
Autor: Christoph Herold

www.christoph-herold.de

christoph.herold@christoph-herold.de

© 2000 by Christoph Herold, all rights reserved

Leonard Cohen: *Famous Blue Raincoat*

1. Autor und Song im Kontext

Zu dem Zeitpunkt als Leonard Cohen (*1934) seine Karriere als Singer-Songwriter begann, genoß er als Schriftsteller in Kanada bereits durchaus einen Ruf. Schon während seiner Zeit an der McGill Universität schrieb er erste Gedichte, von denen eines den "1954 Literary Contest" der Zeitung *McGill Daily* gewann. Nachdem er weitere Literaturpreise gewonnen hatte, verließ Cohen McGill mit einem B.A. *Let Us Compare Mythologies*, sein erster Gedichtband erschien 1956. Im gleichen Jahr wurde auch die Platte *Six Montreal Poets* aufgenommen, auf der Cohen u.a. zusammen mit seinen Mentoren Irving Layton und Louis Dudek erschien. Mit *The Spice Box Of Earth* (1961), seiner ersten Gedichtsammlung bei einem größeren Verlag, erreichte er dann größere Popularität. Sein erster, stark autobiographisch geprägter, Roman *The Favourite Game* erschien 1963 als "portrait of the artist as a young Jew in Montreal" (Sony). Der zweite, *Beautiful Losers* erschien 1966, mit folgendem, von Cohen selbst verfaßten, Umschlagtext:

Beautiful Losers is a love story, a psalm, a Black Mass, a monument, a satire, a prayer, a shriek, a roadmap through the wilderness, a joke, a tasteless affront, an hallucination, a bore, an irrelevant display of diseased virtuosity, a Jesuitical tract, an orange sneer, a scathological Lutheran extravagance, in short a disagreeable religious epic of incomparable beauty. (Nadel 137).

Dieser Umschlagtext ist gleichzeitig auch eine treffende Beschreibung der Themen und des Charakters von Cohens Gedichten und auch Songs, die um Liebe, Sexualität und Religiosität kreisen.. Bis zum heutigen Tag haben Cohens zwei Romane jeweils mehr als 800,000 Exemplare verkauft¹. 1969 wurde Cohen für seine *Selected Poems 1956 - 1968* der *Governor General's Award for Poetry* verliehen, den er zwar ablehnte, der aber seine Bedeutung für die kanadische Literatur zu dieser Zeit unterstreicht. Bis heute gehört Cohens literarisches Werk zum festen Kanon der kanadischen Literatur; seine musikalischen Veröffentlichungen dagegen fanden allerdings bei der Literaturkritik ein weit geringeres weniger Echo.

Da zum Zeitpunkt ihres Erscheinens wurden von *The Favourite Game* nur einige hundert, und von *Beautiful Losers*, trotz teilweise sehr guter Kritiken nur einige tausend Exemplare verkauft wurden, entschloß sich Cohen, eine, wie er hoffte, lukrativere Karriere im Musikgeschäft einzuschlagen. Musikalische Erfahrungen hatte er bereits an der Universität als Mitglied der Country&Western Band *The Buckskin Boys* gesammelt, und schon 1958 hatte er damit begonnen, zu seinen Lesungen Musik hinzuzufügen, u.a. in Form eines Jazz Ensembles. Dennoch meint Cohen in Retrospekt zu dieser Entscheidung:

In hindsight, it seemed like a very foolish strategy, but I [said] to myself, I am a country musician, and I will go down to Nashville ... I have songs, and this is the way I'm going to address the economic crisis. It seems mad. (Nadel 142)

Auf dem Weg nach Nashville landete er in New York, wo er Teil der neuen Folkszene mit Künstlern wie Joni Mitchell, Joan Baez und anderen wurde. 1967 erschien sein erstes Album *The Songs of Leonard Cohen*, das mit *Suzanne*, *So Long*, *Marianne* und *Hey, That's No Way To Say Goodbye* gleich einige seiner größten Erfolge enthielt. Die Songs waren überwiegend melancholisch und düster und Nadel beschreibt die Reaktion einer Hörerin: "Thank God Sylvia Plath never tried to sing!" (Nadel 1)

1969 folgte mit *Songs From A Room* das nächste Album, das ein noch größerer Erfolg wurde, mit *The Old Revolution* sogar einen Nummer-2 Hit in England lieferte und mit *Bird On A Wire* den neben *Suzanne* wohl bekanntesten Songs Cohens enthält. 1971 erschien dann *Songs of Love and Hate* mit *Famous Blue Raincoat*, das allerdings sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum weit weniger erfolgreich war als die beiden anderen Platten. Die folgenden Platten

¹ Quelle: offizielle Cohen-Homepage von Sony Music

konnten allesamt nicht an den Erfolg der ersten beiden anknüpfen, und Cohen verschwand ein wenig in der Versenkung. Um so wichtiger war für Cohen das *Famous Blue Raincoat*-Album von Jennifer Warnes, Cohens ehemaliger Backgroundsängerin, welches 1987 erschien, weltweit ein Überraschungserfolg wurde, und erheblich dazu beitrug, Cohens Karriere wiederzubeleben. Cohens nächstes Album *I'm your Man*, das 1988 erschien, etablierte ihn dann wieder als eine feste Größe, es erreichte z.B. Platz 1 in Großbritannien. Das Live-Album *Cohen Live* 1994 ist Cohens bis zum jetzigen Zeitpunkt letzte Album-Veröffentlichung. 1993 gewann Cohen einen JUNO-Award als "best male vocalist" in Kanada², und einen weiteren *Governor General's Performing Arts Award* für seine Verdienste um die kanadische Musik.

Von Anfang der 90er Jahre bis zum Jahr 2000 lebte Cohen im Mount Baldy Zen Center in Los Angeles, dessen Leiter, den Mönch Joshu Sasaki er bereits Anfang der 70er Jahre traf, und zu dem er eine tiefe Freundschaft entwickelte. Wie Cohen heute über seine Songs denkt, läßt sich aus dem folgenden Ausschnitt einer Reportage des Journalisten Pico Iyer entnehmen, der Cohen 1998 auf Mount Baldy besuchte:

As for the songs, "I've always held the song in high regard," he says, "because songs have got me through so many sinks of dishes and so many humiliating courting events." Sometimes, he goes on, holding me with his commanding eloquence, his ill-shaven baritone compounded of Gauloises, Courvoisier, and a lifetime of late nights, he'll catch a snatch of one of his songs on the radio, "and I'll think: These songs are really good. And it's really wonderful that they have been written, and more wonderful that they should have found a place in the heart. And sometimes I'll hear my voice, and I think: This guy has got to be the great comedian of his generation. These are hilarious: hilariously inept, hilariously solemn and out of keeping with the times; hilariously inappropriate. (Iyer)

Gelegentlich erscheinen neue Gedichte Cohens in den *Leonard Cohen Files*, der wichtigsten Cohen-Quelle im Internet, mit deren Gründer Cohen selbst gelegentlich in Kontakt steht.

² was er mit den Worten "Only in a country like this with a voice like mine could I receive such an award." (Nadel 262) kommentierte

2. Cohen über das Verhältnis von Text und Musik

Zum Verhältnis von Text und Musik hat sich Cohen an verschiedenen Stellen geäußert: Graf (1996) zitiert folgende Aussage:

Ich war schon immer an der Art von Sprache interessiert, die sich gut mit Musik kombinieren läßt. Ich selbst trenne Text und Musik zunächst nicht. Schreibe ich einen Text, höre ich für mich im Hintergrund bereits die dazu passende Musik, ohne auch nur eine Note komponiert zu haben. (Graf 1996: 51)³

Cohens Instrumente sind seine Stimme und die akustische Gitarre. Wie er zum Gitarrespielen kam, beschreibt er in einer BBC-Radiosendung mit dem für ihn typischen trockenen Humor:

The first guitar I bought, which was from a second-hand pawn shop on Craig St in Montreal for 12 dollars, it was a ferocious instrument, I didn't know anything about guitars except that I wanted to play one, and I didn't know the difference between nylon and steel strings, there was no guitar culture going on at the time, there was no pop culture, there was no pop music culture, there was no television, so all these discoveries were made by oneself, you knew vaguely that the only people that played guitars were communists. And as I kind of penetrated the guitar culture, in my own hesitating way, I found out about nylon strings, and I found out about the flamenco guitar, I happened to bump into a flamenco guitar player, and I found him playing to some young women, he was courting them in a general way, he was a young Spanish immigrant, and he had the look, he was a dark, handsome, passionate young man, and obviously very lonely and using his guitar in some way to penetrate what must have been a very hostile social situation. I thought he played very beautifully, and I asked him to give me lessons, and he taught me some flamenco sequences, and he taught me a tremolo, and he was late for the fourth lesson, very late, when I called his boarding house I was informed that he'd committed suicide. That was his story in America, in Canada, I never knew where he came from, and I never knew what happened to him or what his sad tale was, but I'm very grateful to him because he did teach me something that formed the basis of composition of a lot of my songs, just a certain combination of major and minor chords that form the basis. Now I don't want to give you the impression that I'm a great musicologist, but I'm a lot better than what I was described as for a long, long time, you know, people said I only knew three chords when I knew five. (Norman)

Dieses Zitat ist nicht nur unter biographischen Aspekten und weil es Cohens oft trocken-ironische Distanz zu seinem Werk zeigt, sondern auch, weil in ihm der oft sehr intuitive Zugang zur Musik deutlich wird, der sehr typisch gerade für die Folkmusikszene der 60er Jahre ist. Die

³ Leider zitiert Graf ausschließlich in Deutsch, so daß Quellen, die anderweitig nicht erreichbar waren, hier in Grafts Übersetzung wiedergegeben werden.

major and minor chords von denen Cohen spricht, sind meist die in (Verweis) gezeigten leitereigenen Dreiklänge, gelegentlich ergänzt durch Alterationen und wenige tonartfremde Akkorde. Cohen äußert sich auch allgemein zu seinem kompositorischen Ansatz:

Zuerst muß ich akzeptieren, daß es Beschränkungen in dem gibt, was ich tun kann. Ich habe keinen großen Stimmumfang. Das ist so wie mit einem Schwarz-Weiß-Film, auch wenn es eine gewisse Farbskala gibt, die meiner Stimme angemessen ist. Ich schreibe also die Songs passend zur Natur meiner Stimme. Die Melodien bewegen sich in einem Tonumfang, so daß ich sie klingen lassen kann, wie ich mir einen Song vorstelle. Und die Akkordfolgen gehen schrittweise mit einem Maximum an Dramatik und einem Minimum an Extravaganz vor. (Graf 1990: 22)

Bereits in Kapitel wurde der Einfluß der stimmlichen Möglichkeiten auf die Komposition angesprochen. Bei Cohen ist der beeinflussende Faktor nun nicht die allgemeine Leistungsfähigkeit des Stimmapparates, die ein Komponist in bezug auf Tonumfang, Melodieführung und Phrasierung berücksichtigen muß, sondern Cohens individuelle Stimme, mit ihrem ganz bestimmten Stimmklang und -umfang. Die Meinungen über Cohens Stimme gehen oft auseinander. Interessant zu beobachten ist die Entwicklung von den frühen siebziger bis zu den späten achtziger Jahren. Auf der beiliegenden CD kann man dies an *Famous Blue Raincoat* und *Take This Waltz* ersehen: Cohens Stimme ist bassiger, voluminöser und etwas rauher geworden, wohl ein Resultat der in Kapitel 5.5. beschriebenen Entwicklung des Stimmapparats bei vielen Rocksängern. Cohen selbst sagt über seine Stimme: “It has been conclusively established that I don’t know how to sing, but like the bumblebee who defies the laws of aerodynamics, I persist ...and I soar” (Nadel 245).

Auf seinen Platten gelingt die Verbindung von Sprache und Musik nicht immer so, wie Cohen es sich wünscht: so äußerte er sich mehrfach selbst kritisch über *Songs of Leonard Cohen*, zum ersten Mal bereits in einer Bemerkung in der Textbeilage des Albums: “The songs and the arrangements were introduced. They felt some affection for each other but because of a blood feud, they were forbidden to marry. Nevertheless, the arrangements wished to throw a party. The songs preferred to retreat behind a veil of satire” (Nadel 153). An anderer Stelle zitiert Graf Cohen mit den Worten:

Die Arrangements sind von Joe Simon. Es war nicht genau das, was ich mir vorstellte. (...) Ich stellte mir etwas weniger Erdachtes und Artifizielles vor: Das Wort “erdacht” benutze ich hier nicht im schlechten Sinne; man hat mir erlaubt, and den Arrangements mitzuarbeiten. Aber ich hatte nur einen Tag, um in den Mix-Raum zu gehen und die Musik ungefähr so hinzubekommen, wie ich sie

mir vorstellte.” (Graf 1996: 108)

Insgesamt kommt Nadel zu dem Schluß: “For the most part, the arrangements work against the songs” (Nadel 153). Als Reaktion auf diese Entwicklung übernahm Cohen bei den nächsten Alben von Anfang an mehr Einfluß auf den Produktionsprozeß.

In the studio, [die Musiker, d.A.] were told to listen to Cohen in order to get into the songs. It was like mixing colors; you had to be one of the colors for it to work. [Produzent] Johnston later referred to the album as a painting, not a record and described his role as “a musical bodyguard,” protecting Cohen and his music from artificial intrusions and falsification of sound. (...) The music on *Songs from a Room* was produced in such a way as to enhance the language; no drums were used and an electric guitar only sparingly. (Nadel 167f)

Dieses Zitat ist aus dreierlei Gründen interessant: Erstens, wird hier eine Parallele gezogen zwischen Malerei und Musik. Im Fall von *Songs from a Room* sind die Musiker und ihr Sound die Farben. Zweitens wird hier Sound als bedeutungstragendes oder bedeutungsmodifizierendes Element angesprochen, das, bei falschem Einsatz, die Gesamtbedeutung eines Songs verfälschen kann. Drittens zeigt dieses Zitat, zusammen mit den beiden vorherigen, daß bei vielen Aufnahmen im Bereich des Rock die “Stimme” des Produzenten eine große Rolle spielt. Da bei *Songs of Love and Hate* wiederum Bob Johnston produzierte, kann man die hier gemachten Aussagen wohl auch auf dieses Album, und damit für die folgende Analyse von *Famous Blue Raincoat* anwenden.

3. Textgrundlage

(aus Gründen des Copyright kann der Text hier nicht wiedergegeben werden. Er ist aber unter <http://www.leonardcohen.com/famous.html> (Stand: 26.10.2000) verfügbar.)

4. Strukturen in Musik und Text

Famous Blue Raincoat erschien 1971 auf Cohens dritter LP *Songs Of Love And Hate*, und war auch auf der *Greatest Hits* Kompilation von 1975 vertreten. Den *famous blue raincoat* gab es wirklich, wie Cohen in seinem Kommentar im Booklet der *Greatest Hits* CD schreibt:

I had a good raincoat then, a Burberry I got in London in 1959. Elizabeth thought I looked like a spider in it. That was probably why she wouldn't go to Greece with me. It hung more heroically

when I took out the lining, and achieved glory when the frayed sleeves were repaired with a little leather. Things were clear. I knew how to dress in those days. It was stolen from Marianne's loft in New York sometime during the early seventies. I wasn't wearing it much toward the end. (Cohen1975)

Der Song ist in A-Moll, und im 3/4 Takt geschrieben. 3/4 ist als Taktart im Rock und Pop-Genre eher ungewöhnlich, wird von Cohen aber häufiger verwendet, wie z.B. in *Chelsea Hotel #2* oder dem bereits erwähnten *Take This Waltz*. Das Tempo ist langsam und das von einer gezupften akustischen Gitarre dominierte musikalische Arrangement ist sehr sparsam⁴. Zur Gitarre kommen in den Strophen und der dritten Bridge noch Background-Sängerinnen sowie an einigen Stellen Streicher. Schlagzeug und Baß, sonst im Rock fast immer essentielle Bestandteile der Besetzung, fehlen. Der Text ist nicht strikt in einem bestimmten Metrum gehalten, ist aber in den Strophen überwiegend daktylisch⁵, was gut zu dem gewählten musikalischen Takt paßt; zudem phrasiert Cohen etwas freier, so daß Sprachrhythmus und musikalischer Rhythmus gut miteinander harmonieren. Während der Strophen mit ihrem überwiegend daktylischem Rhythmus umspielt Cohen den zugrundeliegenden Rhythmus mit Synkopen und Pausen, während er auf der anderen Seite in den Bridges und Refrains, in denen die Sprache in sich weniger rhythmisch ist, näher am Puls des Dreivierteltaktes bleibt. Der Tonumfang des Liedes umfaßt etwa eine Oktave, innerhalb der Melodie überwiegen Sekundschrte, gelegentlich erscheinen einmal Terzen und beim Übergang von Strophe zu Refrain jeweils ein Oktavsprung. Zusätzlich zu dieser Dominanz kleiner Intervalle gleitet Cohen oft von einem Ton zu dem anderen, so daß die Töne noch einmal stärker verbunden werden. Auch die Dynamik, sowohl die von Cohens Gesang, wie insgesamt die des ganzen Stücks ist sehr gleichmäßig. All dies trägt dazu bei, daß der Gesang sehr nah an gesprochener Sprache bleibt. Als Vergleich zu Cohens eigener Interpretation bietet sich die von Jennifer Warnes an, die erheblich "musikalischer" ist: Warnes bleibt in ihrer Version wesentlich enger und gleichmäßiger am musikalischen Rhythmus und arbeitet erheblich mehr mit Variationen in Klangfarben und Dynamik.

⁴ Produzent Bob Johnston verglich Cohens Gitarrenspiel einmal mit "a black window spider" (Nadel 168).

⁵ wenn man einen Auftakt am Beginn vieler Zeilen annimmt

1
1: It's four in the mor - ning the end of De cem - ber _____
2: It's four in the mor - ning, the end of De - cem ____ ber I'm

6
1: I'm wri - ting you now _____ just to see _____ if you're bet - ter
2: wri - ting you now _____ just to see _____ if you're bet - ter

Abb.1: Vergleich der Phrasierungen von Cohen (obere Zeile) und Warnes (untere Zeile); Transkription: C.H.

E
i
n
d
e
t
a
i
l
l
i
e
r
t
e
r
e

r Vergleich unter Einbeziehung einer weiteren Version von *Famous Blue Raincoat* findet sich in Abschnitt 8.

Die Struktur des Stückes lehnt sich musikalisch und textlich an das Standard-Schema Strophe-Bridge-Refrain an, ohne es jedoch strikt zu befolgen. Die folgende Abbildung zeigt die den jeweiligen Teilen zugrundeliegenden Akkordschemata:

<p><u>Strophe:</u> Am/ Am/ F/ F/ Dm7/ Dm7/ E7/ E7 (wiederholt)</p> <p><u>Bridge:</u> Am/ Am/ Hm/ Hm/ Am/ Am/ Hm/ Hm/ Am/ Am/ G/ G/ F/ F/ G7/ G7</p> <p><u>Refrain:</u> C/ C/ C/ C/ G7/ G7/ G7/ G7/ Am/ Am/ F/ F/ Em/ Em/ G/ G/ F/ F/ Em/ Em</p>

Abb.2: Akkordschemata in *Famous Blue Raincoat* (Darstellung taktweise)

Die Struktur des Stückes kann grob in die folgenden Abschnitte eingeteilt werden:

Gitarrenintro (16 Takte)		
Strophe 1:	16 Takte	Z. 1 - 4
Bridge 1:	16 Takte	Z. 5 - 6
Refrain 1	16 + 4 Takte	Z. 7 - 10
Strophe 2:	16 Takte	Z. 11 - 14
Bridge 2:	16 Takte	Z. 15 - 16
Refrain 2:	16 + 4 Takte	Z. 17 - 20
Zwischenspiel: 8 Takte		
Strophe 3:	16 Takte	Z. 21 - 24
Bridge 3:	16 Takte	Z. 25 - 26
Refrain 3:	16 Takte	Z. 27 - 28
Refrain 4:	16 + 4 Takte	Z. 29 - 32
Outro:	7 Takte	

Abb.3: *Famous Blue Raincoat*: Struktur

Betrachtet man die Länge der einzelnen Segmente, so ergibt sich ein weitgehend regelmäßiger Aufbau: Die einzelnen Blöcke sind jeweils 16 Take lang; Auf den Refrain folgt jeweils noch eine Textzeile über 4 Takte als eine Art Nachsatz oder Abschluß. 4er-Einheiten und Vielfache davon, wie Cohen sie hier einsetzt, sind in der Populärmusik sehr häufig, wie Hartman schreibt: “Quatrains are by far the commonest song stanzas, and four-, eight-, or sixteen-measure sections are the musical units most comfortable for Western audiences” (Hartman 102).

Gleicher Länge in Takten steht allerdings nicht gleiche Länge des Textes gegenüber, da Cohen in den Strophen die 3/4 Takte relativ gleichmäßig mit Daktylen füllt (auch wenn Silbe und Taktschlag selten ganz übereinstimmen), während in der Bridge und im Refrain oft längere Pausen zwischen Phrasen oder gar Phrasenteilen liegen, eventuell um die Symmetrie des Songablaufes zu erhalten. Wie gewohnt die oben erwähnten 4er-Einheiten für westliche Ohren sind, kann man am abschließenden Gitarren-Outro bemerken, das 7 Takte lang ist, und bei dem das Ohr das Fehlen des achten Taktes als irritierend empfindet. Man vermißt einen Abschluß, zumal der Song auch noch auf Moll-Dominante und nicht auf der Tonika endet.

Ein Reimschema im klassischen Sinn verwendet Cohen in *Famous Blue Raincoat* nicht; Er schafft aber eine Art Klangstruktur mit einer Mischung aus echten Reimen, Parareimen, Assonanzen, Konsonanzen, Binnenreimen und Alliterationen⁶.

Die folgende Abbildung zeigt einige dieser Strukturen:

1	<i>It's four in the morning, the end of December</i>	Assonanzen
2	<i>I'm writing you now just to see if you're better</i>	
3	<i>New York is <u>c</u>old, but I <u>l</u>ike where I'm <u>l</u>iving</i>	Alliteration; l-Häufung
4	<i>There's music on Clinton Street all through the evening.</i>	
5	<i>I hear that you're building your little house <u>d</u>eep in the <u>d</u>esert</i>	
6	<i>You're living for <u>n</u>othing <u>n</u>ow, I hope you're keeping some kind of record.</i>	
(...)		

Abb.4: phonologische Gestaltungsmittel in *Famous Blue Raincoat*

Betrachtet man den Auszug, sowie den ganzen Text, unter diesem Gesichtspunkt, so stellt man

⁶ Diese Einteilung nach Leech (1969), S. 89.

fest, daß der Text, trotz des Fehlens eines strikten Reimschemas, keinesfalls unstrukturiert ist, sondern daß Cohen durchaus bewußt lautliche Gestaltungselemente verwendet, allerdings so, daß sie nicht artifiziell und gewollt wirken, was ja auch der gewählten Sprechsituation eines persönlichen Briefes nicht angemessen wäre. Cohen schafft hier eine Balance: auf der einen Seite wirkt der Text nicht, wie viele andere Songtexte auf dem Papier “formally ponderous or naive” (Hartman 98), auf der anderen Seite aber auch nicht massiv überdeterminiert und reguliert.

Bereits diese kurze Analyse zeigt, wie wichtig es schon bei der rein formalen Untersuchung eines Liedtextes ist, die musikalische Ebene mit einzubeziehen. So bleibt beispielsweise bei einer reinen Betrachtung des Textes die eigentliche Struktur von *Famous Blue Raincoat* mit ihren gleichmäßigen 16er Einheiten verborgen. Auch einige der verwendeten Alliterationen wirken wesentlich stärker, als man bei der Lektüre des gedruckten Textes vermutet, wenn sie bei Wörtern verwendet werden, die auf den ersten Schlag des Taktes fallen.

5. Thema des Songs

Thema des Textes ist eine Dreiecksgeschichte, die von einem lyrischen Ich in Form eines Briefes geschildert wird. In diesem Brief läßt das lyrische Ich einige Ereignisse der Vergangenheit Revue passieren schildert das Beziehungsgeflecht der Personen untereinander. Wie dieses Beziehungsgeflecht genau aussieht, wirft bei näherer Betrachtung allerdings einige Schwierigkeiten auf, die anhand zweier Interpretationsversuche verdeutlicht werden sollen. So schreibt z.B. Christoph Graf in seiner Cohen-Monographie:

Ist er derjenige, der den Brief schreibt (*I'm writing you now just to see if you're better*) oder ist es ein anderer? Ist er die dritte Person in bezug auf ein Paar, oder steht ein Dritter in bezug zu seiner Beziehung (*Well, your enemy is sleeping, and his woman is free*). Oder schreibt er gar als L. Cohen an eine dritte Person - und ist die vielleicht “L. Cohen”, womit er selbst als vierte Person im Spiel wäre. Der Text läßt dies (wohl absichtlich) im unklaren. (Graf 1996: 126)

In einer anderen Interpretation schreibt hingegen Stephen Scobie:

The letter is addressed to a “you” whose sex is, unsurprisingly, unspecified (One image, “with a rose in your teeth”, suggests female, via the Carmen stereotype; but “you” is also addressed as “my brother.”) Other characters are “my woman” and, not necessarily the same person, “Jane”. The song takes place against a network of personal relationships which are never made fully explicit. (Scobie

147)

Cohen selbst äußert sich zwar in einer von ihm selbst präsentierten BBC-Radiosendung unter anderem auch über *Famous Blue Raincoat*, schafft dabei allerdings auch keine letzte Klarheit:

The problem with that song is that I've forgotten the actual triangle. Whether it was my own - of course, I always felt that there was an invisible male seducing the woman I was with, now whether this one was incarnate or merely imaginary I don't remember, I've always had the sense that either I've been that figure in relation to another couple or there'd been a figure like that in relation to my marriage. I don't quite remember but I did have this feeling that there was always a third party, sometimes me, sometimes another man, sometimes another woman. It was a song I've never been satisfied with. It's not that I've resisted an impressionistic approach to songwriting, but I've never felt that this one, that I really nailed the lyric. I'm ready to concede something to the mystery, but secretly I've always felt that there was something about the song that was unclear. So I've been very happy with some of the imagery, but a lot of the imagery... The tune I think is good, I remember my mother approving of it, I remember playing the tune for her, in her kitchen, and her perking up her ears while she was doing something else and saying "that's a nice tune". (Norman)

Auch Cohen selbst ist sich also nicht, oder nicht mehr, sicher, wie die Personenkonstellation wirklich aussieht, wobei natürlich die Frage offenbleibt, ob er nicht auch einfach die eventuell bewußt von ihm als Dichter geschaffene Ambiguität seines Textes bewahren will. Dennoch stützt diese Passage Scobies Beobachtung, daß das Geschlecht des angesprochenen "you" bewußt unklar gelassen wird, zumindest wenn man die Referenz *my brother* rein biblisch-allegorisch versteht; auf der anderen Seite spricht sie dagegen, daß *my woman* und *Jane* zwei verschiedene Personen sind. Was die Frage betrifft, ob der Autor des Briefes nun Janes Mann oder der dritte Mann in der Beziehung ist, so erscheint es, im Hinblick auf die Unterschrift L. Cohen und die Textzeile *And you treated my woman* plausibler zu sein, daß "L. Cohen" der Mann in der Beziehung ist. Allerdings ist die andere Lesart nicht völlig auszuschließen⁷.

Die Personenkonstellation in *Famous Blue Raincoat*, gerade in ihrer Ambiguität, ist sehr ähnlich zu der in *Beautiful Losers*, Cohens zweitem Roman: Auch dieser hat eine Dreierbeziehung mit wechselnden Identitäten zur Grundlage, mit einem Ehepaar, im ersten Teil bestehend aus einem Erzähler in der ersten Person, *I*, dessen Frau Edith und einer mystischen, heiligenähnlichen dritten Person, genannt *F.*, die gleichzeitig Retter und Zerstörer ist.

⁷ Von der Musik ist in Cohens Zitat, wie übrigens auch in den Bemerkungen über andere Songs im gleichen Interview, und auch bei den meisten Interpretationen der Sekundärliteratur, nur am Rande die Rede; auch bei diesem Zitat streift Cohen die musikalische Ebene nur mit der Bemerkung "The tune I think is good".

Da diese Dreieckssituation Dreh- und Angelpunkt von *Famous Blue Raincoat* ist, soll das Augenmerk in der folgenden Analyse vor allem darauf liegen, wie Cohen langsam, Stück für Stück, das Bild einer Situation entstehen läßt und Atmosphäre schafft. Dies erreicht er durch einen äußerst geschickten Umgang mit Informationen auf der einen Seite, und durch die verwendeten Bilder auf der anderen Seite. Diese zwei Elemente bilden daher auch den roten Faden der folgenden Analyse.

6. Detaillierte Analyse

6.1 Erste Strophe

Die erste Strophe (Z. 1-4) dient als allgemeine und äußerst wichtige Einleitung für den gesamten Song. In ihr wird definiert, was Halliday/ Hasan als *field*, *mode* und *tenor* bezeichnen. *Field* ist "the total event, in which the text is functioning, together with the purposive activity of the speaker or writer" (Halliday et al. 22). Im Falle eines fiktiven Textes, wie es *Famous Blue Raincoat* ist, muß man dabei natürlich zwischen Leonard Cohen, dem Autor des Songs mit dem Zuhörer als Adressaten, und "L. Cohen", dem Autor des fiktiven Briefes mit einem fiktiven Adressaten unterscheiden. Zentrale Zeile ist hierzu Z. 2, in der "L. Cohen" dem exophorischen "you" den Grund seines Schreibens mitteilt *I'm writing you now just to see if you're better* (auch wenn dies nicht die wahre Motivation sein mag), und in dem gleichzeitig Leonard Cohen als Autor des Songs seinen Zuhörern Informationen gibt über den *mode*, "the function of the text in the event, including therefore both the channel taken by the language (...) and its genre (...)" (Halliday et al. 22). Die Zuhörer erfahren, daß die Sprechsituation ein Brief ist, und zwar ein persönlicher, was gleich auch etwas über den *tenor* aussagt: "The tenor refers to the type of role interaction, the set of relevant social relations, permanent and temporary" (Halliday et al. 22). Cohen vermittelt all diese relevanten Informationen in einer Zeile.

Während Z. 2 etwas darüber aussagt, was der Protagonist gerade tut, beschreiben Z. 1, 3 und 4 einen weiteren Teilbereich des *field*, nämlich wo und wann der Protagonist den Brief schreibt. Z. 1 enthält Informationen über Tages und Jahreszeit, Z. 3 und 4 über den Ort. Cohen entwirft hier mit wenigen Pinselstrichen ein stimmungsvolles Bild der Situation. Es herrscht eine

melancholische Stimmung: es ist spät nachts in einer Großstadt (*four in the morning*, Z. 1; *New York*, Z.3), es ist Winter (*the end of December*, Z. 1), und es ist dementsprechend kalt (*cold*, Z. 3), wobei *cold* natürlich auch metaphorisch verstanden werden kann. Auch die Musik mit der kargen Gitarrenbegleitung durch die erweiterte, unvollkommene Moll-Kadenz (i III iv V) trägt, zusammen mit dem langsamen Tempo, zu der melancholischen Atmosphäre bei. Durch die Phrase *but I like where I'm living* (Z. 3) bricht Cohen diese Stimmung etwas, rettet sie möglicherweise davor, ins Klischee abzugleiten, und setzt gleichzeitig Außen- und Innenwelt des Protagonisten miteinander in Beziehung. Ob der Protagonist New York aber mag, obwohl es dort kalt ist (dann würde der *but*-Satz einen Gegensatz zwischen Außen- und Innenwelt ausdrücken), oder vielleicht sogar deswegen (mit dem *but*-Satz als Gegensatz zur impliziten Annahme, daß *New York is cold* eine Art Klage ist) bleibt letztendlich offen. Z. 4, asyndetisch angeschlossen, enthält ein weiteres Detailbild. Mit Ausnahme von *but* in Z. 3 sind die Hauptsätze in dieser ersten Strophe asyndetisch miteinander verbunden, was zu einem eher assoziativen Charakter führt, und die Beziehungen der Einzelbeobachtungen untereinander letztendlich unklar läßt. So kann man beispielsweise nicht sagen, ob Z. 4 nun eine Art impliziter Begründung der Aussage des *but*-Satzes in Z. 3 darstellt, oder ob es sich lediglich um ein weiteres Detail der Stimmungsschilderung handelt. Dies ist charakteristisch für den ganzen Text: Hauptsätze werden meist entweder mit *and*, oder aber asyndetisch miteinander verbunden; Konnektoren, die logische, oder andere Bezüge deutlich machen würden, fehlen, ebenso wie Adverbien, die die Propositionen der Sätze näher bestimmen würden. Im Text wird nicht erklärt, lediglich beschrieben.

Neben vielen Informationen über das lyrische Ich erhalten die Zuhörer auch eine erste Information über das *You*: *I'm writing you know just to see if you're better* impliziert, daß es *You* das letzte Mal, als Kontakt zwischen Ich und *You* bestand, nicht gut ging. Wann dieses letzte Mal war, wird dann in der zweiten Strophe beschrieben.

6.2. Erste Bridge

Mit Zeile 5 beginnt dann die erste Bridge, die wie oben beschrieben, musikalisch durch die

folgende Akkordfolge markiert wird:

Am Am Hm Hm Am Am Hm Hm Am Am G G F F G7 G7

Wurde in der Strophe die derzeitige Situation des Ich beschrieben, bewegt sich der Fokus nun auf das You. Das Ich lebt in der Großstadt, das *You* zieht sich in eine (wohl metaphorische) Wüste zurück. Zusammen mit den Mollakkorden der Begleitung wird durch das Bild der Wüste und der lakonischen Aussage *You're living for nothing now* ein Bild von Einsamkeit und Isolation gezeichnet.

An der Akkordfolge fällt auf, daß hier nun eine strikte Trennung zwischen Dur und Moll stattfindet. Der Übergang in die unvollkommene Dur-Kadenz, welche die harmonische Überleitung zum Refrain bildet, mit dem Wort *now* (Z. 6) zusammen. Mit diesem Wechsel von Moll zu Dur findet auch wieder ein Wechsel des Fokus statt: *I hope you're keeping some kind of record* zeigt die Einstellung des lyrischen Ich zum Adressaten: Es ist immer noch persönliches Interesse vorhanden; gleichzeitig kann man aber aus der Bridge, ebenfalls durch *I hear*, entnehmen, daß derzeit kein Kontakt zwischen dem Ich und *You* besteht, ein weiteres Beispiel für Cohens subtile Art der Informationsvermittlung.

6.3. Erster Refrain

Die nächsten vier Zeilen bilden den Refrain, wobei der Refrain in *Famous Blue Raincoat* mehr durch Melodik und Harmonik als durch strikte Textwiederholung ausgedrückt wird. Der Text des Refrains aus Z. 7 - 9 wird noch einmal in Z. 29 - 31 wiederholt, ebenso wie die Refrainmelodie in Z. 17 - 19 und Z. 27/28, mit verändertem Text und etwas variiert. Dem Charakter und der Funktion eines Refrains entsprechend wird die Melodie etwas prononcierter. Der Anfang des Refrains ist noch von Dur-Akkorden dominiert, bevor gegen Mitte die Mollanteile wieder stärker werden:

C C C C G7 G7 G7 G7 Am Am F F Em Em G G F F Em Em

Im Refrain erscheint nun mit Jane erstmals die dritte Person des Dreiecks, und es wird auf die Beziehung zwischen *You* und *Jane* eingegangen. Mit dem Motiv der Locke, vor allem in Verbindung mit dem Motiv der Wüste in Z. 5 bekommt *You*, wie Scobie schreibt, eine Art

Heiligen-Charakter (Scobie 147). Gleichzeitig wird auch eine gewisse Intimität zwischen Jane und You angedeutet, vor allem auch in Verbindung mit *night* in Z. 9. Auch *go clear* ist in diesem Zusammenhang wichtig, wobei die genaue Wortbedeutung unklar bleibt; in dem religiösen Kontext liegen wohl spirituelle Konnotationen nahe. Nadel setzt diese Textstelle in Beziehung zu Cohens eigener spiritueller Suche Ende der 60er Jahre:

Cohen's dislocated situation in New York led him to exploring different sexual, spiritual and pharmaceutical pathways, and one was scientology. In 1968, as he was driving down sunset Boulevard in Hollywood, with Joni Mitchell, she spotted a building with a number of women wearing saris and handing out material. Above the door a large sign which read "Scientology". "What is Scientology?" she asked Cohen. "Oh, some crackpot religion," he replied. A few weeks later, he called from New York to say that he'd joined them and that they were going to rule the world. But a few months later, Cohen told Mitchell he was disenchanted and that he'd had some difficulty extricating himself from it. Initially, Scientology offered the goal of a "clear path", ("Did you ever go clear?" he asks in "Famous Blue Raincoat"). Cohen had also heard that it was a good place to meet women. On June 17th, 1968, Cohen received a Scientology certificate awarding him "Grade IV - release." (Nadel 160)

She said in Z. 8 macht deutlich, daß das lyrische Ich bei dieser Gelegenheit nicht anwesend war, und die Frage in Z. 10 zeigt, daß zu diesem Zeitpunkt wohl der direkte Kontakt zwischen L. Cohen und *You* endet. *Came by* (Z. 7) impliziert, daß auch der Kontakt zwischen Jane und lyrischem Ich nicht permanent ist.

In diesem Refrain arbeitet Cohen auch verstärkt mit Stilmitteln auf der lautlichen Ebene. Der Parareim *hair - her* verbindet die ersten beiden Zeilen, die Reiteration von *go clear* die zweiten beiden. Auffällig ist auch, daß in diesem Refrain, mit Ausnahme von *ever* (Z. 10), alle Wörter einsilbig sind. Auch im zweiten Refrain, und in den Bridges dominieren einsilbige Wörter, wenn auch weniger stark.

6.4. Zweite Strophe und zweite Bridge

Die zweite Strophe (Z. 11 - Z. 14) und die zweite Bridge (Z. 15 - Z. 16) bilden zusammen eine Art Rückblende, in der die bisher noch unklaren Beziehungen der drei Charaktere nun endgültig aufgedeckt werden und gleichzeitig die letzte Begegnung zwischen Schreiber und Adressat geschildert wird. Parallel zu dieser inhaltlichen Verdichtung verstärkt Cohen den formalen Zusammenhalt des Stückes: Cohen verwendet hier zum ersten Mal im Lied echte Reime (*older -*

shoulder; train - Marlene, life - wife), so daß sich ein a a b b c c -Schema ergibt. Erstmals wird die Person des Adressaten näher beschrieben, doch wie die Beschreibung der Situation selbst bleibt auch die Beschreibung der Figur im Grunde vage. Cohen zeichnet *You* als einen von Resignation und Ziellosigkeit geprägten Menschen. Dies wird sowohl an seinem Körper (*you looked so much older*, Z. 11) deutlich, wie auch an seiner Kleidung (Z. 12) und an seinen Handlungen (*you'd been to the station to meet every train*, Z. 13). Das Motiv von Lilli Marleen als einer Art mystischer weiblicher Erlöserfigur taucht auch an anderen Stellen bei Cohen auf; so etwa in einer bekannten Einführung zu dem Song *Chelsea Hotel #2*, die Cohen in seinen Live-Konzerten verwendet:

Once upon a time, there was a hotel in New York City. There was an elevator in that hotel. One evening, about three in the morning, I met a young woman in that hotel. I didn't know who she was. Turned out she was a great singer. It was a very *dismal* evening in New York City. I'd been to the Bronco Burger; I had a cheeseburger; it didn't help at all. Went to the White Horse Tavern, looking for Dylan Thomas, but Dylan Thomas was dead. I got back into the elevator and there she was. She wasn't looking for me either. She was looking for Kris Kristofferson [Laughter]. "Lay your head upon the pillow." I wasn't looking for her, I was looking for Lily Marlene. Forgive me these circumlocutions. I later found out she was Janis Joplin and we fell into each others arms through some divine process of elimination which makes a compassion out of indifference and after she died, I wrote this song for her. It's called the Chelsea Hotel. (Nadel 144).

Die folgende Bridge (15 - 16) enthält wohl die für das Verständnis der Dreiecksgeschichte wichtigsten Zeilen. In Ermangelung einer Lilli Marleen wendet sich *You* der Frau des Erzählers zu, die, so wird hier klar, Jane ist⁸. Diese essentielle Information wird nur durch die Verwendung des Possessivdeterminers *my* in *my woman* (Z. 15) übermittelt. In Z. 15 wird nun auch zum ersten Mal etwas wie bittere Ironie seitens des I gegenüber *You* deutlich: *to treat someone to something* hat normalerweise positive Konnotationen (+*supply* +*for free*). Aber was hier geschenkt wird ist *a flake of your life*, also ein oberflächliches Bruchstück von *Yours* Leben, für das Jane einen hohen Preis zahlt: *And when she came back she was nobody's wife* (Z. 16). *Flake* ist auch eines der wenigen Beispiele für *poetic diction* im Text, der sonst weitgehend alltagsprachlich gehalten ist.

⁸ Rein grammatikalisch könnte *my woman* sich natürlich auch exophorisch auf eine 4. Person beziehen, aber dies erscheint vor allem im Hinblick auf Cohens bereits erwähnte Bemerkung *The problem with that song is that I've forgotten the actual triangle* eher unwahrscheinlich.

Geht man von einem biographischen Ansatz aus, dann wirft diese Strophe einige Probleme auf: denn sowohl die Referenz zu dem *famous blue raincoat* (Z. 12) wie auch die Lilli Marleen-Referenz ziehen Parallelen zwischen You und Cohens eigenem Leben, während ja das lyrische Ich den Brief mit "L. Cohen" unterschreibt. Auch "divine process of elimination which makes compassion out of indifference" könnte fast auf die in Z. 15/ 16 geschilderte Situation gemünzt sein. Vielleicht repräsentieren sowohl I wie You verschiedene Aspekte von Cohens Persönlichkeit. Hier zeigt sich wieder das im Singer-Songwriter-Genre oft schwierig zu klärende Verhältnis von Autor und lyrischem Ich, das aber andererseits auch den Reiz des Genres ausmacht.

6.5. Zweiter Refrain

Z. 17 - 20 sind auf melodischer und harmonischer Ebene wieder Refrain. Zunächst wird in Z. 17 und 18 die Personenbeschreibung der zweiten Strophe fortgesetzt. In Z. 19 - 20 kehrt der Briefschreiber zur Beschreibung seiner eigenen Situation in der Gegenwart zurück. Auch hier zeigt sich wieder Cohens Geschick, durch bloße Schilderungen von Tatsachen Zusammenhänge anzudeuten. Durch Z. 19, *Well I see Jane's awake*, erfährt der Zuhörer, daß Jane, zumindest in dieser Nacht, wieder mit dem lyrischen Ich zusammen ist, und durch *she sends her regards* (Z. 20) erfährt er, daß auch zwischen Jane und Adressat noch Kontakt besteht, und daß "L. Cohen" dies auch toleriert.

6.6. Dritte Strophe bis Ende

Nach diesem Refrain folgt eine Zäsur, sowohl musikalisch durch ein Zwischenspiel auf der Gitarre, wie auch textlich. In der dritten Strophe wandelt sich auch die Perspektive des Textes. Hatte der Text bis zu diesem Zeitpunkt deutlich narrativen Charakter, so werden nun das erste Mal auf direkte Art und Weise die Gefühle des I in Bezug auf die Situation geschildert. Dabei ringt sich das lyrische Ich zu immer stärkerer Eindeutigkeit durch. Es beginnt mit einer Frage, die aber bereits eine gewisse Ambivalenz ausdrückt, sowohl durch die Frage selbst als auch durch die Gegenüberstellung *my brother, my killer* (Z. 21). Hier spielt Cohen wohl auf das

biblische Motiv von Kain und Abel an, was eventuell auch die Vermutung stützt, daß es sich bei Ich und *You* um zwei Verkörperungen verschiedener Seiten von Cohen handeln könnte. In der nächsten Zeile werden Gefühle direkt beschrieben, die Ambivalenz und die Distanz dazu aber noch durch ein einschränkendes *I guess* erhalten. Im Kontrast dazu ist die Aussage *I'm glad you stood in my way* in der letzten Zeile dieses Blocks in keiner Weise mehr eingeschränkt, was diesen plötzlichen Ausdruck von Freundschaft noch überraschender macht. *Glad* (Z. 24) ist neben *like* (Z. 3), und eventuell noch *thanks*, eines der ganz wenigen Wörter mit positiver Konnotation im ganzen Text. Durch die asyndetische Reihung der Sätze erreicht Cohen hier eine starke Intensität. Diese wird noch verstärkt durch die gehäuften Parallelstrukturen wie die beiden *what*-Fragen (Z. 21/ 22), die Nominalphrasen *my brother, my killer* (Z. 21), und die beiden Hauptsätze in Z. 23, die nicht nur parallel gebaut sind, sondern auch noch durch die Anapher *I guess* verbunden sind. Zeile 24 als Abschluß ist durch die dreifache g-Alliteration (wiederum jeweils auf betonten 1er-Zählzeiten) mit Z. 23 und durch den Reim *say - way* mit Z. 22 verbunden.

Dieser Ausdruck von Verzeihen und Versöhnung wird in der Bridge noch durch eine Einladung an den Adressaten ergänzt, wieder in das Beziehungsnetz einzutreten. Das Verb *come by* aus dem ersten Refrain wird hier wieder aufgenommen ebenso wie die Verwendung von Parallelstrukturen. Durch den Parallelismus *for Jane or for me* (Z. 25) wird noch einmal gezeigt, daß auch zwischen Ich und *You* eine Beziehung bestanden hat, und das I auch einer Wiederaufnahme des Kontakts zwischen Jane und *You* nicht im Wege stehen würde. In der nächsten Zeile, die wiederum eine Parallelstruktur aufweist, ist besonders der Gebrauch der Pronomina interessant, denn das lyrische Ich scheint hier in der dritten Person von sich zu sprechen (*your enemy; his woman*, Z. 26), was wie schon bei *my woman* dazu führt, daß eine letzte Eindeutigkeit der Personenverhältnisse nicht erreicht wird. Im Refrain (Z. 27/.28) wird nun auch erstmals etwas über die Beziehung von Jane und dem Ich ausgesagt: *Yes and thanks, for the trouble you took from her eyes/ I thought it was there for good so I never tried*. Offenbar war auch diese Beziehung nicht ideal und auf ganz spezielle Weise scheint die Begegnung mit *You* eine Art Erlösung für Jane gewesen zu sein, was wieder an das Heiligenmotiv aus der ersten Strophe und dem ersten Refrain anschließt. In dieser Strophe benutzt Cohen zudem eine Technik, die auch Van Morrison in *Ancient Highway* verwendet:

thanks, for the trouble you took ändert seine Bedeutung wenn die Adverbiale *from her eyes* folgt, eine Technik die vor allem in einem Song, der ja linear fortschreitet, sehr effektiv ist.

Das kausale *so* in Z. 28 ist eine der wenigen Konjunktionen im Text, die einen Zusammenhang zwischen zwei Sätzen deutlich machen. Wie bei der finalen Infinitivkonstruktion in Z. 2 geht es auch hier um eine Handlung (oder in diesem Falle Nicht-Handlung) des lyrischen Ich. Dieses Ich ist auch die einzige Person, die eine greifbare Dimension annimmt: die anderen beiden Charaktere werden nur aus der Außenperspektive geschildert, und zwar von einem Ich, das, wie der Mangel an Konjunktionen und Adverbien zeigt, nicht deuten, sondern nur beschreiben kann. Aber selbst die Beschreibungen bleiben rudimentär: Adjektive, die Substantive näher bestimmen würden, sind ähnlich wie Konjunktionen, sehr selten im Text. So bleibt dem Ich auch seine Frau unverständlich, wie die Fehleinschätzung von *I thought it was there for good so I never tried* zeigt, und vielleicht ist dies der Grund, warum Jane auf das *You* eingegangen ist. Das Ich bleibt passiv und rezipiert nur, wie sich auch an den verwendeten Verben zeigt: *I hear* (Z. 5), *I see* (19), *I hope* (Z. 6); *I thought* (auch *we saw* (Z. 11)). Das einzige Verb, das wirklich eine Handlung des Ich ausdrückt ist *write* (Z. 2), der Akt der Beschreibung also. *You*, auf der anderen Seite, handelt: *you're building* (Z. 5); *you gave* (Z. 8), *you took* (Z. 27).

Auch in dieser Bridge überwiegen wieder die einsilbigen Wörter, wenn auch das Übergewicht nicht so stark ist, wie in den vorangegangenen Bridges und Refrains. Die beiden Zeilen sind wiederum durch Reim verbunden: ob es eine Bedeutung hat daß es *me* und *free* sind, daß Jane frei von Ich ist, ist eventuell bereits zu sehr Spekulation. Zum Abschluß des Textes wird der erste Refrain noch einmal wiederholt, wobei die Frage *Did you ever go clear?* durch die Abschiedsformel *Sincerely L. Cohen* ersetzt wird. Der Briefcharakter des Textes wird so noch einmal verstärkt. Bemerkenswert ist, daß die Anrede hier, im Gegensatz zu den geschilderten sehr persönlichen Vorfällen und Anreden wie *my brother* nun so förmlich ausfällt.

Das Stück schließt mit einem Gitarren-Outro, das noch einmal die Strophenakkorde aufnimmt, aber nach 7 Takten auf der Moll-Tonika endet, was den Eindruck eines "Offenen Schlusses" erweckt. Die letzte harmonische Auflösung fehlt in der Musik ebenso wie die Auflösung der im Song geschilderten Situation. In diesem letzten Fall wird durch die musikalische Struktur eine Aussage getroffen, die eventuell sogar expliziter ist als die Aussage des Textes, was allerdings wenn man den Song als ganzes betrachtet, eher die Ausnahme bleibt.

7. Zusammenfassung

Famous Blue Raincoat erhält seinen Reiz aus Cohens Kunstgriff, einen Text im Text zu schaffen. Im Rahmen des Liedtextes schreibt "L. Cohen" einen Brief an ein ihm vertrautes Gegenüber, das mit der geschilderten Situation genauso vertraut ist wie er selbst: Der Adressat weiß genau, wer gemeint ist, wenn das lyrische Ich *we* oder *my woman* schreibt, auf welchen früheren Zustand sich *better* bezieht. Im Rahmen der Situation ist für die beteiligten Charaktere endophorisch, was für die Zuhörer, da Cohen konsequent in der Briefsituation bleibt, exophorisch ist. Vieles Wichtige wird nur impliziert, die Zuhörer müssen es erschließen und Cohen gibt nur ganz allmählich die nötigen Informationen. Einen Ausgleich zu dieser Unbestimmtheit in der Narration schafft Cohen durch viele Detailbilder, die einzelne Szenen schlaglichtartig erleuchten, wie die etwa Nachtszene in der ersten Strophe. Zum Verhältnis zwischen Text und Musik kann man in Fall von *Famous Blue Raincoat* wohl feststellen, daß die Musik hier eher eine unterstützende Funktion einnimmt, als daß sie als eigenständiges Zeichensystem funktioniert, so wie dies auch Nadel in einem der obigen Zitate beschreibt. Diese unterstützende Funktion hat die Musik auf zwei Ebenen: Rhythmus und Harmonik schaffen eine Grundstruktur, über die dann der Text gelegt wird. Dies betrifft sowohl den Ablauf, bei dem die Musik eine Regelmäßigkeit schafft, die so im Text nicht angelegt ist, und als auch den allgemeinen Rhythmus, was man sehr gut an den Bridges und Refrains sehen kann, wo es die Musik, und weit weniger die Sprache selbst ist, die einen rhythmischen Puls schafft. Zum anderen unterstützt die Musik die im Text vorherrschende Atmosphäre von Melancholie und Traurigkeit, sowohl auf der harmonischen Ebene mit der Wahl einer Moll-Tonart, als auch in der kargen Instrumentierung, dem sparsamen Arrangement, dem langsamen Tempo und seiner gleichförmigen Dynamik, die sich meist im Piano-Bereich bewegt. Während im Text allerdings eine Situation entwickelt wird, bleibt die Musik im wesentlichen den Song hindurch gleich: das Begleitmuster der Gitarre ändert sich kaum, die Backgroundsängerinnen erscheinen immer in der Strophe, und nur einmal zusätzlich in der letzten Bridge, und die Streicher sind meist sehr im Hintergrund, so daß es oft schwerfällt, sie überhaupt zu hören. Über all dem liegt Cohens Stimme, die ebenfalls gleichförmig und in den Text mehr musikalisch rezitiert als singt, mit

einer gewissen Distanz, die in interessantem Gegensatz zu der im Text geschilderten Situation steht. Cohen verzichtet in seinem Gesang auch auf reine *affect vocalizations*, wie sie z.B. Van Morrison sehr oft verwendet. Auch die Melodie, wie oben bereits gezeigt, orientiert sich meist stark an der Sprachmelodie.

Insgesamt nähert sich Cohen, wie auch aus dem oben gegebenen biographischen Abriß deutlich wird, der Einheit Song mehr von der textlichen als von der musikalischen Seite. Welchen Stellenwert die Musik in Cohens Songs hat, läßt sich am besten beurteilen, wenn man Cohens eigene Version von *Famous Blue Raincoat* mit anderen vergleicht, wie dies im nächsten Abschnitt geschieht.

8. Famous Blue Raincoat: Drei Versionen im Vergleich

Zum Vergleich mit Cohens Originalversion werden hier die bereits erwähnte Version von Jennifer Warnes und eine Version von Tori Amos herangezogen.

Die offensichtlichsten Unterschiede zwischen den Versionen liegen in Instrumentation und Arrangement. Statt der Gitarre in der Originalversion sind die Hauptbegleitungsinstrumente bei Jennifer Warnes Klavier und bundloser Baß, dazu kommen stellenweise noch Saxophon und Streicher. Besonders in der ersten Strophe ist das Verhältnis von Begleitung zu Stimme im Vergleich zu Cohens Version umgekehrt: während bei Cohens Version die Gitarre den Rhythmus schafft und Cohen diesen Rhythmus umspielt, singt Warnes sehr rhythmisch und die Begleitung, überwiegend gehaltene Akkorde auf dem ersten Taktschlag, folgt ihr. Das Klavier hält sich weitgehend an die originalen Harmonien, mit gelegentlichen Alterationen, die aber die originalen Harmonien jederzeit erkennbar lassen. Bei Tori Amos dagegen, die sich selbst begleitet, ergänzen sich Gesang und Klavier: Die Pausen in der Melodie füllt das Klavier mit eigenen Linien. Bereits im Arrangement sind die drei Ansätze also sehr verschieden. Auf der harmonischen Ebene bilden Cohens Harmonien nur noch den Grundstock und sind teilweise vor lauter Alterationen kaum noch zu erkennen. Amos hat einen sehr eigenen Pianostil, der im Klavierintro deutlich zu erkennen ist, und der auch eines ihrer Markenzeichen ist; in diesen Stil werden Cohens Harmonien eingebettet⁹. Amos' anderes Markenzeichen ist ihr markanter,

⁹ "Song, we seem forced to conclude, is not a refined way to throw language into high relief. It is a refined

emotionaler Gesang, und auch dieser ist in ihrer Version von *Famous Blue Raincoat* deutlich zu hören, am klarsten in der Gesangsimitation nach dem zweiten Refrain. Auch auf der Ebene von Melodie und Interpretation paßt Amos eher den Song an ihren Stil an als ihren Stil an den Song. Amos verändert die Melodie auch weit stärker als Jennifer Warnes, die zwar auch gelegentlich von Cohens Interpretation abweicht, aber in einem engen Rahmen. Warnes “übernimmt” den Song nicht wie Amos, sondern interpretiert in im klassischen Sinn, wobei sie aufgrund ihrer wandlungsfähigeren Stimme eine sehr viel größeren Vorrat an musikalischen Ausdrucksmitteln in den Song einbringen kann als Cohen selbst. Interessant sind auch die textlichen Variationen. Für Warnes’ Version schrieb Cohen den Text um, änderte unter anderem *my woman* zu *some woman*, die Phrase *my brother my killer* zu einer Wiederholung von *What can I tell you?* und das abschließende *L. Cohen* zu *a friend*, was es Warnes als Frau erlaubt, in die Rolle des Briefschreibers, etwa als Freundin von Jane zu schlüpfen. Amos dagegen greift nicht zu dieser Version, sie bleibt Tori Amos, die einen Cohen-Song singt. “In any song that uses the relation between words and notes to control the semantic and tonal development of meaning, the musical setting has an obviously dramatic function. It characterizes the singer” (Hartman 107), und genau dies ist bei Amos der Fall: ihre Version von *Famous Blue Raincoat* charakterisiert in erster Linie Tori Amos, und erst in zweiter den Autor des Briefes.

Geht man nun davon aus, daß trotz aller Unterschiede sowohl Cohens wie auch bei Warnes’ Version der Song und die Songaussage im Mittelpunkt stehen und bei Amos nicht, und welche Parameter jeweils betroffen sind, kann man folgendes feststellen: Den Kern des Songs machen Text, Melodie und Harmonie aus, wobei kleinere Variationen keine Rolle spielen, und die Ebene des Arrangements sekundär ist. Es sind auch diese drei Elemente, mit denen Rocksongs in vielen Songbüchern beschrieben werden. Wieviel Jennifer Warnes durch Einsatz von musikalischen Gestaltungsmitteln wie Dynamik und Stimmklangvariation aus dem Song herausholt, und die Tatsache, daß Tori Amos trotz exakterer Textwiederholung vom Kern der Aussage von *Famous Blue Raincoat* weiter entfernt scheint, zeigt, daß man trotz aller Textlastigkeit die musikalische Komponente bei Cohen nicht unterschätzen sollte. Die drei oben genannten Elemente Melodie, Harmonik und Text könnte man eventuell als “Tiefenstruktur”

form of erasure” (Kramer 129) schreibt Kramer in Bezug auf u.a. Gedichtvertonungen in der klassischen Musik.

von *Famous Blue Raincoat* ansehen¹⁰, wobei bei einer solchen Übertragung von Begriffen von einer Disziplin in die andere immer die Gefahr besteht, daß die Ähnlichkeit größer erscheint als sie ist.

¹⁰ parallel zu den Konzepten der Tiefenstruktur in der linguistischen Sprachbeschreibung