

## POPULÄRE MUSIK UND HEROIN. EINE KULTURHISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG<sup>1</sup>

Melanie Ptatscheck

»Since the beginning of rock music, the media has been filled with endless stories of rock star drug indulgence. [...] Connections are not hard to find – groupies, fans, music industry personnel.« (Spunt 2014: 65)

Der Gebrauch rauschinduzierender Substanzen ist so alt wie die Menschheit selbst. Getreu dem Motto »sex, drugs, and rock 'n' roll« scheint der Konsum von Drogen geradezu prototypisch vor allem zum Lifestyle vieler Musiker\*innen und Protagonist\*innen ihres Umfeldes dazu zu gehören. Doch nicht nur innerhalb von Rockmusik, schon immer waren diese drei Komponenten – insbesondere der Konsum von Drogen – mit (populärer) Musik und einem damit einhergehenden Lebensstil verbunden.

Mit dem Verweis auf die Arbeiten von Harry Shapiro (1998) und Sheila Whiteley (1992) gibt Jörg Fachner (2007, 2008b) zu verstehen, dass »jeder populäre Musikstil Ausdruck eines Lebensstiles und entsprechender Konsumvorlieben der die Musikstile prägenden Künstler-(szenen)« (ebd.: 598f.) sei: So ist dem Autor zufolge »die Vorliebe einer kulturellen ›Szene‹ für bestimmte Drogen immer auch eine Mode, sich in bestimmte psycho-physiologische Zustände zu versetzen, um Alltägliches und Besonderes, Ereignisse und Stimmungen intensiver oder aus einer anderen Perspektive zu erfahren bzw. diese Zustände kreativ zu nutzen«. Er ordnet in diesem Zusammenhang verschiedene Drogen einer bestimmten Szene bzw. einem bestimmten Musikstil zu: Unter den Jazzmusiker\*innen in den 1920er und 1930er Jahren war es Marihuana; in den 1940er und 1950er Jahren Heroin; wohingegen die Rock 'n' Roller\*innen der 1950er Jahre hauptsächlich zu verschiedenen »uppers« und

---

1 Der vorliegende Text basiert auf einem Ausschnitt meiner Dissertation *Suchtgenese & Selbstkonzept(e): Biographische Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten heroinabhängiger Musiker in Los Angeles*, welche voraussichtlich Ende 2019 veröffentlicht wird.

»downers« wie Amphetaminen und Barbituraten tendierten; die Hippies der 1970er präferierten Psychedelika, die Punks der 70er experimentierten mit chemischen Lösemitteln; das »fashionable set« der 1980er Jahre konsumierte Euphorika wie Kokain, und die 1990er Jahre verzeichneten einen Anstieg im Konsum von synthetischen Drogen wie MDMA (Ecstasy) unter den Partygänger\*innen innerhalb der Dance Music (Fachner 2006: 88).

Dass diese Zuordnung jedoch nur stark vereinfacht getroffen wurde und sich verschiedene Substanzen nicht ohne weiteres nur *einer* zeitlichen und kulturellen Epoche zuordnen lassen, zeigen die folgenden Ausführungen am Beispiel der Droge *Heroin*. Im Folgenden wird sich dem Phänomen Heroinsucht unter Musiker\*innen exemplarisch für den US-amerikanischen Raum aus sozialwissenschaftlicher Perspektive genähert und dieses kulturhistorisch eingeordnet.

## Mythenbildungen im Jazz

Heroinsucht war bereits vor dem Ersten Weltkrieg in den USA ein verbreitetes gesellschaftliches Phänomen. Das euphorisierende Rauschmittel wurde vor allem in New York unter Jugendlichen konsumiert, ehe sich dessen Gebrauch in den 1920er Jahren auf weitere Teile der USA ausweitete. Ein zentraler Faktor für die steigende Popularität von Heroin lag in der zunehmenden Kokainknappheit (Courtwright 2001). In Kraft tretende Drogenverbote machten Kokain selten und damit teuer, so dass viele Kokainkonsument\*innen eine Alternative suchten und zum Heroin übergingen, das preiswerter war und zudem die physischen Entzugserscheinungen der bisher verwendeten Substanzen durch eine beruhigende und stimmungsaufhellende Wirkung aufhob. Nicht nur der Übergang vom Kokain zum Heroin, sondern auch der vom Heroin *Schnupfen* zum *Injizieren* vollzog sich in einem rasanten Tempo. Mit dieser Entwicklung einhergehend entstand der soziale Typus des *Junkies*, »des durch Rauschgift Deklassierten« (Briesen 2005: 121). Während im 19. Jahrhundert der vorherrschende Suchttypus eine Frau mittleren Alters und der mittleren Klasse oder Oberschicht entstammend war, bildete sich im 20. Jahrhunderts eine neue Schicht von Süchtigen: 1940 war David Courtwright zufolge der »typische« Süchtige ein junger Mann aus der unteren Schicht; die am häufigsten von Süchtigen verwendeten Drogen waren Heroin und Morphin; ihre Einnahme war überwiegend nicht-medizinischer Natur. Andrew Blake (2007) sieht die hohe Nachfrage nach Rauschmitteln in dieser Zeit auch als Folge der Re-Legalisierung von Alkohol ab 1933 und zählt, entsprechend Fachners Zuordnung

(s. o.), vor allem Jazzmusiker\*innen zum Konsument\*innenkreis von rausch-induzierenden Drogen. Da ihre Auftrittsorte meist Bars oder Nachtclubs waren, in denen Alkohol und Marihuana leicht zu erwerben waren, gehörte die Auseinandersetzung mit Rausch und Süchtigen für viele Jazzmusiker\*innen zum Berufsalltag (vgl. Bäumer 2014: 295). Drogen und Alkohol waren jedoch nicht nur Teil des sozialen Kontextes, in dem die Musiker\*innen auftraten. Vor allem in Hinblick auf den musikalischen Schaffensprozess schien der Konsum von Heroin unausweichlich – so auch Saxophonist Charlie Rouse: »I used to always think that you had to get high because that was the era I came up in. You had to get high to play« (zit. n. Gitler 1985: 281). Für viele Künstler\*innen, die in der Nachkriegszeit am Übergang von der Big Band-Ära in den Bebop beteiligt waren, führte der Weg auch in den Konsum von Heroin. Während Musiker\*innen im Zeitalter des New Orleans Jazz hauptsächlich Alkohol konsumierten und der Konsum von Marihuana vornehmlich in Verbindung mit Swing stand (vgl. Jost 2004), wurde mit dem Aufkommen des Bebops schließlich *Heroin* zum meist favorisierten Betäubungsmittel: »For the first time in jazz history, heroin [...] became popular among musicians. The effect of heroin is to make the user withdrawn, detached and ›cool‹, which is also a description of much jazz of the post-World War II period« (Winick 1959-1960: 252). Spunt (2014) ergänzt in diesem Zusammenhang, dass Bebop als eine Subkultur »with values and attitudes that supported and encouraged heroin use and that were a source of the bebopper identity« (ebd.: 60) aufzufassen war. Die Bebopper-Identität wurde in erster Linie durch »das wohl bekannteste Drogenopfer des Jazz« (Knauer 2005: 43) verkörpert: Charlie *Bird* Parker. Während es im 21. Jahrhundert Künstler\*innen wie Pete Doherty oder Amy Winehouse waren, die durch ihren exzessiven Drogengebrauch Schlagzeilen machten, war es in den späten 1940er Jahren vor allem Parker, der nicht nur durch sein herausragendes Talent als Saxophonist, sondern auch durch seinen ausgeprägten Drogenkonsum auffiel. Was als Fan-Verehrung begonnen hatte, war Ende der 1940er Jahre zu einem regelrechten Kult geworden: Neben den revolutionären Auswirkungen, die Parker auf die Jazzmusik hatte (s. hierzu Knauer 2005), baute er noch ein weiteres Image auf, nämlich das des heroinabhängigen Jazzmusikers. Seine Fans taten es ihm vielfach nicht nur musikalisch nach, sondern imitierten auch Parkers Suchtverhalten. Junge Musiker\*innen, die versuchten, erfolgreich zu werden und ihr Instrument wie ihr Vorbild zu beherrschen, sahen den besten Weg, Parkers vermeintliche musikalische Genialität zu erreichen, indem sie selbst zur Nadel griffen: »Bird was a big junkie, and to be like Bird you had to be a junkie« (Frankie Socolow zit. n. Gitler 1985: 281). Obwohl die meisten Anhänger\*innen durch den Konsum von Heroin zwar das Drogen-Image Parkers

adaptieren konnten, erreichten sie ihr eigentliches Ziel jedoch nicht: »The only thing they couldn't do was *play like him*« (ebd.). Dennoch nahm die weit verbreitete »Parker hypothesis« (Spunt 2014: 60) eine zentrale Rolle bei der Entstehung und Aufrechterhaltung des Mythos ein, wonach Drogen einen entscheidenden Faktor bei kreativen Prozessen im Jazz ausmachten. Diese Auffassung widerlegte Parker jedoch bereits selbst zu Lebzeiten und gab zu verstehen, dass es sich hierbei um eine Illusion handele, der Konsum von Heroin genau das Gegenteil bewirke und letztendlich einen körperlichen und seelischen Verfall zur Folge habe.

Die Gründe des Erstkonsums sind jedoch nicht nur auf Parker und vermeintliche Kreativprozesse zurückzuführen. Ebenso sehnten sich viele Musiker\*innen nach »Verbrüderung« und »Zusammengehörigkeit« (Spunt 2014: 61) und sahen im gemeinsamen Drogengebrauch eine identitätsstiftende Komponente. Oftmals hatte der Konsum weniger mit der körperlichen Wirkung der Droge zu tun, sondern mit der sozialen Erfahrung der Einnahme (vgl. Shapiro 1998: 102). Aber auch Gruppenzwang und ein damit verbundener Wunsch, dem Verhalten von Freunden nachzueifern, animierte zum Konsum. In einigen Bands gab es so viele Abhängige, dass es ebenso als Druck empfunden wurde, als Nicht-Konsumierende\*r nicht zur Gruppe dazu zu gehören. Charles Winick (1960) fand in seiner Studie sogar heraus, dass Drogen das Gruppengefühl bestärkten, wenn alle Mitglieder in der Band abhängig waren. Und je besser das Gruppengefühl war, desto besser konnte man miteinander spielen. Allerdings konnte auch genau das Gegenteil der Fall sein: Es gab auch Musiker\*innen, die zu Heroin griffen, um sich von der Gruppe abzukapseln, weil sie alleine sein oder sich von der Gruppe abheben wollten (vgl. Winick 1961: 62). Der Autor ist in diesem Zusammenhang der Annahme, dass drogenabhängige Musiker\*innen im Allgemeinen unangepasste Personen seien, welche die Anforderungen der Realität als so schwierig empfänden, dass sie im Konsum von Heroin eine Möglichkeit sähen, unangenehme Entscheidungen zu verschieben oder Druck zu umgehen (vgl. ebd.: 53f.). Heroin bot ein Gefühl der Sicherheit und trug dazu bei, jegliche seelische wie körperliche Schmerzen zu unterdrücken. Unzufriedenheit und ein Bedürfnis nach Realitätsflucht, die insbesondere bei afroamerikanischen Musiker\*innen durch Rassentrennung und damit verbundener sozialer Ausgrenzung verursacht wurden, sieht Ekkehard Jost (2004) als wesentliche Voraussetzung zur Entstehung von Heroinabhängigkeit unter Jazzmusiker\*innen (vgl. ebd.: 129). Mit dem anfänglichen Konsum der Droge und dem durch ihre Wirkung erzielten Gefühl von Coolness und Lockerheit hatten Musiker\*innen nicht nur das Gefühl, auch unter schlechten (Lebens-)Bedingungen »über den Dingen« zu stehen, sondern sich auch vor einem vornehmlich »weißen« Publikum (musikalisch) beweisen zu

können. Immer wieder gab es Konflikte zwischen den künstlerischen Darbietungen der Musiker\*innen und der fehlenden Bereitschaft der Gesellschaft, angemessene Würdigung zu zeigen. Auch in der Rebellion gegen diese bestehenden Verhältnisse lässt sich eine weitere Motivation zum Konsum von Heroin ableiten: Mit der Entwicklung des Bebops ging folglich nicht nur eine Form des Protests einher, mit dem sich Jazzmusiker\*innen aus ihrer Außenseiter-Rolle befreien wollten. Vielmehr noch entwickelte sich aus einem musikalischen Umbruch ein regelrechter Lifestyle, der vor allem Anklang bei den *Hipstern* fand, einer Subkultur, die sich demonstrativ von den Normen der amerikanischen Mittelklasse abzusetzen versuchte: »Bebop more than other jazz encouraged the expression of an oppositional, hipster subculture. [...] [B]ebop represented a rebellion against the rigidities of the old order, an outcry for chance in almost every field« (Schneider 2008: 28). Wer dabei regelmäßig zur Nadel griff, galt als *cool* und *unnahbar* und schien mit jeder Situation fertig zu werden. »High sein« wurde als eine »hippe Sache« aufgefasst, »something that enabled a person to be understood and accepted by the counterculture community of hipsters and musicians« (Meadows 2003: 79).

Der Konsum von Heroin wurde zu einer Art Markenzeichen – oder wie es der Jazztrompeter Red Rodney bezeichnete, »a badge of distinction, the trademark of a unique jazz generation. It was the thing that made us different from the rest of the world« (zit. n. Schneider 2008: 24). Auch wenn es Protagonist\*innen des Bebops zeitweise schafften, sich ein neues Gefühl von musikalischer Freiheit zu erschaffen, hatten sich die Bedingungen, unter denen gespielt wurde, jedoch kaum verändert. Arbeitsmöglichkeiten – insbesondere für afro-amerikanische Jazzmusiker\*innen – waren selten und schlecht bezahlt. Lange und anstrengende Sessions meistens nachts, die Unsicherheit des Berufs und der Druck der Konkurrenz sowie die Frustration, unter derartigen Verhältnissen als kreative\*r Künstler\*in beschäftigt zu sein, verstärkten das Bedürfnis nach Betäubungsmitteln. Auch auf Tournee standen die Musiker\*innen vor beruflichen und persönlichen Problemen, die eine große Belastung ausmachten. Einige von ihnen mussten sich mit profitorientierten Manager\*innen, Veranstalter\*innen, Agent\*innen und Plattenfirmen auseinandersetzen sowie einem Publikum gegenüberstehen, das oft feindselig und uninteressiert war. Dem Erwartungsdruck des Publikums und der Konkurrenz waren viele Musiker\*innen nicht gewachsen. Oftmals wurde von den Jazzmusiker\*innen verlangt, dass sie sich verausgabten und bloß nicht dasselbe wie am Vorabend spielten. Viele Musiker\*innen spielten sich folglich in einen regelrechten Rausch, den sie durch den Konsum von Betäubungsmitteln zu verlängern versuchten. Andere wiederum schafften es nicht, nach den

Auftritten ›abzuschalten‹ oder waren oft so verkrampft, dass sie zu Heroin griffen, um sich zu entspannen (vgl. Winick 1961).

Egal mit welchen Problemen und Konflikten sich die Musiker\*innen auseinandersetzen mussten, es lag nahe, dass eine Droge wie Heroin, die mit sofortiger Wirkung alle Probleme zu lösen schien, ein verlockendes Fluchtloch bot. Heroin verführte mit der einfach scheinenden Schlussfolgerung, sich anstatt mit mehreren Problemen zu befassen, vermeintlich nur noch ein Problem lösen zu müssen: die Beschaffung des nächsten Stoffes. Hierbei handelte es sich jedoch um einen gefährlichen Trugschluss. Die anfängliche Rauscherfahrung und die damit verbundene Glücksempfindung mündeten bei vielen Konsument\*innen schnell in einer Abhängigkeit bis hin zum Abgleiten in die Beschaffungskriminalität. Bei denjenigen, die sich bei einschreitender Abhängigkeit ihren Konsum weiterhin finanzieren konnten, diente der tägliche Heroinkonsum nicht mehr dazu, eine wie zuvor beschriebene Rauschwirkung zu erzeugen, sondern sie lediglich in einen physischen ›Normalzustand‹ zu versetzen, wie ihn ein Nicht-Süchtiger empfindet, und gegen Entzugserscheinungen anzukämpfen.

Mit dem Einbruch des Heroins in die Jazzszene nahm der Drogengebrauch von Musiker\*innen bedrohliche Dimensionen an. Erst nachdem immer mehr Todesopfer zu verzeichnen waren und auch die Beschaffung der Droge mit zunehmenden Schwierigkeiten verbunden war, ging der Konsum von Heroin (vorerst) zurück. Dass die Auswirkungen des Heroinkonsums mittlerweile bekannt waren, änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass auch weitere Generationen bzw. Vertreter\*innen anschließender musikalischer Szenen Heroin als favorisierte Droge konsumierten und ihr Abhängigkeitspotential unterschätzten.

## Von der Counterculture bis zur Generation X

### Die »Psychedelische Ära«

»The 1960s was a decade of social revolution full of historical movements, new technology, and popular culture. It was also considered the Psychedelic Era because of the commonly initiated drug influence. Psychedelic tendencies altered the artwork, films, and music of this time period.« (Richards 2013)

In den 1960er Jahren war der Konsum von Drogen besonders unter Musiker\*innen beliebt und stand dabei in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der *Erfahrung* von Musik. Viele Künstler\*innen experimentierten mit Drogen wie Cannabis, LSD und ›Magic Mushrooms‹, um neue, kreative Zugänge zu

ihrer Musik – sowohl im Proberaum als auch im Studio oder bei Liveauftritten – zu erhalten. Die Einnahme dieser psychoaktiven Substanzen trug nicht nur zu einer veränderten Musikwahrnehmung bei. Musikalische Erfahrungen selbst konnten zudem den Rausch intensivieren und den damit verbundenen Zutritt zu einer »symbolischen Welt« (Willis 1976: 115) beeinflussen. Hierbei waren es jedoch nicht nur die Musiker\*innen selbst, die den Zustand der bewusstsseinsverändernden Wahrnehmung innerhalb des musikalischen Prozesses zu erreichen versuchten. Auch viele ihrer Fans konsumierten während des Musikhörens psychedelische Drogen, um ihre Rauscherfahrung zu verstärken.

Während die 1960er Jahre neue Formen des Erlebens musikalischer Klänge und Effekte hervorbrachten, war diese Zeit jedoch vor allem von sozialen und kulturellen Veränderungen geprägt, die unter den Vorzeichen »antiwar, antiestablishment, pro-drugs, non-competitive, and individualistic« (Young/Lang 1979: 5) standen. »Even before drugs became popular, young people had been changing and developing a sense of cohesion«, schreibt Deena Weinstein (2015: 113) aus soziologischer Perspektive und bezieht sich hierbei insbesondere auf eine Gegenbewegung der Jugend. Innerhalb dieser *Counterculture* entstand eine Subkultur von Jugendlichen, die mit den Werten und Lebensweisen des Mainstreams nicht einverstanden waren und diese zu verändern versuchten. Das visuelle Bild der Jugend zusammen mit ihren Lebensgewohnheiten, Freizeitaktivitäten und grundsätzlichen Geisteshaltungen unterschied sich zunehmend von dem der Elterngeneration (siehe hierzu auch Bennett 2004). Vor allem Musiker\*innen und ihre Fans sowie andere Kreative waren Teil dieser Gegenkultur:

»In this burgeoning romantic moment, the political and cultural conflict over the »generation gap« fused with the creative impetus of young artists to challenge established forms in order to create an oppositional discourse of »us versus them«. From the young movement's perspective, on the political front, the moral, passionate, youthful change-agents [...] pitted themselves against immoral, unfeeling, and decadent establishment.« (Weinstein 2015: 118)

Aus der Gegenbewegung heraus entwickelte sich auch die Subkultur der Hippies, in deren Kontext eine deutliche Drogenströmung zu verzeichnen war. Lorenz Böllinger und Kollegen (1995) gehen in diesem Zusammenhang davon aus, dass die Anhänger\*innen der Hippie-Bewegung insbesondere von dem östlichen Prinzip, die persönlichen, materiellen Bedürfnisse auf ein Minimum zu reduzieren, um sich damit von Konsum- und Produktionszwängen zu befreien, fasziniert waren. Sie übernahmen hierbei jene Mittel, die zum Erreichen der Meditations-, Verinnerlichungs- und Entsagungszustände hilfreich

erschienen: Drogen. Aus einem Zusammenspiel von Kritik an bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen, der Adaption asiatischer und orientalischer Selbstverwirklichungsideen und dem Konsum von Drogen entwickelten sich den Autoren zufolge die Hippie-Parolen zu einer »Ideologie der Drogensubkultur« (ebd.: 24). »[D]rugs were habitually used by the hippies«, behauptet auch Paul Willis (1976: 106) im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der Rolle des Drogenkonsums in der Hippie-Kultur. Willis zufolge lag die Bedeutung von Drogen innerhalb der Hippie-Kultur jedoch nicht nur in ihren direkten physischen Auswirkungen, sondern in der Art und Weise, wie sie das Überqueren einer »symbolischen Barriere« gegenüber der »gradlinigen Gesellschaft« erleichterten: »On the ›straight‹ side of the barrier was the world of personal responsibility, grey colours, gaucheness and lack of style, on the other side was the world of freedom, lack of responsibility and stylishness – ›the hip‹« (ebd.: 107). Drogen fungierten folglich als Schlüssel zu dieser »Welt«, in der es weniger um die direkte physische Rauscherfahrung als um einen Weg der Selbsterfahrung ging. Der Konsum wurde zur rituellen Verwendung und damit zum Symbol der Abgrenzung gegenüber der Gesellschaft, die sich dieser Kultur nicht anschloss – oder wie es Timothy Miller (2011: 1) formuliert: »Nothing else was so characteristic of the counterculture as dope. [...] The commitment to – as opposed to furtive use of – dope was the single largest symbol of the difference between counterculture and establishment culture«. Der Autor geht hierbei insbesondere auf das kreative Potential der Droge ein, das ihr angeheftet wurde: »Writers, musicians, and graphic artists saw dope as inspiring, or even creating, their art. Everyday hippies, as well as professional artists, subscribed to that point of view« (ebd.: 18). Wenn Miller in diesem Zusammenhang von »dope« spricht, so schließt er den Konsum von Heroin, mit dem das Image des süchtigen Junkies einherging, zwar nicht aus, vornehmlich bezieht er sich hierbei jedoch auf den Konsum von psychedelischen Drogen, die in dieser Zeit vorherrschend waren. Viele junge Menschen, die auf der Suche nach neuen (Rausch-)Erfahrungen waren, zog es vor allem nach Haight-Ashbury – ein Stadtteil San Franciscos, der mit niedrigen Mieten und einem unkonventionellen Lebensstil zu einem der Zentren der Counterculture wurde. Besonders der Konsum von Drogen, der sich nicht zuletzt in musikalischen Strömungen etwa als *Psychedelic*- oder *Acid-Rock* kenntlich machte, war innerhalb dieser Hippie-Szene beliebt. »[T]he Haight-Ashbury district, was the scene for free food, free love, significant amounts of experimentation with marijuana and LSD, and great deal of innovative psychedelic rock music« (Perone 2005: xi). Der Konsum von LSD sollte die Hörerfahrung unterstützen. Doch auch ohne den Einsatz von Chemikalien konnte durch das Anhören psychedelischer Musik, die durch hohe Lautstärke, gezielte

elektronische Verzerrung, den Einsatz von Synthesizern sowie ausgedehnte instrumentale Improvisationen oder ›Jams‹ gekennzeichnet war, eine ähnliche Rauscherfahrung wie die eines halluzinogenen ›Trips‹ hervorgerufen werden. Ihren Höhepunkt erreichte die *psychedelische Ära* 1969 mit dem *Woodstock-Festival*. Das Open-Air-Festival wurde zu einem Symbol für die Ideale der Counterculture der 1960er Jahre. Andy Bennett (2004: xix) gibt in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass selbst über 50 Jahre nach dem Ereignis, »Woodstock remains, in the popular imagination, the point at which the creative and political energies of the 1960s counter-cultural movement briefly united in a three-day spectacle of ›peace, love and music‹«. Dem durch die Medien inszenierten Mythos, demzufolge Woodstock das Lebensgefühl einer Generation widerspiegelte, widerspricht der Journalist Alan Posener (2009) jedoch vehement und schreibt den oft positiven Nachhall des Festivals dem Sieg der Vermarktung über die Realität zu. Dem Autor zufolge sei Woodstock ein »Desaster« gewesen, das nicht zuletzt durch eine Drogenproblematik verursacht worden sei, die im Rahmen des Festivals besonders deutlich zum Vorschein gekommen sei:

»Drogen [setzten] den Illusionen von Love & Peace zu. [...] Unter der halben Million, die diesen begnadeten, aber hoch labilen Musikern lauschten, waren sicher Tausende, vielleicht Zehntausende, die in den nächsten Jahren an Heroin, Opium, Meskalin, Kokain, gepanschem LSD und fragwürdigen Pilzen obskurer Provenienz zugrunde gingen; und noch viel mehr, deren Leben durch diese Substanzen ruiniert wurden.« (Ebd.)

Auch wenn der Konsum von Drogen das Erleben von »Frieden, Liebe und Musik« intensivieren sollte, symbolisierte er vor allem auch eine tragische und ernüchternde Seite des Festivals: Zwei Menschen starben in Woodstock – ein Teenager, der in seinem Schlafsack von einem Traktor überrollt wurde; ein anderer, der eine Überdosis Heroin erlitt.

Obwohl die negativen Auswirkungen des Drogenkonsums in der Berichterstattung zum Festival nur wenig Aufmerksamkeit erhielten, hatte er sich in dieser Zeit geradezu zu einem Teil einer Ästhetik entwickelt, die sich sowohl stilistisch auf die Musik vieler Bands auswirkte, als insbesondere auch diverse Songtexte prägte. »Given the injunction to be authentic and the advice to write what they knew, there was a batch of songs written on and about a host of drugs. Some were written about the authors' own experiences«, schreibt Weinstein (2015: 137). Die Autorin nennt hierbei populäre Songs dieser Zeit wie The Amboy Dukes »Journey to the Center of the Mind« (1968), Black Sabbath »Sweet Leaf« (1971) und Brewer and Shippeys »One Toke Over the

Line« (1971). Auch wenn sich diese Auswahl ausschließlich auf Songs beschränkt, die sich auf die Droge LSD beziehen, lässt sich in dieser Zeit auch eine Vielzahl von Liedern auffinden, die den Konsum von Heroin und dessen (negative) Folgen thematisieren – z. B. Steppenwolfs »The Pusher« (1968), »Whipping Post« (1969) von The Allman Brothers Band, »Sister Morphine« (1971) von The Rolling Stones und Neil Youngs »The Needle and the Damage Done« (1972).

Der Umgang mit der Drogenthematik änderte sich drastisch, als die Nixon-Regierung ab 1969 begann, Rock-Songs für den Drogenkonsum der amerikanischen Jugend verantwortlich zu machen (siehe hierzu auch Briesen 2005). Angeführt wurde der »War on Drugs« von dem damaligen Vizepräsidenten Spiro Agnew. Er versammelte Staatsgouverneure und ließ sie Lieder anhören, während er ihnen die dazugehörigen Texte präsentierte. Da Songtexte der »Constitution's First Amendment free-speech clause« unterlagen, konnte die Regierung diese Songs nicht grundsätzlich verbieten. Es fand sich dennoch eine Möglichkeit diese Klausel zu umgehen:

»Radio was the main means of disseminating these songs and the radio stations' broadcasting licenses were controlled by the Federal Communications Commission. The FCC's chairman threatened radio stations with the loss of their licenses if they continued to play songs about drugs.« (Weinstein 2015: 138)

Im Zuge des systematischen Versuchs der US-Regierung, in der Öffentlichkeit eine »Drogen-Hysterie« (Shapiro 1998: 239) zu erzeugen, schien eine in dieser Zeit einsetzende Flut an Todesfällen berühmter Rockmusiker\*innen äußerst gelegen – unter ihnen die damaligen ›Superstars‹ Jimi Hendrix, Janis Joplin und Jim Morrison. Alle drei waren zum Zeitpunkt ihres Todes 27 Jahre alt und auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren. Sie wurden nicht nur als bedeutende Rockmusiker\*innen gefeiert, sondern geradezu als *Rockstars* verehrt, zu deren Image vor allem auch der Konsum von Drogen gehörte. Obwohl sich unmittelbar nur der Tod von Janis Joplin auf eine Überdosis zurückführen lässt, werden auch die anderen beiden Tode als drogenbezogen verstanden. Auffällig hierbei ist erneut: alle drei waren *Heroin*konsument\*innen.

### »Alternative Rock«

»Looking back at 1991 [...] it would have seemed that a revolution had taken place. But at that time, everything was up for grabs, especially in politics and rock, and nothing was clear.« (Weinstein 2015: 243)

Wie auch immer diese Revolution zu charakterisieren war, die Etablierung von *Lollapalooza* schien ein bedeutender Teil – nicht nur auf musikalischer Ebene – von ihr gewesen zu sein: »[The] cultural festival for the newly-formed 1990s counterculture [...] helped promote underground bands to reach the commercial mainstream, granting them immediate exposure to the masses« (Furek: 1994: 24). Perry Farrell initiierte das Wanderfestival zum ersten Mal im Sommer 1991. Er war zu dieser Zeit nicht nur Organisator des Festivals, sondern auch Frontmann der in Los Angeles gegründeten Band Jane's Addiction, deren Musik als eine der ersten unter dem Etikett ›Alternative‹ vermarktet wurde und die für das Festival als Headliner angekündigt war. Generell zeigte das Line-Up wie zersplittert damalige Rockmusik geworden war: Auf der Bühne waren Nine Inch Nails (Industrial Rock), Siouxsie and the Banshees (Goth Rock), Body Count (Rap Metal), Fishbone (Funk Rock) und die Rollins Band (Hardcore Punk) (vgl. Weinstein 2015: 245f.). Robert Hilburn (1991) merkte hierzu in der *Los Angeles Times* an: »In some ways, the whole affair [...] is an answer to all those young fans who had adopted as their personal rock prayer ›Bring Back the '60s‹«. Farrell selbst bezeichnete das Publikum des Festivals als die »Alternative Nation« (vgl. Weinstein 2015: 246) und stellte damit eine offensichtliche Verbindung zum Begriff der *Woodstock Nation* her, welcher insbesondere im Zusammenhang mit der Counterculture der 1960er Jahre verwendet wurde. Hieran angelehnt gab Simon Reynolds (1991) seiner Rezension zum Festival, die 1991 in der *New York Times* erschien, den Titel »A Woodstock for the Lost Generation«. Er spielt hierbei auf eine Generation an, die sich nicht nur als »stilistische Gegenbewegung zum sogenannten Establishment« (Jacke 1996: 41) charakterisieren lässt. Es waren die frühen 1990er Jahre, in denen vor allem auch der Konsum von Heroin in den Fokus (medialer Inszenierung) rückte und sich eine Jugendbewegung, die durch den Konsum rauschinduzierender Drogen gekennzeichnet war, herausbildete. Die Massenmedien gaben dieser Kohorte den Namen *Generation X* – eine Bezeichnung, die auf den Titel des Romans von Douglas Coupland *Generation X: Tales for an Accelerated Culture* (1991) zurückzuführen ist. Das X steht hierbei für eine unbekannte Variabel und somit als Symbol für eine Gruppe, »that could be, or is apt to be, discarded by society« (Furek 1994: 7). Die Kultur der Generation X hatte einige Ähnlichkeiten mit der zwei Jahrzehnte früheren Bewegung: ihre Eltern waren die Jugend der 1960er Jahre. Mitglieder beider Gruppen stammten überwiegend aus der oberen Mittelschicht, teilten liberale Ansichten und vertraten eine anti-kommerzielle Haltung. Stefan Hansen (1995: 72f.) zufolge war diese Generation, die sich vor allem aus einer lokalen Szene in Seattle heraus entwickelte, durch Orientierungslosigkeit und Desillusion der Jugend geprägt »hervorgerufen durch die

soziale Kälte und Ellenbogenmentalität der Reagan-Ära, die Wirtschaftskrise der ausgehenden Achtzigerjahre und als Folge daraus die in der Unterschicht der USA zunehmende Arbeitslosigkeit und Verarmung«. »There's a feeling of burnout in the culture at large. Kids are depressed about the future«, behauptet auch Reynolds 1992 in einem Interview (zit. n. Marin 1992). Das Gefühl von Hoffnungs- und Zukunftslosigkeit der heranwachsenden Generation korrelierte dabei vor allem mit dem Lebensstil ihrer Elterngeneration, welcher meist von Wohlstand und konservativen Werten bestimmt war.

Obwohl die *Gen Xers* nur ein Fragment ihrer Altersgruppe waren, wurden sie – insbesondere ihre musikalischen Vertreter\*innen – zu Repräsentant\*innen einer gesamten Generation. Weinstein (2015: 248) führt hierzu aus: »Gen Xers were seen through the lens of the music they embraced. The more media attention was given to both this audience and its music, the more other youth abandoned ›uncool‹ bands, refashioned their wardrobes, and joined in.« Unter dem Etikett *Grunge* (engl.: Dreck, Schmutz) bildete sich ein Musikstil heraus, der das Lebensgefühl dieser Generation wiedergab, das Christoph Jacke (1996: 41) als einen Ausdruck von »Frustration gepaart mit Resignation und Sinnlosigkeit« charakterisiert. Grunge entwickelte sich zunächst aus einer lokalen Subkultur in Seattle, aus einem Kreis miteinander befreundeter Bands, die sich gegenseitig inspirierten und einen gemeinsamen Sound entwickelten, der, stilistisch auf Punk und Hardcore aufbauend, sich durch einen dichten Gitarrensound auszeichnete (Büsser 2004). Es waren Bands wie Green River, Soundgarden, The Melvins, TAD, Mudhoney, Skin Yard, Big Chief, Alice in Chains oder Pearl Jam, deren Musik zu dieser Zeit scheinbar »mitten ins Herz der Jugend Amerikas und der ganzen Welt« (Peterson/Azerrad 1995) traf. Größte Popularität und kommerziellen Erfolg erhielt jedoch Nirvana – insbesondere infolge ihrer *Grunge-Hymne* »Smells like Teen Spirit« und aufgrund ihres Frontmannes Kurt Cobain. Cobain war nicht nur Sänger, Gitarrist und Songschreiber, vielmehr noch wurde er als »Inbegriff der Generation« (Weinstein 2015: 248) angesehen. Es waren insbesondere die depressiv-selbstzerstörerischen und von Selbstmitleid geprägten Songtexte Cobains, die nicht nur charakteristisch für die Band, sondern auch für das Lebensgefühl der Generation X waren.

Spätestens mit dem Erfolg von *Nevermind* (1991) und der Ausstrahlung ihrer Musikvideos auf MTV bediente die Band einen Massenmarkt und verschaffte der Grunge-Bewegung ihren Höhepunkt. Dies hatte jedoch zur Folge, dass ihre Gesten nicht mehr als Ausdruck einer subkulturellen Haltung erkannt wurden, sondern »inmitten der bunten MTV-Wüste zu einem Style unter vielen« (Büsser 2013: 183) verkamen. Während der Grunge-Trend Jacke (1996) zufolge aufgrund »der vielfältigen Verbreitung und ständig besseren

Erreichbarkeit in Form einer totalen Vermarktung durch die Musikindustrie, andere Industriezweige und nicht zuletzt die permanente Thematisierung in den Medien« (ebd.: 43) an Exklusivität verlor, schien ein wesentlicher Trend jedoch erhalten geblieben zu sein: der Konsum von Heroin. Die *Entertainment Weekly* sprach 1992 von einer regelrechten »Opiat Invasion« (zit. n. Borzillo 2000: 117). Zu Beginn der 1990er Jahre war Heroinkonsum unter Grunge-Künstler\*innen besonders verbreitet und wurde geradezu zum Klischee. Auch dieses Verhalten ist nicht zuletzt auf das durch Cobain verkörperte Image des Junkies zurückzuführen. »Allen Bands dieses Feldes voran stand NIRVANA [...] für eine Re-Authentifizierung des Musikstars. Endlich gab es in einer Band Charaktere, die vorgaben, mitten aus dem Leben zu kommen und Probleme wie jedermann zu haben«, heißt es bei Jacke (1998: 12). Dass Cobains wohl größtes Problem offenbar der Konsum von Heroin war, wird jedoch nicht thematisiert. Fraglich ist hierbei, ob Cobain gerade für ein Problem stand, das bereits existent war, oder ob sein Konsum genau dieses Problem innerhalb der Generation X auslöste. Der sogenannte »Gen-X-Junkie« (Pierce 1999) stellte sich Ansley Hamid und Kolleg\*innen (1997: 381) zufolge jedenfalls als »white, twenties or thirties, from relatively affluent backgrounds, and often linked to the contemporary music or art scenes« dar. Maxim Furek (2008: 1f.) geht davon aus, dass der Konsum von Drogen innerhalb dieser Generation bereits vor dem Erfolg von Nirvana einen zentralen Faktor darstellte, der nicht zuletzt auch aus der Tradition der Woodstock Generation resultierte:

»For members of Generation X, born between 1965 and 1978, the philosophy of their parents was a celebration of sorts. Memories of a Utopian Woodstock Nation reflected a culture they had grown to embrace: the music, psychedelic artwork, tie-dyed clothing and bell bottoms – all part of the peace and love passed down from idealistic Baby Boomers to their Generation X children. And part of that rite of passage was the expected experimentation with illegal recreation drugs. The trend, beginning with marijuana, was expected to end there, but for some continued on to hallucinogens like LSD and mescaline before embracing harder substances such as cocaine, methamphetamine and finally King Heroin.« (Ebd.: 1f.)

»King Heroin« regierte Furek zufolge in dieser Zeit insbesondere im Nordwesten der USA. Auch Furek sieht den Anstieg des Heroinkonsums in dieser Region in einer »pessimistic and excessive music culture« (ebd.: 2) begründet, die den Konsum von Heroin als Freizeitdroge akzeptierte. Obwohl – oder gerade weil – der Konsum von Heroin zunächst vorwiegend mit Abhängigkeit und der Gefahr einer Überdosierung verbunden war, wurde dem Heroingebrauch geradezu der Charakter einer »dunklen Prophezeiung« (Furek 2008: 2) angeheftet:

»Heroin use begat the dark prophecy embraced by many in the ranks of Generation X, [...] individuals who experienced heroin's sweet euphoric numbness and shared in the bizarre perception that dope held more meaning in life, more truth than hypocrisy« (ebd.: 2).

Die Wirkung der Droge schien ebenso Cobains Ängste und Selbstzweifel zu betäuben. Mit dem Höhepunkt seiner musikalischen Karriere ging auch der seiner Heroinkarriere einher. Cobain wurde somit nicht nur auf musikalischer Ebene zum »Sprachrohr einer Generation« (Büsser 2013: 182). Durch seinen exzessiven Drogenkonsum wurde er ebenso zum Sinnbild der »verlorenen Kids« (Bettermann 1994: 164) und verschaffte dem Heroin das Image der »drug of choice for angry, disconnected grunge rockers« (Furek 2008: 1).

Martin Büsser (2013: 183) stellt sich hierbei die Frage, ob Cobains Drogenkonsum die Medien erst dazu brachte, ihn als tragisch selbstzerstörerische Figur zu vermarkten, oder ob die Drogen eine Folge der permanent auf ihn gerichteten Kameras waren. Fest steht für den Autor jedoch, dass mit Cobain erstmals ein Anti-Rockstar zum Rockstar wurde – »das Ergebnis eines perfiden Schachzugs, gerade die Medienverweigerung der Band als Medienereignis auszuschlachten« (ebd.: 183). Mit zunehmendem kommerziellen Erfolg der Band entwickelte sich Cobain (ungewollt) vom Anti-Star, der sich gegen die Medien und die Rock-Massenkultur der 1980er Jahre auflehnte, zum Anti-Star-Star einer zunächst subkulturellen Bewegung, die ihm und seiner Band jedoch zum Welterfolg verhalf (siehe hierzu auch Jacke 1996, 1998). Furek (2008: 13) geht in diesem Zusammenhang davon aus, dass der Heroinkonsum Cobains prägenden Einfluss auf den Umgang mit Drogen von Anhänger\*innen seiner, aber auch darauffolgender Generationen gehabt habe. Jeff Giles und Susan Miller (1994) behaupten hierzu: »Cobain spoke to a great many twentysomethings, but to believe that he truly represented Generation X you must believe that Generation X is a heroin addict with a death wish.« Dass dieser Glaube in der Realität tatsächlich Bestand hatte, zeigten die unzähligen Todesfälle, die vor allem in Künstler\*innenkreisen durch den Konsum von Heroin verursacht wurden. »There is a timeline of musicians associated with the grunge movement to fall at the hands of substance abuse«, schreibt hierzu der Journalist Miles Caston (2012). Im Zusammenhang mit den Todesumständen des ehemaligen Alice in Chains Bassisten Mike Starr betitelt er insbesondere die Droge Heroin als »the drug of choice throughout this brief but bright scene« (ebd.).

Auf Seiten der Fans bedeutete dies vor allem eines – wie bereits am Beispiel von Parker festgestellt –, man wollte es seinen Vorbildern gleichtun – sowohl musikalisch als auch in ihrem Suchtverhalten, wie ein Zeitzeuge verdeutlicht: »Mike Starr and Layne Staley, Kurt Cobain, Lou Reed, and Jerry

Garcia, Bradley Nowell and Shannon Hoon, these were my idols, all heroin addicts«. <sup>2</sup>

Mit dem Tod Cobains im Jahr 1994 ging auch das Ende der Grunge-Ära einher. Auch wenn Bands der Seattle-Szene wie Soundgarden oder Pearl Jam weiterhin erfolgreich Musik mach(t)en, nahm die mediale Aufmerksamkeit um die Generation X fortan ab. Mit der Absage des Auftrittes von Nirvana bei Lollapalooza, bei dem sie als Headliner auf der Bühne stehen sollten, kurz vor Cobains Tod, wurde auch das vorzeitige Ende der Festivalreihe eingeleitet. Farrell zog sich in dieser Zeit bereits aus der Organisation zurück, weil er der Auffassung war, dass durch Headliner-Bands wie Nirvana – oder in den späteren Jahren Metallica, dem ursprünglichen Festivalgedanken, Bands zu fördern, die nicht dem Mainstream angehörten, widersprochen wurde.

Mit dem Übergang von Anti-Stars zu Anti-Star-Stars (vgl. Jacke 1996: 13-22), wie am Beispiel Nirvanas verdeutlicht, und damit einhergehend der Übergang von aus einer Subkultur entstandenen Grunge-Sounds in den Mainstream, verlor auch Heroin als Symbol einer Anti-Gesellschaft an Bedeutung. Auch wenn der Konsum der Droge nach wie vor illegal war und nicht den Normen der Gesellschaft, der die Generation X entgegenstand, entsprach, wurde Heroin vor allem unter Musiker\*innen immer populärer und in diesen Kreisen zur Mainstreamdroge. Während der Typus des drogenabhängigen Rockmusikers zwar für Außenstehende nach wie vor Teil einer Subkultur blieb, etablierte sich der Drogenkonsum innerhalb dieser Kultur und unter ihren Anhänger\*innen als Teil von dieser. Wer ihr angehören wollte, glaubte, konsumieren zu müssen. Der Konsum von Heroin wurde jedoch nicht nur in Seattle und im Zusammenhang mit Grunge zum Teil eines Lebensstils. Weiter südlich gelegen, genaugenommen im Großraum Los Angeles, war eine derartige Subkultur konsumierender Musiker\*innen noch wesentlich ausgeprägter. Ein Ort, der nicht nur als ›Sprungbrett‹ in die Musikindustrie, als der ›place to be‹ galt, um als Musiker\*in ›groß rauszukommen‹: Los Angeles schien vor allem als Nährboden verschiedenster Süchte geradezu prädestiniert zu sein.

---

2 Dieses Zitat geht aus einem Gespräch hervor, dass ich 2015 mit einem User eines Drogen-Forums (drugs-forum.com) geführt habe. Der vollständige Gesprächsverlauf ist meiner Dissertation (Ptatscheck 2019) zu entnehmen.

## Lokale Fokussierung: Los Angeles<sup>3</sup>

»Los Angeles erscheint oft weniger als ein konkreter, geographisch bestimmbarer Ort im Süden Kaliforniens als vielmehr ein populär-kultureller Mythos, der sich aus unendlich vielen Büchern, Filmen und Musikstücken speist.« (Elflein 2007: 126)

Los Angeles gilt als die Hauptstadt der Film- und Fernsehproduktion, aber auch für die Musikindustrie nimmt sie eine zentrale Rolle ein. Seit den 1960er Jahren war Los Angeles neben New York, Nashville und Memphis eines der aktivsten Zentren der Plattenproduktion in den USA. Bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich an der Westküste eine Vielzahl an Independent-Labels, die den Übergang vom R&B zur Rockmusik entscheidend mitbestimmten, sowie eine florierende Jazzszene, aus der insbesondere musikalische Größen des Cool Jazz wie Chat Baker oder Chico Hamilton hervorgingen. Es waren jedoch die später erschienenen Stars der Hippie-Bewegung, die sich auf den Weg an die Westküste machten und Los Angeles schließlich in eine Musikmetropole verwandelten. Noch bevor der *Summer of Love* insbesondere in San Francisco seine Berühmtheit 1967 erlangte, fand die Hippie-Bewegung hier ihren musikalischen Ursprung – genauer gesagt in einer kleinen Nachbarschaft in den Hollywood Hills, dem sogenannten *Laurel Canyon*. Von Mitte der 1960er bis Anfang der 1970er Jahre fanden hier einige der bekanntesten und kommerziell erfolgreichsten Vertreter\*innen amerikanischer Popmusik ihr zu Hause – darunter Joni Mitchell, Frank Zappa, Neil Young, David Crosby, Stephen Still, Graham Nash, Chris Hillman, Roger McGuinn, JD Souther, Judee Sill, Carole King und Richie Furay. Generell sieht Peter Wicke (1991) Los Angeles geradezu als Einstiegstor ins Musikgeschäft (ebd.: 157). Immer mehr Musiker\*innen verschiedenster Genres pilgerten aus dem ganzen Land – und über dessen Grenzen hinaus – nach Los Angeles in der Hoffnung, von großen Plattenlabels entdeckt zu werden. Sie gründeten Bands und etablierten einen Lifestyle, der insbesondere freien Umgang mit Sex und Drogen propagierte. Los Angeles entwickelte sich schließlich nicht nur zum Epizentrum für verschiedene Pop-Rocktrends wie der Surf-Musik, dem Folk- oder Psychedelic Rock. Die Stadt brachte vor allem auch eine stark florierende Drogenszene hervor, die mit der nach wie vor durch die Medien propagierten Vorstellung

---

3 Die Bezeichnung Los Angeles bezieht sich im Folgenden hauptsächlich auf die Hauptstadt des US-Bundesstaates Kalifornien, schließt aber auch Regionen wie Santa Monica oder Pasadena mit ein, die streng genommen nicht zur Hauptstadt, sondern zum *Los Angeles County* gehören.

einer glamourösen Stadt nur wenig zu tun hat. Genau dieses Bild der Stadt und die damit verbundenen Sehnsüchte und Verführungen scheinen jedoch gerade für Musiker\*innen eine Anziehungskraft auszuüben, die sie Risiken wie Obdachlosigkeit und ein Abrutschen in das kriminelle Milieu der Stadt in Kauf nehmen lassen.

Eine von Alkohol und Drogen bestimmte musikalische Subkultur wird besonders in Penelope Spheeris Dokumentation *The Decline of Western Civilization* deutlich, in der sie Einblicke in individuelle Lebenswelten von Anhänger\*innen der hiesigen Punkrock-Szene in den 1970er Jahren gibt. Der Film eröffnet die Reihe einer Trilogie, in der Spheeris die Musikszene in Los Angeles Ende des 20. Jahrhunderts darstellt. Während der erste Film sich mit der Punkrock-Szene beschäftigt, umfasst der zweite Film (1988) die Heavy Metal-Bewegung von 1986-1988. Der Abschluss der Reihe dokumentiert den Punk-Lebensstil von obdachlosen Teenagern. Spheeris setzt hiermit filmisch um, worüber in der Wissenschaft bislang bis auf wenige Ausnahmen keine Auseinandersetzung stattgefunden hat. Eine dieser Ausnahmen bildet die Arbeit von Dietmar Elflein (2007) zu lokalen Musikszene in Los Angeles, die an die ersten beide Filme Spheeris' anknüpft. Elflein liefert hierbei nicht nur einen Überblick über verschiedene regionale Musikstile und Zentren, die sich zwischen den Jahren 1975 und 1985 entwickelt haben, sondern auch eine detaillierte (geographische und demographische) Beschreibung des Stadtbildes.

In Los Angeles existierte zu dieser Zeit eine Underground-Musikkultur, zu deren Versammlungsstätten für lokale Künstler\*innen besonders Veranstaltungsorte wie der Anti-Club, Al's Bar und McCabe's zählten. Die lokale Heavy Metal-Szene formierte sich aber auch um einzelne Plattenläden und über Kontaktanzeigen (vgl. ebd.: 133). Zu den zentralen Auftrittsorten für Glam- und Hair Metal Bands zählten vor allem die Clubs am Sunset Strip in West-Hollywood wie etwa Whiskey A Go Go. Hier gründeten sich bereits zu Beginn der Hippie-Bewegung Mitte der 1960er Jahre diverse namenhafte Clubs, die als Plattform für viele berühmte Bands dienten. Musiker\*innen aus dem ganzen Land pilgerten dorthin in der Hoffnung, den musikalischen und kommerziellen Durchbruch zu erreichen. Die Besitzer des Troubadour – ein berühmter Folk- und Rockclub – gingen sogar so weit, dass sie fast ausschließlich Metal-Bands spielen ließen. Die Wurzeln des musikalischen Stils bildeten Van Halen und Mötley Crüe. Aus ihrer Tradition hervorgehend wurden schließlich Guns N' Roses mit ihrem Debüt-Album *Appetite for Destruction* (1987) zum populärsten und kommerziell erfolgreichsten Hair-Act. Ihr Stil war in erster Linie durch E-Gitarren-Sounds und hymnische Melodien geprägt, die sich in mittel-schnelle Nummern oder Power-Balladen einbetteten.

Während sich Anfang der 1990er Jahre mit dem Seattle-Grunge eine Gegenbewegung zur Kommerzialisierung des Mainstreamrocks entwickelte, reagierten Bands in Los Angeles auf die Szene am Sunset Strip zunächst mit einer ähnlichen Anti-Haltung, die in dieser Hinsicht jedoch weniger mediale Wahrnehmung auf sich zog. Interessant hierbei ist, dass – wie zuvor am Beispiel Nirvana dargestellt – auch Bands, die sich zunächst gegen die Mainstreambands auflehnten, zu kommerziell erfolgreichen Weltstars wurden. Neben den Red Hot Chili Peppers, die als eines der berühmtesten Beispiele in diesem Zusammenhang gelten, sind hierbei Jane's Addiction als »L.A.'s version of grunge (or pre-grunge)« (Furek 2008: 29) zu nennen. Eine Band, die sich zunächst verweigert, dann aber doch den Massenmarkt bedient. Während Farrell zunächst behauptet, »the underground was where I wanted to be« (zit. n. Elliott 2014), werden Jane's Addiction nach der Veröffentlichung ihres zweiten Albums *Ritual de lo Habitual* (1990) zur »first alternative rock band to find any sort of mainstream success« (Elliott 2014).

Ebenso auffällig ist, dass diese Bands der L. A. (Pre-)Grunge-Szene – oder zumindest die meisten ihrer Mitglieder – eine weitere Gemeinsamkeit mit ihren Kontrahent\*innen aus Seattle teilten: sie waren heroinabhängig. Ob Perry Farrell und Dave Navarro (Jane's Addiction), Anthony Kiedis und Flea (Red Hot Chili Peppers) oder Axl Rose und Slash (Guns N' Roses) – sie alle waren Teil einer Musikszenen in Los Angeles, die vor allem in den 1980er und 1990er Jahren nicht nur für ihren musikalischen Output bekannt war, sondern auch durch die Herausbildung diverser (berühmter) Heroin-Karrieren auf sich aufmerksam machte: »The band was [...] a part of what Farrell refers to as ›the underground Los Angeles‹ – a bohemian freak scene in which musicians mixed with artists of all kinds. [...] ›That's where the intelligentsia was, where the gay people were, the madmen and the junkies, and I loved them all‹« (Elliott 2014).

Bereits der Bandname Jane's Addiction, der auf Farrells damalige Mitbewohnerin Jane Bainter und deren Heroinabhängigkeit zurückzuführen ist, zeigt eine deutliche Referenz zur damaligen Drogenszene auf. Farrell widmet Bainter 1988 den Song »Jane Says«, in dem er ihre Unfähigkeit, einem Leben aus Drogen und häuslicher Gewalt zu entkommen, thematisiert. Bainters Geschichte war kein Einzelfall. Der Konsum von Drogen wurde innerhalb der »trendy Hollywood rock crowd« (Furek 2008: 80) schon immer praktiziert. »It goes with the territory, the artificial mantra of the jet set, the insane yinyang of art imitating life and life imitating art« (ebd.: 80). Innerhalb der verschiedenen Musikszenen war der Konsum von Drogen besonders beliebt. Er schien in diesen Kreativszenen geradezu unausweichlich zum Künstler\*innen-Dasein zu gehören. Wie auch Anthoy Kiedis in seiner Autobiographie *Scar Tissue*

(2004) zu verstehen gibt, war für viele Musiker\*innen, die nach Los Angeles kamen, weil sie sich den großen Durchbruch erhofften, der Drogenkonsum offenbar weniger abschreckend. Vielmehr war er – getreu dem eingangs erwähnten Motto »sex, drugs, and rock 'n' roll« – Teil eines Lebensstils, von dem man glaubte (oder glauben wollte), dass er mit einer Musiker\*innenkarriere einherginge.

Neben den zuvor genannten waren es Bands wie Fishbone oder Thelonus Monster, die das Bild des heroinabhängigen Musikers in Los Angeles in den 1980er und 1990er Jahren prägten. »Drugs were everywhere« behauptet Bob Forrest (2013: 44), Sänger der Bands Thelonus Monster und The Bicycle Thief, in seiner Autobiographie über seinen Lifestyle der damaligen Zeit. Er bestätigt damit den laut David Ausubel (1983) wichtigsten Faktor bei der Entstehung von Rauschmittelabhängigkeit: der Grad der Zugänglichkeit von Drogen (vgl. ebd.: 23). »[E]verybody I knew used them and loved them. Some were more devoted to the substances than others, but I didn't know anyone who ever passed up a drug when it appeared. [...] [a]nd it seemed to me that I was following some grand rock tradition« (Forrest 2013: 44). Drogen waren cool und gehörten zu einer Rockkultur, deren Teil man sein und an dessen Traditionen man anknüpfen wollte. Vor allem Heroin wurde Forrests Berichten zu Folge zu einer Droge, der man nicht ausweichen konnte bzw. wollte:

»I sensed that dope might be the key that could unlock all the doors that the secrets of art, poetry, and musicians hid behind. Charlie Parker had blown mad, furious harmonies under its sway. Keith Richards, the ultimate rock-and-roll outlaw, churned out thick, massive riffs with its influence. William Burroughs took its directives and conjured up dark, nightmarish worlds that I wanted to explore. The whole of the night-framed hip world grooved to its beat and pulse and created fucking art. Smack was their muse. My heroes had known its allure, felt its embrace, and I wanted what they had.« (Ebd.: 46)

Eines von vielen tragischen Beispielen in diesem Zusammenhang ist der Tod des Schauspielers und Musikers River Phoenix, der im Oktober 1993 für Schlagzeilen sorgte. Nachdem ihm der Auftritt im legendären Viper Room seines Freundes Johnny Depp untersagt wurde, konsumierte er nach längerer Phase der Abstinenz eine Mischung aus Heroin und Kokain, sogenannte »Speedballs«, an deren Überdosierung er noch in selbiger Nacht verstarb. Zu den Gästen zählten ebenso Phoenix' Freunde Michael Balzary (alias Flea) und John Frusciante. Auch sie waren Protagonisten dieser Musik- und Drogenszene und konnten sich dem Heroin trotz warnender Beispiele nicht entziehen. Erst in den Folgejahren erlebten sie die persönlichen Hochphasen ihrer Drogenkarrieren. Während Phoenix sowohl das Musikmachen als auch den Konsum verschiedener psychoaktiver Substanzen als ein Fluchtloch sah, sich dem Druck

zu entziehen, dem er sich aufgrund seiner zunehmenden Popularität als erfolgreicher Jungschauspieler Hollywoods ausgesetzt sah, vertrat Flea den Typus eines Junkies, der das Gefühl des ›High-seins‹, den ›Kick‹ suchte und dafür immer wieder neue Drogenexperimente einging. Wie sein Bandkollege Kiedis (2004) beschreibt, habe er seinen Konsum jedoch immer weitestgehend so unter Kontrolle halten können, dass seine musikalische Karriere mehr oder weniger aufrechterhalten blieb. Bei Frusciante waren die Auswirkungen des Heroinkonsums deutlich gravierender. Es erweckt den Anschein, als habe er den Konsum von Drogen geradezu als *Teil* seines Konzeptes, Musiker zu sein, aufgefasst. Zumindest scheint sich seine damit einhergehende Karriereplanung frühzeitig abzuzeichnen. Bereits in frühen Teenager-Jahren widmete Frusciante seine meiste Zeit dem Gitarrenspiel und der Musik seiner Idole Jimmy Page, Jeff Beck und Jimi Hendrix. Autodidaktisch lernte er Barré-Akkorde und Blues-Skalen, setzte sich mit Rockmusik von King Crimson, Yes und Genesis auseinander und studierte Zappas Kompositionen. Mit 17 Jahren interessierte er sich eher für Captain Beefheart, The Residents oder andere ›out-rock‹ Bands, als sich seiner schulischen Ausbildung zu widmen (Rotondi 1997: 56). Er verließ folglich vorzeitig die High School und zog nach Los Angeles. Nachdem er bei einem Zappa-Vorsprechen einen Platz in dessen Band mit der Begründung ›I realized that I wanted to a rock star, do drugs and get girls, and that I wouldn't be able to do that if I was in Zappa's band‹ (Frusciante zit. n. Rotondi 1997: 56) ablehnte, stieg er kurz darauf im Jahr 1988 bei seiner meist favorisierten Band, den Red Hot Chili Peppers, ein und ersetzte damit den zuvor an einer Heroin-Überdosis verstorbenen Gitarristen Hillel Slovak. Drei Jahre später veröffentlichte die Band mit *Blood Sugar Sex Magic* eines ihrer kommerziell erfolgreichsten Studioalben und bediente fortan den Mainstreammarkt. Als die Musiker 1992 auf dem vorzeitigen Höhepunkt ihrer Karriere standen, verließ Frusciante die Band. Laut eigener Aussagen konnte er dem Erfolg nicht mehr standhalten, wollte die großen Bühnen nicht mehr bespielen und litt an starken Depressionen. Er widmete sich fortan Gedichten und der Malerei – und dem Heroin, zu dem er bereits vor seinem Bandausstieg eine starke Affinität aufzeigte: ›After all, when I left the band and decided to become a drug addict, I believe I made the right choice. It was what I needed then‹ (Frusciante zit. n. o. A. 2004: 13). Obwohl sich Frusciante mit dem Verlassen der Peppers zunächst nicht in der Lage sah, weiterhin Musik zu machen und Songs zu schreiben, veröffentlichte er zwischen 1994 und 1996 zwei Soloalben, durch deren Verkauf er seine Sucht finanzieren konnte. Seine als kryptisch zu interpretierenden Texte sowie hysterisches Schreien auf den Aufnahmen deuteten auf seinen damaligen physischen und psychischen Zu-

stand hin. Durch die Hilfe seines Freundes Bob Forrest, der in der Zwischenzeit selbst clean geworden war, schaffte es Frusciante 1997 schließlich, sich dem Heroin zu entziehen. Frusciantes Biographie steht stellvertretend für eine Vielzahl von heroinabhängigen Künstler\*innen, die auch heutzutage noch die Musikszenen in Los Angeles prägen.

## Ausblick

Der allgemein anhaltenden Drogenproblematik hat sich das US-amerikanische Rehabilitationssystem angepasst. Auch wenn Drogenabhängigkeit ein gesellschaftliches Phänomen darstellt, das sich nicht nur auf den Typus ›Künstler\*in‹ bezieht, lassen sich Sucht und Rehabilitation dennoch auch als Teil eines medialen Starkonstrukts auffassen. Es scheint ein regelrechter Boom an Darstellungsbereitschaft des eigenen Lebenswegs als Junkie vor allem unter Prominenten zu herrschen. Dies zeigt sich besonders deutlich an TV-Formaten wie *Celebrity Rehab*, einer von MTV ausgestrahlten Reality-Sendung, bei der Prominente mit Suchtproblemen während ihres Alkohol- oder Drogenentzugs unter der Aufsicht von Dr. Drew Pinsky gefilmt wurden – darunter Musiker wie Steven Adler (Guns N' Roses), Mike Starr (Alice and Chains) oder Shifty Shellshock (Crazy Town). Aber auch abseits medialer Inszenierung gründen ehemals abhängige Prominente Entzugseinrichtungen oder Hilfsorganisationen. Bob Forrest beispielsweise, der selbst eine Vielzahl an Aufenthalten in Entzugskliniken absolvierte, ist Mitbegründer des *Alo House Recovery Center*, einer Einrichtung zur Langzeitbehandlung von Drogen- und Alkoholabhängigen. Dieses Modell steht nur für eines von vielen, die sich in ihrer Gesamtheit zu einem großen Netz ausgebildet haben, das sich über den gesamten Kontinent erstreckt. Im Besonderen sind hierbei Organisationen wie *MusiCares* zu nennen, die speziell auf Künstler\*innen ausgerichtet sind. Seit 2004 fördert *MusiCares* zusätzlich das Hilfsprogramm *MAP (Music Assistance Program)*, das gezielt (professionelle) Musiker\*innen unterstützt, die unter Drogen- oder Alkoholabhängigkeit leiden.

Auch Forrest war mehrere Jahre für MAP als Klinischer Direktor tätig. Seine Erfahrungen im Umgang mit Betroffenen sowie seinen eigenen Weg als Musiker und Junkie dokumentierte er 2011 nicht nur filmisch,<sup>4</sup> sondern setzte sich damit auch innerhalb seiner Autobiographie *Running with Monsters* (2013) auseinander. Er knüpfte damit an einen Trend an, den bereits andere ehemals suchtabhängige Prominente wie Anthony Kiedis, Nikki Sixx oder Slash

---

4 Bahruth, Keirda (2011). *Bob and the Monster* [DVD]. Shaker Films, LLC.

vor ihm aufgegriffen hatten. Auch wenn diese (auto)biographischen Veröffentlichungen nicht zuletzt gezielten Inszenierungs- und Vermarktungsstrategien unterliegen – so geht mit der Buchpublikation meist auch die Ankündigung eines neuen Albums oder einer (Revival-)Tour einher –, geben sie Einblick in Lebenswelten heroinabhängiger Musiker\*innen, zu denen bislang nur wenig Zugang geschaffen wurde. Im Gegensatz zur Vielzahl an (auto)biographischen und journalistischen Auseinandersetzungen stellt das Phänomen Heroinsucht unter Musiker\*innen auf wissenschaftlicher Ebene ein bislang – auch innerhalb der Popular Music Studies – noch wenig untersuchtes Forschungsfeld dar.<sup>5</sup>

## Literatur

- Ausubel, David P. (1983). »Interaktives Bedingungsgefüge der Opiatsucht.« In: *Drogenabhängigkeit – Ursachen und Verlaufsformen. Ein Handbuch*. Hg. v. Daniel J. Lettieri u. Rainer Welz. Weinheim u. Basel: Beltz, S. 23-27.
- Bäumer, Jan (2014). *The Sound of a City? New York und Bebop 1941-1949*. Münster: Waxmann.
- Bennett, Andy (Hg.) (2004). »Introduction.« In: *Remembering Woodstock*. New York: Ashgate, S. xiv-xxi.
- Bettermann, Stella (1994). »Ins Nirwana der Generation X.« In: *Focus Magazin 16/1994*, S. 164-167.
- Blake, Andrew (2007). »Drugs and popular music in the modern age.« In: *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*. Hg. v. Paul Manning. London u. New York: Routledge, S. 103-116.
- Borzillo, Carrie (2000). *Nirvana: A Day by Day Eyewitness Chronicle*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Böllinger, Lorenz / Stöver, Heino / Fietzek, Lothar (Hg.) (1995). *Drogenpraxis, Drogenrecht, Drogenpolitik: Ein Leitfaden für Drogenbenutzer, Eltern, Drogenberater, Ärzte und Juristen*. Frankfurt/M.: Fachhochschulverlag.
- Briesen, Detlef (2005). *Drogenkonsum und Drogenpolitik in Deutschland und den USA. Ein historischer Vergleich*. Frankfurt/M.: Campus.
- Büsser, Martin (2013). *On the wild side: Die wahre Geschichte der Popmusik*. Mainz: Ventil.

---

5 Diese Forschungslücke versuche ich im Rahmen meiner Dissertation (Ptatscheck 2019) zu schließen, in der ich das Phänomen Heroinsucht unter Musiker\*innen ausführlich untersuche. Ich gehe dabei insbesondere der Frage nach, welche Vorstellungen heroinabhängige Musiker\*innen von sich selbst haben, Musiker\*in zu sein. Anhand der biographischen Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten individueller Musiker\*innen verdeutliche ich, welche Auswirkungen der Heroinkonsum auf ihren musikalischen Werdegang und Schaffensprozess nimmt, und zeige dabei deutlich auch die *aktuelle* Relevanz der Auseinandersetzung mit dieser Thematik auf.

- Caston, Miles (2012). *Drugs and Grunge; the ultimate couple*, <https://milescaston.wordpress.com/2012/03/19/drugs-and-grunge-the-ultimate-couple/> (Zugriff: 15.3.2019).
- Coupland, Douglas (1991). *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press.
- Courtwright, David T. (2001). *Forces of Habit: Drugs and the Making of the Modern World*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Elflein, Dietmar (2007). »Willkommen im Dschungel – Glam, Hardcore und Metal in Los Angeles.« In: *Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext*. Hg. v. Dietrich Helms u. Thomas Phleps. Bielefeld: transcript, S. 125-140.
- Elliott, Paul (2014). »Jane's Addiction: how LA's weirdest band made Nothing's Shocking.« In: *Classic Rock*, <http://teamrock.com/feature/2014-08-13/jane-s-addiction-the-wild-weird-world-of-nothing-s-shocking> (Zugriff: 15.3.2019).
- Fachner, Jörg (2008). »Musikwahrnehmung unter Drogeneinfluss.« In: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*. Hg. v. Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez u. Andreas C. Lehmann. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, S. 595-612.
- Fachner, Jörg (2007). »Taking it to the streets...« Psychotherapie, Drogen und Psychedelic Rock. Ein Forschungsüberblick.« In: *Samples 6*, <http://www.aspm-samples.de/Samples6/fachner.pdf> (Zugriff: 20.2.2019).
- Fachner, Jörg (2006). »Music and Drug-Induced Altered States of Consciousness.« In: *Music and Altered States. Consciousness, Transcendence, Therapy and Addictions*. Hg. v. David Aldridge u. Jörg Fachner. London u. Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, S. 82-96.
- Forrest, Bob / Albo, Michael (2013). *Running with Monsters*. New York: Crown Archetype.
- Furek, Maxim W. (2008). *The Death Proclamation of Generation X. A Self-Fulfilling prophesy of Goth, Grunge and Heroin*. Bloomington, IN: iUniverse.
- Giles, Jeff / Miller, Susan (1994). »Generalizations X.« In: *Newsweek*, Juni 1994, S. 62-70.
- Gitler, Ira (1985). *Swing to Bob. An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. New York u. Oxford: Oxford University Press.
- Hamid, Ansley / Curtis, Richard / McCoy, Kate / McGuire, Judy / Conde, Alix / Bushwell, William / Lindenmayer, Rose / Brimberg, Karen / Maia, Suzana / Abdur-Rashid, Sabura / Settembrino, Joy (1997). »The heroin epidemic in New York City: current status and prognoses.« In: *Journal of Psychoactive Drugs* 29 (4), S. 375-391.
- Hansen, Stefan (1995). »Grunge – die Rock-Alternative.« In: *Musik und Unterricht: das Praxismagazin für die Klassen 5 bis 13*, 30, S. 72-73.
- Hilburn, Robert (1991). »Lollapalooza: Festival Concert With '60s Concept Isn't the Hoped-For Happening.« In: *Los Angeles Times*, [http://articles.latimes.com/1991-07-22/entertainment/ca-30\\_1\\_pop-music-review](http://articles.latimes.com/1991-07-22/entertainment/ca-30_1_pop-music-review) (Zugriff: 15.3.2019).
- Jacke, Christoph (1998). »Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband NIRVANA.« In: *Neues zum Umgang mit Rock und Popmusik* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 23). Hg. v. Helmut Rösing u. Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 7-20.
- Jacke, Christoph (1996). *Die millionenschweren Verweigerer. Anti-Starkult in der Darstellung ausgesuchter Printmedien. Eine exemplarische Inhaltsanalyse*. Münster: Unveröffentlichte Magisterarbeit.
- Jost, Ekkehard (2004). *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt: Zweitausendeins.
- Kiedis, Anthony / Larry Slowman (2004). *Scar Tissue*. New York: Hyperion.

- Knauer, Wolfram (2005). »Historischer Rückblick.« In: *Jazz. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 9. Hg. v. Wolfgang Sander. Laaber: Laaber, S. 11-77.
- Kurth, Ulrich (2005). »Wirtschaft, Gesellschaft, Produktionsbedingungen.« In: *Jazz. Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 9. Hg. v. Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber, S. 179-201.
- Marin, Rick (1992). »Grunge: A Success Story.« In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1992/11/15/style/grunge-a-success-story.html> (Zugriff: 17.3.2019).
- Meadows, Eddie S. (2003). *Bebop to Cool. Context, Ideology and Musical Identity*. Westport, London: Praeger.
- Miller, Timothy (2011). *The Hippies and American Values*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- o. A. (2004). Perso e ritrovato. In: *Il Muccio Selvaggio* 570, S. 12-19.
- Perone, James E. (2005). *Woodstock. An Encyclopedia of the Music and the Art Fair*. Westport, CO: Greenwood Press.
- Peterson, Charles / Azerrad, Michael (1995). *Screaming life: Eine Chronik der Musikszene von Seattle*. St. Andrä-Wörden: Hannibal.
- Pierce, Todd G. (1999). »Gen-X junkie: ethnographic research with young white heroin users in Washington, DC.« In: *Substance Use & Misuse* 34 (14), S. 2095-2114.
- Posener, Alan (2009). »Woodstock war ein großer Medienswindel.« In: *Die Welt*, <https://www.welt.de/kultur/article4323398/Woodstock-war-ein-grosser-Medien-swindel.html> (Zugriff 15.3.2019).
- Ptatscheck, Melanie (2019). *Suchtgenese & Selbstkonzept(e): Biographische Fallrekonstruktion von Lebensgeschichten heroinabhängiger Musiker in Los Angeles*. Lüneburg: Unveröffentlichte Dissertation.
- Reynolds, Simon (1991). »A Woodstock for the Lost Generation.« In: *New York Times*, <https://www.nytimes.com/1991/08/04/arts/pop-music-a-woodstock-for-the-lost-generation.html> (Zugriff 15.3.2019).
- Richards, Samantha (2013). »The Influence of Drugs throughout Music in the 1960s: The Psychedelic Era.« In: *World Music*, <https://blogs.longwood.edu/worldmusic/sm/2013/04/29/the-influence-of-drugs-throughout-music-in-the-1960s-the-psychedelic-era/> (Zugriff 15.3.2019).
- Rotondi, James (1997). »Till I Reach the Higher Ground.« In: *Guitar Player* 11/1997, S. 53-61.
- Schneider, Eric C. (2008). *Smack. Heroin and the American City*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Shapiro, Harry (1998). *Sky high. Droge und Musik im 20. Jahrhundert*. Wien: Hannibal.
- Spunt, Barry (2014). *Heroin and Music in New York City*. New York: Palgrave Macmillan.
- Weinstein, Deena (2015). *Rock'n America: a social and cultural history*. North York, Ontario: University of Toronto Press.
- Willis, Paul E. (1976). »The cultural meaning of drug use.« In: *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Hg. v. Stuart Hall u. Tony Jefferson. London: Unwin Hyman Ltd., S. 106-118.
- Whiteley, Sheila (1992). *The space between the notes: Rock and the counter-culture*. London: Routledge.
- Wicke, Peter (1991). *Bigger than life. Rock & Pop in den USA*. Leipzig: Reclam.
- Winick, Charles (1961). »How high the moon: Jazz and drugs.« In: *The Antioch Review* 21 (1), S. 53-68.
- Winick, Charles (1959-1960). »The use of drugs by jazz musicians.« In: *Social Problems* 7 (3), S. 240-253.

Young, Jean / Lang, Michael (1979). *Woodstock. Festival Remembered*. New York: Ballantine Books

## Diskographie

- Black Sabbath (1971). »Sweet Leaf.« Auf: *Master of Reality*, Vertigo 6360 050.  
Brewer and Shippeys (1971). »One Toke Over the Line.« Auf: *Tarkio*, Kama Sutra Records KSBS 2024.  
Guns N' Roses (1987). *Appetite for Destruction*. Geffen Records 924 148-1.  
Jane's Addiction (1990) *Ritual de lo Habitual*. Warner Bros. Records 9 25993-1.  
Jane's Addiction (1988). »Jane Says.« Auf: *Nothing's Shocking*, Warner Bros. Records 9 25727-1.  
Neil Young (1972). »The Needle and the Damage Done.« Auf: *Harvest*, Reprise Records MS 2032.  
Nirvana (1991). *Nevermind*. DGC 24425.  
Steppenwolf (1968). »The Pusher.« Auf: *Steppenwolf*, Dunhill DS-50029.  
The Allman Brothers Band (1969). »Whipping Post.« Auf: *The Allman Brothers Band*, ATCO Records SD 33-308.  
The Amboy Dukes (1968). »Journey to the Center of the Mind.« Auf: *Journey to the Center of the Mind*, Mainstream Records S/6112.  
The Rolling Stones (1971). »Sister Morphine.« Auf: B-Seite *Something Better*, Decca.

## Filmographie

- Bahruth, Keirda (2011). *Bob and the Monster* [DVD]. Shaker Films, LLC.  
Dayton, Jonathan / Faris, Valerie (Produzent) / Spheeris, Penelope (Regisseur), (1988). *The Decline of the Western Civilisation Part 2 – The Metal Years* [Dokumentarfilm]. Vereinigte Staaten: I. R. S. World Media.