eine Verfilmung in Kooperation mit John Logan vorgesehen ist.

Seit 2011 bzw. 2015 sind *Just Kids* und *M Train* medial erweitert als E-Books und als ungekürzte Audiobooks verfügbar. Die audiophone, persönliche Präsentation von Patti Smith verändert die Autorin-Leserin/Hörerin-Beziehung: Parallel zur Stimme der Erzählerin, deren Stimme als Sängerin potenziell vertraut(er) und variabler ist, kann der Text eine zusätzliche synästhetische Qualität entwickeln. Die, wie zu zeigen sein wird, signifikanten tonalen Aspekte der Autobiografien erfahren im Text-Ton-Verbund eine authentische Verstärkung – im Sinne von Bachtins oben angesprochenem Verständnis von Intonation.

Bereits im ersten Halbjahr 2012 erreicht *Just Kids* eine Auflage von über einer halben Million Exemplaren (Mason 1). In einem *Zeit*-Interview im Mai 2012 merkt Patti Smith an, dass sie der „irrwitzige kommerzielle Erfolg“ dieses 2015 in 43

¹⁶ „Tables cost \$12,000,“ merkt Julie Bosman von der *The New York Times* an und zitiert wie Foster Kamer aus Patti Smiths Dankesrede: „Please, no matter how we advance technologically, please don't abandon the book. There is nothing in our material world more beautiful than a book“ (1). [Bei Kamer ist dieses Zitat kursiv gedruckt (2).] Es wird zu zeigen sein, wie sie bei diesem Buch ihre ästhetischen Vorstellungen umsetzt.

Sprachen übersetzten Buches (Hüetlin 126) überrascht habe und formuliert zugleich grundsätzliche Vorbehalte gegenüber den lukrativen Angeboten für eine Verfilmung: „Wer das Copyright an seinen Arbeiten verkauft, dem gehört die eigene Kunst nicht mehr. ... Man gibt einen Teil von sich für Geld weg. Ich finde das furchterregend“ (Dallach 46). Im Mai 2016 berichtet Stéphane Davet in *Le Monde* von einer Auflage von mehr als einer Million Exemplaren in den USA und 170 000 in Frankreich und zitiert Patti Smith in Bezug auf die Rezeption wie folgt: „*Ce livre a connu plus de succès qu’aucun de mes disques*’, constate Patti Smith. *„Il a également changé la perception que les gens avaient de moi, surtout en Amérique, où l’on image mal qu’une chanteuse de rock puisse être aussi une écrivaine”* (10).

Auch Jahre nach der Veröffentlichung ist das performative Potenzial von *Just Kids* signifikant: Wie wenige Tage zuvor in der Cadogan Hall in London (*setlists 2014*) erhält am 11.02.2014 die Veranstaltung „An evening of words and music with Patti Smith, Tony Shanahan and Jackson Smith [and Seb Rochford]“ in der Kulturfabrik Kampnagel in Hamburg durch drei bzw. vier kommentierte Vorträge aus diesem Werk eine Grundstruktur und einen inhaltlichen Schwerpunkt. Es ist ihre Absicht, Robert Mapplethorpe ein Andenken und eine Bühne zu geben. Es ist zugleich eine Gelegenheit, ihn „in eine fortschreitende Gegenwart hinein mitnehmen zu können“. (Assmann 63) So wird darüber hinaus Carsten Heinzes bereits oben aufgeführte Aussage bestätigt: „Auf den Bühnenbrettern dieser Welt wird (auto-)biografisch inszeniert, sei es in der Oper, dem Ballett oder dem Theater“ (4). Diese interaktive, kommunikative Form der *Just Kids*- Präsentation ist wiederum der audiophonen überlegen: Patti Smith erreichen *in situ* diverse (non-) verbale Äußerungen der Anerkennung, die sie zu einer dialogischen Feststellung veranlassen: „*It’s a two-way street*“ (Simultantranskription H.K.).

1.3 Die (populär-) wissenschaftliche Rezeption ihrer Arbeit

Patti Smiths politische Stimme wird, abgesehen von ihren Performances, auch auf ihrer von Sony Music Entertainment Inc. gepflegten Website mit ihrem bis 2005/06 zurückreichenden Archiv multimedial und in verschiedenen Tonlagen präsentiert, und zwar zum Teil polemisch, moderat oder neutral, aber durchgängig interaktiv. Dass die oben angesprochene Bologna- Szene bis zum Herbst 2015 die einzige offensive, politische Botschaft im *News*- Segment blieb, ließ zwischenzeitlich auf eine gewisse Zurückhaltung beim Einsatz dieser transnationalen Plattform *par excellence* schließen, auf der „sämtliche Darstellungsformen und -formate der Kulturgeschichte aufgehoben sind: Bild, Schrift, Photographie, Film, Stimme und Klang“ (Aleida Assmann 88). Mit der Dokumentation ihrer Auftritte beim Weltklimagipfel in Paris im Dezember 2015 mit der Gruppe *U 2* und primär im Rahmen des in der Einleitung angesprochenen transnationalen „Werknetz“- Projektes „Pathway To Paris“ mit Bill McKibben, Naomi Klein, Thom Yorke et al. hat die Website (mit diversen Hyperlinks) 2016 und 2017 ihre politische Dynamik wiedergefunden: „Patti Smith et Thom Yorke, porte-paroles de la cause climatique“ (Oremiatzki).

Patti Smiths transnationale Präsenz seit den 1970er Jahren wird, abgesehen von dem oben analysierten neutralen Weblog (*the PATTI SMITH setlists 1970 – 2017*), in einer unüberschaubaren Flut von Veröffentlichungen in den (Massen-) Medien reflektiert und rezipiert. Sie sind im Internet – z.B. über das Videoportal *YouTube* – zum großen Teil verfügbar oder in einigen der im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte entstandenen, qualitativ sehr unterschiedlichen, multimedialen biografischen Publikationen in Bezug auf die Künstlerin aufgearbeitet worden. Diese richten sich an ein breites, internationales Publikum, liegen teilweise in Übersetzungen vor und werden in dieser Untersuchung in Abhängigkeit von ihrem Niveau, ihrer Reliabilität und Relevanz berücksichtigt.

Zu den Autoren gehören Patricia Morrisroe (1995), deren Werk zwar primär Robert Mapplethorpe gewidmet ist, aber detaillierte Informationen von und über Patti Smith enthält;

Nick Johnstone (1997), dem eine aktive Unterstützung durch die Künstlerin versagt blieb, weil sie offenbar wegen Morrisroes Buch Vorbehalte gegenüber Beschreibungen ihres eigenen Lebens und des Lebens von Robert Mapplethorpe entwickelt hat;

Victor Bockris (1998), der ihren ersten Gedichtband *Seventh Heaven* (1972) verlegen half und feststellte, dass ihr „Werk gänzlich autobiographisch war“ (60), und der im Anhang „Patti Smiths erstes Interview: 15. August 1972“ veröffentlichte (295-318);

Mark Paytress (2006), der in seinem einleitenden Satz zwar auch typografisch betont „THIS IS NOT A PATTI SMITH BIOGRAPHY“ (1), der aber ohne biografische Details bei seinen musik- und werkorientierten Analysen und Darstellungen nicht auskommt und mit Nick Johnstone und Victor Bockris et al. zum Dokumentarfilm *Patti Smith Under Review: An Independent Critical Analysis* (2007) (Chrome Dreams Group of Companies) beigetragen hat;

Kris Needs (2007), der mit sechs unterschiedlich langen, fragmentarischen Tonaufzeichnungen von 1976 bis 2005 und einem sechzehnseitigen bebilderten

Essay das Leben und Werk der Künstlerin exemplarisch vorstellt; Philip Shaw (2008), der für eine breitere Öffentlichkeit mit wissenschaftlichen Methoden das Frühwerk, insbesondere das Album *Horses* (1975), in biografisch-chronologischer Reihenfolge in den Blick nimmt: „The aim here is to fashion a critical biography, not for the purposes of sifting out fact and fantasy, but rather to assess the extent to which fact and fantasy are mutually informing“ (29) und Dave Thompson (2011), dessen Buch, mit einer Bibliographie und einem Index versehen, die Werke von Patti Smith von 1972 (*Seventh Heaven*) bis 2010 (*Just Kids*) akribisch erfasst.

Wolfgang Haberl (2013) setzt sich in seiner als Sachbuch apostrophierten Monografie *Patti Smith* populärwissenschaftlich, differenziert und häufig persönlich assoziativ, primär mit Patti Smiths Vorbildern und im zweiten Teil mit ihren Alben von *Horses* bis *Banga* auseinander. Bei der Auswahl der analysierten Songs hat er sich von der CD *Outside Society* (2011) leiten lassen.

Im Unterschied zu diesen biografischen Veröffentlichungen liegen drei Bildbände vor, die durch ein Vor- bzw. Nachwort von Patti Smith gewissermaßen autorisiert sind. Die Autor/innen gehören seit Jahrzehnten zu ihren „Werknetzen“.

Frank Stefanko hat seine in den 1970er Jahren produzierten Fotografien in seinem Werk *Patti Smith: American Artist* 2006 veröffentlicht. Es beginnt unter anderem mit einem denkwürdigen, von Patti Smith ausgesuchten ‚historischen‘ Geleitwort von 1971, das den Titel des Buches in Frage stellt: „Wenn ich mich anschau sehe ich arabien, venus, frankreich, 19. jahrhundert, ich kann aber nicht entdecken, was an mir amerikanisch wäre“ (13).

Judy Linns Buch *Patti Smith 1969 – 1976*, das 2011 zeitgleich in den USA und Europa erschien¹⁷, kann eine komplementäre Funktion unter anderem bei der Analyse der Autobiografie *Just Kids* haben. Es ergänzt und übertrifft mit der Selektion intimer Fotografien die in allen oben genannten Biografien jeweils im Buchzentrum integrierten, ausdrucksstarken *picture essays*.

Michael Stipes *Two Times Intro: On the Road with Patti Smith*, in der zweiten veränderten Auflage von 2011, hat textlich den Charakter einer manierten Anthologie und deckt fotografisch zwei Wochen einer gemeinsamen Tour von Bob Dylan und Patti Smith im Dezember 1995 im Nordosten der USA ab: „This is my photo diary of those 2 weeks. It’s what I saw“ (Stipe n.pag.). Kritisch merkt Patti Smith in ihrem Vorwort von 2011 zu diesem Band an, dass Bob Dylan nicht zu sehen sei.

Bei Daniel Kanes in der Zeitschrift *Popular Music* 2012 veröffentlichten Essay – er liegt auch als Fortschreibung in der Anthologie *Among Friends* (2013) mit textlichen Übereinstimmungen vor – handelt es sich um einen Beitrag aus dem Arbeitsbereich der American Studies mit folgendem Ziel: „*This essay seeks to read Smith’s romantic impulses within the context of her activity in the Poetry Project at St Mark’s Church, the pre-eminent public face of the Lower East Side poetry scene of the 1960s and 1970s*“ (105). Analog zu Philip Shaws Biografie befasst sich Kane mit Patti Smiths Frühwerk aus der transatlantischen, akademischen Perspektive. Von Kane wird Patti

¹⁷ Die Galerie White Trash Contemporary in Hamburg zeigte Judy Linns Werke in der Zeit vom 2. September bis 15. Oktober 2011 (Schulz 15).

Smiths soziale Rolle im Umfeld des komplexen, unverändert aktiven *The Poetry Project*- Netzwerks an der St. Mark's Church in-the-Bowery in New York City (NYC) analysiert und bewertet. Dabei bezieht er sich wiederholt auf Victor Bockris' biografische Veröffentlichungen. Erstmals wird *Just Kids* als autobiografische Quelle herangezogen. Wie bereits aus dem Titel seines Essays hervorgeht, diskutiert er besonders Patti Smiths „poetic coming-out party“ (109) und ihre selbstkritischen Erinnerungen an ihr signifikantes gruppenspezifisches Verhalten im Anschluss an die Performance bei ihrem *The Poetry Project*- Auftritt am 10. Februar 1971, die sie unter anderem wie folgt zusammenfasst:

The reception had its thundering moments. I drew from all the submerged arrogance I may have possessed for the performance. But afterward I was filled with adrenaline that I behaved like a young cock. I failed to thank Robert [Mapplethorpe] and Gerard [Malanga]. Nor did I socialize with their people. I just high-tailed it out with Sam [Shepard] and we had a couple of tequilas and lobster. (*Just Kids* 182)

Daniel Kane erkennt hier ein spezielles Prisma – „[an] autobiographical prism of nostalgia“ (109) – spricht über ihre Suche nach einer eigenen künstlerischen Stimme – „to carve out a performance aesthetic for herself“ (110) – und ihre von Unabhängigkeitsstreben und Dissens geleitete ambivalente Disposition im Allgemeinen: „This 'both/and' approach to rejecting and participating in a wider artistic community was to characterise Smith's negotiations between the literary and musical spheres for a number of years“ (117). Nur einmal, und zwar als Quintessenz, verwendet Daniel Kane den Begriff der Stimme: „... to set Smith up as the voice of authenticity and poetic rebellion looking to enlighten the implicitly staid world at St Mark's“ (118). Die Übereinstimmung mit Sam Shepards *voice*- Begriff liegt auf der Hand. Der Aspekt der Authentizität wird im Kapitel 4 autobiografiekritisch genauer zu untersuchen sein.

Der *voice*- Begriff hat in Philip Shaws Biografie eine deutlich höhere Frequenz. Er wird von Shaw bei der Analyse ‚autonomer‘, performativer Ereignisse differenziert und qualifizierend eingesetzt und berührt zum Teil die Ebene der Intonation (64, 74, 76, 95, 104, 131, 132, 136). So sieht er Patti Smith bei ihrem ersten *The Poetry Project*- Auftritt in der Tradition von Lotte Lenyas „*Sprechstimme*, or 'speech-song' tradition“ (10) und verweist auf das inhärente, evolutionär-performative Potenzial: „The *Sprechstimme* will stand her [Patti Smith] in good stead when she makes the transition from poet to cabaret artist to rock 'n' roll singer, enabling her to alternate a range of personae: men and women, predators and victims, enchanters and ingénues“. Im nächsten Schritt verbindet Philip Shaw ihre Stimme konkret mit der Bedeutung der Performance von „Mack the Knife“. Er bewertet diese als „a political gesture“, mit der sich die Künstlerin inhaltlich identifiziert: „...for it is Brecht's demolition of the low/high culture divide, together with his faith in the revolutionary power of the word, that informs her [Patti Smith's] decision to blur the boundaries between speech, song, and poetry“. Die von Shaw erkannte kulturpolitische Dimension der Performance ist in Kanes Analyse nicht sichtbar: „Lenny Kaye then began a syncopated rhythm on his guitar as Smith started barking out a ham-fisted version of Brecht's *Mack*, complete with faux-German accent and off-key shouts of 'around the corner, here comes Maggie'“ (Kane 110).

Im Anschluss an seine politische Interpretation des ersten *The Poetry Project*-

Auftritts macht Philip Shaw auf ein umfassendes Dilemma der Künstlerin in den 1970er Jahren aufmerksam: „[H]er claim to be an American artist is brought into collision with the brute realities of imperialism: there is guilt in Vietnam, in Watergate, and in America itself. These are political realities that Smith never shirks from addressing, particularly in her live performances“ (17).

Wie die oben vorgetragenen empirisch-analytischen Aussagen zu ausgewählten (erlebten) Live-Performances in der Summe zeigen, ist dieses Dilemma auch im 21. Jahrhundert, lediglich mit anderen Vorzeichen, unverändert virulent. Das grundlegende Ziel, die politische Dimension in Patti Smiths Arbeit auch jenseits der Performances zu untersuchen und zu zeigen, wie sie mit politischen Konflikten als Künstlerin umgeht, wird durch Philip Shaws Ansatz erhärtet.

Erst fünf Jahre nach der Veröffentlichung von *Just Kids* erscheint mit Julia Watsons Artikel „Patti Smith Kicks In the Walls of Memoir: Relational Lives and ‘the Right Voice’ in *Just Kids*“ (2015) eine Würdigung aus der Perspektive der internationalen Auto/Biografie- Forschung. Der bereits angesprochene Ergänzungsteil der Paperback-Ausgabe, speziell die kontextualisierende Notiz der Künstlerin vom 22. Mai 2010 in Bezug auf ihre Motivation und die ungewöhnlich lange Dauer ihres Schreibprozesses (287-88), lenkt Julia Watsons Rezeption und Analyse auf den auto/biografischen, relationalen Aspekt der ‚richtigen‘ Stimme, denn, so sagt Patti Smith, „our story was obliged to wait until I could find the right voice“ (288). Patti Smiths Rolle als „politically committed artist“ verortet Julia Watson in ihrer Einleitung primär im Song „People Have the Power“ (133), also jenseits von *Just Kids*. Erst im letzten Abschnitt ihres Essays geht Julia Watson allgemein auf die politische Schicht ein und spricht von „[t]he public voices of *Just Kids*“, deren generationsübergreifende Funktion wie folgt definiert wird: „The public voices ... work to reactivate the avant-garde energy of rock music and performance by recounting for the younger generations of her audience the legacy of art as both aesthetic and political action“ (145). Der Begriff „political voice“ kommt in Julia Watsons Artikel mit einer Liste von annähernd dreißig verschiedenen Stimmen, die sie Patti Smith charakterisierend zuordnet, nicht vor.

Ungeachtet dieser umfangreichen substanziellen Voraussetzungen ist eine komplexe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Patti Smiths Werk bislang rudimentär geblieben, obwohl zum Beispiel Susan Sontag als kulturwissenschaftliche Exponentin zwischen Europa und den USA bereits in den 1970er Jahren in einem Interview auf sie aufmerksam machte, eigentlich den Weg dafür bereitete und das wie folgt begründete:

So when I go to a Patti Smith concert, I enjoy, participate, appreciate and am tuned in better because I've read Nietzsche.

How, specifically, do you see Patti Smith's connection to Nietzsche?

In the way she talks, the way she comes on, what she's trying to do, the kind of person she is. That's part of where we are culturally. But where we are culturally has these roots. (Cott 115)¹⁸

¹⁸ Das sagt Susan Sontag in einem 1978 von Jonathan Cott geführten Interview, ursprünglich veröffentlicht in *Rolling Stone* (4 Oct. 1979): 46-53.

In Simon Friths grundlegendem Werk *Sound Effects* (1981) fehlt andererseits jeglicher Hinweis auf Patti Smiths Werk.

Philip Shaw hält eine ähnliche, aber klarere Antwort als Susan Sontag in diesem Kontext bereit. Wie Susan Sontag berührt er die interkulturelle und performative Dimension und interpretiert dann konkret die „vocal performance“ (76) in Patti Smiths *Rock 'n' Rimbaud*- Phase zwischen 1973 und 1975. Im Vergleich zum *St. Mark's Church*- Auftritt bescheinigt er Patti Smiths Stimme vorab Selbstsicherheit und stellt dann folgendes fest:

Refining still further the interest in presymbolic or a-signifying aspects of sound, the duo's [Lenny Kaye's and Patti Smith's] performance may thus be read as an actualization of the "whistling", "rumbling", and "hissing" that Rimbaud, in the poem "Being Beateous" (1886), identifies as the "hoarse music" of "the world" (Rimbaud, 1957; see Jaurès Noland, 1995). In a related sense, it evokes also Nietzsche's emphasis on "musical dissonance" as a mode of Dionysian, or tragic, delight (Nietzsche 1956), a proposition that we will reconsider in further detail in chapter 5. (76-7)

Die im weitesten Sinne performative Kompetenz wird von Susan Sontag als eine (subkulturell) vorbildliche und moderne angesehen, wobei sie sich nachdrücklich gegen die diskriminierende Unterscheidung von „Höhenkamm- und Populärli[t[eratur]“ (Zimmermann 661) bzw. Hoch- und Populärkultur ausspricht.¹⁹ Ihr Leben lang hat sie – nach ihrer Selbsteinschätzung 2003 – versucht, „Gegensätze aufbauende Denkweisen zu entmystifizieren“ und ist politisch „für das eingetreten, was pluralistisch und säkular ist“ („Literatur ist Freiheit“ 5).

Es wird in dieser Untersuchung sichtbar, dass eine andauernde, dialogische Kongruenz und „Denkgemeinschaft“ (Fleck 141) in Bezug auf kulturelle und politische Grundeinstellungen zwischen der Künstlerin einerseits und der Kulturwissenschaftlerin andererseits anzunehmen ist, die sich über Jahrzehnte entwickelte und für Patti Smith einen unverändert hohen Stellenwert hat. Ein Beleg ist Susan Sontags Laudatio, die sie in *Complete* (290) aufgenommen hat. Im Januar 2005 gehört Patti Smith zu dem „kleine[n] Kreis von Künstlern, Autoren und Verlegern aus aller Welt auf dem Pariser Friedhof Montparnasse, um Susan Sontag zu Grabe zu tragen“ (Schreiber 7).

Warum schließt sich trotz Susan Sontags früher Beachtung der Arbeit von Patti Smith kein nennenswerter kulturwissenschaftlicher Diskurs an? Über Robert Mapplethorpe hat Susan Sontag bereits 1985 den kulturkritischen Artikel „Certain Mapplethorpes“ (*Where the Stress Falls* 233-37) verfasst, nicht aber über Patti Smith, wie Michiko Kakutani in *The New York Times* 1980 prophezeite: „Somehow the work and the play eventually become one: she [Susan Sontag] has said she can appreciate a Patti Smith concert because she has read Nietzsche, and no doubt one day Patti Smith will appear in one of her philosophical essays“ (2).

Einer der Erklärungsansätze liegt wohl in der Tatsache begründet, dass Susan Sontag primär die performative Leistung der Patti Smith Group (PSG) im Rahmen der Auftritte im legendären New Yorker Veranstaltungsort CBGB im Blick hat (Cott

¹⁹ “People say a lot of stupid things about the Fifties, but it is true that there was this total separation between the people who were tuned into the popular culture and those who were involved in high culture. There was nobody I ever met who was interested in both, and I always was” (Cott 115).

114; Schreiber 172). Insofern ist die Leistung – auch nach dem Selbstverständnis der Künstlerin – nicht eine individuelle, sondern eine gemeinschaftliche im Sinne von „our voice“, und zudem – für Susan Sontag – eingebunden in einen umfassenden kulturellen Zusammenhang: „It seems clear to me that rock & roll is the greatest movement of popular music that’s ever existed“ (116). Plausibel wäre zweitens, dass die von Patti Smith in den 1970er Jahren veröffentlichten individuellen (Wort-) Kunstwerke wegen ihres populärkulturellen Niveaus und den damit verbundenen Vorurteilen²⁰, ihrer geringen Auflage und ihrer lokalen Bedeutung von der Wissenschaft unbeachtet blieben. Ein dritter Erklärungsansatz basiert auf der Tatsache, dass Patti Smiths konzentrierte Arbeit und Weiterentwicklung zwischen 1980 und 1995 während ihres Rückzugs in das Privatleben für die Öffentlichkeit fast unsichtbar blieb.

Bereits bei einer kurzen Prüfung von mehr als einem Dutzend in den USA und in Europa veröffentlichten Rezensionen zu *Just Kids* (2010) ist augenfällig, dass – abgesehen von vorwiegend neutralen Ansätzen – in den Überschriften und Untertiteln beispielsweise Bezeichnungen und Formulierungen wie „Poetin des Punkrock“ (Höbel 110), „Pop-Ikone“ (Schulz 1), „Dancing Barefoot: Patti Smith’s *Just Kids*“ (Edroso 1) oder „The Night Belongs to Us“ (Carson 1) Patti Smiths Rolle als Schriftstellerin, Autobiografin oder darstellende Künstlerin tendenziell verdecken und reduzieren. Sie wird primär als Musikerin, als *singer/songwriter* der 1970er Jahre, als „Überlebende“ (Amend 1) – „aus den Underground-Tagen“, auch in Patti Smiths Selbsteinschätzung (Dallach 46) – wahrgenommen.

Nachvollziehbar ist dagegen die Zuordnung der Kritik im Magazin *Der Spiegel* unter der Rubrik „Kultur · Musik“ (Höbel 110) – ebenso in *ZEIT ONLINE* (Amend 1). Kulturkritisch beziehen sich Daniel Stein und Martin Butler in ihrem Essay „Musical Autobiographies: An Introduction“ (2015) auf eine Liste der Consequence of Sound Website, nach der *Just Kids* zu den „Top 10 musical autobiographies“ (4-5) gehört. Stein und Butler propagieren aus der Perspektive der American Studies eine nachhaltige interdisziplinäre Auseinandersetzung mit dem von ihnen aufgelisteten „extensive corpus“: „Musical autobiographies tend to be grouped under the rubric of star/celebrity autobiography, a rubric that evokes simplistic assumptions of shallow mass entertainment and a lack of literary value, which, in turn, seems reason enough not to take these writings into scholarly consideration“ (5). So lautet einer der Erklärungsansätze für das von Stein und Butler erkannte Defizit, das Julia Watson sicherlich kennt. *Just Kids* wird von ihr zwar nicht als „musical autobiography“, sondern differenziert als „relational auto/biography“ (133;141), als „autoethnographic portrait of [two young artists’] cultural moment“ (131), als „autothanatographic tale of loss that seeks to ‘awake the dead’“, als „bifurcated story of celebrity“ (144) und als

²⁰ Walter Kühnel problematisiert Anfang der 1970er Jahre entsprechende transatlantische Vorurteile: „So wird *popular culture* von literaturwissenschaftlicher Seite vornehmlich an den Kriterien eines kategorialen Kunstbereichs gemessen und entsprechend verteufelt“ (59). Zwei Jahrzehnte später leitet Lawrence W. Levine diesbezüglich seine kritischen, auf die 1930er fokussierten Überlegungen mit einer konzisen Begriffsbestimmung ein, die hier übernommen werden kann: „My own approach is simple and instrumental: Popular Culture is culture that is *popular*, culture that is widely accessible and widely accessed; widely disseminated, and widely viewed or heard or read“ (296).

Wortkunstwerk rezipiert: „Despite its understated title, *Just Kids* is a serious literary work“ (133). Letzteres trifft ohne jeden Zweifel für *M Train* zu. Unter der Rubrik ‚Sachbuch‘ wird die deutsche Übersetzung im März 2016 von Susanne Mayer im Magazin *ZEIT • LITERATUR* vorgestellt. Wie in ihren Gesprächen mit Amy Goodman et al. 2010 und 2015 zuvor, wiederholt Patti Smith im *ZEIT*- Interview des Magazins ihr Selbstverständnis und ihre künstlerischen Präferenzen: „Aber ich denke von mir nicht als Rockstar, noch nicht mal als Sängerin. ... Meine Kinder sind Musiker, ich kann sehen, wie Musik sie beschäftigt. Was mich beschäftigt sind Wörter“ (47).

1.4 Inhaltliche, methodische und konzeptionelle Konkretisierungen

Patti Smiths internationales Standing und ihr kulturschaffendes Engagement rechtfertigen wegen ihrer künstlerischen Vielfalt und Nachhaltigkeit *per se* eine (kultur)wissenschaftliche Auseinandersetzung. Es verwundert, dass ihr Werk nicht zum ‚Kanon‘ der Amerikanistik gehört. Die multimedialen, transnationalen und interkulturellen Ansätze und Positionen, wie sie in ihrer Arbeit zum Ausdruck kommen, korrespondieren vielfältig mit den ebenso ausgerichteten gegenwärtigen Zielsetzungen und interdisziplinären Ansätzen der so bezeichneten ‚*New / Living / Transnational*‘ *American Studies* sowie der internationalen Auto/Biografie-Forschung. Darum sollen Dialoge und Verknüpfungen zwischen Patti Smiths Arbeit einerseits und relevanten politik- und kulturwissenschaftlichen Theoriebildungen und Analysen interdisziplinärer „Denkkollektive“ und „Denkstile“ andererseits reziprokes Verstehen ermöglichen und „gemeinschaftszentrierte Perspektive[n]“ (Sabisch 2) eröffnen.

Um jedes Denkgebilde, sei es ein Glaubensdogma, eine wissenschaftliche Idee, ein künstlerischer Gedanke, bildet sich ein kleiner esoterischer und ein größerer exoterischer Kreis der Denkkollektivteilnehmer. Ein Denkkollektiv besteht aus vielen solchen sich überkreuzenden Kreisen, ein Individuum gehört mehreren exoterischen Kreisen und wenigen, eventuell keinem esoterischen an. Es gibt eine stufenweise Hierarchie des Eingeweihtseins und viele Fäden, die sowohl die einzelnen Stufen als auch die verschiedenen Kreise verbinden. (Fleck 138-7)

„[T]he members’ unified mind“ ist in etwa Patti Smiths Übersetzung von „Denkkollektiv“ bzw. „Denkgemeinschaft“ (141) oder ‚Werknetz‘: In *M Train* (231) spricht sie in dieser Weise über ein esoterisches Denkkollektiv, über den Continental Drift Club, dem sie angehört. Es ist gleichzeitig eine transnationale wissenschaftliche und außerwissenschaftliche Handlungsgemeinschaft. Der „Denkstil“ ist „*als gerichtetes Wahrnehmen, mit entsprechendem gedanklichen und sachlichen Verarbeiten des Wahrgenommenen*“ (Fleck 130; cf. Böhme 27; cf. Sabisch 1-4) zu verstehen, mit dem erkenntnistheoretisch eine homogenisierende, anti-kreative Wirkung (135-6) oder, wie im Abschnitt 2.2 zu zeigen sein wird, ein zerstörerischer politischer „Zwang für Individuen“ (130) verbunden sein kann.

In Bezug auf den Begriff des Verstehens können im Weiteren Lothar Bredellas zwischen 1988 und 2010 entwickelte Vorstellungen von „*intercultural understanding*“ leitend sein: „Intercultural understanding demands that we mediate between different perspectives, between the liberal and the communal the [sic!] self and between the inner and the outer perspective“ (Bredella, „How to Conceive“ 35).

Grundvoraussetzung für interkulturelles Verstehen ist die individuelle Entwicklung von Empathie „... [which] plays a constitutive role in morality: ... Interconnectedness and interaction are indispensable for understanding ourselves and others“ (34).

Mit Bezug auf Michail Bachtins „*Arbeitsnotizen der 1960er und 1970er Jahre*“ (189) diskutiert Sylvia Sasse dessen Entwurf einer „Theorie des dialogischen Verstehens ... , das auf dem dialogischen Bewusstsein basiert“ (187). Sie verweist zunächst auf den Einfluss von Wilhelm Dilthey, Otto Friedrich Bollnow, Karl Jaspers, Hans-Georg Gadamer und der Konstanzer Schule, um anschließend mit einem Zitat auf das Verstehen an sich einzugehen: „Es ist ein aktiver und schöpferischer Vorgang. Das

schöpferische Verstehen ist eine Fortsetzung des Schaffens' (RZ, 403)" (188). Der Implikationszusammenhang von Verstehen und Rezeption wird folgendermaßen zusammengefasst und mit einer kritischen Anmerkung abgeschlossen:

Bachtin schreibt vielmehr von zwei „Aufgaben“ der Rezeption. Zum einen bedeute Rezeption das Verstehen des Werkes aus der Perspektive des Autors, also im Kontext von dessen eigener zeitgenössischer Rezeption. Zum anderen bedeute Rezeption jedoch immer, „die eigene zeitliche und kulturelle Außenposition auszunutzen. Das Einbeziehen in den eigenen (für den Autor fremden) Kontext (RZ, 403).“

Dialogizität ist mithin das bestimmende Moment von Bewusstseinsvorgängen, Stimme, Verstehen und Rezeption. Diese Sinnzusammenhänge problematisiert Patti Smith in *M Train* in Bezug auf ihre Doppelrolle als Rezipientin und Schriftstellerin. Selbstkritisch hofft sie, von ihren Lesern verstanden zu werden: „I can only hope, as I offer my world on a platter filled with allusions“ (68). Diese Anspielungen und ‚*private visions*‘, die zum Teil ‚strategische‘ Rezeptionsleistungen nach dem theoretischen Verständnis von Terry Eagleton (186) und Grundkenntnisse in Bezug auf ihre Arbeit und ihr Werk erforderlich machen, generiert ihre „solitary identity“ (*Mind Train* 160). Als eine Variante ihrer Ich-Identität ist diese bei den immer wieder fokussierten Schreibprozessen eine unabdingbare Voraussetzung.

Patti Smiths komplexe (inter)mediale, (inter)kulturelle und politische „*our voice*“-Vorstellung und die mit ihr verknüpften evolutionären, persönlichen und institutionellen bzw. informellen Netzwerke/„Werknetze“ werden nunmehr substanziell auf eine breitere, duale Basis gestellt. Im Abschnitt A werden zunächst die auto/biografischen und im Abschnitt B die politischen Horizonte, Inhalte und Dialoge der folgenden drei Kapitel mit ihren jeweiligen interdisziplinären Untersuchungsebenen und ihren wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen „Denkkollektivteilnehmern“ vorbereitet und entwickelt.

A. Die auto/biografische Ebene

Im Gegensatz zur narrativ offen erscheinenden, im Ansatz experimentellen Struktur der Autobiografie *M Train*, mit ihren mentalen Anspielungen und dem von einem „cowpoke“ (Sam Shepard) im Traum soufflierten einleitenden Satz „IT’S NOT SO EASY writing about nothing“ (3) als ‚Motto‘ und Rahmen zugleich, hat Patti Smith mit *Just Kids* ein strukturell relativ konventionelles, analytisches und organisch konstruiertes Kunstwerk und Sachbuch geschaffen. Dessen Besonderheit ist darin zu sehen, dass es als eine Fusion von Autobiografie und Biografie über Robert Mapplethorpe verstanden werden kann. In Anbetracht dieser strukturellen Doppelung handelt es sich inhaltlich um eine im Ansatz multimedial konzipierte, dialogische Retrospektion und um die Darstellung eines gemeinsamen autodidaktischen Bildungsprozesses (*mutual living learning process*) im Kontext dynamischer „sets of relations“ in der Terminologie von Bruno Latour (*Reassembling* 129) während der (welt-) kulturhistorisch signifikanten 1960er bis 1980er Jahre. Wie funktioniert diese als Sachbuch ausgezeichnete kreative, paratextuell bestimmte und ästhetische Konstruktion? Diese Frage soll im Abschnitt 4.3 beantwortet werden.

Wegen des langen, mit anderen ihrer Werke parallelen Entstehungsprozesses – in einer geopolitisch krisenhaften Periode – steht *Just Kids*²¹ werkbiografisch in vielfältigen reziproken, themenzentrierten Zusammenhängen mit dem Gesamtwerk, etwa mit den (auto/biografischen) Vignetten und Fotografien in *Woolgathering* (2011) / *Traumsammlerin* (2013) und insbesondere den Werken *Complete* (2006), *Banga* (2012) sowie Steven Sebrings und Patti Smiths *patti smith: dream of life* (Film und Buch) (2008). Diese haben – wie *M Train* (2015) – strukturell, medial und performativ eine andere Fokussierung, denn sie verorten Patti Smiths Werk zunehmend in kosmopolitisch-interkulturellen Kontexten, die über die transatlantisch-interkulturellen Aspekte in *Just Kids* hinausgehen. Intertextuelle und -mediale Analysen verdichten den Prozess der Rezeption. Konkret geht es dabei unter anderem um das Phänomen der dialogischen Text-Bild-Interaktion. Im Abschnitt 4.3.1 wird gezeigt, dass sich diese Interaktion in *Just Kids* und in dem soeben aufgeführten, umfassenden Textnetzwerk jeweils andersartig darstellt. Vergleichende Untersuchungen führen zu einer komplexeren Rezeption.

Im Abschnitt 4.2 werden subtile, transtextuelle Bezüge (Genette, *Palimpseste* 9-11) zwischen *Just Kids* und den vier gleichnamigen, substanziell verwandten Werken *The Coral Sea* (die Buchversion von 1997, die Anthologie von 2012 und die Tonaufzeichnungen der Performances von 2005 und 2006) einerseits sowie dem 2012 veröffentlichten Song „Just Kids“ andererseits nachzuweisen sein. In diesem Textnetzwerk wird primär „[d]as kleine zweipersonale Kollektiv“ (Fleck 60) fokussiert. Ihre jeweilige Genese basiert auf einem identischen Versprechen, das Patti Smith vielfach wiederholt und in den abschließenden „Acknowledgments“ zu *Just Kids* im einleitenden Satz formuliert: „Before Robert died, I promised him that I would one day write our story“ (n.pag.). Insofern steht die Auto/Biografie *Just Kids* in einem Kontinuum und kann intertextuell zur Decodierung der in der Anthologie von 2012 arrondierten lyrischen Texte der Trauerarbeit beitragen.

Aus diesem Versprechen heraus hat sich eine (Selbst-) Verantwortung entwickelt, als Mediatorin treuhänderisch²² auch für die Anerkennung des Vermächtnisses von Robert Mapplethorpe einzutreten, denn ihrerseits besteht ein latentes Misstrauen gegenüber biografischen Abhandlungen. Über Patricia Morrisroes Werk wiederholt sie in einem Interview ihr Missfallen, das grundsätzlich wohl auch auf Victor Bockris' unauthorisierte Biografie übertragbar ist, folgendermaßen: „I was disappointed more with the tone than the content. It was very cold. ... His drive as an artist was ignored, replaced only by his sexual drive. That too was very real and very important but it wasn't all he was. His strongest drive was to do work; to his death bed it remained the same“ (Amorosi 1-2). Die ebenso qualifizierte wie personalisierte Kritik schreibt sie noch fünfzehn Jahre später generalisierend fort und leitet daraus die

²¹ Cf. Wolfgang Höbel (110). Konkrete inhaltliche Details zum Entstehungsprozess stellt Patti Smith unter anderem in dem Interview mit Jeff Baker dar (3).

²² Nicht anders ist ihr Legitimationsanspruch zu verstehen: „Robert died so young that ... but unfortunately he didn't really achieve real fame until the end of his [sic!] so a lot of people just knew him as an artist dying of AIDS who had done a lot of controversial photographs instead of comprehending him as a full artist and holistically as a human being. He's not here to speak for himself and he designated that job to me“ (Baker 2).

kompensatorische Notwendigkeit ab, *Just Kids* in dieser Form als ein ‚authentisches Gegenbild‘ veröffentlicht zu haben. „Almost everything that’s been written about Robert and I has been written by people who never knew us and have preconceptions about what we were like as young people“ (Baker 4). Sie belässt es ohnehin nicht bei ihrer so formulierten Kritik, sondern hat zum Beispiel aktiv in James Crumps Film- Projekt *Black White + Gray* über Sam Wagstaff und Robert Mapplethorpe (2008) mitgearbeitet – wiederum synchron zum Entstehungsprozess der eigenen Auto/Biografie, denn sie arbeitet in der Regel parallel an mehreren Projekten (Anders 3).

„I want Robert to stay present with me“ (Baker 13). Diese Aussage macht Patti Smith am Rande einer Präsentation in Portland, Oregon Ende Januar 2010. Allgemeiner formuliert sie ihre ‚autobiografische‘ Motivation in *M Train*: „The dead speak. We have forgotten how to listen“ (161). Ein Satz in Carsten Heinzes historischem Überblick zur Autobiografie kann diesen Hinweis erklären: „Die Überwindung des Todes oder die rechtfertigende Rede sind frühe Motive der öffentlichen Selbstpräsentation“ (19-20). Mit *Just Kids* und anderen Texten, Ausstellungen und Performances will Patti Smith Robert Mapplethorpe als gegenwärtigen und zukünftigen Dialogpartner erhalten, und zwar als individuellen und öffentlichen.

Aus der Perspektive der humanistischen Psychologie ist diese „communication by memory and phantasy“, etwa im Rahmen des Konzepts von *Living Learning* nach Ruth C. Cohn, nicht exzeptionell. In einem umfangreichen Arbeitspapier, das sie als theoretische Grundlage für eine mehrtägige hochschuldidaktische Veranstaltung im Juli 1971 in Loccum den Teilnehmern zur Verfügung stellte, formuliert sie folgendes:

Living-learning can occur in solitude and in interchange with other people.

Living-learning may be experienced in reading or in lonely ecstasy of seeing a sunset over the ocean, or understanding a mathematical formula. Yet even in solitude most people relate their feelings and phantasies to an absent person or group. ... And in absence of such phantasy there still is the participation with others by the mere fact of *shared language, shared symbols and a shared conceptual world*. No one is ever alone inside himself – he contains his partnerships with the past, present and future environment within himself. It is only in participant autonomy that we exist.²³ [Hervorhebung H.K.]

„I walk with all my people“. So erweitert und generalisiert Patti Smith ihre Vorstellung des dauerhaften Dialogs und der Interaktion in Kim Skottes Open-Air-Interview während des „Louisiana Literature“- Festivals im August 2012 und nennt in der Reihenfolge William S. Burroughs, Allen Ginsberg, Gregory Corso und Arthur

²³ Seite 7 des vorliegenden Manuskripts mit dem Titel *Living-Learning Encounters: The Theme-Centered Interactional Method*. Mit ideeller Unterstützung von Paul G. Buchloh und finanzieller der Universität Kiel habe ich an dieser Ausbildungsveranstaltung teilgenommen. Die dabei gewonnenen komplexen Erfahrungen und die überzeugenden ethischen Axiome der Lehre Ruth Cohns haben nachfolgend meinen Unterricht über Jahrzehnte geprägt. Als Studienleiter konnte ich sie bei der Ausbildung von Studienreferendarinnen und Studienreferendaren weitergeben. Im November 1979 wurde ihr die „Ehrendoktorwürde durch den Fachbereich Psychologie der Universität Hamburg“ verliehen. Die im Internet abrufbare „Laudatio auf Ruth Cohn“ hielt Friedo Schulz von Thun. Sie wurde in der *Zeitschrift für Humanistische Psychologie* 4 (1980), 7-12 veröffentlicht. Cf. „Themenzentrierte Interaktion (TZI) nach Ruth Cohn“, 4 Nov. 2011 <<http://www.zhw.uni-hamburg.de/edidakt/modul/nonflash/print.php?id=151>>.

Rimbaud. Der im Gespräch berührte Aspekt betrifft „[the] *power and possibility of our cultural voice*“ (Simultantranskriptionen H.K.).

Patti Smith setzt diese Vorstellung auch in den 19 „Bewusstseinsstrom-Stationen“ (*mind train stations*) ihrer Autobiografie *M Train* konsequent um: So werden beispielsweise die Erinnerungen an William S. Burroughs und William Blake – „in solitude“, wie Ruth C. Cohn sagt – in der ‚Station‘ „The Flea Draws Blood“ revitalisiert und mit Blakes Bild „*The Ghost of a Flea*“ revisualisiert. Den Schriftsteller betrachtet sie als „visualization detective“ (65). Konkret bewirken die mentalen Prozesse dementsprechend eine aktive, explorative Auseinandersetzung mit W.G. Sebalds *After Nature* und *Austerlitz* (66-68), die narrativ ‚protokolliert‘ wird.

Die konstruierte Reziprozität von „*all my people*“ und „*our (cultural) voice*“ impliziert Zeitlosigkeit sowie die Überwindung des Todes und kultureller Grenzen. Der *people*- Begriff im Verbund mit der Vorstellung von „*our (cultural) voice*“ als einem undogmatischen, intersubjektiven Wertesystem hat gleichzeitig eine transgenerationelle und transkulturelle Dimension, das heißt er bezieht sich demnach nicht nur auf Mitmenschen und Zeitgenossen auf der lokalen, nationalen und globalen Ebene (*people, peoples*). Zu dem ideellen „*all my people*“- Netzwerk – es kann mit Ludwik Fleck als außerwissenschaftliches, relativ stabiles „Denkkollektiv“ oder mit Ruth Cohns „*shared language, shared symbols and a shared conceptual world*“- Vorstellung als ein dynamisches Kommunikationssystem definiert werden – gehört gleichfalls William Blake. Dessen paradigmatische Reaktion auf den Tod seines Bruders Robert Blake und die Langzeitwirkung dieses Verlustes dreizehn Jahre später thematisiert Peter Ackroyd nachdrücklich in seiner Patti Smith überaus vertrauten Biografie. Ein Zitat aus Robert Hindmarshs *Rise and Progress of the New Jerusalem Church* (London 1861) belegt William Blakes dialogische Form von „communication by memory and phantasy“: „[W]ith his [Robert’s] spirit I converse daily & hourly in the Spirit ... & See him in my remembrance in the regions of my Imagination. I hear his advice & even now write from his Dictate“ (99). Es ist ein weiteres Beispiel für die bereits angesprochene „Vorstellung, seine Toten in eine fortschreitende Gegenwart hinein mitnehmen zu können“, eine Vorstellung, die „wohl zu den universalen Grundstrukturen der menschlichen Existenz [gehört]“ (Jan Assmann 63).

B. Die politische Ebene

Auf der Grundlage ihres interkulturellen Engagements hat sich Patti Smith *summa summarum* unter anderem zu einer zivilen *Human Rights*- Botschafterin²⁴ (der USA) und Kosmopolitin entwickelt. Nicht ihr Name, sondern ein „HUMAN RIGHTS“- Schild ist auf dem mehrfach veröffentlichten und in Paris ausgestellten Foto ihrer New Yorker Studiotür zu sehen, ergänzt durch *Human Rights*- Graffiti und ein Plakat der ‚Plataforma Aturem la Guerra!‘ (*Banga* n.pag.; *Land* 250, 231) Das komplexe,

²⁴ In der Terminologie der Politikwissenschaft „non-state actor“ (Nye 97) oder „nongovernmental civil society actor“ (108) im Rahmen einer „new public diplomacy“ (109).

historisch verankerte US-amerikanische Projekt „Bringing Human Rights Home“ (BHRH) ist hier im Mikrobereich gewissermaßen präsent, hat bei Patti Smith ein ‚Zuhause‘. Formelhaft bezeichnet Mark Paytress sie als „a rebel patriot in the tradition of Marlon Brando and Jane Fonda“ (11). Es wird zu zeigen sein, dass für sie auf Unabhängigkeit gerichtete *outside*- Positionierungen und ein kritisch reflektierter Patriotismus nach dem Verständnis von Timothy Snyder 2017 („Be a patriot“ 111-14) oder „Verfassungspatriotismus“ (Habermas, „Die postnationale Konstellation“ 7) kein Widerspruch an sich, sondern gewissermaßen zwei Seiten der demokratischen Medaille sein können. Kosmopolitisch-interkulturelles Verstehen und Handeln setzen *outside*- Perspektiven geradezu voraus (Bredella, „How Is Intercultural“ 13-15).

Dass Patti Smith zum Beispiel bereits vor zwei Jahrzehnten einer prominenten Gruppe von über zweihundert vornehmlich US-amerikanischen Nonkonformisten zugeordnet wird, d.h. Menschen, die sich nicht „ins Gefängnis einer homogenen Lebensform“ (Habermas, „Die postnationale Konstellation“ 10) einsperren lassen, belegt nicht zuletzt der großformatige, aufwändige Bildband von Christopher Felver mit dem denkwürdigen Titel *Angels, Anarchists & Gods* (1996). Er macht, bezogen auf Patti Smith, ein erweitertes „*all my people*“- Netzwerk sichtbar und erfahrbar. Er versinnbildlicht die „*our cultural voice*“- Vorstellung und hält durch die den Bildteil umgebenden Texte von Robert Creeley (ix), Douglas Brinkley (xi-xiii) und Gregory Corso (205) ‚Definitionen‘ für dieses spezifische „Werknetz“ bereit. Bereits der Klappentext des Buches variiert und qualifiziert die bekannten partizipatorischen Vorstellungen von „*our cultural voice*“ (Patti Smith) einerseits und von „shared language, shared symbols and a shared conceptual world“ (Ruth Cohn) andererseits: „The two hundred images in *Angels, Anarchists & Gods* speak to the shared cultural heritage of unrestrained voice and stubborn struggle“.

„Bringing Human Rights Home“ dürfte ein verbindendes Ziel dieses Projektes sein: In seinem einleitenden Essay, der einem Vorwort von Robert Creeley folgt, formuliert Douglas Brinkley einen gemeinsamen politischen und ideengeschichtlichen Nenner der hier porträtierten *citizens*: „... they are artists, writers, musicians, and public servants who believe in humanity, equality and social fairness. None is afraid of controversy or of challenging the status quo“ (xi). So erhält der Bildband – als visuelle, generationsübergreifende Synopsis – eine Fundierung, und zwar eine ebenso ethische wie ideologische und eine kulturgeschichtliche zugleich, wenn Brinkley unmittelbar anschließend sagt: „Each has left a distinct imprint on our world and has proven that a single voice or one direct action can, as Walt Whitman put it: ‘Unscrew the locks from the doors! Unscrew the doors themselves from the jams.’“

Christopher Felver und Patti Smith haben zwar ein identisches Geburtsjahr, aber einen unterschiedlichen Familienhintergrund und dementsprechend eine andersartige Sozialisation, mit den Beat Poets allerdings gemeinsame Vorbilder und korrespondierende Grundansichten. „To Felver, dissent is democracy in its truest form“ (Brinkley xii). Die großformatigen Schwarzweißaufnahmen entstanden in den 1980er und vor allen Dingen 1990er Jahren und wirken in ihrer Gesamtheit synchron und homogen. Aufgenommen wurden die Porträts in erster Linie in New York City/State, Kalifornien, in Boulder, CO und einige in Europa. Patti Smiths Vorbild Gregory Corso ‚philosophiert‘ in seiner in einem überdimensionierten Format abgedruckten handschriftlichen Widmung ebenso nachdenklich wie spielerisch

alliterierend über die Zukunft und Wirkung dieses fotografischen Werkes. Dabei reflektiert er offenbar Walt Whitmans Vorstellung von der Rolle des Dichters: „Past and present and future are not disjoined but joined. The greatest poet forms the consistence of what is to be from what has been and is” (*Leaves of Grass* 9).

Snapped in the past
seen in the present
- fades ... fades in the future
-who knows?
The pyramids may
dwindle ere
gregory corso
for Chris Felver (205)

In dieser Verknüpfung gibt es keinen Unterschied zwischen dem Dichter und dem Fotografen. Auch Patti Smith reklamiert für sich, in der (nationalen) Tradition Walt Whitmans zu stehen.²⁵ Steven Sebrings Bildband *patti smith: dream of life* hält dafür ganzseitig eine Transkription eines entsprechenden Statements bereit. Das vierte Segment der gleichnamigen Dokumentation mit der Überschrift „Wurzeln“, in dessen eigentlichem Zentrum unter anderem William Blake und ein Vortrag von Patti Smith aus einem besonders zerlesenen Exemplar von Peter Ackroyds *Blake*- Biografie steht, beginnt mit dieser Präsentation:

You look at somebody like Walt Whitman
who wrote, wrote in his writing
I ... young poet, young poet
who will exist a hundred years from now,
I am writing for you.
I am thinking about you as I'm looking at this river,
I'm thinking about you, young poet not even born,
as I'm looking at the sky,
and our ancestors in that way thought of us,
and we in kind can think of them, and it keeps the whole ...
it keeps everything rolling. (70)

Sie fühlt sich direkt von der ‚machtvollen Stimme‘ Walt Whitmans angesprochen und hat seine dialogische Botschaft internalisiert, die inhaltlich die Vorstellung von „*our cultural voice*“ präzisiert und ergänzt. Im Unterschied zum Bildband versinnbildlicht die Dokumentation, mit dem sequenziellen, multimedialen Nebeneinander ihrer Vorbilder Walt Whitman und William Blake, die Fusion nationaler und transnationaler Einflüsse und hebt auf diese Weise diese Unterscheidung eigentlich auf.

Wie gewichtig wiederum Patti Smiths Stimme in *Angels, Anarchists & Gods*, d.h. in diesem abgebildeten Netzwerk oder dieser ‚Koalition‘ demokratischer Nonkonformisten ist, belegt die Großaufnahme von ihr im Zentrum des Bildbandes von Felver (94), die Douglas Brinkley in Anspielung auf das berühmte Coverfoto des Albums von *Horses* mit folgendem Satz kommentiert: „Patti Smith offered Felver the

²⁵ Zudem wird der gemeinsame Heimatstaat New Jersey von Patti Smith als ein räumliches Bindeglied verstanden. Ihre 2011/12 ausgestellte Fotografie „Walt Whitman's Tomb, Camden, NJ, 2007“ symbolisiert ihre innere ‚Nachbarschaftsbeziehung‘ (*Camera Solo* 25).

transcendent pose that made Robert Mapplethorpe famous“ (Brinkley xiii). Wohl auch als ein Zeichen der Anerkennung und Wertschätzung ihrer Leistung wählt Brinkley ein doppeltes sinngebendes Motto für seinen einleitenden Essay, und zwar eine denkwürdige Definition von Kunst aus Patti Smiths Feder und – drucktechnisch parallel dazu – einen politischen Aphorismus von Ralph Adamo. So wird der Implikationszusammenhang von künstlerischen und politischen Äußerungen auch durch das Layout transportiert.²⁶

Felvers aussagekräftigem Bildband, dem *Felver*- Netzwerk sozusagen, fehlt natürlich die notwendige Aktualität, Tiefe und intermediale Dynamik wie sie die bereits oben angesprochene, von Sony Music Entertainment Inc. gepflegte *Patti Smith Website* bietet, um ihre verschiedenen Stimmen in unterschiedlichen Kontexten und Netzwerken zu erfahren. Das Website- Archiv reicht zurück bis zur Ankündigung von *Auguries of Innocence* (2005) und dem Audiomitschnitt ihrer „STATE OF THE UNION“- Erklärung, der „Declaration of Independence“ ihres traditionellen Silvesterkonzerts im Bowery Ballroom, NYC. (*setlists 2005*) Die Analyse dieser „Declaration of Independence“ als Segment des Films *patti smith: dream of life*, das der (Welt-)Öffentlichkeit über die Website jederzeit zugänglich ist, soll im Abschnitt 3.1 dieser Untersuchung ein zentraler Ausgangspunkt zum Verständnis ihrer politischen Stimme in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sein. Die Website als Netzwerkknoten ist die Basis für interdisziplinäre, komparatistische und historisierende Dialoge, die auch die 1960er und 1970er Jahre und die *HR/Labor/(post)OWS*-Bewegungen des 21. Jahrhunderts berühren.

Eine entsprechende, aber ungleich komplexere Basis ist das weltweit auf mehreren hundert verschiedenen Kanälen seit zwei Jahrzehnten ausgestrahlte *Democracy Now! (DN!)*- Programm. Dieser dynamische, transnationale Netzwerkknoten repräsentiert ein offenes, nichtkommerzielles *Independence*-Netzwerk, dem auch Patti Smith ihre aktive Unterstützung und Stimme gibt. Mit Michael Moore veranstaltet sie z.B. am 26. April 2010 in NYC ein Fund-Raising. Drei Tage später führt sie das im Abschnitt 1.1 bereits in einem ersten Ansatz analysierte Gespräch mit Amy Goodman und Anjali Kamat über *Just Kids* und über ihre politischen Aktivitäten und Vorstellungen, speziell über Guantánamo Bay („Punk Rock“ 6). *Democracy Now!* ist für sie eine nachhaltige Netzwerk- Basis, die eine mutuale Verstärkung gemeinsamer Ziele bewirken und Anerkennung generieren kann. Ein Beleg ist das von Performances – „People Have the Power“, „Wing“, „Without Chains“ und „Because the Night“ – strukturierte Gespräch im Jahr 2010. Das einstündige Programm am 8. Oktober 2015, zwei Tage nach der Veröffentlichung von *M Train*, ist ein weiterer, facettenreicher Beleg der intensiven Kooperation (Goodman/Shaik, „Legendary Patti Smith“; „Patti Smith on Closing Guantánamo“; „Patti Smith on the 19th Century Poet William Blake“; „People Have the Power“: Patti Smith on Pope Francis and Her Performances at the Vatican“).

²⁶ An artist wears his work in place of
wounds. Here then is a glimpse of the sores
of my generation. Often crude, irrelevant-
But done, I can assure, with a fierce heart.

- Patti Smith

Democracy:
Catch in the throat,
that beautiful sadness.
We open the package
To wonder what the gift means.

- Ralph Adamo (Brinkley xi)

We need to network ... and join as a people globally.

Im Abschnitt 3.3 wird nachgewiesen, dass es Patti Smith nicht bei diesen Apellen belässt: Im Fall Murat Kurnaz, der in der Verantwortung der USA liegt, interveniert sie auf verschiedenen medialen Ebenen, nicht nur auf ihrer Website oder via *DN!*. Ihre Einlassung im Printmedium erfolgt dual, und zwar mit dem „Foreword“ (Kurnaz 9-10) und dem nachfolgenden Songtext/Gedicht „Without Chains“ (11-12). Sie verweist auf die (selbst-) zerstörerische Politik der USA und argumentiert transnational, national und empathisch auf der Grundlage ihrer unterschiedlichen Rollen:

In the case of Murat Kurnaz, the accuser had the greater power over the accused. This violation of the basic civil right to due process poses a great threat to our safety and stability as a free people. My reaction to his ordeal is one of a mother, as well as an artist and concerned citizen. Murat Kurnaz is the same age as my own son. (9)

Als zivile Botschafterin hat sie ihre bürgerliche Basisorientierung (*grass-roots level*) beibehalten und fokussiert beständig *core values* in Bezug auf Familie, Arbeit und „universalist values“ (Buschendorf 455; West/Buschendorf 71). Der Fall Kurnaz zeigt, dass Patti Smith sich als US-Bürgerin politisch zu ihrer Verantwortung weltöffentlich bekennt und damit letztlich „produktive Selbstkritik“ im Interesse des „normativen Projekts des Westens“ übt (Winkler 12-13). Damit folgt sie dem historisch begründeten Grundsatz von Timothy Snyder: „Take responsibility for the face of the world“ 32, 32-37). Im Verbund mit den genannten ‚Werknetzen‘ bekennt sich Patti Smith zum „Bringing Human Rights Home“- Projekt.

Wird mit Joseph S. Nyes Monografie *The Future of Power* (2011) an dieser Stelle eine relevante politikwissenschaftliche Abhandlung als Parameter herangezogen – „Teile der Politikwissenschaften sind nach wie vor gut von den Cultural Studies/Kulturwissenschaften isoliert“ (Harrasser 21) – wird deutlich, dass Patti Smith mit ihrer Arbeit und ihren nonkonformistischen Vorstellungen „soft power“ generiert und damit einen wesentlichen politischen Effekt (trans-)national erzielen kann. Inwieweit dieser messbar ist, sei allerdings dahingestellt.

Nye unterscheidet drei (geo-)politische Makroebenen²⁷ und vier Formen von *power*: *military*, *economic*, *soft* sowie *smart* und setzt sich mit diesen in dieser Reihenfolge problematisierend auseinander, wobei er historisierend, die gegenwärtige Rolle der Hegemonialmacht USA zwar prioritär im Blick, transnationalen Aspekten eine besondere Beachtung schenkt. Die vierte Form ist eine Art Zielvorstellung, ein

²⁷ Bildlich schätzt er die (geo-)politische Situation zu Beginn des 21. Jahrhunderts folgendermaßen hierarchisierend ein:

Today, power in the world is distributed in a pattern that resembles a complex three-dimensional chess game. On the top chessboard, military power is largely unipolar and the United States is likely to remain supreme for some time. But on the middle chessboard, economic power has been multipolar for more than a decade, with the United States, Europe, Japan, and China as the major players, and with others gaining in importance. Europe's economy is larger than America's. The bottom chessboard is the realm of transnational relations that cross borders outside of government control, and it includes nonstate actors ... This chessboard also includes new transnational challenges such as pandemics and climate change. On the bottom board, power is widely diffused, and it makes no sense to speak here of unipolarity, multipolarity, hegemony, or any other such clichés that political leaders and pundits put in their speeches. (xv)

Desiderat, und definiert gleichzeitig die hier relevante Vorstellung von „soft power“:
Smart power is the combination of the hard power of coercion and payment with the soft power of persuasion and attraction. Soft power is not the solution to all problems. (xiii)

Exemplarisch sei auf seine plausible Einschätzung militärischer Gewalt im Kontext Afghanistans, Iraks und 9/11 verwiesen: „The use of economic interdependence, communication, international institutions, and transnational actors sometimes plays a larger role than force” (31). Seit den 1990er Jahren gibt es mehr innerstaatliche und transnationale kriegerische Auseinandersetzungen als zwischenstaatliche.

Entsprechend detailliert sind die Ausführungen zum transnationalen Terrorismus – „terrorism mocks borders“ (Sontag, *At the Same Time* 111) – mit seinen *nonstate actors* und der Quintessenz und Perspektive: „Hybrid wars and 'war among the people' will persist“ (Nye 48). Dabei setzen bekanntlich transnational operierende Terrorgruppierungen die Sozialen Medien bis in die Gegenwart (2017) gezielt propagandistisch und logistisch ein.

Die Diffusion der Macht auf der dritten Ebene beinhaltet, dass „transnational terrorist networks“ oder „individual celebrities“ genauso über „soft power“ verfügen (können) wie staatliche Institutionen, transnationale Unternehmen oder NGOs (83). Prinzipiell kann „soft power“ also auch eine negative Größe sein, wenn sie „indifference“ oder „revulsion“ erzeugt (92). Nye fragt sich, wie erstens „positive attraction“ und zweitens „persuasion“ als konstitutive Elemente von „soft power“ generiert werden und funktionieren. Deswegen fasst er diverse neuere sozialpsychologische Essays in Verbindung mit einem Vortrag von Alexander L. Vuving, gehalten bei einer Veranstaltung der *American Political Science Association* in Toronto, Ontario im September 2009, zusammen:

Psychologists tell us we like those who are similar to us or with whom we share group membership, and we are also attracted by physical characteristics as well as shared attitudes.²⁸ At the level of states, Alexander Vuving usefully suggests three clusters of qualities of the agent and action that are central to attraction: benignity, competence, and beauty (charisma). ... These clusters of qualities are crucial for converting resources (such as culture, values, and policies) into power behaviour.

Die anschließenden Ausführungen betreffen zunächst das Wechselverhältnis von „attraction“ und „persuasion“, problematisieren den Aspekt möglicher Manipulation und kommen zu einer Schlussfolgerung:

Moreover, much persuasion is indirect, mediated through mass audiences rather than elites. ... Indirect attempts at persuasion often involve efforts to persuade third parties with emotional appeals and narratives rather than pure logic. ... Yet if a narrative is too transparently manipulative and discounted as propaganda, it loses persuasive power. (93-4)

Diese plausiblen Skizzen werden in den letzten beiden Abschnitten des vierten Kapitels „Soft Power“ (81-109) mit einem allgemeinen positiven Befund über die transnationale Wirkung nonkonformistischen und regierungskritischen Verhaltens von

²⁸ Der Bildband von Christopher Felver kann mithin als Ergebnis einer derartigen universellen Disposition betrachtet werden, die zugleich eine wesentliche Voraussetzung für die Formation von *Netzwerken* ist, und zwar ganz im Sinne von Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie.

„nonstate actors“ und einem interessanten Negativbeispiel²⁹ abgerundet.

Criticism of government policies can be awkward for a government, but it can also cast a society in a more attractive light and thus help to create soft power. The paradox of using public diplomacy to generate soft power in a global information age is that decentralization and diminished control may be central to the creation of soft power. (109)

Festzuhalten ist, dass Patti Smith über „moral capital“, Kompetenz und internationale Anerkennung und damit über die Voraussetzung für aktives Netzwerkbilden verfügt. In Anlehnung an John Kanes *The Politics of Moral Capital* (2001) betrachtet John Street in *Music and Politics* (2012) „moral capital“ als Variante von Charisma, und fragt sich, wie dieses generiert wird: „While part of the answer lies in the strategic media management of their [performers'] image, another part lies in the way they perform the role of political activist in their creative life. This is a matter of style. Style is key to performed politics“ (57-8). Das ist in etwa die (an Susan Sontag erinnernde) Synthese, die sich aus acht evaluierenden Statements von acht *singer/songwriters* 2012 ergibt, die Hermione Hoby et al. unter der Überschrift „Patti Smith: how she rocks our world“ in *The Observer* veröffentlichten. Sie hält es aus, gegebenenfalls nonkonformistisch und divergent zu handeln. Glaubwürdigkeit gewinnt sie durch ihre stringente soziale Basisorientiertheit und (materielle) Bescheidenheit. Ihr (nonkonformistisches) Vorbild ist letzten Endes Jesus Christus, den sie nach ihrem Unfall 1977, ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk von Thomas Edward Lawrence („Lawrence of Arabia“)³⁰ und mit Pier Paolo Pasolinis Film *The Gospel According to St. Matthew* (1964) als Revolutionär versteht, als „a teacher, a fighter, a guerrilla“ (*Complete* 96).³¹ In diesem Punkt unterscheidet sie sich nicht allzu sehr von Woody Guthrie, dessen „appropriating the figure of Jesus Christ as the archetypal socialist“ (193) Martin Butler in seiner Studie *Voices of the Down and Out* intensiv diskutiert (193-214).

Attraktiv im Sinne von „soft power“ und unverändert relevant ist Patti Smiths robustes ökosoziales Gewissen, das sie zum Beispiel in einem Interview erkennen lässt, das William S. Burroughs mit ihr bereits im März 1979 führte (Bockris 209-13) und ein Beleg für die sich dynamisch entwickelnden ‚Konstanten‘ ihrer Arbeit ist. Aktuell wird ihr aktivistisches Engagement im Interesse der Notwendigkeit einer

²⁹ Das Beispiel ist ein weltweit bekanntes und ließe sich durch weitere aus der jüngeren Geschichte ergänzen: „Unruly citizens like the Florida pastor who threatened to burn the Koran in 2010 can destroy soft power“ (109).

³⁰ Gemeint ist wahrscheinlich T.E. Lawrences autobiografisches Werk *Seven Pillars of Wisdom* von 1922.

³¹ In seiner Streitschrift von 2011 versteht Matthew Fox Jesus als „a grassroots guy, a base community guy ... very critical of hierarchical pomposity and authoritarianism“ (231). Denkbar ist ein weiterer Einfluss, ohne Patti Smith der Hippie-Kultur zurechnen zu wollen: „The hippies admired a radical Jesus but not the churches that operated in his name.“ Diese Anmerkung ordnet Timothy Miller in seiner Monografie *The Hippies and American Values* der Abbildung eines „WANTED“-Plakats zu. Dem Gesuchten, d.h. „Jesus Christ“, wird folgendes zur Last gelegt:

WANTED FOR SEDITION, CRIMINAL ANARCHY, VAGRANCY, AND CONSPIRACY TO OVERTHROW THE ESTABLISHED GOVERNMENT.“ (Illustrationen zwischen 84 und 85)

Der zweite von insgesamt sechs Absätzen enthält Informationen zur Person:

„Dresses Poorly. Said To Be A Carpenter By Trade, Ill-nourished, Has Visionary Ideas, Associates With Common Working People, The Unemployed And Bums“.

globalen Klimagerechtigkeit („*climate justice*“) beim Weltklimagipfel in Paris auch auf ihrer Website im Dezember 2015 dokumentiert und im Juli und September 2016 weiterentwickelt. Die Notwendigkeit wird von Mary Robinson in ihren Gesprächen mit Amy Goodman wiederholt als *BHRH*- Projekt definiert, zuletzt am Rande der Klimakonferenz in Marrakech im November 2016: „I’ve seen that climate change is undermining human rights all over the world and that people have become much more resilient to be able to cope with that problem and that we need to be more people-centered in what we’re doing and recognize that all climate action has to respect all human rights“ (Goodman, „Ex-Irish President Mary Robinson“ 2). Im Abschnitt 3.5 werden diese Zusammenhänge, auch anhand von performativen Äußerungen, vertiefend behandelt.

Es ging Patti Smith schon in den 1970er Jahren um ihren Anteil, den sie auf nationaler Ebene für die Bewahrung des Planeten Erde erbringen kann, und um ihr permanentes Bestreben, sich „nicht korrumpieren zu lassen“ (Bockris 211). Ob und inwieweit ihre geökologischen Vorstellungen von dem damals viel diskutierten, sowohl transnationalen als auch interdisziplinären *Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit* der Autoren Dennis Meadows et al. vom Massachusetts Institute of Technology (MIT) mit dem Titel *Die Grenzen des Wachstums* (1972) bestimmt waren oder im Zusammenhang mit der sich in den USA etablierenden Umweltschutzbewegung um 1970 (z. B. *Earth Day Network*, *Greenpeace*) stehen, ist nicht ersichtlich (cf. Winiwarter/Bork, *Geschichte unserer Umwelt* 156-57). Abgesehen von den damals relativ neuen, heute unverändert gültigen und gewichtigen Inhalten ist ihr damaliger, eher jugendkulturell anmutender Präsentationsstil lexikalisch und syntaktisch ungeschliffen, salopp, authentisch und adressatenorientiert, in diesem Fall an die Leserschaft der Zeitschrift *High Times* (Bockris 210) gerichtet.³²

Patti Smith hat also früh die Voraussetzungen entwickelt, die es ihr ermöglichen, dauerhaft national und transnational politisch glaubwürdig zu wirken und dabei Anerkennung zu finden. Eigenständige politische Intentionen und Horizonte sind vielfach integrale Bestandteile in ihren Werken – einschließlich *Just Kids* und *M Train*. Das korrespondiert nicht zuletzt mit ihrer altruistischen Selbsteinschätzung, wonach sie bereits bei ihrem Einstieg in den Rock and Roll keine Karriereabsichten verfolgte, sondern dass sie „auf politische Weise einsteigen“ (210) wollte. Das ist gleichzeitig eine fundamentale Schicht ihrer „*our voice*“- Vorstellung, aus der sie unverändert ihr wiederum transnationales, kulturelles Sendungsbewusstsein ableitet. Man kann sie als zivile Gesandte – Wolfgang Haberl spricht Ende 2013 von einem „weiblichen ‚elder statesman‘“ (330) – mit einem inneren Auftrag ansehen, die auch, wie anzunehmen ist, reziprok nach innen gerichtet jenen Prozess aktiv vorantreibt, den Nicole Waller mit „transnationalizing the United States“ meint (232).

An das zwischen *Seventh Heaven* (1972) und *Just Kids* (2010) unterschiedlich fokussierte Vermächtnis von Jeanne d’Arc erinnert Patti Smith auf ihrer Website an deren Todestag am 30. Mai 2012: „A voice from God came to her as a light and a

³² Die synoptische Einschätzung des damaligen Generalsekretärs der Vereinten Nationen U Thant von 1969 über die Lage der Menschheit ist im Vergleich zu Patti Smiths Sicht ein Jahrzehnt später in der Prognose ausgesprochen pessimistisch (Meadows et al. 11).

guide to help her govern her conduct". (Cf. **Anhang, 5.**) Das ‚gottgegebene‘ Vermächtnis, das ‚*empowerment*‘ erzeugt, löst Patti Smith aus dem räumlichen und zeitlichen Kontext und überträgt es anschließend allgemein auf „us“ und „the people“, mit anderen Worten auf ‚WE THE PEOPLE‘, sowie auf die Gegenwart und Zukunft:

She is the embodiment of vision and sacrifice. Both lie within us. We are all blessed and, at times, deeply tested. And she is our little beacon.... She belongs to the truthful child, the visionary, the humble laborer bent in prayer. She is not to be appropriated by any faction, any political party. She is not to be exploited. ... Her ashes were scattered in the Seine so that the people could not have them. But the people have something greater than her ashes. They have her deeds, her innocence, and her truth, that could not be extinguished by fire.

Wie Susan Sontag mit einer entsprechenden Anspielung in ihrem Essay *Trip to Hanoi* (20), so kosmopolitisiert und universalisiert Patti Smith die Unabhängigkeit verkörpernde, kämpferische Rolle Jeanne d’Arcs und erweitert damit die von Thomas Paine in *The American Crisis* im Revolutionsjahr 1776 formulierte

Wunschvorstellung: „Would that heaven might inspire some Jersey maid to spirit up her countrymen, and save her fair fellow sufferers from ravage and ravishment!“ (626). Es ist nicht auszuschließen, dass sie sich unterschwellig als „Jersey maid“ mit einem nunmehr globalen revolutionären Auftrag versteht, wie es die oben kommentierten Performances und Feldforschungsbeschreibungen erscheinen lassen. Sicher ist, dass Jeanne d’Arc und Thomas Paine Konstanten und Ankerpunkte in ihrem ideellen „*all my people*“- Netzwerk sind.

Mit Thomas Paine (Taylor 213-14) als Vorbild gibt es in den zurückliegenden Jahren faktisch eine Denk- und Wertegemeinschaft zwischen Patti Smith und dem *Occupy Wall Street*- Netzwerk um Astra Taylor, Keith Gessen und den Herausgebern von *n+1*, *Dissent*, *Triple Canopy* und *The New Inquiry* und deren Anthologie *Occupy! Scenes from Occupied America*. – „We appeal to values when we are trying to get things done *together*“ (28). Analog zu dieser Feststellung von Kwame A. Appiah schließt sich Patti Smith, wie in den Kapiteln 2 und 3 zu zeigen sein wird, aktiv und autonom den Handlungsgemeinschaften um die OWS- Bewegung an, denn demokratiefeindlichen Entwicklungen ist entgegenzuwirken:

The only way back toward a democracy and economy that work for the majority is for the majority to become politically active once again, establishing a new countervailing power. The moneyed interests will continue to do what they do best—make money. The rest of us must do what we do best—use our voice, our vigor, and our votes to wrest back economic and political control. (182)

Dieses gegen die Konzentration politisch-ökonomischer Macht der „big corporations, Wall Street, and wealthy individuals“ (171) gerichtete Handlungskonzept, das diskursiv zu der soeben genannten Denk- und Wertegemeinschaft und verschiedentlich zu Patti Smiths Performances in Strasbourg et al. passt, entwickelt Robert B. Reich facettenreich in seiner Monografie *Saving Capitalism: For the Many, Not the Few* (2015). – Reich steht dem *DN!*- Netzwerk nahe und betrachtet Thomas Paine in dieser Angelegenheit als „the true visionary“ (216). – Ordnungspolitisch reflektieren seine Zielvorstellungen das in den 1950er Jahren realisierte politisch-ökonomische „countervailing power“- Konzept von John K. Galbraith (171). (Ihm hat

Robert B. Reich sein Buch gewidmet. John K. Galbraith gehört im Übrigen auch zu dem *Felver*- Netzwerk.) Das bis Ende der 1970er Jahre zum Wohle der Mittelschicht und der Mehrheit der Bevölkerung funktionierende System einer pluralistischen, nationalen „multi-group society“ (169) war gekennzeichnet von politisch einflussreichen „grassroots membership organizations“ (171). Robert B. Reich erklärt detailliert (171-82), wie dieser Machtfaktor systematisch seit Beginn der 1980er Jahre politisch untergraben wurde. „Countervailing power has all but disappeared in America“ (181). Die so mit Blick auf die Präsidentschaftswahl 2016 in den USA zusammengefasste Situation bedarf einer nachhaltigen Re-Vision, mit dem politischen Ziel der Wiederherstellung einer sozial ausgewogenen „rule by a majority of minorities“ (170). Dafür hält er nachfolgend eine Palette von auch transnational bestimmten Lösungsvorschlägen bereit (201; 183-217), die in der US-amerikanischen Geschichte mit Bezügen zu Thomas Paine (216), Andrew Jackson, Louis Brandeis, Theodore Roosevelt und Franklin D. Roosevelt (158-61) verankert sind.

Es wird in den Abschnitten 3.2 und 3.4 dargestellt, dass der dem Song „People Have the Power“ zuzuordnende, mittlerweile prominente *power*- Begriff, der in komplexen, auch kulturwissenschaftlichen Netzwerken und basisdemokratischen Kontexten medial vielfältig reflektiert wird, das politisch-ökonomische „countervailing power“- Konzept durchaus inkludiert. Wie in der Einleitung bereits vorweggenommen, erfahren Bryan Stevenson, Kwame Anthony Appiah und Patti Smith gemeinsam für ihre Arbeit akademische und politische Anerkennung durch die Verleihung der Ehrendoktorwürde der Wesleyan University am 22. Mai 2016. In der entsprechenden *News @ Wesleyan*- Mitteilung wird die Würdigung für Patti Smith zunächst differenziert national und transnational begründet. Der abschließende Satz lautet dann wie folgt:

The anthem *People Have the Power*, written and recorded with her late husband Fred Sonic Smith, is used globally to call for collective unity and social justice. Smith lends her support to many causes, believing it is essential to use one's creative powers to increase awareness of environmental issues, disease, poverty and human rights violations. (Drake 3)

Damit trägt die Wesleyan University auch grundsätzlich dazu bei, gewichtige akademische und künstlerische Stimmen ziel- und werteorientiert zusammenzuführen. Ein leitendes Prinzip dieser Studie ist die dialogische Zusammenführung verschiedener (Netzwerk)Ebenen, um auf diese Weise das Verstehen von Texten zu verdichten und Wissenshorizonte zu erweitern.

. . .

Wie bereits angesprochen, sind Voraussetzungen für einen differenzierten, ‚interkollektiven‘ Dialog zwischen Patti Smiths dynamischer Stimme und interdisziplinär orientierten akademischen Stimmen gegeben. Sie ermöglichen ein vertieftes Verstehen signifikanter kultureller Interaktionen, und zwar auf der Basis und in Verbindung mit (1) transnationalen und kosmopolitischen, (2) (populär)kulturellen und politischen und (3) autobiografiekritischen Untersuchungsebenen innerhalb der ‚*New / Living / Transnational*‘ *American Studies* und *Cultural Studies*. In diesen drei reziproken, interdisziplinären Szenarien kann ihre

facettenreiche Stimme im Rahmen spezifischer „Denkkollektive“ in den Kapiteln 2 und 3 zunächst als politische in einem akademisch-künstlerisch-aktivistisch gemischten ‚Chor‘ und im Kapitel 4 als primär auto/biografische analysiert und evaluiert werden. Die Länge der auto/biografischen Texte und die Komplexität der angesprochenen Textnetzwerke³³, die das Verstehen von Texten verdichten, lassen diese Progression und Anordnung sinnvoll erscheinen.

Zur Vorstellung des Denkkollektivs macht Ludwik Fleck folgende (wissenschafts-)kritische Anmerkung, die auf die oben angesprochene, potenziell homogenisierende Wirkung der Denkstile verweist:

Außer solchen zufälligen und *momentanen* Denkkollektiven gibt es *stabile* oder verhältnismäßig stabile: sie bilden sich besonders um organisierte soziale Gruppen. Existiert eine größere Gruppe lange genug, so fixiert sich der Denkstil und bekommt formale Struktur. Die realisierende Ausführung dominiert über die schöpferische Stimmung, die auf ein gewisses diszipliniertes, gleichmäßiges, diskretes Niveau sinkt. In dieser Situation befindet sich die gegenwärtige Wissenschaft als spezifisches, denkkollektives Gebilde. (135-36)

Diese grundsätzliche Kritik ist bei der Verwendung des ‚Chor‘- Begriffs – als Ersatz für den „Denkkollektiv“- Begriff – zu berücksichtigen. Divergentes Denken und Unabhängigkeit sind in „Werknetzen“ nicht aufzugeben. Im Sinne Kwame A. Appiahs sind Denkkollektive potenziell als Handlungskollektive mit gemeinsamen Wertvorstellungen zu verstehen, wobei „[ü]ber den Wertstatus von Netzen“, das sei hier mit den Worten von Hartmut Böhme wiederholt, „immer nur etwas in konkreter historischer Analyse auszumachen [ist], er ist ihnen nicht von vornherein inhärent“ (33).

Die jeweilige theoretische Fundierung der inter- und multidisziplinären Untersuchungsebenen in den Kapiteln 2, 3 und 4 versucht bei Selektionsentscheidungen möglichst pluralistisch, repräsentativ, kritisch und konsistent zu sein. Methodisch ist die Progression oft komparatistisch – *Transnational American Studies* „is to be to a large extent a comparativist endeavor“ (Breinig 618-19) – und generell von einer inneren argumentativen, ergebnisorientierten Dynamik bestimmt, weil sie einer explorativen, dialogischen Grundstruktur folgt.

Leitend sind Vorstellungen von Interkulturalität mit ihren ethischen Implikationen und die Notwendigkeit interdisziplinärer Arbeitsweisen in den Geisteswissenschaften, wie sie Heinz Antor auch aus der Perspektive der *English Studies* (Centre for Inter- and Transcultural Studies, Universität Köln) für die „anglophone cultures around the world“ (11) betont. Sie sollen letztendlich dazu beitragen, globale kulturelle Prozesse zu verstehen (Antor, „Postcolonialism“ 7, 9). Dementsprechend soll aus der

³³ Zum Potenzial von Textnetzwerken stellen Ulfried Reichardt, Heike Schaefer und Regina Schober in ihrer Einleitung zum Themenheft *Network Theory and American Studies* (2015) theoretisch und methodisch Folgendes fest: „For literary and cultural critics, the network offers a model to map the relationships between texts, including their intertextual, intermedial, and inter/transcultural dimensions, as well as the relations between authors, texts, and readers, including processes of distribution and value-formation. At this level, micro- as well as macro-processes of reciprocal exchange and coformation can be investigated and described“ (12).

interdisziplinären Perspektive der *American Studies*, speziell der *Transnational American Studies*, eine der von Helmbrecht Breinig zur Diskussion gestellten Thesen als eine Leitlinie übernommen werden:

For the twentieth and twenty-first centuries, the triad national – transnational – cosmopolitan requires complex approaches. We are getting closer to a global cultural space, particularly in music, film, the fine arts, and performing arts; and such developments cannot be separated from their globalized *economic* components. (619)

Die Implikationszusammenhänge der dynamischen ‚transnationalen Triade‘ sind konzeptionell zunächst für die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene von struktureller Bedeutung. Allerdings werden weniger ökonomische als vielmehr kulturelle, fachwissenschaftliche, historische und politische Zusammenhänge im Dialog mit Patti Smiths Positionen in den Abschnitten 2.1 bis 2.4 zu fokussieren sein. Sie dienen dann als interaktive Plattform für die Auseinandersetzung mit Patti Smiths künstlerisch-politischer Stimme in den Abschnitten 2.5 bis 2.7, wie sie multimedial in einer ersten Auswahl ihres gesamten Textnetzwerkes – unter anderem in ihrem Album *Outside Society*, auf ihrer Website, in ihrem Werk *Complete* und dem Song „Qana“ – zum Ausdruck gebracht wird.

2. Die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene

„[M]y country is the world, and my religion is to do good.“
(Thomas Paine 610)

„in heart i am moslem. in heart i'm an american artist and i have no guilt.“
(Patti Smith 1975/76)

„I don't come from anywhere.“ (Patti Smith, Hamburg 11.02.2014)

Patti Smith hat sich durch ihre professionelle Mobilität und ihre Offenheit für andere Menschen und Kulturen seit den 1970er Jahren im Sinne Kwame A. Appiahs und speziell seines ethischen, ‚kosmopolitischen Ideals‘ – „we have obligations to strangers“ (153) – zu einer Kosmopolitin mit einem auch als patriotisch zu bezeichnenden Verantwortungsbewusstsein entwickelt, in deren (Bühnen-)Arbeit und Werk transnationale und kosmopolitisierende Interaktionen eine bestimmende Größe sind. Sie sind *per se* keine Besonderheit und nicht ohne nationalen Kontext, wenn „Amerika als transnational, als prozessuales Phänomen ohne sich durchhaltenden Wesenskern charakterisiert“ und so verstanden wird (Friedl 28). Eine im Rahmen der ‚transnationalen Triade‘ auf die kosmopolitische Dimension fokussierte Untersuchung der soeben genannten multimedialen Werke soll dazu beitragen, den dynamischen Charakter und die Konstanten ihrer „our voice“- Vorstellung im komparativen Dialog mit faktischen und ideellen Netzwerken/„Werknetzen“ der interdisziplinären ‚New / Living / Transnational‘ American Studies intensiver zu verstehen und gleichzeitig signifikante Affinitäten aufzuzeigen.

2.1 Allgemeine begriffliche Abgrenzungen

In der bereits vorgestellten politikwissenschaftlichen Monographie von Joseph S. Nye kommt das Adjektiv „transnational“ unreflektiert und geradezu inflationär oft¹ vor, betrifft alle oben skizzierten Ebenen und Formen der Macht und findet Verwendung bei der Darstellung historischer Phänomene (118-22), ohne dass eine Definition erfolgt. Sein Kollege Ulrich Teusch setzt den Begriff „Transnationalisierung“ ein, betont auf diese Weise den Prozesscharakter der Vorstellung, um den übergeordneten Begriff der Globalisierung in einer doppelseitigen „Zwischenbilanz“ zu erklären:

Im Kern bedeutet und bewirkt Globalisierung die *Relativierung von Grenzen*, sofern diese Relativierung *globale Dimensionen* (oder *potenziell bzw. tendenziell* globale Dimensionen) annimmt oder aber in einem globalen *Kontext* stattfindet. ... Das Spektrum dessen, was durch den Begriff der Relativierung erfasst wird, ist weit gespannt: Es reicht von einem zunehmenden „Überqueren“ von Grenzen (was man auch als wachsende

¹ Zum Beispiel fünf Mal auf nur einer Seite: „transnational actors (2x), transnational flows, transnational dimension, transnational revolutionaries“ (120). So wird aus dem Wort ‚transnational‘, wie Donald E. Pease sagt, ein „promiscuous signifier“ (5).

Internationalisierung oder *Transnationalisierung* bezeichnen kann) über die „Öffnung“ oder „Durchlässigkeit“ von Grenzen (was man auch als wachsende *Liberalisierung* bezeichnen kann) bis zur regelrechten „Auflösung“ oder faktischen Irrelevanz von Grenzen (was man auch als eine Globalisierung in einem *engen, spezifischen* Sinn bezeichnen kann). (86-7)

Nach dieser Vorstellung sind die Begriffe „Internationalisierung“ und „Transnationalisierung“ Synonyme und es handelt sich demnach lediglich um einen graduellen Teilaspekt, eine Vorstufe der Globalisierung, die wiederum selbst „ein *multidimensionaler, multikausaler, weitgehend eigendynamischer, dialektischer* und im Hinblick auf seine Folgen *ambivalenter* Prozess [ist]“ (86). Wichtig sind die qualitativen Einschätzungen in Bezug auf die Grenzen und deren Verschiebungen:

Zudem bezieht sich das Konzept nicht lediglich auf die *horizontale*, sondern auch auf die *vertikale* Ebene, also nicht nur auf (geographisch darstellbare) nationale, staatliche oder kulturelle Grenzen, sondern auch auf Grenzen zwischen Akteuren oder Akteursgruppen in hierarchisch geordneten Zusammenhängen, also auf Macht - und Herrschaftsverhältnisse, die im Zuge von Globalisierung in Bewegung geraten oder durch neue ersetzt werden. (87)

Es liegt auf der Hand, dass in diesem fortlaufenden Prozess die soeben definierten Grenzen weiter relativiert werden. Bevor Teusch den Beweis nach dieser „Zwischenbilanz“ fortführt, lautet seine vorläufige Quintessenz: „Je weiter der Globalisierungsprozess fortschreitet, desto mehr engt er die Grenzen politischer Gestaltungsmöglichkeiten ein.“ Analog ist aus der Perspektive der Kulturwissenschaften mit Aleida Assmann in Bezug auf die unterschiedlichen Grenzen allgemein folgendes festzuhalten: „Unsere Welt nimmt weiterhin an **Homogenisierung** wie an **Differenzierung** zu: Grenzen werden permanent durchlässig und abgebaut, aber woanders auch neu aufgerichtet“ (232).

An dieser Stelle sei vorab auf John Carlos Rowes Überlegungen auf der Grundlage von Jürgen Habermas' oder Étienne Balibars Vorstellungen einer „transnational utopia for the European Union“ (56) verwiesen. Deren Theorieansätze in Bezug auf postnationale Alternativen und das ‚Projekt‘ einer globalen Demokratie möchte er, ungeachtet ihrer spekulativen und postmarxistischen Qualität (57), in den Arbeitsbereich der American Studies aufnehmen: „Adapting such European perspectives ... might thus help develop a new 'counter-force' to U.S. globalization“ (57). Die vergleichende Entwicklung von „models of viable transnational governance“ (58) ist dabei ein kardinales Anliegen, mit der sich Jürgen Habermas 2013 weiterhin kritisch und perspektivisch auseinandersetzt.² In seiner im Juni 1998 in Berlin

² Er stellt unter der Überschrift „Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaates“ unter anderem folgendes fest:

Unter dem unschuldigen Etikett der ‚Governance‘ werden sich so lange technokratische Regimes ausbreiten, wie es nicht gelingt, auch für supranationale Autoritäten Quellen einer demokratischen Legitimation zu erschließen. Fällig ist eine Transnationalisierung der Demokratie. Dieses Projekt berührt das Verhältnis von Politik und Markt und begegnet dem von wirtschaftsliberaler Seite zu erwartenden politischen Widerstand. Er stößt jedoch auch seitens wissenschaftlicher Beobachter auf Skepsis. In dieser Hinsicht kann die Diskurstheorie vielleicht dazu beitragen, die Hürden konkretistischer Denkgewohnheiten zu überwinden.“ (*Im Sog* 79)

gehaltenen Rede, die John Carlos Rowe allerdings nicht diskutiert, stellt Jürgen Habermas fest:

Am Ende kann ich nur noch die Frage stellen: ob diese politischen Akteure [global einflussreiche Entscheidungsträger] das erst locker geknüpft Netzwerk transnationaler Arrangements so verstärken können, dass ein *Kurswechsel* zu einer Weltinnenpolitik ohne Weltregierung möglich ist. Die Reregulierung der Weltgesellschaft hat bisher nicht einmal die Gestalt eines exemplarisch, an Beispielen erläuterten Projektes angenommen. Seine ersten Adressaten wären auch nicht die Regierungen, sondern Bürger und Bürgerbewegungen. Aber soziale Bewegungen kristallisieren sich erst, wenn sich für die Bearbeitung von Konflikten, die als ausweglos empfunden werden, normativ befriedigende Perspektiven öffnen. (17)

Interessant ist bei diesen unverändert aktuellen Vorstellungen, die auch von der Sozialanthropologin Pnina Werbner übernommen werden (5), dass sowohl Jürgen Habermas als auch Joseph S. Nye, Jr. der Bürgergesellschaft bzw. den *non-state actors* bei politischen Veränderungen eine weichenstellende und tragende Rolle einräumen. Das korrespondiert mit Patti Smiths performativer Betonung des *grass-roots level*. Jürgen Habermas spricht 2013 vom „Versprechen der Inklusion, also der Teilnahme aller Bürger am politischen Prozess“ (*Im Sog* 67).

In Doris Bachmann-Medicks langer Liste der *cultural turns* wird der Begriff ‚transnational‘ in Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Wenden eingangs als Neuerung erwähnt, nicht aber diskutiert (8). In den letzten beiden Abschnitten ihres „Ausblicks“ spricht sie allerdings mögliche „Richtungswechsel der Kulturwissenschaften“ (389) an, und zwar „durch neurobiologische und durch globale/transkulturelle Herausforderungen“. In Bezug auf die letzteren geht sie generalisierend auf der Grundlage der Positionen von Stuart Hall auf die die Kulturwissenschaften verändernden Effekte der (ökonomischen) Globalisierung ein: interdisziplinäres und interkulturelles Arbeiten erfordern „die Erarbeitung eines transkulturellen und transnationalen Begriffssystems“ (396). Das ist deutlich abstrakter als die vorausgehende grundsätzliche Kontrastierung der „(hermeneutische[n]) Textwissenschaften“ mit den relevanteren „pragmatische[n] und performative[n] Handlungswissenschaften“ (395).

Die bei Teusch noch synonyme Verwendung der Begriffe „international“ und „transnational“ ist in Guido Isekenmeiers Beitrag zum *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* aufgehoben: nur Interaktionen zwischen „Nationen“ werden als internationale verstanden. Der Begriff „Transnationalität“ wird dann politisch definiert und ökonomisch dem Konzept der Globalisierung zugeordnet. Substanziell nehmen dann sozialwissenschaftliche Aspekte den größten Raum ein, die die „plurilokale Verflechtungen alltagsweltlicher Art“ (Nünning 727) fokussieren, die wiederum in Ulrich Becks und Elisabeth Beck-Gernsheims Monographie von 2011 konkret anhand der „Weltfamilien“ dargestellt werden: „Wie transnationale Konzerne und transnationale Staaten (z.B. EU), so entstehen jetzt transnationale Familien“ (*Fernliebe* 23). Auf diese globalen Netzwerke hat bereits Kwame A. Appiah in seiner Abhandlung *Cosmopolitanism* mit ihrer transnationalen Perspektive und ihren autobiografischen, „alltagsweltlichen“ Begründungszusammenhängen hingewiesen.

Isekenmeier bezieht sich unter anderem auf die vom Soziologen L. Pries 2002 im *Berliner Journal für Soziologie* veröffentlichten Vorstellungen: „T.[ransnationalität] zielt also auf ‚Zugehörigkeitsgefühle, kulturelle Gemeinsamkeiten, Kommunikationsverflechtungen, Arbeitszusammenhänge und die alltägliche Lebenspraxis sowie die hierauf bezogenen gesellschaftlichen Ordnungen und Regulierungen, die die Grenzen von Nationalstaaten überschreiten.“

Die Aspekte der Mobilität der Akteure und deren globale Netzwerke, die Patti Smiths Arbeit charakterisieren, werden ebenso angesprochen wie die „Konstitution t.[ransnational]er Identitäten“. Abschließend wird begründet, dass „der Nationalstaat ein wichtiger Referenzpunkt des Transnationalen [bleibt]“ (727). Diese Aussage deckt sich wiederum mit den Ansichten von Jürgen Habermas (17), Kwame A. Appiah (163) und Manuel Castells, der 2010 konkret folgendes feststellt: „Data show time and again that the more the world becomes global, the more people feel local. The proportion of 'cosmopolitans', people who feel they are 'citizens of the world', remains at a barely 13 percent of people surveyed worldwide, as documented in this volume“ (*The Power of Identity* xxiii). Die Dynamik der globalen, nationalen und lokalen Dimension bleibt, bezogen auf Patti Smiths Stimme und ihr Verantwortungsbewusstsein, gleichfalls relevant.

2.2 „Trans-National America“ und „The War and the Intellectuals“: Positionen des kosmopolitischen Außenseiters Randolph Bourne

Für den Publizisten Randolph Bourne, auf dessen Essay „Trans-National America“ (1916) der Begriff ‚transnational‘ in der wissenschaftlichen Diskussion der Amerikastudien / American Studies zurückgeführt wird, ist der Nationalstaat, in diesem Fall die Vereinigten Staaten von Amerika, der exzeptionelle „Referenzpunkt des Transnationalen“. Erst gegen Ende seines Essays verwendet er fünfmal den Begriff überhaupt, allerdings primär in seinen nominalen Formen „transnationality“ (8), „trans-nationality“ (9), „transnationalism“, „transnationality“ und „transnationalities“. Als Attribut wird, abgesehen von dem synonym eingesetzten „international“, vorzugsweise „cosmopolitan“ verwendet, und zwar in Verbindung mit den Abstrakta „ideal“ (2, 7, 9), „federation“ (6), „outlook“, „spirit“ (8, 9), „significance“ (8), „interchange“, „enterprise“, „vision“ und „conception“. Den vorläufigen argumentativen Schlusspunkt bilden ein Appell und die rhetorisch signifikante Transformation der Abstrakta in das emphatische ‚Konkretum‘ „America“: „Let us make something of this transnational spirit instead of outlawing it. Already we are living this cosmopolitan America. ... It must be a future America, on which all can unite, which pulls us irresistibly toward it, as we understand each other more warmly“ (9).

Im Kontext der innenpolitisch kontrovers geführten Diskussion um den Kriegsbeitritt der USA, wie sie zum Beispiel in den Kapiteln „A False Neutrality“, „Preparedness Versus Pacifism“ und „A War for Democracy“ im Zusammenhang mit dem ersten Weltkrieg (Current 667-71) historisch aufgearbeitet ist, propagiert

Randolph Bourne vor dem Hintergrund interner nationalistischer Spannungen eine notwendige, nach innen gerichtete Durchsetzung symmetrischer Integrationsprozesse. Sie dient der Stabilisierung der multikulturellen Gesellschaft von Einwanderern, der gleichzeitig eine nach außen gerichtete Vorbildfunktion beigemessen wird: „Only America, by reason of the unique liberty of opportunity and traditional isolation for which she seems to stand, can lead in this cosmopolitan enterprise. ... America is coming to be, not a nationality but a transnationality, a weaving back and forth, with the other lands, of many threads of all sizes and colors” (8). Konkret spricht Randolph Bourne die Verantwortung der jungen Generation an, spricht abschließend von „work for a younger *intelligensia* of America“ (9) und wirbt – am Beispiel des Amerikaners in Europa, speziell in Frankreich – für eine grenzüberschreitende Mobilität und für Interaktionen, die die mutualen, interkulturellen Kosmopolitisierungsprozesse („cosmopolitan interchange“ (8)) befördern. Als Quintessenz gibt er zu bedenken: „The American who lives abroad may be the least expatriate of men”.

Demnach ist Transnationalität unter anderem eine an das jeweilige Individuum gebundene und von dessen Sozialisation beeinflusste, handlungsbestimmende Disposition, in Abhängigkeit von dessen (kognitivem) Vermögen und Empathie-Potenzial sowie dessen Möglichkeit und Bereitschaft zu einer grenzüberschreitenden Migration und Mobilität. Zu berücksichtigen sind weiterhin historische, politische und sozio-kulturelle Rahmenbedingungen und Voraussetzungen auf lokaler und regionaler Ebene, denn das Phänomen Transnationalität hat auch, mit den Worten von Helmbrecht Breinig, „a sub-national dimension, as can be seen in Ethnic Studies“ (620) und nicht nur positive Seiten.

Gesellschaftlich handelt es sich um einen seit Jahrhunderten andauernden und die Entwicklung der US-amerikanischen (Populär-)Kultur nachhaltig bestimmenden Prozess, wobei Randolph Bourne bewusst von „a federation of cultures“ (5) spricht, weil es für ihn keine homogene, distinkte amerikanische Kultur gibt. Er macht eingangs eine Anspielung in Bezug auf den Beginn dieses Prozesses der Transnationalisierung und insbesondere auf die differenten Akteure, denn es gab neben der „Mayflower“ schließlich auch eine „Maiblume“, eine „Fleur de Mai“, eine „Fior di Maggio“ oder eine „Majblomst“ (1). Das korrespondiert wiederum mit John F. Kennedys Vorstellungen, die er in seiner Monografie *A Nation of Immigrants* (1964) präsentiert. Ergänzend gibt Kennedy aber ebenso ‚verschlüsselt‘ zu bedenken: „Will Rogers, part Cherokee Indian, said his ancestors were at the dock to meet the *Mayflower*“ (2). Er versteht den nachfolgenden Prozess als Revolution und zitiert entsprechend Alexis de Tocqueville, der von „the democratic revolution“ (1) spricht, sowie Franklin D. Roosevelts Adresse an die „Daughters of the American Revolution“: „Remember, remember always, that all of us, and you and I especially, are descended from immigrants and revolutionists“ (3).

“These States are the amplest poem,
Here is not merely a nation but
a teeming Nation of nations.”

Auch dieses abschließende Walt Whitman- Zitat dient dazu, den exzeptionellen multikulturellen ‚Motor‘ der Entwicklung der Nation zu verstehen, um ihn für die Gegenwart und die Zukunft zu erhalten: „To know America, then, it is necessary to understand this peculiarly American social revolution“.

Randolph Bourne, der Walt Whitman, Ralph Waldo Emerson und William James als

„distinctively American spirit pioneer[s]“ (2) bezeichnet, variiert Walt Whitmans Formulierung „Nation of nations“ und verbindet eine konkrete politische Erwartung mit dieser exzeptionellen Rolle:

A trans-nationality of all the nations, it is spiritually impossible for her to pass into the orbit of any one. It will be folly to hurry herself into a premature and sentimental nationalism, or to emulate Europe and play fast and loose with the forces that drag into war. (9)

Im Kern wird auf diese Weise die Vorstellung von Transnationalität zunächst mit der persistenten Vorstellung von nationaler Souveränität und Unabhängigkeit in Verbindung gebracht und anschließend, nunmehr nach außen gerichtet, zum Argument gegen den Krieg und gegen interventionistisches Handeln.³

Der als Reaktion auf den Kriegsbeitritt der USA veröffentlichte, im Wissenschaftsbereich der *American Studies* weniger beachtete Essay „The War and the Intellectuals“ lässt den Artikel „Trans-National America“ in einem anderen Licht erscheinen, denn nicht die Vorstellung als solche ist ausgeblendet, sondern die Bindung von Transnationalität an die exzeptionelle „first international nation“ (6). Dieser Essay vom Juni 1917 berührt darüber hinaus weitere relevante und zeitlose, das 21. Jahrhundert betreffende Aspekte und lässt im Vergleich eine Reihe von Differenzierungen zu:

In „The War and the Intellectuals“ ist der „*transnationality*“- Begriff nicht existent, denn ein zentraler in „Trans-National America“ argumentativ entwickelter, positiver ‚Befund‘ kann keine Gültigkeit mehr haben: „What we have achieved has been rather a cosmopolitan federation of national colonies, of foreign cultures, from whom the sting of devastating competition has been removed“ (6). Damit ist die Ablehnung des die kriegführenden europäischen Mächte bestimmenden Rivalitätsprinzips gemeint, die zugleich als ein weiteres konstitutives Element von Transnationalität anzusehen ist: „We have transplanted European modernity to our soil, without the spirit that inflames it and turns all its energy into mutual destruction.“ Wenn es überhaupt einen Kriegsschauplatz gibt, dann allenfalls im übertragenen, positiven Sinn: „America has been the intellectual battleground of the nations.“ Diese in „Trans-National America“ entwickelten idealistischen Konstruktionen sind nicht mehr zu halten. Amerika hat seine so begründete exzeptionelle Stellung und Vorbildfunktion durch den Kriegsbeitritt eingebüßt: „A war made deliberately by the intellectuals!“ (1). Der Hauptvorwurf richtet sich gegen deren – konkret angesprochen sind „[s]ocialists, college professors, publicists, new-republicans, practioners of literature“ (1) – irrationale Positionierungen (5-6), wobei diesen meinungsbildenden Gruppen eine verantwortungslose Doppelmoral attestiert wird, denn mit einer vorgeblich transnationalen, verständnisvollen Offenheit für die Belange Fremder geht eine Indifferenz in Bezug auf nationale Probleme einher:

Numbers of intelligent people who had never been stirred by the horrors of capitalistic peace at home were shaken out of their slumber by the horrors of

³ So ist es kein Zufall, dass im 21. Jahrhundert das Randolph Bourne Institute in Redwood City, CA für die Website Antiwar.com verantwortlich zeichnet und die Kooperation mit Hochschulen (z.B. Stanford und UC Berkeley) fördert: „The Randolph Bourne Institute (RBI) seeks to honor Bourne’s memory by promoting a noninterventionist foreign policy for the United States as the best way of fostering a peaceful, more prosperous world“ (21 Jan. 2014 <<http://randolphbourne.org/>>).

war in Belgium. Never having felt responsibility for labor wars and oppressed masses and excluded races at home, they had a large fund of idle emotional capital to invest in the oppressed nationalities and ravaged villages of Europe. Hearts that had felt only ugly contempt for democratic strivings at home beat in tune with the struggle for freedom abroad. All this was natural, but it tended to overemphasize our responsibility. (7)

Diese provokative Einschätzung ist nicht mehr kompatibel mit der vormals angenommenen transnationalen Vorbildfunktion und stellt die Ernsthaftigkeit und Legitimation des Kriegsziels in Abrede: „War in the interests of democracy!“ (8). Die knappe Formulierung, in der das Ausrufezeichen Widerspruch markiert, ist offenbar ein Echo auf die Rede von Woodrow Wilson vor dem Kongress am 2. April 1917, in der es unter anderem heißt: „But the right is more precious than peace, and we shall fight for the things which we have always carried nearest our hearts – for democracy, for the right of those who submit to authority to have a voice in their own Governments“ (Current 671). Eine solche, in der Folge mehrheitliche Position lässt keinen Widerspruch und keinen sanktionslosen Widerstand mehr zu, wie Randolph Bourne im vorletzten, unverändert aktuellen Absatz desillusioniert konstatiert: „Be with us, they [‘those intellectuals who are in sympathy with the general tendency of the war’] call, or be negligible, irrelevant. Dissenters are already excommunicated“ (10). Auch von demokratischen Prozessen und entsprechend herbeigeführten Entscheidungen kann Konformitätsdruck ausgehen, der bei nachhaltigem Widerstand der Andersdenkenden zu deren sozialer Ausgrenzung und zu einem Entzug der vormals mutualen Anerkennung führen kann: „... you are outside the machinery of reality“. Genau diese potenziell generationsübergreifende Problematik spricht Ludwik Fleck bei seiner erkenntnistheoretischen Diskussion des „kollektiven Denkstils“ (130) und mit dem damit verknüpften „*stilgemäße[n] Denkwang*“ (131) im Besonderen an. Letzterer berührt die Qualität demokratischer Strukturen einer Gesellschaft insgesamt (138-40) und kann ‚Andersdenkende verbrennen‘ (130).

Der in „The War and the Intellectuals“ proklamierte Widerspruch, der Randolph Bourne in seiner Selbstwahrnehmung zu einem Andersdenkenden / Outsider werden lässt, basiert auf der Vorstellung, dass Krieg unvereinbar mit einer aufgeklärten, vernunftbegabten, transnationalen Gesellschaft ist. Mit der so verstandenen und begründeten Outsider-Rolle ‚qualifiziert‘ er sich uneingeschränkt für Patti Smiths ideelles „*our voice*“- Netzwerk, in dem Nonkonformität, Dissens, Widerstand und die Ablehnung des antagonistischen Rivalitätsprinzips bestimmende Größen sind. Diese Parameter haben eine für die weiteren Analysen systemische Funktion. So werden zum Beispiel im Abschnitt 2.6 die ethisch-moralischen Implikationen des Rivalitätsprinzips im Kontext von „Denkgemeinschaften“ diskutiert.

Die Ablehnung kriegerischer Konflikte aus humanitären Gründen ist eine weitere zentrale Gemeinsamkeit, die wiederum Walt Whitman einschließt. Er ist nicht nur für Randolph Bourne, sondern auch für Patti Smith et al. ein „distinctively American spirit pioneer“. Im Jahr 1918, unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges, räumt Bliss Perry zunächst Walt Whitmans geringen Bekanntheitsgrad in den Vereinigten Staaten von Amerika ein: „[G]ood old Walt‘ is still an outsider“ (v). Insofern ist dessen vorausschauende, transnationale, auf Völkerverständigung ausgerichtete, idealistische Grundeinstellung zwar nicht repräsentativ, aber gewichtig: „Whitman insists upon the solidarity of America with all countries of the globe. Particularly in his

yearning and thoughtful old age, the poet perceived that humanity has but one heart and that it should have but one will" (ix).

In seinem einführenden Essay „Kunstvoll einfache Denk-Bewegungen: Ein amerikanistischer Prolog zu einem Dialog zwischen Europa und Amerika“ in der von Astrid Böger et al. herausgegebenen Anthologie *Dialoge zwischen Amerika und Europa* (2007) setzt sich Herwig Friedl unter anderem mit der – auch für Patti Smith – so einflussreichen Stimme von Walt Whitman in einem ideengeschichtlichen Kontext auseinander, der, generalisierend wiedergegeben, von Ralph Waldo Emerson über William James bis zu E.L. Doctorows Werk *Reporting the Universe* (2003) reicht. Auf der Grundlage einer kulturphilosophischen Auseinandersetzung mit Emersons Dialog-Verständnis ist *ein* zentraler Fokus in Bezug auf die Interrelation von Exzeptionalismus und Transnationalität der bereits angesprochene, paradigmatische Aspekt der transnationalen Offenheit (23, 25, 26), die Herwig Friedl mit folgendem Satz, der im letzten Absatz von Ralph Waldo Emersons Essay „Circles“ steht, in Beziehung setzt: „The way of life is wonderful; it is by abandonment“ (21; Emerson 1179) Seine Interpretation ist folgende: „Hier gilt ähnlich, dass die erste, die frühe und unablässig wiederholte Erfahrung des Amerikanisch-Werdens durch Weggehen, durch Selbst-Exilierung, bei Emerson zum Grundzug der denkerischen Kultur Amerikas überhaupt und der ihr zum Denken aufgegebenen Welt selbst geworden ist“ (22). So werden die Aspekte der Offenheit und Mobilität erklärend zusammengeführt und erhalten mit der Variante der ‚Selbst-Exilierung‘ eine ideengeschichtliche Fundierung. Die emanzipative Dimension der ‚Selbst-Exilierung‘ spielt bei der Analyse von *Just Kids* im Abschnitt 4.3.2 eine Rolle und berührt andererseits die im Abschnitt 2.5 zu analysierende *Outside Society*- Metapher.

2.3 Interdisziplinäre Horizonte der ‚transnationalen Triade‘

Dass es im interdisziplinären Wissenschaftsbereich der *American Studies* auch auf (inter)nationaler Ebene einen *transnational turn* und speziell einen *transatlantic turn* seit geraumer Zeit als Neuorientierung(en) gibt, signalisiert nicht zuletzt das Thema „Transnational American Studies“ der 58. Jahrestagung der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien im Juni 2011 in Regensburg. Die inhaltliche Breite der Diskussion der Tagung spiegelt sich in den Plenumsvorträgen und facettenreichen Workshopbeiträgen wider – dokumentiert in der von Udo J. Hebel herausgegebenen Anthologie *Transnational American Studies* (2012). Sie bildet, mit den Worten Ludwik Flecks, neben weiteren für diese Studie relevanten Anthologien „verhältnismäßig stabile esoterische Denkkollektive“ (135) ab. Vor dem Hintergrund der Konferenz in Regensburg und einer Auswahl richtungweisender Essays, unter anderem aus *the journal of transnational american studies* (2011), sollen im Folgenden die bereits vorgestellten allgemeinen und historischen Betrachtungen zur ‚transnationalen Triade‘ durch solche Aspekte erweitert werden, die einen möglichst unmittelbaren, dialogischen Bezug zu Patti Smiths Arbeit und ihrer „our cultural voice“- Vorstellung haben.

Es ist evident, dass das aktuelle (geo-ökonomische) Globalisierungssyndrom seit gut zwei Jahrzehnten auch die *American Studies* auf internationaler Ebene affiziert und nachhaltig beeinflusst hat. So wird konsequenterweise in Udo J. Hebels

kritischem Überblick zur Geschichte der *American Studies* und deren theoretisch-methodischen Ausrichtungen seit den 1930er Jahren (*Einführung* 389-426) die „Transnationale Amerikanistik“ (421-26) als vorläufig letzte in der sich dynamisch entwickelnden Disziplin vorgestellt – natürlich nicht als die allein bestimmende oder etwa konsensuelle Fokussierung (418-20). Auf einen fundamentalen, von makropolitischen Konflikten bestimmten Dissens innerhalb der (*American*) *American Studies* verweist Winfried Fluck in seiner Einführung zum Themenheft der *Amerikastudien/American Studies* mit dem Titel *Tocqueville's Legacy: Towards a Cultural History of Recognition in American Studies* (2012):

When one looks at American Studies in the United States today, two narratives and sets of assumptions stand out. Both define themselves against American exceptionalism but go in different directions in doing so. ... One is the multicultural America of the new social movements in which diversity has become the key term and key value. (“Introduction” 526)

Seine dann vorgenommene Qualifizierung dieser ideologischen Ausrichtung im Zusammenhang mit der von ihm diskutierten „anerkenntnistheoretischen Wende“ (525) innerhalb der *American Studies* schließt er mit einem Hinweis auf Randolph Bourne als Vorbild für diese Position ab: „Ironically, by reaffirming America as a multicultural model for the rest of the world, as Randolph Bourne was the first to do in his seminal essay ‘Transnational [sic!] America’, diversity makes it possible to renew a romance with America based on the recognition of otherness” (526). Unmittelbar darauf folgt die in der einleitenden These formulierte Kontrastierung einschließlich einer politischen Interpretation:

The America presented by the so-called New Americanists is diametrically opposed to this multicultural romance with America. It is an America driven by imperial ambitions, a shadow government in the form of a national security state, and the establishment of a permanent state of exception, beginning with slavery and now continued in the war on terror. Theories of the state of exception, which were originally developed in the analysis of fascism, have therefore had a comeback in this approach, originally in an attempt to criticize the politics of the Bush administration, but by no means restricted to it. On the contrary, the difficulties the Obama administration has had in trying to close Guantanamo or in ending the wars in Iraq and Afghanistan reveal the extent to which the American system has become dependent on a state of exception. (526)

Diese Erklärung erweist sich substantiell als eine der markanten Schnittstellen zwischen wissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen „Denkgemeinschaften“ (Fleck 141), zwischen den „so-called New Americanists“ einerseits und Patti Smiths „our voice“- Konzept andererseits, das planetarische, geopolitische und ökologische Verantwortungshorizonte impliziert, wie unter anderem die im ersten Kapitel angesprochenen Live-Performances belegen. Die Positionen der beiden „Denkgemeinschaften“ sind im Sinne Chantal Mouffes agonistisch, schaffen den „Rahmen einer antagonistischen Debatte“ (*Agonistik* 176) und sind nicht auf eine destruktive Form der (Amerika-) Kritik festgelegt. Auch Randolph Bourne lässt sich nicht nur auf das multikulturelle Modell reduzieren, wie sein Essay „The War and the Intellectuals“ eindrucksvoll belegt: Wie sich oben herausgestellt hat, könnte gerade dieser Essay ein Basistext für die gegenwärtig relevanten politischen Themen der „so-called New Americanists“ sein. Vor fünfundzwanzig Jahren stellt Philip Fisher

bereits fest: „Within American studies the study of America had become the study of dissent. The rebels and dissidents came to the front as the leading patriots“ („Introduction: The New American Studies“ xi).

Wenn Transnationalität nicht nur als ein politisch-ökonomisches, sondern auch als kulturell wirksames anti-isolationistisches, auf Offenheit und Interdependenz ausgerichtetes Phänomen verstanden wird, so hat sie sich bereits in der jüngeren Entwicklung der *New American Studies* in der Phase des Poststrukturalismus und der *Culture Studies* (Hebel, *Einführung* 403-10) durch vielfältige transatlantische und zunehmend globale Interaktionen durchgesetzt. Neu und verstärkend ist allenfalls die Beschleunigung des nicht allein akademischen Wissensaustausches, der bereits für Ludwik Fleck den „demokratische[n] Charakter des modernen wissenschaftlichen Denkkollektivs“ (146) ausmacht. Die zunehmende Mobilität der zivilgesellschaftlichen Akteure in Verbindung mit den weniger kostenintensiven Möglichkeiten weltweiter Kommunikation – „the rise of a new cosmopolitan spirit“ (Hornung, „Transnational American Studies“ 626) – ‚kosmopolitisieren‘ nicht nur den interdisziplinären Arbeitsbereich der Amerikastudien. Außerwissenschaftliche und wissenschaftliche „Denkstile“ konvergieren (Fleck 150).

Vor diesem Hintergrund und der Expertise Ulrich Becks vertritt Rob Kroes verschiedene Thesen:

Exposed to a worldwide flow of cultural expression, people everywhere have appropriated cultural codes alien to their homogenized national cultures. ... A person's national identity is now only one among many options for meaningful affiliation with fellow human beings, triggered at some moments while remaining dormant, or latent, at others. One's local roots are only one of the many signifiers of a person's sense of self. Beck calls this rooted cosmopolitanism. There is no cosmopolitanism without localism. (20)

Massenkulturelle Phänomene – besonders von der Jugend global unreflektiert übernommen – würden den Nationalstaat von innen gewissermaßen ‚kosmopolitisieren‘. Er wagt eine, aus heutiger Sicht (2017)⁴, denkwürdige oder nachdenklich stimmende Behauptung aufzustellen: „Countries like France, Germany, Britain, or the Netherlands are no longer nation-states but transnational states.“ Rob Kroes' Aussagen stehen in Zusammenhang mit einer projektorientierten Konferenz der American Studies Association in Washington, DC 2009 mit dem Titel „Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives“. Sein Essay, 2011 in *the journal of transnational american studies* veröffentlicht, steht im Verbund mit denen seiner Kollegen Günther H. Lenz, als Koordinator dieser ‚roundtable discussion‘, Rüdiger Kunow, Alfred Hornung und William Boelhower. Shelley Fisher Fiskin übernahm ihrerseits die Aufgabe, alle Beiträge dieser transatlantischen Expertenrunde zu kommentieren – ganz im Sinne der Dialogizität (Lenz, 1, 4, 7, 8, 9) als universeller Leitvorstellung.

⁴ In seinem Gespräch mit Sigmar Gabriel und Emmanuel Macron verwendet Habermas im März 2017 „das Bild vom ‚rasenden Stillstand‘, um die zurückhaltenden Bekenntnisse für Europa in der Vergangenheit zu beschreiben. ... Es brauche einen europäischen Finanzausgleich, und echte Solidarität. Sonst, sagt er, wäre es am Ende die zögerliche deutsche Politik, die Europas Scheitern zu verantworten habe“ (Sebastian Fischer 2). Das Dilemma Europas bestimmt Bruno Latour in seinem Essay „Refugium Europa“ (2017) in einem globalen Kontext: „Sollen die Brexiteers, die Trumpisten, die Türken, Chinesen und Russen doch ihren Träumen von imperialer Größe nachhängen. ... Die Herausforderung ist also *auf Europa zugeschnitten*, auf den Kontinent, der diese eigenartige Globalisierung erfunden hat und ihr nun gemeinsam mit allen anderen zum Opfer fällt“ (148).

Auch wenn aus politologischer Sicht die „kantische Version“ des „universalistischen Kosmopolitismus“ (46) kritisch rezipiert wird (Mouffe, *Agonistik* 45-75), so besteht ein sehr allgemeiner gemeinsamer Nenner (nicht nur) dieses Symposions inhaltlich unter anderem in dem Infragestellen nationalstaatlicher Entitäten und der Neubestimmung des (Welt-) Staatbürgerbegriffs – auch mit einem Rekurs auf Immanuel Kant: „As Kant defined cosmopolitanism, it was always a way of combining the universal and the particular, *Nation und Weltbürger*, nation and worldcitizenship“ (Kroes 21). Nach der Feststellung transnationaler *versus* transkultureller theoretischer Eckpunkte, verweist Günter H. Lenz auf die dialektischen Konsequenzen für den Arbeitsbereich der interdisziplinären *American Studies*: Einerseits erkennt er die mit der Öffnung verbundene weitere inhaltliche und methodische Dispersion, er spricht von „centrifugal‘ dynamics“ (4), die andererseits aber zur fachspezifischen Innovation beitragen können:

On the other hand, these new challenges also offer chances to rearticulate crucial dimensions and directions of its radically critical and enabling objectives as a civic and engaged project of working out the cultural self-definition and the democratic vision of United States society, of deconstructing and transcending the myth of exceptionalism, and of exploring in a self-reflexive and dialogical manner the *specific* historical interrelations and interactions of multicultural, multiethnic, and intercultural diversity/multiplicity in US society, responding to the challenges of globalization and a multicentered new global order. (4-5)

Nicht nur an dieser Stelle ist die komplexe Verdichtung der Vorstellungen augenfällig, die allein durch die Aneinanderreihung sinnstiftender Adjektive evoziert wird – „radically critical“, „democratic“, „self-reflexive and dialogical“, „historical“, „multi-cultural, multiethnic, and intercultural“, „multicentered new global“ – und offenbar zum konsensuellen lexikalischen Inventar des transnationalen Diskurses gehören. Die sozio-politische und sozio-kulturelle Fokussierung und gesellschaftliche Funktion der *American Studies* sind dennoch auf ein durchaus traditionelles Ziel gerichtet – auf Verstehen und damit auf die verantwortliche Bereitstellung von Wissen für die Öffentlichkeit, für die Bürgerinnen und Bürger, die einen Anspruch auf zuverlässige, pragmatische Informationen haben: „The analysis of visions and versions of dual, multiple, transnational, or flexible citizenship can give Americans a new understanding of the specifics of their politics, society, and cultures and the global dynamics they are part of“ (6).

Als ein ‚klassisches‘ Beispiel können Ulrich Becks Überlegungen zu globalen Sicherheitsfragen herangezogen werden, die er unter dem unmittelbaren Eindruck der Terroranschläge vom 11. September 2001 einer breiteren Öffentlichkeit zur Diskussion stellte und die auf den immer wiederkehrenden Aspekt politischer Interdependenz abheben:

Der einzige Weg angesichts des drohenden globalen Terrors (aber auch der Klimakatastrophe, der Migration, der Gifte in Lebensmitteln, des organisierten Verbrechens) zur nationalen Sicherheit ist die transnationale Kooperation. Es gilt der paradoxe Grundsatz: Staaten müssen sich aus nationalem Interesse *denationalisieren* und *transnationalisieren*, also die Souveränität preisgeben, um in der globalisierten Welt ihre nationalen Probleme zu bewältigen. Nach dem Terroranschlag ist deutsche Innenpolitik ein wichtiger Bestandteil der inneren Sicherheitspolitik der USA, also der amerikanischen Außenpolitik und damit der ineinander verwobenen Innen-, Außen-,[sic!] und

Verteidigungspolitik Deutschlands, Frankreichs, Pakistans, Großbritanniens, Russlands und vieler weiterer Staaten. („Der kosmopolitische Staat“ 56)
Die Bereitstellung von Wissen, im Interesse eines differenzierten Verstehens dieser sicherheitspolitischen Zusammenhänge, erfolgt nach Möglichkeit interdisziplinär, komparativ und global, d.h. man verlässt sich in Verbindung mit dem *postcolonial turn* (Bachmann-Medick 184-237) der Kulturwissenschaften zunehmend auf „non-Euro-American versions of cosmopolitanism“ (Lenz 8).⁵ Allerdings schließt Ulrich Beck Renationalisierungsprozesse (Lindner 3) oder andere politische Fehlentwicklungen, z.B. Fremdenfeindlichkeit (*Weltrisikogesellschaft* 111) nicht aus, die die Amerikanisten des besagten Symposions nicht diskutieren.

Der Prozess der Kosmopolitisierung könnte das Idealziel eines Verbundes von „*kosmopolitische[n] Staaten*“ – eine für Europa „realistische Utopie“ – allerdings verfehlen: Antidemokratische „*transnationale Überwachungsstaaten*“ wären eine Variante des Gegenentwurfs („Der kosmopolitische Staat“ 56), von deren faktischer Existenz unter anderem Thomas Drake auf der Grundlage seiner Insider-Kenntnisse und Erfahrungen ausgeht, als er am Columbus Day 2013 über die transnationalen Implikationen des in den Vereinigten Staaten von Amerika institutionalisierten Überwachungsstaates („institutionalized surveillance state“) spricht. (Amy Goodman, „Edward Snowden is a Patriot“ 6, 9) Wesentlich ist der Hinweis, dass der Prozess der Kosmopolitisierung nach Ulrich Becks und Elisabeth Beck-Gernsheims Überzeugung die Ebene des Individuums im Kontext der „Weltfamilien“ genauso tangiert wie bei Joseph S. Nye der einzelne Mensch über Macht verfügt, wie der global wirksame Fall Edward Snowden einmal mehr belegt (cf. Greenwald, 253; Snodwens Essay „Ein historischer Sieg“ 44-5).

Der dreiundzwanzigseitige Eintrag „Cosmopolitanism“ in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy* beginnt ebenfalls mit der personalen Ebene: „The word 'cosmopolitan' which derives from the Greek word *kosmopolitês* ('citizen of the world'), has been used to describe a wide variety of important views in moral and socio-political philosophy“ (1).⁶ Das gilt auch für den geschichtsphilosophischen Ansatz Immanuel Kants, für seine in der *Berlinischen Monatsschrift* 1784 veröffentlichte

⁵ Cf. Ulrich Beck: „Wir wissen nicht, was wir nicht wissen. Genau daraus ergeben sich die Gefahren, die die Menschheit bedrohen“ (*Weltrisikogesellschaft* 94). Zu den gegenwärtigen Imponderabilien gehört, aus der Sicht Heinrich A. Winklers, unter anderem die „vom Nahen Osten ausgehende Globalisierung des islamistischen Terrors“ (608), die auch Kwame A. Appiah im neunten Kapitel mit der bezeichnenden Überschrift „The Counter-Cosmopolitans“ (137-53) historisierend thematisiert.

⁶ Eine historische Skizze über die Geschichte des Kosmopolitismus' liegt in Kwame A. Appiahs Monografie *Cosmopolitanism* vor (xiv-xviii), beginnend mit den Kynikern, die den Begriff im vierten Jahrhundert v.Chr. prägten im Sinne von „citizen of the cosmos“, verbunden mit der Ablehnung der üblichen Vorstellung „that every civilized person belonged to a community among communities“ (xiv). Anschließend wird die Weiterentwicklung durch die Stoiker des dritten vorchristlichen Jahrhunderts kontextualisiert mit Kaiser Mark Aurel und mit dem „Brief des Paulus an die Galater“, in dem es heißt: „Hier ist kein Jude noch Grieche, hier ist kein Knecht noch Freier, hier ist kein Mann noch Weib; denn ihr seid allzumal **einer** in Christo Jesu“ (Kapitel 3.27). Über Immanuel Kant und Wieland führen seine Betrachtungen zu Leo Tolstoi, George Eliot's *Daniel Deronda* (1876) bis Virginia Woolf und als Kontrapunkt zu Hitler und Stalin: „But if there are friends of cosmopolitanism who make me nervous, I am happy to be opposed to cosmopolitanism's noisiest foes. Both Hitler and Stalin – who agreed about little else, save that murder was the first instrument of politics – launched regular invectives against 'rootless cosmopolitans'; and while, for both, anti-cosmopolitanism was often just a euphemism for anti-Semitism, they were right to see cosmopolitanism as their enemy“ (xvi).

„Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“. Im Fokus stehen zunächst die *per se* spannungsreichen Beziehungen der Menschen untereinander, denen die „Natur“ zumindest potenziell „Vernunft und darauf sich gründende Freiheit des Willens gab“ (2). Im Widerstreit stehen auch die Tendenzen der Menschen, „sich zu vergesellschaften“ oder „sich zu vereinzeln [sic!] (isolieren)“. Konfrontatives, gieriges, herrschsüchtiges Verhalten untereinander befördert zwar das „Übel“ dieser Welt, überwindet aber den menschlichen Hang zur Trägheit und sorgt damit für notwendige Kreativität und Innovation durch „Arbeit und Mühseligkeiten“, ist folglich von der „Natur“ sozusagen einkalkuliert und schließt sogar „die Anordnung eines weisen Schöpfers“ nicht aus. Die analog spannungsträchtige Etablierung einer „allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft“ betrachtet Kant als das „größte Problem für die Menschengattung“. Die Ebene der Staaten untereinander ist letztlich durch kriegerische Handlungen und Gewalt determiniert, die nur ein interdependenter „Völkerbund“ (3) quasi als *Notgemeinschaft* und als Ideal zugleich aufheben kann, um „aus dem gesetzlosen Zustande der Wilden hinaus zu gehen“. Der angestrebte Prozess des überstaatlichen Ausgleichs und das Ziel, „eine vereinigte Gewalt“ im Interesse der Nachkommen einzurichten, werden andererseits durch eine Irreführung der Bürger seitens der Führungsebenen der Staaten behindert.⁷ Aber die Hoffnung auf die dagegen gerichtete langfristige Durchsetzungskraft „aufgeklärter“ Menschen unterstreicht deren Bedeutung, wie der folgende Satz zeigt, dem eine gewisse Aktualität beziehungsweise Zeitlosigkeit beigemessen werden kann:

Diese Aufklärung aber und mit ihr auch ein gewisser Herzensantheil, den der aufgeklärte Mensch am Guten, das er vollkommen begreift, zu nehmen nicht vermeiden kann, muß nach und nach bis zu den Thronen hinauf gehen und selbst auf ihre Regierungsgrundsätze Einfluß haben. Obgleich z.B. unsere Weltregierer zu öffentlichen Erziehungsanstalten und überhaupt zu allem, was das Weltbeste betrifft, für jetzt kein Geld übrig haben, weil alles auf den künftigen Krieg schon zum Voraus verrechnet ist: so werden sie doch ihren eigenen Vortheil darin finden, die obzwar schwachen und langsamen eigenen Bemühungen ihres Volkes in diesem Stücke wenigstens nicht zu hindern. (4)

Während Immanuel Kant in der Einleitung sagt, dass die Menschen nicht *a priori* „vernünftige Weltbürger“ (1) sind, so betont er im Abschnitt mit der Überschrift „Zweiter Satz“ ihre Lernfähigkeit in Bezug auf ihre Aufklärung auch zum Vorteil nachfolgender Generationen, um im letzten Teil wenigstens seinen *Optimismus* in Bezug auf eine positiv gerichtete Entwicklung der Menschheit auszudrücken.

Die Bedeutung des Individuums als Weltbürger spielt eine entsprechend große Rolle in den *New American Studies*. So schließt Shelley Fisher Fiskin ihre Antwort an das Symposium mit einem perspektivischen Entwurf ihres transnationalen Projekts („Digital Palimpsest Mapping Projects“ – „DPMPs as ‚Deep Maps‘“), das ausdrücklich zu (welt-) offenen, themenzentrierten Interaktionen einlädt: „By requiring collaboration across borders, languages, nations, continents, and disciplines, Deep

⁷ (Kant; „...durch die Noth, die dadurch endlich ein jeder Staat selbst mitten im Frieden innerlich fühlen muß, ...“, 3) Im Interesse des „Fortgange[s] der Menschheit“ ist nach Kant jeder Aufschub der Aufklärung für die „Nachkommenschaft nachtheilig“. („Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ 15).

Maps would bring our interdependence – as scholars, as citizens, as human beings – to the foreground” (7). Ihr Ansatz, für den Ludwik Fleck die Formel des „interkollektiven Denkverkehrs“ (142) geprägt hat, ist ein auch Widerspruch provozierender, egalisierender und anti-elitärer, weil gewährleistet sein soll, dass die „collaborative works-in-progress“ auch einem außeruniversitären Publikum kostenneutral zur Verfügung gestellt werden – alles wohl im Rahmen einer „postnationalen Verantwortungsethik“ (Beck, *Weltrisikogesellschaft* 42).⁸ Ihr Ansatz ist politisch relevant, weil er im Sinne der *Cultural Studies* „über die Grenzen akademischer Theoriebildung“ hinausgeht (Harrasser 13). Dass eine derartige ‚interkollektive‘ Vorgehensweise keine Selbstverständlichkeit ist und dass es dementsprechend tiefgreifende politische Dissense bei den Wissenschaftlern gibt, wird unter anderem von Birte Christ und Christian Kloeckner in der Einleitung der von ihnen et al. herausgegebenen Anthologie *American Studies / Shifting Gears* (2010) thematisiert: “Ironically, now it is American scholars who are the elitist ones and who show neither respect for ordinary people nor for American cultural texts that, in the first place, inspire political passion for a just democracy“ (15). Für Ludwik Fleck ist es der egalisierende „gesunde Menschenverstand, das ist die Personifikation des Alltags-Denkkollektivs, [der] zu einem universellen Spender für viele spezielle Denkkollektive“ wird (143).

Die Inhalte der Beiträge von Rüdiger Kunow („Melville, Religious Cosmopolitanism, and the New American Studies“) und Alfred Hornung, („Planetary Citizenship“) veranlassen Shelley Fisher Fishkin zu zwei weiterführenden Fragen und Perspektiven:

Might there eventually be enough of these intriguing narratives [Melville – Suzuki - Obama] to allow us to develop a category that described them such as a “global *bildungsroman*”? That is, a *bildungsroman* not simply of growth and development, as is traditionally the case, but the story of how an individual moves from a local or national sense of identity to a sense of himself or herself as a global citizen, a citizen of the planet? (5)

Sie schlägt ihre transnationalen „Deep Maps“ als *eine* Möglichkeit vor, diese Fragen zu behandeln. Besondere Beachtung schenkt sie weiterhin David Suzukis geoökologisch bestimmter origineller „transnational ‚Declaration of Interdependence‘“ als Fortschreibung oder Transformation der „The Unanimous Declaration of the thirteen united States of America“, die Alfred Hornung in seinem Essay thematisiert hat (42).

Die planetarische Sichtweise Alfred Hornungs findet in William Boelhowers Beitrag eine nachdrückliche Fortsetzung, indem er David Helds Vorstellung vom Planeten Erde aufnimmt, wonach dieser aus „overlapping communities of fate“ (47) besteht, aus Schicksalsgemeinschaften oder Notgemeinschaften, die bei Immanuel Kant bereits die Vorstellung von der Notwendigkeit eines Völkerbundes begründete. Bei William Boelhower geht es um existenzielle Grundfragen, um das Allgemeine und letztlich um das Überleben der Allgemeinheit analog zu Slavoj Žižeks Vorstellung

⁸ Bei der hier von Fisher Fishkin propagierten Form handelt es sich um eine „typische Web 2.0-Anwendung“, um „Crowd Sourcing“, um die „Nutzung der kollektiven Intelligenz (Wisdom of the Crowd)“ (12 Jan. 2012 <<http://wirtschaftslexikon.gabler.de/Archiv/80667/web-2-0-v7.html>>).

einer ‚emanzipatorischen Leitkultur‘⁹, die Multikulturalität neu definiert, oder Ulrich Becks Begriff des „*kosmopolitischen Moments*“ der „Weltrisikogesellschaft“: „Alle sitzen in einem gemeinsamen globalen Gefahrenraum – ohne Ausgang“ (*Weltrisikogesellschaft* 111). Kognitive, methodologische, ethische Kurskorrekturen sind vonnöten, die idealiter auf uneingeschränkte Interaktion (~ „being-in-common“), Dialog (~ „being-with“) und Teilhabe (~ „knowledge-with) am Gemeingut (Boelhower 49-51) ausgerichtet sind. Konkret wird gefordert:

The common’s proper way to knowledge of itself is through an acute awareness of being-with as knowledge-with. This point is crucial for scholars and intellectuals affiliated with the university, for we do not always acknowledge the realm of the common – or the fact that we share a common humanity with others – automatically. To paraphrase a passage of Deleuze and Guattari’s from their late book *Qu’est-ce que la philosophie?* (1991), we might say, the academic scholar or political scientist must become a nontheorist in order for nonpolitical theory to appreciate the conceptual figure of the common. (49)

Transparenz und ein für die Allgemeinheit verständlicher Diskurs – „bring our knowledge and expertise to society at large“ (Hebel et al. 256) – sind demnach eine Notwendigkeit und ein moralisches Desiderat im Rahmen des gesellschaftlichen Auftrages der der (Welt-)Öffentlichkeit verpflichteten Wissenschaften – auch der transnational orientierten Amerikastudien. In dem vorletzten Abschnitt wird – anders als in den vorangestellten generalisierenden, erkenntnistheoretischen Überlegungen – die Verantwortung des Individuums für das ‚*global commonwealth*‘ (Boelhower 51) geradezu eingefordert, und zwar in einer Weise, die nicht nur Shelley Fisher Fishkin formal an Walt Whitmans Dichtung erinnert und so beeindruckt, dass sie den Abschnitt ungekürzt zitiert (6).¹⁰

Dieses ‚akademische Crescendo‘ korrespondiert mit Patti Smiths performativen Crescendi und ihrer 2015 formulierten, ökologischen „*common cause*“- Priorität:

It’s our – our environment is ... our biggest global concern, over everthing. I know that, you know, our government would like us to think it’s terrorism. And I know ... all of these things are important, but environmental terrorism is

⁹ Das vierte Kapitel mit der Überschrift „The Return of the Evil Thing“ (*The Year* 35-46) und einem Kaleidoskop rezenter und historischer Beispiele schließt Slavoj Žižek mit einem globalen Auftrag und Appell ab: „The task is to move beyond the mere tolerance of others towards a positive emancipatory *Leitkultur*, which alone can sustain an authentic coexistence and mixing of different cultures, and to engage in the forthcoming battle for that *Leitkultur*. *Do not simply respect others, but offer them a common struggle, since our most pressing problems today are problems we have in common*“ (46).

¹⁰ Es handelt sich um folgenden Passus:

Each of us – whether we be academic scholars, bus drivers, state senators, war veterans, terminally ill, political scientists, janitors, hairdressers, state governors, cooks, supreme court judges, yard workers, mill hands, medical doctors, students, care workers, Wall-Street brokers, unemployed, undocumented aliens, bus drivers, refugees, prisoners, or the elderly (all people who belong together because of their common humanity) – I repeat, each of us is a crossing-point for a variety of political orders, from the local, state, and regional to the hemispheric and the global. Each of us, as inhabitants of planet Earth, has a stake in imagining and producing a global commonwealth. And that planetary point of view is anchored in our own backyard and our own neighbourhood, as we choose or do not choose to be conscious of our fundamental and inevitable condition of being-in-common. As a unique political order that cuts across all of the other orders mentioned above, the common must continually be evoked, configured, produced and reproduced. (51)

something that we're all committing. And, you know, it's an opportunity for a lot of us to come together". (Goodman/Shaiikh, "Patti Smith on 19th Century Poet William Blake" 3)

Diese geopolitische und -ökologische Sicht korrespondiert mit Bruno Latours Botschaft in seinem Essay „Refugium Europa“ (2017) oder mit Alice Walkers poetisch formulierter „Democratic Womanism“- Konzeption (2012), deren Ziel darin besteht „... to tirelessly serving and resuscitating Our Mother ship / and with gratitude / for Her care of us / worshipfully commit / to / rehabilitating it“ (Goodman, ' „Democratic Womanism“ 5). Es bestätigt die ideologische Nähe wissenschaftlicher und außerwissenschaftlicher Netzwerke/„Denkkollektive“. Über den oben angesprochenen „interkollektiven Denkverkehr“ stellt Ludwik Fleck folgendes fest: „die stilgemäße Einheitlichkeit des Denkens als sozialer Erscheinung ist viel stärker als der logische Aufbau des Denkens im Individuum“, wobei das Individuum sehr wohl „an einigen sehr divergenten Denkkollektiven teilnimmt“ (144). Politisch sind nach Chantal Mouffe, auf deren „call for a politically multipolar world“ (50) William Boelhower verweist, im globalen Maßstab nicht Einheitlichkeit, sondern Konflikte und Divergenzen „im Sinne einer Pluralität hegemonialer Blöcke“ vorstellbar, und „das Einzige, worauf man im Bereich der internationalen Beziehungen zählen kann“, sind nicht „kosmopolitische Träume“, sondern „kluge Verträge“ (*Agonistik* 51).

2.4 Konvergente akademische und künstlerische *outside*- Positionen

In seinem Essay „European Lessons in Imperialism: A Letter to America“ in der von Winfried Fluck et al. herausgegebenen Anthologie *Transnational American Studies* (2007), der in dieser Untersuchung eine vielschichtige Vergleichsplattform ist, bekennt sich John Carlos Rowe offen zu den „'tenured radicals' of the American professoriate“ (54), zu denen er auch den verstorbenen Kollegen Edward Said sowie Amy Kaplan und Richard Slotkin zählt (51). Im akademischen Bereich sieht er sich damit in einer Minderheitenposition gegenüber konservativen Exponenten wie Francis Fukuyama oder Samuel Huntington. Rowes Positionierung ist bestimmt durch seine grundsätzliche Ablehnung der hegemonialen, imperialen, nationalistischen und religiös fundamentalistischen Politik der mittlerweile historischen, allerdings nachwirkenden Bush Administration (38). Ihr ist mit transnationalen, projektorientierten Werknetzen entgegenzuwirken: „...I want to argue that it should be the means of creating *political coalitions* among intellectuals and artists with the powers to remain *outside* or at least *marginal* to the existing and growing U.S. hegemony“ (39).¹¹ Er schließt dabei ein notwendiges faktisches oder virtuelles Exil nicht aus: „... what I see as a new U.S. expatriate...“.

In etwa zeitgleich zieht Patti Smith wegen ihrer latenten politischen Frustration auf nationaler Ebene und ihrer ähnlichen Aversion gegenüber der Bush Administration eine Selbstexilierung in Erwägung, die ihre Hartnäckigkeit, ihr Optimismus und ihr latenter Patriotismus letztlich nicht erlauben. So fasst Dave Thompson die allgemeine Rezeption ihres auch ‚politischen‘ Albums *Trampin'*, ihrer aktivistischen Auftritte und

¹¹ Er empfiehlt bei der unabdingbaren Imperialismuskritik den historischen Vergleich mit den imperialen Mächten des 19. Jahrhunderts Großbritannien und Frankreich und mit der UdSSR im 20. Jahrhundert, damit die Analyse nicht als neo-marxistische von vornherein desavouiert wird (52).

ihre Reaktion wie folgt kommentierend zusammen:

Trampin' did not change the world. Neither did her loud opposition to Bush's reelection campaign in 2004, or her appearances alongside Ralph Nader when he toured in opposition to the Iraq war later that year. And America did not accede to her impassioned demands that it indict Bush "for befouling our country's name," cried live to the nation via Sirius Satellite Radio on New Year's Eve 2005. ... Patti acknowledged that sometimes modern activism could feel futile. "We were betrayed", she later [2007] sighed to *Time Out London*, "by the media, our government, even the Democratic Party. Now I find it very difficult to be in my country."

Even so, she was hopeful. She would rail against the government because it needed to be railed against. And because, as she told writer Nick Blakey, "If you keep poking someone, they're eventually going to bleed." (240)

2012 kann sie sich vorstellen, langfristig in England zu leben, denn „... eigentlich passe ich nicht mehr nach New York“ (Dallach 46). Sie passt allerdings zu den von John Carlos Rowe empfohlenen politischen Netzwerken von Künstlern und Intellektuellen, weil sie sich mit *outside*-Positionen seit ihrer Schulzeit im weitesten Sinne identifizieren kann: „Under the tutelage of a sympathetic teacher, Dr. Paul Fick, Smith was encouraged to nurture her interest in outsider artists, and she began to see herself as a follower in their tradition“ (Shaw 45). Ihre multimedial geführten verbalen Attacken gegen George W. Bush, die im Abschnitt 3.1 exemplarisch analysiert werden, lassen sich in ihrer ‚Radikalität‘ inhaltlich durchaus mit John Carlos Rowes (System-) Kritik messen. Die Angriffe sind ideologisch und zivilreligiös in der von Hannah Spahn so bezeichneten „national-cosmopolitan“ (8) *Declaration of Independence* verankert und motivational mit ihrem persönlichen Verantwortungsgefühl für die eigene Nation im globalen Kontext zu erklären. Insofern hat ihr internalisierter, revolutionärer Auftrag, als konstitutives Element des „*our voice*“-Konzepts, eine patriotische und transnationale Orientierung.

Nach dem ‚*Cosmopolitanism*‘-Eintrag in der *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, in dem zwischen strengen und moderaten Varianten von Kosmopolitismus unterschieden wird, können patriotische und kosmopolitische Haltungen durchaus kompatibel sein. Der entsprechende begründende Passus lautet:

In fact, some cosmopolitans have adopted a developmental psychology according to which patriotism is a step on the way to cosmopolitanism: as human individuals mature they develop ever wider loyalties and allegiances, starting with attachments to their caregivers and ending with allegiance to humanity at large. These different attachments are not necessarily in competition with each other. Just as little as loyalty to one's family is generally seen as a problematic feature of citizens, so the argument goes, loyalty to one's state is not a necessarily problematic feature in the eyes of cosmopolitans. Thus, cosmopolitanism is regarded as an extension of a developmental process that also includes the development of patriotism. (15)

Nach dieser plausiblen Vorstellung zeichnet Kosmopolitismus in Verbindung mit Patriotismus eine inhärente, mutuale Dynamik in Abhängigkeit des jeweiligen Entwicklungsstandes eines Individuums aus. Nach diesem Verständnis ist Patriotismus eine relativ wertneutrale, nach innen gerichtete Disposition. John Carlos Rowes Ansatz geht dagegen von einem grundsätzlich negativen

Verständnis von Patriotismus aus: „Cultural, economic, and political globalization makes patriotism and nationalism appear increasingly naive and irrational“ (47). Diese These verbindet er mit konträren populärkulturellen Beispielen, denen er die Funktion eines ‚Gegengifts‘ gegen Provinzialismus, Nationalismus und Imperialismus beimisst. In einem ersten Schritt führt er mit seiner Analyse von Trace Adkins’ „County[sic!]- and-Western hit, ‚Arlington‘“ (44) den Nachweis, dass formal die Symbolik des Songs und inhaltlich der implizite sentimentale Patriotismus und die Opferbereitschaft eines (im zweiten Golfkrieg) gefallenen Soldaten – hier ist es dessen Stimme – den Nationalismus und Imperialismus der Bush Administration stützen.

Bezogen auf Immanuel Kants Vorstellung von Aufklärung – Rowe verweist ausdrücklich auf Kant¹² – ist der Soldat entweder unmündig geblieben oder er wurde durch die politische Führung seiner Nation irregeführt, wie seinerzeit sein Großvater in der Ära von Franklin Delano Roosevelt. Trace Adkins’ vordergründige Heroisierung ist natürlich in Zweifel zu ziehen, aber ein Widerspruch bleibt hier unberücksichtigt: immerhin kämpfte der Großvater im Gegensatz zu seinem gefallenen Enkelsohn – nach dem Verständnis von Andrew J. Bacevich – in „FDR’s war“ (32), d.h. in einem traditionellen „people’s war“ (17-27, 18), gegen den Faschismus in Europa, um die Voraussetzung für die Fortsetzung der Aufklärung zu schaffen. Bei dem *Global War on Terrorism* (GWOT) handelt es sich dagegen um „Washington’s war“ (28-35, 32). Dieser wird – nach dem analogen Verständnis von Scott Horton – nicht von der traditionellen „citizen army“ (105), sondern von „willing volunteers“ und zunehmend von „for-profit contractors“ (107) geführt.

Die Botschaft der Songs „Home to Houston“ und „Rich Man’s War“, mit dem Album *The Revolution Starts Now* von Steve Earle 2004 veröffentlicht, ist für John Carlos Rowe dagegen „distinctly radical“ (47). In „Rich Man’s War“ werden die biografischen Hintergründe und motivationalen Ausgangslagen von Jimmy und Bobby, die jetzt im Irak (Bagdad) beziehungsweise Afghanistan (Kandahar) dienen, aufeinander folgend skizziert. Unmündigkeit¹³ zeichnet beide genauso aus, wie Ali, den Selbstmordattentäter aus dem Gaza. Ihre transnationale Gemeinsamkeit und

¹² Rowe bezieht sich im Anschluss an seine Analyse von Adkins’ Song „Arlington“ auf Immanuel Kants *Perpetual Peace and Other Essays on Politics, History, and Morals* und stellt fest:

„He [Kant] considered *nationalism* to be the greatest stumbling block to his ideal of “world citizenship” that would discourage wars and achieve peaceful, rational human existence. Although he does not condescend even to comment on the “irrational” character of patriotic sentiment and rhetoric, his critique of nationalism tacitly condemns emotive patriotism” (45).

Diese Interpolation ist nur mit dem qualifizierenden Attribut „emotive“ plausibel.

¹³ Nach Kant ist

Aufklärung ... der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschliebung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung. („Beantwortung“ 9)

Slavoj Žižeks erweiterte Lesart, die er seinen globalen kulturkritischen Analysen für das Jahr 2011 vorausschickt, ist folgende: „His [Kant’s] formula is rather ‘Think and obey!’; that is, think publicly (with the free use of Reason) and obey privately (as part of the hierarchical machinery of power). In short, thinking freely does not authorize me to do just anything. The most I can do when my ‘public use of reason’ leads me to see the weaknesses and injustices of the existing order is to make an appeal to the ruler for reforms” (4).

Symmetrie transportiert der jedem der drei individuell zugeordnete Refrain „Just another poor boy off to fight a rich man’s war“ (*The Revolution Starts Now*, Beiheft, n.pag.): Im Unterschied zu Jimmys beziehungsweise Bobbys Profil und ihren Rollen wird der ‚Regisseur‘ oder ‚Vormund‘ bei Ali sichtbar: „A fat man in a new Mercedes drove him to the door“.

Transnationale, interaktive Mündigkeit kommt dagegen *realiter* in einer von Slavoj Žižek 2012 zusammengefassten Episode beispielhaft zum Ausdruck:

Some months ago, a small miracle happened in the occupied West Bank: Palestinian women demonstrating against the Wall were joined by a group of Jewish lesbian women from Israel. The initial mutual mistrust was dispelled in the first confrontation with the Israeli soldiers guarding the Wall, and a sublime solidarity developed, with a traditionally dressed Palestinian woman embracing a Jewish lesbian with spiky purple hair – a living symbol of what our struggle should be. (46)

Die Überwindung der politischen und kulturellen Unmündigkeit, zu der Jimmy, Bobby und Ali in der konstruierten Situation (noch) nicht in der Lage sind, kann, wie Žižeks Beispiel belegt, von einem radikalen, spontanen Akt ausgehen, der *grass-roots*-Solidarität erzeugt und ein Umdenken bewirkt.

Die Radikalität sieht wiederum Rowe in der Verfremdung, d.h. in der ‚Harmonie‘ einer vermeintlich asymmetrischen Beziehung: „Customarily represented as religious fanatics in the U.S. media, Palestinian suicide-bombers are identified by Earle as sharing a transnational cause with U.S. troops in Iraq and Afghanistan“ (48).

Mit dem unmittelbar anschließenden Satz an diese Song-Analysen und der Schlussfolgerung erkennt er eine bedeutende Schnittstelle auf kultureller Ebene:

Cheah, Robbins, Appiah, and Earle are working out a new cosmopolitanism that should guide our efforts to “internationalize” American Studies.

Auf diese Weise benennt Rowe exemplarisch eine Gruppe von gleichgesinnten „intellectuals and artists with the powers to remain *outside* or at least *marginal* to the existing and growing U.S. hegemony“ (39). Er hätte auch Patti Smith nennen können, mit der Steve Earle wiederholt in London und New York City zwischen 2003 und 2006 zusammengearbeitet hat. Rowe propagiert somit Ludwik Flecks Vorstellung vom „interkollektiven Denkverkehr“ und ist von der verändernden Wirkung der künstlerisch-akademischen Interaktionen von „key individuals“ (Nye 106) für die Weiterentwicklung der *American Studies* überzeugt. Anschließend empfiehlt Rowe eine Wende der Kognition und global orientierte Methoden des Verstehens – „... a cognitive, analytical, polylingual method of *understanding*...“ (49) – losgelöst von einengenden nationalen und imperialen Wissenshorizonten und -beständen, die einer kritischen historischen Aufarbeitung bedürfen.

Diese Wende der Kognition ist aus der Sicht von Pete Seeger, der wie Patti Smith sowohl zum oben vorgestellten ‚*Felver*‘-Netzwerk als auch zum *Democracy Now!*-Netzwerk gehört, für den Fortbestand der Menschheit insgesamt relevant. Im Januar 2014 ist unter anderem Amy Goodman Mediatorin seiner Botschaft: „Einstein was the first person who said it: Everything has changed now, except our way of thinking. And we’ve got to find ways to change our way of thinking“ („We Shall Overcome“ 6). Millionen kleiner Schritte auf der *grass-roots*-Ebene sind erforderlich: „Sports can do it. Arts can do it. Cooking can do it. All sorts of works can do it. ...if the human race makes it, it’ll be women working with children, these two very large oppressed classes in the human race.“

Steve Earles latente gesellschaftliche *outside*- Positionierung mag unbestritten sein. Sie ist aber in seinem Album *The Revolution Starts Now* eindeutig national verankert und primär auf die aktive Verteidigung und Durchsetzung der Demokratie und der US-amerikanischen Verfassung gerichtet. Somit ist seine Haltung – im kritischen Widerspruch zu Rowes Analyse – durchaus patriotisch zu nennen. Ein Beleg dafür ist sein von Rowe unberücksichtigt bleibender ‚Brief‘ auf der ersten Seite des Beiheftes zum Album. Dieser gibt Auskunft über seine Intentionen, auch in Bezug auf die von Rowe analysierten Songs „Home to Houston“ und „Rich Man’s War“. Im Zentrum des im Mai 2004 in Fairview, Tennessee, verfassten ‚Briefes‘ heißt es: „Democracy is hard work. American democracy requires constant vigilance to survive and nothing short of total engagement to flourish“ (n.pag.). Der letzte Absatz charakterisiert die US-amerikanischen Verfassung so, als ob es eigentlich keine Instanz zwischen ihr – im Sinne einer ‚living constitution‘ – und dem Volk („people“) gäbe, sondern nur eine interdependente Beziehung, die verantwortliches (ggf. revolutionäres) Handeln vonseiten des Volkes verlangt.

The Constitution of The United States of America is a REVOLUTIONARY document in every sense of the word. It was designed to evolve, to live, and to breathe like the people that it governs. It is, ingeniously, and perhaps conversely, resilient enough to change with the times in order to meet the challenges of its third century and rigid enough to preserve the ideals that inspired its original articles and amendments. As long as we are willing to put in the work required to defend and nurture this remarkable invention of our forefathers, then I believe with all my heart that it will continue to thrive for generations to come. Without our active participation, however, the future is far from certain. For without the lifeblood of the human spirit even the greatest documents produced by humankind are only words on paper or parchment, destined to yellow and crack and eventually crumble to dust.

Seine Mission ist hier primär genauso nach innen gerichtet wie Randolph Bourne's Botschaft in seinem Essay „Trans-National America“. Sowohl Steve Earle, Patti Smith oder Pete Seeger (Goodman, „We Shall Overcome“ 8-9) verknüpfen als „Denkgemeinschaft“ (Fleck 141) ihre Stimmen unter anderem mit den Gründungsdokumenten der Vereinigten Staaten von Amerika, die – in dem von Udo Hebel vorgestellten Kaleidoskop der „nationalen Ikonen“ – exzeptionelle „ikonische Verdichtungen der Zivilreligion“ sind (*Einführung* 334-41, 337). Vor dem Hintergrund ihrer weltgeschichtlichen Bedeutung gingen und gehen von den Gründungsdokumenten transnational gerichtete Effekte aus. Welche Rolle sie formal und inhaltlich für die OWS- Bewegung spielen, belegt die *Declaration of the Occupation of NYC*, auf die im Abschnitt 3.5 näher einzugehen ist.

Um, aus dem Kontext gegriffen, mit Winfried Flucks Worten zu sprechen, artikuliert Steve Earle mit seinem Album so etwas wie „resistance *within* American society“, was theoretisch gar nicht mehr möglich sein soll. Analog zu Rowes Überlegungen schreibt nämlich Winfried Fluck erklärend zur Entwicklung der transnationalen Amerikastudien:

We are now in a better position to understand the reason for the emergence of transnational American Studies and its theoretical significance. This emergence can be seen as a consequence of Cultural Studies' and American Studies' ever more desperate search for a configuration or location that would still be able to provide an oppositional perspective. In that context, transnational studies can be seen as yet another attempt to escape the dead-

end of cultural radicalism's power analysis. Since, theoretically speaking, all potential resources of resistance *within* American society have been used up, the only possibility that remains is to go outside of the nation-state and to transcend its borders. („Theories of American Culture“ 71)

Die grundsätzliche Frage stellt sich, ob diese Opposition von *inside* versus *outside* nicht ohnehin relativiert werden sollte, wenn man wie Dirk Hoerder die Vorstellungen von David Thelen aufgreift: „People, ideas, and institutions do not have clear national identities. Rather, people may translate and assemble pieces from different cultures. Instead of assuming that something was distinctively American, we might assume that elements of it began or ended somewhere else“ (Hoerder 14). Das ist keineswegs ein Argument gegen die transnationale Wende innerhalb der Geschichtswissenschaft, denn auch Thelen ist mit anderen namhaften Vertretern der *Organization of American Historians* (OAH) bestrebt, seinen Arbeitsbereich für transnationale Perspektiven im Interesse eines differenzierten Verstehens offen zu halten. „Of course, the outside perspective involves its own distortions“ (13). Das gibt Hoerder darüber hinaus zu bedenken und ergänzt seine Feststellung mit einem plausiblen Beispiel (13-14).

Geografisch gibt es bekanntlich transnational oder kosmopolitisch orientierte Zentren unterschiedlichster Prägung und Dynamik – vorzugsweise in Global Cities, wobei New York neben London und Tokio von den weltweit über 55 zu den „Großen Drei“ gehört.¹⁴ Greenwich Village ist ein klassisches (historisches) Beispiel einer solchen transnationalen ‚Enklave‘: Bob Dylan fasst zum Beispiel im Zusammenhang mit seinen ersten Erfahrungen in New York Anfang der 1960er Jahre in seiner Autobiografie *Chronicles. Volume One* (2004) eine zugegebene historische Aussage von dem „Folk-Archivar“ und Woody Guthrie's Produzenten Alan Lomax (cf. Butler, *Voices* 115) so zusammen: „...wenn man Amerika verlassen wolle, sei man in Greenwich Village richtig“ (*Chronicles* 58). Das wäre ein Beispiel für ein räumlich definiertes politisch-kulturelles *outside*, das territorial im politisch-makrokulturellen *inside* angesiedelt ist.

David Thelen ist auch so zu verstehen, dass vom anthropologischen Standpunkt aus gesehen die *inside-outside* Opposition – individuell ohnehin unterschiedlich ausgeprägt und entwickelt – in dynamisch kognitiven Prozessen amalgamiert ist, deren räumlich-zeitliche Dimension kaum fassbar erscheint: Der Diffusion der Macht auf der dritten Ebene nach Joseph S. Nye entspricht eine räumlich-kulturelle Diffusion, die durch die global exponenziell zunehmende kommunikative Vernetzung beschleunigt wird.

¹⁴ Nach dem Ranking der Forschungsgruppe *Globalization and World Cities – Study Group & Network* (GaWC) an der Universität Loughborough, Leicestershire, UK (Köhler 673). Global Cities werden in der *Geographie* unter anderem verstanden als „sich verselbständigende Knotenpunkte der globalisierten Weltwirtschaft“ oder als Zentren der wirtschaftlichen „Macht“ „transnational operierender Wirtschaftsunternehmen“ (672). Transnationale kulturelle Aspekte spielen eine in der Regel untergeordnete Rolle. Das trifft auch für den ‚Steckbrief‘ „New York City – Duale Struktur einer Global City“ in Rita Schneider-Sliwas Monografie *USA*, einer wissenschaftlichen Länderkunde, zu (196). Susan S. Fainstein (2011) gibt relativierend folgendes zu bedenken: „...all cities are in some sense global“ (12).

Für Bruno Latour ist sogar „[k]ein Ort beherrschend genug, um global zu sein, und kein Ort ist selbstgenügsam genug, um lokal zu sein“ (*Eine neue Soziologie* 352). Er lehnt es ab, „das, was die Akteure tun in zwei Schubladen zu stecken – lokal und global –, womit wir nämlich die Entfaltung ihrer vielen fragilen und manchmal bizarren Reiserouten unterbrechen würden“.

2.5 *Outside Society*: eine perspektivische Retrospektive

Die mit dem *outside*-Begriff verbundene dynamische Konzeption ist bei Patti Smith eine persistente und programmatische, in der persönliche, gegenkulturelle, gegenhegemoniale, nationale und transnationale Horizonte fusionieren – ganz im Einklang mit den Vorstellungen von Rob Kroes, Ulrich Beck, Lothar Bredella („How Is“ 13-5; „How to“ 33-5), Chantal Mouffe (*Agonistik* 133-60) und mit einer Quintessenz der Untersuchungen von Stefan Brandt und Alexander Vazansky: „The 'national' and the 'transnational' are often culturally performed in conjunction *with* each other rather than played off *against* each other“ (84).

Outside Society als Titel für das 2011 veröffentlichte Album, das einen selektiven Querschnitt von *Horses* (1975) bis *Twelve* (2007) bereithält, unterstreicht die retrospektive und perspektivische, mithin ‚zeitlose‘ Relevanz der Konzeption genauso wie das ‚kosmopolitisch-interkulturelle‘ Album *Banga* (2012) oder der Abschnitt „long at odds with society“ (106-07) und der Reprint des Artikels „You Can’t Say ‘Fuck’ in Radio Free America“ von 1977 (65) in *Complete 1975 – 2006*.

In „Rock n Roll Nigger“ – im Album *Easter* folgt dieser Song dem Sprechgesang „Babelogue“ mit dem patriotischen Bekenntnis „in heart i’m an american artist and i have no guilt“ (*Complete* 105) – leitet die Phrase „Outside of society“ den variierten Refrain ein (109). Unverändert erhebt Patti Smith performativ mit diesem Song ihre politische Stimme, und zwar besonders bei ihren Auftritten in Europa, speziell bei ihrer ausgedehnten Tournee durch Frankreich im November 2011 mit drei Dutzend Veranstaltungen in fünfzehn verschiedenen Städten. Geradezu rituell, oft in Verbindung mit „People Have the Power“, wählt sie „Rock n Roll Nigger“ als *encore* und Klimax (*setlists 2011*). Dieses Muster kehrt zum Teil bei ihren mehrere Wochen dauernden Europa-Tourneen 2012 und 2013 wieder (*setlists 2012, 2013*).

Im Beiheft zum Album *Outside Society* heißt es retrospektiv über den Song:

This was our gift to the burgeoning punk movement, calling to the disenfranchised to unite and reinvent the word used historically as an insult and pejorative and to frame it for the future as a proud badge of outsider status. Propelled by Jay Dee Daugherty’s Keith Moon-like drumming, the chorus, “outside society”, offers the clarion call. (n.pag.)

Während John Lennons und Yoko Onos Song „Woman Is The Nigger Of The World“ von 1972, mit dem abschließenden Befund und Appell „Woman is the slave to the slaves, / Yes, she is, / If you believe, we’d better scream about it!“¹⁵ und damit primär auf die Befreiung der Frau weltweit zielt, besteht Patti Smiths aktivistische Intention darin, generell emanzipatorische, öko-soziale Prozesse global in Gang zu halten und die Akteure – *niggers* sprich *outsiders* sprich *rebels* – in ihrer avantgardistischen Rolle zu bestärken. Sie stehen in der Tradition von „Jimi Hendrix“, „Jesus Christ and grandma“ und „Jackson Pollock“, die sie exemplarisch als *niggers* bezeichnet (*Complete* 109). Bei ihrem Auftritt in Hamburg 2013 überträgt sie den Begriff auf ihr Publikum und speziell auf Edward Snowden, den sie zudem textlich in

¹⁵ Cf. 12 Dec. 2011 <<http://www.metrolyrics.com/request.php?lyricid=205813&dothis=printlyrics>>.

den Refrain von „Gloria“ integriert, indem sie anstelle von G-L-O-R-I-A seinen Namen buchstabiert. Die kollektivierende Inklusion des Publikums betont das Wir-Gefühl im Sinne der kosmopolitischen Variante der „WE THE PEOPLE“- Formel, denn für den „society“- Begriff gibt es keine nationalstaatliche oder genderspezifische Bindung.

Bemerkenswert sind die Variationen des Refrains, das heißt der Bogen von

Outside of society they're waiting for me

Outside of society that's where I want to be

zu dem abschließenden Chorus mit dem prominenten dialogischen und partizipatorischen Pronomen „you“

Outside of society they're waitin' for me

Outside of society if you're looking

That's where you'll find me

Outside of society they're waitin' for me,

der von der Gewissheit ausgeht, dass sich durch (partielle) ‚Selbst-Exilierung‘ der Wunsch erfüllen wird, zum distinktierten Kreis der *outsiders* zu gehören, denn das ist der Tribut, der für die befreiende Wirkung nonkonformistischen, kreativen und bisweilen messianischen Handelns zu entrichten ist: „And the cost didn't matter to me / I was lost and the cost was to be outside society“.

Konkret bedeutet das, dass Patti Smith durch ihre Bereitschaft zum „**opting out**“ (Aleida Assmann 217) auf nationaler und internationaler Ebene immer wieder mit Zensur – bei aller Bereitschaft zur Selbstzensur –, Ignoranz und Ausgrenzungen konfrontiert wird und unterschiedlich darauf reagiert:

2005 erinnert sie sich in einem Interview vor einem Studiopublikum an die Mitte der 1970er Jahre oft fehlende Zivilcourage der DJs von Radiosendern, zum Beispiel Songs von Jimi Hendrix zu spielen (Needs, *The Classic Interviews*).

Dave Thompson berichtet, wie erobst Patti Smith Mitte der 1970er Jahre auf die Zensur von „My Generation“ in Großbritannien reagierte, und zitiert folgende Äußerung:

‘In the States we fought and fought for that recording not to be censored. Just like the American government wanted to censor Brancusi's sculpture *Bird in Space*. Brancusi had to fight to redefine sculpture and I'm fighting to redefine rock'n'roll'. (129) (Mick Gold. "Patti in Excelsis Deo". *Street Life*. May 29, 1976)¹⁶

Dazu passen die Ausführungen von Patricia Morrisroe zum Album *Radio Ethiopia*: „It was evident that she saw herself as the 'rock-n'-roll savior' she had written about in *Cowboy Mouth*, and began referring to herself as the 'field marshal of rock and roll'“ (173). Auch konnte Patti Smith die Beibehaltung des Titels „Pissing in the River“ gegenüber der Plattenfirma durchsetzen, „...as the whole idea behind *Radio Ethiopia* was to liberate the airwaves“. Eine Abbildung des ursprünglichen *Radio Ethiopia*-Covers mit dem Motto „fight the good fight“ (*Complete* 64) ist dem genannten Reprint des Artikels „You Can't Say 'Fuck' in Radio Free America“ auf der

¹⁶ Craig Gholson thematisiert in *The New York Rocker* im Dezember 1976 die Zusammenhänge der Zensur von Brancusis Skulptur (1926/1928) und *Radio Ethiopia* (113). Primär ging es um die Klassifizierung der Skulptur als Kunstwerk oder als Industriegut durch die US-Zollbehörde.

gegenüberliegenden Seite zur weiteren Verdichtung der kämpferischen Mission zugeordnet.

In einem längeren Interview stellt Konrad Heidkamp Patti Smith im Mai 2005 die Frage: „Wird denn Ihre Stimme im amerikanischen Radio gehört?“ (4).

Desillusioniert gibt sie zu verstehen: „Jemanden wie mich werden sie dort nie spielen. Selbst wenn ich ein Schlaflied singe. Keine Chance. Sie mögen meine Stimme nicht. Auch die Plattenfirmen werfen Leute raus, die zu viel Idealismus zeigen“. Ihre (Globalisierungs-) Kritik ist ökonomisch bestimmt: Sie informiert über die Fusionen der global aufgestellten, anonymen Plattenfirmen und fügt hinzu: „Konzernstrukturen ähneln dem Turmbau zu Babel“. Eine Abbildung dieses Turms ist zum Teil auf dem Cover des Albums *Outside Society* zu sehen – als auffälliger Wandschmuck im linken Bildbereich und somit als verweisendes politisches Zeichen. Dominant bleibt das Porträt der ernst und unnahbar wirkenden Künstlerin, deren Augen durch eine dunkelrandige Sonnenbrille verdeckt sind.

Die anschließende Frage lautet: „Hatte die Rockmusik früher mehr Einfluss und Wirkung?“

„Die Verantwortlichen in den Firmen waren auf ihrer [kein direkter Bezug] Seite. Neil Young schrieb sein Lied *Ohio* während des Vietnamkrieges, als vier Protestmarschierer in Ohio erschossen wurden. Und jeder hörte das. Wenn man heute über die Vorgänge in Bagdad singt, spielt das kein Sender.“ In seinem Gespräch mit Wolfgang Luef bestätigt Neil Young im Juni 2016 Patti Smiths Aussagen und stellt in Bezug auf den Song *Ohio* lapidar fest, dass die Musikindustrie einen solchen Song „[a]uf keinen Fall“ akzeptieren würde. „So ein Song würde heute nicht mal mehr gespielt. Wo auch? Bei *American Idol*, oder was?“ (24).

Transnationale Konzerne (*outside*) – in der Regel im Verbund und in Interessenharmonie mit ihren nationalen ‚Brückenköpfen‘ (*inside*) – können demzufolge wegen ihrer Marktmacht und ihrer primär kommerziellen Interessen eine unterdrückende und filternde (zensierende) Wirkung auf die Verbreitung künstlerischer Äußerungen haben. Die „Kräfte des Konzernkapitalismus“ (Mouffe, *Agonistik* 133) üben kulturell ‚hegemoniale‘, analog zu John Carlos Rows Vorstellungen ‚imperiale‘ und in der Terminologie von Johan Galtung oder Aleida Assmann ‚strukturelle Gewalt‘¹⁷ aus. Gegenwärtig ist Chantal Mouffe dennoch zuversichtlich, „dass künstlerische und kulturelle Praktiken Räume des Widerstands schaffen können“ und propagiert „Formen des künstlerischen Widerstands als agonistische Interventionen im Kontext des gegenhegemonialen Kampfes“ (136). Offensiven Widerstand gegen die Zensur auf nationaler Ebene formuliert Patti Smith

¹⁷ „Wir gehen hier von der Gleichung *indirekte Gewalt* = *strukturelle Gewalt* aus. Indirekte Gewalt entspringt der Sozialstruktur, als Gewalt zwischen Menschen, zwischen Gruppen von Menschen (Gesellschaften), zwischen Gruppen von Gesellschaften (Bündnissen, Regionen). Und im Inneren menschlicher Wesen stoßen wir auf eine indirekte, nicht intendierte Gewalt, die ihrer Persönlichkeitsstruktur entstammt“ (Galtung 17-18). Aleida Assmann betont in ihrer Definition den gesellschaftlichen „Konformitätsdruck“ (55).

Johan Galtung stellte bereits in den 1970er Jahren fest: „Nur der nicht perfekte Imperialismus benötigt Waffen; der professionelle Imperialismus stützt sich eher auf strukturelle als auf direkte Gewalt“ (Mommsen 109).

1976/77 mit Verve in dem besagten Artikel „You Can't Say 'Fuck' in Radio Free America“, der ursprünglich in *The Yipster Times* (March-April 1977) veröffentlicht wurde. Vordergründig ist es ein kompromissloser Widerspruch gegen die von außen herbeigeführte Exklusion, gegen die Ablehnung des Senders WNEW-FN in New York City, das Konzert der PSG im *Palladium* in NYC am Silvesterabend 1976 live auszustrahlen, weil Patti Smith Wochen vorher in einem Interview des Senders das bekannte Schimpfwort ausgesprochen hatte. Im Zentrum des Artikels heißt es unter anderem in Anspielung auf das Jubiläum der *Declaration of Independence*:

FM radio was birthed in the 1960's as an alternative to restrictive playlisting and narrow monopolistic visions. The promise is being betrayed.

We Want The Radio And We Want It Now 1977 ... the celebration of 1776-1976 ends tonight...we end with the same desires of individual and ethnic freedom of concept...the freedom of art...the freedom of work...the freedom/flow of energy that keeps rebuilding itself with the nourishment of each generation. The political awareness of the 1960's was a result of the political repression of the 1950's. The 70's have represented the merging of both...political-artistic/activism-expression.

The colonial year is dead. Rock and roll is not a colonial art. We colonize to further the freedom of space.

We must dedicate ourselves to the future...in the sixties the DOG was GOD...the underdogs rose up and merged and fought for political freedom...we of 1977 are Rat/Art. (*Complete* 65)

Relevant mögen die postkolonialen Erklärungszusammenhänge sein, wichtiger ist der Zukunftsentwurf, der von ihrer Rock'n'Roll- spezifischen *Declaration of Independence* abgeleitet ist:

THE RESISTANCE

We believe in the total freedom of communication and we will not be compromised. The censorship of words is as meaningless as the censorship of musical notes; we cannot tolerate either. Freedom means exactly that: no limits, no boundaries...rock and roll is not a colonial power to be exploited, told what to say and how to say it.

Durch die so erreichte ‚zivilreligiöse‘ Kontextualisierung wird die Bedeutung von Rock'n'Roll als irreversibler Machtfaktor festgeschrieben.

Drei Jahrzehnte später wirken Patti Smiths Ausführungen in dem Gespräch mit Konrad Heidkamp zwar kritisch, aber moderat, als ob sie nicht mehr die Schärfe ihrer politischen Stimme der 1970er Jahre hätte.

Ein potenzieller Opponent ist heutzutage häufig nicht mehr so einfach identifizierbar wie ein Radiosender, ein lokaler oder nationaler Produzent oder Kurator. Entscheidungen schnell fusionierender, oligopolistischer, transnationaler Unternehmen, mit territorial von Außen nach Innen gerichteten Zielen und entsprechenden hierarchischen Strukturen, sind tendenziell nicht transparent. Entscheidungsträger bleiben anonym, tragen Verantwortung, ohne öffentlich (ver)antworten zu müssen, wenn es (politisch) opportun erscheint. Analog zu Ulrich Teusch ist festzustellen, dass dynamische Globalisierungsprozesse die Interaktions- und Interventionsmöglichkeiten betroffener Akteure, etwa kulturschaffender Künstler, auch einengen können. Dieses Dilemma ist einzukalkulieren, wenn man wie John

Carlos Rowe, der in seinem Ansatz optimistischer als Randolph Bourne ist, Allianzen zwischen gleichgesinnten „intellectuals and artists“ im Interesse der *American Studies* propagiert und „Werknetze“ etabliert, für die sich Patti Smith bereits seit den 1970er Jahren qualifiziert hat, zeitlich vor Steve Earle.

Nach Patti Smiths Verständnis ist Rock and Roll, und das erklärt ihre kompromisslose Zurückweisung des Boykotts und der Zensur, ein transnationaler Machtfaktor, der Menschen in aller Welt zusammenführt. Genau diese Botschaft entwickelt sie in den 1970er Jahren nachhaltig in einem provozierenden, bedeutungsvollen Monolog in der Sendung von WNEW-FM, in der die Formulierung mit dem oben genannten ausgrenzenden Effekt vorkommt. In geradezu elitärer Manier zieht sie einleitend die Alternativität von WNEW-FN in Zweifel und reklamiert für sich und ihre Gruppe, zunächst als imaginäre „outer space people“, dann usurpierend als „radio ethiopia“, die wahre Alternative oder Avantgarde zu sein.

...it's just that radio ethiopia doesn't consider it to be the first move in any movie...is like to worry about our nations...americans...rock 'n' roll...our art forms, best slang terms. it's like jean genet got out of prison. the french let jean genet out of prison for heralding the slang and preserving the slang of the french people, wherein you're asking me to like censor the slang from the people, but you know, fuck the slang, i'm not worried about the slang...i mean it doesn't matter, the slang, what you want to talk about is food, what you really want to know is about wheat...what i feel if there's a lot people that care about rock 'n' roll and really believe in rock 'n' roll, or just believe in like evolving or revolving or getting us all to a point where we don't have to worry about gender, race or country...where we do have harmonious rhythm... the way we do it is to take over the wheat, the way we do it, as i see it, is that rock 'n' roll realizes the power it has... is that it's getting powerful all over the world.
(Smith/Turske 124)

Dieser transkribierte Passus aus ihrem WNEW- Beitrag mit der Überschrift „Why is Johnny Rotten on the cover of High Times? Radio Ethiopia“ liegt in der Form eines ganzseitigen, von ihr persönlich unterschriebenen ‚Flugblattes‘ als Kopie in dem Ausstellungskatalog der Galerie Veith Turske vor. Sprachlich setzt sie sich – für sie bis Ende der 1970er Jahren typisch – bewusst provozierend über standardisierte Regeln hinweg. Die leitmotivisch wiederkehrenden Auslassungspunkte erinnern formal an den für Walt Whitmans *Leaves of Grass* charakteristischen Modus. Vielleicht will sie nach seinem Vorbild ihr Verständnis von „the grand American expression“ realisieren: „It is the powerful language of resistance ... it is the dialect of common sense“ (*Leaves of Grass* 19). Ihr im Ansatz idealistisches Credo verweist auf die nach innen sozial ausgleichende und nach außen kosmopolitisierende Wirkung von Rock and Roll: Patti Smith spricht euphorisch zum Beispiel die Spin-off-Effekte in Finnland und anderswo an – analog zu Rob Kroes' oben zitierter Feststellung: „There is no cosmopolitanism without localism.“

Patti Smiths Vorstellungen sind keineswegs singulär und werden im Nachhinein durch korrespondierende kulturwissenschaftliche Einschätzungen bestätigt und von Kaspar Maase geradezu passgenau analysiert. Er spricht die „Internationalität“ der

Jugendkulturen allgemein an und stellt fest:

In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, als Protestbewegungen Heranwachsender die gesamte westliche Welt bewegten, formierte sich so etwas wie eine Internationale der Jugend. Rockmusik war ihr universelles Medium, das Gefühl von Generationengemeinschaft (*My Generation* – The Who)¹⁸ und Ablehnung des Establishments (>Traue keinem über Dreißig<) die verbindende Einstellung, ein ebenso diffuses wie intensives Bedürfnis nach größeren Freiräumen das übereinstimmende Programm, die Neugier auf bewußtseinsweiternde Drogen grenzüberschreitend. Damals hat sich, mit einem Wort Paul Yonnets (1985, S. 141 - 190)¹⁹, die Jugend der westlichen Industriestaaten als „transnationales Volk“ erfunden. („Jugendkultur“ 44)

Kaspar Maase macht, wie auch Ulrich Teusch, keinen Unterschied zwischen den Begriffen „Internationalität“ und „Transnationalität“. Paul Yonnets Qualifizierung erscheint besonders signifikant. Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit die Entwicklungen der 1960er und 1970er Jahre und die damit einhergehenden weltzugewandten Denkmuster mit denen der Gegenwart korrespondieren. Hier laufen offenbar kulturelle, generationsspezifische Paradigmen zusammen: „Both the dynamic and the generational nature of culture must be kept in mind consistently“ (Monaco 105).

Die erste von drei Phasen des Prozesses der Transnationalisierung der *American Studies* – nach Donald E. Pease – korrespondiert mit dem Zeitraum, in dem sich Patti Smith als nonkonformistische Künstlerin durchsetzt: „From 1968 to 1979, countercultural American studies scholars associated themselves with transnational social movements to oppose the Cold War state of exception“ („Introduction“ 11).

Rock and Roll als global machtvoll wirkendes Instrument stattet die involvierten Akteure mit tatsächlicher und imaginierter Macht aus: Patti Smith begreift sich in dieser Zeit, ebenso programmatisch-kämpferisch wie hybrid, als ‚field marshal of rock and roll‘. Diese wiederkehrende Metapher geht zurück auf ihre Führungsrolle in Kriegsspielen zusammen mit ihren Geschwistern und Freunden während ihrer Kindheit. Unter anderem in *M Train* (89-91) und in *Just Kids* werden diese Spiele angesprochen: „In the winter, we built snow forts and I led our campaign, serving as general, making maps and drawing out strategies as we attacked and retreated. We fought the wars of our Irish grandfathers, the orange and the green. We wore the

¹⁸ Dave Thompson kommentiert mehrfach den Stellenwert dieses Songs in Patti Smiths Repertoire, spricht einmal von ihrer „profanity-laced version of the old rocker“ (127) und der erfolgten Zensur. Ihre Version von „My Generation“ erscheint als Additum zum Album *Horses* 1975 und 2005 an der jeweils neunten Position mit textlichen Abänderungen, wie zum Beispiel: „I don’t need that fucking shit! (Talkin’ ‘bout my generation) / Hope I die because of it (Talkin’ ‘bout my generation)“ – 18 Dec. 2011 <<http://www.justsomalyrics.com/114554/Patti-Smith-My-Generation-Lyrics>> – anstelle von „Things they look awful c-c-cold (Talkin’ ‘bout my generation) / I hope to die before I get old (Talkin’ ‘bout my generation)“ – 18 Dec. 2011 <<http://www.lyrics007.com/The%20Who%20Lyrics/My%20Generation%20Lyrics.html>>.

¹⁹ Die Angaben beziehen sich auf das Werk *Jeux, modes et masses*. Paris: Éditions Gallimard, 1985 des französischen Soziologen Paul Yonnet (1948-2011).

orange yet knew nothing of its meaning” (6-7).

Die favorisierte Metapher findet sich sogar als Motto in dem Ausstellungskatalog der Galerie Veith Turske 1977 wieder:

The Fieldmarshall [sic!] stands on the battlefield.

Stands.

Horizontal thinking is impossible to him.

So its [sic!] happened that the usual catalogue size became vertical.

“A lying Fieldmarshall is useless to his fighting troops!” (Smith/Turske 11)

Und als ob sie Kaspar Maases Hinweis auf die Protestbewegungen aufnehmen wollte, definiert sie bekanntlich ihre politisch-kulturelle Stimme und ihre aktive Partizipation in der Einleitung ihres Buches *Complete* unter der bekannten Überschrift „To Find a Voice“: „Our battlefields were Ohio, Chicago, the Fillmore. We gave new meaning to the word ‘soldier’. We were slinging an electric guitar instead of a machine gun” (19). Hier steht sie offensichtlich in der Tradition von Bob Dylans Vorbild Woody Guthrie, „dessen Gitarre den Aufkleber ‚This machine kills fascists‘ trug“ (Parragon 74). Das belegt unter anderem ein Foto des Künstlers im Abschnitt „Protest – Pop trifft Politik“ in dem Band *Die Geschichte der Rockmusik (74-75)*. Dem entspricht Patti Smiths Geburtstagsgruß für Jimi Hendrix am 27. November 2015 auf ihrer Website: „He fell out of the sky from a silk parachute, colors of no war, armed with a guitar as lethal as we need“ („Souvenance“).

So büßen die Begriffe zwar ihre martialischen Konnotationen ein, der Aspekt der kämpferischen Auseinandersetzung in der Sache bleibt aber davon unberührt. Das betrifft auch die Durchsetzung ihrer Interessen als Frau. Vielsagend sind dazu Mark Paytress’ Aussagen und Anspielungen: „Smith’s unflinching warrior stance was as much a threat to the status quo – and especially Status Quo and their fellow rock machos – as her music was. Servitude was simply not on the menu” (180). Es werden wiederum in Verbindung mit Rock and Roll übergeordnete emanzipatorische Aspekte fokussiert: Doch während Patti Smith zumindest vordergründig von symmetrischen Strukturen ausgeht – „...getting us all to a point where we don’t have to worry about gender, race or country“... (Smith/Turske 124) – ist etwa Inga Rumpfs transnationale Rezeption eine betont feministische.

In einem 1999 in Hamburg mit der persönlichen Anrede „*Liebe Patti Smith!*“ verfassten ‚Brief‘, der in Nick Johnstones Biografie die Funktion eines Vorwortes hat, vergleicht Inga Rumpf ihre persönlichen Eindrücke vom CBGB während eines Besuchs in New York 1975 und den Begegnungen mit Patti Smith und anderen Künstlern mit der Szene in St. Pauli in Hamburg in den 1960er Jahren. Sie spricht zunächst von ihren damaligen musikalischen und persönlichen Schlüsselerlebnissen und betont ihre vom Coverphoto von *Horses* ausgelöste Erkenntnis der gemeinsamen Androgynität, die für sie fortan „nichts Anormales war, sondern ein Zeichen unserer Stärke und Unabhängigkeit“ (Johnstone 9). Sie sieht Gemeinsamkeiten in der Präferenz für „die französische Kunst und die Existentialisten“ und die *Beat Poets*. Dann folgen einige pathetische Leerformeln und eine für einen offenen Brief sprachlich bemerkenswerte Synthese: „Und wir sind coole, geile Typen! Frauen, die ihr Leben selbst bestimmen, sich vor nichts fürchten.

In der Männerdomäne Rockmusik haben wir mit Fleiß und Ambitionen unseren Platz erobert und anderen Frauen gezeigt, wo's langgeht“ (10).

Insgesamt korrespondiert Inga Rumpfs Position eher mit dem Ansatz von Yoko Ono, deren 1969 geprägter *nigger*- Begriff auch eine Reaktion auf die Musikszene war. Yoko Ono wird in *The Beatles Bible* folgendermaßen zitiert: „When I went to London and got together with John that was the biggest macho scene imaginable. That's when I made the statement 'woman is the nigger of the world'“ (1).²⁰

Niggers sprich *outsiders* sprich *rebels* oder das „transnationale Volk“, ob in der Vergangenheit oder Gegenwart, sind in der Lage, avantgardistisch zu sein, Perspektiven zu schaffen, aufklärerisch etwas zu wagen und (sich) zu verändern. Dabei spielt Gender, hier im Sinne der definitorischen Abgrenzungen von Robyn Warhol²¹, zumindest bei Patti Smith keine übergeordnete Rolle: „Don't worry about gender, race or country.“ Genderspezifische Widerstände werden keineswegs übersehen, finden z.B. in *Just Kids* rückblickend und fast beiläufig im Zusammenhang mit der Rekrutierung eines Gitarristen Ende 1974 Erwähnung: „... none of them warmed up to the idea of a girl being the leader“ (244). Aber sie versteht es eben, sich wie ein ‚Feldmarschall‘ durchzusetzen, weil sie die maschinenschriftlich formulierten strategischen Fragen internalisiert hat:

I'd like to know who is the man who serves as the model. who made woman the loser. (*Complete* 46)

So kann genderspezifischer Stolz ausgedrückt und zur strategischen, problemlösenden Handlungsanleitung werden.

„She had no need for overt femininity“ (73). So sagt es Dave Thompson lapidar, weil sie bei ihren Frankreichaufenthalten unter anderem Arthur Rimbauds Vorhersage verinnerlicht hätte, und zwar „... that the next wave of great writers would be women...the intervening hundred years had proved him correct.“ Diese These belegt Thompson dann mit Aussagen von Patti Smith, die er einer ihrer Gedichtvorträge der frühen 1970er Jahre zuordnet:

“He [Arthur Rimbaud] was the first guy who ever made a big women's liberation statement, saying that when women release themselves from the long servitude of men, they're really gonna gush,“...“New rhythms, new poetries, new horrors, new beauties. And I believe in that completely.”

Ihre relative Gelassenheit in der Gender-Problematik, die sie aus dem Brief

²⁰ Cf. 13 Dec. 2011 <<http://www.beatlesbible.com/people/john-lennon/songs/woman-is-the-nigger-of-the-w...>>. Der unmittelbar nachfolgende Kommentar –

Ono's sentiment was led more by frustration than militancy. By the time she and Lennon had moved to New York City and become engaged in the politics of the New Left, however, the phrase was perfect for their particular brand of sloganeering (2) –

leitet dann über zu persönlichen Anmerkungen von John Lennon, die 1971 in der Zeitschrift *The Red Mole* veröffentlicht wurden.

²¹ Auch bei Robyn Warhol ist der politische Aspekt ein essenzieller. In akademischen Lehrveranstaltungen konfrontiert sie ihre Studentinnen und Studenten mit der zentralen Frage: „...If biology is destiny, how can we hope for political or cultural change? Change, I tell them, is the ultimate goal of gender studies“ (242). Im übrigen gilt die allgemeine Feststellung: „Differences of race, social class, historical period, nationality, ability, and age always inflect any given culture's notions of gender“.

Rimbauds an Paul Demeny vom 15. Mai 1871 ableitet, beruht also auch auf der Gewissheit, die ‚richtigen‘ und richtungweisenden Vorbilder zu haben, die das künstlerisch-emanzipative, avantgardistische Moment des „our voice“- Konzeptes definieren.²²

Dreißig Jahre später ist aus dem selbsternannten „field marshal“ durch den französischen Kulturminister ein „Commandeur des Arts et des Lettres“ geworden. Auf der letzten Doppelseite des Beiheftes zu *Horses/Horses: Legacy Edition* (2005) ist rechts neben dem Porträt der salutierenden Künstlerin der Gruß zu lesen: „the commandeur salutes you all...“ (n.pag.). Auch diese Performance bestätigt Daniel Kanes These: „Simultaneously, Smith’s emphatic rejection of stereotypically ‘feminine’ personae in favor of an at-times masculine performative stance has placed her outside normative gender categories“ („I Just Got Different Theories“ 43).

Patti Smiths charakteristische Wandlungsfähigkeit, ihre tiefempfundene Nähe zum Außenseiter Jean Genet sowie die politisch-kulturelle und transkulturelle Verklammerung der ‚Gegenwart des 21. Jahrhunderts‘ mit den 1960er und 1970er Jahren werden durch die signifikante Gestaltung der vier Seiten der CD-Hülle von *Outside Society* zum Ausdruck gebracht, und zwar durch

(1) die stilistische Opposition der beiden Porträts von Patti Smith – auf der Vorderseite ein Farbfoto als unnahbar erscheinende ‚Lady‘ und auf der linken Innenseite ein Schwarzweißfoto als junge, leger gekleidete Frau, das ihre Nähe zu Genet versinnbildlicht, (2) die mit einer alten Schreibmaschine auf einem patinierten Hintergrund verfasste Liste der achtzehn Titel von „Gloria“ bis „Trampin“ auf der Rückseite und (3) die Reproduktion eines alten Schriftstückes auf der rechten Innenseite unter der CD, das farblich mit dem spiegelbildlich arrangierten Schwarzweißfoto der jungen Künstlerin harmoniert.

Die textlich identische Reproduktion dieses Schriftstückes hat in *Complete* auf der Doppelseite 106/107 mit der verbindenden Überschrift „long at odds with society“ – spiegelbildlich zum Porträt von Jean Genet im Alter von sechzehn Jahren im Zentrum der linken Seite (106) – die entsprechende Position im Layout der gegenüberliegenden Seite (107). Bei der Reproduktion handelt es sich um einen mit einer Schreibmaschine verfassten zweiundzwanzigzeiligen Text mit der Unterschrift „MADE FOR the PLAGUE“ auf einem nunmehr hellen, karierten Blatt Papier aus dem Archiv von Patti Smith. Es ist eine Art Urtext von „Rock n Roll Nigger“ (*Complete* 109), den Patti Smith im Register als „Manifesto“ (330) bezeichnet:

everything is shit. the word ART must be redefined. this is the age where everybody creates. rise up nigger take up your true place. rise up nigger the word too must be redefined. this is your arms and this is your hook. donot the black boys get shook. high asses asses get down. NIGGER no invented for color it was made for the plague. for the royalty who have readjusted their sores. the artist. the mutant. the rock and roll mulatto. arise new babe born

²² „Diese Dichter wird es geben! Wenn die unendliche Knechtschaft der Frau gebrochen ist, wenn sie für sich lebt und durch sich selbst, wenn der Mann – erbärmlich bis jetzt – zurückgibt, was ihr gehört, dann wird auch sie Poet sein, auch sie! Die Frau entdeckt das Unbekannte! Werden sich die Welten ihres Denkens von den unseren unterscheiden? – Sie wird seltsame, unergründliche, schwierige, wunderbare Dinge entdecken, und wir werden das erfassen, werden es verstehen“ (*Sämtliche Werke* 398).

sans eye-brow and tonsil. outside logic beyond mathematics self torture and poli-tricks. the new science advances unknown geometry. arise with new eyes new health new niggers. this is your call your calling your psalm. rise up niggers and reign with your instruments soldiers of new fortune. uncalculable caste of we new niggers.

MADE FOR the PLAGUE (107)

Der Verbund dieses historischen Textes (mit seiner tabubrechenden Sprache) mit dem Bild von Genet und den unter den Abbildungen collageartig angeordneten Informationen aus der Sekundärliteratur über ihn (106-07), mit dem Foto von Patti Smith an einer Busstation (108), aufgenommen von Annie Leibowitz während einer Tournee in den USA 1978 (96), und dem 2011 unverändert aktuellen Song „Rock n Roll Nigger“ (109) verleiht diesem intermedialen Ensemble tendenziell Zeitlosigkeit, Unmittelbarkeit und betont kontroverse transkulturelle Aspekte: Jean Genet, dessen 101. Geburtstag Patti Smith unter anderem mit einer Lesung am 19. Dezember 2011 im Museum of Modern Art in New York feiert (*setlists 2011*) und dessen Bedeutung sie im Kontext ihrer „*all my people*“- Vorstellung in *M Train* (16-18, 225-29) nachhaltig rekonstruiert (cf. Abschnitt 4.3.1), ist für Patti Smith ein *role model* und einer der archetypischen Außenseiter, demnach einer der „niggers“, „a saint of sorts to the Beat Generation“ (*Complete* 108), für Jean-Paul Sartre „a 'liar, thief, pervert saint and martyr“ (106), der in der Tradition von „Charles Baudelaire, Sade, Andre [sic] Gide and Arthur Rimbaud“ (107) steht. Ein direkter Hinweis auf Jean Genets Theaterstück *Les Nègres* (1958/59), wie vielleicht zu erwarten wäre, fehlt in *Complete*. Mit Blick auf Sartres *Saint Genet* spricht Didier Eribon in *Rückkehr nach Reims* von „widerständigen Subjekte[n]“ (215), die selbstbewusst und politisch „die Mechanismen der Normalität und Normativität herausforder[n]“ (217).

Das Thema des Bücherdiebstahls, d.h. ihr von der Norm abweichendes Verhalten, das sie mit Genet verbindet, berührt Patti Smith hier genauso wie bei ihrem Auftritt in Strasbourg im November 2011 oder in *Just Kids*: Im Alter von sechzehn Jahren stiehlt sie in Philadelphia ein Exemplar von Arthur Rimbauds *Illuminations*. Es wird ihr ständiger Begleiter und erinnert an ihre komplexe sozio-kulturelle Initiation: „His haughty gaze reached mine from the cover of *Illuminations*. He possessed an irreverent intelligence that ignited me, and I embraced him as compatriot, kin, and even secret love. Not having the ninety-nine cents to buy the book, I pocketed it“ (23). Gleichzeitig muss sie es ertragen, von ihren damaligen Arbeitskolleginnen – „a hard-edged, illiterate group of women“ – angefeindet, ausgegrenzt, als Kommunistin verdächtigt und physisch bedroht zu werden, weil sie dieses Buch liest und emotional berührt ist.

Allein diese kulturell exklusive und sozial exkludierende (elitäre) Ausgangslage des teilweise ad hoc initiierten und kontinuierlich systematisierten transatlantischen Bildungsganges der Künstlerin und ihr Bekenntnis zum „rock and roll mulatto“ belegen ihre frühe kosmopolitische Orientierung im Sinne Kwame A. Appiahs Vorstellung von „*cosmopolitan contamination*“ in Anlehnung an Terenz (Publius Terentius Afer) :

We do not need, have never needed, settled community, a homogenous system of values, in order to have a home. Cultural purity is an oxymoron. The odds are that, culturally speaking, you already live a cosmopolitan life,

enriched by literature, art, and film that come from many places, and that contains influences from many more. (113)

Mit Rock and Roll wiederum ist nach den Erfahrungen von John Lennon „a sort of cultural exchange“ über Kontinentgrenzen hinweg ohnehin verbunden: „We [the Beatles] were a bit conscious to begin with of being imitation Americans. ... Most of the songs came from Europe and Africa and now they were coming back to us. Many of Dylan's best songs came from Scotland, Ireland or England. It was a sort of cultural exchange“ (5). Diese komplexen transnationalen Interaktionen werden von Micah L. Issitt (37-45) und im *Handbuch der populären Musik* von Peter Wicke et al. (607-19) ausführlich dargestellt. Die Anspielung auf den „rock and roll mulatto“ im Zentrum von Patti Smiths verschlüsseltem, assoziativem „Urtext“ bezieht sich wohl auf die Fusion der „weißen →Country & Western- [und] der afroamerikanischen →Rhythm & Blues-Tradition“ (Wicke 615),²³ die neue, kreative Perspektiven eröffnet und sozial nach innen befreiende und integrierende Effekte hat, so dass der Abschnitt „Rock'n'Roll“ von Peter Wicke et al. nach der Hervorhebung jugendkultureller, kommerzieller und technologischer Gesichtspunkte mit dem Satz abschließt: „Und schließlich sind mit dem Siegeszug des Rock 'n' Roll die Traditionen der afroamerikanischen Musik zu einem integralen Bestandteil der populären Musikformen geworden, was die weitere Entwicklung nachhaltig geprägt hat“ (619). So wird Kwame A. Appiahs kosmopolitische Perspektive bestätigt, wenn er unter der allgemeinen Überschrift „Whose Culture Is It, Anyway“ den hybriden Charakter der „living cultures“ (129) diskutiert.

Evident ist im letzten Satz des durch das Album *Outside Society* ‚aktualisierten‘ „Manifesto“ von „Rock n Roll Nigger“ die mit dem (einmaligen) Gebrauch des Personalpronomens „we new niggers“ zum Ausdruck gebrachte Identifikation und Partizipation: Die kämpferischen Appelle sind insofern auch selbstreflexiv, sind nach innen und außen und in die Zukunft gerichtet. Mit der im Essay „Ain't It Strange“ von 2007 vorgestellten „*new guard*“- Metapher, die im Abschnitt 3.5 näher bestimmt wird, gibt es eine Fortschreibung des „*nigger / outside*“- Konzepts.

Bei dem von Annie Leibowitz aufgenommenen Foto (*Complete* 108) handelt es sich um ein professionelles, weil sie im Auftrag der Zeitschrift *Rolling Stone* die PSG auf einer USA-Tournee begleitete.²⁴ Auch wenn es zunächst ungewöhnlich erscheint, kann oder soll dieses Foto – wie das Porträt auf der Innenseite der CD- Hülle von *Outside Society* – als Pendant zu dem Porträt von Jean Genet verstanden werden. Dafür spricht die Position in dem Arrangement der vier oben genannten Seiten mit der thematischen Klammer „long at odds with society“, der ähnliche Gesichtsausdruck, der jeweils zur Kamera gerichtete Blick, der geschlossene Mund, die Beleuchtungsverhältnisse um die beiden Gesichter.

Die Botschaft des Fotos widerspricht diametral der *nigger*- Vorstellung von Yoko Ono: provozierend breitbeinig – entsprechend perspektivisch verzerrt wirken ihre

²³ Auch hier gibt es eine übereinstimmende Sichtweise bei John Lennon, der nach seinem Hinweis auf die US-amerikanischen Einflüsse ergänzend feststellt: „But we delved into the music and found that it was half white country and western and half black rhythm and blues“ (5).

²⁴ Patti Smith erwähnt diese Zusammenhänge in *Complete*: „We took our hit ['Because the Night'] and our 'Rock n Roll Nigger' stance on the road. ... For a time we were accompanied by Annie Liebowitz [sic!], who was shooting for *Rolling Stone*. Working with Annie was like working with a fellow band member“ (*Complete* 96).

langen Beine – sitzt Patti Smith in einem hellen Schalenstuhl lässig zurückgelehnt im Wartebereich einer Busstation. Bis zu ihrer Taille ist ihre enge, glänzende, an eine Schlangenhaut erinnernde Hose zu sehen. Zu dieser „Arbeitskleidung“ gehören die obligaten Stiefel, denn beides trägt sie auch auf der Bühne (*Complete* 110), und ein Jackett. Im Stil kontrapunktisch wirkt der schwarze Bowler, der zusammen mit ihren dunklen, glatten Haaren ihr helles Gesicht rahmt. Anni Leibowitz' Foto versinnbildlicht eindeutig Patti Smiths sozio-politisches und -kulturelles *nigger*- Konzept und ist ein nachhaltiger Beleg für Leibowitz' Arbeitsweise, die Astrid Böger wie folgt charakterisiert: „Sie lässt ihre Modelle posieren und dabei zu selbstbewussten Darstellern ihrer eigenen gesellschaftlichen Rolle werden“ („Die amerikanische Fotografie“ 139).

2.6 Kosmopolitisierung: das Potenzial von Netzwerken und ethisch-moralische „Denkgemeinschaften“

Patti Smiths künstlerische Arbeit ist seit den 1960er Jahren grundlegend politisch bestimmt und hat im Laufe der Zeit eine zunehmende Kosmopolitisierung erfahren. Nach Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim besteht ein qualitativer Unterschied zwischen den eher faktischen Phänomenen der ‚Globalisierung‘ und ‚Transnationalisierung‘ einerseits und der ‚Kosmopolitisierung‘ andererseits:

Kosmopolitisierung meint eine nicht nur ökonomische und politische, vielmehr auch ethische Interdependenz zwischen einzelnen, Gruppen und Nationen über nationale, ethnische, religiöse, politische Trennlinien und Herrschaftsverhältnisse hinweg. (93-4)

Pnina Werbner nimmt diese Vorstellung auch auf und schreibt in der Einleitung ihrer Anthologie *Anthropology and the New Cosmopolitanism*: „It [cosmopolitanisation] involves a move from globalisation, to consciousness, to institutionalised normative cosmopolitanism, from principle to practice“ (5). Damit schließt sich wiederum ein Kreis zu den Positionen von William Boelhower und prinzipiell zu Bruno Latour, der über Ulrich Becks „innovative Soziologie“ mit ihrer „Aufmerksamkeit für neue Formen von Objektivität“ feststellt, dass sie eng „mit der ANT, insbesondere durch [ihre] politischen oder vielmehr ‚kosmopolitischen‘ Interessen“ (140) verbunden ist.

In den komplexen alltagsweltlichen Zusammenhängen sind die Akteure auf den drei oben genannten Ebenen unterschiedlich aktiv, aber nicht einmal eine Selbstisolation – etwa in „gated communities“ (Beck / Beck-Gernsheim 104) – ist in der planetarischen „(Zwangs-) Schicksalsgemeinschaft“ (94) möglich. In Bezug auf den deregulierten Weltarbeitsmarkt ist sogar von einer „Zwangskosmopolitisierung“ die Rede. „Sie vollzieht sich, ohne daß nationale Grenzfines sie aufhalten, am Macht- und Souveränitätsanspruch der Nationalstaaten vorbei“ (100). Als „Kosmopolit par excellence“ wird Ulrich Beck im Januar 2015 in den ihm gewidmeten Nachrufen von Anthony Giddens und Bruno Latour (9) und als ‚Weltinnenpolitiker‘ im Oktober 2015 in Jürgen Habermas’ Nachruf „Wer fehlt“ (11) gewürdigt.

Inhaltlich gibt es hier wiederum eine Deckungsgleichheit mit den eingangs vorgestellten Konsequenzen des Globalisierungsprozesses, und zwar nach dem Verständnis von Ulrich Teusch, der den Begriff der Kosmopolitisierung nicht verwendet. Differenziert präsentiert er Positionen der transnationalen Globalisierungskritik (7-15) von Nichtregierungsorganisationen wie Greenpeace und Amnesty International oder von Wissenschaftlern, die den „Elfenbeinturm der Wissenschaften zu verlassen“ (8) bereit sind und den „interkollektiven Denkverkehr“ und Dialog in Richtung der außerwissenschaftlichen, „exoterischen Kreise“ (Ludwik Fleck 138) fördern, wie zum Beispiel Noam Chomsky, Pierre Bourdieu, Jean Ziegler oder Charles Derber: Sie sind keine Gegner dieser Prozesse, „[ihnen schwebt] eine andere Art von Globalisierung vor – eine, die nicht auf den Faktor Ökonomie fixiert ist, nicht auf schrankenlose Liberalisierung, Devisenspekulation oder Lohndumping setzt; eine, die Globalisierung nicht auf Kosten der Umwelt, der sozialen Sicherheit und vor allem der ‚Dritten Welt‘ vorantreibt“ (Teusch 8).

Passend zu der Vorstellung der „Zwangskosmopolitisierung“ erscheint das von Teusch gewählte Zitat von Bourdieu, der 2001 die Deregulierung der Märkte und das

Paradoxon der „*Politik der Entpolitisierung*“ anspricht, die darauf abzielen, „die Kräfte der Ökonomie von all ihren Fesseln zu *befreien*, ihnen dadurch einen fatalen Einfluss einzuräumen und die Regierungen ebenso wie die Bürger den derart von ihren Fesseln ‚befreiten‘ Gesetzen der Ökonomie zu unterwerfen“ (12). Im Oktober 2016 verweist Noam Chomsky in seinem Gespräch mit Claus Hulverscheidt und Kathrin Werner von der *Süddeutschen Zeitung* auf die unveränderte Aktualität und Komplexität dieser Zusammenhänge („Der Staat finanziert, die Wirtschaft kassiert“ 22). Dem ist wiederum folgender Kommentar von Beck und Beck-Gernsheim zuzuordnen: „Gegenwärtig ist keine Institution in Sicht, die – ähnlich wie zuvor der Nationalstaat – die Kapitalmacht kontrollieren und zähmen könnte, auch wenn es einige experimentelle, vielleicht sogar ‚embryonale‘ Orte des Regierens jenseits des Nationalstaats gibt, wie beispielsweise die Treffen und Ansprachen der G20- oder G8-Staaten“ (99). Mit letzteren – so konnte Jürgen Habermas 2013 vor der Ukraine-Krise noch optimistisch anmerken – „bilden sich sogar Ansätze zur *Konstitutionalisierung des Völkerrechts* heraus“ (*Im Sog* 73).

Eine entsprechende zivilgesellschaftliche Kritik transportieren Patti Smiths vielfältige aktivistische Interventionen und Performances. Auf ihrer Website artikuliert sie beispielsweise ihre Solidarität mit der transnational vernetzten *Occupy Wall Street*-Bewegung (**Cf. Anhang 3.**) oder nimmt am 17. Dezember 2011 an einer „Rally for Occupy Wall Street“ in ihrer Nachbarschaft teil (*setlists* 2011).²⁵ Das sind paradigmatische Beispiele für ‚*rooted / partial cosmopolitanism*‘ (cf. K.A. Appiah xvii; Lenz, „Politics“ 415.), die im dritten Kapitel im Zusammenhang mit ihrem perspektivischen, auto/biografisch-politischen Manifest „Ain’t It Strange?“ zu diskutieren sind. Fast synchron mit dem Website-Appell an die *Occupy Wall Street*-Bewegung und in der Anrede identisch, redigiert sie für die demonstrierenden Bürgerinnen und Bürger in Ägypten die letzten vier Zeilen der ersten Strophe von „People Have the Power“ als Solidaritätsadresse „Our Soul In Cairo“: Es ist eine optische ‚Verbindung‘ zwischen der 2017 mittlerweile historisch zu nennenden Momentaufnahme einer unübersehbar groß wirkenden Versammlung friedlicher, freudig winkender (mehrheitlich männlicher) Demonstranten als dem einzigen Bildelement (oben) und der Solidaritätsadresse (unten): „Brothers and Sisters/we are with you/The People have the Power/To redeem the work of fools/Upon the united/the graces shower/It’s decreed the/People rule.“²⁶

So geht auch sie von einer weltbürgerlichen Interessenharmonie zwischen Kairo und New York aus – entsprechend der Analyse von Michael Kimmelman „Tahrir to Zuccotti, The Power of Place. Protesters, and Cities, Find Unity by Sharing Common

²⁵ Nathan Schneider hält folgende Insiderkenntnisse zu diesem bedeutungsvollen Tag bereit: „The imperative for the day was to ‘Reoccupy’ [after the eviction a month earlier] – specifically, to occupy the empty lot next to Duarte, the one owned by Trinity Wall Street. After a fifteen-day hunger strike, failed negotiations with Trinity, and even a letter from Desmond Tutu calling on the church to let the Occupiers use the lot (and another one that stated his opposition to trespassing), they were back” (109). An dieser Stelle geht es Schneider vor allem um die Rolle der katholischen Kirche als „the largest landowner in New York City“ und das Verhalten ihrer Repräsentanten vor Ort. Father Paul Mayers Einsatz wird besonders hervorgehoben. Wegen seiner Radikalität hat er sich offenbar dem angenommenen Druck der Kirchenhierarchie widersetzen können: „There were even rumors that New York priests had been warned from on high against supporting Occupy“.

Generalisierend und systemkritisch stellt er fest: „The movement needed to decolonize space from capitalism and to open it up for people to come and fill and bring it to life” (111). Trinity Church ist traditionell die Kirche der Reichen, „the 1 percent“ (110).

²⁶ Cf. 7 Jan. 2012 <<http://www.pattismith.net/news.html>>.

Ground“ in *The New York Times/Süddeutsche Zeitung*, der von mehr als neunhundert involvierten Städten weltweit im Herbst 2011 spricht (1). Das entspricht auch der Einschätzung von Robert Misik, der symmetrische Dispositionen bei der jungen Generation in den ägyptischen Städten und den „18-, 19-jährige[n] Oberschüler[n] oder Studentinnen im Westen“ annimmt: „Vielleicht haben das Web und die Sozialen Medien eine viel dramatischere Auswirkung auf das allgemeine Bewusstsein, als wir bisher annahmen“ (1). An den transnationalen, von der Jugend bestimmten und nachhaltigen Charakter der Bewegungen erinnert (sich) Naomi Klein im Juni 2016: „I remember being in Zucotti square and having people from Spain and Egypt there, and that cross-pollination that fed the movements at the grassroots level and are now giving each other ideas at the political level. And by the way, the Podemos leadership will be the first to tell you that they learned from left-wing movements in Latin America“ (Juan González, „Naomi Klein“ 2). Von den, mit den Worten von Heinrich A. Winkler, letztlich „enttäuschten Hoffnungen“ der „Arabellion“ (376) spricht Naomi Klein, die mit Patti Smith kooperiert, nicht. Auch wenn sie den Begriff „leadership“ verwendet, so sind für die „Occupyer“ im Grundsatz sozial symmetrische Strukturen eine Selbstverständlichkeit: „At a recent gathering of OWSers, everyone applauded the remark, 'The phrase 'the leadership of Occupy' is and should always be an oxymoron“ (Barlow 4). Das gilt weniger für die Strukturen der transnationalen Nichtregierungsorganisationen (NGOs) wie Greenpeace oder Attac (Förster 6). Auf deren Leistungsstärke weist allerdings Stéphane Hessel nachdrücklich hin (15).

Teusch gibt zu bedenken, dass die Globalisierungskritik zu wenig die Rolle der „Millionen Menschen in den entwickelten Ländern [berücksichtigt], die zwar nicht zu den Mächtigen gehören, die aber durch ihr alltägliches Konsumverhalten den Globalisierungsprozess in Gang halten und vorantreiben“ (12). Damit steht die globale Verantwortung der Bürgerinnen und Bürger im Blickpunkt, denen Beck und Beck-Gernsheim wiederum kein *a priori* positives Zeugnis ausstellen, denn ein Umdenken stellt sich bei ihnen nicht *per se* ein: „Aus der Kosmopolitisierung der Lebenslagen und Lebenswelten entsteht keineswegs zwangsläufig Kosmopolitismus als Bewußtsein und Geisteshaltung. Anders gesagt: Weltbetroffenheit bringt nicht immer Weltoffenheit mit sich“ (101). Dennoch setzen sie optimistisch auf die Formierung von „Risikogemeinschaften“ auf unterschiedlichen gesellschaftlichen Ebenen, die ihr verantwortliches Handeln nach dem „kosmopolitischen Imperativ‘: Kooperation oder Scheitern!“ (103)²⁷ ausrichten und so aktiv und zukunftsorientiert den globalen ökosozialen Transformationsprozess gestalten helfen, den auch ihr Kollege Bruno Latour mit seiner Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) quintessenziell propagiert (449-51). Zusammenfassend stellen Beck und Beck-Gernsheim fest: Kosmopolitismus im philosophischen Sinn, bei Immanuel Kant wie bei Jürgen Habermas, beinhaltet eine weltpolitische Aufgabe, die von oben (Regierungen und internationalen Organisationen) oder von unten (zivilgesellschaftlichen Akteuren) durchgesetzt wird. (104)

²⁷ Für eine breitere Leserschaft geht Ulrich Beck in seinem Essay „Empört Euch, Europäer“ (2011) auf den „kosmopolitischen Imperativ“ vor dem Hintergrund der weltweiten Jugendproteste ein und wirft verschiedene Fragen auf, unter anderem folgende: „Inwieweit greift der Aufstand der empörten Jugend tatsächlich solidaritätstiftend über nationale Grenzen hinweg?“ (129).

Die normative Qualität dieses Satzes wird von Pnina Werbner komparativ herausgearbeitet, und zwar in Verbindung mit dem Desiderat einer friedlichen Koexistenz: „... the urgent need to devise ways of living together in peace in the international community“ (2).²⁸

Kosmopolitisierung dagegen vollzieht sich von unten und innen, im alltäglichen Geschehen, oft ungewollt, unbemerkt. ... Kosmopolitisierung meint die Erosion der eindeutigen Grenzen, die einst Märkte, Staaten, Zivilisationen, Kulturen, Lebenswelten und Menschen trennten; meint die damit entstehenden, existentiellen, globalen Verstrickungen, Konfrontationen, aber auch die Begegnung mit dem Anderen im eigenen Leben. (*Fernliebe* 104-05)

Dieses Fazit von Beck und Beck-Gernsheim korrespondiert mit Teuschs Begriffsbestimmung und Appiahs Gewissheit, dass das 21. Jahrhundert durch seine kosmopolitischen Herausforderungen bestimmt sein wird, eine Überzeugung, die Günter H. Lenz in seinem Ende 2011 veröffentlichten komplexen Aufsatz „Toward a Politics of American Transcultural Studies: Discourses of Diaspora and Cosmopolitanism“ teilt und diskutiert (415). Dieser Essay steht im Zusammenhang mit drei transatlantischen Konferenzen zum Thema „Transnational America“, die über sechzig Wissenschaftler 2006 an der University of Southern California, Los Angeles, 2008 an der Freien Universität und der Humboldt Universität in Berlin, der Universität Potsdam und 2009 am Dartmouth College in Hanover, New Hampshire zusammenführten (Pease 1). „The transatlantic dialogues began in the shadow of 9/11 and the Global War on Terror and concluded in the wake of the collapse of the financial markets, Barack Obama’s assumption of the American presidency, and Angela Merkel’s pronouncement that multiculturalism was a failed social experiment in Germany“ (2).

Globale und nationale makropolitische Koordinaten des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts dienen Donald E. Pease in seinem umfangreichen einleitenden Essay zur Anthologie *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*, deren Mitherausgeber er neben Winfried Fluck und John Carlos Rowe ist, bezeichnenderweise bei der Einordnung dieser fachwissenschaftlichen Konferenzen und sind ein weiteres Indiz für die politische Ausrichtung und die permanente Neujustierung der *New American Studies*. Um letzteres geht es beispielsweise in der 2010 von Birte Christ et al. herausgegebenen Anthologie *American Studies/Shifting Gears*, die sozusagen sechs Konferenzen an verschiedenen deutschen Universitäten zwischen Juli 2005 und Januar 2008 dokumentiert. Folgt man dem Vorwort, werden die Ergebnisse eines erweiterten interdisziplinären ‚Wissenschaftlichen Netzwerkes‘ vorgestellt – gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 2004 initiiert von Norbert Finsch und Sabine Sielke – die eine sowohl den Standort bestimmende wie zukunftsweisende Funktion für die Amerikastudien haben, die wiederum die von

²⁸ „Against ‘globalisation’, a term implying the free movement of capital and the global (mainly Western) spread of ideas and practices, cosmopolitanism is a word used by the new cosmopolitans to emphasise empathy, toleration and respect for other cultures and values. Thus, at its most basic, cosmopolitanism is about reaching out across cultural differences through dialogue, aesthetic enjoyment, and respect; of living together with difference. It is also about the cosmopolitan right to abode and hospitality in strange lands and, alongside that, the urgent need to devise ways of living together in peace in the international community“ (2). Ein eindrucksvolles Beispiel für ‚kosmopolitische Empathie‘ gibt Stuart Hall in seinem Gespräch mit Pnina Werbner im Zusammenhang mit seiner Sicht – beeinflusst von seiner Freundschaft mit Edward Said – des Palästina-Problems, so dass er sich selbst abschließend fragt: „Is that a new kind of cosmopolitanism?“ (Werbner 350-51).

Donald E. Pease und Robyn Wiegman 2002 herausgegebene Anthologie *The Futures of American Studies* als Plattform haben (Schäfer-Wünsche ix).

Die die Sammlung *American Studies / Shifting Gears* strukturierenden Grundsätze sind dabei erstens die Internationalisierung und Transnationalisierung der wissenschaftlichen Amerikastudien, die Perspektivwechsel ermöglichen, (Christ/Kloeckner 3-4) und zweitens der traditionelle interdisziplinäre Forschungsansatz und entsprechende „Werknetze“ im Sinne Bruno Latours sowie die methodologische Öffnung und Vielfalt der Forschung. Es wird angenommen, dass es faktisch grundsätzliche Übereinstimmungen zwischen den *American Studies* und *Cultural Studies* gibt (4-6). Drittens wird die politische Dimension – „...the politics and the politicalness of American Studies...“ (6) – betont, wobei der permanente politische und methodologische Dissens im Bereich der Politik, der Wissenschaften und anderen Lebensbereichen als konstitutives Element, als demokratische Norm die Diskussion bestimmen sollte, denn folgendes ist zu berücksichtigen: „... the roots of the New American Studies [were] in the oppositional civil rights movements of the 1960s“ (7). Der Aspekt der Globalisierung in Verbindung mit dem Netzwerk-Begriff spielt in Elisabeth Schäfer-Wünsches Essay „Work and Net-Work: Reflections on a Global Metaphor“ eine zentrale Rolle, und zwar unter anderem mit Bezug auf entsprechende von Ulf Reichardt bereits 2007 und 2008 veröffentlichte Überlegungen, die er 2015/16 ergänzt hat, und auf Michael Hardts und Antonio Negris Monographien *Empire* (2000) und *Multitude* (2004).

Multitude beginnt mit einer ausgesprochen positiven Perspektive: „The possibility of democracy on a global scale is emerging today for the very first time. This book is about that possibility, about what we call the project of the multitude“ (xi). Dieser Optimismus wird vordergründig sofort eingeschränkt, denn die Gegenwart ist bestimmt durch eine sogenannte „armed globalization“, d.h. kriegerische, hybride Auseinandersetzungen (Nye 48) und Demokratie sind nicht miteinander vereinbar: „Because the current state of war is both global in scale and long lasting, with no end in sight, the suspension of democracy too becomes indefinite or even permanent“ (xi-xii). Diese Situation oder dieses Stadium kennzeichnet der Begriff „*Empire*“, der auch als ein Netzwerk imperialer Macht zu verstehen ist. Es handelt sich um eine Form von Globalisierung, deren antidemokratische, konfliktträchtige Strukturen perspektivisch durch das Projekt beziehungsweise Netzwerk ‚*multitude*‘ in eine alternative Form zu transformieren ist, als „living alternative that grows within Empire“ (xiii). Das Konzept ‚*multitude*‘ wird durch eine Abgrenzung von den Vorstellungen „the people, the masses, and the working class“ (xiv) als ein offenes und gleichzeitig reziprokes definiert, und zwar wie folgt:

Insofar as the multitude is neither an identity (like the people) nor uniform (like the masses), the internal differences of the multitude must discover *the common* that allows them to communicate and act together. ... Our communication, collaboration, and cooperation are not only based on the common, but they in turn produce the common in an expanding spiral relationship. This production of the common tends today to be central in every form of social production, no matter how locally circumscribed, and it is, in fact, the primary characteristic of the new dominant forms of labor today. (xv)

Nicht Einheitlichkeit, sondern Differenzen, die im Einzelnen aufgelistet werden (xiv), und eine inhärente Dynamik sowie zieloffene Interaktionen sind bestimmend.

Allerdings kristallisiert sich eine primäre, gemeinsame Motivation auf mikro- wie makropolitischen Ebenen heraus: „the desire for democracy“ (xvi). Das umfassende

Ziel ist ein transformatorisches: „The multitude is working through Empire to create an alternative global society“ (xvii).

Dabei sind die ‚Sozialen Medien‘ – „Social networks like Facebook, Twitter and LinkedIn have cultivated vast audiences: 2 billion people worldwide use them, says eMarketer, a research firm“ >*The Economist* (29 Aug. 2015): 49< – einerseits Modell, andererseits wegen ihrer Offenheit ein adäquates Medium, das die globale Lebens- und Arbeitswelt nachhaltig etwa durch den Austausch gemeinsamer Wissensbestände strukturiert (xv). Den Aspekt der vernetzten Arbeit in „Wissenschaft und Technologie“, die zunehmend „soziale Bindungen physisch *nachzeichenbar*“ macht, hebt Bruno Latour hervor, denn „[e]ine materielle Infrastruktur stellt jeden Tag mehr Beweise für ein präzises Verfolgen von Assoziationen bereit, wie jeder Blick in das World Wide Web zeigt, das damit zum World Wide Lab wird“ (207).

Nach Reinhard Isensee (2011) sind die neuen medialen Entwicklungen „an indispensable aspect of transnational American studies“ (282). Er resümiert: „Unlike those on MySpace and Facebook, however, the conversation on YouTube has increasingly included controversial political topics of regional, national, or international scope“ (292). Weiterhin übernimmt er die von James Clifford bereits 1997 formulierte Einschätzung, wonach sich mit den ‚Sozialen Medien‘ „‘cosmopolitical contact zones‘“ etablieren: „In a particular way then, the social web, ... makes available and attractive a new kind of public space for identity work both on an individual and community level“ (293). Die mit dem ‚Blog-Award‘ der Deutschen Welle ausgezeichnete tunesische Wissenschaftlerin Lina Ben Mhenni fasst in ihrer Streitschrift *Vernetzt Euch!* (2011) ihre transnational reflektierten Erfahrungen mit einer ähnlichen Zielvorstellung zusammen: „Das Netz eignet sich hervorragend für eine direkte, bürgernahe Demokratie. Wir wollen eine herrschaftsfreie Welt, in der sich alle am Entscheidungsprozess beteiligen können, in der jeder die Gesellschaft mitgestalten darf“ (45).

Diese Zielvorstellung wiederum propagiert und verstärkt Patti Smith durch ihre Handlungen als *nonstate actor* oder *individual celebrity*. Auf offener Bühne kritisiert sie im Skotte-Interview 2012 strukturelle Fehlentwicklungen und spricht abwertend von „*social media bullshit*“ (Simultantranskription H.K.). So fordert sie bei ihrem Auftritt beim *Social Good Summit 2015* – „Patti Smith on Music as a Global Movement: Then and Now“, Mashable Events · 34/91 Videos <www.youtube.com> – in New York am 28. September 2015 einen intelligenten Einsatz der ‚Sozialen Medien‘ wegen der planetarischen Verantwortung der Nutzer (people). Sie präzisiert ihre Kritik und bestätigt ihren bekannten Grundsatz:

We need to network ... and join as a people globally.

Ihr zentraler ‚*people*‘- Begriff steht nicht in der von Hardt und Negri angenommenen Opposition zum sozial ausdifferenzierten, visionären ‚*multitude*‘- Konzept, sondern dürfte mit diesem fusioniert sein.²⁹ Er impliziert nicht Uniformität oder Homogenität,

²⁹ Der konstruierte Gegensatz ist folgender: „*The people* has traditionally been a unitary conception. The population, of course, is characterized by all kinds of differences, but the people reduces that diversity to a unity and makes of the population a single identity: ‘the people’ is one. The multitude, in contrast, is many. The multitude is composed of innumerable internal differences that can never be reduced to a unity or a single identity – different cultures, races, ethnicities, genders, and sexual orientations; different forms of labor; different ways of living; different views of the world; different desires. The multitude is a multiplicity of all these singular differences“ (xiv).

welche Susan Sontag 2004 mit ihrer Vorstellung von „transnational culture“ mit den konstitutiven Massenmedien „television, MTV, the internet“ (*At the Same Time* 230) verbindet, sondern gemeinsame übergeordnete ethische Ziele, Gleichheit und Differenz, in etwa so, wie es Stuart Hall in seinem Gespräch mit Pnina Werbner formuliert, das unter dem Titel „Cosmopolitanism, Globalisation and Diaspora“ veröffentlicht wurde: „We used to think that difference and equality were mutually exclusive. But I think they are both necessary and set limits for each other. Difference without equality is ultimately the war of all against all. Equality without difference is homogenization“ (Werbner 348-49). Nur so kann Kosmopolitisierung funktionieren und zum Erfolg führen.

Nicholas D. Kristof äußert für das Jahr 2012 – also jenseits der vielfach gescholtenen Bush-Administration – folgenden Wunsch: „That the 'leaders' in Washington will pause in their supercilious narcissism and show a hint of the seriousness and moral purpose of, yes, celebrities“ (3). Zu seiner Auswahl der Zelebritäten, die sich weltweit und vorzugsweise in Afrika vielfältig engagieren, gehören unter anderem Angelina Jolie, Mia Farrow, Ben Affleck and George Clooney, nicht aber Patti Smith mit ihrem kulturellen Engagement in Afrika zusammen mit Christoph Schlingensiefel und in dessen Nachfolge. Andererseits attestiert er, wie Robert Misik, den Studentinnen und Studenten ein ähnlich verantwortungsvolles, weltoffenes Verhalten.³⁰ So ist John Carlos Rowes propagierte antihegemoniale, kosmopolitisch orientierte Koalition durch ein breites Spektrum zusätzlicher hier angesprochener Gruppen erweiterbar – in Übereinstimmung mit Shelley Fisher Fiskins Konzept „*Transnational American Studies 2.0*“, das ebenso emanzipierend³¹ wie kosmopolitisierend ist.

Summa summarum ist es möglich, nunmehr von einer kosmopolitischen Wende 2.0 – mit ihrem spezifisch visionären Charakter – im Arbeitsbereich der *New American Studies* zu sprechen, die mit der transnationalen Wende gemeinsame Schnittstellen hat. Auch die Arbeit und Interaktionen der Amerikanisten weltweit sind letztendlich auf das ‚*multitude*‘- Konzept projizierbar und dem Gemeinwohl verpflichtet, so wie es auch Ulrich Beck, William Boelhower und Bruno Latour sehen. Vor dem Hintergrund der latenten „Schwäche des ehemaligen Westens“ (450) stellt Bruno Latour abschließend die ebenso politische wie ökologische Frage: „Kann man mit den Akteuren eine gemeinsame Welt bewohnen?“ (449) Die Auseinandersetzung mit „Kosmopolitik“ ist für ihn ein (Lösungs-)Weg. Er ergänzt seine Empfehlung mit einer kritischen Fußnote: „In dem Sinne, wie er [der Begriff]

³⁰ Ähnlich wie Jürgen Habermas perspektivisch, so deklassiert Nicholas D. Kristof aktuell die politische Elite und unterstellt die Überlegenheit der *non-state actors*: „The United States Congress is so paralyzed and immature, even sleazy, that we reporters sometimes leave a politician's press conference feeling the urgent need to shower. But look at university and high school students. Sure, plenty still live for a party, but a growing number have no time for beer because they're so busy tutoring prisoners, battling sex trafficking or building wells in Africa“ (3).

³¹ Die politisch befreienden Mechanismen der ‚Sozialen Medien‘ zu Beginn des „Arabellion“ 2011 im Nahen und Mittleren Osten skizziert Mona Eltahawy. Auch sie spricht von der „Generation Facebook“ und den „online dissidents“, die die Fesseln der Vergangenheit zu überwinden versuchen: „For at least five years now, they've been nimbly moving from the 'real' to the 'virtual' world where their blogs and Facebook updates and notes and, more recently, tweets offered a self-expression that may have at times been narcissistic but for many Arab youths signalled the triumph of 'I'. I count, they said again and again“ (1-2). 2016, wiederum fünf Jahre später, finden diese mediengestützten, befreienden Mechanismen einen weiteren Ausdruck in den transnationalen Migrationsbewegungen.

entwickelt wird in Isabelle Stengers (1996), *Cosmopolitiques – Tome I: La guerre des sciences*, im Unterschied zum stoischen und Kantischen Sinn, der einen bereits vereinheitlichten Kosmos voraussetzt“ (450).

In seiner innerhalb eines Jahres weltweit mit über dreieinhalb Millionen Exemplaren verkauften Streitschrift *Empört Euch!* mit ihren synergetischen Effekten, die er zufällig zu Beginn der OWS- Bewegung im Herbst 2011 in New York im Programm von *Democracy Now!* vorstellte (González, „Stéphane Hessel“ 1; Flügge 227), bilanziert Stéphane Hessel weltpolitische Entwicklungen des 20. und des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts und verbindet (erreichbar) Visionäres mit deutlicher, auch an die Wissenschaften, gerichteter Kritik: „Das im Westen herrschende materialistische Maximierungsdenken hat die Welt in eine Krise gestürzt, aus der wir uns befreien müssen. Wir müssen radikal mit dem Rausch des ‚Immer noch mehr‘ brechen, in dem die Finanzwelt, aber auch Wissenschaft und Technik die Flucht nach vorn angetreten haben“ (19-20.) Sein Gegenentwurf deckt sich wiederum mit dem von Ulrich Beck oder William Boelhower. Seinen Optimismus – ungeachtet seiner negativen makropolitischen Bilanz für das erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, die unter anderem die Anschläge vom 11. September, George W. Bush und sowohl die unzulängliche Performanz Barack Obamas als auch die der Europäischen Union bei der Lösung entwicklungspolitischer Probleme der Menschheit betrifft (20) – führt er zurück auf sein Hegel-Studium. Er resümiert: „Die Philosophie Hegels gibt der langen Menschheitsgeschichte einen Sinn: die Freiheit des Menschen schreitet stufenweise voran“ (12).³² Der „demokratische Staat in seiner idealen Form“ ist dabei die Vision.³³ Als „Optimist im Sinne von Immanuel Kant“ versteht sich der Historiker Heinrich A. Winkler in seinem Gespräch mit Christiane Hoffmann und Klaus Wiegrefe und propagiert 2015 nachhaltig „eine Weiterentwicklung der Ideen des späten 18. Jahrhunderts“ (29).

„Optimismus ist Pflicht“, sagt Karl R. Popper (295), der im Übrigen Immanuel Kant für den „größte[n] aller Philosophen“ hält (326). Für Popper ist die Zukunft allerdings offen. „Auf den Seiten der Geschichte ist die Tatsache des Fortschritts klar und deutlich geschrieben. Aber der Fortschritt ist kein Naturgesetz. Das, was von

³² „Eine andere Auffassung von Geschichte sieht als treibende Kraft die Freiheit, die Konkurrenz, das Streben nach ‚immer noch mehr‘ – Fortschritt als Sturm mit der Kraft der Zerstörung“ (12). Diese abzulehnende Vorstellung bringt er dann in Verbindung mit Walter Benjamin, einem Freund seines Vaters Franz Hessel, und sagt abschließend: „Für ihn [Benjamin] ist der Sinn der Geschichte ‚eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft‘“. [Kennzeichnung des Zitats im Zitat von H.K.] Versinnbildlicht sah Walter Benjamin diesen Sturm in Paul Klees Aquarell *Angelus Novus*, von 1920, das ihm gehörte (5).

Cf. „Angelus Novus fünf Tage im Paul Klee Zentrum“, 28 May 2008. 18 Jan. 2012
<<http://secondlitart.wordpress.com/2008/05/28/angelus-novus-funf-tage-im-paul-kee-z...> >.

³³ Konkrete „Friedensvisionen für das 21. Jahrhundert“ (15-27) entwickelt Johan Galtung, wonach das „Staaten-System zu demokratisieren“ wäre: „Demokratie bedeutet aber vor allem ‚ein Mensch – eine Stimme‘, und das weist ganz unzweideutig auf die Idee eines Weltparlaments...“ (21). Nach diesem Modell repräsentiert ein Mitglied der *United Nations Peoples' Assembly* eine Million Weltbürgerinnen und Weltbürger, d.h. das Weltparlament wird direkt gewählt.

einer Generation errungen wurde, kann von der nächsten wieder verloren werden“ (11). Mit diesen Sätzen zitiert er den englischen Historiker H.A.L. Fisher und schließt weitere Grundsätze an, die als ein besonderes Vermächtnis betrachtet werden können, weil er sie im Juli 1994 schrieb, zwei Monate vor seinem Tod:

Der Fortschritt, den Fisher meint und den wir alle meinen, ist ein ethischer, ein moralischer Fortschritt. Er ist auf den Frieden auf Erden hin gerichtet, den schon das Neue Testament versprach: darauf, daß in den Staaten – und zwar im Inneren und in den Außenbeziehungen – Gewalttaten jeder Art verschwinden. Es ist der Fortschritt hin zu einer zivilisierten menschlichen Gesellschaft, der Fortschritt hin zum Rechtsstaat, und zum Bund aller Rechtsstaaten mit dem Ziel, den Frieden aufrechtzuerhalten.

Das ist – nach Kant – unsere moralische Aufgabe: die Aufgabe, der alle Menschen guten Willens verpflichtet sind; das Ziel, das wir der Geschichte setzen müssen. Es ist, seit den Kernwaffen, ein *notwendiges* Ziel.

Alle Bürgerinnen und Bürger tragen in jedem Augenblick für die Zukunft (der Menschheit) Verantwortung. Die Aspekte der Moral und der Verantwortlichkeit formuliert Kwame A. Appiah im Kontext der globalen Netzwerke der Information: „Each person you know about and can affect is someone to whom you have responsibilities: to say this is just to affirm the very idea of morality“ (xiii). Popper ergänzt: „Und wir müssen unsere Politiker daran erinnern, daß ihre *Verantwortung* nicht mit ihrem Tod aufhört (oder mit ihrem Rücktritt)“ (12). Die weltweiten ökologischen Krisen führt er auf das exponentielle Wachstum der Erdbevölkerung³⁴ zurück und propagiert zur Lösung dieses oft ausgeblendeten Grundproblems ethische und pädagogische Ansätze, die zu einem verantwortungsvollen, die nachfolgenden Kinder schützenden, prokreativen Verhalten führen (291). Obendrein sollten die Menschen unter bestimmten Umständen bereit sein, Widerstand zu leisten (294). Dass Patti Smith sich mit Karl Poppers Werk auseinandergesetzt hat, thematisiert sie in *M Train* (100).

Die Aufgaben für die Menschheit in den „kommenden Dezennien“ (Hessel 20) sind der Abbau ökonomischer und ökosozialer Disparitäten, die als Ursache vieler gewaltsamer, kriegerischer Konflikte zu identifizieren sind (13). Eine hervorragende Rolle spielt die Umsetzung konkreter Artikel der „Allgemeine[n] Erklärung der Menschenrechte“ von 1948, an deren Formulierung er als junger Mann beteiligt war und von deren Allgemeingültigkeit, Aktualität und Wirksamkeit – zum Beispiel im Dekolonisationsprozess in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – er überzeugt ist (13-15).³⁵

Optimismus, Hoffnung und Ausdauer sind für den Prozess der Kosmopolitisierung konstitutiv und definieren spezifische ethisch-moralische „Denkgemeinschaften“. So

³⁴ Dass die Entwicklung der Weltbevölkerung den Prozess der Kosmopolitisierung nachhaltig beeinflussen wird, thematisiert auch Kwame A. Appiah: „The world is getting more crowded: in the next half a century the population of our once foraging species will approach nine billion. Depending on the circumstances, conversations across boundaries can be delightful, or just vexing: what they mainly are, though, is evitable“ (xxi).

³⁵ „In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Artikel 8 der Erklärung den Anspruch eines jeden auf einen wirksamen Rechtsbehelf bei staatlichen Gerichten im Falle einer Grundrechtsverletzung stipuliert. Dieser Grundsatz fand dann in Europa 1998 seine Anwendung mit der Schaffung eines Ständigen Europäischen Menschenrechtsgerichtshofes, der rund 500 Millionen Europäern ein solches Klagerecht garantiert“ (Crossman 25).

übernimmt Stéphane Hessel in diesem Punkt Jean-Paul Sartres Vorstellungen, die dieser kurz vor seinem Tod im *Le Nouvel Observateur* im März 1980 veröffentlichte: „Man muss zu erklären versuchen, warum die gegenwärtige Welt, die schrecklich ist, nur ein Augenblick im langen geschichtlichen Ablauf ist, dass die Hoffnung immer schon eine der großen Triebfedern der Revolutionen und Aufstände war, und wie sehr spüre ich noch, dass die Hoffnung meine Vorstellung von der Zukunft ist“ (18). Für Hessel ist Hoffnung dementsprechend eine aktive, auf Gewaltlosigkeit und auf einen „Aufstand in Friedfertigkeit“ gerichtete Größe: er verweist auf bekannte Vorbilder wie Nelson Mandela und Martin Luther King und empfiehlt, „dass Unterdrücker und Unterdrückte über ein Ende der Unterdrückung verhandeln“ (19). Das klingt zwar sehr einfach und formelhaft, kann sich jedoch beispielsweise konkret auf die Unterdrückung von Informationen und eine undemokratische Zensur beziehen, denen konsequent entgegenzuwirken ist: „Eine echte Demokratie braucht eine unabhängige Presse. Die Résistance wusste es, forderte sie...“ (8). Das war 1944 in Frankreich. 1977 ‚rebelliert‘ bekanntlich Patti Smith unter der Überschrift ‚THE RESISTANCE‘ für die freie Meinungsäußerung, die wiederum Susan Sontag – neben Noam Chomsky, mit den Worten von Birgit Däwes, eine der „voices of dissent“ (*Ground Zero Fiction* 69) – im Oktober 2001 gefährdet sieht (*At the Same Time* 116). 2010 sieht Hessel die Pressefreiheit „in Frage gestellt“ (*Empört Euch!* 8). Die ‚Sozialen Medien‘ thematisiert er indirekt mit dem Hinweis auf die Notwendigkeit kommunikativer Vernetzung, will man gesellschaftliches Engagement erfolgreich durchsetzen (15). Dabei ist Neutralität im World Wide Web für Amy Goodman und Denis Moynihan 2015 eine unabdingbare Voraussetzung: „Net neutrality is the Internet’s protection against discrimination“ („Net Neutrality“ 1). Edward Snowden konstatiert bereits global „die Macht einer informierten Öffentlichkeit“ (44).

Kosmopolitisierung ist also ein Kontinuum und Wechselspiel unendlich vieler disparater (Fort-)Schritte im Interesse des „Wohlergehen[s] der Menschheit“ (Popper 292) – und Rückschritte. Letzteren ist durch Wachsamkeit wegen eines latenten Widerspruchs zu begegnen: „Das Wohlergehen der Menschheit beruht auf einer wirklichen Wachsamkeit gegen eine Menge Gefahren, aber das Wohlergehen vernichtet auch die Wachsamkeit. Die Freiheit wird leicht zu etwas Selbstverständlichem“. Unter welchen Umständen – nach Kant – dem menschlichen Hang zur Trägheit, dem Gegenpol von Wachsamkeit und Engagement, entgegenzuwirken ist, ist bereits angesprochen worden. Optimismus, Ausdauer, Wachsamkeit und Engagement werden „im alltäglichen Geschehen“ verlangt, wobei als Grundvoraussetzung verantwortungsvolles bürgerliches Engagement seinen Ursprung in „der Fähigkeit zur Empörung“ haben kann (*Empört Euch!* 13).

Dass die aufgelisteten Parameter auch Patti Smiths Aktivitäten auf lokaler und transnationaler Ebene charakterisieren, ist eigentlich hinreichend belegt und nahe liegend. Stéphane Hessel und Patti Smith verfolgen (friedens-) aktivistische Ziele und Karl Popper stellt apodiktisch in seiner Dankesrede bei der „Verleihung der Otto-Hahn-Friedensmedaille“ im Dezember 1993 in Berlin fest: „Der Friede ist notwendig. Er muß vielleicht noch lange erkämpft und verteidigt werden“ (326). Patti Smiths Übersetzung des Appells „Empört Euch!“ und des synoptischen Aphorismus’ „Neues schaffen heißt Widerstand leisten. Widerstand leisten heißt Neues schaffen“ (*Empört Euch!* 21) ist variationsreich:

„fight“, „complain“, „take charge“, „say something“, „tell them“, „create your own situation“, „participate“, „do something“, „unify“ – diese ‚dynamic verbs‘ (Dirven 33-37) sind in dem zweiten der von Kris Needs zusammengestellten *The Classic Interviews* in schneller Abfolge in Patti Smiths Rede zu hören – in diesem Fall an ein generationsübergreifendes Studiopublikum adressiert. In heiterer Form sind sie verknüpft mit der Beschreibung authentischer Situationen und Erfahrungen aus ihrem großstädtischen Alltagsleben, die teilweise auch ihre damals, d.h. 2005, adoleszente Tochter Jesse Paris betreffen. Die Einzelheiten, das heißt wann, wie und warum sie in diesen Situationen ihren Widerspruch vortrug – im Kaufhaus wegen der unerträglich lauten Musikbeschallung, im Hotelzimmer wegen der aufdringlichen Werbung für das Pornofilmangebot – und wie sie ihrerseits Widerstand ertrug, soll hier nicht weiter referiert werden. Wichtig ist die Tatsache, dass Widerstand nicht Selbstzweck, sondern engagierte Reaktion auf empfundene kulturelle Missstände ist, die es kreativ zu überwinden gilt. So ist – als ein analoges Vermächtnis – der handschriftliche, dreifache „Do something“- Appell zu verstehen, der besonders prominent auf der vierten Umschlagseite der posthum erschienenen Anthologie *At the Same Time* von Susan Sontag arrangiert ist.

Patti Smith sieht für die Jugend zu Beginn des 21. Jahrhunderts grundsätzlich größere Möglichkeiten, ihre „cultural voice“ zu erheben, als in den 1970er Jahren, nur waren und sind Gleichgültigkeit (Hessel 13) und fehlende Zivilcourage, Opportunismus und Konformismus in der Arbeitswelt – sie spricht von „collective fear“ (Needs) – charakteristische Fehlentwicklungen. Zeitgleich mit Susan Sontag 2004 prangert sie *Music TV* als „betrayal of our children“ an, weil die Jugend systematisch in eine Konsumhaltung gedrängt wird, mit der Passivität, Entmündigung und Verdummung einhergehen: „Typically, the music industry is seen as the enemy of the politically engaged musician“ (Street 55). Auch Hessel richtet seine aktuelle Empörung ausdrücklich gegen die Verdummung durch die „Massenkommunikationsmittel, die unserer Jugend keine andere Perspektive bieten als den Massenkonsum, die Verachtung der Schwächsten und der Kultur, den allgemeinen Gedächtnisschwund und die maßlose Konkurrenz aller gegen alle“ (21). Popper (292) und Hessel (21) begründen den virulenten Nazismus mit gesellschaftlicher Verdummung und Indifferenz. Dazu tragen neben pädagogischen Versäumnissen auch populärkulturelle Fehlentwicklungen bei, wie sie Patti Smith für die kommerzialisierte globale Musikszene diagnostiziert, die allerdings ihrerseits mit populärkulturellen Mitteln und Aufforderungen zur Wachsamkeit kompensiert werden können, wie der nachfolgende vergleichende politisch-popkulturelle Exkurs zwischen 1976 und 2016 exemplarisch zeigt:

Die Möglichkeiten der zielgerichteten politischen Instrumentalisierung von Rock and Roll sind universell und variabel: Am 02. Dezember 2011 fand in Jena unter dem Titel „Rock'n'Roll-Arena Jena – Für die bunte Republik Deutschland“ ein Konzert als Protestveranstaltung gegen den virulenten Rechtsextremismus in Deutschland statt. Kurzfristig wurde diese Veranstaltung auf Initiative von Sigmar Gabriel und Udo Lindenberg mit kommunal- und landespolitischer Unterstützung organisiert und vom Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) als intermediärer „Höhepunkt des Aktionstages gegen rechte Gewalt präsentiert“ und entsprechend bei den ARD-Hauptnachrichtensendungen erwähnt und kommentiert. Der Onlineauftritt des MDR enthält eine erklärende, historisierende Notiz:

Der Titel der Veranstaltung nimmt Bezug auf das im Oktober 1989 von Lindenberg veröffentlichte Album "Bunte Republik Deutschland". Es enthält verschiedene Titel, in denen sich der heute [wie Patti Smith] 65-jährige Rockmusiker für eine multikulturelle Gesellschaft und gegen Neonazis ausspricht. In seinem Song "Rock'n'Roll-Arena in Jena" forderte der Panikrocker bereits im Jahr 1976 die SED-Funktionäre auf, ihm eine Tournee durch die DDR zu ermöglichen. Lindenberg hat angekündigt, dass er den Titel am Freitag erstmals live singen wird. Udo Lindenberg war auch einer der Musiker, die am 16. Juni 1979 in Frankfurt am Main bei der Veranstaltung "Rock gegen Rechts" auftraten. Damals kamen rund 30.000 Musikfans. Das Konzert war die Reaktion auf ein "Deutschlandtreffen" der NPD (3 Dec. 2011 <<http://www.mdr.de/mdr1-radio-thueringen/praesentation100.html>>).

Den Songtext „Rock'n'Roll-Arena in Jena“ hat er nach Informationen von Presseagenturen (aar/dpa/dapd) natürlich aktualisiert. „Auf der Bühne standen neben Lindenberg Künstler wie Julia Neigel, Clueso, die Band Silly und Peter Maffay“ (3 Dec. 2011 <<http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/0,1518,druck-801447,00.html>>).

Mit Bedacht hebt der/die Redakteur/in der sueddeutsche.de hervor, dass der [bis März 2017] Vorsitzende der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands Sigmar Gabriel vormals „Pop-Beauftragter“ [Beauftragter für Popkultur und Popdiskurs der SPD, 2003] seiner Partei war, erwähnt aber nicht, dass er wegen dieser Funktion mit dem Spitznamen „Siggy-Pop“ eher verspottet wurde und wird. Seine Netzwerktätigkeit trägt nun zu diesem Ergebnis bei:

„50 000 Fans feierten am Abend mit ihm [Udo Lindenberg] ein Rockfestival ... Studenten und Familien mit Kindern ebenso wie Politiker [darunter auch (Spitzen-) Politiker verschiedener Parteien] und Initiativen gegen Rechts.“

Die Wirkung dieser politisch-popkulturellen Allianz ist zwar nicht messbar, widerlegbar ist aber auch nicht die intendierte, vervielfältigte, affektive Verständigung auf basisdemokratische, systemstabilisierende Grundwerte (3 Dec. 2011 <<http://newsticker.sueddeutsche.de/list/id/1244400><).

Jörg-Uwe Nieland stellt in seinem 2010 veröffentlichten Aufsatz zum sogenannten ›Diskursrock‹ fest: „Insgesamt aber bleibt eine Auseinandersetzung mit den vielfältigen Erscheinungsformen der politischen Popkultur in Deutschland lückenhaft. Selbst die Initiativen wie Rock gegen Rechts oder gegen Ausländerfeindlichkeit sind erstaunlicherweise kaum im öffentlichen Bewusstsein präsent“ (359). Im April 2016 erklärt Udo Lindenberg diese Situation im Gespräch mit Tino Lange wie folgt: „Früher haben sich Bands versammelt bei Live Aid, beim Nelson Mandela Tribute Concert oder Rock gegen Rechts. Viele junge Bands sind sehr zahm, unterwerfen sich einer Vorzensur, um unbedingt im Radio gespielt zu werden und haben Angst, sich klar und politisch zu positionieren“ (15). Dieser Kommentar ergänzt Patti Smiths und Neil Youngs Kritik der Musikindustrie.

Rob Kroes bestätigt die von Patti Smith oder Stéphane Hessel beklagte Verdummung und Entmündigung speziell der Teenager weltweit „affiliating with a transnational youth culture“ (20) und glaubt, dass sie dennoch den Prozess der Kosmopolitisierung auf einem ‚banalen‘ Niveau sogar befördern: „Banal nationalism is being constantly eroded by the torrent of banal cosmopolitanism in the forms of

mass culture that wash across the globe. It is banal *because* it is unreflected, never leading the new cosmopolitans to pause and ponder what happened to their sense of self". So stellt sich die Frage, wie sich die „new cosmopolitans“ zu wachsamem und verantwortlich handelnden Weltbürgern entwickeln können. Wirkungsvoll kann – im Sinne Flecks – die Umsetzung „gemeinschaftszentrierte[r] Perspektive[n]“ (Sabisch 2) wie die Erziehung zur Mündigkeit und zum Widerspruch im Interesse der Stabilisierung demokratischer Strukturen und deren Kosmopolitisierung sein, mit Zielformulierungen, die auf einfachen Postulaten basieren, wie:

„Sapere aude! Habe Mut, dich deines *eigenen* Verstandes zu bedienen!“ (Kant, *Was ist Aufklärung?* 9)

„Use your voice“. Dazu fordert Patti Smith ihr Publikum bei ihren Bühnenauftritten seit mehreren Jahren geradezu rituell auf. Ausdifferenziert und historisch qualifiziert wird ihr allgemeiner, transnationaler Appell zum Beispiel in Timothy Snyders Denkschrift *On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century* (2017). Seine zwanzig historisch und politisch fundierten „*lessons*“ zielen in der Summe auf die unverändert notwendige Erziehung zur Mündigkeit und zum Widerspruch ab.

„Be your own chairman“. „Sei dein eigener Chairman, der Chairman deiner selbst“ (Cohn 120).

Ruth Cohns primäres Postulat ist abgeleitet aus drei Axiomen (120):

Mein eigener Chairman zu sein bedeutet, daß ich mich als einzigartiges psycho-biologisches autonomes Wesen anerkenne – begrenzt in Körper und Seele, in Raum und Zeit und lebendig im lernenden, schaffenden Prozeß. Ich bin verantwortlich für meine Anteilnahme und meine Handlungen, nicht aber für die des anderen. Ich kann anbieten und biete an, so gut ich kann. Mein eigener Chairman zu sein bedeutet also, meine Möglichkeiten und Grenzen als menschliches Wesen zu begreifen und zu verfolgen: Ich bin nicht allmächtig; ich bin nicht ohnmächtig. Meine Macht ist begrenzt. (121)

Nach dem ersten Axiom ist der Mensch „autonom“ und „interdependent“. „*Autonomie (Eigenständigkeit) wächst mit dem Bewußtsein der Interdependenz (Allverbundenheit)*“ (120). Das zweite Axiom lautet: „Ehrfurcht gebührt allem Lebendigen und seinem Wachstum“. Das dritte schließt eigentlich an das erste an. Es heißt zunächst: „Freie Entscheidung geschieht innerhalb bedingender innerer und äußerer Grenzen.“ Der letzte erläuternde Satz dazu verweist sowohl auf das zweite Axiom als auch auf die zentrale Vorstellung der Verantwortung: „*Bewußtsein unserer universellen Interdependenz ist die Grundlage humaner Verantwortung.*“ Cohns Ablehnung des Rivalitätsprinzips zugunsten des Kooperationsmodells in der themenzentrierten Interaktion (TZI) basiert auf diesen Grundsätzen.

Ruth Cohns Vorstellungen menschlicher Interaktionen beruhen in Analogie zu Appiahs Begrifflichkeit auf einem ‚*uprooted cosmopolitanism*‘, denn sie sind in der komplexen Diaspora-Erfahrung ihrer Familie begründet, die vor dem nationalsozialistischen Regime des Dritten Reiches fliehen musste. Man könnte insofern von einer politischen Zwangskosmopolitisierung sprechen: Ihre im Februar 1940 in Zürich geborene Tochter wurde nach dem Vermerk in ihrer Geburtsurkunde als eine „staatenlose Ausländerin fremder Nation“, also genau genommen als Kosmopolitin im Sinne von Erdenbürgerin geboren (221). „Dann, 1941, verließen wir

[Ruth Cohn und ihre junge Familie] Zürich. – Die Vereinigten Staaten gaben uns das Recht, zu arbeiten und Bürger zu werden. Ich wußte damals, daß ich nirgends und nie mehr Wurzeln haben würde – Wurzeln wie Bäume in der Erde; und daß kein anderer Boden mir mehr zur Heimat werden könne als die Liebe zu Menschen und ihren Anliegen“.

Im Kern verknüpft ihre Ablehnung des Rivalitätsprinzips – d.h. „*die Organisation des unverdünnten Egoismus*“ (154) oder die „*Erziehung zum Überwältigen des anderen*“ (155) – zugunsten des *Kooperationsmodells* (152) im Kontext der themenzentrierten Interaktion kosmopolitische, humane und ökosoziale Horizonte. Diese erinnern sowohl an Patti Smiths entsprechendes, andauerndes Engagement, als auch an Ulrich Becks Vorstellungen von der „Weltrisikogesellschaft“ oder die von namhaften Amerikanisten in ihrer Arbeit berücksichtigte planetarische Verantwortung. „Wenn ich, du, wir in dieser Welt wichtig sind, ist unsere Aufgabe, einander kennen und miteinander *kooperieren* zu lernen und diese eine Welt, in der und durch die wir leben, zu pflegen anstatt sie zu zerstören“ (153). Es ist zu vermuten, dass Ruth Cohns Konzept den zu Beginn der 1970er Jahre aktuellen *Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit* reflektiert. Essenziell ist der Aspekt der Humanisierung sozialer Interaktionen, „im human-demokratischen Sinn“ (152).

Es ist davon auszugehen, dass das Rivalitätsprinzip die „soziale Welt“ mit ihren „Asymmetrien, Hierarchien und Ungleichheiten“ prägt (Latour 109) und punktuell „a culture of hyperachievement“ im tertiären Bildungssystem hervorbringt (Richtel 1). Im Februar 1968 spricht Martin Luther King Jr. die rassistische Dimension des Rivalitätsprinzips an, das er als „drum major instinct“ bezeichnet: „And think of what has happened in history as a result of this perverted use of the drum major instinct. It has led to the most tragic prejudice, the most tragic expressions of man’s inhumanity to man“ (Smiley/Ritz 160). Pete Seeger glaubt zu wissen, *wie* das zerstörerische maskuline Rivalitätsprinzip langfristig zu überwinden ist: „I believe that women working with children will get men to wake up to what a foolish thing it is to seek power and glory and money in your life. What a foolish thing“ (Goodman, „We Shall Overcome“ 8). Diese Vision erinnert im Ansatz an die von Arthur Rimbaud entwickelte und für Patti Smith so wichtige genderspezifische, zukunftsweisende Rollenbestimmung. Sie ist allerdings viel grundsätzlicher und zeigt, wer idealiter transnationale Prozesse des Umdenkens im Interesse der Durchsetzung von Menschlichkeit und der Erhaltung der Menschheit herbeiführen kann.

Auf Patti Smiths Website unter der Rubrik „*coffee break*“ befindet sich 2012 ein längerer narrativer Text mit der Überschrift „Host. June 27/July 29“, der von ihren Reiseeindrücken im Rahmen einer Europa-Tournee handelt. In Ostia, Italien, Ende Juli 2010 erinnert sie sich, wie sich ihr Vater generell über inhumanes Verhalten zu empören pflegte: „It was then that I realized it was the birthday of my father. My dear father [Grant Harrison Smith] who loved Socrates and Bertrand Russell and Mark Twain. Sometimes I can hear his *sonorous voice* in my ear, repeating the same phrase over and over. ‘Man’s inhumanity to man’. My father’s favourite phrase“ (5). (Hervorhebung H.K.) Dass es sich dabei um ein Zitat von Robert Burns handelt, merkt sie in *Just Kids* an. Dort ist der Hintergrund des Zitats das My Lai Massaker (108). Diese Empörung hat seine Tochter verinnerlicht. Sie ist die Mediatorin seiner interkulturellen, mahnenden Stimme, die zum „*our voice*“ / „*all my people*“- Komplex gehört. „[T]he tones of his *sonorous voice*“ (89) begleiten weiterhin dialogisch die

autobiografischen Rekonstruktionen des Bewußtseinsstroms in *M Train* (33-5, 80-2).

Erzieherische Initiativen mit den impliziten Sinnnormen müssen nicht institutionalisiert, sondern können offen bleiben, sollten aber nicht beliebig sein. Es gibt universelle Konzepte und Instrumentarien, wie die z.B. von Ruth Cohn entwickelten, die gegen die von Rob Kroes unterstellte Unmündigkeit jugendlicher „new cosmopolitans“ wirksam sein können. Oder man versucht, wie Hessel oder Patti Smith, über verschiedene Foren und Netzwerke öffentlich und gezielt Einfluss zu nehmen: Über lamentierende, sich permanent als Opfer begreifende *citizens* macht sich Patti Smith geradezu lustig. Sie empfiehlt, konsequent dagegen etwas zu tun, zum Beispiel zu arbeiten, um die Voraussetzungen für ein angestrebtes Ziel zu schaffen (cf. Needs) – durch „Arbeit und Mühseligkeiten“, wie es Kant formuliert. Hessel belässt es nicht bei der Klage über die „Ohne mich'-Typen“ (13)³⁶, sondern handelt offensiv, indem er seine Streitschrift zur Diskussion stellt, die ihrerseits aus der Kooperation mit dem Netzwerk *Citoyens Résistants d'Hier et d'Aujourd'hui*³⁷ hervorgegangen ist. Zu dieser Initiative, die mit ihrem „Appel de résistants“ im März 2004 an die Öffentlichkeit trat und an das Programm des „Conseil National de la Résistance adopté en 1944“ anschließt und wohl gleichzeitig an den sechzigsten Jahrestag von *D-Day* erinnert, gehören seither diverse aufklärerische Aktivitäten. Es handelt sich unter anderem um generationsübergreifende Dialoge im Interesse einer Kritik gegenwärtiger politischer Entwicklungen unter Einbeziehung historischer Erfahrungen, deren Erfolg bei der Jugend von Sylvie Crossman bestätigt wird (25).

Ein transnationaler Fokus der Empörung ist für Patti Smith, Stéphane Hessel, Noam Chomsky (Goodman, „Noam Chomsky at United Nations“) oder Susan Sontag, wie ihre Rede „On Courage and Resistance“ (*At the Same Time* 180-91) belegt, der Nahostkonflikt. Die dabei wegen Hessels Israel-Kritik ausgelöste kontroverse Diskussion und die teilweise vernichtende Kritik stellt Manfred Flüge detailliert dar (212-27). Über die Lage im Gaza-Streifen (16-17) hat sich Hessel durch mehrere Reisen seit 2002 ein Bild zu machen versucht, um unter anderem die von Richard Goldstone 2009 in dessen „Gaza-Bericht“³⁸ ausgedrückte Empörung und um die anderer „mutiger Israelis aus dem Ausland“ (16) zu verstehen.

³⁶ Er definiert sie folgendermaßen: „Den ‚Ohne mich'-Typen ist eines der absolut konstitutiven Merkmale abhanden gekommen: die Fähigkeit zur Empörung und damit zum Engagement“ (13.)

³⁷ Die Website der Initiative ist < www.citoyens-resistants.fr. >. Dort ist der besagte Aufruf zu finden. Er lautet: „Plus que jamais, à ceux et celles qui feront le siècle qui commence, nous voulons dire avec notre affection : ‹Créer, c'est résister. Résister, c'est créer›“ (20 Jan. 2012 <<http://www.citoyensresistants.fr/spip.php?article60>>).

³⁸ Richard Goldstone selbst hat den Bericht im April 2011 in *The Washington Post* relativiert. Er schreibt in seiner Einleitung: „We know a lot more today about what happened in the Gaza war of 2008-09 than we did when I chaired the fact-finding mission appointed by the U.N. Human Rights Council ... If I had known then what I know now, the Goldstone Report would have been a different document“ (1).

Im Zusammenhang mit der Diskussion der „Democratic Party Platform“ im Juli 2016 verweist der Kongressabgeordnete Keith Ellison (D-MN) im Gespräch mit Amy Goodman auf die unverändert krisenhafte humanitäre Lage im Gaza-Streifen und auf die wechselseitige Verlierersituation der dortigen Konfliktparteien: „[B]ecause of the electricity power plant has been destroyed, the sewage is not being processed, and raw sewage is going up into the Mediterranean. In fact, it's so bad that it's flowing up into north, and the Israeli desalination plant is not able to use its – that plant“ („As Sanders Endorses Clinton“ 3).

Hessels eigener Befund ist niederschmetternd. Er will aber im Fazit nicht hoffnungslos sein (17). Mit seiner optimistischen Einschätzung und seiner hier nicht weiter zu problematisierenden Parteinahme für die seit 2005 durchgeführten Freitagsdemonstrationen in Bil'in im Westjordanland gegen den Mauerbau Israels – mit häufig internationaler, auch prominenter Beteiligung, wie etwa von Präsident Jimmy Carter – leitet Hessel das abschließende Kapitel seiner Streitschrift ein. Er wählt dafür die programmatische, friedensaktivistische Überschrift „Für einen Aufstand in Friedfertigkeit“ (19).³⁹

Präsident Jimmy Carter, der wie Patti Smith zum Netzwerk von Nonkonformisten in Christopher Felters Bildband *Angels, Anarchists & Gods* (156) gehört und wie Hessel auf das Prinzip Hoffnung setzt, hat sich dieser Protestbewegung angeschlossen. Plakativ und signifikant ist die Aufschrift der Baseballkappe in Felters Fotografie „JIMMY AND ROSALYNN CARTER“: „Habitat for Humanity. Jimmy Carter Work Project '94. CIRCLE OF HOPE“. Ihre aktive Einflussnahme auf die Entwicklung und Durchsetzung der Menschenrechte verbindet Hessel, Smith und Carter. Das geht nicht zuletzt aus dem „Foreword“ des Präsidenten zur Veröffentlichung *The International Bill of Human Rights* (ix-xi) oder der folgenden geopolitischen Evaluation von Heinrich A. Winkler hervor: „Auf der ideologischen Ebene war die Sowjetunion durch ihre Unterschrift unter die Schlußakte von Helsinki und die Menschenrechtskampagne des amerikanischen Präsidenten Jimmy Carter in die Defensive geraten“ (601).

2.7 „Qana“ und weitere denkkollektive, kosmopolitische Horizonte

Parteinahmen im Nahostkonflikt sind nur mit entsprechenden Vorbehalten möglich, nicht zu verabsolutieren oder zu homogenisieren, wie zum Beispiel der ‚Goldstone Report‘ einmal mehr belegt oder wie Katrina Vanden Heuvel 2015 aus der Perspektive des Magazins *The Nation* im Gespräch mit Amy Goodman und Juan González zusammenfassend feststellt: „Now, the Israel-Palestine issue remains deeply contested“ („Started by Abolitionists in 1865“ 5).

Im Inhaltsverzeichnis der Website⁴⁰ von Patti Smith steht bis Mai 2012 als visuelle Attraktion auf einem schwarzen Balken der einfache Satz „the miracle is love“ mit seinen gewichtigen religiösen und politischen Konnotationen. Unter der Überschrift „God Is Love“ kommentiert Matthew Fox unter anderem ein Zitat von Howard

³⁹ Das *Aachener Friedensmagazin* dokumentiert akribisch die Entwicklung in Bil'in auf ihrer Website <www.aixpaix.de>. Auf der *Friends of Freedom and Justice Bilin Official Website* wird die Mauer als „Apartheid-Annexation Wall“ bezeichnet (25 Jan. 2012 <<http://www.bilin-ffj.org/>>). Auf ein Happening-Niveau reduziert andererseits Neil Rogachevsky die Auseinandersetzungen in *The American Interest* in der November/Dezember-Ausgabe von 2010 mit dem bezeichnenden Titel „Rent-a-Crowd Fridays in Palestine“ und folgender Episode: „The soldiers do not pursue the group [of protesters] back to the village, where, once reassembled in safety, they congratulate each other and wipe themselves down with wet washcloths to ease the burn of the tear-gas chemical. ‘So, how was it for you?’ one Israeli university student asked her dreadlocked American friend after emerging from the smoke on one occasion. ‘Just great’, replied the latter, exhausted, but deliriously excited, like a skydiver after a safe landing. All told, ascent and descent last no longer than 15 minutes“ (25 Jan. 2012 <<http://www.the-american-interest.com/article.cfm?piece=898>>).

⁴⁰ Cf. 25 Jan. 2012 <<http://www.pattismith.net/intro.html>>. (Cf. Anhang 6.)

Thurman:

“The religion of Jesus makes the love-ethic central. This is no ordinary achievement.” To love one’s neighbor as oneself, as is taught in the Good Samaritan story, means that “every man is potentially every other man’s neighbor. Neighborliness is nonspatial.” This is the ultimate in deep ecumenism for it challenges us to go beyond class, race, gender, nationality, religion – all barriers melt. (195)

Diese ökumenische Vision, ausgedrückt in dem provozierenden Satz „in heart i am moslem“ (*Complete* 105), ist eine wichtige „our voice“- Komponente. Isoliert in diesem religiösen Kontext betrachtet, ist der Satz „the miracle is love“ nicht ohne weiteres mit dem Nahostkonflikt in Verbindung zu bringen, wenn man nicht weiß, dass er mit der Quintessenz ihres Liedes „Qana“ identisch ist:

There’s no one
in the village
not a human
nor a stone
there’s no one
in the village
children are gone
and a mother rocks
herself to sleep
let it come down
let her weep

Limp little dolls
caked in mud
small, small hands
found in the road
their talking about
war aims
what a phrase
bombs that fall
American made
the new Middle East
the Rice woman squeaks

the dead lay in strange shapes

the dead lay in strange shapes

Some stay buried
others crawl free
baby didn’t make it
screaming debris
and a mother rocks
herself to sleep
let it come down
let her weep

little bodies
little bodies
tied head and feet
wrapped in plastic
laid out in the street
the new Middle East
the Rice woman squeaks

the dead lay in strange shapes

the dead lay in strange shapes

Water to wine
wine to blood
ahh Qana
the miracle
is love⁴¹

Kana ist wie Bil’in für die Weltöffentlichkeit einer der mittlerweile symbolischen Hot Spots im Nahostkonflikt. Historisch bezieht sich der Song auf das so genannte „Qana Massacre No 2“, wie das Ereignis nach Auskunft des *BBC News*- Korrespondenten Martin Asser (1) im Libanon genannt wird, das sich auf einen nächtlichen Angriff der israelischen Luftwaffe auf vermeintliche Stellungen der Hisbollah am 30. Juli 2006 bezieht. Heinrich A. Winkler resümiert die Situation wie folgt: „Im Juli flog die israelische Luftwaffe schwere Angriffe auf Südlibanon: die Antwort auf die Entführung

⁴¹ Cf. 21 Sep. 2011 <<http://www.lyricstime.com/patti-smith-qana-lyrics.html>> und 26 Jan. 2012 <http://www.pattismith.net/news_archive.html>. (Cf. **Anhang 7 – 8.**)

Der Text liegt in Patti Smiths Anthologie *Collected Lyrics. 1970 – 2015* in einer formal geringfügig veränderten und korrigierten Form im letzten Abschnitt „Future and Film“ vor (290-91).

von zwei israelischen Soldaten durch die schiitische Hisbollah. Diese feuerte ihrerseits wochenlang Kurzstreckenraketen auf Nordisrael ab“ (336). Bereits im April 1996 hatte es einen israelischen Artilleriebeschuss auf ein Gebäude der *UN Interim Force in Lebanon* (UNIFIL) in Kana gegeben, bei dem über einhundert schutzsuchende libanesisch-Zivilpersonen getötet wurden.⁴² Auch Osama bin Laden nimmt ideologisch Bezug auf Kana. Er wird von Manuel Castells wie folgt zitiert: „[T]he Muslims' blood has become the cheapest in the eyes of the 'world', and their wealth has become a loot, in the hands of their enemies. Their blood was spilled in Palestine and Iraq. The horrifying pictures of the massacre of Qana, Lebanon, are still fresh in our memories“ (*The Power of Identity* 113).

Während in den ersten zweieinhalb Strophen des Songs ein *narrowing focus* affektiv auf den Ort der Zerstörung, die Opfer und deren Leid gerichtet ist, besonders auf das Bild der jetzt kinderlosen, traumatisierten Mutter („a mother rocks herself to sleep“), sind die folgenden anderthalb Strophen eine verächtliche Anklage, die sich nicht gegen die unmittelbaren Angreifer richtet, sondern gegen die eingesetzten US-amerikanischen Waffen und die damalige Entscheidungsträgerin in Washington, die Außenministerin Condoleezza Rice, und deren zynische Machtpolitik. Wie die trauernde Mutter in Kana wird sie zweimal prominent in der jeweils letzten Zeile der dritten und vierten Strophe despektierlich „the Rice woman“ genannt, wobei die lautliche Nähe und der semantische Kontrast von „sleep“, „weep“ vs. „squeaks“, von „mother“ vs. „woman“ die lebensweltliche und geopolitische Differenz betonen. Das folgende Bild der in Plastiksäcken verschnürten Kinderleichen als Konsequenz einer verfehlten, Zukunft zerstörenden Nahostpolitik („the new Middle East“) verstärkt diese Unterschiede.

Dem Stoßseufzer „ahh Qana“ im Zentrum der synoptischen fünf Zeilen geht die Anspielung auf das biblische Kana nach dem Johannesevangelium voraus: Kana als Schauplatz einer Hochzeit und der Transformation des Wassers in den steinernen Krügen der Hochzeitsgesellschaft zu Wein durch Jesus:

Das ist das erste Zeichen, das Jesus tat, geschehen zu Kana in Galiläa, und offenbarte seine Herrlichkeit. (*Die Bibel* 108)

Diese Umwandlung ist jetzt pervertiert: aus dem Wein ist Blut geworden, der Schauplatz kein Ort des Festes, sondern der Zerstörung und des Leids. Die Botschaft des abschließenden Satzes „the miracle is love“ eröffnet eine abstrakte, ultimative Transformation: Liebe auch im Sinne von Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Patti Smiths Stellungnahmen im 25 Seiten umfassenden Archiv ihrer Webseite unmittelbar im Anschluss an den Songtext, der von drei Fotos von Opfern eingerahmt ist, transportieren diese Hoffnung eigentlich nicht und bleiben konkret: „The slaughter of children. ... There is no wine flowing in Qana today. Only blood. Only blood“ (21).⁴³ Sie sind zudem gegen Präsident Bushs Einschätzung gerichtet, wonach die Hisbollah für das Leid verantwortlich wäre. Patti Smith erkennt ihre Verantwortung und appelliert unter der polemischen Überschrift „SMELL A RAT“ an ihre Mitbürgerinnen und Mitbürger der Hegemonialmacht USA, diese auch für sich zu erkennen und zu handeln: „These are dirty times. Time to clean our inner houses.

⁴² Cf. 27 Jan. 2012 <<http://www.ag-friedensforschung.de/regionen/Libanon/kana.html>> und <<http://www.ag-friedensforschung.de/regionen/Libyen/nato8.html>>.

⁴³ Cf. 26 Jan. 2012 <http://www.pattismith.net/news_archive./html>.

Time to wake up. Not the time to cultivate fear. Cultivate awareness”.

Empörung, Wachsamkeit und Zivilcourage sind die bekannten (welt-)bürgerlichen Pflichten – Kwame A. Appiah spricht von „collective obligation“ (163) – auch in weltpolitisch relevanten Kontexten. „Ask the Lebanese, burying their dead, clearing the debris of their life, who is responsible. It is Israel and the United States. The most hated countries in the world. Are we not our country? Will we stand for this?” Diese Situation pervertiert die offensive Aussage in „Babelogue“, die im Album *Easter* als Sprechgesang den ebenso offensiven Song „Rock n Roll Nigger“ gewissermaßen einleitet: „in heart i'm an american artist and i have no guilt“ (*Complete* 105).

Noam Chomsky, eine gewichtige Stimme innerhalb des *Democracy Now!* / *Independence*- Netzwerkes und auch für Christa Buschendorf und Cornel West (*Black Prophetic Fire* 84-5), fasst 2013 verschiedene Erhebungen zusammen und ‚aktualisiert‘ Patti Smiths Aussagen: „So for example, in Egypt, the most important country, about 80 percent of the population, maybe higher, regard the United States and Israel as the main threats they face“ (*On Western Terrorism* 118). Als „friend of the people“ hat Chomsky für Patti Smith eine Vorbildfunktion. (Cf. **Anhang 14.**) Er beeinflusst ihre Stimme wie Ralph Nader. Wie Verantwortung wahrgenommen werden kann, zeigt Patti Smith exemplarisch anhand des offenen, provozierenden Briefes von Ralph Nader⁴⁴, selbst libanesischer Abstammung, an Präsident Bush vom 17. Juli 2006, der für das Geschehen in Kana wenige Tage später gewissermaßen Erklärungsansätze bereithält. Abgesehen von dem unterstellten unzureichenden Geschichtsbewusstsein – „History, George, does not start two weeks or two months ago“ (22) – besteht ein wiederkehrender Vorwurf darin, dass sowohl die palästinensischen als auch die israelischen Friedensbewegungen von der amerikanischen Exekutive ignoriert werden, obwohl eine Interessenharmonie zwischen diesen und dem amerikanischen Volk anzunehmen ist: „As the leading player in official Washington’s puppet show, it is time for you to assert the interests of the American people and those of the broad Israeli and Palestinian peace movements, by standing up to the puppeteers. For without this conflict, Hezbollah would not be in today’s news“. Diesbezüglich verweist Noam Chomsky im September 2014 auf folgende Entwicklung: „Meanwhile a major barrier to the spread of the ISIS plague to Lebanon is Hezbollah, a hated enemy of the US and its Israeli ally“ (*Because We Say So* 190). Weiter unten führt Ralph Nader genauer aus, wer diese Bürgerinnen und Bürger (*people*) und wie viele von ihnen in Israel friedensaktivistisch tätig sind und welcher Hyperlink weitere Informationen bereithält (23). Seine grundsätzliche Empfehlung an den Präsidenten besteht darin, dass er sich Ratschläge von seinem Vater und dessen Beraterteam einholen möge, wobei er deren Empfehlungen dann stellvertretend in sechs Punkten selbst formuliert, die den Kern seines offenen Briefes ausmachen.

Letztendlich verlangt Nader, mit dem Patti Smith sowie Howard Zinn aktiv politisch zusammengearbeitet haben (*Complete* 285), einen verstärkten Einsatz von „smart

⁴⁴ (Cf. **Anhang 9 – 11.**) Eine generelle, stark innenpolitisch orientierte Systemkritik und Lösungsvorschläge stellt er 2012 mit seinem Buch *The Seventeen Solutions: Bold Ideas For Our American Future* vor. Bei der spektakulären Buchpräsentation sind Patti und Jesse Smith anwesend (Mary Reinholz 1-2). Eine weitere, auch global ausgerichtete Systemkritik präsentiert Ralph Nader im Herbst 2016 mit seinem Buch *Breaking Through Power: It's Easier Than We Think*, das er mit dem ausgesprochen optimistischen Kapitel „Why Democracy Works“ (93-149) abschließt.

power“ (im Sinne von Joseph S. Nye) ähnlich wie Susan Sontag, die am 24. September 2001 in ihrer kontrovers diskutierten 9/11- Stellungnahme im *The New Yorker* einerseits eine antidemokratische Verdummungskampagne wahrzunehmen glaubt: „The voices licensed to follow the event seem to have joined together in a campaign to infantilize the public.“ (1)⁴⁵ Andererseits antizipierte Susan Sontag Fehlentwicklungen der US-amerikanischen Außenpolitik, auf die Patti Smith unter anderem in ihrem Song „Qana“ anspielt:

A lot of thinking needs to be done, and perhaps is being done in Washington and elsewhere, about the ineptitude of American intelligence and counter-intelligence, about options available to American foreign policy, particularly in the Middle East, and about what constitutes a smart program of military defense.

Joseph S. Nye bestätigt in seiner Analyse diesbezügliche Defizite und zitiert eine von General Stanley McChrystal 2010 veröffentlichte Stellungnahme: „'Abu Ghraib and other situations like that are non-biodegradable. They don't go away. The enemy continues to beat you with them like a stick'“ (43). So wird in der Sprache der militärischen Führung die nachhaltig zerstörerische Wirkung der die Weltöffentlichkeit schockierenden Bilder beklagt, die die moralischen Führungsansprüche der USA als Hegemonialmacht aufheben.

Wie bereits aus dem Titel hervorgeht, spricht Susan Sontag in ihrem kurz vor ihrem Tod erschienenen kulturkritischen Essay „Regarding The Torture Of Others“ nicht euphemistisch von „situations like that“, „abuse“ oder „humiliation“, sondern unter anderem von „confluence of torture and pornography“ (3). Euphemismen im politischen Diskurs in Verbindung mit so eindeutig demaskierendem Bildmaterial dürften der Entwicklung von „soft power“ – die unabdingbare Voraussetzung für „smart power“ – nicht befördern, sondern eher kontraproduktiv sein. „The pictures will not go away“ (4). Hier ist Sontags Einschätzung mit der von General McChrystal verbal identisch: „Considered in this light, the photographs are *us*“ (2). Ob er auch diese Ansicht teilt, ist unbestimmt. Diese Aussage erinnert an Patti Smiths Frage „Are we not our country?“ Bereits 1968 stellte Susan Sontag folgendes fest: „It's my patriotism that makes me oppose my country's foreign policy“ (*Trip to Hanoi* 79). Ungeachtet ihrer scharfen Kritik und Empörung stellen sich Susan Sontag und Patti Smith ihrer moralischen Verantwortung und ihrer nationalen (patriotischen) und kosmopolitischen Pflicht als Staats- bzw. Weltbürgerin. Mit ihrem jeweiligen Dissens versuchen sie auf kommunikativ, medial und methodisch sehr unterschiedliche Weise ihren Beitrag zu leisten, sozusagen kompensierend durch moralische Autorität und Integrität „soft power“ im Interesse des Ansehens der USA zu generieren oder wenigstens ihre politischen Stimmen als „individual celebrities“ zu erheben. Dabei ist Susan Sontags Befund, mit der sarkastischen Anspielung auf das gescheiterte „*shock and awe*“- Konzept der US-amerikanischen Kriegsführung

⁴⁵ Susan Sontag ist strikt gegen eine manipulative, administrierte Trauerarbeit: „Politics, the politics of a democracy—which entails disagreement, which promotes candor—has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us to understand what has just happened, and what may continue to happen“ (1). (Cf. **Anhang 12.**) Ausführliche Hintergrundinformationen zu diesem provokativen Text hat Daniel Schreiber in seiner Biografie *Susan Sontag* zusammengestellt (271-77). Die originale Version ist in der Anthologie *At the Same Time* unter der Überschrift „9.11.01“ abgedruckt (105-07).

(Bacevich 100, 108), alles andere als optimistisch: „And shock and the awful are what these photographs announce to the world that the Americans have delivered: a pattern of criminal behavior in open contempt of international humanitarian conventions” (*At the Same Time* 137). Eine ähnliche Anspielung verwendet Patti Smith in Erwartung des aufziehenden Sturms ‚Sandy‘ in *M Train*: Bagdad und New York einerseits sowie ihre Vorahnungen und die ihrer Katzen und der Vögel im Irak andererseits werden in eine Beziehung gesetzt: „Temperatures were dropping and I sat on the bed wrapped in a down comforter with all three cats. They know, I thought, like the birds of Iraq before *shock and awe* on the first day of spring“ (147-48). Unheilvoll sind Natur und menschliche Handlungen gleichermaßen.

In Übereinstimmung mit ihrer Positionierung und Kommentierung der 9/11-Ereignisse hält Susan Sontag für die Abu Ghraib-Fotos eine weitere Erklärung bereit: „The torture of prisoners is not an aberration. It is a direct consequence of the with-us-or-against-us-doctrines of world struggle with which the Bush administration has sought to change, change radically, the international stance of the United States and to recast many domestic institutions and prerogatives” („Regarding” 4; *At the Same Time* 137). Welche Konsequenzen die angesprochene Doktrin für Nonkonformisten haben kann, hat bereits Randolph Bourne im Zusammenhang mit dem Ersten Weltkrieg aufgezeigt: „Dissenters are already excommunicated“.

Zum Verständnis des Schicksals der Opfer passt ferner George Orwells „*un-people*“-Begriff (Vltchek x), den Noam Chomsky im Oktober 2011 unter anderem in einer Rede am Barnard College in NYC in einem Ton zwischen Anklage und Resignation verwendet: „There may be some of you old enough to remember the slogan ‘a terror against terror’, which was used by the Gestapo – and which we’ve taken over. None of this arouses any interest, because all of these [GWOT] victims belong to the category of unpeople” (Goodman, „Noam Chomsky” 3). Andre Vltchek geht auf Grund seiner weltweiten Erfahrungen noch einen Schritt weiter: „At closer examination it becomes crystal clear that billions of ‘un-people’ are actually the majority of the human race“ (x). Er versucht, in enger Zusammenarbeit mit Chomsky, ein geopolitisches Gesamtbild zu entwerfen: „Instead, I went to the Democratic Republic of Congo and Rwanda, to Uganda and Egypt, to Israel, Palestine, Indonesia, Timor Leste, Oceania and so many other places that had fallen victim to plunder, humiliation and carnage, either performed by or orchestrated in Western capitals. I was trying to illustrate, independently, what he [Chomsky] was saying and describing” (ix). Festzuhalten ist aus dieser Sicht die Transnationalisierung der Verantwortung, die bei den westlichen Industrienationen liegt, und zwar insbesondere diesseits und jenseits des Atlantiks (viii).

Die multifunktionalen ‚Sozialen Medien‘ sind effektiv, können (kosmo-)politisch befreiend, aber ebenso (macht-)politisch destruktiv wirken, wie beispielhaft die Verbreitung der die Weltöffentlichkeit schockierenden Bilder zeigt. Die Verantwortung tragen grundsätzlich die Nutzer (*people*). Allerdings sieht Susan Sontag die konkreten Folterbilder in einem makropolitischen Kontext: „All acts are done by individuals. The issue is not whether a majority or a minority of Americans performs such acts but whether the nature of the policies prosecuted by this administration and the hierarchies deployed to carry them out makes such acts likely” (2). Das ist dann gleichzeitig ihre Begründung, Verantwortung mit zu übernehmen – analog zu Andrew J. Bacevichs grundsätzlicher Forderung einer „collective responsibility, inherent in citizenship“ (14) im GWOT, die er in seiner militärhistorischen Monografie

Breach of Trust (2013) diskutiert .

Bei Susan Sontag oder in Patti Smiths Frage („Are we not *our* country?“) gibt es dabei keinen Unterton und generell keinen Platz für „a renewed American exceptionalism“ (Lenz, „Politics“ 420) – am wenigsten im Sinne einer imperialen Leitvorstellung oder als Selbstverständlichkeit⁴⁶ – genauso wenig wie in Günter H. Lenz' dialogischem und transkulturellem Konzept der *New American Studies*:

“American” in this project refers to the United States as a force field of heterogeneous and hybrid cultures, set in their multiple and contested hemispheric contexts and explored in their multivoiced and multidirectional transnational and transcultural dynamics. *Dialogic* in this context is to be understood in the vein of the Bakhtinian notions of dialogism, heteroglossia, and hybridization, of the intertextual relations between discourses, or of the internal dialogization and differentiation of discourses in their specific historical, social, national or transnational contexts. But it equally refers to the encounter, confrontation, or clash of different – though interrelated – cultures enacted in the critical debates between representatives of these different perspectives and discursive positions. (420)

Diese synoptische, generalisierende Standortbestimmung, mit der kein Anspruch auf eine allgemeine Verbindlichkeit erhoben wird – „I suggest that we give up the dream of the 'all-encompassing' or 'right' theory of American studies...“ (419) – steht am Ende kritischer und konziser Analysen neuerer Veröffentlichungen zum Kosmopolitismus, die bewusst auch über die europäischen und US-amerikanischen Perspektiven hinausgehen (401-19).

. . . .

Vorstellungen von Ulrich Beck, Kwame A. Appiah und Pnina Werbner spielen im „intra-kollektiven Denkverkehr“ eine wichtige Rolle und reichen gleichzeitig, mit Ludwik Flecks Worten, in den populären, nicht-elitären „größere[n] exoterische[n] Kreis der Denkkollektivteilnehmer“ (138) hinein. Die wissenschaftlichen Positionen haben hier ebenfalls eine analytische Funktion und haben Kontexte geschaffen, um die transnationale Einbettung und den kosmopolitischen Charakter der Arbeit von Patti Smith und ihre signifikante Affinität zu selektierten Positionen der *New American Studies* zu verstehen.

Ergänzend und als Überleitung zum folgenden dritten Kapitel sei auf weitere kongruente „Denkkollektive“ und „Denkstile“ verwiesen: etwa zwischen Patti Smith und Iris Marion Young, die sich auch mit dem Irak, dem Balkan- und dem israelisch-palästinensischen Konflikt auseinandersetzte, und – das ist wesentlich – analog zu Jürgen Habermas et al. langfristig an die Durchsetzungskraft der „transnational 'grassroots' movements“ (Lenz, „Politics“ 415) glaubte – „people“ in der Terminologie von Patti Smith und anderen:

„*Who runs the planet? – The people.*“ Das sagt Patti Smith im Gespräch mit Kim

⁴⁶ Günter H. Lenz resümiert zu diesem Punkt die korrespondierende Botschaft der Monographie *The New American Exceptionalism* von Donald E. Pease: „[He] relates a critical view on the history and politics of American studies to the changing dynamics and dialectics of American exceptionalism as the all-pervasive state fantasy that re-emerged after the end of the Cold War in a different form as and in a state of exception and of emergency after September 11, 2001, which set President George W. Bush's imperatives of the national security state and its curtailment of civil liberties against the fantasy of a multicultural nation (2009)“ (400).

Skotte. (Simultantranskription H.K.)

„It is the people who have the answers, they just do not know the questions to which they have (or, rather, are) the answer“ (89). Das ist Slavoj Žižeks Einschätzung am Ende des Kapitels „Occupy Wall Street, Or, The Violent Silence of a New Beginning“ seiner Monographie mit ihren kritischen transnationalen Analysen für das Jahr 2011. Ungefähr zeitgleich formuliert Ralph Nader, der wie Slavoj Žižek zum ideellen *Democracy Now!* - Netzwerk gerechnet werden kann, seine Zuversicht in seiner programmatischen Schrift *The Seventeen Solutions* abschließend wie folgt: „Our problems are clear and urgent. But We the People can always find better solutions“ (340). Kontrastierend fügt er im Gespräch mit Amy Goodman und Aaron Maté im Juni 2013 hinzu: „We don't have 'We the corporation' at the beginning of the Constitution; we have 'We the people'“ („American Fascism“ 5). Historisierend erinnert er in seinem an Präsident Obama gerichteten offenen Brief vom 13. Mai 2013 mit Nachdruck an die absolut bindende Kraft der Verfassung:

One of your illustrious predecessors, Thomas Jefferson, instructed in the Kentucky Resolution of 1798: “In questions of power, let no more be heard of confidence in man, but bind him down from mischief by the chains of the Constitution.” (1)⁴⁷

Auch Edward Snowdens Motivation und basisdemokratische Zielvorstellungen in Bezug auf sein *whistleblowing*, die Glenn Greenwald zitiert, reflektieren Thomas Jeffersons Mahnung und ihre unveränderte Gültigkeit:

„While I [Edward Snowden] pray that public awareness and debate will lead to reform, bear in mind that the policies of men change in time, and even the Constitution is subverted when the appetites of power demand it. In words from history: Let us speak no more of faith in man, but bind him down from mischief by the chains of cryptography“. (24)

Im September 2013 verweist Nathan Schneider auf das mittlerweile politische Netzwerke generierende Potenzial der denkkollektivisch verwandten, basisdemokratischen OWS- Bewegung (Gonzáles/Goodman, „Two Years After Occupy Wall Street“ 2), das – wie im nächsten Kapitel im Abschnitt 3.5 auszuführen sein wird – realpolitisch zwei Monate später die Wahl Bill de Blasio zum Bürgermeister von NYC begünstigt haben soll (Gonzáles/Goodman, „We Are Living in the World Occupy Made“).

„The miracle is love“. Patti Smiths bekanntes Website- Motto spiegelt sich in dem folgenden Bertrand Russell zugeordneten Motto wider:

“Three passions, simple but overwhelmingly strong have governed my life: the longing for love, the search for knowledge, and unbearable pity for the suffering of mankind.“ (Vltchek vi, xv)

Mit diesem Motto identifizieren sich nachweislich Noam Chomsky und Andre Vltchek – und sicher auch der Russell-Kenner Grant Harrison Smith und dessen Tochter und ‚Mediatorin‘ Patti Smith. Es ist die Respektierung und Internalisierung dieser drei Motivationsebenen, die dazu beitragen, das von menschlicher Gier

⁴⁷ Cf. 13 Jun. 2013 <<http://nader.org/2013/05/13/by-what-authority-questioning-obama/>>. Dieser Brief ist auch von dem kritischen Verfassungsrechtler Bruce Fein unterzeichnet. Fünf weitere derartige Briefe an den Präsidenten aus den Jahren 2009 bis 2011 sind in Naders Veröffentlichung *Told You So* (2013) aufgenommen (85-6, 126-27, 151-52, 153-54, 277-78).

gesteuerte, kulturell etablierte Rivalitätsprinzip grundsätzlich auch makropolitisch in Frage zu stellen und Veränderungen des Denkens herbeizuführen (viii). Analog zu Randolph Bourne im Kriegsjahr 1917 hat Andre Vltchek 2013 eine ‚Zielgruppe‘ besonders im Auge:

Nihilism has also been spread by propagandists firmly entrenched in Western media outlets and in academia. It has been disseminated through propaganda apparatchicks, who were hired to target all progressive and independent ideas and ideals coming in different forms and from all corners of the world.

Optimism, zeal, as well as all dreams for better arrangement of the world, have been attacked, poisoned, discredited, or at least ridiculed. (xi)

Wie Patti Smith setzt Andre Vltcheks Stimme auf Unabhängigkeit. Er ist ebenso transnational orientiert. Für ihn, wie auch für Kwame A. Appiah, sind die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts kosmopolitische: Sie betreffen „core moral ideas increasingly articulated in our conception of basic human rights“ (*Cosmopolitanism* 162-3). Die Umsetzung spezifischer Werte, die Problematik der Einflussnahme und die Relativität der Wertesysteme im globalen Kontext diskutiert Kwame A. Appiah in den Kapiteln „The Escape from Positivism“ (13-31) und „Facts on the Ground“ (33-44). Dabei betont er die jeweilige räumliche und soziale Einbettung und Eingebundenheit der Wertesysteme: „But the deeper answer is that evaluating stories together is one of the central human ways of learning to align our responses to the world. And that alignment of responses is, in turn, one of the ways we maintain the social fabric, the texture of our relationships“ (29). Übergeordnet bleibt das bekannte ‚kosmopolitische Ideal‘ – „we have obligations to strangers“ (153).

Auch nach dem Verständnis des Historikers Heinrich A. Winkler beinhalten die Herausforderungen des 21. Jahrhunderts „normative Fragen“. Sie betreffen „die Auseinandersetzung um den universellen Geltungsanspruch der unveräußerlichen Menschenrechte“, die zu dem „Erbe der beiden atlantischen Revolutionen von 1776 und 1789“ (13) gehören. „In den Geschichts- und Sozialwissenschaften ist das Interesse an normativen Fragen wie der Entwicklung der Theorie und Praxis der Menschenrechte und der Demokratie in den letzten Jahren in einem Maß gewachsen, das es nahelegt, von einem ‚normative turn‘ zu sprechen“. Zusammenfassend stellt Heinrich A. Winkler fest, dass das realpolitisch relevante, global wirksame „normative Projekt des Westens“ auf den beiden Revolutionen basiert, „an dem sich fortan alle Staaten messen lassen mußten, die sich zu ihnen bekannten, und an dem andere Staaten gemessen wurden, wenn sich oppositionelle Kräfte in ihrem Innern die Ideen von 1776 und 1789 zu eigen machten. Die Menschen- und Bürgerrechte gehörten zum innersten Kern dieser Ideen“ (585). Wie bereits Patti Smiths *outside*-Positionierungen seit den 1970er Jahren gezeigt haben, zeichnet ihre populärkulturelle, kreative Arbeit ein gleichgerichtetes Interesse mit ähnlichen „normative[n] Fluchtpunkt[en]“ (12) aus: Die *Declaration of Independence* ist unverändert (mikro)politisch und performativ eine Basis ihrer konstruktiven und korrektiven ‚oppositionellen Kraft‘, mit der sie auf die globalen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts „gemeinschaftszentriert“ reagiert.

3. Die populärkulturelle, politische Untersuchungsebene

„We the People of the United States“
„We the Peoples of the United Nations“
„We Are the 99%!“

„Popular culture is always a culture of conflict, it always involves the struggle to make social meanings that are in the interests of the subordinate and that are not those preferred by the dominant ideology. The victories, however fleeting or limited, in this struggle produce popular pleasure, for popular pleasure is always social and political“ (Fiske, *Reading the Popular 2*). Vor diesem definitorischen, weiter unten inhaltlich zu vertiefenden Hintergrund ist Patti Smiths von Sony Music Entertainment Inc. gepflegte Website eine ihrer populärkulturellen, multifunktionalen Plattformen: Public Relations, die Darstellung kultureller Präferenzen, die (Eigen-) Werbung für kulturelle, (trans-) nationale Veranstaltungen, die Vermarktung von Produkten (CDs, Bücher, Tickets etc.) und die ‚souvenance‘- Komponente mit ihren Nachrufen oder Geburtstagserinnerungen haben einen hohen Stellenwert. Im Archiv werden global relevante, politische Ereignisse reflektiert, kommentiert und mit Appellen und passenden Illustrationen sowie Fotos versehen. Fokussiert wird, wie im Abschnitt 2.7 bereits dargestellt, der Nahostkonflikt, unter anderem mit dem Song „Qana“. Unmittelbar daran anschließend, im September 2006, wird das Guantánamo-Problem mit dem biografischen Song „Without Chains“ über Murat Kurnaz' Schicksal aufgegriffen, der, von einem Kommentar begleitet, als Download in Verbindung mit dem Songtext zur freien Verfügung gestellt wird. Parteinahme, die Sensibilisierung und Information der Öffentlichkeit über Menschenrechtsverletzungen sind hier die zentralen Funktionen.

Die fortlaufende Prüfung der jeweils aktuellen Seiten (seit 2011) und ein *close reading/viewing* des bis 2005/06 zurückreichenden Archivs lassen, im Vergleich zu dem *Democracy Now! / Independence-* Netzwerk, ein primär von Patti Smith beeinflusstes, faktisches und ideelles „Werknetz“ erkennen. Die Website ist partizipatorisch und sie spiegelt im Sinne Ludwik Flecks sowohl ‚intrakollektive‘ als auch ‚interkollektive Denkverkehre‘ wider. Sie dient nicht nur der Selbstpräsentation, sondern ist signifikant mehrstimmig, gewissermaßen demokratisiert und substanziell ein Spiegelbild der Vielschichtigkeit der kollektiven Variante der „our voice“-Vorstellung: sie ist ein sozial relativ offenes mediales Instrument, weil die Künstlerin nicht allein den Input verantwortet. Eine Reihe anderer Personen aus ihrem engeren Umfeld ist autorisiert, ihre spezifischen Anliegen oder ihre Kenntnisse einzubringen. Dazu gehören unter anderem ihre Schwester Kimberly Smith, ihre Kinder Jackson und Jesse Smith, Lenny Kaye, Annie Powell, Oliver Ray, Edward Mapplethorpe, Nancy Mapplethorpe Rooney, Janet Hamill, Steven Sebring. Unter einer Bildreihe mit Porträts von Bernie Sanders, Michael Stipe und Patti Smith, mit der Bildunterschrift „Bernie Sanders: An Honest Candidate“, wirbt Michael Stipe zum Beispiel Anfang Mai 2016 mit einem erklärenden Statement für Bernie Sanders' Wahlkampf. Historisch und für die weitere Untersuchung ebenfalls relevant ist eine Auswahl von ‚öffentlichen‘ Stimmen: dazu gehören multimediale Texte aus der Feder von Barack Obama, Robert Byrd oder ihres politischen Freundes Ralph Nader (*Complete*

285). Insofern definiert, transportiert und repräsentiert dieses Medium bewusst differente Positionen. Die Inklusion von Texten Barack Obamas auf Patti Smiths Website, lässt den Eindruck entstehen, dass seine Stimme, zumindest bis etwa 2009, als eine vorbildliche in ihrem ‚our voice‘- Konzept integriert ist. Vordergründig haben ein Teil dieser Texte, in Verbindung mit entsprechenden Links, die Funktion einer flankierenden Unterstützung der „media campaign activities ending his [Barack Obama’s] election in 2008“ (Hornung, „Mediation of Public Lives“ 205).

3.1 „The Declaration of Independence“/„The Indictment Clip“ (George W. Bush vs. Barack Obama) und das *Gung Ho*- Projekt

Die konträre Behandlung der Präsidenten George W. Bush und Barack Obama ist auf der Website besonders augenfällig und verweist dabei auf ein zentrales, zivilreligiöses Fundament der politischen Stimme von Patti Smith: Es ist die von ihrem historischen Ansatz her als „national-cosmopolitan“ (Spahn 8) qualifizierte *Declaration of Independence*, die sie vielfach künstlerisch adaptiert und in diesem Fall als Anklage gegen die Bush Administration instrumentalisiert. Im Website- Archiv ist zunächst der knapp fünfminütige Tonmitschnitt – „STATE OF THE UNION. A recording from Patti Smith’s New Year’s Eve concert: Declaration of Independence“¹ – abrufbar. An den Silvesterabenden 2005 und 2007 im Bowery Ballroom in NYC geht ihr Sprechgesang „Declaration of Independence“ gleitend in den das Konzert beendenden Song „Rock n Roll Nigger“ mit seinen bekannten emanzipatorischen und nonkonformistischen Implikationen über (*setlists 2005*, *setlists 2007*).

Anlässlich seiner Amtseinführung wird Barack Obama hingegen wie folgt begrüßt:

WELCOME PRESIDENT OBAMA!

Be a good man

And we will be

A good people.¹

Das Bild über diesem dreizeiligen Imperativ zeigt ihn im Zentrum in einer Seitenansicht angeleuchtet, allein auf einer Bühne an einem Rednerpult stehend. Acht US-amerikanische Flaggen an übermannshohen Ständern, nebeneinander aufgereiht als Bühnenhintergrund, sind ein sekundäres, aber signifikantes Bildelement. Der Bereich des Auditoriums ist, von wenigen Lichtpunkten abgesehen, dunkel. Der prominente Begriff „people“ bezieht sich hier nicht auf eine „imagined transnational civil society“ (Pease, „Introduction“ 11) oder eine tatsächliche, in transnationalen Netzwerken verbundene, demokratisch orientierte Zivilgesellschaft, sondern meint das amerikanische Volk als Entität: „*We the People of the United States*“. Der quasi ultimative Unterton des Imperativs verweist auf die Überlegenheit des Volkes, die George Washington in „the voice of my country“ (Stüwe/Stüwe 7) reflektiert, oder auf die Bedeutung der „common people“ (Whitman *Leaves of Grass* 3) bei Wahlen: „ – the terrible significance of their elections – the President’s taking

¹ Cf. 26 Jan. 2012 <http://www.pattismith.net/news_archive.html> (Cf. Anhang 13.)

off his hat to them not they to him – these too are unrhymed poetry“ (4).

Die Symbolik der Flaggen unterstreicht das zivilreligiöse, patriotische Moment und verleiht der Situation Feierlichkeit, Würde und Exzeptionalität und wird so von Patti Smith uneingeschränkt übernommen und nicht weiter thematisiert.

Bemerkenswert ist das Arrangement auf der Website: Der Begrüßung folgt chronologisch regressiv das knapp vierminütige Film-Segment „The Declaration of Independence“ mit dem inhaltlichen Hinweis auf den Sprechgesang „Patti Smith Indicts George W. Bush“. Mit den Worten von Steven Sebring ist es als „*indictment clip*“ im Internet-Videoportal YouTube abrufbar. Seine Anmerkung auf der Website von Patti Smith verbindet er mit der Eigenwerbung für den Film und mit einem (redundanten) Aufruf, an der bevorstehenden Präsidentschaftswahl teilzunehmen:

In honor of the upcoming election we invite you to check out this indictment clip from the film Patti Smith: Dream of Life and we would like you to remind you [as if you need any help] to get out and vote... .

Mit der Kombination der Begrüßung des neuen Präsidenten in Verbindung mit der nachfolgenden, nunmehr medial veränderten, scharfen Anklage von 2005 gegen den 2009 verabschiedeten verstärkt Patti Smith – so hat es den Anschein – ihre grundsätzliche Hoffnung in die neue Präsidentschaft und die damit verbundenen Chancen für Veränderungen, allerdings mit dem generellen Hinweis auf den eigentlichen Souverän in einer Demokratie, der hier im antipodisch verwendeten *people*- Begriff zum Ausdruck kommt und der auch Abraham Lincolns berühmte Vorstellung reflektieren dürfte, die sie nachdrücklich performativ verinnerlicht hat, wie die in dem Segment inkludierte *Lincoln Memorial- Szene* belegt. Gemeint ist die versteckte, aber eindeutige Anspielung auf Abraham Lincolns „Gettysburg Address“: „...that this government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth“ (Stüwe/Stüwe 31).

Das besagte zehnte Segment des Films von Sebring ist dadurch gekennzeichnet, dass die schnell aufeinander folgenden, filmtechnisch komplexen Sequenzen – abgesehen von der letzten, zwei Sekunden dauernden Einstellung – nicht direkt mit der über die ganze Länge des Segments zu hörenden Deklamation vor einem mehrfach applaudierenden Publikum korrespondieren. Mit Peter Beicken et al. kann hier von einer divergenten „Wort-Bild-Schere“ gesprochen werden, weil „Bild- bzw. Sprachinformation eigene, komplexe Aussagen formulieren, separate Zusammenhänge produzieren“ (52), wobei dennoch ein subtiler Implikationszusammenhang angenommen werden kann. Erst als Patti Smith ihre Anklage mit dem für ihre Performances charakteristischen Crescendo, in diesem Fall mit „We indict George W. Bush.“ (321)² abgeschlossen hat, ist sie kurz auf der Bühne zu sehen, spuckt voller Verachtung auf den Boden und verlässt unvermittelt das Mikrofon. In den montierten Sequenzen agiert sie demzufolge ‚lautlos‘, pantomimisch und, von einer Ausnahme abgesehen, allein vor der Kamera in

² Die Transkription des Sprechgesangs liegt in *patti smith: dream of life* (Buch) gesplittet auf den Seiten 256 und 321 vor. Weiterhin ist eine Reihe von Standbildern über das gesamte Buch, auf das sich die folgenden Seitenangaben beziehen, nach keinem erkennbaren Muster verteilt. Im Vergleich zur Kürze des Segments ist der Anteil von Bildern hoch. Als zehntes ‚Kapitel‘ trägt es in der DVD-Version die Überschrift „Die amerikanische Revolution“.

Die Zitate des Originals folgen nicht der auf Seite 256 vorliegenden Transkription, sondern der des nationalen Archivs NARA (The U.S. National Archives & Records Administration).

verschiedenen Einstellungsgrößen mit einer Präferenz für Detailaufnahmen im ersten Abschnitt des zweiteiligen Segments. Demzufolge sind performative Aspekte, ihre Mimik und Gestik relevant und bedeutungstragend.

In der Eröffnungseinstellung wird ihre gleichzeitig beginnende Rezitation der zunächst originalen Unabhängigkeitserklärung („When in the Course of human events, ...“) noch korrespondierend begleitet von den Radgeräuschen eines fahrenden Zuges und den visuell dazu passenden Ausblicken aus einem der Zugfenster auf verschwommene suburbane (220-21) und im zweiten Teil industrialisierte Raumausschnitte. Eine nationale Zuordnung, aber ungenaue Verortung wird dadurch erreicht, dass es gleichzeitig ein symbolischer Blick durch eine transparente „Vintage American Flag“ ist (170-71). In der nächsten Sequenz sind neben ihrem unspektakulären, würdevollen Vortrag noch die Anschläge einer mechanischen Reiseschreibmaschine zu hören: Patti Smith sitzt dunkel gekleidet an einem Schreibtisch beim „Gung Ho Set NY“ in New York 1999 (370). Unmittelbar hinter ihrem Arbeitsplatz bilden die US-amerikanische und versetzt rechts daneben die vietnamesische Flagge als Hintergrund eine sekundäre thematische Klammer des Segments. Sie redigiert zunächst handschriftlich ihr Tagebuch (370) und verfasst (auf dieser Grundlage) parallel dazu einen maschinengeschriebenen Text. Durch eine doppelte Belichtung ist der Arbeitsbereich – mit der aufgeschlagenen Tagebuchseite, der darauf liegenden linken Hand, dem Schreibblock, auf dem „January 2000“ zu lesen ist, sowie der Schreibmaschine – mit den Sternen der leitmotivisch wiederkehrenden „Vintage American Flag“ wiederum symbolträchtig unterlegt (22-23).

Ein weiteres Bild im Begleitband zum Film (341) fokussiert das Wort „VIETNAM“ und stellt so einen konkreten Bezug zu ihrer Reise nach Vietnam und ihrem Album *Gung Ho* her.³ Filmisch wird diese Aussage mit einer Doppelbelichtung (*double exposure*) verstärkt: ‚Hinter‘ der Schreibmaschine – die Transparenz des eingelegten Blattes ermöglicht die Wahrnehmung dieser parallelen Einstellung – dreht sich Patti Smith mit einem typisch vietnamesischen Kegelhut und einem weiten, derben, vorne geknöpften Arbeitshemd bekleidet um hundertachtzig Grad nach links und blickt in Richtung des (für den Zuschauer in dem Augenblick nicht sichtbaren) gerade schreibenden Ichs – mit dessen zuvor und danach ähnlich nachdenklichem Gesichtsausdruck (232-33, 319). Dieser visualisierte innere ‚Dialog‘ oder ‚*mind train*‘ – verstärkt durch die unmittelbar anschließenden Detailaufnahmen ihrer Augen und die relativ lange auf ihrem Gesicht verweilenden Großaufnahmen in schwarzweiß – suggeriert Empathie und den Versuch, historische und rezente Interaktionen zwischen den USA und Vietnam zu verstehen. (Eine Ausgabe des Magazins *Life* (341) mit einem Porträt von Ho Chi Minh auf der Titelseite liegt hinter der

³ Auf der CD ist das Ensemble des „Bühnenhintergrunds“ ihres Arbeitsplatzes beim „Gung Ho Set NY“, d.h. das Nebeneinander der Flaggen, gleichfalls programmatisch aufgedruckt.

Noch unter dem Eindruck ihrer Reise deckt sie in Lauren David Pedens Interview im Juli 2000 den biografischen Kern ihrer politischen Stimme auf: „I have a long personal relationship with Vietnam. Many of my high school classmates were killed in the war. Later, my artist and writer friends were very active in protesting it. The song called ‘Memento Mori’ on my album *Peace and Noise* was about my late husband’s best friend, who was shot down in a helicopter. On my most recent album, *Gung Ho*, I tell the story of the life of Ho Chi Minh“ (1).

Schreibmaschine.) Sie hat die Rolle der Touristin abgelegt und physiognomisch-stereotyp die Identität einer vietnamesischen Bäuerin angenommen, die später auf der Reise nach Washington, DC via Philadelphia schemenhaft in Erscheinung tritt, denn während der Bahnfahrt, noch vor Erreichen der Hauptstadt, wiederholt sich diese symbolische Metamorphose.

Im Anschluss an die etwa siebzig Sekunden dauernde, filmisch in mehrfachem Wechsel farbige und schwarz-weiße *Schreibtisch-Szene*, an deren Ende die Rezitation den Satz „...it is the Right of the People to alter or abolish it, ...“ erreicht hat, ist der filmische Code des Segments primär auf diese nationale Reise gerichtet. Sie kann als eine zivilreligiöse ‚Wallfahrt‘ zu nationalen Gedenkstätten verstanden werden, d.h. zu „Fixpunkte[n]“ des „kulturelle[n] Gedächtnis[ses]“ (Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis“ 12), die letzterer an anderer Stelle auch als „Mnemotope‘, Gedächtnisorte“ bezeichnet (*Das kulturelle Gedächtnis* 60). Ein Standbild des oberen Teils des Glockenturms (des ursprünglichen Standortes der *Liberty Bell*) der *Independence Hall* in Philadelphia aus der Froschperspektive leitet den zweiten Teil des Segments ein, präzisiert die Verortung und kontextualisiert, allerdings weiterhin verschlüsselt, die ununterbrochen zu hörende Rezitation der im zweiten Teil zunehmend verfremdeten Unabhängigkeitserklärung. Die thematisch konvergierende „Wort-Bild-Schere“ bleibt für die Zuschauer eine zunächst modifizierte Denkaufgabe, so dass sich Unverständnis, Neugier, Erstaunen oder Aha-Erlebnisse einstellen können. Mit drei perspektivisch verschiedenen, jeweils größer werdenden Ansichten wird der als Teil des ‚lebendigen Museums‘ eingerichtete *Assembly Room* gezeigt, dessen zentrale historische Bedeutung als chronotoper Nukleus der Unabhängigkeitserklärung und der Verfassung allgemein bekannt ist. Sichtbar gemacht werden unter anderem die mit Kerzen, Schreibfedern und Arbeitsunterlagen versehenen Konferenztische (324), wobei die Kamera exemplarisch ein ‚Dokument‘ heranzoomt, so dass das jedermann geläufige Motto der Revolution „JOIN or DIE“ und der Name „BENJAMIN FRANKLIN“ lesbar werden. In dem Augenblick schreitet Patti Smith als einzige Besucherin von rechts kommend langsam frontal auf die stehende Kamera zu (62-63), löst sich beim weiteren Voranschreiten in dem Bild sozusagen auf. Ein bis zwei Sekunden später erscheint sie erneut in einer Großaufnahme in einer *double exposure* während der, wie oben bereits angedeutet, nächsten Etappe der Zugfahrt: mit der vietnamesischen Flagge rechts im Hintergrund, unverändert als vietnamesische Bäuerin – zunächst mit einem nicht mehr reflexiven, fragenden Blick auf die Zuschauer gerichtet und dann den Kopf nach links abwendend (258-59).

Während der *Independence Hall-Szene* ist folgender Abschnitt der *Declaration* Teil des Vortrages, begleitet von einem unterschiedlich intensiv reagierenden Publikum:

...and to institute new Government, laying its foundation on such principles and organizing its powers in such form, as to them shall seem most likely to effect their Safety and Happiness.

Wie zu erwarten, fällt die Intonation der Phrase „to institute a new Government“ (321) besonders emphatisch aus und provoziert den Applaus der Zuhörerschaft.

In der anschließenden ‚*Transit- bzw. Transformations-Szene* ist auch die Form der

Deklamation eine transitorische: der Originaltext wird erstmalig modifiziert, die Tonlage aggressiver, und filmisch gibt es einen gleitenden Schnitt zur *Lincoln Memorial- Szene*. Textlich ist der sprachliche Übergang in dem Dreizeiler zusammengefasst, wobei die erste Zeile bei der Präsentation eine melodische Komponente enthält und anstelle von „but when“ das Partizip „moving“ zu hören ist.

But when a long train of abuses...
it is their right, it is their right,
it is their duty, to throw off such Government.

Patti Smith schreitet währenddessen im Inneren der besagten Gedenkstätte auf die Südwand mit der Inschrift der *Gettysburg Address* zu, wobei Bruchstücke des berühmten letzten Satzes fokussiert werden: „...that this government of the people, by the people, for the people, shall not perish from the earth“ (Stüwe/Stüwe 31). Zwei markante Einzelbilder unterbrechen diesen Vorgang, und zwar synchron mit dem Zitat „to throw off such government“ und einem beipflichtend jubelnden Publikum: Erstens eine Seite mit der Überschrift „American Revolution“, die nach einiger Recherche als erste Seite der Titelgeschichte im Magazin *Life* vom 3. Juli 1950 (37) zu identifizieren ist – mit „Washington at Trenton“ hoch zu Ross auf der Titelseite – und zweitens die Titelseite desselben Magazins vom 22. März 1968 mit dem Porträt Ho Chi Minhs und dem Hinweis auf den thematischen Schwerpunkt: „Behind the PEACE FEELERS“ und auf das Profil mit der Überschrift „The Implacable Man Named 'He Who Enlightens'“ (Griffith 22-31). Vor der monumentalen Wandinschrift hält Patti Smith eine Zeitlang lesend inne. Dann sieht man sie nachdenklich im Sockelbereich sitzend, die Augen geschlossen, die Botschaft sozusagen performativ verinnerlichend (331), um sich schließlich langsam zu erheben und dabei einen langen Schatten an der Wand der Inschrift entstehen zu lassen (332-33). Aus der Froschperspektive wirkt die Statue von Abraham Lincoln besonders monumental.

Inhaltlich absolut divergent und keinesfalls parodierend, aber formal durchaus mit den rhetorisch-strukturellen Grundmustern der Unabhängigkeitserklärung übereinstimmend, steuert die Anklage – sozusagen im Beisein eines kollektiv verehrten Präsidenten und mit dessen billigender Autorität – auf einen ersten Höhepunkt zu, wobei zunächst nicht klar ist, auf wen sich das Personalpronomen „he“ bezieht.

He has suspended the rights of American citizens to
fundamental civil liberties.
He has forgotten that the United States was founded on the
proposition of the separation of church and state. We...
we indict George W. Bush for befouling our country's name. (321)

Im Augenblick des energischen Ausrufes „We...we indict George W. Bush...“ – mit der bewussten Verdopplung des Pronomens „we“ – ist Patti Smith nicht im Bild. Ein Pluralis Modestiae ist es nicht: Rhetorisch erzeugt die Wiederholung Spannung und betont die den Adressaten ausgrenzende, stigmatisierende Opposition „he“ vs. „we“ und damit die Gewissheit, dass es eine Solidargemeinschaft in dieser gemeinsamen Angelegenheit gibt im Sinne von „We the people.“

Mit einem deutlichen Schnitt wird an dieser signifikanten Stelle der Rezitation die

abschließende, etwa siebzig Sekunden dauernde *Arlington- Szene* eingeleitet: Die Kamera verfolgt die Parade eines Wachsoldaten am Grab des unbekanntes Soldaten („Tomb of the Unknown Soldier“) und gewährt gleichzeitig eine panoramische Ansicht von der Anhöhe (330; 431), so dass bildlich gesprochen die Anklage in die Weite des Raumes getragen werden kann:

For using the rhetoric of freedom to justify tyranny,
for rigging the election process,
for squandering a vast federal surplus while giving
tax breaks to the rich,
for forsaking the poor,
for ignoring internal,
international agreements to protect the environment,
for abandoning Alaska to the oil companies,
for abandoning New Orleans,
for depriving prisoners of the benefits of a trial by jury,
for establishing secret prisons on foreign soil,
for authorizing illegal eavesdropping and surveillance,
for waging a war based on lies. (321)

Bei dem ersten von insgesamt zwölf Anklagepunkten – „... for befouling our country's name“ – ist die Gesichtspartie um ihr rechtes Auge noch als Farbbild zu sehen (184-85). Es ist einer der seltenen Momente, in dem sie Augenkontakt mit dem Betrachter hat, ihn mit einer leichten Kopfbewegung sogar gesucht hat. Nachfolgend wird *ihr* Auge für die Zuschauer durch Überblendung gewissermaßen zum partizipatorischen Sinnesorgan, mit der Absicht, deren Blick auf die Gräber des *Arlington National Cemetery* zu lenken. Festgehalten ist diese signifikante Montage in dem verschwommenen Bild „Double Exposure Patti looking over Arlington National cemetery“ (182-83; 430): Im rechten Bildbereich lassen konzentrische Lichteffekte, bedingt durch die Reflektion der Gesichtspartie, das Auge mit einem unverändert hellbläulichen Fleck auf der Pupille (184-85) über den Gräbern zum Zentrum werden.

Komplex montiert ist die *Arlington- Szene*: Sie beginnt mit der besagten Fusion, dem Blick über die Grabreihen. Kurzzeitig wird er durch eine dritte Bahnfahrt-Sequenz (filmisch jetzt schwarz-weiß) mit Ausblicken auf einen vorbeiziehenden, industriell überformten Raum unterbrochen, deren Logik nicht ganz eindeutig ist, weil keine Distanzen zu überwinden sind. Der Effekt ist ein verfremdender, antidotischer und, wie die folgende Sequenz, ganz ohne Pathos: Es wird gezeigt, wie zwei in ihrer dicken Kleidung geradezu verummmt wirkende Friedhofsgärtner mit ihren relativ schweren Mäh-Traktoren gegenläufig über die Grasflächen zwischen den Gräbern fahren (84-85). Ist es Zufall, dass zeitgleich der Anklagepunkt „for forsaking the poor“ ausgesprochen wird?

Wohl in der Nähe des menschenleer wirkenden *Memorial Amphitheater* (331), das Patti Smith mit bedächtigen Schritten durchquert, verweilt sie nacheinander an zwei in Stein gemeißelten Schriftzügen: Die Kamera schwenkt ‚lesend‘ von links nach rechts über den Satz „GOD'S WORK MUST TRULY BE OUR OWN“.

Kurz darauf steht sie vor einem längeren Wandtext, der weitere religiös bestimmte,

im Grundsatz aber bürgerliche an Mitmenschlichkeit und Gerechtigkeit appellierende Gebote generalisierend zusammenfasst: „LET US DEDICATE OURSELVES TO WHAT THE GREEKS WROTE SO MANY YEARS AGO: TO TAME THE SAVAGENESS OF MAN AND MAKE GENTLE THE LIFE OF THIS WORLD. LET US DEDICATE OURSELVES TO SAY A PRAYER FOR OUR COUNTRY AND PEOPLE” (82-83). Als sie ihren Spaziergang fortsetzt und nicht mehr den Blick auf den Wandtext verstellt, vollführt die Kamera erneut als ‚Auge‘ ihre ‚lesende‘ Bewegung und übernimmt zudem eine didaktische Funktion, indem sie es den Zuschauern ermöglicht, den Text partizipierend zu rezipieren: Er erinnert sie an eine Sisyphusaufgabe der Menschheit.

Am Endpunkt der ‚Wallfahrt‘, an der Grabstätte von John F. Kennedy, besteht ein Novum innerhalb dieses zehnten Segmentes darin, dass neben ihr weitere Besucher zugegen sind, die sich hin und her bewegen, während ihr Blick auf das Grab und speziell die Flamme fixiert ist. (334)⁴ Sie kommuniziert mit einer rechts neben ihr stehenden Person, die nicht zu erkennen ist. Die Zustimmung ausdrückenden, nickenden Bewegungen ihres Kopfes und ihrer Lippen sind dafür ein Indiz. Dann wendet sie sich um und taucht sozusagen in die Gruppe der Besucher ein, wobei filmisch, eingeleitet durch den Wechsel zu farbigen Bildern, der absolute Höhepunkt dieses Segments wieder durch eine Doppelbelichtung konstruiert wird: Während die Kamera auf die Grabstätte und Flamme fokussiert bleibt, wird ein Porträt von Patti Smith mit geschlossenen Augen und der „Vintage Flag“ als Hintergrund, das im Buch nicht zufällig mit dem Text der *Declaration* auf einer Doppelseite in Verbindung gebracht ist (257), langsam von links nach rechts gewischt, bis sie nicht mehr zu sehen ist. Dieser Vorgang ist in einem Stadium fotografisch festgehalten („Double exposure Patti Smith looking over grave of John F. Kennedy and Arlington National Cemetery“ 310-11; 431). Ihr Gesicht, im rechten Drittel in Umrissen noch deutlich zu erkennen, fusioniert mit den Pflastersteinen der Grabstätte und den vertikalen Streifen der Flagge, die das Bild farblich strukturieren. Ihr halb geöffneter Mund ist deutlich zu erkennen – *nicht* ihre Augen. Wie die im Bild sichtbare Flamme als Antipode, wird er zu einem zentralen Bildinhalt. Eben dieser Mund schleudert zeitgleich die letzte Begründung – „... for waging a war based on lies“ – geradezu schreiend heraus und wiederholt unter frenetischem

⁴ Winfried Fluck verweist auf Jacqueline Kennedys Rolle in Bezug auf die Wahl und Gestaltung dieser Grabstätte und zitiert aus Robert Dalleks Biografie *An Unfinished Life: John F. Kennedy, 1917-1963*: „Although some members of the family wished to bury the president in Brookline, Massachusetts, JFK’s birthplace, Jackie insisted on Arlington Cemetery. An eternal flame, like one in Paris at the Tomb of the Unknown Soldier built after World War I at the base of the Arc de Triomphe, was to mark the grave. She also asked that the ceremony resemble Lincoln’s, the most revered of the country’s martyred presidents” („The Fallen Hero“ 484). Charles Murray gibt zu bedenken: „The image of JFK’s presidency as Camelot came later, through Theodore White’s interview of Jackie Kennedy a few weeks after the assassination. ... No one knows how Vietnam would have played out if Kennedy had lived, but it could hardly have been worse than the trauma that Johnson’s policies produced” (9-10).

Beifall als Verdikt „We indict George W. Bush“ (321).⁵

Der hier betrachtete Ausschnitt aus dem gemeinschaftlichen Werk⁶ von Steven Sebring und Patti Smith – als „*indictment clip*“ weltweit über das Internet abrufbar und 2008 im Präsidentschaftswahlkampf instrumentalisiert – ist ein Kunstwerk, das, wie zum Beispiel Steve Earles Album *The Revolution Starts Now* (2004), von einer materiell populärkulturellen Plattform aus – auch im Sinne von John Fiskes oben zitierter Vorstellung von „popular pleasure“ – im jeweiligen Wahlkampf politisch Einfluss nehmen will. Der Anker dieser Plattform ist für Earle die amerikanische Verfassung, denn sie ist ein vitales Fundament bürgerlicher Macht: „The Constitution of The United States of America is a REVOLUTIONARY document in every sense of the word. It was designed to evolve, to live, and to breathe like the people that it governs“ (n.pag.). Für Patti Smith und Steven Sebring sind es im „*indictment clip*“ primär die Unabhängigkeitserklärung, indirekt die Verfassung und die Summe der nationalen Gedenkstätten und zivilreligiösen Ikonen, d.h. „Erinnerungsfiguren“ mit einem „religiösen Sinn“ (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 52) oder, mit den Worten Ruth Cohns, ein zeitenthobener, makropolitischer Verbund von „shared language, shared symbols and a shared conceptual world“.

Die subtile Zusammenführung von Wort und Film/Bildern im „*indictment clip*“ ist

⁵ Mit den Worten des *Vanity Fair* - Rezensenten Michael Hogan ist sie in diesem Augenblick ausnahmsweise „the strident shouter familiar from anti-war rallies“ (1). Seine Präferenz ist eine ihrer anderen Stimmen, die dann zu hören ist, wenn sie als „girlish straight-talker with a knack for poetic phrasing“ auftritt: „...it happens to be the one on screen for the bulk of Steven Sebring's *Patti Smith: Dream of Life*.“

Zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch Manohla Dargis in *The New York Times*, die Sebrings Dokumentation zutreffend als ein „impressionistic portrait“ (1) bezeichnet und ergänzend hinzufügt: „For the most part, it is a song of life – by turns joyous and elegiac, warm and vibrantly present, a mosaic of moods and moments from one woman's richly lived time on earth.“ Das zehnte Kapitel ist insofern eine Ausnahme: „Yet while she seems very much at peace with herself and with her ghosts, she still burns white hot onstage, thrashing and raging (against George W. Bush, against the Iraq war) with the same propulsive energy and purpose that first drove this one-time poet to turn up the volume alongside the guitarist Lenny Kaye“ (2).

⁶ Eine Besonderheit der Dokumentation ist ihre Genese: Steven Sebring hat, 1995 beginnend, über ein Jahrzehnt mit Patti Smith sporadisch zusammengearbeitet. Sie informiert Richard Rys darüber in ihrem Interview: „Steven intermittently went on the road with me. It had no real design. It's really Steven's portrait of me and what I do, whether it's painting or protesting or taking care of my children“ (2). Sollte dieser, nach ihren Worten „very humanistic film“ (Rogers 1), eine Botschaft haben, dann wäre es diese: „... it's that despite whatever we go through, if we stay positive and work hard, we'll prevail“ (Rys 2). Sie wünscht sich eine entsprechende Rezeption und insbesondere die Anerkennung der von Sebring erbrachten Leistung: „I'm happy for people to get a more humanistic view“ (Wyatt 2). Steven Sebring bestätigt gegenüber Edward Wyatt die Offenheit des lange andauernden Projektes: „I'm not a historian, you know. ... I didn't have a set plan what it was going to be. As soon as we started cutting it, I knew it wasn't going to be a typical documentary.“ Elva Ramirez zitiert Steven Sebring im Zusammenhang mit der Ausstellung '*Patti Smith and Steven Sebring: Objects of Life*' in der Robert Miller Gallery im Januar 2010 folgendermaßen: „I never asked questions, I just let her unveil her life. That's why she did the whole voiceover for the film. I didn't want anyone else talking“. Er versteht sich als Mediator: „The camera lens is my view of her ... I was learning about her and the audience learns through my eyes. It's that kind of film“ (1).

darauf angelegt, der Anklage durch den Rekurs auf nationale Gemeinsamkeiten, auf historische präsidentiale Vorbilder und die Gräber der vielen Kriegsoffer (*the people*) nicht nur Nachdruck zu verleihen, sondern sie zu legitimieren. Der Ansatz ist vordergründig ein nationaler und patriotischer, der durch eine transnationale Symbolik allerdings verfremdet wird, indem Bezüge zum Vietnamkrieg filmisch hergestellt werden.

Die Besonderheit ist nicht nur die ‚Identifikation‘ und Zwiesprache mit der vietnamesischen Bäuerin, sondern – in der *Lincoln Memorial*- Szene – die implizite ‚Integration‘ des Revolutionärs Ho Chi Minh, und zwar konstruiert durch dessen *Life*-Titelbild von 1968 direkt verknüpft mit der Rezitation der Unabhängigkeitserklärung, der *Life*-Titelgeschichte „American Revolution“ von 1950 und dem dazugehörigen Bild von George Washington. Zufällig ist das nicht, denn es entspricht der komplexen biografischen Skizze über Ho Chi Minh, die Patti Smith im Song „Gung Ho“ offensichtlich auch auf der Basis der *Life*- Titelgeschichte mit der bezeichnenden Überschrift „The Implacable Man Named 'He Who Enlightens'“ zeichnet sowie in (un)mittelbarer Kenntnis der inhaltlich vielfach korrespondierenden Analysen in Martin Luther Kings „Beyond Vietnam“- Rede (1967) einerseits und in Susan Sontags Schrift *Trip to Hanoi* (1968) andererseits.

Für Patti Smith sind dort unter anderem folgende Zusammenhänge relevant: Ho Chi Minh wurde gegen Ende des Zweiten Weltkriegs wegen seiner Zusammenarbeit mit dem U.S. Office of Strategic Services (OSS) als „'America's man'“ betrachtet.

OSS officers remember Ho as “an awfully sweet guy” who was anxious to get a copy of the U.S. Declaration of Independence; the “All men are created equal” paragraph in Ho’s 1945 declaration is taken verbatim from Jefferson. Then, as later, Ho evoked the image of an emaciated Santa Claus with the manner of Gandhi and a mind of steel. Paul Mus, the French Oriental scholar who handled some delicate negotiations with Ho in the 1945-47 period, still thinks him “above genius ... the greatest man I ever met.” Ho is not, and never was, a revolutionary who fitted any Western stereotype. He seized upon Lenin as offering a practical means of fighting colonialism, but his Communist “internationalism” was always qualified by Vietnamese nationalism. (Griffith 22)

Im Song „Gung Ho“ entsteht auf diesen Grundlagen folgendes Profil: Ho Chi Minh ist kein Übermensch: „And he grew into a man/not like any other/just like any other“ (*Complete* 289). Er kennt das Leid seiner Mitmenschen: „one small man/.../who shared the misery/ of other men in chains/with shackles on his feet/escaped the guillotine“. Er ist ein Befreiungskämpfer mit amerikanischen Vorbildern: „Who fought against/colonialism imperialism/who remained awake/while others slept/who penned like Jefferson/let independence ring“. Er kann für sich selbst eine positive Bilanz ziehen: „I have served the whole people/I have served my whole country“.

Charakteristisch für diese (vertonte) Skizze ist die unterstellte soziale Egalität zwischen dem Kopf der Revolution und „the people“, mit anderen Worten das Fehlen elitärer, hierarchischer Strukturen. Das deckt sich mit Susan Sontags Erfahrungen als „visitor of the independent Left“ (73) bzw. als „unaffiliated radical American“ (87) und ihren Erklärungen in *Trip to Hanoi* (54) und dem allgemeinen Befund: „The Vietnamese claim that democracy has deep roots in their culture, specifically in the

customs of a fiercely independent peasantry. ('The law of the king must be subordinate to the law of the village,' runs an old proverb.)" (74-75). Gleichzeitig erkennt Susan Sontag die nachhaltige Wirkung der vom Volk internalisierten Leitidee Ho Chi Minhs: „Nothing is more precious than independence and liberty“ (67). So gesehen ist Patti Smiths und Steven Sebrings idealistische Konstruktion durchaus kompatibel mit der ebenso offiziellen wie letzten Endes interkulturellen Zielsetzung der aufgesuchten nationalen Gedenkstätten. So steht beispielsweise auf der Website des *Independence National Historical Park* das „We the people“ auf der Indexseite als ‚Präambel‘ vor der nachfolgenden Empfehlung, die gleichzeitig ein Appell ist, den auch Steve Earle ausdrücklich mit seinem Album verbindet: „Explore Franklin’s Philadelphia and learn about the past and America’s continuing struggle to fulfill the Founders’ Declaration that 'all men are created equal.'“⁷

Genau darum – so die Lesart in dem Song „Gung Ho“ – hat sich auch Ho Chi Minh bemüht, und sein Verständnis adelt ihn so sehr, dass er mit den revolutionären Gründungsvätern der USA auf eine Stufe gestellt werden kann.

Das multimediale ‚politische‘ Album *Gung Ho* lässt darüber hinaus relevante, auto/biografisch bestimmte Bedeutungszusammenhänge erkennen:

Bei dem auffälligen Titelbild des Beihefts handelt es sich um den Ausschnitt einer lädierten Fotografie ihres Vaters Grant Harrison Smith, der in einfacher militärischer Arbeitskleidung mit Koppel, sowohl die Ärmel der Uniform als auch die Hosenbeine über den Schnürstiefeln leger gekrempelt, in lockerer Haltung vor dem Eingangsbereich eines weißen Holzhauses steht. Er trägt ein schwarzes Barett und schaut in Richtung der Kamera. Während seine linke Hand auf seiner Hüfte ruht, umfasst seine rechte die obere Fläche eines schlanken, zylindrischen, verschnürten Pakets, in dem sich möglicherweise ein Gewehr befindet.⁸ Wie im „*indictment clip*“ spielt die vietnamesische Flagge in dieser Fotomontage insofern eine Rolle, als deren zentraler gelblicher Stern unter dem Schriftzug des Titels *Gung Ho* rechts neben diesem hellen Bildrand der Fotografie eingeblendet ist. Die Aufnahme ihres Vaters entstand 1942 in Townend, Australia, wie einer Notiz auf der letzten Seite zu entnehmen ist. Es ist auch die Zeit, in der der Begriff *gung ho* über die Auslandseinsätze des US-amerikanischen Militärs in Asien mit seiner Bedeutungsvielfalt Eingang in den amerikanischen Sprachraum fand.⁹

Auf der Rückseite des Beiheftes ist die Fotografie der Wachsfigur von Ho Chi Minh, der 1942 diesen Namen annahm, im gleichnamigen Museum in Saigon zu

⁷ Cf. 11 Feb. 2012 <<http://www.nps.gov/inde/index.htm>>. „Franklin, who, oddly enough, has since acquired a reputation as a democrat, was the agent of the oligarchy in England“ (Jensen 18). Derartige Einschätzungen sind hier natürlich ausgeblendet. Auch die Tatsache, dass Benjamin Franklin 1773/74 ein *whistleblower* war – „only to be vilified and called every name in the book by the British and by the American governor at the time. He was actually stripped of his postmaster general status“ (Coleen Rowley im Gespräch mit Amy Goodman, „Edward Snowden is a Patriot“ 5).

⁸ Dave Thompson erwähnt einige Hintergründe zum Album *Gung Ho*: „He [Grant Smith] had enlisted in the US Army on May 12, 1941, seven full months before the United States joined World War II, and now his experiences would become one of the influences on her latest writings“ (230).

⁹ Bei Stuart Berg Flexner findet sich folgender Eintrag: „*gung ho* (from Chinese *keng ho*, literally “more fiery“, fierce, awesome) became a very popular war term meaning eager, full of zeal, devoted“ (436). *Webster’s* Eintrag lautet: „**gung ho** [Chin.] work together: slogan of some units of United States Marines in World War II.“ Diese Definition reflektiert Patti Smiths Arbeitsethos.

sehen. In einer Vitrine hinter einer spiegelnden Glasfläche sitzt er, mit einer hellgrauen Uniform bekleidet, barfuß auf einer dunkelgrauen Decke und studiert ein Papier im DIN A 3 - Format, das, auf seinem rechten Knie ruhend, er mit beiden Händen hält. In der spiegelnden Scheibe ist rechts neben der Wachsf figur, sozusagen als Selbstporträt, Patti Smith zu sehen, deren Gesicht nicht ganz zu erkennen ist, weil sie gerade durch den Sucher ihrer Kamera schaut. Sie ist dunkel gekleidet; hinter ihr fällt Tageslicht durch eine Fenstertür in einen Flur, der direkt zur Vitrine führt. Faltet man das Beiheft so, dass die Vorder- und Rückseite nebeneinander sichtbar werden, ergibt sich eine besondere visuelle Konstellation: Sie steht als Fotografin und Mediatorin zwischen den beiden Männern. Physiognomisch verbindet sie die Schlichtheit ihrer jeweiligen Uniform. Die im Begleitheft (4) ganzseitig abgebildete Uniformjacke Ho Chi Minhs, von Patti Smith im Saigoner Museum fotografiert, ist stilistisch fast mit der ihres Vaters identisch. Thematische Verknüpfungen ergeben sich durch die abgebildete Zeit, das heißt die frühen 1940er Jahre während des 2. Weltkrieges, und durch den Stern der vietnamesischen Flagge.

Der Effekt des vietnamesischen Symbols in Verbindung mit dem Foto des Soldaten Grant H. Smith – als ein Repräsentant der damaligen „GI army [that] had been 'of the people'“ (Bacevich 141) – ist zunächst ein irritierender, verfremdender, letztendlich aber ein integrierender: Ihr Vater ‚begleitet‘ sie gewissermaßen auf dieser Vietnam-Reise, so wie sie im „*indictment clip*“ in der fiktiven Begleitung der vietnamesischen Bäuerin und von Ho Chi Minh reist, der bekanntlich gegen Ende des Krieges immerhin als Kombattant, als „America's man“ angesehen wurde. Ihr Interesse als Mediatorin besteht darin – selbstreferenziell am Beispiel ihres Vaters sowie Ho Chi Minhs – disparate Persönlichkeiten und Biografien von allgemeiner und persönlicher Bedeutung zusammenzuführen. Zwischenmenschliche Dialoge und Symmetrien werden konstruiert, historische und politische Zusammenhänge für sich und das gemeinsame Projekt *Gung Ho* recherchierend rekonstruiert und populärkulturell arrangiert, um auf diese Weise unterstützend als zivile Gesandte nach innen und außen für die 1995 aufgenommenen diplomatischen Beziehungen zwischen Vietnam und den USA einen versöhnlichen, kulturpolitischen Beitrag zu leisten.

Das belegt die Auswahl der Ziel- und Drehorte beider Reisen, d.h. die Museen, Monumente, Denkmäler und Friedhöfe, die jeweils einen primär nationalen Bildungsauftrag erfüllen, politisches Verstehen anbahnen und ermöglichen und als solche transnational wechselseitig zu respektieren sind. Symbolische Details spielen dabei eine verbindende Rolle: Es ist nicht zufällig, dass im Beiheft, und zwar auf einem Hintergrund-Foto für die Texte der Songs „Upright Down“ und „New Party“, eine Museums-Vitrine mit Ho Chi Minhs Schreibmaschine und daneben zwei seiner Bleistifte zu sehen sind. Diese Mittel der Kommunikation und Aktion sind zentrale Requisiten am Anfang des „*indictment clip*“. Das erste Foto in *Complete* wiederum zeigt eine Schreibmaschine (3), die von Oliver Ray aufgenommen wurde, und als visuelles Dokument dem Zitat aus Allen Ginsbergs *Howl* auf Seite 1 zugeordnet ist:

The typewriter is holy the poem is holy the voice is
holy the hearers are holy the ecstasy is holy!

Sie ist, wie ein Bleistift, ein Mittel der Kommunikaktion, das in diesem Fall zur Fixierung und Vervielfältigung der Songs beiträgt, um auf dieser Grundlage einer Stimme Gehör zu verschaffen, die in der Folge Mitmenschen bewegt.

Das kann die Ideallinie einer Performance sein, wie sie unter anderem in Strasbourg realisiert wurde – deren Crescendo im Song „Upright Come“ sprachlich fixiert ist:

Awake people arise//.../United action is what we need/time to say that
everything is going to be/wasted icons wasted lives like war obsolete// ... /the
slate is clean/the future awaits//Awake” (*Complete* 265).

Als Spiegelbilder sind hier die jeweiligen Frontispieces (*plate 2* vs. *plate 28*) und Einleitungen (*plate 4* vs. *plate 30*) von William Blakes *Songs of Innocence and of Experiences* (n.pag.) mit ihren religiösen Konnotationen anzunehmen: Das von der Performance des Flötenspielers emotional tief berührte Kind (Jesuskind) hält diesen an, seine Songs für jedermann in einem Buch festzuhalten: „And I made a rural pen, / And I stain'd the water clear, / And I wrote my happy songs, / Every child may joy to hear“ (*plate 4*).

Im Zentrum des *Bowery Ballroom*- Posters der traditionellen Silvester Performances am 30. und 31. Dezember 2000, am Ende dieses politisch denkwürdigen Jahres, ist William Blakes *plate 28* abgebildet (*Complete* 314), zu dem Sir Geoffrey Keynes im Vergleich zu *plate 2* beschreibend feststellt: „In the first he [the youth] was the Shephard in a state of Innocence still in charge of his sheep. In the second he is stepping with his right foot forward to leave his flock behind and advance into the state of Experience. The visionary child of the first picture has now been transformed into a winged cherub invested (in this copy of the book) with a halo and seated on the young man's head” (142). In der ganzseitigen, in *Complete* wiedergegebenen Abbildung des Posters ist eine Kopie der *plate 28* mit einem von Patti Smith handgeschriebenen, nicht ganz lesbaren Text-Rahmen versehen. Es ist nicht, wie zu erwarten wäre, die korrespondierende Einleitung der *plate 30* („Hear the voice of the Bard! / Who Present, Past, & Future sees / Whose ears have heard, / The Holy Word, / That walk'd among the ancient trees“.), sondern ein Zitat aus William Blakes *Jerusalem*, das Patti Smith handschriftlich *unter plate 30* gesetzt hat:

„Awake! awake
O Sleeper of the land of shadows
Wake! expand! I am in you
And you in me, mutual in
Love divine.” William Blake.

(*Complete* 314)¹⁰

Es ist im Kontext von *Jerusalem* als ein „mild song“ (Erdman 146) des Erlösers zu verstehen – also in voller Übereinstimmung mit der ersten Strophe der *plate 30*: Dem

¹⁰„Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand! / I am in you and you in me, mutual in love divine: Fibres of love from man to man thro Albions pleasant land” (Erdman 146). Für die Kontextualisierung sind die vorausgehenden Sätze relevant, wonach diese Zeilen der Anfang eines gottgegebenen Songs sind: „Of the Sleep of Ulro! and of the passage through / Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life. / This theme calls me in sleep night after night, & ev'ry morn / Awakes me at sun-rise, then I see the Saviour over me / Spreading his beams of love & dictating the words of this mild song”. Dazu ist Harold Blooms Kommentar – mit Bezug auf David V. Erdman – in dreifacher Hinsicht aufschlussreich: 1. „The immediate theme of *Jerusalem* is 'war and peace', or better yet 'peace without vengeance’” (928). 2. „Eternal Death here is Generation, Eternal Life is Eden” (929). 3. „This is probably based on Milton's habit of composing at night, as set forth in the invocations of *Paradise Lost*”.

Barden kommt demnach eine entscheidende Mittlerrolle zu, die Patti Smith für sich und ihre Gruppe bei den Performances reklamiert. Somit ist auch im Song „Upright Come“ der religiös-literarisch konnotierte Appell „Awake!“, wie der entsprechende Zuruf „Listen!“ in „People Have the Power“, eindeutig zu einem politischen konvertiert: „United action“ ist die Losung – in etwa synonym mit „*gung ho*“ – und sie betont die aktivistische Bedeutungsschicht sowie Aspekte der Disziplin, der Zusammenarbeit und Solidarität.¹¹ So beginnt das „*Gung Ho*“- Kapitel in *Complete* auf einer Doppelseite mit einem fünfzeiligen Auszug aus einem buddhistischen Gebet „dedicating the merit of action“ (260) und rechts daneben, auf der gegenüberliegenden Seite ebenso zentriert, mit dem besagten Foto ihres Vaters als junger Soldat (261).¹² Das Kapitel schließt strukturell gewissermaßen spiegelbildlich zu dieser Doppelseite mit dem Text des Songs „Gung Ho“ ab (289) und auf der gegenüberliegenden Seite mit dem vielfach veröffentlichten Foto von Patti Smith: Sie steht allein im Zentrum vor dem symmetrisch gestalteten, monumentalen Haupteingang des Ho Chi Minh Museums in Saigon, die Hände, wie so oft bei ihren Bühnenauftritten, wie zu einem Gebet gefaltet (288).

Es ergeben sich bei genauer Betrachtung bedeutungsvolle, zum Nachdenken herausfordernde Beziehungen zwischen den Inhalten der beiden Doppelseiten: zwischen dem Song „Gung Ho“ (Ho Chi Minh) und dem buddhistischen Gebet und Patti Smith und ihrem Vater (260-61; 288-89). Ho Chi Minh erscheint jetzt in einem religiösen Kontext – wiederum verstärkt durch die Fotografie eines Gemäldes, das ihn als pflegenden Gärtner in einem üppig grünen Park mit einer Gießkanne zeigt, dessen Kleidung an die Soutane eines Geistlichen erinnert. Innerhalb der CD-Hülle ist diese Fotografie, die bei Patti Smiths Museumsbesuch in Saigon entstand, als Antipode zu dem oben beschriebenen Bild gedacht, das ihn als politisch-militärischen Führer ausweist.

Bei ihrem uniformähnlichen, dunklen Anzug, den sie in Saigon und auf ihrer Reise nach Washington, DC trägt, fällt auf, dass sie, ähnlich wie im Bild ihres Vaters, die immer wieder fokussierten Schnürstiefel („black combat boots“) (*dream of life* 147) trägt und ihre Hosenbeine nach oben umgeschlagen sind. Es ist ihre wiederkehrende performative Arbeitskleidung, deren *Urfassung* in dem Bild des Vaters zu erkennen ist und die ihre Grundhaltung des disziplinierten „*soldiering on*“ als *worker* versinnbildlicht – im stetigen Nachvollzug ihrer bereits angesprochenen *Ur-Rolle* bei den Kinderspielen mit ihren Geschwistern als deren „general“ (*Just Kids* 7) oder „Fieldmarschall“ ihrer Band (Smith/Turske 11) oder, mit den Worten von John Cale, als „female General Patton“ (Thompson 119) Mitte der 1970er Jahren und als

¹¹ Über die gegenwärtige Wiederentdeckung der Solidarität ist Noam Chomsky überrascht: Die OWS-Bewegung, für letzteren „a big surprise“, schließt an die *labor movement* der 1930er Jahre an und generiert etwas Neues und für die Zukunft Vielversprechendes: „communities of mutual support, cooperation, open spaces for discussion“ (Goodman, „Chomsky“ 4-5).

¹² In der Gesamtstruktur von *Complete* gibt es für das Foto von Grant Harrison Smith (261) einen sehr persönlichen Kontext: Wie die Porträts von Robert Mapplethorpe (177), Richard Arthur Sohl (178), Frederick D. Smith (179) und die das Porträt von Todd Pollard Smith substituierende Flagge der USA (181), so soll dieses Foto das Andenken an ihren „beloved father“ bewahren (261), dessen Leben in der Entstehungszeit des *Gung Ho*- Projekts und den damit zusammenhängenden Reisen zu Ende ging. Er starb im August 2000.

„commandeur“ im 21. Jahrhundert.¹³

Der *Ur-Text* und ein Fundament ihrer politischen Stimme – und im weiteren Sinne für ihr Selbstverständnis – ist die *Declaration of Independence*, die auch für Martin Luther King einen hohen Stellenwert hatte. In einem seiner Gespräche mit Christa Buschendorf zwischen 2009 und 2013 äußert sich Cornel West dazu wie folgt: „Martin King started very much as a patriot, that he was part of that generation of the Black bourgeois formation, where the Declaration of Independence had nearly the same status as the Bible, not as much, but it nearly did“ (*Black Prophetic Fire* 71). Der ähnlich hohe Stellenwert für Patti Smith zeigt sich nicht erst in der künstlerischen Transformation und Instrumentalisierung im „*indictment clip*“ zu Beginn des 21. Jahrhunderts oder in ihrem kämpferischen Statement gegen die Zensur 1976/77. Intensiver als in *Just Kids* (64), wo es in erster Linie um die Darstellung künstlerischer Aspekte geht, erklärt sie in *Woolgathering* (wiederum ihrem Vater und frühen politischen Mentor gewidmet), dass ihre Auseinandersetzung mit dem Dokument bei einem Schulausflug zum Franklin Institute, das seinen Ursprung in der Independence Hall in den 1820er Jahren hat, initiiert wurde:

The document curled in the heavy air. A parchment repro of the Declaration acquired on a third grade expedition to the Franklin Institute, 1955. It ranked high in my treasure. The audacious grace of the script intrigued me and I spent hours as a child copying it out – the image of the word, the signatures – on long paper scrolls. I imagined that in mastering each bold, significant hand, I would capture some of the spirit of the author, of Independence itself. (27)

Sozusagen als Beleg fungiert auf der gegenüberliegenden Seite eine Fotografie mit der Teilansicht einer an der Wand mit einem Klebeband befestigten Reproduktion des Dokuments (26). Diese nachhaltige, naive Rezeption der jungen Schülerin ist natürlich weit entfernt von Merrill Jensens (8) oder Howard Zinns Vorstellungen bezüglich der zum Teil oligarchischen Strukturen in einzelne Kolonien und den tatsächlichen wirtschaftlichen Machtinteressen der Signatäre, deren Schriftzüge dem Mädchen so attraktiv und inspirierend erscheinen, die aber beileibe nicht primär die Macht des Volkes (*people*) im Blick hatten:

In America, too, the reality behind the words of the Declaration of Independence (issued in the same year as Adam Smith's capitalist manifesto, *The Wealth of Nations*) was that a rising class of important people needed to enlist on their side enough Americans to defeat England, without disturbing too much the relations of wealth and power that had developed over 150 years of colonial history. Indeed, 69 percent of the signers of the Declaration of Independence had held colonial office under England. (*A People's History* 74)

Bei dieser Interpretation und dem unterstellten machtpolitischen Kalkül mag der Eindruck entstehen, als ob es, mit dem Vokabular der OWS- Bewegung ausgedrückt, schon damals sozio-ökonomisch eine 99% vs. 1%- Konstellation gab, wobei es allerdings in erster Linie um die Durchsetzung der politischen Interessen einer dissidenten 1% - Gruppe ging.

¹³ In den Notizen zu dem denkwürdigen letzten Auftritt in Florenz im September 1979 schreibt sie die „Just Kids“- Rolle fort: „I watch my brother and his crew break down the equipment. He kneels in the shadows with a cigarette dangling from his lip. Brother when you were six I rescued you from the enemy and you pledged allegiance. Now you are free and I realize that I shall never again experience such selfless devotion, such singular care. He looks up, smiles and salutes“ (*Early Work* 167-68).

Intonatorisch – nach der im Abschnitt 1.1 vorgestellten Definition von Michail Bachtin – lässt Patti Smiths Stimme im „*indictment clip*“ alles andere als Subordination erkennen. Diese wäre ohnehin inkompatibel mit dem andauernden Bestreben und Auftrag („continuing struggle“), aufklärerische, sozial egalitaristische Prinzipien im Alltag zu leben und umzusetzen, und mit der selbst gewählten Rolle als „rebel patriot“.

Der filmisch inszenierte patriotische Kontext mit seinen transnationalen Horizonten hat einen immunisierenden Effekt: ihr Antagonismus soll und kann nicht als Anti-Amerikanismus umgedeutet werden. Das bedeutet nicht, dass Patti Smith auf diesen filmischen ‚Schutz‘ patriotischer Symbolik angewiesen wäre: Ungeschützt funktioniert sie im Mai 2007 die luxuriöse Lounge auf der ersten Etage im Covent Garden Hotel in London zu ihrer Bühne um und hält eine inhaltlich verwandte „impromptu lecture“, über deren Rezeption die *Time Out editors* zu berichten wissen: „Unexpectedly this is going down well with the wealthy crowd: is an American woman really saying that Bush is a worse disaster for the world than 9/11?“⁽¹⁾.¹⁴ In der Situation begründet sie ihren Antagonismus gegenüber der politischen Führung: „I’m afraid of loss of our freedom, loss of mobility, loss of global comradeship“.

Wie ihre an Präsident Obama gerichtete Internet- Begrüßung belegt, geht es Patti Smith nicht um eine undifferenzierte Ablehnung politischer Führung und Machtausübung. In einem *Green Pages*- Interview im Herbst 2005 mit der programmatischen Überschrift „Patti Smith reaffirms that people have the power“ spricht sie sich für starke Führungspersönlichkeiten (*the people*) auch auf lokaler Ebene aus und hält sich selbst nicht für eine Politikerin, sondern für eine Humanistin. Stärke definiert sie unter anderem mit Hartnäckigkeit: „One has to be careful not to get caught up in politics, which is a dirty and difficult game, and become discouraged. Ralph [Nader] quoted someone in saying, ‘Democracy is something worth losing for over and over and over again. You lose the fight until you win’“ (Arthur 2). Besonders bei Lösungsversuchen im Bereich der Anti-Kriegs- und Umweltproblematik werde ein hohes Maß an Frustrationstoleranz vorausgesetzt.

Als ein von Patti Smith bewusst gewählter Kontrapunkt zum „*indictment clip*“ und zu den an George W. Bush gerichteten Anklagepunkten ist Barack Obamas vielbeachtete, im Wahlkampf gehaltene „Speech on Race“ anzusehen, die unter anderem in der 2016 veröffentlichten Dissertation von Daniela Hamann einer genaueren (Rezeptions-) Analyse unterzogen wird (226-30). Obama hielt diese Rede am 18. März 2008 in Philadelphia symbolträchtig in unmittelbarer Nähe der *Independence Hall* – „a hall that still stands across the street“ (1). Sie ist auf Patti Smiths Website unter *YouTube* mit der dortigen Überschrift „A More Perfect Union“ abrufbar. Deren Transkription wurde von *The New York Times* veröffentlicht.

“We the people, in order to form a more perfect union”.

Mit diesem zivilreligiösen Motto beginnt Barack Obama seine Rede, um

¹⁴ Später ist von „standing ovation“ die Rede (2) und die Zusammenfassung inkorporiert biografische und selbstkritische Aspekte: „I might sound like a dinosaur“, she says quietly for the first time this evening, 'but I've always been like this. If you'd talked to me when I was 22, I'd probably say similar things. Only with more curse words.’”

glorifizierend und stereotypisierend, weniger in Übereinstimmung etwa mit Howard Zinns entsprechenden kritischen Hintergrundinformationen (*A People's History* 73-74), fortzufahren: „Farmers and scholars; statesmen and patriots who had traveled across an ocean to escape tyranny and persecution finally made real their declaration of independence at a Philadelphia convention that lasted through the spring of 1787“ (1). Doch unvermittelt thematisiert Obama bekannte inhärente Defizite des Dokuments, z.B. in Bezug auf die Sklaverei und die notwendigen Korrekturen, die in der Verantwortung der nachfolgenden Generationen liegen und die sich in vielfältigen, alltäglich wiederkehrenden Formen äußern: „What would be needed were Americans in successive generations who were willing to do their part – through protests and struggle, on the streets and in the courts, through a civil war and civil disobedience and always at great risk – to narrow that gap between the promise of our ideals and the reality of their time.“

Er begreift sich als Teil dieser dynamischen, auf die Verantwortung von “We the people” gerichteten konsensuellen Vorstellungen und leitet daraus seine Motivation ab, das Präsidentenamt anzustreben, um an maßgeblicher Stelle den mit der Unabhängigkeitserklärung begonnenen „langen Marsch“ im Interesse der kommenden Generationen fortzusetzen – also ganz im Sinne von Immanuel Kants Fortschrittsglauben, allerdings hier mit einer patriotischen Komponente versehen: „And as so many generations have come to realize over the course of the two-hundred and twenty one years since a band of patriots signed that document in Philadelphia, that is where the perfection begins“ (7). Dieser abschließende Satz impliziert eine patriotische Standortbestimmung im tatsächlichen wie im übertragenen Sinn: *Independence Hall* als nationaler Ort der Rückbesinnung setzt Energien für die Gestaltung der Zukunft frei.

Visuell, das heißt losgelöst vom aggressiven Sprechgesang, wird diese Botschaft als Subtext in der oben angesprochenen *Assembly Room*- Szene in Sebrings Dokumentation von Patti Smith vermittelt. Obamas Rede hat auf der Website auch deshalb ihren festen Platz gefunden, weil sie in weiten Teilen das identitäts- und netzwerkschaffende, denkkollektive Prinzip „shared language, shared symbols and a shared conceptual world“ materialisiert.

3.2 „The Indictment Clip“ im kulturwissenschaftlichen Dialog

Eine weiterführende tiefenstrukturelle Begründung in diesem zivilreligiösen und makropolitischen Kontext hält Donald E. Pease aus der Sicht der New American Studies im abschließenden sechsten Kapitel „Antigone's Kin: From Abu Graib to Barack Obama“ (180-213) seiner Monografie *The New American Exceptionalism* von 2009 bereit und eröffnet zudem neue Horizonte für kritische Vergleiche:

Barack Obama inaugurated a presidential campaign that possessed the symbolic force of a constitutional movement and the political force of an antiwar movement. At the level of the law, Obama incited the constituent

power of "We the People" to animate the constitutional power of the movement that would succeed in overthrowing Bush's State of Exception by redefining it as the permanent crisis of the state of constituted power. (207)

Dieser Absatz ist innerhalb des besagten Kapitels strukturell der argumentative Wende- und Kontrapunkt im Anschluss an die komplexe Auseinandersetzung mit der Bush Administration und entspricht somit der – in etwa synchronen – kontrastiven Präsentation der beiden Präsidenten auf Patti Smiths Website.

Aufschlussreich ist ein Vergleich der aggressiv vorgetragenen, plakativen Anklagepunkte des „*indictment clip*“ mit der akademischen Analyse von Donald E. Pease, die auf einem alles andere als populärkulturellen Niveau mit einem ähnlichen Ansatz und einer identischen Fokussierung auf das „We the People“- Konzept im Ergebnis zu ähnlichen Einschätzungen kommt, wie folgende Eckpunkte und Kernaussagen belegen:

„[T]he constituent power of 'We the people'“ (207) ist nach 9/11 durch die Bush Administration beschnitten worden: „Rather than sharing sovereignty with the state, U.S. citizens were treated as denizens of a protectorate that the State of Exception defended rather than answered to“ (181). Im Zusammenhang mit dem erklärten „War on Terror“ heißt es lapidar: „The people were asked to identify with the urgency that expropriated 'We the People' from their rights“ (183).

Mit der auch religiös begründeten Wahrnehmung der Aufgaben einer ‚Weltpolizei‘ bewegen sich die USA außerhalb der Staatengemeinschaft (183): „Bush associated America's monopoly on the legal use of global violence with the intervention in human time of a higher law (what he called his 'higher father')“ (182).

Wie im „*indictment clip*“ wird die rechtlose Lage von Internierten, z.B. in Guantánamo Bay, angesprochen (183) und die nationalen wie internationalen Reaktionen auf den von Seymour Hersh aufgedeckten Abu Ghraib-Skandal (Goodman/Maté, „Seymour Hersh“ 2) und deren kulturelle Implikationen ausführlich von Donald E. Pease diskutiert (183-90), wobei auch Susan Sontags Positionen Berücksichtigung finden (185-6). Der Aspekt der Lügen, bei Patti Smiths ist er kondensiert in der Klimax „for waging a war based on lies“, wird von Donald E. Pease ‚personalisiert‘ und mit dem nachhaltigen, couragierten Protest der Friedensaktivistin Cindy Sheehan in Verbindung gebracht, der in ihrem Buch *Not One More Mother's Child* für die Jahre 2004 und 2005 dokumentiert ist. Seither berichtet beispielsweise *Democracy Now!* fortlaufend über ihre weiteren, Aufsehen erregenden Aktivitäten und erinnert mit der Präsentation einer Videosequenz bei der Jubiläumsfeier am 05. Dezember 2016 in der Riverside Church in NYC an ihr Schicksal (*Democracy Now!*, „Watch“ 8). DN! erweist sich somit als ein mediales und ideologisches Bindeglied zwischen Patti Smith und Cindy Sheehan.

Cindy Sheehan, deren Sohn Casey am 4. April 2004 in Sadr City, Bagdad, fiel – er war einer der 138 US-Soldaten, die im April 2004 ihr Leben im Irak verloren (Winkler 229) – errichtete im August 2005 in der Nähe von George W. Bushs Wohnsitz das Camp Casey in Crawford, Texas. Als trauernde Mutter setzte sie damit ein Zeichen gegen das von der Regierung und dem Militär beanspruchte Trauermonopol (Pease 196). Es sei daran erinnert, dass das Motiv der trauernden Mutter in „Qana“ von zentraler Bedeutung ist. Das gilt für die Mutterrolle im politischen Kontext insgesamt: Mit dem Song „Without Chains“ stellt sich Patti Smith ihren eigenen Sohn Jackson als Gefangenen in Guantánamo vor („Foreword“ 9).

Die Fortführung des Krieges im Irak auf der Grundlage des weltweit bekannten Lügengebäudes – Pease spricht allerdings euphemistisch von „misrepresentations fostered by the Bush administration“ (195)¹⁵ – wollte Cindy Sheehan durch ihre Aktionen stoppen und letztendlich ein Amtenthebungsverfahren vorbereiten helfen. Das korrespondiert mit dem Ziel des „*indictment clip*“. Donald E. Pease resümiert bewertend: „In so doing, Sheehan revalorized critique and dissent as patriotic forms of grieving“ (196). Er ist der Überzeugung, dass sie nachhaltig ihre *fellow citizens* in ihrem Sinn beeinflussen konnte (202), dass aber letztendlich die fast zeitgleich sich ereignende traumatische *Katrina*- Katastrophe und das desaströse, die Exekutivgewalt demaskierende Krisenmanagement in der Bevölkerung die grundsätzliche Abkehr von Präsident Bushs „Homeland Security State“ (203) in Gang setzte und einen Wechsel zu einer neuen staatstragenden „fantasy of American exceptionalism“ (209) ebnete. Auffällig ist, dass Patti Smiths Publikum – im Einklang mit der Analyse von Pease, der von „the abandonment of its [the state’s] people“ spricht (203) – besonders emotional auf den Anklagepunkt „for abandoning New Orleans“ reagiert, so als ob New Orleans für „We the people“ steht.

Vor dem Hintergrund seines komplexen genealogischen Entwurfs des dynamischen, heterogenen Konzepts „Fantasy of American Exceptionalism“¹⁶, den er in der Einleitung seines Buches (7-13) ausführlich entwickelt, erklärt Pease den Erfolg und den ‚revolutionären‘, geradezu messianischen Charakter der mit Barack

¹⁵ Wenn Donald E. Pease die Aufmerksamkeit auf entsprechende Textstellen in Sheehans Buch lenkt, fällt der Unterschied zu seinen neutralen, akademisch bestimmten Formulierungen auf (196).

First of all, what is the noble cause? The cause changes at will when the previous cause has been proven a lie. ... What did Casey and over 100,000 wonderful human beings die for? What exactly is, George, the “noble cause”? And I demand that you stop using my son’s name and my family’s sacrifice to continue your illegal and immoral occupation in Iraq. (Sheehan 71-72)

Allerdings relativiert und entkräftet Pease damit weiter unten seine Beurteilung in Bezug auf den „Global War on Terror“: „In executing this war, the state was neither within the constitutional order nor altogether outside of it“ (204).

Heinrich A. Winklers 2015 veröffentlichte Evaluation ist dagegen kritischer und stimmt mit Sheehans grundsätzlicher Kritik überein: „Der Krieg war infolgedessen völkerrechtswidrig – ein Rechtsbruch, begangen auf Veranlassung und unter Führung eines Landes, das sich kraft seiner Machtfülle legitimiert fühlte, in souveräner Entscheidung selbst zu bestimmen, was rechtens war und was nicht“ (225).

¹⁶ Eingangs definiert Pease den Begriff wie folgt und bezieht sich auf Jacqueline Roses Monografie *States of Fantasy* von 1996: „As I am using the term, state fantasy does not refer to a mystification but to the dominant structure of desire out of which U.S. citizens imagined their national identity“ (1). Er nimmt zwei essenzielle Fragen von Jacqueline Rose auf und erklärt sie anschließend mit seinen eigenen Worten: „When and why do men obey? Upon what inner justifications and upon what external means does this domination rest?“ This is where fantasy comes in. The state cannot get into rationally purposive action that the individual citizen can logically explain – it can only do so in terms of the inner meaning it holds for citizens or the subjective beliefs they attach to it“ (2). Am Ende der Einleitung fasst er die amerikanische ‚Variante‘ folgendermaßen zusammen: „American exceptionalism is a transgenerational state of fantasy, and like a family secret it bears the traces of a transgenerational trauma“ (38). Wiederkehrende traumatische, dialektische Bilder der amerikanischen Geschichte induzieren makropolitische Erneuerungen (38-39).

Obama verbundenen Bewegung. Er weist nach, wie Bilder des *Katrina*- Traumas instrumentalisiert zu einer Neubestimmung des „We“ in „We the people“ beitragen konnten, ebenso wie die authentischen, heterogenen in der Autobiografie *Dreams from My Father* dokumentierten Horizonte (207-11).

The fantasy Barack Obama has installed through his oratory and his actions is directed to the people who have become stranded within the Homeland Security State. In claiming the power to lead the people out of the Homeland protectorate, Obama has drawn upon multiple and contradictory American fantasies and offered his movement as the site at which they could converge. (209)

Den Begriff „multitude“ übernehmen weder Patti Smith noch Donald E. Pease, allerdings verwendet letzterer mehrfach die semantisch latent irritierende Pluralform von „people“ im Sinne von „multitude“, um heterogene und historische Aspekte zu betonen: „His [Barack Obama’s] movement opened up a symbolic site in which the constituent powers of the peoples of the New Covenant and the peoples of the Contract with America could reunite America by reconstituting its bases“ (207). Demnach deckt sich im Ergebnis Patti Smiths optimistischer Tenor ihrer einleitend vorgestellten Website-Begrüßung mit Donald E. Peases positiv gerichteter Einschätzung des präsidentialen Neuanfangs.

. . . .

Als kritische Erweiterung und ‚Aktualisierung‘ der Analyse von Donald E. Pease sollen nunmehr Cindy Sheehans und Patti Smiths Stimmen intensiver und denkkollektivisch miteinander in Beziehung gesetzt werden. Auf diese Weise ergeben sich zum Beispiel perspektivisch weitere Verstehenshorizonte auch in Bezug auf den „*indictment clip*“ und insbesondere die Relevanz der ideellen, netzwerkformierenden Impulse, die von der ebenfalls von Christa Buschendorf diagnostizierten „resurrection of the spirit of Martin Luther King, Jr. and others“ (467) ausgehen. Die Richtigkeit dieser Aussage ist im Übrigen sehr schnell und eindeutig mit einer Analyse der täglichen Programme und des Archivs von *DemocracyNow!* verifizierbar.

Cindy Sheehans Stimme ist eindimensionaler, lauter und konfrontativer, geleitet vom Schmerz wegen des Verlustes ihres ältesten Sohnes, dessen Schicksal nach ihrem Verständnis als Verrat seines militärisch höchsten Vorgesetzten in folgendem makropolitischen Kontext zu verstehen ist:

He didn’t enlist to be used and misused by a reckless commander-in-chief who sent his troops to preemptively attack and occupy a country that was no imminent threat (or any threat) to our country. Casey was sent to die in a war that was based on the imagination of some neocons who love to fill our lives with fear. (14)

Wie Patti Smith verspürt sie einen Auftrag auf der Basis fortwährender Dialoge im Sinne von „communication by memory and phantasy“: „Every day, I feel my son’s presence urging me on to save his buddies. I hear him whispering in my ear and in my dreams, ‘Mom, finish my mission. Bring my buddies home alive.’ And I can hear Dr. King’s words similarly challenging me to action: ‘The question is not whether we will be extremists, but what kind of extremists will we be’“ (192).

Diese denkwürdige personelle mikro- und makropolitische Verknüpfung führt dazu, dass Cindy Sheehan von *Democracy Now!* der Öffentlichkeit einerseits als „peace mom“ oder neutraler als „anti-war activist“ bzw. „peace activist“¹⁷ oder neuerdings wertneutraler als „founder of the group Peace of the Action“ (Goodman, „Cindy“ 2) vorgestellt wird, wenn es mittlerweile um Demonstrationen gegen die Obama-Administration geht. Amy Goodman gibt sie 2010 eine Erklärung für ihre Aktion „Camp OUT NOW“ in der Nähe des Washington Monument in Washington, DC, die auch eine Antwort auf General Stanley McChrystals Äußerung ist, dass in Afghanistan viele Opfer zu erwarten wären: „Obviously, the Democrats are not the party – are not an antiwar party. And we, the people, have to figure out that it’s not – that peace and war are not a bipartisan issue. It’s a systematic issue we have to organize to resist.”

Unzweifelhaft ist das eine Position, die Patti Smith allein vom „*We the people*“-Ansatz her teilt. Donald E. Peases oder Patti Smiths positiven Erwartungen und Hoffnungen in die neue Regierung steht Cindy Sheehan schon ein Jahr später eher skeptisch gegenüber. Innerhalb kurzer Zeit hat Cindy Sheehan sich also in dieser aktivistischen Rolle etabliert und muss sich wegen ihrer direkten Angriffe auf den *power bloc* – „strategic assaults“ in der Nomenklatur von John Fiske (*Reading* 9) – mit vielfältigen Widerständen und Anfeindungen auseinandersetzen, die nach dessen Einschätzungen dann sozusagen vorprogrammiert sind (8). Sie bedauert, dass sie erst durch ihre traumatische Erfahrung 2004 in dieser Weise mobilisiert wurde und ihr Schweigen gebrochen hat. Sie erinnert an eine Feststellung von Martin Luther King: „We will have to repent in this generation not merely for the hateful words and actions of bad people, but for the appalling silence of the good people“ (*Not One More* 190).

Die irische Rockband *U 2* ist sowohl für Patti Smith und als auch für Cindy Sheehan politisch wichtig: 2015 hat Patti Smith mit dieser Gruppe Ende Oktober in London und im Dezember in Paris spontan inszenierte, gemeinsame Auftritte. Sie sind sofort auf ihrer Website mit Hyperlinks dokumentiert: „U 2 Rock Paris: Bono, Patti Smith Help City Heal at Inspiring Return Show“ (Goodell). Den Song „Pride (in The Name Of Love)“ – mit dem Album *The Unforgettable Fire* der Gruppe *U 2* im Jahre 1984 veröffentlicht – erhebt Cindy Sheehan zum Motto für „Casey, my son, my hero, Dr. King, the hero of millions“ (192), die, wie sie historisch

¹⁷ Der singularisierende Begriff „peace mom“ wird 2006 bei der Nachricht ihrer erneuten Festnahme vor dem *White House* in Washington, DC bzw. bei einem Angriff auf ihr Wahlkampfbüro in San Francisco 2008 verwendet, als sie gegen Nancy Pelosi antrat (6 Mar. 2012

<<http://www.democracynow.org/2006/11/9/headlines>>

<<http://www.democracynow.org/2008/10/31/headlines>>).

Als „anti-war activist“ wird sie bei ihrer Verhaftung im Februar 2006 im Zuschauerbereich des Repräsentantenhauses kurz vor der Rede von Präsident Bush bezeichnet, wo sie sich auf Einladung der Abgeordneten Lynn Woolsey aufhielt. Deren Kommentar wird wie folgt wiedergegeben: „It stunned me because I didn’t know in America you could be arrested for wearing a T-shirt with a slogan on it [‘2,242 and how many more?’. That’s especially so in the Capitol and in the House of Representatives, which is the people’s House“ (6 Mar. 2012

<<http://www.democracynow.org/2006/2/1/headlines>>).

seine Stimme „to the voiceless in Vietnam“, „the suffering poor of Vietnam“. Motivational geht es ihm um die Belange der „stimmlosen“ vietnamesischen Kinder (Smiley/Ritz 14, 51). King spricht für die Unterprivilegierten („the poor in America“) in den USA, weil sie letztendlich den Preis nicht nur materiell bezahlen – „as adventures like Vietnam continued to draw men and skills and money like some demonic, destructive suction tube“ (1). Mit den makropolitischen, spätkolonialistischen Fehlentwicklungen Ende des Zweiten Weltkrieges und in den 1950er Jahren, mit dem wiederholten Verrat des vietnamesischen Volkes durch die damaligen Entscheidungsträger in Paris und Washington, ist auch der revolutionäre Geist der *Declaration of Independence* verraten worden.

In seiner langen, kontrovers rezipierten Rede (Smiley/Ritz 19-31) steht nicht, wie in Patti Smiths Song, Ho Chi Minh heroisch im Zentrum. Wohl mit Rücksicht auf die damalige geopolitische Situation wird er nur dreimal namentlich genannt und nicht direkt, wie in „Gung Ho“, mit der Unabhängigkeitserklärung in Verbindung gebracht:

They [the Vietnamese people] were led by Ho Chi Minh. Even though they quoted the American Declaration of Independence in their own document of freedom, we refused to recognize them ... we again fell victim to the deadly Western arrogance that has poisoned the international atmosphere for so long. (2)

Die mit dem Vietnam- Thema im „*indictment clip*“ verbundenen symbolischen Gesten und verweisenden Zeichen überwinden den historischen und latent andauernden Selbstverrat und die arrogante Differenz von „they“ und „we“, bestätigen Integration, Partizipation und völkerrechtliche Symmetrie: So ergeben die Bilder der Friedhöfe der Kriegsoffer einen nachhaltigen Sinn und sind Aufforderungen zur Umkehr, Rückbesinnung und Revolution.

Die unter anderem in der Unabhängigkeitserklärung und der Verfassung begründete Exzeptionalität der USA ist grundsätzlich nicht in Frage gestellt, sondern außer Kraft gesetzt, und nur durch eine konsequente, radikale Werte-Revolution – „true... positive... genuine revolution of values“ (5-6) – wiederherstellbar: „America ... can well lead the way in this revolution of values“ (5). Den Hebel sieht Martin Luther King in dem Satz von John F. Kennedy:

“Those who make peaceful revolution impossible will make violent revolution inevitable“.

Diese Revolution setzt allerdings eine generelle Humanisierung internationaler Interaktionen und eine Abkehr von gieriger Gewinnmaximierung auf den Weltmärkten durch die USA voraus: „When machines and computers, profit motives and property rights, are considered more important than people, the giant triplets of racism, extreme materialism, and militarism are incapable of being conquered“.

Das sind Vorstellungen, die ein halbes Jahrhundert später ihre Gültigkeit nicht verloren haben. Die revolutionäre Plattform kann nur eine ökumenische sein, die Martin Luther King neutestamentarisch im ersten Brief des Johannes verankert sieht (6). Dort steht bekanntlich synoptisch als Einleitung zum 4. Kapitel: „Prüfung falscher Lehrer und Übung der Liebe gegen Gott und den Nächsten. *G o t t i s t L i e b e*“ (259) – „[t]his Hindu-Muslim-Christian-Jewish-Buddhist belief about ultimate reality...“ (6). So schließt sich wiederum der Kreis zu dem prominenten Motto „the

miracle is love“, dem Song „Qana“, zu Patti Smiths Distanz zur Institution Kirche („organized religion“) und zu ihren ökumenisch-offenen und ‚gemeinschaftszentrierten‘ Grundüberzeugungen, die sie auf den Einfluss ihres Vaters zurückführt und die sie bei der Erziehung ihrer eigenen Kinder leiteten (Needs).

. . .

Patti Smiths „people“- Begriff findet in kulturwissenschaftlichen Kontexten auch außerhalb des nationalen Rahmens des universalen „We the people“- Konzeptes in den europäischen „Kulturwissenschaften/Cultural Studies“ (Harrasser) Beachtung. In dem von Hans-Otto Hügel herausgegebenen *Handbuch Populäre Kultur* gehört ›The People‹ neben „Alltags-, Erlebnis- oder Freizeitkultur“ etc. zu den elf ausführlicher behandelten übergeordneten ‚Konzepten‘, nicht nur zu der langen Liste der ‚Grundbegriffe‘ von „Abenteurer“ bis „Zukunft“. Dort leitet Rainer Winter seinen Beitrag ›The People‹ mit einem bemerkenswerten Motto ein, und zwar mit

»*People have the power!*« (Patti Smith),

ohne allerdings später konkret auf sein Verständnis dieser von ihm mit einem Ausrufezeichen versehenen Aussage vertiefend einzugehen (56). In jedem Fall löst er so den „people“- Begriff aus engeren nationalen, nicht aber aus demokratischen Bezügen. Er referiert diverse wissenschaftliche Positionen und stellt fest, dass es sich bei „›The people“ um „eine konstruktivistische Kategorie“ handelt: „Es geht um die Feststellung von Möglichkeiten in alltäglichen Praktiken, um die Entfaltung einer Kunst des Eigensinns, um eine praktische Kritik an Machtverhältnissen und um deren Transformation“. Die beiden zuletzt genannten Aspekte erweisen sich im Nachhinein als populärkulturelle Eckpunkte der soeben durchgeführten Vergleiche. Eine wiederkehrende Rolle spielt die zentrale Opposition „[t]he people versus the power bloc: this, rather than 'class-against-class““, so die Formulierung bei Stuart Hall (517), wobei er an einem Beispiel zeigt, wie problematisch der Begriff ist, und fügt eine plausible Erklärung an:

The capacity [of the people] to *constitute* classes and individuals as a popular force – that is the nature of political and cultural struggle: to *make* the divided classes and the separated peoples – divided and separated by culture as much as by other factors – *into* a popular-democratic cultural force. (518)

Letztere kann auch gegen den „power bloc“ gerichtet sein, wie Patti Smiths „*indictment clip*“, Steve Earles Album *The Revolution Starts Now* oder Cindy Sheehans Aktionen exemplarisch zeigen.

John Fiske, der sich auf Stuart Hall bezieht, definiert die grundlegende soziale Opposition relativ polarisierend, obwohl es sich um eine vertikal dynamische handeln muss, wie folgt: „The power-bloc consists of a relatively unified, relatively stable alliance of social forces – economic, legal, moral, aesthetic; the people, on the other hand, is a diverse and dispersed set of social allegiances constantly formed and reformed among the formations of the subordinate“ (*Reading 6*).

Thomas Hecken stellt ergänzend fest: „Fiske schließt den Anspruch auf Rationalität und Objektivität, den die Wissenschaften erheben, mit dem politökonomischen Anspruch des herrschenden Blocks kurz, nicht nur zu bestimmen, sondern auch

alternativlos zu wissen, was für alle ... das Beste sei“ (*Theorien* 143).

John Fiske empfiehlt „the people“, die er auch als „the subordinate“ (8) bezeichnet, in ihren Auseinandersetzungen der „semiotic power“ der sozialen Minorität des „power-bloc“, die allgemeinverbindliche Deutungshoheit reklamiert, „semiotic resistance“ entgegenzusetzen: „Semiotic resistance results from the desire of the subordinate to exert control over the meanings of their lives, a control that is typically denied them in their material social conditions“ (*Reading* 8). An anderer Stelle geht Fiske detailliert auf die verschiedenen Formen von Widerstand ein, die ihrerseits „semiotic power“ und „social power“ generieren („Popular Economy“ 570-72). Er hält einige strategisch-taktische Empfehlungen bereit, die eine gewisse Affinität zu Joseph S. Nyes politikwissenschaftlicher Vorstellung von „soft power“ haben: Divergentes Denken sei eine unabdingbare Voraussetzung. Da konfrontative, radikale Äußerungen auf makropolitische Ebene zur Ausgrenzung führen können, sei versteckter Widerstand und innere Emigration auf mikropolitische Ebene – Thomas Hecken spricht in diesem Zusammenhang von „subversive[r] Populärkultur“ (*Theorien* 143) – langfristig oft wirkungsvoller (*Reading* 8-9). Entsprechend kann John Fiske in seiner Monografie *Understanding Popular Culture* generalisierend resümieren: „The popular culture of capitalist societies works primarily in the realm of popular rather than populist opposition, and its politics are therefore progressive rather than radical“ (160-61). Die Übergänge von „popular“ zu „populist“ und entsprechend von „progressive“ zu „radical“ dürften fließend sein.

Bezogen auf den „*indictment clip*“ entsteht nicht der Eindruck, dass sich Patti Smith zusammen mit ihrem Publikum – vorausgesetzt, dessen zu hörender Applaus ist authentisch, woran eigentlich nicht zu zweifeln ist — als Machtlose („the disempowered“) gegenüber den politischen Entscheidungsträgern begreifen. Ein Charakteristikum ist folgendes: „Disempowered people in our society can often feel excluded from the explanation of ‘what is really going on’“ (Fiske, *Understanding* 175). In dieser Situation sind sie vielmehr eine euphorische Solidargemeinschaft und an der Volkssouveränität im Rousseauschen Sinne teilhabende, emanzipierte, mündige *citizens*, die nicht auf „empowerment“ angewiesen sind (Winter 60) und keiner „affektive[n] Ermächtigung“ (Niemand 354) bedürfen, denn sie produzieren *in situ* „empowerment“. Es gilt im Sinne Abraham Lincolns etwas zu tun: „that this government of the people, by the people, for the people shall not perish from earth.“ Damit ist auch das unverändert bestehende „Primat der Politik“ (Niemand 365) und gleichzeitig eine Konsensformel ausgedrückt und selbstverständlich anerkannt. In diesem Sinne fasst Jörg-Uwe Niemand seinen Essay zusammen:

Weil repräsentative Politik in einer komplexen Welt eigene Räume und (Teil-)Öffentlichkeiten braucht, die einem launischen Publikum, den aufdringlichen Medien wie auch den Popmusikstars entzogen bleiben, wurde im vorliegenden Beitrag ... gegen eine einfache Vermischung von Popmusik und Politik – im Sinne eines »close the gap!« argumentiert. Das gilt auch und besonders dann, wenn staatliches Handeln zum Gegenstand populärkultureller Kritik wird. Nur wenn die Popmusiker eine gewisse Distanz zur Politik halten, sind Kritik und auch der Ruf nach politischen Veränderungen glaubwürdig.

Diese grundsätzliche Distanz ist für Patti Smith kennzeichnend, denn sie lässt sich nicht ohne weiteres politisch vereinnahmen. Die hörbare „shared resistance“ (Fiske, *Understanding* 172) ist in der Logik des „*indictment clip*“ nicht destruktiv, sondern agonistisch und darauf gerichtet, die Verfassung zu schützen und darauf hinzuwirken, dass gegebenenfalls eine neue Regierung eingesetzt wird: „...and to institute new Government“. Das Modell der repräsentativen Demokratie wird nicht in Frage gestellt. Patti Smiths agonistischer Ansatz ist im Sinne Chantal Mouffes radikal, denn es geht darum,

Brennpunkte der Macht ins Visier zu nehmen und umzugestalten. Das ist ein ‚Stellungskrieg‘ (Gramsci), den es an einer Vielzahl von Fronten gleichzeitig zu eröffnen gilt, und das macht es erforderlich, Synergien zwischen einer Vielzahl von Akteuren zu nutzen: soziale Bewegungen, Parteien und Gewerkschaften. Das Ziel ist nicht die ‚Austrocknung‘ des Staates oder der Vielzahl an Institutionen, in denen sich Pluralismus manifestiert. Vielmehr müssen wir durch eine Kombination parlamentarischer und außerparlamentarischer Bemühungen eine tiefgreifende Veränderung dieser Institutionen herbeiführen und sie zu einem Vehikel für die Artikulation der mannigfaltigen demokratischen Forderungen machen, die das Prinzip der Gleichheit auf so viele soziale Beziehungen ausdehnen würde wie möglich. (*Agonistik* 119-20)

Die mit dem populärkulturellen Konzept ›The People‹ verknüpfte „praktische Kritik an Machtverhältnissen“ (Winter 56) und die Bemühungen, auf diese Einfluss zu nehmen oder gar zu transformieren, finden unterschiedlichste Ausdrucksformen und ihre Effektivität ist abhängig davon, wessen *Stimmen* sich wo, wann, wie und mit welchen Intentionen Gehör verschaffen. Einige Stimmen können reaktionär sein, wenn aus deren Perspektive der „*power bloc*“ zu progressive Positionen vertritt, wie Fiske an diversen bekannten US-amerikanischen Beispielen belegt, beginnend mit dem Hinweis auf die „populist religious right“ oder den „redneck‘ populism“ (*Understanding* 163-64).

„Popular culture must not preach“ (183). Mit diesem Satz erinnert Fiske eigentlich an eine weitere Selbstverständlichkeit, denn „preachiness“ (178) in akademischen wie in künstlerischen Äußerungen hat eine latent zerstörerische Wirkung: „... insensitive or historically inappropriate attempts to organize the people can destroy the pleasures that motivate popular resistance“. Erfolgreich ist man nach Fiskes Einschätzung in bestimmten Situationen: „...those moments where hegemony fails, where ideology is weaker than resistance, where social control is met by indiscipline“ (177) – ganz im Sinne der „gegenhegemonialen Cultural Studies“ (Harrasser 19), die wissenschaftsgeschichtlich seit den 1980er Jahren „ihren Weg in den Mainstream gefunden“ haben (18). So sollen unabhängige, dissentierende und nachdenkliche Stimmen und entsprechende Foren hier den Vortritt haben.

Patti Smith ist in dem untersuchten „*indictment clip*“ nicht „preachy“ und schon gar nicht populistisch wie etwa in der oben angesprochenen „impromptu lecture“ in der Hotel-Lounge in London. Sie betrachtet sich selbst nicht einmal als Aktivistin, wie sie in ihren im Internet abrufbaren *Democracy Now!*- Gesprächen 2010 und 2015 durchblicken lässt. Angesprochen auf den Fall Kurnaz, gibt sie 2010 zu verstehen: „Well, I mean, I would never call myself an activist ever“ (6). Aktivismus ist für sie differenziert bevorzugt auf der mikropolitischen Ebene angesiedelt, und damit rücken ihre Vorstellungen in die Nähe von John Fiske. Dieser schreibt in *Reading the*

Popular 2011 unter anderem:

But the resistances of popular culture are not just evasive or semiotic: they do have a social dimension at the micro level. And at this micro level they may well act as a constant erosive force upon the macro, weakening the system from within so that it is more amenable to change at the structural level. (9)¹⁹

Nichts anderes meint Patti Smith mit dem Satz, den Dave Thompson zitiert: „If you keep poking someone, they’re eventually going to bleed” (240). Ihre weiteren Ausführungen im Gespräch mit Amy Goodman spiegeln dieses Konzept ebenso wider:

I really think of the people who are out there in the front lines every day, and I’m so grateful to all of you. I’m sort of – I think of activism on many levels – the people that are out in the trenches and then citizens who can do just small things, the smallest things. (6)

Ausgehend von diesen Grundsätzen fährt sie selbstreflexiv fort: „And one of the things that I can do is respond to things that are unjust or – and hopefully by putting it out into the world, free, putting it on websites, these songs, maybe it will be of good use”. Die mit den Sozialen Medien verbundenen Möglichkeiten betonend, geht sie am Beispiel der Inhalte des Songs „Without Chains” detaillierter auf ihr Wissen in Bezug auf das Schicksal von Murat Kurnaz ein, bleibt aber nicht bei der Schilderung vergangener Ereignisse stehen, sondern erwähnt in diesem weltweit gesendeten *Democracy Now!*- Programm, wie letzterer, ohne verbittert zu sein, mittlerweile die Initiative ergriffen hat und seinerseits Leidensgenossen zur Seite steht. Bewusst thematisiert sie unspektakuläre, altruistische *grassroots*- Aktivitäten auf der mikropolitischen Ebene, die Oliver Das Gupta Ende August 2016 in seinem *SZ.de*-Leitartikel „Murat Kurnaz – für Flüchtlinge ist er ein Stück Deutschland“ ergänzend fortschreibt. Patti Smiths Rolle fasst Gupta mit einem lapidaren Satz zusammen: „Und Punk-Veteranin Patti Smith widmete ihm einen Song“ (2).

3.3 „Without Chains” in kulturwissenschaftlichen und in „Bringing Human Rights Home“- Kontexten

Aus der Perspektive von Kate Nash, die in ihren Untersuchungen von der Prämisse ausgeht, „dass den Cultural Studies in der kritischen Theorie der demokratischen Menschenrechte eine wichtige Rolle zukommt“ („Cultural Studies“ 227), müssen sich die „citizen-voters“ (*Cultural Politics* 182) bewegen und bereit sein, ihrerseits gegebenenfalls auf nationale Privilegien zu verzichten, damit die sie repräsentierenden Vertreter der Exekutive und Legislative humanitäre Anliegen im Interesse der Entwicklung globaler Gerechtigkeit (2) und „weltbürgerliche[r] Solidarität“ („Cultural Studies“ 241-42) überhaupt ernst nehmen und dementsprechend initiativ werden (*Cultural Politics* 182).

¹⁹ In seinem Essay „Why Fiske Still Matters” berührt Henry Jenkins Aspekte der Kritik der Kritik: „While Fiske’s critics have suggested he underestimated the gap between such micropolitics and the world of macropolitics which held entrenched power in place, Fiske always saw such moments as the first skirmishes in a much more prolonged struggle over power. Fiske typically followed claims about grassroots resistance with an acknowledgment of the powerful forces which were stacked against us” (xvi).

Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass Jürgen Habermas' Begriff der „staatsbürgerlichen Solidarität“ weltbürgerliche Aspekte gewissermaßen inkludiert. Ein denkwürdiges, historisches Beispiel aktiver Solidarität ist Harry Belafontes Einsatz, gegen massive Widerstände der britischen Regierung Studenten aus Kenia ein Studium in den USA ermöglicht zu haben: „They [the British government] tried to stop the plane. They tried to say we were violating international law and rules. They protested vigorously, especially since Jackie Robinson was my partner in this mischief“ (Goodman, „'Sing Your Song“ 10). Einer dieser Studenten war Barack Obama, Senior. Barack Obama fasst diese Zusammenhänge in *Dreams from My Father* zusammen:

He [my father] eventually won a scholarship to study in Nairobi; and then, on the eve of Kenyan independence, he had been selected by Kenyan leaders and American sponsors to attend a university in the United States, joining the first large wave of Africans to be sent forth to master Western technology and bring it back to forge a new, modern Africa. In 1959, at the age of twenty-three, he arrived at the University of Hawaii as that institution's first African student.
(9)

Harry Belafontes Rolle bleibt unerwähnt.

Kate Nash entwickelt in ihrer Monografie *The Cultural Politics of Human Rights: Comparing the US and UK* (2009) und ebenso in ihrem Aufsatz „Cultural Studies und Menschenrechte“ (2007) ein differenziertes Bild. Ein relevantes Detail aus diesem Kaleidoskop sei vorgestellt: „Die Global-Governance-Akteure gehen *nicht* offiziell davon aus, dass eine Kultur der Achtung vor den Menschenrechten in Europa und Nordamerika bereits existiert, nur weil die Menschenrechte in der westlichen Welt entstanden sind“ („Cultural Studies“ 235). Signifikant ist die emphatische Schreibweise des Wortes „Menschen-Rechte“ (236) und die daran anschließende Definition des Begriffs der „weltbürgerlichen Solidarität“, mit dem idealistisch „eine politische Gemeinschaft der Menschen als Menschen“ gemeint ist. Kate Nash, die sich mehrfach auf Stuart Hall bezieht und das politische, postmarxistische Fundament der Cultural Studies thematisiert (228), überwindet die Opposition von „power-bloc“ vs. „people“ mit dem Hinweis auf folgende kulturelle Schnittstellen und Perspektiven:

Wenn aber die internationale Zielsetzung der Durchsetzung einer Menschenrechtskultur mehr sein soll als nur eine PR-Maßnahme der ‚westlichen Staaten‘, wenn es also um eine wirkliche demokratische Menschenrechtskultur gehen soll, dann wird es sich nur um eine Populärkultur von der Art handeln können, mit der sich die Cultural Studies befasst haben. Die Auseinandersetzung mit den Menschenrechten wird sich nicht auf eine Elite von AnwältInnen, PolitikerInnen und DiplomatinInnen beschränken. Die Menschenrechte werden für alle der Rahmen sein, in dem im Alltagsleben bestimmte Fragen angesprochen und Standpunkte zum Ausdruck gebracht werden. Sie werden in Geschichten der Populärkultur auftauchen, in Parolen und Schlagwörtern aufgegriffen und zum allgemeinen Wortschatz gehören.
(236)

Aktivisten, Künstlern et al., zum Teil auf der Basis von nationalen und internationalen Nichtregierungsorganisationen operierend oder mit diesen kooperierend, fällt dabei eine Schlüsselrolle zu: Auf der Grundlage der Normen internationaler Menschenrechtsabkommen üben sie einen kosmopolitisierenden Einfluss aus: „However, using intermestic human rights in the national context, they aim to

persuade state officials of the government and judiciary, but also, through the mediated public, the ordinary people, the voters and taxpayers in whose name state officials act, to think and act as global citizens with rights and responsibilities towards individual human beings regardless of nationality“ (*Cultural Politics* 166).

Unter der Annahme, dass der kosmopolitisch orientierte Staat eines der Ideale der Aktivisten ist, sind Menschenrechte sowohl „international“ als auch „domestic“ (14). [Hervorhebung H.K.] Sie sind ausdrücklich nicht transnational, denn „legal claims to human rights which draw on international law in national courts disrupt and sometimes re-configure jurisdictional borders between the international and the domestic *from within states*“ (15).

Kate Nash vertritt die Ansicht, dass insbesondere in den USA die Eliten wegen ihrer hegemonialen Disposition für die (globale) Menschenrechtsproblematik permanent sensibilisiert werden müssen (21) und Menschenrechtsverletzungen im Rahmen des „global war on terror“ kein Novum sind, sondern bereits eine lange, im „US exceptionalism“ (23) begründete, widersprüchliche Tradition haben.

The US has long been a world leader in human rights. At the same time, however, the US has also gained the reputation of being an *‘outlier’ in human rights*. This reputation has undoubtedly been exacerbated by the ‘global war on terror’, but it has a much longer history. (21)

Diesen grundsätzlichen, ‚dynamischen‘ Widerspruch diskutiert auch Heinrich A. Winkler 2015. Er hält die Durchsetzung der Menschenrechte unbeirrt für *das* „normative Projekt des Westens“: „Die Menschenrechtserklärungen von 1776 und 1789 aber boten und bieten die Chance, die eigene Praxis zu korrigieren und den proklamierten universalen Werten anzupassen – eine Chance, die der Westen manchmal genutzt, aber immer wieder auch ausgeschlagen hat“ (610). Das so fundierte „Bringing Human Rights Home“- Konzept ist demnach ein dynamisches.

Kate Nash belässt es in ihrer Monografie nicht bei generalisierenden Aussagen. Im zentralen dritten Kapitel mit der Überschrift „Sovereignty, pride and political life“ und speziell im Abschnitt „American Exceptionalism“ analysiert sie die rechtlichen, politischen und moralischen Implikationen und Konsequenzen der souveränen Entscheidung des US-amerikanischen Präsidenten, mit seiner „Declaration of National Emergency by Reason Of Certain Terrorist Attacks“ vom 14. September 2001²⁰ auf der Grundlage der Verfassung die auf die Magna Charta zurückführbare Habeas-Corpus-Akte (cf. Chomsky, *Because We Say So* 51-54) aufzuheben. Dabei greift Kate Nash folgenden Satz von Carl Schmitt²¹ auf: „Sovereign is he who decides on the exception“ (72). Daran anschließend folgt die problematisierende Aussage: „In the human rights field, the effective authority to have the ‘last word’ is precisely what is in question, disputed between the juridical, governmental and activist sub-fields and rehearsed ‘on behalf of the people’ in the mediated public“. Eben dieser ‚Disput‘ auf den verschiedenen Ebenen strukturiert inhaltlich, unter der besagten Überschrift „American Exceptionalism“ (78-93), die differenzierte Auseinandersetzung mit dem Guantánamo-Komplex. Anstelle einer

²⁰ Cf. 21 Mar. 2012 <<http://georgewbush-whitehouse.archives.gov/news/releases/2001/09/print/20010914-4...>>.

²¹ *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*. Chicago: Chicago University Press, 2005.

ausschließlichen, ggf. parteiisch verkürzenden Konzentration auf die Bush-Administration werden diverse *Supreme Court*- Entscheidungen und deren Auswirkungen auf das Regierungshandeln diskutiert, und die Rolle des Kongresses wird kritisch hinterfragt. Initiativen, Strategien und zum Teil geharnischte Vorwürfe gegen die Bush-Administration einzelner (inter)nationaler Nichtregierungsorganisationen, z.B. die der American Civil Liberties Union (ACLU) oder von Amnesty International (ai) (88-89), und Positionierungen der Presse (90-91) werden vorgestellt. Die Evaluation der insgesamt facettenreichen Analyse verweist wiederum auf ein bekanntes Phänomen, und zwar auf die latente Indifferenz der (Welt-)Öffentlichkeit: „International human rights have virtually no legal purchase in the US courts, and nor have they proved effective in rousing public outrage ... Guantanamo Bay is undoubtedly an international human rights scandal, and, for sections of the mediated public, an embarrassment and a blow to American national pride“ (92-93).

Eine ähnliche Einschätzung vertritt der mittlerweile pensionierte General Michael Lehnert in seinem viel beachteten Artikel in der *Detroit Free Press* vom 12. Dezember 2013: „In 2002, I led the first Joint Task Force to Guantánamo and established the detention facility. Today, I believe it is time to close Guantánamo“ (1). *Reuters*, *huffingtonpost.com* oder *Democracy Now!* heben gleichzeitig folgende seiner Aussagen hervor: „In retrospect, the entire detention and interrogation strategy was wrong. We squandered the goodwill of the world after we were attacked [on 9/11] by our actions in Guantánamo, both in terms of detention and torture. Our decision to keep Guantánamo open has helped our enemies because it validates every negative perception of the United States“ (Sutton 1). Eine korrespondierende Einschätzung formuliert Barack Obama staatsmännisch distanziert am 23. Februar 2016, um seinen Plan der Schließung zu begründen.

For many years, it's been clear that the detention facility at Guantánamo Bay does not advance our national security. It undermines it. This is not just my opinion. This is the opinion of experts. This is the opinion of many in our military. It's counterproductive to our fight against terrorists, because they use it as propaganda in their efforts to recruit. ... Keeping this facility open is contrary to our values. It undermines our standing in the world. It is viewed as a stain on our broader record of upholding the highest standards of rule of law. (Goodman/González, „Will Obama's Guantánamo Plan“ 1-2)

Die hier abstrakt propagierte „Durchsetzung einer Menschenrechtskultur“ ist für Patti Smith ein permanenter ‚Arbeitsbereich‘, wobei sie unter anderem mikropolitisch und personalisierend Einzelschicksale von Menschenrechtsverletzungen auf (inter-) nationaler Ebene sowohl sachlich als auch künstlerisch-performativ anspricht, ihre makropolitische Relevanz der (Welt-) Öffentlichkeit intermedial und netzwerkunterstützt präsentiert und damit ihre (welt-)bürgerliche Solidarität zum Ausdruck bringt. Auf ihrer Website erinnert sie, parallel zum Fall Murat Kurnaz (*1982), an einen (ähnlichen) Fall, der John Walker Lindh (*1981) betrifft. Sie lehnt indifferentes Verhalten ab und bekennt sich zu ihrer Verantwortung als Staatsbürgerin. Ausgrenzungen, die ‚Freiräume‘ für Menschenrechtsverletzungen eröffnen, sind mit ihrer kosmopolitisierten, idealistischen Vorstellung von „We the People“ unvereinbar. Das entspricht Donald E. Peases Diagnose:

The detainees who disappeared into the maze of an unaccountable juridical system and into the cages on Guantánamo Bay represented the Other to and

within “We the People.” The state proffered this spectacle of sublegal persons being stripped of all rights and liberties as symbolic compensation for the Patriot Act’s drastic abridgment of civil liberties. “We the People” indirectly authorized the state’s detainment policies in their dual offices as (1) secondary witnesses to the legality of the governmental operations that accomplished these infernal rites of passage and as (2) informal signatories to the discourse of legalized illegality crystallized in phrases like “enemy combatants,” “material witness,” and “persons of interest.” (*The New American Exceptionalism* 183)

Bei Murat Kurnaz handelt es sich um eine dieser ausgegrenzten Personen („detainees“ oder „un-people“, wie Noam Chomsky sagt) mit einem quasi rechtlosen Status (als „sublegal person“) beziehungsweise um einen „enemy combatant“, obwohl Murat Kurnaz, im Kontext der musikalischen Darbietung, lediglich ein Jedermann ist: „born in Bremen / played guitar / worked as an apprentice / building ships / loved and married / heard the call / is pursuit of wisdom / a pursuit of fools“. (Transkription H.K.)

Der ihm gewidmete Song „Without Chains“ (2006/7), den Patti Smith zusammen mit Tony Shanahan geschrieben hat, liegt – neben der bei YouTube verfügbaren Aufzeichnung anlässlich der „Closing night of CBGB“ vom 15. Oktober 2006 – in wenigstens drei Versionen vor, und zwar als Text und als knapp vierminütige Tonaufzeichnung, die zusammen im Archiv der Website abrufbar sind. (Cf. **Anhang 15 – 16.**) Drittens als ‚Text-Additum‘ (11-12) zu Patti Smiths „Foreword“ (9-10) in Murat Kurnaz’ Buch *Five Years of My Life: An Innocent Man in Guantanamo*. Knapp vier bzw. acht Jahre später sind Hintergrundinformationen und Kommentare der Künstlerin, sowie der inkludierte „music clip: ‘Without Chains‘“ in den *DN!*-Programmen am 29. April 2010 bzw. am 18. November 2010 im Zusammenhang mit der Verleihung des *National Book Award* für *Just Kids* sowie am 08. Oktober 2015 im Rahmen der Veröffentlichung von *M Train* ausgestrahlt worden.

Bei dieser relativ breiten, intermedialen Textbasis fällt auf, dass das anderthalbseitige „Foreword“ die Kette der monströsen Menschenrechtsverletzungen, die bis zum Vollzug der Befreiung selbst reicht, besonders intensiv und emotional hervorhebt:

Muzzled and shackled for the duration of a seventeen-hour flight, Murat was returned to his homeland in the same manner one might transport a dangerous animal. The image of this young man, who had already experienced years of deprivation and humiliation, limping in chains drew from within me a deep sense of outrage. (10)

Dieses Bild wird in dem *DN!*- Programm von Patti Smith noch weiter ausgeführt: „The gist of the song is it tells his [Murat Kurnaz]’ story, but it says in the end, ‘They say I walk strange’, because he’s walking – when he greets his parents, they finally take the chains off, and he fell to the ground, because he wasn’t used to not having chains“ (6). Die so formulierte Betroffenheit der Künstlerin wird, auch im Vergleich zu den Songtexten, in der performativen Realisation deutlich neutraler zum Ausdruck gebracht:

Das liegt primär an der veränderten Perspektive, denn es ist das Opfer selbst, das seine Leidensgeschichte relativ unpathetisch in der Rückschau reflektiert. Das trifft sowohl für die zweite, oben wiedergegebene Strophe wie auch für die dritte zu, die

nunmehr in einem unaufgeregten, relativ distanziert wirkenden Sprechgesang vorgetragen wird:

journeyed to Pakistan / to breathe the Koran / taken into custody / no reason
why / sent to the prison camp / ... / as an enemy combatant / an enemy
(Transkription H.K.)

Das Personalpronomen ‚I‘ ist in den narrativ gestalteten drei bzw. vier Strophen der Website- Version sowie ‚Text-Additum‘-Version auf Grund der durchweg elliptischen syntaktischen Strukturen nur zweimal verwendet und ist genauso ‚unauffällig‘ wie dessen kaum vernehmbare Realisation in der Tonaufnahme.

Bei einem Vergleich der beiden Texte ist bereits der unterschiedliche Einstieg augenfällig:

For four long years / I wasn't a man / dreaming chained (Website-Version)
versus

four long years / was I a man / dreaming in chains. (‚Text-Additum‘- Version)

Der zweite, positivere Einstieg, der in dieser Krisensituation keinen Zweifel an der Männlichkeit und mannhaften Haltung des Protagonisten aufkommen lässt, ist mit der performativ-musikalischen Umsetzung identisch. In dieser fehlt außerdem in der ersten Strophe die in beiden Texten düstere metaphorische Gleichsetzung von Guantánamo mit „a netherworld“. Dieser erkennbare Prozess der relativen Neutralisierung und Entemotionalisierung in der vorliegenden performativen Version bezieht sich auch auf den abschließenden Akt der Befreiung, der im „Foreword“ der Künstlerin und in ihrer Live- Performance vor dem *Democracy Now!*- Publikum als motivationaler und kreativer Impetus angesprochen wird: Die passivische Formulierung in beiden Texten „Then/then flown home“, die Leideform also, die zu der Opferrolle passt, wird durch eine aktivische ersetzt, wobei die beiden folgenden Zeilen umgekehrt arrangiert sind:

I'm flying home / chained to the floor / a version of free. (Transkription H.K.)

Ausgelassen sind die bedrückenden Aspekte der Folter:

Languished in a cell / Four years and a day ... / With eyes bound / One last
humiliation / left to endure (Website-Version)

muzzled and bound / a last humiliaton / left to endure (Text-Additum'-Version).

Die aktivische Form „I'm flying home“ hängt tiefenstrukturell mit der letztlich positiven Botschaft des Songs zusammen, die den viermal vorgetragene Refrain jeweils einleitet: „now I'm learning / to walk“.

Der Fokus im abschließenden vierten Refrain des Songs ist die Stärke des Opfers, der zu den Selbstverständlichkeiten des menschlichen Daseins und Alltags zurückkehren kann und die traumatische Vergangenheit überwinden will:

„now I'm learning / to walk / without chains / to talk ... love ... pray ... vote ... breathe ... dance ... live without chains“. (Transkription H.K.) So zukunftsorientiert diese Botschaft auch erscheint, verdeutlicht sie dennoch das Ausmaß der erlittenen unmenschlichen Erniedrigungen, die mit dem Guantánamo- Skandal einhergehen.

Wie der untersuchte „*indictment clip*“ ist der Song „Without Chains“ im Kontext seines intermedialen Verbundes weder „preachy“ oder populistisch noch pathetisch oder sentimental. Tonal ist er nicht aggressiv, obwohl er die mit dem Anklagepunkt „for depriving prisoners of the benefits of a trial by jury“ angesprochene Menschenrechtsverletzung exemplifiziert. Auch der letzte Absatz im „Foreword“ klingt

so versöhnlich wie bereits die Quintessenz („the miracle is love“) in „Qana“ und reflektiert – religiös konnotiert und ‚politisch-ökumenisch korrekt‘ – die Stärke des Opfers: „When in prison Murat Kurnaz prayed for patience and strength. Surely the Most Excellent Protector shepherded him through his suffering, and the qualities that he prayed for will continue to illuminate his life“ („Foreword“ 10). Zudem hat Patti Smith bei einer persönlichen Begegnung mit Murat Kurnaz, bei einem ihrer Auftritte in einer Kirche in Deutschland, erfahren können, welche heilende Wirkung (*empowerment*) ihre Stimme im Sinne von „our voice“ auf ihn hatte. Darüber informiert sie ihr *DN!*- Publikum 2010: „And the young fellow was so moved and happy to see that anybody cared about him in those years, and enough to write a rock-and-roll song“ (Goodman/Kamat, „Punk Rock Legend“ 6). Ihre Rolle in diesem Fall möchte sie allerdings nicht überbewertet sehen: 2015 erklärt sie dem *DN!*- Publikum: „So many people, including Vanessa Redgrave, worked so hard to get him [Murat Kurnaz] out of prison. I wasn't part of that. But when I read about him, and read how he could hardly walk to meet his family ... I wrote the song“ (Goodman/Shaikh, „Patti Smith on Closing Guantánamo“ 2) Auf diese Weise gewinnt sie Glaubwürdigkeit und Charisma im Sinne von John Street (*Music & Politics* 57-58), praktiziert „weltbürgerliche Solidarität“ und erfüllt damit ihre ausgleichende Rolle als ‚BHRH- Botschafterin‘, die eine US-amerikanische Tradition internalisiert hat, die Kate Nash in ihrer These zusammenfasst:

The US has long been a world leader in human rights. (21)

Eine ergänzende Begründung liefert eine Fußnote, die genau zu Heinrich A. Winklers Fundierung des „normativen Projekts des Westens“ passt: „In fact, world leadership in terms of human rights dates back to the American Declaration of Independence, which framed the American state as a ‘carrier’ of liberal democratic norms for humanity before the French Revolution and the Declaration of the Rights of Man to which the origin of human rights is more usually traced“. ²²

...

²² Als Korrektiv mitzudenken und um Verklärungen entgegenzuwirken, wie sie in politischen oder populärkulturellen Äußerungen verbreitet anzutreffen sind, seien hier die von Merrill Jensen über mehrere Jahrzehnte entwickelten sozial-historischen Zusammenhänge wenigstens punktuell aufgenommen. Anders als bei Frances Fox Piven ist die *Declaration of Independence* bei ihm ein wichtiger Bezugspunkt.

The American Revolution was far more than a war between the colonies and Great Britain; it was also a struggle between those who enjoyed political privileges and those who did not. ... The basic social forces in colonial life were not eliminated by the Declaration of Independence. There was no break in the underlying conflict between party and party representing fundamental divisions in American society. (6-7)

Die Revolution wird demnach als eine vornehmlich *interne* verstanden: „... carried on by the masses of the people against the local aristocracy, it is not without recognition of the fact that there were aristocratic revolutionists and proletarian loyalists; that probably the majority of the people were more or less indifferent to what was taking place; and that British policy after 1763 drove many conservatives into a war for independence“ (14). Die demokratische Grundorientierung, wie sie in einer idealisierten Form in der *Declaration of Independence* zum Ausdruck kommt, wird nicht in Abrede gestellt: „Needless to say, the motives of the radicals were not always the highest or the most disinterested, but their program was essentially democratic in tendency, for it widened the bases of political power and it declared that men should be bound only by those laws to which they had given their consent“ (244-45).

Eleanor Roosevelt, mit dieser Tradition maßgeblich verbunden, geht in ihrer Rede „On the Adoption of the Universal Declaration of Human Rights“ vom 9. Dezember 1948 in Paris ebenfalls auf historische Hintergründe des 18. Jahrhunderts ein: für sie ist neben der „Declaration of the Rights of Man by the French people in 1789“ allerdings „the adoption of the Bill of Rights by the people of the United States“ essenziell, nicht die *Declaration of Independence* (3-4) Die auffällig pointierte Bestimmung der Agenzien „by the people“²³ suggeriert die demokratische Fundierung, die so indirekt auf die Menschenrechtscharta übertragen wird, von der Eleanor Roosevelt annimmt, dass sie sich zu einer „international Magna Charta of all men everywhere“ entwickelt (3). Heinrich A. Winkler kontextualisiert die Menschenrechtserklärung wie folgt: „Ohne den Holocaust hätte es weder die Menschenrechtserklärung noch den unbedingten Glauben an sie gegeben: Auf diese pointierte Formel hat der kanadische Politikwissenschaftler Michael Ignatieff den Zusammenhang zwischen dem bislang größten Menschheitsverbrechen und der Universalisierung der Ideen von 1776 und 1789 gebracht“ (597).

Kate Nash diskutiert den Aspekt der vermeintlichen Opposition von Demokratie vs. Menschenrechte und kommt zu dem Ergebnis: „Human rights are actually designed for democracy: they are generally formulated in quite abstract and general terms, precisely in order to facilitate their adoption through democratic processes“ (174).²⁴ Hegemoniale Vorstellungen, wie sie in Kate Nashs oben zitiertem Satz anklingen, lehnt Eleanor Roosevelt in ihrer an der Sorbonne im September 1948 gehaltenen Rede „The Struggle for Human Rights“, die den Beginn des Kalten Krieges reflektiert, grundsätzlich ab und stellt unmissverständlich fest: „The development of the ideal of freedom and its translation into the everyday life of the people in great areas of the earth is the product of the efforts of many peoples“ (6). Den nationalstaatlichen Kontext betonend, stellt sie fest: „In a truest sense, human rights are a fundamental object of law and government in a just society. Human rights exist to the degree that they are respected by people in relations with each other and by governments in relations with their citizens“. Mit der Wahl eines ähnlichen Zitats von Eleanor Roosevelt als Motto betont Peter Meyer diesen basisdemokratischen Aspekt in seinem Essay „The International Bill: A Brief History“ (xxiii).

Verantwortungsvolle soziale Interaktionen der Menschen untereinander sind eine Grundbedingung für die Entwicklung der Menschenrechte, die durch „Unterricht und Erziehung“, wie in der Präambel der Menschenrechtscharta festgelegt ist, gefördert werden kann (Bundeszentrale für politische Bildung, *Allgemeine Erklärung 2*).

²³ Diese Hervorhebung erinnert an Doris Kearns Goodwins Hinweis auf die einflussreiche Rolle von Eleanor Roosevelt insgesamt: „When Franklin was paralyzed by polio in 1921, her political activism became an even more vital force. She became Franklin’s ‘eyes and ears’, traveling the country gathering the grassroots knowledge he needed to understand the people he governed“ (65).

²⁴ Folgendes Beispiel wird gegeben: „Human rights are criticised as undemocratic where international norms appear to give undue power to unelected judges to make important decisions about the parameters of political life, even when it is democratically elected leaders who have signed and ratified international human rights agreements“ (174). Besondere Beachtung findet folgende Argumentation: „As Ulrich Beck puts it, the human rights regime is self-legitimizing: based not on popular consent but on the exercise of reason, it seems to open up the possibility of a cosmopolitan regime without democracy“. Cf. Soohoo, *Bringing Human Rights Home* ix.

Aus europäischer Sicht bestätigt Stéphane Hessel die von Kate Nash formulierte positive These: Das Streben nach Unabhängigkeit und die Befreiung von den Kolonialmächten ist nach Stéphane Hessel auch durch die *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte*, der zukunftsweisenden „Magna Charta of all men everywhere“, befördert worden (15), und er ergänzt und betont – in der englischen Übersetzung (*Time for Outrage* 27) – die besonderen Verdienste von Eleanor Roosevelt. Der transnationale Einfluss ihres Mannes wird von ihm in dem *DN!*-Interview im Oktober 2011 sogar noch höher eingeschätzt, weil er das Wertesystem der französischen Widerstandsbewegung fortgeschrieben hat:

I found them [basic values] carried forward by an American president for whom I have the greatest admiration and respect, Franklin Roosevelt. He was the one who allowed the Charter of the United Nations to come up. And I'm still working, 66 years later, to try to make those values felt by the younger generation". (González, „Stéphane Hessel“ 2)

Es ist nicht nur Stéphane Hessel, der auf diese persönlichen „world leaders in human rights“ und deren dauerhafte globale Vorbildfunktion bei gleichzeitiger, potenzieller Vermehrung des Ansehens Amerikas in der Welt verweist. Harry Belafonte, dessen Songs Patti Smith schon als Kind geprägt haben (*Complete* 18), nennt Eleanor Roosevelt im Zusammenhang ihrer Begegnungen Ende der vierziger Jahre in Europa „America's greatest ambassador“ (*My Song* 188) und er beruft sich ausdrücklich auf Präsident Roosevelts Verständnis der amerikanischen Verfassung als ‚Fortschreibung‘ der Unabhängigkeitserklärung bei der Rechtfertigung seiner polemischen Kritik an dessen Nachfolger in diesem Amt George W. Bush, die, wie für Patti Smith gleichermaßen, eine patriotische Pflicht ist: In einem seiner Gespräche mit Amy Goodman zitiert Harry Belafonte den Präsidenten wie folgt: „When our government is being subverted, our Constitution is being undermined by those who sit in the seat of government and power, it is the right of citizens and the responsibility of the citizens to raise their voice against this intrusion and this collapse and should speak out against it and, in fact, change the government; and those who do not do that, should be charged with patriotic treason“ (Goodman, „Harry Belafonte“ 7). Diese präsidentiale Interpretation, die auch ein Echo der Declaration of Independence impliziert, liegt auch dem „*indictment clip*“ zugrunde.

Auch mit makropolitischen Vorzeichen geht es Patti Smith um die Fortführung dieser vorbildlichen US-amerikanischen Menschenrechtstradition, an der neben Eleanor Roosevelt auch Jimmy Carter einen maßgeblichen Anteil hat (Peter Meyer xliii-xlv). Mit der Veröffentlichung von US-Senator Robert C. Byrds „Speech delivered on the floor of the US Senate, March 19, 2003 3:45pm“ auf ihrer Website verweist Patti Smith im März 2008 auf einen (in vieler Hinsicht) Ausnahmepolitiker, dessen Bemühungen dokumentieren, dass auch vom *power bloc* zumindest potenziell divergenter politischer Push ausgehen kann. (Cf. **Anhang 17 – 19.**) Mit zweiundzwanzig weiteren Senatoren hat Robert Byrd gegen die Invasion in den Irak gestimmt, wie eine Szene in dem Dokumentarfilm *Body of War* (2007) von Ellen Spiro und Phil Donahue eindrucksvoll belegt, die Amy Goodman 2014 in ihrem Programm zum Gedenken an Tomas Young (1979 - 2014) integriert hat: In dieser Szene lesen und kommentieren Senator Robert Byrd und der querschnittsgelähmte Veteran und Friedensaktivist Tomas Young gemeinsam die Liste der Minderheit von dreiundzwanzig Senatoren und Senatorinnen: „The immortal 23“ (Goodman,

„Paralyzed Iraq War Vet“ 6) – „a prophetic minority“ mit den Worten von Studs Terkel (Goodman, „Hope Dies Last“ 4, 5). In seinem einstündigen Gespräch mit Amy Goodman im November 2003 würdigt Studs Terkel – er kann hier sowohl dem *Felver*- Netzwerk als auch dem *DN! / Independence*- Netzwerk zugeordnet werden – Senator Byrds prophetische, dissidente Position, die in der Berichterstattung der US-amerikanischen Leitmedien ausgeklammert bleibt (3). Wenig später nehmen Studs Terkel („Freedom of Speech“) und Robert C. Byrd („Freedom from Fear“) allerdings gemeinsam den *Four Freedoms Award 2003* am Franklin and Eleanor Roosevelt Institute in Hyde Park, New York entgegen (10). So findet ihr Engagement zumindest im Kontext des Vermächtnisses von Franklin D. Roosevelt und speziell seiner Rede „The Four Freedoms“ vom 6. Januar 1941 Anerkennung. In der Rede wird das „normative Projekt des Westens“ – die Leitvorstellung Heinrich A. Winklers – in seinen Grundzügen abgebildet (Stüwe/Stüwe 53-54).

Im Anschluss an die *lyrics* von „Without Chains“, und zwar in einem 20-zeiligen, die Rede von Senator Byrd einleitenden Text unter der Überschrift „FIVE YEARS AGO“, erinnert Patti Smith anerkennend, konzise analysierend, emotional und offensiv – im Ton und in der Wortwahl weniger aggressiv als im „*indictment clip*“ – an die Zusammenhänge des Beginns des Irakkriegs und insbesondere an die folgenschwere Missachtung der Prophezeiungen von Senator Byrd, die sich 2008 und 2017 nachhaltig bewahrheiten.²⁵ Im ersten Absatz resümiert Patti Smith die sozialen, ökonomischen, innen- und außenpolitischen Konsequenzen des Krieges: „All our resources, surplus, global goodwill squandered and spent. We are finding ourselves emotionally and physically bankrupt, just as Iraq.“ Erst der zweite, ebenso lange Absatz thematisiert einerseits Senator Byrds Rede und fokussiert andererseits die geradezu verräterische Rolle der Demokraten: „The Democrats, led by Joseph Lieberman, buckled under peer pressure and voted in favor of empowering Bush. Lieberman has shown himself to be pro-self and pro-war. It is impossible to conceive why the Democrats gave into him and snubbed Senator Byrd.“ Die auch von Susan Sontag im Oktober 2001 beklagte Allianz der beiden großen Parteien (*At the Same Time* 116) bewirkt einen gemeinschaftlichen Verrat – in diesem Fall den der Menschenrechtscharta.

Die Quintessenz der Einleitung bleibt nicht bei dieser im Vergleich zum „*indictment clip*“ differenzierten Schuldzuweisung stehen, sondern erinnert an die Verantwortung von „*We the people*“ und an die Last, die sie zu tragen und zu kompensieren haben: „We offer, in sad remembrance, Byrd’s speech below. Thomas Paine said 'We have

²⁵ Cf. 17 Mar. 2012 <http://www.pattismith.net/news_archive.html>.

In dem Websitearchiv sind für das Jahr 2006 weiterhin ein Geburtstagsgruß für Senator Byrd zu finden – verbunden mit einem Foto des damals 89-jährigen Politikers, das ihn in einer kämpferischen Pose mit hochgestreckter geballter Faust zeigt. (Cf. **Anhang 19.**) Diesem Foto ist ein längeres Zitat zugeordnet, das seine Warnung enthält, die Redefreiheit im Senat zu beschränken:

The curbing of speech in the Senate on judicial nominations will most certainly evolve to an eventual elimination of the right of extended debate. And that will spur intimidation and the steady withering of dissent.

Weiterhin findet sich in Patti Smiths Weblog ein offener Brief des Senators, der im Internet um Unterstützung für seine Initiative wirbt, Lauschangriffe gegen *citizens* zu überprüfen: „That is why in February I introduced legislation to establish an independent, nonpartisan commission to investigate the secret spying on law-abiding American citizens“. Auch 2017 ein zentrales (welt)politisches Thema.

it in our power to begin our world over again.' We have to believe that but we also must take responsibility for the ruin committed in our name".

„*Responsibility*“ ist integraler Teil der Botschaft des Songs „People Have the Power“ – ein Song, von dem Howard Zinn, wie er Patti Smith einmal persönlich zu verstehen gab, besonders angesprochen war (Goodman/Kamat, „Punk Rock Legend“ 2) – die wiederum eine große Affinität zu dessen zusammenfassenden Sätze am Ende des letzten Kapitels mit der Überschrift „The 2000 Election and the 'War on Terrorism'“ hat:

The democratic principle, enunciated in the words of the Declaration of Independence, declared that government was secondary, that the people who established it were primary. Thus, the future of democracy depended on the people, and their growing consciousness of what was the decent way to relate to their fellow human beings all over the world. (*A People's History* 682)²⁶

So liegt auch die Verantwortung primär bei „We the people(s)“, die keine nationalen Grenzen kennt: „According to human rights activists and legal innovators, each and every individual in the world has the responsibility to avoid actions which contravene international human rights law“ (Nash, *Cultural Politics* 114).

Folgende Aspekte der Byrd-Rede sind augenfällig und korrespondieren mit Patti Smiths Einleitung auf ihrer Website, die abschließend wiederum Kate Nashs Aussage zum Aspekt der Verantwortung reflektiert: Senator Byrd bevorzugt es, zu Beginn seiner Ausführungen von „Americans“ und „America“ zu sprechen. Mit dem in insgesamt achtzehn Sätzen darauf bezugnehmenden Pronomen „we“ im zentralen Teil projiziert er diverse, von der Arroganz der Macht bestimmte Fehlentwicklungen der sich in der globalen Staatengemeinschaft (selbst)isolierten Hegemonialmacht Amerika *nicht* direkt auf die seinerzeit verantwortliche Administration, deren Position nur einmal direkt qualifizierend angesprochen wird²⁷, sondern auf „We the people“. Die fünfte der den Kern der Rede abschließenden Fragen, von denen drei das Pronomen „we“ als Subjekt haben, vermeidet sogar den Namen des Präsidenten, bezieht sich also nur auf dessen Funktion:

„Why can this President not seem to see that America's true power lies not in its will to intimidate, but in its ability to inspire“. Das Verb „*inspire*“ ist in diesem Kontext ein Echo seiner eigenen pathetischen und gleichermaßen patriotischen Standortbestimmung, die Senator Byrd eingangs in der Form eines

²⁶ Dieses Fazit erscheint vergleichsweise positiv und geradezu versöhnlich vor dem Hintergrund der Kapitel 4 („Tyranny Is Tyranny“) und 5 („A Kind of Revolution“), die die historischen, sozioökonomischen Kontexte der *Declaration of Independence* und *Constitution* kritisch darstellen und eine abschließende Frage folgendermaßen beantworten:

Were the Founding Fathers wise and just men trying to achieve a good balance? In fact, they did not want a balance, except one which kept things as they were, a balance among the dominant forces at that time. They certainly did not want an equal balance between slaves and masters, propertyless and property holders, Indians and white. As many as half the people were not even considered by the Founding Fathers as among Bailyn's 'contending powers' in society. They were not mentioned in the Declaration of Independence, they were absent in the Constitution, they were invisible in the new political democracy. They were the women of early America. (*A People's History* 101-02)

²⁷ „The case this Administration tries to make to justify its fixation with war is tainted by charges of falsified documents and circumstantial evidence“ (cf. 17 Mar. 2012 <http://www.pattismith.net/news_archive.html>).

Glaubensbekenntnisses entwickelt, um seinen Dissens zu legitimieren und Nachdruck zu verleihen: „I believe in this beautiful country. I have studied its roots and glorified in the wisdom of its magnificent Constitution. I have marveled at the wisdom of its founders and framers. Generation after generation of Americans has understood the lofty ideals that underlie our great Republic. I have been inspired by the story of their sacrifice and their strength“. Für sich genommen, mag dieser formelhafte Ansatz vor dem Hintergrund historischer Analysen – wie sie Frances Fox Piven, Merrill Jensen oder Howard Zinn präsentieren – unkritisch wirken, er ist in dieser Situation allerdings ein rituelles, rhetorisches Erfordernis. Andererseits ist er Realist genug, um zu wissen, dass seine Rede kaum eine Kurskorrektur seitens der Exekutive herbeiführen wird: „War appears inevitable.“

Neben diesem desillusionierten Fazit seiner Rede folgt seine religiös bestimmte, auf die Solidarität von „We the people“ und auf das Prinzip Hoffnung setzende Formel: „May God continue to bless the United States of America in the troubled days ahead, and may we somehow recapture the vision which for the present eludes us.“ Die Vorstellung „*recapture the vision*“ hat eine vornehmlich internationale Ausrichtung mit dem Ziel, die Vorbildfunktion in Sachen Menschenrechte wiederherzustellen und das Ansehen als „strong, yet benevolent peacekeeper“ zu erneuern. Das sind Patti Smiths ureigene Anliegen.

Patti Smith verbindet nicht nur sachlich ihre Stimme mit Senator Byrd, sondern versteht auch dessen Emotionalität, wenn sie im Nachhinein über diese Rede sagt: „It still brings tears to my eyes“. Denn Senator Byrd bekennt unmittelbar im Anschluss an seine oben wiedergegebene patriotische ‚Standortbestimmung‘: „But, today I weep for my country“. Ihre Stimme im Text „FIVE YEARS AGO“ ist emotional und gleichzeitig pragmatisch, unpathetisch. Sie predigt nicht. Ihre Argumentation und Diktion sind ebenso kohärent wie konzise und stringent. Ihre Stimme beherrscht auch die professionelle politische Tonlage, so dass ihre verbal konfrontativen, plakativen Äußerungen daneben zwar irritieren, aber gleichzeitig an Gewicht gewinnen, weil unter anderem ihre News- Website belegt, dass sie politisch grundsätzlich fundiert und nicht unüberlegt oder populistisch sind. Nach Kate Nash sind „Parolen und Schlagwörter“ im populärkulturellen Paradigma ohnehin nicht ungewöhnlich.

...

Bei der Durchsetzung von Menschenrechten sind „Aktivistengruppen und Nichtregierungsorganisationen auf der ganzen Welt ... der machtvollste Mobilisierungsfaktor in der informationellen Politik, von dem auch die meisten Initiativen ausgehen“ (Castells, *Die Macht der Identität* 374). Ähnlich sieht es auch Kate Nash: „It is unsurprising, then, that the leading citizens of the global community are human rights organizations and international human rights lawyers. However, ‘we’ ordinary citizens are called upon to take responsibility for human rights in the global community“ (*Cultural Politics* 119).

Wenn Patti Smith sich beispielsweise an dem *Amnesty International(ai)*- Projekt *Chimes of Freedom. The Songs of Bob Dylan. Honoring 50 Years of Amnesty International* (2012) mit ihrem Beitrag „Drifter’s Escape“, der auch auf YouTube abrufbar ist, beteiligt, dann ist es ein weiteres netzwerkorientiertes, partizipierendes Engagement in Anerkennung der Leistung und zur Stärkung der Position der besagten internationalen Nichtregierungsorganisation, die durch Versuche der

Implementierung von Menschenrechtsnormen auch auf das Regierungshandeln US-amerikanischer Administrationen Einfluss zu nehmen versucht. So wie Patti Smith scheute auch Irene Khan als ai- Generalsekretärin 2005 *nicht* die offene, polemische, Aufsehen erregende Konfrontation mit der Bush- Administration, indem sie Guantánamo mit den Gulags der UdSSR verglich. Gleichzeitig appellierte sie an den nationalen Stolz und an die Rückbesinnung auf die spezifischen *core values* der Demokratie (Nash, *Cultural Politics* 88-89). — Auf diese Werte berief sich genauso George W. Bush in seiner ‚*War on Terror*‘ Declaration am 20. September 2001: „I ask you to uphold the values of America, and remember why so many have come here. We are in a fight for our principles, and our first responsibility is to live by them. No one should be singled out for unfair treatment or unkind words because of their ethnic background or religious faith” (2).

Von „genre-busting, cross-generational cast“ und „four-CD, 73-track (76 online) behemoth“ spricht David Peisner in seiner Rezension (6). Wegen der mittlerweile veränderten Marktsituation für derartige Alben setzt Amnesty International bei der Promotion des *Chimes of Freedom*- Projekts seit Dezember 2011 ganz bewusst auf die Sozialen Medien, um die junge Generation ökonomisch und ideell zu erreichen. Im Rückblick wird die Formierung von Amnesty International von Francesco Campagner mit den Protestbewegungen der Jugend in den 1960er Jahre in Verbindung gebracht.²⁸ In seinem geschichtlichen Überblick zu *The International Bill of Human Rights* thematisiert Peter Meyer den unmittelbaren, weltweiten Erfolg der ai-Initiative: „In no small part because of Amnesty the 1970s was a decade when human rights became a household word and an international crusade“ (xliii). Besonders hervorgehoben wird in diesem Zusammenhang die Rolle Jimmy Carters: „For almost every one of his statements or actions there was front-page newspaper coverage that spread his human rights message around the world“ (xliv). Francesco Campagners Begründungszusammenhänge sind in Peter Benensons grundlegendem Artikel „The Forgotten Prisoners“ als ‚Sprecher‘ der Londoner Initiative „Appeal for Amnesty, 1961“²⁹ nicht direkt ablesbar. Aber auch für dieses etablierte Netzwerk ist vom Ansatz her die Öffentlichkeit, „public opinion“, ergo „the people“, die bestimmende Größe, die für die weltweit um ihre Grundrechte gebrachten Menschen solidarisch eintreten kann: „Inevitably, most of the action called for by Appeal for Amnesty, 1961 can only be taken by governments. But experience shows that in matters such as these, governments are prepared to follow only where public opinion leads. Pressure of opinion a hundred years ago brought about the emancipation of the slaves” (3). Er erinnert ausdrücklich an die hundertste

²⁸ Francesco Campagner macht auf diese Zusammenhänge in seiner Rezension aufmerksam: Es war kein Zufall, dass sich in dieser Ära des Kalten Krieges die Jugend – nach den Schrecken des Zweiten Weltkrieges und der darauf folgenden Konflikte – der Ideale besann, die im Laufe der Geschichte immer wieder gewaltsam niedergeschlagen worden waren: Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit. In diesem geistigen Umfeld entstand die Menschenrechtsorganisation Amnesty International 1961 in London, als der Rechtsanwalt Peter Benenson in der Tageszeitung „The Observer“ einen Appell für die Freilassung politischer Gefangener veröffentlichte. Wie konnte Amnesty International das Jubiläum besser begehen, als mit den Songs der ehemaligen Leitfigur der Protestbewegung? (1)

²⁹ „The campaign, which opens today [28 May 1961], is the result of an initiative by a group of lawyers, writers and publishers in London, who share the underlying conviction expressed by Voltaire: ‘I detest your views, but am prepared to die for your right to express them’” (1).

Wiederkehr von Abraham Lincolns Amtseinführung, die zeitgleiche Aufhebung der Leibeigenschaft im zaristischen Russland sowie Gladstones Verdienste um die Pressefreiheit.

Das *Chimes of Freedom*- Projekt ist – wie das *ai*- Projekt „*Bringing Human Rights Home Concert*“ im Barclays Center, Brooklyn, NY am 2. Mai 2014 – eine kollektive Netzwerkplattform politisch Gleichgesinnter im Sinne eines „Werknetzes“, leistet gemeinschaftlich einen Beitrag zur „Durchsetzung einer Menschenrechtskultur“ und will die Jugend erreichen. Dass das Album primär den Namen Bob Dylans trägt, dürfte Patti Smith nicht als Unterordnung, sondern in Anbetracht seiner ikonischen Bedeutung weltweit und für ihre persönliche Karriere im Besonderen eher als Auszeichnung empfinden, wie sich nicht zuletzt bei der Analyse von *Just Kids* im Abschnitt 4.3.4 herausstellen wird. Patti Smiths direkte Kooperation mit Amnesty International zeigt sich zum Beispiel bei der Verleihung des „Ambassador of Conscience Award“ an Joan Baez und Ai WeiWei am 21. Mai 2015 in Berlin: Ihre Laudatio für Joan Baez enthält folgenden bemerkenswerten Satz, der im *The Guardian* festgehalten wurde: „If the 16th century had Joan of Arc, we have Joan Baez“ (Sayej 2). Weitere *ai*- Preisträger, die in dieser Studie eine im Sinne Flecks „gemeinschaftszentrierte“ Rolle (Sabisch 2) spielen, sind Václav Havel (2003), Mary Robinson (2004), U2 (2005), Nelson Mandela (2006) und Harry Belafonte (2013).

So wie Patti Smith „gemeinschaftszentriert“ in Christopher Felters medial statischem Bildband *Angels, Anarchists & Gods* Mitte der 1990er Jahre neben Gregory Corso (36, 39, 41, 51, 67), Jim Carroll (82,152), William S. Burroughs (41, 51, 53, 65), Allen Ginsberg (10, 39, 51, 52, 97,102, 133,136), Lawrence Ferlinghetti (37, 160, 161,183,194), Joan Baez (5), Susan Sontag (11), Toni Morrison (27), Ken Kesey (32, 140, 141), Willem de Kooning (103), Kurt Vonnegut (105,118), Gerard Malanga (111), Arthur Miller (116), Robert Creeley (137, 168), Pete Seeger (121), Charles Bukowski (148,192), Studs Terkel (150), Jimmy and Rosalynn Carter (156), Maya Angelou (157), John Kenneth and Catherine Atwater Galbraith (158), Gore Vidal (8) und vielen anderen namhaften, kulturschaffenden Akteuren in diesem „Aktionsnetz (*action net*)“ (Latour, 229)³⁰ in der Momentaufnahme von 1995 als junge Witwe (94) integriert ist, so ist sie es in Amy Goodmans und Juan Gonzalez' medial dynamischem Nachrichtenprogramm *Democracy Now!* neben Bill Ayers, Amiri und Ras Baraka, Harry Belafonte, Jimmy Carter, Noam Chomsky, Angela Davis, Bernardine Dohrn, Steve Earle, Matthew Fox, Glenn Greenwald, Tom Hayden, Chris Hedges, Seymour Hersh, Stéphane Hessel, Scott Horton, Jesse Jackson, Van Jones, Kathy Kelly, Naomi Klein, Bill McKibben, Ralph Nader, Kai Newkirk, Frances Fox Piven, Robert B. Reich, Mary Robinson, Bernie Sanders, Jeremy Scahill, Pete Seeger, Cindy Sheehan, Tavis Smiley, Joseph Stiglitz, Studs Terkel, Katrina Vanden Heuvel, Cornel West, Alice Walker, Howard Zinn, Slavoj Žižek und anderen.

Es ist das unabhängige Redaktionsteam um Amy Goodman und Juan Gonzalez, das seit seinem Start im Februar 1996 in Washington, D.C. nicht nur den hier analysierten, kritischen Stimmen eine dynamische, interaktive Plattform bietet. Diese ist mit ihrer einstündigen, vom Pacifica Radio Network in Manhattan produzierten,

³⁰ Pete Seeger, Joan Baez, Marianne Faithfull (144) sind neben Patti Smith ebenfalls am *Chimes of Freedom*- Projekt beteiligt und gehören zum ‚Felter‘- Netzwerk. Steve Earle und Lucia Micarelli sind mit dem Song „One More Cup Of Coffee“ bei dem *Chimes of Freedom*- Projekt vertreten.

weltweit multimedial ausgestrahlten Sendung durch das Prinzip *independence* definiert: „For true democracy to work, people need easy access to independent, diverse sources of news and information”.³¹ Das konzise Profil auf der *DN!*- Website verweist auf das offene, globale Netzwerk freiwilliger Mitarbeiter und gibt weitere Auskunft über die grundsätzliche Orientierung, die Qualität der Arbeit und die involvierten Personen beziehungsweise angesprochenen sozialen Gruppen:

Democracy Now!’s War and Peace Report provides our audience with access to people and perspectives rarely heard in the U.S. corporate-sponsored media, including independent and international journalists, ordinary people from around the world who are directly affected by U.S. foreign policy, grassroots leaders and peace activists, artists, academics and independent analysts. In addition, Democracy Now! hosts real debates – debates between people who substantially disagree, such as between the White House or the Pentagon spokespeople on the one hand, and grassroots activists on the other.³¹

Ein differenziertes Profil in Bezug auf ihr globales Netzwerk (359-61) und eine Erklärung und Bestimmung ihres journalistischen Credos (7-10) hat Amy Goodman im April 2016 mit dem Buch *Democracy Now! Twenty Years Covering the Movements Changing America* veröffentlicht. Eine im Rahmen dieser Studie vorgenommene Analyse von über neunzig der derzeit mehr als 5 000 archivierten Programme (Goodman, „Democracy Now! Turns 20“ 1) zeigt, dass *DN!* für Patti Smith ein dialogisches „Werknetz“ ist, in dem sie eine anerkannte Rolle spielt: Ein neuer Beleg ist ihr Auftritt – neben Harry Belafonte, Noam Chomsky, Tom Morello et al. – bei den Jubiläumsfeierlichkeiten von *DN!* am 5. Dezember 2016 in der symbolträchtigen Riverside Church in NYC. Ein gemeinsamer Nenner dieses heterogenen „Werknetzes“ ist darin zu sehen, dass die investigative Tätigkeit von *DN!* vor Ort, etwa bei Demonstrationen, bis in die Gegenwart wiederholt behindert wird und/oder Interviewpartner wegen ihrer unorthodoxen Haltungen und Handlungen mit Widerständen konfrontiert werden, die im weitesten Sinne vom *power bloc* ausgehen und Zensur und Ausgrenzung bewirken. Diese persistenten transnationalen Phänomene und Mechanismen konstatieren nicht nur Patti Smith oder Harry Belafonte in ihren Gesprächen mit Amy Goodman („Punk Rock Legend“ 7; „After Criticizing“ 2). Dass sie auch an Hochschulen anzutreffen sind, weiß Harry Belafonte ebenso zu berichten wie Charles Glass, der über entsprechende, gegen Stéphane Hessel und seine interessierte Zuhörerschaft gerichtete Maßnahmen unterrichtet.³²

DN! wäre wohl eine Plattform für Amerikanisten wie John Carlos Rowe et al. in ihren Bestrebungen, die American Studies zu internationalisieren, denn *DN!* fördert aktiv einen pluralistischen „interkollektiven Denkverkehr“ (Fleck 142).

³¹ Cf. 16 May 2017 <<http://www.democracynow.org/about>>.

³² „Students at his alma mater, the École Normale Supérieure, invited Hessel to address them. Already popular with young people throughout France, he was likely to attract a full house. The authorities, supported by self-described intellectuals, intervened to prevent the meeting. Another, similar meeting was subsequently cancelled. Some credited those who censored Hessel with ‘moral courage’, but others came to his defence and to the defence of freedom of speech. Thousands signed petitions demanding that Hessel be permitted to speak, and thousands more are reading this book” (14). Glass identifiziert den *power bloc*, spricht von „Sarkozy’s *fonctionnaires* and their apologists”, und stellt abschließend die übergreifende Frage: „Will we stand up to demand our own right to be heard?” (15) „We” steht hier für die viele Millionen zählende, keineswegs homogene, internationale Leserschaft.

In ihrem Essay „This Independence Day, Thank a Protester“ zum Anlass des Unabhängigkeitstages 2013 bestätigt Amy Goodman generalisierend die von Kate Nash oben vorgestellte, für die USA so charakteristische Diskrepanz zwischen „world leader“ einerseits und „outlier in human rights“ andererseits – ein Widerspruch, der in der von Cynthia Soohoo et al. herausgegebenen Anthologie *Bringing Human Rights Home* (2009) diachron und facettenreich vertieft wird.

The United States has been for well over two centuries a beacon for those around the world suffering under tyranny. But the U.S. also has been the prime global opponent of grass-roots democratic movements. Amazingly, South African President Nelson Mandela and the African National Congress were not taken off the U.S. terrorist watch list until 2008. When the people of Chile elected Salvador Allende, the U.S. backed a coup against him on Sept. 11, 1973, ushering in the dictatorship of Augusto Pinochet, who murdered thousands of his own citizens, crushing dissent. Sadly, drone strikes and the U.S.-run prison at Guantanamo are not historical references; they are current crimes committed by our own government. (2)

Auch in Bezug auf die angesprochenen (historischen) Beispiele gibt es zwischen Amy Goodman einerseits und Kate Nash andererseits makropolitisch übereinstimmende Evaluationen (*Cultural Politics* 21).

Patti Smith und Amy Goodman wiederum fokussieren in ihrer Arbeit – professionell unterschiedlich, aber mit korrespondierenden Intentionen und Methoden – gleichermaßen „grass-roots democratic movements“ und/oder die Schicksale der Opfer verfehlter interventionistischer US-amerikanischer Politik, um sie anschließend makropolitisch zu kontextualisieren. Der inhaltlich an Personen geknüpften Präsentation von Ereignissen und Zuständen gehen in der Regel intensive Recherchen und dialogische, empathische Auseinandersetzungen mit den jeweiligen Sachverhalten voraus, so dass die Rezeption (manipulativ) in eine entsprechende interaktive und partizipatorische Richtung gelenkt wird – wie nicht zuletzt bei dem intermedial präsentierten Fall Murat Kunaz deutlich wird.

So verwundert es auch nicht, dass Amy Goodman in ihrem Essay unmittelbar im Anschluss an ihre gegen die Obama-Administration gerichtete Anklage auf die jeweilige prekäre Situation von Edward Snowden, Bradley Manning und Julian Assange eingeht und sie dann wie folgt evaluiert: „These three are central to the exposure of some of the most undemocratic practices of the U.S. government“ (2). Wenn am Unabhängigkeitstag 2013 mit seiner symbolischen Funktion, im Kontext der globalen „pro-democracy struggles“, national über einhundert Demonstrationen gegen diesen transnationalen Missstand der Überwachung vorgesehen sind, so die Botschaft, dann haben diese drei Persönlichkeiten daran initial einen maßgeblichen Anteil. Ihr Einsatz ist allerdings mit gravierenden, ihr Leben einschneidend verändernden Sanktionen verbunden.

Der ausgeweitete US-amerikanische Drohneneinsatz („drone strikes“) im GWOT, der wie Guantánamo von Amy Goodman als „current crime“ bezeichnet wird, ist im *DN!*-Nachrichtenprogramm fortlaufend analysiert und bis in die Gegenwart auf der Grundlage von *ai-* oder *Human Rights Watch*-Untersuchungen sowie filmischen Dokumentationen zur Diskussion gestellt worden. Dazu gehören die im Internet verfügbare Dokumentation *Unmanned: America's Drone Wars* (2013) von Robert Greenwald und Brave New Films; *Dirty Wars* (2013) von Jeremy Scahill, in Verbindung mit seinem Buch *Dirty Wars: The World is a Battlefield* (2013) und Laura Poitras' *Citizenfour* (2014).

Die Ergebnisse werden in konzentrierter Form in Amy Goodmans Essays reflektiert und die Kritik primär auf den Präsidenten projiziert, wie zum Beispiel in den Artikeln „The Rising Resistance to Obama’s Wars“ (Oktober 2013) und „Obama’s New Normal: The Drone Strikes Continue“ (Dezember 2013). Der Aspekt des Drohneneinsatzes spielt später auch in ihrem Gespräch mit Patti Smith im Oktober 2015 bei der Bewertung der Obama Administration eine Rolle („Patti Smith on Closing Guantánamo“ 3). Es ist klar, dass diese massive Kritik den Präsidenten nicht erst Anfang April 2016 erreicht hat, als er im Rahmen einer Pressekonferenz anlässlich des vierten *Nuclear Security Summit* in Washington einräumen musste, dass „[m]anche Kritik an den Drohneneinsätzen ‚legitim‘ gewesen [sei]“ (1).³³ Bereits in seiner „State of the Union Address“ vom 28. Januar 2014 im U.S. Capitol in Washington entwickelte er folgende Ziele, die an dieser Stelle relevant sind:

America must move off a permanent war footing. (Applause.) That’s why I’ve imposed prudent limits on the use of drones, for we will not be safer if people abroad believe we strike within their countries without regard for the consequence. That’s why, working with this Congress, I will reform our surveillance programs because the vital work of our intelligence community depends on public confidence, here and abroad, that privacy of ordinary people is not being violated. (Applause.) And with the Afghan war ending, this needs to be the year Congress lifts the remaining restrictions on detainee transfer and we close the prison at Guantanamo Bay – (applause) – because we counter terrorism not just through intelligence and military action but by remaining true to our constitutional ideals and setting an example for the rest of the world. (14-15)

Dieser – isoliert betrachtet – rhetorisch überzeugende Passus wird einen Tag später in allen drei Punkten von Jeremy Scahill im Rückblick differenziert kommentiert, indem er seine bekannten Kritikpunkte wiederholt. Paradigmatisch ist für ihn die auch nach zwei Jahren ungeklärte, aber offiziell bestätigte Tötung des sechzehnjährigen, in Denver, Colorado geborenen Abdulrahman al-Awlaki im Yemen (*Dirty Wars* 495-97), die er dem Präsidenten zur Last legt (Goodman/Shaiikh, „’Dirty Wars’ Filmmaker“ 1-2). Diesen Tatbestand greifen sowohl Scott Horton in seiner Monografie *Lords Of Secrecy* (118-19) als auch Heinrich A. Winkler auf: „Die Tötung eines Bürgers der USA ohne Gerichtsverfahren und Gerichtsurteil widersprach dem amerikanischen Verfassungsrecht und fundamentalen Prinzipien des Rechtsstaates: ein Sachverhalt, über den sich das Justizministerium unter Berufung auf übergesetzliche Befugnisse der Exekutivgewalt im Notstandsfall hinwegsetzte“ (370). Allerdings führt Winkler militärische Erfolge der Alliierten in Afghanistan zwischen 2010 und 2012 auf den Einsatz von Kampfdrohnen zurück.

Wie desillusioniert Jeremy Scahill vor dem Hintergrund seiner neueren Kenntnisse der Zusammenarbeit von NSA, CIA und dem militärischen *Joint Special Operations Command* (JSOC) eigentlich ist, lässt er wenige Tage später erkennen (Goodman, „Death By Metadata“ 2). Konkret erinnert Jeremy Scahill an den Drohnenangriff auf

³³ „Nach Erkenntnissen der Stiftung New America, die US- Drohnenangriffe auswertet, verfügen die USA über mehr als 7000 unbemannte Drohnen, von denen 200 mit Waffen ausgerüstet sind. Diese hätten bereits ‚tausende Menschen‘ getötet, erklärt das Washingtoner Forschungszentrum“ (2 Apr. 2016 <<http://www.sueddeutsche.de/politik/atomwaffen-obama-bedauert-zivile-drohnen-opfer-1.2931682>>).

den Konvoi einer Hochzeitsgesellschaft im Yemen am 12. Dezember 2013 (4), der später von *Human Rights Watch* untersucht wurde: Letta Tayler schrieb nach Recherchen vor Ort den im Internet abrufbaren Bericht über das Ereignis, bei dem zwölf Menschen getötet und fünfzehn verletzt wurden, und erläutert ihre Zweifel an der Rechtmäßigkeit der Maßnahme (González/Goodman, „Turning a Wedding“ 2, 4). Jeremy Scahill wiederum hält in diesem Gespräch weitergehende Erklärungsansätze für Baracks Obamas Position und Vorgehensweise bereit: Die mangelnde Kontrolle durch den *Congress* lässt ihm freie Hand, und er sieht die Mehrheit der Öffentlichkeit auf seiner Seite: „But, you know, polls indicate that a solid percentage of self-identified liberal Democrats support the White House on this, and that’s in part due to the fact that President Obama has projected – and it really boils down to propaganda – that this is somehow a cleaner way of waging war“ (6). Diese Interpretation wird ergänzend gestützt durch die internationalen Untersuchungen in 21 Ländern des Pew Research Centers in Washington, DC, wonach 62 Prozent der US-Bürger im Unterschied zu den befragten Deutschen, 2012 diese Form des GWOT befürworten (Wernicke 1-2).

Weiterhin lässt folgende Äußerung in Obamas „State of the Union Address“ vom 28. Januar 2014 Jeremy Scahills Deutung zutreffend erscheinen: „We must fight the battles – (applause) – that need to be fought, not those that terrorists prefer from us – large-scale deployments that drain our strength and may ultimately feed extremism“ (14). Wie Jeremy Scahill oder Medea Benjamin im April 2012 (Gonzalez/Goodman, „As Obama Expands“ 6) und andere, zieht Letta Tayler diese Form der Kriegführung in Zweifel, weil sie einen quasi rechtsfreien Raum geschaffen hat – sie spricht von einem „accountability vacuum“ (González/Goodman, „Turning a Wedding“ 5) – und weil sie Präzedenzfälle schaffen kann:

I don’t find it surprising that journalists from Russia and China call us [*Human Rights Watch*], frequently, when we come out with a report like this [“*A Wedding That Became a Funeral: US Drone Attack on Marriage Procession in Yemen*”], because there are many leaders in many countries who are very happy to see the U.S. pave the way for taking out people without any justification, anytime, anywhere, and simply calling them terrorists or threats to national security.

Wie diese negative ‚Vorbildrolle‘ in Sachen Menschenrechte zustande kommt, erklärt Cornel West seiner Gesprächspartnerin, der Amerikanistin Miriam Strube: „Look at the *National Defense Authorization Act*, Section 10.21: the executive power of the president can detain anybody without trial, assassinate American citizens, no accountability at all“ (299-300). Im Oktober 2014 bewertet Cornel West die Politik der Obama-Administration, indem er wiederum vergleichend auf Martin Luther King Jr. verweist: „In the end, Barack Obama commits war crimes in Somalia and Yemen, commits war crimes in Pakistan and Afghanistan. And Martin Luther King Jr. tries to keep the spotlight on the war crimes, to keep track of the innocent children who were being killed, the innocent men and women who were being killed. So you get a major clash“ (González /Goodman, „Cornel West“ 4).

Am Ende des Gesprächs mit Letta Tayler und Jeremy Scahill im Kontext der Veröffentlichung des *Human Rights Watch*- Berichtes wird Patti Smiths Song „People Have the Power“ präsentiert und anschließend von Amy Goodman moderiert: „That’s Patti Smith, ‘People Have the Power’, and I thank all the people from all over the world who are sending in pictures and videos letting us know what you think“

(„Turning a Wedding“ 7).

Anlässlich des achtzehnten Jahrestages von *Democracy Now!*, d.h. der erreichten ‚Volljährigkeit‘ des Programms, geht es Amy Goodman vordergründig darum, mit dem weltweiten Publikum, das das *DN!*- Netzwerk konstituiert, interaktiv in Verbindung zu treten, um auf diese Weise *grass-roots*- Rückmeldungen in Bezug auf die Bedeutung des Programms entgegenzunehmen, zu veröffentlichen und zu multiplizieren. „People Have the Power“ wird in diesem Kontext zu einer verbindenden, transnationalen *grass-roots*- oder *Human Rights*- Hymne. Am Ende des aktuellen *DN!*- Programms reflektiert der Song thematisch Eleanor Roosevelts oder Kate Nashs bekannten basisdemokratischen Grundsatz, wonach in erster Linie die Menschen („citizen-voters“) für die Durchsetzung der Menschenrechte verantwortlich sind. Nach Harry Belafonte haben sie gleichzeitig eine mikro- und makropolitische Steuerungs- und Kontrollfunktion: „I think in the final analysis, the people are the true frontier, and I think people will save this nation. But it is only people who can do it“ (Goodman, „Harry Belafonte“ 12). Dieses bereits 2006 formulierte Credo, das dem „People Have the Power“- Grundsatz entspricht, verdeutlicht er 2011 mit einem historischen Vergleich: „And when you ask me about Barack Obama, it is exactly what happened to [John F.] Kennedy. We, the American people, made the history of that time come to another place by our passion and our commitment to change“ (Goodman, „Sing Your Song“ 11). Seine Enttäuschung in Bezug auf die Obama-Administration richtet sich gegen die unzureichend entwickelte Opposition der Bürgerinnen und Bürger, deren Ignoranz und Rassismus (Goodman, „Harry Belafonte“ 11) sowie deren Systemkonformität (*My Song* 442).

Die in die Obama- Administration gesetzten Erwartungen und Hoffnungen auf einen grundsätzlichen Politikwechsel haben sich aus der Perspektive des *DN!* / *Independence*- Netzwerkes offensichtlich nicht erfüllt und werden im Ansatz auch in der Zeitschrift *Amerikastudien/American Studies* entsprechend diskutiert. Insofern zeichnen sich hier transnationale ‚interkollektive Denkverkehre‘ ab: Harry Belafonte zeigt sich genauso desillusioniert wie Cindy Sheehan, Howard Zinn (Goodman, „Howard Zinn“ 6-7), Cornel West (*Black Prophetic Fire* 3, 81, 161-65.; Buschendorf, 459; Strube 298-301; González /Goodman), Tavis Smiley (González /Goodman), Glenn Greenwald (González 2), Stéphane Hessel (González 4) oder Jeremy Scahill. Für letzteren wird Barack Obama wohl als „an empire president“ in die Geschichte eingehen (Goodman/Shaiikh 3). Im Mai 2016 stellt er resümierend fest: „Obama has codified assassination as a central official component of American foreign policy. And he has implemented policies that a Republican probably would not have been able to implement, certainly not with the support that Obama has received from so many self-identified liberals“ (Amy Goodman, „The Assassination Complex“ 3). Eine differenzierte Evaluation liefert Heinrich A. Winkler auf der Grundlage eines Vergleiches mit George W. Bush (376-77).

Mit einem ähnlichen Ansatz wie Harry Belafonte präsentiert Van Jones 2012 eine konkrete, sieben Punkte umfassende Fehleranalyse im zweiten Kapitel seiner Monografie *Rebuild the Dream* mit der eindeutigen Überschrift „From Hope to Heartbreak: The Autopsy“ (45-82) und konstatiert: „The grassroots tidal wave that had captured Congress and then elected a president had vanished. Frustration, disappointment, and bitterness sidelined millions of once-enthusiatic Obama voters. Meanwhile a ferocious right-wing backlash stole the show“ (45). Patti Smith, die auch auf der Basis ihrer Website an dieser „grassroots tidal wave“ aktiv beteiligt war, hält

sich hingegen mit öffentlich artikulierten Evaluationen lange Zeit ‚diplomatisch‘ zurück, die Aufschluss über eine Fortschreibung oder Spezifizierung ihrer Begrüßung
Be a good man / And we will be / A good people.

geben könnten. Im News- Segment ihrer Website bis zum ersten Halbjahr 2012, das bis 2009 zurückreicht, ist nicht zu erkennen, ob oder wie sie sich aktiv für die Wiederwahl von Barack Obama eingesetzt hat, so wie sie es im Wahlkampf 2008 relativ unaufdringlich, aber eindeutig getan hat. Erst im Gespräch mit Amy Goodman und Nermeen Shaihk am 8. Oktober 2015 bringt sie resümierend ihre tief empfundene Frustration über die Obama Administration zum Ausdruck: „I understand when he is, you know, really speaking from his heart. But so many things have been, you know, cloaked. Why are we doing all these strikes, where – all these drones, all these things? We’re not being informed. That’s probably the best way I can say it. I don’t feel informed by the Obama administration” („Patti Smith on Closing Guantánamo” 3). Das Problem des Nicht-Verstehens oder der Desinformation teilt sie mit Sarah Leah Whitson, der für den Mittleren Osten und Nordafrika zuständigen geschäftsführenden Direktorin von Human Rights Watch. Sie gibt im April 2016 folgende Fragen stellvertretend weiter: „Yemenis are asking me, ‘Why is there no global outrage when our schools, our universities, our clinics, when football fields, when playgrounds are bombed with U.S. bombs?’” (González/Goodman, „Human Rights Advocates” 1). Mit ihrem letzten Satz fordert sie die Herausgabe von Informationen: „Tell the American people what you are targeting in Yemen” (8).

Auf Patti Smiths Website bleibt bis Mitte 2017 die von ihr unkommentierte, aber unzweifelhaft Respekt signalisierende Veröffentlichung von Obamas offenem Brief anlässlich der Verleihung des Friedensnobelpreises 2009 ihre auf dieser Plattform vorläufig letzte ‚Dokumentation‘, gefolgt von einem weiteren offenen Brief, in dem Obama den Tod von Senator Ted Kennedy beklagt. Das im Weißen Haus 1962 aufgenommene bekannte AP- Foto, das auf der ganzen Breite über dem Brief platziert ist, zeigt Edward Kennedy mit einem strahlenden Gesichtsausdruck im Bildzentrum stehend – seine identisch optimistisch lächelnden Brüder Robert und John F. haben ihn in ihre Mitte genommen. Ist dieses Foto der drei Brüder mit dem „classic Kennedy smile“ (*Just Kids* 70) in diesem Kontext mehr als ein illustrierendes Beiwerk? Drückt es appellierend Patti Smiths Hoffnung aus, dass Barack Obama das jeweilige Erbe der drei Brüder bedenken möge, wie es die in seinem Brief artikuliert tiefe Verbundenheit zumindest vermuten lässt? „His fight gave us the opportunity we were denied when his brothers John and Robert were taken from us: the blessing of time to say thank you and goodbye. ... And we give thanks for his memory, which inspires us still“.³⁴ So wie Patti Smith 1968 – nach der von ihr als Trauma empfundenen Ermordung von Martin Luther King, die bei ihr wiederum die Erinnerung an die Ermordung John F. Kennedys wachrief (*Just Kids* 66) – ihre Zuversicht in Robert Kennedy gesetzt hatte, dass er in der von ihm angestrebten Präsidentschaft innen- und außenpolitische Richtungsänderungen herbeiführen würde, so projiziert sie diese Hoffnung *via* Foto unverändert auf Obama: „I was excited about the prospect of working for someone with the ideals I cherished and who promised to end the war in Vietnam. I saw

³⁴ Cf. 16 Apr. 2012 <<http://www.rp-online.de/politik/ausland/edward-ted-kennedy-bilder-eines-lebens-1.21...>>. Cf. 17 Mar. 2012 <<http://www.pattismith.net/news.html>>. (Cf. Anhang 20.)

Kennedy's candidacy as a way in which idealism could be converted into meaningful political action, that something might be achieved to truly help those in need" (69). Nach Rücksprache mit ihrem Vater, den sie als ihren politischen Berater ansah, hatte sie Anfang Juni 1968 die Absicht, Robert Kennedys Wahlkampf aktiv zu unterstützen. So ergab es sich, dass Vater und Tochter gemeinsam vom Attentat in Los Angeles in einer Fernsehübertragung erfuhren (*Just Kids* 70: Diese Textstelle wurde 2010 modifiziert.). Jahrzehnte alte, geradezu mystische Hoffnungen transportiert dieses berühmte AP- Foto, die in dieser „bloodstained political season“ (Belafonte, *My Song* 337) der 1960er Jahre sich nicht erfüllen konnten, mit dem Resultat, dass sich Patti Smith in dieser frühen Phase ihres künstlerischen Schaffens und ihrer politischen Orientierung geradezu paralysiert und sprachlos fühlte (*Just Kids* 66).

Mit ihrer inneren Verbundenheit zu Martin Luther King und Robert Kennedy als vorbildgebende Persönlichkeiten haben Harry Belafonte und Patti Smith ungeachtet ihrer unterschiedlichen Perspektiven und Biografien eine Gemeinsamkeit: quasi substituierend, messen sie Barack Obamas Kompetenz an diesen Ikonen, weil die gegenwärtigen global-ökonomischen sowie innen- und außenpolitischen Parameter es unverändert notwendig erscheinen lassen und weil Ziele der Generation der 1960er Jahre fortbestehen und nicht umgesetzt, wenn nicht sogar pervertiert wurden.³⁵ Zudem gibt Harry Belafontes Autobiografie *My Song* in diesem Punkt gewichtige Hintergrundinformationen für das Verständnis der hier angesprochenen kurzen, aber essenziellen Passagen in *Just Kids*:

³⁵ Aufschlussreich, weil authentisch vertiefend und erklärend, sind an dieser Stelle Tom Haydens Informationen über John F. Kennedy und Martin Luther King aus seiner Sicht als Gründungsmitglied und Präsident der Gruppe *Students for a Democratic Society* (SDS) Anfang der 1960er Jahre im Anschluss von Amy Goodmans Gesprächsimpuls in einem Interview 2012: „Let's talk about some parallels between organizing in the age of Obama and organizing in the age of John Kennedy. He was not exactly your enemy“ („SDS Founder“ 5). In seiner Antwort verweist Hayden auf eine Gemeinsamkeit, die Veränderungen blockierten bzw. blockieren: „And the problem with the federal government was that the Democrats in power had a power base that included liberals, but it also included the Dixiecrat, right-wing, racist element that prevented anything from happening“ (6). (Im Wahlkampf 2008 hat Tom Hayden Barack Obama aktiv unterstützt.)

Haydens analytische, historische Synopsis folgt auf Juan Gonzalez' Frage „And your sense of how the Occupy movement not only is a reiteration of past protest movement, but also an advance?“ (9) In seiner Antwort diagnostiziert er die auch die Exekutivgewalt beeinflussende Persistenz des ökonomischen Zentrums des *power bloc*: „Well, one thing – I'm a Port Huron expert. It's my little Talmud. I look at – it's the Dead Sea Scrolls of the New Left. And I found in it this really stunning reference that said, in the economic section, that 1 percent of Americans own 80 percent of the corporate stock. And then it went on, in the further sentence, to say, this despite the fact that the New Deal reforms occurred in the '30s; it's the same 1 percent since the 1920s, when these statistics were measured. So the failure of our generation, if you want to talk in terms of failure or inability, we couldn't – we could diversify, we could democratize, we could pluralize, we could create more space, but the 1 percent is still the 1 percent. That is the fact.“

And so, if this present movement concentrates on Wall Street, including its various tentacles and impacts, the question is, for me, can they take the legacy further and actually do something about the 1 percent, which has maintained its rule, or its influence – not rule, but influence – despite the black presidency, despite the rise of the black caucus, the Latino caucus, the immigrant rights base of the labor movement, the coming and going of the consumer movement, Ralph Nader, all through these years, the women's movement? They're still – all these changes notwithstanding, they're still the 1 percent. That's the great opportunity they have, to finally get to the business that we failed to finish“.

Im Februar 1968 thematisiert Senator Robert Kennedy in der *NBC -The Tonight Show* im Gespräch mit Harry Belafonte als Host das für Martin L. King Jr. so brennende Armutsproblem in den USA, mit dem im Übrigen auch Tom Hayden aktiv befasst war, und sagt unter anderem „... I've seen children who are starving to death in the United States“ (*My Song* 324). Harry Belafontes Kommentar ist vielsagend: „It was a poignant moment. Bobby wasn't talking like a politician. He was talking like a man with a moral center. Just what I thought America needed to hear“. Was Armut bedeutet, hat Patti Smith in dieser Zeit persönlich erfahren und wird von ihr nicht nur in *Just Kids* (69) thematisiert. Patti Smiths politisch-moralische Grundüberzeugungen und ihre latent aktivistische Disposition dürften mit diesen Schlüsselerlebnissen der 1960er Jahre zusammenhängen.

Wurde oder wird der Kennedy-Mythos von Barack Obama, Patti Smith und anderen ungeachtet der kritischen Analysen von Winfried Fluck (2007/2009), Noam Chomsky (2012/2015/2016), Gerard J. DeGroot (2008) oder Harry Belafonte (2011) perpetuiert?

Barack Obamas Nachruf für Ted Kennedy auf Patti Smiths Website lässt *per se* keine kritischen Äußerungen oder Anspielungen zu, wie sie mit Winfried Flucks Hinweis auf „Ted Kennedy's Chappaquiddick“ zum Ausdruck kommen („The Fallen Hero“ 489). Beginnend mit einer These – „Today, Obama has revived the Kennedy-role of 'classless class' successfully“ (491) – kommt Fluck nach einer differenzierten Bestandsaufnahme zu folgendem Schluss: „Ironically enough, only Obama could therefore become Kennedy's successor“ (492). Derartige, auf John F. Kennedy bezogene Überlegungen sind natürlich Patti Smith nicht fremd. Die aufwändige Schlusszene an der monumentalen Grabstätte von John F. Kennedy – monumental im Vergleich zu der schlichten seines Bruders Robert – im „*indictment clip*“ als End- und Höhepunkt von Patti Smiths nationaler ‚Wallfahrt‘ kommt einer wortlosen, filmischen Mystifizierung gleich, zu der das Vietnamthema des Filmsegments im Grunde nicht passt, denn, so gibt Fluck zu bedenken, „[Kennedy] supported a military coup d'état in South Vietnam that led to the assassination of President Diem, a former American ally. It was Kennedy who paved the way for the Vietnam War and who consented to secret, illegal assassination plans by the CIA. Even in civil rights, he was not the great driving force“ (473-74).

Patti Smiths Vorbild Noam Chomsky hält in seinem Essay „Anniversaries from 'Unhistory'“ unter anderem folgende Tatsachen fest: „Kennedy ordered the U.S. Air Force to bomb South Vietnam (by February 1962, hundreds of missions had flown); authorized chemical warfare to destroy food crops so as to starve the rebellious population into submission; and set in motion the programs that ultimately drove millions of villagers into urban slums and virtual concentration camps, or 'Strategic Hamlets'“ (*Because We Say So* 29). Auch in Bezug auf die politische Handhabung der Kuba-Krise ist Chomskys Kritik an der Kennedy- Administration deutlich. In einem seiner Gespräche mit Amy Goodman im Mai 2016 stellt er analysierend fest:

[A]fter the Bay of Pigs, the Kennedy administration was practically in a state of hysteria and seeking to somehow avenge themselves against this upstart who was carrying out what the government called successful defiance of U.S. policies going back to the Monroe Doctrine. How can we tolerate that? Kennedy authorized a major terrorist war against Cuba. The goal was to bring “the terrors of the earth” to Cuba. That's the phrase of his associate Arthur

Schlesinger, historian Arthur Schlesinger, in his biography of Robert Kennedy. („Chomsky: Today's GOP" 10)

Gerard J. DeGroot stellt im Abschnitt „Arlington National Cemetery: Kennedy and Vietnam" seiner Geschichte der 1960er Jahre die beiden Memorials in eine denkwürdige Beziehung, die das Ansehen John F. Kennedys nachhaltig belastet: „In a spatial sense, the distance between the two memorials is huge. In a spiritual sense it is tiny. On the Vietnam Memorial one finds the names of people who died acting out Kennedy's illusions" (106).

Zwar werden auch einzelne Positionierungen von Robert Kennedy in seiner Funktion als Justizminister problematisiert (Fluck 474; Zinn, *A People's History* 453-54), konsequenter und sachlogischer, dafür aber visuell weniger spektakulär, wäre im „*indictment clip*" das Aufsuchen der Grabstätte von Robert Kennedy gewesen. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen und Insiderkenntnisse ist Harry Belafonte bekanntlich kritischer, und er macht keinen Hehl aus seinen Vorbehalten gegenüber John F. Kennedy in seinem Gespräch mit Amy Goodman („Sing Your Song" 10). Edward bleibt in seiner Autobiografie ohnehin unerwähnt, während Robert für ihn der eigentliche Hoffnungsträger war. Für Winfried Luck ist John F. Kennedy „a fictitious person" und entsprechend ernüchternd ist sein allgemeines Fazit:

As the case of Kennedy shows, the symbolic level can ultimately become the actual source for seeking and upholding power. Furthermore, the case of Kennedy also points to a second, potentially frightening truth about the working of democracy: It raises the possibility that at the center of democracy (and democratic consent) stands a 'void' – a hero that does not exist. (494)

So gesehen ist es für Barack Obama nicht unbedingt eine Auszeichnung, als „Kennedy's successor" betrachtet zu werden.

...

Nicht auf ihrer Website, sondern im Gespräch mit Kim Skotte im August 2012 in der Nähe von Kopenhagen geht Patti Smith kurz und relativ wertneutral auf Barack Obama und dessen Dilemma ein, Präsident eines gespaltenen Landes zu sein: „*My poor country ... [it's] not a unified country*". Sie hebt hervor, dass sie aber im Unterschied zu den Pussy Riots frei wäre und fügt optimistisch hinzu: „*I can use my voice*". (Simultantranskriptionen H.K.) Gegen Ende seiner zweiten Amtszeit ist ihre Lagebeschreibung kritischer: Im Kontext ihres zweiten Auftritts bei der interdisziplinären Veranstaltung der Nobel Media AB und Nobel Center Foundation „Your Plate. Our Planet: The Future of Food" am 9. Dezember 2016 in Stockholm – im Gespräch mit dem Wirtschaftswissenschaftler und Nobelpreisträger von 2015 Angus Deaton – bezeichnet sie den Wahlausgang in den USA als „*wake-up call for the world*" (*Nobel Week Dialogue 2016*: „Standing on the Shoulders of Giants. Patti Smith in conversation with Angus Deaton"). Sie spricht nunmehr von der gesellschaftlichen Polarisierung der US-amerikanischen Gesellschaft: „*We are polarized, we are historically polarized.*" (Transkriptionen H.K.) Vor diesem Hintergrund und als Korrektiv propagieren sowohl Angus Deaton als auch Patti Smith mögliche, von der Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft ausgehende Synergieeffekte.

Patti Smiths Auseinandersetzung mit der ‚Guantánamo-Hypothek' im *DN!*-

Programm 2010 und 2015, die sie nachhaltig irritierenden „*drone strikes*“ oder ihre öffentliche Parteinahme für Edward Snowden im Juli 2013 in Hamburg erklären, warum Texte von Barack Obama auf ihrer Website seit 2009 nicht mehr veröffentlicht werden. Mit ihrer Parteinahme für Snowden macht sie auf ein grundlegendes Problem politischer Machtverschiebung aufmerksam, das Scott Horton, der zum *DN!*-Netzwerk gehört, zunächst allgemein wie folgt charakterisiert: „Secrecy is highly corrosive to any democracy“ (17). Konkreter ist dann sein Befund, sein Verweis auf ausgrenzende, elitäre Machtstrukturen: „Decision-making authority has passed from the American people, the ultimate sovereign, and the Congress, the organ of oversight and balance, to the president and his unelected and essentially unaccountable advisers in the national security arena – the lords of secrecy“ (19). „*There cannot be an elitist concept in democracy*“. (Transkription H.K.) Mit dieser korrespondierenden Aussage schließt Patti Smith ihren differenzierten Kommentar zum Wahlausgang 2016 im Gespräch mit Angus Deaton ab (Nobel Media AB).

Auch mit ihrem Song „People Have the Power“ versucht sie, zusammen mit ihrer Band, unbeirrt dieser entmündigenden und anti-demokratischen Entwicklung korrigierend entgegenzuwirken und *countervailing power* und *grass-roots empowerment* zu fördern. Dabei wird sie, um zwei neuere Beispiele zu nennen, spontan von Freunden unterstützt: von Joan Baez auf der Bühne beim Music & Arts Festival in Stockholm am 31. Juli 2016, wobei für die Breitenwirkung nachfolgend YouTube mit der Veröffentlichung der Performance bereits am folgenden Tag sorgt: „Patti Smith and Joan Baez ‘People Have The Power’“. — „Michael Stipe joins punk icon for ‘People Have the Power’ at Democracy Now! event“. Diesen Untertitel wählt *Rolling Stone* am 6. Dezember 2016 für einen Bericht mit einem integrierten Video über die bereits in der Einleitung angesprochene „20th Anniversary Celebration“ von Democracy Now! in der Riverside Church in NYC (Blistein, „Watch Patti Smith“ 2).

3.4 „People Have the Power“: Hymne des ‘Independence’- Netzwerks

Amy Goodman stellt nicht nur zwischen dem Song „People Have the Power“ und dem *Human Rights Watch*- Bericht *A Wedding That Became a Funeral: US Drone Attack on Marriage Procession in Yemen* (2014) einen immanenten Sinnzusammenhang her (González/Goodman, „Turning a Wedding“). Am 31. Dezember 2014 verbindet sie Patti Smiths Präsentation des Songs anlässlich des Weihnachtskonzertes im Dezember 2013 im Auditorium Conciliazione in Rom, das auf YouTube abrufbar ist, mit der breiten Diskussion der reformerischen Rolle des Papstes (Goodman, „The Great Reformer“) und spricht darüber mit Patti Smith am 8. Oktober 2015 (Goodman/Shaiikh, „People Have the Power’: Patti Smith on Pope Francis“). Sie projiziert den Song auch auf die *Occupy Wall Street*- Bewegung: Nach der richterlich verfügbaren Räumung des Zuccotti Parks Mitte November 2011 und der damit einhergehenden Zerstörung der „OWS People’s Library“ – Patti Smith hatte den Aufbau der Bücherei materiell unterstützt – schreibt Amy Goodman:

After the ruling, a constitutional attorney sent me a text message: “Just remember: the movement is in the streets. Courts are always last resorts.” Or, as Patti Smith famously sings, “People Have the Power.”
(Goodman/Moynihan, *The Silenced Majority* 225)

Der Jurist reflektiert hier wohl eigentlich den Zehnten Verfassungszusatz der Verfassung, „Amendment 10 Powers of the States and the People (1791)“ (DiBacco 156), dessen politisch-kulturelle Relevanz Rita Schneider-Sliwa ausführlich diskutiert (18-19).

Mit 2,3 Millionen Aufrufen allein bei YouTube zwischen März 2011 und Mai 2017 kann der Song generell als transnationale Hymne im Kontext der *our voice*-Vorstellung und speziell des ‚Independence‘- Netzwerks betrachtet werden. Ideologisch und substantiell ist er in den 1960er bis 1980er Jahren verankert, denn innere Bezüge zum *The Port Huron Statement (PHS)* der 59-köpfigen Gruppe der *Students for a Democratic Society* von 1962 (Suri 40), zu der federführend Tom Hayden (1939 – 2016) gehört, sind evident. Tom Hayden, den persönliche Begegnungen mit Robert Kennedy und Martin Luther King ebenso nachhaltig prägten (DeGroot 93) wie Werke von Allen Ginsberg und Jack Kerouac (Gonzalez/Goodman, „SDS Founder“ 3), gehört mit seiner gewichtigen Stimme bereits seit 1996 zu dem offenen *DN! / ‚Independence‘*-Netzwerk, das sehr subtil und dialogisch funktioniert und „stabile Denkkollektive“ (Fleck 135) erkennen lässt: Über Howard Zinn, auf dessen Werk Tom Hayden sich in seinem retrospektiven Essay „The Way We Were. And The Future Of The *Port Huron Statement*“ (2005) mehrfach bezieht, sagt er: „He was one of the most deeply-engaged intellectuals I had ever met“ (32). Für Howard Zinn, d.h. zu seinem Andenken, spricht Patti Smith den Songtext „People Have the Power“ bei ihrer *DN!*- Performance im April 2010. So erfüllt sie posthum, nochmals öffentlich, dessen Wunsch, diesen Text von ihr vorgetragen zu hören (Goodman/Kamat, „Punk Rock Legend“ 2).

Ein wesentliches Ziel des *PHS* bestand seinerzeit darin, über bestehende direkte Kontakte zur Exekutive in Washington die Demokratische Partei wieder an die „New Deal liberal leanings“ (Hayden, „The Way We Were“ 15) heranzuführen, den Einfluss der „Dixiecrats“ zurückzudrängen und die Fokussierung auf den Kalten Krieg zu minimieren, und zwar im Interesse der Armutsbekämpfung sowie der Bürgerrechts- und Friedensbewegung. Bereits 1968 verwies Susan Sontag auf Tom

Haydens maßgebliche Rolle in der Antikriegsbewegung, auf seinen Besuch in Nordvietnam (drei Jahre zuvor) und seine damit verbundene Veröffentlichung *The Other Side (Trip to Hanoi 6)*. Ungeachtet der Defizite des *PHS*, die Tom Hayden fünfzig Jahre später selbst einräumt (Roberts 2), in seinem wissenschaftlichen Essay „The Way We Were“ eingehend selbstkritisch dargelegt hat (9-10) und die Gerard J. DeGroot überaus kritisch bestätigt (90-98), überrascht die makropolitische Aktualität der politischen Grundüberzeugungen des *PHS*, so dass Tom Hayden selbst mit einiger Genugtuung 2012 feststellen kann „the core of the Port Huron Statement rings true, and the theme of participatory democracy is relevant today from Cairo to Occupy Wall Street to Wisconsin to student-led democracy movements“ (Roberts 2).³⁶ Insofern ist dieses Manifest – konzipiert als „a living document open to change with our times and experiences“ (Hayden 43), „not a set of marching orders“ (32) – ein generationsübergreifendes, das im Kontext kultureller Veränderungen im Laufe des vergangenen halben Jahrhunderts eine Rolle gespielt hat. Letztere fasst er sozusagen auf der Haben-Seite der „generation of '68“ (30) in sechs Punkten zusammen (28-30), wobei der letzte Aspekt die Ursprünge der Computertechnologie betrifft. Auf John Markoffs Buch mit dem aussagekräftigen Titel *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry* (2005) Bezug nehmend, konstatiert er: „While it is fair to say the dream of technology failed, there is no doubt that the Internet has propelled communication and solidarity among global protest movements like never before, resulting in a more participatory, decentralized democratic process“ (30). Dieser Prozess ist ein zentrales Anliegen des *PHS*:

The idea of participatory democracy, therefore, should be understood in its psychic, liberatory dimension, not simply as an alternative concept of government organization. (5)

Die Vorstellung geht nachweislich zurück auf indianische Stammestraditionen, von denen auch die *Founding Fathers* beeindruckt waren (5, 36), und wird in der Tradition von Thomas Paine, Thomas Jefferson, Henry David Thoreau, John Dewey und C. Wright Mills gesehen. Hayden verweist überdies auf den Einfluss der „Catholic liberation theology“ – 2011 ein zentraler, kritischer Aspekt in Matthew Fox' *The Pope's War* – und den Einfluss der Kunst und Musik: „We studied the lyrics of Bob Dylan more than we did the texts of Marx and Lenin. Dylan even attended an SDS meeting or two“ (7).

In der „*Introduction: Agenda for a Generation*“ des *PHS*-Manifests selbst fällt

³⁶ DeGroots Evaluation ist eindeutig negativ: „The decade produced few documents more boring, but SDS activists, being dull, loved it. The tedious nature of the statement perhaps explains why the most frequently quoted sentence comes on page 1“ (94). So wird er dem über 120-seitigen, politisch facettenreichen Manifest in keiner Weise gerecht. Haydens *PHS*-Veröffentlichung von 2005 ist *nicht* in DeGroots Bibliographie aufgenommen worden. Seine harsche Kritik richtet sich auch gegen die elitäre Positionierung der SDS: „In truth, activists had no idea how to find or communicate with 'the people'. They spent too much time reading fashionable philosophers, and not enough among the masses“ (95).

Sam Roberts trägt eine neutralere, qualifiziertere Bewertung vor: „But by invoking the spirit of John Dewey, Albert Camus, C. Wright Mills, Michael Harrington and Pope John XXIII, by at once championing and chiding organized labor as a victim of its own success (the S.D.S. began as the student arm of the League for Industrial Democracy), by elevating the university to the apex of activism and by validating liberalism and the two-party system, Tom Hayden and his colleagues forged a manifesto that still reverberates“ (1).

zunächst vordergründig auf, dass, wie im untersuchten „*indictment clip*“, sowohl auf die *Declaration of Independence* als auch auf die „Gettysburg Address“ Bezug genommen wird: „Although mankind desperately needs revolutionary leadership, America rests in national stalemate, its goals ambiguous and tradition-bound instead of informed and clear, its democratic system apathetic and manipulated rather than ‘of, by, and for the people’“ (46-47). Apathie, „the result of social engineering“ (4) während der McCarthy-Ära, die die Studenten langsam überwinden (57), Indifferenz und mangelnde Flexibilität der Mehrheit der Bevölkerung – „...the common reluctance to organize for change“ (48) – verdecken den Blick für geopolitische und ökosoziale Disparitäten³⁷ und behindern die Fortführung der Rolle der Vereinigten Staaten von Amerika als „world leader in human rights“ auf dem Niveau von Eleanor Roosevelt.

Auf der Grundlage des ausdrücklich religiös-utopisch bestimmten Axioms – „We regard *men* as infinitely precious and possessed of unfulfilled capacities for reason, freedom, and love“ (51) – werden in dem der Einleitung folgenden Abschnitt „*Values*“ (49-55) Horizonte der Zielvorstellung „*human independence*“ im Verbund mit und in Abhängigkeit von „*human interdependence*“ und daran anschließend die Prinzipien der „*participatory democracy*“ quasi in Form einer langen Checkliste entwickelt (52-55). Diese bildet das von Patti Smith internalisierte und in unzähligen Interviews und Performances etc. erkennbare oder propagierte, konstante Wertesystem in überraschend hohem Maße ab.³⁸

³⁷ „While two-thirds of mankind suffers undernourishment, our own upper classes revel amidst superfluous abundance. Although world population is expected to double in forty years, the nations still tolerate anarchy as a major principle of international conduct and uncontrolled exploitation governs the sapping of the earth’s physical resources“ (46).

Ein halbes Jahrhundert später stellt Mary Robinson als „human rights person“ (Goodman, „Former Irish President“ 2) am Rande der U.N. Klimakonferenz in Doha im Dezember 2012 und nachfolgend beim Weltklimagipfel in Paris 2015 Ähnliches fest: „Because climate change is posing one of the biggest human rights challenges I have ever known of the century. It’s undermining livelihoods – rights to food and safe water and health and education“ (4). Sie ist jedoch zuversichtlich: „I get great hope from young people from the business community“. Nach der Wahl von Donald Trump ist ihre Zuversicht etwas gewichen, wie sie am Rande der U.N. Klimakonferenz in Marrakech 2016 im Gespräch mit Amy Goodman durchblicken lässt („Ex-Irish President Mary Robinson“ 3). Cf. Patti Smiths entsprechendes, geoökologisches Engagement im Kontext des „Werknetz“- Projektes *Pathway To Paris*, auf das bereits in der Einleitung hingewiesen wird.

³⁸ Exemplarisch seien hier Fragmente aus drei Bereichen der „central values, in skeletal form“ (55) wiedergegeben:

1. The goal of man and society should be human independence: a concern not with image of popularity but with finding a meaning in life that is personally authentic; a quality of mind not compulsively driven by a sense of powerlessness, nor one which unthinkingly adopts status values, nor one which represses all threats to its habits, but one which has full, spontaneous access to present and past experiences, one which easily unites the fragmented parts of personal history, one which openly faces problems which are troubling and unresolved; one with ... an ability and willingness to learn. (52)

2. *Human relationships* should involve fraternity and honesty. Human interdependence is contemporary fact; human brotherhood must be willed, however, as a condition of future survival and as the most appropriate form of social relations.

3. It is imperative that the means of violence be abolished and the institutions – local, national, international – that encourage nonviolence as a condition of conflict be developed. (55)

Insofern repräsentiert Patti Smith zusammen mit Tom Hayden und anderen die global aktive Generationengemeinschaft (30) der emanzipierten ‚*generation of '68*‘ mit ihren unverändert zukunftsorientierten Zielen, die sich 2013 auch in Cornel Wests ‚*prophetic pragmatism*‘- Konzept widerspiegeln (Strube 291-301).

Weiterhin kann eine wesentliche, normative Bedeutungsschicht des ‚*Power*‘- Begriffs in Patti Smiths Song ‚*People Have the Power*‘ in einem Fundamentalsatz des *PHS* verortet werden:

We would replace power rooted in possession, privilege, or circumstances by power and uniqueness rooted in love, reflectiveness, reason, and creativity.
(53)

Es ist nicht auszuschließen, dass auch Rainer Winter aus kulturwissenschaftlicher Sicht diese Bedeutungsebene bei der Wahl seines Mottos

»*People have the power!*« (*Patti Smith*)

im Blick hatte. Die Vorstellung hat so eine egalisierende, partizipatorische Neubestimmung erfahren und ist bei der Fortsetzung des von Barack Obama so genannten ‚langen Marsches‘ seit der Unabhängigkeitserklärung 1776 Maxime, Richtschnur und Auftrag im 21. Jahrhundert geblieben: „Perhaps the work begun at Port Huron will be taken up once again around the world, for the globalization of power, capital, and empire surely will globalize the stirrings of conscience and resistance“ (34-35). Neben der möglichen zwischenstaatlichen Unipolarität oder Multipolarität der globalen Machtverteilung eröffnet sich „an alternative vision appearing among the millions of people who are involved in global justice, peace, human rights, and environmental movements – the vision of a future created through participatory democracy“ (35). Diese Vision ist vielfach reflektiert in Barack Obamas Rede vor dem Brandenburger Tor in Berlin im Juni 2013, die eine hier relevante Formulierung enthält: „... government exists to serve the power of the individual, and not the other way around“ („We have history to make“ 7). Auch dem Präsidenten bleibt so gesehen die Kernbotschaft des Songs nicht verschlossen.

In Patti (und Fred) Smiths Song ‚*People Have the Power*‘ (*Complete* 155-56) ist diese Vision als religiös-politisch konnotierter Traum in den ersten drei von insgesamt vier Strophen unterschiedlicher Länge spezifiziert, wobei zwischen den Strophen der Satz ‚*The people have the power*‘ variationslos als Refrain jeweils viermal wiederholt wird. Mit den letzten beiden Zeilen der dritten Strophe – ‚*As I surrender to my sleeping/I commit my dream to you*‘ (156) – wechselt der Fokus von dem vorher durchgängig narrativen Ich zum ‚*you*‘, das hier im Song nur einmal verwendet wird, mit einem dezidierten Anliegen, das auf Partizipation und Kooperation setzt und eine unabdingbare (göttliche) Mission für ‚*We the people*‘ beinhaltet, das geradezu übernatürliche Kräfte freizusetzen verspricht, wenn man die Ambiguität von ‚*the earth's revolution*‘ bedenkt.

The power to dream to rule
To wrestle the world from fools
It's decreed the people rule
It's decreed the people rule
Listen. I believe everything we dream
Can come to pass through our union

We can turn the world around
We can turn the earth's revolution
We have the power
People have the power

Das „you“ ist tiefenstrukturell mit dem prominenten Imperativ „Listen.“ verknüpft. Das unmittelbar anschließende „I“ nach dem exzeptionellen Punkt (ansonsten fehlt jegliche Interpunktion) als Zäsur und als ein dialogischer Impuls zugleich, führt innerhalb dieser Zeile zur Fusion von „you“ und „I“ zu „we“ und damit zur ‚Kommunalisierung‘ des Traumes. Diese Union verfügt über die Gewalt, „the work of fools“ (155) zu stoppen, d.h. in diesem Fall das Wirken der Kriegstreiber, auf die bereits in der ersten Strophe verwiesen wird, und Frieden in der Weise zu stiften, wie es insbesondere der Traum in der zweiten Strophe transportiert.

Patti Smith gibt verschiedentlich, zeitlich versetzt, relativ deckungsgleiche Informationen über die familiäre und somit intime Entstehungsgeschichte des Songs, insbesondere über den initialen Impuls ihres Mannes³⁹, und weitere Hintergründe, bei der unter anderem die Invasion der sowjetischen Truppen in Afghanistan (Afghanistankrieg), intensives Bibelstudium zusammen mit ihrer Schwester Linda und die Auseinandersetzung mit Reden von Jesse Jackson eine Rolle gespielt haben sollen (*Complete* 154).

Von Patti und Fred Smiths kritischer Auseinandersetzung mit der Reagan-Administration ist ebenfalls auszugehen. Dann wäre die Quintessenz des Songs

„We have the power/People have the power“

auch als religiöser Gegenentwurf etwa zu der beanspruchten hegemonialen Stellung des Präsidenten zu verstehen, die der Friedensforscher Johan Galtung als ein Charakteristikum der „Epistemologie des Reaganismus ... im Lichte seiner Trinitätsauffassung“ (432-33) im Abschnitt „Homo reaganensis = homo americanus in extremis“ (429-35) feststellt: „*Markt, Gott und Demokratie*“ (429) sind danach die konstitutiven Elemente des Gottes-Begriffs von Ronald Reagan, d.h. „[a]n der Spitze stehen die ‚Magie des Marktes‘, eine fundamentalistische Konzeptualisierung Gottes und die Demokratie“ (433).

Um dies fundamentalistische Gesamtbild der Welt, mit Gott, den Menschen und der Natur zu verstehen, müssen wir eigentlich nur die Schöpfung im Sinne der christlichen Bibel untersuchen, die Genesis. Sie verweist eindeutig auf eine Vier-Klassen-Gesellschaft. Gott steht an der Spitze, allwissend, allgegenwärtig und allmächtig. Er hat alles verstanden und alles erschaffen. Unten ist Natur, und dazwischen stehen die Menschen, zweigeteilt: die Männer und unter ihnen die Frauen. Wo steht Reagan selbst? Sehr hoch oben, unter den Männern, als Erster in der Ersten Nation der Welt, also ganz nah bei Gott selbst. Auch glaubte er daran, daß Frauen stärker Teil der Natur,

³⁹ „ONE afternoon while performing KP duties, I was interrupted by Fred with these words, ‘People have the power. Write it.’ After scraping out the pots and pans, I set about my studies in preparation for writing the lyrics” (*Complete* 154). Im Gespräch mit Amy Goodman wird die *Kitchen Police* – Situation durch die Präsenz ihrer beiden Kinder und folgende, Subordination suggerierende Dialogisierung erweitert: „And my husband came in, and he said, ‚Tricia.‘ And I said, ‘Yes, Cap’n?’ And he said, ‘People have the power. Write it.’ And so I did” („Punk Rock Legend“ 2-3).

und daß Männer göttlicher seien. (432-33)

Diese Hierarchisierung und beanspruchte Positionierung nach innen sowie die daraus abgeleitete hegemoniale, „gottgegebene Rolle der Vereinigten Staaten“ (432) sind innen- und außenpolitisch unvereinbar mit der menschenrechtsorientierten Botschaft des Songs: „which we wrote for all people“ (Goodman/Kamat, „Punk Rock Legend“ 2), denn „Reagans Gott ist ein ... Gott der Rache und der Strafe, der auf der Weltbühne erscheint, indem er sich des amerikanischen Militärs als eines Instrumentes bedient, und der sich in nationalem Rahmen in der Todesstrafe bemerkbar macht und im ‚Gott segne dich, Amerika‘ am Ende jeder Präsidentenrede“ (429-30).

Patti Smiths Gott ist dagegen ein Gott der Versöhnung und Koexistenz der Menschen und der Natur, wie die zentralen Traum-Bilder der zweiten und der dritten Strophe nachdrücklich evozieren, und in der Zeile „God knows a purer view“ (*Complete* 156) mit dem Eingeständnis der eigenen Begrenztheit und Fehlbarkeit kulminieren, um unmittelbar darauf den Kontakt mit dem „you“ in der oben beschriebenen Weise aufzunehmen.

Die Botschaft ist substantiell in etwa deckungsgleich mit Johan Galtungs abschließender Definition des Revolutions-Begriffs – aber mit fehlenden biblischen Konnotationen:

Frieden ist eine revolutionäre Idee; ‚Frieden mit friedlichen Mitteln‘ definiert diese Revolution als gewaltfrei. Diese Revolution findet fortwährend statt; unsere Arbeit besteht darin, sie sachlich und geographisch zu entfalten. Es gibt unendlich viele Aufgaben, die Frage ist nur, ob wir ihnen gewachsen sind. (473)

Allerdings hat er auch folgendes im Blick: „Das Volk ist nicht immer friedliebend; auch das Volk bzw. die ‚Zivilgesellschaft‘ kann töten“ (22). Kate Nash verweist übereinstimmend auf die „enemies of all mankind‘ living amongst ‘us‘, whom, as global citizens, we should not ignore or tolerate“ (*Cultural Politics* 118). Heinrich A. Winkler gibt zu bedenken, dass „[o]hne Menschen- und Bürgerrechte, ohne unabhängige Justiz, ohne Rechtsstaatlichkeit ... das Mehrheitsprinzip zu autoritären und totalitären Konsequenzen führen“ kann (Hoffmann/Wiegrefe 29).

Wahrscheinlich haben die Friedens- und Befreiungsbewegungen im Europa der 1980er Jahre beim Entstehungsprozess des Songs eine Rolle gespielt, unter anderem mit dem wegweisenden Motto „Schwerter zu Pflugscharen“, das dem Appell folgt: „Kommt, laßt uns hinauf zum Berge des Herrn gehen und zum Hause des Gottes Jakobs, daß er uns lehre seine Wege und wir auf seiner Straße wandeln!“ (*Die Bibel* Micha 4.3 und 2; 873). In dem Bild der zweiten Strophe fehlt jedoch die Konversion:

And the shepherds and the soldiers/Lay beneath the stars/Exchanging visions/And laying arms/To waste in the dust. (*Complete* 155)

Es bleibt offen, ob darüber hinaus die Ende der 1980er Jahre so wirkungsvoll eingesetzte historische Parole „Wir sind das Volk“ als Ausdruck der Solidarität und dissidenten Verhaltens, das eine friedliche Revolution herbeiführte, mit dem etwa zeitgleich veröffentlichten Song in Verbindung zu bringen ist. Auf die Relevanz dieser Zusammenhänge für die OWS-Bewegung geht im Mai 2012 Chris Hedges ein, der seit über zehn Jahren aktiv dem offenen *DN! / ‚Independence‘*-Netzwerk zuarbeitet: Ausgehend von Vaclav Havel's Essay „The Power of the Powerless“ (1978), propagiert er Gewaltfreiheit: „our greatest strength is our powerlessness and our

transparency“ (Goodman, „No Work“ 9). Anschließend spricht er über seine Eindrücke, wie dieses Konzept das DDR-System beenden half: „And I saw that in East Germany, when – which I covered, the revolution there. Erich Honecker sends down an elite paratroop division to Leipzig, where the candlelit vigils that eventually swelled to half-a-million people, and the paratroopers wouldn't fire on the crowd. Honecker lasted another week in power.“ In seiner Monografie *Wages of Rebellion: The Moral Imperative of Revolt* (2015) reflektiert Chris Hedges diese Ereignisse in welt- und revolutionshistorischen Zusammenhängen (1-20). Wie bedeutungsvoll für Patti Smith diese revolutionären Ereignisse sind, belegen ihre Partizipation und ihr Auftritt bei den Feierlichkeiten anlässlich des Mauerfalls am 9. November 2014 in der Dresdener Straße in Berlin mit dem Song „Grateful“ (*setlists 2014*). Wie das für Patti Smith relevante Konzept „Schwerter zu Pflugscharen“ – kurz vor dem von ihr 2005 geleiteten Meltdown Festival in London hat sie einen Auftritt in der Besucherlobby der Vereinten Nationen mit dem signifikanten Thema „Swords into Plowshares“ (*setlists 2005*) – faktisch umgesetzt werden kann, belegt der Bericht „75 Years Later, the Lessons of Guernica“ von Amy Goodman über die projektierte Konversion einer ehemaligen Waffenfabrik in ein Kulturzentrum in Guernica, für die sich junge Leute nachhaltig eingesetzt haben (*The Silenced Majority 322*).

In der christlich bestimmten Traumwelt des Songs „People Have the Power“ gibt es im Unterschied zu der „Declaration of Independence“ / „indictment clip“ und den Songs „Qana“ oder „Without Chains“ keine konkreten raum-zeitlichen, realpolitischen Bezüge. Es ist möglicherweise diese idealisierende, abstrakt-zeitlose, sprachlich verschlüsselte, aber dennoch eindeutig strukturierte, alles andere als polemische Botschaft, die diesen Song zu einer „protest anthem“, wie Amy Goodman in ihrer Anmoderation sagt („Punk Rock Legend“ 2), werden ließ. Das war nicht von vornherein abzusehen. Dave Thompson weiß über die Rezeption des Albums *Dream of Life* (1988) folgendes zu berichten: „Indeed, even ‘People Have the Power’ – soon to become so powerful and stirring an anthem – seemed like little more than a piece of pointless polemic. The most perceptive contemporary reviews were those that essentially suggested *Dream of Life* was an album that you needed to live with for a time, in the hope that its beauty was simply better disguised than most“ (199-200). Die Rezeption des Songs stellt sich mittlerweile ganz anders dar. Die Präsentationsanlässe und –formen sind überaus variabel und verfolgen dabei unterschiedliche Ziele, wie die Integration des Songs in die *DN!*- Programme exemplarisch gezeigt hat.

In den crescendoartigen *encore*- Phasen der Auftritte von Patti Smith und ihrer Band hat „People Have the Power“, unter anderem in Verbindung mit „Rock n Roll Nigger“, einen hohen performativen und manipulativen Stellenwert. Für diese nachweislich effektvolle, quasi ritualisierte Progression gibt es beim Publikum eine entsprechende Erwartungshaltung, die ‚bedient‘ wird. Das gilt sogar für das Weihnachtskonzert 2013 in Rom, als sie zusammen mit ihrer Tochter Jesse und Tony Shanahan unter der Begleitung des Vatikan Orchesters den Song präsentiert: „It was a Christmas concert, so I wasn't going to do that, but they really wanted it“, gibt sie Amy Goodman und Nereem Shaikh 2015 zu verstehen („People Have the Power“ 2). Nicht religiös, wie in diesem Fall, sondern klimapolitisch-aktivistisch eingebunden ist der Song bei ihrer Zusammenarbeit mit der interdisziplinären

Projektgruppe *Pathway to Paris* und der Band *U 2* am Rande der Weltklimakonferenz in Paris (Oremiatzki 5). Der Song hat den Status einer dialogischen, interkulturellen, multifunktionalen und zeittranszendenten Hymne erlangt und verfestigt das WIR-Gefühl im Sinne von „[WE THE] PEOPLE Have the Power“. Die spezielle Positionierung des Songs in Patti Smiths Anthologie *Collected Lyrics. 1970 – 2015* unterstreicht dessen besondere Bedeutung in ihrem Gesamtwerk: Er ist in seiner handschriftlichen Urfassung als Faksimile der Titelseite gegenübergestellt und ist weiß auf schwarzem Hintergrund auf der „Umschlagseite vier“ abgedruckt. Es ist die Seite, die für Gérard Genette „strategisch von größter Bedeutung“ ist (*Paratexte* 31).

3.5 „Ain’t It Strange?“ und „New Party“: in vernetzten revolutionären Räumen und Zukunftsentwürfen

Patti Smiths Essay „Ain’t It Strange?“, der als *op-ed*- Beitrag in *The New York Times* im Zusammenhang mit ihrer Aufnahme in die *Rock and Roll Hall of Fame* veröffentlicht wurde, hat in seinem Kern den Charakter eines perspektivischen, auto/biografisch-politischen Manifests und scheint ideologisch die OWS- Bewegung und das noch anzusprechende ‚*Democracy Spring*‘- Netzwerk 2016 zu antizipieren.

Wegen seiner Bedeutung ist der Text ebenfalls in ihrem Website-Archiv abrufbar.⁴⁰ Dort fehlt in der Überschrift lediglich das Fragezeichen. Ergänzt wird der aus über vierzig Zeilen bestehende und in elf Absätzen arrangierte Text durch ein Foto der Künstlerin über dem Link „from *The New York Times*, March 12, 2007“: Sie sitzt im Zentrum der Vorbühne eines Theaters mit dem Rücken zum erleuchteten, menschenleeren Zuschauerraum. Sie trägt ihre bekannte performative ‚Arbeitskleidung‘, hält ihre Hände vor ihrem linken Hosenbein gefaltet und schaut mit ernstem Gesichtsausdruck in die Kamera. Der Titel „AIN’T IT STRANGE“ in Verbindung mit dem Link wirkt wie eine Bildunterschrift. Es hat den Anschein, als ob sich die Künstlerin gedanklich auf ihren nächsten Auftritt vorbereitet, ihren Blick sozusagen auch auf die (unmittelbare) Zukunft richtet.

Bei der narrativen, dreizeiligen Exposition handelt es sich um eine verkürzte Darstellung ihrer Rock ‘n’ Roll- Initiation als neunjähriges Kind bei gleichzeitiger symbolischer ‚Loslösung‘ von ihrer Mutter, die bereits in dem Essay „To Find a Voice“ (*Complete* 19) thematisiert wird. Die Episode hat im Essay „Ain’t It Strange? eine strukturell rahmengebende Funktion. Im vorletzten Absatz werden Vergangenheit (1955) und ‚Gegenwart‘ (2007) und die im zweiten Absatz angesprochene Selbstexilierung zusammengeführt: „I boarded a bus from South Jersey to freedom [in NYC] in 1967“ (1) — „Rock ‘n’ roll drew me from my mother’s hand [„[o]n a cold morning in 1955“] and led me to experience. In the end it was my neighbors [in NYC in 2007] who put everything in perspective“ (2).

Patti Smith betont, dass sie die *Rock and Roll Hall of Fame*- Auszeichnung in erster Linie stellvertretend für ihren Ehemann Fred und als Würdigung seiner revolutionären, avantgardistischen Disposition entgegengenommen habe:

⁴⁰ Cf. 16 Jun. 2012 < http://www.pattismith.net/news_archive.html >. (Cf. Anhang 21 – 22.)

Fred Sonic Smith was of the people, and I am none but him: one who has loved rock'n'roll and crawled from the ranks to the stage, to salute history and plant seeds for the erratic landscape of the new guard. (1-2)

Der Kontext des *people*- Begriffs ist vordergründig ausgesprochen persönlich und privat, aber in der Projektion auf die „*new guard*“ generell und unterschiedslos auf alle Menschen zu beziehen: „To the people of the world“, wie es analog vier Jahre später von ‚Repräsentanten‘ dieser „*new guard*“ in der „*Declaration of the Occupation of New York City*“ der NYC General Assembly vom 29. September 2011 heißt (1). Im letzten Drittel ihres Essays wird auf der zuvor auto/biografisch bestimmten Grundlage ein optimistischer, revolutionärer Zukunftsentwurf für die „*new guard*“, d.h. die junge Generation, entwickelt, deren Plattform nicht mehr das lokale, der Vergangenheit angehörende *CBGB* ist, sondern das Internet mit seinen komplexen Möglichkeiten in Bezug auf „communal activism“.

Because its [the new guard's] members will be the guardians of our cultural voice. The Internet is their *CBGB*. Their territory is global. They will dictate how they want to create and disseminate their work. They will, in time, make breathless changes in our political process. They have the technology to unite and create a new party, to be vigilant in their choice of candidates, unfettered by corporate pressure. Their potential power to form and reform is unprecedented. (2)

Die primär politische *our voice*- Vorstellung ist dynamisch und global orientiert. Die junge Generation hat sie entsprechend adaptiert und internalisiert. Mit ihrem basisdemokratischen Potenzial kann die „*new guard*“ als „countervailing power“ einen Beitrag zur Reform des gegenwärtig pervertierten kapitalistischen Systems leisten (cf. Reich, *Saving Capitalism* 151-219).

Dass „*communal activism*“ und „*communal understanding*“ zwei Seiten einer Medaille sind, zeigt der wiederum auto/biografische, an Walt Whitmans Präferenz für „the common people“ (*Leaves of Grass* 3) erinnernde Schluss des Essays: Hier werden die sie mit Stolz erfüllenden, beiläufigen Gesten der Anerkennung von Seiten ihrer Nachbarn skizziert: von der italienischen Verkäuferin, dem Postboten, dem Notar und seiner Frau und dem Müllwerker, der ihr zuruft „Hey, Patti, Hall of Fame. One for us“. Ihr Echo will mutuales Verstehen und Partizipation ausdrücken, und zwar im gegenwärtig erlebten Spannungsfeld von Vergangenheit und Zukunft, von Privatsphäre und öffentlichem Raum: „One for the neighborhood. My parents. My band. One for Fred. And anybody else who wants to come along.“ Das ist die dynamische Anerkennung und Identität generierende Basis ihrer „*our cultural voice*“- Vorstellung analog zu Winfried Flucks bekannter Prämisse: „... identity is dependent on recognition (by others)“ („Introduction“ 526).

Eine sozial intakte, interaktive Nachbarschaft im städtischen Raum und das stete Bemühen um eine (konservierende) Einflussnahme auf eine nicht von Gewinnmaximierung geleitete (bauliche) Weiterentwicklung haben für Patti Smith einen essenziellen Stellenwert. Die mit der Gentrifizierung in urbanen Räumen einhergehenden Verdrängungsprozesse und kulturellen Verwerfungen tangieren auch Patti Smith, wie sie in einem Interview 2010 durchblicken lässt: „Viele Leute, mit denen ich arbeite, können sich die Stadt nicht mehr leisten. Unseren Übungsraum an der 28. Straße hat eine Galerie übernommen. Auch mein Atelier habe ich verloren.“

Nachts laufe ich durch die Straßen und frage mich, wer die Leute sind, die aufgedonnert vor den klinischen japanischen Restaurants Schlange stehen und vor Clubs, aus denen diese tiefen Bässe kommen. Es ist nicht meine Welt. Aber jede Generation muss sich selbst finden“ (Häntzschel 4). Ein neueres, punktuell Beispiel, das in direkter Beziehung zu ihrer Auto/Biografie *Just Kids* und dem gleichnamigen Song steht, ist ihre andauernde „Topophilie“ (Bonnett 12-15) in Bezug auf das Hotel Chelsea. Nur für wenige Tage ist auf ihrer Website unter der Überschrift „Hotel Chelsea: January 12, 2012“ eine apologetisch klingende Erklärung über die Beweggründe ihrer Initiative und die Absage ihres vorgesehenen Auftritts für die dort wohnenden Mieter zu lesen: „Having witnessed the demolition and redevelopment of much of our city I was at least hopeful that the hotel would stand. ... I am an independent person, not owned or directed by anyone. My allegiance is to the Hotel itself, and I have done nothing to tarnish it“.⁴¹ Geradezu leitmotivisch ist der Hinweis auf ihre persönliche Unabhängigkeit und ihre altruistischen Motive. Sie ist bemüht, das Hotel mit seiner transkulturellen, bohemistischen Tradition zu erhalten. Im Unterschied zu dem Interview von 2010 werden in ihrem Essay „Ain’t It Strange“ und in *M Train* nachbarschaftliche Interaktionen und Situationen durchweg positiv kommuniziert: „I was thinking about how New York City at night is like a stage set“ (206). — „I was thinking about how much I love this city“ (207).

Es ist dieser für Patti Smith wichtige urbane Raum, der Raum gewaltfreier Versammlung, dessen Nutzung durch staatliche Organe im Interesse der „capitalist class power“ konsequent durch Beschränkungen reguliert wird und deswegen zu den bekannten, unter anderem für New York auch von *Democracy Now!* hinreichend dokumentierten Auseinandersetzungen führt. In einem Gespräch mit Robert B. Reich thematisiert Amy Goodman, neben der problematischen Finanzierung der Wahlkämpfe, diese Zusammenhänge, spricht von den massiven Polizeieinsätzen gegen die OWS- Bewegung und die mit ihr kooperierende, komplexe „New May Day“- Bewegung („May Day Legacy“ 1-5) (Cf. **Anhang 4.**) und beklagt die Militarisierung der Polizeikräfte („We Need to Make a Ruckus“). Reich lenkt in seiner Antwort die Aufmerksamkeit auf die in Zweifel zu ziehende und durch eine Verfassungsänderung zu korrigierende rechtliche Positionierung der *corporate forces*: „Yeah, and it’s ironic that, under the First Amendment, we now have a Supreme Court that says corporations are people and money is speech, and yet when the people really do mobilize under the First Amendment rights to free assembly, the police, in city after city, crack down and don’t allow the people to be heard“ (3). Er fügt ironisch hinzu: „... I’ll believe that corporations are people when Texas executes a corporation“.

Die im politischen Kern des Essays „Ain’t It Strange?“ präsentierte Vorstellung von „*corporate pressure*“ als undemokratische, antagonistische Struktur des *power bloc* ist im Ansatz in etwa identisch mit dem zentralen „*corporate forces*“- Begriff der *Declaration of the Occupation of New York City* von 2011 (NYC General Assembly 1), die strukturell eine kosmopolitische Projektion und Aktualisierung der *Declaration of Independence* ist. Die *Declaration of the Occupation of NYC* ist Ausdruck der kosmopolitischen Stimme der „*new guard*“: In dreiundzwanzig Punkten werden nicht die Verfehlungen des tyrannischen Monarchen („He has...“) aufgelistet, sondern die national und global zutiefst demokratie- und menschenrechtsfeindlichen

⁴¹ Cf. 17 Jan. 2012 <<http://www.pattismith.net/news.html>>. (Cf. **Anhang 23 – 24.**)

Anmaßungen und Handlungen („facts“) der „corporations“ („They have...“) (1). Das grundsätzliche Anliegen der NYC General Assembly ist ein transnationales:

We come to you [the people of the world] at a time when corporations, which place profit over people, self-interest over justice and oppression over equality, run our governments.

Ralph Naders Analysen in *Breaking Through Power* (2016), er spricht unter anderem von „[g]lobal corporate government“ (78), bestätigen nachhaltig diesen Befund.

Cornel West stellt zu diesem absolutistischen Regime an anderer Stelle lapidar fest: „Oligarchs are the new kings. They are the new heads of this structure of domination. And we’ve got to coalesce in our critique of oligarchs and oligarchy and plutocracy, without hating oligarchs and plutocrats“ (Gonzalez/Goodman, „Tavis Smiley & Cornel West“ 7). Mit dieser Position korrespondiert wiederum ‘denkkollektivisch’ Scott Hortons allgemeines Resümee: „The sharply disproportionate influence of a one-percent oligarchic elite in the United States on the formation of economic policy is now a broadly accepted fact among economists“ (241). Er bezieht sich dabei unter anderem auf Joseph E. Stiglitz, der wiederum die Bedeutung der entsprechenden Analysen und Folgerungen in Robert B. Reichs Monografie *Saving Capitalism: For the Many, Not the Few* (2015) hervorhebt. Im Gespräch mit Amy Goodman Ende Oktober 2015 entwickelt Joseph E. Stiglitz seine Vorstellungen, wie der wachsenden Ungleichheit zu begegnen ist: „So, the only way that you can combat the force of money is, you might say, people power, people coming out. And we’ve seen this work.“ Er beschreibt dann, wie am Kongress vorbei in den Städten Seattle, Los Angeles, San Francisco und New York die Anhebung der Mindestlöhne durchgesetzt werden konnte („Nobel Laureate Joseph Stiglitz“ 1-2).

Am Ende seiner globalen, raumwissenschaftlichen Untersuchung *Rebel Cities* (2012)⁴² bestätigt und konkretisiert David Harvey das von Cornel West angesprochene absolutistische Moment (159) und die Verschiebung des Gewaltpotenzials einschließlich der nachhaltigen Korrumpierung des Systems der Gewaltenteilung, die die „Party of Wall Street“ (159-64) – gleichbedeutend mit „*corporate forces*“, „*corporate privileges*“, „top 1 percent“ (163) oder als spezielle Variante „the monopoly powers in the media“ – seit über vier Jahrzehnten systematisch betreibt und nunmehr zu einer räumlich sichtbaren, im Sinne Jeffersons notwendigen Konfrontation geführt hat:

„the People versus the Party of Wall Street“ (164).

Harveys *Party*- Begriff suggeriert, dass diese Gruppierung gegenüber den beiden etablierten großen Parteien eine übergeordnete, privilegierte Stellung außerhalb des demokratischen Systems, beziehungsweise Elektorats hat.

Parallele Konflikte gibt es weltweit, ob in Chile, im Mittelmeerraum oder in Global Cities wie Kairo, London, Durban, Buenos Aires, Shenzhen oder Mumbai (164). Die sie begleitenden Massendemonstrationen beruhen auf den global ungleich verteilten Ressourcen und der divergierenden Einkommensentwicklung insbesondere in urbanen Räumen.⁴³ „It shows us that the collective power of bodies in public space

⁴² Harvey selbst spricht von einer „historical geography of urban-based political movements“ (120).

⁴³ „As of the end of 2009 (after the worst of the crash was over), there were 115 billionaires in China, 101 in Russia, 55 in India, 52 in Germany, 32 in Britain, and 30 in Brazil, in addition to the 413 in the United States. The results of this increasing polarization in the distribution of wealth and power are indelibly etched into the spatial forms of our cities, which increasingly become cities of fortified fragments, of gated communities and privatized public spaces kept under constant surveillance“ (15).

is still the most effective instrument of opposition when all other means of access are blocked ... it is bodies on the street and in the squares, not the babble of sentiments on Twitter or Facebook, that really matter" (161-62).

Judith Butler schließt in ihren „Remarks at Zuccotti Park, October 23“ den Kreis zwischen „We the People“ und „We Are the 99%!“ und spricht die räumlichen Aspekte wie David Harvey an: „We are assembling in public, we are coming together as bodies in alliance, in the street and in the square. We're standing here together making democracy, enacting the phrase 'We the people!'" (193). Analog zu Patti Smiths transnationalen Auftritten wird das basisdemokratische, zivilreligiöse Konzept immer wieder performativ aktualisiert und kosmopolitisiert.

Judith Butler gehört zu dem Team des ‚Tagebuchs‘ *Occupy! Scenes from Occupied America*, das insgesamt mit einem rahmengebenden Eintrag vom 19. Dezember 1776 abschließt: Es handelt sich um einen Auszug aus Thomas Paines „winter address, written 235 years ago; read aloud, by order of George Washington, to the encampment at Valley Forge“ (214). Diese Ansprache ist in dieser Veröffentlichung formal so integriert, als ob Thomas Paine zu dem achtundzwanzigköpfigen OWS-Autorenteam gehörte. Sein ‚Beitrag‘, d.h. ein Exzerpt aus *The American Crisis*, ist nunmehr, analog zum Unabhängigkeitskrieg, als Durchhalteappell für die OWS-Bewegung zu verstehen: „The summer soldier and the sunshine patriot will, in this crisis, shrink from the service of his country; but he that stands it NOW, deserves the love and thanks of man and woman“. Diese soldatische Metaphorik *per se* sowie die Anspielung auf Jeanne d'Arc als vorbildliche Führerin in der Krisensituation haben bei Patti Smith wiederum einen hohen Stellen- und Wiedererkennungswert: „Would that heaven might inspire some Jersey maid to spirit up her countrymen [like Joan of Arc], and save her fair fellow sufferers from ravage and ravishment!“ (Paine 622). Ein kardinales Ziel ist für sie „*grass-roots empowerment*“.

Die Bewegung erfährt auf diese Weise eine zusätzliche Adelung und eine historisch definierte Legitimation und unterscheidet sie vom Ansatz her nicht von Barack Obamas Wahlkampfrede „Speech on Race“/„A More Perfect Union“. Eine ungetrübte Allianz zwischen Obama und der OWS-Bewegung gibt es allerdings nicht: Im ersten gemeinschaftlichen Eintrag des Tagebuchs von Eli Schmitt, Astra Taylor und Mark Greif zum 17. September, im Zusammenhang mit der durchgeführten *General Assembly*, heißt es lapidar: „People ... decried the Obama administration“ (3). Das verwundert nicht, denn kurz vor Weihnachten 2012 wird bekannt, dass das FBI bereits im August 2011 OWS als „potential terrorist threat“ einstufte:

The monitoring expanded across the country as Occupy grew into a national movement, with FBI agents sharing information with businesses, local police agencies and universities“. (González/Goodman, „The FBI vs. Occupy“ 1)

Mark Greif stellt zum denkwürdigen Datum der *General Assembly* folgendes fest: „It wasn't until later that I realized it was Constitution Day, the 224th anniversary of its signing before the document went to the states for ratification“ (4). Die Symbolkraft ist nicht zu übersehen und ‚legitimiert‘ die Positionen der OWS- Bewegung.

Zwei Monate nach ihrem in *Amerikastudien/American Studies* veröffentlichten Gespräch mit Cornel West im August 2011 reflektiert Christa Buschendorf für die kontinentaleuropäische Amerikanistik erstmals die globalen Implikationen der OWS-Bewegung in einem Additum: „Since this interview, the historic Occupy Wall Street

protest emerged with power and potency in America and around the world. We are delighted that this resurrection of the spirit of Martin Luther King, Jr. and others becomes a counter-movement against the neo-liberal global status quo. The challenge now is to sustain this movement and ensure it transforms our world in a fundamental way” (467). Ideologische Horizonte der tatsächlichen Transformationsprozesse fasst Nathan Schneider zwei Jahre später generalisierend zusammen:

...occupying parks against occupying countries, mutual aid against ruthless competition, horizontalism against mounting inequality, direct democracy against the rule of profit, no demands before a system that wouldn't listen to them [people] anyway. (184)

Beispielhaft für den selbstlosen Einsatz für die Mitbürgerinnen und Mitbürger sind die „Occupy Sandy“- Aktionen im November 2012 (185-86). Patti Smith beteiligt sich ideell und materiell an verschiedenen Projekten. Sie will in den revolutionären Räumen der „*new guard*“ präsent sein:

Mit einem Zelt unterstützt sie die „5,000-plus-book OWS People's Library“, die am 15. November 2011 durch den konzentrierten Polizeieinsatz zerstört wird (Goodman *The Silenced Majority* xx).⁴⁴ Über die Entwicklung, Funktion und Zerstörung dieser Bücherei gibt die Chronik *Occupying Wall Street* der 46-köpfigen Gruppe ‚Writers for the 99%‘ Auskunft (72-76). Über den Bestand der Bücherei wird resümierend festgestellt: „everything from *The Essential Chomsky* to *The Letters of Allen Ginsberg* to *He's Just Not that Into You*“ (72).

Am 17. Dezember 2011 nimmt Patti Smith an der strategisch wichtigen „Rally for Occupy Wall Street“ teil, über deren Bedeutung Nathan Schneider eingehend informiert (109-13).

Am 15. Januar 2012, dem Vorabend des *Martin Luther King Day*, tritt Patti Smith bei der Veranstaltung „Worldwide Candlelight Vigil for Unity“ in der Riverside Church in New York City mit „Peaceable Kingdom“ (acapella) und „People Have the Power“ (spoken) auf (*setlists 2012*), an dem Ort, an dem Martin Luther King seine „Beyond Vietnam“- Rede hielt. Es handelt sich um ihren Beitrag für eines der „offiziellen“ OWS- Projekte für das Jahr 2012, die Nathan Schneider auflistet: „'Occupy the Dream' and ‚Occupy 4 Jobs‘ – actions for Martin Luther King Jr. Day“ (124). In Bezug auf die Schaffung revolutionärer Räume ist Martin Luther King für die OWS-Bewegung ein Vordenker. Tavis Smiley und David Ritz fassen 2014 dessen umstrittene Vision im Rahmen der *Poor People's Campaign* wie folgt zusammen: „Once again he paints a picture of a shantytown up on the great Mall, only this time [in March 1968], as part of the protest encampment, he expands his vision to include festivals of music, art, poetry, and science“ (204). Mit der Aktion in der Riverside

⁴⁴ In seiner im Juni 2012 veröffentlichten *Cowbird*-Story „Occupy Wall Street Explained“ skizziert David Everitt-Carlson systematisch den Ist-Zustand der Bewegung.

Im September 2012 ergibt sich für mich im Rahmen meiner Feldforschung in New York City die Gelegenheit, ihn kurz vor seiner künstlerischen, interaktiven OWS- Performance „I THINK OUTSIDE MY BOX“ im *High Line Park* unweit des Hotels Chelsea in Manhattan unter anderem über die Zerstörung der „OWS People's Library“ zu befragen.

Geprägt von seinem bislang transnational bestimmten Arbeitsleben spiegelt sich auch in Everitt Carlsons *Outside*- Vorstellung eine kosmopolitische, nonkonformistische und auf friedliche Koexistenz ausgerichtete Grundeinstellung wider.

Church wird Martin Luther King Jr. gewissermaßen posthum die Schirmherrschaft übertragen und der Bewegung ein Leitbild gegeben, von dem auch Cornel West sagt: „Yes, Obama is self-sanitized. [laughter] Oh we are in a mess. ... That's why we need Martin more than ever“ (Buschendorf 459).

Parallel zu den „Occupy Sandy“- Aktionen tritt Patti Smith zwischen Veranstaltungen in Europa und Kanada Ende November 2012 in einem „relief tent“ in Rockaway, NY auf, um die *Sandy*- Sturmopfer und deren Helfer zunächst moralisch zu unterstützen (Hutchinson 1; Coscarelli, 1). Sie ist selbst betroffen, weil sie dort kurze Zeit vorher – unterstützt von ihrem dort bereits wohnenden Freund Klaus [Biesenbach] (*M Train* 128-29, 137-38) – einen auffälligen Bungalow erworben hatte. Zu diesem Ort und seiner *grassroots*- Nachbarschaft entwickelt sie eine, nach der sozialgeografischen Definition von Alastair Bonnett ⁴⁵, „echte“ topophile Beziehung, die sie in den aufeinanderfolgenden Kapiteln „How I Lost the Wind-Up Bird“ und „Her Name Was Sandy“ in *M Train* (127-57) rekonstruiert und autobiografisch kontextualisiert. Allerdings lassen ihre grundsätzliche Bescheidenheit oder Diskretion es nicht zu, in *M Train* auf das von Klaus Biesenbach kuratierte, gemeinnützige Projekt „PATTI SMITH: Resilience of the Dreamer“ in den Rockaway Artist Alliance Galleries und der Robert Miller Gallery im Sommer 2014 einzugehen. Der „our work“-Aspekt spielt in *M Train* wegen der Bedeutung der individuellen Schreibprozesse ohnehin eine untergeordnete Rolle. Dass es sich bei ihrem Freund Klaus um den transnational engagierten Direktor der New Yorker Kunsthalle MoMa PS 1 handelt, der sich in dieser Funktion bereits für die *Sandy*- Sturmopfer konkret einsetzte, ist nur durch extrinsische, detektivische Rezeptionsleistungen festzustellen.

Individuelle Transformationsprozesse zeichnen die Mitglieder der „*new guard*“ aus, die Nathan Schneider quintessenziell auf der Grundlage seiner Erfahrungen charakterisiert:

Far firmer has been the grip of so many thousands of people, particularly those in my young and unsettled generation, discovering better parts of themselves than they'd known before, claiming a politics more of their own making and driven by their formidable creativity. I'm compelled by the rooms and assemblies I've been in, surrounded by people each made brilliant and effulgent by the others and by what they were trying to accomplish together. (184)

Das Training sozialer Kompetenzen wie Interaktion, Kommunikation und Kooperation sowie die Festigung von Persönlichkeitsmerkmalen wie Kreativität und Selbstvertrauen sind prägende Effekte, die mit den Herausforderungen politischer Basisarbeit einhergehen können. „They [movements] demand that we turn society into a school to study power, organize, clarify visions, and sustain one another“ (185). Die Risiken sind dabei nicht oder nur bedingt kalkulierbar: „An apocalypse is when we enlist our reason to faith, the already to the not-yet“.

Harvey, den räumlichen Aspekt im Blick, propagiert „another kind of collective right – that to the city“ (3). Die den öffentlichen Raum betreffenden Regulierungen gilt es aufzubrechen. Er propagiert offene Dialoge im städtischen Raum. Als ein Beispiel

⁴⁵ Alastair Bonnett sagt unter anderem: „Wirkliche Topophilie lässt sich nicht mit sonnigen Dörfern abpeisen. Die faszinierendsten Orte sind oft gerade die, die am meisten verstören, verlocken und erschrecken. Sie sind zudem häufig nur temporärer Art“ (14).

nennt er Madison Square Park mit dem Charakter einer „sort of a free university“ (Goodman, „Ahead of May Day“ 4). Räumliche, die Bewegungsfreiheit der *citizens* einschränkende Regulierungen wegen der NATO-Konferenz im Mai 2012 in Chicago – „It [NATO] is the military arm of the global 1 percent“ (Goodman/Shaiikh, „As NATO“ 3) – führen z.B. nach den Erfahrungen von Bernardine Dohrn zur Etablierung temporärer militärischer Zonen im urbanen Raum: „This is the war come home. This is national security state“ (6).

Für Van Jones, der es vorzieht, von der seit 2011 geläufigen Opposition 99% *versus* 1% zu sprechen, ist diese den *American Dream* pervertierende und aushöhlende Konstellation auch das Ergebnis eines wenigstens drei Jahrzehnte andauernden Prozesses, den die beiden großen Parteien mit zu verantworten haben: „After the Great Depression, our grandparents crafted laws and policies to protect the country from corporate abuses and Wall Street’s excesses. Unfortunately, both major political parties were seduced into allowing the elites to strip those protections from our law books“ (*Rebuild the Dream* 7). Robert B. Reichs Analyse „The Decline of Countervailing Power“ bestätigt diese Einschätzung (*Saving Capitalism* 168-82). Wenig später quantifiziert Van Jones das derzeitige Ergebnis dieses Prozesses: „At this point, 400 families control more wealth than 180 million Americans“ (8). So sieht er seine Pflicht darin, Millionen von Menschen – „at the grassroots level“ (2) – für die Erneuerung des *American Dream* auf der Basis von Martin Luther Kings Erbe zu mobilisieren (13). Von der Exzeptionalität der Vereinigten Staaten ist er 2012 noch überzeugt: „America is still the best idea in the world. The American middle class is still the greatest invention“ (12). Wie er Amy Goodman gegenüber im April 2012 zu verstehen gibt, ist es notwendig, „this attempted corporate takeover of our democracy“ zu stoppen („The Fight Is Never Over“ 3). Sein Ziel ist allerdings nicht die Ausgrenzung der 1 percent, sondern ein versöhnliches, integratives und idealistisches: „In my view, a movement that believes itself to be the 99% at war with the 1% cannot succeed in America – nor should it. But a movement that is 99%-for-the-100% in America cannot fail“ (*Rebuild the Dream* 13). Das stimmt wiederum mit Cornel Wests Zielvorstellung überein und entspricht dem „agonistischen Demokratiemodell“ von Chantal Mouffe, denn die „Anderen“ [sind] nicht als Feinde wahrzunehmen, die es zu vernichten gilt“ (28).

Für Patti Smith, David Harvey, Robert B. Reich oder Van Jones ist klar, dass primär nur „tens of millions of [self-organizing] people“ Veränderungen herbeiführen, nicht ein „One Great Leader“ (*Rebuild the Dream* 19). Patti Smiths „new guard“-Vorstellung impliziert ebenfalls diese Selbstverständlichkeit. 2015 sagt sie folgendes: „In the end it’s people who make change – artists don’t make change. Gandhi didn’t make change – people made change, by the millions“ (Beaumont-Thomas 3). Jones informiert, wie die Bewegungen, die schließlich zur Wahl Barack Obamas führten, als „people-powered movement“ 2003 (vorgezeichnet durch die Anti-WTO-Proteste in Seattle 1999) begann, und wie anschließend aus der Anti-Kriegs-Bewegung eine Anti-Bush-Bewegung wurde (18-28). Dabei setzt er grundsätzlich andere Schwerpunkte als Donald E. Pease. Er geht enzyklopädisch ins realpolitische Detail, betont allerdings, wie Pease, die Bedeutung der politischen Konsequenzen des Hurrikans Katrina. Seiner Bilanz der Obama- Administration schickt er folgende, an Harry Belafonte erinnernde Überlegung voraus: „But we should never forget one thing: as much as Obama inspired the people, ‘We, the People’ inspired Obama first. ... Today, in early 2012, hope is in short supply. The president must share some of

the blame for this outcome (as I will discuss later), but so should the rest of us” (31). Der makropolitisch interferierende und ausgrenzende Einfluss der lobbyistischen ‚Party of Wall Street‘ (David Harvey) bleibt an dieser Stelle aber unberücksichtigt. Auch lokal und mikropolitisch wird der Mehrheit der Bevölkerung im urbanen Raum die Möglichkeit aktiver Einflussnahme auf die Gestaltung ihres Lebensumfeldes wegen fehlender Finanzkraft – „Half of the population of New York City is trying to live on \$30,000 a year“ – und wegen der investiven Dominanz der „1 percent“ genommen: „We have a billionaire mayor [Michael Bloomberg] who allies with them“. Darauf verweist David Harvey in einem Gespräch mit Amy Goodman („Ahead of May Day“ 3) und stellt an anderer Stelle generalisierend fest: „Furthermore, the right to the city is an empty signifier. Everything depends on who gets to fill it with meaning. The financiers and developers can claim it, and have every right to do so. But then so can the homeless and the *sans-papiers*“ (*Rebel Cities* xv).⁴⁶ Dieses ‚Recht auf die Stadt‘ sieht Patti Smith, wie oben gezeigt, unmittelbar gefährdet bzw. eingeschränkt und artikuliert entsprechend ihr Unbehagen, etwa in Bezug auf ihre eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten und auf das Hotel Chelsea.

Im „age of Occupy“ (West/Buschendorf 158) gibt es seit Januar 2014 in New York City mit Bill de Blasio als Nachfolger von Michael Bloomberg und seit Mai 2014 in Newark mit der Wahl Ras Barakas in das dortige Bürgermeisteramt (González/Goodman, „’A Mayor That’s Radical‘“) einen politischen Paradigmenwechsel. Diesen hat offensichtlich die Formierung und Durchsetzungskraft der „*new guard*“, der avantgardistischen jungen Generation, mittelbar herbeigeführt, oder wie Patti Smith in ihrem Manifest 2007 antizipierend feststellt: „They will, in time, make breathless changes in our political process“. Diese Einschätzung korrespondiert wiederum mit Juan González’ Analyse im Anschluss an Bill de Blasios Amtsantritt 2014:

And I think it’s going to be a dramatic change from the sort of corporate-oriented, top-down management style of the Bloomberg era to a more bottom-up effort to address the needs of the 99 percent that obviously Occupy Wall Street put on the national map. (González/Goodman, „Newly Elected Mayor“ 3)

Die beiden Bürgermeisterwahlen einerseits und die Erfolge von Senator Bernie Sanders mit seiner programmatischen Ablehnung von „Wall Street and the billionaire class“ bei den Vorwahlen im Präsidentschaftswahlkampf 2016 andererseits sind auch das Resultat einer latenten Bewusstseinsveränderung und politischen Neuorientierung von jungen Wählern auf (trans)nationaler Ebene (Goodman, „’An Earthshaking Moment’: Sanders [sic] Win Reveals Deep Divide“ 3). Diese von Naomi Klein 2016 konstatierte Neuorientierung (González, „Naomi Klein: There Would Be No Bernie Movement“ 3) hat Amy Goodman bereits im September 2012 diagnostiziert.

⁴⁶ Am 01. Mai 2012 gibt Michael Bloomberg den Anlass für Tom Morellos „cross-generational Guitar Army“ („Guitar Army“), den Protestsong „Which Side Are You On?“ von 1931 neu zu texten: „We are the guitar army/Our eyes are on the prize/Musicians have no choice in life/Unless we organize/Oh people can you hear us/Oh people do you care?/You’re either with the 99/Or you are with the mayor“ (Lynch 1). In der Reihenfolge vor Patti Smith hat Tom Morello das musikalische Rahmenprogramm bei der DNI- Jubiläumsveranstaltung „20th Anniversary Celebration“ am 05. Dezember 2016 in der Riverside Church in NYC mitgestaltet. Unter anderem mit Woodie Guthries „This Land Is Your Land“ schaffte er für die über 2000 anwesenden Gäste eine verbindende Plattform (Democracy Now!, „Watch“ 10-12).

Im Gespräch mit Frances Fox Piven, Nathan Schneider und Suzanne Collado stellt sie fest, dass die OWS- Bewegung über die *encampment*- Phase hinausgewachsen ist und fügt hinzu: „I think it’s pretty clear, Suzanne, this movement has occupied the consciousness of this country“ („Roundtable“ 7). Dafür gibt es inhaltliche und sprachliche Anhaltspunkte in Bill de Blasio’s Antrittsrede: Er betont unmissverständlich, die Belange aller Bürger im Blick zu haben und in seiner Amtszeit den Kampf gegen die in vielen Lebensbereichen ungleiche Ressourcenverteilung – „inequality crisis“ (4) – innerhalb der Bevölkerung aufnehmen zu wollen:

... that New Yorkers see our city not as the exclusive domain of the One Percent, but a place where everyday people can afford to live, work, and raise a family. We won’t wait. We’ll do it now. (3)

Der Hinweis auf „the One Percent“ signalisiert, dass seine Politik prinzipiell gegen die „Party of Wall Street“ (Harvey) gerichtet ist. Sein Konzept spiegelt sich am Ende seiner Rede in der Formel „One City“ (5) wider, die er wie folgt definiert:

A city that fights injustice and inequality – not just because it honors our values, but because it strengthens our people. A city of five boroughs – all created equal. Black, white, Latino, Asian, gay, straight, old, young, rich, middle class, and poor. A city that remembers our responsibility to each other – our common cause – is to leave no New Yorker behind. (4)

Mit der elliptischen und zugleich zivilreligiösen Formulierung „*all created equal*“ überträgt er den unverändert revolutionären Gleichheitsgedanken der *Declaration of Independence* auf den städtischen Raum und unterschiedslos auf alle New Yorker, das heißt konkret auf seinen politischen Verantwortungsbereich.

Mit ihm hat sich ein Exponent, beziehungsweise Hoffnungsträger der „*new guard*“ politisch durchsetzen können, der sich aktiv mit den Zielvorstellungen differenter Bewegungen auseinandergesetzt hat und der bereits im Oktober 2011 in seiner Funktion als „New York City public advocate“ als Mediator zwischen den OWS-Demonstranten und der Exekutive der Stadt öffentlich auftrat (González/Goodman, „We Are Living in the World Occupy Made“ 5-6). Wer jenseits dieser rezenten realpolitischen Zusammenhänge seine ideologischen Vorbilder im Einzelnen sind, gibt er in seiner Antrittsrede zu erkennen: Er sieht sich selbst in der Tradition von Al Smith, Franklin D. Roosevelt, Frances Perkins, Fiorello La Guardia, Jacob Riis, Eleanor Roosevelt und Harry Belafonte (2).⁴⁷ Allein diese ideologische Konstellation, dieses „Denkkollektiv“, rückt Bill de Blasio in die Nähe des *Independence*-Netzwerkes, das unter anderem informell und wirkungsvoll von *DemocracyNow!* redigiert wird.

Patti Smiths Unterstützung der OWS- Bewegung und im Weiteren der „New May Day“- Bewegung 2012 ist genauso plausibel wie ihre in „Ain’t It Strange?“ zum Ausdruck gebrachte Vision einer neuen, d.h. unabhängigen Partei. Es sind letztlich Beiträge zur Wiederherstellung von „countervailing power“.

They [the new guard] have the technology to unite and create a new party, to be vigilant in their choice of candidates, unfettered by corporate pressure. (2)

⁴⁷ Harry Belafonte, der Bill de Blasio’s Amtseinführung eröffnete, ergänzt diese aussagekräftige Liste stellvertretend für ihn und nennt Martin Luther King Jr., Fannie Lou Hamer, Bobby Kennedy, Cesar Chavez und Rabbi Abraham Heschel in dieser Reihenfolge (González/Goodman, „Harry Belafonte Urges de Blasio“ 2).

Wie unverändert aktuell für Patti Smith der Ruf nach einer neuen Partei im 21. Jahrhundert bleibt, belegt ihre Vision in ihrem auto/biografisch-politischen Manifest. Dazu passen Matthias Kolbs Beobachtungen am Rande der Aktionen am 1. Mai 2012 in NYC vor dem Hintergrund des Präsidentschaftswahlkampfes 2012: „Abgesehen von einem Jesus-Imitator, der ein Holzkreuz trägt, wird eine Frau mittleren Alters besonders oft fotografiert. Sie trägt ein Plakat, auf dem Porträts von Mitt Romney und Barack Obama sowie der Satz '2 parties, one master. The criminal elite' zu sehen sind“ (3). Die hier polemisch unterstellte Homogenität der Parteien – Ralph Nader thematisiert 2016 die global zerstörerischen Konsequenzen der „present two-party duopoly“ (*Breaking* 49) – wird im Vorwahlkampf 2016 aus akademischer Perspektive nicht immer bestätigt: „Both parties are divided between neocon hawks and cautious realists who don't want the US in unending war“ (2). Das ist Jeffrey D. Sachs' Einschätzung. Anders als Chris Hedges in seinem Essay „Bernie Sanders' Phantom Movement“ (2016) erkennt Robert B. Reich in Bernie Sanders einen hoffnungsvollen Repräsentanten einer anti-oligarchischen Bewegung in der von ihm so verstandenen gegenwärtigen „antiestablishment era“ (Goodman, „We Must & Can Aim High“ 9). Dazu ergänzt er perspektivisch in *Saving Capitalism*:
 Unless one or both of the two major parties in the United States shift away from the established centers of political and economic power, the new countervailing power could emerge in the form of a new party that unites the disaffected, anti-establishment elements of both major parties and gives the 90 percent of Americans who have been losing ground their own political voice. (188)

Ende November 2016 propagiert Bernie Sanders in diesem Sinne eine Reform der Demokratischen Partei: „But, more importantly, we create a kind of grassroots party where the most important people in the party are not just wealthy campaign contributors, but working people, young people, people in the middle class who are going to come in and start telling us what their needs are and give us some ideas as to how we go forward“ (Goodman, „Democracy Now! Special: Bernie Sanders on Trump's Victory“ 2).

Realpolitisch hat Patti Smith sich vor 2008 in Wahlkämpfen an der Seite von Howard Zinn und Ralph Nader – Naders Mut, Unabhängigkeit und Weitsicht wird von Chris Hedges besonders hervorgehoben (*The World As It Is* 52-56, 87-93) – für eine ‚neue‘ Partei engagiert. „I don't really care about my career. I just want to do good work, and incorporating Ralph's teachings in all our performances is part of doing good work“ (Thompson 236). Diesen Kommentar hat Dave Thompson in seine Biografie aufgenommen. Im Präsidentschaftswahlkampf 2000 wurden die Songs „People Have the Power“ und „New Party“ entsprechend instrumentalisiert. In *Complete* werden diese Zusammenhänge auf einer Doppelseite dokumentiert: Dem Songtext „New Party“ (284) ist eine ganzseitige Kopie des Plakats einer „Nader-Zinn-Patti Smith“- Veranstaltung mit dem Thema „Bring the Troops Home“ in Cambridge, MA aus dem Jahr 2004 zugeordnet (285).⁴⁸ Das Layout vermittelt durch die Anordnung der Namen der drei Persönlichkeiten und die Parallelität der Fotos

⁴⁸ Im Mai 2016 lässt Patti Smith auf ihrer Website Michael Stipe – unter der signifikanten Bernie Sanders/Michael Stipe/Patti Smith- Bildleiste – mit einer Parteinahme für Bernie Sanders zu Wort kommen, die mit folgendem Satz endet: „His moral compass is due north and that is exactly what we need right now“ (3 May 2016 <<http://www.pattismith.net/news.html>>).

Symmetrie und eine interdependente Rollenverteilung dieses stabilen politischen „Werknetzes“.

Der Text des Songs „New Party“ – der elfte des ‚politischen‘ Albums *Gung Ho* (2000)⁴⁹ – wirkt, oberflächlich betrachtet, mit seinen „Parolen und Schlagwörtern“ (Nash 236) substanziell plakativ. Im Vergleich zu „People Have the Power“ fallen in den ersten drei von vier Strophen ein sprachlich grundsätzlich anderes Register und ein despektierlicher, provozierender Ton auf:

why don't you/fertilize my lawn/with what's running from your mouth

...

We got to get off/our ass or get burned (*Complete* 284).

Der an die Adresse des (namenlosen) Präsidenten gerichtete Ruf nach einer neuen Partei in der ersten Strophe, die unverändert wiederholt wird, wird eingangs pauschal mit dessen Lüge begründet.

You say hey/the state of the union/is fine fine fine/I got the feeling that you're lying/lying lying lying/I think we need/think we're gonna need/a new party.

Durch die anfangs latent kakofonische Sound-Kulisse ist die im Text mehrfache Verdoppelung des Wortes „lying“ kaum zu hören, so dass das vermeintlich plakative Moment reduziert ist.

Der Hauptgrund wird in der dritten Strophe angedeutet und in der vierten weiterentwickelt: eine von Gier geleitete, die Zukunft der Kinder zerstörende globale Brunnenvergiftung kann nur durch eine neue Partei rückgängig gemacht werden.

The worlds troubles/are a global concern/does your child have/fresh water to drink.

Die Legitimation liefert wiederum die in ihrem Wesenskern „national-kosmopolitische“ (Spahn 8) *Declaration of Independence*, die zu Beginn der vierten Strophe zitiert wird:

When in the course/of human events/it becomes necessary.

Nach diesem auch musikalisch deutlich markierten, würdevollen Auftakt ist das Register bei der pointiert artikulierten Auflistung der notwendigen Aufgaben der „party of the century“, also *der* Partei des 21. Jahrhunderts, angemessen neutral:

to take things in your own hands/to take the water from the well/and declare it tainted by greed/we got to surely clean it up/clean our house/our inner house/our outer house.

Die Lösung dieser Aufgaben ist *ein* Aspekt. Relevanter als übergeordnetes Ziel ist die Re-Formierung einer (christlich orientierten) globalen Solidargemeinschaft im Sinne der Botschaft der kosmopolitisierten *Declaration of Independence*, denn, losgelöst vom Mammon, ist diese phantastische Partei für jedermann offen:

and the price of admission/is love one another/love brother.

Textlich mag dieser Schluss pathetisch wirken. Dessen musikalisch-performative Übersetzung hat jedoch einen neutralisierenden Effekt: Das Wort „love“ verliert durch die gedehnte und gepresste, ‚dunkle‘ Realisation des Vokals in diesem Reim-Bündel und durch die markant anschwellende Sound-Kulisse an Prominenz, wobei das Wort

⁴⁹ Dave Thompson charakterisiert das Album, das thematisch in enger Beziehung zum „*indictment clip*“ steht, folgendermaßen: „*Gung Ho*, the warlike title of which would seem more and more apt as time passed, is the album that confirmed her growing interest in politics. What's more, it did so without any of the embarrassing grandstanding that normally accompanies an artist's attempt to take a political stand“ (231).

„brother“ kaum noch zu vernehmen ist. So verliert der Song seine vermeintliche „preachiness“. Dieser Eindruck kann sich bei der Lektüre des Textes einstellen. Aus dem Song wird mit den Worten aus Martin Luther Kings Rede „Beyond Vietnam“ letzten Endes ein „creative psalm of peace“ mit einem klar definierten Ziel: „to transform the jangling discords of our world into a beautiful symphony of brotherhood“ (6). Losgelöst vom nationalen Parteiensystem und von Wahlkämpfen fokussiert die Vorstellung der „new party“ offene, revolutionäre Räume. Nichts anderes wird mit der ‚planetarischen‘ Einladung zum ‚Beitritt‘ ausgesprochen:

and you're all invited/it's where you are/wherever you are (284).

Es ist eher eine Bewegung, die so weltoffen ist wie die wissenschaftliche Disziplin der *American Studies / Lifewriting Studies* mit ihrem „new cosmopolitan spirit“-Ansatz (Hornung „Transnational American Studies“ 626). Analog zum *society*-Begriff in „Rock n Roll Nigger“ ist eine nationalstaatliche Zuordnung der „new party“ sekundär oder irrelevant.

Auch für Angela Davis ist in einem weiteren Gespräch mit Amy Goodman im März 2016 die Vorstellung einer neuen Partei nicht prioritär. Zwar positioniert sie sich in diesem Interview abschließend wie folgt: „I believe in independent politics. I still think that we need a new party, a party that is grounded in labor, a party that can speak to all of the issues around racism, sexism, homophobia, transphobia, what is happening in the world. We don't yet have that party“ („Angela Davis on Not Endorsing Any Presidential Candidate“ 6). Im Kern propagiert sie aber nicht die Etablierung einer neuen Partei: „So I'm actually more interested in helping to develop mass movements that can create the kind of pressure that will force whoever is elected or whoever becomes the candidate to move in more progressive directions“. Damit favorisiert sie die Formierung von mobilen, zielorientierten Netzwerken.

Als ein beispielgebendes Modell für Angela Davis' Vorstellungen können die Aktivitäten des komplexen *Democracy Spring*-Netzwerks betrachtet werden, über die Amy Goodman am 12. April 2016 mit Kai Newkirk spricht. In dem Beitrag „Democracy Spring: Over 400 Arrested at U.S. Capitol Protesting Corruption & Money in Politics“ wird Kai Newkirk als „campaign director of Democracy Spring“ und als „co-founder and an organizer with 99Rise“ (1) vorgestellt. *Democracy Spring* ist ein zielorientiertes Netzwerk – „an incredible coalition“ (3) – von über 140 Organisationen, das im Wahlkampf überparteilich agiert und, ganz im Sinne von Angela Davis, Einfluss auf Kandidaten aller politischen Ebenen nehmen will: „We want to be clear this is a nonpartisan, independent campaign“ (4). Der Marsch von *Democracy Spring* von ‚Liberty Bell‘ in Philadelphia zum Capitol in Washington D.C., das im Interview als „People's House“ (2) bezeichnet wird, und das dort durchgeführte Sit-in sind ‚klassische‘ revolutionäre Räume und Handlungen zur Durchsetzung des wiederkehrenden, übergeordneten Ziels: „We want a government of, by and for the people, not the 1 percent“ (3). Das grundsätzliche Ziel, d.h. die Überwindung politischer Ungleichheit – „We demand an equal voice in our democracy“ (2) –, wird in fünf Punkten konkretisiert. Diese beziehen sich unter anderem auf die Abschaffung von „*Citizen United*“, auf „the Voting Rights Advancement Act“ und „the Voter Empowerment Act“ (4). Das Sit-in vor dem Capitol, das auch zur Verhaftung von Kai Newkirk führte, ist als erste Stufe eines Prozesses

von zivilem Ungehorsam zu verstehen. Im Weiteren ist auch der Einbezug von Familien vorgesehen: „We will carry forward until either Congress does something or they send so many of us to jail that it will be, we believe, the largest civil disobedience in our country in this 21st century. And this weekend, we'll be joined by many more with the Democracy Awakening; on the 17th, there will be a huge family-friendly rally“ (5). Physische Präsenz im öffentlichen Raum als eine nachhaltige politische Durchsetzungsstrategie im Sinne David Harveys (161-62) verbindet die OWS- Bewegung mit dem *Democracy Spring*- Netzwerk. Hinzu kommt ihre Sensibilität für ökologische Probleme des (nationalen) Raumes: „Solving [political inequality] is the key to making progress on so many other urgent issues in our country, from catastrophic climate change to mass incarceration“ (5).

Im Unterschied zu dieser eher nationalen Fokussierung entwirft Patti Smith im August 2012 in Kim Skottes Interview sogar die Möglichkeit des planetarisch geführten Streiks („*global strike*“) als transnationale Form von „countervailing power“ und „civil disobedience“: „*It can be done ... through texting. We need to network*“. (Simultantranskription H.K.) 2016 könnte sich dieser Streik z. B. gegen das weltweit etablierte Zweiklassensystem der „Ein Prozent“ vs. „99 Prozent“ (*Panama Papers* 202-03) richten, das Bastian Obermayer und Frederik Obermaier als Vertreter des Netzwerkes *International Consortiums for Investigative Journalists* mit Bezug auf die OWS- Bewegung problematisieren (202). Für dieses „Werknetz“ ist diese politische Konstellation „ein Problem für jede Demokratie, wenn sich Klassen entwickeln, die miteinander kaum mehr etwas zu tun haben. Dieses Problem wird aber verschärft, wenn ausgerechnet für die Wohlhabendsten andere Regeln zu gelten scheinen. Oder: keine Regeln“ (206).

Im Interview 2012 in Dänemark ist für Patti Smith dieser Streik der Umwelt geschuldet: Sie verweist eindringlich auf die tagespolitisch relevante, projektierte, kontrovers diskutierte, von der VR China maßgeblich betriebene Ausbeutung von Bodenschätzen auf Grönland, das heißt im Einflussbereich von Dänemark. Sie gibt konkrete, ihre Zuhörer mobilisierende Denkanstöße. Wie berechtigt diese wissensbasierte, informierende Warnung ist, belegt nicht zuletzt ein diesbezüglicher *taz.de*- Artikel von Reinhard Wolff. Patti Smith verfügt ohnehin über geowissenschaftliche und –politische Kenntnisse und ist entsprechend ökologisch engagiert: In ihrer Autobiografie *M Train* (2015) spricht sie selbstironisch und eindrucksvoll über ihre aktive Mitgliedschaft im Continental Drift Club (38-43; 48-54), dem sie von 2006 bis zu der in dem Kapitel „A Dream of Alfred Wegener“ thematisierten Auflösung 2013 angehört (211-16). Sie identifiziert sich mit der denkkollektivistischen Plattform dieser unabhängigen, transnationalen Gesellschaft – „the members' unified mind“ (213) – und deren Verpflichtung: „All [members] are expected to keep abreast of the activities of the Alfred Wegener Institute for Polar and Marine Research, in the city of Bremerhaven in Lower Saxony“ (39). So verbindet sie ihre Buchvorstellung von *M Train* in London im Oktober 2015 nachdrücklich mit dem Hinweis auf eine bekannte Tatsache: „Greenland is melting, there's something to focus on, something that's going to affect every single person in the world“ (Beaumont-Thomas 3). Sie spricht damit einen zentralen Aspekt einer krisenhaften planetarischen Entwicklung an, den die Kanadierin Naomi Klein, die – wie Bill McKibben – zu der Projektgruppe *Pathway to Paris* gehört, in ihrem Buch

This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate (2014) thematisiert und vor Ort am Rande der Weltklimakonferenz offensiv zur Diskussion stellt. Im Vorfeld der Konferenz machte Patti Smith auf ihrer Website monatelang auf das Projekt *Pathway to Paris* aufmerksam. Nicht allein die Aktivitäten dieser Projektgruppe, in der Jesse Smith eine maßgebliche Rolle spielt, finden Eingang in Amy Goodmans facettenreicher Berichterstattung direkt aus Paris Ende 2015. Die Sendungen bleiben wegen ihrer Bedeutung bis Mitte März 2016 unter der Rubrik „In Depth: U.N. Climate Summit in Paris“ auf der *DN!*-Homepage direkt abrufbar. Im Kontext des *Pathway to Paris*-Projektes ist Amy Goodmans und Juan González' Gespräch mit Bill McKibben Ende September 2016 über die unzeitgemäße Intensivierung der Ausbeutung fossiler Bodenschätze, über ExxonMobils „decades-long cover-up of climate change“ („Bill McKibben“ 6) und speziell über den Widerstand in Bezug auf die Dakota Access Pipeline zu verstehen. Besonders hervorgehoben wird Bill McKibbens Hinweis: „Frontline communities, and particularly indigenous people, have been in the forefront of this climate fight“ (1; 2).

Am Ende des Interviews von Christian Lund, das seit Juli 2013 auf YouTube unter der Überschrift „Patti Smith: I Will Always Live Like Peter Pan“ abrufbar ist, philosophiert Patti Smith generalisierend über die weltpolitische Situation, begreift die Gegenwart als „*transitional, pioneering, unique time*“, gekennzeichnet von „*[a] painful adolescence with technology*“, als „*time of the people, democratized people*“ und träumt wiederum von „*global striking*“. „*There are possibilities for global striking and bringing down these corporations and governments who think they rule the world.*“ Reflexartig fügt sie hinzu: „*People still have the power more than ever*“. (Simultantranskriptionen H.K.) Sie hat den Glauben an den fundamentalsten der demokratischen Werte nicht verloren, den Scott Horton auf der nationalen Ebene allerdings oft grundsätzlich in Zweifel gezogen sieht und den er wie folgt definiert: „that by mobilizing and involving the entire citizenry, by putting their knowledge and skills to use for the benefit of the entire community, democracy can prevail over its rivals without compromising its internal commitments to personal freedom“ (33).

Wie Scott Horton, Angela Davis oder Kai Newkirk vertraut Katrina Vanden Heuvel auf Netzwerkarbeit und auf die Mobilisierung und Initiative der Öffentlichkeit jenseits der beiden großen Parteien in ihrem Gespräch mit Amy Goodman und Juan González im April 2015 anlässlich des 150-jährigen Bestehens des Magazins *The Nation* („Started by Abolitionists in 1865“). Ihre selbstgestellte Frage „So, how people take back power“ (8) beantwortet sie zusammenfassend mit dem Verweis auf das ähnliche, „gemeinschaftszentrierte“ und koordinierende Potenzial von *The Nation* und *Democracy Now!* und auf die Aktivitäten der vielfältigen *grassroots*-Bewegungen:

[T]his is, as I have said, a time when people are in motion, I think you've got 'Black Lives Matter', you've got 'Post Occupy', you have 'The Fight for 15', you have the fast food workers, you have migrant rights, immigrant rights movements. I mean, there is a sense that something is happening and people are aching for a better America that works for people, not just, as this Transpacific Partnership illuminates most clearly, corporations. (9)
„[I]t's a poor country“. (8)

Auch verbal korrespondiert dieser lapidare Befund, der sich primär auf die Macht der Finanzelite und deren Vernetzung mit dem Zwei-Parteien-System bezieht, mit Patti

Smiths Diagnose: „*My poor country ... [it's] not a unified country*“. Im Vorwahlkampf 2016 hat für Van Jones die Spaltung der Gesellschaft, um mit den zentralen Begriffen von Chantal Mouffe zu sprechen, eine „antagonistische Dimension“ (*Agonistik* 15; 21-26) angenommen, die seiner optimistischen Sicht von 2012 – „America is still the best idea in the world“ (*Rebuild the Dream* 12) – zu widersprechen scheint:

We are now adapting to absurdity. The idea of complete racial hostility ... has now been normalized. ... Often, we say, 'Oh, well, you know, both the parties are horrible.' That can often be true. But there's a moment now where the character of the country is on the table, on the world stage, and too many progressives have been silent. We need to speak out against the hatred.

(González/Goodman, „Van Jones Says 'Volcano of White Rage'“ 4)

Insofern antizipiert Van Jones die Situation nach der Wahl vom 8. November 2016, wie sie punktuell von einem Autorenteam der *The New York Times. International Weekly* in dem differenzierten Leitartikel „Election Reveals Deep Chasm in U.S.“ zusammengefasst wird (Fernandez et al.). Politisch widerspricht die so verstandene Lage dem von Chantal Mouffe propagierten agonistischen Demokratiemodell: „Wichtig ist, dass Konflikte nicht die Form eines ‚Antagonismus‘ annehmen (eines Kampfes zwischen Feinden), sondern die eines ‚Agonismus‘ (einer Auseinandersetzung zwischen Kontrahenten)“ (*Agonistik* 28).

Dass das agonistische Prinzip funktioniert, unterstellt Noam Chomsky 2016 in einem seiner Gespräche mit Amy Goodman: „Opposition to aggression is much higher than it was in the past“ („Chomsky: Today's GOP“ 13). Für die in diesem Kapitel vorgestellten ‚revolutionären Werknetze‘ – speziell im Zusammenhang mit dem „The Indictment Clip“, dem Song „People Have the Power“, dem Essay „Ain't It Strange“ und dem Song „New Party“ – ist das ein positiver und optimistischer Befund mit einem ‚autobiografischen‘ Erklärungsansatz: „If you look over the past, say, the roughly 75 years of my, more or less, consciousness, it's – in general, I think the arc of history has been bending toward justice“ (12). Dem entspricht sein im Gespräch mit Claus Hulverscheidt und Katrin Werner im Oktober 2016 formulierter Ausblick: „Bildung hilft. Die jüngeren Generationen in diesen [orthodoxen] Gesellschaften ändern sich. Es gibt immer Hoffnung“ (22). Vor dem Hintergrund des Wahlausgangs am 08. November bestimmen die politische Bedeutung des agonistischen Prinzips und die Aspekte „*hope and change*“ in diesem positiven Sinne auch die zwanzigminütige Podiumsdiskussion von Noam Chomsky, Harry Belafonte, Amy Goodman und Juan González im Rahmen der Jubiläumsfeier von *DN!* am 05. Dezember 2016 in der Riverside Church in NYC (Democracy Now!, „Watch“ 17-21). Denkkollektivisch verbindet Patti Smith ihren nachfolgenden künstlerischen Beitrag bei dieser Jubiläumsfeier, der wenig später auch auf ihrer Website abrufbar ist, mit der Botschaft der Podiumsdiskussion: Ihren ersten Song „Peaceable Kingdom“, den sie zusammen mit Tony Shanahan zur Erinnerung an die Menschenrechtlerin Rachel Corrie – sie verlor 2003 ihr Leben bei einer „peacekeeping mission“ (24) in Gaza – geschrieben hat, widmet sie der „*new guard*“: „They [our young people] are going to make the most revolutionary changes in human history. They will continue to build peace movements, to protect our environment“. Ein Novum ist, dass sie den Song „Peaceable Kingdom“ performativ mit den ersten drei Strophen von „People Have the Power“ abschließt. Mit einer zweiten Widmung, die auch als eine besondere

Hommage für Amy Goodman und deren unerschrockene Berichterstattung im Zusammenhang mit dem umstrittenen Dakota Access Pipeline- Projekt vor Ort im Herbst 2016 zu verstehen ist, beginnt die Darbietung von „People Have the Power“ in voller Länge und der bekannten Verve: „So, we’d like to do a song [„People Have the Power“] for all of you, to all our speakers [Harry Belafonte, Noam Chomsky et al.], to everyone who’s here, and send also a salute to our brothers and sisters in Standing Rock“ (25).

4. Die auto/biografische Untersuchungsebene

Nach ihren Anmoderationen mit dem Hinweis auf das vielgestaltige klima- und friedensaktivistische Engagement von Patti Smith versäumt es Amy Goodman in ihren Interviews 2015 und 2010 nicht, in Bezug auf *M Train* und *Just Kids* Patti Smiths persönliche Beziehung zu Fred ‚Sonic‘ Smith und Robert Mapplethorpe anzusprechen („Legendary Patti Smith on Her New Memoir 'M Train' & National Book Award Winner 'Just Kids'“ 2-3); („Punk Rock“ 2, 4-5). Mit ihrem dualen Gesprächsansatz bestätigt Amy Goodman die Reziprozität der im weitesten Sinne politischen und auto/biografischen Untersuchungsebenen. Es gibt wegen Patti Smiths globaler Präsenz und ihrem politisch-ökologischen Verantwortungsbewusstsein als Weltbürgerin einen unhintergehbaren Implikationszusammenhang zwischen privaten und öffentlichen Aktionsräumen, die ihr komplexes „*our voice*“- Konzept konstituieren: Ein wesentliches Segment bezieht sich auf die bis in die Gegenwart wirksamen Zweierbeziehungen, die medial und performativ überaus facettenreich dokumentiert, inszeniert und instrumentalisiert werden. Komponenten der in *Just Kids* rekonstruierten Beziehung zu Robert Mapplethorpe strukturieren zum Teil ihre Bühnenauftritte, so zum Beispiel in Hamburg im Februar 2014. Auf der Bühne in Nürnberg im Juli 2011 *spricht* sie träumerisch über Fred ‚Sonic‘ Smith und ihrem Zuhause in Detroit, um in *M Train* 2015 mystifizierend über ihn zu *schreiben*: „Looking back, long after his death, our way of living seems a miracle, one that could only be achieved by the silent synchronization of the jewels and gears of a common mind“ (87).

„[I want to] to give Robert to the people ... as a holistic person ... as a human being“. Es wäre schließlich ihre Berufung („*calling*“). Sie wolle so viele Menschen wie möglich erreichen. Das ist unter anderem ihr Kommentar zur Verleihung des *National Book Award* gegen Ende des Interviews von Christian Lund. (Simultantranskription H.K.) Sie übernimmt also die Funktion einer Mediatorin. Der auto/biografische Akt als solcher ist ein sozialer, kultureller und transnationaler. Grundsätzlich will sie das Soziale, das „nur in den *Spuren* [sichtbar ist], die es hinterläßt, ... *wieder ... versammeln* (*reassembling the social*)“ (Latour 22). Aus der Perspektive der Auto/biografiekritik ist ihre Intention *per se* keine Besonderheit, wie Bernhard Fetz konstatiert: „Over recent decades, the motivation of giving someone else a voice has also been central to the many different forms of *life writing* which have emerged. Biographies of artists, on the other hand, are often attempts to understand the driving forces behind the creative process“ („Performance and Mediality“ 559). In Patti Smiths „*all my people*“- Netzwerk nehmen in *Just Kids* Robert Mapplethorpe und in *M Train*, allerdings unbeabsichtigt, Fred Sonic Smith sowie implizit Sam Shepard eine prominente, identitätsformierende Position ein, denn sie gehören jeweils zu einem ihrer „kleine[n] zweipersonale[n] Kollektiv[e]“ (Fleck 60). In der Terminologie der Akteur-Netzwerk-Theorie handelt es sich um ebenso konvergente wie irreversible Netzwerke (Schulz-Schaeffer 200-01), um „*black boxes*“ (205), die autobiografisch und multimedial von Patti Smith konstruiert und ‚geöffnet‘ werden.

4.1 Patti Smiths Stimme in auto/biografiekritischen Kontexten

Philippe Lejeunes Jahrzehnte alte, in der Auto/Biografiekritik immer wieder diskutierte Vorstellung vom „autobiographischen Pakt“ (*pacte autobiographique*) hat bei der Auseinandersetzung mit der selbstreflexiven Schicht in Patti Smiths Arbeit

eine lenkende Funktion. In seinem Beitrag zum *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* stellt Martin Löschnigg zu dem Begriff unter anderem zusammenfassend fest: „Der a.P. beinhaltet somit prinzipiell die Verifikation der Autobiographie durch den Leser, dies jedoch nicht im Sinne historisch-biographischer Exaktheit, sondern im Sinne einer Anerkennung des aufrichtigen Bemühens des Autors, sein Leben sich selbst und dem Leser erklärend zu vergegenwärtigen“ (39). Wenn Patti Smiths auto/biografische Werke bis hierher und weiterhin gewissermaßen als authentische ‚Quellen‘ herangezogen wurden und werden, insbesondere *Just Kids*, *Complete* oder *M Train*, so basiert(e) dieses Vorgehen auf der Grundlage des so verstandenen ‚Paktes‘ – gegebenenfalls in Verbindung mit kritischen Plausibilitätsprüfungen. Michaela Holdenried stellt zu dem Aspekt der Authentizität begründend fest:

In der autobiographischen Produktion wie in der Rezeption ist die Frage nach der ›Authentizität‹ eines Textes, so konventionell dies eine poststrukturalistische Literaturwissenschaft anmuten mag, weiterhin ein wichtiges Kriterium geblieben. Selbst ein der Konventionalität gewiss nicht verdächtiger Autobiograph wie Georges-Arthur Goldschmidt hat als *den* nicht zu unterdrückenden autobiographischen Impuls – wie prozessual, misslingend, ungenügend auch immer – den Annäherungsversuch an das Ich auch theoretisch verteidigt: ‚Wer redet? Wer schreibt? Wer hört zu? Immer ist es jemand, denn ›es‹ redet nicht; wer redet ist dieses in IHM, dem Redenden eingeschlossene ›Ich‹, um so mehr als seine Stimme laut genug ist, um das, wovon es redet, zu übertönen.‘ (*Autobiographie* 26)

In ihrem „A Note To You“- Statement am Ende des Audiobooks *Just Kids* (9.08) versichert Patti Smith, sozusagen in Kenntnis und Erfüllung des „autobiographischen Paktes“, stellvertretend für Robert Mapplethorpe – auf der Grundlage ihres ihm am 8. März 1989 gegebenen Versprechens – Ereignisse ihrer gemeinsamen Geschichte – „...our story as he called it...“ – wahrheitsgetreu erzählt zu haben. Es besteht insofern eine Wahrheitsverpflichtung gegenüber Robert Mapplethorpe. Soziologisch und epistemologisch ist Wahrheit nach Bruno Latours Lesart (198) und für Ludwik Fleck „nicht ‚relativ‘ oder gar ‚subjektiv‘ im populären Sinne des Wortes. Sie ist immer oder fast immer, innerhalb eines Denkstils, vollständig determiniert. ... Auch ist Wahrheit nicht Konvention, sondern im historischen Längsschnitt: *denkgeschichtliches Ereignis, in momentanem Zusammenhange: stilgemäßer Denkwang*“ (131).

Bernhard Fetz problematisiert den „biographischen Wahrheitsbegriff“, hebt anschließend den Unterschied zwischen Wahrheit und Authentizität hervor und gibt folgendes zu bedenken: „Die biographische Wahrheit beruht zu einem nicht geringen Teil auf der Suggestion von Authentizität“ („Biographisches Erzählen“ 57). In seiner Erklärung bezieht er sich auch auf Aleida Assmanns Monografie *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (München 1999):

Um Authentizität hervorzurufen, bedarf es des Imaginären, der Besetzung von materiellen Erinnerungstücken oder immateriellen Erinnerungsfetzen mit Affekten, wobei im Sinne einer Kultur des Erinnerns „das Imaginäre nicht mit Fiktion und Fälschung gleichzusetzen ist, sondern mit Fabrikation und Erfindung, das heißt: mit jener Konstruktionsarbeit, die allem Kulturellen zugrunde liegt (Assmann 1999, 83)“. (57-58)

Daran gemessen ist Patti Smiths Archivierung dauerhaft systematisch und besteht

aus „*diaries, journals, memory, letters*“ und Fotografien (Baker 3-4). Eine Ausnahme fällt mit Robert Mapplethorpes letzten Lebensmonaten zusammen: „I no longer remember the exact chronology of those last months. I stopped keeping a diary, perhaps losing heart“ (*Just Kids* 274). Mit dem Eingeständnis dieses möglichen narrativen Defizits in der Erzählsituation wird biografische Allwissenheit ausgeschlossen und andererseits mittelbar an das Verständnis der Rezipienten appelliert und Vertrauen generiert. Die in verschiedenen Interviews wiederholten Hinweise auf die vielfältigen, archivierten Ressourcen, über deren z.T. formale Defizite sie sich auch selbstkritisch in *M Train* (211) äußert, suggerieren Authentizität. Ihre Textbasis mit den das „Ich-Gedächtnis“ (Aleida Assmann 184) unterstützenden „externen Daten-Speicher[n]“ (182) ist also glaubhaft zuverlässig. Man sollte sich aber immer die Begründung vergegenwärtigen, warum Jean Genet Patti Smiths Vorbild ist: „Genet durchtränkte Erinnerung mit Dichtung“ (59). Das ist ihre kurze Antwort auf eine von Klaus Biesenbach im Sommer 2012 gestellte Frage. Jan Assmann kann sich kaum Texte vorstellen, „in denen eine aseptische Vergangenheit von jeder rekonstruktiven Phantasie und jedem wertorientierten Interesse unberührt zur Darstellung kommt“ (76). Das korrespondiert weiterhin mit Siri Hustvedts relativierender Sichtweise: „Great memoirs also partake of a vivid re-experiencing, a re-seeing of the past that is also a fantasy, but it is nevertheless true to the present self, the one who recalls hoarfrost on a window long ago and, with that image, experiences an intense feeling of melancholy“ (114-15). Für Patti Smith sind – im Unterschied zu *Just Kids* – „rekonstruktive Phantasie“, Improvisation und strukturelle Offenheit das narrative Fundament von *M Train*: „I had no agenda, no plot, no outline. I had no idea where I was going. ... With *Just Kids*, I had tremendous amount of responsibility and a very classic agenda“ (Goodman/Shaiikh, „Legendary Patti Smith on Her New Memoir“ 2). *M Train* ist demnach als authentisches Produkt ihrer inneren, schöpferischen Stimme zu verstehen, die die „Konstruktionsarbeit“ und den von der Last der Verantwortung befreiten Schreibprozess sowohl lenkt als auch abbildet. Ihre Stimme ist dialogisch vernetzt mit einem unsichtbaren ‚Cowboy‘, der bekanntlich bei genauem Lesen ‚enttarnt‘ werden kann: Es ist Sam Shepard, ihr Partner und Mentor seit den frühen 1970er Jahre.

Der Aspekt der Authentizität wird von Heinz-Peter Preußner und Helmut Schmitz in ihrer konzisen, die transatlantische Diskussion der Autobiografietheorien der letzten Jahrzehnte reflektierenden Einleitung „Autobiografik zwischen Literaturwissenschaft und Geschichtsschreibung“ (2010) auch im Rekurs auf Philippe Lejeune behandelt. Sie beginnen zunächst mit einer Synthese:

Am Ende des ‚langen Marsches‘ [Albert Stone] in der wissenschaftlichen Literatur, von der Autobiografie als geschichtlichem Dokument zur Autobiografie als autoreferenziellem Text, scheint die Geschichte unter anderen Vorzeichen zurückzukehren, wenn sie überhaupt je verschwunden war. Das liegt erstens daran, dass – nach der Dekonstruktion der Referenzialität der Autobiografie – der wissenschaftliche Fokus auf Prozesse der Selbsterzählung und Selbstgestaltung im Text gelegt wird. Damit kommt, wenn auch konstruktiv vermittelt, die soziale Realität des seine Geschichte gestaltenden Subjekts wieder in den Blick. (12)

Dieser so verstandene Paradigmenwechsel wird anhand von Paul John Eakins kritischer Rezeption der Vorstellungen von Lejeune weiter ausgeführt und anschließend wird mit Bezug auf Jeremy D. Popkin und David Carr die „Narrativität jeglicher Sinnproduktion“ (14) hervorgehoben, denn, so wird David Carr zitiert,

„Narrativität ist unsere primäre (aber nicht einzige) Weise, unsere Erfahrung von Zeit zu organisieren“. In „Clock with No Hands“, der sechsten ‚Station‘ in *M Train* (83-87), problematisiert Patti Smith ihre Erfahrung von Zeit: „Real time, I reasoned, cannot be divided into sections like numbers on the face of a clock. If I write about the past as I simultaneously dwell in the present, am I still in real time? Perhaps there is no past or future, only the perpetual present that contains this trinity of memory“ (83-84). In einem in *Die Zeit* veröffentlichten Gespräch im März 2016 nimmt sie auf diesen Passus Bezug und sagt: „Der Gegenstand des Buches ist genau dieser Prozess. Ich halte fest, wie mein Kopf arbeitet“ (Mayer 47). So erfährt der konzeptionelle und narrative Unterschied ihrer beiden Autobiografien eine weitere Konkretisierung.

Philippe Lejeunes aus der Leserposition entwickelte Definition der Autobiografie wird in der jüngeren theoretischen Fachliteratur immer wieder an prominenter Stelle aufgegriffen. In *Der autobiographische Pakt* ist seine anerkannte, aber von ihm selbst nicht als endgültig betrachtete Definition folgendermaßen übersetzt:

Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches Leben und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt. (14)

Diese Begriffsbestimmung wird unmittelbar erweitert durch ein System von vier Kategorien als Parameter zur Abgrenzung von den so genannten „Nachbargattungen der Autobiographie“ und unter anderem mit folgendem, für die Analyse von *Just Kids* relevanten Hinweis versehen:

Das Thema muß *hauptsächlich* das individuelle Leben, die Herausbildung der Persönlichkeit sein: Aber die Chronik und die politische oder Sozialgeschichte können darin ebenfalls einen gewissen Raum einnehmen. (15)

Autobiografie und Biografie werden als „referentielle Texte“ (39) betrachtet, die sich „der Wahrheitsprobe zu unterwerfen“ haben. Ihre Unterschiede werden schematisch einander gegenübergestellt (41-45) und problematisiert. Die fehlende „Identität zwischen dem Erzähler und der Hauptfigur“ (14) ist ein zentrales Unterscheidungsmerkmal der Biografie. ‚Wahrheit‘ ist ohnehin kein definitives Güte Merkmal, denn „die unvermeidlichen Auslassungen, die unabsichtlichen Verzerrungen usw.“ (40) sind zu berücksichtigen. Hier wäre mit Siri Hustvedt (2010/2012) differenzierend zu ergänzen: „Memories are revised over time, and their meanings change as we age, something now recognized by neuroscience and referred to as the *reconsolidation* of memory“ (94).

Lejeune diskutiert weiterhin André Gides Annahme „Vielleicht kommt man im Roman der Wahrheit sogar näher“ (45-46) und Francois Mauriacs Satz „Nur die Fiktion lügt nicht; sie öffnet eine Geheimgtür zum Leben eines Menschen, durch die völlig unkontrolliert seine unbekannte Seele schlüpf“ (46), die er letztlich als weit verbreitete „Gemeinplätze“ ansieht. Sein Gegenentwurf ist folgender: Es stellt sich nicht die Frage, ob die Autobiografie ‚wahrer‘ ist als der Roman oder umgekehrt. Es wird ein qualitativer Unterschied angenommen, denn „der Autobiographie wird es an Vielschichtigkeit, Mehrdeutigkeit usw. mangeln; dem Roman an Exaktheit“ (47). Er propagiert das Eingehen einer Wechselbeziehung der beiden „Textkategorien“ und damit die „Schaffung eines »autobiographischen Raums«. Für die Rezipienten ergibt sich so ein „Tiefeneffekt“. Gegen Ende seines Essays „Der autobiographische Pakt“ geht Lejeune auf den „Lektürevertrag“ ein und erweitert die Autobiografie-Definition durch eine generelle Feststellung:

Sie ist ebensowohl eine Leseweise wie eine Schreibweise, sie ist ein historisch

schwankender *Vertragseffekt*. (50)

In seinem Nachwort aus dem Jahr 1994 vertieft er, vor dem Hintergrund der recht persönlichen Darstellung seiner eigenen wissenschaftlichen Schwerpunktsetzungen, unter anderem den Aspekt des Lektüervertrages und protokolliert unter anderem *eine* (methodische) Zielvorstellung seines Erkenntnisinteresses:

Hinsichtlich des Paktes wollte ich alle Elemente aufspüren, die die Lektüre bedingen. Darunter diejenigen, die auf der eigentlichen Form des Textes beruhen (Erzählstimme, Gegenstand der Erzählung usw.), vor allem aber diejenigen, die durch das bedingt sind, was Gérard Genette seither als »Paratext« bezeichnet hat. (418-19)

Diesen textanalytisch relevanten Codes wird eine die Lektüre allgemein steuernde Funktion beigemessen (50).

Dem Einfluss Jean-Paul Sartres schreibt Lejeune für sich persönlich einen ‚demokratisierenden‘ Effekt zu, denn seit Mitte der 1970er Jahre betrachtet er die „literarische Autobiographie“ nur noch als „Sonderfall eines umfassenderen Phänomens“ (421). Gemeint ist sein Verständnis der Autobiographie als „ein allgemeines anthropologisches Faktum“ und damit seine Hinwendung zu rezenten und historischen populärkulturellen Texten. So werden exemplarisch die in der oben angesprochenen Synopsis von Heinz-Peter Preußner und Helmut Schmitz angenommene Dynamik und Variabilität der Autobiografiekritik selbstkritisch eingeräumt, die auch die Leseweisen und Lesehorizonte betreffen.

Wie nachhaltig die Dynamik der Autobiografiekritik international in den letzten drei Jahrzehnten auch von Persönlichkeiten bestimmt ist, darauf verweisen Sidonie Smith und Julia Watson. Sie sprechen unter anderem vom Netzwerk der seit 1999 bestehenden International Auto/Biography Association (IABA), das sie als „[a]n intrepid band of scholars“ bezeichnen (*Reading Autobiography* xiii), und von Craig Howes’ agilem IABA „listserv“- Management (xii). Alfred Hornung, der 2016 die regionale Weiterentwicklung der IABA thematisiert („Foreword“ x), gehört zu dem namentlich genannten Kreis dieses transnationalen Netzwerkes. Konkret belegt wird die Effektivität und Leistung dieses offenen Netzwerkes etwa durch die Anthologie *Living American Studies* (2010) von Mita Banerjee et al. mit dem Hinweis auf Alfred Hornungs akademische Weichenstellungen in Bezug auf den *transnational turn* und *autobiographical turn*, und zwar „[i]n the tradition of American Studies’ insistence on the connections between art, scholarship, and life“ (xii).¹ Wie seine Jahrzehnte währende wissenschaftliche Einflussnahme punktuell exegetisch funktioniert und welche Ergebnisse sie zeitigen kann, belegt beispielhaft der Essay „’In the end, we’ll all become stories’: Authenticity, Authority, and the Autobiographical Modes of Margaret Atwood“ von Susanne Becker, der in der Einleitung der Anthologie konzise resümiert wird: „Relating her analysis to Alfred Hornung’s definition of the autobiographical mode², Becker elaborates on three

¹ „Future critics of American autobiography will probably label the 1980s the decade of the autobiographical turn in literary criticism“. Diese Annahme äußert Alfred Hornung 1990 in seinem „Review Essay“ und sieht darin eine gegenläufige Bewegung zum bis in die 1970er Jahre hinein dominanten *New Criticism* (371).

² Hornungs Definition von 1985 lautet: „By this term I want to characterize those contemporary texts which explore some aspects of the writer’s self in a factual or fictional way and use narration as a form of recollection and presentation of earlier stages in life“ (zitiert nach Becker 50).

concepts of this mode, namely conversion as the process between the experience of an event and the actual writing down of this experience, decoration as the principle of excess, and mediation emphasizing the political agenda of autobiographical writing and its connection to real-life situations" (xiv). Allerdings ist Mediation durchaus mehr als ein konstitutives Element: In der von Alfred Hornung herausgegebenen Anthologie *Auto/Biography and Mediation* (2010) ist sie zu einer universalen Leitvorstellung avanciert. Diese eignet sich als eine Projektionsfläche für Patti Smiths zentrale Rolle als Mediatorin, etwa in Bezug auf Robert Mapplethorpe in *Just Kids* oder Fred Sonic Smith in *M Train* und ihre intermediale, interkulturelle und performative Arbeit im globalen Kontext.

As such, auto/biographies are involved in literary, cultural, psychological, legal, or political processes of mediation in which the autobiographer becomes a mediator in intercultural, interethnic, and interracial affairs. Thus the conception of auto/biography as mediation also refers to the bridging of different cultures, especially between the East and the West. (xii)

Die Vorstellung berührt Aspekte der Intermedialität, Interdisziplinarität und der Kommunikation in Anlehnung an Roger D. Sells Vorstellungen:

It is no surprise that Sell finds mediation most needed in postmodern societies, where it can provide a tool for "a careful negotiation of differences" (*Literature as Communication* 15). Such a conception of mediation as communication, which ideally could work toward the "future peace and prosperity of the human race" (*Literature as Communication* 12), seems to cast a new role for auto/biography and auto/biography scholarship". (xiii)

Zum Aspekt der Intermedialität stellt Alfred Hornung generalisierend fest: „Many autobiographers combine different media for intermedial effects, such as the inclusion of photography in texts, voice and music on the radio or tapes, sound and images in filmic auto/biography, or music and dance in self-performances" (xii). Intermediale Effekte charakterisieren nachhaltig Patti Smiths Arbeit, so dass sich deren Rezeption stets komplex gestaltet. Entsprechend vielschichtig ist im Folgenden das zum Einsatz kommende textkritische Instrumentarium, wobei – wiederum in Anlehnung an Lejeune – unter anderem Gérard Genettes Konzepte der Narratologie und Paratextualität nutzbar gemacht werden können.

Bevor Susanne Becker in ihrem Essay abschließend aus Margaret Atwoods Rede vom 21. März 2010 im Zusammenhang mit der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises 2009 zitiert, berührt sie den Aspekt der kosmopolitischen Verantwortung der Rezipienten und Autoren (70), der nach diesem Verständnis mit der Internationalisierung der Autobiografiekritik und der Autobiografie als Genre einhergeht. Dieser Verantwortung sind sich Margret Atwood und Patti Smith in ihrer Rolle als Künstlerinnen gleichermaßen bewusst und sehen sich als solche in einer graduellen Vorbildfunktion, die Margret Atwood wie folgt formuliert:

Wir alle haben unsere eigene Lebensgeschichte. Sie verortet uns in Raum und Zeit und verbindet uns mit einem bestimmten Ort auf diesem Planeten. Was wir hiermit individuell für unser eigenes Selbst erreichen, leisten die Künstler für unser kollektives Selbst. Sie können uns sagen, wer wir waren, was wir taten, und wozu die Menschheit in der Lage ist – im Guten wie im Schlechten". („Rede“ 2)

Margaret Atwood spricht in ihrer Dankesrede dann vom empathischen, antizipierenden und ethischen Potenzial der „literary arts“ (Becker 70): „Wir können

uns vorstellen, wir seien ein Anderer. Und je besser wir dies vermögen, desto weniger können wir den Anderen als eine Sache ohne Gefühle und ohne Menschenwürde behandeln. Wenn wir uns den Abstieg ins *Inferno* als zukünftiges Geschehen klar vor Augen führen können, dann werden wir ihn auch eher meiden.“ („Rede“ 2). Erzählen betrachtet sie analog zu Philippe Lejeune als „anthropologisches Faktum“ (421), als eine, wie sie sagt, „Anpassungsleistung der Evolution“ und Überlebensstrategie der Menschheit („Rede“ 2). Nicht zu übersehen sind die Affinitäten zu Roger D. Sells und Alfred Hornungs angedeuteten konzeptionellen Positionen zur Mediation im planetarischen Kontext und zu Lothar Bredellas Vorstellungen vom Sinn interkulturellen Verstehens. Sinnverwandt sind ebenso Susan Sontags Botschaften in ihren Dankesreden „The Conscience of Words“ im Jahr 2000 in Israel (*At the Same Time* 145-55) bzw. „Literatur ist Freiheit“ anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels im Jahr 2003.

Inhaltlich und ideologisch annähernd deckungsgleich mit Margaret Atwoods Ausführungen sind Patti Smiths komplexe, ebenso auto/biografische wie interkulturelle Hintergrundinformationen (im Umfang von zwei Textseiten) zur Entstehung des zehnminütigen, narrativen Sprechgesangs „Constantine’s Dream“ (*Banga* n.pag.) mit dem abschließenden apokalyptischen Crescendo, sprich: ‚*Inferno*‘, und zur performativen Umsetzung und inhärenten Mission der Künstler:

I thought of the painter [Piero della Francesca] who went blind and died October 12, 1492, the same day Columbus set foot in the New World. I thought of Saint Francis and his bond with nature and the threat of environmental devastation in our own century. Surrounded by my supportive camp, I stepped before the microphone. All the research I had done fell away, as I improvised the words, driven by the deep personal struggle of the artist, who by the nature of his calling is obliged to manifest the spiritual as physical matter in the material world.

Atwoods, Smiths und Sontags Stimmen sind warnende und prophetische und erinnern damit an die Vorstellungen der „romantischen Dichter wie Wordsworth und Shelley“ (Aleida Assmann 77). Indem sie grundsätzliche sozio-kulturelle und/oder ökologische Fehlentwicklungen thematisieren, wollen sie im weitesten Sinne der Menschheit dienen. Im „interkollektiven Denkverkehr“ (Fleck 140) kann das gemeinsame Anliegen der Wissenschaftler und Künstler in Bezug auf Empathie, Menschenwürde und *climate justice* dem Komplex der universalen Menschenrechte zugeordnet werden, die auch im gegenwärtigen internationalen ‚*memoir boom*‘ (Smith/Watson 127) als ‚*rights narratives*‘ (133-38) thematisch eine Rolle spielen und entsprechend wissenschaftlich analysiert und reflektiert werden.³

Andere thematische Schwerpunkte dieses Booms, dem die Arbeiten von Patti Smith zweifellos zuzurechnen sind, werden von Sidonie Smith und Julia Watson in *Reading Autobiography* (127-65) differenziert vorgestellt: Sie sind unter anderem politischer Natur und können als solche „autobiographical narratives as ‘soft weapons’ in

³ Das Thema „Life Writing, Human Rights, and the Humanities“ wurde bei der 59. Jahrestagung der DGfA in Mainz 2012 behandelt. Christina Gerkens Beitrag im Rahmen dieser Arbeitsgruppe von Sabine N. Meyer und Peter Schneck ist ‚stellvertretend‘ in dem von Alfred Hornung herausgegebenen Tagungsband *American Lives* (2013) in einer aktualisierten Fassung enthalten (283-95).

contemporary global politics“ (131) oder von existenzieller Bedeutung sein : „Nancy K. Miller has trenchantly suggested that ‘autobiography – identity through alterity – is also writing against death twice: the other’s and one’s own“ (138). Diese thanatologische Dimension ist im Zusammenhang mit *Just Kids* ebenso relevant wie die Überlegungen in den Abschnitten über den Bildungsroman (128-30; 262-63) oder die so genannten ‚celebrity lives‘ (162-64). Julia Watson versteht *Just Kids 2015* als ‚memoir‘ mit drei Schwerpunkten: „It alternately takes up the voices of a tender fairy tale of two young artists’ quest for fame, an autoethnographic portrait of their cultural moment, and an autothanatographic tale of loss that seeks to ‘awake the dead““ (131). Der dritte Schwerpunkt betrifft *M Train* in gleicher Weise.

Für *Just Kids* soll damit begrifflich keine genrespezifische Festlegung als ‚memoir‘ vorgenommen werden, auch wenn in einer Reihe von Rezensionen im US-amerikanischen und britischen Raum eine entsprechende Klassifizierung erfolgt, die so im kontinentaleuropäischen weniger häufig anzutreffen und differenzierter ist. Die Autorin selbst erkennt den hybriden Charakter und schwankt in ihrem Gespräch mit Christian Lund 2012 qualifizierend zwischen „a sustained work of non-fiction“ und „a memoir not to take revenge but as something inspiring for all“. Vorab erwähnt sie ihre eigentlichen genrespezifischen Präferenzen, spricht von „a fairy tale“ und ergänzt „I’m not drawn to non-fiction“. (Simultantranskriptionen H.K.) Diese Aussagen lassen eine inhärente ‚Doppelpoligkeit‘ erkennen, die insbesondere auch *M Train* charakterisiert. Michaela Holdenried stellt aus der Perspektive der Autobiografiekritik allgemein dazu folgendes fest:

Dennoch ist auch für die Autobiographik der letzten Jahrzehnte eine fortdauernde Doppelpoligkeit zwischen Fiktionalisierung und Beglaubigung zu konstatieren. Obgleich es gerade in der hoch selbstreflexiven Autobiographik aufgrund der Einsicht in den konstruktiven Charakter von Ich-Identitäten schwieriger geworden ist, halten die meisten Autobiographen an Authentifizierungsstrategien fest – in einer breiten Spanne von der atmosphärischen Verankerung der Lebensgeschichte bis hin zur selbstironischen Infragestellung des Erzählten. (41-42)

‚Life writing‘ ist nach Sidonie Smith und Julia Watson im Übrigen der eigentliche Oberbegriff: „Both memoir and autobiography are encompassed in the term *life writing*“ (4). Vorausgeschickt wird eine Definition: „Such writing can be biographical, novelistic, historical, or explicitly self-referential and therefore autobiographical“. Sie kontrastieren diesen wiederum mit dem Begriff ‚life narrative‘ und dessen Merkmal: „...to refer to autobiographical acts of any sort“. Der Terminus *life writing* wird im Rahmen der kulturwissenschaftlichen *German Studies* wie folgt kontextualisiert und adaptiert: „Die verschiedenen Termini von Selbstbiografie über Autobiografie, Autobiografik und autobiografischem Schreiben bis zur bislang letzten terminologischen Veränderung, *life-writing*, reflektieren dabei die Entwicklung der Gattung vom Idealtypus des harmonisch integrierten Subjekts zur performativen Prozeduralität des Erinnerns“ (Preußner/Schmitz 10). Anders als in *Just Kids* bedingen in *M Train* diese „performative Prozeduralität des Erinnerns“ und die damit verknüpften spontanen Schreibprozesse die Offenheit der Narration.

‚Autobiographik‘ wird von Michaela Holdenried als Oberbegriff gewählt. Sie bezieht sich, wie bereits erwähnt, auf Lejeunes Definition im französischen Original (*Autobiographie* 20) und stellt von dieser ausgehend fest, dass Memoiren „die Betonung mehr auf den *gesellschaftlichen* statt auf den individuellen Aspekt legen“

(21). Neben Lejeunes Definition hält sie die von Georg Misch 1907 formulierte unverändert für „[d]ie offenste und zugleich brauchbarste“ und zitiert diese wie folgt: „Sie [die Autobiographie, M.H.] läßt sich kaum näher bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“.

Begründend ergänzt sie:

Mit dieser deskriptiven Annäherung ist weder von vornherein eine teleologische Perspektive verordnet (Totalität), noch eine nähere Bestimmung durch formale Aspekte enthalten; noch nicht einmal die Überblicksdarstellung aus der Retrospektive wird vorgeschrieben. Sie ist daher sowohl für historische Formen als auch für die moderne Autobiographik gleichermaßen brauchbar.

Georg Mischs Bedeutung für die gegenwärtige Autobiographik allgemein wird von Alfred Hornung 2016 wie folgt eingeschätzt: „From today’s methodological perspective, Misch’s comprehensive study is interdisciplinary, serial, transnational, and all-inclusive in his attempt to represent a universal history of human endeavors in spite of personal pitfalls, and—following Goethe—it implicitly accounts for the sliding scale in auto/biographical representations between poetry and truth“ („Foreword“ x).

Georg Mischs Definition dürfte vom Ansatz her offen und präzise genug für Timothy Dow Adams’ intermediale Anforderungen sein. Ihm geht es in seiner Monografie *Light Writing & Life Writing*, die bei den nachfolgenden Textanalysen vielfach herangezogen wird, um „photography in autobiography“ und im abschließenden Kapitel um „autobiography in photography“. Er spricht dabei ein in der Übertragung begründetes Defizit an: „Because *graphie* is often translated as ‘writing’, rather than as the broader ‘depiction’ or ‘delineation’, too often literary scholars have thought of autobiography only in terms of written texts“ (225). Die auch hier erkennbare begriffliche Koexistenz von ‚*auto/biography*‘ und ‚*life-writing*‘, nicht etwa die Substituierung, charakterisiert die internationale Diskussion. Timothy Dow Adams merkt dazu folgendes an: „Substituting ‘life writing’ for ‘autobiography’ does not really solve the fiction/nonfiction question because, as numerous writers have noted, life is not necessarily nonfiction either“ (xii). Er zitiert in diesem Zusammenhang Oliver Sacks: „It might be said that each of us constructs and lives a ‘narrative’, and that this narrative *is* us, our identities ... for each of us *is* a biography, a story“. Der Schrägstrich im Terminus *Auto/Biografie* verweist einerseits auf den von Lejeune angesprochenen genrespezifischen Unterschied und andererseits auf die Tatsache, dass *autobiografische* Texte mehr oder weniger von *biografisch* zu nennenden Informationen bestimmt sind, wenn es etwa um die ‚klassische‘ Präsentation von Ich-Du-Beziehungen geht. Der soziale Mikrobereich der Zweierbeziehung ist *ein* Fokus in *Just Kids*: „Patti Smith’s relational narration ‘kicks in the wall’ separating autobiography from biography“ (Watson 131). Ein anderer, übergeordneter sozialer Fokus betrifft allerdings die individuelle Entwicklung und den Wandel konkreter Netzwerke im Rahmen der Professionalisierung der beiden Protagonisten. Die von Julia Watson angesprochene gattungsspezifische Fusion und narrative Konstellation stellt sich in *M Train* dagegen primär *autobiografisch* dar.

Die gemeinsame Plattform von ‚*life-writing*‘ und ‚*light-writing*‘, die dialogische Text-Bild-Relation, die bei der Analyse von mehr oder weniger bildgestützten oder – gesteuerten auto/biografischen Texten grundsätzlich zu reflektieren ist, fasst Timothy Dow Adams in seiner Monografie zusammen:

Lives are like the contradictory and yet accurate theories of light in that autobiographers need to record and celebrate both the individual moments that in retrospect seem particularly important (particles) and the larger movements of the course of their lives (waves). Maintaining the balance between revealing and concealing, between developing the latent image but not overexposing it, between negatives and positives, is at the heart of both light writing and life writing, for lives, like light, exist simultaneously as both particle and wave. (242)

Diese Synopsis basiert auf spezifischen, begründeten Vorstellungen, und zwar unter anderem „that the light and not the object is the agent in photography“ (5).

Vergleichend wird weiter unten festgestellt: „Just as autobiographies are obviously artificial representations of lives, so photographs are clearly manufactured images“. Adams' *waves*-Begriff erinnert an Michail M. Bachtins Bild vom „normalen Fluß der biographischen Zeit“ im Unterschied zu den Chronotopoi der „Schwelle“, der „Krise“ oder des „Wendepunkts im Leben“ (*Chronotopos* 186), die wiederum als „particles“ zu verstehen sind. Weiter unten gibt Bachtin in Bezug auf den Autobiografen grundsätzlich folgendes zu bedenken: „Sich selbst, sein eigenes ‚Ich‘ mit dem ‚Ich‘, von dem ich erzähle, absolut gleichzusetzen, ist ebenso unmöglich wie sich selbst an den Haaren hochzuziehen. Die dargestellte Welt, wie realistisch und wahrheitsgetreu sie auch sein mag, kann niemals chronotopisch mit der darstellenden realen Welt zusammenfallen, in der sich der Autor und Schöpfer dieser Darstellung befindet“ (194-5). Wie Timothy Dow Adams und Michail M. Bachtin geht Roswitha Breckner in ihrem autobiografiekritischen Essay „Bild und Biographie: Ein Kaleidoskop von Selbstbildern?“ auf diese wesentliche Unterscheidung ein, die bei der folgenden narrativen und intermedialen Analyse von *Just Kids* methodisch nutzbar gemacht werden kann. Sie spricht zusammenfassend von „Wendepunkte[n]“ und „Bilanzierungsphasen“ (170).

4.2 „Just Kids“ und *The Coral Sea*: auto/biografische ‚Phantasmen‘

Der gleichnamige Song „Just Kids“ – man ist geneigt, ihn als Mikro-Auto/Biografie (*auto/biography in a nutshell*) zu bezeichnen – ist nach den von Philippe Lejeune vorgenommenen Abgrenzungen als eine ‚Nachbargattung‘ (14) anzusehen und muss sich als lyrischer Text mit seinen phantastischen und mystischen Komponenten *per se* inhaltlich keiner rigiden Authentizitätsprüfung unterwerfen. Das gilt ebenso für die vier gleichnamigen, substanziell verwandten Werke *The Coral Sea* (die Buchversion von 1997, die Anthologie von 2012 und die Tonaufzeichnungen der Performances von 2005 und 2006). Dieses multimediale Cluster und der Song, als Komponenten des ‚Just Kids‘-Textnetzwerkes, sind Ausdruck einer intensiv und kreativ gelebten Erinnerungskultur, speziell des Totengedenkens, wobei „die an den Toten sich knüpfende Erinnerung die Urform kultureller Erinnerung“ ist (Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* 61). Sie sind konkret Ausdruck der zwei Jahrzehnte währenden Suche und Experimente von Patti Smith, die ‚richtige‘ Stimme für die Produktion von *Just Kids* zu finden, die ihrem Verantwortungsgefühl genügt. 2015 erklärt sie diese Zusammenhänge im Gespräch mit Amy Goodman und Nermeen Shaikh wie folgt:

„That ...was going through a period of mourning and finding my voice, and the whole time feeling very responsible to Robert, to the people in the book, I would say most of them who are dead, and to New York City, which has gone through vast amount of changes since the '60s and '70s“ („Legendary Patti Smith“ 2).

Der Song ist von Patti Smiths sehr persönlicher, intimer Stimme geprägt und fokussiert ausschließlich ihre Beziehung zu Robert Mapplethorpe. Der Kontext seiner Veröffentlichung ist andererseits durch vier bzw. fünf rahmungebende Fotografien von der Autorin selbst eindeutig politisch und gleichzeitig persönlich-familiär bestimmt: In der ‚*Special Edition*‘ ihres bislang letzten Albums *Banga* (2012) ist die CD mit dem ‚*Exclusive Bonus Track*‘ „Just Kids“ in einem aufwändigen, in Leinen gebundenen Begleitbuch (ohne Seitenangaben) von über sechzig Seiten im strukturellen Format von *Complete* bzw. *Woolgathering* integriert.

Der Text des Songs „Just Kids“ auf einer Doppelseite ist in verschiedener Hinsicht signifikant: Er ist der einzige, dessen reproduzierte handschriftliche Manuskript-Form – mit dem Erscheinungsbild einer Kladder oder eines überarbeiteten Entwurfs – den geradezu privaten Charakter der thematisierten, intimen Ich-Du-Beziehung unterstreicht. Mit der Anthologie *Collected Lyrics. 1970 – 2015* liegt der Text in gedruckter und gleichzeitig veränderter Form vor (286-87). Einen Kontext oder Rahmen wie im Album *Banga* gibt es für diese neueste Version nicht.

Als Additum gehört „Just Kids“ tiefenstrukturell zu dem *Banga*- Projekt, mit dessen inhaltlich und sozial eindeutig interkulturellen, transnationalen, transatlantischen und zum Teil ökopolitischen Kontexten. Das Projekt selbst ‚*konkurrierte*‘ zudem mit dem Produktionsprozess von *Just Kids*: „The recording of *Banga* has been a singular experience, spread over time, disrupted, in truth, by my intense duties in regard to my book *Just Kids*, which explored my magical relationship with the artist Robert Mapplethorpe“ (*Banga*). Hinzu kommt innerhalb des Albums eine punktuell persönliche und zugleich interaktive Schicht, die Patti Smiths oft transnationale, räumlich separate und dennoch enge Kooperation mit ihren Bandmitgliedern betrifft, und zwar dokumentiert durch über dreißig ganzseitige, genau platzierte Fotografien, die die Texte im Sinne von Timothy Dow Adams komplementieren. Zur Interaktion von Text und Fotografie stellt er grundsätzlich fest: „In my view, text and image complement, rather than supplement, each other; since reference is not secure in either, neither can compensate for lack of stability in the other. Because both media are located on the border between fact and fiction, they often undercut just as easily as they reinforce each other“ (xxi).

Die beiden abschließenden, dem „Just Kids“- ‚Manuskript‘ unmittelbar folgenden Fotografien „Last Studio, New York City“ – der Text unter dem identischen Bild in *Land 250* lautet *noch* „La porte de mon studio. New York“ (231) – sowie das „Auto portrait, New York City“, bilden Patti Smith und ihre unmittelbare Privatsphäre nicht nur räumlich ab, sondern transportieren beide durch entsprechende Symbole das virulente Antikriegs- und Menschenrechtsthema: bildbeherrschend an ihrer Studiotür zum einen und auf ihrem weißen T-Shirt zum anderen. Dem Songtext vorgeschaltet, mit den beiden genannten Fotografien zusammen die Familie Smith komplettierend, sind zwei Fotos ihrer erwachsenen Kinder: „Jackson, on the road“, dabei Jack Kerouac physiognomisch nicht ganz unähnlich, am Schlagzeug beschäftigt und „Jesse, Place des Vosges“, ihrer Mutter äußerlich und offenbar auch in ihrer

Frankophilie sehr ähnlich, eher winterlich gekleidet vor dem Schild des „CAFE HUGO 7/7 jusqu' à 2“ stehend. Dieses Foto spielt wiederum in *M Train* eine Rolle, weil das Betrachten eine mentale Schreibblockade auslöst: „I tried to write something of Jesse but couldn't, as her face echoed her father's and the proud palace where the ghosts of our old life dwell“ (196).

Der Titel „Just Kids“, den sie bereits für ein Gedicht wählte, das sie Robert Mapplethorpe am 20. Oktober – „*the birthday of Arthur Rimbaud*“ (*Just Kids* Audiobook 9.09; Transkription H.K.) – 1988 in handschriftlicher Form gab, ist nunmehr sehr bewusst auf ihre Kinder, auf die nachfolgende Generation oder die „*new guard*“, transferiert und stellt auf diese Weise eine wichtige Verknüpfung mit dem *Banga*- Projekt her:

My daughter Jesse and son Jackson open the Neil Young song. I chose it to follow the dark apocalyptic vision of “Constantine's Dream,” as it offers a new beginning. Tony Shanahan recorded his young nephew Tadhg and friends singing the last refrain. Thus *Banga* closes with my son and daughter, and the sons and daughter of others – all our children, the hope of the world, embarking on adventures of their own.

Neben dieser (bereits in meiner Einleitung zitierten) Erklärung verstärkt rechts auf der gegenüberliegenden Seite ein Bild ihrer beiden damals noch jungen Kinder diese Aussage: Sie sitzen nebeneinander auf den Stufen einer über einen Dünensaum führenden hölzernen Treppe. Das Foto hat ihr Vater Fred – so ist die Familie in diesem Kontext gewissermaßen komplett – Anfang der 1990er Jahre in North Carolina aufgenommen. Das in der Auto/Biografie *Just Kids* bedeutungsvolle Kind-Motiv erfährt so eine generationsübergreifende Einbindung und Neubestimmung.

In der Präsentation des Songs „Just Kids“ gibt es im Vergleich zu der vorliegenden handschriftlichen Reproduktion keine gravierenden strukturellen Unterschiede, aber signifikante Modifikationen in Form von sprachlichen Korrekturen, Auslassungen und abschließend eine nicht unwesentliche inhaltliche Deviation, die insgesamt textkritisch in ihrer Bedeutung zu erklären sind. Um darüber hinaus ein vertieftes Verstehen zu gewährleisten und um die tonale Qualität, Variabilität und Evolution der auto/biografischen Stimme der Künstlerin in Bezug auf dieses zentrale „kleine zweipersonale Kollektiv“ (Fleck 60) zu erfassen, sind im Folgenden bei der Analyse der beiden auto/biografischen ‚Phantasmen‘ – zunächst des Songs und anschließend des multimedialen *The Coral Sea*- Clusters – punktuell intermediale und intertextuelle Aspekte komparativ einzubeziehen.

Dass auf der CD der Titel und die darunter vermerkte Widmung – „Just Kids, for Robert“ (*Banga*) – fehlen, dürfte, isoliert betrachtet, nicht überraschen. Ohne diese Information ist die markante ‚Ouvertüre‘ des Songs

Come → Take my hand!

allerdings irritierend, denn sie wird eingeleitet und begleitet von sphärisch anmutenden Klängen, vorgetragen von einer flüsternden, gehauchten Stimme und mit einer deutlichen, auch im ‚Manuskript‘ durch einen Pfeil gekennzeichneten Zäsur nach dem Appell ‚Come‘. Es ist unklar, an wen diese einladende, nahezu beschwörende Bitte überhaupt gerichtet ist. Es kann ein Angebot an die Zuhörer/innen sein, an einem Traum zu partizipieren. In der gedruckten Version ist

dem Appell ‚Come‘ ein weiterer vorgeschaltet: „Wake up“ (*Collected Lyrics* 286). Allein die Kenntnis der Widmung und/oder der Auto/Biografie *Just Kids* vermag die Ich-Du-Konstellation des Songs und den Adressaten zu erklären. Der Imperativ ‚Come‘ hat zumindest eine ganz andere appellierende Qualität und Funktion als im Song „April Fool“:

Come be my April fool/.../Come we'll break all the rules (*Banga*), wo er eher als eine herausfordernde Einladung und Überredung zu einem übermütigen, entfesselten Spiel zu verstehen ist. Durch die ‚Nähe‘ der beiden Songs im Album *Banga* ist dieser Kontrast nicht unbedingt intendiert, aber evident. Nach einer über zwanzig Sekunden dauernden Pause im Anschluss an den Appell beginnt – nunmehr mit indianisch anmutenden dumpfen Trommelrhythmen unterlegt – die eigentliche, vierstrophige, durchgängig klar artikulierte, phantastische ‚Auto/Biografie‘.

Die mit einer latent angespannten Stimme in hoher Lage vorgetragene erste Strophe präsentiert keine raum-zeitlichen Fakten, sondern verschlüsselte Bilder, die die zentrale Ich-Du-Beziehung, angedeutet durch die dritte Zeile

We shook ourselves into the light

dahingehend qualifiziert, dass es sich um eine ebenso aktiv-kreative wie symbiotisch-reine handelt. So schließt die Strophe nach dem strukturell prominenten Wort „light“ mit den Zeilen

Like washing on a line / like a gleaming sari / in the Indian wind / wrapped in one another / where pure hearts are kin.

Interpunktion, Groß- und Kleinschreibung oder gebundene Morpheme sind in der *Banga*-Reproduktion insgesamt nicht ganz eindeutig. Substanziell werden im Song Zeilen aus dem Gedicht „Just Kids“ von 1988 und aus dem „Memorial Poem“ vom 22. Mai 1989 ‚recycelt‘ und zusammengeführt. Das Gedicht beginnt folgendermaßen: „The air was filled with sweetness / incredible and bright / like a nun’s gleaming sari / in the Indian wind“. Die Zeilen „where pure hearts / are kin“ sind die beiden letzten im „Memorial Poem“ (*Just Kids* Audiobook 9.09; Paperback n.pag.) (Transkriptionen H.K.) Das bereits in *Just Kids* aufgenommene Bild der Wäscheleine (44) hängt wiederum biografisch-tiefenstrukturell mit dem ‚Vermächtnis‘ ihrer Mutter Beverly Ann Smith zusammen, das unter der Rubrik „souvenance“ anlässlich der Wiederkehr ihres Geburtstages am 19. März 2012 in der Form eines vierzeiligen Gedichtes auf der Website veröffentlicht wurde. Beverly Ann Smiths darin geäußerten lebensweltlichen Assoziationen beim Anblick der Wäsche auf der Leine werden, wie in den Sonetten Shakespeares, in einem *couplet* quintessenziell gebündelt:

A clean slate, A fresh sheet,
A new page in the book of life.⁴

Nach selbstreinigenden Prozessen („The memories and scents of / yesteryear flow back and wash away / all bitterness, sadness and / anger. Inside myself all’s right / with me and the world.“) ist die Möglichkeit eines makellosen Neuanfangs gegeben, um den es in „Just Kids“ zunächst geht.

⁴ Das Gedicht ist rechts neben einem Porträt ihrer Mutter abgedruckt, das diese – wie in *Woolgathering* (66) – als junge Frau zeigt. Die Widmung „BEVERLY WILLIAMS SMITH / beloved mother / March 19, 1920 – September 19, 2002“ fungiert als Überschrift (20 Mar. 2012 <<http://www.pattismith.net/souvenance.html>>. (Cf. Anhang 25.)

Der ersten Strophe folgt in einer graduell tieferen Tonlage der emphatische Refrain „Kids“, wobei die Stimme der Sängerin befreiter und gelöster wirkt.

„Life is an adventure of our own design“. Im intertextuellen Vergleich, der eine differenziertere Decodierung ermöglicht, ist diese Äußerung die erste überhaupt in der faktenorientierten autobiografischen Notiz, die Patti Smith im ersten Segment mit dem Titel „Life is an adventure“ in Steven Sebrings Dokumentation mündlich vorträgt. Zu Beginn der achtzeiligen zweiten Strophe in „Just Kids“ findet man ein semantisches Echo dieses Satzes:

Ventured to the city
to the Chelsea Hotel.

Dass dem Abenteuer, den Herausforderungen der Stadt, in diesem Fall im Unterschied zum weniger urbanen South Jersey der 1960er Jahre, der Vorzug gegeben wird, war bereits Teil ihres jugendlichen Credo und ihrer Motivation, nach New York zu ziehen. Das Verb „venture“ transportiert diese komplexen Sinnzusammenhänge, steht für Selbst-Exilierung, Träume, kreative Entfaltung, das „Projekt eines andersartigen Lebens“ (Castells, *Die Macht der Identität* 12) und schließt Zerstörung nicht aus.

Sebrings Film (*dream of life* Segment 1) und das Begleitbuch dokumentieren intermedial entsprechende retrospektive Gedanken in Form einer *oral history*:

When I lived in South Jersey or whatever, there was no ... no time for day dreaming. And life was simpler there. You weren't hassled, you didn't have people trying to hold you up or goose you and stuff like that. But that's all there was. There was no chance for extension. There was no chance to be destroyed or really be created there. Just lived, and that's okay for some people, but I always felt something different stirring in me, and that's what ... that's like why I came here, 'cause I knew there was stuff inside me that ... that could like flower. (27)

Die Präsentation des Songs hebt die Ellipse „Ventured to the city“ auf und beginnt mit einem vernehmlichen „we“, betont somit die Gemeinsamkeit der Erfahrungen. Robert ist als „my beloved adventure“ ein solches ‚Abenteuer‘ *in persona* (*The Coral Sea* 1997: 11; 2012: 28, 29).

Die zweite Strophe hat einen konkreten narrativen Kern, der sich auf den räumlichen Aspekt und die extraordinary, spezifische Funktion des Chelsea Hotels als Stätte informeller Bildung bezieht. In der sechsten Zeile steht zentriert und isoliert das Wort „University“, das in der Präsentation ebenso prominent intoniert wird.

They gave all the keys to you
and you offered them to me.

Auf diese kurze Formel werden, die Strophe abschließend, die Schlüsselerlebnisse, Interaktionen und Lernprozesse gebracht. Für das Pronomen „they“, das heißt die Anderen, für das Netzwerk ihrer Vor- und ‚Ausbilder‘, fehlt hier ein konkreter Bezug. Die eigene Rolle wird dabei als eine primär nehmende, weniger symmetrische dargestellt. Das Wohnen im Chelsea Hotel – „a place to lay our heads / a bit of heaven in hell“ – ist so konnotiert, dass eine Idealisierung des Ortes vermieden wird. Der überwiegend narrative Charakter des Songs wird in der dritten Strophe nach dem zweiten Refrain nunmehr durch den Modus des Sprechgesangs noch

intensiviert, der in dieser Form an die langen Live- Tonaufzeichnungen von *The Coral Sea* von 2005 (64') und 2006 (54') erinnert.

Die ersten neun Zeilen – die dritte und ein Teil der vierten sind in der CD-Version ausgelassen – sind geprägt von deskriptiven Anspielungen auf nächtliche, kreative Interaktionen und von persönlicher, intimer Symbolik. Die hellen, bunten, vom Tageslicht („light“) bestimmten Bilder der ersten Strophe werden in der dritten von Anbeginn („blue night“) tageszeitlich kontrastiert, wobei die Farbe Blau ein Synonym für Robert ist – sein intimes Pseudonym, wie anhand von *Just Kids* gezeigt werden kann.

In the blue night
you were bluer still
[your ankles tatoood with stars.

Robert Mapplethorpes kariertes, an „SOAKIE“ gerichteter handschriftlicher als „Late Anniversary Note“ deklarierter Zettel illustriert die Rückseite des Schutzumschlags der Bloomsbury-Ausgabe von *Just Kids*, die prinzipiell nach Gérard Genette als „Umschlagseite vier strategisch von größter Bedeutung [ist]“ (*Paratexte* 31). Diese mit einem blauen Stift verfasste Liebes- und Grundsatzerklärung resümiert ihr bisheriges Zusammenleben als belastbare Schicksalsgemeinschaft und formuliert relativierend ein konventionelles Ziel: „We'll have a real home soon one way or another –“ und ist schließlich von der Gewissheit bestimmt „that we'll be famous – with or without the rest of the world – Just you & me together – Drawing, writing and loving each other –“. Seine Unterschrift besteht aus „Blue“ und einem gezeichneten blauen Stern. Dieses auto/biografische Schlüssel-Dokument aus Patti Smiths Archiv – auf dem Umschlag mit der konkreten raum-zeitlichen Zuordnung „Hotel Chelsea | 1 September 1969“ versehen – hat eine strukturelle und intertextuelle Funktion, die über die einer „Mission als Plakat“ (*Paratexte* 33) hinausgeht. Die Besonderheit besteht darin, dass ein ursprünglich „intimer“ Text mit seinem Authentizitätspotenzial zu einem „öffentlichen Paratext“ (16) umfunktioniert wird.

Die in der Präsentation des Songs ausgelassene Zeile in Bezug auf die Tätowierung entspricht der letzten in dem Gedicht „Reflecting Robert“, das ursprünglich im „memorial booklet entitled *Mirrors*“ (*The Coral Sea* 2012: 12) veröffentlicht wurde. Mit Robert Mapplethorpes leitmotivischem Porträt auf der ersten Seite – wegen seiner Kopfbedeckung sieht er in diesem lädierten Automatenfoto wie ein Seemann aus – ist das Gedicht auch der „deluxe edition“ von *Just Kids* als blaustichige, gefaltete „broadside“ beigefügt. Die Aussage als solche hat also durchaus Gewicht, erscheint aber beim Vortrag des Songs möglicherweise zu redundant und lenkt von dem eigentlichen Fokus „WE“ ab.

We were] so hungry / we
could not sleep
and another hunger ensued
and we called to Morpheus
to spread his cloak on
the world of our ways

Eine Konstante in der dritten Strophe bleibt die latent kokonartige, kulturorientierte Zweier-Beziehung. (Die an Morpheus gerichtete Bitte wird transtextuell durch die

Erklärung Robert Mapplethorpes inhaltlich verifiziert.) Sie betrifft nicht nur die Chelsea-Hotel-Phase, sondern bleibt zeitlos gültig.

Im Text der dritten Strophe markiert ein waagerechter Pfeil – die beiden ebenfalls vorhandenen senkrechten repräsentieren den jeweiligen Refrain – unterschwellig eine zeitliche Zäsur und leitet ein anderes, viertes ‚Kapitel‘ ein. Es ist von einem Paradoxon bestimmt: die Wege des Paares müssen sich unwiderruflich trennen, ihr Dialog bleibt aber auf einem transzendenten Niveau erhalten.

→ you walked without fear
toward the golden ladder
and I watched you
climb rung by rung
toward another kind of sun
and I went for another cup
and it ran all over my dress
and you drank it up.

Die Metaphorik ist an dieser Stelle ähnlich religiös bestimmt wie in der ebenso lyrischen Vision *The Coral Sea* mit ihrem verfremdeten biografischen Kern, die Douglas Heselgrave als „an epic ode“ (1) betrachtet und Molloy Woodcraft als „extended nautical metaphor for Mapplethorpe’s slow death“ (2). Sie verweist auf das Grundthema der Himmelfahrt – „his [Robert Mapplethorpe’s] ascent into death“⁵, wobei es sich in *The Coral Sea* um eine Seereise des „Passenger M“ zur Südhemisphäre handelt, und zwar mit dem Ziel, das Sternbild Crux (Kreuz des Südens) der Milchstraße zu sehen.⁶

Die Formulierung „toward another kind of sun“ ist allerdings euphemistischer, fügt

⁵ So heißt es synoptisch bereits auf der ‚strategischen‘ (Genette) vierten Umschlagseite der Ausgabe von 1997 und gleichlautend im vorderen Klappentext der Ausgabe von 2012. Letzterer ist mit einem fettgedruckten, erklärenden Zitat von Patti Smith überschrieben, der den *therapeutischen* Hintergrund der *The Coral Sea*-Produktionen anspricht: „When he passed away I could not weep so I wrote“. Der Satz ist dem Abschnitt „To the Reader“ entnommen (*The Coral Sea* 1997: 11; 2012: 29).

⁶ Folgende Informationen sind hier von Interesse:

Die vier hellsten Sterne bilden ein markantes Kreuz am Himmel. ... Als die europäischen Seefahrer im 16. Jahrhundert die südlichen Meere durchfuhren, wurden sie wieder auf das Sternbild aufmerksam, wobei sie darin das Kreuz des christlichen Glaubens sahen. Das Kreuz diente ihnen auch zur Orientierung, da die senkrechte Achse zum südlichen Himmelspol zeigt. Die Sterne des Kreuzes als Orientierungshilfe waren bereits 1501 Amerigo Vespucci bekannt, genauer beschrieben wurden die Positionen von Andrea Corsali 1515. (28 Jul. 2012 <<http://wiki.astro.com/astrowiki/de/Crux>>)

Thematisch schließt sich mit dem Hinweis auf Vespucci tiefenstrukturell ein weiterer Kreis, und zwar zwischen „Just Kids“, *The Coral Sea* und dem Song „Amerigo“ (*Banga*) und dessen Botschaft „From the New World“. Sie handelt abschließend vom unbefleckten *Neuanfang*: „And the sky opened / And we laid down our armor / And we danced naked as they / Baptized in the rain / Of the New World“.

Douglas Heselgraves Rezension enthält folgende, bewertende Anmerkung:

[I]t’s impossible not to hear echoes of [Coleridge’s] *The Rime of the Ancient Mariner*’s sad journey in the troubled voyage of Smith’s Passenger M. Adorned with sonic textures from guitarist Kevin Shields, these readings ... may initially seem challenging and dense. With some persistence, however, they express and reveal some of the most memorable performance poetry this side of Jack Kerouac’s collaborations with Steve Allen” (2).

sich ein in die den Song strukturierende Opposition „light“ vs. „night“ und verleiht dem Licht („sun“) eine neue (göttliche) Qualität.

Von diesem Gegensatz macht die allwissende Erzählerin bei ihrer dramatischen Darstellung der finalen Situation des „Passenger M“ ebenfalls Gebrauch:

And he could feel everything. The purity wherein all formulas of light and death are exposed. And all the muscles were contracting. And he was emerging, drenched and pink and vibrant, the skin pulled back by the hand of God. (*The Coral Sea* 1997: 64)⁷

Im unmittelbar vorausgehenden Kapitel mit der Überschrift „CRUX“ wird der „ascent to death“ trotz seiner bedrückenden Begleitumstände von „Passenger M“ letzten Endes als Befreiungsprozess von den irdischen Fesseln empfunden, den Gebete (der Erzählerin, d.h. „[of] another being“) nicht aufzuhalten vermögen:

And the heavy mists, a confusion of salt, drew upon him, embracing him as a spider embraces his prey. And he could feel, in the center of his being, another being, praying for him to no avail. For he was party to a delicious submission, evil, full of love, far from a mortal's reach and a mortal's cup. (63)

Im Song „Just Kids“ bleibt dagegen die Verbindung durch ihren Becher bestehen. Sie erhält ihm so auf einer metaphysischen Ebene die Teilhabe am irdischen Leben.

Eine leicht dissonante, vorübergehend akzelerierende und an Glockenklänge erinnernde musikalische Kulisse begleitet diesen „ascent“, die im Vergleich zu der Präsentation der „CRUX“- Szene beider Tonaufzeichnungen geradezu harmonisch klingt. Insbesondere in der zweiten Performance von 2006 wird der Text von Patti Smith gegen eine antagonistische, ohrenbetäubende Geräuschkulisse⁸ förmlich herausgeschrien: „Still, *The Coral Sea* is by no means primal scream therapy“. Das ist auch eine Einschätzung von Spencer Tricker (1). Die kathartische Qualität ist aber evident und korrespondiert mit der Befreiung des Protagonisten, dessen drängende, in den Aufführungen refrainartig wiederholte Frage „*What is the point?*“ am Ende beantwortet wird: „*You sir, you are the point*“ (*The Coral Sea* 1997: 63) Die distanzierte Anrede „*sir*“ fehlt in beiden aufgezeichneten Performances, weil sie wohl nicht zur suggerierten synchron ‚erlebten‘ Katharsis des Protagonisten *und* der Rezitatorin passt.

Die dreizeilige Synthese des Songs nach dem dritten, im Text nicht gekennzeichneten Refrain, der die latente narrative Spannung der ‚*Ascension*‘- Metapher durch das emphatisch intonierte Wort „Kids“ aufhebt, wird nicht gesungen:

⁷ Die Hinwendung zu Gott wird bereits vorher zum Ausdruck gebracht, und zwar bei der Aufführung vom 22. Juni 2005 in der Queen Elizabeth Hall in London. In den vorliegenden Textausgaben heißt es im Abschnitt „The Pedestal“ gleichlautend: „And he [Passenger M] opened his shirt for he desired nothing more than to stretch across and be absorbed“ (1997: 57; 2012: 80). Dieser Satz wird in der besagten Aufführung mit dem emphatischen Zusatz „*by God*“ versehen. Die Ergänzung fehlt in der zweiten Vorstellung im folgenden Jahr.

⁸ Dazu notiert Richard Godwin am Tag der Aufführung am 12. September 2006: „After the interval, Shields emerged, scruffy and withdrawn, and things got full on. Smith intoned *The Coral Sea*, a long elegy to her soulmate Robert Mapplethorpe, occasionally making deathly squeals with a clarinet, as Shields, surrounded by guitars and effects pedals, built shimmering layers of feedback, enveloping the auditorium in a womb of noise“ (1).

und deren weltweit gesellschaftspolitische Implikationen seit den 1980er Jahren kann das Werk in einen allgemeinen Kontext gestellt werden: „Other aspects of narratives of grief and mourning address larger social, cultural, and political issues. Since the 1980s, what we might call the technologies of thanatography have been employed to express grief and outrage about those who succumbed to HIV/AIDS” (Smith/Watson 139).

Mitte der 1990er Jahre war für Patti Smith die performative Umsetzung der Trauerarbeit nicht möglich: „Appearing at the New York Public Library on May 28, 1996, she had seemed tearful even before she commenced to read [*The Coral Sea*]” (Thompson 241). Den fast ein Jahrzehnt später beim Meltdown-Festival in dieser Beziehung gebrochenen Bann führt Patti Smith auf die Ad-hoc- Performance mit Kevin Shields zurück: „I had tried to read it publicly, but could never sustain reading the entire piece. Performing with Kevin Shields gave me an all-encompassing landscape in which I could explore the emotions that drove me to write it” (*The Coral Sea* CD). Kooperation, Improvisation und intuitive, emotionale Exploration bei den Performances 2005 und 2006 führen *in situ* unter anderem zu bedeutsamen inhaltlichen Veränderungen und unterschiedlichen Gewichtungen der ohnehin stark verschlüsselten auto/biografischen Textbasis – zum Beispiel hinsichtlich der Anspielungen auf die Mutter oder den ‚Onkel‘ (alias Samuel J. Wagstaff).

Die dichterische Freiheit, performative Spontaneität und Dynamik, die diese auch tonal und atmosphärisch unterschiedlichen lyrischen Visionen bestimmen, lassen etwaige rigide Erwartungen in Bezug auf faktische Verifizierbarkeit auto/biografischer Daten nicht zu. Wegen ihres Umfangs machen die textlichen Deviationen allerdings eine gesonderte, umfangreiche Untersuchung erforderlich. Authentisch ist in jedem Fall die zum Ausdruck kommende Empathie und das Ringen der Erzählerin, die Lage des Protagonisten zu verstehen und seine Entwicklung als Künstler auch ohne konkrete raum-zeitliche Bezüge durch biografische Anspielungen verständlich zu machen. Sie ist bemüht, postmortal die Verbindung zu halten, wie im jeweils klar und mit Bedacht artikulierten Eröffnungssatz – in Übereinstimmung mit den Texten von 1997 und 2012 – festgestellt wird: „The Passenger and those he leaves behind, connected for a moment by a long unwinding ribbon“ (*The Coral Sea* 1997: 19; 2012: 35).

Der Aspekt der tödlichen Erkrankung ist im Song „Just Kids“ allenfalls in der Zeile „→ you walked without fear“ angedeutet und belastet nicht. In *The Coral Sea* steht für Spencer Tricker nicht einmal das HIV/AIDS-Thema im Vordergrund. Seiner Ansicht nach handelt es sich um „an artist’s coming of age story“ (1). Im Ansatz ist seine konzise Erklärung durchaus plausibel:

After all, the trajectory arc encompasses M’s early development, his determination to create perfect beauty, and a vainglorious struggle to reorganize the work of nature.

Die Spannung zwischen dem Protagonisten als Kind (*The Coral Sea* 1997: 25) und schließlich als Mann (26) ist in der Tat strukturell relevant, weil er seine herausfordernde Hybris als Künstler in seiner jetzigen Lage revidieren muss. Analog zu dem „Dominium terrae“- Grundsatz (1. Mose 1.28; *Die Bibel* 6) war er folgender Auffassung: „Nature ... was meant to be redesigned; opened and folded like a fan“

(25). Die Konsequenzen dieser anti-ökologischen Einstellung und das Ergebnis seines Lernprozesses hält die Erzählerin nicht lange zurück: „He had ignored nature and now turned to her for his salvation, and set about to make peace with her, bowing to her mysteries“ (26). Weiterhin stellen sich beim Protagonisten Zweifel in Bezug auf den Stellenwert der ersehnten und akkumulierten irdischen Güter ein – speziell auf die aus dem Erbe des ‚Onkels‘ (36-37). Gefühle extremer sozialer Isolation kommen hinzu: „And it occurred to him, at this place, having no heir, no beloved, that he was alone. And he must be to himself his own son and his own father and his own companion“ (56). Diese Zusammenhänge weisen über Spencer Trickers Textverständnis hinaus und sind in ihrer Differenziertheit alles andere als hagiografisch in Bezug auf Patti Smiths „*beloved adventure*“.

. . .

Markant und irritierend ist die Illustration auf der „*Umschlagseite eins*“ (Genette, *Paratexte* 29-30) der Norton Paperback Ausgabe von 1997: Auf der Seite zentriert ist unter dem Titel und dem Namen der Autorin in einer von hellen Grautönen bestimmten Fotografie – am unteren Bildrand wiederum zentriert – die dunklere, graue Silhouette eines Flugzeugträgers mit der auffällig weißen Kennnummer 43 an dessen Aufbauten zu erkennen. Die Proportionen des Schiffes werden durch die Dominanz der umgebenden grauen Fläche ohne erkennbaren Horizont geradezu reduziert. In einem größeren Format erscheint die Fotografie nochmals auf der Seite 18. Weil auf der gegenüberliegenden Seite – doppelseitige Anordnungen sind ein wiederkehrendes, bedeutungstragendes Strukturmuster in Patti Smiths Publikationen – der Abschnitt „Passenger M“ beginnt, ist vordergründig ein Zusammenhang zwischen dem Schiff und dem Protagonisten anzunehmen, der über eine bloße Illustration hinausgeht.

Eindeutiger ist da das leitmotivische Automatenfoto von 1969/70, das Robert Mapplethorpe mit seiner Kopfbedeckung und dem dunklen Kolani als ‚Seemann‘ auszuweisen scheint – verfremdet durch den offenen Hemdkragen und die sichtbare, massive Halskette. Auf dem Cover der Ausgabe von 2012 ersetzt dieses Porträt das Foto des Flugzeugträgers und erinnert, zusammen mit der anthrazitfarbenen Umrahmung der Seite (und des Buchrückens), an das Design einer Traueranzeige. In dieser neuen Ausgabe haben zwei Kopien des besagten Flugzeugträger-Fotos eine andere, und zwar eine für den Textkorpus rahmengebende Funktion (27 / 94).

Das Foto stammt von Robert Mapplethorpe aus dem Jahr 1983. Die Kennnummer 43 identifiziert das Schiff: Es handelt sich um den Flugzeugträger USS *Coral Sea*, der nach der Schlacht im Korallenmeer im Mai 1942 benannt, 1947 in Dienst gestellt wurde und bis 1990 – „decommissioned in April 1990“ – während des Kalten Krieges weltweit im Einsatz war. Hervorzuheben ist die Beteiligung an Operationen der 7. Flotte in den 1960er und 1970er Jahren während des Vietnamkriegs und beim gescheiterten Versuch der Geiselnbefreiung in Teheran („*Operation Eagle Claw*“) im

April 1980.¹¹ Das hat insofern etwas mit Patti Smith zu tun, als sie und ihr Mann Fred sich damals als Austauschgeiseln angeboten hatten (Amend 6-7). Der Einsatz amerikanischen Militärs, und damit ihres Vaters, in Australien 1942, dem Jahr der Schlacht im Korallenmeer bei den Salomonen¹², hing sicherlich mit der Stärkung dieser strategischen Flanke zusammen. Die im Foto so hervorstechende Zahl 43, mit der magischen Zahl sieben als ihrer Quersumme, entspricht zugleich dem Lebensjahr, in dem Robert Mapplethorpe starb.

Diese heterogenen, textexternen, auto/biografischen und geopolitischen Daten können bei der Auswahl des prominenten Fotos, bei der ‚*encryption*‘, von der Patti Smith oben spricht, möglicherweise eine Rolle gespielt haben. Textintern ist zunächst von „[a] youth in sailor garb“ (*The Coral Sea* 1997: 21; 2012: 38) die Rede: „This same young man was sleeping, en route to the Solomon Islands, dreaming of himself“ (22; 38). In diesem Kontext wird in einem Zwiegespräch – dem einzigen, abgesehen von der ‚CRUX- Szene‘ – deutlich, dass diese Reise zum Kreuz des Südens auf eine Empfehlung des ‚Onkels‘ zurückgeht:

“Did you see it [the Southern Cross] Uncle?”

“Yes, my boy, as a young man, and again, not long ago“. (22; 39)¹³

Militärische Anspielungen tauchen bezeichnenderweise im Abschnitt „The Solomon Islands“ auf, wo unvermittelt, mit einem apologetischen Unterton, folgendes erklärend festgestellt wird: „It was not the warrior, nor the war, but certain rituals and relics of war that he adored. The scarf of the samurai, the bowl of sake spilled into the divine wind“ (53; 73-74). So scheint die Auswahl des vom Sujet her zunächst irritierenden Flugzeugträger-Fotos, das im Widerspruch zur phantastischen Reise des „Passenger M“ steht, unter anderem eine Reverenz an den Fotografen Robert Mapplethorpe selbst und dessen Faible für spezifische militärische Rituale zu sein.

Eine Besonderheit des Automatenfoto- Porträts besteht darin, dass es in beiden

¹¹ „These [Seventh Fleet cruises] included vigorous participation in the Southeast Asian conflict between 1965 and 1972 and in evacuation and other activities as the Republic of Vietnam collapsed in the Spring of 1975“ (Department of the Navy 1). „In April 1980 she [USS *Coral Sea*] supported the abortive effort to rescue American hostages held in Iran“. Über das Jahr der Aufnahme liegt folgende Information vor: „Beginning in March 1983 the ship redeployed westbound to the Atlantic, serving in the Far East for one last time and also operating in the Arabian Sea, Mediterranean and off South and Central America before the long cruise ended in September 1983“.

¹² „The Battle of the Coral Sea took place in May 1942. If the Japanese had succeeded at Coral Sea, the way would have been open for the Japanese to have captured New Guinea and leave Australia isolated from Allied help and more open to a Japanese attack“ (21 Dec. 2010 <http://www.historylearningsite.co.uk/battle_of_coral_sea.htm>).

¹³ Samuel J. Wagstaff diente während des Zweiten Weltkriegs in der US Navy: „Wagstaff did everything that was expected of him: he went to Yale, where he majored in English and joined the exclusive Wolf’s Head Society; then, upon graduating in 1944, he enlisted in the navy and fought at Omaha Beach“ (Morrisroe 115).

Ausgaben von *The Coral Sea* jeweils auf der („mystischen“) Seite 7 zentriert abgedruckt ist. Durch die antipodische Platzierung auf der Seite 6 – und das ist eine Besonderheit der Anthologie von 2012 – übernimmt ein von Robert Mapplethorpe 1978 hergestelltes Foto von Patti Smith eine symbolische und dialogische Funktion, die das Grundthema der Trauer und der Himmelfahrt allenfalls mittelbar berührt. Es handelt sich um eine Aufnahme, die während des *Still Moving*- Filmprojekts bei der Vorbereitung ihrer gemeinsamen Ausstellung in der Robert Miller Gallery in New York entstand: „It was our first and last show together“ (*Just Kids* 257).¹⁴ Dementsprechend haben dieses singuläre Ereignis und das Foto mit dem Titel „Patti, Still Moving, 1978“ (255) in *Just Kids* einen hohen narrativen und strukturellen Stellenwert (252-58). Das Pendant auf der gegenüberliegenden Seite ist ihre Zeichnung „Robert with Lily, 1978“ (254). Das Automatenfoto-Porträt „Photo booth, Forty-second Street, 1970“ (202) übernimmt innerhalb der Auto/Biografie eine thematisch ambivalente, komplementäre Funktion.

Unmittelbar im Anschluss an die 2010 überarbeitete Darstellung des Attentats auf Robert Kennedy gibt es ein semantisches, intertextuelles Echo, das gleichzeitig als eine kritische, kontrastive Entschlüsselung, Vertiefung und distanzierende, anti-hagiografische Evaluation betrachtet werden kann:

He [Robert Mapplethorpe] discarded his sheepskin vest and beads and found a sailor's uniform. He had no love of the sea. In his sailor dress and cap, he resonated a Cocteau drawing or the world of Genet's Robert Querelle. He had no interest in war, but the relics and rituals of war attracted him. He admired the stoic beauty of the Japanese kamikaze pilots who laid out their clothing – meticulously folded shirt, a white silk scarf – to be donned before battle.

I liked to participate in his fascinations. I found him a peacoat and a pilot's silk scarf, though for me, my perception of World War II was filtered through the Bomb and *The Diary of Anne Frank*. I acknowledged his world as he willingly entered mine. At times, however, I felt mystified and even upset by a sudden transformation. (70-71)

Die Auswahl des jeweiligen Titelbildes und ihre Tandem-Funktion in beiden Auflagen

¹⁴ Die Produktion des zehnminütigen Films und der Fotos kommentiert Patricia Morrisroe besonders kritisch:

He [Robert Mapplethorpe] had made the ten-minute movie with Smith the previous January, when he had given the performer MDA in order to capture her in 'a state of total abandon,' but she was already uninhibited enough without chemicals, and the drug reduced her to near-psychotic gibberish. Blindfolded, she stumbled around Mapplethorpe's studio offering stuttering pronouncements on God and the nature of evil. At times she could barely speak and kept touching her tongue as if she were trying to untwist it. Lisa Rinzler, a young camerawoman, actually shot the movie, while Mapplethorpe remained the cool, dispassionate photographer; he gave hand directions to Smith from behind his Hasselblad while she literally tried to climb the walls of his studio. *Still Moving* has a cruel and manipulative quality to it, but Mapplethorpe and Smith's relationship defied ordinary rules (209).

Paul Richert-Garcia von der Robert Miller Gallery, mit der Patti Smith bis in die Gegenwart (2017) intensiv kooperiert, konnte mir bei einem Treffen am 22.09.2012 keine weiteren Auskünfte über diese Ausstellung geben. Robert Miller, der sich 2002 aus dem Unternehmen zurückgezogen hatte, ist nach einem Bericht der *New York Times* im Juni 2011 verstorben (Grimes 1-2).

von *The Coral Sea* werden hiermit zwar nicht abschließend erklärt, aber es erfolgt eine weitere thematische, historische und ideologische Konkretisierung und Verdichtung.

Der Dialog der beiden Fotos untereinander und mit dem Text erhält eine komplexere Basis. Eine stärker auto/biografische, faktenbezogene Kommentierung tritt an die Stelle biografischer Andeutungen durch die allwissende Erzählerin. Mit dem vergleichenden Hinweis auf Cocteau und Genet werden andere signifikante thematische Schichten tangiert, welche die Trauerbewältigung oder die unterschiedliche Rezeption des Krieges eindeutig verlassen.¹⁵ Sie betreffen die Beziehung zwischen „Passenger M“ und dem Onkel: in der lebensweltlichen Übersetzung die gesellschaftspolitisch relevante, gleichgeschlechtliche zwischen Robert Mapplethorpe und Samuel J. Wagstaff. Letzterer soll durch das Automatenfoto-Porträt auf Robert Mapplethorpe aufmerksam gemacht worden sein:

If Robert was the sailor, Sam Wagstaff was the ship coming in.
An image of a young man in a naval cap, his head turned three-quarters, insolent and alluring, had its place on David Croland's mantel. Sam Wagstaff picked it up and looked at it. "Who's this?" he asked. *This is it*, thought David, as he answered. (*Just Kids* 203)

Die maritime Metaphorik des ersten Satzes ist kongruent mit der in *The Coral Sea*. Die spezifische Interpretation des im Ansatz durch den unbestimmten Artikel leicht verfremdeten Fotos, das auf der gegenüberliegenden Seite ohnehin als Kopie vorliegt, und die schicksalhafte Rolle David Crolands als Mediator und ‚Netzwerker‘ werden hier zusammengeführt und durch ein weiteres sprachliches Bild ergänzt:

From my perspective, he [Croland] was a puppet master, bringing new characters into the play of our lives, shifting Robert's path and the history that resulted.

Auf dieser ‚Bühne des Lebens‘ mutiert „Passenger M“ zum Sohn, Künstler und Erben, der ‚Onkel‘ dementsprechend zum Vater, Mäzen und Erblasser (234).

Folgt man der Chronologie in *Just Kids*, betrifft das Foto und das inhärente

¹⁵ Die ‚Welt‘ der beiden sehr ähnlichen Brüder Georges und Robert Querelle in dem einzigen nicht-autobiografischen Roman *Querelle de Brest* (1947) charakterisiert Edmund White in *Genet. A Biography* unter anderem wie folgt:

The strict masculine-feminine (or father-son) role-playing in sex is replaced with actually or potentially reversible and reciprocal sadomasochism. All the characters (except Madame Lysiane and the anguished intellectual Seblon) are swaggering examples of male authenticity, with all the animal grace, inarticulate but complex emotions, cruelty, cunning and stupidity that masculinity always entails for Genet. ... The themes of homosexuality and murder are repeatedly linked (291).

Zwei Jahre nach der Veröffentlichung wurde gegen Genet wegen der Illustrationen eine Strafe verhängt: „Cocteau's (unsigned) illustrations show naked sailors with immense erections buggering one another or just removing their socks or smoking a cigarette“ (411).

Es ist nicht auszuschließen, dass diese ‚Welt‘ zumindest in Teilen auf Robert Mapplethorpe projiziert wird. Patricia Morrisroe konstruiert eine Verbindung zwischen Robert Mapplethorpes früher ROTC - Karriere am Pratt Institute und seinem späteren „'cool' approach to his militaristic S&M imagery“ (28-33, 32). Das militaristische Moment belegen z.B. ein Selbstporträt wiederum aus dem Jahr 1983 (Hoffmann 85) oder das Foto „Cock and Gun“ (118) von 1982, die 2011 in Berlin gezeigt wurden.

maritime Kleidermotiv (70) originär die Beziehung von Patti Smith und Robert Mapplethorpe: 1969 ist es in der Zeit ihrer Reise nach Paris entstanden und ihr dorthin zur Erinnerung zugeschickt worden:

He took a picture for me in a photo booth, wearing the peacoat I gave him and peering from beneath an old French naval cap; it has always been my favourite photograph of him. (84)

In jener Zeit sieht sie ihn auf der ‚Bühne des Lebens‘ noch in der von ihr auf der Seite 84 so bezeichneten „*My Hustler*“ - Rolle mit seinen spezifischen S & M- Präferenzen. David Croland gehört neben Judy Linn und Janet Hamill zu den wenigen Wegbegleitern, auf deren Expertise sie zur Klärung von Sachverhalten beim Verfassen der Auto/Biografie zurückgegriffen hat (Baker 2-3).

Durch das Recycling und das veränderte Arrangement der Fotos ergeben sich Bedeutungsverschiebungen, unterschiedliche Kontexte und Lesarten. Im Song „Just Kids“ treten Patti Smith und Robert Mapplethorpe ideell gemeinsam auf. In *The Coral Sea* (2012) betonen die auf den Seiten 6 und 7 im Layout symmetrisch nebeneinander arrangierten Fotos diese Nähe, die im Text und in den Performances verschlüsselt ist. Da die Fotos ihrer „*Kids*“- Ära der 1960er und 1970er Jahre zuzuordnen sind, fokussieren sie weder Abschied noch Trauer, sondern ihre ‚zeitlose‘ Zusammenarbeit als Künstler, so wie sie am Ende des Songs „Just Kids“ zum Ausdruck kommt: „Life to life / Scene to scene / Fortune’s strife / Dream upon dream“ (*Collected Lyrics* 287).

Im Unterschied dazu ist in der Ausgabe von 1997 der Aspekt der Trauer noch virulenter. (Die zeitliche Nähe zu den Verlusten ihr nahe stehender Menschen mag dabei eine Rolle spielen.) Ein prominentes szenisches Foto von Patti Smith aus dem Jahr 1987 ist auf der vorletzten Seite (*The Coral Sea* 71) integriert, dessen Symbolik sie in *Just Kids* beschreibend zusammenfasst:

In one of our last sessions I wore my favorite black dress. He [Robert] handed me a blue morpho butterfly mounted on a glass-headed dressmaker’s pin. He took a color Polaroid. Everything read black and white offset by the iridescent blue butterfly, a symbol of immortality. (268)

Sie hält den ihr übertragenen blauen Schmetterling, der sich nun als ein Bindeglied zur surrealen Welt des „Passenger M“ erweist: „He was venturing to Papua to secure for his soul a legendary butterfly, which he would tack to his chest as Pan had attached his shadow to his wild little feet“ (*The Coral Sea* 1997: 26; 2012: 43).

Die sowohl in „Just Kids“ und als auch in den Produktionen von *The Coral Sea* in zum Teil fiktiv wirkenden und in phantastischen Milieus entstehenden ‚auto/biographischen Räume‘, erfahren reziprok im Verbund mit der Auto/Biografie *Just Kids* und ihrer überlegenen narrativen Faktenorientiertheit weitere Verdichtungen, Differenzierungen und ‚Tiefeneffekte‘ im Sinne von Philippe Lejeune. Signifikante Effekte gehen dabei auch von den Performances, recycelten und dabei verändert arrangierten Fotos, Illustrationen etc. aus.

Wie eingangs dargestellt, erfolgte die Veröffentlichung von „Just Kids“ im Album *Banga* nicht in einem politikfreien Raum. Politikfrei ist nicht einmal der Kontext der emotionalen *The Coral Sea*- Performance am 12. September 2006 in London. Das belegen die vorausgehenden Präsentationen von „Qana“ und „Without Chains“ mit deren spezifischen transnationalen Kontexten – im Rahmen dieser eigentlich

primär dem Leben von Robert Mapplethorpe gewidmeten Veranstaltung (*setlists* 2006). Über den ersten Teil schreibt Richard Godwin resümierend: „Backed on piano, guitar and cello, Smith, intense yet endearing, unveiled two righteous new songs: Qana, about the war in Lebanon, and Without Chains, about Guantanamo“ (1). Bei dieser Gelegenheit wird die Künstlerin vom *London Evening Standard* als „iconic punk-poet and political visual artist“ vorgestellt. Performativ beherrscht Patti Smith empatische, selbstreflexive und politische Stimmlagen gleichermaßen und kombiniert sie simultan. Es ist ihre transnational-autobiografische Stimme.

4.3 *Just Kids*: immanente Text - Bild - Ton - Analysen und transtextuelle und -kulturelle Interaktionen

4.3.1 *patti smith: dream of life, Complete. 1975 – 2006, Just Kids & M Train*: narrative und visuelle Komponenten im auto/biografischen Textnetzwerk

Narration ist in *Just Kids* das vordergründig bestimmende Merkmal im Vergleich zu den – graduell wiederum unterschiedlich – von Fotos und Abbildungen dominierten Veröffentlichungen *Complete* (2006) und *patti smith: dream of life* (2008). Der Entstehungsprozess dieses dialogischen, auto/biografischen Textnetzwerkes, ist relativ synchron, das heißt die Autorin befindet sich zeitlich-räumlich immer wieder auf ähnlichen „Tangente[n] zu der von ih[r] darzustellenden Wirklichkeit“ (Bachtin, *Chronotopos* 193). Die von den jeweiligen Wirkungsabsichten bestimmte spezifische Gewichtung, Selektion und Konstellation der narrativen und visuellen Komponenten innerhalb dieser von Faktizität bestimmten auto/biografischen Triade lassen sowohl ein charakteristisches Recycling und eine daraus resultierende substanzielle Verdichtung als auch eine Modifikation auto/biografischer Daten erkennen. Diese Triade ist für Patti Smith zugleich ein relevanter inhaltlicher Fundus bei der künstlerischen, häufig improvisierten Gestaltung ihrer Performances. Mit *M Train* als ‚Trabant‘ des Systems, der Vergleiche ermöglicht, wird dieses Textnetzwerk narrativ und medial weiter verdichtet, ergänzt und fortgeführt. Allerdings ist Robert Mapplethorpe vom *mind train* der Erzählerin in dieser *Autobiografie* konsequent ausgeklammert.

A. Im cursorischen Überblick ist der voluminöse Bildband *patti smith: dream of life* im Sinne Timothy Dow Adams' ein Beispiel für ein relativ inkohärent erscheinendes, komplexes „*light writing*“ mit einem hohen professionellen, ästhetischen Anspruch und einem minimalen narrativen Textanteil. Er ist auf nicht einmal zehn Prozent der 435 Seiten mit ihren rund 300 vornehmlich von Steven Sebring original produzierten Bildern sporadisch verteilt. Es handelt sich um ‚*still images*‘, die Marianne Hirsch

grundsätzlich wie folgt charakterisiert: „... each still image implies the temporal sequence from which it was selected“ (210). Bei einem Dutzend intertextuell relevanter, historischer Aufnahmen der 1970er und 1980er Jahre ist das Copyright ein anderes. In Adams' Terminologie sind es bekanntlich „particles“. Inkludiert ist auf den Seiten 288 bis 305 der vom Format disparate, autonome Abschnitt „Polaroids by Patti Smith: Moments Captured 1996 – 2007“ – sozusagen eine Produktion in der Produktion, ein Werk im Werk.

Die erste auto/biografische Aussage des Bildbandes ist beispielsweise mit einer Sequenz schwarz-weißer Nahaufnahmen der Sängerin am Mikrofon während eines Konzertauftritts in Tokio 1997 verknüpft. Ihr Wortlaut ist auf sechs großformatigen Doppelseiten segmentiert und jeweils unterschiedlich arrangiert:

When I was a teenager... / ... I dreamed of being an opera singer like Maria Callas, or a jazz singer like June Christy or Chris Connor, or ... / ... approaching songs with a kind of mystical lethargy of Billie Holiday, or championing the downtrodden like Lotte Lenya. But ... / ... I never dreamed of singing in a rock 'n roll band. This idea ... / ... it just didn't really exist in my world. But ... / ... my world, as it's been said, was “rapidly changin’.” (10-21)

Augenfällig sind die zeitlichen und inhaltlichen Diskrepanzen zwischen den Fotos und den in weißer Schrift integrierten sekundären Textfragmenten, d.h. die medial herbeigeführte Fusion der Zeitebenen, die Verbindung von Jugendtraum und Realität. Sie sind plakativ und prägen sich bei den Betrachtern durch diesen Verteilungsmodus nachhaltig ein, denn die Notwendigkeit des Zurückblätterns und Nachlesens ist gewissermaßen programmiert: Kontemplation und Rekapitulation dürften ohnehin die primären Funktionen des Begleitbandes zur filmischen Dokumentation sein. Wie in einem Werbetext kann und soll sich dieses substanzielle Minimum maximal rezeptionsästhetisch entfalten.

Diesen nachhaltigen Effekt erzielt eine oberflächlich beinahe identische auto/biografische Aussage in der Einleitung „To Find a Voice“ in *Complete. 1975 – 2006* nicht:

I dreamed of being a jazz singer like June Christie and Chris Connor. Of approaching songs with the lethargic charge of Billie Holiday. Of championing the downtrodden like Lotte Lenya's “Pirate Jenny.” But I never dreamed of singing in a rock and roll band. They had yet to exist in my world. But my world was rapidly changing. (19)

Die Vorbildfunktion von Maria Callas wird im vorausgehenden Absatz differenziert mit ihrer schulischen Ausbildung in einen Zusammenhang gestellt und erfährt zusätzlich durch ein auf der Seite zentriertes Foto der Sopranistin eine besondere Gewichtung (20), die über den einfachen, gleichgeordneten Vergleich „like Maria Callas“ im Bildband hinausgeht. Zum anderen gibt es einen Registerunterschied: Es fehlt hier der im Ansatz erkennbare ungezwungene Charakter eines (simulierten) mündlichen Vortrags. So wird ein im Kern eigentlich identischer autobiografischer Erklärungsansatz einer Entwicklung („wave“) in zwei medial differenten Kontexten variiert präsentiert und mit unterschiedlicher Wirkung kommuniziert.

In *patti smith: dream of life* bleibt die Darstellung ihrer Kindheit mit vier Sätzen (38-39) auffällig rudimentär und scheint lediglich eine Hommage an ihre Eltern zu sein. Die Aussagen sind einer Serie von Fotos zugeordnet, die anlässlich eines Besuches bei ihren Eltern in New Jersey 1998 entstanden (30-41). Die Sequenz der Bilder,

zumal im Verbund mit der Dokumentation, lassen den Eindruck entstehen, dass das Elternhaus eine Jahrzehnte währende soziale Konstante in ihrem Leben war, der durch die knappen retrospektiven Statements verfestigt wird. Symbolisch und unpathetisch begleiten sie als Bildunterschrift die Kuckucksuhr im Haus der Familie „G.H. SMITH ▪ 366“ (32-33):

We didn't have much when we were kids. My parents worked really hard, but we had a happy childhood. (38)

Bei ihrem Auftritt in Straßburg wiederholte sie diese qualifizierenden Äußerungen in der, wie oben angedeutet, performativ emotionalen Form. Zwei knappe Sätze der Bildunterschrift auf der Seite 39 – „Sheba, Beverly and Grant Smith's dog“ – lassen erkennen, dass der Nukleus ihrer *cultural voice* in ihrem Zuhause liegt:

There were always books in our house. My mother taught me to read those books: *The Pilgrim's Progress*, *Pinocchio*, and the poems of William Blake *Songs of Innocence*. (39)

Diese knappe Synthese verkürzt sie in dem von dem Festivalleiter Christian Lund geführten Open-Air-Interview im Rahmen der Veranstaltung „Louisiana Literature 2012“ am 24. August noch weiter: „*Culture was in my house*“. (Simultantranskription H.K.)

Das Thema familiärer Beziehungen ist relevant und tendenziell sogar strukturgebend. Es betrifft allerdings vornehmlich die eigene von Patti und Fred Smith und ihren beiden gemeinsamen Kindern Jackson und Jesse gebildete Primärgruppe: Die ‚(innere) Umschlagseite zwei‘ (Genette, *Paratexte* 30-31) zeigt das mit Rosen geschmückte Grab von Fred Smith, gefolgt vom historischen Foto der jungen Familie Smith – von Robert Mapplethorpe 1987 aufgenommen – auf der Seite 1. In *Complete* leitet es das Kapitel „Dream of Life“ ein (153). Die Umschlagseite drei – „Patti and Fred Sonic Smith“ – komplettiert diesen Rahmen. Fotocollagen, und zwar Fotos im Foto, auf den vorausgehenden beiden Doppelbildseiten eröffnen Einblicke in zum Teil intime häusliche Szenen des Lebens der Familie Smith in Detroit. Relativ zentral auf den Seiten 270-71, wiederum als stark vergrößerte Fotografie in der Fotografie als Collage wirkungsvoll gestaltet, ist das „Patti and Fred Sonic Smith wedding photo, 1980“ integriert.

Bei ihrem Auftritt in Nürnberg im Juli 2011 hat sie sich unvermittelt geradezu träumerisch an ihre Hochzeit mit Fred 'Sonic' Smith in Detroit und ihr gemeinsames Zuhause am Lake St. Clair und an die Nähe dieses Ortes zu Kanada erinnert. Es ist lediglich ein weiteres Beispiel dafür, dass sie auf die multimedial bereits fixierten „particles“ oder „waves“ ihrer Vita vorzugsweise bei ihren Veranstaltungen zurückgreift. Sie rekapituliert und inszeniert, mit den Worten von Carsten Heinze, ihre „lebensgeschichtlichen Erfahrungsverarbeitungen“ (4).

Dem Hochzeitsfoto folgt unmittelbar das Foto mit dem Titel „Patti at bedroom window. NY, NY 2006“, festgehalten in einer Pose des Nachdenkens, aus dem geschlossenen, milchig erscheinenden Fenster blickend. In weißer Schrift auf der dunklen Wand links neben dem hellen Fenster und zum Teil auf ihrem dem Betrachter zugewandten dunklen und konturlos erscheinenden Rücken – von ihrem Gesichtsprofil ist undeutlich ihre Nase zu erkennen – ist die Transkription einer Äußerung abgedruckt, die folgendermaßen beginnt:

When one loses someone that's extremely important, it does alter one, but not necessarily for the bad. (272)

Sie thematisiert nach diesem generalisierenden Einstieg die mit dem Tod ihres

Bruders († 1994) empfundenen Gefühle und hebt abschließend die positive, telepathische Wirkung der Trauer im Prozess ihrer Persönlichkeitsentwicklung hervor.

I can access the pain of missing him, but I can say that I'm a more optimistic person. All his finest qualities somehow entered me as a human being when he died.

So werden evidente dialogische Beziehungen zwischen dem Foto und dem Text von 2006 hergestellt, die den Betrachter partizipatorisch zum Nachdenken bewegen können. Zu dem Hochzeitsfoto von 1980 besteht eine ebenso versteckte wie konkrete Verflechtung und ein unsichtbarer Implikationszusammenhang, der durch performative und fotografische Effekte wie Körperhaltung, Perspektive, diffuse Blaustichigkeit und Grobkörnigkeit zusätzlich evoziert und gesteuert wird.

In der filmischen Dokumentation ist dieser thematische auto/biografische Strang der Trauerarbeit (130-133; 181; 374-375) strukturell nicht so prominent, und er betrifft im Übrigen nur einen Teil der anderen, zwischen dem skizzierten Rahmen relativ gleichmäßig verstreuten Bilder der Primärgruppe: Sie spürt, dass Jackson das musikalische Erbe seines Vaters Fred fortsetzt (92-93).

Das Thema der Trauerarbeit und familiärer Beziehungen erfährt in *M Train* eigentlich unbeabsichtigt eine Vertiefung. Im Gespräch mit Amy Goodman und Nermeen Shaikh macht Patti Smith deutlich, dass nicht Fred im Zentrum dieser Autobiografie steht, sondern ihr kreativer Schreibprozess. Dass der diesen Schreibprozess dialogisch begleitende „cowpoke“ (3) rahmengebend Sam Shepard ist, verrät sie auch in diesem *DN!*- Gespräch nicht.

I never planned to write about my brother and Fred in this book. I really wanted to be free of any expectation. I wanted to write – I knew I wanted to write about the process of writing. ... Fred kept – he just kept entering. I never wrote so much about Fred since he's passed away. He's always with me, but I haven't been able to write about him. („Legendary Patti Smith“ 4-5)

Im narrativen Mittelpunkt der ersten Episode mit der Überschrift „Café 'Ino“ steht zwar vordergründig die Reise von Patti und Fred Smith anlässlich ihres ersten Hochzeitstages 1981 nach Französisch-Guayana. Die zum Teil spannende Reisebeschreibung wird ergänzt durch zwei auf den Seiten 22 und 23 einander gegenübergestellte Porträts (Reisepassfotos) des Ehepaars und fünf weitere, dem Erzählvorgang zugeordnete Fotografien. Strukturell relevant sind aber die Mission und der symbolische Akt, welche Patti Smith mit dieser und einer späteren Reise verknüpft, die sie in der 15. Episode „Road to Larache“ thematisiert: ‚Stellvertretend‘ für Jean Genet reist sie zur Strafkolonie Saint-Lorent-du-Maroni in Französisch-Guayana (10-25), um dort Steine zu sammeln. Diese legt sie im April 2013 während ihrer Teilnahme am internationalen Symposium *Le Colloque à Tanger* in Marokko am Grab von Genet in Larache ab. Zwei Fotografien von Patti (229) und Fred Smith (230) schließen die Episode ab, schaffen eine raum-zeitliche Klammer zwischen Südamerika und Nordafrika und verbinden verschlüsselt den familiären Bezug mit dem Aspekt der Trauer.

Thematische Bündelungen liegen in dem Bildband *patti smith: dream of life* also durchaus vor und können, wie in einem poetischen Text, verschlüsselt sein. Derartige Konzentrationen sind aber nicht die Regel, wie die Analyse des Segments „The Declaration of Independence“/„indictment clip“ bereits gezeigt hat. Die Progression ist weder eine chronologische, noch spiegelt sie die Makrostruktur der filmischen Dokumentation wider, sondern bleibt kaleidoskopartig.

B. Für den zweiten Teil seiner Monografie hat Timothy Dow Adams den Titel „Collage“ mit dem erläuternden Zusatz „Autobiographies That Combine Words and Photographs“ (79) gewählt. Beides ist als ‚Definition‘ in gewisser Weise auf *Complete* übertragbar. Ein notwendiges Addendum wäre in diesem Fall „Songs“, denn die Texte von fünfundneunzig Titeln sind hier in der Reihenfolge der Veröffentlichung der Alben zusammengestellt und bilden das chronologische und substanzielle Rückgrat. Dementsprechend strukturieren die Titel der Alben als Kapitelüberschriften das Gesamtwerk:

Horses (22), *Radio Ethiopia* (62), *Easter* (90), *Wave* (124), *Dream of Life* (150), *Gone Again* (182), *Peace and Noise* (216), *Gung Ho* (260) und *Trampin'* (294), und zwar jeweils in Verbindung mit einem Motto und einem der über einhundertsechzig Schwarzweißfotos auf der gegenüberliegenden Seite. Fotos sowie teilweise sie ergänzende dokumentarische Abbildungen und Kurztexte können innerhalb der Kapitel einzelnen Songs zugeordnet sein und verweisen auf personen- und netzwerkbezogene, auto/biografische Kontexte: wie zum Beispiel „Redondo Beach“ - Linda Smith (30-31); „Kimberly“ - Kimberly Smith (40-41); „Break It Up“ - Jim Morrison (44-45); „Elegie“ - Jimi Hendrix (60-61); „25th Floor“ - Fred Sonic Smith (116-17); „People Have the Power“ - Patti Smith (154-55); „Paths That Cross“ - Samuel J. Wagstaff (160-61); „The Jackson Song“ - Jackson Smith (174-75); „Memorial Song“ - Robert Mapplethorpe, Richard Arthur Sohl, Fredrick D. Smith, Todd Pollard Smith (176-81); „Wing“ - Jesse Smith (206-07); „1959“ - Dalai Lama (228-29); „New Party“ - Ralph Nader, Howard Zinn (284-85); „Mother Rose“ - Beverly Williams Smith (302-03); „Gandhi“ - Mahatma Gandhi (308-11). So werden die Songs dem „*all my people*“/„*our voice*“- Konzept mit seiner grundsätzlich auto/biografischen Fundierung zugeordnet.

Robert Mapplethorpe, Richard Sohl, Fred Sonic Smith und Todd Pollard Smith widmet sie in dieser Reihenfolge besonders gestaltete Seiten: Der Text des Liedes „Memorial Song“ ist gewissermaßen die allgemeine Plattform (176), dann folgt ein Porträt von Robert Mapplethorpe aus dem Jahr 1982 mit seinem Namen und der Zeitspanne seines Lebens. Der Seitenrand rechts oben ist schwarz eingefärbt in der Form eines Dreiecks, das Trauer symbolisieren soll (177). Dieser Gestaltung entspricht, allerdings ohne Dreieck, die nächste Seite mit dem Porträt von Richard Sohl (178). Die Bildunterschrift zum Porträt von Frederick D. Smith ist unkonventionell und verfremdet: Die Formulierung „TWENTIETH CENTURY“ ersetzt seine exakten Lebensdaten (179). In jedem der drei Porträts gibt es einen intensiven Blickkontakt mit dem Betrachter, jedoch nicht, wie zu erwarten wäre, mit Todd auf der Seite 181, sondern mit ihm schon auf der Seite 17, weil das ganze Buch ihrem Bruder gewidmet ist. Die Seite folgt zwar dem oben beschriebenen Layout, aber anstelle eines Porträts ist eine lädierte US-Flagge an einem Mast im Wind wehend zu erkennen – eindeutig in Anspielung an die Ereignisse des vorletzten Auftritts der PSG in Bologna 1979: „I sent for my brother. He was guardian of the flag. ... 'Let's raise it,' he said. 'Let's raise hell'“ (138). Patriotische Konnotationen sind evident.

Während im Buch *patti smith: dream of life* der überwiegende Teil des Bildmaterials die künstlerische Handschrift Steven Sebrings trägt und deswegen relativ homogen ist, so ist die Materialbasis in *Complete* vom Ansatz her mit über dreißig genannten Quellen (Produzenten) vergleichsweise heterogen und passt zu den stringenten, pragmatisch-funktionalen Präsentationsabsichten. Die

Durchgängigkeit der Schwarzweißfotos lässt dennoch einen Gesamteindruck der Uniformität und Einheitlichkeit entstehen.

Der chronologisch angeordnete Essay „To Find a Voice“ (18-21) mit seiner Fokussierung auf die musikalische Entwicklung bis Anfang der 1970er Jahre ist in diesem Werk der längste narrative Text. Er geht dem Kapitel „Horses“ unmittelbar voraus und wird in den folgenden kapitelinternen Anmerkungen teilweise fortgeschrieben oder durch in sich abgeschlossene ‚authentische‘ Notizen (aus dem Archiv der Künstlerin) ergänzt: „notes, new york city, 1976“ (66; 85); „notes, berlin, 1978“ (112); „notes, bologna, 1979“ (138); „notes, florence, 1979“ (145). Diese Episoden reflektieren auch politische Themen, die an anderer Stelle in Bezug auf die Songs „1959“ und „Memento Mori“ intensiv angesprochen werden (227; 243). Bereits in der erstgenannten Notiz gibt es in Verbindung mit der 200-Jahr-Feier der *Declaration of Independence* eine Anspielung auf den musikalisch-politischen Einfluss ihres späteren Ehemannes:

It was the bicentennial year. The force of desire compelled us to translate imagination into action. It was at this time while attempting to mount a tide of feedback that I met Fred Sonic Smith who with few words showed me the way to draw from my instrument another language, or as he put it, to be sonically speaking. (66)

Von der Koinzidenz dieser beiden Ereignisse geht demnach in der retrospektiven Selbstwahrnehmung eine nachhaltig ihre Stimme politisierende Wirkung aus. In dem von Kim Skotte beim „Louisiana Literature 2012“- Festival geleiteten Interview betrachtet sie unter dem Aspekt „*power and possibility of our cultural voice*“ in dieser Zeit allerdings Allen Ginsberg als ihren politischen Mentor – im Unterschied zum Einfluss von Gregory Corso oder William S. Burroughs. „*I had a real crush on him*“. (Simultantranskriptionen H.K.) Das sagt sie mit Bezug auf William S. Burroughs. Während das Foto der beiden in *Complete* genau diesen Sachverhalt zum Ausdruck bringt, ist der Begleittext ausgesprochen sachlich und werkbetont: „We had released *Horses* and I owed no small debt to him, for the hero of ‘Land’ was truly a descendant of his Johnny in *The Wild Boys*“ (48). So ist es kein Zufall und es entspricht wiederum dem Konzept der performativen „lebensgeschichtlichen Erfahrungsverarbeitungen“ (Heinze 4), dass Patti Smith zum Gedenken an William S. Burroughs’ 100. Geburtstag am 5. Februar 2014 einen Passus aus *The Wild Boys* bei ihrem Auftritt in Berlin vorträgt.

C. Im Unterschied zum Bildband *patti smith: dream of life* und *Complete* ist in *Just Kids* die Selektion des visuellen Materials inhaltlich, von einer Ausnahme abgesehen, auf die beiden Protagonisten beschränkt: die Ich-Erzählerin und Robert Mapplethorpe. Der Anteil von ‚*light writing*‘ und Illustrationen ist quantitativ deutlich reduziert, jedoch systematisch und wirkungsvoll arrangiert:

Die im Kerntext in den fünf Kapiteln (3-279) verteilten fünf Abbildungen und vierundzwanzig Fotografien folgen der primär chronologisch angelegten Narration. Außerhalb des Kerntextes und der nummerierten Seiten sind insgesamt drei Fotografien platziert. Zwei Aufnahmen des jungen Paares aus dem Jahr 1969 ([iv]; [291]), die einen äußeren Rahmen bilden, gehören (in reziproker Verbindung mit der oben angesprochenen, plakatierten Liebes- und Grundsatzerklärung Robert Mapplethorpes vom 1. September 1969) zu einem markanten paratextuellen System, das den Kerntext schalenförmig umgibt und das nach Philippe Lejeune prinzipiell als

„Randzone des gedruckten Textes ... die gesamte Lektüre *steuert*“ (50). Dieses Verständnis ist gleichzeitig die Plattform für Gérard Genettes systematische Abhandlung:

Diese Anhängsel, die ja immer einen auktorialen oder vom Autor mehr oder weniger legitimierten Kommentar enthalten, bilden zwischen Text und Nicht-Text nicht bloß eine Zone des Übergangs, sondern der *Transaktion*: den geeigneten Schauplatz für eine Pragmatik und eine Strategie, ein Einwirken auf die Öffentlichkeit im gut oder schlecht verstandenen oder geleisteten Dienst einer besseren Rezeption des Textes und einer relevanteren Lektüre – relevanter, versteht sich, in den Augen des Autors und seiner Verbündeten. (*Paratexte* 10)

Für Genette ist insbesondere die „Funktionalität“ des Paratextes, den er auch als „heteronome[n] Hilfsdiskurs“ (18) bezeichnet, von entscheidender Bedeutung.

Sein methodischer Zugang ist von zentralen Fragen geleitet, denn

„[d]efiniert wird ein Paratextelement durch die Bestimmung seiner Stellung (Frage *wo?*), seiner verbalen oder nichtverbalen Existenzweise (*wie?*), der Eigenschaften seiner Kommunikationsinstanz, Adressant und Adressat (*von wem? an wen?*), und der Funktionen, die hinter seiner Botschaft stecken: *wozu?*“ (12).

Patti Smith überlässt nichts dem Zufall und steuert gleichfalls methodisch und sinngebend ihr Gesamtkunstwerk: „In my book [*Just Kids*] I worked on every aspect of this book, even a note on the type. I chose my font, I worked with the designer on how the type would fall on every page, where the photographs would be. The cover, the blind-stamping. I love books, every part of them. The frontispiece“ (Baker 8). Das medial komplexe paratextuelle System, das gewissermaßen in zwei Schalen um den Haupttext angelegt ist, erweist sich als eine signifikante Komponente der intendierten ästhetischen Konstruktion und hat eine strukturell steuernde Funktion.

4.3.2 Steuernde Effekte des komplexen paratextuellen Systems: Begegnungen, identitätsformierende Ereignisse und Abschiede

Das paratextuelle System lenkt die Analyse immanent subtil auf die Chronotopoi der Begegnungen und Abschiede im ersten und zweiten sowie im letzten Kapitel und auf Höhepunkte des Zusammenlebens im Zentrum der Auto/Biografie.

Bei der rahmengebenden, paratextuell bedeutungsvollen Fotografie in *Just Kids* [iv] handelt es sich um das der Öffentlichkeit bereits Ende der 1970er Jahre bekannt gemachte ‚*Coney Island*- Bild‘, das einen Höhepunkt des Zusammenlebens („*particle*“) der beiden Protagonisten versinnbildlicht. Dieses seinerzeit bereits knapp ein Jahrzehnt alte – und somit nicht mehr aktuelle – und anschließend vielfach recycelte Foto wurde bei der gemeinsamen Ausstellung „Film and Stills“ in der Robert Miller Gallery wohl auch zu Werbezwecken eingesetzt. Patricia Morrisroe weiß dazu folgendes zu berichten: „... the first image confronting viewers when they entered the gallery was a 1968 [sic!] snapshot of the two artists taken in Coney Island“ (208). Über das so eingesetzte, seinem ursprünglich privaten Zweck enthobene Foto merkt Patti Smith dagegen an:

He [Robert] began by choosing his best portraits of me, printing them larger

than life, and blew up the picture of us at Coney Island on a six-foot length of canvas. (*Just Kids* 252)

In dieser Form ist die Reproduktion erneut beim ersten Kameraschwenk durch Patti Smiths New Yorker Zimmer in Steven Sebrings Dokumentation eingeblendet und als Standfoto im Bildband präsentiert, und zwar in dem knapp vierminütigen, der Trauerarbeit gewidmeten Segment „Erinnerungen an Robert“ (379).

Der funktionale Aspekt der „Beglaubigung“ im Sinne Roland Barthes' (*Die helle Kamera* 97), der Werbung und Plakatierung ist bei dieser Selbstdarstellung des „kleine[n] zweipersonale[n] Kollektiv[s]“ (Fleck 60) nicht ganz ausgeklammert. Das trifft gut drei Jahrzehnte später umso mehr für die großflächige Wiedergabe des schwarzweißen *Coney Island*- Bildes auf dem Schutzumschlag verschiedener Ausgaben von *Just Kids* zu, unter anderem auf der des Bloomsbury-Verlags. In Anbetracht der Auflage könnte sich das mehrfach recycelte Bild zu einer Ikone entwickeln.

Das im unteren Viertel des Fotos transparente dunkelgraue Band ist mit dem Titel des Buches und dem Namen der Autorin versehen: „JUST KIDS | PATTI SMITH“. Es befindet sich etwa in Kniehöhe der beiden physiognomisch ähnlichen, auffällig als Beatniks/Hippies gekleideten Protagonisten, hinter denen ein Ausschnitt des Vergnügungsparks *Coney Island* zu erkennen ist. (Wie ich vor Ort feststellte, ist es von der Promenade aus fotografiert. Die markante Konstruktion der nicht mehr funktionsfähigen Achterbahn stand noch im September 2012.) So erhält das Foto mit seiner inhärenten kulturellen und chronotopen Botschaft eine Bildunterschrift, die bei der buchinternen, rahmengebenden Kopie ([iv]) fehlt. Hierbei sind Susan Sontags maßgebliche, theoretische Überlegungen zu reflektieren:

In fact, words do speak louder than pictures. Captions do tend to override the evidence of our eyes, but no caption can permanently restrict or secure a picture's meaning.

What the moralists are demanding from a photograph is that it do what no photograph can ever do – speak. The caption is the missing voice, and it is expected to speak for truth. (*On Photography* 108-09)

Eine Korrespondenz zwischen der sprachlichen und visuellen Ebene ist mithin gegeben, auch wenn zunächst eine nachdenklich stimmende, graduelle Diskrepanz zwischen dem abgebildeten Paar und dem Begriff ‚Kids‘ besteht. Allerdings soll dieser seinen Ursprung in der Fremdwahrnehmung eines älteren Mannes gehabt haben, der von seiner Frau an einem Spätsommertag 1967 im Washington Square Park gebeten wurde, das besagte junge Paar (wahrscheinlich wegen seines unkonventionellen, exotischen Aussehens) zu fotografieren. Diese Begebenheit ist in der Auto/Biografie szenisch festgehalten und wird in der Performance in Hamburg 2014 von Patti Smith lesend vorgetragen.

“Oh, take their picture,” said the woman to her bemused husband, “I think they're artists.” “Oh, go on,” he shrugged. “They're just kids.” (*Just Kids* 47)

Eine weitere tiefenstrukturelle Korrespondenz besteht zwischen dieser Szene und der Entstehung des *Coney Island*- Fotos. Es ist das singuläre Zeugnis eines besonderen Tages und Moments – „of one day's adventure“ (Simultantranskription H.K. vom 24.08.2012), wie es Patti Smith für eine andere *Just Kids*- Episode bei einer ihrer Dichterlesungen in Dänemark formuliert. Es ist ein Bild, das, mit Roland Barthes gesprochen, selbst ein Abenteuer sein kann:

Das eine Photo kommt bei mir an [*m'advient*], das andere nicht. Das Prinzip des Abenteuers erlaubt es mir, die PHOTOGRAPHIE existent zu machen. Umgekehrt gilt: ohne Abenteuer kein Photo. (*Die helle Kammer* 28)

Im Unterschied zu der angesprochenen, auch politisch bestimmten *Washington Square*- Szene im Umfang von einer halben Seite ist die *Coney Island*- Episode mit zwei Seiten (108-10) deutlich komplexer und relativ unpolitisch WIR-fokussiert, ist doch der Anlass der Unternehmung die Feier der zweiten Wiederkehr ihres ‚Kennenlertages‘ und die Erneuerung ihrer nicht spannungsfreien Beziehung. In beiden *slice-of-life*- Segmenten geht es um die Freizeitgestaltung der Protagonisten in der Öffentlichkeit an zwei sozial unterschiedlich konnotierten, wiederholt von beiden präferierten Orten. In beiden Fällen spielt die Auswahl der Garderobe bei der Vorbereitung und Durchführung der Ausflüge eine zentrale Rolle, denn Selbst-Inszenierungen nach vorgegebenen Mustern auf öffentlichen ‚Bühnen‘ sind bewusst intendiert. Über Robert Mapplethorpe sagt die Ich-Erzählerin dementsprechend unmissverständlich:

He was like a character in *Brighton Rock* in his forties-style hat, black net T-shirt, and huaraches. (109)

So ist das *Coney Island*- Foto in gewisser Weise eine Bühnenaufnahme, analog zur Fotografie an sich, die „doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ‚Lebendem Bild‘ [ist]: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen“ (*Die helle Kammer* 41). Wesentlich ist die Bedeutung, die der in diesem Fall zweiten ‚Bühne‘ — unmittelbar im Anschluss an den *Brighton Rock*-Vergleich — gegeben wird. Sie gibt Auskunft über die Gefühlsebene und den ideellen, abstrakten Stellenwert:

We pulled into our stop. I leapt to my feet, filled with the anticipation of a child, slipping the book [‘a biography of Crazy Horse’] back into the sack. He took my hand. Nothing was more wonderful to me than Coney Island with its gritty innocence. (109)

Fast banal und formelhaft erscheint dagegen der Text im Bildband *dream of life*: „Look, two hot dogs, two dollars. Robert loved Nathan’s, Robert and I used to go to Coney Island all the time. We’d go all the way to Coney Island just to get a Nathan’s hot dog. He just loved them so much“ (379). Es ist offenbar dem medialen Kontext geschuldet, dass hier das Bild – in Umkehr des Satzes von Susan Sontag – ‚lauter‘ sprechen soll als der Text.

In der *Washington Square*- Szene genießt es Robert Mapplethorpe, mit dem älteren Ehepaar ein Publikum zu haben: „Robert enjoyed being noticed, and he affectionately squeezed my hand“ (47). Das von einem alten Straßenfotografen aufgenommene *Coney Island*- Foto (109) ist im Nachhinein ein Beleg für die von der Frau zwei Jahre zuvor wahrgenommenen physiognomischen Besonderheiten der Akteure. Ihr Beatnik/Hippie-Look ist ein Teilaspekt des in *Just Kids* durchgängig strukturell relevanten Kleidermotivs. Mit dem Hinweis auf „my beatnik sandals“ (47) im einleitenden Satz wird das Kleidermotiv eher beiläufig berührt, ist aber schon früh in Verbindung mit weichenstellenden Situationen evident (19, 29), wird thematisch fortgeführt (118) und reflektiert: „It was my favorite outfit, the one in the picture“ (207).

Das sagt sie, als ihr ‚Coney-Island‘- Outfit drei Jahre später aus ihrem Loft gestohlen wird. Für sie ist die Bedeutung in der retrospektiven Betrachtung nicht allein auf diese äußerlichen, zur Schau gestellten und von der Öffentlichkeit wahrzunehmenden Details reduziert, sondern von primär privater und grundsätzlicher Natur:

We were just ourselves that day, without a care. It was our good fortune that this moment in time was frozen in a box camera. It was our first real New York portrait. Who we were. Only weeks before we had been at the bottom, but our blue star, as Robert called it, was rising. (110)

Die Identifikation mit diesem Bild ist vollkommen und das Reflexivpronomen „ourselves“ ohne weiteres mit dem Wort „kids“ austauschbar, so dass sich der Kreis zum Titel schließt. Parallel dazu wird das attributive „just“ im Ansatz definiert. Das mit Abenteuer einhergehende „*punctum*“ der Fotografie im Sinne Roland Barthes’ (*Die helle Kammer* 36) ist in dem Titel ausgedrückt. Es ist nach seinem Verständnis „immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Foto hinzufüge und *was dennoch schon da ist*“ (65). Die „Zutat“, oder das Additum, ist hier Patti Smiths weitergehendes ‚Just Kids‘- Konzept, und zwar speziell die Betonung der Kindlichkeit. Dieser Aspekt wird im abschließenden Kapitel diskutiert.

Die dem Foto zugeordnete *Coney Island*- Szene eröffnet dem Rezipienten weitere Horizonte bei der Interpretation dieses gestellten, professionellen Bildes und führt im Verbund zu einem trans- und intratextuellen Bedeutungsgewinn: Der Inhalt des auffällig weißen, prall gefüllten, herunterhängenden Sackes, den Robert Mapplethorpe in seiner linken Hand hält und der farblich mit seinem Halstuch korrespondiert und als ein farblicher Gegenpol zu seiner dunklen Kleidung wirkt, wird aufgelistet. Entscheidender ist allerdings dessen Bedeutung als Seesack sowie Robert Mapplethorpes damit einhergehendes Rollenverständnis, das in *The Coral Sea* von Patti Smith bekanntlich zum zentralen Bild erhoben wird: „He didn’t mind carrying it [sack], because it lent him a sailor’s air“ (109). Auf diese Weise fusionieren textlich und visuell die beiden konkurrierenden für die Auto/Biografie vorgesehenen Titel:

Reflecting Robert versus *Just Kids*.

Reflecting Robert als Alternative wäre für eine Biografie geeigneter als für eine Auto/Biografie.

Auf dem Einband der marineblauen, leinengebundenen ‚*Deluxe Limited Edition with Broadside Signed by the Author*‘ sind zentriert und silberfarben die Initialen P S | R M untereinander eingraviert. Die Gravur substituiert (gegebenenfalls) das *Coney Island*- Foto auf dem Schutzumschlag. Diese Funktion übernimmt das aufgelegte Beiblatt mit dem bekannten Automatenfoto-Porträt ohne Bildunterschrift und dem Gedicht „*Reflecting Robert*“. Patti Smith hatte ursprünglich vor, die Auto/Biografie so zu nennen. Sie habe davon Abstand genommen, weil sie von einer Veröffentlichung mit dem Titel „*Reflecting Hemingway*“ gehört hätte. Diese Erklärung gab sie zu Beginn ihrer Lesung im Humlebæk im August 2012. (Cf. **Anhang 26**.) Die limitierte Auflage versucht somit beiden Titeln gerecht zu werden. Die Initialen symbolisieren die zugrunde liegende, verabredete „*our story*“- Idee, die eine quasi interaktive Auto/Biografie im Sinne Paul John Eakins „relational model of identity“ (57) erwarten lässt.

Zu dem von Genette angesprochenen Gesichtspunkt der ‚Transaktion‘ kommt eindeutig der der vielschichtigen Interaktion, die beide Leitfotos betrifft. Das *Coney Island*- Foto steht allerdings noch konkreter, umfassender und subtiler als das ebenfalls transtextuell wirksame Automaten-Porträt „*Photo booth, Forty-second Street, 1970*“ (202) mit der Auto/Biografie in einem offenen, nicht abgeschlossenen Dialog. Immanent hat es eine strukturierende Funktion, die über die zusammen mit dem Doppelporträt „*Photo booth, Forty-second Street, 1969*“ ([291]) rahmengebende und das Jahr 1969 ausdrücklich fokussierende hinausgeht. Es ist leitmotivisch bei der gemeinsamen Ausstellung in der Robert Miller Gallery präsent (252). Das *Coney Island*- Foto ([iv]) links neben der Titelseite ([v]) verfügt über einen auffälligen, an den Ecken rechtwinklig eingeschnittenen Rahmen. (Das trifft gleichermaßen für die Ausgabe der deutschen Übersetzung *Just Kids: Die Geschichte einer Freundschaft* zu.) Mit dieser dekorativen graphischen Besonderheit sind die fünf jeweils ganzseitigen Kapitelüberschriften versehen. Das zum paratextuellen System gehörende „Foreword“ ist ausgenommen:

Monday’s Children (1)	(3-31)
Just Kids (33)	(35-88)
Hotel Chelsea (89)	(91-209)
Separate Ways Together (211)	(213-59)
Holding Hands with God (261)	(263-79)

In der limitierten Auflage ist sogar die Titelseite in dieser Weise gestaltet, so dass die besagten Rahmen mit ihrem jeweiligen Inhalt, d.h. Foto ([iv]) beziehungsweise Titelseite ([v]), beim Schließen des Buches zur Deckung kommen. So verstanden, funktioniert das *Coney Island*- Foto als universale Kapitelüberschrift, als visuelles, sinnstiftendes Passepartout. Es ist zugleich eine um das Jahr 1969 fokussierte Konstante, die die Progression und Präsentation der Beziehung katalytisch begleitet und einen konservierenden sowie stabilisierenden Effekt hat. Hier sei an Siri Hustvedts Expertise erinnert: „To long for the immediacy and presence of what we have lost is human. What we retain from that former time in words, images, and feelings is not stable. Only rarely can we measure our memories against documentary evidence“ (114). Der dokumentarische Stellenwert des Fotos als ein Angelpunkt und eine Konstante der Auto/Biografie ist nicht zu unterschätzen.

Darüber hinaus gehört ein sekundärer innerer Rahmen zum die Rezeption steuernden paratextuellen System von *Just Kids*: Abgesehen von der Inhaltsangabe geht dem „Foreword“ ([xi-xii]), im Umfang von einer Seite, ein narrativer, kursiv gedruckter ‚Vorspann‘ ([ix]) von sieben Zeilen voraus, den man auch als Präambel bezeichnen kann. Vor dem wiederum siebenzeiligen, kursiv gedruckten ‚Nachspann‘ ([283])¹⁶ als Antipode am Ende des Buches befindet sich ein Foto, das den jugendlichen Robert Mapplethorpe, aufgestützt auf seinen linken Ellenbogen, mit

¹⁶ Die hier gewählten Begriffe ‚Vorspann‘ und ‚Nachspann‘ kommen in Gérard Genettes „Liste der Parasyonyme“ zu Beginn des Abschnitts „Die Instanz des Vorworts“ nicht vor (*Paratexte* 157).

nacktem Oberkörper im Bett liegend zeigt ([281]). Das Foto repräsentiert das relevante Sujet der „Körper-Inszenierungen“ (Aleida Assmann 118-19) und gehört zu einer Auswahl von Judy Linns *Hotel Chelsea*- Fotostrecke des jungen Paares (*Patti Smith 1969 – 1976* ([35]), von denen allein fünf ‚körperbezogene‘ Aufnahmen im zentralen Kapitel „Hotel Chelsea“ (139; 144; 147; 148; 149) integriert sind. Als dritte Ausnahme folgt das Foto, in Übereinstimmung mit dem diskutierten äußeren Rahmen, *nicht* der ansonsten chronologischen Grundstruktur der Auto/Biografie und der entsprechenden Anordnung des visuellen Materials.

Nicht etwa Fotos des vom nahen Tod gezeichneten Robert Mapplethorpes, wie sie zu erwarten wären und wie sie in Patricia Morrisroes Biografie unter anderem auf der Seite 308 und im zweiten Bilderessay zwischen den Seiten 272 und 273 vorliegen oder wie sie im von Felix Hoffmann herausgegebenen Ausstellungskatalog von 2011 mit zwei Selbstporträts des Künstlers von 1988 zu finden sind (90-91), sondern bewusst ein zum Titel, zum präferierten Zeitraum und zum Hotel Chelsea passendes Bild gehört hier zu den paratextuellen Komponenten. Es besteht eine Verbindung, die durch die transtextuell signifikante Siebenzeiligkeit unterstrichen wird.¹⁷

Die beiden rahmengebenden Texte vermitteln die Vorstellung von „immediacy and presence“ im Sinne Siri Hustvedts auf unterschiedliche Weise: Im Brennpunkt des ‚Vorspanns‘ steht Robert Mapplethorpe. Die Formulierung des übergeordneten (selbstgestellten) Ziels im ersten Satz ist eindeutig: „Much has been said about Robert, and more will be added“ ([ix]). Das passivische Futur bestimmt den Text und verweist darauf, dass die Auto/Biografie von einem Verstorbenen handelt, dessen Lebensstil umstritten bleibt, dessen kontrovers rezipiertes Werk sich wegen der transzendenten Dimension der Kunst an sich – ihrer „Autonomie“ nach dem Verständnis von Susan Sontag (Zimmermann 661) – letzten Endes der menschlichen Bewertung entzieht und die Zeit überdauern wird: „It [his work] will not fall away“ (*Just Kids* ([ix])). Ebenso aktivisch ist der Gebrauch des Futurs im zweiten und dritten Satz mit seiner denkwürdigen, genderspezifischen Prognose in Bezug auf seine potenzielle Vorbildfunktion für die Jugend:

Young men will adopt his gait. Young girls will wear white dresses and mourn his curls.

¹⁷ Die wiederkehrende magische Zahl hat in Patti Smiths erster Anthologie *Seventh Heaven* biblische Konnotationen. Das dem Inhaltsverzeichnis (9) auf der *siebenten* Seite vorausgehende Motto lautet: „and god created seventh heaven. saying let them all in. and caused it to be watched over by the bitch and the aeroplane“. Das dann folgende titelgebende Gedicht „seventh heaven“ handelt im Kern gleichermaßen unkonventionell, despektierlich und provozierend von einer sexuellen Neubewertung des Sündenfalls (11). Es beginnt mit einer generalisierenden Einleitung als Plattform:

Oh Raphael. Guardian angel. In love and crime / all things move in sevens. seven compartments / in the heart. the seven elaborate temptations. / seven devils cast from Mary Magdalene whore / of Christ. the seven marvelous voyages of Sinbad. / sin/bad. And the number seven branded forever on / the forehead of Cain. The first inspired man. / The father of desire and murder. But his was not / the first ecstasy. Consider his mother.

In der Anthologie *Early Work. 1970 – 1979* liegt „seventh heaven“ in einer orthografisch und grammatikalisch überarbeiteten Form vor (18). Illustriert mit zwei, die sexuelle Dimension des Sündenfalls fokussierenden Zeichnungen der Künstlerin und mit einer Übersetzung ins Deutsche von Gunda und Manfred Pütz aus dem Jahr 1973 ist das Gedicht in dem Robert Mapplethorpe gewidmeten Katalog der Galerie Veith Turske (1977) enthalten (5; 18-20).

An dieser Stelle drängen sich Michail M. Bachtins Ausführungen zur "sogenannten »historischen Inversion«" auf (*Chronotopos* 75). Es geht speziell um die Wechselbeziehung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Letztere

... ist anders geartet als Gegenwart und Vergangenheit, und wie dauerhaft man sie sich auch immer vorstellen mag, ihr fehlt die inhaltliche Konkretetheit, sie hat nicht viel Substanz und ist wenig kompakt, da alles Positive, Ideale, Seinsollende und Ersehnte mit Hilfe der Inversion auf die Vergangenheit oder partiell auf die Gegenwart bezogen wird, denn auf diese Weise erlangt all das größere Wägbarkeit, Realität und Beweiskraft.

Es überrascht nicht, dass das Gedenken an Robert Mapplethorpe bereits im Ansatz von einer charakteristischen Verbindung retrospektiver und prospektiver Aspekte geprägt ist. Die Effekte dieser Opposition werden von Jan Assmann kulturgeschichtlich kontextualisiert und erklärt (*Das kulturelle Gedächtnis* 60-63).

Im ‚Nachspann‘ der Auto/Biografie fehlen dagegen diese generalisierenden, apodiktischen Aussagen und zukunftsorientierten, persönlich bestimmten Projektionen des jugendlichen Neuanfangs, oder, wie es wiederum Bachtin in Bezug auf die philosophische ‚historische Inversion‘ ausdrückt, „die Proklamation der »Anfänge« als der ungetrübten, reinen Quellen allen Seins sowie die Verkündung ewiger Werte und idealer, zeitloser Seinsformen“ (76). Der abschließende Siebenzeiler verknüpft narrativ zwei existenziell grundlegende, raum-zeitlich über zwei Jahrzehnte auseinander liegende Ereignisse von grundlegender existenzieller Bedeutung: die erste Begegnung der Protagonisten und der Abschied voneinander. Nahezu identisch ist der Text „To the Reader“ in *The Coral Sea* strukturiert (1997: 11; 2012: 28-29). Es sind Chronotopoi „von hoher emotional-wertmäßiger Intensität“ (*Chronotopos* 186), die ein Bild evozieren, das objektiv als eine Selbsttäuschung betrachtet werden kann, das aber nicht zu falsifizieren ist¹⁸:

So my last image was as the first. (*Just Kids* [283])

Der Sterbende wird nicht denotativ als „a dying man“ (*The Coral Sea* 1997: 11; 2012: 29) bezeichnet, sondern euphemistisch als „ancient child“ und „sleeping youth“ (*Just Kids* [283]) wahrgenommen, der kurz seine Augen öffnet, und sein Lächeln mit der Frage „Back so soon?“ verbindet. Diese Frage fehlt in dem *The Coral Sea*-Text, der noch stark von der Trauerarbeit der Erzählerin bestimmt ist, die in *Just Kids* und im Song „Just Kids“ vergleichsweise reduziert ist. Dem Foto vor dem ‚Nachspann‘

¹⁸ „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen“. Das schreibt Michail M. Bachtin unter anderem bei seiner Definition dieser quasi metaphorischen „Form-Inhalt-Kategorie der Literatur“ (*Chronotopos* 7).

Auf der Grundlage von Beobachtungen, welche die unterschiedliche Rezeption von Ereignissen innerhalb ihrer Familie betrifft, resümiert Siri Hustvedt: „Even more dramatically, a memory I am convinced belongs to me alone, is, according to my husband, his private mental property“ (94). Möglich sind allerdings auch Übertragungen: „The I adopts the recollection of the you. Memory, like perception, is not passive retrieval but an active and creative process that involves the imagination. We are all always reinventing our pasts, but we are not doing it on purpose. Delusion, however great, is not the same as mendacity“ (95).

([281]) kommt dabei eine die Aussage – „So my last image was as my first.“ – unmittelbar verstärkende und eine quasi beglaubigende Funktion zu, weil nämlich „das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist“ (Barthes, *Die helle Kammer* 92). Die mit dem Tod verwandte Vorstellung von Zeitlosigkeit wird vermittelt, denn bekanntlich ist das Foto chronotopisch der Hotel Chelsea- Phase zuzuordnen und in diesem Kontext ein Substitut. Dennoch wird es eindeutig mit der ersten Begegnung am ersten Tag der Erzählerin in New York City, am Montag, den 3. Juli 1967 und mittelbar mit dem Abschied in Verbindung gebracht:

I walked into the room. On a simple iron bed, a boy was sleeping. He was pale and slim with masses of dark curls, lying bare-chested with strands of beads around his neck. I stood there. He opened his eyes and smiled. (*Just Kids* 25)

Diese Beschreibung korrespondiert ebenso überraschend wie grundlegend mit dem Foto aus Judy Linns oben genannter Fotostrecke, und Aspekte des Raumes werden relevant. Die Formulierungen

I stood there. He opened his eyes and smiled.

werden in der Abschiedsszene wiederholt und komplettieren die Fusion der Chronotopoi. Tonal erscheinen sie ‚sanfter‘, fließender und weniger formal als die entsprechenden, syntaktisch komplexeren und die zwischenmenschliche Symmetrie aufhebenden Aussagen in *The Coral Sea*:

I stood over him, a dying man, who sensing my presence opened his eyes and smiled. (1997: 11; 2012: 29)

Hier reagiert und kommuniziert der Sterbende nur noch nonverbal. Er wird zudem als Mann wahrgenommen und nicht, dem ‚Just Kids‘- Konzept entsprechend, als „an ancient child“ (*Just Kids* [283]). Im transtextuellen Vergleich wird deutlich, wie unterschiedlich die sprachliche Fixierung von identischen persönlichen Schlüsselerlebnissen ist. Sie ist kopierbar und modifizierbar, aber wegen der inhärenten „Mobilität des Ichs“ nicht endgültig.¹⁹

Bei der ersten Begegnung ist er ihr unmittelbar im Anschluss bei der Suche nach dem (neuen) Wohnsitz ihrer Freunde behilflich, bei denen sie eine vorläufige Bleibe finden möchte.

When I told him of my plight, he rose in one motion, put on his huaraches and a white T-shirt, and beckoned me to follow him.

I watched him as he walked ahead, leading the way with a light-footed gait, slightly bowlegged. I noticed his hands as he tapped his fingers against his thigh. I had never seen anyone like him. He delivered me to another brownstone on Clinton Avenue, gave a little fare-well salute, smiled, and was on his way. (*Just Kids* 25-26)

Nicht nur der auto/biografisch-interaktive ‚Nachspann‘ mit seiner Fusion der

¹⁹ Sidonie Smith und Julia Watson setzen sich differenziert mit der ‚inhärenten Mobilität‘ des Ichs auseinander und kommen zu folgendem Ergebnis: „It is, however, crucial to insist on the mobility of the narrating and narrated ‘I’s. Phelan’s model of positing a triangular situation (with narrating ‘I’, narrated ‘I’, and implied author) seems to depend on a narrating ‘I’ fixed in one temporal plane. We would argue that the dynamism of much autobiographical work, its ability to put the narrative situation into play, makes such a category redundant“ (76).

chronotopischen „Schwellen“ und das daran gekoppelte Foto interagieren mit der ersten Begegnungsszene, sondern ebenso der abstrakte, perspektivische ‚Vorspann‘. Die angenommene mögliche Vorbildfunktion für die Jugend wird weiter konkretisiert, indem besondere physiognomische, modische und motorische Charakteristika – „dark curls“, „a white T-shirt“ und „a light-footed gait“ (Hervorhebungen H.K.) – angesprochen werden, die bei der Erzählerin einen so nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, dass ihnen ideal- bzw. archetypische Qualitäten beigemessen werden. Sie kennzeichnen nicht nur Robert Mapplethorpes Rolle des sie eskortierenden Kavaliere in der beschriebenen Situation. Im letzten Kapitel bezeichnet sie ihn als „protector“ (274).

Vor- und Nachspann reichen im Sinne Genettes steuernd, strukturierend und sinnstiftend in das zentrale Kapitel „Hotel Chelsea“ hinein und erweisen sich als narrative Marker, wie exemplarisch zu belegen ist:

For a moment I dropped back to watch him walk. His sailor’s gait always touched me. (107)

I stood and watched him sleep, as I had when I first met him. He was still that same boy with his tousled shepherd’s hair. I sat on the bed and he awoke. He leaned on one elbow and smiled. ... Then he jumped up. “Let’s go to Coney Island,” he said. “We’ll get our picture taken again.” (161)

An dieser Stelle kommt es übergreifend zur Fusion des äußeren und inneren paratextuellen Rahmens.

Die im biografisch bestimmten ‚Vorspann‘ aufgelisteten Eigenschaften und Eigenarten oder die als ‚Nachspann‘ arrangierten paratextuellen Komponenten können für den aufmerksamen Leser ein erster Schlüssel sein, Robert Mapplethorpe in dieser Szene überhaupt zu identifizieren.

Die Präsentation der ersten Begegnung erfolgt im ersten Kapitel in nur elf Zeilen (25-26). Da die Erzählerin („narrating ‘I’“) – anders als im paratextuellen Umfeld – dabei die Perspektive des damaligen Ichs („I- then“) ²⁰ mit deren Wissensstand annimmt, bleibt die Schilderung neutral und nicht-dialogisch auf die Körpersprache beschränkt, das heißt ohne den Hinweis, dass es sich um die erste von insgesamt drei zufälligen Begegnungen mit Robert Mapplethorpe handelt. Breiteren Raum kann durch diese erzähltaktische Entscheidung die szenische Darstellung ihrer Begegnung mit „Saint, my guide, a black Cherokee“ (27) eingeräumt werden. Das gilt auch nachfolgend für ihre gemeinsamen Aktionen und Strategien des Überlebens in New York City, in der für die Erzählerin neuen, von Anbeginn auch als Befreiung

²⁰ Nach dem von Sidonie Smith und Julia Watson im Abschnitt „Autobiographical Acts“ (63-102) entwickelten textkritischen System, in dem die Komponente „Voice“ eine zentrale Rolle spielt (74-76; 79-85), ist die ‚autobiografische‘ Stimme an verschiedene Ichs gebunden ist:

We propose complicating this autobiographical “I” beyond the “I-then and the “I-now framework by attending to the multiple “I-thens, to the ideologies spoken through the “I”, to the multiple “I-nows, and to the flesh-and-blood author. Thus we can differentiate the following “I”s: The “real” or historical “I” / The narrating “I” / The narrated “I” / The ideological “I”. (72)

empfundenen Lebenssituation als zunächst Obdachlose:

When I awoke, it was Independence Day, my first away from home with the familiar parade, veterans' picnic, and fire-works display. I felt a restless agitation in the air. Packs of children threw firecrackers that exploded at my feet. (26)

Aus der Perspektive des damaligen Ichs wird *Independence Day* – im Anschluss an ihre identitätsprägende „Selbst-Exilierung“ (Friedl 22) durch ihr Weggehen aus ihrem Elternhaus – zum Tag des persönlichen, befreienden Neuanfangs, und wird nicht zufällig mit der ausgelassenen Freude von Kindern in Verbindung gebracht. Ihre Kindlichkeit reflektiert die allgemeine, im abschließenden Kapitel anzusprechende Dimension der ‚Just Kids‘- Vorstellung.

Am Ende des ersten Kapitels erfolgt ein konkreter Perspektivwechsel zum dynamischen gegenwärtigen Ich („I'- now“): Relevant ist eine skizzenhafte, evaluierende geo- und makropolitische sowie subkulturelle Synopsis in Bezug auf den Sommer des Jahres 1967, die abschließend unvermittelt mit dem Hinweis auf eine bevorstehende persönliche schicksalhafte Begegnung verknüpft wird: „... a chance encounter changed the course of my life. It was the summer I met Robert Mapplethorpe“ (31). (In der oben angesprochenen Performance in Hamburg 2014 ist diese Textstelle die erste aus *Just Kids*, die von Patti Smith ohne Modifikationen lesend vorgetragen wird.) Dabei treffen, wie zu zeigen sein wird, die beiden Protagonisten, als Montags-Kinder, narrativ im Vorgriff bereits im ersten Kapitel parallel und antizipierend aufeinander, so dass die Adressaten einen Fundus an Vorwissen haben.

Das paratextuelle, auktoriale „Foreword“ als Auftakt der quasi interaktiv konzipierten Auto/Biografie nach dem ‚Vorspann‘ beginnt mit einem knappen, nicht nur wegen der Großbuchstaben, wirkungsvollen Satz: „ I WAS ASLEEP WHEN HE DIED“ ([xi]). Das Personalpronomen ‚HE‘ bezieht sich auf das Objekt im ersten Satz des Vorspanns, auf den bei seinem Vornamen genannten ‚Robert‘. Die personale Konstellation wird also von vornherein als eine eindeutige betrachtet, analog zum ausschließlich pronominalen Gebrauch von „I“ – „you“ – „we“ im Song „Just Kids“. Die Grundsituation, die sich aus dem einleitenden Satz ergibt, ist klar. Als Konsequenz fällt der Ich-Erzählerin als der Überlebenden auf der Grundlage des dem Sterbenden am 8. März 1989 telefonisch gegebenen Versprechens – „a difficult vow to take“ – die verantwortungsvolle Aufgabe zu, die gemeinsame Geschichte zu erzählen: „*And having gone he [Robert Mapplethorpe] left the task to me to tell it [our story] to you [my listeners/readers]*“ (*Just Kids* Audiobook 9.08). (Transkription H.K.)²¹

²¹ Patricia Morrisroe erwähnt in ihrer *Mapplethorpe*- Biografie lediglich einen Anruf von Patti Smith am 7. März, als Robert Mapplethorpe Patient im New England Deaconess Hospital in Boston war, den Amy Sullivan entgegengenommen haben soll. Über seinen Zustand am darauf folgenden Tag schreibt sie: „On March 8 paralysis set in on the left side of his face. One eye closed shut. He couldn't speak anymore and the only sounds he made were low-pitched groans. Doctors increased the dosage of morphine, but he still fought to remain awake“ (364). Dort starb er am 9. März 1989. Seine Sterbeurkunde wird in James Crumps Dokumentation *Black White + Gray. A Portrait of Sam Wagstaff + Robert Mapplethorpe* (Scene 11) eingeblendet.

Der auto/biografische „Wahrheitsvertrag“, von dem Gérard Genette in Anlehnung an Philippe Lejeune spricht (*Paratexte* 200), hat durch die Koppelung an das Versprechen ein besonderes Gewicht bekommen und soll den langen Entstehungsprozess von *Just Kids* erklären helfen: „*Our story was obliged to wait until I could find the right voice*“ (*Just Kids* Audiobook 9.08). (Transkription H.K.) In der Paperback-Ausgabe ist diese Aussage in der mit dem 22. Mai 2010 datierten und zwei Seiten umfassenden Einleitung des insgesamt zwanzigseitigen Anhangs „A note to the reader“ aufgenommen. Er hat in Julia Watsons Untersuchung eine strukturierende Funktion. Für sie ist dieser Anhang „a kind of memory museum“ (134).

Das „Foreword“ – die prinzipielle „Hauptfunktion“ eines „auktorialen Originalvorworts“ besteht darin, „eine *gute Lektüre des Textes zu gewährleisten*“ (*Paratexte* 191) und ihn „*aufzuwerten*“ (192) – führt den Leser *in medias res* und hat, wie der ‚Nachspann‘, eine ‚epilogierende‘ Qualität, so dass ein thematischer Spannungsbogen etabliert wird. Hier wissen die Leser „»worum es sich dreht«“. ²² Der potenzielle Konnex zu dem jeweiligen intertextuellen und intermedialen Nachwort „A Note to You“ des Hörbuchs (9.08) bzw. dem Anhang „A note to the reader“ der Paperback-Ausgabe (287-[306]) läßt darüber hinaus eine Reihe von chronotopen Interpolationen bei den Adressaten zu, die dazu beitragen können, den „Wahrheitsvertrag“ abzusichern.

Wie im ‚Nachspann‘ steht im „Foreword“ der Chronotopos des finalen Abschieds im Vordergrund, und zwar nunmehr erlebt zu einem etwas späteren Zeitpunkt und aus der räumlichen Distanz ihres Zuhauses in Detroit, mit telefonischen Kontakten zum New England Deaconess Hospital in Boston, Massachusetts, wobei Edward Mapplethorpe, Robert Mapplethorpes jüngerer Bruder, ihre vermittelnde Vertrauensperson und ihr Informant ist. Gegen Ende des fünften Kapitels mit dem signifikanten Titel „Holding Hands with God“ werden die im „Foreword“ präsentierten Erinnerungen an den 8./9. März 1989 spiegelbildlich rekonstruiert, raum-zeitlich konkretisiert und modifiziert:

I thought I would be with him when he died, but I was not. I followed the stages of his passage until close to eleven, when I heard him for the last time, breathing with such force that it obscured the voice of his brother on the phone. For some reason, this sound filled me with a strange happiness as I climbed the stairs to go to sleep. He is still alive, I was thinking. He is still alive. (277)

Gemäß der „Foreword“- Darstellung geht sie nach diesem Telefonat zu ihren beiden schlafenden Kindern, kümmert sich in mütterlicher Weise um diese, bevor sie sich zu ihrem Ehemann ins Bett legt, betet und vor dem Einschlafen flüstert: „He is still alive“ ([xi]).

Die Ich-Erzählerin integriert ihre Primärgruppe bereits im inneren paratextuellen

²² Das Verb „epilogieren“ findet man bei Gérard Genette, der sich mit den theoretischen Implikationen des Spannungsverhältnisses zwischen den Textsorten ‚Vorwort‘ und ‚Nachwort‘ auseinandersetzt: „Der große Nachteil des Vorworts liegt darin, daß es eine versetzte und sogar hinkende Kommunikationsinstanz ist, da der Autor darin dem Leser im voraus den Kommentar zu einem Text anbietet, den dieser noch nicht kennt. Es heißt auch, viele Leser würden das Vorwort lieber nach dem Text lesen, wenn sie wissen, »worum es sich dreht«“ (*Paratexte* 228).

Rahmen nicht nur aus erzähltechnischen Gründen, sondern weil sie im September 1986 den beginnenden Prozess des Abschieds von Robert Mapplethorpe als schwangere Frau und Mutter erlebt. Die Koinzidenz von Verfall und Tod mit neuem Leben, sprich Zukunft, wird betont: Bereits der einleitende Satz des ansonsten von den Abschieden von Andy Warhol (270), Sam Wagstaff (269) und primär Robert Mapplethorpe geprägten letzten Kapitels (nach dem synoptischen Übergangstext auf der Seite 263) unterstreicht bewusst diese Spannung und Dialogizität:

ROBERT WAS DIAGNOSED WITH A I D S AT THE SAME time I found I was carrying my second child. (265)

Besonders augenfällig ist der Konnex anschließend im Zusammenhang mit den verschiedenen Foto- und Tonaufnahmen zum Album *Dream of Life* während ihrer Schwangerschaft, dem auch die vorletzte Fotografie im Haupttext (268) zuzuordnen ist (*Complete* 174). Dort hat der blaue Schmetterling in ihrer rechten Hand bekanntlich in *The Coral Sea* eine zentrale symbolische Funktion. In der späteren „Los Angeles“- Szene, die mit dem Geburtstag ihrer Mutter am 19. März 1987 datiert wird, stellt sie fest:

He was carrying death within him and I was carrying life. We were both aware of that, I know. (271)

Sie verleiht der Ich-Du-Beziehung in diesem Stadium der 1986 revitalisierten gemeinsamen Geschichte („*our story*“) eine Zukunftsperspektive. Diese neue Dimension reflektiert auch Robert Mapplethorpes hypothetische Offerte der Partizipation oder potenziellen ‚Adoption‘: „I’ll help you raise the kids“ (274). Das auf seine Initiative von ihm produzierte Studiofoto „Last Polaroid, 1988“ (272), in dem Patti Smith ihre Tochter Jesse in ihren Armen hält, dokumentiert nicht zuletzt seine Akzeptanz ihrer Mutterrolle. Es ist zugleich das letzte des chronologischen *light writing*- Systems innerhalb des Kerntextes und das letzte dieser bewährten, intimen ‚Model-Fotograf‘- Interaktion²³: „It was our last photograph“ (273). Dass Jesse als Kleinkind abgebildet ist, macht dieses Foto innerhalb des gesamten *light writing*- Systems der Auto/Biografie zur signifikanten Ausnahme.

Die Todesnachricht selbst wird im letzten Kapitel im Unterschied zum narrativ dekorierten „Foreword“ relativ kontrapunktisch zum letzten Telefonat, lapidar und (bewusst) unpathetisch resümiert und kommentiert.

Robert died on March 9, 1989. When his brother called me in the morning, I was calm, for I knew it was coming, almost to the hour. (277)

Das ihre Trauer konstituierende, sprichwörtliche Wechselbad der Gefühle stellt sich dennoch unmittelbar und unaufhaltsam ein und wird als eine neue Herausforderung begriffen: „... I was to be privy to his new adventure, the miracle of his death“. Über die komplexen Formen und Stadien der so verstandenen Trauerbewältigung geben die beiden abschließenden Buchseiten als strukturelle Fortsetzung des

²³ Fred Sonic Smiths Kommentar zu ihrem „People Have the Power“- Porträt von 1987 mit dem auffälligen PHTP-Button auf ihrer schwarzen Lederjacke (*Complete* 154) sagt viel über diese Interaktion aus: „I don’t know how he does it, but all his photographs of you look like him“ (*Just Kids* 273).

„Foreword“ erste Anhaltspunkte. Eine therapeutische Auszeit zu Ostern, zum Fest der Auferstehung Christi (Markus, Kapitel 16; *Die Bibel* 64-65), mit der Familie am Meer Ende März 1989, die auf Fred Sonic Smiths Initiative zurückgeht, schafft den chronotopen Rahmen: „Finally, by the sea, where God is everywhere, I gradually calmed“ (278). Bei ihrer Lesung auf dem Ausflugsboot in Strasbourg am 9. November 2011 präsentiert sie diese bedeutungsvolle Szene, mit der die Ich-Du-Beziehung auf eine neue, transzendente Ebene gestellt wird. Von der heilenden Kraft des Osterfestes – „the restorative power of Easter“ – in Bezug auf die Ich-Du-Beziehung ist sie schon 1969 überzeugt (81).

Einsame Spaziergänge am Meer – so wie sie Steven Sebring beispielhaft in *dream of life* fotografisch festgehalten hat (26-27) – setzen mit dem „memorial song for Robert“ (278) als Nukleus erste sublimierende, kreative Prozesse in Gang, die bis heute ihre Dynamik nicht verloren haben: „... the desire to produce a string of words more precious than the emeralds of Cortés“ (279). So formuliert sie ihre Motivation am Ende der Auto/Biografie. Die „emeralds of Cortés“ sind gewissermaßen als semantisches Echo zu verstehen, denn ihre Robert Mapplethorpe charakterisierende attributive Entsprechung *bestimmt* den „Memorial Song“:

*Little emerald bird wants to fly away.
If I cup my hand, could I make him stay?
Little emerald soul, little emerald eye.
Little emerald bird, must we say goodbye? (278)*

Im intertextuellen Vergleich sind an dieser Stelle bedeutungsvolle Veränderungen festzuhalten: Anders als in der sechzehnzeiligen Version in *Complete* (176) sind in der ursprünglichen Ausgabe von *Just Kids* diese vier Zeilen ihres Songs integriert, und zwar ebenso kursiv, zentriert und mit formal korrekter Interpunktion versehen. In der limitierten Sonderausgabe sowie im Audiobook werden diese Zeilen durch folgenden Text sogar substituiert:

It was a wistful little song that conjured the color of his eyes. I sang the words over and over to myself so I wouldn't forget them. Within weeks I would sing it at his memorial service in the Whitney Museum of Art, where we had dreamed one day of showing our work and where I watched him pensively smoke a cigarette from its trapezoidal window.

Flocks of gulls gathered above me. The blue hour was fast approaching. (278; Audiobook 9.07)

Neu, d.h. die auto/biografische Präsentation sozusagen dynamisierend, sind der Kommentar, die Form des Memorierens, d.h. ihr ‚Mantra‘, sowie die das Whitney Museum of Art betreffende Vermischung der Zeitebenen. Zur sich hier als Echo wiederholenden Erinnerung an den gemeinsamen Traum, im Whitney Museum of Art ihre Werke ausstellen zu können, und zur Erfahrung der Exklusion, sich 1967 wegen Geldmangels für den Museumsbesuch zu zweit nur eine Eintrittskarte leisten zu können (48), gesellt sich der Hinweis auf die spätere Zweckbestimmung des gerade kreierte Songs für die Trauerfeier am 22. Mai 1989 im besagten Museum.

Im Abschnitt „A Note to You“, in dem der Songtext ‚ausgelagert‘ ist, fasst Patti Smith unter anderem ihre Erinnerung an die Trauerfeier zusammen. Sie versäumt es

nicht, darauf hinzuweisen, dass sie bei diesem Anlass ihr Osterkleid trug (*Just Kids* Audiobook 9.08). Später rezitiert sie das Gedicht „Memorial Poem for Robert“ (9.09). Patricia Morrisroe hat unter der Überschrift „EPILOGUE“ (367-69) einen kritischen Bericht über die auch von kommerziellen Absichten bestimmte Veranstaltung verfasst. Sie hebt zentral Patti Smiths emotionale Reaktionen besonders hervor und würdigt ihre Beiträge: „...Patti Smith was the only speaker to evoke any real emotion from the crowd“ (368). Für sie indiziert der Ort der Trauerfeier die dem Künstler in seiner Jugend und zu Lebzeiten noch versagt gebliebene Anerkennung.

Die komplexen Assoziationsketten der Erzählerin werden dann überlagert von ihrer Wahrnehmung der Möwen und der einsetzenden Dämmerung – symbolträchtig als „blue hour“ bezeichnet. Im besagten Übergangstext des letzten Kapitels, der die Zeitspanne vom Frühjahr 1979 bis zum September 1986 umfasst und den vorausgehenden *temporären* Abschied thematisiert, heißt es leitmotivisch und verweisend:

It took me far from the world I had known, yet Robert was ever in my consciousness; the blue star in the constellation of my personal cosmology.
(263)

Unverändert im Text ist das finale, auf ihre Sinne einwirkende Crescendo der Brandung, der Stimmen ihrer beiden Kinder, die ihr am Meer entgegenlaufen, mit der simultan imaginierten Stimme von Robert Mapplethorpe, der ihr erscheint, so als ob er auf ihr Lied/Gedicht reagierte, denn „[poems are] like little prayers“. Das ist eine ihrer grundsätzlichen, zunächst politischen und dann poetologischen Aussagen zu Beginn des Open Air- Interviews von Christian Lund am 24. August 2012. (Simultantranskription H.K.)

In this stretch of timelessness, I stopped. I suddenly saw him, his green eyes, his dark locks. I heard his voice above the gulls, the childish laughter, and the roar of the waves.

Smile for me, Patti, as I am smiling for you. (278)

Die (passive) Präsenz der Kinder bereits im paratextuellen „Foreword“, ihre aktive Rolle in der die Handlung von *Just Kids* abschließenden österlichen Strand-Szene Ende März und die Simultaneität ihrer Stimmen mit der transzendenten von Robert Mapplethorpe verweisen auf den Grad ihrer Integration in Bezug auf die primäre Ich-Du-Beziehung und verleihen der surreal anmutenden Situation Authentizität. Die Fortschreibung der Partizipation der Kinder ist, wie oben gezeigt, im Umfeld des Songs „Just Kids“ und im Rahmen des *Banga*- Projekts visuell, ideell und faktisch dokumentiert. Ihnen, und im weitesten Sinne „all our children, the hope of the world“ (*Banga*), sind die von Abenteuern geprägten ‚*Just Kids*‘-, ‚*Peter Pan*‘- oder ‚*Hänsel and Gretel*‘- Rollen auf der Bühne des Lebens übertragen. Den Vergleich mit Hänsel und Gretel trägt sie außerhalb des Haupttextes vor (*Just Kids* Audiobook 9.08). Der tröstende, österlich heilende und auf Reziprozität gegründete Zuspruch, der im auktorialen mündlichen Vortrag (der Zentrierung und dem Kursivdruck entsprechend) besonders intoniert wird (Audiobook 9.07), klingt geradezu selbstverständlich und

glaubhaft. Er impliziert einen Neuanfang und die Fortdauer des Dialogs auf einer ihr bekanntlich durchaus vertrauten übersinnlichen Ebene als „communication by memory and phantasy“. Im Gespräch mit Christian Lund bringt sie es auf eine einfache Formel: „*I can access him today*“. (Simultantanskription H.K.) So kann sie im Song „Just Kids“ an ihn appellierend Kontakt aufnehmen: „Come → Take my hand!“

Der Appell ist an anderer Stelle direkt mit dem Osterfest verknüpft, und zwar in der ersten Strophe des Songs „Easter“:

Easter Sunday we were walking / Easter Sunday we were talking / Isabelle,
my little one / Take my hand time has come. (*Complete* 123)

Auch die auf Erlösung und Himmelfahrt anspielende dritte Strophe erinnert an die ‚Ascension‘- Metapher in „Just Kids“:

Frederic and Vitalie / Savior dwells inside of thee / Oh, the path leads to the
sun / Brother sister time has come.

Die drei Namen beziehen sich auf Arthur Rimbauds Geschwister, wobei Isabelle diejenige ist, die ihn als seine einzige Vertraute in den letzten Wochen seines Lebens bis an sein Sterbebett in Marseille begleitete (Enid Starkie 404-32; 405; 429).²⁴

I stood by his bed and took his hand. (*Just Kids* 275)

Wie seinerzeit im Hotel Chelsea (93) ist sie in der Abschiedsszene Mitte Februar initiativ und hält während des letzten persönlichen Beisammenseins seine Hand. Diese Form der Interaktion in markanten Situationen („*particles*“) der Auto/Biografie ist in erster Linie für Robert Mapplethorpe charakteristisch und mit einer Ausnahme (74) positiv konnotiert (140; 162; 243; 253), und zwar in der *Washington Square*-Szene (47), in der *Coney Island*- Szene (109), zum Jahreswechsel 1969/70 – „Robert squeezed my hand. ... 'It's our decade,' he said.“ (131) – und besonders prominent bei ihrer dritten, entscheidenden Begegnung: „‘Run’, I cried, and the boy grabbed my hand and we took off, through the park across to the other side“ (39). Wenig später, nach ihrem Dankeschön für seine von ihr so empfundene rettende Tat, der Befreiung aus der „paycheck situation“, und nach ihrer gegenseitigen Vorstellung, beginnt ihr Bericht über die anschließenden Stunden bis zur Morgendämmerung: „The sun had set over Avenue B. He took my hand and we wandered the East Village“.

Ihr auktorialer Kommentar gegen Ende ihrer Ausführungen definiert die fundamentale Bedeutung dieser Geste der Berührung, die wiederum rahmengebend am Anfang und am Ende der realen, körperlichen Beziehung steht: „... in this small space of time we had mutually surrendered our loneliness and replaced it with trust“ (40). Religiöse Konnotationen ihrer Berührung in der Abschiedsszene sind weiter unten zu thematisieren.

In Christian Lunds Interview stellt Patti Smith – als „real I“ bzw. „flesh-and-blood person“ (Smith/Watson 72) – die drei Begegnungen, anders als in der

²⁴ Das Album *Easter* ist unter dem Eindruck ihres Bühnenunfalls entstanden. „As we developed the material for *Easter* these things were on my mind: the miracle of physical movement, the transmutation of energy through performance, and the idea of resurrection“ (*Complete* 96).

Auto/Biografie (25-26; 36-37; 38-39), im freien Vortrag direkt aufeinander folgend vor. Ihre performative Zusammenfassung ist konzise und die Dialoge der zweiten und dritten Begegnung sind reduziert, aber entsprechen im Wesentlichen der Druckversion. Nicht erst in der dritten, sondern bereits im Rahmen der ersten Begegnung charakterisiert sie ihn als „shepherd boy“ und kommentiert das Zusammentreffen wie folgt: „*We were destined*“. (Simultantranskription H.K.) Mit der narrativen Progression der Auto/Biografie wäre eine solche Feststellung, in dieser Inkognito-Phase der Beziehung, nicht kompatibel. Die im Zusammenhang mit der Essenseinladung des angeblichen „science-fiction writer“ (37) aufgelisteten Details werden verkürzt, selbstironisch und amüsant publikumswirksam präsentiert. Sie spricht pointiert von einer „*paycheck situation*“, in die sie sich als naive Zwanzigjährige mit der Annahme der Einladung des „*thirty-year-old guy*“ (Simultantranskriptionen H.K.), trotz früherer Warnungen ihrer Mutter, selbstverschuldet begeben hätte. So übersetzt und modifiziert sie performativ und pointiert den Satz: „It seemed like he was spending a lot of money on me and I got to worrying what he would expect in return“ (38).

Der freie Vortrag bildet also nur im Ansatz die im Text aufgebaute Spannung, die *Deus ex Machina*- Rolle von Robert Mapplethorpe, des „hippie shepherd boy“ oder die immer wieder betonten physiognomischen Identifikationsmerkmale ab: „his slightly bowlegged gait and his tousled curls“, „sheepskin vest“, „beaded necklaces“ etc.. Hier zeigt sich einmal mehr, wie eigene auto/biografische Darstellungen in Abhängigkeit von der jeweiligen Kommunikationssituation modifiziert werden (müssen): „*Who speaks is not who writes, and who writes is not who is*“. So wird Roland Barthes von Susan Sontag in ihrer Rede „The Conscience of Words“ zitiert (*At the Same Time* 152). Wie weit andererseits biografische Rekonstruktionen von den autobiografischen abweichen können, belegt im exemplarischen Vergleich Patricia Morrisroses ungenau datiertes, subkulturell kontextualisiertes und dekoriertes Resümee dieser „paycheck situation“ (48).

4.3.3 Die Protagonisten: künstlerische und transkulturelle Interaktionen des ‚kleinen zweipersonalen Kollektivs‘

Im Zentrum der Rekonstruktion dieser ersten gemeinsamen Nacht im Kerntext der Auto/Biografie steht inhaltlich die darstellende Kunst und konkret die erste interaktive Begegnung mit Robert Mapplethorpes Kunstwerken, die narrativ subtil im Vorfeld vorbereitet wurde (40-41). Mit der ersten Illustration innerhalb der Auto/Biografie – es handelt sich dabei um eine abstrakte Zeichnung, der auf dieser Seite der Titel „Memorial Day, 1967“ hinzugefügt ist (41) – haben die Adressaten parallel zum Text die Möglichkeit, selbst von den Werken exemplarisch einen Eindruck zu gewinnen, über welche die Erzählerin synoptisch folgendes feststellt: „Paintings and drawings that seemed to emerge from the subconscious“ (40). Die Illustration ist, wie die

bereits angesprochenen Fotografien, eindeutig mehr als ein Anschauungsobjekt, weil sie in der Erzählung schon im *ersten* Kapitel „Monday’s Children“ verankert ist (20-21). Sie hat für beide Protagonisten eine ikonische, symbolische und verbindende Qualität (40) und ist Ausdruck für den in Gang gesetzten wechselseitigen „*visual dialogue*“, bei dem Erinnerungen mutual übertragen werden oder sich begegnen. Von dieser Form der Interaktion ihrer „cultural voices“, die das „kleine zweipersonale Kollektiv“ (Fleck 60) konstituiert, spricht die Ich-Erzählerin bereits auf der Seite 9.

Im Rahmen des ersten Kapitels rekonstruiert sie also im narrativen Vorgriff stellvertretend für ihn, wie unter dem Einfluss von Drogen und sich aufdrängenden (Kindheits-) Erlebnissen – „... his father’s disapproval, expulsion from ROTC, and his mother’s tears, bleeding with his own loneliness the apocalypse of his world“ (21) – diese Zeichnung entstehen konnte, die er ihr in der ersten Nacht schenkte, weil sie das Werk als solches und das Entstehungsdatum persönlich berührten.

He completed two drawings, spidery and amorphous. He wrote the words he had seen and felt the gravity of what he had written: *Destruction of the universe. May 30 '67.*

Ebenso amorph und zum Teil kryptisch wirken die parallel zur Beschreibung des performativen, kreativen Prozesses eingestreuten verbalen *bits and pieces* über Robert Mapplethorpes Sozialisation in einer offensichtlich patriarchalisch strukturierten, (klein)bürgerlichen Familie. Von einer emphatischen Erzählweise kann hier gesprochen werden.

Mit dem Titel „Memorial Day, 1967“ anstelle von „*Destruction of the universe. May 30 '67*“, der als eine neutralisierende Umbenennung und als gemeinsamer Nenner anzusehen ist, konstruiert die Erzählerin innerhalb des ersten Kapitels die zweite narrative und zugleich ideelle Brücke zu Robert Mapplethorpes Lebenslauf (20-21): Sie verbindet die besagte Zeichnung mit ihrem gleichzeitig gegebenen zukunftsweisenden Gelöbnis am Denkmal Jeanne d’Arcs (*1412) beim Philadelphia Museum of Art am Jahrestag ihrer Verbrennung:

How beautiful she looked astride her horse, raising her banner toward the sun, a teenage girl who delivered her imprisoned king to his throne in Rouen, only to be betrayed and burned at the stake on this day. Young Joan whom I had known through books and the child whom I would never know. I vowed to both of them that I would make something of myself, then headed back home, stopping in Camden at the Goodwill store to buy a long gray raincoat. (20)

Der an dieser Stelle immanente, über die interpersonale und interaktive Schicht hinausweisende, transkulturelle und politische ‚Brückenschlag‘ ergibt sich autobiografisch aus dem Geburtsdatum ihres ersten Kindes: „My child was born on the anniversary of the bombing of Guernica“. Der 26. April 1967 markierte den dreißigsten Jahrestag der Bombardierung. Um möglichst authentisch das damalige Ich, sozusagen in der *Kid*-Phase, abzubilden, liegen diesem dual fundierten, nach innen gerichteten Gelöbnis zum Teil naive Vorstellungen, Betrachtungs- und Verhaltensweisen zugrunde. Ihre Weiterentwicklung, das heißt zum Beispiel die kosmopolitische Bedeutung des Vermächtnisses von Jeanne d’Arc, dokumentiert exemplarisch die Website des ‚realen Ichs‘ zum Gedenken an den Jahrestag am 30. Mai 2012.

Die Figuren ‚Mutter mit totem Kind‘ in Picassos „Guernica“ werden von vornherein

auf die persönliche Situation, die ungewollte Mutterschaft, projiziert: „I remember thinking of the painting, a weeping mother holding her dead child“. Indem sie ihr Los und das ihres neugeborenen Kindes vergleichend an diesem Bild misst, bekommt es quasi eine Trost spendende Alibifunktion und das Gelöbnis eine kompensatorische Qualität. Die Rezeption des Kunstwerkes wird an dieser Stelle narrativ auf das damalige adoleszente Niveau der Protagonistin reduziert.

Im erweiterten *Just Kids*-Textnetzwerk gibt es zwischen dem Kunstwerk „Guernica“ und dem Anklagepunkt „for waging a war based on lies“ in dem analysierten „*indictment clip*“ einen subtilen Implikationszusammenhang, der auch bei der Rezeption von *Just Kids* zu berücksichtigen ist, weil Picassos Werk ein politisch und künstlerisch normgebender Bezugspunkt in Patti Smiths Arbeit ist:

Die von Nelson A. Rockefeller 1985 gestiftete, im Hauptquartier der Vereinten Nationen befindliche Reproduktion – „just outside the Security Council entrance“ (Walker 1) – wurde Anfang Februar 2003 anlässlich des mittlerweile ‚historisch‘ zu nennenden Auftritts von Außenminister Colin Powell im unmittelbaren Vorfeld des nachfolgenden Irakkriegs, „von einem blauen Vorhang mit UN-Logos verhüllt“ (Wagner 1). Um diese Form der Zensur zu erklären, heißt es in dem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen* weiter: „Es sei, so ein Diplomat, kein ‚angemessener Hintergrund‘, wenn Powell oder der Botschafter der Vereinigten Staaten bei den Vereinten Nationen, John Negroponte, über Krieg redeten und dabei von schreienden Frauen, Kindern und Tieren umgeben seien, die das durch Bombardements verursachte Leid zeigten. Ein Sprecher der Vereinten Nationen bekräftigte, der Vorhang sei ‚ein angemessener Hintergrund für die Kameras‘“ (1-2). Im *Toronto Star* stellt William Walker zeitgleich zu diesem Vorgang bewertend fest: „To twist an old axiom, those who ignore the horrors of history – or cover them up – are doomed to repeat them“ (1).

Im synchronen auto/biografischen Textnetzwerk, zum Beispiel im siebenten Segment der Dokumentation *patti smith: dream of life* mit dem Titel „Die Kunst einer Generation“ und im dazugehörigen Bildband, ist „Guernica“ als weltbekannte Ikone deutlich komplexer verortet als in *Just Kids*. Wie im „*indictment clip*“ richtet sich die eingangs eingeblendete Bühnen-Performance des Songs „Generation“ via Soundtrack wiederum gegen die Kriegführung der Bush-Administration, drückt das Bedauern aus, dass dieser Präsident zu ihrer Generationsgemeinschaft gehört, und gipfelt in den bekannten crescendoartigen Appellen an die neue Generation, transnational Änderungen herbeizuführen und auf die Straße zu gehen. Das letzte Wort ist dabei „*people*“.

Inhaltlicher Schwerpunkt des Segments ist allerdings nach einer performativen Zäsur Patti Smiths Arbeit an ihrem großflächigen Ölgemälde „*Strange Messenger*“, Oil on canvas, 2004“ (430; 186-90) in ihrem (ehemaligen) New Yorker Studio. Der visuelle Bühnenwechsel wird durch den Soundtrack zunächst fusionierend überbrückt und nach dem Schlüsselwort „*people*“ mit einsetzender sakraler Musik betont. Ihr Atelier ist unter anderem ausgestattet mit diversen Symbolen der Antikriegs- und Menschenrechtsbewegung (162; 247; 260-61). Dazu gehören die bekannten an ihrer transparenten Studioeingangstür direkt in Höhe eines Bürgersteigs – nunmehr aus der Innenraumperspektive aufgenommen. Die Kamera löst sich von der an „*Strange Messenger*“ arbeitenden Künstlerin,

verweilt mit einer Großaufnahme bei einer an der Wand befestigten Kopie von „Guernica“ und schwenkt von dort aus nach rechts zurück, um die Arbeit der Künstlerin am Gemälde weiter zu verfolgen (188-89, 190). „Guernica“ scheint ihre sie inspirierende Vorlage zu sein. Während der Arbeit besinnt sie sich auf Jackson Pollocks Rezeption der Werke Picassos und verbindet sie mit eigenen theoretischen Reflexionen, die im Bildband transkribiert sind (191). Sie stellen diese Ikone in einen allgemeinen kunsthistorischen Zusammenhang, aus dem sie ihr eigenes künstlerisches Credo der Innovation ableitet und ihre *cultural voice* in diesem Arbeitsbereich näher bestimmt.

It's like Jackson took the drips from the mouth of the horse [in „Guernica“] and then took that small aspect and created a new vocabulary, a new, very American work of art.

The joy of moving through the process of discovery belongs to every new artist, or as T.S. Eliot said, “Every generation translates for itself,” and it's up to us to both embrace history and break it apart, blow it up even.

Wird an dieser Stelle Wilfried Rausserts Studie *Avantgarden in den USA* als Parameter herangezogen, wird der avantgardistische Kern ihres künstlerischen Credos verständlich. Wilfried Raussert spricht in seinem kulturhistorischen Überblick, mit Verweisen auf Ralph W. Emerson, Horace Kallen und Randolph Bourne, von einem „Drang nach Erneuerung, [der] bereits wesentlicher Bestandteil puritanischer Ideologie und Weltanschauung war“ (40). Zusammenfassend stellt er fest: „Die Kontinuität der Idee der Erneuerung, die sich wie ein Leitfaden durch den Wandel der Kulturvorstellungen zieht, prägt auch die Vorstellung von Avantgarde in den USA“ (43).

Die fließende Überleitung in der Dokumentation – von ihrem Gemälde „*Strange Messenger*“ hin zu den folgenden Großaufnahmen der „Hand-made tambourine by Robert Mapplethorpe, 2007“ (52-53; 198; 411), d.h. seinem Geschenk anlässlich ihres einundzwanzigsten Geburtstags (*Just Kids* 52-53) und dann hin zu einer Seite mit dem Gedicht „Memorial Song“ und des *Coney Island*-Fotos, die den Beginn des achten Segments „Erinnerungen an Robert“ konstituieren – hat eine bewusst integrative Funktion. Sie reflektiert die in *Just Kids* früh thematisierte, unabhängig von einander entwickelte künstlerische Disposition und denkkollektive Symmetrie der beiden Protagonisten, und zwar ihre jeweilige „inborn vocation as an artist and rebellion against bourgeois life“ (Watson 139).

Schon die erste konkrete narrative „Brücke“ zu Robert Mapplethorpes Biografie vor den drei Begegnungen in *Just Kids* berührt die Dimension der Kunst. Sie hängt mit ihrer jugendlichen Projektion nach der Lektüre von Bertram D. Wolfes Biografie *The Fabulous Life of Diego Rivera* (1963) zusammen, die auch eine Form der Übersetzung darstellt: „I imagined myself as Frida to Diego, both muse and maker. I dreamed of meeting an artist to love and support and work with side by side“ (12). In ihrer zweiten Autobiografie *M Train* (2015) ist der multimediale Abschnitt „Wheel of Fortune“ Frida Kahlo gewidmet (107-26). In *Just Kids* ist die Feststellung eine Vorausschau für den Rezipienten, für die Erzählerin hingegen eine erzähltechnische Schaltstelle, um die Ausführungen zu ihrer Kindheit und Jugend zu unterbrechen, um gewissermaßen im *narrativen Reißverschlussverfahren* mit einer zwei Seiten umfassenden, stark generalisierten, komparativen, teilweise poetischen Skizze seiner Kindheit fortzufahren. Zwei Fundamentalsätze seien hier herausgegriffen:

He was an artist, and he knew it. (13)

He didn't have a religious or pious relationship with the church; it was aesthetic. (16)

Es wird eine sozusagen in die Wiege gelegte, ästhetische Disposition angenommen. Der zitierte erste, isoliert betrachtet, lapidar wirkende Satz ist innerhalb der Skizze ein stilistischer Kontrapunkt inmitten eines ansonsten überhöhten, lyrischen Diskurses: Der erste Absatz (13) erweist sich als eine redigierte Fassung des poetischen Essays „A Final Flower“ (*The Coral Sea* 21-22). Bewährte und verfestigte chronotope Bausteine werden diesem entnommen und erneut eingesetzt, recycelt. Im kirchlichen Milieu und wegen seiner Funktion als „altar boy“ (*Just Kids* 16) soll sein künstlerisches Sehvermögen – „a new way of seeing“ (*The Coral Sea* 22) – besonders gereift sein:

His young eyes stored away each play of light, the sparkle of a jewel, the rich dressing of an altar, the burnish of a gold-toned saxophone or a field of blue stars. (*Just Kids* 13)

Seine sich früh abzeichnenden künstlerischen Kompetenzen und manuellen Fertigkeiten, mit denen er sich genderspezifisch bereits innerhalb seiner Familie (von seiner Mutter Joan Mapplethorpe abgesehen) in soziale *outside*- Positionen begeben haben soll, werden mit einer nonkonformistischen, Konflikte provozierenden Grundhaltung in Verbindung gebracht, die euphemistisch kommuniziert wird:

He contained, even at an early age, a stirring and the desire to stir.

Abgesehen vom einleitenden Hauptsatz ist auch diese Aussage recycelt und somit konsolidiert (*The Coral Sea* 22), die in der auto/biografischen Narration anschließend eine evaluierende und perspektivische Konkretisierung erfährt:

They were precursors of the necklaces he would later adorn himself with, having broken from his father, leaving his Catholic, commercial, and military options behind in the wake of LSD and a commitment to live for art alone. (*Just Kids* 13)

Die Spannung zwischen dieser Projektion und dem mottoähnlichen Satz „*I have lived for love, I have lived for Art*“ [xii] im ‚epilogierenden‘ „Foreword“ des paratextuellen Systems kann die Leser bereits an diesem Punkt zu der Annahme führen, dass es sich bei dieser Auto/Biografie auch um einen Künstlerroman – „narrative of artistic growth“ nach der Definition von Sidonie Smith und Julia Watson (91) – mit einer parallelen ‚*miracle of love*‘- Thematik handeln muss.

Zwei Porträts des *light writing*- Systems im Kerntext der Auto/Biografie unterbrechen und ergänzen an dieser (faktisch und inhaltlich) prominenten Stelle die biografische Skizze und lenken von den besagten rezeptions- und genrebezogenen Assoziationen ab. Nach dem im Textnetzwerk der Künstlerin wiederkehrenden Prinzip doppelseitiger, kontrastiver, symmetrischer Anordnungen, das auch in *M Train* mit den Passfotos des Ehepaars Patti und Fred Sonic Smith zur Anwendung kommt (22-23), folgen auf den Seiten 14 und 15 – jeweils zentriert – zwei offenbar professionell hergestellte Kinderporträts der Protagonisten aus den 1950er Jahren. Die Fotos haben, isoliert betrachtet, nicht nur einen gewissen Seltenheitswert, sondern verifizieren beispielhaft Timothy D. Adams' Synthese:

The forms of photography that most clearly turn life into literature are the portrait and the self-portrait, those forms of light writing that in many ways

parallel life writing. (226)

Innerhalb der Progression des textimmanenten Systems folgen sie dem ‚universalen‘ *Coney Island*- Foto an zweiter und dritter Position und dokumentieren im Verbund die Entwicklung und augenfällige Diskrepanz zwischen Kindheit und Adoleszenz. Vordergründig korrespondieren sie mit den Überschriften der Kapitel 1 und 2: „Monday’s Children“ (1) und „Just Kids“ (33). Die Bildunterschriften ‚verorten‘ die beiden Kinder in offiziellen, religiös bestimmten Kontexten ihrer Sozialisation: „*Bible school, Philadelphia*“ [Patti Smith] (14) und „*First Holy Communion, Floral Park, Long Island*“ [Robert Mapplethorpe] (15)²⁵. Der cursorische Gesamteindruck kindlicher Unschuld oder Frömmigkeit wird durch die situativen und physiognomischen Ähnlichkeiten verstärkt, durch die narrative Einbettung wird er allerdings perspektivisch modifiziert und korrigiert. Dessen ungeachtet, bleiben die Fotos tiefenstrukturell symbolische Konstanten des „kleinen zweipersonalen Kollektivs“.

Das „*Bible school*“- Porträt ist substantiell mit dem Text hinreichend vernetzt (*Just Kids* 4-6). Gleichzeitig wird es kontrastiv mit konkurrierenden Einflüssen der Bücher- und Musikwelt während der frühkindlichen Entwicklung in Verbindung gebracht: „My love of prayer was gradually rivaled by my love for the book“ (6). Im Essay „To Find a Voice“ beeindruckt die szenische Darstellung der durch Little Richards „Tutti Frutti“ ausgelösten persönlichen Rock ‘n’ Roll-Initiation: Die geradezu emanzipative Hinwendung zum Rock ‘n’ Roll ist versinnbildlicht im abrupten Loslassen der Hand der Mutter auf dem Weg zur ‚Bible school‘ (*Complete* 19).

Die inhärente Geschichte des Porträts von Robert Mapplethorpe wird durch die Beschreibung und komparativ interpretierende Intervention der Erzählerin verfremdet und zugleich kulturkritisch bewertet:

He wore a huge Baudelairean bow and an armband identical to the one worn by a very defiant Arthur Rimbaud.

There was no sense of culture or bohemian disorder in his parents’ house. It was neat and clean and a model of postwar middle-class sensibilities, the magazines in the magazine rack, jewelry in the jewelry box. (*Just Kids* 16)

Ihre assoziative, vergleichende Konstruktion basiert auf ihrer Kenntnis der sie dauerhaft beeinflussenden Biographie von Enid Starkie mit dem Titel *Arthur Rimbaud* (1961), ihrem ‚Reiseführer‘ bei ihrem Frankreichaufenthalt 1973 (*Just Kids* 226; *Trois: Charleville* 43). Der Vergleich ist durchaus begründet, wenn man das Foto „RIMBAUD AT THE TIME OF HIS FIRST COMMUNION“ (Starkie 33) im Kapitel „The Early Years“ (32-44) heranzieht und den jeweiligen Gesichtsausdruck und die (Ver)Kleidung der beiden Kommunionkinder betrachtet. Letztere wirkt bei Robert Mapplethorpe deutlich aufwändiger und femininer.

Neben ihrer Frankophilie projiziert sie ihre tief empfundene, träumerische Jugendliebe, Arthur Rimbaud, und dessen Wertesystem in das „*First Holy Communion*“- Porträt von Robert Mapplethorpe. Das wird deutlich artikuliert in „dream of rimbaud“ (1973) oder „Devotions, 1973“, wobei sie einem der favorisierten

²⁵ Wie die Autorin zu diesem Foto gekommen ist, erklärt sie in Jeff Bakers Interview: „Robert’s oldest sister Nancy I spoke to maybe for 15 minutes but she gave me that beautiful photograph of Robert at his first holy communion and that was very useful“ (3).

populärkulturellen Grundmuster „der „Alchemie des Wortes“ im Sinne Rimbauds beispielhaft folgt, und zwar den „Erotika ohne Orthographie“ (*Sämtliche Werke* 333). In den 1960er und 1970er Jahren bevorzugt sie eine tabubrechenden Sprache, die gekennzeichnet ist von absichtsvollen, verbalen Grenzüberschreitungen:

Oh Jesus I desire him. filthy son of a bitch. he licks my hand. I sober. leave quickly your mother waits. („dream of rimbaud“ *Early Work* 43)

we have a good time we pray all afternoon. mais when its night look out. we prey on the lord. we say hey! lets date mate lets copulate. dats da way niggers like us relate“. („Devotions, 1973“ *Trois: Charleville* 61)²⁶

Die mehr als dreißig Jahre später, und nunmehr mit einer Bildunterschrift versehene, recycelte Zeichnung „Rimbaud's bed, 1974“ (*Trois: Charlesville* 63), die den jungen Rimbaud mit nacktem Oberkörper im Bett liegend zeigt und der Übersetzung „träumen von rimbaud“ zugeordnet ist (Smith/Turske 48-50), erinnert an die Episode der ersten Begegnung und die Robert Mapplethorpe- Fotografie von Judy Linn, die bekanntlich in *Just Kids* ([281]) zum inneren paratextuellen Rahmen gehört. Mit dieser Fotografie und ihrem intermedialen Kontext erfährt die tandemartige Rimbaud-Mapplethorpe-Konstruktion als generationsübergreifende, transkulturelle „our voice“-Konstituente eine weitere Konkretisierung.

Abgesehen von ihrer Annahme, dass ihn die Kommunion seinerzeit mit Stolz erfüllt haben muss, und den signifikanten Äußerlichkeiten in Bezug auf die Kleidung, wird auch die für Arthur Rimbaud gewählte attributive Qualifizierung „very defiant“ bereits im Vorfeld des Vergleichs auf den Protagonisten übertragen. Das belegt der oben zitierte zweite ‚Fundamentalsatz‘ und der ihm dann unmittelbar folgende: „The thrill of the battle between good and evil attracted him, perhaps because it mirrored his interior conflict, and revealed a line that he might yet need to cross“ (16). Die komplexen Konfliktlinien betreffen den christlichen Glauben, moraltheologische Normen der christlichen Kirchen, welche die Selbstentfaltung ihrer Mitglieder tangieren und die sozialen Interaktionen innerhalb von Familien und Gruppen

²⁶ Mit weiteren Zeichnungen illustriert und umfassend behandelt, ist das *Rimbaud*- Thema im Band *Trois: Charleville* zur Ausstellung in der *Fondation Cartier pour l'art contemporain* (2008) sowie im Katalog der Galerie Veith Turske drei Jahrzehnte zuvor (42-50). Der Einfluss von Enid Starkies Biografie ist evident und betrifft auch die Auswahl des Bildmaterials: Die Fotografie „Rimbaud at Harar in 1883“ (Starkie 353) dient als visueller Hintergrund für die Übersetzung des „Rock n' Rimbaud III“-Textes (Smith/Turske 44-45) mit seinen Affinitäten zum Song „Rock n Roll Nigger“ (*Complete* 109): „nigger no invented for color it was MADE FOR THE PLAGUE the word (art) must be redefined - ...“ (Smith/Turske 44). In der Anthologie *Early Work 1970 -1979* ist dem Text „dream of rimbaud“ (42) der „Sketch of Rimbaud by Fantin-Latour“ (Starkie 193) vorangestellt. Eine Reproduktion dieses Ausschnitts des Gemäldes von Henri Fantin-Latour „Un coin de table“ (1872), das Arthur Rimbaud inmitten einer Gruppe zeitgenössischer französischer Dichter zeigt, ist gleichzeitig auf dem Cover der vorliegenden Ausgabe der Biografie abgebildet. 2008 verweist Patti Smith in *Trois: Charleville* auf die Ausstellung und „Lesung ihrer Gedichte Rock n' Rimbaud“ in Köln im Oktober 1977 [a]nlässllich Arthur Rimbauds 123. Geburtstag“ (68). Drei Fotos von Serge Cohen mit der sie verbindenden Bildunterschrift „Patti declaims ... and reflects ...and dreams.“ auf einem nicht identifizierten (Zeitschriften-) Blatt dokumentieren diese Veranstaltung (69).

belasten können.²⁷ Sie betreffen weiterhin das emanzipative, alles andere als konfliktfreie Potenzial der Kunst, der sich der Protagonist kompromisslos verschrieben hat, sowie der Magie und Alchemie. Damit verbundene persönliche, dynamische Konfliktlinien thematisiert die Erzählerin generalisierend von Anbeginn und bereitet ihre Leser/innen auf disharmonische Entwicklungen der Ich-Du-Beziehung vor, die von Mutualität und Dualität gleichermaßen bestimmt ist und auf Kompromisse zur Bewahrung der zwischenmenschlichen Symmetrie angewiesen ist.

We used to laugh at our small selves, saying that I was a bad girl trying to be good and that he was a good boy trying to be bad. Through the years these roles would reverse, then reverse again, until we came to accept our dual natures. We contained opposing principles, light and dark. (9)

Unmittelbar vor der Abschiedsszene, dem letzten persönlichen Zusammensein, macht die Erzählerin sozusagen bilanzierend auf einen gravierenden Unterschied im Umgang mit der finalen Krise aufmerksam: „... Robert had fought as if he could be cured by his will alone. He had tried everything from science to voodoo, everything but prayer“ (275). Sie ist es, die stellvertretend für ihn intensiv beten kann, denn schon in ihrer handschriftlich auf einer Seite verfassten „Biography“ von 1974, d.h. vor ihrem Unfall, beantwortet sie eine selbst gestellte Frage sehr eindeutig wie folgt:

Question: Do you believe in God?

Ans : he is my trainer (Smith/Turske 100; *Trois: Charlesville* 52)

Das ist eine Konstante des „ideological 'I'“ (Smith/Watson 76-78). Hier unterscheidet sie sich partiell von Arthur Rimbaud, ihrem beständigen Vorbild, wie auch das vierzehnte Kapitel „Bei Rimbaud in Paris“ [sic] in Sebrings Dokumentation belegt.

Je ne me vois jamais dans les conseils du Christ ; ni dans les conseils des Seigneurs, – représentants du Christ. (*Sämtliche Werke* 308)

So steht es im Abschnitt „Mauvais Sang“ in *Une Saison en Enfer*. Ein altes französisches Exemplar wird zu Beginn der Frankreich-Szenen im besagten Filmabschnitt eingeblendet und die Übersetzung *A Season in Hell* hält sie bei den Außenaufnahmen in Roche, auf der Suche nach Rimbauds Vergangenheit, aufgeschlagen in ihrer Hand. Teile des Soundtracks ihrer skizzenhaften biografischen Rekonstruktion *vor Ort – „I am here, my brother.“* (*dream of life* Kapitel 14) (Transkription H.K.) –, die seine letzte Reise nach Marseille zu seinem

²⁷ An die nachhaltigen Konsequenzen der daraus resultierenden familiären Konflikte und deren kulturhistorische Bedingtheiten erinnert Nancy Mapplethorpe Rooney unter der Überschrift „Remembering Robert“ anlässlich der Wiederkehr des Geburtstages ihres jüngeren Bruders am 4. November 2012 auf Patti Smiths Website:

Robert's confusion surrounding his sexual orientation kept him apart from his family all through the 1970's until the late 1980's. I got to thinking about how the times we live in influences our lives and how it essentially creates who we become. ... My four children, now all in their late forties, never got to know their uncle. How sad and how unfortunate that is for us all. Through his photography and artistry he gave a voice to so many whom like himself, sadly parted ways with their own families. Today the name 'Mapplethorpe' is known and respected worldwide.

Abschließend bringt sie ihre Dankbarkeit für die Veröffentlichung von *Just Kids* zum Ausdruck: „It is the story our family needed to hear for so many years“ (6 Nov. 2012

<<http://www.pattismith.net/souvenance.html>>).

Sterbebett in Andeutungen inkludiert, sind in dem Text „Mummer love“ (*Trois: Charlesville* 83) festgehalten. Während der Dreharbeiten, vor laufender Kamera, hat sie selbst Fotos produziert „Rimbaud’s road, Roche, 2005“ (80), „Rimbaud’s wall, Roche, 2005“ (82) etc., so dass von einer visuellen Verdoppelung gesprochen werden kann. – „*I am here, my brother.*“ 2017 bekommt diese Aussage mit Patti Smiths Kauf des verfallenen Hauses in Roche und der anonymen Begrüßung vor Ort – „Welcome home, Patti“ (Delius 29) – eine besondere Qualität.

In der Abschiedsszene in *Just Kids* hält sie, wie bereits hervorgehoben, Roberts Hand. Die Überschrift des letzten Kapitels „Holding Hands with God“ (261) lässt die Lesart zu, dass bei dieser Berührung Gottes Hand in ihrer Hand ist und seine Botschaft stellvertretend überträgt: „Denn ich bin der Herr, dein Gott, der deine rechte Hand stärkt und zu dir spricht: Fürchte dich nicht, ich helfe dir!“ (Jesaja 41.13; *Die Bibel* 692). In dieser meditativen Phase und im vollen Bewusstsein, bald sterben zu müssen, ist ihm allerdings nur eine auf das Diesseits gerichtete Frage wichtig.

We stayed like that [holding hands] for a long time, not saying anything.

Suddenly he looked up and said, “Patti, did art get us?” (275)

In situ wird die Frage als irritierend empfunden, und das ‚I - then‘ kann oder will darauf nur ausweichend antworten:

“I don’t know, Robert. I don’t know“.

Erst mit einem gewissen Abstand und in der Rückschau will sie in diesem Punkt eine größere Gewissheit erlangt haben. Ihre Irritation basiert auf seiner latent dissidierenden, die Kunst präferierenden, dogmatischen Haltung, die sich sogar in dieser extremen Lage durchsetzt. Patricia Morrisroe weiß von Mapplethorpes bereits 1967/68 schriftlich fixierten Vision zu berichten, deren Wortlaut Vorlage für die Überschrift des Kapitels ist:

He approached his art with an almost priestly intensity and would sometimes dress in a monk’s robe to put him in the appropriate mood. “When I work, and in my art, I hold hands with God,” he once scribbled in Smith’s notebook. She sparked his interest in the occult, and he often accompanied her to Samuel Weiser’s bookstore on Astor Place to buy manuals on witchcraft and astrology. She read the books while he studied the pictures, and he began to fashion an aesthetic that combined Catholic and occult symbols. His favourite motif was the pentagram, a five-pointed “magical” star that would reappear again and again in his sculptures and photographs. (52-53)

Diese Vision reflektiert auch der nach der Abschiedsszene verfasste an „*Dear Robert*“ gerichtete, kursiv gedruckte Brief, der zunächst eine lenkende, schriftliche Antwort auf seine irritierende Frage gibt. In der Progression der Narration wirkt er wie ein vorgezogener Nachruf und ist ein an seine katholischen Wurzeln erinnernder Appell zugleich, der die Überschrift des Kapitels eindeutig im Sinne der Erzählerin definieren soll, die es von Anbeginn gewohnt ist, für sein Seelenheil zu beten (*Just Kids* 63).

Your work, coming from a fluid source, can be traced to the naked song of your youth. You spoke then of holding hands with God. Remember, through everything, you have always held that hand, grip it hard, Robert, and don’t let go. (276)

Die abstrakte, euphemistische Parenthese im ersten Satz dieses Zitats impliziert Patricia Morrisroes interpretative Darstellung, die substanziell nicht im Widerspruch zu den einleitend vorgetragenen, biografischen Aussagen der Erzählerin im Umfeld des *First Holy Communion*- Fotos (*Just Kids* 16) oder zur Rekonstruktion des schöpferischen, von Drogen beeinflussten Produktionsprozesses der Zeichnung „*Destruction of the universe. May 30, 67*“ steht (21-22) .

Sind Patricia Morrisroes Annahmen in Bezug auf die mit den Besuchen bei der Buchhandlung *Samuel Weiser* verknüpfte Einflussnahme der Erzählerin formal und inhaltlich kritisch zu hinterfragen? Ist ihre zeitliche Einordnung, wie bei ihrer Datierung des *Coney Island*- Foto (208), ungenau?

In *Just Kids* wird das Thema der Magie und Alchemie in Verbindung mit Harry Smith, den William Moritz in zweifacher Hinsicht als „mythologist“ bezeichnet²⁸, im zentralen Kapitel „Hotel Chelsea“ wiederholt angesprochen (110; 113; 114; 150) und ein geschilderter Besuch der besagten Buchhandlung – in der Chronologie nach der *Coney Island Foto*- Szene – geht auf dessen Initiative zurück (115).

We met a lot of intriguing people at the Chelsea but somehow when I close my eyes to think of them, Harry is always the first person I see. Perhaps because he was the first person we met. But more likely because it was a magic period, and Harry believed in magic. (115-16)

Mit diesem Wortspiel schließt die Erzählerin die „expedition to Samuel Weiser’s“- Episode ab (115). In Patricia Morrisroes Biografie bleibt Harry Smith unerwähnt. Dabei sind der denkkollektive Einfluss seiner facettenreichen *cultural voice* und seine Rolle als „filmmaker and folk music collector“ (Singh 52), die in der Anthologie *Harry Smith: The Avant-Garde in the American Vernacular* (2010) eine erste Zusammenfassung finden, multimedial nachhaltiger als es das ‚magic‘- Wortspiel vermuten lässt.

Im narrativen Vorgriff ist die Erzählerin sehr viel konkreter als in dem Abschiedsbrief und referiert im zweiten Kapitel, noch im Umfeld der Zeichnung, Robert Mapplethorpes künstlerisches Selbstverständnis und den damit verbundenen Einsatz:

Later he would say that the Church led him to God, and LSD led him to the universe. He also said that art led him to the devil, and sex kept him with the devil. (63)

Diese konfliktträchtigen, destruktiven Koordinaten kann die Erzählerin nicht voll akzeptieren – „too painful to acknowledge“ (63) – und berichtet von einer Begebenheit, bei der sie deswegen seinen frühen Tod antizipiert haben will: „Though I would someday hold his ashes in my hand“. Diese Vision inszeniert sie, wie weiter

²⁸ William Moritz, der Harry Smith bereits 1961 im Hotel Chelsea traf, sagt konkret:

Harry Smith was a mythologist in two senses. He had an encyclopedic knowledge of the mythologies of many cultures from antiquity to the present day, including their cult practices, their sacred texts, their symbolisms, their music, and their magic. ... But he was also the mythologer of his own personal legend. Was he, as a boy, initiated into sacred rites of the Native American tribes of the Pacific Northwest? Who knows, and why should we care, since he was so knowledgeable about them? (63).

unten zu zeigen ist, im achten Segment „Erinnerungen an Robert“ in Steven Sebrings Dokumentation.

Die ikonische Zeichnung „*Destruction of the universe. May 30, 67*“ (21) / „*Memorial Day, 1967*“ (41) versinnbildlicht Robert Mapplethorpes „Drang nach stetiger Grenzüberschreitung“, der so charakteristisch für Allen Ginsberg ist (Raussert, *Avantgarden* 162). Die Zeichnung inkorporiert beispielhaft eine viel beachtete Leitlinie Arthur Rimbauds, die das Risiko der Selbstzerstörung nicht ausschließt:

Es geht darum, durch ein Entgrenzen *aller Sinne* am Ende im Unbekannten anzukommen. (*Sämtliche Werke* 394)²⁹

Das schrieb er an seinen ehemaligen Lehrer und Freund Georges Izambard im Mai 1871. Diese Zusammenhänge um „le dérèglement de tous les sens“, which was one of the essential points of his [Rimbaud's] æsthetic doctrine“ (160) vertieft und problematisiert Enid Starkie im Kapitel „Alchemy and Magic“ (159-78). Sie werden wiederum, entsprechend verkürzt, strukturiert, mit einer Zeichnung illustriert und dem oben genannten sprachlichen Grundmuster folgend, in Patti Smiths handschriftlichem Arthur Rimbaud- ‚Nachruf‘ mit folgender Überschrift angedeutet.

à dix heures le 10 novembre 1891 / le poète Jean Arthur Rimbaud / rencontra la FIN dé [sic] son / adventure [sic] terrestre / A. † R.“ (Smith/Turske 42; Broadside, 1972” *Trois: Charlesville*, 59)³⁰

Dieser beginnt also durchaus förmlich, d.h. dem Anlass formal und inhaltlich angemessen, und ist zudem mit dem christlichen Symbol des Kreuzes versehen.

²⁹ In seinem Essay „Roland Barthes, Écrivain. Eine Spurensuche“ (2010), als Nachwort in Roland Barthes' Autobiografie *Über mich selbst* veröffentlicht, setzt Christian Linder diese von Roland Barthes so betrachtete „alte Idee Arthur Rimbauds“ in Verbindung mit Barthes' „Suche nach diesem anderen, der vita nova“ (233). Dabei geht es auch um „die Entdeckung einer neuen Schreibweise“, und er zitiert Roland Barthes wie folgt: „Lieber die Trugbilder der Subjektivität als den Schwindel der Objektivität. Lieber das Imaginäre des Subjekts als seine Zensur.“

³⁰ Folgender Text schließt sich an:

devotions. to Arthur Rimbaud. he was young. he was so damn young. he was so god damned. Drunk with the Blood of Baby dolls. mad laughter. power. running neck and neck with his vision was his demon. sooner stick his dick up the baby dolls ass. Shove pins in the heads of innocents. Bad seed with a golden spleen. Ha Ha. he has the last laugh. Blonde Hairs raveling in your vital breath. white hydrogen. Rimbaud. savior of the forgotten scientists: the a l c h e m i s t. alchemy. of the. the word. ...

[NO] light without shadow. Rimbaud was a Rolling stone are all prophets persecuted? He was so damn young. (Smith/Turske 42; „Broadside, 1972” *Trois: Charlesville* 59)

Enid Starkie macht folgende grundsätzliche Aussagen zum Thema Magie und Alchemie, die Patti Smiths ‚Nachruf‘ in einem persönlich bestimmten, konstruierten Licht erscheinen lassen, oder ihn zumindest relativieren:

It does not seem that he [Rimbaud] ever dabbled in the evil experiments of black magic – demonology, black masses, witches' Sabbaths, or any obscene ceremonies. ... He seems to have been more drawn towards the philosophic side of magic than the pornographic or blasphemous; and it was the religious aspect of alchemy, with its mysterious symbolism, which seems to have inspired him, and from which he drew images and suggestions which greatly enhanced the evocative power of his poetry. (161-62)

Andererseits sind konzeptionelle Übereinstimmungen zwischen Arthur Rimbaud und Robert Mapplethorpe nicht von der Hand zu weisen, wenn man die analytischen Anmerkungen von Patricia Morrisroe, Patti Smith und Enid Starkie nebeneinander liest.

Dem widersprechen nachfolgende blasphemische und obszöne Äußerungen, die in einem diametralen Register-Gegensatz etwa zu dem als Nachruf bezeichneten Brief an „*Dear Robert*“ stehen. Exemplarisch kann er, wie „dream of rimbaud“ oder „Devotions, 1973“, als einer ihrer „naked song[s] of [her] youth“ betrachtet werden. Darüber ist hinwegzusehen, denn überträgt man das apodiktische System der Erzählerin, wie sie es in der paratextuellen Präambel von *Just Kids* formuliert, so ist, zumal jugendlichen Künstlern, wohl jederzeit Immunität und Absolution einzuräumen: „Man cannot judge it. For art sings of God, and ultimately belongs to him“ ([ix]).

Es ist deutlich, dass sich die Erzählerin in ihrem intertextuellen ‚Universum‘ schon lange vor der Abschiedsszene als Schwester versteht:

To me, Robert and I were irrevocably entwined, like Paul and Elizabeth, the sister and brother in Cocteau's *Les Enfants Terribles*. (200)

Am Ende des vierten Kapitels „Separate Ways Together“, im Kontext ihrer gemeinsamen Rezeption des Songs „Because the Night“ als Teil des Albums *Easter* während der kurzen *Eighth Street*-Szene (258), nur elf Textseiten, aber in der historischen Zeit elf Jahre vor der Abschiedsszene, ist von dieser ‚geschwisterlichen‘ Konstellation und Interaktion, von „our brother-sister language“, klassifizierend die Rede. Auch ihre ‚Jugendliebe‘ Arthur Rimbaud – ihre 1973 durchgeführte „Pilgerfahrt“ (225) zu ihm ist ein narrativer Schwerpunkt des vierten Kapitels (226-30) – betrachtet sie nicht mehr, wie vormals mit ihren eigenen Worten, als „brainiac amour“ (Morrisroe 50), sondern bei ihrem performativen Charleville-Besuch 2005 als ihren Bruder, den sie abschließend an seinem Grab aufsucht (*dream of life*, Kapitel 14). Insofern gilt die veränderte Rollenzuweisung für Arthur Rimbaud und Robert Mapplethorpe gleichermaßen. Auf diese Weise entsteht ein ‚kleines dreipersonales, transkulturelles Kollektiv‘.

Die physiognomischen Korrespondenzen der beiden Kommunion-Fotografien mit ihren in sie projizierten Gemeinsamkeiten und Implikationszusammenhängen sind tiefenstrukturell im intertextuellen ‚Drehbuch‘ der Erzählerin in der Abschiedsszene unterschwellig virulent. Sie selbst übernimmt die Rolle von Isabelle, die im Song „Easter“ vom lyrischen Ich, ihrem Bruder, in der ersten Strophe gebeten wird, seine Hand zu nehmen. Als gläubiger Christ nimmt er Abschied³¹:

The evening star the ball of sight / That bleeds that sheds the tears of Christ /
Dying and drying as I rise tonight // Isabella, we are rising / Isabella, we are
rising. (*Complete* 123)

³¹ Für Enid Starkie ist Isabelle Rimbauds Darstellung seiner Konversion glaubhaft, so wie sie diese in einem Brief an ihre Mutter am 28. Oktober 1891 festgehalten hat (423). Sie fügt allerdings folgendes hinzu: „Much has been written about this death-bed conversion of Rimbaud. Some, like Claudel, accept it as the full explanation of *Les Illuminations*, as the epilogue of *Une Saison en Enfer*, some refuse to admit its existence at all“ (424). In einem anderen Zusammenhang trägt Susan Sontag in ihrem Essay „Piety without content“ zum Aspekt „religious fellow-travelling“ ihre Ansicht vor:

Religious fellow-travelling leads to several highly undesirable consequences. One is that the sense of what religions are and have been historically becomes coarse and intellectually dishonest. It is understandable, if not sound, when Catholic intellectuals attempt to reclaim Baudelaire, Rimbaud, and James Joyce – passionate atheists all – as true, if highly tormented, sons of the Church. (*Against Interpretation* 251)

Das dürfte die (unerfüllte) Wunschvorstellung der Erzählerin sein, zu der die Frage „Patti, did art get us?“ (*Just Kids* 275) weniger passt und die zur angesprochenen Irritation führt. Immerhin soll Isabelle bei ihrem Bruder, der ähnlich wie Robert Mapplethorpe um sein Leben gekämpft haben soll (Starkie 419), die „death-bed conversion“ (423-24) herbeigeführt haben, die sich im Song „Easter“ widerspiegelt. So wie Isabelle Rimbaud Zeichnungen von ihrem verstorbenen Bruder angefertigt hat – „RIMBAUD ON HIS DEATH-BED“ (Starkie 384) –, so folgt in Patti Smiths *Trois: Charleville* nach den handschriftlichen, in der letzten Strophe gekürzten Fassung des Songs „Easter lyrics, 1978“ (73) unmittelbar die Zeichnung „Rimbaud, 1973“ mit dem handschriftlichen, roten Vermerk am oberen Rand des Kunstwerks: „Rimbaud dead“ (75).

Die Nähe der beiden Songs „Easter“ und „Memorial Song“ ist die entscheidende Schnittstelle, an der Arthur Rimbaud und Robert Mapplethorpe, analog zu den Fotos ihrer jeweiligen Kommunion, mittelbar auch in der Strand-Szene zusammengeführt werden, und wo sich ihre Stimmen, *qua* Mediation der Erzählerin, begegnen. Ihr rekreativer Osterspaziergang – „Easter Sunday we were walking / Easter Sunday we were talking“ (*Complete* 123) – bringt bekanntlich den „Memorial Song“, imaginierte, beziehungsweise tatsächliche Begegnungen und die Interaktion generationsübergreifender Stimmen hervor. Damit ist eigentlich der finale und zugleich offene, in die Zukunft weisende Endpunkt der Narration im Kerntext erreicht, bei dem die mit dem Hand- Motiv verknüpfte offene Frage „If I cup my hand, could I make him stay?“ (*Just Kids* 278) unmittelbar mit der ‚Präsenz‘ des Protagonisten und seinem Appell – „Smile for me, Patti, as I am smiling for you.“ – positiv beantwortet wird. Die Frage ist eigentlich eine rhetorische, denn es gibt für die Erzählerin eine unumstößliche Gewissheit:

You will see him. You will know him. You will know his hand. These words came to me and I knew I would one day see a sky drawn by Robert's hand. Seine Hände sind für sie die eines Künstlers, „Michelangelo hands“ (208). In diesem Sinne schließt die Auto/Biografie mit einer Aufzählung der Dinge, die sie als materielles Erbe nunmehr in ihrer Hand hält. Es ist sozusagen eine finale Bilanz innerhalb der Auto/Biografie, in der zusammenfassende Listen von Gütern leitmotivisch in Phasen der (räumlichen) Veränderung, des Aufbruchs und des Neuanfangs (18, 25, 44, 88, 208, 225) wiederkehren:

Yet I have a lock of his hair, a handful of his ashes, a box of letters, a goatskin tambourine. And in the folds of faded violet tissue a necklace, two violet plaques etched in Arabic, strung with black and silver threads, given to me by the boy who loved Michelangelo. (279)

Diese Liste ist sowohl textimmanent als auch intertextuell relevant. Die Halskette, das thematische Zentrum ihrer zweiten Begegnung (36-37), ist gewissermaßen das erste Geschenk und ein künstlerisches, identitätsformierendes Bindeglied der Ich-Du-Beziehung. In der Fotografie „Fred Sonic Smith's handkerchief and Robert Mapplethorpe's necklace, 2007“ (*patti smith: dream of life* 415) erscheint dieses Ur-Geschenk vor dem Hintergrund des gelben Taschentuchs ihres Ehemanns in einem visuellen Ensemble der Erinnerung, analog zur performativen, symbolischen

Zusammenführung des Geburts- und Todestages bei ihren Auftritten am 4. November 2011 in der Kirche Saint-Eustache in Paris oder am 4. November 2016 am Trinity College in Dublin (cf. Abschnitt 1.1).

Eine performativ-visuelle Transformation der Liste, unter anderem der „handful of his ashes“, steht im Mittelpunkt des knapp vierminütigen, achten Segments „Erinnerungen an Robert“ in Steven Sebrings Dokumentation, das bekanntlich mit einem Schwenk vom „goatskin tambourine“ über eine Seite mit dem Text „Memorial Song“ zum *Coney Island*- Foto beginnt:

Patti Smith sitzt in ihrem Zimmer, mit einem laufenden Fernsehgerät an ihrer Seite, auf dem der Film *Still Moving* von 1978 abgespielt wird. Fünffmal ist die Kamera, das Filmsegment gewissermaßen strukturierend, unterschiedlich lange auf diesen Bildschirm gerichtet, und die Tonspur des Films im Film ist parallel zu den aktuellen Äußerungen der Künstlerin zu vernehmen. Wechselweise werden Patti Smith als Akteurin – dokumentiert in *Just Kids* mit der Aufnahme „Patti, Still Moving, 1978“ (255) – und Robert Mapplethorpe bei seiner fotografischen Arbeit gezeigt. In der zuletzt gezeigten Einstellung greift er nach ihrer rechten Hand und hält dann (stützend) ihren rechten Oberarm. Die Umstände der *Still Moving*- Produktion und, speziell die letzte Einstellung, werden in *Just Kids* relativ dramatisch und grundsätzlich anders als bei Patricia Morrisroe dargestellt, das heißt Robert wird in seiner empathischen Retter-Rolle bestätigt und Arthur Rimbauds Frage in „Adieu“ positiv beantwortet: „Mais pas une main amie! Et où puiser le secours?“ (*Sämtliche Werke* 354).

Robert rushed toward me and put his hand on my wrist, holding it there until he felt me relax. He knew me so well that without saying a word he communicated that everything was all right. (*Just Kids* 253)

In der filmischen Szene ist diese ‚Dramatik‘ der Interaktion nicht ohne weiteres erkennbar. Auch die dem Film unterlegte, seinerzeit offenbar kontrovers diskutierte künstlerische Botschaft kann nicht so transportiert werden, wie es die Auto/Biografie als Printmedium leistet:

The artist seeks contact with his intuitive sense of the gods, but in order to create his work, he cannot stay in this seductive and incorporeal realm. He must return to the material world in order to do his work. It's the artist's responsibility to balance mystical communication and the labor of creation. (256)

Die Erzählerin belässt es allerdings nicht bei diesem allgemeinen, wohl nicht für beide gültigen Credo, sondern schließt den Abschnitt über die gemeinsame Ausstellung in der Robert Miller Gallery mit einem für die Auto/Biografie gegen Ende von Sinnabschnitten charakteristischen, geradezu rhythmisch wiederkehrenden, quintessenziellen Statement, das hier wie folgt lautet:

I left Mephistopheles, the angels, and the remnants of our hand-made world, saying, “I choose Earth.”

Wahrscheinlich verweist sie bei dieser Bemerkung mit ihrem kritischen Unterton auf das bekannte Selbstporträt Robert Mapplethorpes, auf seine Selbstinszenierung als Teufel mit nacktem Oberkörper. Ein Abzug des Fotos ist unter anderem auf dem roten Einband mit schwarzem Rücken der *Bulfinch*- Ausgabe von Arthur Rimbauds A

Season in Hell (1986) jeweils individuell aufgeklebt.³² Sie erwähnt, dass er die Fotos in dieser Publikation eigens für sie angefertigt haben will. (274)

Die Namen ‚Rimbaud‘ und ‚Mapplethorpe‘ sind, der Konstruktion von Patti Smith entsprechend, als ‚Tandem‘ bei der *Bulfinch*- Ausgabe unter dem Foto und auf dem Umschlagsrücken unter- bzw. nebeneinander symmetrisch aufgeführt. Die Korrelation zwischen der Farbgebung, dem Foto und dem Titel darüber ist überdeutlich: für die Beschriftung sind sozusagen alchemistisch goldene Großbuchstaben gewählt worden.

Der von der Protagonistin propagierte *down-to-earth*- Ansatz kommt im unmittelbar darauf folgenden, lapidaren Satz des nächsten Abschnitts zum Ausdruck: „I went on the road with my band“ (256). Textimmanent trägt er zur Definition der Überschrift des Kapitels „Separate Ways Together“ bei und korrespondiert darüber hinaus mit der pragmatischen Feststellung mehr als drei Jahrzehnte später: „*The only thing artists owe us is their work*“ (Lund). (Simultantranskription H.K.)

Das entspricht in etwa der Lesart von Paul Schmidt, die er in seiner „Introduction“ zur *Bulfinch*- Ausgabe formuliert: „Yet *A Season in Hell* is actually ... a return to everyday life, an attempt ‘to find out what duty means’, with ‘only gnarled reality to hold on to’“ (viii).³²

Parallel zum laufenden „*Still Moving*“- Film öffnet Patti Smith im achten Segment der Dokumentation die kleine Urne mit einem Teil der Asche – „*Robert’s remains*“, wie sie sagt (Transkription H.K.) – und streut einige Partikel davon in ihre linke Hand, wobei sie die muschelähnliche Beschaffenheit der Substanz kommentiert. Die entsprechenden *stills* sind großformatig, jeweils doppelseitig, im Bildband enthalten: „Ancient urn, 2007“ (156-57) und „Patti showing remains of the urn. NY, NY 2006“ (158-59). Auch das Tambourin nimmt sie in die Hand (411) und erinnert daran, dass es sich um Roberts Geschenk zu ihrem 21. Geburtstag handelt, ohne so detailliert wie in *Just Kids* auf die besondere, mystifizierende Form der Geschenkübergabe einzugehen, das heißt die szenische, narrative Dichte fehlt (*Just Kids* 52-53). Andererseits reicht die Vorstellungskraft der Rezipienten nicht aus, ohne Anschauung die ästhetische Qualität des Kunstwerks und dessen Bedeutung als Talisman für die Künstlerin zu ermessen. Das ermöglichen parallel zu *Just Kids* die Inszenierungen der ‚Reste gelebten Lebens‘ oder der ‚materiellen Erinnerungsstücke‘ in der Dokumentation und im Bildband (52-53, 411) sowie insbesondere die vielfältigen Reproduktionen auf und in dem Cover des Albums *twelve* (2007), wo speziell das Tambourin eine inspirierende und plakatierende Funktion erhält. Der intermediale Verbund trägt an dieser Stelle insgesamt zu einer Informationsverdichtung bei, die über den Aspekt der Anschauung hinausweist.

³² Schmidt weist darauf hin, dass diese Aussage im Kontrast zu einem grundsätzlich anderen Verständnis steht: „[Many people] see in Rimbaud the great example of the artist as romantic rebel, living a life of bohemian debauch, a deliberate transgressor of the norms of social behaviour. They are attracted to the places Rimbaud had been: ‘the edge of the world, the Cimmerian shore, the haven of whirlwinds and darkness’“ (viii).

Ohne weitere Kenntnisse der Inhalte des auto/biografischen Textnetzwerks bewirkt die einleitende Bilderfolge – „goatskin tambourine“, Text des „Memorial Song“, das *Coney Island*- Foto und *Still Moving*- Fernsehbilder – beim Betrachter nicht die emotionale Tiefe wie die nachfolgende, unpathetische Präsentation der Asche, die Betrachtung ihrer ästhetischen Besonderheit und der Hinweis auf die Funktion der Urne als sporadische ‚Reisebegleitung‘. Mit der reinen Aufzählung der Erinnerungsstücke in den beiden letzten Sätzen des Haupttextes von *Just Kids* wird nicht die nachhaltige Betroffenheit erzielt, die von der aufgezeichneten Performance ausgeht.

Abgesehen von der Urne und ihrer Asche und dem Tambourin hält Patti Smith eine von Robert Mapplethorpe angefertigte Kette in ihrer Hand, die eine Komponente in einem weiteren visuellen Ensemble ist. Das mit einem dunklen Rahmen versehene Foto wird im Bildband *patti smith: dream of life* (114) wie folgt bezeichnet:

Patti's reading glasses, Arthur Rimbaud's calling card, Glass bead necklace handmade by a young Robert Mapplethorpe, 2006. (430)

Wie in einem Stilleben sind die drei disparaten Gegenstände auf einem hellen Hintergrund um ein imaginäres Zentrum quasi in einem Dreieck arrangiert: Im Fokus ist im rechten Bildausschnitt, relativ zentral, Arthur Rimbauds Visitenkarte; links davon, nach oben geringfügig versetzt, liegt die filigrane rundliche Lesebrille, die sich in ihrer blässlich grünen Farbe kaum von der Halskette unterscheidet, die, nur teilweise sichtbar, in einem Bogen den dunklen Rand in seinem unteren linken Bereich mit dem unteren Rand gegen rechts verbindet. Der Grad des Verfalls der Visitenkarte, mithin ihr Alter, ist besonders augenfällig. Sie ist unterschiedlich braun gefärbt, von Wasserflecken gezeichnet, an ihren Rändern lädiert und nur noch in einem hellbraunen Segment ohne Schwierigkeiten lesbar, ganz im Unterschied übrigens zu dem hellbraunen, deutlich lesbaren Exemplar im Band *Trois: Charleville* ([96]) mit auffällig identischen Wasserrändern. Wegen des kaum lesbaren Umfelds ist der Familienname Rimbauds besonders prominent.

Das Ensemble versinnbildlicht eine vielschichtige, in diesem Fall dreipolige, transkulturelle Interaktion, analog etwa zu der ideellen ‚Kommunikation‘ zwischen den beiden Porträts der Kommunionkinder (*Just Kids* 15; Starkie 33) und dem „Bible school“- Porträt (*Just Kids* 14). So gesehen, dürfte Harry Smith ein oder vielleicht der ‚Pate‘ dieser Art von Arrangements und Bildern sein, denn für ihn spielen kulturelle Netzwerke der Kommunikation von Objekten und Personen mit ihren disparaten „cultural voices“ eine zentrale Rolle. Dazu stellt Rani Singh in seinem grundlegenden Artikel „Harry Smith, an Ethnographic Modernist in America“ fest:

Two of Smith's other collections of patterns – Seminole textiles (see p.8) and Ukrainian Easter eggs – were often on display in his Chelsea Hotel room, a magical zone where disparate objects seemed to be in conversation among themselves. Smith regarded each object, and each collection, as offering insight into the culture that created it. (50)

Genau zu dieser „magical zone“ hat die Erzählerin in ihrer Zeit im Hotel Chelsea Zutritt und ist entsprechend beeindruckt von „[a]ll his Seminole Indian skirts with delicate patchwork“ oder „his hand-painted Ukrainian egg collection“ (*Just Kids* 113), und insbesondere beeinflusst von seinem „mystery film project based on Brecht's *The Rise and Fall of the City of Mahagonny*“.

Much of the film takes place in the Chelsea Hotel, where Smith lived at the time, and he would film his friends – Allen Ginsberg, Jonas Mekas, and Patti Smith, among others – when they stopped by to visit. These sequences are intercut with shots of Robert Mapplethorpe's work installed in his studio, New York street scenes, and stop-motion sequences of shifting pills, bottles, and powdered pigments. These elements are woven together for projection onto a four-part split screen. (Singh 41)

Beide Protagonisten sind an diesem interaktiven, vom Ansatz her kosmopolitischen Projekt beteiligt (*Just Kids* 176), wie weiter unten zu zeigen sein wird.

Die Geschichte der beiden Protagonisten („our story“) – nach den Worten des realen Ichs weiter spezifiziert als „*story of love, loss and unconditional, true friendship*“ – ist gleichzeitig geprägt von Übergängen („*transitions*“), und zwar ausgehend von intimen bis hin zu freundschaftlichen Interaktionen, wobei diese im Rückblick motivational von der gemeinsamen Arbeit als Künstler geleitet sind: „*[Our] work transcended everything*“ (Lund). (Simultantranskriptionen H.K.) Die Geschichte wird im paratextuellen Bereich von ihrem historischen Ende („*loss*“) und im Haupttext faktisch von ihren Anfängen primär chronologisch bis zum Abschied präsentiert, so dass sich daraus ein bildgestützter, narrativer Spannungsbogen ergibt. Der „Funktionalität“ des Paratextes entsprechend, zielen die *light writing*-Komponenten nachweislich auch in die narrative Mitte der Auto/Biografie hinein, zumal sie dort historisch verankert sind. Gemeint ist das dritte Kapitel „Hotel Chelsea“, ein Kapitel der Begegnungen *par excellence*. Dieses Hotel ist einer der Orte, wo sich Lebenswege bedeutungsvoll kreuzen und sich soziale und kulturelle „Werknetze“ zunehmend jenseits der Zweierbeziehung der Protagonisten diversifizierend entwickeln und etablieren.

4.3.4 „Hotel Chelsea“: das narrative Zentrum; Raum der Entwicklung und Vernetzung mit Fortschreibungen in *M Train*

Das dritte Kapitel „Hotel Chelsea“ ist mit einem Anteil von etwa vierundvierzig Prozent am Haupttext und seinen unterschiedlich dichten „Werknetz“- Berichten das narrativ umfangreichste. Es ist schalenförmig eingerahmt von den Kapiteln „Monday’s Children“ (11%) und „Just Kids“ (21%) einerseits und „Separate Ways Together“ (18%) sowie „Holding Hands With God“ (6%) andererseits. Quantitativ ist der *light writing*- Anteil im dritten Kapitel hoch, die größte Dichte und Variabilität an visueller Dokumentation weist allerdings das vierte mit dem prominenten ‚Horses‘- Cover- Foto auf (251).

Wie zu erwarten, bestehen innerhalb des Haupttextes Disproportionalitäten, kapitelübergreifend sowie -intern, in Bezug auf die erzählte Zeit und Erzählzeit. Das Kapitel „Monday’s Children“ umfasst den historischen Zeitraum von Dezember 1946 bis Juli/August 1967.

Im textlich doppelt so langen Kapitel „Just Kids“ ist die ‚dargestellte‘ Zeit (Bachtin, *Chronotopos* 193) auf zwei Jahre reduziert, reicht von Juli/August 1967 bis (Ende) Juli 1969, und ist damit narrativ verdichtet.

Diese Verdichtung setzt sich intensivierend fort: Das zeitlich unmittelbar daran anschließende Kapitel „Hotel Chelsea“, das bis zu dem Tag des Abschieds von der *23rd Street* am 20. Oktober 1972 – „Arthur Rimbaud’s birthday“ (207) – reicht, ist wiederum doppelt so umfangreich wie das zweite. Zu berücksichtigen ist allerdings, dass die ‚dargestellte Welt‘ (*Chronotopos* 193) für die Zeit vom 4. November 1971 bis zum 20. Oktober 1972 von der Erzählerin auf lediglich drei Textseiten komprimiert wird.

Die nachhaltige Verunsicherung der Erzählerin, die mit der räumlichen Trennung der beiden Protagonisten verbunden ist, bestimmt den Anfang des vierten Kapitels:

I was in limbo when I left Twenty-third Street. (*Just Kids* 214)

Erst der Neujahrstag 1973 (214) – in Verbindung mit dem St. Mark’s Poetry Project, das bis in die Gegenwart ein dynamisches „Werknetz“ repräsentiert – markiert für die Erzählerin einen Neuanfang. In der das Kapitel abschließenden sechzehnzeiligen *Eighth Street*- Szene feiern die beiden Protagonisten gemeinsam den künstlerischen (und kommerziellen) Erfolg des Songs „Because the Night“ an einem Sommertag im Jahr 1978 (258).

Das Jahrzehnt zwischen 1979 und 1989 ist das Zeitfenster des letzten und kürzesten Kapitels.

Robert Mapplethorpes ‚Präsenz‘ in der *light writing*- Komponente des dritten Kapitels ist mit vier Einzelporträts (139, 148, 149, 202) im Vergleich zu einem, das die Erzählerin zeigt (193), überproportional groß. In drei weiteren Fotos sind sie als Paar im Chelsea Hotel (144, 147) und, außerhalb des Hotels, in dem Foto „West Twenty-third Street, fire escape“ (201) zu sehen, das Julia Watson in einen

genderspezifischen Kontext stellt.³³ Dass auf etwa zehn Prozent der Textseiten Robert Mapplethorpes Name unerwähnt bleibt, ist eher unauffällig und wird durch die Anzahl der Fotos kompensiert, die in ihrer chronologischen Anordnung eine ausnahmslos chronotopische Qualität und dokumentierende Funktion haben. Letztere kommt zu Beginn des Kapitels beispielhaft in der Großaufnahme der Hände des Künstlers bei seiner Arbeit an Schmuckstücken (103) zum Ausdruck, die im Text erneut thematisiert wird (120-21). Allein drei Ringe an seiner rechten Hand sind ein wiederkehrendes, auffälliges Bildelement auf diesem und auf zwei weiteren Fotos (139, 147). Dass es sich in dem Foto „Hotel Chelsea, room 204, 1970“ (139) – einer Arbeit von Judy Linn – auf seinem rechten kleinen Finger um einen Ring mit einem auffälligen Hakenkreuz handelt, belegt erst ein weiteres Bild dieser Foto-Session in Linns Bildband von 2011 (43). Manuel Castells weist darauf hin, dass unter anderem „Lederkleidung, Nazi-Embleme kulturelle Ausdrucksformen“ der Sadomasochisten sind (*Die Macht der Identität* 235). Es liegt sogar die Vermutung nahe, dass er diesen Ring auch in dem strukturell signifikanten, ‚körper-inszenierenden‘ Bett-Foto trägt (*Just Kids* [281]). Die Ringe und ihre Anordnung auf seinem Zeige- und Mittelfinger sind identisch, nur ist bei diesem Bild der besagte kleine Finger außerhalb des Rahmens.

Robert approached dressing like living art. (118)

Diese grundsätzliche Feststellung wird narrativ exemplarisch weiter ausgeführt (118-19). Sie wird umfassender in Judy Linns Bildband dokumentiert, wobei Robert Mapplethorpes enganliegende Lederkleidung, Naziembleme und sein nackter Oberkörper signifikante Bildelemente sind: sechs Fotos bilden diese vorbereitenden, kreativen Prozesse der rituellen und sexuellen Selbstinszenierung nachhaltig ab (37-43). Die Aussage auf der Seite 118 in *Just Kids* korrespondiert mit der hier reduzierten Auswahl der Judy Linn-Fotos im dritten Kapitel auf den Seiten 139, 148 und 149, wobei die Vernetzung mit dem Text substanziell unterschiedlich ist. Das mit dem Foto „Hotel Chelsea, room 204, 1970“ (139) verbundene, nicht ohne weiteres ersichtliche Thema der Prostitution und das damit einhergehende Leiden der Erzählerin (141) werden in zwei Sätzen und einem exemplarischen Minimal-Dialog ausgedrückt, die dem Foto vorausgehen und damit die Rezeption inhaltlich manipulieren.

My tears did not stop him, so I sat and watched him dress for the night ahead.
I imagined him standing on a corner, flushed with excitement, offering himself
to a stranger, to make money for us.

“Please be careful,” was all I could say.

„Don’t worry. I love you. Wish me luck.“ (135)

Die Leser werden so mit einem Vorwissen ausgestattet, das sich auf das Erleben und die Imagination der Erzählerin, auf die sich bei ihr eingepprägten Bilder und auf

³³ Julia Watson kommentiert dieses Photo wie folgt:

West 23rd St. Fire Escape depicts them as frail yet tough, with Smith’s leaning body and averted eyes suggesting ‘feminine’ dependency on Mapplethorpe’s confident ‘masculine’ embrace of her (201). Other photographs, by contrast, exhibit their undermining of gendered difference as new-guard artists of the early 1970s, enacting what Judith Butler terms gender performativity — impersonation improvising on and intervening in an arbitrary binary system of sexual difference. (142)

ihre Bewertung stützt. Die im Nachvollzug auf Seiten der Rezipienten entstehenden Bilder können nunmehr mit dem von der Erzählerin präferierten (und interpretierten) Foto in einen weiteren dialogischen und damit differenzierenden, sinngebenden Austausch treten. Hier sind Michail M. Bachtins theoretische Überlegungen zu reflektieren. Er schreibt: „Mehr noch, wir *verleihen* jeder Erscheinung auf bestimmte Art *Sinn*, d.h. wir beziehen die Erscheinung nicht nur in eine Sphäre räumlich-zeitlicher Existenz, sondern auch in eine Sinnsphäre ein. Diese Sinnggebung schließt auch ein Moment der Bewertung mit ein“ (*Chronotopos* 196). Allerdings kommen Sinnbildungen nicht ohne eine „*Zeichenform* [aus], die wir hören und sehen können“. Er fügt dann abschließend hinzu: „Ohne eine solche zeitlich-räumliche Ausdrucksform ist nicht einmal ein im höchsten Grade abstraktes Denken möglich. Mithin kann die Sphäre der Sinnbildungen nur durch die Pforte der Chronotopoi betreten werden“. Von definitorischer Bedeutung ist das Bachtin-Zitat des Übersetzers Michael Dewey in der letzten Fußnote des Abschnitts „10. Schlußbemerkungen“: „Als Sinnbildungen bezeichne ich *Antworten* auf Fragen. Das, was nicht auf irgendeine Frage antwortet, entbehrt für uns des Sinns“ (199).

Als Quintessenz des auch in dem *light writing*- Segment kommunizierten Stricher-Themas folgt auf den Minimal-Dialog die apologetische, sentenziöse Frage:

Who can know the heart of youth but youth itself? (*Just Kids* 135)

In Bezug auf sich einstellende Bewertungen hat die Frage eine relativierende und privilegierende Funktion: Der Jugend werden kreative Freiräume zugesprochen. Die beiden anderen thematisch verwandten Fotos (148,149) dokumentieren nicht die *hustler*- Rolle des Protagonisten. Die detaillierte und wertneutralere Beschreibung der täglichen Routine dynamisiert die Fotos gewissermaßen *in situ*:

I watched Robert get ready to go out as if he were a gentleman preparing for a hunt. He chose everything carefully. The colored handkerchief he would fold and tuck in his back pocket. His bracelet. His vest. And the long, slow method of combing his hair. (149)

Die rituelle Aktivität der ‚Verkleidung‘ und Verwandlung hängt mit subtileren sozial-strategischen Intentionen, mit Anpassungserfordernissen und Aufstiegserwartungen zusammen, die in dem Nomen „hunt“ subsumiert sind. Konkret geht es unter anderem um das Knüpfen und Pflegen von Kontakten zum Andy Warhol- Netzwerk und um soziale Anerkennung. Seine Anstrengungen gehen, so gesehen, über den unmittelbaren ‚Broterwerb‘ („make money for us“) als eine der essenziellen Grunddaseinsfunktionen hinaus.

Eine weitere Besonderheit des zentralen Kapitels ist darin zu sehen, dass sich nur dessen Überschrift auf einen realen Ort bezieht. Er erweist sich als ein topophiler, chronotopischer „Angelpunkt für die Entfaltung“ (*Chronotopos* 188) der Begegnungen, welche die sich öffnenden Bildungsgänge der beiden Protagonisten nachhaltig bestimmen, die letztlich die anschließenden divergierenden Wege („Separate Ways Together“) antizipieren und determinieren.

Dass die Erzählerin das reale Chronotopos *Hotel Chelsea*, das von einer eingeweihten (Welt-) Öffentlichkeit ohnehin als ein kulturgeschichtlich und (sub)kulturell relevanter Hot Spot wahrgenommen wird, unter anderem als (ihre) Bühne betrachtet, zeigt die kursiv gedruckte Einleitung des Kapitels (91).

Die äußere Form erinnert zunächst vordergründig an eine Regieanweisung, bei der regulär das dramatische Präsens das bestimmende Tempus ist. Diese ‚gilt‘ für ihre selbst gewählte Rolle als Bühnenmanagerin, die sich im Hotel, dem Ort der Handlung, wie folgt bewegt:

Ausgehend von der Lobby, wo sie mehrere Stunden gesessen, billige Kriminalromane gelesen und an Gedichten gearbeitet, aber auch William S. Burroughs – aus dem angrenzenden *El Quixote* stolpernd – gesehen hat, gelangt sie über den Fahrstuhl zum siebenten Stock. Dort wird ihr die Tür von Harry Smith nicht geöffnet. Über das Treppenhaus, mit einem Zwischenstopp in der Gemeinschaftstoilette, erreicht sie das gemeinsame Zimmer, um dort eine Notiz von Robert vorzufinden: „Went to big 42nd street. Love you. Blue.“ Abschließend aktiviert sie ihre Schreibmaschine und stellt begründend fest:

There's a lot to report.

Die Aussage ist nach innen wie nach außen gerichtet, verleiht der Erzählsituation Unmittelbarkeit und legt das nachfolgende Genre gewissermaßen fest. Im engeren Sinn ist demnach kein Theaterstück, sondern ein Bericht, ein Sachtext also, über einen speziellen, subkulturellen Ausschnitt des Theatrum Mundi zu erwarten, oder, wenn man so will, ein außerwissenschaftlicher Bericht über verschiedene Akteur-Netzwerke bzw. „Werknetze“, in dem „das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß und die Veränderungen“ (Latour 247) strukturell bedeutungsvoll sind.

Um ein Akteur-Netzwerk aufzuzeichnen, muß man den zahlreichen Spuren, die das Soziale hinterlassen hat, eine neue Quelle von Mittlern hinzufügen, den schriftlichen Bericht, der es ermöglichen wird – oder auch nicht –, das Soziale von neuem sichtbar zu machen. (231)

Der Ausdruck ‚Akteur‘ stammt „wie auch der der ‚Person‘, aus der Bühnenwelt“ (81). An qualifizierenden Entitäten, Beschreibungen und inhärenten Bewertungen, die den Blick in diese Richtung lenken, fehlt es in der ‚Regieanweisung‘ nicht: Sie betreffen den Kunstgeschmack des Hotelmanagers Stanley Bard, der Kunstwerke als Sicherheit für den Mietzins akzeptiert. Zweifelhafte Exponate in der Lobby belegen diese für Hotels weniger übliche Geschäftspraxis, die wiederum etwas aussagt über die anzutreffende Klientel:

The hotel is an energetic, desperate haven for scores of gifted hustling children from every rung of the ladder. Guitar bums and stoned-out beauties in Victorian dresses. Junkie poets, playwrights, broke-down filmmakers, and French actors. Everybody passing through here is somebody, if nobody in the outside world. (Just Kids 91)

Das Hotel als Toleranz versprechender Zufluchtsort, unter anderem für Bohemiens, ist ein wichtiger Aspekt. Dieses Bild kann durch ein Zitat verstärkt werden, das Robert Duncan zuzuordnen ist und Andre Perchuk in seinem grundlegenden Essay „Struggle and Structure“ über Harry Smith aufgenommen hat: „The Bohemian way is also a constant flow of people in and out, lots of entertainment. You're not surprised that so-and-so is married, or not married, to so-and-so. That's part of what we see – this network of people, this constant interchange“ (5). Es ist festzuhalten, dass die Erzählerin, analog zu ihrer *Just Kids*- Vorstellung, die Akteure in diesem Kontext übergreifend als „children“ bezeichnet und ihnen auf diese Weise ‚Immunität‘ und

Autonomie in diesem quasi ‚exterritorialen‘ Raum verleiht. In der ‚Regieanweisung‘ gibt es allerdings auch einen ästhetisch begründeten, negativeren Kommentar:

The yellow walls have an institutional feel like a middle school prison.

Weitere signifikante Metaphorisierungen hält der ‚Report‘ im dritten Kapitel bereit: Von ‚home‘ ist zweimal die Rede (95, 105) und der Kontext gibt sogar der Formulierung ‚eccentric and damned hotel‘ (99) eine positive Bedeutung. Das Hotel wird als sozialer Marktplatz verstanden (107) oder mit einem ‚doll’s house in the Twilight Zone‘ (112) verglichen. Wegen der Enge des zugewiesenen Raumes ist allerdings von einem ‚hospitable prison‘ (100) die Rede. Gemeint sind die räumlich unzulänglichen, künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten (127-28), die den Umzug in die Nachbarschaft der West 23rd Street (151) erforderlich machen. Die letzte Qualifizierung erfolgt am Ende des Kapitels und hängt mit dem Wegzug aus dem *Hotel Chelsea*- Quartier zusammen:

We were leaving the swirl of our post-Brooklyn existence, which had been dominated by the vibrating arena of the Chelsea Hotel. (208)

Die ‚Regieanweisung‘ trägt bereits zur vorläufigen Strukturierung des internen ‚Bühnenraumes‘ dieser ‚vibrating arena‘ bei, zu der, in Bezug auf das Hotel, primär die Lobby, die Bar *El Quixote*, die eigenen Räume und die anderer Gäste gehören. Diese Palette von Metaphern, die natürlich nicht zum Register eines Reports passt, ist durch eine weitere zu ergänzen, die wegen ihrer Signifikanz im Zentrum des Songs ‚Just Kids‘ steht.

Gregory Corso, Allen Ginsberg, and William Burroughs were all my teachers, each one passing through the lobby of the Chelsea Hotel, my new university. (138)

Im Song ist allerdings erweiternd von ‚our new university‘ (*Banga; Collected Lyrics* 286) die Rede. So wird die Lobby für die Erzählerin gewissermaßen zu einem der Seminarräume mit diversen, informellen, themenzentrierten Interaktionen, die natürlich auch außerhalb, aber in der Regel mit einem Bezug zur ‚Hochschule‘ mit weiteren ‚Lehrern‘ und ‚Kommilitoninnen‘ stattfinden. William S. Burroughs wird zwar in der ‚Regieanweisung‘ an erster Stelle genannt, konkretisiert wird seine Lehrerrolle jedoch allenfalls indirekt (107) – ganz im Unterschied zu der von Harry Smith oder Gregory Corso, dessen Einfluss als Mentor im dritten Kapitel strukturell nachvollzogen werden kann (137-38, 155, 162, 177, 178, 180, 182). Er hat die poetisch-performativen Lernprozesse initiiert und sie ‚curricular‘ (138) begleitet, die schließlich zu dem Erfolg beim ‚Poetry Project‘ in der St Mark’s Church maßgeblich beigetragen haben (180-81). Die Relevanz räumlicher und zwischenmenschlicher Affinitäten wird erklärend speziell für diese Zusammenhänge von Patti Smith in ihrem ‚Foreword‘ zu *An Accidental Autobiography* von Gregory Corso 2003 angesprochen:

He [Gregory Corso] took benevolent note of me in the early ‘70s, maybe because my living space was akin to his – piles of papers, books, old shoes, piss in cups – mortal disarray. We were disruptive partners in crime during particularly tedious poetry readings at St. Mark’s. Though we were aptly scolded, Gregory counseled me to stick to my irreverent guns and demand more from those who sat before us calling themselves poets. (xi)

Inhaltlich ist darüber hinaus der Einfluss von Harry Smith und speziell dessen *Mahagonny*- Filmprojekt (176) mitzudenken:

With a nod to Brecht, I decided to open the reading singing “Mack the Knife”.
(181)

Diesen Auftritt, der zugleich ein narrativer Höhepunkt des dritten Kapitels ist und der St Mark’s Church ergänzend als nachgeordneten chronotopischen „Angelpunkt“ identifiziert, bezeichnet die Erzählerin als „Gregory test“ (178), als ein Examen, das faktisch weitere professionelle Perspektiven eröffnet (182-83).

Das Ereignis – von Philip Shaw (7-12, 21-25) und Daniel Kane in den Abschnitten „Making a Mark at St. Mark’s“ seiner Aufsätze von 2012 (107-11) und 2013 (44-50) detailliert analysiert – ist im dritten Kapitel narrativ eingebettet in weitere, nicht institutionalisierte *Living Learning*- Prozesse, die, wie zu zeigen sein wird, narrativ und strukturell in der Sam [Shepard] gewidmeten Autobiografie *M Train* (2015) nachwirken und eine zentrale, dialogische Rolle spielen.

Die Lernprozesse beziehen sich in *Just Kids* unter anderem auf das zusammen mit ihm entwickelte Theaterstück *Cowboy Mouth* (185-86), ein Werk, das Patti Smith in einem *Die Zeit*- Essay 2013 als „unseren Schwanengesang“ und als „Hommage an Albertine“ Sarrazin bezeichnet. Der kreative Prozess des Schreibens nach dem *learning-by-doing*- Prinzip wird szenisch rekonstruiert (184-85). Das Sujet des Stückes, dessen Verankerung in der tatsächlichen, diffizilen Smith-Shepard-Liebesbeziehung zu sehen ist, und die Performance Ende April 1971, einschließlich der Interaktion mit Schulkindern bei der Vorveranstaltung (186) und der Rezeption der Aufführung, werden konzise dargestellt. Selbstreflexive Äußerungen, die die professionelle Ebene und ebenso die persönliche betreffen, drängen in den Erzählvorgang. Sie sind der Perspektive der Erzählerin beim Verfassen des Textes zuzuordnen.

In this simple exchange, Sam taught me the secret of improvisation, one that I have accessed my whole life. (185)³⁴

Weiter unten ergänzt sie:

Experiencing the play taught me things about myself as well. ... I was no actress; I drew no line between life and art. (186)

Dass Empathie und Verantwortungsbewusstsein, Sozialkompetenz im weitesten Sinne, sich nicht von selbst einstellen, sondern Ergebnisse von Lernprozessen sind und die Überwindung jugendlicher Unbekümmertheit – „the carelessness of youth“ (179) – voraussetzen, diese Einsicht geht auch auf ihr Zusammenleben (in dessen Balkonzimmer im *Hotel Chelsea*) und die Arbeit mit Sam Shepard zurück.

This guy truly embodies the heart and soul of rock and roll. (171)

Mit dieser Formulierung und ihrem signifikanten Binnenreim rekonstruiert und reduziert die Erzählerin ihre Gedanken, als sie Sam Shepard als Drummer und Sänger der Gruppe Holy Modal Rounders im *Village Gate* in New York City Anfang Oktober 1970 erstmals live erlebt. Als ‚Slim Shadow‘ stellt sie ihn ihren Lesern

³⁴ Improvisationen sind mit performativen Risiken verbunden, die als Herausforderung begriffen werden. Patti Smith schätzt insbesondere Improvisationen mit ihrer Band, weil sie dabei das Gefühl absoluter Interaktion erfahren kann: „I become one with the band“. So äußert sie sich in Kim Skottes Interview am 24. August 2012 und fügt hinzu: „I like that risk [and] strong relationship with my band“. Sich dabei gegebenenfalls auf der Bühne zu blamieren, sei vor dem Hintergrund dessen, was auf der Welt an Grausamkeiten passiere, eine ohnehin zu vernachlässigende Petitesse: „What’s the deal to look like an asshole on the stage“. (Simultantranskriptionen H.K.)

genauso vor, wie er es ihr gegenüber getan hat. Er hat sie mehrere Tage – „the following evenings“; „A few nights later ...“ (172) – über seine wahre Identität im Unklaren gelassen. Allerdings enthält folgender Satz bereits einen subtilen Hinweis:

In my mind, he was the fellow with the cowboy mouth. (171)

Dieser erzählstrategische Rekurs auf den Wissenshorizont des damaligen Ichs und das mobile Pendeln zwischen den Ich-Ebenen (Smith/Watson 71-79), erinnern an die Darstellung der ersten Begegnung mit Robert Mapplethorpe, der bei genauem Lesen, durch die Anspielungen auf seine Locken und seine Art zu gehen, ebenfalls (vorzeitig) identifiziert werden kann. Im dritten Kapitel dient dieser konstruierte Aufschub der Erzeugung einer gewissen Spannung sowie narrativer und tonaler Abwechslung, bei der es inhaltlich um so Vordergründiges wie das Bezahlen von Rechnungen in Restaurants geht. Das gelingt auch einer magischen Runde um Harry Smith nicht ohne weiteres (110). Sam Shepard wird bewusst in der Manier einer „B movie scene“ in der Damentoilette des *Max's Kansas City* von Jackie Curtis im Gespräch mit der Erzählerin ‚dramatisch‘ enttarnt (173). Letztere kann daraufhin kontrapunktisch, ‚dramatisch‘ souverän auf diese Offenlegung reagieren:

Well, I didn't have my eyes on Broadway and I wasn't going to drag him around like some male trophy, but I figured if nothing else he was sure to have the money to pick up the check.

Viel wichtiger ist bei der ersten Begegnung sein Charisma und seine vorbildliche Kompetenz als Rock 'n' Roller. Wiederum in einer szenischen Darstellung präsentiert (183-84), ist er es, der ihr eine Gitarre schenkt und so unschätzbare Voraussetzungen für andauernde kreative Leistungen geschaffen hat.

Bo, which I still have and treasure, became my true guitar. On it, I have written the greater measure of my songs. (184)

Bei der Präsentation von weichenstellenden Erfahrungen, bei denen sozusagen für das Leben gelernt wurde oder sich Konstanten entwickelten, schaltet sich das „I'-now“ kommentierend immer wieder ein (96, 151, 157, 192, 200). Die Gitarre versinnbildlicht eine dieser mit einem Wegbereiter und -gefährten verbundenen Konstanten, ähnlich wie die Tätowierungen, die sich Sam und die Erzählerin nach dem erfolgreichen Auftritt in der St Mark's Church zeitgleich aufbringen lassen (183). Diese von Vali Myers ausgeführte und von Sandy Daley gefilmte Aktion, die wiederum in der Lobby des Hotels ihren Ausgang genommen hat, wird im Gespräch der beiden in dem vierminütigen, sechsten Segment „Songs mit Sam Shepard“ in Steven Sebrings Dokumentation (2008) berührt: Sie zeigen sich wechselseitig ihre Tattoos: den Halbmond („crescent moon“) auf Sam Shepards linker Hand zwischen seinem Daumen und Zeigefinger sowie den Blitz („lightning bolts“) auf ihrem linken Knie, den Sam Shepard in der Dokumentation scherzhaft als „lightning rod“ bezeichnet. (Transkription H.K.) Dieses ‚indianische‘ Symbol bezieht sie auf ihre Lektüre von Mari Sandoz' *Crazy Horse: The Strange Man of the Oglalas* (1942), eines Klassikers unter den Biografien, denn es handelt sich um eine auf Crazy Horse zurückgehende Maxime, welche die Erzählerin unter dem Eindruck des Erfolgs internalisiert hat, und folgendermaßen referiert:

Crazy Horse believes that he will be victorious in battle, but if he stops to take spoils from the battlefield, he will be defeated. He tattoos lightning bolts on the ears of his horses so the sight of them will remind him of this as he rides. I

tried to apply this lesson to the things at hand, careful not to take spoils that were not rightfully mine.

Das filmisch mit einer relativ statischen Kamera wiedergegebene Zusammentreffen – die beiden Akteure sitzen nebeneinander in einer Zimmerecke unweit eines vom Tageslicht durchfluteten Fensters in Patti Smiths New Yorker Wohnung 2006 – ist so gestaltet, als ob es eine Übungsstunde wäre. Es ist bestimmt vom improvisierten, gemeinsamen Gitarrenspiel, von Gesang und assoziativen Bemerkungen, auch in Erinnerung an die erste Begegnung im *Village Gate* 1970. Die Sequenz der Dokumentation wirkt nicht editiert, und Patti Smith spricht amüsiert von einem Lernprozess, als ihr gleich zu Beginn ein musikalischer Fehler unterläuft, und fragt abschließend selbstironisch: „*So if I give you a two-dollar bill, you'll accept it as payment for my guitar lesson?*“ (Transkription H.K.) So werden die Lehrer-Schülerin-Konstellation und Sam Shepards musikalische und schriftstellerische Vorbildrolle der frühen 1970er Jahre faktisch in die Gegenwart transponiert und filmisch konserviert. Gleichfalls werden das enge Vertrauensverhältnis und die ungekünstelten *Living Learning*-Interaktionen der beiden Künstler als eine Konstante dokumentiert. Diese medial vielfältig recycelten Interaktionen finden in *M Train* – unter anderem als „voice-over in a dream“ (63) – jeweils auf der Ebene des Traumes oder der Erinnerung tiefenstrukturell eine Fortschreibung: Sie beginnen einleitend paratextuell als dialogisches Protokoll eines Traumes (3-5), durchziehen leitmotivisch die Autobiografie (7, 63, 97-98, 108-09, 207-08, 224) und schließen sie rahmengenbend ab (251-53). Erst im Abschnitt „Tempest Air Demon“, d.h. in der dreizehnten Episode wird die Identität des Cowboys mit Hilfe der besagten Tattoos – vorgeblich auch für die (tag)träumende Erzählerin (108) – entschlüsselt:

I had another dream about the café in the desert. This time the cowpoke was standing at the door, gazing at the open plain. He reached over and lightly gripped my arm. I noticed that there was a crescent moon tattooed in the space between his thumb and forefinger. A writer's hand.

—How is it that we stray away from one another, then always come back?

—Do we really come back to one another, I answered, or just come here and lazily collide? He didn't answer. (207)

Wie bereits im dialogisch geprägten Protokoll des Traumes vorgezeichnet, sind die Interaktionen des Cowboys und der Erzählerin nicht spannungsfrei, aber getragen von einem gemeinsamen Projekt: das *Schreiben*. Darum geht es in dieser zweiten Autobiografie, wie dem ersten, provozierenden Satz zu entnehmen ist:

IT'S NOT SO EASY writing about nothing. That's what a cowpoke was saying as I entered the frame of a dream. ...

—But we keep on going, he continued, fostering all kinds of crazy hopes. To redeem the lost, some sliver of personal revelation. It's an addiction, like playing the slots, or a game of golf.

—It's a lot easier to talk about nothing, I said. He didn't outright ignore my presence, but he did fail to respond. (3)

Auch hier ist die künstlerische Konstellation relativ konstant: Sam Shepard behält seine Funktion als Mentor mit seiner „writer's hand“, wie es der *mind train* der Erzählerin in einer wachen Phase in der ersten Episode „Café 'Ino“ widerspiegelt:

It's not so easy writing about nothing. I can hear the sound of the cowpoke's slow and authoritative drawl. I scribble his phrase on my napkin. ... I feel a need to contradict him, not just a quick retort but with action. (7)

Das *Just Kids*-Textnetzwerk und *M Train* widerlegen, was Julia Watson über Sam Shepards Status im Gegensatz zu Robert Mapplethorpe sagt: „Sam Shepard ... briefly became her partner in writing and life“ (144). Ihre Partnerschaft im künstlerischen „Werknetz“ ist dauerhaft: Sie war sein *co-writer* in *Cowboy Mouth*. Als unsichtbarer Dialogpartner und normgebende Instanz in Bezug auf das kreative, improvisierte Schreiben steht er ihr in *M Train* zur Seite. Letzteres ist das Ziel und der Modus dieser *Autobiografie*.

In Judy Linns Bildband belegen sieben Fotos einer in der *23rd Street* aufgenommenen Serie die damalige wechselseitige Zuneigung von Patti Smith und Sam Shepard (109-17). Dagegen hinterlässt das Foto „Hotel Chelsea, room 204, 1970“ (*Just Kids* 144; Linn 36), das Robert Mapplethorpe (telefonierend) und Patti Smith (derweil mit trauriger Miene in die Kamera schauend) nebeneinander auf ihrem Bett liegend zeigt, beim Leser den Eindruck der Desillusionierung und Entfremdung, ohne den bestätigenden Text über die wegen seiner homosexuellen Veranlagung bereits im Sommer 1968 belasteten (72-75) und nunmehr erneut divergierende Beziehung auf der Seite 143 gelesen zu haben. Über die Traurigkeit ihrer Augen wegen der vielfältigen internen Beziehungsprobleme mit Robert Mapplethorpe weiß auch Jim Carroll zu berichten, die er exemplarisch in dem Eintrag „The Cancer Hall of Fame“ in *Forced Entries. The Downtown Diaries: 1971 – 1973* darstellt:

She looked sad, her eyes missing that glowing, stand-up quality. They were like heliotropes, bent and frayed, shuddering under a bank of clouds. (6)³⁵

Dieses Bild wird von Jim Carroll mit einem anderen kontrastiert:

Roger [Robert Mapplethorpe] is unbearably pretty, touched by something sinister in his Egyptian eyes. (7)

Eine Konkretisierung erfährt diese generalisierende Aussage wenig später in Verbindung mit der Darstellung der unterschiedlichen Rezeption eines gemeinsamen, grotesken Erlebnisses der Dreiergruppe:

Roger acknowledged the sound [Jenny's whimpering sound] with a look of hostility, that sinister quality in his eyes breaking out to the forefront from its usual recesses. (9)

Die dieser Form der Interaktion innewohnende zerstörerische Kraft wird auf eine kurze Formel gebracht: „It was terror.“ Die dargestellten, emotional heftigen, leidvollen Reaktionen legen eine Schicht der zwischenmenschlichen Beziehung frei, die auf der unmittelbaren Wahrnehmung und Erinnerung eines Dritten beruhen und in dieser tonalen Direktheit in *Just Kids* kaum anzutreffen ist.

Nicht alle im dritten Kapitel chronologisch wie an einer Perlenschnur aufeinander folgenden Begegnungen sind im auto/biografischen Textnetzwerk in dieser Weise vertiefend behandelt, erreichen eine ähnlich emotionale Tiefe oder sind von einer derart professionellen Nachhaltigkeit geprägt wie die Beziehung zu Sam Shepard. Die mit dem Auseinandergehen verbundenen Frustrationen werden in seinem Fall nicht sonderlich fokussiert, sondern euphemistisch heruntergespielt (*Just Kids* 186).

³⁵ In Jim Carrolls Autobiografie spielen Patti Smith - als Jenny Ann - und Robert Mapplethorpe – als Roger - insgesamt keine tragende, aber eine prominente Rolle in den zweiten bis vierten Eintragungen (2-10). Sie gehören zu dem Kreis von Personen, deren Namen verändert wurden, und damit nicht zu seinen Hauptcharakteren wie zum Beispiel Allen Ginsberg oder Andy Warhol. Sein Bild von Patti Smith ist positiv. Ihre schöpferische Energie, ihre Visionen und ihr Ehrgeiz finden seine uneingeschränkte Anerkennung (3-4). Er nimmt an, dass er sie erfolgreich dahingehend beeinflussen konnte, ihren künstlerischen Schwerpunkt vom Zeichnen zum Schreiben zu verschieben (6-10).

Deutlicher fällt hingegen ihre Bewertung der zeitlich vorausgehenden Trennung von Jim Carroll aus:

He was unreliable, evasive, and sometimes too stoned to speak, but he was also kind, ingenuous, and a true poet. I knew he didn't love me but I adored him anyway. (167)

Dieser Einschätzung geht allerdings unmittelbar eine ebenso subtile wie amüsante Beschreibung, in nur einem komplexen Satz zusammengefasst, ihrer gemeinsamen intimen, sexuellen Aktivitäten in den „unmanned Chelsea Hotel bathrooms“ voraus, denen Jim Carroll einen gleichfalls erheiternden längeren Eintrag widmet (4-6). Die Intonation – im Sinne Michail M. Bachtins³⁶ – ist in beiden Texten in etwa kongruent. Mit ihrer Evaluation setzt sie offenbar beispielhaft das um, was sie von Robert Mapplethorpe gelernt hat:

I learned from him that often contradiction is the clearest way to truth. (200)

Ihre allgemeine Grundlinie beim Verfassen dieser Auto/Biografie („*memoir*“) passt zu dieser Einsicht: Sie hat sich zum Ziel gesetzt, Verletzungen zu vermeiden – „*not to take revenge, but to [present] something inspiring for all.*“ (Simultantranskriptionen H.K.) Das hat sie ihrem Publikum in Humlebæk während ihres Gesprächs mit Christian Lund zu verstehen gegeben. Eine Liste, welche die Namen der Persönlichkeiten erfasst, mit denen die beiden Protagonisten in direkten oder indirekten Kontakt treten, ist lang und dürfte die Erzählerin selbst vor selektive, narrativ-logistische Herausforderungen gestellt haben. Die Rezipienten werden hier mit einem „*name dropping*“ konfrontiert, das ein besonders konzentriertes Lesen erforderlich macht, um die Rollen Einzelner zu internalisieren. Von „*dropping names*“ im Zusammenhang mit dem Hotel Chelsea spricht Patti Smith in Christian Lunds Interview und fügt hinzu, dass viele der genannten Persönlichkeiten seinerzeit noch keine „*celebrities*“ waren. (Simultantranskription H.K.) Zu addieren sind die Namen von einflussreichen Buchautoren, Künstlern, Schriftstellern etc., die genannt werden, sich aber außerhalb der Handlung befinden.

Auch die das dritte Kapitel bestimmende raum-zeitliche Mobilität aller Akteure, die in der Nennung von über dreißig verschiedenen Orten zum Ausdruck kommt, trägt zur „*name dropping*“- Verdichtung bei. Das Hotel Chelsea bleibt durchgängig der chronotopische „Angelpunkt für die Entfaltung“ der Begegnungen, allerdings etabliert sich daneben eine Reihe von relevanten, chronotopen Subzentren, zu denen unter anderem das El Quixote, St. Mark's Church, das Loft in der 23rd Street, „big 42nd Street“, wie es bekanntlich in der ‚Regieanweisung‘ heißt, und „the city's Bermuda Triangle: Brownie's, Max's Kansas City, and the Factory“ (116) gehören.

Zur narrativen Stabilisierung und Orientierung trägt ein System von übergeordneten Zeitangaben bei, das relativ gleichmäßig über den Text verteilt ist. Letztere sind zum Teil verschlüsselt, d.h. sehr persönlich oder personenbezogen, und sind in einem *Report*, wie in der ‚Regieanweisung‘ angekündigt, formal eher unüblich: „Harry's birthday“ [May 29] (150) und „I gave him an autoharp for his [Jim Carroll's] birthday“ [August 1] (167). Zu dieser Kategorie gehören des Weiteren die

³⁶ In *Zur Philosophie der Handlung* stellt Bachtin fest: „Alles tatsächlich Erlebte wird erlebt als Gegebenheit-Aufgegebenheit, wird intoniert, hat einen emotional-volitiven Ton, tritt in eine wirkende Beziehung zu mir in der Einheit der uns umfassenden Ereignishaftigkeit“ (82).

Geburtstage von Robert Mapplethorpe (175), Bertold Brecht (181), Sam Wagstaff (205) und Arthur Rimbaud (207). Besondere ‚personifizierte‘ Daten sind die Sterbetage von Sharon Tate [9. August 1969] (104) und von Edie Sedgwick [16. November 1971] (176)³⁷. Politisch-historische, transkulturelle Verweise enthalten die folgenden Varianten: „May 4, the day the Kent students were killed“ (146), „Independence Day“ (160) oder ein Satz wie „It was Bastille Day“ (162). Konkrete, konventionelle Zeitangaben fehlen in diesem auf semantische Vielfalt ausgerichteten System nicht: Sie reichen von „Halloween night“ (119), „All Saints’ Day“ (119), „Christmas night“ (130), „Groundhog Day“ (133) bis „October 20, 1972“ (207).

Von einer Gesamtzahl von gut vierhundert Personennamen ist für den gesamten Haupttext auszugehen. Davon werden etwa zweihundertfünfzig nur einmal genannt. Mit einem Anteil von fünfundsiebzig Prozent aller Namen ist die Konzentration im zentralen dritten Kapitel überproportional hoch. Der Anteil der Einzelnennungen mit über siebzig Prozent fordert die Aufnahmefähigkeit der Rezipienten besonders heraus. Trotz der ‚Inflation‘ von Namen erreicht es die Erzählerin, dass sich im Laufe der narrativen Progression eine quantitativ überschaubare Gruppe herauskristallisiert. Abgesehen von den bereits genannten Persönlichkeiten, die eine impulsgebende Rolle bei den informellen, divers ausgerichteten themenzentrierten und sozialen Interaktionen spielen und offene Netzwerke/„Werknetze“ repräsentieren, bilden Matthew Reich (102), Sandy Daley (116), Janis Joplin (105), Jimi Hendrix (105), Bobby Neuwirth (141), Gerard Malanga (149-50), Donald Lyons (159), Tony Ingrassia (160), Jane Friedman (169), Lenny Kaye (178), Sandy Pearlman (196) und Allen Lanier (198) eine primär auf die Erzählerin bezogene Gruppe.

Eine entsprechende, ausgewählte Liste für Robert Mapplethorpe ist deutlich kürzer: Bruce Rudow (100), David Croland (147), John McKendry (189) und Sam Wagstaff (203). Bei einer derartigen Sortierung ist allerdings zu bedenken, dass Sandy Daley, Gerard Malanga, John McKendry, Sam Wagstaff und andere für beide auf jeweils unterschiedlichen Ebenen bedeutend und einflussreich sind, wie bereits das Beispiel von Harry Smith gezeigt hat.

Als unsichtbare „Werknetz“- Eminenzen, die nicht einmal direkt an der Handlung beteiligt sind, aber nachhaltige Spuren hinterlassen (cf. Latour 92-93), fungieren Bob Dylan und Andy Warhol, die über das dritte Kapitel gleichmäßig verteilt auf zwölf bzw. vierzehn Seiten fokussiert werden.

Nicht die aktuelle Präsenz oder die Häufigkeit der Nennung sind für sich genommen qualifizierende Maßstäbe: Allen Ginsberg erscheint im dritten Kapitel in fünf Zusammenhängen, Harry Smith dagegen in zwanzig. Ihr Gewicht dürfte, dessen ungeachtet, identisch sein. Entscheidender sind das Charisma und die Vorbildfunktion einzelner Persönlichkeiten, ihre Fachkompetenz, ihre weichenstellenden Impulse und ihre für die Zielvorstellungen der beiden Protagonisten nützliche soziale Vernetzung. Diese zum Teil utilitären Aspekte beeinflussen die Selektion und letztlich den Modus der narrativen Präsentation. Dass das Kapitel zumindest tiefenstrukturell auch von der andauernden ideellen

³⁷ Das Gedicht „Edie Sedgwick“ [sic!] ist in der Anthologie *Seventh Heaven* aufgenommen (19-21). Unter den „acknowledgements“ steht dazu unter anderem der Vermerk: „the edie sedgwick poem is used as the soundtrack of TATOO, a film by Sandy Daley“ (n.pag.).

Auseinandersetzung der Erzählerin mit Bob Dylan einerseits und von Robert Mapplethorpes Vorbild Andy Warhol andererseits handelt, ist in den beiden vorausgehenden Kapiteln in *Just Kids* bereits vorgezeichnet und hängt mit der jeweiligen primären Motivation und divergierenden Kulturrezeption der beiden Protagonisten zusammen:

He [Robert] held Duchamp and Warhol as models. High art and high society; he aspired to them both. We were a curious mix of *Funny Face* and Faust. (57)

Vor dem Hintergrund von Valerie Solanas' Attentat auf Andy Warhol im Juni 1968 verweist die Erzählerin aus der ‚authentischen‘ „*I'-then*“- Perspektive ironisch und kulturkritisch auf eine weitere grundsätzliche Differenz, denn eine unterschiedliche Orientierung und „Werknetz“- Dynamik kennzeichnet das „kleine zweipersonale Kollektiv“:

He loved Andy Warhol and considered him our most important living artist.

...

I didn't feel for Warhol the way Robert did. His work reflected a culture I wanted to avoid. I hated the soup and I felt little for the can. I preferred an artist who transformed his time, not mirrored it. (69)

Patti Smith stellt in Christian Lunds Interview zu dieser Bewertung ausdrücklich fest:

I wrote it in the mind of a young person. I understand his [Warhol's] importance now. ... When I was young I was judgmental.

Sozusagen in Parenthese gibt sie dem anwesenden Publikum in Bezug auf die Terroranschläge vom 11. September 2001 an dieser Stelle folgendes zu verstehen: „*I missed Andy as an artist then*“. (Simultantranskriptionen H.K.) Deswegen hätte sie die künstlerische Aufarbeitung übernehmen müssen. Diese ist im Begleitband *Strange Messenger* zur entsprechenden Wanderausstellung dokumentiert, die im September 2002 im Andy Warhol Museum in Pittsburgh begann. Inkludiert ist das Gedicht „Babelfield“ (65-67) mit seinem Rimbaud-Motto am Anfang: „we know how to give our whole life everyday“ (65).

Motivational verfolgt Robert Mapplethorpe von vornherein einen eigenständigen Weg. Dennoch sucht er aktiv den Kontakt zum Warhol-Kreis (*Just Kids* 116). Er will sich künstlerisch nicht unterordnen, weil er sich ebenbürtig fühlt: „Robert felt he and Andy were on parallel paths“ (99). Das bestätigt auch der *Warhol*- Biograf Bob Colacello (107). Seine ‚Lernprozesse‘, so wie sie im dritten Kapitel besonders im Umfeld von *Max's Kansas City* rekonstruiert werden, kulminieren abschließend in folgender Projektion: „Robert was determined to do something Andy had not yet done“ (192). Anfangs stellen sich seine Aktivitäten als soziale Integrationsbemühungen dar, die von Sandy Daley als ihrer gemeinsamen ‚Tutorin‘ koordiniert werden (116-19). Über ihren Stellenwert, der mit David Crolands oben erwähnter Rolle als Mediator und ‚Netzwerker‘ gleichzusetzen ist, lässt die Erzählerin ihre Leser von Anbeginn an nicht im Unklaren:

Possibly the most influential person we met at the Chelsea was Sandy Daley. (101)

Sie verfügt über das nützliche Know-how im Hinblick auf das weit gespannte Warhol-Netzwerk, in dem Gerard Malanga eine Schlüsselrolle spielt (149-50). Er wurde bereits Anfang der 1960er Jahre Andy Warhols Assistent (Sabin 60). Mit Allen Ginsberg war er seit Ende der 1950er Jahre bekannt. Im Zusammenhang mit den

Filmaufnahmen in der *Factory* zur „'Couch' series“, unter Beteiligung von Allen Ginsberg, Jack Kerouac und Gregory Corso, sagt der *Ginsberg*- Biograf Barry Miles: „Allen renewed his friendship with Warhol's assistant, the poet Gerard Malanga; in 1958, Malanga had organized a poetry festival at Wagner College on Staten Island, in which Allen took part“ (335). Die knappe, Malanga einführende Anmerkung der Erzählerin – „Gerard had wielded a whip, dancing with the Velvet Underground, and exposed Robert to such places as the Pleasure Chest, a store that sold sex accessories.“ (*Just Kids* 150) – wird von Barry Miles in größerer Ausführlichkeit bestätigt. Das auf Mitte der 1960er Jahre zurückgehende Ereignis inkludiert darüber hinaus indirekt Bob Dylan:

Allen's girlfriend Barbara Rubin had become deeply involved with a new underground rock band managed by Andy Warhol, the Velvet Underground. Warhol superstar Edie Sedgwick and Warhol's assistant, the poet Gerard Malanga, danced in front of the group. Malanga wore black leather and cracked a whip, while slides and Warhol's films were projected over the dancers. The full mixed-media performance was known as the Exploding Plastic Inevitable, three words Paul Morrissey picked out of Dylan's amphetamine babble on the sleeve of his album *Bringing It All Back Home*. (Miles, *Ginsberg* 387)

Neben ihrer Rolle als Netzwerkerin führt Sandy Daley Robert Mapplethorpe an die fotografische Arbeit heran (101-02). Eine prognostische ‚Zwischenbilanz‘ im dritten Kapitel fällt positiv aus und bestätigt gleichzeitig die divergierenden (kulturellen) Schwerpunktsetzungen und Wege der beiden Protagonisten:

Yet Max's still reflected our destiny. Robert had begun to photograph the Warhol denizens even as they were departing. And I was slowly becoming enmeshed in the rock world, along with those who inhabited it, through writing and ultimately performing. (179)

Es zeichnet sich bereits an dieser Stelle das folgende Kapitel „Separate Ways Together“ mit seiner Kernbotschaft in Umrissen ab; und im *letzten* Kapitel wird deutlich, wie emotional, auch in Anbetracht seiner eigenen Krankheit, Robert Mapplethorpe auf Andy Warhols überraschenden Tod am 22. Februar 1987 reagiert (270). Eindrucksvoll ist das von der Erzählerin in diesem Zusammenhang zugeordnete, geradezu lyrische Bild:

I slipped outside into the night. The snow had ceased falling and it seemed like the whole of the city, in remembrance of Andy, had been covered in an undisturbed layer of snow – white and fleeting as Warhol's hair.

Es ist nicht auszuschließen, dass sie hier das *Andy Warhol*- Porträt von 1986 vor Augen hat, das Robert Mapplethorpe herstellte (Hoffmann 203): Abgesehen von seinem geradezu erschrocken wirkenden Gesichtsausdruck, ist eine Besonderheit dieses klassischen Porträts das Haar des Künstlers. Eine weitere ist der zentrierte, schwarz umrahmte Lichtkreis im Bildhintergrund, der wie ein Heiligenschein um seinen Kopf wirkt und sein Gesicht dreidimensional erscheinen lässt. Der schwarze Rahmen ist graduell noch dunkler als der schwarze Rollkragenpullover, den Andy Warhol in dieser Situation trägt. Das Porträt als solches versinnbildlicht die Kooperation beider Künstler gegen Ende ihres Lebens und impliziert die Anerkennung Robert Mapplethorpes durch sein Vorbild, die sich

Anfang der 1970er Jahre noch nicht abzeichnete (Colacello 107).³⁸ Die winterliche Szene ist gleichzeitig die vorletzte Behandlung des Warhol- Themas innerhalb der Auto/Biografie, das unterschwellig am intensivsten im dritten Kapitel entwickelt wird. Am Ende steht nicht (nur) der künstlerische Erfolg, sondern der ökonomische, der sich bereits in der oben zitierten Zielvorstellung – „High art and high society; he aspired to them both“ – abzeichnet und sich in der bekannten Offerte widerspiegelt: „If anything happens to Fred, please don't worry. I'm getting a town house, a brownstone like Warhol had.“ (274)

Mit dem Verweis auf sein Vorbild Andy Warhol lässt die Erzählerin ihn demaskierend aus der sozio-ökonomischen Perspektive einer etablierten, kulturellen Führungselite sprechen. Sie bleibt hingegen innengeleitet, wie die Erzählerin später in *M Train* in zwei Episoden zeigt. Ihr Ideal ist kein „brownstone“, sondern der – 2012 mit Auftritten auf transnationalen Bühnen hart erarbeitete (137) – geliebte (146), aber baufällige, einhundert Jahre alte (150), dann vom Sturm Sandy in seiner Substanz bedrohte „bungalow“ (138) in Rockaway Beach, NY: „I noticed the porch was tilting and my yard was now a patch of desert. —You are still standing, I said proudly“ (154). Ihr Ziel ist die Renovierung alter Bausubstanz (146; 155) und die Aufnahme und Pflege nachbarschaftlicher Beziehungen (153-56), die zum Beispiel mit dem Café 'Ino verbunden sind (8, 151). Das wiederum erinnert an den im Abschnitt 3.5 vorgestellten Aspekt von „communal understanding“ in ihrem Essay „Ain't It Strange“ und ihre Intervention in Bezug auf die Entwicklung des Hotels Chelsea 2012.

Ihre Fixierung auf Bob Dylan macht die Erzählerin früh punktuell sichtbar. Wenn sie über dessen Album *Blonde on Blonde* spricht, dann ist es die Perspektive des „I'-then“, des jugendlichen Fans (*Just Kids* 18-19). Abgesehen von seinem Charisma wäre die immanente Anziehungskraft des Albums mit Sean Wilentz' analytischen Überlegungen – gewissermaßen stellvertretend für sie – im Ansatz sogar zu erklären: „Along with its ruptures between image and meaning, its Rimbaud-like symbolism and Beat generation cut-up images, *Blonde on Blonde* evokes William Blake's song cycle of innocence and experience, when it depicts how they can mingle, as in 'Just Like a Woman', but also when it depicts the gulf that lies between them“ (Wilentz 126). Im *zweiten* Kapitel erscheint narrativ Bob Dylan im Verbund mit weiteren Idolen unverändert vom „I'-then“- Niveau aus betrachtet:

I tacked pictures of Rimbaud, Bob Dylan, Lotte Lenya, Piaf, Genet, and John Lennon over a makeshift desk where I arranged my quills, my inkwell, and my notebooks – my monastic mess. (*Just Kids* 45)

Das Zentrum eines späteren, offenbar traditionellen Arrangements – von Judy Linn fotografiert und mit dem Titel „Wall, 23rd Street, NYC, 1971“ versehen – ist eindeutig ein Porträt von Bob Dylan. Dieses Wand- Foto ist Teil eines vierzehneitigen

³⁸ Bob Colacello berichtet ausführlich (106-108) von einem von ihm arrangierten Treffen mit Nureyev, bei dem Andy Warhol und Robert Mapplethorpe als Fotografen gleichberechtigt aufeinander trafen: „It was the beginning of a comedy of errors. And a triple ego war“ (107). Am 2. Februar 1978 gibt es in Andy Warhols Tagebuch allerdings einen wertneutralen Vermerk über seine Begegnung mit Robert Mapplethorpe. Zum Eintrag gehört ein von Paige Powell hergestelltes *Robert Mapplethorpe*- Porträt mit einer positiven Ausstrahlung (Hackett 147).

paratextuellen Vorspanns in *Complete* ([8-9], 327).³⁹ Bei dem Bob Dylan- Foto handelt es sich um eine unprofessionell herausgerissene Seite eines Magazins, das dennoch groß genug ist, als Maske zu fungieren: Ein entsprechendes Foto hat wiederum Judy Linn hergestellt. Es zeigt Patti Smith, die auf einem weißen Lehnstuhl vor einer weißen Wand sitzt (links neben sich ein gefüllter „LAUNDROBAG“), das Dylan-Foto mit der rechten Hand vor ihr Gesicht haltend.

Es symbolisiert ihre nachhaltige Identifikation, und es hat gleichfalls einen prominenten Platz in dem besagten Vorspann ([13], 327). Dieses wiederkehrende, bekannte Foto liegt in Judy Linns Bildband vor (87) und ist in der Sammlung *Early Work: 1970 - 1979* dem Bob Dylan- Gedicht „dog dream“ (22, 22-23) vorangestellt.

Der soeben zitierte, beschreibende Satz in *Just Kids* (45) wirkt im Vergleich zu den Fotografien des erweiterten Textnetzwerkes zunächst faktisch-wertneutral. Er bekommt erst durch die Ergänzung „my monastic mess“ eine selbstironische, spielerische Note. Das Nomen „mess“ ist gleichzeitig auch ein dialogisches Bindeglied zu den „Wall, 23rd Street, NYC, 1971“- Fotos, weil es die Modi der Arrangements an der Wand und im Bereich des „makeshift desk“ (Linn 86) widerspiegelt. Dennoch dürfte die Verweildauer der Rezeption bei diesem Satz kürzer sein als potenziell bei den Bildern, die ihm zugrunde liegen. Sie sind die primäre Quelle oder Stütze der Erinnerung, welche die Versprachlichung beeinflussen.

Die narrative Präsentation der Begegnung mit Bobby Neuwirth in der *Hotel Chelsea*- Lobby, der mit Bezug auf den Film *Dont Look Back* als „Bob Dylan’s alter ego“ (141)⁴⁰ vorgestellt wird, folgt teilweise einem ähnlichen Muster wie bei der Vorstellung von Harry Smith (93-94) oder Allen Ginsberg (123): Den zufälligen Begegnungen geht jeweils eine Kurzbeschreibung der Situation voraus. Die Erzählerin wird angesprochen.

Sie gibt Kurzinformationen über ihre Gesprächspartner und berührt dabei unterschiedliche Aspekte, unter anderem ihr Aussehen, insbesondere ihre Augen – Harry Smiths (93), Ann Powells (98), Bruce Rudows (100), Allen Ginsbergs (123),

³⁹ Eine inhaltlich noch komplexere Variante des „Wall“- Fotos, zum Teil erklärend beschriftet, liegt in Judy Linns Bildband vor (86).

⁴⁰ Sean Wilentz stellt Bob Neuwirth in einer Parenthese sehr ähnlich vor: „(Dylan’s sharp-tongued sidekick from the mid 1960s who had reestablished himself, in New York, as one of Dylan’s alter egos)“ (147). In *Chronicles. Volume One* bestätigt Bob Dylan selbst diese Interpretation und thematisiert seine komplexen Erinnerungen an Bob Neuwirth, spricht von dessen Schwächen und würdigt gleichzeitig dessen Verdienste (50-51).

„D.A. Pennebaker’s cinema verité film about Dylan’s concert tour of England in 1965, *Dont Look Back*, includes several scenes of Dylan and his entourage in his suite at London’s Savoy Hotel“ (Wilentz 69). Abgesehen von dieser allgemeinen Einleitung, erklärt Sean Wilentz unter anderem die Zusammenhänge, warum und wie Allen Ginsberg in dem Film ‚auftritt‘ (70-71). Es war letzten Endes auf eine politische Koinzidenz zurückzuführen:

As it happened, unknown to Dylan (and as *Dont Look Back* does not reveal), Allen Ginsberg had just flown to London from Prague, suddenly ejected by Czech authorities as a corrupter of youth – he was now a year shy of forty – a week after a massing of a hundred thousand students, with rock bands blaring, had proclaimed him the King of May, as part of the revival of an annual festival that the Communists had suppressed for twenty years. (70)

Zwei Fotos dokumentieren diese Sachverhalte (71).

David Crolands (147), Sandy Pearlman (196) oder Bobby Neuwirths Stimme – und gibt Auskunft über die Gründe für ihre Bekanntheit. Die sich entwickelnden Gespräche werden narrativ resümierend, in indirekter Rede und in einer minimierten Dialogform wiedergegeben. Letztere dient der besonderen Pointierung. Sie will mit wenigen Mitteln zeigen, wie sie bewusst mit ihrer „*cultural voice*“ kokettieren kann, indem sie ihr Wissen und ihre Schlagfertigkeit taktisch klug und zielsicher einsetzt: Harry Smith gegenüber rezitiert sie „Pirate Jenny“ (94). Mit Allen Ginsberg will sie sich über Walt Whitman unterhalten haben und stellt plakativ eine Verbindung zwischen Jack Kerouac und Arthur Rimbaud her (123). Bobby Neuwirth will sie durch ihre Körpersprache und vorgetäuschte Gleichgültigkeit sowie ihre treffsichere Antwort auf seine Frage als einen weiteren Mentor gewonnen haben, der sie in ihrer Arbeit lenkend motivieren kann (142, 164) und ihr weitere Kontakte zur Musikszene – auch um Janis Joplin (166) – eröffnet (158):

“Hey, where did you learn to walk like that?”
I turned, “From *Don’t Look Back*.” (142)

Durch die narrative Variation und die durch Fotografien verifizierbaren Aussagen zum Aussehen, etwa von Allen Ginsberg oder Harry Smith, und insbesondere wegen der angemessenen ‚Dosierung‘ der Anteile an wörtlicher Rede, wirken die Präsentationen insgesamt nicht *romanhaft*, sondern faktual und glaubhaft, wenn man sie in diesem Punkt vor dem Hintergrund der generalisierenden, kritischen Anmerkungen von Siri Hustvedt reflektierend liest. Hustvedt schreibt unter anderem:

Many successful memoirs *read like novels*. They borrow the established conventions, indeed clichés, of the form to use for autobiographical writing. I have read elaborate descriptions of people’s physiognomies, their clothing, of rooms and landscapes, and page after page of continuous dialogue in ‘memoirs.’ Frankly, I regard most of these passages as improbable, if not impossible. (96)

Zur Begründung folgt eine ganze Reihe von persönlichen Beobachtungen.

Im rhythmischen Wechsel mit den exzeptionellen Begegnungsszenen, als „*particles*“ oder „*Schwellen*“, und kurzen szenischen Einblendungen ist der Erzählvorgang von unterschiedlich langen Passagen durchsetzt, in denen objektivierend und panoramierend die alltägliche Routine als „*waves*“ oder „Fluß der normalen biographischen Zeit“ nachgezeichnet wird. Die Darstellung dieser habituellen Ereignisse und ihre strukturegebende Verteilung innerhalb des Kapitels verstärken gleichzeitig den Eindruck der Plausibilität und damit letztendlich den des Sachbuchcharakters. Die implizite Botschaft lautet nicht:

„*So ist es gewesen*“, sondern „*So, oder ähnlich, kann es gewesen sein.*“

Diese „*waves*“ sind als Segmente der Narration leicht identifizierbar: Zeitadverbien wie „*occasionally*“ (112, 113, 125), „*often*“ (113, 122), „*always*“ (111, 122), „*sometimes*“ (119, 125, 128, 167, 191), „*later*“ (108, 123) etc. in Verbindung mit einer Häufung von „*would + infinitive*“- Konstruktionen signalisieren habitualisierte Handlungen. Sie werden punktuell als solche sogar von vornherein deklariert:

The routine went something like this: I have to fetch Harry. (122)

Als Ausnahme verdrängt im folgenden Absatz das ‚dramatische‘ Präsens das Präteritum – als ob die ‚zeitlosen‘ ‚Regieanweisungen‘ zu Beginn des dritten Kapitels

dafür eine Blaupause wären – und dynamisiert in diesem Fall slapstickartig und ironisierend die Interaktionen von Harry Smith, Robert Mapplethorpe und der Erzählerin. Allerdings bleibt die Gruppe der „erzählenden Tempora“ im Sinne Harald Weinrichs (Scholler 756) in diesen Segmenten der Narration die Regel. Sie betreffen den Alltag der beiden Protagonisten (103, 111) im Verbund mit der Gruppe der einflussreicheren Persönlichkeiten wie Harry Smith (122), Sandy Daley (118-19), Bruce Rudow (120-21, 124-25), David Croland (149), Jim Carroll (166-67) oder John McKendry (189-92).

Die tatsächliche Begegnung mit Bob Dylan, auf die das dritte Kapitels auch durch die Häufigkeit der Nennung dieses Vorbilds und die steuernde Einflussnahme seines Alter Egos unterschwellig vorbereitend ausgerichtet ist, erfolgt erst im Juni 1975. Zu diesem Zeitpunkt ist die Erzählerin dabei, Sandy Pearlmans Zielvorstellung – seine damit einhergehenden Impulse, inhaltlichen Weichenstellungen und geleistete Netzwerkarbeit eingeschlossen (196-98) – abschließend zu realisieren:

He saw me as fronting a rock and roll band, something that had not occurred to me, or that I had even thought possible. (196)

Folgerichtig steht die Begegnung im Nightclub *The Other End* (heute wieder *The Bitter End*) in Greenwich Village⁴¹ – etwa vier Jahre später und dreiundvierzig Textseiten weiter – narrativ crescendoartig am Ende eines zwei Seiten umfassenden Abschnitts im *vierten* Kapitel. Dieser ist ohnehin durch eine faktische Ereignisdichte, nachhaltige Kommentierung und durch eine inhärente Dynamik ausgezeichnet (246-48): Ihre Band (PSG) hat einen ersten, politisch bedeutungsvollen Radioauftritt. Mit dem Neuzugang von Jay Dee Daugherty als Drummer ist die PSG zu dem Zeitpunkt komplett. Die Erzählerin empfindet Stolz als „leader of a rock and roll band“ (248) und hat am 7. Mai – bewusst dieses (mystische) Datum präferierend – den ihr von keinem geringeren als Clive Davis⁴² bereits am 1. Mai angebotenen Plattenvertrag unterzeichnet (247). Damit sind die Voraussetzungen für das Album *Horses* geschaffen.

The night, as the saying goes, was a jewel in our [the band's] crown. (248)

Das Crescendo, das mit diesem Satz eingeleitet wird, übertrifft mit der folgenden komplexen Metaphorik und den syntaktischen Variationen die rhythmische, quintessenzielle Strukturierung vieler Abschnitte des *dritten* Kapitels, die oft mit nur einem kondensierenden oder sentenziösen Satz enden (106, 135, 137, 138, 145, 155, 157, 159, 167, 189, 192, 196, 200, 209). Der aktionale Sachverhalt ist im Zentrum des Abschnitts in einem einfachen, Spannung erzeugenden Satz gebündelt: „He was there“ (248). Auf die unmittelbar anschließende, klischeehafte Äußerung folgt das *dénouement*: „I suddenly understood the nature of the electric air. Bob Dylan had entered the club“. Ihre Reaktion erinnert in gewisser Weise an ihr Verhalten bei der ersten Begegnung mit Bob Neuwirth. Ein Novum ist allerdings ihre

⁴¹ Ein Foto dieser Begegnung ist im Internet abrufbar: „Patti Smith & Bob Dylan, The Bitter End, 1975“. Über den Club ist folgendes zu erfahren: „Regular hangout for Dylan in the 1970s where he attended sets of Logan English, John Prine, Ramblin' Jack Elliott, Bob Neuwirth, and Patti Smith“ (8 Dec. 2012 <<http://bobydylanroots.com/other.html>>).

⁴² Für ihn hält Eric Spitznagel in *Vanity Fair* eine besondere Hyperbel bereit: „The chief creative officer for Sony Music – who has more awards than most people have white blood cells – has been a music guru for roughly as long as there's been recorded music. During his 40-plus year career, he's signed artists as diverse as Janis Joplin, Pink Floyd, Iggy Pop, Bruce Springsteen, Patti Smith ... among dozens of others“ (1).

durch die Gruppe gewonnene Sicherheit, die zu einer dialogischen und emanzipativen Positionierung in Form einer weiteren „declaration of existence“ (247) führt, von der vorher im Zusammenhang mit dem Song „Gloria“ und dem Gedicht „Oath“ die Rede ist.

Instead of humbled, I felt a power, perhaps his; but I also felt my own worth and the worth of my band. It seemed for me a night of initiation, where I had to become fully myself in the presence of the one I had modeled myself after.
(248)

Die so empfundene ‚Initiation‘ und Emanzipation sind Resultat der dynamischen Lernprozesse und der damit einhergehenden Persönlichkeitsentwicklung jenseits des Chelsea Hotels und somit als Leistungs- und Qualifizierungsnachweis einer informellen Ausbildung zu definieren. Das bekannte Tattoo-Projekt im Anschluss an den Erfolg beim Auftritt in der *St. Mark's Church* im Februar 1971, noch im chronotopischen Kontext der „university“, versinnbildlicht eine entscheidende Etappe auf diesem Weg: „...Sandy [Daley] would film it, just as she had filmed Robert getting his nipple pierced, as if it were my turn to be initiated“ (183).

Anders als das im Internet abrufbare Foto dieser Begegnung korreliert das von Danny Fields im *The Other End* produzierte ‚Backstage‘-Foto der beiden Künstler mit dem Kommentar des erzählenden Ichs. Der Schnappschuss, der in Victor Bockris' *picture essay* [8] integriert ist, zeigt links im Bild eine gelöst lachende Patti Smith in einer tanzenden Bewegung. Ihr Blick ist dabei weder auf den Fotografen noch auf Bob Dylan gerichtet. Ihr langer, nackter linker Arm reicht bis knapp an den rechten Bildrand, ihren rechten Arm hält sie angewinkelt vor ihrem weißen „Keith-Richards-T-Shirt“. Im rechten Drittel des Bildes, realiter etwa einen Meter von ihr entfernt, steht Bob Dylan, der seinerseits lachend in ihre Richtung schaut. Seine Hände sind wie zu einem Gebet vor seiner Brust gefaltet. Ihre durch die größere Nähe zur Kamera exponierte Position, die durch ihren die Bildmitte überbrückenden ausgestreckten Arm noch betont wird, und ihre Bewegung suggerierende Körperhaltung lassen sie in dieser Situation zur Hauptakteurin werden. Die Bildunterschrift modifiziert diese Interpretation, weil sie den Statusunterschied der Akteure betont, und nicht den dialogischen, symmetrischen Ansatz im auto/biografischen Text, den das Foto eigentlich bestätigt: „Patti scherzt mit den Fotografen: ‚He Jungs, warum macht ihr kein Bild von mir?‘, während Dylan ihr seine Reverenz erweist. (Danny Fields)“.

Auch wenn ihre Einstellung eine grundsätzlich andere ist, so profitieren die Erzählerin und Robert Mapplethorpe vielfältig von den nicht zu unterschätzenden materiellen Vorteilen sowie bildenden und vernetzenden Effekten, die sich aus den Kontakten zu „New York's high society“ ergeben (189). Insbesondere John McKendrys fotografische Expertise und seine Verbindungen zum *Metropolitan Museum of Art* eröffnen beiden nachhaltige Einsichten. Robert Mapplethorpe ermöglichen sie Begegnungen auf internationaler Ebene (191), und für die Erzählerin ergeben sich *privatim* vertiefende Impulse für ihre Frankophilie:

We would sit together on their (the McKendrys') Napoleonic daybed, and he would read me passages from Rimbaud's *Illuminations* in the original French.
(190)

Auch bei der späteren Beschreibung ihrer dritten Frankreichreise im Oktober 1973 erinnert sie sich an eine weitere, ähnlich private Unterweisung, das heißt an John McKendrys Vortrag aus *A Season in Hell* (230).

Noch im dritten Kapitel wird Sam Wagstaff eindeutig und konzise vorgestellt, und zwar als: „... the man who was to become his lover, his patron, and his lifelong friend“ (204). Das biografische Profil, das die Erzählerin im Folgenden entwickelt, lässt insgesamt den Eindruck einer prädestinierten Lichtgestalt entstehen, der das ‚Kollegium‘ der vorgestellten Mentoren und ‚Kommilitoninnen‘ durch seine Rollenvielfalt und sein ökonomisches Potenzial übertrifft (204-05). So identifiziert die Erzählerin ihn als einen der drei Männer, die mit ihren materiellen Absprachen letztendlich über sie bestimmten, und den als irritierende Zäsur empfundenen Wegzug aus der ‚Szene‘ der 23. Straße organisierten (207). In diesem Punkt muss sie männliche Überlegenheit konzedieren. Generalisierend gibt sie zu verstehen:

Sam appealed to us both; his maverick side to me, his privileged to Robert.
(205)

Am Ende des Kapitels erreicht ihr Resümee ein noch abstrakteres und gleichzeitig evaluierendes Niveau: Das „I'-now“ versteht sich als eine der Überlebenden im Existenzkampf dieser ‚Szene‘, erwähnt ebenso bedauernd wie distanziert Einzelschicksale, und stellt für sich, wohl in Anspielung auf *Crazy Horse* (183) sowie auf ihr Album und ‚Meisterstück‘ *Horses*, das narrativ ein Ziel- und Höhepunkt des vierten Kapitels ist, in geradezu darwinistischer Manier fest:

As it turned out, it was I who got one of the best horses. (209)

4.3.5 „Separate Ways Together“: soziale, professionelle und transnationale Neuorientierungen, Musik und Politik

Julia Watson fasst die in der Überschrift des vierten Kapitels „Separate Ways Together“ konstruierte Entwicklung allgemein wie folgt zusammen: „However dissimilar their lifestyles, art forms, and career trajectories, in Smith’s narration they remain linked as mirror selves“ (141). Die offenbar einvernehmlich herbeigeführte veränderte Konstellation der in der Auto/Biografie zentralen und dynamischen Ich-Du-Beziehung wird mit dem Paradoxon im ersten Satz dieses Kapitels primär räumlich und in zweiter Linie ideell definiert und hängt zunächst mit den von Sam Wagstaff gesetzten finanziellen Vorgaben und Rahmenbedingungen zusammen.

WE WENT OUR SEPARATE WAYS, BUT WITHIN WALKING distance of one another. The loft that Sam bought Robert was a raw space at 24 Bond. (213) Auch in Bezug auf die Grunddaseinsfunktion der Arbeit hat Sam Wagstaff für die Erzählerin einen nachhaltig befreienden Einfluss, weil sie in der Funktion einer persönlichen Mitarbeiterin fortan keine formellen Beschäftigungsverhältnisse mehr eingehen muss (217). Die prinzipielle Gestaltung der Zusammenarbeit der professionellen Dreieckskonstellation Patti Smith – Robert Mapplethorpe – Sam Wagstaff in Sachen Fotografie wird, nach dem im dritten Kapitel bewährten Muster, exemplarisch als „wave“ präsentiert, mit einem generalisierenden Kommentar des erzählenden Ichs und mit einem Hinweis auf die nationale Bedeutung der Sammlung abgeschlossen (220-22). Impulsgeber in diesem so dargestellten interaktiven „Werknetz“ bei der Entwicklung der namhaften Fotosammlung ist Robert Mapplethorpe (220). Diese Sicht teilt im Übrigen Grace Glueck in ihrem Nachruf in *The New York Times*: „Mr. Wagstaff overcame an early disregard for photography and, under the tutelage of the photographer Robert Mapplethorpe, became an avid collector in 1973“ (1).

Eine narrativ exklusive Stellung und Funktion nimmt die grundsätzliche Bewertung der gleichgeschlechtlichen Wagstaff-Mapplethorpe-Beziehung und der Arbeit Robert Mapplethorpes ein (234-36). Diese wirkt wie ein ‚Plädoyer‘, das in der Chronologie zwar dem Jahr 1974 zuzuordnen ist, aber eine zeitlose, statische Qualität hat. Die einleitende apodiktische These unterstellt eine zutiefst symbiotische, quasi blutsverwandte Beziehung, die bekanntlich im Rahmen von *The Coral Sea* in der „Passenger M“-Onkel-Konstellation bereits vorgezeichnet ist. Gewichtiger ist allerdings die dann folgende Prämisse:

The undying affection between Robert and Sam has been prodded, misshapen, and spat out in a twisted version, perhaps interesting in a novel, but one cannot judge their relationship without an understanding of their consensual code. (234)

Indem sich das „I-now“ in diesem Punkt ausdrücklich von fiktionalen Ansätzen distanziert, wird suggeriert, dass die folgende Evaluation authentisch, von Sachlichkeit bestimmt und von belastbaren Fakten geleitet ist, und zwar auf der Basis persönlicher Erinnerungen. Die vielfach außerhalb von *Just Kids* formulierte

Begründung ihrer Kritik der Kritik bleibt an dieser Stelle pauschal, tonal gemäßigt und verletzt niemanden. Graduell neue Gesichtspunkte und Formulierungen sind von der Autorin live in Christian Lunds Open-Air-Interview zu hören. Ihre Kompetenz als Biografin verabsolutiert sie nicht, sondern modifiziert sie folgendermaßen: „*I knew his young self better than anyone*“. (Simultantranskription H.K.) In einem ersten Schritt kommt es ihr auf eine offensive Entkräftung des Vorurteils an, wonach das Primat der Wagstaff-Mapplethorpe- Beziehung die Ausnutzung und Mitnahme ökonomischer Vorteile ist.

Dieses Präjudiz kann sogar bei der Lektüre der Autobiografie selbst entstehen, weil existenzielle Geldprobleme – unter anderem thematisiert auf den Seiten 63, 124-25, 134-35, 145 – Robert Mapplethorpe genauso charakterisieren wie sein Streben nach ökonomischer Unabhängigkeit (81-82), das mit der Präsenz von Sam Wagstaff eine Intensivierung erfährt (214, 223). Die Erzählerin verschweigt nicht, dass sie seine Erwartungen in Bezug auf ihren persönlichen Erfolg für wertkonservativ und letzten Endes patriarchalisch hält: „In the end I would point out that he was a bit like his father, wanting me to take a commercial path“ (200). Grundsätzlich wird der ‚autobiografische Pakt‘ durch diese differenzierte Betrachtungsweise bestätigt. Mit dem folgenden, kurzschlüssigen Satz, der den Korpus des zwei Seiten umfassenden ‚Plädoyers‘ einleitet, soll die Kritik von vornherein *ad absurdum* geführt werden:

Robert liked Sam’s money, and Sam liked that Robert liked his money. (234-35)

Bereits nach den ersten beiden, eine halbe Seite umfassenden Absätzen sind dann erneut S & M- Aspekte im Leben und Werk Robert Mapplethorpes und ihre Implikationen im Fokus. Der dialektische Ansatz der Erzählerin und ihre widersprüchliche Rezeption lassen das ‚Plädoyer‘ glaubwürdig erscheinen und vermindern oder verhindern apologetische Zwischentöne. Mit der wiederum knappen, eingebetteten wörtlichen Rede erhält der Protagonist, wie bei einer Zeugenanhörung, die Gelegenheit, sich und seine S & M- Präferenzen zu erklären (235). Mit der dabei wiederum gewählten Konditionalkonstruktion wird andererseits einer Verabsolutierung der rekonstruierten Aussage entgegengewirkt. Entkräftet wird sie dadurch nicht. Die Erzählerin versäumt es nicht, auf sie schockierend wirkende Details einiger „hard-core photographs“ (236) exemplarisch einzugehen. Die diesbezüglichen Dissonanzen der Ich-Du- Beziehung, die bereits in der Coming-out-Szene im zweiten Kapitel (72-75) zu einer tiefgreifenden (sexuellen) Krise führten, werden allerdings tonal abgemildert, ohne sie zu verharmlosen:

He didn’t feel that it was important to shove those pictures in people’s faces, except mine, if he was teasing me. (236)

So entstehen gleichzeitig im Mikrobereich Bilder eines authentischen, ungeschminkten Dialogs zwischen Konsens und Konflikt. Festzuhalten ist, dass an dieser Stelle der in Patti Smiths Werk so bedeutungsvolle *people*- Begriff eine elitäre Reduktion erfährt, weil die Gruppe der *kids* exkludiert wird, um ein exklusives, grenzüberschreitendes Ziel zu erreichen:

He didn’t think the work was for everybody. ... [but] for people over eighteen. ... What excited Robert the most as an artist was to produce something that no one else had done.

Auf ein ‚erfolgreiches‘ Beispiel dieser avantgardistischen S & M- Orientierung im

Vergleich zu Andy Warhol verweist Bob Colacello: „The Toilet featured tubs and troughs where naked men lay for other naked men to urinate on them. It was like a Robert Mapplethorpe photograph come alive. This was what Andy’s Piss Paintings and Torso Series were really all about: what was going on. He hadn’t anticipated the times – Mapplethorpe did that” (341).⁴³

Der autonome, quasi göttliche ‚Mantel‘ der Kunst wird schützend über diese sexuell transgressiven, ‚exklusiven‘ Werke gelegt. So schließt sich wieder der Kreis zur Formel im paratextuellen Vorspann:

For art sings of God, and ultimately belongs to him. [ix]

Die Gnade Gottes exkludiert derartige Werke nicht, auch wenn dahinter Robert Mapplethorpes ausdrückliche Identifikation mit Mephisto steht (253).

Prinzipiell wird die Belastbarkeit der Ich-Du- Beziehung, deren Status für diese Phase der Entwicklung eine eindeutige Klassifizierung erfährt, wegen des latent kontroversen S & M -Themas nicht in Frage gestellt:

At its best, our friendship was a refuge from everything, where he could hide or coil like an exhausted baby snake. (236)

Mit dieser vielsagenden, euphemistischen Metapher und ihrem satanischen Bedeutungskern endet das ansonsten auf Sachlichkeit angelegte ‚Plädoyer‘, das übergeordnete kulturhistorische Kontexte der globalen sexuellen Befreiungsbewegungen und speziell des sadomasochistischen Phänomens in den 1960er und 1970er nicht berührt. Jenseits der Kunstszene stellt Manuel Castell in seiner umfangreichen Analyse in Bezug auf Frankreich und die USA dazu allgemein fest: „So führte die Befreiung der Sexualität dazu, dass das Diktat der Heterosexualität zurückgewiesen wurde, und in vielen Fällen alle Begrenzungen der Begierde beseitigt wurden und Öffnungen zur Erkundung von Transgressionen entstanden, etwa in der schnell anwachsenden und ideologisch lautstarken Sadomaso-Bewegung“ (*Die Macht der Identität* 220).

„Unlike myself, Robert was not driven by travel“ (81). So wird ein weiterer, relevanter Unterschied zwischen den beiden Protagonisten auf eine Kurzformel gebracht. Am Ende des vierten Kapitels wird dieser zwischen ihnen stehende Aspekt als Defizit begriffen und noch einmal resümierend mit der Opposition

„ascend into a new sky“ *versus* „descend onto a new earth“

bildlich verschlüsselt, spielerisch reflektiert:

And as I toured the world I had time to reflect that Robert and I had never traveled together. We never saw beyond New York save in books and never sat in an airplane holding each other’s hand to ascend into a new sky and descend onto a new earth. (257)

Die Darstellung unterschiedlicher Wege ist nicht auf das vierte Kapitel beschränkt. Die (trans)nationale Mobilität der Erzählerin dient früh unter anderem der Selbstfindung, Emanzipation oder der Neujustierung der immer wieder gestörten Ich-Du- Beziehung (80).

⁴³ Außerhalb der Kunstszene belegen ähnliche Bilder die tiefen Abgründe perversen Verhaltens, wenn man etwa an das Video der im Januar 2012 weltweit für Schlagzeilen sorgenden Leichenschändung toter Taliban durch urinierende US Marines in Afghanistan denkt, von der Graham Bowley und Matthew Rosenberg in *The New York Times* berichten (1-4). Die Perversität der Abu Ghraib-Atrozitäten ist ebenfalls mit diesen Bildern verwandt.

Letztlich wird die Internalisation der hinreichend bekannten Vorstellung von Voltaire, Goethe et al. reflektiert, wonach Reisen bildet. Die eher beiläufige Aussage des erzählenden Ichs – „I toured the world“ – impliziert persönliche Kosmopolitisierungsprozesse und ihre Entwicklung zu einer Weltbürgerin. Dieser Status liegt in *M Train* der Gesamtheit der *mind train*- Stationen strukturell zugrunde. In *Just Kids* erhalten ihre Bildungsprozesse mit der zeitgleichen transnationalen Orientierung ein zunehmend politisches Vorzeichen.

Vier Auslandsreisen, von denen – abgesehen von einem Trip nach Mexiko 1971 – drei sie nach Frankreich führen, und zwar 1969, 1970 und 1973, werden ebenso unterschiedlich begründet wie präsentiert. Ein kohärenter, detaillierter Bericht, der sich auch auf entsprechende (interaktive) Vorbereitungen und daran geknüpfte Erwartungen bezieht, wird lediglich für ihre vierte, im Oktober 1973 allein angetretene Reise vorgelegt (225-32). Sie ist im Zusammenhang mit ihrem nicht realisierten Rimbaud-Monografie-Projekt zu verstehen und hat, so gesehen, den Charakter einer Bildungsreise.

Substanziell handelt es sich bei den Abschnitten auf den Seiten 216 bis 217 (bis „century“) und 225 bis 232 um redigierte und zum Teil gekürzte, vorveröffentlichte Übertragungen aus dem Band *Trois: Charleville* (39-51), der zum erweiterten *Just Kids*- Textnetzwerk gehört. Auch die beiden in *Just Kids* integrierten Fotografien „Musée Rimbaud, Charleville, 1973“ (228) und „Jim Morrison’s grave, Paris“ (231) liegen bereits in *Trois: Charleville* (29, 37) in einer deutlich besseren Qualität vor. Eine bemerkenswerte Auslassung betrifft die Darstellung der Episode in der ‚Rimbaud Bar‘ (229-30): In dem *Charleville*- Bericht kommuniziert die Ich-Erzählerin mit den dort anwesenden jugendlichen Gästen. Die Musikbox mit ihrem transnationalen, medialen Angebot hat dabei eine interkulturelle Mittlerfunktion, die sprachliche Defizite kompensiert und gruppenspezifisch instrumentalisiert wird:

Some fellows gave me the eye and put on some tunes, a crazy mix of Charles Aznavour, Hank Williams and Cat Stevens. (*Trois* 47)

Im *Just Kids*- Bericht ist zwar auch von einem „crazy mix of Charles Aznavour, country tunes, and Cat Stevens“ (230) die Rede, aber nicht von den Personen, die diese Platten gezielt auflegen, und den ihnen dabei unterstellten Absichten der Kontaktaufnahme. Auch die folgenden Interaktionen bleiben unerwähnt:

Some other kids came over. Two boys and a girl. We talked in broken English, slang and shrugs. I told them I was researching for a book about Rimbaud. I did not tell them that I could not write. I went over to the jukebox. I noticed a boy alone in the corner watching me, but he said nothing. (*Trois* 47)

Nach dem Verlassen der Bar und auf ihrem Rückweg zu ihrem Hotel wird die Erzählerin von dem besagten ‚sprachlosen‘ Mann verfolgt und eingeholt. Sie begleitet ihn schließlich zu einem verlassenen Bauernhof. Dort gibt er ihr ein Taschentuch mit dem Monogramm ‚V‘:

— Vitalie?

He looked startled but said nothing. He rested his head in my lap. I stroked his hair and watched him sleep in the flickering light of the oil lamp.

Es folgt unmittelbar darauf in der narrativen Progression ein vierzeiliger, kursiv gedruckter Text, der als Tagebucheintrag deklariert wird.

She awoke. She had dozed off. The boy was gone. She brushed the hay from her skirt. She did not know where she was, but some guiding hand, a guiding

light, directed her to the warmth of her room and its provincial flowers. Tiny flowers spattering the walls, just as the sky had been spattered with budding stars. This was the solitary entry in my notebook. (47-48)

Die Transformation stellt sich wie folgt dar:

After a time, I left, and returned to the warmth of my hotel room and its provincial flowers. *Tiny flowers spattering the walls, just as the sky had been spattered with budding stars. This was the solitary entry in my notebook. (Just Kids 230)*

Der Eintrag ist drucktechnisch auf einen Satz reduziert. Die adverbiale Bestimmung „to the warmth of her room and its provincial flowers“ im vorhergehenden Satz ist aus dem Kontext des Tagebuchs herausgelöst und das Personalpronomen „her“ entsprechend verändert. Es ist nicht ersichtlich, dass der Eintrag sich inhaltlich auf eine ungewöhnliche Begegnung bezieht oder dass er in der Distanz schaffenden dritten Person abgefasst ist. Dennoch ist, mit den Worten von Philippe Lejeune, in beiden Texten von der „doppelte[n] Gleichung: Autor = Erzähler und Autor = Protagonist“ (*Der autobiographische Pakt* 16) unverändert auszugehen. Hier zeigt sich einmal mehr, wie variabel und kontextabhängig der Umgang mit eigenen authentischen Tagebucheintragungen sein kann. Sie sind nicht statisch. Ein vorgeblich „solitärer Eintrag“ kann, wie in diesem Fall, nicht aus einem, sondern aus sechs oder mehr Sätzen bestehen, und substantiell sehr viel komplexer sein. Derartige Reduktionen schränken die Glaubwürdigkeit der Erzählerin nicht ein, weil narrative Selektions- und Konstruktionsentscheidungen diese erforderlich machen, denn „[d]ie Vergangenheit an sich gibt es nicht, sie kann in der Gegenwart nur durch Auswahl, Formung und Sinngebung aufgerufen werden, wobei sie in der Regel so modelliert wird, dass sie eine Stütze für ein Argument oder eine Haltung in der Gegenwart ist“ (Aleida Assmann 133).

Prioritär ist in beiden Texten ohnehin das Thema der Schreibblockade, die den Reisebericht leitmotivisch prägt, denn weder in Paris – „But I could not write“ (227) – noch in Charleville – „I found I could not write“ – kann sie etwas zu Papier bringen. Im Anschluss an den Tagebucheintrag formuliert sie synoptisch ihre Frustration wegen der nicht zu erfüllenden, vor dem Reiseantritt mehr oder weniger explizit an sie herangetragenem Erwartungen, insbesondere von Andy Brown (225):

I had imagined that I would write the words that would shatter nerves, honoring Rimbaud and proving everyone's faith in me, but I didn't. (230)

Sie kann am 12. Oktober im Rimbaud Museum nur ein Porträt anfertigen, und zwar auf einem karierten Ringbuchblatt die Bleistiftzeichnung „St. Rimbaud 1973“, die mit folgender Bildunterschrift versehen ist: „il dis: They can't pin me down!“ (*Trois* 33). In *Just Kids* ist dieser Sachverhalt verkürzt und ohne die Illustration wiedergegeben:

I sat on the floor and made a small pencil drawing – *St. Rimbaud, Charleville, Octobre 1973. (230)*

Formal entspricht der kursiv gedruckte Text nicht dem Original: Der Schriftzug „St. Rimbaud 1973“ ist uneinheitlich mit Groß- und Kleinbuchstaben in einem Bogen, quasi wie ein Heiligenschein, über dem porträtierten Kopf zu sehen. Unten rechts ist folgender Vermerk: „12 octobre 73, Charleville“ (*Trois* 33).

Ihre kathartischen Tränen während der Zugfahrt zurück nach Paris sollen ein weiterer

Ausdruck für ihr Gefühl des professionellen Versagens sein.

Am Grab von Jim Morrison, auf dem Friedhof Père Lachaise in Paris, erfährt sie bei einer zufälligen Begegnung mit einer alten Frau, die bei strömendem Regen die Gräber pflegt, so etwas wie eine interkulturelle Initiation. Es ist wiederum ein szenisches Unikat und abschließendes, narratives Crescendo: Die Frau identifiziert sie als Amerikanerin und richtet wohl deswegen ihre Empörung wegen der von Fans verursachten chaotischen Zustände im Umfeld der Grabstätte (*Just Kids* 231), die sie als Grabschändung empfindet, lautstark gegen sie. Dabei ist sie der Erzählerin überlegen, hat keine Sprachbarriere und kann sie auf Englisch ansprechen.

“Ehh!” she cried again. “Answer me, *Américaine!* Why do you young people not honor your poets?” (232)⁴⁴

Es kommt, abgesehen von der immanenten Sinnfrage, wie Tote zu ehren sind, nunmehr erschwerend und den Konflikt verschärfend, ein kommunikatives Unterlegenheitsgefühl hinzu. Sie muss zudem für andere Amerikaner/innen bzw. für ihre Generation Verantwortung übernehmen. Es lässt das „*I-then*“ resignieren, denn sie hat sich wegen ihrer fremdsprachlichen Inkompetenz *in situ* entschuldigt: „I begged her forgiveness for not speaking the language“ (231-32). Das „*I-now*“ interveniert apologetisch und gibt ihren Adressaten zwischen den Verbalattacken zu bedenken: „I was twenty-six years old“ (232). Ungeachtet der ‚professionellen‘ Rückschläge in Bezug auf das Rimbaud-Monografie-Projekt sind die persönlichen, weiterbildenden Effekte der Reise unübersehbar, denn sie bereiten thematisch unmittelbar darauf mit den „‘Rock and Rimbaud’ performances“ (232) die musikalisch-politische Neuorientierung und kontinuierliche Weiterentwicklung vor, die auch Susan Sontag wahrnimmt. Diese Aspekte sind noch genauer anzusprechen.

Die Präsentation der ersten Reise nach Paris ist dagegen ungleich weniger auf selbstreflexive Aspekte ausgerichtet und deutlich kürzer. In fünfzehn Sätzen wird ein cursorischer Überblick über den wochenlangen Aufenthalt von Mai bis Juli 1969 gegeben, der durch ein darüber angeordnetes, illustrierendes Porträt der Erzählerin (83) ergänzt wird. Linda Smith hat diese Außenaufnahme von ihrer Schwester hergestellt – ein Straßenzug ist im Hintergrund verschwommen zu erkennen. Ein direkter Bezug zum Text, der disparate Sachverhalte aneinanderreicht, ist nicht erkennbar.

One of the highlights of our days [in Paris] was our trek to the American Express office to send and receive mail. (83)

Mit diesem Satz leitet die Erzählerin einen Abschnitt ein, in dem sie auf der Grundlage ihrer Korrespondenz die zeitlich parallele Lebenssituation von Robert

⁴⁴ Das Foto der Grabstätte und weitere Erinnerungsstücke im Zusammenhang mit diesem Friedhofsbesuch – ergänzt durch eine Notiz vom Dezember 1974 und den Songtext „Break It Up“ – sind in *Complete* zu finden (44 – 45). Der viel größere Ausschnitt des Fotos „Jim Morrison’s grave, Paris, 1973“ und die bessere Bildqualität in *Trois: Charleville* verdeutlichen den desolaten Zustand (37). Der Eindruck wird in diesem Band dadurch kontrastiv verstärkt, dass Arthur Rimbauds Grab – unmittelbar davor auf der Seite 35 abgebildet – sich dagegen in einem perfekten Pflegezustand befindet. Im Vergleich zum Band *Trois: Charleville* ist die Père Lachaise-Episode in *Just Kids* nur geringfügig redigiert.

Ein von Claude Gassian 1976 auf dem Friedhof aufgenommenes Foto illustriert im August 2012 Stéphane Davets Artikel unter der Rubrik „1/10 **Pèlerinage** Au Père-Lachaise avec Patti Smith“ (15).

Mapplethorpe in New York sozusagen aus einer transatlantischen Perspektive rekonstruiert. Das rhythmisch wiederkehrende narrative „Reißverschlussverfahren“ kommt wiederum zur Anwendung. Der Abschnitt ist vom Umfang doppelt so lang wie ihre Ausführungen über den eigenen Aufenthalt in Paris. Dabei sind zehn Zitate aus den besagten Briefen in den Text eingearbeitet, die sehr persönliche Offenbarungen enthalten. Die Integration von authentischem Material unterstreicht natürlich *per se* ihre Qualifikation als selbsternannte Mediatorin und Mapplethorpe-Biografin, die mit auto/biografiekritischen Grundüberlegungen vertraut ist und entsprechend anwendet, wie sie zum Beispiel Bernhard Fetz formuliert: „Die nachgelassenen Schriften zum Beispiel bilden nicht nur ein Archiv mächtiger formierender Diskurse, sie sind auch der Schauplatz, auf dem das Individuelle Stimme und Gesicht erhält“ („Biographisches Erzählen“ 60). Der zusätzliche Anhang der Paperback-Ausgabe gewährt mit der an Robert Mapplethorpe gerichteten Postkarte vom 7. Juli 1969 (n.pag.) einen weiteren authentischen Blick in ihr Archiv.

Erzähltechnisch ist die Konzentration auf die akute Erkrankung Robert Mapplethorpes aus ihrer Pariser Perspektive so zu erklären, dass auf diese Weise die Beschreibung der folgenden krisenhaften Situationen nach ihrer Rückkehr vorbereitet wird (85-88). Es geht darum, die Renaissance der sozialen Notgemeinschaft mit ihrem mutual bindenden, immer wieder beschworenen ‚Rückversicherungsvertrag‘ – „vow“ (88, 95, 146, 157, 189, 207) – sowie die Flucht vom Allerton zum ‚rettenden‘ Chelsea Hotel zu begründen: „... the children who were escaping the purgatory of their existence“ (88). Es geht hier um den existenziellen Kern des „kleinen zweipersonalen Kollektivs“.

Wichtig sind weiterhin die narrativen Selektionsentscheidungen des erzählenden Ichs: die S & M - und *Hustler*- Thematik rund um den Times Square, den Mapplethorpe als „the Garden of Perversion“ (83) bezeichnet, und die damit einhergehenden physischen Belastungen mit ihren zunächst akuten und langfristig selbstzerstörerischen Folgen stehen im Vordergrund. In der Postkarte vom 7. Juli 1969 ist dieser Aspekt von dem damaligen Ich noch nicht erfasst, denn sie schreibt: „I wish you were here [in Paris] with your shirt open to the waist ... oozing hustler sex“ (n.pag.). Korrespondierend wird sehr bewusst mit dem Film *Midnight Cowboy* (1969) Robert Mapplethorpes cineastische Präferenz angesprochen, die sich grundlegend von der der Erzählerin unterscheidet, die sie kontrastierend hervorhebt:

We [Linda and I] saw Godard's *One Plus One*. The film made a huge impression on me politically and renewed my affection for the Rolling Stones. (*Just Kids* 83)

Eine Erklärung für die Attraktivität des Films, der auch den Titel *Sympathy for the Devil* trägt, ist beispielsweise aus der ARTE-Rezension vom 02.08.2010 ableitbar:

In seinem sozialkritischen Film hat Godard die Entwicklung des Songs 'Sympathy for the Devil' (1968) festgehalten, der die Rolling Stones bei der Arbeit im Studio zeigt und diese montageartig mit absurd anmutenden, radikal gesellschaftskritischen Szenen verknüpft. Der legendäre Stones-Song steht als Metapher für die Aufbruchstimmung der 68er Jahre: die Musik wechselt sich ab mit einem im Off verlesenen Polit-Porno. (ARTE G.E.I.E. 1)

Der für Patti Smith so wichtige Aspekt der Improvisation spielt hier eine Rolle. Der von Mick Jagger geschriebene Text „erzählt vom Wesen des Teufels, der als Mann

von Welt bei zentralen historischen Ereignissen mit seiner Anwesenheit glänzte – bei der Kreuzigung Jesus', bei der russischen Oktoberrevolution, beim deutschen Blitzkrieg sowie bei den Kennedy-Morden“. Der Stellenwert des Songs in Bezug auf die Ich-Du- Beziehung ist ebenso mitzudenken, denn 1968 ist die Schallplatte „Sympathy for the Devil“ ein Geburtstagsgeschenk Robert Mapplethorpes für die Erzählerin in einer ihrer psychisch labilen Phasen (*Just Kids* 79).

Der Film in Verbindung mit Brian Jones' Tod Anfang Juli, den sie, nach den Recherchen des Biografen Mark Paytress, in ihren Träumen antizipiert haben will (51-52), löst eine künstlerische Neuorientierung aus:

I laid my drawing pencils aside and began a cycle of poems to Brian Jones, for the first time expressing my love for rock and roll within my own work. (*Just Kids* 83)

Der Implikationszusammenhang von Musik und Politik steht also in einem Sinnzusammenhang mit dem ersten Auslandsaufenthalt. Ungeachtet einer Länge von nur neun Zeilen trifft das noch deutlicher für die Zusammenfassung des zweiten Aufenthalts in Paris im September 1970 zu: Die Erzählerin steht unter dem Eindruck der Begegnung mit Jimi Hendrix in New York und resümiert seine kosmopolitische Vision, die das reale Ich sich dauerhaft ideologisch zu eigen gemacht hat und die ihre „*cultural voice*“ bestimmt (169). 1969 wird sie in Paris mit der Schlagzeile „Brian Jones: *Est Mort, 24 Ans*“ (83) konfrontiert und 1970 lautet sie „*Jimi Hendrix est mort. 27 ans*“ (169). Die Notiz bezüglich der Reise nach Mexiko 1971 (186-87) hat in gewisser Weise die Funktion eines narrativen ‚Brückenkopfs‘ zum vierten Kapitel und speziell zur *Père Lachaise*- Episode: Auf der Rückreise hört sie den Song „Riders on the Storm“, der folgende Reaktion bei ihr ausgelöst haben soll:

I felt remorse that I had almost forgotten what an important influence Jim Morrison had been. He had led me on the path of merging poetry into rock and roll, and I resolved to buy the album and write a worthy piece on his behalf. (187)

In New York erfährt sie von seinem mysteriösen Tod in Paris am 3. Juli 1971, das heißt am zweiten Todestag von Brian Jones. Die *Père Lachaise*- Episode ist insofern tiefenstrukturell mit den vorherigen Auslandsreisen vernetzt. In der Summe sollen die mit ihnen einhergehende transnationale Disposition und die Allianz der Vorbilder – Brian Jones, Jimi Hendrix und Jim Morrison – dazu beitragen, die folgende professionelle Weiterentwicklung als eine organische zu verstehen. Bereits vor der dritten Frankreichreise ist von informellen Performances zusammen mit ihrer Schwester Linda nach dem Muster ihrer gemeinsamen Straßenauftritte in Paris die Rede, die als „a challenging education“ (218) verstanden werden. Erfolgreich ist die Erzählerin mit ihrer Lesung zum Gedenken an Jim Morrison am 13. Juli 1973 (219). Nach ihrer Rückkehr nimmt sie – die angestrebte Rimbaud- Monografie substituierend – die bereits genannten „'Rock and Rimbaud' performances“ (232) im Herbst auf.

Eine wesentliche Funktion des vierten Kapitels besteht also darin, die sukzessive Professionalisierung und Politisierung des eigenen Handelns in den Mittelpunkt zu

stellen. Ein Indikator für den Erfolg ist die bereits angesprochene Begegnung mit Bob Dylan, die als *ein* struktureller Zielpunkt innerhalb der Auto/Biografie angesehen werden kann.

Das Engagement im *Max's Kansas City* ist die Bühne einer signifikanten weiteren Etappe auf diesem Weg:

Lenny Kaye and I would spend both of our December birthdays and New Year's Eve merging poetry and rock and roll. (233)

An dieser Stelle rückt bei der Erklärung ihrer Motivation bereits der *people*- Begriff in den Vordergrund:

But the people were there, and I believed we [I and Lenny Kaye] had something to give them, and I wanted Lenny to be a permanent part of the equation.

Damit steht einerseits der Nukleus der sich etablierenden Patti Smith Group fest und andererseits die (frühe) Artikulation der propagierten dienenden Funktion von Künstlern.

Die Rekrutierung der Bandmitglieder Richard Sohl (238-39) und, für das anstehende Projekt, Tom Verlaine (241-42) erfolgt in einem chronotopisch komplexen und zielführenden Sinnzusammenhang. Die von Robert Mapplethorpe produzierte erste Platte „Hey Joe“, mit „Piss Factory“ auf der B-Seite, wird mit ihrem Vorlauf bewusst mit dem Frühjahr bzw. Ostern 1974, als einer Zeit der Erneuerung, in Verbindung gebracht. Mit dem *CBGB* und dem *Electric Lady*- Studio als Orte der Performances und Produktion ist die räumliche Umgebung eine signifikant andere. Inhaltlich ist die Arbeit, die Philip Shaw politisch-genderspezifisch analysiert und kommentiert (84-87), vor dem Hintergrund des „Patty Hearst kidnapping“ (*Just Kids* 240-41), im Andenken an Jimi Hendrix und dessen „Hey Joe“-Version und in einem politischen Kontext zu sehen:

The connection between Patty Hearst and “Hey Joe” lay within the lyrics, a fugitive crying out “I feel so free.” (241)

Im Rückbezug auf das Ende des ersten Kapitels erinnert die Aussage im Kontext dieser Produktion an ihr persönliches, emanzipatives Mantra „I'm free, I'm free“ (31) in den ersten Tagen des Überlebens in New York City im Sommer 1967. Dem folgt unmittelbar die musikalisch-politisch und emotional-persönlich orientierte Synopsis, unter anderem mit Verweisen auf Coltrane, Jim Morrison, Jimi Hendrix und abschließend Robert Mapplethorpe. Das Ergebnis wird schließlich im *Max's Kansas City* erfahren und ist *via* Musikbox als ein sozialer Erfolg, als Anerkennung definiert:

Of all the places, our greatest source of pride was to hear it on the Max's jukebox. (242)

Ihr Selbstwertgefühl hat sich im Vergleich zu ihren anfänglichen sozialen Integrationsbemühungen im *Max's Kansas City* unter Sandy Daleys Anleitung damit grundlegend verändert und stabilisiert (116-17).

Das nächste Stadium der professionellen Weiterentwicklung, das auch impulsgebende, nunmehr nationale Erfahrungen des Trios an der Westküste in Los Angeles und San Francisco (244) im November 1974 reflektiert, wird erneut saisonal als „renewal of spring“ (245) verstanden. Bei der Vorstellung von Ivan Kral als dem

vierten Bandmitglied wird neben seiner fachlichen Kompetenz insbesondere seine Flucht aus Prag 1968 im Kontext des Kalten Krieges als ein für ihn systemüberwindender, befreiender Akt der „Selbst-Exilierung“ und somit als ein herausfordernder Neuanfang in den United States of America angesprochen. Beides wird transatlantisch übertragen, absorbiert und, nunmehr im Quartett der Band, gemeinsam auf einer ideologisch anderen Ebene mit einem eindeutigen, auch patriotischen Sendungsbewusstsein fortgesetzt:

We imagined ourselves as the Sons of Liberty with a mission to preserve, protect, and project the revolutionary spirit of rock and roll. We feared that the music which had given us sustenance was in danger of spiritual starvation. We feared it losing its sense of purpose, we feared it falling into fattened hands, we feared it floundering in a mire of spectacle, finance, and vapid technical complexity. We would call forth in our minds the image of Paul Revere, riding through the American night, petitioning the people to wake up, to take up arms. We too would take up arms, the arms of our generation, the electric guitar and the microphone.

Das Ich der Erzählerin tritt in den Hintergrund. Mit diesem klar strukturierten, mit den einfachsten Stilmitteln einer politisch-analytischen Rede verfassten Text wird sie auch zur Sprecherin ihrer Gruppe. Substanziell sagt sie dabei nichts grundlegend Neues, nur die Intonation stellt sich zum Teil bei ihrem erneuten Text-Recycling anders dar: Der Vergleich mit Paul Revere geht in der Tat auf die 1970er Jahre zurück. In William S. Burroughs' Interview von 1979 verharret sie allerdings noch bei der Ich-Perspektive, d.h. es fehlt das die Gruppe betreffende, durchgängige, staccatoartige „we“ des vorliegenden Absatzes (Bockris 212).

Der revolutionäre Anspruch, wie er bereits in dem Untertitel *Sights and Sounds of the American Cultural Revolution* der Anthologie *The Age of Rock 2* (1970) von Jonathan Eisen mit dem sie nachhaltig beeinflussenden Artikel von Lenny Kaye zum Ausdruck kommt (*Just Kids* 178), wird aufrechterhalten.

Die entsprechenden martialischen Bilder („battlefields“, „machine gun“), wie sie im Essay „To Find a Voice“ (*Complete* 19) vorliegen, sind durch die neutralen Begriffe „arms“ und „microphone“ ersetzt. Der Effekt der Konditionalformen „would call forth“ und „would take up“ ist moderater als die aktionsbetonte Formulierung in dem Essay: „We were slinging an electric guitar instead of a machine gun“. Diese sprachlichen Mittel passen atmosphärisch eher zu dem tonal auf Ausgleich angelegten und Verletzungen vermeidenden Gesamtkonzept von *Just Kids*.

Korrumpierenden kommerziellen Interessen und Vereinnahmungen wird im Interesse kreativer Arbeit eine deutliche Absage erteilt.

Intertextuell ist an dieser Stelle der Satz mitzudenken, der die Interrelation von „we“, das eindeutig für ein „Werknetz“ steht, und „music“ anspricht:

And the music was the revolution where all had a voice and through this voice we united. (*Complete* 19)

Das „we“ schließt weiterhin das Publikum als interagierende Kraft bei der Entwicklung der „cultural voice“ ein:

As we played, the songs took on a life of their own, often reflecting the energy of the people, the atmosphere, our growing confidence, and events that

occurred in our immediate terrain. (*Just Kids* 245)

Insgesamt hat der *people*- Begriff in diesem Abschnitt des Kapitels seine größte Dichte. Er wird zudem mit dem Hinweis auf die für den Erfolg unabdingbare Netzwerktätigkeit von Jane Friedman und die von ihr herbeigeführte Verbindung zu Clive Davis ausdifferenziert und konkretisiert:

The thin line between the stage and the people and the faces of all those who supported us.

Die so verstandene dialogische Nähe („thin line“) zwischen Künstlern und Publikum bei Live- Performances ist unverändert gültig und vermag performative Energien freizusetzen, wie die Beobachtungen im Rahmen der empirischen ‚Feldforschung‘ bereits im ersten Kapitel verschiedentlich bestätigt haben.

Parallel zum komplexen, expansiven Prozess des Vernetzens und der professionellen Weiterentwicklung ist eine nunmehr intensiviertere politische Positionierung zu erkennen. Dass es dafür in *Just Kids* insgesamt einen langen Vorlauf der Sensibilisierung, Irritation und Sondierung gibt, ist bekannt und lässt die Erzählerin zwar immer wieder durchblicken (20, 23, 31, 47, 65, 70, 83, 108, 123, 127, 146, 157, 169), aber erst mit der wachsenden Aufgabe und verantwortungsvollen Rolle als Bandleader geht eine dezidierte politische Positionierung einher. In der frühen Phase des wohl weniger von politischen Diskussionen bestimmten Zusammenlebens mit Robert Mapplethorpe fühlt sie sich beispielsweise in Bezug auf den Vietnamkrieg und ihre Möglichkeiten der Einflussnahme als Künstlerin geradezu ohnmächtig und überfordert:

I wondered if anything I did mattered. (65)

Im dritten Kapitel wird das *Kent-State*- Massaker – die Erzählerin spricht euphemistisch von „the pall of Kent State“ (146) – kontrastiv reflektiert, und zwar am Tag des Ereignisses, am 4. Mai 1970, aus der Perspektive der Stammgäste des *Max's*. Dort konstatiert sie, relativ wertneutral, eine latente politische Indifferenz: „No one talked much about politics at Max's except the politics of the Factory“.

Einen Monat später wird Neil Youngs Performance seines Songs „Ohio“ im Fillmore East quasi zum paradigmatischen, politischen Aha-Erlebnis:

It seemed to crystallize the role of the artist as a responsible commentator, as it paid homage to the four young Kent State students who lost their lives in the name of peace. (157)⁴⁵

Diese Position wiederholt sie bei der Vorstellung und Diskussion von *M Train* in London Ende Oktober 2015. Sie spricht über den Song „Ohio“ und erklärt: „It could

⁴⁵ Günther Fischer kommentiert 2015 den Song „Ohio“ abschließend wie folgt: „Die Ermordung von Allison Krause, William Knox Schroeder, Sandy Scheuer und Jeffrey Miller ist bis heute ungesühnt“ (137).

Ein von Kate Simon in den 1970er Jahren produziertes Foto zeigt Patti Smith in einem angeregten Gespräch mit Neil Young. Seit dem Sommer 2012 erscheint es auf der Patti Smith- Website in Verbindung mit den Terminen von acht gemeinsamen Auftritte in Kanada und an der Ostküste der USA in der Zeit vom 23. November bis 04. Dezember 2012: „Patti Smith and Her Band ... team up with Neil Young and Crazy Horse this November“ (2 Jan. 2013 <<http://www.pattismith.net/news.html>>). Diese Zusammenarbeit setzte sie Anfang September 2013 unter anderem beim Ottawa Folk Festival mit dem bezeichnenden Titel „Adventures in Folkland“ fort (14 Aug. 2013 <<http://www.pattismith.net/jobs.html>>).

ignite a whole nation, and things are a little more complicated now“ (Beaumont-Thomas 3). Das oben vielfältig angesprochene Desiderat, als Staatsbürgerin und Künstlerin gegebenenfalls auch moralisch Verantwortung zu übernehmen und sich einzumischen, wird an dieser Stelle ohne didaktischen Unterton thematisiert.

Als ein hohes Gut und keine Selbstverständlichkeit empfindet es die Erzählerin, unzensuriert erstmals mit ihrer Gruppe bei dem Radiosender WBAI auftreten zu können und eine breite Öffentlichkeit – „multitude“ (246) – zu erreichen. Dabei kommentiert sie den Entstehungsprozess des Songs „Gloria“ und präsentiert ihre nonkonformistische Lesart der einleitenden Zeile – „Jesus died for somebody’s sins but not mine“ (247) –, die wiederum zunächst den Aspekt der Eigenverantwortung betont:

I had written the line some years before as a declaration of existence, as a vow to take responsibility for my own actions. Christ was a man worthy to rebel against, for he was rebellion itself.

Der Satz über Jesus Christus ist zwar eingängig und lädt zum Nachdenken ein, er ist aber synoptisch verkürzt. Die Sinnzusammenhänge erschließen sich nicht so eindeutig wie in den differenzierten und noch pointierter formulierten Ausführungen in *Complete*. Auch gibt es einen tonalen Unterschied, wenn Jesus Christus, anders als in der vorliegenden Textstelle, recht unorthodox als „a teacher, a fighter, a guerrilla“ (96) apostrophiert wird.

Am Ende des kohärenten, organisch erscheinenden Entwicklungsprozesses steht als Resultat das Meisterwerk, das Album *Horses*, dem unter anderem Jimi Hendrix’ kosmopolitische Vision als Basis der gemeinsamen „*cultural voice*“ zugrunde liegt. Der fünfwöchige gemeinschaftliche Produktionsprozess wird ausschließlich selbstreflexiv und überaus abstrakt skizziert und abschließend wie folgt (redundant) bewertet:

The moral power I gleaned in taking responsibility for one’s actions. (*Just Kids* 249)

Ebenso konzise wie die vorausgehende Darstellung ist die jeweilige Synopsis von vier Songs des Albums in nur acht Zeilen, wobei die Auswahl mit „Break It Up“, „Land“ und „Elegie“ strukturell von dem Jim Morrison- bzw. Jimi Hendrix- Fokus geleitet ist.

Die Kürze der Vorstellung von *Horses* ist nicht als Understatement zu interpretieren, sondern hängt offenbar mit erzähltechnischen und -taktischen Überlegungen zusammen: Es soll nicht der Eindruck einer Disproportionalität dadurch entstehen, dass Robert Mapplethorpe im vierten Kapitel auf etwa fünfundzwanzig Prozent der Textseiten keine Erwähnung findet. Mit einem proportional hohen Bildanteil und drei Beispielen der Interaktion der beiden Protagonisten zum Abschluss des vierten Kapitels, das heißt mit der Produktion des Coverfotos (249-51), der bekannten Ausstellung in der Robert Miller Gallery einschließlich des *Still Moving*- Projekts (252-58) sowie dem bereits angesprochenen gemeinsamen *Eighth Street*- Spaziergang (258), wird die Ich-Du- Beziehung retrospektiv erneut in das Zentrum gerückt.

Das gilt insbesondere für die Zusammenführung von *life writing* und *light writing* anhand der Produktion des Coverfotos (251), das ein assoziiertes, mutuales Meisterwerk neben dem Album der Band ist. Die Beschreibung der zielgerichteten Vorbereitungen und der Vorlauf am Tag des eigentlichen Fotoshootings in Sam

Wagstaffs *One Fifth Avenue*- Apartment machen über die Hälfte der Präsentation aus. Einen breiten Raum nimmt dabei, abgesehen von dem wiederkehrenden *Food*-Motiv (250), die Selektion der Kleidungsstücke ein. Die mit ihnen verknüpften Assoziationen und beabsichtigten Effekte beziehen sich kulturell auch auf Jean Genet, Roger Vadim (249) und Frank Sinatra (251).

We never talked about what we would do, or what it would look like. He would shoot it. I would be shot. I had my look in mind. He had his light in mind. That was all. (250)

Als eine Art ‚Präambel‘ gehen diese einfachen, reziproken Statements der folgenden szenischen Darstellung des Shootings voraus. Sie interpretieren die Interaktionen *a priori* als habitualisiert, innengeleitet und professionell. Allein die Unwägbarkeit der Lichtverhältnisse erzeugt aktionale Spannung.

I flung my jacket over my shoulder, Frank Sinatra style. I was full of references. He was full of light and shadow. (251)

Diese Sätze lenken den Betrachter des über dem Text befindlichen Fotos auf wesentliche Inhalte und die immanente Bedeutungsschicht und steuern seine Rezeption. Der unmittelbar folgende Mini-Dialog am Ende der Szene ist entsprechend lapidar und undramatisch, aber als solcher ein sprachliches Unikat innerhalb der Autobiografie, so wie das aus zwölf Fotos ausgewählte fotografische ‚Meisterstück‘, über das die Erzählerin Robert Mapplethorpe einige Tage später, von seiner Intuition geleitet, sagen lässt:

This one has the magic.

Das jetzige Ich rezipiert das Werk dialogisch und schließt den Absatz, wie so oft, mit einem quintessenziellen Schlussakkord:

When I look at it now, I never see me. I see us.

Dieses Wortkunstwerk *en miniature* spiegelt die besagte ‚Präambel‘ und das unsichtbare, symbiotische Konzept der Produktion wider, das Uniformität oder Unterordnung ausschließt. Ihre Rezeption ist so persönlich, dass sie weder falsifizierbar noch übertragbar ist. Sie ist aber nicht festgeschrieben, wie ihr Textnetzwerk belegt. In der zweiundzwanzigzeiligen Notiz mit der Überschrift „The Joker Is Wild“ verlässt Patti Smith die in *Just Kids* gewählte ‚private‘ und damit einmalige Ebene. Sie löst das Foto und dessen Bedeutung aus der engeren Ich-Du-Beziehung und betrachtet es als einen Ausdruck ihrer gemeinsamen „*cultural voice*“ und Arbeit.

When I look at it now, I believe we captured some of the anthemic artlessness of our age. Of our generation. A breed apart who sought within a new landscape to excite, to astonish, and to resonate with all the possibilities of our youth. (*Complete* 25)

Diese allgemeine, kulturkritische und jugendkulturelle Hypothese reflektiert sowohl die ‚Just Kids‘- Metapher als auch die Tatsache, dass dieses Foto transnational zu einer Ikone geworden ist.

5. „Our work“ – „Our voice“ und das ‚Just Kids‘- Konzept

The artist animates his work as the child his toys. (Patti Smith 2010)

Das *Horses*- Coverfoto ist eine Materialisation der wiederkehrenden Vorstellung von „Our work.“ (*Just Kids* 180; Baker 2), die einerseits als eine wesentliche substanzielle Basis der Auto/Biografie insgesamt verstanden wird:

So I didn't even have to fully rely on my memory. (Baker)

Andererseits ist damit das beiderseitig nachhaltige Arbeitsethos als „common ground“ (*Just Kids* 180) des „kleine[n] zweipersonale[n] Kollektiv[s]“ (Fleck 60) gemeint, das Patti Smith, wie mehrfach betont, als (unterschwellige) Biografie-Kritik an die Adresse von Patricia Morrisroe richtet: „His strongest drive was to do work; to his death bed it remained the same“ (Amorosi 1-2). Dementsprechend ähnlich charakterisiert sie im Gespräch mit Amy Goodman und Anjali Kamat ihr eigenes Startkapital 1967 in New York wie folgt:

I had a lot of bravado. I had a few dollars in my pocket, but I had a good work ethic. (“Punk Rock Legend” 4)

Der Aspekt der mutualen Evolution wird in diesem Interview genauso thematisiert wie im generalisierenden ‚Fazit‘ des vierten Kapitels „Separate Ways Together“:

Yet Robert and I had explored the frontier of our work and created space for each other. (*Just Kids* 257)

Die Kulmination der evolutionären Zusammenarbeit, wie sie die gemeinsame Performance anlässlich der Ausstellung, der Film *Still Moving* und die Produktion des Coverfotos dokumentieren, ist evident und definiert die Evolution als mediale Diversifikation und Synthese von „photography, poetry, improvisation, and performance“. Es handelt sich um eine Evolution im Sinne der „Werknetz“-Vorstellung von Bruno Latour: Im Zentrum steht „das Werk, die Arbeit und die Bewegung, der Fluß und die Veränderungen“ (247).

We chose to present a body of work that emphasized our relationship: artist and muse, a role that for both of us was interchangeable. (*Just Kids* 252)

Wie wichtig diese Botschaft ist, zeigen das intermediale Recycling innerhalb des *Just Kids*- Textnetzwerkes und die strukturelle Bedeutung des Films *Still Moving* im achten Segment „Erinnerungen an Robert“ der Dokumentation *dream of life* sowie das multifunktionale Foto „Patti, Still Moving, 1978“ (*Just Kids* 255).

Lexikalisch ist das semantisch komplexe Wort „work“ innerhalb von *Just Kids* durchgängig ein Favorit, dessen Nomen-Verb-Relation über die Auto/Biografie verteilt etwa zwei zu eins beträgt, und es hat im Vergleich zum fast synonymen Wort „voice“ eine deutlich höhere Frequenz. Arbeit als Daseinsgrundfunktion ist ein wesentlicher Aspekt (42, 52-53). Als substantiviertes Verb findet es auch als Synonym für „hustling“ Verwendung (135), zumal sich Robert Mapplethorpe mit dieser Tätigkeit identifiziert (83). Der Begriff dient beispielsweise dazu, den Entwicklungsprozess der Beziehung zu qualifizieren:

His ability to concentrate for long periods infected me, and I learned by his example, working side by side. (57)

But as I untied the ribbons and looked at our work, I felt we were on the right path. (87)

Ihre Zusammenarbeit ist frei von Rivalitäten, jenseits des Rivalitätsprinzips. Im

späteren Stadium ist ebenso symmetrisch wie abstrakt von „monitoring the progress of each other’s work“ (214) die Rede, wobei die Erzählerin, bedingt durch die veränderte Lebenssituation Anfang 1973, selbstkritisch anmerkt: „I chided myself for inactivity and self-indulgence, and resolved to rededicate myself to my work“. Die zu dem Zeitpunkt als negativ empfundenen sozialen und räumlichen Rahmenbedingungen haben eine paralyisierende Wirkung. Andererseits gehen von der (künstlerischen) Arbeit selbstdisziplinierende und sublimierende Effekte aus:

I struggled to suppress destructive impulses and worked instead on creative ones. Still, the small rule-hating self within me did not die. (174)

Arbeit als solche wird nicht idealisiert und ist kein linearer und ausschließlich positiv gerichteter Prozess. Sie ist für Patti Smith, die sich prinzipiell als *worker* versteht, in der kulturell diversifizierten Form ein Lebenselixier, das sie mit anderen partizipatorisch verbindet. Sie bietet (mit) anderen (für andere) eine Leistung an, die mit den Worten von Hannah Arendt „beständiger ist als das Leben“ (424). Unsere Arbeit ist unsere Stimme, unsere Stimme ist unsere Arbeit, die wir interaktiv mit anderen Stimmen in mehr oder weniger stabilen „Werknetzen“ und „Denkkollektiven“ zusammenführen. Arbeit hat nach Ludwik Flecks wissenschafts- und erkenntnistheoretischen Vorstellungen primär eine kollektive Dimension, denn ihre Ergebnisse sind in der Regel solche, die auf „kollektiver, nicht individueller Arbeit“ (57) beruhen.

In *Mind Train* bezieht sich der selten verwendete *work*- Begriff im Sinne von „social commitments“ (28), „social expectations“ (85) und „workload“ (138) auf ihre Auftritte im Sommer in Europa 2012, wobei der kollektive Aspekt der Arbeit bei der Präsentation nicht in Vordergrund steht, sondern der individuelle. Die Leitbegriffe in *M Train* sind „dream“, „read“ und primär „write“ und bilden individuelle, transformierende Aktivitäten ab, die sporadisch, aber nachhaltig vom „cowpoke“, ihrem Alter Ego, denkkollektivisch beeinflusst werden. Der Oberbegriff bleibt allerdings auch hier der *work*- Begriff, wie drei signifikante Sätze in Bezug auf ihr künstlerisches Milieu belegen:

I have a fine desk but I prefer to work from my bed, as if I’m a convalescent in a Robert Louis Stevenson poem. (27)

One step into a living space and one can sense the centrality of work in a life. (73)

Home is the cats, my books, and my work never done. (251)

Der Implikationszusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und kindlichem Spiel wird in *M Train* mit ihrem sie in ihren Träumen begleitenden Alter Ego, Sam Shepard (251), und in *Just Kids* mit Robert Mapplethorpe in Verbindung gebracht.

The artist animates his work as the child his toys. (136)

So ergibt sich eine Schnittstelle zwischen den in *Just Kids* durchgängig relevanten thematischen Ebenen der Kulturschaffenden („*artists*“) einerseits und der Jugend („*kids*“) andererseits, deren politische Bedeutung Patti Smith unter anderem in ihrem Essay „Ain’t It Strange?“ diskutiert (cf. Abschnitt 3.5). Ersteren wird die Bewahrung der kreativen, kindlichen Perspektive empfohlen.

[*There is*] a Peter Pan atmosphere in me. (Simultantranskription H.K.)

Das erklärt Patti Smith gleich zu Beginn des Interviews von Christian Lund. Damit beschreibt sie eine grundlegende Disposition und Strategie. Sie misstraut dem eigenen Erwachsensein. Als Motiv steht die Aussage implizit einleitend in *Just Kids* (10, 17) und hängt mit einer in ihre Kindheit zurückreichenden Wunschvorstellung zusammen, die sie vielfältig als Erzählerin, zum Beispiel in der *Hotel Chelsea*-

Phase, narrativ einfließen lässt:

Sometimes I just wanted to raise my hands and stop. But stop what? Maybe just growing up. (104)

Wenig später stellt sie ergänzend fest:

I was always reluctant to visit people, especially grown-ups. (111)

In *M Train* zeigt Patti Smith, wie sie im Alltag mit Peter Pans Anweisung an Wendy und ihre Brüder

Think happy thoughts. (104)

habituell ihren Bewußtseinsstrom auf freudige Ereignisse der Vergangenheit lenken und den Schreibprozess beeinflussen kann: „Though it would take some time, I knew just how to do it. First I would close my eyes and concentrate on the hands of a ten-year-old girl fingering a skate key on a cherished lace from the shoe of a twelve-year-old boy. Think happy thoughts. I would simply roller skate through the portal“ (105).

Abgesehen von J.M. Barries *Peter Pan*⁴⁶ dürfte auch in diesem Punkt William Blake ihr Vorbild sein. Peter Ackroyd thematisiert in seiner Biografie, die Patti Smith zum Beispiel als Arbeitsgrundlage bei ihrem Auftritt bei der Konferenz der Blake Society in der St. James's Church, Piccadilly, London im November 2006 heranzieht, die nachhaltige Bedeutung des oben bezeichneten Implikationszusammenhangs:

„Blake's early visions are not unusual. What is remarkable, however, is the extent to which an ordinarily childhood capacity was maintained by him until the end of his life“ (25). Das sechste Kapitel – „a Temple built by Albions Children“ (43-55) – schließt er mit einem passenden Blake-Zitat: „'Excess in Youth is Necessary to Life““ (55).

Es ist belegt, dass William Blake im Frühjahr 1820 besonders von den Stimmen spielender Kinder in der Nachbarschaft seines letzten Wohnsitzes in London berührt war: „'This is heaven,' he said as they [Blake and a visitor] listened to their voices“ (357).⁴⁷

⁴⁶ Anlässlich des 75. Todestages von J.M. Barrie am 19. Juni 2012 schreibt Patti Smith: „When I was a child no other character in literature gave me as much pleasure as Peter Pan. His life seemed the life for me. To be free. To be hailed as a fearless leader of a lost and wild sibling army. To never grow up“ (19 Jun. 2012 <<http://www.pattismith.net/souvenance.html>>). Im Herbst 2015 wird sie von John Heilpern wie folgt zitiert: „I can read *Peter Pan* again and be 11““ (2).

⁴⁷ Cf. *setlists* 2006. Bei der Konferenz der Blake Society in der St. James's Church, Piccadilly, London trägt sie unter anderem das zwölfte Kapitel, „the crushing Wheels“, aus Peter Ackroyds Werk vor (132-33). Der letzte Absatz des Kapitels, der Zitate aus dem von David V. Erdman herausgegebenen Band *The Complete Poetry and Prose of William Blake* (1988) enthält, lautet:

So it is that the mills are made up of the 'Wheel of Religion' and of 'the dark Preacher of Death'. They are sustained by the enormous wheels of the libraries and of learning by rote, 'which in the mill was Aristotle's Analytics', circular, ever revolving. The first factories in England were also known as 'mills', so there is a connection between enslaved perception and industrial production. There were the wheels of the engraving press, also, as well as the mills and furnaces of London, all around him, as he walks down Blackfriars Road, comprising the 'vast machinery' of the fallen universe. (Ackroyd 133)

Mit diesen (historischen) Vorstellungen zivilisatorischer, von *Kinderarbeit* geprägten Unterdrückungs- und Ausbeutungsmechanismen, mit denen eine „enslaved perception“ einhergeht, kann sich Patti Smith identifizieren und transponiert sie als Archetypen in unsere Zeit.

Es schließt sich hier der Kreis zu ihren eigenen Erfahrungen bei der Arbeit in Fabriken in ihrer Jugendzeit (*Just Kids* 23), zu ihrem biografischen ‚Urtext‘ und ihrer gleichnamigen ersten Single „Piss Factory“ von 1974.

Darum fehlt bei dieser Veranstaltung als *encore* wiederum nicht der aktionistische Song „People Have the Power“. Ackroyds Zitat, von Patti Smith gelesen, ist als Recycling im Soundtrack von *dream of life* parallel zur Präsentation des Songs „My Blakean Year“ zu hören (Segment 01).

Die Faszination, die von der Interaktion mit (spielenden) Kindern ausgeht, reflektiert Patti Smith in ihrer Wahrnehmung der letzten Lebensmonate ihres Vorbilds Gregory Corso: „He was here long enough to travel to Minneapolis, to bond with his daughter, to be a *king among children*, to see another fall, another winter, and another century“ („Foreword“ xii). Ihre allgemeine Charakterisierung vorab passt andererseits zu ihrem *Peter Pan*- bzw. „*our voice*“- Konzept: „He could be explosively rebellious, belligerent, and testing, yet in turn, boyishly pure, humble, and compassionate“ (xi). So spricht sie über ihren Mentor und gleichzeitig über denkollektivisch gemeinsame künstlerische Nenner.

Es fällt insgesamt auf, dass der vielschichtige „*work*“- Begriff mit seiner analytischen, strukturellen und evaluierenden Funktion besonders konzentriert bei Kommentaren und bei der Präsentation narrativer Höhepunkte eingesetzt wird, wie etwa im Rahmen ihrer einzigen gemeinsamen Ausstellung (*Just Kids* 256-58). Der absolute Kulminationspunkt wird allerdings mit der geradezu rhythmischen Verdichtung des Wortes, seiner Metaphorisierung und Transformation im abschließenden Passus ihres Abschiedsbriefs sozusagen als Schlussakkord erreicht:

The other afternoon, when you fell asleep on my shoulder, I drifted off, too. But before I did, it occurred to me looking around at all of your things and your work and going through years of work in my mind, that of all your work, you are still your most beautiful. The most beautiful work of all. Patti (276)

Mit ihren Worten kann an dieser Stelle auch von einem emotionalen Crescendo – „emotional crescendo“ (Baker 10) – gesprochen werden. Konzeptionell liegt diesem das performative *ramping*- Prinzip zugrunde, dessen Internalisierung auf Patti Smiths frühe und andauernde Auseinandersetzung mit Maria Callas zurückgeht, durch die sie unter anderem ihre eigene Stimme gefunden hat. Inhaltlich komplexer und konkreter als in dem Essay „To Find a Voice“, geht sie auf die prägenden Einflüsse von Opern und ihre genreübergreifende Relevanz im Gespräch mit Jeff Baker ein:

... the abstract inner narrative of an aria taught me something about ramping. If you listen to the songs on Horses they all ramp. ... I think it's because of opera because they start here and keep going and going and lifting and lifting to this emotional crescendo. (10)

Dieses Konzept hat Eingang in die narrativen Prozesse im Mikrobereich, zum Beispiel im Abschiedsbrief, und im Mesobereich der Abschnitte und Kapitel mit ihrer rhythmischen Strukturierung durch Quintessenzen, *particles* und *waves* sowie ihren Crescendi gefunden. Die Autorin geht noch einen Schritt weiter und sagt über den von Selbstdisziplin geprägten Entstehungsprozess und die Makrostruktur der Auto/Biografie:

I learned to sustain my narrative. I sort of think of this book as an aria. The inner narrative of an aria has its trajectory. (4)

Performativ kommt es dabei, unabhängig vom Genre, nicht auf technische Perfektion an. Luciano Pavarotti und Maria Callas sind in diesem Punkt ihre Leitbilder (9-10). Entscheidend sind affektive Aspekte, die Entwicklung von Atmosphäre und eine stringente Intonation. Die jeweilige Realisation erfolgt bei fixierten künstlerischen Äußerungen oder Live- Performances persönlich bestimmt, multimedial und transnational. Ästhetische Perfektion strebt sie allerdings bei der formalen und strukturellen Gestaltung ihrer Bücher an und verbindet damit eine sinngebende Funktion.

In dem langen Interview von Jeff Baker, in dem das favorisierte Wort „work“ eine ähnlich strukturierende Qualität hat, relativiert Patti Smith, inhaltlich in Übereinstimmung mit *Just Kids*, die expansive Vorstellung von „our work“ beziehungsweise „our cultural voice“ in Bezug auf die Ich-Du- Beziehung:

He [R.M.] wasn't taken with rock and roll philosophically the way I was. He was completely immersed in art. (10)

Im Anschluss erläutert sie die mit dem Adverb „philosophically“ ausgedrückten Vorstellungen.

Well, like being concerned with rock and roll as our cultural voice, being concerned with rock and roll as a political voice. Being concerned with how rock and roll was being used and abused by business.

Dahinter steht, als bekannte Botschaft, die Fortschreibung der unverändert gültigen kosmopolitischen Konzeption von Jimi Hendrix, die auch in *Just Kids* einen hohen strukturellen Stellenwert hat. Sie soll musikalisch-politisch das oft zerstörerisch wirkende, zwischenmenschliche Rivalitätsprinzip im Interesse der Völkerverständigung und der planetarischen, öko-sozialen Verantwortung überwinden helfen (169). So gesehen impliziert die Vorstellung „our cultural voice“ ein idealistisches, gemeinsames Vermächtnis und bezieht sich primär auf die Arbeit mit ihrer Band, die für sie „fellow workers“ (Baker 12) sind. Diese zentrale Botschaft schließt Robert Mapplethorpe mittelbar wegen seines Einflusses und die fortdauernden Interaktionen mit ihrem transnationalen Publikum ein.

Von Anbeginn glaubhaft ausgeschlossen ist bei ihrer musikalisch-politischen Arbeit das Prinzip der Gewinnmaximierung. Es ist unter anderem ein Beleg für ihre in den Abschnitten 2.6 und 3.5 dargestellten Nähe zu den Konzepten der OWS-Bewegung:

My tours, especially in Europe, are totally idiosyncratic. ... I don't do it by money or anything like that. (Baker 12)

Sie dienen auch der Fortbildung und der Projektentwicklung und -vertiefung. Als Künstlerin steht sie in einer allgemeinen Tradition, die John Street auf eine einfache Formel bringt: „Typically, the music industry is seen as the enemy of the politically engaged musician...“ (55). Patti Smith schließt konkret an die Woody Guthrie zugeordnete Maxime an, legt man Steve Earles Expertise zugrunde:

I think he [Woody Guthrie] made decisions that – you know, you could make a different decision and make more money, but I think there's a point in which you realize, OK, I've got this audience, and I'm going to keep this audience, and I'm going to be able to look at myself in the mirror, if there are certain lines that I draw for myself as I go along and identify who I am as an artist that I don't cross. (Gonzales/Goodman, „2012 Culture and Resistance“ 15)

Auf diese Weise wird „moral capital“ im Sinne von John Kane generiert (Street 57). So ergibt sich via *Democracy Now!* eine ideologische Schnittstelle zwischen den drei Künstlern und mittelbar zum Arbeitsbereich der American Studies, wenn es um die propagierten künstlerisch-akademischen Interaktionen geht, die in den Abschnitten 2.3 und 2.4 diskutiert werden. Eine umfassende Klammer liefert, so gesehen, die damit verknüpfte ‚denkkollektive‘ Vorstellung von Unabhängigkeit, die analog zu Steve Earles Interpretation für die Integrität und Autonomie einer Künstlerpersönlichkeit eine unabdingbare Voraussetzung ist.

Nach den Ausführungen von Peter Ackroyd scheint auch in diesem Punkt William Blake ein politisch-künstlerisches *role model* zu sein. Er verweist in diesem Fall allerdings auf negative soziale Begleiterscheinungen, die hier nicht übertragbar sind:

He liberated himself from commercial considerations, by printing and promoting all of his own subsequent work, but at the cost of forfeiting a public. His independence meant that he could preserve his vision beyond all taint – and that integrity is an essential aspect of his genius – but it also encouraged him to withdraw from the world of common discourse. (167)

Kulturell sind Unabhängigkeit und Integrität hohe Güter, für die man sich in allen Lebensbereichen aktiv und risikobereit einsetzen muss. In der Welt der Erwachsenen bedeutet es, sich dem politischen und sozialen Konformitätsdruck mit seinem, nach den Vorstellungen von Andrew J. Bacevich, makropolitisch zerstörerischen Potenzial gegebenenfalls widersetzen zu können:

For a particular category of intellectuals, entranced by the aphrodisiac of power, independence is a pose willingly abandoned when the prospect of “relevance” beckons. Faced with an opportunity to “matter”, they rush to conform. For a considerable number of American intellectuals, 9/11 offered just such an opportunity. (151)

Diese Überlegungen reflektieren nachdrücklich die von Randolph Bourne dargestellten, unheilvollen Paradigmen. In seinem im Abschnitt 2.2 vorgestellten Essay „The War and the Intellectuals“ von 1917 spricht er das Los derjenigen Intellektuellen an, die in Bezug auf den Kriegsbeitritt der USA divergente Positionen beziehen: „Dissenters are already excommunicated. ... are outside the machinery of reality“ (10). Ihre Stimmen sind vom „Gehörtwerden“ (Arendt 424) ausgeschlossen. Ein Paradigmenwechsel scheint bislang ausgeblieben zu sein, folgt man in diesem Punkt der Diagnose von Cornel West 2014: „[T]he US neoliberal regime contains a vicious repressive apparatus that targets those strong and sacrificial leaders, activists, and prophetic intellectuals who are easily discredited, delegitimized, or even assassinated, including through character assassination“ (*Black Prophetic Fire* 162).

Patti Smith sucht und erträgt politische *outside*- Positionen, und ihre Arbeit ist prinzipiell nonkonformistisch und avantgardistisch: “You know, you can do – we are the master, pretty much, of our own situation” (Goodman/Kamat, „Punk Rock Legend“ 7). Von Amy Goodman weiter auf die Relevanz von „independent music“ und „independent media“ angesprochen, gibt sie zu verstehen:

I mean, I never cared about having a career, so I made all my decisions based on protecting my work. So it could be a simple decision like if you get \$100,000 and do what they tell you, or you can get \$20,000 and do what you want. ... But also, I also put out a lot of stuff for free, in my own way. ... one can make a living and do it the best way they can, and then we serve the people for free the best way we can. You have to do both joyfully. (6-7)

Allein zwei sichtlich aus reiner Freude an der Interaktion mit ihrem Publikum improvisierte Extrabeiträge zusammen mit Lenny Kaye vor und im Anschluss an Kim Skottes Interview sprechen genau diese Sprache: Ihre spielerische Tanzeinlage auf der Freilichtbühne nach dem Vorbild ihres bereits tanzenden Publikums, zu der vom DJ Klaus Lynggaard präsentierten Musik der Rolling Stones, war wohl gleichzeitig

eine Hommage an ihre Kollegen und ein Ausdruck ihrer (gemeinsamen) *Peter Pan*-Stimmung und ihres Spieltriebs. Die Grenze zwischen Arbeit, künstlerischer Äußerung und kindlichem, d.h. authentischem Spiel ist aufgehoben. Eine derart von Unabhängigkeit und Spontaneität geleitete Arbeit ist altruistisch und zeugt von einer vorbildlichen interkulturellen und interaktiven Haltung, die der Arbeit der Künstlerin (und ihrer Gruppe) „persuasive power“ (Nye 94) verleiht. Es ist ein weiteres markantes, wenn auch flüchtiges Beispiel der Materialisation der Vorstellung von „our voice“. (Cf. Anhang 27.)

Grundsätzlich ist Unabhängigkeit, wie mehrfach betont, nur dialogisch, das heißt interdependent, vorstellbar. Das Possessivpronomen in „our work“ und „our voice“ drückt diesen Sachverhalt aus. Die Vorstellungen sind dynamisch-interaktiv und auch in *Just Kids* nicht nur an die zentrale Ich-Du- Beziehung der beiden Protagonisten gebunden. Mit Sam Shepard gibt es quasi eine Personalunion zwischen *Just Kids* und *M Train*: Dessen Funktion als schriftstellerischer und dramaturgischer Mentor in *Just Kids* findet in *M Train* mit dessen verdeckten, aber nachhaltigen Interventionen in Bezug auf die kreativen, autobiografischen Schreibprozesse eine Entsprechung.

Die komplexe, dynamisch-interaktive und ebenso politische Dimension der reziproken Vorstellungen „our work“ und „our voice“ bringt Patti Smith jenseits ihrer beiden Autobiografien beispielhaft in ihrem apologetisch und autobiografisch bestimmten Essay „How Does It Feel“ (2016) zum Ausdruck, der im *The New Yorker* als „cultural comment“ veröffentlicht wurde. Hintergrund ist ihr weltweit beachteter, (weil) nicht fehlerloser Auftritt anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises an Bob Dylan am 10. Dezember 2016 in Stockholm. Patti Smith verknüpft die selbstkritische Bewertung ihrer Performance mit dem Verlesen eines Briefes von Bob Dylan durch die Botschafterin Azita Raji wie folgt:

She [Azita Raji] read flawlessly, and I could not help thinking he [Bob Dylan] had two strong women in his corner. One who faltered and one who did not, yet both had nothing in mind but to serve his work well. (6)

So wird, in dieser Situation, die Interdependenz der drei Stimmen betont. Die Arbeit der beiden Botschafterinnen, der offiziellen US- amerikanischen in Schweden wie der inoffiziellen, hat eine primär dienende Funktion und basiert auf der Anerkennung der Leistung von Bob Dylan. Bei ihrem Fehler während der achteinhalbminütigen Präsentation des apokalyptischen Songs „A Hard Rain’s A-Gonna Fall“ (1963) von Bob Dylan – die Performance ist als Video in dem Essay „How Does It Feel“ integriert und abrufbar – erfährt Patti Smith ihrerseits Anerkennung durch den Applaus ihres Publikums und generiert letztlich wiederum „persuasive power“. Dazu trägt nicht nur ihre authentische Entschuldigung bei, sondern die emotionale Dimension ihres Fehlers: Sie strauchelt während der Performance nach etwa zwei Minuten und bittet das Orchester um einen Neuanfang in dem Augenblick, als sie die Liedtextzeile „I saw a room full of men with their hammers a-bleedin“ unbewusst durch die Verdopplung eines anderen düsteren Bildes ersetzt: „I saw the babe that was just bleeding. I saw the babe that ... I’m sorry ...“ („How Does It Feel“, Video). (Transkription H.K.) Das Bild des blutenden Kindes scheint ihr unerträglich zu sein und bewirkt die performative Zäsur. Dieser Erklärungsansatz fehlt allerdings in ihrem Essay.

„Just Kids“ kann, jenseits des Songs und der Auto/Biografie, als ein offenes,

generationsübergreifendes und zukunftsweisendes Konzept verstanden werden: In seiner Auseinandersetzung mit der „Sozialfigur“ des ‚Hipsters‘ im Rahmen eines transatlantischen Projektes (2010/2012) ‚gesteht‘ Christian Lorentzen (*1976) öffentlich in amüsanter und selbstironischer Form, sich an einem Betrug „aus freien Stücken“ und „egoistischen Motiven“ beteiligt zu haben (32-33).

Im Mittelpunkt des Betrugs steht die Behauptung, dass es zu einem gewissen Zeitpunkt angeblich Menschen gab, die man Hipster nannte, die einem Credo namens Hipsterismus folgten und die in ihrer eigenen kleinen Hipster-Sphäre lebten. Die Wahrheit ist, dass es diese Kultur nicht gab und dass die Menschen, die man Hipster nannte, einfach nur jung waren und nicht selten seltsam aussahen. (32)

Dass, oberflächlich betrachtet, der Hipster-Begriff demnach eine Fortschreibung der Beatnik/Hippie-Vorstellung zu sein scheint, wie sie in dem ‚Coney Island‘- Foto zum Ausdruck kommt, soll an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Von Interesse ist vielmehr die erste von insgesamt zehn Thesen, mit denen Christian Lorentzen seinen ‚Betrug‘ selbst aufdeckt und begründend korrigiert:

These 1: Das »Problem der Hipster« besteht darin, »dass eine Generation sich weigert, erwachsen zu werden«.

Das ist eine Fehleinschätzung. ... Kindheit ist die einzige Quelle von Authentizität, die es in Amerika gibt. Es ist die größte und wunderbarste Erfindung Amerikas – unser Geschenk an die Welt. Permanentes Kindischsein ist die ultimative Form der Reife. (34-35)

Diesen konstruierten Antithesen ist insofern zu widersprechen, als Kindheit und die graduellen Unterschiede zwischen Kindlichkeit und Kindischsein, wenn „sich das innere Kind in ein äußeres Kind verwandelt“, eigentlich universelle anthropologische Phänomene sind. Sie werden faktisch auch in der Öffentlichkeit performativ sichtbar, wenn Patti Smith etwa bei ihren Auftritten in Hamburg und Berlin im Februar 2014 aus unerfindlichen Gründen (wie ein ‚Backfisch‘) zu kichern beginnt oder einleitend in Hamburg feststellt „*Great being a girl*“. (Simultantranskription H.K.) Sam Shepard thematisiert diese Phänomene ebenfalls in seinem „*March 23, 2005 - N.Y.C.*“- Brief an Johnny Dark:

Life is absolutely overwhelming. At the party later me & Patti are standing around with a plate of cookies kind of giggling like little kids & I confess to her that I'm completely confused by all this. It feels exactly the same being around her now as it did then except we've got these grown kids. She says she knows what I mean. (270)

Ihre dialogischen Kinderrollen überträgt Sam Shepard im *Gedankenspiel* anschließend auf die Generation der eigenen Kinder: „Now, my son Walker might be going out on a date with Patti's daughter whose name just happens to be – Jesse! Unbelievable“. Weniger konkret, aber auch kindlich spielorientiert, interaktiv und instruktiv sind die mentalen Bilder am Ende der Autobiografie *M Train*:

I saw the fist of a babe shaking a silver rattle. I saw the shadow of a man and the brim of his Stetson hat. He [Sam Shepard] was toying with a kid's lariat ... The lariat was a long string of slithering words. I leaned over to read what they said. My oracle. I checked my pocket but had neither pen nor script.

—Some things, the cowpoke breathed, we save for ourselves. (251-52)

In diesen performativen und narrativen Beispielen wird, wie in dem gemeinsamen

Spiel in dem analysierten Filmsegment „Songs mit Sam Shepard“ (cf. Abschnitt 4.3.4), die von Christian Lorentzen angesprochene Authentizität der Interaktionen erfahrbar. Patti Smiths ‚Just Kids‘- Konzept, und das ist relevant, impliziert einerseits den Aspekt der Authentizität und andererseits einen grundsätzlichen Auftrag: Kindheit als solche und der generationsübergreifende ‚Vertrag interdependenter Verantwortung‘ sind im weitesten Sinne zu schützen, zu pflegen sowie interaktiv, aufklärerisch und moralisch weiterzuentwickeln. In dem bereits in der Einleitung zitierten *jetzt. de-* Interview (2016) stellt sie analog abschließend fest: „Ich habe also Glauben an die Jugend. Denn wenn man keinen Glauben an die Jugend hat – was wäre dann der Sinn der Zivilisation?“ (Haunhorst 4).

Die Stimmen der Kinder konstituieren einen wesentlichen, qualifizierenden Teil der „*cultural voice*“: In *Just Kids* machen sie sich unter anderem in der Strand-Szene interferierend, partizipierend und konsolidierend bemerkbar. Im abschließenden Song „After The Gold Rush“ (Neil Young 1970), dem zwölften des Albums *Banga* (2012), dem als dreizehnter Song „Just Kids“ folgt, haben die Kinderstimmen konkret eine eigenständige, heilende und dialogische Funktion. Kinder können mit ihrer Existenz letztendlich ein Gegengewicht zur brutalen Welt der Erwachsenen mit ihren global wiederkehrenden Infernos und apokalyptischen Abgründen schaffen. Den getöteten Kindern von Kana ist durch die Handlung von Erwachsenen das Menschenrecht genommen worden, überhaupt „erwachsen zu werden“ und Zukunft (anders) zu gestalten. Das Grundmotiv des Songs „Qana“, das Leid der jetzt kinderlosen, trauernden Mutter, korrespondiert mit Picassos „Guernica“ und weist in diesem Zusammenhang über die angesprochene, selbstreflexive Kontextualisierung in *Just Kids* hinaus.

Es ist Pete Seeger (1919 - 2014), der im Gespräch mit Amy Goodman am 09. August 2013, dem 68. Jahrestag der Bombardierung von Nagasaki, zunächst beiläufig auf ein Defizit von *Democracy Now!* und dem Programm „War and Peace Report“ hinweist und dann, denkkollektivisch im Sinne von Christian Lorentzen, Patti Smith und anderen, die Bedeutung der Kinder dieser Welt hervorhebt, deren Belange für die Menschheit insgesamt prioritär sein sollten:

We haven't mentioned children much on this program, but it may be children realizing that you can't live without love, you can't live without fun and laughter, you can't live without friends – and I say, "Long live teachers of children," because they can show children how they can save the world.

(„Pete Seeger & Onondaga Leader Oren Lyons“ 4)

Direkt im Anschluss gibt Pete Seeger einem siebenjährigen, in Hiroshima getöteten Kind stellvertretend und generationsübergreifend mit einem fünfstrophigen Song performativ (s)eine Stimme, um die Zukunft zerstörende und alle Moralvorstellungen pervertierende kriegerische Gewalt gegen Kinder anzuprangern. Mit den Worten von Patti Smith in Bezug auf Kana: „The slaughter of children.“ Erinnert sei zudem an ihre auf den Holocaust zielende Rezeption des Zweiten Weltkriegs: „[M]y perception of World War II was filtered through the Bomb and *The Diary of Anne Frank*“ (*Just Kids* 70). Das Pete Seeger aufwühlende Geschehen des Atombombeneinsatzes thematisiert Patti Smith in *M Train* mit Bezug auf die Stimme ihres Vater: „Though he opposed violence he was a patriotic soldier, but the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki broke his heart and he mourned the cruelty and weakness of our

material society“ (34). Nicht zufällig verknüpft ihr *mind train* die Zerstörungen durch den Sturm Sandy 2012 in Rockaway Beach im Umfeld ihres geplanten neuen Zuhauses, das sie als ihr „Alamo“ (143, 165, 231) begreift, mit der Bombardierung Dresdens. Unabhängig voneinander haben Naturgewalten und Kriege zu jeder Zeit und an jedem Ort eine entwurzelnde, Träume, Pläne sowie menschliche Beziehungen, Interaktionen und Netzwerke zerstörende Wirkung: „Like a tiny Dresden, a small stage replaying the art of war. But there was no war, no enemy. Nature knows nothing of these things. She is one with the messengers“ (156). In ihrer Selbstwahrnehmung sind ihre naiven „teenage girl“- Vorstellungen und Projektionen nunmehr hinfällig: „Gone is that infatuation, that untapped simplicity embraced“ (164).

Zu diesem so erweiterten, mahnenden Chor gehört wiederum Patti Smiths politischer Partner Howard Zinn mit seinen militärischen Erfahrungen als *bombardier* der US Air Force im Zweiten Weltkrieg in Europa und seinen darauf basierenden komplexen wissenschaftlichen Reflexionen. Als Höhepunkt lässt Amy Goodman ihn in ihrer Jubiläums-Sendung am 19. Februar 2016 mit seinen Gedanken zu Hiroshima, zu den Bombardierungen in Deutschland und im Irak resümierend zu Wort kommen: „[W]ar[s] – even so-called good wars against fascism, like World War II – wars don’t solve any fundamental problems, and they always poison ... the minds and souls of everybody on both sides“ („Democracy Now!, Turns 20“ 25). Zum mahnenden Chor – von Kai Bird kritisch kommentiert – gehört auch Barack Obama, der in Hiroshima Ende Mai 2016 sagt: „We come to mourn the dead, including over 100,000 Japanese men, women and children, thousands of Koreans, a dozen Americans held prisoner. Their souls speak to us. They ask us to look inward, to take stock of who we are“ (González/Goodman, „In Hiroshima Obama Calls“ 2). Wie Pete Seeger, so hat auch Barack Obama ausdrücklich das Schicksal der Kinder im Blick.

Zum Abschluss und gleichfalls als Höhepunkt der *DN!*- Sendung artikuliert Pete Seegers greise (weise) Stimme simulativ eine in ihrem Ziel schlichte und eigentlich erfüllbare kindliche Bitte von größter lokaler, planetarischer und kultureller Weisheit:

All that I ask is that for peace

You fight today, you fight today.

So that the children of this world

May live and grow and laugh and play!

(Goodman, „Pete Seeger & Onondaga Leader Oren Lyons“ 5)

Seine Stimme bleibt, unter anderem via *DemocracyNow!*, eine kosmopolitisch wirksame, generationsübergreifende Stimme: *our voice*.

Summary

A key structural finding in this study is that Patti Smith's complex and dynamic "our voice" concept ideologically pervades her multifaceted, project-oriented personal and often interactive work and provides various clues to an understanding of it.

As one of the normative foundations of this work, Jimi Hendrix's cosmopolitan and pacifist "our cultural voice" vision of the early 1970s encouraged musicians to cooperate globally in order to create a common "language of peace" (*Just Kids* 169). Today, Patti Smith's pervasive meliorist concept can be linked to both private and institutional, past and present networks/"worknets" (Latour) of people representing pluralist sets of values and providing mutual support and recognition. Theoretically and methodologically they can effectively be related to recent discussions of network theory (Reichardt et al.; Böhme), Bruno Latour's sociological Actor-Network-Theory (ANT), Ludwik Fleck's constructivist epistemological theory and can also be linked with Jan Assmann's "cultural memory" concept.

Patti Smith's so-called "all my people" network is essentially self-reflexive and comprehensive. Its development is documented in her structurally diverse books *Just Kids* (2010) and *M Train* (2015). Shaping the "our voice" concept interactively and dynamically are Amy Goodman's globally transmitted *Democracy Now!* program, reflecting the crucial idea of independence in reporting since 1996, and Patti Smith's website since 2005, organized by Sony Music Entertainment Inc.. At the same time, Christopher Felper's photographic collection *Angels, Anarchists & Gods* (1996) (re)presents a crucial, but somewhat static "worknet" of fellow (world) citizens, i.e. a "thought collective" (Fleck) according to Bruno Latour's Actor-Network-Theory, identified by "a shared language, shared symbols and a shared conceptual world" (Cohn).

Against the backdrop of these specific networks, personal fieldwork-analyses in New York in September 2012 and of thirteen Patti Smith performances between July 2011 and August 2016, as well as her various textnetworks, underscore her vital transnational sense of responsibility and her non-conformity. Her missionary zeal stems in part from the quasi-religious foundational documents of the United States of America, i.e. the basically "national-cosmopolitan" (Spahn) Declaration of Independence and the Constitution. They are ideologically cosmo-politicized by Patti Smith and, more recently, by the *Occupy Wall Street* (OWS) movement, which has become a globally influential grassroots network. In today's post-OWS world Patti Smith obviously continues to take on the political role of a charismatic "non-state actor" (Nye), or an informal ambassador of the USA, embodying "soft power" – in line with her comprehensive role as an influential culturally and politically "worknetting" artist.

From the perspective of three interdisciplinary, cosmopolitan, and transnationally oriented cultural platforms, and from the corresponding global fields of present-day American Studies in particular, the intercultural dimension of the "our voice"- concept provides access to dialogical insights and understandings.

To begin with, the transnational and cosmopolitan platform includes the following pluralist forum of political scientists, international scholars, and artists, i.e. segments of their relevant theoretical and cultural contributions:

Kwame A. Appiah, Joseph S. Nye, Ulrich Teusch, Jürgen Habermas, John Carlos

Rowe, Manuel Castells, Chantal Mouffe, Randolph Bourne, Winfried Fluck, Günther H. Lenz, Rob Kroes, Rüdiger Kunow, Alfred Hornung, William Boelhower, Shelley Fisher Fishkin, Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim, Slavoj Žižek, Andrew J. Bacevich; Steve Earle, Pete Seeger, John Lennon, Yoko Ono; Donald E. Pease, Prina Werbner, Stéphane Hessel, Karl R. Popper, Ruth Cohn, Timothy Snyder, Jimmy Carter, Ralph Nader, Susan Sontag, Noam Chomsky, Andre Vltchek, Heinrich A. Winkler and others.

This pluralist forum represents more or less stable “thought collectives” and “thought styles” (Fleck). Some of them meet professionally and ideologically within the field of the *New American Studies*. Others, especially Patti Smith’s role model Noam Chomsky, have been cooperating with *Democracy Now!* for many years. Chomsky is especially politically active in the present post-Obama era. The forum’s diverse projects help to understand Patti Smith’s work within particular “worknets”, political contexts, and cultural projects.

According to Patti Smith’s fundamental grassroots proposition and worldview – “*Who runs the planet? – The people.*” (2012) – given the so-called “world risk society” (Beck), and the project of global democracy, far-reaching (geo)ecological and ethical considerations necessitate an urgent awareness of mankind’s and, consequently, each citizen’s planetary responsibilities (Appiah) and actions. Both, Beck and Appiah have vitally influenced the discussions and not only within the international American Studies.

One of this platform’s common denominators is the need to tackle negative ecological and ethical issues that are, as such, interdependent, and result from anthropocentrism and the proverbial predicament of ‘man’s inhumanity to man’. Secondly, enlightened and empowered grassroots coalitions, alliances between intellectuals and artists on a local, national or global level, as well as concerted transdisciplinary interactions between natural sciences and the humanities help to initiate new modes of cognition, promoting alternative solutions both ecologically and culturally. Replacing the widespread pattern of uncompromising, masculine rivalry (Cohn) as an interpersonal paradigm of the destructive side of human nature with symmetrical and cooperative forms of interaction is one of the essential prerequisites for change.

Since the 1970s Patti Smith has been addressing both culturally and ecologically undesirable or devastating developments that may also affect future generations. Her politically independent and cosmopolitan point of view often brings into focus civil rights violations and human rights abuses. Her personal perspective and her cultural engagement are primarily characterized by divergent thinking, creativity, and non-conformity, and thereby often place her within former “worknets”, such as the Beat Poets, and the interdisciplinary “worknets” of the first platform mentioned above, but, mostly, *outside* the mainstream of American culture, power structures and politics. Thus, she is used to coping with the prejudice, censorship, and exclusion that, in turn, tend to arouse her resistance.

Such resistance, and her favourite *outside* positioning as a world citizen are variously exemplified in *Complete. 1975 – 2006*, in her multimedia album *Outside Society* (2011), and her associated, foundational 1970s ‘*Rock n Roll Nigger*’ concept. The latter remains performatively effective in the 21st century, and is as well related to the message of the ‘*People Have the Power*’ anthem. Patti Smith’s song “Qana”, on the

other hand, with its intertextual, multimedia framework, and Susan Sontag's seminal essay "Regarding The Torture of Others" both express these friends' sense of planetary responsibility as US citizens. Their concern is variously reflected and ideologically embedded in this first cosmopolitan interactive platform.

The pluralist group of scholars, politicians, and pundits that represent the second, i.e. the cultural and political platform are Steven Sebring, Barack Obama, Susan Sontag, Donald E. Pease, Cindy Sheehan, Christa Buschendorf, Martin Luther King, Amy Goodman, Rainer Winter, John Fiske, Kate Nash, Harry Belafonte, Eleanor Roosevelt, Jimmy Carter, Stéphane Hessel, Robert Byrd, Scott Horton, Jeremy Scahill, Van Jones, Winfried Fluck, Gerard J. DeGroot, Tom Hayden, Johan Galtung, Chris Hedges, David Harvey, Robert B. Reich, Judith Butler, Nathan Schneider, Bill de Balsio, Mark Greif, and Howard Zinn. Again, some of them have been working with *Democracy Now!* for years.

In the light of this interactive platform and its diverse "intra- and intercollective dialogues" (Fleck), documented by a number of transnational interdisciplinary conferences and publications, Patti Smith's website plays a central role, potentially reaching a wide audience and providing an extensive archive. Since this medium is not used solely by Patti Smith, it is basically project-oriented, almost democratized, and thereby mirrors the multifaceted, collective quality of the fundamental "our voice" concept. Although this "thought collective" medium is participatory, it is primarily shaped by Patti Smith. Politically, however, it has been used less frequently since July 2012, but prominently again as far as, for example, her network-based performances at the UN climate talks in Paris in December 2015 and their subsequent documentations and further initiatives in 2016 and 2017 are concerned.

Similarly, Patti Smith often self-referentially mediates between disparate subjects, groups of individuals, and their biographies, e.g. her father's along with Ho Chi Minh's, in connection with more recent political issues, such as the performance of the Bush administration. This is, in essence, one of the results of a parallel analysis of, on the one hand, the segment "The Declaration of Independence" / "indictment clip" of the biopic *patti smith: dream of life*, and, on the other hand, the album *Gung Ho*, including its intertextual framework. Her strategy again underscores Smith's role as a non-state actor and the way she comes to terms morally and responsibly with the legacy of her generation's Vietnam War, and the ongoing Global War on Terror (GWOT).

An extended intercollective dialogue – from Donald E. Pease and Cindy Sheehan to Martin Luther King, and a comparison of their political experiences, cultural views, and analyses – emphasizes Patti Smith's more general aim of ultimately humanizing (inter)national relations, and, further, helps to evaluate the dissident nature of the "indictment clip" in the light of John Fiske's and Rainer Winter's theoretical expertise. Kate Nash's transatlantic human rights considerations and, in particular, their references to the ongoing Guantánamo scandal continue this dialogue: Patti Smith's diverse, multi-layered performative and intertextual "Without Chains" presentations demonstrate her ability to focus alike on human rights violations microcosmically, emotionally, and almost factually. Her intention is, along with her cooperation with *Democracy Now!*, to inform the public and launch international appeals for grassroots solidarity that are basically positive, meliorist, and optimistic. Indeed, it could be

argued that her concern and optimism qualify her as a “Bringing Human Rights Home” (BHRH) ambassador in the transatlantic tradition of Eleanor Roosevelt, Jimmy Carter, or Stéphane Hessel.

In contrast to her aggressive criticism of the Bush administration, in the “*indictment clip*” or the song “Qana”, Patti Smith has for a long time restrained herself from criticizing the Obama administration in public. But, since 2009 she has markedly refrained from actively supporting Barack Obama on her website. In October 2015 she openly criticized the Obama administration from within the *Democracy Now! / Independence* network that coordinates the widespread criticism of the Obama administration’s handling of the GWOT and its legacy on the basis of Amnesty International and Human Rights Watch reports, plus documentary films and publications dealing with, among other issues, the controversial drone warfare. In this context, as well as earlier, with regard to the OWS movement, Amy Goodman includes Patti Smith in her program, and continues to use “People Have the Power” as a transnational “human rights” anthem.

As it happens, this song is ideologically rooted in the 1960s and 1980s, since Patti Smith, along with the late Tom Hayden and others, represents the politically active “generation of ‘68”, whose more or less utopian aims are still influential. There is convincing evidence that Patti Smith’s idea of power, as a vital constituent of the “*our voice*” concept, is closely linked to the seminal *Port Huron Statement* (1962). Today, the song may be understood as an intercultural anthem that reverberates with, cosmo-politicizes, and even transcends the very essence of the famous “We the people”- preamble: “[WE THE] PEOPLE Have the Power”.

Patti Smith has not only supported the OWS movement personally and materially, but also anticipated it. The political messages in her essay “Ain’t It Strange?” and her song “New Party” relate ideologically to the OWS movement and its local and planetary orientation, when, for example, the Occupiers formally cosmo-politicize the Declaration of Independence in their document *Declaration of the Occupation of NYC* (2011), and actively call for socio-political change. Bill de Blasio’s taking office as the Mayor of New York in January 2014 or Senator Bernie Sanders’ success at the New Hampshire Democratic primary in February 2016 and his political standing more than a year later may be seen as noteworthy factual steps in this new direction.

The interrelations between the transnational and auto/biographical turns within the dynamic field of contemporary American Studies conceptually link the preceding platforms to the following third platform, that of dialogical interchange. Its broad foundation relies on the collective cultural, critical, and methodological expertise of — Carsten Heinze, Jan Assmann, Bernhard Fetz, Philippe Lejeune, Michaela Holdenried, Heinz-Peter Preußner, Helmut Schmitz, Siri Hustvedt, Gérard Genette, Sidonie Smith, Julia Watson, Alfred Hornung, Susanne Becker, Margaret Atwood, Susan Sontag, Timothy Dow Adams, and Michail M. Bakhtin — in order to understand and evaluate the constituents of the “*our voice*” concept: The central idea of “our story” refers basically, but not at all solely, to Patti Smith’s past and ‘present’ relationship and interpersonal discourse with Robert Mapplethorpe; its various performative renditions and textual realizations incorporating multiple media become the focal point, including the album *Banga*, the song “Just Kids”, *The Coral Sea*, *Just Kids* and *M Train* as an additional text whose conceptual differences can throw some light on the *Just Kids* textnetwork. This comparative approach ultimately

makes it possible to verify Patti Smith's motivation, problematize and document her personal role as an authentic voice and a responsible mediator. Narratively and aesthetically, the artist's *Just Kids* project has been changing substantially since the publication of her essay "A Final Flower" in 1990: first opening up dynamic phantasmal auto/biographical spaces in the *The Coral Sea* publications that are now factually and interactively modified or structured in *Just Kids* and its kaleidoscopic paratextual setting.

It follows that *Banga* and even the surreal message and highly emotional performance of *The Coral Sea*, dedicated to Robert Mapplethorpe, in London in June 2005 and September 2006, are embedded both politically and transnationally in the presentations of "Qana" and "Without Chains".

Apart from its internal functional and structural differences, the auto/biographical triad – consisting of *Complete. 1975 – 2006, patti smith: dream of life* (biopic and book) and *Just Kids* – provides a sound factual base for Patti Smith herself, both when organizing her (ad hoc) live performances, as well as for concretely understanding her "all my people"/"our voice" concept and its political dimensions.

The recycling and interplay of various sources of self-representation and the rearrangement of mixed media within the triad make it possible to decode and appreciate intertextually the aesthetic and intercultural implications of specific auto/biographical data. "Remembering Robert", i.e. the eighth segment of the biopic, exemplifies the more factual nature of the author's grief work in contrast to the diverse phantasmal productions of *The Coral Sea*.

In *Just Kids* the protagonist's grief work is structured by two minutely arranged paratextual frames of texts and photographs, and it is condensed in the final, relatively short chapter "Holding Hands with God". Her mourning for Robert Mapplethorpe is narratively tied to the presence of her young children Jackson and Jesse Smith and, quite obviously, their healing power. Almost as a general rule, grief is transformed into creativity. And so it is in *M Train* as far as Fred Sonic Smith is concerned, but narratively and conceptually in quite a different way. Within Smith's intertextual 'universe', grief is positively associated with Easter, and within *Just Kids* it is additionally linked interculturally with the recurrent, mixed media Robert Mapplethorpe-Arthur Rimbaud construction.

Although parting and loss are structurally relevant, what is narratively dominant are the chronologically ordered meaningful encounters, initiations, and interactions seen from the dynamic perspective of the multiple, i.e. past, present or ideological, "I"s.

The concisely and aesthetically integrated selection of meaningful photos and illustrations is similar to the paratextual frames mentioned above.

"Our story" is presented with a kind of 'zipper' technique that rhythmically coordinates, synchronizes, and fuses both biographical and autobiographical data. Moreover, it is visually expanded by the prominent *Coney Island* photo, and its synthetic and symbolic function.

The production scene of the iconic cover photo on the album *Horses* as a verbal-visual climax mirrors Patti Smith's performative "ramping" device.

Both the *Horses* LP and Mapplethorpe's photo are simultaneously produced masterpieces, revealing that the protagonists have reached a mature stage as far as their individual living and learning processes are concerned, and defining their "story", their "work" and their common "cultural voice". The latter is communalized

since it is shaped by a string of “worknet” forming interactions, such as the formation of the Patti Smith Group, travels and informal learning processes spatially centered in and around the Hotel Chelsea, their “university”. In other words, the masterpieces are ultimately based on interdependent networks that are mainly identified and portrayed in the third chapter “Hotel Chelsea”.

Even on this interpersonal level, the “*our voice*” concept – and its link to the idea of “*our work*” – is pluralist, since it reflects the protagonists’ divergent fields of professionalization, routes to success, and their different lifestyles. An early transatlantic and political orientation characterizes Patti Smith’s career, which has become global in the long run, if you take the spatial framework of *M Train* into account. Robert Mapplethorpe focuses artistically and socially on Andy Warhol and his team, and cooperates with Sam Wagstaff.

Meeting Bob Dylan in the mid-1970s, i.e. gaining the recognition of her role model, is a subtly constructed strand within Smith’s *Just Kids*. In the fourth chapter “Separate Ways Together”, this widely epitextually documented event serves as another narrative crescendo that indicates pride, professional maturity, and emancipation. Professionally “worknetting” with Bob Dylan in 1995 or actually working for him at the Nobel Prize Ceremony in Stockholm in December 2016 is evidence of their artistic partnership. For Patti Smith, who regards herself as a worker, “*our voice*” is “*our work*”, or vice versa, and “*our work*” (“*our story*”) is inextricably connected with the voices of others.

In the artist’s view, qualitatively, (artistic) work should not be done primarily for profit. It should be nonconformist, altruistic, independent, and as authentic and creative as a child’s voice and play.

Both the auto/biography’s title and the *Coney Island* photo suggest this notion of childlike authenticity, which has lately been regarded as an American invention and “our present to the world” (Lorentzen). Its preservation and realization in performative contexts is one of Patti Smith’s maxims and guidelines — influenced by J.M. Barrie’s *Peter Pan*, William Blake’s positive notion of children, and variously, almost traditionally, performed with Sam Shepard whose role of mentor from the early 1970s is still vital and accepted today. He even influences the narrative process of *M Train* somewhat surreptitiously, playfully and dialogically.

Beyond the aspect of authenticity and beyond *Just Kids*, a reconsideration of the human rights message in the song “Qana”, for example, and the ‘Just Kids’ metaphor also suggest the idea of generational interaction, interdependence and care, i.e. giving children a voice and protecting their basic rights, which are inhumanely violated by adults worldwide. The children’s voices remain an integral part of the “*our voice*”- concept in any case. In *Just Kids* their interference affects the protagonist’s grief work deeply and positively. In the song “After the Gold Rush” their voices are meant to convey the idea of hope and renewal in the light of mankind’s man-made apocalyptic situation. Their mission is as cosmopolitan as Patti Smith’s.

Literaturverzeichnis

Ackroyd, Peter. *Blake*. London: Vintage Books, 1999.

Adams, Timothy Dow. *Light Writing & Life Writing: Photography in Autobiography*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 2000.

Allred, Don. "Patti Smith & Kevin Shields's *The Coral Sea*." *The Village Voice*. 9 Jul. 2008. 26 Jan. 2012 <<http://www.villagevoice.com/2008-07-09/music/patti-smith-amp-kevin-shields-s-the-c...> >

Amend, Christoph. "Die Überlebende." *ZEIT ONLINE*. 11 Mar. 2010. 15 Sep. 2010 <<http://www.zeit.de/2010/11/Patti-Smith?page=all&print=true>>

Ameri-Siemens, Anne. "Patti Smith im Gespräch. Mir war einfach nie langweilig." *Frankfurter Allgemeine*. 21 Mar. 2010. 8 Sep. 2010 <<http://www.faz.net/s/RubBE163169B4324E24BA92AAEB5BDEF0DA/Doc~E97C6E..>>

Amorosi, A.D. "Seventh Heaven. Work, Christ and Sam Goody's: A chat with Patti Smith." *Philadelphia citypaper*. 23-30 Nov. 1995. 8 Aug. 2011 <<http://archives.citypaper.net/articles/112395/article022.shtml?print=1>>

Anders, Marcel. "Hommage an das Leben." *General-Anzeiger* (7/8 Jul. 2012): 3.

Antor, Heinz. "From Postcolonialism and Interculturalism to the Ethics of Transculturalism." *From Interculturalism to Transculturalism: Mediating Encounters in Cosmopolitan Contexts*. Ed. Heinz Antor et al. Heidelberg: Winter, 2010. 1-13.

Appiah, Kwame Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2006.

Arendt, Hannah, "Der Raum des Öffentlichen und der Bereich des Privaten." *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Ed. Jörg Dünne and Stephan Günzel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. 420-33.

Arendt, Paul. "A rock icon for Meltdown." *guardian.co.uk*. 24 Mar. 2005. 29 Sep. 2011 <www.guardian.co.uk/music/2005/mar/24/meltdownfestival2005.meltdownfestiv...>

ARTE G.E.I.E. "Kino auf Arte – 02/08/10. One Plus One. Ein Film von Jean-Luc Godard." 2 Aug. 2010. 16 Dec. 2012 <<http://www.arte.tv/de/one-plus-one/3362264,CmC=3347978.html>>

Arthur, Deyva. "Patti Smith reaffirms that people have the power." *Green Pages*. Fall 2005. 18 Feb. 2012 <<http://www.gp.org/greenpages/content/volume9/issue2/evergreen1.php>>

Asser, Martin. "Qana makes grim history again." *BBC NEWS*. 31 Jul. 2006. 21 Sep. 2011
<[http://newsvote.bbc.co.uk/mpapps/pagetools/print/news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/52...>](http://newsvote.bbc.co.uk/mpapps/pagetools/print/news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/52...)

Assmann, Aleida. *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. 3rd ed. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2011.

Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Verlag C.H. Beck, 1997.

------. "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität." *Kultur und Gedächtnis*. Ed. Jan Assmann and Tonio Hölscher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 9-19.

Atwood, Margaret. "Rede Margaret Atwood zur Verleihung des Nelly-Sachs-Preises Dortmund." Trans. Thomas A. Küstermann. *dortmund.de | Kulturbüro*. 21 Mar. 2010. 8 Jul. 2012
<[http://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/kulturbuero/kulturpreise/nellysachspr...>](http://www.dortmund.de/de/freizeit_und_kultur/kulturbuero/kulturpreise/nellysachspr...)

Bacevich, Andrew J. *Breach of Trust: How Americans Failed Their Soldiers and Their Country*. New York: Metropolitan Books, 2013.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. 4th ed. Reinbek: Rowohlt, 2010.

Bachtin, Michail M. *Zur Philosophie der Handlung*. Trans. Dorothea Trottenberg. Ed. Sylvia Sasse. Berlin: Matthes & Seitz, 2011.

------. *Chronotopos*. Trans. Michael Dewey. Berlin: Aufbau Verlagsgruppe und Suhrkamp, 2008.

------. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Trans. Hans-Günter Hilbert et al. Ed. Rainer Grübel et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Baker, Jeff. "Patti Smith interview: 'I love Portland ... it's a real book town.'" *OregonLive.com*. 31 Jan. 2010. 8 Aug. 2011
<http://blog.oregonlive.com/books_impact/print.html?entry=/2010/01/post_12.html>

Banerjee, Mita et al., eds. *Living American Studies*. Heidelberg: Winter, 2010.

Barlow, Harriet. "Don't Let Occupy Be Occupied: 6 Ways to Fight the Creep to Institutionalize." *AlterNet*. 25 Jan. 2012. 26 Jan. 2012
<[http://www.alternet.org/story/153883/don%27t_let_occupy_be_occupied%3A_6_wa_y..>](http://www.alternet.org/story/153883/don%27t_let_occupy_be_occupied%3A_6_wa_y..)

Barrie, James Matthew. *The Annotated Peter Pan: The Centennial Edition*. Ed. Maria Tatar. New York and London: W. W. Norton & Company, 2011.

----- . *Peter Pan*. London: Penguin, 1995.

Barthes, Roland. *Über mich selbst*. Trans. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz, 2010.

----- . *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*. Trans. Dietrich Leube. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

----- . *Image – Music – Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

Baum, Beate. "Auf dem Rücken der Pferde. Patti Smiths ‚Horses‘ 2015 funktioniert als Ausblick in die Gegenwart." *Dresdner Neueste Nachrichten* (10 Aug. 2015): 7.

Bauridl, Birgit M., and Pia Wiegink. "Forum: Toward an Integrative Model of Performance in Transnational American Studies." *Network Theory and American Studies*. Ed. Ulfried Reichardt et al. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies* 60. 1 (2015): 157-68.

Baym, Nina et al., eds. *The Norton Anthology of American Literature*. 4th ed. Vol. 1. New York and London: Norton & Company, 1994.

Beaumont-Thomas, Ben. "Patti Smith discusses her new memoir *M Train* – as it happened." *The Guardian*. 28 Oct. 2015. 29 Oct. 2015
<<http://www.theguardian.com/music/live/2015/oct/28/patti-smith-memoir-m-train-guardian-live#block-56313137e4b0be137010b83f> >

Beck, Ulrich. "Empört euch, Europäer: Zusammen gewinnen oder einzeln verlieren." *Der Spiegel* 34 (2011): 128-29.

----- . *Weltrisikogesellschaft: Auf der Suche nach der verlorenen Sicherheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

----- . "Der kosmopolitische Staat." *Der Spiegel* 42 (2001): 54-56.

Beck, Ulrich, and Elisabeth Beck-Gernsheim. *Fernliebe: Lebensformen im globalen Zeitalter*. Berlin: Suhrkamp, 2011.

Becker, Susanne. "'In the end, we'll all become stories': Authenticity, Authority, and the Autobiographical Modes of Margaret Atwood." *Living American Studies*. Ed. Mita Banerjee et al. Heidelberg: Winter, 2010. 49-74.

Beicken, Peter. *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2007.

Belafonte, Harry with Michael Shnayerson. *My Song: A Memoir*. New York: Alfred A. Knopf, 2011.

Benenson, Peter. "The Forgotten Prisoner." *The Observer*. 28 May 1961. 27 Mar. 2012 <<http://www.guardian.co.uk/uk/1961/may/28/fromthearchive.theguardian/print> >

Ben Mhenni, Lina. *Vernetzt Euch!* Trans. Patricia Klobusiczky. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2011.

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Nach dem 1912 vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß genehmigten Text. Stuttgart: Privilegierte Württembergische Bibelanstalt, n.d.

The New English Bible. New Testament. Oxford and Cambridge: OUP and CUP, 1961.

Biesenbach, Klaus. "Die Toten sind bei mir." *Monopol. Magazin für Kunst und Leben* (September 2012): 46-59.

Blake, William. *Songs of Innocence and of Experience*. Oxford and New York: Oxford UP in association with The Trianon Press, 1967.

Blasio, Bill de. "Text of Bill de Blasio's Inauguration Speech." *The New York Times*. 1 Jan. 2014. 2 Jan. 2014 <<http://www.nytimes.com/2014/01/02/nyregion/complete-text-of-bill-de-blasios-inauguration-speech.html>>

Blistein, Jon. "Watch Patti Smith Honor Oakland Fire Victims With 'Peaceable Kingdom'. Michael Stipe joins punk icon for 'People Have the Power' at Democracy Now! event." *Rolling Stone*. 6 Dec. 2016. 5 Jan. 2017 <<http://www.rollingstone.com/music/news/see-patti-smith-dedicate-performance-to-oakland-fire-victims-w-454227> >

Bockris, Victor. *Patti Smith: Die unauthorisierte Biographie*. Trans. Ekkehard Rolle. Frankfurt am Main: Wolfgang Krüger Verlag, 2000.

Boelhower, William. "Side-by-Side with You: The Common as Foundational Figure." *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1). Article 17 (2011): 47-53. Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

Böger, Astrid. "Die amerikanische Fotografie." *Visuelle Kulturen der USA*. Ed. Christof Decker. Bielefeld: transcript Verlag, 2010. 99-159.

Bloom, Harold. "Commentary". *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. Ed. David V. Erdman. New York: Anchor Books, 1988. 894-970.

Böhme, Hartmut. "Einführung: Netzwerke. Zur Theorie und Geschichte einer Konstruktion." *Netzwerke: Eine Kulturtechnik der Moderne*. Ed. Jürgen Barkhoff et al. Köln: Böhlau Verlag, 2004. 17-36.

Bonnett, Alastair. *Die seltsamsten Orte der Welt*. Trans. Andreas Wirthensohn. München: Verlag C.H. Beck, 2015.

Bosman, Julie. "National Book Award for Patti Smith." *The New York Times*. 17 Nov. 2010. 22 Nov. 2010
<http://www.nytimes.com/2010/11/18/books/18awards.html?_r=1&pagewanted=print>

Bourne, Randolph. "The War and the Intellectuals." *The Seven Arts*, II (June, 1917), 133-146. *Randolph Bourne's America* was held at Columbia University on October 11, 2004. N.d. 18 Oct. 2013 <<http://www.dkv.columbia.edu/w0410/>>

----- . "Trans-National America." *Atlantic Monthly*, 118 (July 1916), 86-97. 30 Jun. 1995 and 6 Jun. 2001. 21 Oct. 2013
<<http://www.swarthmore.edu/SocSci/rbannis1/AIH19th/Bourne.html>>

Brandt, Stefan, and Alexander Vazansky. "American Cultural ImagiNation: The New Americanists and the Bush Revolution." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter, 2010. 65-88.

Braun, Michael. "Urteil gegen Genua-Demonstranten: Unglaubliche Strafen." *taz.de*. 15 Jul. 2012. 5 Aug. 2012 < <http://www.taz.de/!97336/> >

Breckner, Roswitha. "Bild und Biographie: Ein Kaleidoskop von Selbstbildern?" *Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen*. Ed. Carsten Heinze and Alfred Hornung. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013. 159-180.

Bredella, Lothar. "How to Conceive of Intercultural Understanding – Considering the Tensions Between the Liberal and the Communal Concept of the Self." *From Interculturalism to Transculturalism: Mediating Encounters in Cosmopolitan Contexts*. Ed. Heinz Antor et al. Heidelberg: Winter, 2010. 15-38.

----- . "Representation in Literary Texts." *Representation and Decoration in a Postmodern Age*. Ed. Alfred Hornung and Rüdiger Kunow. Heidelberg: Winter, 2009. 15-34.

----- . "How Is Intercultural Understanding Possible?" *Perceptions and Misperceptions: The United States and Germany. Studies in Intercultural Understanding*. Ed. Lothar Bredella and Dietmar Haack. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1988. 1-25.

Breinig, Helmbrecht. "Six Theses on Transnational American Studies." *Transnational American Studies*. Ed. Udo J. Hebel. Heidelberg: Winter, 2012. 618-21.

Brinkley, Douglas. "Containing Multitudes." *Angels, Anarchists & Gods*. Christopher Felver. Baton Rouge and London: Louisiana State UP, 1996. xi-xiii.

Brogan, T.V.F., ed. *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Princeton: Princeton UP, 1994.

Buber, Martin. *Das dialogische Prinzip*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, 2009.

Buckley, Cara. "At Hotel of Artists, Skepticism Over a Show." *The New York Times*. 11 Jan. 2012. 20 May 2013
<<http://www.nytimes.com/2012/01/12/nyregion/doubts-over-patti-smith-concert-plan-f...>>

Bundeszentrale für politische Bildung. *Allgemeine Erklärung der Menschenrechte. Resolution 217 A (III) der Generalversammlung der Vereinten Nationen am 10. Dezember 1948*. N.d. 1 Apr. 2012
<<http://www.bpb.de/internationales/weltweit/menschenrechte/38624/erklaerung-der-me...>>

Bungert, Heike, and Simon Wendt. "Transnationalizing American Studies: Historians' Perspectives." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter, 2010. 89-116.

Burroughs, William S. "Octopus." *Living with the Animals*. Ed. Gary Indiana. Boston and London: Faber and Faber, 1994. 1-8.

----- . *The Wild Boys: A Book of the Dead*. New York: Grove Press, 1969.

Buschendorf, Christa. "Forum. 'We need Martin more than ever': Interview with Cornel West on Martin Luther King, Jr., August 2011." *Amerikastudien / American Studies* 56. 3 (2011): 449-67.

Bush, George W. "Address to Congress and the American People following the Sept. 11, 2001 Attacks ('War on Terror' Declaration)". 20 Sep. 2001. 23 Mar. 2012
<http://www.history2u.com/bush_war_on_terror.htm>

Buß, Christian. "Belafonte auf der Berlinale: 'Ich war ein Dieb.'" *SPIEGELONLINE*. 15 Feb. 2011. 1 Mar. 2012 <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,druck-744768,00.html>>

Butler, Judith. "Bodies in Public." *Occupy! Scenes from Occupied America*. Ed. Astra Taylor et al. London and Brooklyn, NY: Verso and N+1, 2011. 192-94.

----- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London and New York: Verso, 2006.

----- . *Giving an Account of Oneself*. New York: Fordham University Press, 2005.

Butler, Martin. *Voices of the Down and Out: The Dust Bowl Migration and the Great Depression in the Songs of Woody Guthrie*. Heidelberg: Winter, 2007.

Campagner, Francesco. "Wenn die Freiheitsglocken läuten. Diverse: Chimes Of Freedom – The Songs Of Bob Dylan." *Wiener Zeitung*. 7 Feb. 2012. 26 Mar. 2012 <http://www.wienerzeitung.at/dossiers/dylan/433553_Diverse-Chimes-Of-Freedom-The-Songs-Of-Bob-Dylan.html>

Caron, Claude M. *the PATTI SMITH setlists*. Vers. 4.33 Latest Update 1 June 2017. 9 Jun. 2017 <<http://setlists.pattismithlogbook.info/>>

Carroll, Jim. *Forced Entries: The Downtown Diaries 1971 – 1973*. New York: Penguin, 1987.

Carson, Tom. "The Night Belongs to Us." *The New York Times*. 31 Jan. 2010. 26 Sep. 2010 <www.nytimes.com/2010/01/31/books/review/Carson-t.html?ref=patti_smith&pa...>

Castells, Manuel. *The Information Age: Economy, Society, and Culture. Vol 2. The Power of Identity*. 2nd ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2010.

------. *Die Macht der Identität. Teil 2 der Trilogie: Das Informationszeitalter*. Trans. Reinhart Kößler. Opladen: Leske + Budrich, 2003.

Carter, Jimmy. "Foreword." *The International Bill of Human Rights*. Ed. Paul Williams. Encinitas, CA: Entwistle Books 1999. ix-xi.

Chansky, Ricia Anne ed. *Auto/Biography across the Americas: Transnational Themes in Life Writing*. New York and Milton Park: Routledge, 2017.

Chomsky, Noam. *Because We Say So*. San Francisco: Open Media Series | City Lights Books, 2015.

------. *Die Herren der Welt: Essays und Reden aus fünf Jahrzehnten*. Trans. Gregor Kneussel. Wien: Promedia, 2014.

----- and Andre Vltchek. *On Western Terrorism: From Hiroshima to Drone Warfare*. London: PlutoPress, 2013.

Christ, Birte, and Christian Kloeckner. "Introduction: What's in Two Names? From 'The Futures of (European) American Studies' to *American Studies / Shifting Gears*." Ed. Birte Christ et al. *American Studies / Shifting Gears*. Heidelberg: Winter, 2010. 1-19.

Chrome Dreams Group of Companies. *Patti Smith Under Review. An Independent Critical Analysis*. DVD Video. New Malden: Chrome Dreams, 2007.

Cohen, Roger. "Presidents of Their Own Design." *The New York Times*. Articles selected for *Süddeutsche Zeitung* (27 Feb. 2012): 2.

Cohn, Ruth C. *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980.

Colacello, Bob. *Holy Terror: Andy Warhol Close Up*. New York: HarperCollins Publishers, 1990.

Corso, Gregory. *An Accidental Autobiography: The Selected Letters of Gregory Corso*. Ed. Bill Morgan. New York: New Directions, 2003.

Coscarelli, Joe. "Patti Smith to Publish Another Memoir, 'M Train,' in October." *The New York Times*. 13 Apr. 2015. 15 Apr. 2015
<<http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/04/13/patti-smith-to-publish-another-memoir-m-train-...>>

Cott, Jonathan. "Susan Sontag: The *Rolling Stone* Interview." *Conversations with Susan Sontag*. Ed. Leland Poague. Jackson: University Press of Mississippi, 1995. 106-36.

Creeley, Robert. "Felver's Faces." Christopher Felver. *Angels, Anarchists & Gods*. Baton Rouge and London: Louisiana State UP, 1996. ix.

Crossman, Sylvie. "Mit dem Autor abgestimmte Fußnoten der französischen Verlegerin" / "Nachwort der französischen Verlegerin." Stéphane Hessel. *Empört euch!* Trans. Michael Kogon. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2011. 23-25 / 27-30.

Crump, James. *Black White + Gray*. LM Media GMBH + Arthouse Films. DVD Video. London: Revolver Entertainment, 2008.

Current, Richard N. et al. eds. *American History: A Survey. Volume II: Since 1865*. 6th ed. New York: Alfred A. Knopf, 1983.

Däwes, Birgit. *Ground Zero Fiction: History, Memory, and Representation in the American 9/11 Novel*. Heidelberg: Winter, 2011.

Dallach, Christoph. "Ich bereue nichts': Die Popmusikerin Patti Smith über Karriere, Familie und das Glück der frühen Morgenstunden." *Die ZEIT* 23 (31 May 2012): 46.

Dargis, Manohla. "Godmother of Punk, Celebrator of Life." *The New York Times*. 5 Aug. 2008. 18 Feb. 2012
<<http://movies.nytimes.com/2008/08/06/movies/06patt.html>>

Davet, Stéphane. "Voyageuse immobile." *Le Monde* (6 May 2016): 10.

----- . "Au Père-Lachaise avec Patti Smith. Des fleurs pour Morrison, une larme pour Nerval." *Le Monde* (7 Aug. 2012): 15.

DeGroot, Gerard J. *The Sixties Unplugged: A Kaleidoscopic History of a Disorderly Decade*. Cambridge, MA and London, England: Harvard UP, 2008.

Delius, Mara. "Höllendidyll: Patti Smith kauft das Haus, in dem Arthur Rimbaud seine wildesten Zeilen geschrieben hat. Wieso?" *Die Welt* (8 Apr. 2017): 29.

Democracy Now! *Watch Democracy Now!'s 20th Anniversary Celebration*. Special Broadcast. 5 Dec. 2016. 11 Dec. 2016 (transcript)
<https://www.democracynow.org/live/democracy_now_s_20th_anniversary_celebration>

Department of the Navy. Naval Historical Center. "USS *Coral Sea* (CVB-43, later CVA-43 and CV-43), 1947-1993". N.d. 21 Dec. 2010
<<http://www.history.navy.mil/photos/sh-usn/usnsh-c/cvb43.htm>>

Dewey, Anne, and Libbie Rifkin eds. *Among Friends: Engendering the Social Site of Poetry*. Iowa City: University of Iowa Press: 2013.

DiBacco, Thomas V. et al. *History of The United States*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1991.

Dietz, Gabriele et al. eds. *Wild + Zahm. Die Siebziger Jahre*. Berlin: Elefant Press, 1997.

Dietz, Georg. "Mutig im Angesicht der Macht". *Der Spiegel* 33 (13 Aug. 2012), 70-71.

Dirven, René, ed. *A User's Grammar of English: Word, Sentence, Text, Interaction. Duisburger Arbeiten zur Sprach- und Kulturwissenschaft*. Vol. 4. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1989.

Drake, Olivia. "Stevenson, Smith, Appiah Receive Honorary Degrees". *News @ Wesleyan*. 22 May 2016. 25 May 2016
<<http://newsletter.blogs.wesleyan.edu/2016/05/22/honorarydegrees2016/>>

do Mar Castro Varela, Maria, and Nikita Dhawan. *Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung*. 2nd ed. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.

Dreier, Peter. "Occupy Activists Resurrect May Day for Americans." *The Nation*. 27 Apr. 2012. 10 May 2012
<<http://www.thenation.com/article/167611/activists-breathe-new-life-may-day>>

Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. Trans. Kathrin Passig and Gerhard Henschel. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2004.

Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

Eakin, Paul John. *How Our Lives Become Stories: Making Selves*. Ithaca and London: Cornell UP, 1999.

Edroso, Roy. "Dancing Barefoot: Patti Smith's *Just Kids*. A rock icon looks back at her youth." *The Village Voice*. 26 Jan. 2010. 4 Mar. 2011
<<http://www.villagevoice.com/content/printVersion/1620903>>

Eisen, Jonathan, ed. *The Age of Rock 2. Sights and Sounds of the American Cultural Revolution*. New York: Random House, 1970.

Eltahawy, Mona. "We've waited for this revolution for years. Other despots should quail." *The Guardian*. 29 Jan. 2011. 9 Jan. 2012
<[http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/jan/29/egypt-mubarak-tunisia-palisti... >](http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2011/jan/29/egypt-mubarak-tunisia-palisti...)

Emerson, Ralph Waldo. "The American Scholar." *The Harper American Literature*. Ed. Donald McQuade et al. Vol. 1. 2nd ed. New York: HarperCollins CollegePublishers, 1994. 1118-31.

------. "Journals." *The Harper American Literature*. Ed. Donald McQuade et al. Vol. 1. 2nd ed. New York: HarperCollins CollegePublishers, 1994. 1255-68.

Erdman, David V., ed. *The Complete Poetry & Prose of William Blake*. New York: Anchor Books, 1988.

Eribon, Didier. *Rückkehr nach Reims*. Trans. Tobias Haberkorn. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth: Penguin, 1977.

Everitt-Carlson, David. "Occupy Wall Street Explained". *Cowbird*. 6 Jun. 2012. 27 Sep. 2012 <<http://cowbird.com/print-story/27522/>>

Fainstein, Susan S. "Ups and Downs of Global Cities." *Global Cities – Metropolitan Cultures: A Transatlantic Perspective*. Ed. Barbara Hahn and Meike Zwingenberger Heidelberg: Winter, 2011. 11-23.

Felver, Christopher. *Angels, Anarchists & Gods*. Baton Rouge and London: Louisiana UP, 1996.

Fernandez, Manny et al. "Election Reveals Deep Chasm in U.S." *The New York Times. International Weekly* (18 Nov. 2016): 1; 4.

Fetz, Bernhard. "Performance and Mediality: A Biographical Project on Ernst Jandl." *Auto/Biography and Mediation*. Ed. Alfred Hornung. Heidelberg: Winter, 2010. 559-69.

------. "Biographisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität." *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Ed. Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2009. 54-60.

Fischer, Günther, and Manfred Prescher. *Nur noch kurz die Welt retten. Berühmte Songzeilen und ihre Geschichte*. Darmstadt: WBG, 2015.

Fischer, Sebastian. "Ein ängstlicher Europäer hat schon verloren." *SZ.de*. 17 Mar. 2017. 17 Mar. 2017 <<http://www.sueddeutsche.de/politik/eu-debatte-ein-aengstlicher-europaeer-hat-schon-verloren-1.3423959>>

Fisher, Philip. "Introduction: The New American Studies." *The New American Studies: Essays from Representations*. Ed. Philip Fisher. Berkeley: University of California Press, 1991. vii – xxii.

Fiske, John. *Reading the Popular*. 2nd ed. Milton Park and New York: Routledge, 2011.

------. "The Popular Economy." *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Ed. John Storey. 4th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2009. 564-80.

------. *Understanding Popular Culture*. London and New York: Routledge, 2009.

Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Fishkin, Shelley Fisher. "Transnational American Studies in the Twenty-First Century." *Transnational American Studies*. Ed. Udo J. Hebel. Heidelberg: Winter, 2012. 621-22.

------. "Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives: A Response and a Proposal". *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 18 (2011): 1-11.
Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/1qw5364p>

Fleck, Ludwik. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Flexner, Stuart Berg. *I Hear America Talking: An Illustrated History of American Words and Phrases*. New York: Simon and Schuster, 1979.

Fluck, Winfried. "The Concept of Recognition and American Cultural Studies." *American Studies Today*. Ed. Winfried Fluck et al. Heidelberg: Winter, 2014. 167-207.

------. "Introduction." *Tocqueville's Legacy: Towards a Cultural History of Recognition in American Studies*. Ed. Winfried Fluck. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies* 57. 4 (2012): 525-31.

----- et al. eds. *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. Hanover: Dartmouth College Press, 2011.

----- . "The Romance With America: Approaching America Through Its Ideals." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter, 2010. 301-25.

----- . "The Fallen Hero: John F. Kennedy in Cultural Perspective." Winfried Fluck. *Romance with America? Essays on Culture, Literature, and American Studies*. Ed. Laura Bieger and Johannes Voelz. Heidelberg: Winter, 2009. 471-95.

----- . "Ästhetische Konzepte in der Geschichte der US-amerikanischen Populärkultur." *Die Schönheiten des Populären: Ästhetische Erfahrungen der Gegenwart*. Ed. Kaspar Maase. Frankfurt and New York: Campus Verlag, 2008. 58-76.

----- . "Theories of American Culture (and the Transnational Turn in American Studies)." *REAL Yearbook of Research in English and American Literature*. Vol. 23. *Transnational American Studies*. Ed. Winfried Fluck et al. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007. 59-77.

Flügge, Manfred. *Stéphane Hessel – ein glücklicher Rebell*. Berlin: Aufbau Verlag, 2012.

Fox, Matthew. *The Pope's War: Why Ratzinger's Secret Crusade Has Imperiled The Church And How It Can Be Saved*. New York: Sterling Ethos, 2011.

Friedl, Herwig. "Kunstvoll einfache Denk-Bewegungen: Ein amerikanistischer Prolog zu einem Dialog zwischen Europa und Amerika." *Dialoge zwischen Amerika und Europa: Transatlantische Perspektiven in Philosophie, Literatur, Kunst und Musik*. Ed. Astrid Böger et al. Tübingen and Basel: Francke Verlag, 2007. 17-44.

Frith, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, And The Politics of Rock 'N' Roll*. New York: Pantheon Books, 1981.

Galtung, Johan. *Frieden mit friedlichen Mitteln: Friede und Konflikt, Entwicklung und Kultur*. Trans. Hajo Schmidt. Münster: agenda Verlag, 2007.

Geimer, Peter. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.

Geiselberger, Heinrich, ed. *Die große Regression: Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2017.

Genette, Gérard. *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Trans. Dieter Hornig. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2001.

----- . *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Trans. Wolfram Bayer and Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993.

Gerken, Christina. "The DREAMers: Narratives of Deservingness in Pro-Immigrant Activism in the Twenty-First Century." *American Lives*. Ed. Alfred Hornung. Heidelberg: Winter, 2013. 283-95.

Gholson, Craig. "I Contact with the selves of Patti Smith." *The New York Rocker* (December 1976): 3, 5. Patti Smith and Galerie Veith Turske. *Patti Smith*. Katalog Nr. XI. Köln: Galerie Veith Turske, 1977. 112-13.

Giddens, Anthony. "Außerordentliches Gespür für die Zukunft." Trans. Andreas Zielcke. *Süddeutsche Zeitung* (5 / 6 Jan. 2015): 9.

Glass, Charles. "Foreword." Stéphane Hessel. *Time for Outrage!* Trans. Damion Searls with Alba Arrikha. London: Quartet Books, 2011. 7-15.

Glueck, Grace. "Sam Wagstaff, 65, A Curator and Photography Collector." *The New York Times*. 16 Jan. 1987. 8 Mar. 2011

<[http://www.nytimes.com/1987/01/16/obituaries/sam-wagstaff-65-a-curator-and-photo...>](http://www.nytimes.com/1987/01/16/obituaries/sam-wagstaff-65-a-curator-and-photo...)

Glynn, Kevin et al. "Reading Fiske and Understanding the Popular." John Fiske. *Reading the Popular*. 2nd ed. Milton Park and New York: Routledge, 2011. xxxix – lvii.

Goldstone, Richard. "Reconsidering the Goldstone Report on Israel and war crimes." *The Washington Post*. 2 Apr. 2011. 24 Jan. 2012

<[http://www.washingtonpost.com/opinions/reconsidering-the-goldstone-report-on-israel...>](http://www.washingtonpost.com/opinions/reconsidering-the-goldstone-report-on-israel...)

González, Juan. "Naomi Klein: There Would Be No Bernie Movement Without #Fight For 15, Keystone XL & #Black Lives Matter." *Democracy Now!* 20 Jun. 2016. 21 Jun. 2016 (Transcript)

<http://www.democracynow.org/2016/6/20/naomi_klein_there_would_be_no>

----- . "Stéphane Hessel on Occupy Wall Street: Find the Time for Outrage When Your Values Are Not Respected." *Democracy Now!* 10 Oct. 2011. 29 Mar. 2012 (Transcript)

<[http://www.democracynow.org/blog/2011/10/10/stphane_hessel_on_occupy_wall_street...>](http://www.democracynow.org/blog/2011/10/10/stphane_hessel_on_occupy_wall_street...)

González, Juan, and Amy Goodman. "Bill McKibben: Dakota Access Pipeline Resistance Enough to Overwhelm Fossil Fuel Industry." *Democracy Now!* 30 Sep. 2016. 3 Oct. 2016 (Transcript)

<http://www.democracynow.org/2016/9/30/bill_mckibben_dakota_access_pipeline_resistance>

----- . "In Hiroshima Obama Calls for World Without Nukes, Contradicting New \$ 1 Trillion Weapon Upgrade Plan." *Democracy Now!* 27 May 2016. 28 May 2016 (Transcript)

<http://www.democracynow.org/2016/5/27/in_hiroshima_obama_calls_for_world>

------. "Van Jones Says 'Volcano of White Rage' Propping Up 'Dangerous' Trump Candidacy." *Democracy Now!* 6 Apr. 2016. 6 Apr. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/4/6/van_jones_says_volcano_of_white?>

------. "Human Rights Advocates: U.S.-Backed Saudi Offensive in Yemen a 'Dark Mark' on Obama's Presidency." *Democracy Now!* 1 Apr. 2016. 2 Apr. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/4/1/human_rights_avocates_us_backed_saudi?>

------. "Will Obama's Guantánamo Plan Close the Prison or Just Relocate It to a New ZIP Code?" *Democracy Now!* 24 Feb. 2016. 1 Mar. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/2/24/will_obama_s_guantanamo_plan_close>

------. "A Mayor That's Radical'. Newark Mayor Ras Baraka Reflects on His Poet Father & 1st Year in Office." *Democracy Now!* 23 Nov. 2015. 24 Nov. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/11/23/a_mayor_that_s_radical_newark>

------. "Started by Abolitionists in 1865, The Nation Magazine Marks 150 Years of Publishing Rebel Voices." *Democracy Now!* 1 Apr. 2015. 2 Apr. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/4/1/started_by_abolitionists_in_1865_the>

------. "Cornel West: President Obama Doesn't Belong on Any Shirt with Martin Luther King and Malcolm X." *Democracy Now!* 6 Oct. 2014. 7 Oct. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2014/10/6/cornel_west_on_obama_eric_holder
>

------. "Turning a Wedding Into a Funeral: U.S. Drone Strike in Yemen Killed as Many as 12 Civilians." *Democracy Now!* 21 Feb. 2014. 3 Mar 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/2/21/turning_a_wedding_into_a_funeral>

------. "Newly Elected Mayor Bill de Blasio: NYC Cannot Become the 'Exclusive Domain of the One Percent.'" *Democracy Now!* 2 Jan. 2014. 3 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/2/newly_elected_mayor_bill_de_blasio>

------. "Harry Belafonte Urges de Blasio to Fight Poverty, Stop-and-Frisk & 'Dickensian Justice System.'" *Democracy Now!* 2 Jan. 2014. 3 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/2/harry_belafonte_urges_de_blasio_to>

------. "'There is a War on Journalism': Jeremy Scahill on NSA Leaks & New Investigative Reporting Venture." *Democracy Now!* 5 Dec. 2013. 15 Dec. 2013 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2013/12/5/there_is_a_war_on_journalism>

------. "'We Are Living in the World Occupy Made': New York City Voters Elect Mayor Who Vows to Tax the Rich." *Democracy Now!* 8 Nov. 2013. 9 Nov. 2013 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2013/11/8/we_are_living_in_the_world>

----- . “Two Years After Occupy Wall Street, a Network of Offshoots Continue Activism for the 99%.” *Democracy Now!* 19 Sep. 2013. 20 Sep. 2013 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2013/9/19/two_years_after_occupy_wall_street>

----- . Fascism in the Church: Ex-Priest on ‘The Pope’s War,’ Clergy Abuse and Quelling Theology.” *Democracy Now!* 28 Feb. 2013. 11 Mar. 2013 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2013/2/28/fascism_in_the_church_ex_priest>

----- . “2012 Culture and Resistance with Alice Walker, Randy Weston, Walter Mosley, Gore Vidal and More.” *Democracy Now!* 1Jan. 2013. 12 Jan. 2013 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2013/1/1/2012_culture_and_resistance_with_alice>

----- . “The FBI vs. Occupy: Secret Docs Reveal ‘Counterterrorism’ Monitoring of OWS from Its Earliest Days.” *Democracy Now!* 27 Dec. 2012. 27 Dec. 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/12/27/the_fbi_vs_occupy_secret_docs>

----- . “As Obama Expands Drone War, Activists & Victims’ Advocates Join D.C. Summit on Growing Civilian Toll.” *Democracy Now!* 27 Apr. 2012. 28 Apr. 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/4/27/as_obama_expands_drone_war_activists>

----- . “‘War is the Enemy of the Poor’: Cornel West and Tavis Smiley on Poverty, MLK, Election 2012.” *Democracy Now!* 24 Apr. 2012. 25 Apr. 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/4/24/war_is_the_enemy_of_the>

----- . “Tavis Smiley & Cornel West on ‘The Rich and the Rest of Us: A Poverty Manifesto.’” *Democracy Now!* 19 Apr. 2012. 25 Apr. 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/4/19/tavis_smiley_cornel_west_on_the>

----- . “SDS Founder, Veteran Activist Tom Hayden on Participatory Democracy from Port Huron to Occupy Wall Street.” *Democracy Now!* 13 Apr. 2012. 13 Apr. 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/4/13/sds_founder_veteran_activist_tom_hayden>

Goodell, Jeff. “U2 Rock Paris: Bono, Patti Smith Help City Heal at Inspiring Return Show.” 7 Dec. 2015. 7 Dec. 2015 <<http://rollingstone.com/music/live-reviews/u2-rock-paris-bono-patti-smith-help-city-heal-at-inspiring-return-show-20151207>>

Amy Goodman. “Democracy Now! Special: Bernie Sanders on Trump’s Victory & the Need to Rebuild the Democratic Party.” *Democracy Now!* 29 Nov. 2016. 5 Dec. 2016 (Transcript) <https://democracynow.org/2016/11/29/democracy_now_special>

----- . “Ex-Irish President Mary Robinson: U.S. Will Become Rogue Nation If Trump Pulls Out of Climate Deal.” *Democracy Now!* 17 Nov. 2016. 21 Nov. 2016 (Transcript) <https://www.democracynow.org/2026/11/17/ex_irish_president_mary_robinson_us>

----- . “As Sanders Endorses Clinton, How Far Left Has He Pushed the Democratic Party Platform?” *Democracy Now!* 12 Jul. 2016. 21 Jul. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/7/12/as_sanders_prepares_to_endorse_clinton>

----- . “Chomsky: Today’s GOP is a Candidate for Most Dangerous Organization in Human History – Part 2.” *Democracy Now!* 16 May 2016. 23 May 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/5/16/chomsky_todays_gop_is_a_candidate>

----- . “‘The Assassination Complex’: Jeremy Scahill & Glenn Greenwald Probe Secret US Drone Wars in New Book.” *Democracy Now!* 3 May 2016. 8 Jul 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/5/3/the_assassination_complex_jermey_scahill_glenn>

----- . “Democracy Spring: Over 400 Arrested at U.S. Capitol Protesting Corruption & Money in Politics.” *Democracy Now!* 12 Apr. 2016. 12 Apr. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/4/12/democracy_spring_over_400_arrested_at>

----- . “‘We Must & Can Aim High’: Former Clinton Labor Secretary Robert Reich on Endorsing Bernie Sanders.” *Democracy Now!* 1 Mar. 2016. 2 Mar. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/3/1/we_must_can_aim_high_former?>

----- . “Democracy Now! Turns 20: A Freewheeling Look Back at Two Decades of Independent, Unembedded News.” *Democracy Now!* 19 Feb. 2016. 21 Feb. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/2/19/democracy_now_turns_20_a_freewheelin_g>

----- . “‘An Earthshaking Moment’: Sanders [sic] Win Reveals Deep Divide Between Voters & Democratic Party Leaders.” *Democracy Now!* 10 Feb. 2016. 11 Feb. 2016 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2016/2/10/an_earthshaking_moment_sanders_win_reveals>

----- . “Mary Robinson on Int’l Human Rights Day: Climate Change is the Biggest Human Rights Issue There Is.” *Democracy Now!* 10 Dec. 2015. 14 Dec. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/12/10/mary_robinson_on_intl_human_rights>

----- . “Naomi Klein Decries Climate Deal as Extraordinarily Dangerous; Backs Defiance of French Protest Ban.” *Democracy Now!* 9 Dec. 2015. 9 Dec. 2015 (Transcript) <http://www.democracynow.org/naomi_klein_decries_climate_deal_as>

----- . “Nobel Laureate Joseph Stiglitz on ‘Rewriting the Rules of the American Economy’ (Part 2).” *Democracy Now!* 27 Oct. 2015. 1 Nov. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2015/10/27/nobel_laureate_joseph_stiglitz_on_rewriting>

----- . "The Great Reformer': Pope Francis Biographer on How Pontiff Became Star Diplomat & Voice for Change." *Democracy Now!* 31 Dec. 2014. 6 Jan. 2015 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2014/12/31/the_great_reformer_pope_francis_biogra p...>](http://www.democracynow.org/2014/12/31/the_great_reformer_pope_francis_biogra_p...)

----- . "Paralyzed Iraq War Vet Turned Peace Activist Tomas Young Dies on Eve of Veterans Day." *Democracy Now!* 11 Nov. 2014. 7 Jan. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/11/11/paralyzed_iraq_war_vet_turned_peace>

----- . "Noam Chomsky at United Nations: It Would Be Nice if the United States Lived up to International Law." *Democracy Now!* 22 Oct. 2014. 23 Oct. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/10/22/noam_chomsky_at_united_nations_it>

----- . "The Stuff I Saw Really Began to Disturb Me': How the U.S. Drone War Pushed Snowden to Leak NSA Docs." *Democracy Now!* 13 May 2014. 14 May 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/5/13/the_stuff_i_saw_really_began>

----- . "Death By Metadata: Jeremy Scahill & Glenn Greenwald Reveal NSA Role in Assassinations Overseas." *Democracy Now!* 10 Feb. 2014. 19 Feb. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/2/10/death_by_metadata_jeremy_scahill_glenn>

----- . "'We Shall Overcome': Remembering Folk Icon, Activist Pete Seeger in His Own Words & Songs." *Democracy Now!* 28 Jan. 2014. 28 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/28/we_shall_overcome_remembering_folk_ic>

----- . "SPECIAL: Dr. Martin Luther King Jr. in His Own Words." *Democracy Now!* 20 Jan. 2014. 20 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/20/special_dr_martin_luther_king-jr?autostart...>

----- . "2013 In Review: Power, Politics and Resistance." *Democracy Now!* 1 Jan. 2014. 1 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/1/2013_in_review_power_politics_and>

----- . "WikiLeaks' Julian Assange Calls on Computer Hackers to Unite Against NSA Surveillance." *Democracy Now!* 31 Dec. 2013. 1 Jan. 2014 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2013/12/31/wikileaks_julian_assange_calls_on_com p...>](http://www.democracynow.org/2013/12/31/wikileaks_julian_assange_calls_on_com_p...)

----- . "Obama's New Normal: The Drone Strikes Continue." *Truthdig*. 23 Dec. 2013. 1 Jan. 2014
<http://www.truthdig.com/report/item/obamas_new_normal_the_drone_strikes_continue_20131223/>

----- . "Obama Wrongs the Bill of Rights." *Truthdig*. 18 Dec. 2013. 19 Dec. 2013
<http://www.truthdig.com/report/item/obama_wrongs_the_bill_of_rights_20131218/>

----- . "President Obama: Nelson Mandela 'Freed Not Just the Prisoner, But the Jailer As Well.'" *Democracy Now!* 10 Dec. 2013. 11 Dec. 2013 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2013/12/10/president_obama_nelson_mandela_freed...>](http://www.democracynow.org/2013/12/10/president_obama_nelson_mandela_freed...)

----- . "The Rising Resistance to Obama's Drone Wars." *Truthdig*. 30 Oct. 2013. 4 Nov. 2013
<[http://www.truthdig.com/report/item/the_rising_resistance_to_obamas_drone_wars_2...>](http://www.truthdig.com/report/item/the_rising_resistance_to_obamas_drone_wars_2...)

----- . "Edward Snowden is a Patriot': Ex-NSA CIA, FBI and Justice Whistleblowers Meet Leaker in Moscow." *Democracy Now!* 14 Oct. 2013. 15 Oct. 2013 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2013/10/14/edward_snowden_is_a_patriot_ex?autos...>](http://www.democracynow.org/2013/10/14/edward_snowden_is_a_patriot_ex?autos...)

----- . "Pete Seeger & Onondaga Leader Oren Lyons on Fracking, Indigenous Struggles and Hiroshima Bombing." *Democracy Now!* 9 Aug. 2013. 13 Aug. 2013 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org.blog/2013/8/9/pete_seeger_onondaga_leader_oren_ly...>](http://www.democracynow.org.blog/2013/8/9/pete_seeger_onondaga_leader_oren_ly...)

----- . "This Independence Day, Thank a Protester." *Truthdig*. 3 Jul. 2013. 4 Jul. 2013
<http://www.truthdig.com/report/item/this_independence_day_thank_a_protester_20130703/>

----- . "We Must Unleash Radical Thought': Harry Belafonte's Stirring Speech Accepting NAACP Spingarn Medal." *Democracy Now!* 18 Feb. 2013. 21 Feb. 2013 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2013/2/18/we_must_unleash_radical_thought_harry...>](http://www.democracynow.org/2013/2/18/we_must_unleash_radical_thought_harry...)

----- . "Angela Davis: Now That Obama Has a Second Term, No More 'Subordination to Presidential Agendas.'" *Democracy Now!* 21 Jan. 2013. 21 Jan. 2013 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2013/1/21/angela_davis_now_that_obama_has...>](http://www.democracynow.org/2013/1/21/angela_davis_now_that_obama_has...)

----- . "Former Irish President Mary Robinson: Climate Change the Biggest Human Rights Issue of Our Time." *Democracy Now!* 4 Dec. 2012. 5 Dec. 2012 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2012/12/4/fmr_irish_president_mary_robinson_climate...>](http://www.democracynow.org/2012/12/4/fmr_irish_president_mary_robinson_climate...)

----- . "Rolling Jubilee: Buying Up Distressed Debt, Occupy Offshoot Bails Out the People, Not the Banks." *Democracy Now!* 15 Nov. 2012. 15 Nov. 2012 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2012/11/15/rolling_jubilee_buying_up_distressed_debt...>](http://www.democracynow.org/2012/11/15/rolling_jubilee_buying_up_distressed_debt...)

----- . “Democratic Womanism’: Poet and Activist Alice Walker on Women Rising, Obama and the 2012 Election.” *Democracy Now!* 28 Sep. 2012. 30 Sep. 2012 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2012/9/28/democratic_womanism_poet_and_activist_...>](http://www.democracynow.org/2012/9/28/democratic_womanism_poet_and_activist_...)

----- . “Roundtable: After 1 Year, OWS Gives Voice to Resistance of Crippling Debt and Widening Inequality.” *Democracy Now!* 17 Sep. 2012. 25 Sep. 2012 (Transcript) (Guests: Frances Fox Piven, Nathan Schneider, Suzanne Collado)
<http://www.democracynow.org/2012/9/17/roundtable_after_1_year_ows_gives>

----- . “Solidarity Protests Held Worldwide After Russian Court Sentences Pussy Riot Members to 2-Year Term.” *Democracy Now!* 20 Aug. 2012. 20 Aug. 2012 (Transcript)
<[http://www.democracynow.org/2012/8/20/solidarity_protests_held_worldwide_after_r...>](http://www.democracynow.org/2012/8/20/solidarity_protests_held_worldwide_after_r...)

----- . “Gore Vidal Remembered: 2003 Interview With Late Iconoclastic Writer & Longtime Critic of U.S. Empire.” *Democracy Now!* 3 Aug. 2012. 5 Aug. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/8/3/gore_vidal_remembered_2003_interview_with>

----- . “Woody Guthrie at 100: Pete Seeger, Billy Bragg, Will Kaufman Honor the ‘Dust Bowl Troubadour.’” *Democracy Now!* 4 Jul. 2012. 4 Jul. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/7/4/woody_guthrie_at_100_pete_seeger>

----- . “Rev. Jesse Jackson at NATO Protests: ‘People Are Searching for Alternatives to War.’” *Democracy Now!* 21 May 2012. 22 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/5/21/rev_jesse_jackson_at_nato_protests>

----- . “Chomsky: Occupy Wall Street ‘Has Created Something That Didn’t Really Exist’ in the U.S. – Solidarity.” *Democracy Now!* 14 May 2012. 14 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/5/14/chomsky_occupy_wall_street_has_created>

----- . “‘We Need to Make a Ruckus’: Robert Reich Hails Occupy for Exposing Concentration of Wealth and Power.” *Democracy Now!* 8 May 2012. 9 May 2012 (Transcript) <http://www.democracynow.org/2012/5/8/we_need_to_make_a_ruckus>

----- . “May Day Legacy of Labor, Immigrant Rights Joined by New Generation of Occupy for Historic Protests.” *Democracy Now!* 2 May 2012. 9 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/5/2/may_day_legacy_of_labor_immigrant>

----- . “‘No Work, No Shopping, Occupy Everywhere’: May Day Special on OWS, Immigration, Labor Protests.” *Democracy Now!* 1 May 2012. 2 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/5/1/no_work_no_shopping_occupy_everywhere>

----- . "Ahead of May Day, David Harvey Details Urban Uprisings from Occupy Wall Street to the Paris Commune." *Democracy Now!* 30 Apr. 2012. 1 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/4/30/ahead_of_may_day_david_harvey>

----- . "MLK Remembered: John Nichols on Martin Luther King's Commitment to Labor Rights as Human Rights." *Democracy Now!* 4 Apr. 2012. 5 Apr. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/4/4/mlk_remembered_john_nichols_on_martin>

----- . "Two Sources of Power': Van Jones on Need for Obama Re-election, Building Occupy-Like Mass Movements." *Democracy Now!* 3 Apr. 2012. 9 Apr. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/4/3/two_sources_of_power_van_jones>

----- . "The Fight Is Never Over": Van Jones on the Keystone XL Pipeline, Green Jobs and MLK's Legacy." *Democracy Now!* 3 Apr. 2012. 10 Apr. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/4/3/the_fight_is_never_over_van>

----- . "Police Arrest 73 in Occupy Wall Street Crackdown as Protesters Mark Six Months Since Uprising Began." *Democracy Now!* 19 Mar. 2012. 19 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/3/19/police_arrest_73_in_occupy_wall>

----- . "Kathy Kelly on Afghan Humanitarian Crisis, Civilian Casualties and Drone Warfare." *Democracy Now!* 12 Mar. 2012. 12 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/3/12/kathy_kelly_on_afghan_humanitarian_crisis>

----- . "Attorney General Eric Holder Defends Legality of Targeted Killings of U.S. Citizens Overseas." *Democracy Now!* 6 Mar. 2012. 7 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/3/6/attorney_general_eric_holder_defends_legal...>

----- . "Noam Chomsky on Israel-Palestine Prisoner Exchange, U.S. Assassination Campaign in Yemen." *Democracy Now!* 18 Oct. 2011. 16 Mar 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2011/10/18/noam_chomsky_on_israel_palestine_prisoner...>

----- . "Sing Your Song': Harry Belafonte on Art & Politics, Civil Rights & His Critique of President Obama." *Democracy Now!* 16 May 2011. 5 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org./2011/5/16/sing_your_song_harry_belafonte_on>

----- . "Howard Zinn: 'I Wish Obama Would Listen to MLK.'" *Democracy Now!* 13 May 2009. 11 Apr. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2009/5/13/howard_zinn_i_wish_obama_would>

------. "After Criticizing Bush, Harry Belafonte Says he was Disinvited from Delivering Eulogy at the Coretta Scott King Funeral." *Democracy Now!* 20 Mar. 2006. 1 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2006/3/20/after_criticizing_bush_harry_belafonte_says>

------. "Harry Belafonte on Bush, Iraq, Hurricane Katrina and Having His Conversations with Martin Luther King Wiretapped by the FBI." *Democracy Now!* 30 Jan. 2006. 1 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2006/1/30/harry_belafonte_on_bush_iraq_hurricane>

------. "Hope Dies Last: An Hour with Legendary Broadcaster and Author Studs Terkel". *Democracy Now!* 4 Nov. 2003. 23 Feb. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2003/11/4/hope_dies_last_an_hour_with>

----- and Juan Gonzalez. "Cindy Sheehan Sets Up 'Camp OUT NOW' in Antiwar Protest." *Democracy Now!* 19 Mar. 2010. 6 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2010/3/19/cindy_sheehan_sets_up_camp_out>

----- and Anjali Kamat. "Punk Rock Legend Patti Smith Wins National Book Award for Memoir *Just Kids*." *Democracy Now!* 18 Nov. 2010. 3 Mar. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2010/11/18/punk_rock_legend_patti_smith_wins>

------. "Punk Rock Legend Patti Smith on Her Life, Her Art, Her Singing and Speaking Out." *Democracy Now!* 29 Apr. 2010. 1 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2010/4/29/punk_rock_legend_patti_on>

----- and Aaron Maté. "Seymour Hersh Details Explosive Story on Bin Laden Killing & Responds to White House, Media Backlash." *Democracy Now!* 12 May 2015. 15 May 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/5/12/seymour_hersh_details_explosive_story_on>

------. "Ralph Nader on the Federal Reserve's Gamble, Bradley Manning & Fighting the Two-Party System." / "American Fascism: Ralph Nader Decries How Big Business Has Taken Control of the U.S. Government." *Democracy Now!* 4 Jun. 2013. 5 Jun. 2013 (Transcripts)
<http://www.democracynow.org/blog/2013/6/4/ralph_nader_on_the_federal_reserves
http://www.democracynow.org/2013/6/4/american_fascism_ralph_nader_decries_how
[ow...>](#)

-----, and Denis Moynihan. "Obama's New Year's Resolution: Protect the Status Quo." *Democracy Now!* 3 Jan. 2013. 4 Jan. 2013 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2013/1/3/obamas_new_years_resolution_protect...>

----- with Denis Moynihan. "Net Neutrality, Back by Popular Demand." *Democracy Now!* 5 Feb. 2015. 5 Feb. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2015/2/5/net_neutrality_back_by_popular_dem_and>

-----."The Brave New World of Occupy Wall Street." *Democracy Now!* 16 Nov. 2011. 1 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2011/11/16/the_brave_new_world_of_occupy_w...>

-----."A New Bush Era or a Push Era?" *Democracy Now!* 12 Oct. 2011. 1 Mar. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/blog/2011/10/12/a_new_bush_era_or_a_push_era>

-----,and Nermeen Shaikh. "Legendary Patti Smith on Her New Memoir 'M Train' & National Book Award Winner 'Just Kids.'" *Democracy Now!* 8 Oct. 2015. 8 Oct. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/10/8/legendary_patti_smith_on_her_new?>

-----."Patti Smith on Closing Guantánamo, Remembering Rachel Corrie and Feeling Frustrated with Obama." *Democracy Now!* 8 Oct. 2015. 8 Oct. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/10/8/patti_smith_on_closing_guantanamo_remembering>

-----."Patti Smith on 19th Century Poet William Blake and on Creating Political Art 'Unapologetically.'" *Democracy Now!* 8 Oct. 2015. 8 Oct. 2015 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/10/8/patti_smith_on_19th_century_poet>

-----."People Have the Power': Patti Smith on Pope Francis and Her Performances at the Vatican." *Democracy Now!* 8 Oct. 2015. 8 Oct. 2015. (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2015/10/8/people_have_the_power_patti_smith>

-----."Dirty Wars' Filmmaker Jeremy Scahill on the 'Drone President' & Obama's Whitewashing of NSA Spying." *Democracy Now!* 29 Jan. 2014. 29 Jan. 2014 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2014/1/29/dirty_wars_filmaker_jeremy_scahill_on?
...>

-----."The Empire President: Jeremy Scahill on Obama's 'Neo-Con' Doctrine of Military Force in U.N.Speech." *Democracy Now!* 25 Sep. 2013. 25 Sep. 2013 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2013/9/25/the_empire_president_jeremy_scahill_on
>

-----."Study Finds U.S. Drone Strikes in Pakistan Miss Militant Targets and 'Terrorize' Civilians." *Democracy Now!* 26 Sept. 2012. 4 Oct. 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/9/26/study_finds_us_drone_strikes_in>

------. "As NATO Meets in Chicago, Bill Ayers & Bernardine Dohrn Condemn 'Militarized Arm of the 1 Percent.'" *Democracy Now!* 16 May 2012. 17 May 2012 (Transcript)
<http://www.democracynow.org/2012/5/16/as_nato_meets_in_chicago_activists>

Goodman, Amy with David Goodman, and Denis Moynihan. *Democracy Now! Twenty Years Covering the Movements Changing America*. New York et al.: Simon & Schuster, 2016.

Goodman, Amy, and Denis Moynihan. *The Silenced Majority. Stories of Uprisings, Occupations, Resistance, and Hope*. Chicago: Haymarket Books, 2012.

Goodman, Amy. *Breaking the Sound Barrier*. Ed. Denis Moynihan. Chicago: Haymarket Books, 2009.

Goodwin, Doris Kearns. "Eleanor Roosevelt." *Time* (13 Apr.1998): 64-67.

Greenberg, David. "Illuminations. The Drawings of Patti Smith". Patti Smith. *Strange Messenger; The Work of Patti Smith*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. 17-23.

Greenwald, Glenn. *No Place To Hide: Edward Snowden, The NSA, And The U.S. Surveillance State*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt, 2014.

Greif, Mark et al. eds. *Hipster: Eine transatlantische Diskussion*. Trans. Niklas Hofmann and Tobias Moorstedt. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Griffith, Thomas, ed. "The Implacable Man Named 'He Who Enlightens.'" *Life* (22 Mar. 1968): 22 – 31.

Grimes, William. "Robert Miller, Manhattan Art Dealer, Dies at 72." *The New York Times*. 26 Jun. 2011. 22 Sep. 2012 <<http://www.nytimes.com/2011/06/27/arts/robert-miller-manhattan-art-dealer-dies-at-72.ht...>>

Grübel, Rainer. "Bachtins Philosophie der ästhetischen Handlung und ihre Aktualität." Michail M. Bachtin. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Ed. Rainer Grübel et al. Trans. Hans-Günter Hilbert et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 317-48.

Gudas, Fabian and Michael Davidson. "Voice." *The New Princeton Handbook of Poetic Terms*. Ed. T.V.F. Brogan. Princeton: Princeton University Press, 1994. 337-38.

Gupta, Oliver Das. "Murat Kurnaz – für Flüchtlinge ist er ein Stück Deutschland." *Süddeutsche.de*. 29 Aug. 2016. 29 Aug. 2016
<<http://www.sueddeutsche.de/politik/ex-guantanamohaefling-murat-kurnaz-fuer-fluechtlinge-ist-er-ein-stueck-deutschland-1.3134147>>

Haberl, Wolfgang. *Patti Smith*. Stuttgart: SWB-Verlag, 2013.

Habermas, Jürgen. "Wer fehlt. Im Gedenken an Ulrich Beck." *Süddeutsche Zeitung* 249 (29 Oct. 2015): 11.

----- . *Im Sog der Technokratie: Kleine Politische Schriften XII*. Berlin: Suhrkamp, 2013.

----- . *Die postnationale Konstellation. Politische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

----- . "Die postnationale Konstellation und die Zukunft der Demokratie". Ed. Friedrich Ebert Stiftung Online Akademie. N.d. 17 Nov. 2011
<www.fes-online-akademie.de>

Hackett, Pat, ed. *Andy Warhol: Das Tagebuch*. Trans. Judith Barkfeldt, Gabi Burkhardt, Helmuth Dierlamm. München: Droemer Knauer, 1989.

Hamann, Daniela. *Concepts in Motion: Religion and Race in the Political Oratory of Abraham Lincoln, John F. Kennedy and Barack Obama*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2016.

Hammett, Chad, ed. *2 Prospectors: The Letters of Sam Shepard and Johnny Dark*. Austin: University of Texas Press, 2013.

Hardt, Michael and Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2004.

Harrasser, Karin, Sylvia Riedmann, and Alan Scott. "Einführung: Die Politik der Cultural Studies – Cultural Studies der Politik." *Die Politik der Cultural Studies – Cultural Studies der Politik*. Ed. Karin Harrasser et al. Wien: Turia + Kant, 2007. 9-26.

Harvey, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London and New York: Verso, 2012.

Hassan, Ihab. "Postmodernism Revisited: A Personal Account". *Amerikastudien / American Studies*. 43. 1 (1998): 143-53.

Haunhorst, Charlotte. "Lernen von den Alten: Patti Smith erzählt, warum einen 100.00-Dollar-Vertrag auch mal ablehnen." *jetzt.de*. 14 Sep. 2016. 20 Sep. 2016
<<http://www.jetzt.de/mitnehmen/lernen-von-den-alten-patti-smith>>

Hayden, Tom. *The Port Huron Statement: The Visionary Call of the 1960s Revolution*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005. ("First published by Students for a Democratic Society the student Department of the League for Industrial Democracy New York, 1962")

----- . "The Way We Were and the Future of the *Port Huron Statement*." Tom Hayden. *The Port Huron Statement: The Visionary Call of the 1960s Revolution*. New York: Thunder's Mouth Press, 2005. 1-42.

Havel, Vaclav. "The Power of the Powerless (1978)." Excerpts from the Original Electronic Text provided by Bob Moeller, of the University of California, Irvine. N.d. 2 May 2012

<<http://history.hanover.edu/courses/excerpts/165havel.html>>

Hebel, Udo J. et al. "Usable Pasts, Possible Futures: The German Association for American Studies at Sixty." *Amerikastudien / American Studies*. 59. 2 (2014): 241-56.

Hebel, Udo J., ed. *Transnational American Studies*. Heidelberg: Winter, 2012.

----- . *Einführung in die Amerikanistik/American Studies*. Stuttgart and Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008.

Hecken, Thomas. *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955 – 2009*. Bielefeld: transcript Verlag, 2009.

----- . *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.

Hedges, Chris. "Bernie Sanders' Phantom Movement". *truthdig!* 14 Feb. 2016. 19 Mar. 2016

<http://www.truthdig.com/report/print/bernie_sanders_phantom_movement_20160214>

----- . *Wages of Rebellion: The Moral Imperative of Revolt*. New York: Nation Books, 2015.

----- . *The World As It Is: Dispatches on the Myth of Human Progress*. New York: Nation Books/truthdig!, 2010.

Heidkamp, Konrad. "Patti Smith im Interview: Die Liebe ist der Kern." *ZEIT ONLINE* 4 May 2005. 8 Nov. 2010

<http://www.zeit.de/2005/19/KSPatti_Smith?page=all&print=true>

Heilpern, John. "Patti Smith Talks Fame, Youth, and Her New Memoir, *M Train*." *Vanity Fair*. Nov. 2015. 16 Nov. 2015

<<http://www.vanityfair.com/culture/2015/10/patti-smith-memoir...>>

Heinze, Carsten. "Einleitung: Die mediale und kommunikative Perspektive in der (Auto-) Biografieforschung." *Medialisierungsformen des (Auto-)Biografischen*. Ed. Carsten Heinze and Alfred Hornung. Konstanz and München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013. 3-32.

Herman, David et al., ed. *Teaching Narrative Theory*. New York: The Modern Language Association of America, 2010.

Heselgrave, Douglas. "Patti Smith / Kevin Shields: The Coral Sea." *The Music Box* 18 Dec. 2008. 2 Nov. 2010

<<http://www.musicbox-online.com/dh/review/12182008/patti-smith-coral-sea.html>>

Hessel, Stéphane. *Empört euch!* Trans. Michael Kogon. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2011.

----- . *Time for Outrage!* Trans. Damion Searls with Alba Arrikha. London: Quartet Books, 2011.

----- im Gespräch mit Gilles Vanderpooten. *Engagiert Euch!* Trans. Michael Kogon. Berlin: Ullstein Buchverlage, 2011.

Hirsch, Marianne. "Visual Culture." *Teaching Narrative Theory*. Ed. David Herman et al. New York: The Modern Language Association of America, 2010. 208-20.

Historisches Seminar der Universität Bern. *Der Aufbau der Vereinigten Staaten von Amerika*. Quellen der Neueren Geschichte, Heft 6. Ed. Hans Hochuli and Hans Gustav Keller. Bern: Verlag Herbert Lang & Cie., 1960.

Hoby, Hermione et al. "Patti Smith: how she rocks our world." *The Observer*. 27 May 2012. 28 May 2012 <<http://www.guardian.co.uk/music/2012/may/27/patti-smith-tributes/print>>

Hoch, Jenny. "Patti Smith trifft Schlingensiefel. Oratorium für einen Provokateur." *Spiegel Online*. 15 Dec. 2008. 10 Oct. 2010 <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-596401,00html>>

Hoerder, Dirk. "From National History to Many Texts: Deprovincialized / Transcultural / Internationalized Historiographies of the United States." *Internationalizing U.S. History*. Ed. Dirk Hoerder. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies*. 48. 1 (2003) 11-32.

Höbel, Wolfgang. "Draculas sanfte Tochter." *Der Spiegel* 10 (2010): 110-12.

Hoffmann, Christiane and Klaus Wiegrefe. "Ein neuer Sonderweg." *Der Spiegel* 1 (2015): 26-29.

Hoffmann, Felix, ed. *Robert Mapplethorpe: Photographs*. Berlin: CIO and the Robert Mapplethorpe Foundation, 2011.

Hogan, Michael. "Patti Smith: What a Life." *Vanity Fair*. 6 Aug. 2008. 16 Mar. 2011 <<http://www.vanityfair.com/online/daily/2008/08/patti-smith-what-a-life.html>>

Holdenried, Michaela. "Biographie vs. Autobiographie." *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Ed. Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2009. 37-43.

----- . *Autobiographie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000.

Holquist, Michael, ed. *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M. Bakhtin*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2008.

Homberger, Eric. *The Historical Atlas of New York City: A Visual Celebration of 400 Years of New York City's History*. New York: Holt, 2005.

Hondl, Kathrin. "Patti Smiths ‚innere Welt‘. Land 250 – Patti Smiths Ausstellung in der Fondation Cartier in Paris." *Deutschlandradio Kultur* 28 Mar. 2008. 17 Nov. 2010
<www.dradio.de/dkultur/sendungen/fazit/761230/drucken/>

Hornung, Alfred. "Foreword." *Auto/Biography across the Americas: Transnational Themes in Life Writing*. Ed. Ricia Anne Chansky. New York and London: Routledge, 2017. xi - xii.

------. "The Mediation of Public Lives: The Performance of Barack Obama's Self." *Medialisierungsformen des (Auto-) Biografischen*. Ed. Carsten Heinze and Alfred Hornung. Konstanz and München: UVK Verlagsgesellschaft, 2013. 203-14.

-----, ed. *American Lives*. Heidelberg: Winter, 2013.

------. "Transnational American Studies and Life Writing." Ed. Udo J. Hebel. *Transnational American Studies*. Heidelberg: Winter, 2012. 625-28.

------. "Planetary Citizenship." *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 17 (2011): 39-46.

Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

-----, ed. *Auto/Biography and Mediation*. Heidelberg: Winter, 2010.

------. "American Autobiographies and Autobiography Criticism: Review Essay." *Autobiography and Democracy in America*. Ed. Alfred Hornung. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies*. 35. 3 (1990): 371-407.

-----, and Rüdiger Kunow, eds. *Representation and Decoration in a Postmodern Age*. Heidelberg: Winter, 2009.

Horton, Scott. *Lords of Secrecy: The National Security Elite and America's Stealth Warfare*. New York: Nation Books, 2015.

Howes, Craig. "Doing Biography: Mediating between Life Writing Studies and Lives." *Auto/Biography and Mediation*. Ed. Alfred Hornung. Heidelberg: Winter, 2010. 3-13.

Hüetlin, Thomas. "Wie geht's, Bauerntrommel?" *Der Spiegel* 26 (20 Jun. 2015): 126-30.

------. "Der Fluch des Rock'n'Roll". *Der Spiegel* 43 (25 Oct. 2010): 144-49.

Hügel, Hans-Otto, ed. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart and Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003.

Hulverscheidt, Claus, and Kathrin Werner. "Der Staat finanziert, die Wirtschaft kassiert." *Süddeutsche Zeitung* (21 Oct. 2016): 22.

Hustvedt, Siri. *Living, Thinking, Looking*. London: Hodder & Stoughton, 2012.

Hutchinson, Bill. "Patti Smith performs in Sandy-ravaged Rockaways." *New York Daily News*. 22 Nov. 2012. 7 Dec. 2012 <http://articles.nydailynews.com/2012-11-22/news/35305956_1_patti-smith-rockaways...>

Isensee, Reinhard. "Transnational Configurations in New Media: Identity Performance and Community on the Social Web." *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. Ed. Winfried Fluck et al. Hanover: Dartmouth College Press, 2011. 280-94.

Issitt, Micah L. *Hippies: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara, CA: Greenwood Press, 2009.

Jaeggi, Martin. "Mapplethorpes Doppelspiel." *Robert Mapplethorpe: Photographs*. Ed. Felix Hoffmann. Berlin: C/O and the Robert Mapplethorpe Foundation, 2011. 58-75.

Jenkins, Henry. "Why Fiske Still Matters." John Fiske. *Reading the Popular*. 2nd ed. Milton Park and New York: Routledge, 2011. xii – xxxviii.

Jensen, Merrill. *The Articles of Confederation: An interpretation of the social-constitutional history of the American Revolution 1774-1781*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1970.

Johnstone, Nick. *Patti Smith: Die Biographie*. Trans. Michael Schiffmann. Heidelberg: Palmyra, 1999.

Jones, Van with Ariane Conrad. *Rebuild The Dream*. New York: Nation Books, 2012.

Jung, Irene. "Unschuldig in Guantánamo." *Hamburger Abendblatt* (23 May 2013): 6.

Kakutani, Michiko. "For Susan Sontag, the Illusions of the 60's Have Been Dissipated." *The New York Times*. 11 Nov. 1980. 28 Oct. 2010 <<http://www.nytimes.com/books/00/03/12/specials/sontag-illusions.html>>

Kamer, Foster. "A Brief Moment With Patti Smith, 2010 National Book Award Winner." *The Village Voice*. 18 Nov. 2010. 4 Mar. 2011 <http://blogs.villagevoice.com/music/2010/11/patti_smith_national_book_award.php?p...>

Kane, Daniel. "I Just Got Different Theories: Patti Smith and the Poetry Project at St. Mark's Church." *Among Friends: Engendering the Social Site of Poetry*. Ed. Anne Dewey and Libbie Rifkin. Iowa City: University of Iowa Press: 2013. 43-63.

------. "Nor did I socialise with their people': Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability." *Popular Music* 31. 1 (2012): 105-23. 6 Feb. 2012
<<http://journals.cambridge.org>>

Kant, Immanuel. "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht." *Berlinische Monatsschrift* (Nov. 1784): 385-411. N.d. 28 Nov. 2011
<<http://gutenberg.spiegel.de/buch/3506/1>>

------. *Schriften zur Geschichtsphilosophie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004.

------. "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" *Was ist Aufklärung? Thesen, Definitionen, Dokumente*. Ed. Barbara Stollberg-Rilinger. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2000/2010. 9-18.

Kaye, Lenny. "The Best of Acapella." *The Age of Rock 2: Sights and Sounds of the American Cultural Revolution*. Ed. Jonathan Eisen. New York: Vintage Books, 1970. 287-301.

Kelleter, Frank, and Daniel Stein eds. *American Studies as Media Studies*. Heidelberg: Winter, 2008.

Kennedy, John F. *A Nation of Immigrants*. New York and Evanston: Harper & Row, Publishers, 1964.

Keynes, Sir Geoffrey. "Introduction." William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. Oxford and New York: Oxford UP in association with The Trianon Press, 1967. 7-15.

------. "The Commentary." William Blake. *Songs of Innocence and of Experience*. Oxford and New York: Oxford UP in association with The Trianon Press, 1967. 129-55.

Kimmelman, Michael. "Tahrir to Zuccotti, The Power of Place. Protesters, and Cities, Find Unity by Sharing Common Ground." *The New York Times*. Articles selected for *Süddeutsche Zeitung* (24 Oct. 2011): 1, 4.

King, Martin Luther. "'Beyond Vietnam': Address delivered to the Clergy and Laymen Concerned about Vietnam, at Riverside Church, NYC. 4 April 1967." N.d. 7 Mar. 2012
<http://mlk-kpp01.stanford.edu/index.php/encyclopedia/multimediaentry/doc_beyond_...>

Klein, Christian, ed. *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2009.

Klein, Naomi. *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. New York: Simon & Schuster, 2014.

Klepper, Martin, and Steffi Brümmer. "American (Cultural) Studies as Media Studies: Two Readings." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter, 2010. 223-48.

Koch, Moritz. "Protestbewegung Occupy Harvard. Entzauberung des amerikanischen Traums." *Süddeutsche.de*. 14 Apr. 2012. 14 Apr. 2012
<[http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/2.220/protestbewegung-occupy-harvard-entza...>](http://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/2.220/protestbewegung-occupy-harvard-entza...)

Koetzle, Hans-Michael. *50 Photo Icons: Die Geschichte hinter den Bildern*. Köln: Taschen, 2012.

Köhler, Peter. "Erde: Verkehr, Tourismus, Global Cities." *Haack Weltatlas. Lehrerhandbuch. Kontinente und Erde*. Gotha and Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2008. 668-76.

Kolb, Matthias. "Mayday-Aktion von 'Occupy Wall Street': Rückkehr der Kapitalismuskritiker." *Süddeutsche.de*. 2 May 2012. 12 May 2012
<[http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/mayday-aktion-von-occupy-wall-street-ruec...>](http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/mayday-aktion-von-occupy-wall-street-ruec...)

Kolesch, Doris. "Biografie und Performanz – Problematisierungen von Identitäts- und Subjektkonstruktionen." *Handbuch Biographie: Methoden, Traditionen, Theorien*. Ed. Christian Klein. Stuttgart: J.B. Metzler, 2009. 45-53.

Kramer, Jürgen. "On the (Im-)Possibility of Distinguishing Between High and Popular Culture." *High Culture and / versus Popular Culture*. Ed. Sabine Coelsch-Foisner and Dorothea Flothow. Heidelberg: Winter, 2009. 17-29.

Kristof, Nicholas D. "Angelina, George, Ben and Mia." *The New York Times*. Articles selected for *Süddeutsche Zeitung* (9 Jan. 2012): 2.

Kroes, Rob. "Citizenship in a Trans-Atlantic Perspective." *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 17 (2011): 18-25.

Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

Kühnel, Walter. "Amerikanische Comicbooks und das Problem einer Analyse populärkultureller Phänomene." *Amerikastudien. American Studies (Amst): Mit Beiträgen zur Popular Culture in den USA*. 19 1 (1974): 58-87.

Kunow, Rüdiger. "Melville, Religious Cosmopolitanism, and the New American Studies." *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 17 (2011): 26-38.

Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

Kurnaz, Murat with Helmut Kuhn. *Five Years of My Life: An Innocent Man in Guantanamo*. Trans. Jefferson Chase. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Lange, Tino. "69 – das beste Alter für Sex und Rock'n'Roll." *Hamburger Abendblatt* (25 Apr. 2016): 15.

Latour, Bruno. "Refugium Europa." Trans. Tobias Haberkorn. *Die große Regression: Eine internationale Debatte über die geistige Situation der Zeit*. Ed. Heinrich Geiselberger. Berlin: Suhrkamp, 2017. 135-48.

-----". "Die mit sich selbst konfrontierte Moderne." Trans. Christine Zeile. *Süddeutsche Zeitung* (5 / 6 Jan. 2015): 9.

-----". *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft: Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Trans. Gustav Roßler. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 2010.

-----". *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: OUP, 2007.

Lehnert, Michael. "Here's why It's long past time that we close Guantánamo." *Detroit Free Press*. 12 Dec. 2013. 7 Mar. 2014
<[http://www.freep.com/article/20131212/OPINION05/3121200025/Guantanamo%20Ba...>](http://www.freep.com/article/20131212/OPINION05/3121200025/Guantanamo%20Ba...)

Leinkauf, Maxi. "Modedesignerin Agnès B. ,Wie nennt ihr Karl? König?"" *sueddeutsche.de* 7 Feb. 2009. 28 Sep. 2011
<[www.sueddeutsche.de/leben/2.220/modedesignerin-agnes-b-wie-nennt-ihr-karl-k...>](http://www.sueddeutsche.de/leben/2.220/modedesignerin-agnes-b-wie-nennt-ihr-karl-k...)

Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Trans. Wolfram Bayer and Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Lennon, John, and Yoko Ono. "Power To The People." John Lennon and Yoko Ono talk to Robin Blackburn and Tariq Ali for the underground magazine "Red mole". (Thursday 21st January 1971). N.d. 20 Dec. 2011
<<http://homepage.ntlworld.com/carousel/pob12.html>>

Lenz, Günter H. "Toward a Politics of American Transcultural Studies: Discourses of Diaspora and Cosmopolitanism." Ed. Winfried Fluck et al. *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. Hanover: Dartmouth College Press, 2011. 391-425.

-----". "Introduction". *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 17 (2011): 1-3. Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

-----". "Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Challenges of Transnational Perspectives." *Symposium: Redefinitions of Citizenship and Revisions of Cosmopolitanism – Transnational Perspectives*. Ed. Günter Lenz et

al. Special Issue of *Journal of Transnational American Studies*. 3 (1) Article 17 (2011): 4-17

Permalink: <http://www.escholarship.org/uc/item/8n55g7q6>

------. "Toward a Dialogics of International American Culture Studies: Transnationality, Border Discourses, and Public Culture(s)." *Amerikastudien / American Studies* 44. 1 (1999): 5-23.

Levine, Lawrence W. *The Unpredictable Past: Explorations In American Cultural History*. New York and Oxford: OUP, 1993.

Leyendecker, Hans. "Barack Obama. Treibjagd auf Whistleblower." *Süddeutsche.de* 6 Aug. 2013. 6 Aug. 2013 <<http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/barack-obama-treibjagd-auf-whistleblower-...>>

Linder, Christian. "Roland Barthes, Écrivain: Eine Spurensuche." Roland Barthes. *Über mich selbst*. Trans. Jürgen Hoch. Berlin: Matthes & Seitz, 2010. 225-65.

Lindner, Peter. "Gespräch mit Ulrich Beck: 'Europa ist in großer Gefahr.'" *sueddeutsche.de* 2 Jun. 2009. 28 Nov. 2011 <<http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/gespraech-mit-ulrich-beck-europa-ist-in-gro...>>

Linn, Judy. *Patti Smith 1969 – 1976: Fotografien von Judy Linn. Nachwort von Patti Smith*. Trans. Antoinette Gittinger. München: Knesebeck, 2011.

Lorentzen, Christian. "Ich lag falsch: *Nach Charles Bernstein*." Trans. Tobias Moorstedt. *Hipster: Eine transatlantische Diskussion*. Ed. Mark Greif et al. Berlin: Suhrkamp, 2012. 32-40.

Luef, Wolfgang. "Apple kann mich mal." *Süddeutsche Zeitung Magazin* 23 (10 Jun. 2016): 18-25.

Lund, Christian. "Patti Smith interviewed by Christian Lund." *Louisiana Museum of Modern Art*. "Louisiana Literature 2012". 23 Aug. – 26 Aug. 2012. (Louisiana Channel. "Patti Smith Interview: I Will Always Live Like Peter Pan." 1 Jul. 2013. 30 Nov. 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=b6nlhaagnbA>>)

Lüke, Volker. "Jenseits von Ibiza. Patti Smith und das Soundwalk Collective erinnern mit ‚Killer Road‘ in der Volksbühne an Nico." *Potsdamer Neueste Nachrichten*. 28 Oct. 2014. 29 Oct. 2014 <<http://www.pnn.de/potsdam-kultur/905441/#>>

Lynch, Joe. "On the Ground with Tom Morello's Occupy Wall Street Guitar Army". *Fuse Networks LLC*. 2012. May 2012. 10 May 2012 <<http://www.fuse.tv/2012/05/on-the-ground-with-tom-morello-occupy-wall-street-guita...>>

Maase, Kaspar. "Die Erforschung des Schönen im Alltag. Sechs Thesen." *Die Schönheiten des Populären: Ästhetische Erfahrung der Gegenwart*. Ed. Kaspar Maase. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2008. 42-57.

------. "Jugendkultur." *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Ed. Hans-Otto Hügel. Stuttgart and Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. 40-45.

Mapplethorpe, Robert. *Flowers*. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press, 1990.

Mason, Anthony. "Patti Smith, an artist never at rest." *CBS*. 1 Apr. 2012. 1 Apr. 2012 <http://www.cbsnews.com/2102-3445_162-57407610.html?>

Mayer, Susanne. "All die verlorenen Dinge, die mich rufen." *Zeit Literatur* 13 (Mar. 2016): 42-47.

Meadows, Dennis et al. *Die Grenzen des Wachstums: Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Trans. Hans-Dieter Heck. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1973.

Meyer, Peter. "The International Bill: A Brief History." *The International Bill of Human Rights*. Ed. Paul Williams. Encinitas, CA: Entwhistle Books, 1999. xxiii-xlvi.

Miles, Barry. *Ginsberg: A Biography*. Harmondsworth: Penguin, 1990.

Miller, Timothy. *The Hippies and American Values*. Knoxville: The University of Tennessee Press: 1991.

Misik, Robert. "Der arabische Frühling." *misik.at*. N.d. 9 Jan. 2012 <<http://www.misik.at/sonstige/der-arabische-fruhling.php>>

------. *Anleitung zur Weltverbesserung: Das machen wir doch mit links*. Berlin: Aufbau Verlag 2010.

Mommsen, Wolfgang J. *Imperialismustheorien: Ein Überblick über die neueren Imperialismusinterpretationen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.

Moritz, William. "Harry Smith, Mythologist." *Harry Smith: The Avant-Garde In The American Vernacular*. Ed. Andrew Perchuk and Rani Singh. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. 63-68.

Mouffe, Chantal. *Agonistik. Die Welt politisch denken*. Trans. Richard Barth. Berlin: Suhrkamp, 2014.

------. *Agonistics. Thinking The World Politically*. London and New York: Verso, 2013.

Nader, Ralph. *Breaking Through Power: It's Easier Than We Think*. San Francisco: City Lights Publisher, 2016.

------. *Told You So: The Big Book of Weekly Columns*. New York: Seven Stories Press, 2013.

------. *The Seventeen Solutions: Bold Ideas For Our American Future*. New York: Harper, 2012.

Nash, Kate. *The Cultural Politics of Human Rights: Comparing the US and UK*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

------. "Cultural Studies und Menschenrechte." Trans. Thomas Laugstien. *Die Politik der Cultural Studies – Cultural Studies der Politik*. Ed. Karin Harrasser et al. Wien: Turia + Kant, 2007. 227-47.

Neugebauer, Norbert. "Patti Smith / 05.07.2011, Serenadenhof, Nürnberg." *Rocktimes* 10 Jul. 2011. 18 Jul. 2012 / 12 Jun 2017
http://www.rocktimes.de/gesamt/s/patti_smith/nuernberg11.html

Needs, Kris. *Patti Smith: The Classic Interviews*. CD. New Malden: Chrome Dreams, 2007.

NYC General Assembly. "Declaration of the Occupation of New York City." 29 Sep. 2011. 21 Apr. 2012 <<http://www.nycga.net/resources/declaration/>>

Nieland, Jörg-Uwe. "Mind the gap! Popmusik und Politik(wissenschaft)." *Populäre Kultur als repräsentative Kultur: Die Herausforderung der Cultural Studies*. Ed. Udo Göttlich et al. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2010. 352-69.

Nobel Media AB and Nobel Center Foundation. *Nobel Week Dialogue on The Future of Food*. Stockholm. 9 Dec. 2016. 8 Jan. 2017 <<http://www.nobelweekdialogue.org>>

Nünning, Ansgar, ed. *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart and Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2008.

Nye, Joseph S., jr. *The Future of Power*. New York: PublicAffairs, 2011.

Obama, Barack. "Text and Video of Obama's State of the Union Address. January 28, 2014." *The New York Times*. 29 Jan. 2014. 29 Jan. 2014
<<http://www.nytimes.com/2014/01/29/us/politics/state-of-the-union-address-text.html>>

------. "We have history to make." *Süddeutsche.de*. 19 Jun. 2013. 19 Jun. 2013.
<[http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/obamas-rede-im-wortlaut-englisch-the-wall...>](http://www.sueddeutsche.de/politik/2.220/obamas-rede-im-wortlaut-englisch-the-wall...)

------. "Transcript: Barack Obama's Speech on Race". *The New York Times*. 18 Mar. 2008. 16 Apr. 2012
<[http://www.nytimes.com/2008/03/18/us/politics/18text-obama.html?>](http://www.nytimes.com/2008/03/18/us/politics/18text-obama.html?)

------. *Dreams from My Father: A Story of Race and Inheritance*. New York: Three Rivers Press, 2004.

Obermayer, Bastian, and Frederik Obermaier. *Panama Papers: Die Geschichte einer weltweiten Enthüllung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

Oehmsen, Heinrich. "Politik mit kraftvoller Stimme". *Hamburger Abendblatt* (8 Jul. 2013): 14.

Oremiatzki, Yohav. "Patti Smith et Thom Yorke, porte-paroles de la cause climatique." 5 Dec. 2015. 6 Dec. 2015 <<http://www.telerama.fr/monde/patti-smith-et-thom-yorke-porte-paroles-de-la-cause-climatique,135189.php>>

Paine, Thomas. "The American Crisis. Number 1." *The Harper American Literature*. Ed. Donald McQuade et al. Vol. 1. 2nd ed. New York: HarperCollins CollegePublishers, 1994. 621-26.

Parragon. *Die Geschichte der Rockmusik*. Bath: Parragon Books, 2012. (Text: Mark Paytress)

Pathway To Paris. *Pathway to Paris: Live @ Le Trianon, Paris*. 27 Jul. 2016 30 Jul. 2016 <<http://pathwaytoparis.com/album/>>

Paytress, Mark. *Patti Smith's Horses and the remaking of Rock 'n' Roll*. London: Piatkus, 2010.

Pease, Donald E. "Introduction: Re-Mapping the Transnational Turn." *Re-Framing the Transnational Turn in American Studies*. Ed. Winfried Fluck et al. Hanover: Dartmouth College Press, 2011. 1-46.

----- . *The New American Exceptionalism*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009.

Peden, Lauren David. "Just Back: Patti Smith From Vietnam." Jul. 2000. 9 Feb. 2012 <<http://www.travelandleisure.com/articles/just-back-patti-smith-from-vietnam>>

Peisner, David. "Music for a Good Cause Is Changing With the Times." *The New York Times*. Articles selected for *Süddeutsche Zeitung* (30 Jan. 2012): 6.

Peper, Jürgen. "Der heruntergekommene Surrealismus oder Regression als Fortschritt: Amerikas Youth Counter Culture in zwei Manifesten." *Amerikastudien. American Studies (Amst): Mit Beiträgen zur Popular Culture in den USA*. 19. 1 (1974): 9-29.

Perchuk, Andrew, and Rani Singh eds. *Harry Smith: The Avant-Garde In The American Vernacular*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010.

Perpetua, Matthew. "Patti Smith to Co-Write 'Just Kids' Movie." *RollingStone*. 16 Aug. 2011. 3 Oct. 2011 <[http://www.rollingstone.com/movies/news/patti-smith-to-co-write-just-kids-movie-20...>](http://www.rollingstone.com/movies/news/patti-smith-to-co-write-just-kids-movie-20...)

Perry, Bliss. "Introductory Note: Walt Whitman." Walt Whitman. *Leaves of Grass: The Original 1855 Edition*. Ed. Joslyn T. Pine. Mineola, NY: Dover Publications, 2007. v-ix.

("The Introductory Note is excerpted from *The American Spirit in Literature: A Chronicle of Great Interpreters* by Bliss Perry, first published in 1918" [v].)

Pew Research Center for the People & the Press. "Frustration with Congress Could Hurt Republican Incumbents. *GOP Base Critical of Party's Washington Leadership*. Section 2: Occupy Wall Street And Inequality". 15 Dec. 2011. 10 May 2012 <<http://www.people-press.org/2011/12/15/section-2-occupy-wall-street-and-inequality/>>

Pfetten, Verena von. "Patti Smith Loves Ball Gowns, Doesn't Care What You Think." *New York Times Profile / Styleite*. 22 Mar. 2010. 25 Aug. 2011 <www.styleite.com/media/patti-smith-style/>

Phelan, James. "Voice; or, Authors, Narrators, and Audiences." *Teaching Narrative Theory*. Ed. David Herman et al. New York: The Modern Language Association of America, 2010. 137-50.

Piven, Frances Fox. *Challenging Authority: How Ordinary People Change America*. Landham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

Poague, Leland, ed. *Conversations with Susan Sontag*. Jackson: University Press of Mississippi, 1995.

Poitras, Laura. *Citizenfour*. DVD. Berlin: Piffel Medien, 2015.

Popper, Karl R. *Alles Leben ist Problemlösen: Über Erkenntnis, Geschichte und Politik*. München: R. Piper, 1994.

Powell, Howard. "Howard Zinn, Historian, Dies at 87." *The New York Times*. 28 Jan. 2010. 11 Apr. 2012 <<http://www.nytimes.com/2010/01/28/us/28zinn.html?>>

Preusser, Heinz-Peter, and Helmut Schmitz. „Autobiografik zwischen Literaturwissenschaft und Geschichtsschreibung: Eine Einleitung.“ *Autobiografie und historische Krisenerfahrung*. Ed. Heinz-Peter Preusser and Helmut Schmitz. Heidelberg: Winter, 2010. 7-20.

Radivojevic, Iva and Martyna Starosta. "Occupy Wall Street" – documentary videos (updated!). 29 Oct. 2011. 30 Sep. 2013 <<http://eipcp.net/n/1318231860/print>>

Raine, Kathleen. *William Blake*. New York and Toronto: Oxford UP, 1970.

Ramirez, Elva. "Patti Smith Talks About Her New Art Exhibit, Documentary." *Speakeasy*. 7 Jan. 2010. 22 Sep. 2012 <<http://blogs.wsj.com/speakeasy/2010/01/07/patti-smith-talks-about-her-new-art-exhibit-do...>>

Rath, Christian. "G-8-Gipfel in Genua: Völlig zu Recht erschossen." *taz.de*. 24 Mar. 2011. 6 Aug. 2012 <<http://www.taz.de/!67995/>>

Raussert, Wilfried. *Avantgarden in den USA: Zwischen Mainstream und kritischer Erneuerung 1940 – 1970*. Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2003.

Reich, Robert B. *Saving Capitalism: For the Many, Not the Few*. New York: Alfred A. Knopf, 2015.

Reichardt, Ulfried, Heike Schaefer, and Regina Schober. "Introduction: Network Theory and American Studies." *Network Theory and American Studies*. Ed. Ulfried Reichardt et al. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies* 60. 1 (2015): 11-15.

Reichardt, Ulfried. "The Network as a Category in Cultural Studies and as a Model for Conceptualizing America." *Network Theory and American Studies*. Ed. Ulfried Reichardt et al. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies* 60. 1 (2015): 17-35.

----- . "American Studies and Globalization." *American Studies Today*. Ed. Winfried Fluck et al. Heidelberg: Winter, 2014. 441-58.

Reinholz, Mary. "Ralph Nader to Patti Smith, Union Square Crowd: People Have the Power." *The Local. East Village*. 5 Oct. 2012. 20 May 2013
<[http://eastvillage.thelocal.nytimes.com/2012/10/05/ralph-nader-to-patti-smith-union-s...>](http://eastvillage.thelocal.nytimes.com/2012/10/05/ralph-nader-to-patti-smith-union-s...)

Rimbaud, Arthur. *Sämtliche Werke*. Trans. Sigmar Löffler and Dieter Tauchmann. Frankfurt am Main / Leipzig: Insel Verlag, 1992.

----- . *A Season in Hell*. Trans. Paul Schmidt. With photographs by Robert Mapplethorpe. Boston: A Bulfinch Press Book and Little, Brown and Company, 1986 and 1997.

Richtel, Matt. "The Pressure Of Growing Up In Silicon Valley." *The New York Times International Weekly* (1 May 2015): 1 and 4.

Roberts, Sam. "News Analysis: The Port Huron Statement at 50." *The New York Times Sunday Review*. 3 Mar. 2012. 21 Apr. 2012
<<http://www.nytimes.com/2012/03/04/sunday-review/the-port-huron-statement-at-50.ht...>>

Rogers, Ray. "Patti Smith Rocks Paris." *BlackBook*. 27 Aug. 2008. 28 Oct. 2010
<www.blackbookmag.com/print/3872>

Roll, Evelyn. "Jenseits von Eden." *Süddeutsche Zeitung* 53 (3 / 4 Mar. 2012): 3.

Roosevelt, Eleanor. "On the Adoption of the Universal Declaration of Human Rights", delivered 9 December 1948 in Paris, France. *American Rhetoric. Online Speech Bank*. HTML transcription by Michael E. Eidenmuller. 2001-2011. N.d. 2 Apr. 2012
<<http://www.americanrhetoric.com/speeches/eleanorrooseveltdeclarationhumanrights.h...>>

----- . "The Struggle for Human Rights", delivered 28 September 1948, Paris, France. *American Rhetoric. Top 100 Speeches. Online Speech Bank*. HTML

transcription by Christopher P. Cox. 2001-2011. N.d. 1 Apr. 2012
<<http://www.americanrhetoric.com/speeches/eleanorroosevelt.htm>>

Roosevelt, Franklin D. "The Four Freedoms." *American Political Speeches*. Ed. Klaus Stüwe and Birgit Stüwe. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005. 40-55.

Rowe, John Carlos. "European Lessons in Imperialism: A Letter to America." *REAL Yearbook of Research in English and American Literature*. Vol. 23. *Transnational American Studies*. Ed. Winfried Fluck et al. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2007. 37-58.

Rys, Richard. "Exit Interview: Patti Smith. The pride of Deptford High is the subject of a new book and documentary." *Philadelphia Magazine – phillymag.com*. August 2008. 24 Aug. 2011 <www.phillymag.com/articles/exit_interview_patti_smith/>

Sabisch, Katja. "Die Denkstilanalyse nach Ludwik Fleck als Methode der qualitativen Sozialforschung – Theorie und Anwendung." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*. 18.2 (2017). 20 Jun. 2017
> <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/2710/4093><

Sachs, Jeffrey. "Hillary Is the Candidate of the War Machine." *huffingtonpost*. 5 Feb. 2016. 14 Feb. 2016 <http://www.huffingtonpost.com/jeffrey-sachs/hillary-is-the-candidate_b_9168938.html>

Sanger, David E. "For Obama, A Doctrine Of Caution." *The New York Times*. Articles selected for *Süddeutsche Zeitung* (5 Mar. 2012): 1; 4.

Sarrazin, Albertine. *Astragalus*. Trans. Claudia Steinitz. Mit einem Nachwort von Patti Smith. München: Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag, 2013.

Sasse, Sylvia. "Vorwort"; "Anmerkungen". Michail M. Bachtin. *Zur Philosophie der Handlung*. Trans. Dorothea Trottenberg. Ed. Sylvia Sasse. Berlin: Matthes & Seitz, 2011. 5-31; 155-190.

----- . *Michail Bachtin zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2010.

Sajej, Nadja. "Joan Baez and Ai Weiwei honoured by Amnesty International." *The Guardian*. 22 May 2015. 25 Mar. 2016
><http://www.theguardian.com/music/2015/may/22/joan-baez-ai-weiwei-amnesty-international>>

Scahill, Jeremy. *Dirty Wars: The World Is a Battlefield*. New York: Nation Books, 2013.

----- and Richard Rowley et al. *Dirty Wars*. DVD. New York: Civic Bakery, Inc. / Big Noise Films, 2013.

Schäfer, Lothar, and Thomas Schnelle. "Einleitung: Ludwik Flecks Begründung der soziologischen Betrachtungsweise in der Wissenschaftstheorie." Ludwik Fleck. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache: Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012. vii- xlix.

Schäfer-Wünsche, Elisabeth. "Foreword." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter, 2010. ix-xi.

------. "Work and Net-Work: Reflections on a Global Metaphor." *American Studies / Shifting Gears*. Ed. Birte Christ et al. Heidelberg: Winter 2010. 201-21.

Schaper, Rüdiger. "Patti Smith in Berlin: Wo die Toten erwachen." *Tagesspiegel*. 13 Feb. 2014. 14 Feb. 2014 <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/patti-smith-in-berlin-wo-die-toten-erwachen/94788>>

Scherf, Martina. "Besuch in München: Patti Schlingensief." *sueddeutsche.de*. 24 Jun. 2010. 6 Oct. 2010 <[www.sueddeutsche.de/muenchen/leute/2.220/besuch-in-muenchen-schling...>](http://www.sueddeutsche.de/muenchen/leute/2.220/besuch-in-muenchen-schling...)

Schmid, Ulrich. "Der philosophische Kontext von Bachtins Frühwerk." Michail M. Bachtin. *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Trans. Hans-Günter Hilbert et al. Ed. Rainer Grübel et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008. 7-32.

Schmitt, Eli, Astra Taylor, and Mark Greif. "Scenes from an Occupation." *Occupy! Scenes from Occupied America*. Ed. Astra Taylor et al. London and Brooklyn, NY: Verso and N+1, 2011. 1-6.

Schneider, Nathan. *Thank You, Anarchy: Notes From The Occupy Apocalypse*. Berkeley et al.: University of California Press, 2013.

Schneider-Sliwa, Rita. *USA*. Darmstadt: WBG, 2005.

Schreiber, Daniel. *Susan Sontag: Geist und Glamour. Biographie*. Berlin: Aufbau Verlag, 2010.

Scholler, Dietrich. "Weinrich, Harald." *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. Stuttgart and Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2008. 756-57.

Schulz, Tom R. "Im Bett mit Patti." *Hamburger Abendblatt* (3 / 4 Sep. 2011): 15.

Schulz-Ojala, Jan. "Patti Smith im Konzert: Because the day." *ZEIT ONLINE. Tagesspiegel*. 7 Jul. 2010. 16 Sep. 2010 <<http://www.zeit.de/kultur/2010-07/patti-smith-konzert?page=all&print=true>>

Schulz-Schaeffer. "Akteur-Netzwerk-Theorie. Zur Koevolution von Gesellschaft, Natur und Technik." *Soziale Netzwerke: Konzepte und Methoden der sozialwissenschaftlichen Netzwerkforschung*. Ed. Johannes Weyer. München: Oldenbourg, 2000. 187-211.

Schulz von Thun, Friedo. "Laudatio auf Ruth Cohn." *Zeitschrift für Humanistische Psychologie* 4 (1980): 7-12.

Sebring, Steven. *patti smith: dream of life*. DVD Video. Pierrot Le Fou, 2008.

Sebring, Steven, and Patti Smith. *patti smith: dream of life*. New York and Milano: Rizzoli International Publications, 2008.

Shaw, Philip. *Horses*. 33 1/3. New York and London: Continuum, 2008.

Sheehan, Cindy. *Not One More Mother's Child*. Kihei, HI and Santa Fe, NM: Koa Books, 2005.

Shepard, Sam, and Patti Smith. *Cowboy Mouth*. Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Dial Press, 2006. 145-65.

Singh, Rani. "Harri Smith, An Ethnographic Modernist In America." *Harry Smith: The Avant-Garde In The American Vernacular*. Ed. Andrew Perchuk and Rani Singh. Los Angeles: Getty Research Institute, 2010. 15-61.

Skotte, Kim. "Patti Smith interviewed by Kim Skotte". *Louisiana Museum of Modern Art*. "Louisiana Literature 2012". 23 Aug. – 26 Aug. 2012

Slahi, Mohamedou Ould. *Guantánamo Diary*. Ed. Larry Siems. Edinburgh and London: Canongate, 2015.

Smiley, Tavis with David Ritz. *Death of a King: The Real Story of Dr. Martin Luther King Jr.'s Final Year*. New York: Little, Brown and Company, 2014.

Smith, John W. "Strange Messenger. The Work of Patti Smith." Patti Smith. *Strange Messenger. The Work of Patti Smith*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. 36-43.

Patti Smith. "How Does It Feel." *The New Yorker*. 14 Dec. 2016. 15 Dec. 2016
<<http://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/patti-smith-on-singing-at-bob-dylans-nobel-prize-ceremony>>

----- . "My Cancelled Detectives." *The New Yorker*. 23 Aug. 2016. 26 Aug. 2016
<<http://www.newyorker.com/books/page-turner/my-cancelled-detectives>>

----- . *M Train. Erinnerungen*. Trans. Brigitte Jakobeit. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016.

----- . *M Train*. Read by the Author. An Unabridged Production. New York: Random House Audio, 2015.

----- . *Collected Lyrics. 1970 – 2015*. New York: HarperCollinsPublishers, 2015.

----- . *M Train*. New York and Toronto: Alfred A. Knopf, 2015.

- . "Deep Chords: Haruki Murakami's 'Colorless Tsukuru Tazaki and His Years of Pilgrimage.'" *The New York Times*. 5 Aug. 2014. 7 Sep. 2014
<<http://www.nytimes.com/2014/08/10/books/review/haruki-murakamis-colorless-tsukuru-taza...>>
- . "Postscript. Lou Reed." *The New Yorker*. 11 Nov. 2013. 16 Nov. 2013
<http://www.newyorker.com/talk/2013/11/11/1311111ta_talk_smith?>
- . *Traumsammlerin*. Trans. Brigitte Jakobeit. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2013.
- . "Meine Albertine". Trans. Angela Sanmann. *Die Zeit* 9 (21 Febr. 2013): 47.
- . "Meine Albertine". Trans. Angela Sanmann. Albertine Sarrazin. *Astragalus*. Trans. Claudia Steinitz. München: Hanser Berlin im Carl Hanser Verlag, 2013. 223-32.
- . *Just Kids*. London: Bloomsbury: 2012. (Paperback)
- . *The Coral Sea*. New York and London, W.W. Norton & Company, 2012.
- . *Woolgathering*. New York: New Directions Publishing Corporation, 2011.
- . *Camera Solo*. Ed. Susan Lubowsky Talbott. Hartford, CT: Wadsworth Atheneum Museum of Art in association with Yale University Press, 2011.
- . "Preface 2011." Michael Stipe. *Two Times Intro: On the Road with Patti Smith*. New York: Akashic Books, 2011. n.pag.
- . *Just Kids*. Written and read by Patti Smith. 10 hours / 9 CDs unabridged. New York: Harper Audio, 2011.
- . "Host. June 27/July 29." N.d. 23 Jan. 2012
<<http://www.pattismith.net/coffeebreak.html>>
- . *Just Kids*. New York: HarperCollins, 2010. (This signed and numbered limited edition was first published in November 2010.)
- . *Just Kids. Die Geschichte einer Freundschaft*. Trans. Clara Drechsler and Harald Hellmann. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010.
- . *Just Kids*. London, Berlin, New York: Bloomsbury, 2010.
- . *Land 250*. Paris: FondationCartier pour l'art contemporain, 2008.
- . *Trois: Charleville. Statues. Cahier*. Paris: FondationCartier pour l'art contemporain, 2008.
- . *Auguries of Innocence*. New York: HarperCollins, 2008.

----- . "Ain't It Strange?" *The New York Times*. 12 Mar. 2007. 11 Oct. 2010
<[www.nytimes.com/2007/03/12/opinion/12smith.html?sq=Patti Smith&st=cse&s...>](http://www.nytimes.com/2007/03/12/opinion/12smith.html?sq=Patti%20Smith&st=cse&s...)

----- . "Foreword"; "Without Chains." Murat Kurnaz with Helmut Kuhn. *Five Years of My Life. An Innocent Man in Guantanamo*. Trans. Jefferson Chase. New York: Palgrave Macmillan, 2009. 9-10; 11-12.

----- . *Complete. 1975 – 2006: Lyrics, Reflections & Notes for the Future*. New York et al.: Harper Perennial, 2006.

----- . "Foreword." Gregory Corso. *An Accidental Autobiography: The Selected Letters of Gregory Corso*. Ed. Bill Morgan. New York: New Directions, 2003. xi-xii.

----- . "Twin Death." Patti Smith. *Strange Messenger. The Work of Patti Smith*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. 52-77.

----- . *Strange Messenger. The Work of Patti Smith*. With essays by David Greenberg & John W. Smith. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002.

----- . *The Coral Sea*. New York and London: Norton, 1997.

----- . *Early Work. 1970 – 1979*. New York and London: Norton, 1994.

----- . "Mirza." *Living with the Animals*. Ed. Gary Indiana. Boston and London: Faber and Faber, 1994. 149-55.

----- . "A Final Flower." Robert Mapplethorpe. *Flowers*. Boston, Toronto, London: Bulfinch Press, 1990. n.pag.

----- and Galerie Veith Turske. *Patti Smith*. Katalog Nr. XI. Köln: Galerie Veith Turske, 1977.

----- . *Seventh Heaven*. Boston: Telegraph Books, 1972.

Smith, Sidonie, and Julia Watson. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. 2nd ed. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2010.

Snowden, Edward. "Ein historischer Sieg. Zwei Jahre nach der NSA-Affäre gewinnt die Vernunft Oberhand." *Der Spiegel* 24 (2015): 44-45.

Snyder, Timothy. *On Tyranny: Twenty Lessons from the Twentieth Century*. London: The Bodley Head, 2017.

Sontag, Susan. *At the Same Time. Essays & Speeches*. Ed. Paolo Dilonardo and Anne Jump. New York: Farrar Straus Giroux, 2007.

----- . "Regarding The Torture Of Others." *The New York Times Magazine*. 23 May 2004. 1 Feb. 2012 <[http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?p...>](http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?p...)

- . "Literatur ist Freiheit." Trans. Reinhard Kaiser. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (13 Oct. 2003): 9. N.d. 6 Dec. 2014 <<http://www.a-k-daesch.de/sontag.html>>
- . *Where the Stress Falls*. London: Penguin Classics, 2009.
- . "The disconnect between last Tuesday's monstrous dose... ." *The New Yorker*. 24 Sep. 2001. 18 Feb. 2002 <<http://groups.colgate.edu/aarislam/susan.htm>>
- . *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Classics, 2009.
- . *On Photography*. London: Penguin Modern Classics, 2008.
- . *Trip to Hanoi*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.
- Solomon, Deborah. "She Is a Punk Rocker." *The New York Times Magazine*. 13 Jul. 2008. 26 Jan. 2012 <<http://www.nytimes.com/2008/07/13/magazine/13wwln-Q4-t.html>>
- Sony Music Entertainment. www.pattismith.net. 2005 - 2017.
- Soohoo, Cynthia et al. eds. *Bringing Human Rights Home: A History of Human Rights in the United States*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- Soundwalk Collective. "KILLER Road with Jesse Paris Smith, featuring Patti Smith. Recordings from Ibiza, 2013-2016." N.d. 29 Dec. 2016 <<http://soundwalkcollective.com/works/>>
- Spahn, Hannah. "Introduction." *Cosmopolitanism and Nationhood in the Age of Jefferson*. Ed. Peter Nicolaisen and Hannah Spahn. Heidelberg: Winter, 2013. 3-22.
- Spitznagel, Eric. "Q&A: Clive Davis on Singing in the Shower and the Coming Robot Revolution." *Vanity Fair*. 29 Oct. 2009. 16 Mar. 2011 <[http://www.vanityfair.com/online/oscars/2009/10/qa-clive-davis-on-singing-in-the-sh...>](http://www.vanityfair.com/online/oscars/2009/10/qa-clive-davis-on-singing-in-the-sh...)
- Stanford Encyclopedia of Philosophy*. "Cosmopolitanism." 23 Feb 2002 / 28 Nov. 2006. 2 Dec. 2012 <<http://plato.stanford.edu/entries/cosmopolitanism/>>
- Starkie, Enid. *Arthur Rimbaud*. New York: New Directions, 1968.
- Stefanko, Frank. *Patti Smith – American Artist*. Trans. Angela Meermann. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2006.
- Stein, Daniel, and Martin Butler. "Musical Autobiographies: An Introduction." *Popular Music and Society* 38. 2 (2015): 115-21. 13 Feb. 2015. 3 Nov. 2016 <<http://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2014.994324>>
- Stein, Hannes. "Punk sei Dank!" *Welt Kompakt*. Kultur (19 Nov. 2010): 9.

Steiner, Thomas. "Krieg und Frieden: Patti Smith und John Cale gaben Konzerte in Straßburg." *Badische Zeitung*. 11 Nov. 2011. 11 Nov. 2011
<[http://www.badische-zeitung.de/rock-pop/patti-smith-und-john-cale-gaben-konzerte-i...>](http://www.badische-zeitung.de/rock-pop/patti-smith-und-john-cale-gaben-konzerte-i...)

Stiegler, Bernd, ed.. *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam, 2010.

Stipe, Michael. "TIME 100. Patti Smith. Artist." *TIME*. 21 Apr. 2011. 21 Sep. 2011
<[http://www.time.com/time/specials/packages/printout/0,29239,2066367_2066369_20...>](http://www.time.com/time/specials/packages/printout/0,29239,2066367_2066369_20...)

------. *Two Times Intro: On the Road with Patti Smith*. New York: Akashic Books, 2011.

Storey, John. *Culture and Power in Cultural Studies: The Politics of Signification*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.

------. "Discourses of the Popular." *High Culture and / versus Popular Culture*. Ed. Sabine Coelsch-Foisner and Dorothea Flothow. Heidelberg: Winter, 2009. 1-16.

------. ed. *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. 4th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2009.

Strauss. Neil. "Poet, Singer, Mother: Patti Smith is Back." *The New York Times*. 12 Dec. 1995. 19 Jan. 2011 <[www.nytimes.com/1995/12/12/arts/poet-singer-mother-patti-smith-is-back.html...>](http://www.nytimes.com/1995/12/12/arts/poet-singer-mother-patti-smith-is-back.html...)

Street, John. *Music and Politics*. Cambridge, UK: Polity Press, 2012.

------. "Die Lücken des Schweigens bewohnen.' Musik und Politikwissenschaft." Trans. Brigitte Scott. *Die Politik der Cultural Studies – Cultural Studies der Politik*. Ed. Karin Harrasser et al. Wien: Turia + Kant, 2007. 191-213.

Strube, Miriam. "Forum: Pragmatism's Tragicomic Jazzman: A Talk with Cornel West." *Pragmatism's Promise*. Ed. Susanne Rohr and Miriam Strube. Special Issue of *Amerikastudien / American Studies* 58. 2 (2013): 291-301.

Students for a Democratic Society (SDS). "The Port Huron Statement (1962)." Jeremi Suri. *The Global Revolutions of 1968. A Norton Casebook in History*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007. 40-50.

Stuever, Hank. "Harry Belafonte's endless march for justice." *The Washington Post* 16. Oct. 2011. 18 Mar. 2012 <[http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/hbos-sing-your-song-harry-belafontes-...>](http://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/hbos-sing-your-song-harry-belafontes-...)

Stüwe, Klaus, and Birgit Stüwe, ed. *American Political Speeches*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2005.

Suri, Jeremi. *The Global Revolutions of 1968: A Norton Casebook in History*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2007.

Sutton, Jane. "The General Who Opened Gitmo Says It Should Be Shut Down." *Reuters*. 12 Dec. 2013 / 2 Nov. 2014. 7 Mar. 2014
<http://www.huffingtonpost.com/2013/12/12/michaellehnert_n_4432739.html?view=p..>

Taibbi, Matt. *The Divide: American Injustice in the Age of the Wealth Gap*. New York: Spiegel & Grau, 2014.

Taylor, Astra et al., ed. *Occupy! Scenes from Occupied America*. London and Brooklyn, NY: Verso and N+1, 2011.

Teusch, Ulrich. *Was ist Globalisierung: Ein Überblick*. Darmstadt: WBG, 2004.

The New York Times. "Text of Bill de Blasio's Inauguration Speech." *The New York Times*. 1 Jan. 2014. 2 Jan. 2014
<<http://www.nytimes.com/2014/01/02/nyregion/complete-text-of-bill-de-blasios-inauguration...>>

The U.S. National Archives. *Declaration of Independence: A Transcription*. N.d. 13 June 2017. <<https://www.archives.gov/founding-docs/declaration-transcript>>

Thompson, Dave. *Dancing Barefoot: The Patti Smith Story*. Chicago: Chicago Review Press, An A Cappella Book, 2011.

Time. "The 2011 TIME 100. Full List." 21 Apr. 2011. 21 Sep. 2011 / 3 Apr. 2017
<http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2066367_2066369_2066097,00.html>

Time Out editors. "Patti Smith: interview." 16 May 2007. 8 Aug. 2011
<http://www.timeout.com/london/music/features/2920/Patti_Smith-interview.html>

Tricker, Spencer. "Patti Smith & Kevin Shields: The Coral Sea." 10 Jul. 2008. 8 Aug. 2011 <<http://www.popmatters.com/pm/tools/print/60615>>

Uslar, Moritz von. "99 Fragen an Michael Stipe." *DIE ZEIT*. 31 Mar 2011. 14 Feb. 2014 <<http://www.zeit.de/2011/14/REM-Michael-Stipe>>

Verna, Sacha. "Das besondere Gespräch • Patti Smith: ‚Ich gehöre zu den Menschen, die mehr träumen als planen‘." *Brigitte. Woman* 5 (2016): 98-102.

Vltchek, Andre. "Preface." Noam Chomsky and Andre Vltchek. *On Western Terrorism: From Hiroshima to Drone Warfare*. London: PlutoPress, 2013. vi-xv.

Vulliamy, Ed. "'Some give a song. Some give a life...'" *The Guardian*. 3 Jun. 2005. 8 Aug. 2011
<<http://www.guardian.co.uk/music/2005/jun/03/meltdownfestival2005.meltdownfestival>>

Wagner, Thomas. "Symbolisch. Picassos 'Guernica' in der UN-Zentrale verhüllt." *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 34 (10 Feb. 2003): 31. N.d. 27 Oct. 2012

<[http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/symbolisch-picassos-guernica-in-der-un-zentrale...>](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/symbolisch-picassos-guernica-in-der-un-zentrale...)

Walker, William. "The Lessons of Guernica. 'Profound symbolism' as U.N. hides Picasso's anti-war masterpiece for Colin Powell's call to arms. Bush's 'game over' remark makes it definite: U.S. will attack". *Toronto Star*. 9 Feb. 2003. 25 Oct. 2012 ><http://www.commondreams.org/cgi-bin/print.cgi?file=/views03/0209-04.htm>>

Waller, Nicole. "Refigurations of American Studies: On Transnationalizing the United United States". *Amerikastudien / American Studies*. 50. 1/2 (2005): 231-47.

Warhol, Andy. *Das Tagebuch*. Ed. Pat Hackett. Trans. Judith Barkfelt, Gabi Burkhardt, Helmuth Dierlamm. München: Droemer Knauer, 1989.

Warhol, Robyn. "Gender." *Teaching Narrative Theory*. Ed. David Herman et al. New York: The Modern Language Association of America, 2010. 237-51.

Watson, Julia. "Patti Smith Kicks In the Walls of Memoir: Relational Lives and 'the Right Voice' in *Just Kids*." *a | b: Auto/Biography Studies* 30.1 (2015): 131-51.

Webster's New Twentieth Century Dictionary of the English Language. Unabridged. Toronto: The Webster Dictionary Company, 1976.

Werbner, Pnina. "Cosmopolitanism, Globalisation and Diaspora: Stuart Hall in Conversation with Pnina Werbner, March 2006." *Anthropology and the New Cosmopolitanism: Rooted, Feminist and Vernacular Perspectives*. Ed. Pnina Werbner. Oxford, UK and New York: Berg, 2008. 345-60.

Wernicke, Christian. "Weltweite Pew-Umfrage: Deutsche enttäuscht von Obama." *Süddeutsche.de*. 13 Jun. 2012. 20 Jun. 2012 <[http://www.sueddeutsche.de/politik/2.200/weltweite-pew-umfrage-mehrheit-der-deuts...>](http://www.sueddeutsche.de/politik/2.200/weltweite-pew-umfrage-mehrheit-der-deuts...)

West, Cornel. *Black Prophetic Fire*. In Dialogue with and Edited by Christa Buschendorf. Boston: Beacon Press, 2014.

Wetzsteon, Ross. "Introduction." Sam Shepard. *Fool for Love and Other Plays*. New York: Dial Press, 2006. 1-15.

White, Edmund. *City Boy: My Life in New York During the 1960s and '70s*. New York, Berlin, London: Bloomsbury, 2009.

------. *Genet: A Biography*. New York: Random House, 1993.

Whitman, Walt. *Leaves of Grass: The Original 1855 Edition*. Ed. Joslyn T. Pine. Mineola, NY: Dover Publications, 2007.

Wicke, Peter et al. *Handbuch der populären Musik: Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*. Mainz: Schott Music, 2007.

Widdicombe, Lizzie. "Halls of Academe. Doctor, Doctor." *The New Yorker*. 31 May 2010. 6 Oct. 2010 <<http://www.newyorker.com/talk/2010/05/31/100531ta-talk-widdicombe?printable=true>>

Wilentz, Sean. "Untitled Essay." Amnesty International USA. *Chimes of Freedom: The Songs of Bob Dylan. Honouring 50 Years of Amnesty International*. 4 Disc Set. Fontana International, 2012.

------. *Bob Dylan in America*. London: The Bodley Head, 2010.

Williams, Paul, ed. *The International Bill of Human Rights*. Encinitas, CA.: Entwhistle Books 1999.

Winiwarter, Verena, and Hans-Rudolf Bork. *Geschichte unserer Umwelt: Sechzig Reisen durch die Zeit*. Darmstadt: WBG, 2014.

Winkler, Heinrich August. *Geschichte des Westens: Die Zeit der Gegenwart*. München: Verlag C.H. Beck: 2015.

Winter, Rainer. "'The People'". *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Ed. Hans-Otto Hügel. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. 56-61.

Wirsching, Andreas. "Westliche Demokratien sind bedroht." *SZ.de*. 13 Aug. 2016. 14 Aug. 2016 <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/extremismus-die-westlichen-demokratien-duerfen-sich-nicht-zu-sicher-fuehlen-1.3111325>>

Wolfe, Bertram D. *The Fabulous Life of Diego Rivera*. New York: Stein and Day, 1963.

Wolff, Reinhard. "Seltene Erden. Grönlands strahlende Aussichten." *taz.de*. 11 Jun. 2012. 28 Aug. 2012 <<http://www.taz.de/!95038/>>

Woodcraft, Molloy. "Patti has the power." *The Observer*. 26 Jun. 2005. 8 Aug. 2011 <<http://www.guardian.co.uk/music/2005/jun/26/meltdownfestival2005.meltdownfestival>>

Writers for the 99%. *Occupying Wall Street: The Inside Story of the Action that Changed America*. Chicago: Haymarket Books, 2012.

Wuggenig, Ulf. "Subkultur. Sub- und Gegenkultur – konzeptuelle Fragen." Ed. Hans-Otto Hügel. *Handbuch Populäre Kultur: Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2003. 66-73.

Wyatt, Edward. "A Legend as Muse: Patti Smith Fills Role." *The New York Times*. 21 Dec. 2009. 11 Oct. 2010 <<http://www.nytimes.com/2009/12/21/arts/television/21patti.html?sq=Patti>>

Young, Robert J.C. *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: OUP, 2003.

Zeisel, William, ed. *Censorship: 500 Years of Conflict*. New York: The New York Public Library, 1984.

Zimmermann, Jutta. "Sontag, Susan." *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Ed. Ansgar Nünning. 4th ed. Stuttgart and Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2008. 661-62.

----- . *Dialog, Dialogizität, Interdiskursivität: Die Geschlechterfrage im amerikanischen realistischen Roman*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2006.

Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. New York: First HarperPerennial Modern Classics deluxe edition, 2010.

----- et al. *The People Speak*. Based on Howard Zinn's best-selling books *A People's History of the United States* and *Voices of a People's History of the United States*. DVD. Voices of a People's History LLC, 2009/2010.

Žižek, Slavoj. *Event: Philosophy in Transit*. London: Penguin Books, 2014.

----- . *The Year of Dreaming Dangerously*. London and New York: Verso, 2012.

Diskografie

Amnesty International USA. *Chimes of Freedom. The Songs of Bob Dylan. Honouring 50 Years of Amnesty International.* 4 Disc Set. Fontana International, 2012.

Dylan, Bob. *Desire.* Sony Music Entertainment Inc./Columbia, 1975, 2003.

Earle, Steve. *The Revolution Starts Now.* London: Artemis Records/Rykodisc International, 2004.

Smith, Patti. *Banga. Special Edition.* Columbia Records, 2012.

----- . *Patti Smith: Live in Germany 1979.* Essen, Germany, April 21, 1979. IMC Music Ltd., 2012.

----- . *Easter Rising.* The Place, Eugene, Oregon, May 9th, 1978 (KCEL Broadcast). Leftfield Media, 2011.

----- . *Patti Smith: Outside Society.* Compilation Produced by Tony Shanahan. New York: Sony Music Entertainment, 2011.

----- . *Original Album Classics: Horses. Radio Ethiopia. Easter. Wave. Dream of Life.* Arista. Sony BMG Music Entertainment, 2008. (1975, 1976, 1978, 1979, 1988)

----- . *Twelve.* Sony BMG Music Entertainment, 2007.

----- . *trampin'.* Sony Music Entertainment, 2004.

----- . *Horses/Horses. Legacy Edition.* Arista/Columbia/Legacy, 2005.

----- . *Land. (1975 – 2002).* Arista / BMG, 2002.

----- . *Gung Ho.* Arista/BMG, 2000.

----- . *peace and noise.* Arista / BMG, 1997.

----- . *Gone Again.* Arista / BMG, 1996.

Smith, Patti, and Shields, Kevin. *The Coral Sea.* Recorded at Queen Elizabeth Hall, London. Recording dates: 22nd June 2005, 12th September 2006. Columbia Records.

Soundwalk Collective & Jesse Paris Smith, featuring Patti Smith. *Killer Road. A Tribute To Nico.* New York: Sacred Bones Records, 2016.

U 2. *The Unforgettable Fire.* Island Records, 1984.

Willner, Hal. *Son of Rogues Gallery. Pirate Ballads, Sea Songs & Chanteys.* Los Angeles: Anti, 2013.

Anhang



H.E. Kuckuk

“Croisière-lecture avec Patti Smith sur les canaux de Strasbourg”, 09.11.2011



H.E. Kuckuk

« Patti Smith en concert à La Laiterie le 09 novembre 2011 »
« The thin line between the stage and the people... »



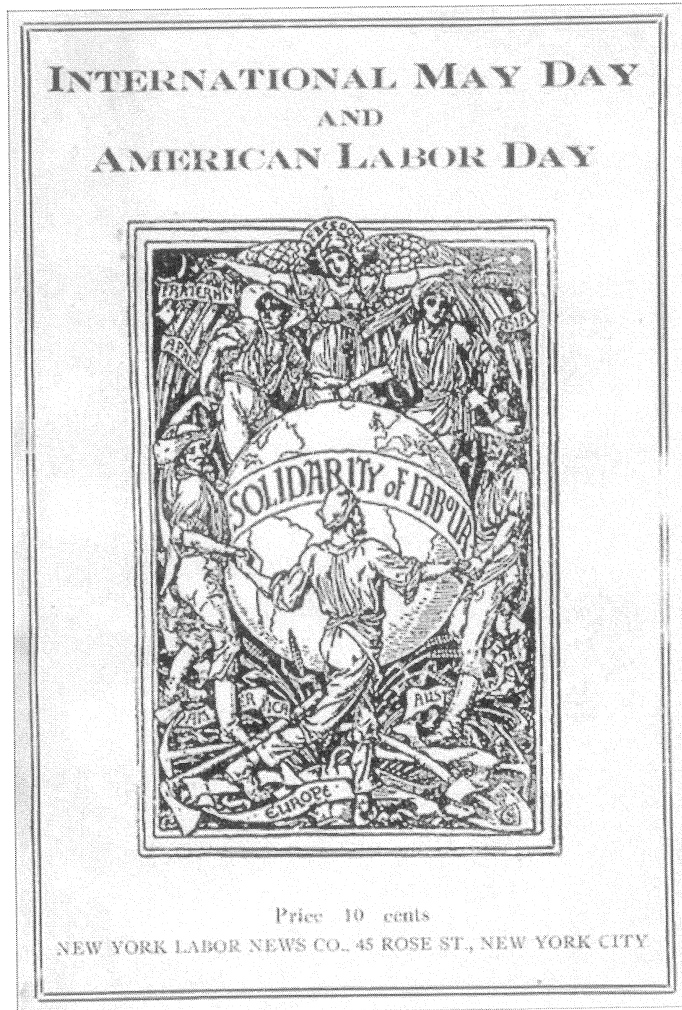
BROTHERS AND SISTERS

We are with you.

Homepage 18.10.2011

PATTISMITH>NET

ihavesomeinformationforyou | [wegottofly](#)
[coffee break](#) | [souvenance](#) | [mailinglist](#)



HAPPY MAY DAY!



Renée Jeanne Falconetti as Jeanne D'Arc

JOAN OF ARC

January 6, 1412 - May 30, 1431

"Act and God will act"

Five hundred years ago on January 6, 1412, a girl child was born in the little village of Domremy. She grew to be high-spirited and sturdy, unassuming yet divine. As a young shepherdess, scarcely thirteen, standing alone in a field, she had a vision of St. Michael and was blessed with the seed of a seemingly impossible mission. She was Joan of Arc, Maid of Orleans, who became a soldier, led an army, was the salvation of France and her king and then betrayed, tried and condemned to death. She was burned at the stake in Rouen, a fate no less terrible than that of the savior, when she was only nineteen years old.

Whether she was truly led by an archangel or by the force of her own heart is of little matter. Nor is the nature of her mission. What matters is the example she has set for us all, through her courage, dedication, humor and the strength of her conscience, which would not allow her to compromise. A voice from God came to her as a light and a guide to help her govern her conduct.

She is the embodiment of vision and sacrifice. Both lie within us. We are all blessed and, at times, deeply tested. And she is our little beacon. She belongs to every young girl whose heart is unfurling. She belongs to those sacrificing for what they believe in. She belongs to the truthful child, the visionary, the humble laborer bent in prayer. She is not to be appropriated by any faction, any political party. She is not to be exploited. No banner can be charged with her name. She once had a banner and it was taken from her. She had armor and a sword and they were taken from her. She was led to the flames with nothing but her truth. Her ashes were scattered in the Seine so that the people could not have them. But the people have something greater than her ashes. They have her deeds, her innocence, and her truth, that could not be extinguished by fire.

**PATTISMITH>NET**

[ihavesomeinformationforyou](#) | [wegottofly](#)
[coffebreak](#) | [souvenance](#) | [mailinglist](#)

Visit www.OnGuardOnline.gov for social networking safety tips for [parents](#) and [youth](#)
 © 2012 [Sony Music Entertainment](#). All Rights Reserved.
 COLUMBIA and "Walking Eye" Design are registered trademarks of
 Sony Music Entertainment.

[Send Us Feedback](#) | [Privacy Policy](#) | [Terms and Conditions](#)

PATTISMITH>NET

ihavesomeinformationforyou
 wegottofly
 store
 souvenance
 coffeebreak
 mailinglist

ihavesomeinformationforyou

wegottofly

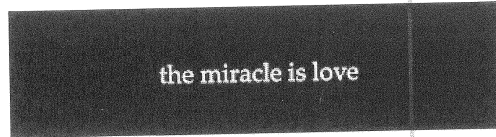
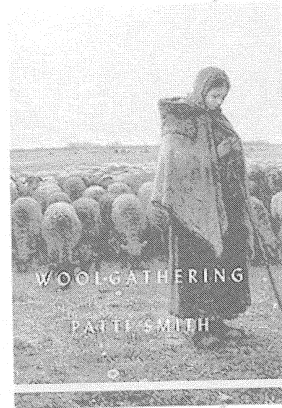
store get music

souvenance

coffeebreak

mailinglist

WOOLGATHERING
 order now!

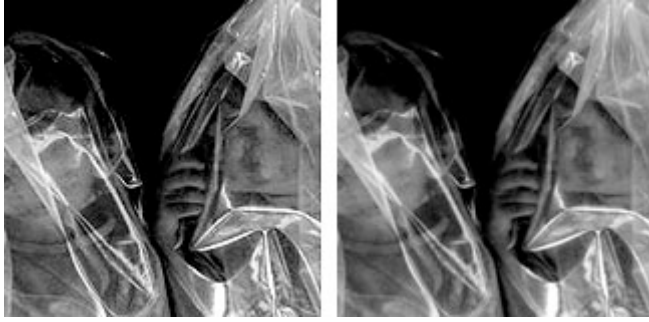


Visit Patti Smith's [MySpace page](#)



Copyright © 2011 Sony Music Entertainment Inc.
 All Rights Reserved. "Columbia" and Columbia "walking eye" logo are registered trademarks of Sony Music Entertainment Inc.

[Send Us Feedback](#) | [Privacy Policy](#) | [Terms and Conditions](#)



QANA

Patti Smith has recorded a new song: "Qana":

[band version] **[solo version]**

There's no one
in the village
not a human
nor a stone
there's no one
in the village
children are gone
and a mother rocks
herself to sleep
let it come down
let her weep

the dead lay in strange shapes

Some stay buried
others crawl free
baby didn't make it
screaming debris
and a mother rocks
herself to sleep
let it come down
let her weep

the dead lay in strange shapes

Limp little dolls
caked in mud
small, small hands
found in the road
their talking about
war aims
what a phrase
bombs that fall
American made
the new Middle East
the Rice woman squeaks

the dead lay in strange shapes

little bodies
little bodies
tied head and feet
wrapped in plastic
laid out in the street
the new Middle East
the Rice woman squeaks

the dead lay in strange shapes

Water to wine
wine to blood
ahh Qana
the miracle
is love



QANA

The Israeli practice of collective punishment is a war crime under the Geneva Convention. Why are they allowed to do this? Because they have our permission?

We send over four billion dollars in aid and weapons to Israel every year. We are paying for this devastation. The slaughter of children. The country in ruins. We are paying for this. George Bush willfully rejected a truce and now we have the Qana massacre on our head. Thirty seven of the dead were children.

Qana is considered by some as the location of the first miracle of Christ. Turning water into wine. There is no wine flowing in Qana today. Only blood. Only blood.

LETTER FROM RALPH NADER TO PRESIDENT GEORGE W. BUSH

July 17, 2006

Dear President Bush:

You have been a weak president, despite your strutting and barking, when it comes to doing the right things for the American people within the Constitution and its rule of law. This trait is now in bold relief over the Israeli government's escalating war crimes pulverizing the defenseless people and country of Lebanon.

With systematic efficiency, the Israeli government has already destroyed innocent homes and basic public facilities--ports, airports, highways, bridges, power stations--which are critical to delivery of food, medicines, health care, ambulances, water and other essentials for a civilian population. This bombardment, by U.S. made bombers, military vehicles, ships and missiles with American taxpayer subsidies, places an inescapable responsibility upon your shoulders which does not mix with your usual vacuous messianic rigidity.

As the leading player in official Washington's puppet show, it is time for you to assert the interests of the American people and those of the broad Israeli and Palestinian peace movements, by standing up to the puppeteers. For without this conflict, Hezbollah would not be in today's news.

The time has come for you to return to Texas for a private meeting with your father, his former national security advisor, Brent Scowcroft and his former Secretary of State, James Baker. You need to say to them 'I can't trust my advisors anymore; there have been so many tragic blunders. What do you advise me to do about the destruction of a friendly nation by the world's fifth most powerful military?'

Here is what I think they should say to you:

1. Take personal command of an immediate rescue effort for the tens of thousands of Americans trapped in Lebanon by Israel's calculated blocking of air, land and sea escape routes. You've said the safety of Americans is your top priority. Prove it by using the U.S. Air Force and the U.S. Navy facilities to immediately evacuate all our people desperate to escape the terrorization of Lebanon.
2. You have been so docile and permissive to Israeli demands that any modest deviation from this posture will make your next move credible. Announce that you are sending two prominent negotiators--perhaps James Baker (Republican) and former Senate Majority Leader George Mitchell (Democrat) to Israel and Lebanon to arrange for a cease fire between the combatants.

Announced at a televised White House news conference with your two envoys, you can punctuate your seriousness by raising the questions of violations of the Arms Export Control Act and the Foreign Assistance Act. Using U.S. supplied weapon systems to commit civilian atrocities on homes and fleeing vehicles with children and to inflict collective punishment on mass civilian populations are not using these weapons for legitimate self-defense and internal policing, as our federal law requires.

Israeli planes have even fire-bombed wheat silos and gasoline stations in Lebanon. More mayhem is on the way.

3. Stop acting like an impulsive, out-of-control West Texas Sheriff and start reading, thinking and listening for a change. When Israel, Britain and France violated international treaties against aggression in 1956, and invaded the Suez Canal, President Dwight Eisenhower used his influence to make them withdraw from Egypt.

In 1982, following a year without any PLO skirmishes over the Lebanese-Israeli border, Israeli armed forces invaded Lebanon anyway. They created a path of destruction all the way to Beirut and militarily occupied south Lebanon for 18 years before they withdrew, except for retaining Shebaa Farms. In 1982, the New York Times reported "indiscriminate bombing" of Beirut by Israeli planes. At least 20,000 Lebanese civilians lost their lives in that invasion and many more were injured. From that conflict Hezbollah was born, composed of many people whose relatives were casualties in that illegal invasion.

History, George, does not start two weeks or two months ago. You must read about past U.S. Presidents who, at least, sent high-level emissaries to quell similar border fighting. It worked and prisoners were often exchanged.

You are doing and saying nothing about what the rest of the world believes is a hugely disproportionate attack against innocent adults and children in violation of the Geneva Conventions, the UN Charter and other treaties and federal statutes. You've sworn to uphold these laws. Do so. Because of the Israeli government's overwhelming military power, the imbalance of terror against civilians and their property has always been to its advantage. As has its occupation of Palestine and confiscation of land and water sources.

4. You can't take sides and be an honest broker. Just about all our knowledgeable retired military, diplomatic and intelligence officials believe resolving the Israeli-Palestinian conflict is the key to deflating other agitations in the region. Freedom and justice for the Palestinian state and security and stability for the Israeli state must both be achieved.

You have turned your back on the courageous and prominent Israeli peace movement which normally reflects the positions of half of the Israeli population. You've never met with any of its leaders - even those in the Knesset or former officials in the military, intelligence and Justice Ministries. Hundreds of reserve combat officers and soldiers of the IDF have refused, in their words, "to fight beyond the 1967 borders to dominate, expel, starve and humiliate an entire population." They pledged only to fight for Israel's legitimate defense. (www.seruv.org.il/defaulteng.asp)

5. Once in a while, ask your aides for a sample of Israeli opinion that rejects the notion that there can be a military solution to this conflict, despite the military imbalance. For example, reports and editorials in Haaretz, arguably the most respected newspaper in Israel, would educate your judgment. In a recent editorial, Haaretz argued that the present Israeli government has "lost its reason" through the brutal incarceration, devastation and deprivation of innocent people in Gaza.

In another Haaretz commentary dated July 16th, Gideon Levy writes:

In Gaza, a soldier is abducted from the army of a state that frequently abducts civilians from their homes and locks them up for years without a trial - but only we're allowed to do that. And only we're allowed to bomb civilian population centers.

6. One final bit of advice could come from Papa Bush's circle. If the Israeli army decides to invade Lebanon with troops, your support of the aggression can possibly unleash a domino of warring actions and reactions over there. As is it, Americans are increasingly fed up with the Iraq quagmire.

Moreover, we know they don't like many of your domestic policies favoring the wealthy, the post-Katrina debacle, exporting jobs, and among our conservative base, your enormous deficits. So our Republican Party's control of government is at stake in November. Don't you have your hands full with Iraq whose invasion we all urged you to avoid in 2003?

Susan Sontag, The New Yorker, September 24, 2001

The disconnect between last Tuesday's monstrous dose of reality and the self-righteous drivel and outright deceptions being peddled by public figures and TV commentators is startling, depressing. The voices licensed to follow the event seem to have joined together in a campaign to infantilize the public. Where is the acknowledgement that this was not a "cowardly" attack on "civilization" or "liberty" or "humanity" or "the free world" but an attack on the world's self-proclaimed super-power, undertaken as a consequence of specific American alliances and actions? How many citizens are aware of the ongoing American bombing of Iraq? And if the word "cowardly" is to be used, it might be more aptly applied to those who kill from beyond the range of retaliation, high in the sky, than to those willing to die themselves in order to kill others. In the matter of courage (a morally neutral virtue): whatever may be said of the perpetrators of Tuesday's slaughter, they were not cowards.

Our leaders are bent on convincing us that everything is O.K. America is not afraid. Our spirit is unbroken, although this was a day that will live in infamy and America is now at war. But everything is not O.K. And this was not Pearl Harbor. We have a robotic president who assures us that America stands tall. A wide spectrum of public figures, in and out of office, who are strongly opposed to the policies being pursued abroad by this Administration apparently feel free to say nothing more than that they stand united behind President Bush. A lot of thinking needs to be done, and perhaps is being done in Washington and elsewhere, about the ineptitude of American intelligence and counter-intelligence, about options available to American foreign policy, particularly in the Middle East, and about what constitutes a smart program of military defense. But the public is not being asked to bear much of the burden of reality. The unanimously applauded, self-congratulatory bromides of a Soviet Party Congress seemed contemptible. The unanimity of the sanctimonious, reality-concealing rhetoric spouted by American officials and media commentators in recent days seems, well, unworthy of a mature democracy.

Those in public office have let us know that they consider their task to be a manipulative one: confidence-building and grief management. Politics, the politics of a democracy--which entails disagreement, which promotes candor--has been replaced by psychotherapy. Let's by all means grieve together. But let's not be stupid together. A few shreds of historical awareness might help us to understand what has just happened, and what may continue to happen. "Our country is strong", we are told again and again. I for one don't find this entirely consoling. Who doubts that America is strong? But that's not all America has to be.

[click here to return to Study of Islam section response to Tragedy](#)



WELCOME PRESIDENT OBAMA!
Be a good man
And we will be
A good people.



WE SALUTE NOAM CHOMSKY
friend of the people

born December 7, 1928

"Resistance is feasible even for those who are not heroes by nature, and it is an obligation, I believe, for those who fear the consequences and detest the reality of the attempt to impose American hegemony."

<http://www.chomsky.info/>



This song was written in early September 2006 in response to the release of Murat Kurnaz from the U.S. military prison at Guantanamo Bay Naval Base after being detained for over four years. We are posting the song because of numerous requests. At this point the song may serve to raise questions as to the status of the Guantanamo detainees. This is a heart breaking legal and moral issue. We can not forget these human beings.

Nor can we forget John Walker Lindh who has also served over four years of a twenty year sentence imposed without any hard evidence against him. Recently he was transferred from a medium-security prison in California to Supermax, the Federal Government's most secure prison. No explanation has been given.

Our prayers are with him and others who have been imprisoned unjustly.

We offer the song, as requested. Just a rough version. written with Tony Shanahan.

Without Chains Download

You may wish to review:

[Welcome Back Murat Kurnaz](#)

[Free John Walker](#)

Without Chains
by Patti Smith
copyright 2007

For four long years
I wasn't a man
dreaming chained
with the lights on
in another world
a netherworld
four long years
with nothing
to say
thoughts impure
at Guantanamo Bay

now I'm learning
to walk
without chains
I'm learning
to walk
without chains
learning to walk
without chains
without chains
without chains

born in bremen
played guitar
a young apprentice
building ships
loved and married
heard the call
is attaining wisdom
a pursuit of fools
journeyed to Pakistan
to breathe the Koran
taken in custody
no reason why
then a prison camp
as an enemy
Combatant

(Chorus)

Languished in a cell
Four years and a day
Then flown home
A version of free
Chained to the floor
With eyes bound
One last humiliation
left to endure
they say I walk
strange
that may be so
its been a long time
since I walked at all

now I'm learning
to walk
without chains
to talk
without chains
to breathe
without chains
to love etc...
without chains
without chains
without chains

No words can express the sorrow and frustration at marking this terrible anniversary. The loss of human life, destruction of Iraq and global instability. The abandonment of New Orleans is a microcosm of Baghdad. They are irrevocably joined. Our lack of attention, manpower and resources at home spiraled this public tragedy. All our resources, surplus, global goodwill squandered and spent. We are finding ourselves emotionally and physically bankrupt, just as Iraq. The Bush Administration falsely told the American people that the leadership of Iraq placed us in jeopardy. In the end, it has been the Bush Administration, burgeoned by cooperative media, that has led us so deeply astray.

The lack of moral leadership in the Democratic party has also contributed to the present state of things. On the eve of the vote that gave Bush almost unanimous power to strike Iraq Senator Robert Byrd begged the Senate to reconsider. The Democrats, led by Joseph Lieberman, buckled under peer pressure and voted in favor of empowering Bush. Lieberman has shown himself to be pro-self and pro-war. It is impossible to conceive why the Democrats gave into him and snubbed Senator Byrd. On the eve of the strike against Iraq Byrd gave an impassioned speech laying out in very clear terms why the impending strike was wrong. It still brings tears to my eyes. We offer, in sad remembrance, Byrd's speech below.

Thomas Paine said "We have it in our power to begin our world over again." We have to believe that but we also must take responsibility for the ruin committed in our name.

**Speech delivered on the floor of the US Senate
by US Senator Robert Byrd
March 19, 2003 3:45pm**

I believe in this beautiful country. I have studied its roots and gloried in the wisdom of its magnificent Constitution. I have marveled at the wisdom of its founders and framers. Generation after generation of Americans has understood the lofty ideals that underlie our great Republic. I have been inspired by the story of their sacrifice and their strength.

But, today I weep for my country. I have watched the events of recent months with a heavy, heavy heart. No more is the image of America one of strong, yet benevolent peacekeeper. The image of America has changed. Around the globe, our friends mistrust us, our word is disputed, our intentions are questioned.

Instead of reasoning with those with whom we disagree, we demand obedience or threaten recrimination. Instead of isolating Saddam Hussein, we seem to have isolated ourselves. We proclaim a new doctrine of preemption which is understood by few and feared by many. We say that the United States has the right to turn its firepower on any corner of the globe which might be suspect in the war on terrorism. We assert that right without the sanction of any international body. As a result, the world has become a much more dangerous place.

We flaunt our superpower status with arrogance. We treat UN Security Council members like ingrates who offend our princely dignity by lifting their heads from the carpet. Valuable alliances are split.

After war has ended, the United States will have to rebuild much more than the country of Iraq. We will have to rebuild America's image around the globe.

The case this Administration tries to make to justify its fixation with war is tainted by charges of falsified documents and circumstantial evidence. We cannot convince the world of the necessity of this war for one simple reason. This is a war of choice.

There is no credible information to connect Saddam Hussein to 9/11. The twin towers fell because a world-wide terrorist group, Al Qaeda, with cells in over 60 nations, struck at our wealth and our influence by turning our own planes into missiles, one of which would likely have slammed into the dome of this beautiful Capitol except for the brave sacrifice of the passengers on board.

The brutality seen on September 11th and in other terrorist attacks we have witnessed around the globe are the violent and desperate efforts by extremists to stop the daily encroachment of western values upon their cultures. That is what we fight. It is a force not confined to borders. It is a shadowy entity with many faces, many names, and many addresses.

But, this Administration has directed all of the anger, fear, and grief which emerged from the ashes of the twin towers and the twisted metal of the Pentagon towards a tangible villain, one we can see and hate and attack. And villain he is. But, he is the wrong villain. And this is the wrong war. If we attack Saddam Hussein, we will probably drive him from power. But, the zeal of our friends to assist our global war on terrorism may have already taken flight.

The general unease surrounding this war is not just due to "orange alert." There is a pervasive sense of rush and risk and too many questions unanswered. How long will we be in Iraq? What will be the cost? What is the ultimate mission? How great is the danger at home?

A pall has fallen over the Senate Chamber. We avoid our solemn duty to debate the one topic on the minds of all Americans, even while scores of thousands of our sons and daughters faithfully do their duty in Iraq.

What is happening to this country? When did we become a nation which ignores and berates our friends? When did we decide to risk undermining international order by adopting a radical and doctrinaire approach to using our awesome military might? How can we abandon diplomatic efforts when the turmoil in the world cries out for diplomacy?

Why can this President not seem to see that America's true power lies not in its will to intimidate, but in its ability to inspire?

War appears inevitable. But, I continue to hope that the cloud will lift. Perhaps Saddam will yet turn tail and run. Perhaps reason will somehow still prevail. I along with millions of Americans will pray for the safety of our troops, for the innocent civilians in Iraq, and for the security of our homeland. May God continue to bless the United States of America in the troubled days ahead, and may we somehow recapture the vision which for the present eludes

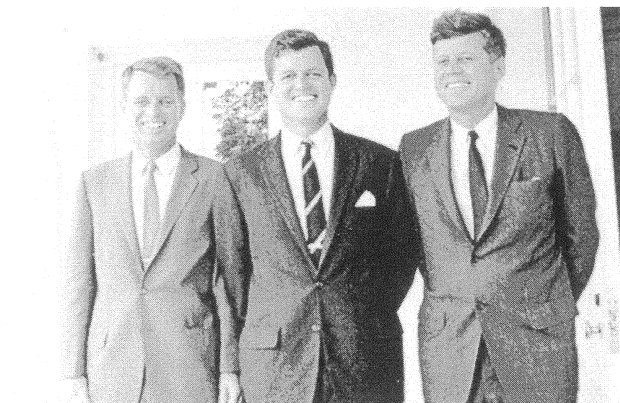
us



**BIRTHDAY GREETINGS AND GRATITUDE
TO SENATOR ROBERT BYRD**

"The loss of freedom will not come as a thunderclap. Rather, if it goes, it will slip silently away from us, little by little, like so many grains of sand sliding softly through an hour glass. The curbing of speech in the Senate on judicial nominations will most certainly evolve to an eventual elimination of the right of extended debate. And that will spur intimidation and the steady withering of dissent. An eagerness to win -- win elections, win every judicial nomination, overpower enemies, real or imagined, with brute force -- holds the poison seeds of destruction of free speech and decimation of minority rights. The ultimate perpetrator of tyranny in this world is the urge by the powerful to prevail at any cost. A free forum where the minority can rise to loudly call a halt to the ambitions of an over zealous majority must be maintained. We must never surrender that forum, the United States Senate, to the tyranny of any majority."





TED KENNEDY

Friend --

Michelle and I were heartbroken to learn this morning of the death of our dear friend, Senator Ted Kennedy.

For nearly five decades, virtually every major piece of legislation to advance the civil rights, health and economic well-being of the American people bore his name and resulted from his efforts.

His ideas and ideals are stamped on scores of laws and reflected in millions of lives -- in seniors who know new dignity; in families that know new opportunity; in children who know education's promise; and in all who can pursue their dream in an America that is more equal and more just, including me.

In the United States Senate, I can think of no one who engendered greater respect or affection from members of both sides of the aisle. His seriousness of purpose was perpetually matched by humility, warmth and good cheer. He battled passionately on the Senate floor for the causes that he held dear, and yet still maintained warm friendships across party lines. And that's one reason he became not only one of the greatest senators of our time, but one of the most accomplished Americans ever to serve our democracy.

I personally valued his wise counsel in the Senate, where, regardless of the swirl of events, he always had time for a new colleague. I cherished his confidence and momentous support in my race for the Presidency. And even as he waged a valiant struggle with a mortal illness, I've benefited as President from his encouragement and wisdom.

His fight gave us the opportunity we were denied when his brothers John and Robert were taken from us: the blessing of time to say thank you and goodbye. The outpouring of love, gratitude and fond memories to which we've all borne witness is a testament to the way this singular figure in American history touched so many lives.

For America, he was a defender of a dream. For his family, he was a guardian. Our hearts and prayers go out to them today -- to his wonderful wife, Vicki, his children Ted Jr., Patrick and Kara, his grandchildren and his extended family.

Today, our country mourns. We say goodbye to a friend and a true leader who challenged us all to live out our noblest values. And we give thanks for his memory, which inspires us still.

Sincerely,

President Barack Obama

KEVIN SHIELDS OF MY BLOODY VALENTINE

from *The New York Times*, March 12, 2007

On a cold morning in 1955, walking to Sunday school, I was drawn to the voice of Little Richard wailing "Tutti Frutti" from the interior of a local boy's makeshift clubhouse. So powerful was the connection that I let go of my mother's hand.

Rock 'n' roll. It drew me from my path to a sea of possibilities. It sheltered and shattered me, from the end of childhood through a painful adolescence. I had my first altercation with my father when the Rolling Stones made their debut on "The Ed Sullivan Show." Rock 'n' roll was mine to defend. It strengthened my hand and gave me a sense of tribe as I boarded a bus from South Jersey to freedom in 1967.

Rock 'n' roll, at that time, was a fusion of intimacies. Repression bloomed into rapture like raging weeds shooting through cracks in the cement. Our music provided a sense of communal activism. Our artists provoked our ascension into awareness as we ran amok in a frenzied state of grace.

My late husband, Fred Sonic Smith, then of Detroit's MC5, was a part of the brotherhood instrumental in forging a revolution: seeking to save the world with love and the electric guitar. He created aural autonomy yet did not have the constitution to survive all the complexities of existence.

Before he died, in the winter of 1994, he counseled me to continue working. He believed that one day I would be recognized for my efforts and though I protested, he quietly asked me to accept what was bestowed -- gracefully -- in his name.

Today I will join R.E.M., the Ronettes, Van Halen and Grandmaster Flash and the Furious Five to be inducted into the Rock and Roll Hall of Fame. On the eve of this event I asked myself many questions. Should an artist working within the revolutionary landscape of rock accept laurels from an institution? Should laurels be offered? Am I a worthy recipient?

I have wrestled with these questions and my conscience leads me back to Fred and those like him -- the maverick souls who may never be afforded such honors. Thus in his name I will accept with gratitude. Fred Sonic Smith was of the people, and I am none but him: one who has loved rock 'n' roll and crawled from the ranks to the stage, to salute history and plant seeds for the erratic magic landscape of the new guard.

Because its members will be the guardians of our cultural voice. The Internet is their CBGB. Their territory is global. They will dictate how they want to create and disseminate their work. They will, in time, make breathless changes in our political process. They have the technology to unite and create a new party, to be vigilant in their choice of candidates, unfettered by corporate pressure. Their potential power to form and reform is unprecedented.

Human history abounds with idealistic movements that rise, then fall in disarray. The children of light. The journey to the East. The summer of love. The season of grunge. But just as we seem to repeat our follies, we also abide.

Rock 'n' roll drew me from my mother's hand and led me to experience. In the end it was my neighbors who put everything in perspective. An approving nod from the old Italian woman who sells me pasta. A high five from the postman. An embrace from the notary and his wife. And a shout from the sanitation man driving down my street: "Hey, Patti, Hall of Fame. One for us."

I just smiled, and I noticed I was proud. One for the neighborhood. My parents. My band. One for Fred. And anybody else who wants to come along.





H. E. Kuckuk

Hotel Chelsea, NYC, 21.09.2012

HOTEL CHELSEA

January 12, 2012

In respect for the wishes of the Chelsea Hotel Tenants Association I have canceled tonight's performance. My motivation was solely to serve the tenants. If this serves them better, than I am satisfied.

HOTEL CHELSEA

My current involvement with the Hotel Chelsea began some months ago when I heard rumors that the hotel would be leveled. I was devastated and entered in a dialogue with the architect, through a mutual friend.

He assured me this was not the case and every effort would be made to save and restore the building, which was greatly deteriorating. Having witnessed the demolition and redevelopment of much of our city I was at least hopeful that the hotel would stand.

Since then my few efforts on behalf of the Hotel have been unofficial and uncompensated.

My dialogue has continued with the architect. My personal objectives have always been:

— To offer uncompensated advice as to the aesthetics of the renovation project.

— To council all concerned to develop positive communication with the tenants.

— To be available in the future, without fee, in participating in the development and preservation of the artistic cachet of the hotel.

— To participate in the development of a possible artists-in-residence program.

My small performance for the tenants was my own idea. My hope is that we might have a nice evening and the opportunity to communicate directly.

I am an independent person, not owned or directed by anyone. My allegiance is to the Hotel itself, and I have done nothing to tarnish it. It is very difficult for me to embrace change, but my great hope is to witness the Hotel Chelsea find a strong and positive place in the twenty-first century.



BEVERLY WILLIAMS SMITH

beloved mother

March 19, 1920 - September 19, 2002

Laundry has always been my
favorite thing to do. It reminds
me of life - sometimes soiled,
sometimes blown about. But
when I hang sheets and watch
them blow gently in the
breeze, clean and sweet-smelling,
The memories and scents of
yesteryear flow back and wash away
all bitterness, sadness and
anger. Inside myself all's right
with me and the world.
A clean slate, A fresh sheet,
A new page in the book of life.

--Beverly Ann Smith

PATTISMITH>NET

[ihavesomeinformationforyou](#) | [wegottofly](#)
[coffeebreak](#) | [souvenance](#) | [mailinglist](#)

Copyright © 2012 Sony Music Entertainment Inc.
All Rights Reserved. "Columbia" and Columbia "walking eye" logo are registered trademarks of
Sony Music Entertainment Inc.

[Send Us Feedback](#) | [Privacy Policy](#) | [Terms and Conditions](#)



H. E. Kuckuk

"Louisiana Literature 2012", Reading: Patti Smith, Humlebæk, 24.08.2012



H. E. Kuckuk

“Louisiana Literature 2012”, Ad-Hoc-Performance von Patti Smith und Lenny Kaye,
Humlebæk, 24.08.2012

Eidesstattliche Erklärung

(gemäß § 5 (3) der Promotionsordnung der Universität Flensburg vom 15.08.2012)

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich elektronischer Quellen, dem Internet und mündlicher Kommunikation) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind ausnahmslos unter genauer Quellenangabe als solche kenntlich gemacht. Insbesondere habe ich nicht die Hilfe sogenannter Promotionsberaterinnen / Promotionsberater in Anspruch genommen. Dritte haben von mir weder unmittelbar noch mittelbar Geld oder geldwerte Leistungen für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorgelegten Dissertation stehen. Die Arbeit wurde bisher weder im Inland noch im Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Flensburg, den 29. Juni 2017

(Henning E. Kuckuk)