

Christoph Geisselhart

THE WHO

Maximum Rock

Die Geschichte der verrücktesten Rockband der Welt

– Erstfertigung des Autors –

© 2007 Christoph Geisselhart

Bitte beachten:

*Jede Verwertung dieser Leseprobe, auch auszugsweise, bedarf der ausdrücklichen
Zustimmung des Autors.*

*Die in den Text eingebundenen Fotos dienen als Bildvorschläge für die Verlagsauswahl und
dürfen nicht kopiert oder ohne Zustimmung der jeweiligen Copyrightinhaber verwendet
werden. Urheber, die mit der Veröffentlichung ihrer Fotos hier nicht einverstanden sind, bitte
ich um Mitteilung.*

I. TEIL

Overture (1944-1964)

“*The most exciting part of our career was the beginning.*”

Pete Townshend

„*Why did us four come together and make that noise?*”

Roger Daltrey

„Der Anfang war der aufregendste Teil unserer Karriere“, schrieb Pete Townshend 1997¹, ohne den Zauber zu erklären, den eben jene sagemumwobenen Gründerjahre auf einen Rockmusik-Fan ausüben, der sie nicht erleben durfte.

Der Autor dieser Biografie wurde 1963 geboren, als Roger Daltrey, John Entwistle und Pete Townshend unter dem Namen *The Detours* bereits auf ihrer Ochsentour durch die Clubs und Tanzsäle von West London waren und ein faunhafter Jüngling namens Keith Moon mit seiner Surfsound-Combo *The Beachcombers* den Kneipen der Themse entlang tingelte ...

Und schon sind wir mitten im Mythos.

Doch wie war es wirklich? Oder um mit Roger Daltrey zu fragen: Wie konnte es geschehen, dass vier so unterschiedliche junge Männer aus West-London, die außer ihrer Musik scheinbar nichts verband, die sich zeitweise sogar hassten, prügelten, bekriegten – wie konnten sie zu Weltruhm gelangen und fast ein halbes Jahrhundert lang Musikgeschichte schreiben?

Um den Zauber und das Wunder ihrer Zusammenkunft zu erklären, muss man weit zurück blicken.

Die Geschichte der Trommelfell betäubenden und für ihre exzessive Bühnenshow berüchtigten Rockband *The Who* beginnt im Krieg, 1944, als Europa unter Bomben und Granaten erzitterte und Schreie Todgeweihter und Verwundeter in Rauch und Gas erstickten.

An seinem 62-jährigen Geburtstag erklärte der im Krieg geborene Roger Daltrey, es sei wohl fraglich, ob die erstaunliche lange Phase des Friedens in Europa ohne Rock & Roll so ruhig verlaufen wäre, weil „der Rock & Roll diese ganze finstere Energie beanspruchte ... Es sah vermutlich so aus, als würden wir die Kids anheizen; aber in Wirklichkeit haben wir eher einen Weltkrieg verhindert.“

¹ *The Who Concert File*, Joe McMichael & Irish Jack Lyons, Omnibus Press

Betrachtet man den Anfang der existenziellen Gratwanderung, die Roger Daltrey, John Entwistle, Keith Moon und Pete Townshend zu Ikonen der Rockmusik werden ließ, erscheint ihr gewaltiges Lärmen, Grollen, Zürnen, Toben wie ein donnerndes, episches Echo auf das Zeitgeschehen.

Die qualmenden, quietschenden, heulenden Verstärkerwände am Ende eines *Who*-Konzerts in den sechziger und siebziger Jahren erzeugten etwa den akustischen Eindruck eines Fliegerangriffs; die enthemmten Aktionen der Figuren auf der Bühne, geisterhaft und wie fremdgesteuert zwischen Rauch und durch irrlichternde Lichtkegel über die Trümmer ihrer ehemals glorreichen Instrumente stolpernd, erinnerten an die letzten Zuckungen auf einem Schlachtfeld. – Jawohl, ein künstliches, in Musik getränktes, mit Ton und Note gemaltes Schlachtfeld war es, das diese vier britischen Jünglinge anrichteten, brutal, faszinierend, spektakulär, kraftvoll, respektlos. Und immer etwas lauter als alle anderen.

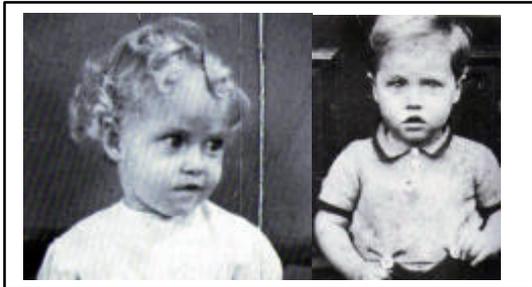
Ihre Schicksalsgemeinschaft begann im Krieg; und es blieb über viele Jahre ein Krieg, den *The Who* nach innen genauso vehement ausfochten, wie sie ihn mit harter Musik und unberechenbarer Bühnenpräsenz nach außen trugen. Die Generation der Väter hatte alles daran gesetzt, jede Beteiligung am wirklichen Krieg zu verdrängen. Ein Ersatzkrieg, ein künstliches Inferno musste her, um einer wirklichen Aufarbeitung und Heilung den Weg zu bahnen.

Keine Band der Welt hat diesen Aspekt der Rockmusik ernsthafter, erregender und unterhaltsamer aufgegriffen und in ihrem Werk verarbeitet als *The Who*.

Aus diesem Grund soll der Anfang ihrer Karriere auch besonderen Raum erhalten und wirklich am Anfang beginnen: im bis heute furchtbarsten Krieg der Menschheitsgeschichte, und zwar mit einer ganz und gar unglaublichen Geburt, die es nach medizinischem Wissen nie hätte geben dürfen ... mit einem Mythos also, wie es sich für eine Biografie über Titanen des Rock & Roll gehört.

1

Geboren unter Blitz und Donner: Der erste Auftritt des Überlebenskünstlers Roger Daltrey



„Every house was burning.“

Rogers Mutter, Irene Daltrey

Harry und Irene Daltrey dachten nicht daran, Shepherd's Bush zu verlassen, nachdem sie geheiratet hatten. Das war erstaunlich; denn „The Bush“ war alles andere als ein paradiesischer Ort. Die übrigen Bewohner dieses typisch englischen Arbeiterviertels im Westen von London unterließen kaum eine Anstrengung, um anderswo ein besseres Leben führen zu können.

Nicht so Harry und Irene. Die bodenständigen Daltreys, beide gerade Anfang zwanzig, mieteten ein Häuschen in der Percy Road Nummer 15 und waren mit ihrem Dasein zufrieden. Harry arbeitete seit seinem vierzehnten Lebensjahr in der örtlichen Sanitärfabrik Armitage Shanks, wo unter anderem die damals aufkommenden Wasserklosetts hergestellt wurden. Seine Stellung erschien ihm nach zehn Jahren ausreichend sicher, um mit Irene an die Gründung einer eigenen Familie zu denken.

Was sich um diese Zeit, 1936, auf der anderen Seite des Ärmelkanals an politischen Umwälzungen ankündigte, beschäftigte ihn weit weniger als die Vorkommnisse, mit denen seine 23jährige Frau bald zu kämpfen hatte.

Denn neun Monate nach der Hochzeit wurde Irene – nein, nicht schwanger, wie man es erhofft und erwartet hatte, sondern sehr, sehr krank. Eine Niere musste in größter Eile entfernt werden.

Noch schlimmer aber war: Die Ärzte erklärten der zu Tode Betrübt, dass sie in Folge dessen niemals Kinder bekommen werde.

„Das brach mir fast das Herz“, erzählte Irene später; „ich hatte vier Schwestern, und alle würden Kinder kriegen, nur ich nicht.“

Und es sollte für die Daltreys noch tragischer kommen. Irene erkrankte nach dem Eingriff an Polyneuritis, einer Form von Polio, mit akuter Lähmung der Muskulatur und Störung des Nervensystems. Ein langes Jahr lag sie hilflos in der „Eisernen Lunge“, einem damals

entwickelten Holzkasten, mit dem Patienten maschinell beatmet wurden, ohne jedes Gefühl im Körper, und starrte gegen die Krankenhausdecke. Nach ihrer Entlassung aus dem Hospital folgten weitere fünf Jahre, 1937 bis 1942, in denen sie an den Rollstuhl gefesselt war.

Doch die kleine, hübsche Frau war eine Kämpfernatur. Selbst als ihr Mann zur Armee eingezogen wurde, gleich nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, und sie nicht mehr pflegen konnte, blieb sie zuversichtlich – und hartnäckig. Ihr größter Wunsch war ein Baby, da mochten die Ärzte hundertmal erklären, dass es aussichtslos sei, mit nur einer Niere ein Kind zu empfangen.

Im August 1940, nach dem schnellen Sieg der Wehrmacht über Frankreich, begannen die deutschen Luftangriffe auf London. Harry blieb zunächst in England stationiert und erhielt eine großzügige Genehmigung für Heimatbesuche, doch bald musste auch er als Schütze in den Krieg, und Irene teilte nun noch die Sorge aller Soldatenfrauen, Witwe zu werden.

Doch da, während eines Heimaturlaubs im Sommer 1943, geschah ein Wunder. Harry, ein kleiner, schlanker Mann mit irischen Gesichtszügen, widerlegte auf schönste Weise eine medizinische Regel. Irene wurde schwanger, mit über dreißig Jahren, und ungeachtet einer acht Jahre langen Krankheit und des Krieges, der sich nun auch auf die Britischen Inseln ausgeweitet hatte. Gegen den Rat der Ärzte beschloss sie, das Kind auszutragen.

Im Winter 1943/44 war der Luftkrieg um Großbritannien für die deutsche Luftwaffe eigentlich längst verloren, doch nach wie vor wurden Vergeltungsangriffe gegen die englische Bevölkerung geflogen.

Als die Alliierten eine verheerende Luftoperation namens *big week* durchführten, eine Serie von todbringenden Bombardements mit mehr als 6.000 britischen und amerikanischen Flugzeugen über Nürnberg, Hamburg, Braunschweig, Leipzig, Magdeburg, Berlin und entlang der Ruhr, heulten wenig später auch in London die Sirenen. Die Reste der deutschen Luftwaffe rächte sich mit einer Angriffsserie, die den Bewohnern der Londoner Vororte als *mini-Blitz* in Erinnerung geblieben ist. Bomben detonierten mitten in Wohngebieten, Flakgeschosse durchfurchten den erleuchteten Himmel, Jäger heulten mit knatternden MGs über die Fliehenden – und Irene stand kurz vor der Niederkunft. In jener Nacht packte sie ihre Sachen und zog mit Decken und Kleidern in den öffentlichen Bunker, den die Behörden in der *tube*, der Londener U-Bahn, eingerichtet hatten:

„Ich lag im U-Bahn-Bunker von Shepherd’s Bush und versuchte zu schlafen, da setzten die Wehen ein.“

Es war der 29. Februar; 1944 war ein Schaltjahr.

Irene, mittlerweile zweiunddreißig Jahre alt, hatte keine Angst, ihr Baby mit nur einer Niere zu bekommen. Sie hatte nur entsetzliche Angst vor den Luftangriffen, die ausgerechnet jetzt tobten, als Sanitäter in den Schutzbunker hasteten, um sie ins nahe Hammersmith Hospital zu bringen. Während dieser Angriffe wurde das direkte Nachbarhaus der Daltreys von einem Volltreffer zerstört. Zwanzig Menschen, Nachbarn, Freunde, Bekannte, starben. Irene war wie durch ein Wunder unverletzt geblieben; ihr Haus blieb sogar bewohnbar; aber sie konnte die Flugzeuge, die Detonationen und das Heulen der Geschosse über sich hören, als sie auf dem Weg ins Krankenhaus war. Sie sah den Rauch und die Flammen in der Percy Road, und sie fürchtete um so mehr, dass ihre Panik sich auf das Baby übertragen werde, das kurz davor stand, in eine apokalyptische Welt geboren zu werden.

„Die Sanitäter holten mich um neun Uhr. Er wäre ein Schaltjahrs-Baby geworden, aber ich bat darum, ihn nicht vor dem ersten März zur Welt kommen zu lassen. Sie fragten: ‚Warum?‘ Ich antwortete: ‚Weil das der Geburtstag meiner Mutter ist.‘“

Irene Daltrey hatte so viele Hindernisse bis zur Niederkunft ihres Kindes überwunden, dass ihr diese letzte Hürde wohl gering erschien.

Und tatsächlich gebar sie ihren Sohn Roger Harry Daltrey wie gewünscht am 1. März 1944, einem Mittwoch, kurz vor 2 Uhr morgens, und der Junge, der als wildgelockter Leadsänger der lautesten Rockband der Welt berühmt werden sollte, war ganz und gar gesund.



Das Hammersmith Hospital, wo Roger Daltrey am 1. März 1944 – und ein halbes Jahr später, am 9. Oktober, auch John Entwistle geboren wurden.

2

Die stillere Geburt eines Bassisten



*“I was born during the Blitz,
and bombs were dropping every day.”*

John Entwistle

Am 13. Juni schlug eine deutsche V1-Rakete, Hitlers letzte Vergeltungswaffe, in der Grove Road, Mile End, ein und tötete sechs Menschen. Die psychologische Wirkung auf die Bevölkerung Londons war enorm, denn eine Woche zuvor waren die Alliierten in der Normandie gelandet, und alle hatten damit gerechnet, dass der deutsche Widerstand nun gebrochen sei.

Im Spätsommer und Herbst intensivierten sich die deutschen Verzweiflungsangriffe auf die britische Hauptstadt sogar noch. Das furchteinflößende Jaulen der *doodlebugs*, wie die V-Raketen genannt wurden, gehörte zum Alltag der Bewohner in der britischen Hauptstadt.

Ein paar Kilometer südwestlich der Percy Road, dem ausgebombten Viertel der Daltreys, lebten Maud und Herbert Entwistle.

„Queenie“, wie Maud genannt wurde, befand sich in den gleichen, gemeinhin glücklich bezeichneten Umständen wie Irene Daltrey einige Monate zuvor, aber sie teilte auch deren Kriegsängste. Das gepflegtere Chiswick, wo die Entwistles der Geburt ihres ersten Sohns entgegen sahen, war zwar nicht mit dem trostlosen Shepherd’s Bush vergleichbar, doch der maßvolle Wohlstand schützte natürlich nicht vor Fliegerangriffen. So schlug am 9. September 1944, nur einen Monat vor Johns Geburt, eine V2-Rakete in Chiswick ein. Glücklicherweise war das Haus der Entwistles nicht ähnlich nah am Katastrophenort wie jenes der Daltreys neun Monate zuvor.

Am 9. Oktober 1944, einem Montag, Winston Churchill weilte gerade in Moskau, um mit Stalin über eine noch zu bewerkstellende Nachkriegsordnung zu verhandeln, erblickte der kleine John Alec Entwistle das Licht der Welt – im gleichen Krankenhaus wie Daltrey ein halbes Jahr zuvor.

Viel ist über die Geburt des künftigen Who-Bassisten, der von Beginn an offenbar wenig Bedürfnis verspürte, sich öffentlich nach vorn zu drängen, nicht bekannt. Vermutlich erinnert

sich die Familie ungern an diese erste Zeit, denn achtzehn Monate nach Johns Geburt verließ Herbert Entwistle, ein Angehöriger der Kriegsmarine, das Haus, und die Eheleute ließen sich scheiden.

Man darf annehmen, dass diese familiäre Tragödie, lange bevor der Rock'n Roll bürgerliche Konventionen niederzureißen begann, Johns Verhalten früh geprägt hat. In einem gediegenen Viertel wie Chiswick war eine Scheidung so kurz nach der Geburt sicher skandalös. Plötzlich standen Queenie und ihr Junge in diesen unsicheren Zeiten ohne Beschützer und Ernährer da – eine Konstellation, die Johns spätere Vorsicht und Zurückhaltung nach außen erklären mag. Es wird auch erzählt, dass John seinen Vater sehr vermisste und unter der Trennung litt.

Dennoch galt John als aufgeweckter und durchaus selbstbewusster Junge. Als Einzelkind war er es gewohnt, alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Mutter und Sohn lebten nach der Scheidung bei Queenies Eltern in der Southfield Road 81 a). John zeigte sehr früh Interesse an der Musik und wurde darin von seiner Familie auch tatkräftig unterstützt. Vom Großvater wird die Episode berichtet, dass er den Dreijährigen gern in seiner Kneipe auf einen Stuhl stellte, lauthals singen ließ und den Hut dazu aufhielt – bis der Kleine eines Tages vom Stuhl fiel und sich eine Narbe zuzog, die noch im Gesicht des erwachsenen John Entwistle zu sehen war.

Noch aber war Krieg, und einer, dem die Musik mehr als allen in die Wiege gelegt schien, machte sich bereit, den unter endzeitartigen Schlachten zitternden, donnernden, qualmenden und blutenden Planeten zu erobern.

3

Die Geburt einer musikalischen Spürnase



“Cliff! It’s a boy!”
Unbekannter Kradmelder,
der Cliff Townshend die Geburt
seines Sohns verkündet.

Im Sommer 1944, als Harry Daltrey aus England abkommandiert und Irene samt Baby nach Schottland evakuiert wurden, hatte man im „swinging“ London trotz allem das Feiern nicht verlernt.

Die Armee unterhielt ihre Soldaten mit populären Big Bands im Stil von Benny Goodman oder mit Varieté Shows der beliebtesten britischen Unterhaltungskünstler.

Betty Vera Dennis, eine schlanke, groß gewachsene Sängerin, produzierte im Auftrag der Royal Air Force Radiosendungen, mit dem ebenfalls sehr angesehenen *Sydney Torch Orchestra*. Eines Tages erhielt sie einen dringenden Anruf. Der Entertainer Lesley Douglas hatte sie in einer Show gesehen, und er fragte Betty, ob sie für die erkrankte Sängerin seiner eigenen Band einspringen könne.

„Ich glaube, es war in Bristol“, erinnert sich Betty. „Ich sagte zu und traf Cliff.“

Cliff hieß mit Nachnamen Townshend und war den Musikfreunden im Britischen Empire kein Unbekannter. Schon vor dem Krieg hatte der talentierte Saxofonist in den Londoner Jazz-Clubs groß aufgespielt. Als mit dem Krieg überall in Europa vielköpfige Big Bands entstanden, baute die königliche Luftwaffe eine eigene Unterhaltungskapelle auf, das *RAF Dance Orchestra*. Einer ihrer besten Musiker war Cliff Townshend am Alt-Saxofon.

„Aber auch Betty war sehr gut,“ meinte Cliff rückblickend. „Ich hätte sie niemals geheiratet, wenn sie mies gewesen wäre.“

Beide Bands, das *RAF Dance Orchestra* und das *Sydney Torch Orchestra*, waren in London stationiert. Betty, damals vierundzwanzig, und Cliff entwickelten eine stürmische Beziehung. Musik spielte darin eine wesentliche Rolle. Schon ihre Eltern hatten mit einer professionellen Musikerkarriere geliebäugelt. Cliffs Vater hatte als versierter Flötist vor dem Krieg Konzerte gegeben und war fast schon ein Berufsmusiker gewesen; seine Mutter hatte in Kabarett gesungen, und auch Bettys Vater galt als guter Sänger.

Am 19. Mai 1945, der Krieg war erst wenige Tage beendet, hatte Cliffs Orchester einen öffentlichen Auftritt, um die martialische Siegesrede eines Luftwaffenkommandeurs zu begleiten. Mitten in der Ansprache brauste ein Motorrad heran. Alle rechneten damit, dass dem Kommandeur eine wichtige Botschaft ans Mikrofon gereicht wurde; doch der Kradmelder schlitterte den Bühnenrand entlang, stoppte vor dem Orchester und verkündete in die Bühne: „Es ist ein Junge, Cliff!“

Peter Dennis Blandford Townshend, wie der theatralisch angekündigte Knabe von den stolzen Eltern in voller Länge getauft wurde, sollte sein ganzes Leben im Licht und Schatten jener Bühnenwelt zubringen, die zu seiner Geburt applaudierte. Wie ein Musenbringer aus dem Olymp war der Kradmelder vor dem Orchester des Vaters erschienen, die Ankunft eines künftigen Musikheroen vor erwartungsvollen Zunftbrüdern ausrufend – ein herrliches, ein anekdotisches Bild, das dem Leben Peter Townshends eine durchgehende Linie zuweist.

Ohne das musikalische Erbe und die Tradition seiner Eltern wären die epochalen Errungenschaften, die Pete Townshend und *The Who* in die Geschichte der Rockmusik eingebracht haben, nicht möglich gewesen. Was die Eltern ihm in die Wiege legten, sollte der Sohn auf höchst eigenständige Weise weiter entwickeln und mit einer Schar Gleichgesinnter zur Entfaltung bringen.

Dass ihm seine schon als Baby prägnante Nase dabei im Weg stand, sollte sich bald als Irrtum erweisen.

Eine Legende wird geboren – aber wann?



(Rechts: Beglaubigte Kopie der Geburtsurkunde)

*„He just loved all the attention.”
Keiths Mutter über die frühe Lust
ihres Sohns, im Mittelpunkt zu
stehen.*

Der Mond symbolisiert das Unergründliche, ewig Emotionale im Mensch; er reflektiert das schöpferische Licht der Sonne und erhellt die Nacht. Doch was auf seiner dunklen, dem Betrachter abgewandten Seite geschieht, bleibt verborgen.

Keith Moon, der mit seinem donnernden, rollenden, unvorhersagbaren, voranpeitschendem Schlagzeugspiel die Tradition seines Instruments revolutionierte und mit exzentrischen Eskapaden auch abseits der Bühne für Dramen und Burlesken sorgte, solange er lebte, hielt vieles verborgen.

Wie es sich für einen echten Rock&Roll-Mythos gehört, beginnt das Rätsel schon bei der Geburt. Nahezu alle Biografien über *The Who*, die offizielle der Band eingeschlossen, legen Keith Moons Eintritt in diese Welt auf den 23. August 1947 fest. Der Musikjournalist Tony Fletcher, der für seine Biografie „Dear Boy“ über 120 Zeugen aus Keiths Leben befragte, konnte jedoch nachweisen, dass der Drummer sich vor seinem Berühmtwerden ein Jahr jünger machte, als er tatsächlich war.

Keith Moon wurde in Wahrheit am 23. August 1946 geboren und war damit nur fünfzehn Monate jünger als Pete Townshend – was ihm wohl nicht ausreichte, um ein juveniles Image gegenüber dem saturiert wirkenden Songwriter zu etablieren.

Mit Keith Moon beginnt die Nachkriegszeit in der Geschichte der *Who*. Helden werden im Krieg geboren; und um selbst ein Held zu werden, musste der letzte im legendären Quartett wohl außergewöhnliche Schritte unternehmen. Er begann damit konsequenterweise bei der Geburt und verschleierte seine Herkunft um so mehr, als sie beinahe langweilig zu nennen ist. Seine Mutter, Kathleen „Kitty“ Hopley, Tochter eines Eisenbahners, und der Bauernsohn Alfred Charles Moon trafen einander in den späten Dreißiger Jahren, als Familie Hopley Urlaub in Kent machte. Die Farm der Moons lag unweit des Ferienorts Herne Bay, wo

Arbeiterfamilien wie die Hopleys gern die Freuden des Strandlebens genossen. Als junger Bauer war Alf von der Einberufung freigestellt und konnte selbstbewusst um Kit werben.

Bald kam er jedoch zur Überzeugung, dass er eigentlich nie Bauer werden wollte und dass sein Land ihn brauchte. So nutzte er die Gelegenheit, um sich einzuschreiben und nach dem Krieg ein anderes Leben führen zu können.

Alf und Kit heirateten noch im Krieg, 1941, in Nordwest-London. Sie bezogen ihr erstes urbanes Zuhause in Wembley, 224 Tokyngton Avenue, nahe dem Haus der Großeltern in Harlesden. Keith wurde auf dem Höhepunkt des britischen Nachkriegs-Babybooms im Central Middlesex Hospital, Acton Lane, geboren – ohne jede Komplikation. Er kam in eine geordnete, liebevolle und sichere Umgebung, die sich merklich von den dramatischen Umständen unterschied, in denen etwa Roger Daltrey sein erstes Lebensjahr verbrachte.

Keiths Eltern waren brave, einander fürsorglich und treu verbundene Menschen, die sich nichts sehnlicher wünschten, als ein behagliches und unaufgeregtes Leben führen zu können und ihr aufgewecktes Söhnchen nach Herzenslust zu verwöhnen. Alf arbeitete als Maschinist in einem metallverarbeitendem Betrieb und brachte jede Woche ein festes Gehalt nach Hause, Kit versorgte den Haushalt und hatte viel Zeit, dem drolligen Keith eine gute Mutter zu werden.

Hätte diesen braven Eltern jemand prophezeit, welch uferloses, skandalumwittertes und fieberhaftes Leben dieser niedliche Wonneproppen dereinst führen werde, es wäre ihnen äußerst unglaublich erschienen.

5

Erste Lorbeer, erste Narben: Roger wird zum Rebell



*„I loved Rock’n Roll
because they hated it!”*

“I just couldn’t identify.”

Roger Daltrey

Nach ihrer Evakuierung aus London waren Roger und Irene Daltrey in einem ärmlichen Bauernhof in Schottland unter gekommen. Es gab weder fließendes Wasser, noch Licht, geschweige denn einen Herd oder elektrischen Strom. Der Brunnen lag zehn Minuten Fußmarsch entfernt, und zum nächsten Einkaufsladen ging man fast zwanzig Kilometer.

„Ich glaubte nicht, dass wir überleben würden. Zum Essen hatten wir nur gekochte Kartoffeln. Ich konnte kaum gehen, und meine Hände konnte ich auch kaum bewegen“, erinnert sich Irene.

Dazu kam die Angst um ihren Mann, der als Schütze in Deutschland kämpfte, und die ungewohnte Trennung von ihrer Familie. Dreizehn Monate verbrachten Roger und seine immer noch gehandicapte Mutter in der rauen schottischen Umgebung, bis der Krieg vorüber war und die kleine Familie endlich wieder in der Percy Road vereint war.

Mit der Rückkehr seines Vaters setzt auch Rogers Erinnerung: ein fremder Mann mit Blechhelm, der hereinkommt und die Mutter küsst.

Roger war ein hübscher, blondgelockter Bub, der von seiner Mutter die ersten beiden Jahre nur in jungfräuliches Weiß gekleidet wurde. Doch alles Schutzbedürfnis half nicht. Roger hatte ein Talent dafür, sich immer wieder in Schwierigkeiten zu bringen – um sie mit Pauken und Trompeten zu überstehen.

Mit drei Jahren schaffte er es, einen langen Nagel zu verschlucken, der ihm operativ entfernt werden musste. Die beeindruckende Narbe, die er von diesem Eingriff zurück behielt, sollte ihm zwar als Jugendlicher zum Vorteil gereichen, indem er sie zum Beweis einer angeblichen Messerstecherei vorzeigen konnte; die Folgen jedoch waren zunächst lebensgefährlich. Der Nagel war rostig gewesen, und über die Zeit hinweg hatte sich in Rogers Magen ein Tumor gebildet, der zwei Jahre nach dem Unfall aufbrach und den Fünfjährigen innerlich vergiftete.

Wieder lag Roger im Hospital, sechs Wochen, in denen seine Mutter fast verzweifelte. Da hatte sie ihren Sohn gegen so viel Unbilden durchgebracht, und nun sollte sie ihn wegen eines rostigen Nagels verlieren?

Aber Roger kam durch, wieder einmal, und bewies jenen kämpferischen Instinkt, der ihn lebenslang auszeichnete.

Nach seiner Wiederherstellung wurde Roger eingeschult. Zur Freude seiner Eltern war er ein begabter und lernwilliger Schüler, der besonders in Kunst, Musik und Sport gute Noten nach Hause brachte. Er lernte ein wenig Trompete spielen und trainierte sich beim Boxen Zähigkeit und Ausdauer an.

Roger erzählte seinen Biografen Tim Ewbank und Stafford Hildred, dass er sich sehr wohl im Arbeiterviertel Shepherd's Bush gefühlt hatte und dort gern zur Schule gegangen war:

„Ich liebte die Lehrer; wir waren wie eine große glückliche Familie, und alle sprachen die gleiche Sprache. Aber als ich in die *Acton Grammar School* kam, war es, als hätte man mich den Löwen vorgeworfen.“

Die *Acton Grammar School*, die Roger so verabscheute, sollte noch eine wesentliche Rolle in der Geschichte der *Who* spielen und war eigentlich eine Auszeichnung für einen Jungen seiner Herkunft.

Das Schulsystem im Nachkriegsengland sah nach der fünfjährigen Grundschule eine Zwischenprüfung vor, mit der über die Zukunft aller Kinder entschieden wurde. Wer das sogenannte *eleven-plus*-Examen bestand, erhielt Zugang zur weiterführenden *Grammar School* und konnten damit später studieren; wer durchfiel, geriet in einen unterklassigen Ausbildungszug. Roger schaffte diese Prüfung mit Leichtigkeit.

Es war das Jahr 1955; und jeder, der sich mit Rockmusik beschäftigt, wird bei diesem Datum aufhorchen: 1955 landeten *Bill Haley & The Comets* mit ihrem legendärem Hit „Rock Around The Clock“ den ersten Welterfolg des Rock & Roll.

Es ist unzweifelhaft, dass alle vier *Who*-Bandmitglieder zwischen 1955 und 1959 vom Rock&Roll-Fieber unheilbar infiziert worden sind. Roger, den ältesten, erwischte es besonders intensiv. Durch die Veränderungen in seinem Leben war er dafür offen. Denn der Umzug der Familie Daltrey ins Mittelklasseviertel Acton traf Roger sehr hart:

„Ich hatte bis dahin niemanden so sprechen gehört, all diese Aahs und Ouuuhs. Sie *sangen* sogar sogar in diesem Feine-Pinkel-Akzent. Ich wusste davor nicht einmal, dass es soziale Trennungen gab. Ich fühlte mich völlig fehl am Platz.“

„The Bush“ war seine Welt gewesen. Dort gab es klare Regeln mit Faustrecht; es gab Bombentrichter, in denen man sich verstecken und prügeln konnte, schmierige Jugendliche,

die rauchten und mit Mädchen knutschten; es gab Kanäle, in denen die Jungs fischten, und düstere Ecken, die man selbst dann mied, wenn man eine „harte Nuss“ geworden war wie Roger.

Obwohl klein und zierlich von Statur, galt Roger als entschlossener Kämpfer, der sofort zum Angriff überging, wenn sich jemand etwa über seine spillerigen O-Beine lustig machte. Er wich keinem Streit aus und lernte früh, sich mit physischer Energie zu behaupten.

Zuhause freilich war der unbezähmbare Roger von fürsorglichen Frauen umgeben. Irene hatte noch zwei Mädchen geboren, Gillian und Carol; und im alten Familienhaus der Daltreys in Shepherd's Bush lebten zudem drei Kusinen von Roger.

Vor Rogers Schulwechsel mietete Harry, der beruflich aufgestiegen war, in der Fielding Road Nr. 135, Bedford Park, ein neues Haus an. Es befand sich nur wenige Kilometer nördlich der Percy Road, und doch trennte die beiden Gebiete eine Welt. Zwischen den wohl erzogenen Sprösslingen von Bedford Park und Acton fühlte sich Roger sofort als Außenseiter.

Die *Grammar School* in der Gunnersbury Lane, nahe der U-Bahnstation *Acton Town*, ist ein uneinheitliches Fünzigerjahre-Gebäude, mit einem wachstumartigen Backsteinvorbau, an den ein doppelstöckiger Trakt mit Klassenzimmern anschließt. Die meisten Schüler der *Acton Grammar* kamen aus den Mittelklassevierteln Ealing und Bedford Park, und Rogers Vater war stolz auf den sozialen Aufstieg seiner Familie. Doch Roger verachtete die neue Umgebung, weil er sich nicht damit identifizieren konnte.

Der damalige Hausmeister der *Acton Grammar School*, Alfred „Mac“ Mahon, erinnert sich, dass Roger „auffiel wie ein Kanarienvogel zwischen Spatzen. Er steckte immer dahinter, wenn etwas schief lief.“

An diesem Eindruck war Roger allerdings nicht schuldlos. Seit er Elvis und Buddy Holly gesehen hatte, kleidete er sich wie ein Teddy-boy, mit geschmalztem Haar, Schaftstiefeln oder dandyhaften Schnürschuhen, aus denen pinkfarbene Socken vorlugten – unter grünen Hosen. Die passende Krawatte zum Five-Pocket-Jackett hatte er sich aus der offiziellen Schuluniform zurecht geschnipselt, die er sich im übrigen zu tragen weigerte.

„Ich beschloss, ich selbst zu werden, gleich um welchen Preis“, erinnert sich Roger an seinen verzweifelten Kampf gegen Autorität und Nivellierung im königlich-britischen Schulsystem.

Beim Klassenfoto weigerte er sich immer noch, die verhasste Schuluniform zu tragen – was ihm die Aufmerksamkeit des Direktors eintrug.

„Roger war wirklich ein Außenseiter“, urteilte das akademische Schuloberhaupt Mr Desmond Kibblewhite später. „Er war eine seltsame Mischung aus Liebe und Hass. Er war nicht dumm.“

Er war ein normaler 11-plus-Zugang. Aber sein sozialer Hintergrund hing ihm wie ein Mühlstein um den Hals.“

Roger, der proletarische Underdog im bürgerlichen Acton, identifizierte sich zu hundert Prozent mit der rebellischen Haltung seiner Rock&Roll-Idole. Neben Bill Haley, Eddie Cochran, Buddy Holly und Elvis, der 1957 mit „Heartbreak Hotel“ die Charts stürmte, war sein größter Held Lonnie Donegan, der britische Skiffle-King: „Von dem Moment, als ich Elvis und Lonnie hörte, wollte ich nichts anderes mehr machen.“²

Das erfuhren auch seine leidgeplagten Eltern – vom Schuldirektor persönlich: „Alles, was ihn interessiert, ist Musik, Musik, Musik und sonst nichts.“

Nach der Schule hing Roger vor dem Musikgeschäft in Acton herum und studierte die Preisschilder der glänzenden E-Gitarren im Schaufenster. Das von ihm bevorzugte Instrument, Buddy Hollys Markenzeichen, kostete über 125 Pfund, damals ein Vermögen. Doch tatkräftig, wie es seine Natur war, beschloss der Dreizehnjährige, eine solche Gitarre selbst herzustellen.

So unglaublich das für einen Jungen von heute klingt, der einfach nur seinen Vater fragt und spätestens zum nächsten Geburtstag die gewünschte E-Gitarre in der Hand hält, so nahe lag der Entschluss damals. Das Königreich vibrierte ab 1957 unter dem Skifflefieber, der entschiedenen englischen Antwort auf die US-Musikinvansion. Überall schrammelten junge Burschen über Waschbretter, zupften Besenstielbässe und trällerten dazu die neusten Skiffle-Hits. Skiffle war eine unkomplizierte Angelegenheit. Wer es sich leisten konnte, kaufte eine elektrische Gitarre, sicher, und wurde zum Held an der Schule. Aber wer kein Geld hatte, behalf sich eben anders.

Eines Nachmittags 1957 schleppte Roger zum Erstaunen seiner Eltern einen langen Holzblock nach Hause. Mit Lineal und Bleistift hatte er vorm Schaufenster des Musikgeschäfts Korpus, Hals, die Bünde und den Saitenabstand seiner Lieblingsgitarre kopiert, und nun machte er sich daran, ein getreues Abbild davon herzustellen. Mit Hilfe seines Onkels gelang es ihm tatsächlich, ein beispielbares Instrument zu fabrizieren, das dem Vorbild optisch kaum nachstand und überall mächtig Eindruck machte. Endlich hatte Roger etwas, das ihm Anerkennung einbrachte; er liebte seine selbstgefertigte Gitarre so innig, dass er sie sogar in den Urlaub ins Seebad Brighton mitnahm.

Die Eltern hatte Rogers Versuche, sich selbst Gitarrespielen beizubringen, bis dahin nicht sehr ernst genommen, obwohl der Junge Stunde um Stunde in seinem Zimmer übte. Doch als sie eines Abends die Strandpromenade entlang schlenderten, bemerkten sie eine

² Mit Lonnie Donegan konnte sich Roger auch deswegen identifizieren, weil er ähnlich klein und zierlich gebaut war.

Menschenansammlung am Strand. In ihrer Mitte saß Roger, die Beine überkreuzt, die geliebte Gitarre, ein halbakustisches Instrument, in der Hand, und sang. Erst die Polizei bereitete dem ersten öffentlichen Auftritt eines Who-Musikers ein Ende, doch immerhin folgte ein kleines Engagement in einem Pub. Allmählich begannen Irene und Harry in Betracht zu ziehen, dass ihr Sohn über genügend Talent verfügte, um seine Leidenschaft ernsthaft zu betreiben.

Zuhause freilich gingen die Probleme weiter. Roger hatte eine Handvoll Gleichgesinnter um sich geschart, die an der Schule für stete Unruhe sorgten. Sie scherten sich nicht um das schulische Rauchverbot, kegelten mit Milchflaschen im Gang, bemalten alle Glühbirnen rot, so dass die achtbare Erziehungsanstalt mit einsetzender Beleuchtung plötzlich wie ein Nachtclub aussah; sie störten den Unterricht mit Rock&Roll-Gesängen und die Jahresrede des Direktors, indem sie ein Mikro vor die Klospülung klemmten und deren stetes Rauschen in die schulmeisterliche Ansprache mischten.

Diese technischen Fähigkeiten verdankte Roger auch dem Umstand, dass er inzwischen mit einigen aus seiner Gang eine echte Band gegründet hatte, die wohl zunächst nur Skiffle-Hits nachspielten und damit sogar einen lokalen Talentwettbewerb gewannen. Sie nannten sich *The Detours*, und der vierzehnjährige Roger baute dafür weitere Gitarren und erste Verstärker:

„Meine Gitarren waren gar nicht übel³. Die letzte, die ich selber baute, war sogar richtig gut. Ich benutzte sie bis ungefähr 1962 auf der Bühne. Dann kaufte mir mein Vater eine Epiphone.“

Da diese Gitarre Baujahr 1961 war, eine solidbody Epiphone Wilshire, kann etwas an Rogers Rechnung nicht stimmen. Entweder bekam er seine erste richtige E-Gitarre schon 1959, wie andere Quellen behaupten⁴, als absehbar war, dass sich Rogers schulische Laufbahn dem Ende neigte; oder er benutzte die selbst gebaute Gitarre nicht ganz so lange, wie er nachträglich meinte. In jedem Fall aber galt:

„Musik war alles für mich. Nichts sonst interessierte mich.“

Zu diesem Ergebnis kam 1959 auch Schuldirektor Kibblewhite: „Roger war ein lebhafter Bursche. Wir hatten ein Jahr voller Auseinandersetzung. Oft ist nicht nachvollziehbar, was Jugendliche antreibt, wenn sie glauben, die Gesellschaft sei gegen sie. Da war nichts richtig Kriminelles an ihm. Aber wenn ein Junge mit den Taschen voller gestohlenen Toilettenspülketten erwischt wird, muss man was unternehmen.“

³ Pete Townshend bestätigte: „Seine Gitarren waren ziemlich gut, nur die Hälse verbogen sich nach einiger Zeit.“

⁴ Zum Beispiel Chris Charlesworth, *Die illustrierte Who-Biografie* 1982

Der Schulmeister führte ein letztes, ein abschließendes Gespräch mit den Eltern. Roger wurde der Schule verwiesen, offiziell weil er das Rauchverbot wiederholt missachtet hatte; aber es gab auch Gerüchte, wonach ein Messer oder eine Luftgewehrkartridje nahe am Auge eines Mitschülers die Entscheidung des Rektors beeinflusst hatte.

Rogers Eltern waren von dem Schulverweis geschockt. Ihr hoffnungsvoller Sproß war als Unruhestifter gebrandmarkt und galt im ganzen Viertel als Raufbold mit zweifelhafter Zukunftsprognose.

Schwester Gillian bestätigte das schlechte Image des späteren Who-Frontmanns. „Er war ein richtiger kleiner Tyrann.“

Roger selbst verteidigt sich gegen die Vorwürfe: „Ich habe mein ganzes Leben bedauert, das sich keiner mit mir hingewetzt hat und mir erklärte, dass die Schule für einen selbst ist. Ich habe nie nach Streit gesucht. Ich habe nie jemand grundlos verletzt, nur der Sache wegen. Aber ich konnte mich verteidigen.“

Dort, wo Roger herkam, durfte man nicht ausweichen, wenn man herausgefordert wurde. Man ging hin und lieferte einen guten Kampf ab. Wenn jemand kaum 1,65 groß war und von der Statur eines Kleiderschranks einiges entfernt, musste er vielleicht besonders aggressiv auftreten, um zu bestehen und seine Vorstellung vom Leben verwirklichen zu können:

„Ein Junge von meiner Herkunft – welche Möglichkeiten, da raus zu kommen, hat er schon? Entweder du arbeitest in einer Fabrik und wirst ein Spießkerl. Oder, wenn bloß ein Funke des Wunschs nach Selbstverwirklichung in dir ist, wirst du eins von vier Dingen: Fußballspieler, Boxer, ein Krimineller oder Popsänger“, meinte Roger Daltrey.

Fußballer und Boxer wurde keiner von seinen Freunden. Einige landeten im Knast, wie Roger später herausfand. Die verbliebene Alternative nahm er fortan entschlossen in Angriff.



Die Acton Grammar School, heute High School, wo Roger, Pete und John zwischen 1956-58 einander kennen lernten. Nach Rogers Schulverweis 1959 machten die beiden Jüngerer dort 1961 ihren Abschluss.



Bill Haley & The Comets 1955 (Promotionfoto)

Bill Haley (1925-1981), ursprünglich ein Countrymusiker aus Michigan, hatte vor seinem Welterfolg „Rock Around The Clock“ drei Hits in den USA gehabt und die Vermählung von erotischer „schwarzer Musik“ mit der etablierten „weißen Musik“ populär gemacht.

Das Stück war ursprünglich ein Soundtrack in dem amerikanischen Film „Blackboard Jungle“ („Saat der Gewalt“), der die aufgeladene Stimmung an einer Highschool thematisierte. Doch jeder Junge, der den Film im Kino gesehen hatte, war fortan der festen Überzeugung, zu nichts Höherem berufen zu sein, als eiligst Gitarre spielen zu lernen, um die Herzen und die Hüften der Mädchen in Bewegung zu versetzen. Eine ganze Generation britischer Rockmusiker beruft sich auf diesen Film.

Ein junger Lastwagenfahrer aus Memphis/Tennessee, Elvis Presley, führte die Entwicklung zum Höhepunkt. Mit seinem Showtalent und einer Serie unerhört erfolgreicher Titel sorgte er dafür, dass die Plattenbosse mit der neuen Musikrichtung viel Geld verdienen konnten. Rock & Roll wurde salonfähig, und die Industrie beeilte sich, dem nach Verheißung dürstenden Publikum neue Helden vorzustellen.

Der Gezeitenwechsel in der Musik erschien aus heutiger Sicht aber auch dringend notwendig. Die Ära der streng organisierten und teuer zu unterhaltenden Bigbands neigte sich dem Ende zu. Kleinere Clubs konnten sich keine vielköpfigen Orchester leisten, und die Militärs brauchten die Musik nicht mehr, um junge Soldaten bei Laune zu halten. Jugendliche auf der ganzen Welt sehnten sich nach einer eigenen Musik, die ihr Lebensgefühl glaubwürdig verkörperte. Ein Vakuum war entstanden, das der Rock & Roll füllte.

Die Wurzeln dieser Musik, die streng genommen keine einheitliche Stilrichtung darstellt, sondern ein Sammelbegriff ist für verschiedene Spielarten des zwölftaktigen Blues mit seinem

treibenden Backbeat, reichen bis weit in die US-amerikanische Vorkriegszeit. Als die schwarze Landbevölkerung in die Städte zog, entwickelte sich aus dem stilleren, sanfttraurigen Baumwollpflücker-Blues eine neue, schnelle und härtere Clubmusik. Die wurde „Race Music“ oder Rhythm & Blues genannt und konnte auch von kleineren Combos ohne Bläser effektiv vorgetragen werden, nachdem die elektrische Gitarre mit ihrem aussteuerbaren Klangvolumen bezahlbar geworden war.

Charakteristische Merkmale des R & B waren weiterhin die hämmernde Pianobegleitung mit Boogie-Woogie-Basslinien und ein kehliger Gesang, der sexuelle Anspielungen enthielt.

Bis in die sechziger Jahre galt Rhythm & Blues selbst in der schwarzen Bevölkerung als unanständig. Eltern verboten ihren Kindern, diese vulgäre Musik zu hören, und Radiostationen weigerten sich, Stücke solcher Interpreten abzuspielen.

Damit wurde Rhythm & Blues zum idealen Medium des jugendlichen Protests. Intellektuelle, Bürgerrechtler und Klassenkämpfer, die zuvor nichts mit Musik am Hut gehabt hatten oder allenfalls Jazz oder Bebop hörten, identifizierten sich nun mit dem Underdog-Image populärer farbiger Künstler wie **Little Richard, Chuck Berry, Bo Diddley** oder **Fats Domino**, die an ihren Hits keinen Cent verdienten.

Der Weg war frei weiße „Trittbrettfahrer“, die „schwarzen“ Rhythm & Blues und „weiße“ Country & Westernmusik zusammenführten. Erst Idole wie Elvis, Buddy Holly, The Beatles oder The Rolling Stones schafften es, den Rock & Roll als eigene Jugendmusik zu etablieren, die keine Rassentrennung mehr kannte und sich dem Ideal einer besseren, freieren Welt verschrieb.



Lonnie Donegan (1931-2002), der britische King of Skiffle, konnte zwischen 1956 und 1962 die meisten Songs in den britischen Charts platzieren. Der von ihm ausgelöste Skiffleboom erfasste ganz Großbritannien, und mit Hits wie „Rock Island Line“ (1956) oder „Tom Dooley“ (1958) beeinflusste er viele englische Talente wie Daltrey und Townshend, Lennon, Clapton, Knopfler, Rod Stewart oder Van Morrison.

6

Vereint im Zorn: Petes musikalisches Gespür wird vom Schulhofkönig bewedelt, und John, der Waldhornbläser, schaut scheinbar ungerührt zu



Die Entwicklung einer berühmten Nase 1955-58.



„The greatest bloody triumph of my schooldays was when Roger asked me if I could play guitar.“

Pete Townshend

„A nose on a stick.“
Roger Daltrey über die optische Erscheinung seines Mitschülers

Townshend

„... I was looking straight into this Tony Curtis-style pompadour.“
John Entwistle beschreibt Rogers Outfit während einer Schulversammlung

Betty und Cliff Townshend hatten es nicht leicht miteinander. Beide waren hitzköpfig und ehrgeizig, tranken gern über den Durst und gingen gern aus und wollten als Musiker erfolgreich sein. Keine geringen Ansprüche für ein junges Paar mit Kind.

Nach Petes Geburt musste Betty zwangsläufig ihre Karriere und das lieb gewonnene Künstlerleben zurück stellen und blieb zuhause in Acton⁵. Cliff war die meiste Zeit mit seiner neu formierten Big Band unterwegs. Sie war aus dem *RAF Dance Orchestra* hervorgegangen und nannte sich nun *The Squadronaires*. In kürzester Zeit wurde die Band in England so populär, dass in Musikfachblätter sogar mit Cliff und seinem „singenden Saxofon“ geworben wurde.

Cliffs erfolgsbedingte Abwesenheit tat der jungen Künstlerehe gar nicht gut. Betty begann Affären mit anderen Männern und bekam Probleme mit Alkohol. Pete war noch ein Kleinkind, als sich die überforderten Eltern trennten und Betty den Jungen zu ihrer Mutter nach Kent brachte.

⁵ Die vollständige Adresse von Petes erstem Zuhause lautet: 22 Whitehall Gardens, Acton.

„Granny Denny“, wie Bettys Mutter, Emma Dennis, gerufen wurde, durchlief allerdings selbst unruhige Zeiten und befand sich laut Pete in einer „midlife-crisis“.

In einem Interview 1993 berichtet er: „Ich war sehr einsam, von meinem Vater hörte ich überhaupt nichts mehr (*an anderer Stelle schickt der Vater immerhin eine Menge Taschengeld*). Meine Mutter kam am Wochenende für eine Stunde, um mich zu sehen, unglaublich verführerisch angezogen. Sie war sehr schön, und ich wünschte mir innig, mit ihr zusammen sein. Ich wollte immer mit meinen berühmten, aufregend schönen Eltern zusammen sein. Statt dessen lebte ich bei dieser bitteren, übellaunigen, klinisch verrückten Großmutter.“

In einem weiteren Interview äußert er sich so: „Ich hatte eine merkwürdige Beziehung zu meiner Mutter. Sie war sehr schön und heiratete einen gut aussehenden Mann (*Petes Vater*); dann hatte sie dieses sehr gewöhnliche Kind (*Pete meint sich selbst!*). Sie war liebevoll, aber ich konnte ihre Verwirrung und Enttäuschung fühlen. Ich schaffte es nicht mehr, sie für mich zu interessieren, als ich kein Baby mehr war.“

Ungeachtet der für Pete typischen poetischen Einfärbung seiner Erinnerungen, besteht kein Zweifel, dass er als Junge aus der für ihn unverständlichen Abschiebung durch die Eltern einen weit reichenden Minderwertigkeitskomplex entwickelte. Zorn, Frustration und die Sehnsucht nach Nähe und Anerkennung bestimmten früh seine Gefühlswelt.

Die Situation spitzte sich zu, als Granny Dennys reicher Liebhaber davon lief und die labile Mittvierzigerin laut Pete nackt durch die Straße rannte. Seine beiden Jahre im Haus der Großmutter bezeichnete er 1993 als „Hölle“ und „Trauma“, das ihn als Künstler stark beschädigen würde, wenn er sich bewusst damit auseinandersetze.

„Ich hasste meine Großmutter!“ gab er bekannt. Aber er sagte auch: „Sie war so alt wie ich heute, und ich identifiziere mich sehr mit dieser Frau, die sich um mich kümmern musste.“

Ambivalente Aussagen, die einige Jahre später spekulativ ausgedeutet wurden, als ihn die Vergangenheit im Zusammenhang mit dem sogenannten „Kinderpornografie-Skandal“ doch wieder einholte. – War Pete etwa als Kleinkind missbraucht worden?

Die endgültige Antwort auf alle Fragen und Vorwürfe aus dieser Zeit hat sich Townshend für seine Autobiografie vorbehalten, an der er seit 1995 arbeitet und die nach seiner Auskunft in Kürze erscheinen soll. Auf seiner Website hat er Auszüge veröffentlicht, die sich flüssig und interessant lesen und viele detaillierte Beobachtungen bieten – allerdings fehlten bis zur Drucklegung dieses Buchs Stellungnahmen zu dieser Phase seines Lebens⁶.

⁶ Aktuelle Informationen findet der interessierte Leser unter www.petetownshend.com, wobei zu bemerken ist, dass Townshend das Medium Internet gleichermaßen begeistert wie wechselhaft benutzt.

Sicher ist, dass sich die Eltern nach zwei Jahren zusammen raufte und ihren dreijährigen Sohn zurück holten. Die wiedervereinte Familie bezog Quartier in einem gepflegten zweistöckigen Backsteinhaus in der Woodgrange Avenue, Hausnummer 20, einer Sackgasse in Ealing, jeweils nur ein paar Kilometer von Shepherd's Bush, Acton und Chiswick entfernt, wo ein gewisser John Entwistle vielleicht gerade singend vom Stuhl in der großväterlichen Lieblingskneipe plumpste, während Roger mit aufgebrochenem Magengeschwulst im Krankenwagen Richtung Hospital vorbei fuhr – die Welt der angehenden Rockstars Britanniens war überraschend klein; um so mehr, wenn man bedenkt, dass allein Entwistles scheinbar besonders fruchtbarer Londoner Stadtbezirk so namhafte Künstler wie Phil Collins (*Genesis*), Ian Gillan (*Deep Purple*), Jimmy Page (*Led Zeppelin*) oder Ian McLagan (*Small Faces*) hervorbrachte.

Musik spielte im Zuhause der Townshends zunächst eine überraschend hintergründige Rolle. Es gab kein Klavier und auch keine besondere Musikanlage, vielleicht weil Vater Cliff nicht ständig an den anstrengenden Alltag eines Berufsmusikers erinnert werden wollte, wenn er daheim war. Er übte zwar gelegentlich Klarinette oder Saxofon im Wohnzimmer, ermunterte den Sohn aber wenig, ein eigenes Instrument zu erlernen. Auch Betty gestand später, dass sie Petes musikalisches Talent lange nicht gefördert hatte. Er blies bis zum elften Lebensjahr auf der Mundharmonika – und lernte im weiteren vor allem durch Beobachtung.

Musik bedeutete für den jungen Pete schlussendlich, dass er mit seinen Eltern zusammen sein konnte. Cliff war gut im Geschäft und nahm seine Familie gern mit, wenn er Engagements außerhalb Londons hatte. Vor allem in den Sommermonaten, während der bis zu vier Monate langen Spielzeiten in Ferienorten wie Brighton, Clacton oder auf der Isle of Man⁷, konnte Pete jeden Tag und bis spät in die Nacht genau studieren, was das Leben eines Berufsmusikers ausmachte:

„Wann immer es möglich war, nahmen wir Peter mit. Da stand er dann vorn am Podest, beobachtete die Proben, beobachtete die Band, hüpfte herum und trommelte auf dem Schlagzeug“, erinnerte sich Betty. „Alle unsere Freunde waren Musiker. Er hatte einen musikalischen Hintergrund von Beginn an. Nicht nur von seiner Familie. Es war die gesamte Umgebung.“

Unter der Woche spielten *The Squadronaires* vor allem in Tanzsälen, wo Pete früh lernte, was man machen musste, wenn eine Schlägerei ausbrach. Während seine Mutter mit der Band des Vaters auf der Bühne stand, ließ sie ihn meist an der Bar in trinkfreudiger Gesellschaft zurück, was er im Nachhinein treffend rekapitulierte: „Ich war eine Art Rock&Roll-Baby.“

⁷ Erinnerungen an die Isle of Man findet man in Petes Who-Song „Happy Jack“, der dort spielt. In der Pressekonferenz zur *Who*-Tour 2007 erzählt Pete außerdem, dass er dort zeitweise zur Schule gegangen war.

Als Pete in die Schule kam, beschränkten sich die Reisen mit seinem Vater auf die Ferienzeit. Im Sommer 1956, während eines längeren Gastspiels der *Squadronaires* auf der Isle of Man, nahm Betty ihren damals elfjährigen Sohn nebst Freund ins Kino mit. Aufgeführt wurde: „Rock Around The Clock“ mit Bill Haley:

„Sie wollten den Film am nächsten Tag wieder anschauen, und am nächsten Tag wieder, und schließlich gaben wir ihnen das Geld für ein Dauerticket – sie haben den Film praktisch jeden Tag angeschaut.“

Petes Vater brauchte keinen Film, um das angehende Phänomen Rock & Roll in Augenschein zu nehmen. Der Gezeitenwechsel in der Unterhaltungsmusik betraf ihn persönlich. Die Engagements von traditionellen Jazz- und Dixieland-Kapellen wie *The Squadronaires* gingen im gleichen Maß zurück, wie der junge Rock & Roll die Tanzsäle eroberte. Cliff hieß die neue Bewegung gut, weil er „alles mochte, was swingt“, obwohl seine Karriere direkt davon betroffen wurde. Vielleicht ahnte er, dass sein Sohn das musikalische Erbe der Familie weiterführen sollte, und tröstete sich damit. Jedenfalls bekam Pete, der 1957 noch den Schock verdauen musste, dass zwölf Jahre nach ihm sein jüngerer Bruder Paul geboren wurde, ab dieser Zeit alle Unterstützung der Eltern für eine eigene Laufbahn als Musiker.

„Mein Vater war zu seiner Zeit im Grund ebenfalls ein Popstar. Er war ein hervorragender Musiker und ein faszinierender Mann. Ich bewunderte ihn und wollte so werden wie er“, sagte Pete. „Er unterstütze mich in allem, was ich tat.“

Cliff nahm seinen Ältesten oft mit zu Auftritten von Count Basie und anderen US-Stars und führte ihn später auch in die theoretischen Grundlagen der Musik ein – mit wenig Erfolg allerdings zunächst. Pete lernte nach eigenen Angaben erst Jahre später die Notenschrift, weil er seinem fixen Vater nicht folgen konnte.

Im Winter 1956 kamen *Bill Haley & The Comets* nach London. Cliff ging mit Pete und dessen Freund hin. Es war Petes erstes Rock&Roll-Konzert, mit elfeinhalb Jahren. Ursprünglich hatte er seinem Vater nacheifern und Saxofon lernen wollen, aber nach diesem Erlebnis war klar, dass er unbedingt eine Gitarre haben musste: „Auch mein Vater hatte Gitarre gespielt, als er jung war, und mein Onkel Jack hatte vor dem Krieg für Kalamazoo (*ein Ableger des Gitarrenherstellers Gibson*) Tonabnehmer entwickelt. Die Gitarre war also eine Art Familienangelegenheit, obwohl sie damals noch ein anrüchiges Image hatte.“

Zu Weihnachten bekam er die erste Gitarre geschenkt – von seiner Großmutter. Vater Cliff wollte sie ihm eigentlich zu Weihnachten kaufen, aber was geschah? „*Sie* kaufte die Gitarre! Und zwar eins dieser unechten Dinger, die in spanischen Restaurants an der Wand hängen.“

Pete war nur kurz begeistert. Er stellte sich vor den Spiegel in Positur – bis er heraus fand, dass man mit Großmutter's Geschenk nichts zuwege brachte, was auch nur entfernt nach Bill Haley klang.

Das war eine weitere Enttäuschung im auch sonst frustrierenden Schuljahr 1957/58. Erst war seine Nase um Längen stärker gewachsen als alles übrige am Körper. Petes Eltern hatte beide ausgeprägte Nasen, doch im Gesicht des Sohns schienen sich ihre prominenten Zinken zu einem gewaltigen Rüssel zu vereinigen. Der sensible Junge war schon als Kind deswegen dauernd gehänselt worden, und jetzt musste er sich mit diesem Kainsmal an der *Acton Grammar School* gegen so raue Gesellen wie Roger Daltrey behaupten.

Hausmeister „Mac“ erinnert sich: „Townshend war ein braver, ruhiger Junge. Er hing immer mit diesem Entwistle zusammen. Aber dieser Daltrey ...“

Dieser Entwistle, der ebenso wenig wie Pete aus einer normal-intakten Familie stammte und im Haus der Großmutter mütterlicherseits aufwuchs, hatte es als Kind gleichwohl ruhiger getroffen. Er spielte gern mit Ritterfiguren, baute Schlösser und Burgen in Bombentrichtern oder bastelte sich eine Rüstung aus Karton, um seiner Faszination für die Helden des Mittelalters leibhaftig nachgehen zu können. Seine Kinderzeichnungen waren sehr fantasievoll, sie zeigten freilich beunruhigend düstere Gestalten, Waffen, Skelette oder Verliese, statt Feuerwehrautos, Tiere oder Blumenwiesen.

Davon abgesehen entwickelte John mit Hilfe der Eltern sein unübersehbares Talent für Musik weiter. Mutter Queenie spielte Klavier, und der Vater, ein ordentlicher Trompeter, brachte John bald bei, dieses Instrument zu spielen, wenn er ihn besuchte.

Mit sieben Jahren erhielt John eine klassische Ausbildung am Piano; mit elf spielte er im Schulorchester Trompete, und ein Jahr später trat er einem renommierten Jugendorchester bei, das Musikern als Sprungbrett für eine akademische Laufbahn diente: „Da es dort einen Überschuss an Trompetern gab, wechselte ich zum Waldhorn. Das durchdringende Geräusch gab mir ein gutes Gefühl in der Brust“.

John Entwistle war im gleichen Jahr wie Pete an die *Acton Grammar* gekommen und berichtete darüber: „Pete war damals viel kleiner. Ich glaube, er ist gut zwanzig Zentimeter gewachsen, seitdem er die Schule verlassen hat. Er hatte einen guten Sinn für Humor. Also machte er bei unserer Witztruppe mit, Jungs, die den ganzen Tag zusammen hockten und Späße trieben. Im Grund waren es diese Typen, die später unsere erste Band ausmachten.“

Diese erste Band nannte sich *The Confederates* und war grottenschlecht, wie John abschätzig befand.

Pete und er hatten den gleichen Musikgeschmack, den sogenannten „Trad Jazz“, jene britische Ausprägung des Swing, die Cliffs *Squadronaires* populär gemacht hatte. Pete hatte seine deprimierenden Versuche auf der pseudo-spanischen Gitarre inzwischen eingestellt und war zum Banjo gewechselt, nachdem ihm ein Freund seines Vaters 1957 ein fünfsaitiges Mandolinenbanjo geschenkt hatte.

Doch auch hier musste Pete erkennen, dass aller Anfang schwer ist: „Als John und Phil (*der Klarinettenspieler der Confederates*) fragten, ob ich mitmachen wollte, musste ich erst losrennen und mein Akkordbuch holen.“

Mit John an der Trompete und einem vierten Mitschüler, Chris Sherwin am Schlagzeug, intonierten *The Confederates* rustikales Liedgut wie *When The Saints*, bis John, der geförderte Musiker, die hoffnungslose Formation verließ, um in der nächst besseren Gruppe die Trompete zu übernehmen.

Pete übte derweil hartnäckig weiter. Zeitweise gab es drei Banjospieler in der Band, und er wurde in seiner Position stark bedrängt. Nach einer handgreiflichen Auseinandersetzung mit Chris, dem Schlagzeuger, flog er aus der Band. Der Junge trug eine Gehirnerschütterung davon, nachdem ihn Pete mit einer Tasche traktiert hatte. In der Folge wurde Pete von seiner Schulhofclique fast ein Jahr lang konsequent geschnitten.

Pete reagierte mit bitterer Emigration und neuem Ehrgeiz auf seine Verbannung. Seine Mutter betrieb inzwischen einen kleinen Antiquitätenladen, wo er eine brauchbare tschechoslowakische Gitarre mit eingebauten Tonabnehmern erstand – für drei alte englische Pfund. Er gelangte zur festen Überzeugung, dass seine Rückkehr in die Gemeinschaft nur mit Hilfe der Gitarre möglich war, und übte geradezu besessen:

„Ich sagte mir, ich werde mich in mein Zimmer einschließen und Gitarre lernen. Und wenn ich wieder rauskomme, lieben mich alle!“

Weitere Motivation bezog der Pubertierende aus der Hoffnung, mit der Gitarre um den Hals von der weiter aufblühenden Nase abzulenken und beim anderen Geschlecht Eindruck zu machen. Er träumte davon, „dass sich ein Mädchen wegen meines genialen Gitarrenspiels in mich verlieben würde.“ Er beschloss, es allen zu zeigen, die ihn wegen seiner Nase von Kind auf verspottet hatten, und schwor sich: Aus jeder englischen Zeitung sollte dieser Zinken starren, bis keiner mehr lachte!

Die Ausdauer, mit der Pete zwei Jahre auf dem großmütterlichen Weihnachtsgeschenk dilettiert hatte, sowie seine Versuche auf dem fünfsaitigen Banjo, wirkten sich plötzlich vorteilhaft aus. Pete stellte überrascht fest, wie gut sich sein Geklimper auf einer anständigen Gitarre anhörte. Wie alle Freunde hatte er Elvis Presley gehört, aber der Sound hatte ihm nie

besonders gefallen. Er liebte den hellen Klang scharf angespielter Saiten, wie ihn die Banjospieler um Skiffle-König Lonnie Donegan praktizierten⁸. Als dann noch Chuck Berry mit seinen harten, prägnanten Riffs die Charts eroberte, wusste Pete, wohin er wollte. Er übertrug die erlernte Technik von Banjo und Mandoline auf seine Gitarre und versuchte Berry dabei so nahe als möglich zu kommen. Mit Hilfe eines kleinen Selmer-Gitarrenverstärkers, den er sich als Zeitungsausträger verdient hatte, entwickelte er im Jahr seiner Ächtung einen eigenständigen, toll klingenden Stil, der sogar Kumpel John beeindruckte.

Seine im Haus lebende Großmutter allerdings nicht:

„John und ich übten im Wohnzimmer, nicht sehr laut, als sie reinkam und verlangte: ‚Dreh den verdammten, abscheulichen Lärm runter!‘. Ich sagte: ‚Raus hier oder ich bringe dich um, verfluchte alte Schachtel.‘ – Wir redest du mit mir!‘ schrie sie. Da packte ich den Verstärker und schmiss ihn nach ihr. Sie rannte schnell aus der Tür, und der Verstärker landete dort in einem großen Trümmerhaufen, zischelte und ging aus... John schaute mich an und sagte mit seiner tiefen Stimme: ‚Gratuliere. Du hast ihn erledigt.‘ Aber ich kriegte ihn wieder hin.“

Das war wohl Petes erster Versuch, sich in der später so hingebungsvoll ritualisierten Instrumentevernichtung zu üben.

John hatte den Kontakt zu Pete immer gehalten. Loyal wie der etwas ältere, ritterliche Musiker war, hatte er sich nie über Petes langen Riecher lustig gemacht. Er galt als viel versprechendes Talent und wurde öffentlich gefördert. Das Waldhorn, mit dem er 1958 seinen ersten kammermusikalischen Auftritt in der Stadthalle feierte, wurde aus Schulmitteln finanziert, nachdem sich seine Familie eine solche Anschaffung nicht leisten konnte. Er spielte in mehreren Amateurbands gleichzeitig; und einmal, am Neujahrstag, als er in Hammersmith mit einer namenlosen Truppe von Pub zu Pub zog, um Geld einzuspielen, traf er auf Pete, der spontan mitmachte und acht Pfund einnahm, nicht wenig für einen damals Vierzehnjährigen:

„Ich kriegte die Hälfte dessen, was die regulären Bandmitglieder erhielten. Das heißt, sie müssen an diesem Abend eine Menge Geld eingesteckt haben.“

Trotzdem war John mit seinem Blasinstrument nicht zufrieden. Er fühlte, dass *Trad Jazz* einer vergangenen Epoche angehörte und ein Vollblutmusiker sich mit den aufregenden neuen Stilrichtungen auseinandersetzen sollte:

„Es irritierte mich zunehmend, dass Leute ihre Verstärker aufdrehten und mühelos lauter als ich spielen konnten. Ich wollte auch lauter werden. Da nahm ich Duane Eddy wahr.“

⁸ Acker Bilk war wohl Petes erstes echtes Vorbild am Banjo.

Duane Eddy hatte mit satt klingenden, fetzigen Instrumentalstücken wie „Rebel Rouser“ oder „The Peter Gunn Theme“, das ein Welthit wurde, einen neuen elektrischen Sound nach vorn gebracht, der nicht nur John faszinierte. Duane Eddy spielte vorwiegend die Basssaiten seiner E-Gitarre an und erzeugte mittels Tremolo und entsprechender Klanguussteuerung einen dunklen, aber klaren, vollen Sound, der John, den Waldhornbläser, auf ein völlig neues Feld führte: Er beschloss, wie Duane Eddy E-Gitarre zu spielen.

Doch John hatte zu dicke Finger und kam mit den dünnen Saiten auf dem schmalen Griffbrett der E-Gitarre nicht gut zurecht. Inspiriert von Eddy versuchte er sich am viersaitigen E-Bass – und das passte.

Der E-Bass war damals ein recht neues Instrument, dessen gesamtes Spektrum noch gar nicht erfasst worden war. Entwickelt als Antwort auf die elektrische Gitarre, mit deren Volumen der herkömmliche akustische Kontrabass nicht mithalten konnte, war der E-Bass eigentlich eine *Bassgitarre*; doch die meisten Bassisten begnügten sich damit, ihre Band „mit etwas dum-dum zu begleiten“, wie Entwistle schnell erkannte: „Ursprünglich wollte ich Leadgitarrist werden, das erschien mir die glanzvollste Rolle in einer Band. Aber mir hat der Bass-Sound immer besser gefallen. Und am Anfang lässt sich Bass auch schneller lernen. Nur wenn du ihn gut spielen willst, ist es viel schwieriger.“

Am schwierigsten sollte es für John werden, überhaupt ein solches Instrument zu bekommen. Der erste in Serie gebaute Elektrobass war von Leo Fender ein paar Jahre zuvor, 1951, auf den US-Markt gebracht worden. Fender, der mit einigen anderen unerschrockenen Radiobastlern und Instrumentebauern in der Geschichte des Rock & Roll eine ähnlich bedeutsame Rolle spielen sollte wie die NASA-Ingenieure bei der Eroberung des Mondes, hatte von arbeitslosen Gitarristen gehört, dass sie als Bassisten problemlos einen Job finden würden. Bassisten waren von jeher gefragt, nicht zuletzt, da der Kontrabass mit seinem langen, bundlosen Hals ein umständlich zu spielendes Instrument war. Fender entwickelte auf der Basis seiner revolutionären E-Gitarre, der *Telecaster*, ein viersaitiges Pendant in der gleichen Grundstimmung wie der Kontrabass. Dieser *Fender Precision Bass* hatte Bundstäbchen wie eine Gitarre, womit der Spieler den Ton, anders als beim Kontrabass, auch ohne große Erfahrung genau treffen konnte.

Für den vierzehnjährigen John war dieses neu entwickelte Import-Instrument aus den USA ein unerfüllbarer Traum:

„Als ich auf dem Bass begann, gab es in England nur vier Bassgitarren auf dem Markt, alles billige Dinger. Man kriegte einfach keinen Fender- oder Gibson-Bass zu kaufen.“

Doch John war zielstrebig und hartnäckig wie Roger Daltrey, wenn es um die Musik ging:

„Ich hatte ein paar Fotos von Fender-Bässen; die schaute ich mir genau an, und dann versuchte ich, einen nachzumachen.“

Er besorgte sich einen flachen Mahagoniblock und ließ diesen von einem Schreiner in die Form des Fender Basses bringen. Mit dem Hals ergab sich allerdings ein Problem. John hatte die Halslänge vom Fender-Bass abgekupfert, die Abstände der Bundstäbchen aber nach der Mensur der kürzeren Höfner-Violin-Bassgitarre festgelegt, die später als „Beatles-Bass“ berühmt wurde. Auf dem Wohnzimmertisch seiner Großmutter wurde dieses Problem kunstvoll gelöst – freilich auf Kosten des dadurch beschädigten Essmöbels.

Auch die Platzierung der selbst gewickelten Tonabnehmer und eine dem *Precision Bass* täuschend ähnliche Lackierung übernahm der hoffnungsvolle Nachwuchsbassist selbst. Das Ergebnis konnte einen Perfektionisten wie John allerdings nicht lange befriedigen. Der Bass klang erstens nicht sonderlich gut und konnte zweitens auch nicht sauber gespielt werden.

John überredete in der Folge einen Arbeiter des Gitarrenherstellers Fenton-Weill, dessen Fabrik in Chiswick nur einige Straßen weiter stand, einen soliden Rohling herauszuschmuggeln. Ein zweiter Arbeiter erklärte sich schließlich bereit, den Corpus fachmännisch zu besaiten, und so erhielt John für insgesamt 8 Pfund ein fast professionelles Instrument. Dazu baute er sich eine mächtigen Lautsprecherbox, die so schwer war, dass er sie kaum schleppen konnte, und verband alles mit einem damals recht beachtlichen 50-Watt-Vortexian-Verstärker, der keinen Tonregler hatte. Das ganze Ensemble klang nach seinen eigenen Worten „diabolisch“, und er war damit lange Zeit sehr zufrieden, vor allem, was die Lautstärke betraf.

John und Pete übten nun häufig gemeinsam im Haus der Townshends. Bass und Gitarre bildeten ein interessantes musikalisches Gerippe, das John auch für seine neue Schulband *The Aristocats* nutzen wollte. Er überzeugte den Rest der Gruppe davon, Pete aufzunehmen und die Verbannung des linkischen, unsicheren Jungen mit der großen Nase endlich aufzuheben.

Aus den bald überholten Aristokraten bildete sich schließlich eine Formation, die sich *The Scorpions* nannte und ihren ersten – und wohl auch einzigen – Auftritt am 5. Dezember 1958 im „Congo Club“ hatte. Hinter diesem anarchisch klingenden Namen verbarg sich zwar lediglich der Jugendraum der Congregational Church in Acton, aber Pete war trotzdem glücklich. Ein zweites Mal hatte sich die Musik für ihn als Schlüssel zur Rückkehr in die Gemeinschaft erwiesen. Unter den beschwingten Klängen der *Squadronaires* war er einst in den Schoß der Familie zurück gekehrt. Jetzt erlebte er, wie es war „so etwas wie Teil einer *Gang* zu sein.“

Der „Congo Club“ war jedoch nicht bloß ein Ort, wo Pete und John musizierten. Hinter den bürgerlichen Kulissen der Fünfziger brodelte bereits „eine Menge Gewalt und Sex“, wie Pete erzählt: „Während vorn der Geistliche nach dem Rechten schaute, wurden im Nebenraum auf den Pool-Tischen 15-jährige Mädels umgelegt.“

Allerdings nicht von Pete. Der tauchte brav mit Anzug und Krawatte auf und hielt sich dezent im Hintergrund, um ja keinem weiblichen Wesen Anlass zu geben, sich über seinen Rüssel lustig zu machen: „Ich hatte es mit den Mädchen bis dahin nicht weit gebracht.“

In seiner Not schloss er sich sogar einem Friedensmarsch an, wie er 1990 gestand: „Wir waren alle sehr links, oder die anderen waren es – ich wusste damals nichts von Politik. Ich ging beim Aldermaston-Marsch⁹ nur mit, weil ich beobachtet hatte, wie die Jungs dauernd mit Mädchen in Schlafsäcken verschwanden.“

Wenn es nach Pete ging, konnte das letzte Hindernis zum Glück eh nur mit Hilfe seiner Gitarre beseitigt werden. Musik musste ein Allheilmittel sein, himmlischer Segen für alle, die sich nach Einheit und Harmonie im Universum sehnten. Vor dieser Macht sollte selbst die über seine Nase giggelnde Mädchenschar kapitulieren. Er übte ohne Unterlass, während Kameraden wie John die Dinge pragmatisch angingen und sich mit einem Mädchen aus der Nachbarschaft verabredeten.

In Johns Fall hieß dieses Mädchen Alison Wise. Sie war vierzehn, er fast sechzehn. Beide kamen aus Chiswick. Warum sollte man da nicht ein halbes Leben lang zusammen bleiben?

Tatsächlich ging diese einfache Rechnung auf, denn John und Alison bildeten viele Jahre eine harmonische Einheit, was im kurzlebigen Rock&Roll-Geschäft alles andere als gewöhnlich ist.

John betrachtete auch die musikalische Seite nüchterner. Für ihn war die Aufführung im „Congo Club“ alles andere als ein musikalischer Höhepunkt gewesen. Mit ihm am Bass, Pete an der Rhythmusgitarre und den Mitschülern Mick Brown und Peter Wilson an Schlagzeug und Leadgitarre coverte die Band vor allem Stücke von *Cliff Richard & The Shadows* (vormals *The Drifters*), die sich ab 1958 als britische Pop-Abziehbilder von King Elvis auf dem Vormarsch in die Hitparaden befanden. Der *Shadows*-Bassist Jet Harris war ebenso Johns Idols, wie Pete den Gitarristen der *Shadows*, Hank Marvin, verehrte.

Neben den Instrumentalstücken dieser Vorbilder versuchten sich *The Scorpions* auch an den Hits US-amerikanischer Rocker wie Jerry Lee Lewis, Eddie Cochran oder Little Richard, wobei sie allerdings rasch an ihre Grenzen stießen.

⁹ Der Aldermaston-Friedensmarsch 1958

Eine andere Schulband namens *The Detours* beherrschte dieses Material weit besser. Sie wurde auch von einem wirklichen Schulrebell geführt, dem ein Jahr älteren Draufgänger und Teddy-boy Roger Daltrey, der Rock & Roll scheinbar wirklich lebte und mit regelmäßigen Auftritten sogar Geld verdiente.

So urteilt selbst der spätere Gitarrenheld Townshend über seinen langjährigen Rivalen im Kampf um die Vorherrschaft bei *The Who*: „Rogers Band war mit Abstand die beste an der Schule. Er war der beste Gitarrist, ein sehr gründlicher, sicherer Spieler, sehr flüssig auf seine Weise. Er lernte alles, wie ein Papagei, und machte es dann sehr flüssig.“

Petes erste Begegnung mit dem unbestrittenen König des Schulhofs fand bereits 1957 statt: „Er bedrohte mich mit einer Gürtelschnalle, nachdem er einen Freund von mir auf dem Schulhof besiegt hatte. Ich hatte ihn lauthals als dreckigen Kämpfer beschimpft, weil er den Jungen noch getreten hatte, als der schon auf dem Boden lag. Roger kam zu mir rüber und meinte: ‚Wer hat mich einen dreckigen Kämpfer genannt?‘ – ‚Ich nicht‘, sagte ich. Aber er sagte: ‚Doch, das hast du‘, nahm seinen Gürtel und fuchtelte damit vor meinem Gesicht herum. Ich hätte das als Wink des Schicksals nehmen sollen.“

Auch Roger erinnert sich an eine Rauferei auf dem Schulhof, wobei aber plötzlich eine erstaunliche Gemeinsamkeit zu Tage trat. Pete nämlich schrie in seiner Not: „Pass auf meine Finger auf, ich spiele Gitarre!“ woraufhin Roger verblüfft abließ: „Ich auch.“

Pete, der dünne, komplexbeladene Junge, für alle an der *Acton Grammar School* „eine Nase auf einem Stock“ (Daltrey), erwarb sich durch seinen Jähzorn, seinen Mut und seine zunehmende Spielfertigkeit auf der Gitarre allmählich Respekt.

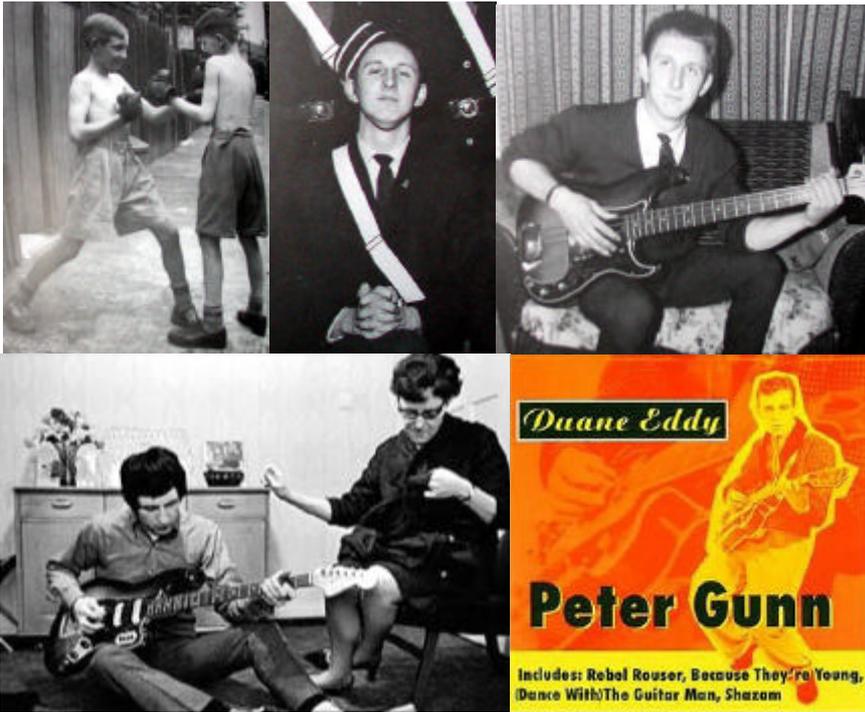
„Ich erinnere mich gut an Townshend, obwohl ich ein Jahr über ihm war. Ich wusste, dass er schwere Zeiten hatte, aber daran waren nicht wir Schuld. Wir (*Daltrey und seine Bande*) waren Flegel, aber keine Schlägertypen.“

Dieser Einschätzung stimmte der Schuldirektor im wesentlichen zu; doch Rogers vorzeitige Entlassung aus dem staatlichen Bildungswesen löste im Lehrkörper der *Acton Grammar School* gleichwohl eine gewisse Erleichterung aus.

Bei seinen ehemaligen Mitschülern freilich hatte Roger seinen Nimbus als Rebell und echter Rock&Roller dadurch um so mehr gestärkt.

„Er war ‚Big Bad Roger‘, der Leader der Teddy-boys“, erinnerte sich John.

Nicht mehr lange, und Roger sollte auch sein Bandleader sein.



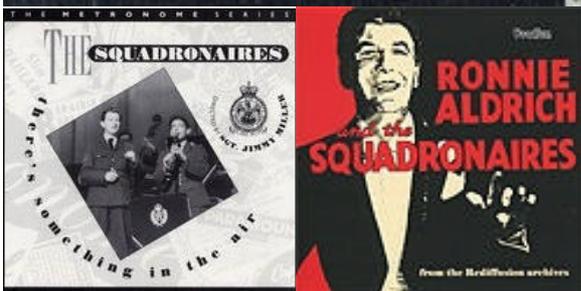
John als leicht bekleideter Freizeitboxer, daneben in der Uniform seines Jugendorchesters und schließlich, mit Bassgitarre, in häuslicher Atmosphäre. Unten Mutter Queenie mit Johns Stiefvater, der laut Pete „dämonisiert“ wurde, so dass er es kaum glauben konnte, als er den freundlichen Herrn bei seinem ersten Besuch persönlich kennenlernte.



Auf dem Stadtplan von London betrachtet, spielte sich die Kindheit und Jugend von Roger, Pete und John innerhalb weniger Kilometer ab. John und Roger wurden sogar im selben Krankenhaus geboren. Alle Drei trafen in der Acton Grammar School zusammen, die scheinbar im Mittelpunkt zwischen den Häusern der Daltreys und Townshends steht. Nur Keith, der Nordpol im geografischen Abbild der Who, wohnte etwas außerhalb des Dreiecks der Älteren; aber auch Harlesdon/ Wimbledon war nur wenige U-Bahnstationen entfernt.



„Mein Vater war zu seiner Zeit ebenfalls so was wie ein Popstar.“ – Oben das RAF Dance Orchestra um 1944, mit Cliff Townshend am Alt-Saxofon (hintere Reihe, 4. von links). Die daraus hervorgegangene Trad-Jazz-Band The Squadronaires nach dem Krieg unten. Petes Vater ist der Dritte von links. Sein ehrgeiziger Kumpel Ronnie Aldrich, der Pete wegen einer gleichfalls prominenten Nase gern als Vorbild vorgehalten wurde, steht zentral in der letzten Reihe. Ganz unten Autogramme der Band, mit Cliffs Signatur am unteren Rand, Plattencover und eine Werbeanzeige mit Cliff.



Über Umwege zum Ziel: Der beschwerliche Weg der *Detours* durch die Londoner Nacht.



The Detours 1962, mit Pete, John und Roger

„I always knew I'd make it.“

Roger Daltrey

„I hear you play bass guitar?“ – “Yeah.“

*Entscheidendes Gespräch zwischen
Daltrey und Entwistle, der mit
Bass und Verstärker die Straße quert.*

„Music was the only way I could ever win.“

Pete Townshend

Roger nahm die Musik sehr ernst, ernster als andere Jungs in seinem Alter und ernster alles andere in seinem Leben.

Schon während seiner Schulzeit hatte seine Band regelmäßig bei Parties, Geburtstagsfeiern, Hochzeiten und kleineren öffentlichen Veranstaltungen gespielt. Unter Rogers Führung machten sich *The Detours* auf, auch größere Aufgaben zu meistern. Immer häufiger traten sie in richtigen Clubs und Tanzsälen auf – gegen Lohn und Brot. Es mochte nicht viel sein, aber der materielle Aspekt hatte für Roger stets einen Antrieb dargestellt. Nach seiner vorzeitigen Schulentlassung war dieses Geld der nötige Ansporn, sich auf der Bühne zu verbessern und seine Band nach vorn zu bringen. Andere Teenager machten nur aus Spaß Musik oder hängten sich Instrumente um den Hals, um sich zu profilieren. Roger dagegen betrachtete Rock & Roll von Beginn an als Geschäft und Berufung zugleich.

Auch aus diesem Grund waren *The Detours* die beste Band in der Gegend; sie arbeiteten fast professionell und hatten Woche für Woche Gelegenheit, ihre Fähigkeiten vor einem nicht ganz einfachen Publikum zu erproben und weiter zu entwickeln.

Nach seinem Schulausschluss 1959 existierte für den fünfzehnjährigen Roger kein Zweifel, dass er eine erfolgreiche Laufbahn als Musiker antreten würde. Seine Hoffnung speiste sich aus einem Karrierevorbild, das Zeitungen, Fernsehen, Kino, aber auch der Rock & Roll selbst suggerierten. Der aufsässige Junge aus kleinen Verhältnissen, der dank seiner Gitarre zum Star wird – das war damals ein gängiges Klischee, welches Bill Haley und Elvis Presley, spätestens aber der Skiffle-Boom zwischen 1956-57 und endgültig Chuck Berrys R&R-Hymne „Johnny B. Goode“ zementierten. Tausende Jugendliche in den Arbeitervierteln

Englands fühlten sich dadurch zu einer Musikerkarriere aufgerufen. George Tremlett, damals Mitarbeiter des *New Musical Express*, schätzt, dass es in England zu Beginn der sechziger Jahre 20.000-25.000 Amateurbands gab, die Abend für Abend in Tanzsälen oder Clubs auftraten.

Rogers Vision vom eigenen Starrium war also keineswegs ungewöhnlich; außergewöhnlich waren jedoch seine Durchsetzungskraft und die Disziplin, mit welcher er schon als Teenager seinen Traum anging.

Musik bedeutete ihm alles, mehr noch als Mädchen, die ihn trotz seiner unscheinbaren 1,63 m Körpergröße liebten und die er bei seinen Auftritten von der Bühne herab wie ein Jäger mit großem Geschick eroberte.

Die einzig feste Konstante in seinem Leben aber blieb die Musik. Nachdem seine Eltern darauf bestanden hatten, dass er eine Lehre begann, um wenigstens eine gewisse Sicherheit zu behalten, falls es nicht klappte mit der großen Rock&Roll-Karriere, arbeitete er zunächst einige Wochen als Gehilfe eines Elektrikers – für fünf Pence die Stunde. Darauf fand er eine feste Anstellung in einer Fabrik namens *Chase Products*, nur ein paar Straßen vom Haus der Daltreys entfernt in der Colville Road. Als Blechschweißer lötete Roger dort Behälter für medizinische Geräte zusammen, für einen Wochenlohn von sieben Pfund:

„Ich stand jeden Morgen um acht Uhr auf, arbeitete in der Fabrik bis sechs Uhr abends und dann mit der Band von sieben bis Mitternacht“, erzählt Roger.

Sein Vater berichtet, dass der Vorarbeiter Roger meist früher gehen ließ, weil der eh nur Musik im Kopf hatte: „Können *Sie* irgendwas sonst mit ihrem Sohn anfangen?“ fragte der Kapo Mr Daltrey. „Ich? Gott behüte!“ erwiderte Rogers Vater; und der Vorarbeiter bestätigte resigniert: „Sehen Sie, ich auch nicht.“¹⁰

Musik, Musik, Musik ... nichts anderes zählte für Roger. Kaum hatte er den Brennschneider in der Fabrik niedergelegt, begann sein wahres Leben. Es führte ihn in die Nachtlokale und Pubs von West-London, wo er lernte, sich gegen zahlungsunwillige Kneipiers und betrunkene Stänkerer durchzusetzen. Sein Lehrlingsgehalt reichte kaum aus, um ein Mädchen auszuführen oder sich die jeweils neuesten Klamotten anzuschaffen. Um wie viel leichter, erfüllender und berauschender war da das Geld in einem Club auf der Bühne verdient!

So wie Pete sich geschworen hatte, reich und berühmt zu werden, um trotz seiner überdimensionalen Nase geliebt zu werden, so schwor sich Roger immer mehr dem

¹⁰ Trotzdem war Roger nicht unbeliebt. Eine Anekdote berichtet, dass die Kollegen in den Teepausen flachsten, was man mit einem Totogewinn anfangen würde. Roger wollte zunächst die besten Gitarren der Welt kaufen, ließ sich aber umstimmen, als die anderen forderten, er solle doch besser die Fabrik kaufen und seine Mitarbeiter zu Chefs machen. – Zwanzig Jahre später tat er angeblich genau das. Er kaufte den Nachfolgebetrieb *PCD Products* und setzte seine früheren Kollegen als Direktoren ein. Mit welchem Erfolg, ist nicht bekannt.

gleichen Ziel, um einer scheinbar vorbestimmten Zukunft im Arbeitermilieu zu entfliehen und ein selbstbestimmtes Leben ohne soziale Barrieren führen zu können.

Die Originalbesetzung der *Detours*, von Roger zwei Jahre zuvor in einem Jugendclub in der Goldhawk Road, Shepherd's Bush, gegründet, bestand aus vier beziehungsweise fünf Mitgliedern: Daltrey selbst spielte Leadgitarre und bei Dixieland-Nummern Posaune; Colin Dawson, ein kräftiger, etwas schmalziger Junge aus Acton und ein Jahr älter als Roger, hatte den Gesang übernommen; Harry Wilson, der wie Roger aus „The Bush“ stammte und in der Yew Tree Road lebte, trommelte; und Reg Bowen, in dessen Haus auch geprobt wurde, bediente die Rhythmusgitarre.

Ein zweiter Rhythmusgitarrist namens Roy East spielte insofern eine Rolle, als er etwas Geld und einen echten Vox-Verstärker in die Band einbrachte. Als der arme Kerl während des Urlaubs mit seiner Verlobten ertrank, erbten *The Detours* stillschweigend das wertvolle Stück. Auf frühen Fotos der Band sieht man Roger vor jenem schicken Vox AC-15 stehen, während der Rest der Gruppe an ein wild zusammen gestückeltes Equipment aus Lautsprechern und Verstärkern angeschlossen ist.

Was Roger aber immer noch fehlte, war ein Bassist.

Diese Spezies zählte zu den Exoten in Amateurbands, nicht zuletzt, weil ihre Ausrüstung so schwer zu beschaffen war. Es wird wohl nie geklärt, ob Roger, der Jäger, dem einzig ihm bekannten Bassisten mit einiger Berechnung in der Nähe der *Acton Grammar School* auflauerte, oder ob er ihn tatsächlich zufällig traf, „diesen großen, schweren Burschen, mit seinem selbstgemachten Bass, der wie ein Fußballstiefel aussah, aus dem ein überlanger Hals ragte.“

John kam gerade mit Freundin Alison von einer Probe mit *The Scorpions*, der Schulband, in der auch Kumpel Pete mitmischte. Er schleppte nicht nur seine Bassgitarre über die Lexden Road, sondern auch den überdimensionalen Lautsprecher; und Allison trug den Verstärker; so dass Rogers unverhoffte Annäherung auch im Rückblick einigermaßen befremdlich klingt:

„Ich hab gehört, du spielst Bassgitarre?“ fragte der Teddy-boy.

„Yeah“, antwortete John, gleichermaßen beeindruckt von der schieren Ignoranz, mit der Roger sein Gepäck übersah, wie von der ungenierten Selbstgefälligkeit des weithin gefürchteten Haudraufs Daltrey.

„Willst du's mal in meiner Gruppe versuchen?“ meinte Roger gnädig.

„Ich bin schon in einer Gruppe“, erwiderte John vorsichtig.

„Schon möglich, aber meine verdient Geld.“

Mit diesem Argument hatte Roger den Bassisten am Haken. John konnte den Lockungen des Gelds nie widerstehen und damals besonders jeden Penny gut gebrauchen¹¹. Er wurde aufgefordert, sich am nächsten Abend im Proberaum der *Detours* einzufinden und erschien ordnungsgemäß in Reg Bowens Haus in Shepherd's Bush. Nach einigen Stücken wurde er gefragt, ob ihm die Darbietung gefallen habe.

John nickte.

Mit diesem stummen Einverständnis wurde er offiziell Mitglied der *Detours*.

Das bedeutete freilich auch, dass John fortan mit dem gefürchteten „Big Bad Roger“ spielte und seinen Schulfreund Pete verlassen musste. Um *The Scorpions* selbst war es John nicht schade („Wir hatten eh keinen Stachel im Hintern ...“), aber Pete aufzugeben, fiel ihm schwer, zumal jener inzwischen weit besser spielte als *Detours*-Gitarrist Reg Bowen, der nach einhelliger Meinung höchstens fünf Akkorde beherrschte, aber wegen seines Proberaums unverzichtbar erschien.

Nach einiger Zeit gelang es John, seinen Freund Pete für Roger interessant zu machen.

Über den genauen Ablauf der Eingliederung gibt es unterschiedliche Versionen, was zu einem Gutteil an Townshends poetischem Gedächtnis liegt. In J. Blacks „Eyewitness The Who“ schildert er die Situation als spannungsgeladene Begegnung im Schulkorridor, wo ihm der längst ausgeschlossene Roger Daltrey unversehens entgegentritt:

„Ich dachte, o Gott, was wird er diesmal mit mir anstellen! Er war schrecklich, ein schrecklicher Typ. Aber er sagte: ‚Ich höre, Du spielst Gitarre‘. Ich nickte; und er sagte: ‚Bei mir zuhaus. Heut abend. Sieben Uhr dreißig.‘“

Es spricht einiges dafür, dass Roger die bei John bereits erfolgreich angewandte knappe Anwerbung in der gleichen Form auch bei Pete einsetzte. John erinnert sich jedoch, dass er Pete zunächst regelrecht weichreden musste, der Band von Roger beizutreten: „Er wollte erst nicht mitmachen, warum auch immer, aber dann erzählte ich ihm, dass wir einen richtigen Vox-Verstärker hatten. Da dachte er, wow, ein Vox-Verstärker, na dann ... Was ich Pete allerdings nicht verriet, war, dass er den Vox mit Roger teilen musste.“

Roger hält sich in seiner Variante recht einsilbig. Er sagt, er habe Pete erst getroffen, als der mit seiner Gitarre zum Vorspielen in seinem Haus aufkreuzte, wo *The Detours* seit Bowens Rausschmiss heimlich probten, wenn Rogers Eltern ausgingen.

Für Pete war es in jedem Fall „der größte verdammte Triumph meiner Schulzeit, als Roger mich fragte, ob ich Gitarre spielen kann. Hätte er gesagt, komm auf den Schulhof, ich mach

¹¹ In „The Complete Chronicle Of The Who 1958-1978“ wird berichtet, dass Roger ziemlich übertrieben hatte. John wird folgendermaßen zitiert: „Roger sagte mir, dass ein Auftritt bevorstand, was eine Lüge war, und dass sie Geld verdienten, was eine Lüge war; aber zur Probe ging ich trotzdem...“

dich fertig, ich wäre mit einem Schlag erledigt gewesen. Musik war der einzige Weg, jemals zu gewinnen.“

Aus dieser letzten Bemerkung können wir einiges über Petes Natur erfahren. Offenbar war er von Beginn an wild entschlossen, Daltrey herauszufordern und sich und seine Vorstellung von Musik gegen den einstigen Schulhofkönig durchzusetzen.

Vorerst aber machte sich Pete nur auf den Weg zu seiner ersten Probe mit *The Detours* und musste dabei gleich einsehen, dass er seinem künftigen Widersacher noch lange nicht ans Wasser reichen würde. Townshend sah unvermittelt ein wunderschönes blondes Mädchen auf sich zu rennen und hegte schon gewisse Hoffnungen:

„Sie weinte, und mein mitfühlendes Herz sprang ihr sofort entgegen. Eine Sekunde war ich unschlüssig, weil sie sich mir näherte. – ‚Gehst du zu Roger Daltreys Haus?‘ wollte sie wissen. Ich bestätigte stolz ihren Verdacht. ‚Gut, dann kannst du ihm ausrichten, entweder ich oder seine Gitarre!‘ Sie brach erneut in Tränen aus und stürmte hinaus in die Nacht.“

Soweit Pete es überblicken konnte, waren *The Detours* damit erledigt. Er platzte bei Roger herein, um ihn wissen zu lassen, dass es ihm nichts ausmachen würde, zu seiner Seekadettenkapelle zurück zu kehren, mit der er seit Johns Abgang dudelte.

Aber: „Roger wählte seine Gitarre, und die erste Probe verlief prima, ohne Erwähnung des weinenden Mädchens, das ich nie wieder gesehen habe.“

Ungeachtet der verschiedenen persönlichen Einfärbungen kann Petes Eintritt bei *The Detours* ziemlich genau auf Mitte 1961 festgelegt werden, kurz bevor Pete und John ihren Abschluss an der Grammar School machten, während John vermutlich schon Ende 1960 festes Mitglied der Band war.

„Irish“ Jack Lyons, ein *Who*-Fanatiker der allerersten Stunde, beschreibt in seinen 2004 erschienen Aufzeichnungen „The Who Concert File“, dass die Band nach Petes Aufnahme noch ein seltsames Intermezzo unter dem Namen „Dale Angelo & The Detours“ zu überstehen hatte. Dawson, der Sänger hatte darauf gedrängt, die Gruppe um ein weibliches Element zu erweitern und stellte seine Freundin Angela Dives neben sich ans Mikro. Diese Idee war vermutlich sein erster Sargnagel, denn sie lieferte Roger einen guten Vorwand, den Kampf um die Alleinherrschaft in der Band gegen den älteren Dawson zu eröffnen.

Bald waren *The Detours* wieder eine reine Männergesellschaft. In Ermangelung eines richtigen Managers organisierte Roger die Auftritte in und um West-London. Er verhandelte die Gage und trieb sie notfalls auch mit der Faust ein, während Mr Wilson, der Vater des Drummers, die minderjährigen Rock&Roller mit seinem Kleinlaster von Gig zu Gig kutscherte.

Geprobt wurde nun auch öfter bei Townshends zuhause, nachdem Rogers Eltern sich wunderten, wer für den nächtlichen Lärm verantwortlich war, über den die Nachbarn klagten. Denn kaum waren Irene und Harry zum Kartenspiel mit Freunden aus dem Haus, schlüpfen schon Pete und John und der Rest der Truppe hinein. Roger schickte seine beiden Schwestern streng ins Bett, und die Jungs bauten ihre Anlage im Elternschlafzimmer auf, Lautsprecher und Schlagzeug gegen die Wand zum Nachbarn gerichtet ... Bis Rogers Eltern zurückkamen, war der Spuk vorbei, und Roger mimte stets den Ahnungslosen auf die Beschwerden der Anwohner.

Natürlich unterstützten Petes Eltern die Karriereversuche ihres Sohns nach Kräften, aber oft war auch ihnen der Lärm und die Unruhe in der oberen Hausetage zuviel. Betty hatte im Herbst 1960 einen dritten Jungen zur Welt gebracht, Petes fünfzehn Jahre jüngeren Bruder Simon, der, wahrlich kein Wunder, Jahrzehnte später an Petes Seite mit den verbliebenen *Who* auf der Bühne stehen würde, hatte er doch ihre Musik nachgerade mit der Muttermilch aufgesogen.

Petes Vater wurde durch die etwas undifferenzierte Darbietung seines Erstgeborenen zu einer anderen Überlegung inspiriert: „Der Krach, den ich mit meiner ersten elektrischen Gitarre veranstaltete, legte meinem Vater nahe, dass ich besser an der Kunsthochschule aufgehoben war und mich auf Grafik konzentrierte, statt das Gebiet der musikalischen Ausbildung zu betreten.“

So schrieb sich Pete im Herbst 1961 als Student an der nahe gelegenen *Ealing Art School* ein, was sowohl für ihn also auch für *The Detours* bald völlig neue Perspektiven eröffnete.

John hatte nach dem Schulabschluss ebenfalls mit einem Studium geliebäugelt, an der Musikhochschule, fand aber bei seiner Familie dafür keine Unterstützung. Ein Kunststudium wie Kumpel Pete hätte die wenig begüterte Familie noch mitgetragen. Aber dazu hatte John keine Lust. Er suchte etwas, wo man nicht viel arbeiten musste, ein regelmäßiges, sicheres Gehalt erwarten durfte und trotzdem weiter Musik machen konnte, wie er seinem Berater beim Arbeitsamt erklärte. Der schlug daraufhin das Finanzamt vor, wo im übrigen auch schon Johns Mutter arbeitete.

John war damit zufrieden. Er bekam eine Stelle am Auskunftsschalter der Inlandssteuerbehörde und konnte sich weiterhin die Nächte mit *The Detours* um die Ohren schlagen.

Einmal in der Woche ging er zur Berufsschule, und dort lernte einen Freund kennen, der John und seiner Band das erste längere Engagement ihrer Laufbahn vermittelte: im *Paradise Club* von Peckham im Londoner Süden.

Roger war deswegen auf der Suche nach einem Übungsraum, als ihm ein Musiker über den Weg lief, der nicht größer war als er selbst, eher noch etwas kleiner, aber um vieles erfahrener. Er hieß Doug Sandom, war schon fast dreißig und unter Amateurbands bekannt als solider Schlagzeuger, mit guten Kontakten in der Londoner Szene.

Roger schaltete sofort und bewährte sich ein weiteres Mal als geschickter Anwerber. Folgender Dialog soll im Juli 1962 etwa so stattgefunden haben:

„Hoppla, Kumpel, was machst du hier?“ fragt Roger arglos.

„Ich will mir hier ein paar Jungs anschauen, in deren Band ich spielen soll“, antwortet der zwölf Jahre Ältere freundlich.

„Was spielst du denn?“

„Schlagzeug.“

„Willst du’s mal bei uns versuchen? Unser Schlagzeuger fährt in die Ferien.“

„Warum nicht?“

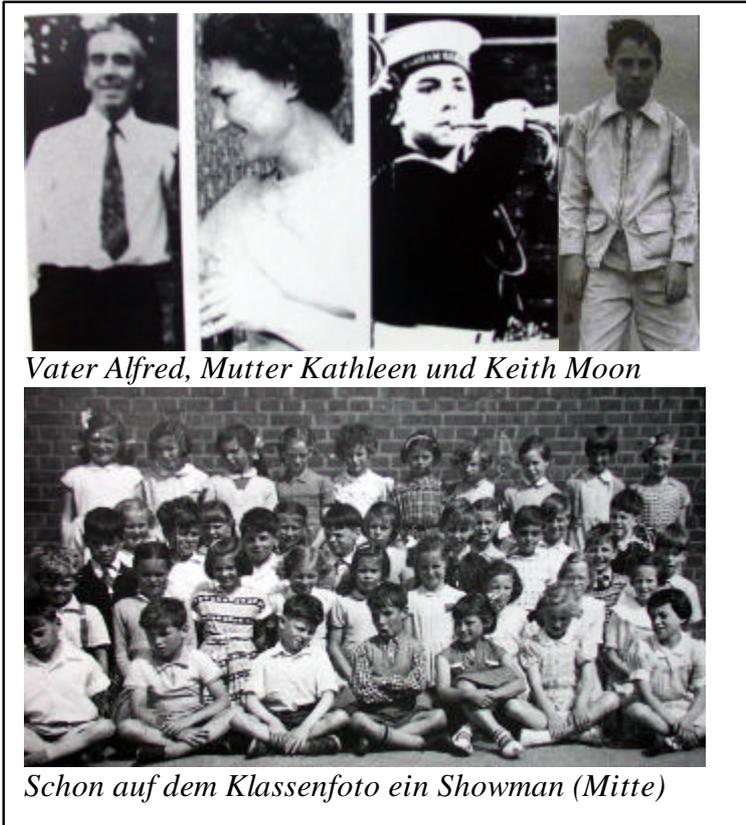
„Okay, am besten du kommst nächste Woche zu unserem Auftritt, hörst dir an, was wir so spielen, und vielleicht, wenn’s unserm Drummer nichts ausmacht, setzt du dich dazu und gewöhnst dich an uns.“

Doug Sandom tauchte tatsächlich auf, als *The Detours* ihren nächsten Gig im *Paradise Club* spielten. Er wurde dem regulären Drummer, Harry Wilson, als „Petes Cousin“ vorgestellt, dem man versprochen habe, zur zweiten Hälfte des Auftritts auch mal ein wenig die Trommelstöcke schwingen zu dürfen.

Doch als Harry zwei Wochen später aus dem Urlaub zurückkam, saß dieser enge Verwandte immer noch am Schlagzeug, und Harry hatte seinen Platz in der Band verloren. Doug Sandom sollte das rhythmische Hochamt der einmal „lautesten Rockband der Welt“ fast zwei Jahre lang treu und solide verwalten, ehe es einem Derwisch zufiel, der zunächst alles andere als zum König der Schlagzeuger auserkoren erschien.



Doug Sandom, Schlagzeuger der Detours von Juli 1962 bis April 1964, als die Band bereits einige Wochen The Who hieß



Vater Alfred, Mutter Kathleen und Keith Moon

Schon auf dem Klassenfoto ein Showman (Mitte)

Ein Junge, der im Schatten des legendären Wembley-Stadions aufwächst, einer der Gralsstätten des Fußballs, wohin zu manchen Zeiten 100.000 Menschen pilgerten und wovon Millionen anderer Jungs in der ganzen Welt träumten – von einem solcherart begünstigten Jüngling sollte man erwarten,

dass er wenigstens eine heimliche Neigung zu Sport und Fußball entwickelt, um dereinst in der Ehrfurcht gebietenden Arena von Wembley gegen das runde Leder treten zu können.

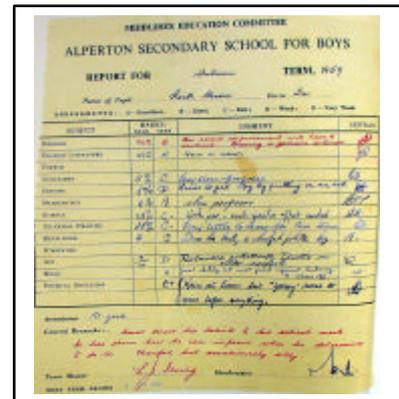
Nicht so Keith Moon. Die ersten Versuche seines Vaters, ihn für irgend eine Sportart zu begeistern schlugen kläglich fehl. Keith war eigentlich für überhaupt nichts zu begeistern, was ein Mindestmaß an Ausdauer, Konzentration oder Disziplin erforderte. Spielsachen konnten seine Aufmerksamkeit genauso wenig binden, wie dies Lehrern oder Mitschülern gelang. Das einzige Medium, mit dem man Keith wenigstens für kurze Zeit zur Ruhe bringen konnte, war ein tragbarer Plattenspieler, später das Familienradio oder der Fernsehapparat.

Die Eltern maßen diesem auffälligen Verhalten ihres Stammhalters wenig Bedeutung zu. Der Junge liebte es eben im Mittelpunkt zu stehen und seine Umgebung mit allerlei Possen zu unterhalten. Erst als Keith eingeschult wurde, änderte sich das Bild.

„The teachers all loved Keith.“
Schwester Linda über die angeblich sorgenfreie Schulzeit Keith Moons

„He was always getting in trouble.“
Keith Cleverdon, Mitschüler und Nachbarsjunge

„Retarded artistically, idiotic in other respects.“
Kunstlehrer Harry Reed in Keiths Zeugnis 1958



Die Familie war 1949 ein paar Straßen weiter in die Chaplin Road Nummer 134 gezogen, nachdem Schwester Linda geboren worden war und der Vater eine besser bezahlte Stellung bekommen hatte, zunächst in einer chemischen Reinigung, dann bei der Stadtverwaltung von Wembley, was der brave Alf Moon als „Lebensstellung“ empfand.

Das neue Domizil am Barham Park unterschied sich im wesentlichen nur durch einen größeren, halb überdachten Garten vom vorherigen Heim und war kaum einen Steinwurf von der Primary School entfernt, die Keith ab 1951 besuchte.

Die Grundschulzeit stand von Beginn an sehr unter dem Druck der bevorstehenden *eleven-plus*-Abschlussprüfung. Keith war erst kurz vor der Einschulung sechs Jahre alt geworden und gehörte daher immer zu den Jüngsten in seiner Altersstufe. Doch statt sich ein- oder gar unterzuordnen, versuchte er seine Unterlegenheit mit Witz und Energie zu überspielen.

Bei Schulaufführungen rannte er erst einmal über den gesamten Schulhof, bevor seine Darbietung auf der Bühne beginnen konnte; auf dem Klassenfoto mimte er seinen Lieblingshelden Long John Silver, der als wild grimassierender Pirat durch die Fernsehserie *Treasure Island* hampelte; im Unterricht zappelte er ständig herum, lachte, blödelte, furzte ... zur Freude seiner Mitschüler, zum Ärger seiner Lehrer.

Namensvetter Keith Cleverdon, der um die Ecke wohnte und unter der Namensgleichheit immer dann zu leiden hatte, wenn ein Missetäter namens Keith gesucht wurde, erinnert sich sehr genau, dass sein aufgedrehter Mitschüler ständig Probleme hatte. Aber: „Es war ihm egal. Er dachte, es schert eh keinen, ob ich was lerne.“

Mutter Kit, obschon in heimlicher Sorge, dass ihr Sohn in der Schule anecken musste, nachdem er sich zuhause oft unbeherrscht und sprunghaft verhielt, wollte von Problemen nichts wissen. In ihrer Vorstellung blieb Keith der fröhliche Wonneproppen, den alle liebten, auch wenn er den kleinen Fehler hatte, immer im Mittelpunkt stehen zu wollen.

Die ganze Familie Moon schloss sich dieser Beurteilung an. Linda, die nach Keith in die gleiche Grundschule ging, glaubte, dass alle Lehrer ihren Bruder liebten, „weil er so ein liebenswertes Kind war.“

Doch die Wahrheit rückte näher. Keith war erst zehn, als im Frühjahr 1957 das Examen der Elfjährigen anstand. Unglücklicherweise waren die Schülerzahlen in seinem Jahrgang auch noch besonders hoch, so dass strenger gesiebt wurde und Grenzfälle eher negativ bewertet wurden als in den geburtenschwachen Jahren zuvor. Zusammen mit seiner Unreife und der Konzentrationsschwäche, die man heute bei Schulkindern als ADHS-Syndrom (Aufmerksamkeitsdefizit-Störung) erkennt und frühzeitig zu behandeln versucht, war das

Unheil vorhersehbar: Keith rasselte durch die Prüfung und verpasste damit unwiederbringlich den Anschluss ans höhere Bildungssystem.

Reaktionen seitens der Familie sind nicht bekannt. Mutter Moon billigte anscheinend die Herabstufung ihres zweifellos intelligenten, aber schwer zu führenden Sohns, indem sie darüber hinweg sah – ein Muster, das über Keiths Tod hinaus durchgehalten wurde. In Interviews nach der Tragödie verwiesen die Moons stets auf die nüchterne, bodenständige Atmosphäre in ihrem Hause, die keine Anhaltspunkte bieten sollte für Spekulationen.

„Er hatte ein bisschen was von einem Einzelgänger“ gab Kitty Moon zwar zu; „und er langweilte sich schnell mit den Dingen.“ Aber echte Schwierigkeiten ihres verwöhnten Söhnchens wollte sie nicht bemerkt haben.

Paul Bailey, der heute als Musikmanager eine Veranstaltungsagentur betreibt und in der Nachbarschaft der Moons aufwuchs, behauptet dagegen, dass Keith schon als Junge in der Klinik von St. Bernhard's, bei Southall, behandelt wurde, nachdem er seine Mutter mit den Fäusten traktiert haben soll. Auf Empfehlung der dortigen Ärzte soll Moon gar erst mit dem Schlagzeugspielen begonnen haben.

Diese Darstellung darf tatsächlich nur als Fama gelesen werden, bis glaubwürdige Dokumente das Gegenteil beweisen. Zudem wäre eine solche psychische Stigmatisierung ganz im Sinn des gewieften Exzentrikers und Medienprofis „Moon the loon“ gewesen, der nichts ausließ, was ihm die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit sicherte. Sicher ist jedoch, dass in der ganzen Familie wenig Neigung zu entdecken ist, das immer erkennbarer werdende Problemverhalten ihres Stammhalters wahrzunehmen und offensiv anzugehen. Es wurde versäumt, dem labilen Jungen Grenzen zu setzen, und für Keiths auffällige Hyperaktivität und Lernschwäche wären stärkere Eltern gewiss hilfreich gewesen.

Nach seiner verpatzten Prüfung musste Keith an die *Alperton Secondary Modern School*, eine tatsächlich als sekundär zu betrachtende Bildungseinrichtung südlich von Wembley an der Ealing Road. Die Schule war erst kürzlich erweitert und nach Geschlechtern getrennt worden. Fantasievolle, unbändig rastlose und verhaltensauffällige Kinder wie Keith dürften in einem so antiquierten System wenig positive Anregung empfangen haben.

Unter den Lehrern der *Alperton Secondary School* – das ‚Modern‘ wurde schnell wieder gestrichen – kursierten bald die tollsten Episoden ihres Mündels. Keith wurde von seinen Lehrern inoffiziell „Sputnik“ getauft, nach jenem russischen Satelliten, der zeitgleich mit dem Schulstart ins All katapultiert worden war und im luftleeren Raum um sich selbst und die Erde kreiselte, unablässig sendend, funkend, unsichtbare Wellen ausstrahlend: im Grund ein recht zutreffendes Bild von dem heranwachsenden Moon.

Im gleichen Jahr war auch Moons zweite Schwester Lesley geboren worden. Ein zwölf Jahre jüngeres Mädchen im Haus dürfte selbst für Keith eine unschlagbare Konkurrenz um die Aufmerksamkeit der Eltern gewesen sein. Sicher bezog er daraus weitere Unsicherheit und noch mehr Drang, sich auffällig zu verhalten.

Immer noch verbrachte er einen Großteil seiner Freizeit vor dem Radio – und war dabei unweigerlich auf *The Goon Show* gestoßen, Britanniens erste Nachkriegs-Blödelsendung, die später Monty Python zu seinem anarchischen Comedy-Konzept inspirierte und auch in der abstrusen Komik der Beatles-Filme wiederzufinden ist. Allwöchentlich sonntags streuten die *Goons* – Peter Sellers, Harry Secombe und Spike Milligan, jeweils mit mehreren Sprechrollen betraut – ihren haarsträubenden Unsinn unters Radiovolk. Wenn Keith gewusst hätte, dass Milligan, der Begründer und Hauptautor der *Goon Show*, manisch depressiv war und sein ganzes Leben an dieser Krankheit litt, wäre er vielleicht etwas vorsichtiger gewesen, diesen Mann zu seinem Vorbild zu erklären. So aber lauschte er andächtig, nahm die aberwitzige, vielstimmige Exzentrik begierig in sich auf, um sie am Montag in einer halböffentlichen Runde auf dem Schulhof als perfekter Imitator wieder auszuspuken.

„Er konnte nicht bloß alle Stimmer nachahmen, sondern erinnerte sich auch genau an das Drehbuch der ganzen Show,“ berichtete Bob Cottam, ein Mitschüler, bei dem die Saat des Wembleystadions übrigens aufging, er wurde ein bekannter Cricketspieler. Zwei Jahre älter als Keith gehörte er zu einer Gruppe größerer Jungs, die den vorlauten Steppke wegen seiner Clownereien schätzten und vor Angriffen beschützten.

Denn „Sputnik“ Moon blieb auch in der Alperton School ein sehr kurzgewachsener Teenager, der unter normalen Umständen allerhand Demütigungen körperlich überlegener Mitschüler hätte erdulden müssen. Allein sein Status als Witzbold, der bei allem Unfug bereitwillig mitmachte, bewahrte ihn vor der Unterdrückung.

Dabei schoss er gern übers Ziel hinaus, übertrieb sowohl in der Intensität wie auch in der Wahl seiner Mittel, je älter und selbstbewusster er wurde. Er kleidete sich auffällig, begann zu rauchen, legte sich ein rowdyhaftes Image zu und ging auf offene Konfrontation zu seinen Lehren, die angeblich darin gipfelte, dass er seinen Geografielehrer in den Schrank einschloss.

„Man hatte bei ihm nie das Gefühl, das er eines Tages berühmt werden könnte, eher dass er einmal im Gefängnis endete“, meint Namensvetter Keith Cleverdon rückblickend und bezog sich dabei vermutlich auf jene Episode, die erstmals die Polizei vor der Chaplin Road 134 auf den Plan rief. Keith hatte mit einem Freund die Handbremsen einiger parkende Autos gelöst, welche daraufhin von ihren Stellplätzen auf die Straße rollten.

Kein Wunder, dass bei so viel Spaßbedürfnis und Buhlen um die Anerkennung von Kameraden, die selbst nicht zu den Gewinnern des englischen Schulsystems zählten, die Noten von Lehrern für Keith wenig erfreulich ausfielen.

Dank der veröffentlichten Schulzeugnisse im Begleitheft von „Thirty Years Of Maximum R & B“ und Tony Fletchers Recherchen¹² kennen wir auch deren Sichtweise. Keiths Klassenlehrer im zweiten Jahr an der Secondary School, Basil Parkinson, erinnerte sich noch nach vierzig Jahren problemlos an seinen ehemaligen Schüler:

„Ich kann das Bürschlein noch genau vor mir sehen. Kleiner als die andern, hatte er gleichwohl das Talent, sich immer bemerkbar zu machen.“

Nicht alle Lehrer urteilten so gnädig über Keith wie Mr Parkinson, der in seinem Fach Mathematik 1959 immerhin „sehr langsame Fortschritte“ feststellen konnte. Der Musiklehrer traf den Punkt recht genau, indem er zwar eine „große Begabung“ feststellte, aber zugleich unverblümt warnte, sein Schüler müsse die unübersehbare Neigung, sich aufzuspielen, in den Griff bekommen.

Am härtesten schlug Kunstlehrer Harry Reed zu. Moon sei „künstlerisch zurückgeblieben, in anderer Hinsicht idiotisch.“ Diese knallharte Note, auf einem offiziellen Schulbogen abgegeben, wirft ein trauriges, kaltes Licht auch auf den beurteilenden Pädagogen. Wie bei Roger Daltrey, der eben so wenig ins Raster eines normalen Schülers passte, versagten in Moons Beispiel die Schule als Institution und mancher Lehrer in seiner erzieherischen Sorgfalt. Niemand machte sich die Mühe, dem labilen Jungen Grenzen zu setzen oder Sinn und Methodik des Lernens zu erklären.

Von seinem unsteten Naturell und einer geradezu unheimlichen Energie angetrieben, kreiselte Sputnik Moon weiter auf einer seltsam substanzlosen und wohl auch einsamen Umlaufbahn. „Ich kann mich nicht erinnern, dass er einen richtigen Freund gehabt hätte“, erinnert sich Wegbegleiter Keith Cleverdon. „Die meisten hielten Abstand zu ihm, wegen der ständigen Scherereien.“

Dabei waren Moons Streiche nicht direkt böse, sondern von einer fast naiv zu nennenden Neugier begleitet, was er wohl damit auslösen würde. Die Suche nach dem perfekten *practical joke* wurde für Keith fast zur Manie, die auch den Urheber an seine Grenzen führte. Er nahm sich selbst nicht aus von seinen Späßen, sondern wirkte eben dadurch komisch, und manchmal auch bemüht, wenn er versuchte, Opfer, Lacher, Gaffer auf seine kapriolenreiche Satellitenreise mitzunehmen. Und nichts, was er tat, fesselte seine Aufmerksamkeit länger, als bis es vorüber war. Ob er ältere Damen mit dem selbst aufgenommenen Geräusch eines

¹² T. Fletcher, Dear Boy – The life of Keith Moon, 1998

heranrasenden D-Zugs erschreckte oder den ersten und einzigen Boxkampf seines Lebens in der Zeitung abgedruckt fand: „Es sah aus wie ein spektakulärer Niederschlag, aber tatsächlich ist mein Gegner nur über seine eigenen Füße gestolpert.“ Alle lachten, staunten, klatschten oder fürchteten sich; allein Keith schien zu fühlen, wie wenig Gehalt in seinen Aktionen steckte, weshalb er sich augenblicks zum nächsten Streich rüstete.

Im Sommer 1960 begann die Abnabelung von seiner Familie. Er war heimlich ein Muttersöhnchen gewesen, wie Cleverdon beobachtet hatte, und erst seine zweite große Liebe nach der Blödelei vermochte ihn von dieser emotionalen Abhängigkeit zu befreien: die Trommelei.

Doch wie kam es, dass der rastlose, unbeständige, lerngestörte Junge zu einem so schwer erlernbaren und selten gewählten Instrument fand?

Die Legende vom klinisch verordneten Haudrauf-Tonwerkzeug, das anstelle der eigenen Mutter bearbeitet wurde, haben wir bereits vernommen. Die biografische Wahrheit basiert eher auf einer Kette von Beobachtungen und Begegnungen, die Fletcher in seiner sensiblen

Biografie sehr ausführlich beschreibt; und sie lag wohl auch in Keiths kompromissloser Natur, die nach einem passenden Selbsta Ausdruck suchte. Wie Roger Daltrey wählte er letztendlich, was ihm half, die Grenzen seiner Herkunft zu überwinden, und was die Möglichkeit zur Heilung bot. Selbst die kritiklose Mutter war verblüfft über die plötzlich einsetzende Hartnäckigkeit, mit der Keith das Schlagzeugspielen verfolgte: „Nachdem er einmal das Trommeln entdeckt hatte, wollte er nichts anderes mehr tun.“

Es begann wohl mit einer damals nicht unüblichen Mitgliedschaft des Zwölfjährigen im örtlichen Spielmannszug der „Seekadetten“. Auch Townshend und Entwistle hatten einer solchen pseudomilitärischen Jugendkapelle in ihrem Stadtteil angehört; allerdings mit größerem Erfolg. Keith brachte es mit Mühe zum halbwegs brauchbaren Fanfarenstoß auf dem Jagdhorn und scheiterte grandios an der nächsten Stufe, der Trompete, und zwar begleitet von der ihm eigenen komischen Zurschaustellung vor dem Rektor seiner Schule, der jeweils besonders begabte Musikschüler zum Morgenappell bat:

„Zwei oder drei Jungs brachten ihre Instrumente mit und spielten ganz ordentlich“, berichtet Mitschüler Roger Hands. „Dann kam Moon mit einer Trompete auf die Bühne und kündigte an, er werde jetzt „When The Saints Go Marching In“ spielen ...“



K. Moon (Alpert) who won the 5 st. 10 lb. fight, looks on as his opponent, R. Gibson (Laremont) tries to recover after being almost knocked through the ropes.

Keith Moon als Boxer: „Es sah aus wie ein spektakulärer Niederschlag, dabei ist mein Gegner nur über seine eigenen Füße gestolpert.“

Unnötig mehr zu berichten, als dass die Aufführung im Chaos endete und alle bis auf den Rektor ihren Spaß hatten.

Keith gibt in einer weiteren Anekdote preis, wie er zu Weihnachten mit der Trompete durch die Gegend zog und dadurch den finanziellen Aspekt der Musik entdeckte: „Die Leute drückten mir eilig Geld in die Hand, damit ich weiterging.“

Der Wechsel zu einem anderen Instrument lag nahe. Doch welches? Schon das Jagdhorn hatte seine Konzentrationsfähigkeit überfordert.

Die Seekadetten unternahmen den Versuch, das Energiebündel Keith an die kleine Marschtrommel zu stellen. Doch Moon tauchte sofort bei der viel laueren Basstrommel auf und bestand darauf, künftig die Nachwuchstruppe der Seekadetten mit gewaltigem Tam-Tam durch ihre Paraden zu führen.

Nächste Station war vermutlich ein Fernsehauftritt des Big-Band-Schlagzeugers Eric Delaney, der mitten im Auftritt auf seine Pauke sprang und zwei Bass-Trommeln mit den Füßen bediente. Das entscheidende Erlebnis für Keiths Erweckung zum Schlagzeuger war jedoch der von ihm besuchte Kinofilm *Drum Crazy*, der den ersten echten Star an den Drums porträtierte: Gene Krupa.

Krupa hatte zu jener Zeit eine schier unglaubliche Karriere hinter sich. Zu Anfang des Jahrhunderts in Chicago geboren, zog er als junger Mann nach New York, um mit den besten Bands seiner Zeit zu spielen. In den Dreißiger Jahren wurde er von Benny Goodman engagiert und erlangte wegen seiner explosiven und extrovertierten Show bald den Status des Publikumsliebblings. Immer mehr Zuschauer kamen allein wegen ihm ins Konzert, und so gründete er eine eigene Big Band, die phasenweise die größte der Welt war.

Sein Ruhm gründete jedoch nicht allein auf der außergewöhnlichen und stilprägenden Spielweise. Krupa war als Mensch wie auch als Pionier seines Instruments eine beeindruckende Persönlichkeit. Er trat in Filmen wie „Manche mögen’s heiß“ an der Seite von Marilyn Monroe und Bob Hope auf und entwickelte das Schlagzeug mit enormer Lust und Verve zu jenem Instrument, das wir heute darunter verstehen. 1927 benutzte er als erster Drummer eine Fußmaschine, um die Basstrommel zu bedienen. In Zusammenarbeit mit dem Hersteller Slingerland setzte er den heute gängigen Standard, Hängetoms über die Fußtrommel zu montieren. Er vereinheitlichte den Gebrauch und die Namensgebung von Hi-Hat und Becken und erfand die Standtrommel mit stimmbaren Fellen – und nicht zuletzt: das Schlagzeugsolo.

Dieser Titan an der Schießbude hatte es Keith Moon augenblicks angetan. Wild gestikulierend, lachend, mit dem Publikum flachsend, die Trommelstöcke meterhoch in die

Luft schleudernd, während er scheinbar mühelos weiterspielte – Gene Krupa war das perfekte Rollenmodell für den Imitator und Entertainer Moon, der eine Mischung aus *Goon Show* und Rock & Roll in seinem Leben ansteuerte.

Auf den Rock & Roll war er gekommen, nachdem er, wie alle seiner Zeit, Bill Haley und Cliff Richard im Kino gesehen hatte und einen etwas älteren Jungen namens Frederick Heath aus dem Nachbarort Willesden auf der Bühne eines wilden Rock&Roll-Konzerts entdeckte. Heath nannte sich *Johnny Kidd* und seine Band *The Pirates* und landete mit „Shakin’ All Over“ einen Rock-Klassiker, den *The Who* später in ihre Setliste aufnahmen.

Die teils fernen, teils sehr nahen Vorbilder machten dem ziellosen, aber hochfliegenden Träumen stets zugänglichen Teenager Keith Moon aus Wembley klar, dass er durchaus die Chance hatte, am richtigen Ort zur richtigen Zeit zu sein.

„’ Shakin’ All Over’ gab mir den Startschuss“, gestand er später; und Gene Krupa lieferte ihm die erste Rollenvorlage, indem er bewiesen hatte, dass ein Schlagzeuger keineswegs bloß im hinteren, schlecht beleuchteten Bühnendrittel einen von Becken und Toms zudem noch halb verdeckten Rhythmusdienst zu verrichten hatte. Auch am Schlagzeug, dem Instrument, das Moons nach körperlicher Aktivität dürstenden Natur am ehesten entsprach, konnte man ein Star werden.

Aber noch besaß er nicht mal ein Schlagzeug. Genau betrachtet, war da auch nur geringe Hoffnung, das Keith jemals eines besitzen würde. Schlagzeugspielen war zu dieser Zeit ähnlich exotisch wie am elektrischen Bass zu zupfen, aber es war noch viel teurer. Ein Set kostete rund zwei Monatsgehälter des Arbeiters Alfred Moon; und Keiths Eltern hatten berechnete Zweifel, dass ausgerechnet diese neueste Leidenschaft ihres vierzehnjährigen Sohns länger anhalten würde.

Außerdem gab es andere, wichtigere Probleme zu klären. Keiths letztes Schuljahr war angebrochen, und es stand nicht zum besten mit seinem Abschlussexamen. Nach den mageren Ergebnissen im Vorjahr hatte „Sputnik“ Moon den A-Zug verpasst und wurde in den B-Zug eingestuft, wo sich die Lehrinhalte aufs Wesentliche beschränkten und Literatur mit den von Keith so geliebten Marvel Comics gleichbedeutend war. Er überstand zwar die letzte Prüfung seiner Ausbildung im Frühjahr 1961 und wäre nun eigentlich angehalten gewesen, das Schuljahr zum Juli in Ehren zu beenden. In der Praxis kam man jedoch überein, dass Keith, mit einigen anderen Rabauken, die allerdings das erforderliche Mindestalter von fünfzehn Jahren schon erreicht hatten, vorzeitig entlassen wurde:

„Ich wurde gefragt, ob ich gehen wollte. Das hieß, entweder man ging oder sie warfen einen raus“, erklärte er später. „Mir war’s egal, ich hasste die Schule.“

Da stand er nun also, keine fünfzehn Jahre alt, mit einem zweitklassigen Schulabschluss und ohne reelle Chance auf einen Job, der seinen Vorstellungen von einem sorgenfreien Leben angemessen gewesen wäre, und träumte von einem eigenen Schlagzeug. Seine Eltern hatten ihn immerhin soweit gebracht, dass er dafür einen Aushilfsjob beim örtlichen Gemüsehändler annahm. Freilich ohne große Ausdauer. Bald belieferte er für eine Metzgerei die Nachbarschaft; unter anderem soll eine staksige Blondine namens Lesley Hornby, die als Popmodel *Twiggy* Furore machen würde, zu seinen Kundinnen gezählt haben. Die banale Wahrheit lautet allerdings eher, dass er sie möglicherweise einmal kurz erblickte, als er ihrem ehemaligen Schwager, der in Keiths Einzugsgebiet lebte, Wurst aushändigte.

Angesichts so wenig unterhaltsamer Gegebenheiten vor Ort, zog es Keith immer öfter nach London City. Das Stadtzentrum, mit seinen unzählbaren Möglichkeiten, sich zu verlieren, Konsum und Müßiggang zu frönen, Träume von Ruhm und Reichtum zu schüren und vage Hoffnungen auf Abenteuer erblühen zu lassen, war mit der U-Bahn schnell erreichbar und für einen verzogenen Wohlstandsjüngling wie Keith der perfekte Nährboden.

Bald stromerte er jeden Tag durch die pulsierenden Gassen von Soho, wo Musik und Kunst und Mode allgegenwärtig waren und wo man die verrücktesten Typen traf; dann weiter über die Old Compton Street, wo viele Stars entdeckt worden waren; oder er marschierte zur Denmark Street, dem Zentrum der Musikindustrie und hoffte, einen neuen Pophelden oder wenigstens ein Starlet zu sehen.

Früher oder später landete er jedoch immer in West End, wo seinen Träume handfeste Formen angenommen hatten: in den Musikgeschäften der Shaftesbury Avenue.

Den für ihn wichtigsten Shop, Paramount Music, betrat Keith schon recht selbstbewusst. Wie immer in einen braunen italienischen Anzug mit schmalen Aufschlägen gekleidet, steuerte er schnurstracks durch die Schlagzeugabteilung und auf einen etwa gleichaltrigen Jungen zu, der allerdings weitaus reifer und gepflegter wirkte.

Der Junge hieß Gerry Evans und war zufällig im Nachbarviertel Kingsbury aufgewachsen. Keith hatte ihn im Frühjahr 1961 im Paramount Music Shop kennen gelernt, wo Gerry arbeitete, für vier Pfund zehn Shilling die Woche. Gerry hatte bereits ein Schlagzeug und bediente die besten Jazz- und Popschlagzeuger Englands. Er war ein *drum maniac*, und Keith war begeistert, endlich einen Menschen gefunden zu haben, der genauso fühlte wie er. Die beiden verbrachten in den nächsten anderthalb Jahren fast jeden Tag gemeinsam, Keith, der Flaneur und Gammler, und Gerry, der fleißige, strebsame Schlagzeugverkäufer, und fachsimpelten über ihre enthusiastisch geteilte Liebe, das Schlagzeug.

„Wir haben uns nicht einmal gestritten in achtzehn Monaten. Irgendwie kam es mir vor, als wäre ich der Bruder gewesen, den er nie hatte“, erklärte Gerry später.

Auch ihm fiel auf, dass Keith keine anderen engen Freunde besaß, statt dessen aber mit jedem Bewohner Wembleys zwischen vierzehn und fünfundzwanzig Jahren leutselig Schwätzchen hielt: „Alle mochten ihn, weil er witzig war. Auch die harten Burschen.“

Die traf man beim abendlichen Streifzug durch die Vorstädte Londons; und während Gerry instinktiv in Deckung ging, um drohenden Schlägereien auszuweichen, marschierte der kleine Bursche an seiner Seite geradewegs auf die herumlungernenden Gangs zu und begrüßte jeden mit großem Helau.

Gerry beeindruckte das nicht wenig. Wie überlegen musste Keith erst hinterm Schlagzeug auftrumpfen, wenn er dieses weitaus gefährlichere Spiel so routiniert beherrschte?

Gerry lud seinen neuen Freund bald nach Hause ein, um auf seinem Drumkit ein paar Takte zu spielen. Der Schock war immens: „Er hatte keine Ahnung, was er damit anfangen sollte. Er drosch bloß auf alles ein, was in Sichtweite war, und fabrizierte einen Riesenlärm. Für mich war das a) genau das, was man nicht tut, und b) es klang nach Müll. Es war, als hätte ich mit einem Bekloppten zu tun ... Keine Chance, dass dieser Typ jemals ein professioneller Drummer werden könnte ... Er war der schlechteste Schlagzeuger, den ich im ganzen Leben gesehen habe.“

Keith selbst gestand später in der im eigenen entwaffnenden Offenheit ein: „Ich sagte den Leuten immer, dass ich ein Schlagzeuger sei, noch bevor ich ein Schlagzeug hatte – ein Psycho-Drummer.“

Gerry hingegen war ein realer Drummer, und er riet dem Pseudo-Bruder im wirren Geist dringend, baldmöglichst ein eigenes Drumkit zu kaufen und zu üben, zu üben, zu üben ...

Keith schien diesem Vorschlag nicht abgeneigt; allein in der praktischen Umsetzung hakete es merklich. Anstatt sich ernsthaft einen Job zu suchen, mit dessen Verdienst er das erträumte Instrument auf kurz oder lang erstehen könnte, nahm der Mentalmusiker Moon seine Flanierstunden im Londoner West End wieder auf und fantasierte weiter, unterbrochen lediglich von weiteren Anläufen auf den bestmöglichen *practical joke*.

Zwei besonders gesegnete Varianten aus dieser Zeit sind durch Gerry Evans eindrücklich überliefert: „An der U-Bahnstation Baker Street gab es diese lächerliche Rolltreppe mit roten Lämpchen am Armlauf ... An diesem speziellen Tag tauchten wir dort während der Hauptverkehrszeit auf, und als wir oben standen, leerte Keith seine Tüte mit Kaffeebohnen über der Rolltreppe aus.“

Bald pfiffen Hunderte von Kaffeebohnen durch die Luft und die Leute auf dem Weg nach oben solperten schimpfend übereinander.

Ein andermal wurde Keith auf ihrer Rückfahrt vom Piccadilly Circus, wo sie ihre Lieblings-Sandwichbar hatten, in der völlig überfüllten U-Bahn unvermittelt schlecht, „sehr schlecht“, wie er dauernd betonte, während er in der stickigen Luft immer bleicher wurde. Die gut gekleideten Geschäftsleute in seiner Nähe rückten besorgt auseinander. Keith starrte sie direkt an: „Ich glaube, ich bin krank.“ Er wurstelte eine braune Papiertasche hervor und brachte darin die erbärmlichsten Geräusche zu Stande, die je in einer U-Bahn vernommen worden sind. Die Passagiere schauten betreten zur Seite, und selbst Gerry fragte sich berührt, ob dem Freund am Ende wirklich übel geworden war.

Schließlich tauchte Keith mit feuchten Lippen aus seiner Papiertüte wieder auf, einen tiefen Rülps hervorpressend, und hielt die offenbar zum Platzen gefüllte Papiertüte weit von sich, mitten hinein in die zurückweichende Menge der Mitreisenden, so dass eine komfortable Raumsituation um die beiden heimfahrenden Jungs entstand, die durch gelegentliches Aufstoßen oder schwankende Armbewegungen mit der bedrohlichen Tüte jederzeit noch verbessert werden konnte.

Dieser Auftritt wirkte so erfolgreich, dass Keith ihn gern wiederholte, wenn es ihm in der U-Bahn zu eng wurde. Auf dem Bahnsteig zauberte er dann oft einen Schokoriegel aus seinem braunen Anzug, den er vor ihrem Besuch in der Sandwichbar noch nicht besessen hatte.

„Hast du den etwa mitgehen lassen?“ fragte Gerry entgeistert.

„Keine Sorge“, meinte ein vergnügter Keith, „für dich hab ich auch was mitgenommen.“

Diese Sorte kleiner Aufmerksamkeiten häuften sich zeitweise, so dass Gerry sich bald schämte, mit einem Taschendieb befreundet zu sein.

Bei seinen Besuchen im Hause Moon lernte er Keiths Eltern kennen: „Sie waren so furchtsam und still, dass er wahrscheinlich als Reaktion darauf extrem anders wurde.“

Gerry bemerkte noch eine weitere Besonderheit: Das Wohnzimmer in der Chaplin Road 134 war durch einen dicken, schweren Vorhang in der Mitte getrennt. Auf der einen Seite wurde nur gegessen, auf der anderen Seite befand sich der tatsächliche Wohnraum. Keith benutzte diesen merkwürdigen Behang wie einen Theatervorhang, indem er seinen Kopf hindurch streckte und Grimassen schnitt: „Allen erschien das ganz normal.“

Gerry, der praktisch veranlagte Drummer, trat bald in eine Band ein, die sich *Lee Stuart & The Escorts* nannte und jeden Sonntag im Hinterzimmer im *Prince Of Wales Pub*, einer Kneipe in Kingsbury, probte. *Lee Stuart* war das Pseudonym für den Sänger Tony Marsh, dem Keith Moon als einen der vielen Tastenspieler, die *Lord Sutch* im Lauf der sechziger

Jahre verschliss, mit *The Who* wieder begegnen sollte. *The Escorts* beinhalteten neben Marsh und Drummer Gerry Evans noch die beiden Gitarristen Rob Lemon und Roger Painter sowie Bassist Colin Haines. Alle waren in der gleichen Straße, Brook Crescent, Mill Hill, aufgewachsen.

Keith durfte manchmal mit den Jungs jammen, wenn er Gerry half, sein Schlagzeug zu transportieren und dort aufzubauen. Großes Talent versprühte er dabei laut Augenzeugenberichten nicht – wie sollte er auch, besaß er doch kein Schlagzeug, auf dem er üben konnte. Insofern ließ sein Taktgefühl zu wünschen übrig, und er schien die Hälfte der Zeit wie ein Phantombild seines Idols Krupa über Trommeln zu wirbeln, die gar nicht vorhanden waren. Trotzdem waren die Jungs von Keiths Enthusiasmus, Charme und Witz begeistert.

Im Herbst 1961 unternahm er den letzten Versuch, einen bürgerlichen Beruf anzustreben. Er absolvierte einen Abendkurs am *Harrow Technical College* und bewarb sich bei einer Elektronikfirma, wo er kurz darauf eine untergeordnete Stellung antrat. Er wusste, dass er die tägliche Routine nicht lang durchhalten konnte, aber er brauchte Geld, um sich ein Schlagzeug zu kaufen und seinen Status als Dandy und modebewusster Stutzer aufrecht zu erhalten.

Bei seinen Wanderungen durch die Londoner Szeneviertel hatte Keith schon das passende *Outfit* für seine Träume entdeckt: einen echten Bühnenanzug aus Goldlamé. Das exquisite und reichlich extravagante Teil hing vorerst weit außerhalb seiner Reichweite im Schaufenster des für exklusive Klientel und für pompöse Designs berühmten Bühnenausstatters Cecil Gee und kostete ein Vermögen. Doch Keith, plötzlich überraschend bodenständig in seinen himmelhohen Imaginationen, trug allwöchentlich ein Pfund in die Wardour Street und ließ sich den goldenen Anzug schon mal anpassen.

„Eines Tages werde ich ihn auf der Bühne tragen!“ prognostizierte er seinem Freund Gerry, der ein solch prunkhaftes Gewand nicht einmal zum Kostümball angezogen hätte. Doch Gerry wusste, wenn jemand den Mut hatte, in dieser glitzernden Ausstattung auf der Bühne Schlagzeug zu spielen, dann Keith Moon.

Gerry hatte sich inzwischen als Verkäufer merklich weiter entwickelt. Er verdiente jetzt besser, hatte aber immer weniger Zeit für den Freund. Als Keith eines Samstags in den Paramount Music Shop schaute, nahm er ihn beiseite und zeigte auf ein glitzerndes silberblaues Schlagzeug: „Siehst du das wunderschöne Premier-Kit da drüben? So gut wie neu. Das wäre das ideale Schlagzeug für dich! Ich kann's dir für 75 Pfund anbieten!“

Ein Schlagzeug! Für 75 Pfund! Keith ging fast in die Knie. Er hatte gerade erst angefangen zu arbeiten, und 75 Pfund entsprachen dem Lohn von vier Monaten! Aber der Preis schien mehr als verführerisch. Laut damaliger Preisliste kostete ein Premier-Kit „55“, wie Keith es erwarb, neu insgesamt über 500 Pfund. Insofern war es wirklich ein außergewöhnlich gutes Angebot, das Gerry seinem Freund machte. Wie sollte er es bezahlen?

Gerry sagte: „Keine Sorge, ich hab mit meinem Chef gesprochen. Du kannst 15 Pfund anzahlen und den Rest in Raten. Da merkst du gar nicht, dass du dafür bezahlst.“

Auf diese Weise wurde Keith Moon eines der ersten Opfer des gerade aufkommenden Kreditkaufwesens. Da Keith nicht volljährig war, benötigte Gerry die Unterschrift eines Elternteils. Keith brachte seinen Vater soweit, für den Betrag zu bürgen (und natürlich letztendlich dafür aufzukommen), und Gerry war erleichtert, dass seine heimliche Befürchtung, Keith werde die Signatur seines Vaters fälschen, sich als unzutreffend erwies.

Er half dem Freund, das in Dutzende Schachteln verpackte Schlagzeug mit der U-Bahn nach Hause zu transportieren. Diesmal gab es weder Brechreiz noch geklaute Schokoriegel; und dann wurde das fast neue, glitzernde Premier-Drumkit vor dem schweren Vorhang im Wohnzimmer der Moons aufgebaut, und Keith schwang sich hinter die Trommeln und legte unter den besorgten Blicken seiner Mutter los.

„Wie ein kompletter Irrer“, meint Gerry. „Nicht die Spur von Takt, wie ein Verrückter.“

Wenn Gerry, der frühe Zeuge von Moons Bemühungen, ein durchweg vernichtendes Urteil über dessen Taktgefühl abgibt, so muss immer einbezogen werden, dass er darunter auch in anderer Hinsicht zu leiden hatte. Zum einen dauerte es nicht lange, da hatte Keith dem Freund auf nicht ganz saubere Weise den Platz in der Band streitig gemacht. Zum andern wurden Keiths Späße immer grenzwertiger und derber, je mehr er an Selbstbewusstsein gewann.

Und das geschah so:

Nachdem er endlich sein eigenes Schlagzeug besaß und mit ein paar Jungs aus der Nachbarschaft eine wenig hoffnungsvolle Gruppe namens *The Altones* gegründet hatte, wurde ihm klar, dass er sein Idol Gene Krupa nicht ebenso leicht imitieren konnte wie *The Goons*. Er brauchte praktischen Anschauungsunterricht und ein erreichbares Vorbild.

Mit seinen neuen Freunden, *The Escorts*, was auf Deutsch bezeichnenderweise „die Begleiter“ heißt, verfolgte er 1961/62 sehr genau die lokale Szene. Zwei Bands beeindruckten die Jungs vor allen anderen: der schon erwähnte *Johnny Kidd* aus der Nachbarschaft, mit seinen *Pirates*; und *The Savages*, angeführt von ihrem Leadsänger *Screaming Lord Sutch*, der als Begründer des Monsterrocks gilt und junge Musiker wie Alice Cooper oder Ozzy Osbourne zur Nachahmung anstiftete.

The Savages waren jedoch keineswegs bloß eine effektvoll agierende Showband, sondern allesamt hervorragende Musiker. Unter dem selbsternannten Lord, 1940 ganz bürgerlich als David Edward Sutch geboren, erhielten britische Rockgrößen wie Jimmy Page, Jeff Beck, der 17jährige Richie Blackmore oder Nicky Hopkins den ersten professionellen Schliff für ihre eigene Karriere.

Und eben jener letztgenannte Nicky Hopkins, später einer der gefragtesten Studiopianisten und Mitwirkender an den ersten *Who*-Plattenaufnahmen, war ein weiterer Stich in Keiths Herz. Nur zwei Jahre älter als „Sputnik“ Moon und ebenfalls aus Wembley, hatte er bereits eine klassische Klavier-Ausbildung hinter sich, bevor er zum Rock & Roll stieß.

Noch ärger traf es Keith, als er den Namen des Gitarristen der *Savages* hörte. Er hieß Bernie Watson und war in Moons Erinnerung alles andere als ein Rocker gewesen, sondern ein stiller, braver Junge von der Ealing Road, der zwei Jahre über ihm in die *Alperton Secondary School* gegangen war. Als er diesen Kerl mit der angesagtesten Band Englands auf der Bühne erblickte, wurde ihm klar, dass er für eine eigene Karriere als Rockstar alles aufs Spiel setzen musste, weil er alles dafür gewinnen konnte.

Dazu brauchte er Carlo Little, den besten Freund und wichtigsten Mitarbeiter des Lord Sutch, einen bärenhaften und unglaublich lauten Schlagzeuger. Carl O'Neil Little, so sein wirklicher Name, hatte zwei Jahre lang in der Armee ein Bataillon von 1.000 Mann durch Paraden geführt, bevor er 1961 die Uniform ablegte, um mit *Lord Sutch* den Rock & Roll aus der einsetzenden Agonie zu retten.

Denn nach dem Skiffleboom und dem aus den USA einfallende Elvis-Fieber, das von smarten Jünglingen wie Cliff Richard auf den englischen Markt angepasst wurde, war der britische Musik-Express jäh zum Stillstand gekommen. Zu viele kommerzielle Elvis-Klone raubten dem Rock & Roll das Herz und die Seele; es schien, als müssten die zu neuen Ufern aufgebrochenen jungen Musiker buchstäblich noch mal von vorn anfangen oder – aufgeben.

Viele gaben tatsächlich auf, die wilden Jahre schienen vorüber: Wer eine feste Freundin hatte, heiratete; wer noch keinen sicheren Job hatte, begann mit dem Aufbau einer bürgerlichen Karriere ... Musik schien wieder jenen zu gehören, die sie mit einer traditionellen Ausbildung für sich beanspruchen konnten. Das schon überholte traditionelle Jazz-Establishment kam zurück und fühlte sich plötzlich wieder obenauf.

Carlo Little, der auch mit etablierten Berufsmusikern wie *The Gunnell Brothers* arbeitete, erzählte, wie ihn diese allen Ernstes und mit tiefer Verachtung fragten: „Was willst Du bloß mit diesen Rock&Roll-Idioten? Mit denen wirst Du nirgendwohin kommen!“

Doch Carlo Little spielte weiter mit allen, die ihn brauchten, die Herz und Seele besaßen und bereit waren, den Weg des Rock & Roll weiter zu gehen als *Cliff Richard & The Shadows* mit ihren braven Anzügen und einstudierten Tanzschritten.

Zu den nicht angepassten Kräften gehörten neben Lord Sutch oder Johnny Kidd auch noch jene progressiven Musiker, die ein multikultureller Kosmopolit namens Alexis Korner anführte. Die von ihm formierte R&B-Gruppe *Blues Incorporated* eroberte im Nu die Londoner Clubszene, nachdem sie im *Ealing Club* zu einem Kassenmagneten geworden war. Und über Carlo Little, der wie kein anderer in ganz England das Schlagzeug bearbeitete, kamen alle auch zu den Konzerten von *Screaming Lord Sutch & The Savages*.

Der Lord selbst berichtete 1996, drei Jahre vor seinem Tod, in einem Interview:

„Wir hatten einen hohen Standard an Professionalität. Wir hatten ein Konzept, bei dem alle Musiker ständig in Bewegung waren ... Jagger, Brian Jones, sie waren alle bei unseren Konzerten und liehen sich später Carlo, Nicky und Rick Fenson, unseren Bassisten aus, um hier und dort in kleinen Kneipen aufzutreten ... Als Carlo nicht mehr mit ihnen spielen wollte, empfahl er ihnen Charlie Watts.“

Neben diesen schon auf den Rhythm&Blues-Zug aufgesprungenen Kandidaten, die voller Enthusiasmus und Entschlossenheit die Fahne der neuen, lebendigen, lauten Musik voran trugen, kamen natürlich auch die unentdeckten Talente und Hoffnungsträger wie Keith Moon und *The Escorts*. Sie blieben nicht unentdeckt, wie Lord Sutch erzählt:

„...und dann hatten wir noch diesen Jungen in der Stadthalle von Wembley, wo wir auftraten. Er hörte nicht auf, uns von der Bühnenseite aus anzuglotzen ... Er war immer da, am Seitenflügel der *Wembley Town Hall*, und schaute zu uns, mit seinem *babyface*. Ein kleines, rundes Gesicht, dunkle Haare; er sah aus wie höchstens vierzehn. Er schaute unablässig auf Carlo und beobachtete alles, was der tat. Carlo sagte: 'Sie spionieren mich aus.'“

Nachdem Keith mit eigenen Augen gesehen hatte, wie Carlo Little seine Trommeln mit unablässiger Wucht bearbeitete und dem musikalischen Gerüst der *Savages* eine wummernde Basis gab, stand sein Entschluss fest: Diesen Mann brauchte er als Lehrer!

Nach einem Konzert am 25. Juni 1962, bei dem statt Schulkamerad Bernie Watson ein noch jüngerer, bleicher, schwarzhaariger Jüngling aus Middlesex mit rasenden Gitarrenläufen das Publikum in Ekstase versetzte – Richie Blackmore – und Carlo Little ein viel umjubeltes Drumsolo gab, auf einem Motorradhelm balancierend, wagte sich Keith mit Gerry hinter die Bühne.

Carlo und *The Savages* waren wie immer von wissbegierigen Jüngern umzingelt; doch Keith gelang es schließlich, an sein acht Jahre älteres Idol heran zu kommen. Er stellte sich kurz vor und fragte Little, ob der ihm Unterricht geben würde.

Carlo blickte überrascht auf das engelsgesichtige Bürschlein in seinem kurzen braunen Anzug. Der Junge sah nicht gerade nach einem Drummer seines Kalibers aus.

„Ich bin kein Lehrer“, meinte Carlo. „Ich habe mir alles autodidaktisch beigebracht und könnte wahrscheinlich selbst ein paar Stunden Unterricht gut gebrauchen.“

Keith antwortete umgehend: „Nein, nein. Du bist fantastisch, wirklich. Ich und mein Freund, wir sind nur wegen dir gekommen. Wie du auf der Basstrommel spielst ...“

Carlo dachte nach. „Wo wohnst du?“

„Chaplin Road.“

Little wohnte ganz in der Nähe, am Ende der Harrow Road.

„Ich kann dir aber nur zeigen, was ich weiß. Zehn Shilling für dreißig Minuten. Mittwoch um sieben. Hier ist die Adresse.“

Lord Sutch erzählte in einer abweichenden Version, dass es nicht Keith selbst war, sondern dessen Vater, der nach dem vierten Konzert in der Wembley Town Hall plötzlich vor Carlo aufkreuzte und fragte: „Mr Little, wir wissen, dass Sie in Wembley wohnen. Wir wohnen auch in Wembley, und ich würde gern wissen, ob Sie meinen Sohn unterrichten, wenn ich Sie dafür bezahle? Er ist verrückt nach Ihnen.“

Es spricht einiges dafür, dass die gequälten Eltern sich in Keiths Fortschrittsbemühungen auf dem Schlagzeug einschalteten, hatten sie doch unter dem Krach über ihren Köpfen am meisten zu leiden. Keith absolvierte seine beharrlichen Übungseinheiten auf dem glitzernden Premier-Kit inzwischen in seinem Zimmer und brachte das Familienleben der Moons damit praktisch zum Erliegen.

Wie auch immer, Keith erschien pünktlich bei seinem neuen Lehrer, und drückte ihm auch sogleich seinen Lohn in die Hand. Carlo hatte ein schlechtes Gewissen, weil er einem 15jährigen soviel Geld abknöpfte – aber das war unnötig. Keith, der seine vier Pfund Wochenlohn sowieso nicht zusammen halten konnte, hatte mit Gerry ein kleines Nebengeschäft abgeschlossen: Der Freund wartete vor Littles Haus, wo er alles gut mithören konnte, und beteiligte sich dafür an den Unterrichtskosten, die vermutlich Keiths Vater genauso stillschweigend übernommen hatte wie die monatlichen Raten für das silberblaue Premier-Schlagzeug.

Carlo musste lachen, als sein milchgesichtiger Schüler hinter seinem Schlagzeug verschwand. Carlos Drumkit war in jeder Hinsicht überdimensioniert, und Keith war mit Abstand der

kleinste Schlagzeuger, der je dahinter Platz genommen hatte. Carlo spielte mit einer 24“-Fußtrommel¹³ statt auf der damals üblichen 20“; seine Snare maß 14“ statt 12“, und die beiden Hängetoms waren ebenfalls entsprechend größer.

Keith führte vor, was er konnte, und Carlo war alles andere als beeindruckt:

„Er fummelte bloß ein bisschen herum, versuchte zu spielen.“

Carlo erklärte ihm die grundlegenden Schlagtechniken und zeigte, wie ein guter Drummer seine Gliedmaßen unabhängig voneinander bewegt. Keith war begeistert. Als er nach gut einer Stunde aus Carlos Haus kam, rief er dem wartenden Gerry zu: „Ich hab’s!“

Die beiden Jungs flitzten zur Chaplin Road, bauten Keiths Schlagzeug auf, das sich im Vergleich zu Carlos Set fast armselig ausnahm, und Keith führte Gerry vor, was er bei Carlo gesehen hatte. Das entscheidende war, dass Carlo die Fußtrommel nicht nur einmal kurz auf die erste Note antippte, sondern mit größter Wucht und höchster Geschwindigkeit zweimal oder öfter hintereinander fest anschlug und auf diese Weise den Beat hielt, statt mit den Blechschüsseln des Hi-Hats oder mithilfe des Ride-Beckens den Takt vorzugeben.

Keith benötigte viele, anfangs frustrierende Übungsstunden, bis er diese Technik beherrschte; aber damit war schließlich die Grundlage für seine eigene Spielweise gelegt, die auf einem durchgängigen und sehr kraftvollen Bassdrum-Beat beruhte.

Auch Carlo bemerkte die Fortschritte seines Schüler: „Er war flink und eifrig, und wenn er nach einer Woche wiederkam, hatte er gelernt, was ich ihm gezeigt hatte.“

Gemessen an Carlos eigenen Ansprüchen erschien das allerdings nicht sonderlich viel: „Ich dachte mir nichts weiter, als dass da eben dieser Bengel namens Keith war.“

Ende Juli 1962 ergab sich dann Moons große Bewährungschance. Gerry fuhr für zwei Wochen in den Sommerurlaub, und *The Escorts* waren für einige Auftritte in einem katholischen Jugendclub gebucht, was sie nicht sausen lassen wollten. Alle kamen überein, dass Keith, mit Littles Unterricht und dem eigenen Drumkit im Rücken, der geeignete Ersatz für seinen Freund sei. Er kannte alle Songs – „Rock & Roll in kontrollierter Fassung“ laut Bassist Colin Haines; er kannte die Jungs und hatte schon mit ihnen geprobt.

Der Auftritt, angeblich Keiths erster vor Publikum, begann mit „Lucille“, dem Auftaktsong der *Savages*. Keith kannte den Einstiegswirbel von Carlo. Er donnerte los, waltzte mit Karacho über die Toms, die Band setzte ein, und Keith hörte nicht mehr auf, wie ein Buschkrieger die Trommeln zu bearbeiten, gleich ob es Balladen oder flottere Popsongs waren, die er zu begleiten hatte, lauthals über Breaks und Brücken hinweg, Gesang und Gitarren übertönend,

¹³ (1“ entspricht ungefähr 2,5 cm)

donnernd, polternd, peitschend, grinsend, lachend, so tief beglückt, als habe er soeben die Erleuchtung erhalten.

Die Reaktionen auf den neuen Drummer waren durchaus gemischt. Rob Lemon, der Gitarrist der *Escorts*, fand Keiths Einstieg grandios: „Er versuchte wie Carlo zu spielen, und er kriegte es fast hin.“ Nur mit dem Takt haperte es weiterhin: „Wenn er in ein Schlagzeugbreak reinging, kam er selten im gleichen Tempo wieder heraus. Aber egal, wir liebten es!“

Die Jugendlichen im Publikum hingegen, die weder Carlo Little noch *The Savages* kannten, sondern einfach nur moderate *Shadows*-Instrumentalstücke wie „Apache“ oder „FBI“ zum Tanzen hören wollten, waren anderer Auffassung: „Sie sagten, ‚Der Typ ist schrecklich. Wann kommt Gerry zurück?‘“

Vier Auftritte oder zwei Wochen später war Gerry wieder da. Aber die Band wollte die Erfahrung mit Moons vorantreibender Energie, mit seiner Begeisterung und der überbordenden Spielweise nicht mehr missen. Sie spürten, dass dieser unkontrollierbare, enthusiastische Witzbold hinter seiner silberblauen Schießbude trotz aller Probleme, den Takt zu halten und sich zu beherrschen, in eine neue Richtung strebte, die musikalisch außerordentlich interessant war.

The Escorts behalfen sich mit einer Notlüge. Gerry wurde nach seiner Rückkehr von einem verärgert wirkenden Sänger Tony Marsh empfangen, man habe alle weiteren Auftritte wegen Moons chaotischer Trommelei verloren, „wegen deinem bekloppten Freund!“ wie es hieß. Gerry fühlte sich schuldig und beschwerte sich nicht, dass es künftig weniger Proben und Auftritte gab. Das Programm der *Escorts* war nicht sehr anspruchsvoll, und man hatte es oft genug geprobt. Und das Publikum im Jugendclub zeigte sich hoch zufrieden, als Gerry wieder hinter dem Schlagzeug saß.

Hinter Gerrys Rücken jedoch spielten Moon und *The Escorts* weiter zusammen. Sie ließen sich von einem Vater, der einen Gemüsehandel betrieb, samt Ausrüstung in weit entfernte Auftrittsorte wie Walthamstow kutschieren, so dass Gerry nie davon erfuhr. Mit viel Glück verdiente jeder dabei ein Pfund – das allerdings von ihrem Chauffeur einbehalten wurde, nachdem Keith die kostspielige Neigung entwickelte, aus dem fahrenden Transporter Bananen oder Äpfel nach Passanten zu werfen. Das waren Späße, die 15- und 16-jährige Jungs gern haben und auch schnell wieder verzeihen. Mit dem verrückten Burschen an ihrer Seite konnten *The Escorts* etwas erleben und sich musikalisch weiter entwickeln.

Gerry indessen entwickelte sich vor allem beruflich weiter. In der Shaftesbury Avenue hatte ein neuer Shop eröffnet, der ausschließlich Schlagzeugbedarf führte, und Gerry war dafür von seinem alten Arbeitgeber abgeworben worden. Bevor er siebzehn wurde, war er schon zum

Manager von „Drum City“ ernannt, wie der neue Musikalienhandel hieß. Für seine Freundschaft mit Keith blieb da immer weniger Zeit. Irgendwie stimmte die Chemie auch nicht mehr zwischen den beiden. Gerry war fleißig und zielstrebig, Keith wollte nur Spaß haben und seinen Kopf durchsetzen. Manchmal ließ sich Gerry sogar verleugnen, wenn Keith ihn von der Arbeit abholen wollte. Einmal tauchte Keith mit einer leeren Verpackung in Drum City auf, und als er wieder ging, fehlte eine Snaredrum – ein Diebstahl unter den Augen seines Freunds, was er Gerry gegenüber leichthin mit der Bemerkung abtat, sein Shop sei schließlich gegen so was versichert.

Gerry konnte auch über die übrigen Scherze seines Freunds kaum mehr lachen. Schauplatz war auch weiterhin meist die U-Bahn, wo Keith auf großes Publikum hoffen und unerkannt verschwinden konnte. Einmal stieg er an einer Station aus, wo die Sprecherkabine unbesetzt war. Zu Gerrys Entsetzen schlüpfte Keith hinein, klemmte sich hinters Mikrofon und verkündete in bellender Gestapo-Manier: „Alle Juden in Reihe aufstellen, fertig machen zur Vergasung!“

Den wartenden Passagieren und Gerry gerann das Blut in den Adern. Die Entdeckung des Holocaust war so kurz nach dem Krieg noch frisch in der Erinnerung, und für Scherze dieser Art hatte ganz sicher niemand etwas übrig. Keith jedoch, der lediglich Gefallen an der Schockwirkung fand, die seine Nazi-Imitation auslöste, dachte nicht im geringsten daran, welche kaum verheilten Wunden er damit aufriss. Er hüpfte mit Gerry im Schlepptau schnell in den nächsten Zug und verschwand, ehe ein Übeltäter ausfindig gemacht werden konnte.

Besonders gern demolierte er auch den letzten Nachtzug nach Hause. Natürlich erst eine Station vor *Wembley Park*, wo er ausstieg und Gerry in banger Erwartung zurückließ, dafür verantwortlich gemacht zu werden: „Er sagte einfach bloß, ‚Wir seh’n uns‘ und stieg aus. Und ich musste noch eine Station weiterfahren, und für die Leute, die nach Kingsbury, Queensbury, Canons Park und Stanmore einstiegen, gab es keine Sitze mehr, weil er alle rausgerissen hatte.“

Einmal wurde Keiths Zerstörungssorgie von einem Wachmann der Bahngesellschaft beobachtet. Gerry sah, wie der Aufpasser vom Gleis durchs Abteiffenster starrte und jede Bewegung Keiths genau registrierte. Gerry war schreckensstarr. Er erwartete, sofort verhaftet zu werden; doch nichts geschah: „Ich glaube, der Wächter hatte Angst vor Keith.“

Gerry ging es nicht anders. Sein einstiger Freund hatte sich unter seinen Augen in ein boshafes, selbstgefälliges Monster verwandelt und konnte zwischen einem guten Witz und peinlichem Ernst nicht mehr unterscheiden. Gerry mochte nicht mehr mit ihm in der U-Bahn fahren, er hatte auch keine Lust mehr, beschämende Streiche zu beklatschen, geklaute

Schokoriegel zu verdrücken oder für entwendete Trommeln aufzukommen. Ihre Freundschaft war an ein Ende gelangt; und eines Tages im Herbst 1962 verschwand Keith aus Gerrys Leben, so unangemeldet, wie er gekommen war.

Komisch daran war, dass es keinem richtig auffiel, dass er fehlte.

„Er kam aus dem selben Grund, aus dem er uns auch wieder verließ“, meinte Colin Haines, der Bassist der *Escorts*. Und dieser Grund sei allein Keiths rastlose, ichbezogene Natur gewesen, meinten alle in der Band.

Sie wussten freilich nicht, dass Keith längst in einer anderen Gruppe spielte.



Keith Moon hatte, entgegen eigener Schilderungen, durchaus praxisnahe Vorbilder und Mentoren: Zuerst Gene Krupa, der erste Showstar am Schlagzeug, von dem Keith viele technische Feinheiten und publikumswirksame Effekte abschaute, etwa die hoch in die Luft geworfenen Stöcke, die im Gestus eines Dirigenten auf Trommeln und Becken geschlagen wurden, sowie die comedyhafte Beziehung zum Publikum. Dann den Nachbarsjungen Johnny Kidd, hier 1960 live mit The Pirates, die den Welthit „Shakin’ All Over“ feierten; und der unkonventionelle, wuchtige Drummer Carlo Little von Screaming Lord Sutch & The Savages, auf dem Foto noch mit seiner ersten Skiffle-Band 1958, bevor ihn Keith Moon im Juni 1962 in der Stadthalle bei einem Konzert sah und als Lehrer gewinnen konnte. Unten ein Premier-Schlagzeug, wie es Keith 1961 über seinen Freund Gerry Evans kaufte.

different size or altered in any other way at price adjustment. Please consult your Premier Dealer.

Premier "55"

For the busy modern group; for the recording drummer who wants the sharpest response and fidelity of tone. In fact, for any drummer who is dissatisfied unless he owns the best of everything.

Contents:	No.	\$
Bass Drum, 20" x 17" (14" shell)	130	115.00
Snare Drum, 14" x 4"	10	77.50
Tom-tom, 12" x 8"	442	80.00
Tom-tom, 16" x 20"	436	95.00
Tom-tom Holder	387B	6.75
Tom-tom Legs	383	6.50
Snare Drum Stand	300	16.50
Hi-hat	289	20.50
Pedal	250	19.50
Spurs, disappearing	297	6.50
Cymbal Stand	304	14.00
Cymbal Holder, disappearing	475	5.00
Cymbal Tilter	307	2.00
Bass Drum Post	409	2.00
Cymbal and Clamp	71	1.50
Snare Drum Sockets	545	1.30
Brushes, telescopic, rubber	555	3.00

Cymbals:	No.	\$
16" Zyn	276	20.50
18" Sizeable Zyn	268	28.00
Open pair 14" Hi-hat Zyn	274	28.00

Premier Outfit "55" 454.75
 With genuine Zyn cymbals 531.25

Chromium plated metalware

5

For the Drummer who cares Premier

Erste Anzeichen von Art & Beat: *The Detours* entwickeln sich von einer Tanzkapelle zu einer ernstzunehmenden R&B-Band



Zeitungsausschnitt mit der neuen Besetzung, September 1962, worin Doug zwölf Jahre jünger gemacht wird und John den Namen seines Stiefvaters angibt.

*„We didn't realise it was a place
you went to retire.”*

*John Entwistle über
Auftritte unter Pensionären in Kent*

*„When the band started
I was a shit singer.“*

Roger Daltrey

*„Things have changed, Pete –
now it's your turn.”*

*Cliff Townshend reicht den Stab
an seinen Sohn weiter*

Das Repertoire der *Detours* bot im Sommer 1962 keine Klippen, die ein versierter Session-Drummer wie Doug Sandom, der laut John „zehnmal besser war als wir“, nicht innerhalb kürzester Zeit bewältigt hätte.

Sandom, 1932 geboren, arbeitete als Maurer und war bereits verheiratet. Für die besorgten Eltern von Roger, John und Pete war der gestandene Schlagzeuger die perfekte Ergänzung und Aufsichtsperson. Für die Band selbst bedeutete Dougs Einstieg einen enormen Zuwachs an Erfahrung, Reputation und Kontakten in der Szene von West London. Glücklicherweise sah der zierliche, kleingewachsene Sandom weit jünger aus, und die Band vereinbarte, ihren neuen Drummer öffentlich dem Teenager-Alter anzupassen.

Alle fünf *Detours* stammten aus West London und wurden dort bald als lokale Größen anerkannt. Roger, der Metallarbeiter mit den harten Fäusten; Colin, Vertreter für Fertigprodukte von Danish Bacon; Doug, der bald dreißigjährige Polier; Pete, der Kunststudent; und John, beim Finanzamt in die Registratur versetzt, nachdem er am Auskunftsschalter ständig unausgeschlafen und heiser erschienen war. John hatte einen sehr beachtlichen Stimmumfang und konnte gleichermaßen sicher Falsett wie Bariton singen konnte. Für Songs wie „Twist & Shout“, die außerhalb von Rogers Tonlage lagen, war er

deshalb der Leadsänger. Bei mehreren Durchgängen pro Abend konnte man dabei durchaus die Stimme verlieren – und war für den Schaltherdienst einer königlich-britische Behörde natürlich nicht mehr zumutbar.

Mit ihrer erprobten Set-Liste aus traditionellen Jazz-Arrangements, bei welchen Daltrey gern an die Posaune wechselte, Entwistle bei Bedarf Trompete oder Waldhorn blies und Pete am Banjo klimperte, mit gut tanzbaren Twistnummern, Jive, Rockabilly-Chartbreakern, bekannten Instrumentals der *Shadows* sowie aktuellen Pop-Hits eroberten sich *The Detours* allmählich ein festes Publikum, wobei sie den Wegfall ihres Chauffeurs und Hobby-Managers Mr Wilson zu kompensieren hatten, der nach dem unrühmlichen Rauswurf von Sohn Harry seine Dienste verweigerte.

Ein Glück, dass Betty Townshend einen kleinen gelben Ford-Transporter besaß. Sie hatte ihn gekauft, um alte Möbel für ihren Antiquitätenladen zu befördern. Nachdem das Equipment der Band sowieso bei den Townshends lagerte, übernahm Petes Mutter den Job und kutscherte die Jungs zu ihren Auftritten:

„Ich hielt es meist nicht lange aus, sondern brachte Einkäufe nach Hause oder erledigte etwas, bis ich sie mit ihrer Ausrüstung wieder abholte. Sie spielten furchtbar laut.“ (So laut, dass Rogers Mutter einmal zu ihrem Mann sagte: „Meinst Du tatsächlich, dass Leute dafür bezahlen?“)

Trotzdem begannen sich Bettys Geschäftssinn und ihr Mutterherz bald energisch zu rühren. *The Detours* mochten lautstark und nicht ihrem Musikgeschmack gemäß spielen, doch es war immerhin ihr Erstgeborener, der sich anschickte, eigene Meriten im Metier der Eltern zu erwerben. Sie konnte genau beobachten, wie gut sich Petes Persönlichkeit mit jedem Auftritt entwickelte. Ihr linkischer, komplexbeladener Junge wurde sicherer und selbstbewusster durch die Musik; nun sollte er dafür alle Unterstützung von ihr erhalten.

Entschlossen griff Betty zum Telefon und klapperte alle Leute und Clubs ab, die sie aus ihrer Vergangenheit als Sängerin und durch Cliffs eigene Karriere im Musikgeschäft kannte. Sie verschaffte der Band einige Auftritte in einem Hotel in Richmond, wo das Honorar allerdings so miserabel war, dass es nicht einmal das Benzingeld deckte.

Johns Freundin Alison, die bei einer großen Entwicklungsfirma als Sekretärin arbeitete, sorgte dafür, dass *The Detours* bei Betriebsfesten regelmäßig gebucht wurden. Betriebsausflüge führten die Band bis nach Bognor Regis und Doncaster in Yorkshire, wo laut John „der Geschäftsführer üblicherweise einen Gemeindesaal anmietete, worin sich alle Mitarbeiter sinnlos voll laufen ließen, bis wir einpackten und nach Haus fuhren.“

Weitere Gigs waren im *The Jewish Club* von Ealing, wo betuchte jüdische Sprösslinge das Tanzbein schwangen, in *Boseleys Ballroom* in der Faroe Road, Shepherd's Bush, dessen Besitzer auch das lokale Musikgeschäft gehörte und wo *Who*-Edelfan Irish Jack seine erste Begegnung mit der Band hatte; oder in der Stadthalle von Acton am 1. September 1962, worauf sogar ein Zeitungsartikel in der „Acton Gazette“ über *The Detours* erschien.

Doch der Verdienst reichte nie aus, um wirklich etwas an ihren Auftritten zu verdienen. Meist vertranken die Jungs schon während der Pausen an der Bar das magere Honorar oder mussten den Lieferwagen bezahlen, den Doug angemietet hatte, wenn Betty sie nicht zum Veranstaltungsort fahren konnte.

„Sie konnten einfach nicht ausreichend anständig bezahlte Auftritte kriegen“, erinnert sich Betty, „bis ich Bob Druce kontaktierte.“

Bob Druce führte die lokale Veranstaltungsagentur *Commercial Entertainments*, für die Doug schon gelegentlich als Sessionmusiker gearbeitet hatte, bevor er zu den *Detours* gestoßen war. Die Agentur unterhielt einen festen Kreis von fünfzehn bis zwanzig Veranstaltungsorten in und um West-London, wofür sie vertraglich verpflichtete Bands nach einem rotierenden Wochenplan einsetzte. Dieser wandernde Rock&Rollzirkus bediente vorrangig die größeren Clubs und Bars mit Tanzflächen wie das *White Hart Hotel* in Acton, den *Goldhawk Road Social Club* in Rogers früherem Wohnviertel Shepherd's Bush oder das *Oldfield Hotel* im West-Londoner Vorort Greenford – Namen und Adressen, die jedem rockhistorisch bewanderten *Who*-Fan wohlige Schauer über den Rücken jagen, gelten sie doch als Weihestätten, wo ihre Helden bedeutende Begegnungen hatten und wegweisende Schritte unternahmen.

Betty hatte bei Druce einen Vorspieltermin für Anfang November im *Oldfield Hotel* arrangieren können. Falls Druce, der wichtigste Promoter der Szene, die Band unter Vertrag nahm, bedeutete das den ersten wirklichen Schritt zu einer professionellen Karriere: fest zugesicherte Auftritte bei regelmäßigem Salär.

Die Gruppe erschien pünktlich im *Oldfield Hotel*, von Betty gefahren, wie die einen sagen, von Doug transportiert, wie dieser behauptet:

„Ich mietete den Lieferwagen, weil Betty keine Zeit hatte ... Ich habe noch nie jemand gesehen, der so aufgeregt war wie Roger an diesem Abend. Und Pete war weiß wie ein Blatt Papier“, erinnert sich der ehemalige Schlagzeuger, der seine Bandkollegen zu beruhigen versuchte: „Ich sagte ihnen, wenn wir den Job kriegen, ist es gut, sonst bekommen wir halt einen anderen.“

Im *Oldfield Hotel* traten an diesem Abend *The Bel-Airs* auf, eine der bekanntesten Bands in Druces *circiut*, die hauptsächlich Countrysongs zum besten gab. Das war keine gute Voraussetzung für *The Detours*, die normalerweise lieber für ein progressives Publikum spielten. Ein Glück, dass die Band so vielseitig war und auf Rogers Wunsch einige Nummern von Johnny Cash ins Programm genommen hatte.

In einer Pause kletterten *The Detours* auf die Bühne, um eine Probe ihres Könnens abzugeben. Sie benutzten nach einhelliger Meinung das Equipment der *Bel-Airs*, womit zumindest fraglich wird, wozu Doug einen Transporter gemietet haben will.

Jedenfalls spielten sie die vereinbarten drei oder vier Songs, und am Ende rief der Anheizer – vermutlich war es Lou Hunt, der für die Geschichte der *Who* noch eine wichtige Rolle spielen sollte – ins klatschende Publikum: „Was haltet ihr von den Jungs? Wollt ihr sie noch mal hören?“

Der Applaus nahm hörbar zu, woraufhin Bruce einwilligte, die Gruppe unter Vertrag zu nehmen – ein großer Erfolg für die jungen Bandmitglieder und ein erfreulicher Ausblick für den alten Hasen Doug, der Musik zwar nicht als berufliche Perspektive betrachtet hatte, aber als interessantes bezahltes Hobby, mit dem man durchaus dem Alltag eines Handwerkers entfliehen konnte.

„Wir waren schon richtig bekannt im Viertel und hatten unsere Fans. Die Mädchen legten uns gern Geschenke in den Transporter, kleine Puppen und so was“, erzählt Doug. „Meine Frau weigerte sich schließlich, mit mir einkaufen zu gehen, weil ich überall angesprochen wurde.“

Eines der ersten Engagements für Druce führte *The Detours* nach Kent in das Senioren-Kurbad Broadstairs. Schon die Fahrt war recht beschwerlich, wie Roger erzählt:

„Es war ein verfluchter Alptraum. John, Pete und ich fuhren üblicherweise mit Betty. Pete saß vorne neben ihr, und wir anderen lagen hinter auf unseren Verstärkern, die Decke kaum zehn Zentimeter über unseren Köpfen, den ganzen langen Weg nach Broadstairs.“

Am Auftrittsort selbst erwartete die Band ein wenig adäquates Publikum. John berichtet:

„Es gab dort vielleicht gerade mal sechzehn Kids unter fünfundzwanzig ... Ich erinnere mich gut an unseren ersten Auftritt. Wir kamen spät an, und niemand war da. Als wir die Ausrüstung ausluden, tauchte endlich ein Animateur auf, und wir dachten, toll, der bringt unser Publikum. Aber dann ging er raus und begann, all diese Rollstühle auszuladen ... Druce schickte uns Ewigkeiten jede Woche dorthin“

Der Touragent Bob Druce galt neben seiner erfolgreichen Vermittlungstätigkeit auch als „Mister-Ten-Percent“, der sich nicht scheute, von der Band ein zweites Mal für nicht näher definierte Manageraufgaben zu kassieren, indem er einen „Exklusivvertrag“ vorlegte. Damit

wären *The Detours* in jedem Fall an *Commercial Entertainment* gebunden und zu Provisionszahlungen verpflichtet gewesen, gleich ob sie an einem von der Agentur vermittelten Ort spielten oder nicht. Als Touragent legte Druce der Band auch das Geld für ihren ersten eigenen Transporter aus, den Roger für 115 Pfund aufgetrieben hatte. Druce zog den *Detours* dafür jede Woche 10 Pfund vom eingespielten Honorar ab.

Die Eltern der noch nicht volljährigen *Detours* Pete, John und Roger verweigerten ihre Unterschrift unter den Vertrag. Die Vereinbarung hatte demnach keine Rechtsgültigkeit, was hieß, dass *The Detours* auch weiterhin eigene Auftritte annehmen konnten, ohne Provisionen an die Agentur abführen zu müssen.

Diese Regelung zahlte sich aus. Betty hatte einen weiteren Bekannten, Lesley Douglas, der sie und Cliff einst zusammen geführt hatte und in dessen Band beide aufgetreten waren. Douglas betrieb mittlerweile einen exklusiven Club für amerikanische GIs. Das nach ihm selbst benannte *Douglas House* befand sich am *Lancaster Gate*, Nähe *Hydepark*, und Douglas bezahlte für einen zweistündigen Auftritt der *Detours* jeden Sonntag von 13 bis 15 Uhr die damals sagenhafte Summe von 20 Pfund.

Zusammen mit diesem Sahnehäubchen, mit den weiterhin stattfindenden Auftritten bei Parties, Hochzeiten oder Bar-Mizwahs, und natürlich dank den regelmäßigen Tanzabende für Druces Agentur und schaffte es die Gruppe, nach Abzug aller Unkosten rund zwölf Pfund pro Mann und Woche einzunehmen – etwa das Doppelte bis Dreifache, was ein Lehrling oder einfacher Arbeiter um diese Zeit als Wochenlohn erhielt.

Nicht nur Doug und Roger waren von diesen finanziellen Möglichkeiten begeistert, sondern vor allem auch Pete, der sein Studium bis dahin mit Nebenjobs finanziert hatte, indem er Milch und Wurst auslieferte. Sein Leben hatte sich in den vergangenen fünfzehn Monaten radikal verändert:

„Ich konnte es kaum fassen“, erzählt er in Barnes Biografie *Maximum R&B*. „Es war so eine großartige Zeit für mich. Die Kunst setzte meine Kreativität in Gang und half mir bewusst nachzudenken. Die Kunsthochschule war wie eine Offenbarung für mich nach dem letzten Schuljahr an der Grammar School, wo ich ausgestoßen war und dieser ganze Mist. Ich erkannte, dass ich nirgendwohin kommen würde als Introvertierter und dass ich ein Extrovertierter werden musste – und genau das tat ich.“

Richard Barnes, der ebenfalls an der *Ealing Art School* studierte und Townshend dort kennen lernte, beschreibt, wie sein Kommilitone, anfangs noch zögerlich und voller Komplexe wegen seiner große Nase, die ersten Kontakte knüpft und sich immer gekonnter im neuen Milieu in Szene setzt.

„Die *Ealing Art School* war eine sehr ungewöhnliche Kunsthochschule. Diese normalerweise eher gesetzte und konservative Institution hatte im selben Jahr einen neuen Rektor bekommen, als Pete sich dort einschrieb. Die meisten Dozenten waren durch junge sechziger-Jahre-Designer und -Künstler ersetzt worden, und man war gerade dabei, ein neues Experiment in der Kunsterziehung zu beginnen, das auf ‚Kybernetik‘ basieren sollte. Kybernetik als Studium von Kontrollsystemen und Kommunikation in so unterschiedlichen Dingen wie Tieren, Rechenmaschinen oder Ökonomie – es war ein kleines Rätsel, was diese obskure Wissenschaft mit Kunst und Design zu tun haben sollte. Aber der Rektor beharrte darauf, dass Kunst mehr sei als nur ein ‚paar alte Äpfel auf Tischen‘“.

Tatsächlich mussten die Studenten allerlei seltsame Projekte in Angriff nehmen. Eines davon zeigte den davon offenbar höchst inspirierten Pete Townshend einige Wochen lang in einem Wägelchen aus Orangenkisten durch die Flure rollen, rätselhaft Töne ausstoßend, womit die physische Behinderung eines Menschen ohne Beine simuliert werden sollte, der sich zudem in einem fremden Alphabet verständigen musste:

„Die Dozenten erwarteten so was von uns, und sie wollten Erklärungen für alles. Sie waren sehr akademisch“, erzählt Pete.

Die englischen Kunsthochschulen in dieser Zeit schienen vor allem eine Brutstätte für angehende Rockstars gewesen zu sein. An Petes *Ealing Art School* studierten unter anderem Ron Wood und Freddy Mercury; aber auch John Lennon, Eric Clapton, Ray Davies, David Bowie und Keith Richards waren an englischen Kunsthochschulen zu Gange, ehe sie sich vollständig der Musik verschrieben.

Keith Richards meinte einmal: „Ich lernte nicht viel über Kunst an der Kunsthochschule, aber ich lernte viel über Gitarrespielen.“

Kunst war im Aufbruch wie selten zuvor; und die größte Revolution fand in der elektrischen Musik statt. – War es da ein Wunder, dass sich die kreativsten Talente lieber mit einer E-Gitarre um den Hals oder mit dem Mikrofon in der Hand an die Hochspannung des gesellschaftlichen, technischen und kulturellen Aufbruchs anschlossen, statt einsam im Atelier oder in muffigen Schreibstuben über die Phänomene ihres Zeitalters zu grübeln?

Für Pete jedenfalls bot die brodelnde, quicklebende Atmosphäre an der Kunstakademie ganz sicher das fehlende Element in seiner Entwicklung. Sein wacher, vielseitiger Intellekt erhielt jede Menge Nahrung, endlich schien er unter Gleichgesinnten angelangt, die seine Originalität schätzten. Seiner oft etwas überinspirierten, kuriosen Denkweise kam das experimentelle Ausbildungskonzept des neuen Rektors zugute. Pete genoss es, sich für die mannigfaltigen Einflüsse zu öffnen.

Und wieder einmal bahnte er sich die Zugehörigkeit durch Musik – Petes Türöffner zu scheinbar jeder Art von Gemeinschaft. In den Kollektivräumen der Kunstakademie spielte immer irgendwer Gitarre, und als Pete in einer Pause nach der Klampfe griff und seine mittlerweile recht beachtlichen Fähigkeiten demonstrierte, sprach sich das schnell herum. Ein amerikanischer Student namens Tom Wright näherte sich dem Neuling und bat Pete, ihm einige der abgefahrenen *licks* zu zeigen, von denen ihm berichtet worden war.

Pete erzählte Jahre später, dass Tom der erste Mensch gewesen sei, mit dem er an der Kunsthochschule gesprochen habe. Die beiden mussten nur über die Straße gehen, um in Toms kleiner Wohnung neue Gitarrengriffe einzustudieren. Was Pete dort im Gegenzug erhielt, sollte sich für ihn und *The Who* bald als wahrer Schatz erweisen.

Tom war ein begeisterter Musikfan und besaß eine fantastische Plattensammlung, sowohl was ihren Umfang betraf als auch in der Stilrichtung. Viele Titel und Interpreten von Jazz bis Blues und R & B waren in England seinerzeit kaum oder gar nicht erhältlich. Tom hatte alles aus den USA mitgebracht und das Neueste sich nachsenden lassen, weswegen er als Trendsetter und sein Apartment mit Landsmann Campbell McLester, einem weiteren Auslandsstudenten aus Oklahoma, als Anlaufpunkt für alle an neuer Musik interessierte Kunststudenten galt.

Chronist „Barney“, der oft zugegen war, wenn Pete seinem amerikanischen Freund in der Sunnyside Road Gitarrenstücke beibrachte oder dessen Schallplatten lauschte, listet die Zuckerstücke in Toms beeindruckender Sammlung auf:

„Alles von Jimmy Reed, alles von James Brown, Chuck Berry, Bo Diddley, John Lee Hooker, Mose Allison, Jimmy Smith, Muddy Waters, Howlin’ Wolf, Slim Harpo, Buddy Guy, Sonny Terry and Brownie McGhee, Joe Turner, Booker T, Little Richard, Jerry Lee Lewis, Carl Perkins, Fats Domino, The Coasters, Ray Charles, John Patton, The Drifters ..., – eine komplette Werkschau der damals heiß diskutierten US-amerikanischen Bluesmusik und R&B-Szene. Ergänzend dazu hortete Tom zahlreiche Jazz-Alben progressiver Musiker wie Charlie Parker, Coltrane, Miles Davies, Wes Montgomery oder Dave Brubeck und gut dreißig Klassik-Schallplatten.“

Diesen Schatz „erbten“ Pete und Barney, als ihr Freund Tom wegen Marihuana-Besitz angezeigt worden war und das Land verlassen musste. Er fragte Pete und Barnes, ob sie das verwaiste Appartement in der Sunnyside Road Nummer 35 beziehen und seine Sammlung beaufsichtigen wollten – keine Frage, die beiden wollten. Pete musste dringend zuhause ausziehen. Die Beziehung zu seiner Mutter war trotz ihrer Unterstützung für *The Detours* nie frei von Spannung, nicht zuletzt, da sich Mutter und Sohn in ihrem Temperament sehr

ähnelten. Hinzu kamen die um viele Jahre jüngeren Brüder Paul und Simon sowie Bettys Antiquitätenladen, womit ihre ganze Aufmerksamkeit eigentlich aufgebracht war.

„Es war Zeit für ihn, selbständig zu werden“, befand Betty, die Petes Faulenzerdasein und zunehmende Künstlerattitüde gar nicht gut hieß, sondern einen ernsthaft an seiner Musikerkarriere arbeitenden Sohn sehen wollte.

Petes Vater hielt sich dagegen weitgehend aus allem heraus.

„Er war immer sehr beschäftigt“, erzählt Pete, „sehr einfach, sehr liebevoll, sehr gradlinig und ungeheuer stolz, wenn ich mit irgendwas Erfolg hatte. Ich erinnere mich an den Tag, als er die Aufgabe an mich weiterreichte, die er bis dahin zu tragen meinte. Er sagte, ‚die Dinge haben sich verändert, Pete. Jetzt bist du an der Reihe!‘.“

Laut Pete soll dieses Gespräch am gleichen Tag statt gefunden haben, an dem *The Detours* das Engagement im *Douglas House* antraten – und dort „die Band meines Vaters vom Spielplan verdrängten.“ Nach den Recherchen von Christian Suchatzki war die abgelöste Formation nicht jedoch nicht Cliffs *The Squadronaires*, sondern *The Lesley Douglas Dance Band*, in der sowohl Betty als auch Cliff mitwirkten.

Jedenfalls musste Cliff Townshend bald erkennen, dass sein Sohn in einer Hinsicht kein gleichgesinnter Nachfolger war:

„Mein Vater hatte nichts gegen Rockmusik. Er mochte nur nicht, dass die Szene nach seiner Meinung nicht besonders ehrbar war; er hasste die Drogen“, erzählt Pete.

Die Meinung teilte Pete nicht. Durch Tom, den Musikfreak aus Alabama, war er gleich nach dem Beginn ihrer Bekanntschaft auf *pot* – Marihuana – gestoßen und konsumierte das weiche Rauschmittel im Kreis der Kommilitonen in der Sunnyside Road gern und reichlich.

„Es war weniger *pot* selbst, was mich anzog, als das ganze Drumherum“, erzählt er später.

„Da war das Neue um die Kunstakademie, hübsche Mädchen, das erste Mal in meinem Leben, die ganze Musik um mich herum ... alles war sehr aufregend. Obwohl mir *pot* wichtig war, war es doch längst nicht das wichtigste: es war nur wegen der Tatsache wichtig, dass die ganzen unglaublichen Dinge um mich herum noch unglaublicher wurden.“

Keiner seiner Bandkollegen interessierte sich zunächst für Marihuana; *pot* war allein Teil von Petes Erfahrungen als Kunststudent und Famuli der neuen Musik, die er, lümmelnd auf dem Bettsofa und nach allen Seiten hin offen aufnahm. Pete Townshend, der abgehobene Musikhörer haschte gern; aber als Gitarrist der *Detours*, mit denen er fünf- bis sechsmal pro Woche im Einsatz war, konnte er sich larmoyantes Schweben und Träumen nicht erlauben.

Mitbewohner Barnes erinnert sich:

„Die Arbeit mit der Band hatte immer Priorität, vor Freundinnen, vor Geburtstagen, vor Pokalendspielen im Fernsehen oder Hochzeiten von Freunden. Wenn Pete von einem Auftritt gegen Mitternacht zurück kam, war es nicht ungewöhnlich, dass die gleichen Freunde immer noch da saßen, Männchen kritzelten oder Platten hörten, und er machte dort weiter, wo er aufgehört hatte.“

Die Tatsache, dass Pete und *The Detours* praktisch jede Nacht unterwegs waren, sorgte ironischerweise dafür, dass sie von den revolutionären Entwicklungen in der britischen Musik zunächst nicht viel mitbekamen, sondern auf Berichte lebensfroher Nachtkundschafter wie Barnes angewiesen waren. Die aufstrebenden Londoner R&B-Bands, die der aus Liverpool einsickernden *Beatlemania* mit ihrem allgemeinverträglichen soften Merseybeat einen rauen, hauptstädtischen Kontrapunkt setzen wollten, waren wilde, laute, unkonventionelle Formationen, Ableger der stilprägenden Keimzelle um Alexis Korner. *The Rolling Stones*, *The Yardbirds* oder *Cyril Davies Allstars* mit *Long John Baldrey* blieben für *The Detours* unbekannte Größen, bis Rogers Truppe sich ab 1963 in Bob Druces Tourzirkus durchsetzen konnte und als Vorgruppe oder Pausenfüller für Hauptattraktion wie *The Rolling Stones* oder *The Kinks* gebucht wurde.

The Detours galten damit zwar schon kurz nach ihrer Verpflichtung als die beste und begabteste der West-Londoner Hausbands, vor *The Bel-Airs*, *The Riversides*, *The Corvettes* oder *The Beachcombers*; doch an das Format der neuen Wilden aus Schule von *Blues Incorporated* im *Ealing Club*, die längst auch die führenden Musikkneipe, den einstmals streng jazz-orientierten *Marquee Club* erobert hatten, reichten sie nicht heran.

Die Gründe dafür lagen auf der Hand: Bis Anfang 1963 waren *The Detours* kaum mehr als eine sehr flüssig und organisch aufspielende Tanzkapelle, ohne Bühnenshow und ohne individuelles Repertoire. Nachdem Druce gleich zu Beginn ihren unordentlichen Aufzug bemängelt und ein smartes Äußeres zur Voraussetzung für ihre Verpflichtung gemacht hatte, hatte Pete modische kastanienbraunen Bühnenanzüge entworfen, die Roger nur unter Druck ihres Promotors anzog – er war schließlich nicht von der Schule geflogen, um in Konformität auf der Bühne zu enden. Mit weißen Hemden, schmalen Krawatten und gewienerten Halbschuhen wurden *The Detours* an das zeitgemäße *Beatles*-Outfit angepasst und coverten ein fast beliebig zu nennendes Gemenge aus Jazz, Pop, Blues und Rock & Roll, und das so professionell, dass ein kritischer und szeneerprobter Zuhörer wie Barnes feststellte:

„Ein dreieinhalb Minuten langer Song dauerte bei ihnen genau dreieinhalb Minuten. Sie spielten ihn sehr gut und kompetent und waren insofern viel besser als die meisten Bands, aber sie machten nichts daraus. Wenn *The Yardbirds* zum Beispiel ‚Smokestack Lightning‘

spielten, dauerte das fünfzehn Minuten. Ich schlug Pete vor, sie sollten ihre Nummern auch ausdehnen und Gitarrenriffs einbauen, um sie vom Original unterscheidbar zu machen.“

Barnes widerspricht damit der Einschätzung der Band selbst, die sich immer als Trendsetter in Sachen R&B verstanden hatte, noch bevor die Konkurrenz darauf ansprang.

John zum Beispiel sagt: „Wir haben *Beatles*-Songs und das ganze Zeug gespielt, bis wir R&B entdeckten. Pete ging auf die Kunstschule und lernte John Lee Hooker und so weiter kennen. Wir wussten, dass wir mit dem alten Material nirgend wohin kommen würden, also wechselten wir zu R&B, bevor alle anderen Gruppen, *The Yardbirds* und *The Downliners Sect*, darauf kamen.“

Roger erklärt noch eindeutiger: „Wir waren die erste Gruppe, die es satt hatte, das Top-Zwanzig-Zeug rauf und runter zu spielen, und die zu wirklich hartem R&B übergang.“

Bei Pete jedenfalls, durch die geerbte Plattensammlung und sein Kunststudium für Neuerungen in höchstem Maß sensibilisiert, stieß Barnes Vorschlag auf offene Ohren. Roger erkannte nun plötzlich die Zukunft des Rock & Roll in der neuen Stilrichtung, Doug, der gelernte Session-Drummer, spielte sowieso alles, was man ihm vorsetzte, und John gefielen die musikalischen Freiheiten, die ein offeneres Konzept bot.

Es blieb Colin, der angestammte Sänger und Gründungsmitglied der *Detours*. Der hatte es sich angewöhnt, seine Bandkollegen als Begleitmusiker zu betrachten, die ihm unauffällig und gehörig zuspielden sollten wie *The Shadows* ihrem Frontmann Cliff Richard.

Nicht nur Roger, der heimliche und echte Anführer der *Detours*, störte sich daran. Auch Pete lästerte immer unverhohlener über den „arschwackelnden“ Elvis-Verschnitt, der insbesondere bei langsamen Nummern zu großer Form auflief und sich gern im schnittigen Marine-Blazer über hellgrauen Hosen vor der Band präsentierte.

Für seinen unvermeidlichen Rauswurf wollte im Nachhinein aber keiner recht die Verantwortung übernehmen. Pete behauptet, dass Dawson vor allem „zu Roger in Gegensatz stand, der damals die Hosen anhatte und der die Dinge so hindrehte, wie er sie haben wollte. Wer sich mit ihm anlegte, kriegte üblicherweise ein paar übergezogen.“

Doug, der nach eigenem Bekunden mit Colin nie ein Problem hatte (sondern mit Pete, wie sich später herausstellte), schob die Ursachen mehr ins allgemeine: „Es war immer das gleiche in Bands: Man fiel über jemand her, wenn er nicht da war, nörgelte und krittelte solange an ihm herum, bis er ging. Pete sagte immer: ‚Schaut bloß, wie er da steht und mit dem Arsch wackelt‘. Sie lachten auf der Bühne hinter seinem Rücken über ihn. Pete konnte hätte es lieber gesehen, wenn der Sänger herumhüpfte oder Gitarre spielte.“

John sagte, Colin sei einfach nur ein wenig zu adrett gewesen; und von Roger, der in solchen Fällen lieber handelte als redete, sind keine Aussagen überliefert.

Sicher ist, dass Colin jener Typ schmalziger Schlagersänger war, der ins neue musikalische Konzept, das *The Detours* unter Rogers Führung und mit Pete zunehmender Einflussnahme anstrebten, nicht mehr passte. Als die Band einmal kurzfristig von Druce aufgefordert wurde, eine verhinderte Gruppe zu vertreten, nutzten *The Detours* die Chance, um den ganzen Abend Blues zu spielen. Der Auftritt wurde ein solcher Erfolg, dass Roger und Pete sich in ihrer Auffassung bestärkt fühlten und weitere Stücke aus R&B-Sammlung einstudierten.

„Wir verloren damit zwar unsere alten Fans, aber wir gewannen ein neues Publikum, das viel größer und enthusiastischer war; und nach sechs Monaten kamen alle früheren Fans zurück, und wir hatten dreimal so viele Anhänger wie zuvor“, erzählt Roger: „Blues gab uns die Freiheit, zu improvisieren und uns zu entwickeln. Pop zu spielen, bedeutete, eine Aufnahme zu kopieren, und das war’s. Wir waren schon glücklich, wenn wir möglichst nah ans Original rankamen. Blues hingegen war eine völlig andere Sache.“

Die Band experimentierte mit dem neuen R&B-Repertoire zunächst in wechselnden Besetzungen. „Eine Zeitlang hatten wir einen Typ namens Peter Vernon-Kell. Er spielte sehr schlecht Leadgitarre“, erinnert sich Pete.

Der angeblich so untalentierte Gitarrist Vernon-Kell gründete übrigens bald in Druces Tourzirkus eine eigene Band, *The Macabre*, und wurde von *The Who* gern als Vorgruppe gebucht. In den siebziger Jahren wurde er Plattenproduzent, besonders erfolgreich mit Peter Green – soviel zu dieser flotten Bewertung Townshends.

Auch Phil Rhodes, der mit Pete und John in der Schulband *The Confederates* Klarinette gespielt hatte, kam wieder zum Einsatz. Man einigte sich aber schließlich auf Gabby Connolly als neues Bandmitglied. Gabby hatte bei *The Bel-Airs* den Bass gezupft und sang speziell jene Countrysongs, die sonntags im *Douglas House* vor den GIs unerlässlich waren. Bei den neuen bluesigen Stücken von John Lee Hooker oder Jimmy Reed hingegen übernahm meist Roger das Mikro. Seine raue, stets etwas unfertig klingende Stimme passte eigentlich hervorragend zum neuen Material; doch noch war Roger alles andere als ein guter Sänger.

„Am Anfang der Band war ich ein Scheiß-Sänger“, urteilt er selbstkritisch. „Man brauchte damals eigentlich auch gar keinen Sänger, man brauchte jemand, der sich prügeln konnte, und das war ich.“

Nachdem sich Roger gern prügelte und mit Begeisterung sogar während ihrer Auftritte von der Bühne sprang, wenn in einer Ecke des Saals ein Tumult ausbrach, war das ausbaufähige Blues-Schema auch in dieser Hinsicht hilfreich. Es dauerte zwar nie sehr lange, bis Roger,

von seiner Gitarre befreit, schlagkräftig für Ruhe gesorgt hatte, aber ein wenig improvisieren lernen konnte man in der Zwischenzeit schon.

Als das Engagement im *Douglas House* auslief und kein Country-Interpret mehr notwendig war, wackelte Gabbys Stellung als Leadsänger bereits bedenklich. Die endgültige Trennung geschah aber erst, nachdem Roger ein lebendiges Vorbild neben sich entdeckte, das ganz ohne zweites Melodieinstrument auskam und in knapper, kerniger Vier-Mann-Besetzung von Gesang, Gitarre, Bass und Schlagzeug authentischen Power-Rock lieferte.

Die Rede ist von *Johnny Kidd & The Pirates*, mit denen *The Detours* schon einmal Ende 1962 gemeinsam auf der Bühne gestanden hatten. Im Mai 1963 wurden *The Detours* von Druce ein weiteres Mal als Vorgruppe für die energetischen Rock&Roll-Freibeuter gebucht. Das instrumentale Powertrio um Leadsänger *Johnny Kidd* überzeugte Roger so sehr, dass er endgültig ans Mikro wechselte und die Gitarre aufgab, auf der er sich im Vergleich zu Pete ohnehin nicht recht weiter entwickelte.

Für seinen klugen Übertritt in die zentrale Position des Vokalisten konnte er auch die tägliche Maloche in der Fabrik verantwortlich machen. Seine Finger waren durch die handwerkliche Tätigkeit nämlich ständig wund, und mit offenen Kuppen übers Griffbrett zu rutschen, musste selbst dem hartgesottenen Roger große Pein verursachen. Schließlich überließ er das Saitenspiel der *Detours* gern den beiden Spezi Pete und John. Deren Duo von Bass und Gitarre war immerhin schon aus Schultagen und in vielen gemeinsamen Übungsstunden in Petes Jugendzimmer erprobt. Inzwischen funktionierte es so reibungslos, dass sich Frontmann Roger sicher eingerahmt fühlen durfte.

Der Gitarrist der *Pirates* Mick Green hatte John und Pete einen Sound vorgegeben, der ihre Entwicklung sowohl am Bass als auch an der Gitarre stark beeinflusste. Pete war vor allem als Rhythmusgitarrist begabt, der gekonnt Tempo, Takt und Harmonie bestimmte. Seine Soli klangen zwar originell, aber technisch waren sie im Vergleich zu Virtuosen wie Jeff Beck, Blackmore oder Clapton nicht sehr anspruchsvoll.

John, der musikalisch beschlagenere der beiden Gitarristen, wollte sowieso immer das Leadinstrument spielen. Damit kam Pete die tragende Rolle im Gerüst der *Detours* zu, die normalerweise der Bassist übernahm, ohne dass er freilich die tiefen Töne erzeugen konnte. Er hielt aber den Rhythmus und deckte zumindest noch den mittleren Klangbereich ab. Das erlaubte es John, seine Lautstärke und den Höhenregler so weit hochzudrehen, dass er die notwendigen melodischen Linien und Füllmuster zwischen den Akkorden mit seiner Bassgitarre übernehmen konnte.

Dieses Konzept der vertauschten Rollen von Bass und Gitarre, das aus vorhandenen beziehungsweise nicht vorhandenen musikalischen Fähigkeiten innerhalb der Band entstand, steckte Mitte 1963, nachdem *The Detours* die beeindruckende Vorstellung der Rockpiraten in der Süd-Londoner St. Mary's Hall aus nächster Nähe studiert und ausgewertet hatten, zwar noch in den Kinderschuhen; aber auf alle Fälle wurde klar, dass man weder einen zweiten Gitarristen, noch einen zusätzlichen Sänger brauchte, um einen voll klingenden, authentischen Rocksound zu erzielen.

Entscheidend für die Durchsetzung ihrer Vorstellung war freilich, dass die Band eine gute Anlage zur Verfügung hatte. Noch immer benutzten *The Detours* Instrumente und Lautsprecher, die größtenteils Roger gehörten oder von ihm in seinen Arbeitspausen gebaut wurden:

„(Chase Products) muss die einzige Metall verarbeitende Fabrik gewesen sein, in der ständig Holzspäne auf dem Boden lagen“, lacht er. „Wir machten unsere Ausrüstung buchstäblich selbst, bis auf die Drums. Wir waren besessen von der Idee, das größte Equipment zu besitzen, das man je gesehen hatte.“

Tatsächlich waren die Aussichten darauf recht gut. Wenn man heute etwa die Verstärkeranlage der *Pirates* auf Fotos betrachtet, bekommt man beinahe Mitleid, so mickrig nimmt sich deren Ausrüstung gemessen an modernen Ansprüchen aus. Jede aktuelle Amateurband würde sich heute weigern, mit derart lächerlichen Mitteln aufzutreten.

Roger hatte den technischen Aspekt des Rock & Roll früh erkannt und entsprechende Maßnahmen ergriffen:

„In unseren Boxen gab es zwar auch nur diese kleinen 12“-Lautsprecher; aber von außen sahen sie aus wie der Wohnzimmerschrank meiner Mutter. Die Leute kamen und sahen uns und meinten: ‚Wow, die Jungs müssen gut sein, schaut bloß ihre riesige Anlage an!‘“

Zu den selbstgefertigten Lautsprechern und dem tragisch ererbten Vox AC-15, den sich Pete und Roger teilten, kam im Lauf der Zeit noch ein zweiter identischer Vox-Verstärker, der Johns alten Goodman-Lautsprecher und Roger Decca Mono PA unterstützte. Diese Gesangsanlage muss ein recht explosives, vielseitiges Teil gewesen sein, denn es wird berichtet, dass ihre Ventile bei der kleinsten Berührung hochgingen, sonst aber zum Trocknen der kleinen Grampian-Mikrofone benutzt wurden:

„Großartige, hübsche Dinger, diese Mikros“, erinnert sich John; „aber sie wurden immer leiser, je länger man sang und zwangsläufig in sie hineinsabberte. Wir hatten deswegen immer eine Anzahl Ersatzmikros über dem Ventilgebläse zum Trocknen.“

John hatte inzwischen auch seinen ersten richtigen Bass. Es war ein echter *Fender Precision Bass*, Baujahr 1961, den er von Gabby übernommen hatte, indem er dessen Restschuld von 50 Pfund übernahm: „Er hielt den Bass unterm Bett seiner Freundin versteckt, weil er die Raten nicht mehr bezahlen konnte.“

Johns größtes Problem war aber noch ungelöst: „Ich begann ja mit dem Goodman 18“-Lautsprecher (*mit etwa fünfzig Zentimeter Durchmesser in der Tat ein beeindruckendes Teil*), der in einer selbst geschreinerten Holzkiste ohne Rückwand lebte. Die war so schwer, dass sich der Rest der Band weigerte, den riesigen Kasten zu schleppen. Also kamen wir auf die Idee, den Lautsprecher an einen langen Nagel zu hängen und in einem großen bemalten Karton zu transportieren. Es sah sehr echt aus, aber konsequenterweise plumpste der Lautsprecher jedes Mal vom Nagel, wenn ich die E-Saite anschlug.“

Es müssen diese frustrierenden Erfahrungen gewesen sein, die John in den Musikshop von Jim Marshall trieben. Marshall war selbst Musiker gewesen und hatte als Schlagzeuger mit Petes Vater in einer Band gespielt. 1960 eröffnete er einen kleinen Laden in Nord-London, der zunächst nur Schlagzeugbedarf führte. Aber die Drummer brachten oft Bassisten und Gitarristen mit. Gespräche mit Pete, der oft mit John bei Marshall herum hing, und mit anderen elektrischen Saitenkünstlern überzeugten Marshall schließlich, auch Verstärker und Gitarren ins Programm aufzunehmen.

Damit kam eine Lawine ins Rollen. Der findige Musikalienverkäufer erkannte rasch, dass er die teuer aus den USA importierten Markengeräte von Fender für gleiches Geld selbst herstellen konnte. Auf der Basis des damals sehr populären *Fender Bassman* entwickelte er einen eigenen Verstärker, mit einer geschlossenen Box, die größere Lautsprecher enthielt als die Originalvorlage von Fender. Und einer der ersten, die diesen neuen Marshall-Verstärker mit vier 12“-Lautsprechern kauften, war John Entwistle:

„Ich war aber nicht der allererste, sondern ein Typ, der in einer Band namens *The Flintstones* spielte. Ich kaufte den zweiten ... und den vierten ... und den sechsten und achten. Und Pete kaufte die dazwischen.“

Im September 1963 erschien im *Melody Maker* eine Marshall-Anzeige, die *The Detours* als Kunden auflistete. Johns Probleme waren also gelöst, seine tiefe E-Saite durfte aufatmen, und er durfte sie nun nach Belieben einsetzen.

Auch Pete hatte seine Ausrüstung verbessert. Vor allem kaufte er nach Rogers Wechsel ans Mikro dessen schicke Epiphone, gegen sehr moderate Teilzahlungen, und begann, mit dieser ersten *Solidbody*-Gitarre zu experimentieren. Wenn die Band im *Oldfield Hotel* auftrat, meistens Samstags und Donnerstags, stellte Pete seinen Verstärker auf einen Stuhl, einmal

auch auf das Piano, und dabei entstanden seltsame Störgeräusche, ein plötzlichen Blubbern und verzögertes Kreischen, vor allem, wenn er seine Gitarre in eine Linie mit dem Verstärker brachte. Der Effekt gefiel ihm. Erstens konnte man damit das Publikum irritieren, wenn es mal wieder über eine R&B-Nummer maulte, was häufig vorkam, weil die meisten Klubbesucher lieber Coversongs der aktuelle Hitlisten hören wollten. Und zweitens interessierte er sich seit einiger Zeit grundsätzlich für fremdartige Klänge und Geräusche.

Dazu war er von einer Aufführung angeregt worden, die einer seiner Freunde, Dick Seaman, an der Kunstakademie organisiert hatte. Seaman war Fan eines geheimnisumwitterten Genies, der sich Thunderclap Newman¹⁴ nannte. Newman war eigentlich bei der Post angestellt und hatte bis dahin noch nie vor Publikum gespielt, sondern ausschließlich zuhause oder in einer leeren Kirche, wo er mit Klängen und Tönen laboriert hatte. Dick besaß einige rare Mitschnitte der experimentellen Konzerte, und Pete hörte sie ständig. Newmans gespenstische, zarte, verhallende Klänge und die verschachtelten Arrangements inspirierten ihn.

An der Kunstschule gab Newman ein denkwürdiges Pianokonzert zur Mittagszeit im Vorlesungssaal. Er sang und klimperte eine eigene bizarre Komposition, von einem tickenden Metronom begleitet und ohne auch nur einmal ins Auditorium zu blicken, bis er nach einer Stunde vom Klavier getrennt werden musste. Seine Erscheinung, die einem verwirrten Erfinder glich, dick bebrillt, bärtig, in schmuddelige Kleider gewandet, hinterließ einen unauslöschbaren Eindruck bei den Studenten. Ein Meister lebte unerkannt zwischen ihnen!

Pete und Banres setzten sich auf die Fersen des bauchigen Unikums: „Wir folgten ihm, hinter Autos verborgen, vollkommen ergriffen und staunend vor Ehrfurcht und Bewunderung für seine schrullige Genialität.“

Bald stand ihr Guru in der Sunnyside Road und hielt Privatvorträge über den verstorbenen Jazzmusiker Bix Beiderbecke. Vor allem aber brachte er Pete Aufnahmetechniken wie die Grundlage des *multi-tracking* nahe. Newman hatte es geschafft, im Schlafzimmer seines Elternhauses mit zwei Mono-Kassettenrekordern bis zu zwanzig Instrumentalspuren übereinander zu legen.

„Bevor ich überhaupt wusste, was eine Tonbandaufnahme ist, arbeitete er schon mit Vogelstimmen, Aufnahmen von Dampflokomotiven und Spezialeffekten wie Hall und Echo“, erzählte Pete dem *Zig-Zag Magazine*.

Pete beschäftigte sich nun ebenfalls mit Aufnahmetechnik, nicht zuletzt, da er wie Newman die Notenschrift nicht ausreichend beherrschte, um seine eigenen musikalischen Einfälle

¹⁴ Sein wirklicher Name lautete Andy Newman. Pete brachte ihn später mit dem Gitarristen Jimmy McCulloch zusammen und produzierte ihren großen USA-Erfolg, *Something In The Air*!

schnell festzuhalten. Denn Mitte 1963 markiert auch den Beginn von Petes ersten tastenden Versuchen als Songwriter.

In diesem Sommer schafften *The Beatles* mit ‚Love Me Do‘ ihren endgültigen Durchbruch im Musikgeschäft. Die meisten Bands versuchten die *Fab Four* daraufhin unverzüglich zu kopieren, um auf der weichen, geldträchtigen Merseybeat-Welle oben mit zu schwimmen. Auch *The Detours* nahmen einige *Beatles*-Songs in ihr Repertoire auf – vergaßen sie allerdings bald wieder, weil ihnen das Konzept der rauen Londoner R&B-Bands weit mehr imponierte.

Was man freilich von den *Beatles* lernen konnte und musste, wollte man im Business bestehen, war: die eigene Komposition.

Um zu begreifen, welche Revolution *The Beatles* in der Unterhaltungsmusik auslösten, muss man wissen, dass Musikgruppen vor den *Beatles* lediglich als bezahlte Erfüllungsgehilfen von Produzenten und Komponisten betrachtet wurden, die sich für ausgewähltes Liedgut die nach ihrer Meinung besten Interpreten suchten oder nach Belieben zusammen stellten. *The Beatles* aber schrieben ihre Musik selbst. Sie hatten Erfolg damit – und kassierten auch die Tantiemen dafür.

Erst diese Errungenschaft ermöglichte den kreativen Ausbruch in der Popmusik, wovon heute noch alle selbst komponierenden Musiker profitieren. Vor den *Beatles* hätte es kaum jemand für möglich gehalten, dass ein Musiker erfolgreiche Songs verfassen, arrangieren und auch noch selbst vortragen könnte. Indem *The Beatles* die Trennung zwischen Songwriter und Interpret aufhoben, schufen sie eine grenzenlose Freiheit in der Unterhaltungsmusik. Alles schien möglich, und alles erschien auf einmal interessant.

Also versuchte jede Bands, die etwas auf sich hielt und ernsthaft im Musikgeschäft Fuß fassen wollte, eigene Songs zu komponieren. *The Detours* hatten die Zeichen der Zeit ebenfalls erkannt: Wenn sie den Durchbruch schaffen wollten, brauchten sie erfolgversprechendes eigenes Material.

Rogers Versuche, sich als Komponist zu betätigen, scheiterten schon im Ansatz:

„Ich würde wirklich nichts lieber können, als gute Songs zu schreiben; aber dafür fehlt mir leider das Talent“, erkannte er selbst.

Roger war ein geborener Darsteller seiner selbst, ein instinktsicherer Interpret, der Stücke genau für sich analysieren konnte. Er wusste um seine Grenzen, auch als Sänger, und beschränkte sich deswegen darauf, die passenden Nummern für *The Detours* auszuwählen und beispielbar zu machen.

Interessanterweise sorgte eben diese Beschränkung ihres Leadsängers dafür, dass *The Detours* nicht wie alle anderen Bands in dieser Zeit klangen. Flauschige Balladen zu singen, wie *The Beatles* oder *The Hollies*, wäre für Roger (wie auch für John oder Pete) undenkbar gewesen. Er war kein Melodiker wie die wohltemperierten Vokalistinnen der Merseybands, und er fühlte sich auch nicht den am Leben oder an der Liebe leidenden schwarzen Bluesmusikern verwandt. Roger war ein ruppiger, zorniger Cockney-Heißsporn, der in der Musik die einzige Chance sah, einem drohenden Fabrikarbeiterleben zu entkommen – und er war sich dessen vollkommen bewusst.

Erst innerhalb dieser Grenzziehung entwickelten *The Detours* ihr eigenständiges Repertoire, ihre Interpretation von Rock & Roll, zwischen Rhythm & Blues, zwischen Elvis und James Brown, zwischen Pop und Beat. Erst Rogers Grenzen als Leadsänger ermöglichten der Band die Entwicklung der Rockmusik, wofür sie später reich und berühmt werden sollten; seine Grenzen sorgten dafür, dass *The Detours* einen kompromisslosen und authentischen Weg einschlugen, der bisher noch keinem eingefallen war.

Was der Band aber immer noch fehlte, war nach wie vor ein Songwriter, der passendes Material lieferte, das Roger singen konnte.

John, der als nächster dafür in Frage gekommen wäre, verzweifelte am klassischen Wissen, das er aufgrund seiner musikalischen Ausbildung besaß: „Zu wissen, welcher Akkord als nächstes kommen sollte, behinderte mich beim Schreiben enorm. Ich konnte nichts zustande bringen, was nicht gewöhnlich geklungen hätte.“

Blieb Pete. Der war unbefangen und offen genug, um selbst die verrücktesten Ideen in Erwägung zu ziehen. Er hatte einen musikalischen Hintergrund, war trotzdem unverbildet und konnte schreiben. Vor seinem Kunststudium hatte er sogar daran gedacht, etwas mit Literatur anzufangen. Als Pete im Sommer 1963 Bob Dylan hörte, fügte sich plötzlich alles in ihm zusammen:

„Mir wurde klar, dass ein Songwriter ein ganz normaler Mensch ist, der mit seinen Erinnerungen arbeitet.“

Als Pete später einmal gefragt wurde, wer ihn musikalisch am meisten beeinflusst habe, nannte er drei Namen:

„An erster Stelle Bob Dylan; dann Brian Wilson. Nummer drei ist Ray Davies, der mir zeigte dass es auch einen englischen Weg gibt.“

Doch Dylan hatte es ihm anscheinend besonders angetan. Mitbewohner Barnes erinnert sich, dass Pete Dylans Platten schier endlos abspielte:

“Dylan und hauptsächlich das Stück ‚All I Want To Do‘ brachten ihn auf die Spur, eigene Songs zu schreiben.“

Pete trug fortan ein Notizbuch mit sich herum, worin er seine Einfälle und musikalischen Entwürfe eintrug. Er setzte sich mit der Gitarre hin, schusterte an den wenigen Zeilen herum, die er bis dahin zuwege gebracht hatte und versuchte, wie seine erfolgreichen Vorbilder zu klingen.

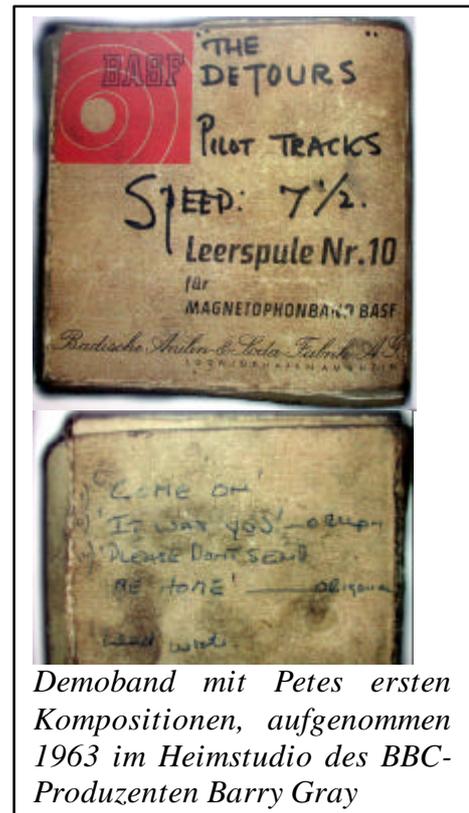
Eine seiner frühen Nummern, die er schon mit sechzehn, also zwei Jahre zuvor, skizziert haben will, erschien *The Detours* aussichtsreich genug, um davon ein Demoband anzufertigen. Der Song hieß ‚It Was You‘ und hörte sich verdächtig nach Merseybeat an; aber Petes Vater sowie der Vater von Peter Wilson, dem Ex-Bandkollegen ihrer Schulband, kannten einen Produzenten, der im Auftrag der BBC Kindersendungen aufnahm, und ermunterten die Band, es einfach zu versuchen.

Also machten sich Pete, Roger, John und Doug an einem Sonntag abend, vermutlich im Herbst 1963, auf den Weg zu Barry Gray. Dessen Heimstudio befand sich im Keller und war laut John nur rudimentär ausgestattet. Trotzdem wurde ein Band produziert, das neben ‚It Was You‘ noch eine weitere Townshend-Komposition enthielt, die ‚Please Don’t Send Me Home‘ hieß und von John gesungen wurde. Als drittes Stück nahm die Band eine

Coverversion von Chuck Berrys ‚Come On‘ auf, mit Roger an der Mundharmonika.

Solcherart professionell für den Sturm auf die Charts gerüstet, rechnete die stolze Band natürlich mit dem sofortigen Durchbruch; aber nichts weiter geschah, als dass das Demoband erfolglos durch verschiedene Hände wanderte.

The Detours spielten ‚It Was You‘ zwar einige Zeit live auf der Bühne, wo es laut Pete auch “gut aufgenommen wurde“. Doch von den angeschriebenen Plattenfirmen meldete sich niemand. Erst im folgenden Jahr sollten *The Who* das Stück aufnehmen; und später wurde es von zwei Bands gecovert: von der britischen Formation *The Fourmost*, die es auf der B-Seite veröffentlichten, und von *The Naturals* in den USA. Alle Versuche blieben ohne Erfolg.





The Detours on stage 1962: John und Pete wirken über die schmalzige Darbietung ihres Leadsängers eher belustigt als überzeugt; kurz darauf musste er gehen.

A			S		
ENDING 17TH MARCH			ENDING 24TH MARCH		
✓ SUN 10TH	20-0-0	Expenses	✓ SUN 17TH	20-0-0	Expenses
MON 11TH	10-0-0	BAL. 90	MON 18TH	10-0-0	BAL. 80.
WED 13TH	15-0-0	Personal exp	THURS 21ST	12-0-0	Personal exp.
THUR 14TH	12-0-0	Royal BAL f46	FRI 22ND	20-10-0	Royal BAL f46
TOT.	57-0-0		TOT.	62-10-0	
10% f 5-14-0	BAL f 51-6-0	Tot BAL. 51-17-5,	10% f 6-5-0	BAL f 56-0-0	Tot BAL f 13-2-5
Money paid to band.		Other Expenses.	Money paid to band.		Other Expenses
Royal 5			Royal 5		2-4-4 net.
Peter 5			Peter 5		
Gabby 5			Gabby 5		
Doug 5			Doug 5		
John 5			John 5		
Tot f 25			Tot f 25		
DEDUCTIONS 10-0-0 VAN			DEDUCTIONS 10-0-0 VAN		
WAGES. 25-0-0 Wages.			WAGES 25-0-0 Wages		
TOT. 35-0-0			Exp. 2-4-4		
Balance to be carried forward.	f 16-17-5	P.T.	TOT. 37-4-4		
			Balance to be carried forward f 35-15-1 P.T.		

Zwei Wochenabrechnungen vom März 1963 aus dem Notizbuch des Promotors Bob Druce. Jedes Bandmitglied erhielt aus den eingespielten Auftrittsgeldern fünf Pfund pro Woche. Druce zog neben seiner 10%igen Provision noch 10 Pfund für den bandeigenen Transporter ab.

Zwischen Fremden und Freunden:



Mark Twain & The Strangers, 1962, mit Gitarrist Barry Foskett, Keith Moon, Peter Tree (alias Mark Twain) am Mikrofon und Mike Evans am Bass. Die Band schaffte es immerhin zu Demoaufnahmen und einer BBC-Audition.

*„He was just a class of his own.”
Peter Tree alias Sänger
Mark Twain über den jungen
Keith Moon*

*„Well, I’ll leave.“
Keith, vor die Wahl gestellt,
sich zu entschuldigen oder den
Job zu verlieren.*

Peter Tree und Michael Evans, zwei dem Teenager-Alter gerade entwachsende Freunde aus London Mitte, hatten bereits in einigen Amateurbands gespielt, als sie sich 1962 entschlossen, eine ernsthafte Formation zusammen zu stellen. Die beiden antworteten beinahe auf jede Annonce im *Melody Maker*, gleich ob ein Bassist gesucht wurde wie Mike oder ein Sänger wie Peter, in der Hoffnung, für eine professionelle Band gute Musiker zu finden.

Die Jungs in Wembley, bei der sie zum Vorspielen eingeladen waren, suchten eigentlich nur einen Sänger. Trotzdem hatte Mike seinen Freund begleitet.

Wie damals üblich fand die Probe im Wohnzimmer von irgendwem statt. Mike erinnert sich daran in einem Interview mit Tony Fletcher¹⁵ im Dezember 2004:

¹⁵ Informationen über Keiths Band *The Strangers* sind relativ spät publik geworden, obwohl Mike Evans schon in Interviews als Bassist von *The Action* berichtete, dass er einst mit Moon in einer Band gespielt hatte. Andy Neill und Mark Kent veröffentlichten diese Tatsache 2002 in ihrem *Complete Chronicle Of The Who*, woraufhin Fletcher ein nachträgliches Interview mit Tree und Evans führte, das in der erweiterten Ausgabe seiner Moon-Biografie *Dear Boy* abgedruckt ist. Nach meinen Recherchen waren *The Strangers* allerdings älter als Keith, und den zeitlichen Ablauf sehe ich ebenfalls etwas anders.

„Wir gingen rein, und da saß ein kleiner Junge hinter dem Schlagzeug. Ich glaube, er hatte nicht mal ein vollständiges Drumkit. Auf jeden Fall war es Keith, der sehr jung aussah, und ich werde mich immer daran erinnern, dass er eine Krawatte trug.“

Tree erzählt, dass die namentlich unbekannte Band aus Wembley¹⁶ nicht sonderlich gut war; aber der junge Drummer beeindruckte ihn mächtig: „Er war eine Klasse für sich!“

Evans bestätigt diesen Eindruck: „Er war außergewöhnlich ... der jüngste Schlagzeuger, den ich je gesehen habe.“

Auf dem Heimweg fragte Tree den Freund, was der von der Band halte.

Evans antwortete umgehend: „Wenn du den Schlagzeuger kriegst, bin ich dabei.“

Es gelang den beiden recht schnell, Keith abzuwerben. Seine Wembley-Band, war sich anscheinend unschlüssig, ob sie überhaupt weitermachen sollte, und Keith hatte wie Peter und Mike ehrgeizige Pläne. Mit *The Escorts* war er nicht richtig vorangekommen, auch weil sein Freund Gerry, der Schlagzeugverkäufer, als offizieller Drummer der Band galt und Keith sich in der Rolle des heimlichen Statthalters gar nicht wohl fühlte. Gerry Evans und Mike Evans, waren übrigens nicht miteinander verwandt, sondern hatten nur zufällig den gleichen Nachnamen.

Die offensichtliche Abweichung in der Bewertung von Keiths Fähigkeiten am Schlagzeug – Gerry fällt bekanntlich ein vernichtendes Urteil, während der Rest der *Escorts* und nun auch Peter und Mike von Keiths Spielweise begeistert waren – spricht dafür, dass es zumindest halb verdeckte Spannungen zwischen den beiden Drummern gab. Mit den ersten Lehrstunden von Carlo Little im Sommer 1962, als Keith Gerry im Urlaub vertrat, war Keith auf jeden Fall eine ernsthafte Konkurrenz geworden.

Die „Promotionfotos“, die Peter Trees Vater im Garten ihres Hauses in Sussex von der Gruppe machte, beweisen, dass Keith zu dieser Zeit in beiden Gruppen aktiv war – offenbar ohne, dass die eine Band von der anderen wussten; denn weder *The Escorts* noch *The Strangers* haben je in einem Interviews von einer Doppelbeschäftigung Keiths erzählt.

Mike und Peter fanden in Gitarristen Barry Foskett bald den vierten Mann für ihr Quartett. Sie nannten sich ganz literarisch *Mark Twain & The Strangers*, was vermuten lässt, dass die älteren drei Bandmitglieder einen etwas ausführlicheren Bildungsweg genossen hatten als der zwar vor Ehrgeizig, nicht aber vor bibliophilem Wissen sprühende Marvel-Comic-Leser Keith Moon.

¹⁶ Fletcher spekuliert, ob diese Band aus Wembley *The Escorts* ohne ihren auf dem Absprung befindlichen Sänger *Lee Stuart* alias Tony Marsh gewesen sein könnten. Ich halte das für unwahrscheinlich; eher kommen für mich *The Altones* in Frage, über die man bis heute nicht viel mehr weiß, als dass sie aus „Schulkameraden“ von Keith bestanden.

Wieder war er der jüngste in der Gruppe, ihr Mittelpunkt und heimlicher Antreiber. Seine Fähigkeit, andere Menschen mit Witz, Mut und Tatkraft zu erobern, für ein gemeinsames Ziel über trennende Unterschiede wie Alter, Status oder Bildung hinweg zusammen zu halten, zeigte sich auch im Fall der *Strangers*. Keith gab den Takt vor, im Leben wie im Spiel, schwankend, oft ungenau und unreif zwar, aber unbestreitbar vital; er zeigte den anderen, wo es seiner Meinung nach lang ging, zum Beispiel indem er in seinem Goldlamè-Anzug auftauchte, den er inzwischen erworben hatte – für weit mehr Geld, als er verdiente, weswegen Vater Moon sicher mal wieder eingesprungen war. Gerry jedenfalls erzählt, dass allein das Deposit für den Anzug weit höher war als der gesamte Kaufpreis des Schlagzeugs, das er Keith vermittelt hatte.

Innerhalb kürzester Zeit waren Peter, Mike, Barry bereit, sich ebenfalls solche glitzernden Anzüge schneiden zu lassen. *The Strangers* dürften damit ihrem Gruppennamen optisch ziemlich gerecht geworden sein; jedenfalls berichtet Keiths Schwester Linda, dass ihr Bruder den Verkehr in der Chaplin Road zum Erliegen gebracht hatte, als er sein Bühnen-Outfit einem Nachbarsfreund vorführte.

Da Keith im Norden, Peter und Mike im Zentrum, Barry und der Proberaum aber im Südwesten Londons beheimatet waren, in East Hill, wo sich alle zweimal in der Woche zum Üben trafen, ließ Keith, als Drummer naturgemäß mit dem größten Gepäck bestraft, sein Schlagzeug oft bei einem der Bandkollegen und übernachtete dort auch gleich. Manchmal half Mike, das Schlagzeug mit der U-Bahn nach Wembley zu transportieren und blieb dann seinerseits die Nacht bei Keith; oder Alf Moon fuhr die Jungs mit seinem Transporter nach Hause.

Keith, der furchtlose Witzbold und enthusiastische Kumpel, machte die *Strangers* zu einer verschworenen Truppe, die auch abseits der Musik viel gemeinsam erlebte. Nach wie vor produzierte Keith seine lunaren Possen gern im öffentlichen Raum, in der U-Bahn vor allem, wo er einmal zwischen Zeitung lesenden Geschäftsleuten krähend ins Gepäcknetz kletterte, um eine Reaktion zu erzielen; oder er täuschte einen Ohnmachtsanfall mitten auf der überfüllten Oxford Street vor, bis besorgte Passanten den Notarzt riefen – woraufhin der gerade noch Bewusstlose blitzartig aufsprang und in der Menge verschwand.

Bei seinen Bandkollegen, die allesamt wenigstens drei Jahre älter waren, erntete der Fünfzehnjährige für solche unerschrockene Einlagen, bei denen sie staunende Beobachter waren, Respekt und vor allem: Aufmerksamkeit. Immer und überall der Mittelpunkt zu sein, gleich wo, wofür oder wogegen, blieb sein Lebenselixier, Keiths Treibstoff für den unerhörten Aktionismus, den er seit seiner Kindheit an den Tag legte.

Peter arbeitete in der Druckerei einer dem Erziehungsministerium ähnlichen Behörde am Bedford Square. Nachdem Keith wieder einmal ohne Job dastand, vermittelte ihm Peter eine Stelle in der gleichen Abteilung, und somit wurden sie sogar noch Arbeitskollegen. Mike und Barry jobbten ebenfalls in der Nähe. Die Werbeagentur, in der Barry beschäftigt war, hatte eine eigene Kantine. Keith wusste das bald auszunutzen und zeigte den anderen, dass man sich einfach nur einreihen musste, um zu einem kostenlosen Mittagessen zu kommen: „Macht’s wie beim Militär: Mitmarschieren und in Reih und Glied bleiben!“ war seine Devise für die verunsicherten Freunde, die ihrem Spaßmacher diesmal folgten und ungestraft satt wurden.

Drogen, Alkohol oder Sex, die klassischen Zutaten des Rockmusikerlebens, waren Keith dagegen noch vollkommen unwichtig. Keiner seiner Gefährten, weder *The Escorts* noch *The Strangers*, hat ihn je mit einem Glas Bier in der Hand gesehen, geschweige denn mit etwas Hochprozentigerem; und über Mädchen wurde höchstens gesprochen. Alles, was Keith zu jener Zeit interessierte, hing mit dem Schlagzeugspielen zusammen, mit der Band, oder mit einem *practical joke*.

Depressive, traurige Momente will keiner seiner damaligen Freunde bemerkt haben; und das klingt auch durchaus plausibel; denn Keith hatte ja noch alles vor sich – und scheinbar niemals Zweifel daran, dass er Erfolg haben würde, nachdem er alles andere diesem Ziel unterordnete. Er übte wie ein Verrückter, allein in seinem Zimmer, womit er Nachbarn und Familie fast zum Wahnsinn brachte, bei Carlo, der ihm jede Woche neue Aufgaben stellte, mit Peter, Mike und Barry, wo er das Erlernte sofort in der Praxis erproben konnte. In der Mittagspause besuchte er Gerry, der in seinem Schlagzeuggeschäft erfahrene Drummer beriet, die Keith augenblicklich mit seinen Fragen, Späßen und einem nie endenden Redefluss in Beschlag nahm.

Nach Feierabend, selbst nach der Probe, zog Keith auf der Suche nach Kontakten und Anregungen durch die Clubs – sofern man ihn hineinließ. Erste Adresse war für ihn das *Oldfield Hotel* in der Greenford Road, keine zwei Kilometer Luftlinie vom Haus der Moons entfernt. Fast jede Nacht gab es dort Live-Musik. Das *Oldfield* galt sogar als ein ausgewiesener „Music-Club“, mit eigener Mitgliedskarte und strenger Alterkontrolle. Wer noch keine achtzehn war, musste draußen bleiben.

Keith war fünfzehn, als er das erste Mal dort aufkreuzte.

Lou Hunt, so ziemlich für alles im *Oldfield Hotel* verantwortlich, das zum Tourzirkus des Promotors Bob Druce gehörte, eine Art Barkeeper-Anheizer-Manager in Personalunion, Ende dreißig, stets mit Krawatte bekleidet, erzählte, wie Keith es schaffte, am Türsteher vorbei bis

zu ihm vorzudringen und seinen Wunsch nach einer vorzeitigen Mitgliedschaft ihm persönlich vorzutragen.

Hunt hielt das Bürschlein für dreizehn, aber Keith trat dergestalt höflich, respektvoll und wohlherzogen auf, dass der Manager ihn nicht gleich wieder rauswarf, sondern fragte, weswegen er unbedingt dem Club beitreten wollte.

Keith erklärte, dass ihm seine Eltern ein Schlagzeug gekauft hatten und er den Profis auf der Bühne zuschauen und von ihnen lernen wollte.

„Was sollte ich machen?“ wunderte sich Hunt, immer noch verblüfft über die eigene Großzügigkeit. „Er war so ein netter Junge. Ich gab ihm meine Erlaubnis.“

Keith, eigentlich drei Jahre zu jung für das *Oldfield*, erhielt die gewünschte Mitgliedschaft unter der strengen Auflage, sich nicht vom Bühnenrand zu entfernen. Hunt lud ihn ein, wann immer er wollte wieder zu kommen, und gewährte ihm sogar freien Eintritt.

Also war Keith oft zu Gast, studierte die Bands aus dem Stall des Promotors Druce: *The Bel-Airs*, *The Federals*, *The Corvettes*, *The Beachcombers* und später natürlich auch *The Detours*. Einige Musiker erinnern sich noch heute an den neugierigen mondgesichtigen Jungen am Bühnenrand. Sänger Dave Langston zum Beispiel hatte einen „putzmunteres Kerlchen, strotzend vor Zuversicht und sprudelnd vor Begeisterung“ anlässlich seines Auftritts im *Oldfield Hotel* gesehen; und vor allem die Schlagzeuger aller gastierenden Gruppen machten bald die Bekanntschaft Keiths, der wie ein Clubmaskottchen betrachtet wurde.

Alles, was er in den langen Nächten gesehen und gehört hatte, probierte er umgehend auf dem eigenen Schlagzeug aus, allein oder mit *The Strangers*, die sich allmählich zu einer homogenen Gruppe entwickelten.

Auftritte blieben allerdings selten, da keiner der Jungs wenigstens ansatzweise über die erforderliche Reputation oder gar über geschäftliche Beziehungen zum Musikbusiness verfügte. Gigs in richtigen Clubs wie etwa dem *Oldfield*, wo *The Detours* etwa um die gleiche Zeit den Fuß in die Tür bekamen, waren für Keith und seine szenefernen Fremdlinge nahezu unerreichbar. Sie hatten zwar eine recht anspruchsvolle Setliste einstudiert, Rock & Roll aus den USA vor allem, aber öffentlich kamen sie damit nicht recht weiter.

Vermutlich engagierten sie aus diesem Grund einen „Manager“, von dem wir allerdings nur aus einem Zeitungsartikel wissen, abgedruckt in „The Complete Chronicle of The Who“. Der Junge hieß Brian und war laut eigenem Bekunden zufällig an *The Strangers* geraten, als er auf einem Spaziergang durch East Hill eine ihrer halb öffentlichen Proben mitgehört hatte. Man kam ins Gespräch und fand heraus, dass vor allem eigene Songs fehlten, um musikalisch den Durchbruch zu schaffen. Brian setzte sich also flugs hin und schrieb die ersten vier

Kompositionen seines Lebens, welche die Gruppe allesamt übernahm. Daraufhin ging er im Eiltempo voran, *The Strangers* zu künftigen Chartbreakern zu formen, wie der Artikel suggeriert. Demobänder, die bis heute verschollen sind, wurden aufgenommen, und angeblich kam nun auch vermehrt zahlendes Publikum in den Genuss der in Gold gewandeten Newcomer.

Dokumentiert ist immerhin eine BBC-Session am 9. September 1962. Für das Unterhaltungsprogramm des öffentlichen Senders wurden ständig neue Bands angehört, und *The Strangers* erhielten eine Einladung zum Vorspielen. Sie schrammten nur knapp an einem Überraschungserfolg vorbei, indem sie gegen *The Dave Clark Five* unterlagen, eine weitaus erfahrenere Formation, die später im Gefolge der *Beatles* die USA erobern sollte und durch ihren dengelnden Hit „Over And Over“ auch hierzulande leidlich bekannt ist. Angeführt wurde die Gruppe von ihrem energischen, singenden Drummer Dave Clark – es ist anzunehmen, dass Keith aus dieser Begegnung weitere Inspiration für sein künftiges Bühnenleben bezog.

Brians organisatorische Meisterleistung für *The Strangers* aber war eine sechsmonatige Deutschland-Tournee. Er hatte eine Reihe von vertraglich zugesicherten Engagements in Militärstützpunkten der USA aushandeln können und wollte dies als Sprungbrett für eine internationale Karriere nutzen.

Leider kam die groß angekündigte Tournee nie zustande, weil Keiths Eltern ihre Erlaubnis verweigerten. Keith war gerade erst sechzehn geworden und hatte einen sicheren Job – noch; denn wer ihn kennt, ahnt schon, dass Keith im geordneten Gefüge einer behördlichen Druckerei keine große Zukunft beschieden war.

Tatsächlich nahte das Ende seiner Anstellung, als Keiths anarchistische Seele zielsicher die Möglichkeit zum größtmöglichen Skandal in Form einer militärischen Ehrenbeleidigung ausgemacht hatte.

In der Druckerei gab es einige verdiente Ladies und Kriegsveteranen, die sich jeden Nachmittag Punkt vier Uhr zum Tee trafen, um gepflegte britische Konversation zu betreiben. Keith gesellte sich eines Tages dazu, wobei er auf seinem khakifarbenen Arbeitskittel das soeben gefertigte Namenschild „Lance Bombardier Tripe“ präsentierte, zu Deutsch etwa „Gefreiter Bombardier Hirnmus (Kutteln)“. Dieser an sich harmlose Spaß löste einen solchen Tumult in der Behörde aus, dass Keith vor die Wahl gestellt wurde, sich bei den in ihrer Gesinnung und leidvollen Kriegserfahrung tief Getroffenen zu entschuldigen oder den Arbeitsplatz zu räumen.

„Gut“, sagte Keith, „dann gehe ich.“

In der intellektuellen Nachbetrachtung ist man natürlich geneigt, Keiths Affront, wie alle seine öffentlichen *practical jokes*, als gezielte, bewusste Aktionen gegen das verkrustete britische Establishment zu bewerten; aber das wäre sicherlich falsch. Keith provozierte, um sich zum Mittelpunkt des Geschehens zu machen, nicht um zu verändern oder um eine gesellschaftliche Konvention aufzubrechen. Institutionen, Autoritäten, Traditionen boten ihm einfach nur die beste Angriffsfläche, vor allem dank der aufgeladenen Atmosphäre der sechziger Jahre, die den wohl schärfsten und dank der Rockmusik auch lautesten Generationskonflikt seit langem zeitigte.

Mit Keiths Entlassung und der gescheiterten Deutschland-Tournee bröckelte auch der Zusammenhalt der *Strangers*. Barry und Mike suchten nach Ersatz, um den Sprung über den Ärmelkanal doch noch zu schaffen, während Peter sich zunehmend für die Arbeit hinter den Kulissen zu interessieren begann. Er wurde später Konzertveranstalter, der dank seiner Beziehung zu Keith sogar einmal *The Who* in Sussex präsentieren konnte.

Mike schloss sich nach dem endgültigen Ende der *Strangers* der Band eines Freundes an, Sänger Reg King und *The Boys*, die sich bald in *The Action* umbenannten und die legendären Auftritte der *Who* im *Marquee* als Vorgruppe begleiteten.

Und Keith?

Wieder einmal ohne Job, ohne Band, ohne Freunde? Hatte er nichts in der Hinterhand?

Er hatte. Zuerst fand er eine Anstellung im Bauhof von Wembley Park, was zwar nicht als Aufstieg zu bewerten war und seinen Eltern sicherlich Sorgen bereitete; aber es brachte ihm etwas Geld und lenkte ihn nicht vom eigentlichen Ziel ab, als Schlagzeuger berühmt zu werden.

Denn da gab es im November 1962 wieder einmal eine Anzeige im „Melody Maker“: *Shane Fenton & The Fentones*, die schon ein paar Nummern unter die Top 50 gebracht hatten, suchten einen neuen Drummer. Keith kannte die Band. Sie war im Fernsehen aufgetreten, in schrillen pinkfarbenen Anzügen, wozu die drei Gitarristen auf schneeweißen Fenders spielten; sie hatten einen Plattenvertrag, und ihre Songs wurden im Radio gespielt. Er war fest entschlossen, diesen Job zu kriegen, bedeutete er doch einen gut dotierten Platz auf einem der begehrtesten Schlagzeugschemel, der zur Zeit in England frei war. Als Bandmitglied der *Fentones* verdiente man laut Alan Clayson mindestens 20 Pfund pro Woche, etwa das doppelte Gehalt eines jungen Angestellten zu dieser Zeit. Dem Original-Drummer Tony Hinchcliffe war das offenbar nicht genug oder zu langweilig geworden, denn er wanderte lieber nach Südafrika aus

Shane Fenton, der zwanzigjährige Bandleader, hieß bürgerlich Bernard William Jewry und wurde nach dem Ende der *Fentones*, nach einer schöpferischen Pause, als Alvin Stardust bekannt. Er war ein waschechter Nord-Londoner und mietete ein Kellerstudio vor Ort an, um alle Aspiranten zu einer offenen Probe einzuladen.

Keith erschien mit nichts weiter als einem Paar Trommelstöcke bewaffnet. Zwischen dem guten halben Dutzend Bewerbern saßen auch einige Hochkaräter. Lloyd Ryan zum Beispiel, der in TV-Shows, bei Musicals und für Filmmusik getrommelt hatte und direkt von einer Europa-Tournee mit Gene Vincent zurück kam. Oder Mick Fleetwood, der in den Siebzigern mit seiner eigenen Band berühmt werden sollte. Und natürlich Bobby Elliott, einige Jahre später mit *The Hollies* ein häufiger Gast in den Charts, ein Könnler mit Jazz im Blut, der eigens 250 Kilometer von Lancashire gefahren war, um den Job bei den *Fentones* zu bekommen. Für ihn sollte sich der weite Weg gelohnt haben, denn er setzte sich durch und hatte mit dieser Band noch viel Spaß.

Für Keith hingegen war der Frust groß. Er war als zu jung befunden worden und als zu hastig, zu ungenau in seinem Spiel. Immerhin hatte er einige neue Kontakte unter den Profis machen können; er näherte sich dem inneren Kreis seiner Zunft. Und als er seinem väterlichen Freund Lou Hunt von den Erlebnissen berichtete, sorgte der dafür, dass Keith im *Oldfield* auf die Bühne klettern durfte, wenn ein großzügiger Kollege damit einverstanden war, dem sechzehnjährigen Nachwuchsdrummer für ein paar Rock&Roll-Standards eine Chance zu geben.

Theoretisch hätte Keith bei einer solchen Gelegenheit auch das erste öffentliche Vorspielen der *Detours* beobachten können, das etwa um die gleiche Zeit, November 1962, im *Oldfield Hotel* vor dem Promoter Bob Druce statt fand. Sicher ist, dass er *The Detours* in der Folge häufig sah, wenn sie im *Oldfield* auftraten, und dass sie ihm zunehmend imponierten, je weiter sie sich entwickelten, rauer, lauter, härter, wilder, kompromissloser wurden als alle anderen Gruppen in Druces Tourzirkus. Eine frühe Aura von rüder Prominenz, Eigensinn und Unnahbarkeit umgab die Band, obwohl sie so neu im Geschäft war. Keith behielt sie im Auge, traute sich aber nicht, den schlagkräftigen Roger oder gar Pete, den arroganten Kunststudent an der Gitarre, anzusprechen. Er übte eifrig weiter, spielte mal hier mit, mal dort und wartete auf seine nächste Chance.

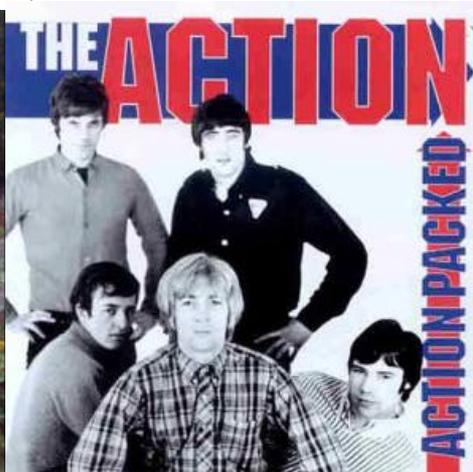
Sie kam schon wenig später. Am 25. April 1963 erschien im „*Harrow Observer*“ eine Anzeige, die Keith aufmerken ließ:

BEACHCOMBERS brauchen guten, zuverlässigen Rockschlagzeuger, regelmäßige Arbeit, Tel. Wembley 7185

The Beachcombers waren Keith ein Begriff. Er hatte sie im *Oldfield Hotel* gesehen, und ihr Name hatte ihm etwas versprochen, das ihm, so absurd es klingt, fast heilig geworden war: Surf-Musik.



Mark Twain & The Strangers: Das Foto von Peter Trees Vater im Garten ihres Hauses in Sussex wurde in Barnes Fotoband Maximum R&B fälschlicherweise Keiths späteren Phase mit The Beachcombers zugeordnet. – Unten ein Plattencover von der heute unter Insidern noch heiß gehandelten britischen R&B/Mod-Band The Action mit Bassist Mike Evans (stehend links)



He got chatting with the leader of the group — this Twain did meet — and found out that what were needed, was some original compositions and a manager.

Brian fulfilled the first requirement with four numbers, the first he has written and all were accepted by the group. He was then offered the job of manager.

Well, one or two dates followed and these led to others and so on until now there's quite a busy time ahead for the Strangers, and they, of course, are becoming better known every day.

German tour

BUT the plum booking of the lot so far is a six months' tour of U.S. Army bases in Western Germany, commencing in October. Brian leaves next week to make the final arrangements.

Recording and television prospects for the group are improving and Brian's confident tip is: "They're going straight to the top of the tree."

Before leaving for the continent there are a couple of West End dates to be fulfilled.

Mark Twain — with a name like that he's the one who should be writing stories for the American magazines — is 19 and comes from Burgess Hill in Sussex. He, of course, is the vocalist. Two members of the group, 18-year-old guitarists Barry Foskett and Michael Evans, are from East Hill. The group is completed by 16-year-old drummer Keith Moon, from Wembley.

Of Brian's four compositions two are songs: "Margie" and "You're Breaking My Heart." The other two, "Blue" and "Rock," are instrumentals for guitars and drums.

Oben:

Zeitungsausschnitt aus 'Complete Chronicle Of The Who', worin unter anderem die geplante Deutschland-Tour und der 'Manager' der Strangers zitiert werden.



Clyde Burns & The Beachcombers, 1963: Bassist Tony Brind, Sänger Ron Chenery alias Clyde Burns, Keith in seinem geliebten Goldlamé-Anzug und die Gitarristen John Schollar und Norman Mitchener.

*„Perhaps my imagination was wilder.”
Keith Moon*

*„He was good, he was loud.“
Leadgitarrist Norman Mitchener*

*„Like a bomb going off behind us.”
John Schollar, Gitarrist der
Beachcombers*

Auf den ersten Blick erscheint es vollkommen rätselhaft, weshalb ein bleicher, unsportlicher Sechzehnjähriger aus Nord-London, der seit kurzem für den staatlichen Gipsvertrieb British Gypsum in untergeordneter Stellung von 9 bis 17 Uhr Anrufe beantwortete, Bestellungen weiterleitete und als Bürobote fungierte, eine so heftige und aufrichtige Obsession für die Kulissenmusik kalifornischer Wellenreiter entwickeln konnte.

Bis zu den großen Hits der *Beach Boys*, die erstmals 1964 mit „I Get Around“ im britischen Fernsehen zu bewundern waren, galt Surfmusik als inneramerikanisches Phänomen, das sich von der Westküste nur zögerlich über den Kontinent ausbreitete, bevor die instrumentalen Ursongs des Surferzene mit Texten vom leichten Leben im kalifornischen Sonnenstaat angereichert wurden.

Dick Dale, ein Gitarrist aus Balboa Beach, der fünfunddreißig Jahre später durch seine Filmmusik zu *Pulp Fiction* ein zweites Mal weltberühmt wurde, gilt gemeinhin als Erfinder des Surfsounds – obwohl die erste originäre Surf-Hitsingle, ‚Mr. Moto‘, nicht von ihm stammte, sondern von *The Belairs*.

Dale, selbst fanatischer Wellenreiter, hatte Schlagzeug gelernt, wechselte dann aber an die E-Gitarre, die er mit Hilfe von Leo Fender, der seine Manufaktur ebenfalls in Kalifornien betrieb, ähnlich stilprägend entwickelte wie Duane Eddy. Dale war Linkshänder, wie Jimi Hendrix, der manches von ihm abgeschaut hatte; aber er spannte die Saiten nicht um, sondern

behielt ihre verkehrte Reihenfolge bei, was logischerweise zu einem ungewöhnlichen Umgang mit den Bass-Saiten führte. Da er mit seiner Stimme nicht zufrieden war, ließ er sich von Fenders Firma Hall- und Vibratogeräte bauen, die er ans Mikrofon anschließen konnte. Als er diese Effekte einmal versuchsweise zwischen Gitarre und Verstärker schaltete und die tiefen Saiten wie gewohnt kräftig anschlug, war der Surfsound, mit seinem charakteristischen, basslastigen und rhythmisch wogenden „Twang“-Klangbild geboren.

Dale veröffentlichte 1961 „Let’s Go Trippin’“, das unter Surfern schnell ein Hit wurde. Davon angeregt, legten einige Sessionmusiker unter dem Namen *The Marketts* ein zweites Instrumentalstück nach, „Surfer’s Stomp“. Dieser Song wurde ein kleiner nationaler Hit, während die Debütsingle der *Beach Boys*, „Surfin’“, im November nur bis Platz 75 kam.

Trotzdem fand deren Sound, der die rockigen Elemente mit eingängigem, vielstimmigem Harmoniegesang verband, viele Anhänger und Nachahmer auf dem nordamerikanischen Kontinent. Auf den britischen Inseln freilich wussten von dieser Entwicklung allenfalls ein paar echte Musikfreaks und Insider. Was hätte ein Fabrikarbeiter oder ein Angestellter am Radio in Liverpool, im grauen Manchester oder im hektischen London schon mit dem Gute-Laune-Ideal eines unbeschwerten Lebens am Strand anfangen können? Frisierte Autos, goldener Sand, blauer Ozean, der ewige Ritt auf hohen Wellen und zwei Mädels für jeden Jungen – für einen gewöhnlichen Briten Anfang der Sechziger lag der Mond näher.

Für Keith „Sputnik“ Moon hingegen war schon der erste Kontakt mit Surfmusik der Beginn einer lebenslangen Affektion. Niemand weiß genau, wer Keith diese fremde Leidenschaft näherbrachte. Aber es ist dokumentiert, dass er früh alle Schallplatten zu sammeln begann und sich über einen Mittelsmann ständig Neuerscheinungen aus den USA schicken ließ, darunter so obskure Titel wie „Ghost Surfer“ oder „Ghost Hop“. Er wusste alles über Songs wie „Let’s Go Trippin’“ und „Misirlou“, „Wipe Out“ oder „Surfer Joe“ von den *Surfaris*. Er konnte mit so großer Autorität und Ernsthaftigkeit über die musikalischen Aspekte der Surfmusik fachsimpeln, dass sich Kollegen, Freunde und Mitmusiker oft wunderten.

Wer etwa das Schlagzeugspiel von Ron Wilson auf „Wipe Out“ von 1962 unter die Lupe nimmt, wundert sich schon weniger. Nach einem fulminanten Einstieg hält Wilson sein hämmerndes Tom-Tom-Schlagmuster durch das ganze Stück hindurch; erst damit erhält es Struktur und Originalität – man könnte aus diesem Muster problemlos ein Vorbild für Keiths Rhythmusarbeit in frühen *Who*-Songs ablesen. Nicht weniger eindeutig klingt das ausblendende Schlagzeugsolo in „Surf City“ von Keiths Surfsound-Lieblingen *Jan and Dean*. So dominant und vordergründig tragend sind Trommeln in anderen Stilarten populärer Musik selten zu hören.

Mit der Surfmusik liegen nun endlich alle Komponenten offen, in denen das bewundernswerte intuitive Schlagzeugspiel Keith Moons seine stilistischen Wurzeln hatte. Zu Anfang standen die großen Show-Drummer Pate, Gene Krupa vor allem, technisch perfekt und in ihrer Musik, dem Jazz, so sicher, dass sie sich hinter der Schießbude jeden Spaß erlauben konnten. Es folgte der wilde, unorthodoxe Autodidakt Carlo Little, dessen kraftvolle, taktende Fußarbeit die Hände für alles Weitere frei ließ – ein erster Führer in die richtige Musik und ein lebendiger Ansporn für die mühevollen Vorarbeit zur Könnerschaft: Üben, üben, üben. Und schließlich die scheinbar sich so mühelos in den Vordergrund wirbelnden Sunnyboys am Schlagzeug, allen voran der attraktive *Beach Boys*-Trommler Dennis Wilson, der ein ähnlich exzessives Leben führte wie Keith (und auch nur fünf Jahre später als dieser starb).

Das blubbernde Ideal von ewiger Sonne, Freiheit und Simplizität des Erdenlebens, das die Surfmusik jedem verhielt, gleich ob er tatsächlich über den kalifornischen Ozean ritt wie der blonde Modellathlet Dennis Wilson, oder ob er wie dessen sensibler, unsportlicher Bruder Brian, der geniale Komponist der *Beach Boys*, lieber an der Matratze lauschte als an brausenden Wellen – die Surfmusik wirkte auf Keith wie ein Elixier aus den Händen eines Mephistopheles. Ihre Traumwelt feuerte ihn an, seinen eigenen Traum nicht aufzugeben, an sich selbst zu glauben und dem trüben Alltag in seiner Gipsvertriebsabteilung zu entkommen. Und, nicht zuletzt, Keiths Bekenntnis und Begeisterung für Surfmusik sicherte ihm weitere Aufmerksamkeit. Er konnte damit auch in seinem Fachgebiet, in der Musik, den Paradiesvogel abgeben, das Unikum der Szene; denn wer, außer Keith, kannte in London 1962 schon Surfmusik? Man mochte ein Mod sein, vorausblickend auf den zwei Jahre später medial hochgewirbelten Trend, oder ein Rocker, ein später Teddy-boy, aber ein Surfer?

The Beachcombers jedenfalls, die ob ihres Namens eigentlich davon gehört hatten sollten, waren, bevor Keith in die Band eintrat, alles andere als britische Pioniere des amerikanischen Westcoast-Sounds, auch wenn diese Vermutung im Rückblick nahe liegt und das immer wieder geschrieben und gelesen wird.

Gegründet worden war die Gruppe als reine Skiffleband in den späten Fünfziger Jahren von zwei Nachbarjungs aus Harrow, im Nordwesten von London, Norman Mitchener, der Leadgitarre spielte, und Bassist Tony Brind. Ein weiterer Freund, John Schollar, bediente die Rhythmusgitarre; und Ron Chenery, der vierundzwanzigjährige Sänger, stand der Gruppe als Frontmann *Clyde Burns* vor.

Mit den Jahren hatten sie sich als eingespielte Formation im Tourzirkus von Bob Druce etabliert und verfügten über eine treue Anhängerschaft. Sie bezeichneten sich selbst als „*Shadows of The Shadows*“, was damals durchaus als Auszeichnung verstanden wurde, böse

gesprachen aber eher bedeutete, dass sie einen musikalischen Abklatsch der britischen Elvis-Kopie *Cliff Richard & The Shadows* darstellten.

Drummer Alan Roberts hatte den Anschluss an den Rock & Roll zuletzt etwas verpasst und war deswegen geschasst worden. Ersatzmann Ricky Winters, ein erfahrener Mann, der seiner frisch angetrauten Frau zuliebe die Karriere bei den erfolgreichen *Rebel Rousers* aufgegeben hatte, erhielt auch für eine weniger zeitaufwendige Beschäftigung mit *The Beachcombers* keine Freigabe von seiner Gattin.

So kam es, dass die Band eine Suchanzeige im Lokalblatt aufgab und die örtliche *Conservative Hall* anmietete, um sich aus einer Reihe von Aspiranten, die sich auf die Annonce gemeldet hatten, den richtigen für ihr Quintett heraus zu suchen.

Unter den sechs oder sieben jungen Männern, die mit ihren Drumkits zum Vorspielen erschienen waren, befand sich auch ein rundgesichtiger Junge, peinlicherweise von seinem Vater begleitet.

„Wir sind eine Männerband“, erklärten *The Beachcombers* dem nichtsdestotrotz euphorischen Teenie. „Du bist zu jung. Du würdest zu den Plätzen, an denen wir auftreten, nicht mal Zutritt kriegen. Komm in ein paar Jahren wieder.“

Doch Keith Moon, wie der Junge sich vorstellte, ließ sich nicht abschütteln. Er wartete ab, bis der erste Drummer, der optisch den Ansprüchen der Gruppe zusagte, sein Schlagzeug in der Halle aufgebaut hatte, der Band gegenüber, so dass man sich genau begutachten konnte; und als die ersten Takte gespielt waren, wurde klar, dass hier nichts zusammen passte.

Zurück im Flur sahen *The Beachcombers*, dass der Knabe mit seinem Vater sich nicht vom Platz gerührt hatte. Das Spiel wiederholte sich, Keith wurde aufgefordert, in einigen Jahren wieder zu kommen, während der nächste Drummer sein Kit installierte, vergeblich versuchte, mit der Band Schritt zu halten und schließlich abzog. Keith war immer noch da.

Vater Moon sagte: „Wir sind den ganzen Weg hergekommen, da könnt ihr es ihn wenigstens mal probieren lassen!“

„Er ist nicht alt genug, um Auto zu fahren“, wandte einer ein. „In einer Profiband braucht man ein Auto.“

„Kein Problem“, meinte Vater Moon, „ich fahre ihn. Ich kann euch alle fahren. Ich habe einen Transporter.“

Das war nun das letzte, was die Mitglieder der *Beachcombers*, alle schon über zwanzig, sich gewünscht hätten: Ein besorgter Daddy, der bei ihren Auftritten in Armeeklubs, Kneipen und verrauchten Tanzhallen den Drummer eskortierte. Doch als sich der letzte mit Moon

verbliebene Hoffnungsträger ebenfalls als untauglich erwies, ließen sich die Jungs erweichen und gaben Keith seine Chance.

Er baute sein glitzerndes silberblaues Schlagzeug, immerhin ein professionelles Premier, so schnell auf, dass alle staunten. Vor allem aber baute er es nicht der Band gegenüber auf, wie alle Konkurrenten zuvor, sondern hinter der Band, als würde er schon dazu gehören.

Mut hatte der Kleine, das musste man ihm zugestehen. Mal sehen, was er so konnte.

Norman schlug eine Rock&Roll-Nummer vor, die ein Bürschlein in Keiths Alter wohl kennen mochte, und zählte die Vier vor:

„Es war, als würde eine Bombe hinter uns explodieren!“ erzählt John Schollar, nach all den Jahren immer noch verblüfft. „Wir konnten kaum glauben, wie viel Lärm von diesem Knirps hinter den Trommeln ausging.“

Die Gruppe rockte mit Keith durch den ersten Standard, durch den zweiten, den dritten, Chuck Berry, Elvis, Buddy Holly, die neuste *Shadows*-Single ... Keith kannte alles.

„Er sagte, ja, klar, kenne ich, und dann legte er los, vollkommen sicher und ohne zu patzen“, wunderte sich Tony, der Bassist.

Und Norman, der Bandleader, bestätigt: „Er war gut, er war laut. Sein Spiel war irgendwie was besonderes. Vor allem wie er die Snaredrum bearbeitete, sehr hart, sehr treibend.“

„Wir kamen zu dem Entschluss, dass er der beste war“, sagt Ron, und das war's.

Vater Moon fragte noch, ob er das Schlagzeug mit nach Hause nehmen sollte; aber die Jungs meinten, sie würden Keith heim fahren; und nach einer ausgiebigen Probe stand endgültig fest, dass Keith bei einer der bekanntesten Profibands Nord-Londons die Schlagzeugstöcke übernahm.

Die vielen, vielen Übungsstunden zuhause, mit Carlo, mit den *Escorts* und den *Strangers* hatten sich endlich ausgezahlt. Keith war in einer wirklich arbeitenden Band angekommen, die regelmäßig auftrat und ein eigenes Publikum hatte.

Gleichwohl besaßen alle *Beachcombers* gute Jobs und praktizierten ihr Musikerleben nur nach Feierabend. Ron, der älteste, arbeitete als Ingenieur, die anderen drei waren Bauzeichner in der Ausbildung. Mit seinen sechzehn Jahren war Keith wieder einmal mit Abstand der jüngste; aber die gefestigten *Beachcombers* stabilisierten auch sein Leben. Er behielt den Job bei British Gypsum länger als erwartet, bis in die Anfangszeit mit *The Who*, und stieg sogar zu einem ordentlichen Aussendienstmitarbeiter auf.

Wie bei allen Bands, in denen Keith mitspielte, wurde er auch für die *Beachcombers* bald so etwas wie ein Maskottchen. Die Jungs konnten kaum fassen, wie viel Energie in diesem kleinen Kerl steckte. Es schien, als sei sein Leben eine bloße Verlängerung seines

Schlagzeugspiels, genauso vital, unberechenbar, explosiv und kommunikativ. Ständig schnitt er Grimassen, blödelte, hüpfte, sprudelte, flitzte umher, und seine Neugier war sprichwörtlich. Wenn jemand einen Schrank aufmachte, stand er schon da und wollte wissen, was sich darin befand.

Ron, der Sänger, war es schließlich, der Keith mit einem neuen Spitznamen ausstattete: „Schaut ihn euch an, wie ein verrücktes Wiesel.“

Ein Wiesel in einem goldenen Anzug. Denn als die Frage der Bühnenkleidung aufgeworfen wurde – die *Beachcombers* traten in kupferbraunen Anzügen auf, die ebenfalls bei Cecil Gee, dem Ausstatter der Stars, gekauft worden waren, wobei der rausgeworfene Schlagzeuger seinen Anzug unglücklicherweise mitgenommen hatte –; da nun erhob sich der kleine Keith und verkündete, das sei nun wirklich kein Problem: „Ich habe einen Anzug, der passt hervorragend zu euren. Und er ist auch von Cecil Gee.“

Als Keith zur ersten Probe in seinem Goldlamé-Anzug aufkreuzte, waren die vier Älteren sprachlos. Schon ihre Anzüge kamen ihnen ein wenig dick aufgetragen vor; aber gegen das Männlein im goldenen Gewand verblasste alles übrige.

Wenn man sich das Gruppenfoto anschaut, wird sofort klar, warum Keith, der Kleinste und Jüngste, der Neue und zudem auf der Bühne immer der Hinterste, kaum sichtbar zwischen Trommeln und Becken, warum „Wease“, wie er fortan von seinem Bandkollegen nur noch genannt wurde, keine Scheu zeigte, diesen unmöglichen güldenen Anzug mit Stolz und Begeisterung zu tragen. Es war einfach die beste und augenfälligste Lösung, sich von allen abzuheben und immer und überall, wo *The Beachcombers* auftraten, unter Garantie zum Mittelpunkt des Geschehens zu werden.

Da dieser Anspruch natürlich auch abseits der Bühne zu erfüllen war, durften sich *The Beachcombers*, ähnlich wie zuvor *The Escorts* und *The Strangers*, über die verrückteste Zeit ihres Lebens freuen.

Zu Keiths eindruckvollsten Streichen gehörten die Aufritte im Bauch eines Kulissenpferds. Das lebensgroße und sehr echt aussehende Bühnentier aus Pappmaché war nach einem Auftritt in der Wembley Arena zurück geblieben und von Keith umgehend adoptiert worden. Er kletterte hinein, trottete auf die Straße, um in einen Doppeldeckerbus einzusteigen, was der Fahrer gerade noch verhindern konnte, obwohl Keith zu Recht und zum Vergnügen der Passagiere darauf bestand, dass nirgendwo geschrieben stehe, Pferden sei der Zutritt verboten. Fortan tauchte das Pferd so ziemlich überall auf, wo *The Beachcombers* auftraten (allerdings nie auf der Bühne). Nach der Show in Restaurants, im Offiziersklub des US-Stützpunkts, bei

Parties, in Büros von Touragenten, keiner war davon gefeit, mit einem menschlichen Pferd Bekanntschaft zu machen, sobald er in die Nähe der Band geriet.

Einmal, nachdem sie bei einer Probe für die BBC-Radioshow ‚Saturday Club‘ durchgefallen waren und ihre Ausrüstung deprimiert zusammenpackten, schrie Keith: „Das Pferd!“, und alle folgten ihm, dem Führer im Bauch eines wandelnden Theaterbilds, zunächst zum *Langham Hotel*, wo das künstliche Huftier erfolglos um ein Zimmer bat, dann weiter in die öffentlichen Toiletten, zwischen pinkelnden Herren hindurch, zum Piccadilly, wo die Touristen sich in ihrer hoffungsfrohen Erwartung exzentrischen Engländerturns zweifellos bestätigt fühlen durften ...

„Wenn er in diesem Ding war“, erinnert sich John Schollar, „war er nicht mehr Keith Moon. Er machte dann, was ein Pferd tun würde.“

Keith, der Schauspieler und Komödiant, war, im Gegensatz zu Keith, dem Trommler, tatsächlich ein reines Naturtalent. Für diese Art von Auftritten brauchte er nichts, was er nicht schon besaß: Witz, Mut, Lust an der Zuschaustellung und Neugier auf die Reaktion anderer. Was ihm für einen ebenso selbstbewussten und wirkungsvollen Musiker noch fehlte, war vor allem Erfahrung, regelmäßige Praxis und Prüfung unter den harten Bedingungen des Londoner Nachtlebens. Seine Zeit mit *The Beachcombers* gab ihm dazu reichlich Gelegenheit.

Die erste Show mit *The Beachcombers* war ein Engagement als Vorgruppe für *Cliff Bennett & The Rebel Rousers*, die Ex-Band seines Vorgängers Ricky Winters, im gut eingeführten *Fender Club* von Kenton. Angesichts der nicht einfachen Premiere fürchteten die anderen, dass Keith den beim Vorspielen bewiesenen Mut auf der Bühne vermissen lassen könnte; doch weit gefehlt.

„Wir dürfen uns nicht zurücknehmen, bloß weil wir die Vorgruppe sind“ wies er seine erfahrenen Kollegen an. „Wir müssen hier alles geben. Wir müssen Eindruck machen!“

Und so spielte er.

Der Erfolg gab ihm recht. Das Publikum begann über den wilden Knaben hinter den Trommeln zu sprechen, kaum dass der Vorhang aufgegangen war. Schon nach dieser ersten Vorstellung kamen Leute zum nächsten Gig, allein um zu sehen, wie ein in Gold gehüllter Knirps sein Schlagzeug verprügelte.

Keith schlug von Anfang an härter, spektakulärer, ungewöhnlicher und rücksichtsloser auf seine Felle und Becken ein als alle anderen Drummer im Tourzirkus des Bob Druce. Seine Arme wirbelten wie nimmermüde Propeller über das silberblaue Premier, während er Grimassen schnitt und wie ein Fechter in die Luft stieß, und unablässig wuchtete sein

kleiner Fuß den gepolsterte Schlegel der Fußmaschine gegen die ächzende Membran der Basstrommel.

Für seine neuen Bandkollegen war der unberechenbare Bühnensturm, der hinter ihnen mit ersten Note losbrach, nicht ganz einfach zu verdauen. Keith hatte in seine Becken zusätzlich lose Nieten eingearbeitet, die bei jedem Schlag sirrten und giftig nachschepperten, was insbesondere den Sänger in der Ausübung seiner Kunst stark behinderte.

Ron war ein Vokalist der alten Fünfzigerjahre-Schule. Er genoss es, bei sanften Balladen im Rampenlicht zu stehen und die Herzen der anwesenden Mädchen für ein späteres Stelldichein zu erweichen. Ein Vorhaben, das Keith aus erdenklichen Motiven zu torpedieren versuchte. Er selbst wollte der Star der Band sein; und, was Ron zunehmend zu akzeptieren hatte: er wurde es auch. Die kreischenden Girls der Sechziger wollten keinen vierundzwanzigjährigen Ingenieur mehr zum Objekt ihrer romantischen Verehrung; aber ein verrückter, süßer Bengel, der offenbar nur Schlagzeugspielen, auffällige Klamotten und Blödsinn hinter seinen großen Haselmausaugen im Sinn hatte, sollte keine Schwierigkeiten kennen, die Mädchen wie frischreife Trauben zu pflücken.

Das Gegenteil war der Fall. Keith war furchtbar schüchtern und hatte, weit von seinem Surfer-Ideal „*two girls for every boy*“ entfernt, noch nicht mal eine Freundin gehabt. Er nahm nach wie vor keine Drogen, kannte keinen Brandy und rauchte nur, um anzugeben.

Vielleicht war die Zeit mit Ron, Norman, Tony und John aus diesem Grund die schönste seines Lebens, nahe an der Erfüllung, mit noch viel Spielraum nach oben, aber ohne die unkontrollierbaren Abgründe, die zehrenden, dunkel lastenden, ihn letztlich verschlingenden Tiefen des Starruhms. In seinem Ideal sah es so aus, dass man die Drogen, den Alkohol und den Sex leichthin beherrschte, ihren lichten, das Musikerleben zusätzlich verschönernde Wirkungen sich freudig hingab, um anderntags genauso unbeschwert weitermachen zu können.

Abhängigkeit, die Not, sich bei Bedarf schnell auf volle Leistung bringen zu müssen, danach nicht schlafen zu können, es sei denn mit Tabletten, um am nächsten Morgen mit bleiernem Kopf aus dem Hotel zu taumeln, keine andere Hilfe greifbar als die kleinen, bunten Aufputzpillen in der Blechdose, um sich wieder in Form für den nächsten Auftritt zu bringen ... all das kannte er noch nicht. Davor stand sein sonniger Tagtraum, dass es Genusssucht ohne Strafe gab, Ruhm ohne Preis, Hemmungslosigkeit ohne Reue. Allein das Schlagzeug und die Band sollten ihn zur Erfüllung führen; alles andere war nebensächlich. Keith glaubte an sich, und er glaubte an Ron, Norman, Tony und John, die ihn in seiner Entwicklung weiter voranbrachten als alle Bands zuvor.

Dass umgekehrt auch *The Beachcombers* von Keiths Einfluss profitierten, beweist man am leichtesten, indem man jene zitiert, die eigentlich auf ihn schimpfen müssten, nachdem er sie verlassen hatte. Aber noch heute schwärmen die ehemaligen Bandkollegen von ihrer Zeit mit Keith, die vielleicht nicht einfach, aber einfach die aufregendste in ihrem Leben gewesen war.

„Er unternahm natürlich alles, um im Mittelpunkt zu stehen“, sagte Norman, dessen technisch anspruchsvolle Soli unter dem nachhaltig vibrierenden Echo der genieteten Becken mehr als häufig einen stillen Tod starben. „Er wollte auffallen und war sehr extrovertiert, aber man konnte ihm das nicht übel nehmen. Er arbeitete sehr hart daran, ein Entertainer zu werden. Viele Leute kamen bloß wegen ihm. Andere hielten ihn für einen aufgeblasenen Wicht, der sich für den Größen hält. Aber man musste so sein, wenn man weiterkommen wollte. Er kapierte das, und er hatte den Mut, das zu tun.“

Kurz nach seinem ersten Auftritt druckte Keith auf seine Basstrommel einen kühnen Schriftzug: *I am the Greatest*.

„Je mehr Leute das sahen und kommentierten, um so glücklicher war er“, erzählt Tony, der Bassist, mit dem Keith sich am besten verstand. Einmal hatten sie einen Auftritt vor gut 1.000 Zuschauern in Kent, und es gab keine Umkleideräume. So mussten sie sich in der Halle in ihre Bühnenkostüme zwängen, Keith in seinen goldenen Astronautenanzug, die anderen in ihre gemäßigeren Bronze-outfits. Die vier kupferbraunen Twens schlichen möglichst unauffällig zur Bühne, während Keith, der goldene Surfer auf der Woge der Begeisterung, die Gelegenheit beim Schopf packte und seine Basstrommel mit dem blasphemischen Selbstbekenntnis prahlerisch über dem Kopf schwenkte, damit nur jeder es sah und über ihn sprach.

Bald forderte er von den anderen ähnlichen Einsatz auf dem Gebiet der Selbstdarstellung. „Schaut mich an: Ich klebe hinter meinem Schlagzeug und bin trotzdem sichtbarer als jeder von euch. Ihr müsst euch mehr bewegen, mehr auf euch aufmerksam machen!“

Halbherzig befolgten die Älteren seine Anweisungen. Wenn es Keith zu brav auf der Bühne zuging, warf er mit Trommelstöcken nach ihnen. Oder er nahm Ron aufs Korn, wenn der wieder einmal zu einer Schnulze wie „Surrender“ ansetzte. Sanfte Beckenbegleitung oder die Marschtrommel mit dem Besen zu streicheln, wäre nun die passende Verrichtung für einen zurückhaltenderen Drummer gewesen. Doch Keith war kein zurückhaltender Drummer. Er wollte laut und aggressiv spielen. Er war so laut, dass einmal sogar sein große Protegé im *Oldfield Hotel*, Lou Hunt, um Erbarmen flehte, weil der Barman keine Bestellung mehr hörte: „Um Himmels Willen, spiel leiser!“

Keith war daraufhin schwer beleidigt und verkündete: „Ich kann nicht leise spielen, ich bin ein Rocks Schlagzeuger. Wenn ihr's leiser wollt, holt euch eine Tanzkapelle.“

Speziell Ron, der verdiente Senior der Gruppe, der von seinem sechzehnjährigen Drummer bald in jeder Hinsicht in den Schatten gestellt wurde, auf bekannt charmante Weise zwar, aber gleichwohl ohne Gnade, geriet deswegen einige Male mit Keith aneinander. Die Leute wollten nun mal Schnulzen hören, und als Musiker wurden sie dafür bezahlt, die Wünsche ihres Publikums zu erfüllen, das zu einem Gutteil aus Jungen und Mädchen bestand, die Balladen vor allem dazu benutzten, um einander näher zu kommen.

Keith verschloss sich diesen Argumenten und Klagen keineswegs; aber bald brach seine ungezügelter Natur wieder durch, und er veranstaltete einen kleinen Trommelwirbel in Rons schwellenden Gesang oder drosch so heftig auf seine rasselnden Beckenschüsseln, dass die Leadgitarre im Blechinferno verschütt ging.

Andererseits gab der Erfolg Keith recht. Er hatte durchgesetzt, mit Hilfe der ebenfalls erneuerungswilligen John und Tony, dass fetzigere, aktuelle R&B-Stücke wie „Come On“ die überholten Evergreens wie „La Bamba“ oder „Sweet Little Sixteen“ ersetzten. Alle spürten, dass eine neue, härtere Gangart in den Tanzsälen von London Einzug hielt und ein jüngeres, aggressiveres Publikum nach mehr verlangte, als hübsche Melodien zu einstudierten Tanzschritten zu hören. Eine andere Londoner Band, *The Rolling Stones*, mit dem Schlagzeuger Charlie Watts aus Keiths Nachbarviertel Kingsbury, hatten vorgemacht, wie man Erfolg hatte. Man musste die braven Anzüge ablegen, die Haare wachsen lassen, eine wilde Show auf der Bühne zelebrieren, mit Sex und dunkel wirkender Leidenschaft, und alles andere für die Musik aufgeben.

Keith hatte recht, wenn er das von seinen Bandkollegen verlangte. Allein, sie waren zu alt dafür, zu gesetzt, vielleicht auch zu gebildet. Es gelang dem brennenden Keith zwar, sich in der Gruppe durchzusetzen, obwohl er der jüngste, kleinste und neueste war; er durfte seine geliebte Surfmusik in das Programm der *Beachcombers* einbauen, er bekam sogar ein Mikrofon ans Schlagzeug gebracht, wenn „Surf City“ oder „Surfin' USA“ intoniert wurden – wobei Ron, der die PA bediente, stets zuvor dafür sorgte, dass Keiths Mikro nicht eingeschaltet war.

Keith durfte auch sein Schauspieltalent entfalten. *The Beachcombers* eröffneten ihre Show seit kurzem mit einer Coverversion von „Little Egypt“, einem Hit der *Coasters*. Der Vorhang zog auf, Keith, allein auf der Bühne, mit Fez auf dem Kopf und in einem lila Gewand, trat vor und animierte das Publikum, sich genauso blödsinnig zu bewegen, wie es der Song vorgab, während die anderen *Beachcombers* an ihre Plätze gingen und zu spielen begannen.

Ein andermal zog er, als Ron sich während einer Ballade gestört fühlte und laut über Keith meckerte, plötzlich eine Pistole und brüllte: „Das genügt! Ich habe es satt, mich von dir anschreien zu lassen!“

Der empörte Drummer drückte ab – und alle starrten entgeistert auf Keith und Ron, der stehen blieb, obwohl der Schuss aus drei Meter ihn schwerlich verfehlt haben konnte – bis Keith sein übliches Grinsen zeigte: Es war eine Starterpistole gewesen, mit Platzpatronen geladen.

Kurz darauf schnappte sich Ron den frechen Wicht, schleuderte ihn gegen den Bandtransporter und hob die Fäuste. Keith rappelte sich hoch, duckte sich und piepste: „Mach mich bloß nicht wütend.“ – Ron konnte gar nicht anders als lachen. Wie sollte man „Wease“ je böse sein?

Als Ron bei einer Probe für Decca in Frage gestellt wurde, weil man sich in den Zeiten der Beatlemanie angeblich keinen singenden Frontmann mehr erlauben konnte, bewies Keith Mut und seine Loyalität. Er trat als erster vor den Manager, der sie nur ohne Ron haben wollte, und erklärte: „Entweder alle oder keinen.“

Decca entschied sich für keinen.

Keith glaubte trotzdem an die Band. Sie waren gut, sie waren laut, immer mehr Leute kamen zu ihren Auftritten ins *Oldfield Hotel* oder ins *White Hart* in Harrow; es sprach sich herum, dass *The Beachcombers* etwas fürs Geld boten. Sie spielten in US-Militärbasen, für große Unternehmen wie Kodak, wo sie als beliebte Hausband galten, in Stadthallen mit größeren Bühnen; Druce verschaffte ihnen zunehmend bessere Engagements. Als *The Hollies* aus Manchester anreisten, buchte er *The Beachcombers* als Vorgruppe. Keith schaute sich den Auftritt der Hauptattraktion vom Bühnenrand genau an. Am Ende sagte er zu seinen Kollegen: „Sie sind nicht besser als wir. Wir sind mindestens so gut wie die!“

Möglicherweise hatte er recht. Aber Ron, Norman, Tony und John glaubten nicht daran.

„Man hat es natürlich immer im Hinterkopf, dass man es eines Tages schaffen könnte“, meint Tony. „Aber wir hatten alle Freundinnen, wir hatten gute Jobs, für die wir qualifiziert waren und die wir mochten. Keith hasste seine Arbeit. Wenn wir gesagt hätten, wir schmeißen unsere Arbeit hin und werden echte Profis, das wäre es für ihn gewesen.“

Norman ergänzt: „Hätten wir es bloß versucht ... Aber wir waren eine Coverband. Wenn du nur einen guten Song schreiben kannst, kannst du damit Erfolg haben, und du hast Zeit, weitere Songs zu schreiben. Aber wir hatten diesen einen Song nicht.“

John Schollar erzählt, dass *The Beachcombers* mehrere Versuche mit externen Songwritern unternommen hatten, aber es hatte nicht funktioniert. Sie mieteten ein kleines Kellerstudio in Harrow und nahmen Coversongs auf, darunter ‚Poison Ivy‘ und ‚I’m A Hog For You Baby‘,

doch niemand konnte etwas damit anfangen. Die Band kam nicht weiter. Es fehlte an Originalität und am absoluten Willen, wirklich alles zu versuchen, um erfolgreich zu werden.

„Dieses kleine Extra, diesen zusätzlichen Willen und den Hunger – das hatte von uns keiner“, bestätigt Ron, der Sänger, der Weihnachten 1963 lieber mit seiner Verlobten verbrachte, statt mit seiner Band und *Georgie Fame* und anderen bekannten Gruppen im *Flamingo* aufzutreten. „Am Ende kostete uns das den Verlust von Keith.“

Zuvor durften *The Beachcombers* ihren Jüngsten noch in die Grundlagen des kommenden Lebens als Rockstars einführen. Keith, der Bier nicht mochte und damals nie trank, weil er fürchtete, sonst nicht akkurat Schlagzeug spielen zu können, erlebte zur Geburtstagsparty von Johns Freundin seinen ersten Vollrausch und kotzte auf dem Heimweg aus dem Bus, wobei er während der Party noch nüchtern genug gewesen war, um die Tulpen des entsetzten Hausherrn mitten im Sommer „einzufrieren“, indem er sie mit seinem Haarspray lackierte.

Rons Verlobungsfeier enthüllte, dass Keith die jungen Mädchen, die wegen ihm zu den Gigs der *Beachcombers* kamen, inzwischen zu pflücken gelernt hatte. Eine davon, vielleicht seine erste Lehrerin in der Liebe, verschwand mit ihm im Schlafzimmer von Rons Vater, wo die beiden in eindeutiger Lage gestört wurden.

Es war Anfang 1964, und die neue Zeit war angebrochen. Zwei Girls aus der Mod-Szene tauchten bei jedem Konzert der *Beachcombers* auf, pressten sich an den Bühnenrand, bis zum letzten Song, und draußen rannten sie Keith hinterher, so dass der kaum zum Transporter durchkam. Die anderen *Beachcombers* schienen wie Luft für die beiden zu sein.

Keith, der keimende Star, veränderte sich. Als Ron in der Pause zwischen zwei Auftritten sich einmal müde fühlte, hielt Keith ihm eine Handvoll Pillen hin: „Versuch das mal, die machen dich wieder munter.“

Ron sah sofort, dass es *Purple Hearts* waren, die Aufputzpillen der Modgeneration. Keith hatte schon länger begonnen, Tabletten zu nehmen, Wachmacher wie Koffeinpillen vor allem, aber auch *Dexys*, *Dexedrine*, die ihn entspannten und ihm erlaubten, seine Konzentration aufs Trommeln zu richten. Interessanterweise werden heute ähnliche Substanzen, selbstverständlich unter ärztlicher Aufsicht und entsprechend fachmännisch dosiert, zur Behandlung von Hyperaktivität und ADHS eingesetzt. Die in den sechzigern so beliebten *Dexys* hatten freilich noch den Effekt, dass man sich wie Gott fühlte und keinen Schlaf mehr benötigte. Und wenn man am Morgen zur Arbeit musste, halfen Aufputzpillen, den Tag zu überstehen.

Die anderen *Beachcombers* hielten sich nach einem Gig lieber an ihrem Bier fest und gingen mit ihren Freundinnen nach Hause, während Keith die Nacht zum Tage machte und bis zum Morgen durchfeierte.

„Wir waren eine sehr beliebte und anerkannte Band, die sich überall durchsetzte, wohin wir kamen. Wir brachten die meisten Häuser zum Kochen“, erinnert sich Ron.

Aber Keith genügte das nicht.

„Er war zu etwas Besonderem bestimmt“, sagt Tony. „Er wusste das.“

„Er war der beste Drummer der Welt, sogar mit uns“, findet John.

Das klingt ehrenhaft und plausibel, aber hier irrt der Gitarrist. Um wirklich der beste Schlagzeuger der Welt zu werden, brauchte Keith eine andere Band. Und das wusste er.



The Beachcombers, a local "beat" group, with the van they bought to carry their instruments. The guitarists are (left-right) Tony Brind, John Schollar and Norman Mitchener. On top of the van is the group's drummer, Keith Moon, and their singer, Clyde Burns—real name, Ron Chinnery. The group is starting a tour of London dance halls. Past engagements have included "backing" singer Gene Vincent on a cross-channel ferry show



The Who: Endlich ein Geldgeber und Rockstars kennen keinen Schmerz



Petes Appartement in der Sunnyside Road Nr. 35, wo Mitbewohner Barnes den Bandnamen The Who im Marihuana-Nebel erhaschte – keine schlechte Adresse für einen Kunststudent.

„Are they any good?“

*Der Türklinkenfabrikant
Helmut Gordon sucht eine Band,
die ihn reich und berühmt
machen kann*

“We had no roadies, it was me.“
Roger Daltrey

“If you don’t get it together,
you’re out of the group!”

*Pete beschleunigt den
Wechsel auf dem Schlagzeugstuhl*

Doug Sandoms Schwägerin Rose arbeitete in einer kleinen Gießerei in Shepherd’s Bush. Ihr Chef, ein deutsch-jüdischer Geschäftsmann von über vierzig Jahren, der noch bei seiner Mutter wohnte, klein war und rund, fast haarlos auf dem Kopf, kreuzte gelegentlich in Sandoms Haus auf. Er hieß Helmut Gordon und war voller Elan, in die Fußstapfen von Brian Epstein zu treten, dem legendär gewordenen Entdecker der *Beatles*.

Als er mitbekam, wie Doug sich einmal mit Rose über *The Detours* unterhielt, spitzte Gordon die Ohren: „Seid ihr denn gut?“ fragte er plötzlich.

Statt einer Antwort lud Doug ihn zu ihrem nächsten Auftritt im *White Hart Hotel* von Acton ein.¹⁷ Es war immer deutlicher geworden, dass *The Detours* einen richtigen Manager brauchten; nicht nur einen Touragenten wie Druce, sondern einen allein für sie arbeitenden

¹⁷ Einige Biografien legen Gordons Einstieg als Manager erst auf Anfang 1964 fest, nachdem *The Detours* sich schon in *The Who* umbenannt hatten. Ich halte ein so spätes Datum angesichts der kommenden Ereignisse – Dougs Ausstieg vor allem – für unwahrscheinlich und gehe davon aus, dass Gordon die Band schon am Sonntag, den 24. November 1963, im *White Hart Hotel* gesehen hat. Eine Woche später vermeldet auch der *Who-Chronicle* „Eyewitness The Who“, dass *The Detours* „secured by their new manager Helmut Gordon“ eine neues Engagement im *Railway Hotel* antraten.

Mann, der alle Fäden im Hintergrund spann und bereit war, in die Karriere der Band zu investieren. Gordon war der erste Anwärter auf diesen Posten.

Er kam, erblickte die kreischenden Mädchen, die damals jeden Auftritt einer Popband begleiteten, und fühlte sich bestätigt. Damit musste man viel leichter und schneller Geld verdienen können als mit den Türklinten, die er in seiner Gießerei herstellte.

Tatsächlich glaubten damals viele Geschäftsleute im britischen Königreich, dass das Phänomen der *Beatles* und ihrer Millionen Pfund schweren Karriere nur einen Vater habe: Brian Epstein. Dieses Vorbild war für jeden Geschäftsmann, der etwas auf sich hielt, eine Herausforderung. Gordon interessierte sich zwar nur mäßig für Musik und hatte von der neuen Szene keine Ahnung. Aber wenn ein Typ wie Epstein die *Beatles* erschaffen hatte, so dachte er, müsste er so etwas ebenfalls auf die Beine stellen können.

Man traf sich nach dem Auftritt, und Gordon bot der Band an, Geld zu investieren und einen Plattenvertrag zu besorgen.

Die Jungs waren begeistert. Roger erzählt: „Ich betrachtete Gordon als eine Art wandelnde Ladenkasse – eine Möglichkeit, endlich genug Geld für eine bessere Ausrüstung zu kriegen.“

In Dougs Haus, in der Vincent Road, South Acton, wurde ein Vertrag abgeschlossen, dessen Gültigkeit einmal mehr fraglich war. Petes Eltern verweigerten ihre Unterschrift für ihren minderjährigen Sohn abermals. Die Eltern von Roger und John hatten dagegen keine Einwände, solange die Jungs ihre Jobs nicht aufgaben; doch Betty und Cliff waren mit dem Musikbusiness vertraut genug, um zu wissen, dass Gordon auf Dauer nicht der richtige Mann für die Band war.

Sie sollten recht behalten; aber einstweilen war Gordon ein Glücksfall, der *The Detours* als seine „kleinen Diamanten“ betrachtete und für alles aufkam, was die Band dringend brauchte: einen neuen Transporter, nachdem der alte, von Rogers wilder Fahrweise ohnehin schon demoliert, auf einer Rückfahrt von Derby endgültig seinen Geist aushauchte; und neue Boxen und Verstärker, damit sich Pete und John noch lautere Duelle auf der Bühne liefern konnten. Außerdem entwarf Pete sündhaft teure Lederwesten, die knielang waren und bei jeder Bewegung um die Hüften flatterten. Und die ganze Gruppe, einschließlich Kumpel Barney, gönnte sich auf Gordons Kosten jeweils ein bis zwei Paar der angesagten *Beatles*-Lederstiefel in Covent Garden.

Barnes, der sich selbst als „Mutter der Gruppe in dieser Zeit“ bezeichnet und ihre Auftritte im *Railway Hotel* organisierte, war auch dabei, als *The Detours* wenig nach der Vertragsunterzeichnung zu einem zweiten Treffen in Gordons Fabrik erschienen:

„Wir fuhren zu einer verwahrlosten Fabrik in einer Gasse von Shepherd's Bush. Jemand führte uns durch die Gießerei nach hinten, in Gordons Büro. Es war eine zwielichte Szene, wie in einem Roman von Dickens. Wir fünf stellten uns in einer Reihe vor seinem Schreibtisch auf, während er Pläne entwarf, die er sich für die Band überlegt hatte. Er hatte auf einem Blatt, mit Schreibmaschine getippt, die Namen verschiedener einflussreicher Leute aus der Musikbranche. Helmut dachte, dass diese Top-Leute mit ihm verhandeln würden und er der Gruppe damit den Durchbruch verschaffen konnte.“

Obwohl diese Top-Leute nicht mehr ganz die erste Adresse im Musikbusiness darstellten, sondern noch aus der *Vor-Beatles*-Ära stammten, bestand doch kein Zweifel, dass Gordon ein mutiger und erfolgreicher Unternehmer war, der allerdings den Fehler machte, die logischen Maximen seiner Branche auf die letztlich unkalkulierbaren Gesetzmäßigkeiten in der Unterhaltungsindustrie zu übertragen.

Zum Abschluss ihres Besuchs fragte John den Unternehmer, ob er wohl ein paar der goldlackierten Türknöpfe für seine Garderobe mitnehmen dürfe. In einer Ecke standen Kisten mit Tausenden davon, und Gordon sagte, John möge sich bedienen. John tat, wie ihm geheißen, woraufhin ihm ihr neuer Manager umgehend sechs Shilling pro Stück abknöpfte.

The Detours hatten nunmehr zwei Manager, Gordon und Druce, mit denen sie jeweils einen ungültigen Vertrag abgeschlossen hatten. Überraschenderweise entstand daraus kein Problem, sondern eine höchst komfortable Position für die Band. Denn Druce, der von Gordons Abwerbungsversuchen Wind bekommen hatte, unterbreitete nun seinerseits plötzlich ein lukratives Angebot und wollte die Band mit allerlei Versprechungen exklusiv an sich binden.

Die beiden nicht legitimierten Manager trafen sich, und nachdem wohl keiner vom andern wusste, dass er in der gleichen unhaltbaren Position war, einigte man sich gütlich auf die Gründung einer Firma namens Gordon-Druce Enterprises Ltd., welche die Zusammenarbeit mit und für *The Detours* regelte.

Daraufhin erhielten *The Detours* merklich bessere Auftrittsmöglichkeiten. Ihr nächster Etappenerfolg war, dass sie als Begleitband für *The Rolling Stones* gebucht wurden. Das Konzert fand am 22. Dezember 1963 statt, wieder einmal in der St. Mary's Hall, Putney, wo die Band zuvor schon Anschauungsunterricht in Sachen Bühnenshow erhalten hatte, damals von *Johnny Kidd & The Pirates*.

Die Stones galten inzwischen als ernsthafte Konkurrenten zu den *Beatles*, als wilder, schmutziger Haufen, wie ein düsterer Gegenentwurf zu dem fröhlichen Liverpools Quartett. Wer für *The Stones* war, konnte den *Fab Four* nichts abgewinnen, und umgekehrt

verabscheuten die meisten *Beatles*-Anhänger den großstädtischen, eingebildeten Habitus der Londoner R&B-Band.

Für *The Detours*, und insbesondere für Pete, waren *The Rolling Stones* eine „Offenbarung“. Als Pete sie zuerst sah, war er verblüfft, wie verkommen und organisch sie wirkten. Die Band spielte seit achtzehn Monate zusammen, und sie benahmen sich wie Stars.

Über einen gemeinsamen Bekannten, Glyn Johns, der *The Detours* und *The Stones* gleichermaßen hoch schätzte und später als Toningenieur für beide Bands tätig werden wollte, gelangte Pete in den Umkleideraum, der ihn fast heilig deuchte. Jagger zeigte sich sehr freundlich, und der viel bewunderte Schönling Brian Jones machte sogar Komplimente, dass ihm *The Detours* gefielen, und er bot seine Hilfe an. Für Pete war es, „als strich mir der liebe Gott persönlich übers Haupt.“

Einer allerdings gab sich völlig uninteressiert, distanziert, unerreichbar: Keith Richards, der zweite Gitarrist der *Stones*, der Pete mit einer genialen, scheinbar von innen kommenden Geste am meisten beeindruckt hatte.

Bevor der Bühnenvorhang aufging, hatte Richards den Arm angehoben und, wie ein geheimes Aufwärmritual oder Kommandozeichen an die Band, in einer lakonischen Kreisbewegung auf- und abgeschwungen, ohne dabei die Saiten zu berühren. Dem Publikum blieb dieser windmühlenhafte Anlauf verborgen, allein Pete und die andern hinter der Bühne sahen Richards dünnen Arm durch die Luft kreisen. Doch als der Vorhang sich hob, riss der *Stones*-Gitarrist heftig den Arm herab, schrammte haargenau über die Saiten, spielte ein hartes Riff an, und die *Stones* legte mit ‚Come On!‘ los wie die Teufel.

Beim nächsten Gig probierte Pete die gleiche machtvolle Geste aus; allerdings nicht hinter dem Vorhang, sondern während der Aufführung; er schlug einfach seine Akkorde auf diese spektakuläre Weise an; und er verlor dabei vermutlich die ersten von unzählig vielen Fingernägeln, die der Entwicklung seines Markenzeichens in der Folge geopfert wurden.

Keine zwei Wochen später, am 3. Januar 1964, trafen sich beide Gruppen erneut, diesmal im *Glenlyn Ballroom* von Forrest Hill. Sicherheitshalber setzte Pete mit seiner neu entdeckten „Windmühle“ aus, konnte es sich dann aber doch nicht verkneifen, den überheblichen Richards zu testen. Er hatte beobachtet, dass auch der *Stones*-Gitarrist die Geste nicht ständig ausführte, und schließlich sprach er ihn darauf an:

„Ich glaubte, dass ich Keith Richards kopierte“, erzählt Pete. „Aber er sagte nur: ‚Was schwinde ich?‘. Er musste es als eine Art Aufwärmübung irgendwann einmal angefangen haben, aber er war sich dessen nicht mehr bewusst, und so entwickelte es sich zu meinem Markenzeichen.“

Man beachte die feine Untertreibung, wonach „es“ sich quasi von selbst, ohne Petes Zutun entwickelt haben sollte. Aber insgesamt hat Townshend, der bald als „*birdman*“ in der Szene Furore machte und seine „*windmill*“ wie einen kultischen Akt zelebrierte, nie einen Hehl daraus gemacht, woher er die Inspiration zu seiner Show bezogen hatte. (Keith Richards seinerseits hat die Geste nach eigener Auskunft übrigens bei Don Everly abgeschaut, als die *Stones* und die *Everly Brothers* im September 1963 gemeinsam tourten.)

„Wir haben eine Menge von den *Stones* abgekupfert“, gesteht Pete. „Wir haben absolut nichts von den *Beatles* abgekupfert, aber die *Stones* waren eine lokale Band für uns. Ich habe einige ihrer ersten Gigs in Richmond gesehen, und alle Mädchen, mit denen ich ausging, waren in einen der *Stones* verknallt. Ich war nur ihr *Rolling-Stones*-Ersatz.“

Wörtlich sagte er: „I was just a Rolling Stones *substitute*.“ Das sollte uns zu denken geben. Townshends Hit *Substitute* wurde zwar erst 1966 veröffentlicht, aber dass es in jeder Hinsicht eine Reminiszenz an Keith Richards und die *Stones* war, darf man schon mal vorwegnehmen. Roger schien im Gegensatz zu Pete keine Probleme zu haben, sich gegen die übermächtige lokale Konkurrenz auf dem Gebiet der weiblichen Anhängerschaft durchzusetzen. Er hatte sich zu einem wahren *womanizer* entwickelt, dessen Weg ungezählte gebrochene Herzen und bereits zwei aufgelöste Verlobungen säumten. Während Pete die *Stones* beobachtete und seine Anregungen zum rabiateren Spiel mit der Gitarre empfangen hatte, war Rogers geübter Blick wie üblich spähend übers Publikum gestrichen – und vermutlich an einer hübschen, dunkelhaarigen Sechzehnjährigen hängen geblieben.

Roger dürfte das Mädchen, das Jaqueline Rickman hieß und in der Nähe der St. Mary's Hall lebte, nicht zum ersten Mal gesehen haben, denn sie war, wenn die biologische Uhr nicht falsch zählte, bereits am 17. November in der St. Mary's Hall von Putney gewesen, spätestens aber zum Auftritt am 1. Dezember, denn neun Monate darauf wurde ihr gemeinsamer Sohn geboren, so dass wir Roger in diesem Fall ein besonders entschlossenes Vorgehen zubilligen können. (Da wir das Geburtsdatum von Sohn Simon genau kennen, 22. August 1964, ergibt sich rein rechnerisch der Termin für das folgenreiche Stelldichein an einer dieser Vorstellungen der *Who* in Putney.)

Rogers Blick in den Saal könnte deswegen an dem für die Band so bedeutsame Auftritt mit den *Stones* etwas nachdenklich gewirkt haben; die unterschiedliche Bedeutung, die jener Tag für die Entwicklung von Roger und Pete hatte, ist jedoch bezeichnend.

Während der Kunststudent Townshend Schritt um Schritt daran arbeitete, seiner Persönlichkeit mit artifiziellen Mitteln, mit Gitarre und Schreibstift, Ausdruck zu verschaffen, war Roger vor allem daran interessiert, sich selbst zu erforschen und zu beweisen, seine

Identität zu formen und zu wahren. Nach wie vor betrachtete er die Band als „seine Band“ – sein Werkzeug zur Persönlichkeitsentfaltung, zur Errettung aus der Knechtschaft in der Fabrik. In der Position des Frontmanns und Sängers hielt er alle Macht über das Repertoire in den Händen. Er entschied, was er singen konnte und wollte und stellte es dem Publikum vor. Indem er seiner Leidenschaft fürs weibliche Geschlecht nachging, erfüllte er im Grund nur das öffentliche Bild vom erfolgreichen Rockstar, der bekanntlich als solcher per sé sexuell stets aktiv war und begehrenswert zu erscheinen hatte.

Pete war auf diesem Gebiet immer noch etwas hinterher. Zwar war es ihm inzwischen gelungen, den ersten Geschlechtsverkehr zu vollziehen, angeblich im Schlafzimmer seiner Mutter, wie er selbst behauptet; aber noch hatte er nicht verstanden, dass „die Mädchen nicht wegen der *Rolling Stones* kreischen, sondern weil sie einfach nunmal gern kreischen.“

Doch wer konnte die Band wirklich weiterbringen? Wer öffnete ihr das Tor zum Musentempel? Pete oder Roger, oder womöglich ein ganz anderer?

Die lautstarken und handfesten Auseinandersetzungen, in die Roger und Pete seit einiger Zeit verwickelt waren, hatten ihre Ursache vor allem darin, dass der jüngere, dünkelfhaft auftretende Kunststudent Townshend den Fabrikarbeiter Daltrey plötzlich von oben herab naselehnend belehrte, welche Nummern angesagt waren und ins Repertoire aufzunehmen seien, welche musikalischen Feinheiten die Band einzustudieren habe und welche modischen Trends die Szene bewegten. Durch Petes unermessliche Plattensammlung und sein wachsendes Selbstbewusstsein war Roger eine neue bedrohliche Konkurrenz um die Macht in der Gruppe erwachsen.

Doug Sandom erzählt, dass zu dieser Zeit „Roger und Pete einander ständig an die Gurgel gingen ... Pete war ein überraschend schrecklicher Streiter. Er hatte solche Komplexe wegen seiner Nase, dass er gemein sein wollte, bevor andere zu ihm gemein waren. Er konnte so unglaublich sarkastisch und verletzend mit Worten sein, dass man dachte, o Gott, Peter, was machst du da?“

Diese Verhaltensweise musste Bandchef Daltrey sauer aufstoßen, und er setzte sich gegen den intellektuell überlegenen Townshend auf gewohnte Weise zur Wehr.

Doug sagt: „Es war alles andere als schön mit anzuschauen, wenn Roger ihm bei Proben auf die Nase haute. Wir waren überall dafür bekannt, dass wir uns als Band dauernd stritten. Pete beschwerte sich üblicherweise über John, aber der beschwerte sich nie über irgendwas. Roger meckerte über Pete. Er machte auch John an, aber John stritt nicht. Dafür konnte man sich mit Peter wunderbar streiten. Deshalb nahm sich Roger ihn vor. Und schon hatte er wieder eine blutige Nase. ‚Alles klar, Peter?‘ – ‚Ja, ja, alles klar.‘ – Und weiter ging’s.“

Pete und Roger bestreiten diese Aussage meistens. Pete bezichtigt den Ex-Drummer gar der Lüge und erklärte immer wieder, dass er mit Roger vor dem *Quadrophenia*-Eklat gar keine gewalttätige Auseinandersetzung gehabt habe.

Sicher ist gleichwohl, dass die beiden in dieser Zeit überhaupt nicht miteinander zurecht kamen. Roger warf Pete Überheblichkeit, Faulheit und Traumtänzerei vor:

„Er hat nie erfahren, was normale Kids wirklich interessiert, weil er nicht weiß, wie es ist, wenn man jeden Tag hart arbeiten muss. Pete lag den ganzen Tag im Bett, als er an der Kunsthochschule war; ehrlich gesagt, lag er meistens mit einem Joint im Bett und stand nur auf, wenn er dazu Lust hatte, und zu einem Auftritt hatte er selten Lust. Jemand musste hingehen und an seine verdammte Tür trommeln, und das war ich ... Ich konnte es kaum erwarten, aus der Fabrik rauszukommen, und richtete meine gesamte Energie und alle Frustrationen auf die Musik ... Ich musste auch die Ausrüstung aufbauen. Es war unglaublich, man konnte die andern kaum dazu bringen, auch nur einen Verstärker rauszutragen. Wir hatten ja keine Roadies, das war ich.“

Kein Zweifel, Roger lebte für seine Band und arbeitete hart für seinen Traum. Er machte Überstunden, um Lautsprecherboxen zu schreinern, bezahlte, wenn die andern kein Geld mehr hatten, setzte sich gegen rivalisierende Bands durch, schlug streitsüchtige Zuschauer in die Flucht, rangelte mit Kneipiers, falschen Managern und trieb die Wochengage bei Mr. „Ten Percent“ Druce ein. Er trank nicht, nahm keine Pillen, rauchte nicht Pot, weil er einen Führerschein hatte und die Band kutscherte. Außerdem schadete jede Droge seiner Stimme, wie er herausgefunden hatte, „sie trocknete aus“; und Roger hatte gelernt, auf seinen Körper zu achten. Die gute physische Verfassung war für ihn die Voraussetzung, seine Aufgaben zu meistern.

„Auf der Bühne zu stehen, bedeutete, etwas zu tun, das ich liebte, alle Mädchen zu haben, die ich wollte, für jedes Bier bezahlt zu werden, das ich trinken konnte und mich von den Jedermanns in der Fabrik abzuheben.“ – Verständlich, dass sich Roger die Kontrolle darüber nicht nehmen lassen wollte.

Doch auch Petes Sichtweise hatte ihre Berechtigung. Er hatte ebenfalls hart an sich gearbeitet, hatte sich an der Kunstakademie einen Namen gemacht und viele neue Einflüsse in die Band eingebracht. Zudem war sein Gitarrenspiel viel besser geworden, und in seiner neuen Position als alleiniger Gitarrist und Zulieferer angesagter R&B-Nummern aus dem reichhaltigen Schallplatten-Nachlass seines amerikanischen Friends konnte er es sich nach seiner Meinung durchaus erlauben, dem autokratischen Bandleader wenigstens intern die Stirn zu bieten.

Außerdem war ihm klar geworden, dass man auch mit einer großen Nase Erfolg bei den Girls haben konnte, wenn man sich entsprechend verhielt und auf einer beleuchteten Bühne stand. In seinem zweiten Jahr auf der Kunstakademie hatte Pete ein ausnehmend attraktives Mädchen kennen gelernt, Karen Astley, drei Jahre jünger als er und im Modedesign-Seminar eingeschrieben. Karen stammte ebenfalls aus einer Musikerfamilie. Die frühere Band ihres Vaters, Edwin „Ted“ Astley, der inzwischen als Komponist für die BBC in London arbeitete und Filmmusik schrieb, hatte lustigerweise einst für Cliff Townshends *Squadronaires* die Show eröffnet, wenn diese in Manchester gastierten. Pete und Karen erfuhren erst viel später von diesen weit zurückreichenden Schicksalsfäden hinter ihrer Beziehung; aber beide spürten intensiv, dass sie füreinander der passende Partner waren. Pete bezog viel Selbstbewusstsein aus der Verbindung mit der schönen, warmherzigen und intelligenten Tochter aus gutem Haus, die seine Unsicherheit eindämmte und die extremen Schwankungen seiner Künstlernatur ausglich.

Kurz nach einer heftigen Auseinandersetzung innerhalb der Gruppe, Ende Januar 1964, sollte sich zeigen, dass die kunstvollen und legeren Aspekte des Musikerdaseins, die Townshend repräsentierte, genauso wichtig waren wie Rogers Durchsetzungsvermögen und Tatkraft.

John hatte in der Fernsehsendung „Thank Your Lucky Stars“ am 1. Februar eine irische Gruppe gesehen, die sich *Johnny Devlin And The Detours* nannte! Aufgeschreckt informierte er seine Bandkollegen. Pete hatte gerade damit begonnen, ein *Detours*-Logo für Poster und für die Präsentation der Demobänder zu entwerfen, aber, wie John berichtete, „die anderen *Detours* waren zu neunt; wir dachten, sie sind im Fernsehen aufgetreten, sie sind bekannter als wir; also können wir uns nicht länger *The Detours* nennen.“

Nach ihrem nächsten Auftritt, am folgenden Freitag, also in der Nacht vom 7. auf den 8. Februar 1964, fuhr Roger die anderen wie üblich nach Hause. Erste Station war Petes Wohnung in der Sunnyside Road.

„Wir saßen Ewigkeiten im Transporter und versuchten, einen neuen Namen zu erfinden“, erzählt Roger.

Pete schlug vor, dass man Mitbewohner Barnes in die Beratung einbezog, und so saßen bald alle in der Kunststudentenbude, schlürften Kaffee und warfen sich gegenseitig Bandnamen zu. Pete und Barney stimulierten sich zusätzlich mit ihrer Lieblingsdroge *pot*, woraufhin sie beseelt zu einer etwas abgehobenen Meinungsführerschaft gelangten. Zeuge Barnes erinnert sich:

„Ich wollte einen Namen, der die Leute innehalten und überlegen ließ, damit sie sich an die Gruppe erinnerten. Die ersten beiden Namen, an die ich dachte, waren *The Group* and *The*

Name. Pete kam mit *The Hair* daher. Ein anderer Vorschlag war *No-One*. Wir stellten uns Lou, den Ansager im *Oldfield* vor, wie er uns ankündigte: ‚Und hier, Ladies und Gentlemen, die nächste Gruppe heißt *Die Gruppe*‘. Aber schließlich dachte ich, dass *The Who* am besten funktionieren würde. Es ließ die Leute zweimal nachdenken, wenn sie es lasen, und es würde auf Poster gut aussehen, weil es so kurz war und deshalb groß gedruckt wurde. Und Lou hätte auch seinen Spaß damit, oder ein großes Problem. Wir kamen zu keiner Entscheidung in dieser Nacht, aber wir engten die Wahl ein auf entweder *The Who* oder *The Hair*.“

Pete schlug zwar noch die Variante vor, *The Who And The Hair*, war aber mit seiner Begeisterung darüber allein; den anderen klang dieser Kompromiss zu sehr nach einem Pub. Am nächsten morgen holte Roger Pete ab, um bei Jim Marshall einige Verstärker für den Samstagabend auszuleihen. Barnes kam gerade die Treppe herab, wo Roger ihn stoppte und knapp ansprach: ‚*The Who*, oder?‘

Damit war die Entscheidung gefallen.¹⁸

Zweierlei dürfen wir festhalten: Zum einen überrascht Pete im Marihuananebel als Visionär. Das Thema „Haar“ war damals äußerst kontrovers und wurde heiß diskutiert. Es war eigentlich klar, dass irgendwer diesen Begriff besetzen und damit Erfolg haben würde, wie es drei Jahre später das Musical „Hair“ bewies. Es ist äußerst fraglich, ob es diese erfolgreiche Pop-Operette je gegeben hätte, wäre Petes Vorschlag angenommen worden. „Hair“ wurde von seinen beiden Autoren, Gerome Ragni und James Rado, in den Jahren 1965 bis 1967 entwickelt und erst dann uraufgeführt. Zu dieser Zeit hatten *The Who* aber schon ihr erstes halbes Dutzend Hits veröffentlicht – kaum denkbar also, dass ein gleichnamiges Musical daraufhin durchsetzbar gewesen wäre.

Zweitens bestimmte Roger noch immer ziemlich uneingeschränkt über Wohl und Wehe der Band. Er hatte zielsicher jenen Begriff ausgewählt, der nicht von seinem bandinternen Konkurrenten stammte und außerdem sachte darauf hinwies, was Rogers eigentliches Thema im Leben wie in der Musik war: Identität.

Wer bin ich? Wer bist du? Wer steckt dahinter?

Roger legte die Grenzen fest, auch zu Petes Vorteil. Denn unter ihrem gemeinsamen Leitmotiv – „Identität“ – entwickelte sich Roger als Interpret, Pete als Songwriter und die Band in ihrer Beziehung zum Publikum. *The Who* war damit ein verblüffend

¹⁸ Christian Suchatzki nennt eine leicht abgewandelte Version, wie *The Who* zu ihrem neuen Namen kamen: „Übereinstimmend ist, dass im Apartment im Beisein von Richard Barnes die Anwesenden ihre Vorschläge hinsichtlich des zukünftigen Bandnamens in die Runde warfen. Der *Pot* musste jedoch Barnes’ akustischer Wahrnehmung ziemlich zugesetzt haben, denn nach jedem Vorschlag fragte der in seinem Hörvermögen Beeinträchtigte: ‚The Who?‘, bis dann schließlich Barnes’ kategorische Frage als neuer Bandname ernsthaft in Betracht gezogen wurde.“ – Eine verifizierbare Quelle für diese Fassung konnte leider bis Redaktionsschluss nicht ausfindig gemacht werden.

programmatischer Name. Die Formulierung und Erfahrung von Identität sollte *The Who* in den folgenden vierzehn Jahren so viel innere Stabilität eintragen, dass die Bandmitglieder alle persönlichen Differenzen überwinden und die am längsten ohne Unterbrechung zusammenspielende Besetzung der Rockgeschichte bilden sollten. Und die wohl einmalige Anhängerschaft der *Who*-Fans basiert mit Sicherheit ebenfalls darauf, dass sie ihre Identität mit *The Who* und in deren Songs erfüllen.

Die offizielle Taufe in *The Who* im *Oldfield Hotel* verlief laut Dougs Erinnerung wie erhofft:

„Wir beendeten unser Set, und Lou nahm das Mikro und sagte: ‚Wer ist wieder hier nächste Woche?‘ und alle riefen ‚Die *Detours*‘. Und er sagte: ‚Die Wer?‘, und alle ‚*The Detours*‘, und er wieder ‚*The Who*?‘, und so weiter und so fort. Und zum Schluss hatte er es geschafft, dass es bei jedem angekommen war; aber sie kriegten es noch nicht richtig in den Kopf, es war ein zu seltsamer Name.“¹⁹

Das war es wirklich. Sehr seltsam. Aber es funktionierte. Barnes druckte an der Kunstschule die ersten Poster für die Auftritte im *Railway Hotel* jeden Dienstag, und *The Who* prangte tatsächlich bald weithin sichtbar von den Wänden. Außerdem wurde mit Gordons finanzieller Hilfe eine kleine Anzeige im „*Melody Maker*“ geschaltet, unterstützt auch von Marshalls Werbung, der natürlich *The Who* als Kunden fortführte.

Vor der Umsetzung der programmatischen Idee, die in ihren Trägern sicher erst halbbewusst schlummerte, musste das kreative Spannungsfeld freilich noch viel komplexer und kunstvoller werden. Es gab zwar die krachenden Auseinandersetzungen zwischen Roger, dem Boss, der gleichwohl angreifbar war, und seinem entschlossenen Herausforderer Pete, der schon alle künftigen Waffen in Reichweite hielt und nur auf den geeigneten Moment zur Revolution zu warten schien – doch im Fußvolk fehlte der Enthusiasmus.

John war unbestritten auf dem Weg, ein hervorragender, bahnbrechender Musiker zu werden, allein in emotionaler Hinsicht wirkte er viel zu ausgleichend, unkämpferisch, um den Erfolg um jeden Preis anzustreben. Er glättete die Wogen lieber, statt einen Sturm zu entfesseln, und nahm sich aus jeder Konfrontation britisch-distinguiert heraus.

Blieb Doug. Er war den ständigen, nervenaufreibenden Antagonismus zwischen Daltrey und Townshend, der sich an allen Fragen zur Musik und ihrer Umsetzung entzündete, genauso leid wie John, konnte sich aber nicht so einfach heraushalten wie der stoische Bassist, der seinen Spitznahmen „*The Ox*“ auch aus seiner Einhalt gebietenden, massiven Körperlichkeit bezog. Einen Stier reizte man nicht zu sehr; einen kleinen, zartgliedrigen, etwas miesepetrig dreinblickenden Schlagzeuger mit gegenläufiger Ambition schon eher.

¹⁹ Nach allem, was wir heute wissen, spielten *The Who* erstmals unter ihrem neuen Namen am 20. Februar 1964 im *Oldfield Hotel*, und die Ansage von Lou lautete wörtlich: „Who’s up here next week?“.

Doug konnte mit Rogers und Petes ehrgeizigen Jugendträumen von Ruhm und Reichtum nichts mehr anfangen. Seine Frau erwartete ein Kind, nächtelange Diskussionen um Klang und Note waren aus seiner Sicht fruchtlos. Er konnte sie freilich auch nicht beenden. Vielleicht litt er darunter besonders, dass er der Älteste und Erfahrenste, zugleich aber der Schwächste war, ein Zweiunddreißigjähriger ohne Autorität bei dem erst neunzehnjährigen Pete und bei Roger, der kurz nach der Umbenennung in *The Who* zwanzig geworden war.

Pete stichelte gern über Dougs Rolle unter der Fuchtel seiner Frau, die naturgemäß kein Interesse hatte, ihren Ehemann unter wildgewordenen sechzehnjährigen Gören sechs oder sieben Nächte pro Woche verbringen zu lassen.

Roger hielt sich dagegen bei diesem Thema merklich zurück, denn er kreuzte inzwischen selbst bedrohlich nahe am Hafen der Ehe. Seine um die Leibesmitte bereits recht füllig gewordene jugendliche Geliebte, die 16jährige Jacqueline Rickman, bestand zwar nicht auf einer gesetzlich legitimierten Beziehung; aber Roger war viel zu sehr Ehrenmann und in den moralischen Gepflogenheiten seines Milieus verhaftet, als dass er die noch nicht volljährige Mutter seines Sohns im Regen stehen lassen konnte.

Am 28. März 1964 wurde geheiratet, standesamtlich. Trauzeuge war sein Freund John Reader, der gelegentlich als Roadie für *The Who* aushalf. Unter den Gästen des Empfangs in Putney waren auch *Johnny Kidd* und seine Piratenbande, mit denen sich Roger während ihrer gemeinsamen Auftritte angefreundet hatte. Doch trotz aller Bemühungen, der Pflichtheirat etwas Positives abzugewinnen, wollte sich keine rechte Feierlaune einstellen. Roger wusste, dass er noch kein guter Vater und Ehemann sein konnte.

Seine Mutter sah das ähnlich. Sie mochte nicht erkennen, wie die hübsche, brave, stille Jacqueline mit der Rockwelt zurecht kommen sollte.

„Sie war ein liebes Mädchen von nebenan und völlig fehl am Platz in dieser Szene. Das konnte nicht halten.“

Das Paar bezog eine kleine Einzimmer-Mietwohnung in Wandsworth; doch bereits einen Tag nach der Heirat, am Ostersonntag, war der frischgebackene Ehemann unterwegs zu einem Auftritt nach Brighton, wo es zur ersten legendären Schlacht zwischen Mods und Rockern kommen sollte. Das Leben eines zwanzigjährigen Rockstars vertrug sich schlecht mit der bürgerlichen Institution Ehe.

„Tatsache ist, sobald du eine Gitarre in die Hand nimmst, sitzt da immer ein Vögelchen auf dem Griffbrett“, gestand Roger. „Ich wollte Frauen und ich wollte Geld, und Rock & Roll gab mir beides.“

Nach Konzerten nächtigte Roger oft im Möbelwagen, den *The Who* als Transporter benutzten, damit er nicht hin- und herfahren musste, wenn er am Morgen in der Fabrik anzutreten hatte; und es ist anzunehmen, dass das eine oder andere Vögelchen sein mobiles Nachtlager mit ihm teilte. Ein paar Monate schaffte er es halbwegs, die Fassade aufrecht zu erhalten und Jacqueline nicht ganz allein zu lassen. Aber irgendwann blieb er ganz im Möbelwagen:

„Ich wusste, wenn ich nicht frühzeitig von ihr wegging, würde ich mein ganzes Leben lang Blechschweißer in einer Fabrik sein. Ich musste mich zwischen meiner Ehe und der Band entscheiden.“

Wie immer, wenn Roger vor einer Herzensentscheidung für oder gegen die Band stand, traf er die Wahl, und wenn es noch so schwer fiel, für die Band.

Doug hingegen distanzierte sich zunehmend von der Gruppe. Es wirkte beinahe, als benützte er seine schwangere Frau als Vorwand, um möglichst wenig Zeit mit der Band verbringen zu müssen. Lillian Sandom hasste *The Who* und speziell Pete, der sich ihr gegenüber wenig galant verhielt. Hinzu kam, dass sich Doug wesentlich vom neuen Publikum unterschied, das viel jünger war, andere Klamotten trug als er, Pillen schluckte, sich mit Rockern prügelte, aufgedonnerte Motorroller fuhr und seltsam autistische Tänze vor der Bühne zelebrierte – Pete und John fanden das hingegen recht aufregend.

Doug hatte sich aber auch musikalisch von der Band entfernt, besser: sie von ihm, denn mit dem neuen R&B-Material kam er nicht zurecht: „Sie fingen an, diesen ewigen Rauf-und-runter-Blues zu spielen, und ich hasste das.“ ?

Als Sponsor und Manager Gordon aus einem zufälligen Gespräch Dougs wahres Alter heraushörte, erhöhte sich der Druck auf den Schlagzeuger. Gordon hatte ehrgeizige Pläne mit der Band, und ein Drummer in den Dreißigern passte ihm gar nicht ins Konzept.

Beharrlich war Gordon daran gegangen, seine Kontakte für die Band nutzbar zu machen. Er arrangierte einen Auftritt im repräsentativen *Stork Club*, wo er seine Band einflussreichen Musikagenten und Impresarios vorstellte, unter anderem Arthur Howes, der als Tourpromoter mit den *Beatles* in Verbindung stand und eine gemeinsame Herbsttournee in Aussicht stellte.

Weiterhin suchte Gordon, der Mann mit der Glatze, regelmäßig einen Szenefriseur in der Edgware Road auf, Jack Marks, dem beste Beziehungen zu einigen Großen im Musikbusiness nachgesagt wurden. Einer seiner Kunden war der Produzent Tony Hatch, der gerade erfolgreich *Petula Clark & The Searcher* unter seine Fittiche genommen hatte; ein anderer war Chris Parmeinter, der als Talentsucher für das Plattenlabel Fontana besonders interessant schien. Jack, der Friseur, schwärmte dem jungen A&R-Mann von jener sagenhaften Band

namens *The Who* so lange vor, bis Parmeinter zu einem Auftritt ins *Oldfield Hotel* kam – und sichtlich beeindruckt war. Abgesehen von ihrem Drummer.

Es ist nicht ganz klar, ob Gordon schon vorweg gegen Doug intrigiert hatte; denn als die Band zu einem regulären Vorspieltermin auftauchte, den Gordon mit Parmeinter am 9. April in einem obskuren Restaurant in der Edgware Road vereinbart hatte, das *Zanzibar* hieß und rundum mit Bambus ausgestattet war, kam es Doug vor, als habe der Produzent ihn augenblicks aufs Korn genommen:

„Er wollte mich nicht mal mein eigenes Schlagzeug aufbauen lassen, sondern bestand darauf, dass ich ein altes Kit benutzte, das dort herumstand.“

Parmeinter machte sich anschließend über den empörten Drummer lustig, und Pete war begeistert. Der Talentsucher hatte ihm soeben versichert, dass er toll im Fernsehen wirken sollte, weil er so groß und dünn war.

Doug fühlte sich allein gelassen. Die Band spielte drei Nummern, die Parmeinter für eine mögliche Single ins Auge gefasst hatte; eine Coverversion von „Here `Tis“ kam seinen Vorstellungen offenbar am nächsten. Abschließend gab der gottgleiche Abgesandte der Plattenindustrie unmissverständlich kund, dass der Drummer aussortiert werden müsste, wenn die Band tatsächlich vorhabe, ins Aufnahmestudio zu gehen.

Vermutlich hatte er damit recht. Es muss aber leider festgehalten werden, dass Pete aus lauter Angst, die lang ersehnte Chance zur Plattenaufnahme zu verlieren, jede Solidarität und Rücksichtnahme fallen ließ und den bemitleidenswerten Doug zusätzlich runter machte. Angeblich schnauzte der hochfahrende Kunststudent: „Reiß dich zusammen. Was ist los mit dir? Wenn du's nicht hinkriegst, fliegst du aus der Gruppe!“

Doug war erst schweigsam und wehrte sich nicht, als müsste er die unfassbare Reaktion seines Bandkollegen erst verdauen. Nicht lange her, da hatten sie vor einem Promotor in Willesden gespielt, der sie für eine ganze Serie von Auftritten buchen wollte – unter der Voraussetzung, dass der ihm unsympathische, ungelenke Gitarristen gefeuert wurde; aber Doug hatte sofort erklärt: „Alle oder keinen!“

Doug zog sich einige Minuten zurück. Vermutlich überdachte er noch einmal, was er verlor, wenn er jetzt aufgab. Roger und John kamen zu ihm und versicherten ihm ihren Rückhalt, jeder wisse doch um Petes scharfes Mundwerk, er solle den langen Lästler nicht so ernst nehmen, sie würden ihn nicht fallen lassen.

Doch Doug brach sein Schweigen nur, um seinen Ausstieg zu verkünden. Sofort. Er ließ sich auch von John und Roger nicht mehr beschwatzen. Sie wollten ihn halten, schon weil feste Termine anstanden; doch Doug war schon länger klar, dass er nicht mehr in die Band passte.

Vor einiger Zeit hatte Manager Gordon einen weiteren Experten und Insider angeschleppt, den PR-Berater Peter Meaden, der so ferne Vorstellungen von Image und der künftigen Strategie umriss, dass Doug sich wie auf einem fremden Planeten gefühlt hatte. – Nein, Townshends Charakterlosigkeit war nur der letzte, wenngleich schmerzende Tropfen, der das Fass zum Überlaufen brachte. Das einzige Zugeständnis, zu dem er noch bereit war, betraf den Zeitpunkt seines Abgangs. Am Abend hatten sie noch einen weiteren wichtigen Termin, im Studio S2 der BBC, wo sie für das Unterhaltungsprogramm angehört werden sollten, unter ihrem früheren Bandnamen *The Detours* übrigens, was eine Reihe von Missverständnissen nach sich zog.

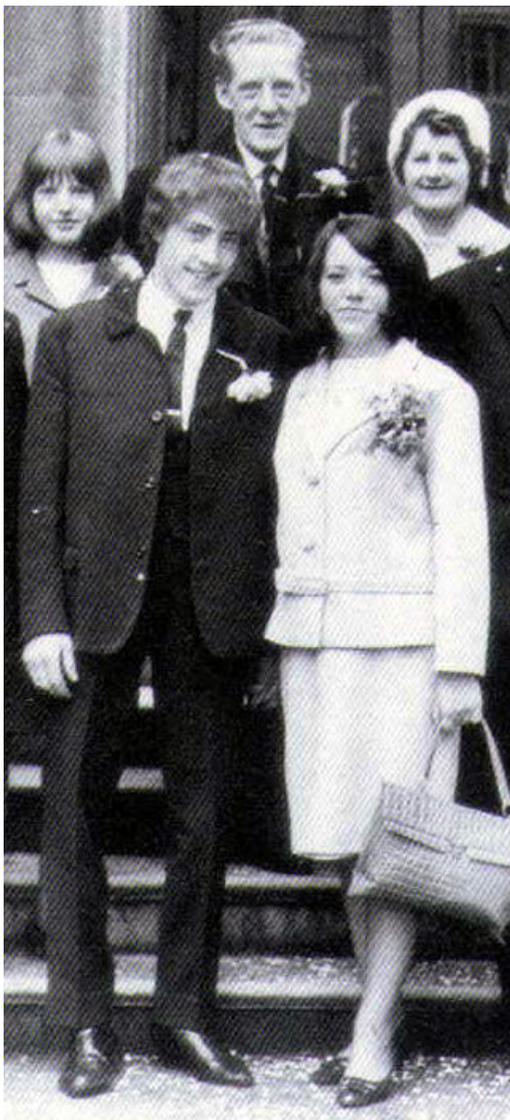
Darüber hinaus gab es noch eine Reihe von Auftrittsverpflichtungen, die der gutmütige Sandom zu erfüllen versprach, bis ein Nachfolger gefunden war. Dougs letzter offiziell erfasster Auftritt war am 13. April 1964 im *100 Club* in der Oxford Street, und es ist nichts weiter darüber bekannt, als dass Pete zu ihm kam und sagte, er habe jemanden, der seinen Platz einnehmen könnte; aber derjenige besäße kein Schlagzeug – ob Doug der Band wohl sein Kit ausleihen würde?

„Und ich Blödmann sagte, ‚Ja, klar, kein Problem‘“, erzählt Doug.

Es waren für vierzehn Jahre die letzten Worte, die er mit seinem ehemaligen Kollegen Townshend wechselte.



Eines der wenigen Fotos mit Doug Sandom, hier noch vor dem alten Band-Transporter mit dem aufgepinselten „Detours-Pfeil“



Roger mit seiner schwangeren Braut Jacqueline am 28. 03.1964 vor dem Standesamt. Im Hintergrund Irene und Harry Daltrey

1.2.64

Saturday

5.45 News

The latest from the newsroom of ITN

5.50 Thank Your Lucky Stars

INTRODUCED

BY **BRIAN MATTHEW**

The latest pops from the top stars on record
Tonight's *Lucky Stars* hit parade brought to you by

ADAM FAITH

and

THE ROULETTES

DICKIE VALENTINE

JACKIE TRENT

MANFRED MANN

KRIS JENSEN

HEINZ

DARYL QUIST

JOHNNY DEVLIN

and

THE DETOURS

JANICE NICHOLLS

heads a panel of teenagers who comment on the latest American releases in

Spin-a-Disc

GUEST

DISC JOCKEY

DOUG ARTHUR

DESIGNER

TONY BORER

DIRECTED

BY

MARK STUART

ABC Television

Network Production

X

Am 1. Februar 1964 trat eine irische Band namens Johnny Devlin & The Detours im Fernsehen auf. John: „Sie waren zu neunt und im Fernsehen; wir mussten uns einen neuen Namen einfallen lassen.“