Henning E. Kuckuk

PATTI SMITHS KOSMOPOLITISCHE STIMME

Performances – Netzwerke – Autobiografie

[transcript] American Culture Studies

Henning E. Kuckuk
Patti Smiths kosmopolitische Stimme

American Culture Studies | Band 23

Für Frieda, Jules, Elisabeth, Friederike und Lucie – Kinder des 21. Jahrhunderts

Henning E. Kuckuk (Dr. phil.) ist Oberstudienrat a.D. im Landesdienst Schleswig-Holsteins und lebt in Kaltenkirchen bei Hamburg. Er ist langjähriges Mitglied des Amerikazentrums Hamburg und der Deutschen Gesellschaft für Amerikastudien und promovierte an der Europa-Universität Flensburg. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören American Cultural Studies und Raumwissenschaften.

Henning E. Kuckuk

Patti Smiths kosmopolitische Stimme

Performances – Netzwerke – Autobiografie

[transcript]

© 2018 transcript Verlag, Bielefeld

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

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

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagabbildung: Henning E. Kuckuk
Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Print-ISBN 978-3-8376-4417-3
PDF-ISBN 978-3-8394-4417-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *http://www.transcript-verlag.de*
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: *info@transcript-verlag.de*

Inhalt

Einleitung | 7

1. *»Our voice«*: unsere »Werknetze« | 15
1.1 Begriffliche, analytische und empirische Fundierung | 15
1.2 Patti Smiths transnationale (Bühnen-)Präsenz | 38
1.3 Die (populär-)wissenschaftliche Rezeption ihrer Arbeit | 45
1.4 Inhaltliche, methodische und konzeptionelle Konkretisierungen | 53

2. Die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene | 75
2.1 Allgemeine begriffliche Abgrenzungen | 76
2.2 »Trans-National America« und »The War and the Intellectuals«: Positionen des kosmopolitischen Außenseiters Randolph Bourne | 79
2.3 Interdisziplinäre Horizonte der ›transnationalen Triade‹ | 85
2.4 Konvergente akademische und künstlerische *outside*-Positionen | 95
2.5 *Outside Society:* eine perspektivische Retrospektive | 102
2.6 Kosmopolitisierung: das Potenzial von Netzwerken und ethisch-moralische »Denkgemeinschaften« | 116
2.7 »Qana« und weitere denkkollektive, kosmopolitische Horizonte | 135

3. Die populärkulturelle, politische Untersuchungsebene | 147
3.1 »The Declaration of Independence« – »The Indictment Clip« (George W. Bush vs. Barack Obama) und das *Gung Ho*-Projekt | 149
3.2 »The Indictment Clip« im kulturwissenschaftlichen Dialog | 167
3.3 »Without Chains« in kulturwissenschaftlichen und in »Bringing Human Rights Home«-Kontexten | 179
3.4 »People Have the Power«: Hymne des ›*Independence*‹-Netzwerks | 208
3.5 »Ain't It Strange?« und »New Party«: in vernetzten revolutionären Räumen und Zukunftsentwürfen | 218

4. Die auto/biografische Untersuchungsebene | 241
4.1 Patti Smiths Stimme in auto/biografiekritischen Kontexten | 242
4.2 »Just Kids« und *The Coral Sea:* auto/biografische ›Phantasmen‹ | 255
4.3 *Just Kids:* immanente Text-Bild-Ton-Analysen und transtextuelle und -kulturelle Interaktionen | 271

5. *»Our work« – »Our voice«* und das ›Just Kids‹-Konzept | 359

Summary | 373

Anmerkungen | 383
1. *»Our voice«:* unsere »Werknetze« | 383
2. Die transnationale, kosmopolitische Untersuchungsebene | 389
3. Die populärkulturelle, politische Untersuchungsebene | 398
4. Die auto/biografische Untersuchungsebene | 409
5. *»Our work« – »Our voice«* und das ›Just Kids‹-Konzept | 419

Literatur- und Medienverzeichnis | 421

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 staatsbürger-

liche 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 vierzehn Performances zwischen 2011 und 2017 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 epistomologischer 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 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 intensiven Aktivitäten des seit 2014 bestehenden »Werknetz«-Projektes *Pathway To Paris* in Zusammenarbeit mit der Klimaschutzorganisation 350.org und dem United Nations Development Programme. Ende Juli 2016 wurde *Pathway To Paris: Live @ Le Trianon, Paris* als MP3 Album Download veröffentlicht. Im Zusammenhang mit dem »People's Climate March« in Washington, D.C. am 29. April 2017 präsentiert das »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«. Mit der aktionistischen Veranstaltung in der Carnegie Hall in NYC am 5. November 2017 startet *Pathway to Paris* ihre weltweit orientierte Initiative »1000 Cities Campaign«, die auf Patti Smiths Website 2018 jederzeit abrufbar ist.

Das Prozedere ist in diesem dritten Kapitel, z.B. 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 des Buches *Devotion* (2017), in dem Fotos, essayistische und lyrische Texte mit der zentralen Erzählung »Devotion« verknüpft werden, und der Autobiografie *M Train* (2015) bleibt *Just Kids* (2010) das Zentrum des Textnetzwerkes. *M Train* ist für dieses System formal und inhaltlich eher ein Trabant, 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* o.S.)

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 nachfolgenden 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 ver-

läuft, 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 von vier authentischen 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 (1943-2017) und Patti Smith seit Beginn der 1970er Jahre: In *M Train* (2015) interagiert sie nachhaltig mit seiner imaginierten »cowpoke«-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 bedeutungsvolle 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/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/Biogra-

fieforschung 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« 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« zu verstehen ist. »›Intonation‹ bezeichnet vielmehr die personale Perspektive und emotional-volitive Re-

aktion 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« (*Michail Bachtin* 86). 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 Handelns[1], 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 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 vie-

len 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 einführend 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 priviliged 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 ear-

lier, 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, d.h. 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 dialogisch 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* versteht (*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 propagierte Feldforschungsbeschreibungen und -daten (*Eine neue Soziologie* 252) – auf der Grundlage von vierzehn unmittelbar rezipierten Live-Performances zwischen 2011 und 2017 und 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 Wiegmink 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:

Abbildung 1: Patti Smith in Strasbourg, Frankreich. Copyright H.E. Kuckuk

1. Am 9. November 2011 kurz nach 17 Uhr kommt Patti Smith in Begleitung ihrer Band, anders als vorgesehen und die Organisatoren und Programmmacher 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'Ill zu einer »croisière-lecture avec Patti Smith sur les canaux de Strasbourg«. Annähernd einhundert, zumeist einhei-

mische, 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.

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, z.T. 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.

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 Berichterstatter. 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 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, 2014 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 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 2017 bei sieben 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]

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 e*twas 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 beziehen, 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«.[9] 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 Patti Smith 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 Globali-

sierung, 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 Carter[10] gibt: Die ›klassische‹ *encore*-Phase gegen 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 schlagen. 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‹ »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).

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 Netzwerkbildens« (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‹ Netzwerkbilden 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 Leit-

metaphern in dem umfassenden Wortfeld fehlt, das Hartmut Böhme in seinem theoretischen Grundsatzartikel von 2004 im Tagungsband zum transnationalen, interdisziplinären Symposion »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 »mentalistische[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 1970-2018* (Caron) 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*« – gruppendynamisch 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 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 Crasneanscki, 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* – 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 mediation 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 Crasneanscki 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 1970-2018* 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 Tourneen 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 Bundesstaaten 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 über 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 2015 wird Patti Smith bei der Vorstellung von *M Train* mit 19 Auftritten in den USA, 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 Street* in New York ausgezeichnet.[16] 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 z.T. 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). Mona-

te später, Mitte August 2011, schreibt Matthew Perpetua in *Rolling Stone,* dass für *Just Kids* – nach siebenunddreißig Wochen 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 Autor-Leser/Hörer-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 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 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* relevant: 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 be-

reits 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) seit 2016 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 1970-2018*), 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 seiner Biografie »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. zu den Dokumentarfilmen *Patti Smith Under Review* (2007) (Chrome Dreams) und *Patti Smith. Hell Hath No Fury* (2015) (A Pride Production) 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 Bibliografie 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* auseinan-