

ME-HELDEN

me
N° 120
HELDEN

66

TEXT: ANNETT SCHEFFEL

ME-HELDEN

SONGS IN THE KEY OF STEVIE

Politisch, funky, visionär: Vom blinden Motown-Wunderknaben wurde Stevie Wonder zu einem der einflussreichsten Pop-Pioniere der Siebziger. Er definierte mit einer unerreichten Albumserie die afroamerikanische Musik neu. Er führte die Höllenmaschine in den Soul ein: den Synthesizer. Vor allem ist er ein unerschütterlicher Optimist und Weltverbesserer. Und die Welt wärmer dank seiner Musik.

FOTO: GETTY IMAGES

musikexpress

M

hm. Dann wird er 21 Jahre alt. In dieser Reihenfolge.

Bei den meisten Amerikanern folgt auf die Geburtstagsfeier zur Volljährigkeit wohl erst mal ein fetter Kater und dann ein paar Jahre des Ausprobierens im Zustand der neuen Freiheit. Bei Stevie Wonder läuft das – wie so vieles, wie eigentlich alles – ganz anders. Mit elf war er zu Motown gekommen. Mit 16 war er dort bereits zu einem der talentiertesten Label-Songwriter herangewachsen. Und was auf seinen 21. Geburtstag folgt, ist dann das, was man wohl immer noch als die längste Leuchtfieberphase der Popgeschichte bezeichnen kann. Zwischen 1972 und 1976 legt er eine brillante Album-Serie hin. Die Legende Stevie Wonder, das sind im Grunde fünf Platten: MUSIC OF MY MIND, TALKING BOOK (beide 1972), INNERVISIONS (1973), FULFILLINGNESS' FIRST FINALE (1974), und schließlich als kreativer Kulminationspunkt SONGS IN THE KEY OF LIFE (1976).

Möglich wird das vor allem, weil Wonder nach seiner Volljährigkeit den alten Vertrag mit Motown erst auslaufen lässt und neu verhandelt. „Sie haben mich immer noch fast wie ein Kind betrachtet“, sagt er 1971 in einem Fernsehinterview über den Labelzirkel. „Aber ich will die Freiheit. Die Freiheit zu wachsen.“ Sowohl er als auch Berry Gordy wissen, dass Motown seinen heißesten, aufstrebenden Star nicht gehen lassen kann. Also kommt ein Deal zustande, der für die frühen 70er revolutionär ist: Er sichert Wonder nicht nur höhere Tantiemen und eigene Verlagsrechte zu, sondern auch komplette künstlerische Autonomie. Er kann machen, was er will, wann er will und mit wem er will.

Fortan ist Wonder nicht mehr zu halten, und galoppiert in alle musikalischen Richtungen davon: Er elektrifiziert die Soul-Musik. Er entwickelt eine völlig eigene Musiksprache – weich und warm und unfassbar funky –, in der kitschige Lovesongs neben politischen Kommentaren stehen, und Jazz mit Schmutz-Soul, US-Pop mit Afrika, und Funkrock mit Gospel vermischt wird. Es erscheint das Future-Funk-Opus „*Superstition*“ mit seinem unvergesslichen Clavinet-Riff (das kleine analoge, elektromechanische Fünf-Oktaven-Keyboards ist neben dem Fender-Rhodes-Piano eines seiner Signature-Instrumente). Der schmalzige, von einer Synthie-Melodie begleitete Liebesbalsam von „*You Are The Sunshine Of My Life*“. Und die aggressive und von Drum-Beats getriebene Sozialkritik in „*Living For The City*“. In einer Ära der Popsuperstars macht das Wonder zu dem Künstler, auf den sich so gut wie alle einigen können. Nicht nur, weil für alle etwas dabei ist, sondern weil seine Musik mitreißend ist. Weil sie so gold-orange leuchtet wie die konzentrischen Feuerkreise auf dem Cover von SONGS IN THE KEY OF LIFE. Weil sie elegant ist und trotzdem von der Grobkörnigkeit und Härte des Lebens erzählt. Weil sie Mut gibt. Denn im Grunde ist Wonders Message so simpel wie angenehm schwerwiegend: Am Ende wird die Liebe siegen. So viel Kitsch muss man aushalten.

Bevor Stevland Morris zur Musiklegende wird, ist er aber zunächst zehn Jahre das Motown-Wunderkind, das sich zum talentierten Songschreiber und zum aufsteigenden Label-Star entwickelt. Und noch früher, ganz am Anfang, ein blinder, schwarzer Junge aus einer mittellosen Familie im Amerika der Fünfziger. Im Amerika der Rassenrennung, vor der Bürgerrechtsbewegung, in den Südstaaten herrschen noch die Jim-Crow-Gesetze. Das war die

**YESTER-ME,
YESTER-YOU,
YESTERDAY**

(v.l. im Uhrzeigersinn)
Little Stevie Wunderkind, 1973 als Gaststar der „Sesamstraße“, 1984 mit Bob Dylan bei den Grammys in L.A. und die Außensicht des Chicagoer „Regal Theater“, wo im April 1963 die „Motown Revue“ gastierte



FOTO: GETTY IMAGES (2)

Ausgangssituation. Wonder wird als Stevland Hardaway Judkins in einem Kaff in Michigan geboren. Durch eine fehlerhafte Sauerstoffbehandlung im Inkubator nach seiner Frühgeburt erblindet er kurz darauf. Schon als Kind steckt Wonder seine Ohren tief in die Musik, singt im Gospelchor, klimpert bei den Nachbarn auf dem Klavier und trommelt zu Hause auf Bongos und begleitet die Blues- und Jazzmusiker im Radio mit seiner Mundharmonika. Die Familie ist mittlerweile nach Detroit übersiedelt. Irgendjemand schleppt den rasend begabten Jungen schließlich zu Tamla Motown, wo Berry Gordy ihm einen Plattendeal und einen neuen Namen verpasst, nachdem er dort ins Studio marschiert ist und auf jedem Instrument vorgespielt hat. Mein kleines Wunder nennt er ihn: Little Stevie Wonder.

Als er im Alter von 12 Jahren sein erstes Album veröffentlicht, ist er zwar noch ein halb in der Glenn-Miller-Ära feststeckender Schmalzbubi – eine Art afroamerikanischer Heintje, eine zarte Stimme in orchestrierten Songs. Aber der Knoten platzt schnell. Vor allem live ist der Junge mit der Mundharmonika eine solche Wucht, dass er mit 13 zur jüngsten Person wird, die gleichzeitig an der Spitze der US-Album- und -Single-Charts steht (mit einem



NEUER SOUL UND FUNK WERDEN ZUM DOMINANTEN AUSDRUCK VON BLACK POWER.

Live-Album und einer semi-improvisierten Live-Version: „*Finger-tips Pt. 2*“. Auf den folgenden Alben, besonders STEVIE AT THE BEACH und DOWN TO EARTH, klingen dann schon die Singer-/Songwriter-Ambitionen an, die er später so hemmungslos auslebt. 1966 schreibt er bereits für The Supremes, Marvin Gaye, The Temptations und Smokey Robinson – dessen Hit „*The Tears Of A Clown*“ präsentiert er ihm der Legende nach komplett fertig auf einer Motown-Weihnachtsfeier. Als Musiker wächst Wonder in Lichtgeschwindigkeit. Auf FOR ONCE IN MY LIFE hat er als 18-Jähriger fast alles, was es zum großen Wurf braucht: bloße Musikalität, sängerische Größe, ein Ohr für verwinkelte Rhythmen und eingängige Melodien; er spielt alle möglichen Instrumente und ist zum raffinierten Produzenten geworden. 1973 erzählt er dem „Rolling Stone“: „Ich bin seit über zehn Jahren im Business. Wenn ich zurückblicke, sehe ich so viele Sachen, so viele Veränderungen. Manchmal ist es fast, als wäre ich ein alter Mensch.“ Da ist er Anfang zwanzig. Und mitten in seiner popmusikalischen Hochphase.

Um zu verstehen, wie Wonder Anfang der 70er zu dieser enormen Innovationskraft findet, muss man auch über den TONTO sprechen. Wonder ist fasziniert von dem damals weltgrößten

modularen Synthesizer-System, das ihm Zugang zu und Kontrolle über alle möglichen Sounds und Töne zu geben verspricht, und reist 1970 nach New York, um sich von den Entwicklern der Maschine einführen zu lassen. Im gleichen Jahr hat er von Berry Gordy schon einen 5000-Dollar-Synthesizer als Hochzeitsgeschenk bekommen. In dieser Zeit beginnt Wonder mit Synthie-Sounds, Verzerrern und Effekten zu experimentieren; die Arrangements werden avantgardistischer. „Ich konnte zwar keinen akustischen Bass spielen, aber mit dem Synthesizer einen ganz ähnlichen Klang erzeugen“, erzählte er kürzlich in einer Doku. „Von einem Tag auf den anderen waren alle Sounds zugänglich. Plötzlich konnte ich die Töne so formen, wie ich wollte.“ Und diese Musik war eine radikal synthetisierte Soul-Musik. Wonders Signature-Sound scheint in mehr und helleren Farben und Formen zu leuchten als andere Musik der Zeit. Als hätte er eine neue Bewusstseinsebene in der Popmusik freigeschaltet.

Gleichzeitig will Wonder auch nicht mehr nur Popsongs über klassische Popsong-Themen schreiben, sondern – inspiriert von Curtis Mayfields Polit-Funk und Marvin Gayes WHAT'S GOING ON – auch Songs von sozialkritischer Dimension. Berry Gordy lehnt das zwar aus rein geschäftlicher Vorsicht heraus ab, aber die Sechziger sind an Wonder nicht vorbeigegangen. Politisiert wurde der junge Wonder als Teenager auf den Motown-Touren durch die Südstaaten. „Ich war so jung, dass es viele Dinge gab, die ich nicht sofort verstand. Ich erinnere mich, dass ich einmal auf einer Bühne ein Geräusch hörte, das ich für den Deckenventilator hielt, bis ich mitbekam, wie sich unser Tour-Manager beschwerte, dass Motown-Künstler nicht unter einer wehenden Konföderiertenflagge auftreten können.“

Davon und von den Unruhen in Detroit im Sommer 1967 geprägt, schreibt er in den frühen 70ern einige wuchtige Polit-Hymnen: Die bekannteste, „*Living For The City*“, erzählt von der Abwärts Spirale eines jungen Schwarzen Mannes, der vor der Armut und Arbeitslosigkeit („To find a job is like a haystack needle / 'cause where he lives, they don't use colored people“) in die Großstadt flieht, die sich als Albtraum aus Kriminalität, Luftverschmutzung und Polizeigewalt herausstellt. Und sein vielleicht meistuntersätzter Polit-Song „*You Haven't Done Nothing*“ richtet sich in glühender doppelter Verneinung direkt an Richard Nixon und seine korrupte Präsidentschaft. „But we are sick and tired of hearing your song / Telling how you are gonna change right from wrong“. Es ist Wonders „Nixon doesn't care about Black people“-Moment.

Überhaupt ist jeder Stevie-Wonder-Song dieser Zeit politisch, weil er die afroamerikanische Musik der Zeit neu definiert. Man kann den fetten Synthie-Funk von „*Superstition*“ als eine Art Wendepunkt beschreiben – in Wonders Karriere genauso wie in der Schwarzen Popmusik. 1972 gehen endgültig zwei wichtige Perioden zu Ende, die auf das Selbstverständnis vieler Afroamerikaner großen Einfluss hatten: die Bürgerrechtsbewegung und Motowns in die Jahre gekommener, weichgespülter „Sound of Integration“. Ein neuer Soul und Funk werden zur dominanten Ausdrucksform von Black Power. Und Wonder sitzt in der musikalischen Schaltzentrale dieser Entwicklung.

Viel mehr als für alle seine Platten gilt das für SONGS IN THE KEY OF LIFE. Hier findet Wonder 1976 (also im Jahr der 200-Jahre-Fier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung, in dem das Land mit Geschichten über Heldentaten und historische Leistungen überschüttet wird) eine starke Gegenerzählung, ein Korrektiv, wenn man so will, zur weißen Mehrheitsgesellschaft.

Erst einmal kommt nach dem Vorgänger FULFILLINGNESS' FIRST FINALE aber eine kleine Pause. Der von der Watergate-Affäre und dem nicht enden wollenden Vietnamkrieg zunehmend frustrierte Wonder überlegt 1974, alles hinzuschmeißen und stattdessen

in Ghana mit behinderten Kindern zu arbeiten. Und arbeitet dann ewig an den neuen Aufnahmen; Song um Song sammelt sich an; das Mischen dauert Monate; die Veröffentlichung wird immer wieder verschoben (woraus Motown-Mitarbeiter einen Gag machen und T-Shirts mit dem Spruch „We're almost finished“ bedrucken lassen). Alle warten auf Stevie. Heute mögen zwei Jahre zwischen zwei Alben normal erscheinen; in den frühen 70ern ist das eine Ewigkeit. Deswegen (und wegen der bombastischen Werbekampagne, die Motown aufführt) gerät die Veröffentlichung zum Mega-Event. SONGS IN THE KEY OF LIFE ist überall. Und es ist den Hype wert.

Denn was dann im September 1976 erscheint, ist ein so ausladendes Popalbum, dass einem auch 45 Jahre später die Spucke wegbleibt. Eine genreübergreifende Tracklist, 21 Songs (erschiene als Doppel-LP plus einer Bonus-EP) und jeder ist *on point*, eingängig, innovativ und eklektisch zugleich. Ein Album in der Länge eines Spielfilms, in dem es genauso um Liebe geht wie um Sozialpolitik, spirituelle Ideen und afroamerikanische Geschichte. Melodien stapeln sich auf Melodien und werden unwiderstehlich mit Breaks und Intros und Synthie-Akkorden verklebt. Von allem gibt es viel auf dieser Platte. Der schiere Umfang dieses Doppelalbums ist vielleicht sogar sein größtes Geheimnis. Natürlich hätte Wonder sein Material auch einfach editieren und verdichten können. Sein Ansatz aber war ein allumfassender: Er wollte so viel wie möglich abdecken – Themen, Sounds, Stimmungen –, um über das Leben zu erzählen, so wie er es verstand. Manchmal ist mehr eben wirklich mehr. Dazu passt der Arbeitstitel des Albums, den Wonder am Ende änderte: „Let's See Life The Way It Is“.

Nach SONGS IN THE KEY OF LIFE ist es dann so, als gäbe es für einen Stevie Wonder nicht mehr viel zu tun, zu beweisen, zu erreichen. Was kommt nach einem Album, das kulturell, politisch und musikalisch die Verwirklichung von allem ist, was Motown und seine Soul-Revolution seit den 60ern verheißen hatten? Er hatte ihr ganzes Potenzial bis zum Anschlag ausgereizt. Danach macht sich eine neue Generation Schwarzer Kids daran, die Musik zu formen: mit Disco, HipHop und Detroit Techno. Und auch Wonder will neue Wege gehen. Er veröffentlicht 1979 sein mysteriösestes, unverständest Werk: (STEVIE WONDER'S JOURNEY THROUGH) THE SECRET LIFE OF PLANTS ist das größtenteils instrumentale Soundtrack-Album zu einer Dokumentation über die verborgenen Superkräfte der Pflanzenwelt. Motown weiß damit ebenso wenig anzufangen wie die Fans. Dabei ist Wonder seiner Zeit eigentlich schon wieder voraus: Es ist erst die zweite Platte, die je digital aufgenommen wurde, und die erste, auf der der digitale Sampler Computer Music Melodian verwendet wird. „*Race Babbling*“ ist mit seinem Dance-Beat und dem Vocoder-Gesang eine visionäre Techno-Blaupause. In den 80ern schlägt er dann aber doch noch einmal tief in die Mainstream-Kerbe, singt „*Ebony And Ivory*“ im Duett mit Paul McCartney und schmachtet „*I Just Called To Say I Love You*“. Im Chor von „*We Are The World*“ ist sein Auftritt einer von denen, die sich ins Gedächtnis gebrannt haben: Wonder mit seinem 80s-Pullover und den bunten, in die Haare geflochtenen Perlen, wie er den Kopf zuckend im Nacken wiegt, als fließe die Musik als Elektrizität von andersartiger Spannung durch seinen Körper.

Und er schreibt „*Happy Birthday*“. Tatsächlich war das eine hochpolitische Angelegenheit: als Teil einer jahrelangen Initiative, aus Martin Luther Kings Geburtstag einen nationalen Gedenktag zu machen. 15 Jahre hatte der Kampf gedauert. Ob er jemals ohne Wonders Hilfe zustande gekommen wäre, darf bezweifelt werden. Stevie Wonder ist sich nie zu schade gewesen, um seine Musik für politische Kämpfe einzusetzen (wie später auch im Kampf gegen die Apartheid in Südafrika oder Obamas Wahlkampf 2008). Und bis heute macht kein anderes „*Happy Birthday*“ so glücklich.



STEVIE IN HIS OWN WORDS

„Ich bin kein normaler Mann. Bin ich nie gewesen.“

„Bei Motown waren alle, die älter als 13 waren, meine Eltern. Diana Ross war meine Mama. The Marvelettes, The Contours, alles meine Eltern.“

„Nur weil ein Mann seine Augen nicht benutzen kann, heißt das nicht, dass es ihm an Vision fehlt.“

„Smokey Robinson rief mich an und sagte: 'Ich mag das neue Material nicht, das ist lächerlich.' Ich sagte: 'Ist mir scheißegal, was du denkst, oder was alle anderen denken.'“

„Der Moog ist der direkteste Weg für mich, meine Gedanken auszudrücken.“

„Meine Seele ist polyamourös, mein Geist ist mit vielen verheiratet und meine Liebe gehört allen.“

„Donald Trump zu wählen, ist, als würde man mich bitten, ein Auto zu fahren.“

BEEINFLUSST VON: Marvin Gaye / Curtis Mayfield / Smokey Robinson / Ray Charles / Sly and the Family Stone
HAT BEEINFLUSST: Michael Jackson / Prince / Whitney Houston / Erykah Badu / Kanye West / Frank Ocean

FOTO: GETTY IMAGES

DIE BESTEN PLATTEN AUS ALLEN PHASEN

Die Frühe



UP-TIGHT

1966

Alles davor war Prolog. Hier beginnt die große Stevie-Story, die Suche nach seiner eigenen künstlerischen Identität jenseits von Motown-Maschine und Ray-Charles-Hommage. Der 16-Jährige zeigt sein großes Produktions- und Kompositionsgeschick. Statt den immer gleichen Love-Tunes gibt es eine wunderbar gewagte Soul-Gospel-Version von Bob Dylans „*Blowin' In The Wind*“. Und statt den glatten Pop-Produktionen der Zeit den brillanten Titeltrack mit seinem Tamburin-Bläser-Trommel-Gewitter, das unwiderstehlich auf den Dancefloor treibt.

★★★★

Songsammlung ist, sondern Album-Album. Das erste, auf dem er aus-schweifend mit Moog- und Arp-Synthesizern experimentierte. Trotzdem löst sich – in den knackigen Arrangements mit Drums, Mundharmonika und Piano – alles in einem warmen und organischen Sound auf. Standout-Track ist das achtminütige „*Superwoman (Where Were You When I Needed You)*“ mit seinen anschwel-lenden, geschätzten Gesangsparts.

★★★★



TALKING BOOK

1972

Stevie treibt seinen musikalischen Ansatz – das wilde Experimentieren, das One-Man-Band-Dasein – weiter, nur das hier das Songwriting noch besser ist und alles aus einem Guss: In punktgenauen Texten geht es abwechselnd um das Ende seiner Liebe zur Motown-Musikerin Syreeta Wright (beginnt mit der glockenhellen Ballade „*You Are The Sunshine Of My Life*“ bis zu „*Lookin' For Another Pure Love*“) und sein sich schärfendes sozialpolitisches Bewusstsein („*Big Brother*“) und das überlebensgroße Empowerment-Funk-Monster „*Superstition*“).

★★★★

Die Klassischen



MUSIC OF MY MIND

1972

Zwischen 1972 und 1976 feuerte er eigentlich nichts anderes als hell leuchtende Meisterwerke heraus. MUSIC ist das erste Album dieser Serie. Das erste, auf dem er selbst schrieb und (fast alles) einspielte. Das erste, das nicht mehr



INNERVISIONS

1973

In „*Living In The City*“, dem Herzstück der Platte und ihr größter Hit, arbeitete sich Wonder schäuf und bildstark am systemischen Rassismus ab. INNERVISIONS hat aber viel mehr zu bieten: üppige Balladen („*Golden Lady*“), kritische Kommentare in Richtung Nixon („*He's Misstra Know It All*“), und der groovendste Popsong, der je über Reinkarnation geschrieben wurde („*Higher Ground*“). Es geht um Drogen, politische Grundwerte, die gebrochenen Versprechen der 60er, fernöstliche Spiritualität – und alles in geschmeidigen, mitreißenden Kompositionen. Das amerikanische Lebensgefühl der frühen Siebziger brachte keiner besser auf den Punkt.

★★★★★

Die Unterschätzte



STEVIE WONDER'S JOURNEY THROUGH THE SECRET LIFE OF PLANTS

1979

Damals mit Ratlosigkeit aufgenommen, ist das Soundtrack-Album mehr als gut gealtert. SECRET LIFE OF PLANTS ist ein faszinierendes Soul- und Synthesizer-Experiment-Werk, das 40 Jahre später immer noch in geheimnisvoll funkeln Parallelwelten

per se besser ist als INNERVISIONS, sondern weil sie thematisch und musikalisch noch einmal breiter ist und trotzdem von erstaunlicher Konsistenz. Alles fließt perfekt ineinander, auch wenn es auf den ersten Blick nicht zu passen scheint, wie der Barock-Synthie-Sound in der beklemmenden Sozialreportage „*Village Ghetto Land*“. Jeder (!) Song auf dem Doppelalbum sitzt. „*Sir Duke*“, „*I Wish*“, „*As*“, „*Pastime Paradise*“ und all die anderen. Die schiere Masse an Hits und perfekten Popsongs haut einen immer wieder um. Andere Künstler*innen brauchen für so ein (Euvre 30 Jahre. Stevie nur eine Platte.

★★★★★

Die Späte



HOTTER THAN JULY

1980

Ja, Stevie Wonders Spätphase begann bereits, als er gerade 30 war. Und es sagt viel über seine 70er-Platten, dass HOTTER 1980 mit milder Enttäuschung aufgenommen wurde. Dabei erfindet Wonder hier in Teilen und besonders mit „*Happy Birthday*“ jenen bleicheren, smooth abgerundeten Synthpop-Sound, der für die kommende Dekade so bestimmend werden sollte. Außerdem gibt es Disco („*All I Do*“), einen Reggae-beeinflussten Smashhit („*Master Blaster (Jammin')*“) und die wunderschöne Klavierballade „*Lately*“.

★★★★★