A close-up, black and white photograph of Phil Collins's face. He has a serious expression, looking slightly to the left of the camera. His eyes are light-colored, and he has a well-groomed, light-colored beard and mustache.

Phil Collins

**DA KOMMT NOCH WAS  
NOT DEAD YET**

DIE AUTOBIOGRAPHIE

HEYNE <

## **Das Buch**

Nur drei Musiker weltweit haben als Solokünstler und mit ihrer Band jeweils über 100 Millionen Tonträger verkauft – Phil Collins ist einer von ihnen. »Another Day In Paradise«, »You Can't Hurry Love«, »One More Night«, »Sussudio« – große Songs mit großen Geschichten. Mit »In The Air Tonight« etwa hat der Ausnahmemusiker das Ende einer seiner drei Ehen in einen zeitlosen Hit verwandelt. Überhaupt – dieses Leben! Phil Collins erzählt rückhaltlos alles: von einem Filmdreh mit den Beatles, von Sessions mit Eric Clapton, Tina Turner und Adele, von der großen Zeit mit Genesis und davon,

wie er auf einer Tournee heiratet, um sich später via Fax (beinahe) wieder scheiden zu lassen – und Jahre darauf gänzlich im Alkohol zu ertrinken. Phänomenale Höhen wie bizarre Tiefen: In diesem Buch ruft jede Zeile: »Take A Look At Me Now!«

## **Der Autor**

Phil Collins, 1951 in London geboren, ist Schlagzeuger, Sänger, Produzent und Schauspieler - vor allem aber einer der einflussreichsten Musiker der Popkultur. Sowohl mit der Rockband *Genesis* als auch als Solokünstler prägte er wie kein Zweiter die Musik der Achtziger- und Neunzigerjahre: Über

280 Millionen verkaufte Tonträger sprechen für sich. Seit 2016 läuft nicht nur eine große Neuausgabe aller Studioalben, auch das Bühnen-Comeback konnte der Großmeister der Popmusik unlängst feiern.

# Phil Collins

DA KOMMT NOCH WAS  
NOT DEAD YET

Die Autobiographie

Aus dem Englischen von  
Henning Dedeckind und Heike Schlatterer

Wilhelm Heyne Verlag  
München

Der Inhalt dieses E-Books ist urheberrechtlich geschützt und enthält technische Sicherungsmaßnahmen gegen unbefugte Nutzung. Die Entfernung dieser Sicherung sowie die Nutzung durch unbefugte Verarbeitung, Vervielfältigung, Verbreitung oder öffentliche Zugänglichmachung, insbesondere in elektronischer Form, ist untersagt und kann straf- und zivilrechtliche Sanktionen nach sich ziehen.

Die Originalausgabe erschien 2016 unter dem Titel *Not Dead Yet – The Autobiography* bei Century, London.

Die Verlagsgruppe Random House weist ausdrücklich darauf hin, dass im Text enthaltene externe Links vom Verlag nur bis zum Zeitpunkt der Buchveröffentlichung eingesehen werden konnten. Auf spätere Veränderungen hat der Verlag keinerlei Einfluss. Eine Haftung des Verlags für externe Links ist stets ausgeschlossen.

Copyright © 2016 by Wilhelm Heyne Verlag,  
München,  
in der Verlagsgruppe Random House GmbH  
Neumarkter Straße 28, 81673 München  
Umschlaggestaltung: Hauptmann & Kompanie  
Werbeagentur, Zürich,  
unter Verwendung zweier Fotos von © Lorenzo  
Agius (Cover vorne) und © Mick Gregory (Cover  
hinten)  
Satz und E-Book Produktion: Satzwerk Huber,  
Germering  
ISBN 978-3-641-19835-0  
V001

[www.heyne.de](http://www.heyne.de)

Was Sie hier lesen, ist mein Leben, erzählt aus meiner Perspektive.

Das deckt sich vielleicht nicht mit der Erinnerung anderer Beteigter, doch ich erzähle es so, wie ich mich erinnere.

Ich war mein Leben lang überzeugt davon, dass wir alle unsere »Kamera-Verschlusszeiten« haben, aufgrund derer wir uns ganz unterschiedlich oder überhaupt nicht an eine Szene erinnern. Manchmal kann daher eine Erinnerung das Leben eines Menschen prägen, während die anderen

Beteiligten den Vorfall vielleicht schon längst vergessen haben.

PC

# Inhalt

## Prolog

Greatest Hits und andere  
Ohrwürmer

## 1 Not Drowning But Waving

Oder: Meine Anfänge, meine Kindheit  
und wie das Verhältnis zu meinem  
Vater ins Wanken geriet

## 2 Einem anderen Takt folgen

Oder: Die Abenteuer eines naiven  
Jugendlichen in den Sechzigern, der

unbedingt auf die Bühne und Schlagzeug spielen will

### 3 »Drummer sucht Band, besitzt eigene Sticks«

Oder: Warten auf die große Chance in Swinging London. Wie schwer kann das sein?

### 4 Die Ballade von *All Things Must Pass*

Oder: Triff die Beatles (nicht)

### 5 Die Genese von Genesis

Oder: Die Anfänge meiner Anfänge

### 6 Vom blauen Eber zum Fuchskopf

Oder: Mit Genesis auf Tour und in der Klamottenkiste

## 7 Lamb Lies Down, Sänger macht sich davon

Oder: Durchbruch in Amerika, aber auf Kosten der Band

## 8 Familienmann, Frontmann

Oder: Der Versuch, alle zufriedenzustellen. Ergebnis: so lala

## 9 Schicksalhafte Scheidung

Oder: Wie durch mehrere Amerika-Tourneen meine erste Ehe in die Brüche geht, meine Solo-Karriere in Gang kommt und schließlich »In The Air Tonight« entsteht

## 10 Mein Marktwert steigt

Oder: Wie sich ein paar im Schlafzimmer entstandene Songs ganz gut verkaufen

## 11 Hallo, ich hab' zu tun!

Oder: Die Königsjahre, mehr Hits, mehr Tourneen und mehr Projekte, als vermutlich ratsam sind. Tut mir leid...

## 12 Hallo, ich hab' zu tun! Teil 2

Oder: Immer mehr

## 13 Live Aid: Wie ich es vermasselt habe

Oder: Jetzt übertreibe ich es

## 14 Der große Gehirnraub

Oder: Ich versuche, das häusliche Glück zu erhalten und Stadien zu füllen (gleichzeitig), werde Filmstar (kurzzeitig) und brüskiere den Thronfolger (unabsichtlich)

## 15 Mal im Ernst, Leute

Oder: Das aktuelle Zeitgeschehen – und eine private Affäre

## 16 Faxgate

Oder: Lassen Sie mich das klarstellen – ich habe mich nicht per Fax von meiner Frau scheiden lassen. Aber ich weiß, wie es aussieht.

## 17 Taxgate

Oder: Ich habe mich in eine Schweizerin verliebt. Also folge ich meinem Herzen, nicht dem Geld

### 18 Große Band, große Affen, große Liebe

Oder: Ich bin der King des Swing...

### 19 Ich lasse alles hinter mir

Oder: Ohrenschmerzen, Herzeleid und ein Abschied für immer

### 20 Einschalten, ausschalten

Oder: Eine Genesis-Neuaufage, eine Broadway-Premiere und eine Familientrennung

### 21 Zwangsjacke erforderlich

Oder: Wie ich mich fast zu Tode  
saufe

## 22 Da kommt noch was

Oder: Wieder eins – eine fünfköpfige Band, eine vierköpfige Familie und das Leben eines Mannes (sein Körper nicht zu vergessen)



Begrüßung des Publikums auf der *Final Farewell-Tour*, 2004/2005.

# Prolog

Greatest Hits und andere  
Ohrwürmer

Ich kann nichts hören.

So sehr ich auch versuche, die Blockade zu lösen, mein rechtes Ohr macht dicht. Ich wage einen kleinen Vorstoß mit dem Wattestäbchen. Ich weiß, dass man das nicht tun soll – das

Trommelfell ist sehr empfindlich, vor allem wenn es sein Leben lang Trommelgeräuschen ausgesetzt war.

Aber ich bin verzweifelt. Mein rechtes Ohr ist kaputt. Und es ist mein *gutes* Ohr, links ist mein Gehör schon seit zehn Jahren angeschlagen. War es das jetzt? Ist es mit der Musik nun doch vorbei für mich? Bin ich endgültig taub?

Stellen wir uns folgende Szene vor (zartbesaitete Leser dürfen gerne den Blick abwenden): Ich stehe unter der Dusche. Wir schreiben den März 2016, und ich bin daheim in Miami. Es ist der Morgen vor einem ganz besonderen Auftritt – nach Jahren stehe ich zum

ersten Mal wieder auf der Bühne, und – was noch wichtiger ist –, es ist der erste richtige Auftritt mit einem meiner Söhne, mit dem 14-jährigen Nicholas.

Der Junge wird Schlagzeug spielen, der alte Herr wird singen. Zumindest ist daås der Plan.

Spulen wir ein bisschen zurück: 2014 startete Little Dreams USA, der amerikanische Ableger der Stiftung, die meine Ex-Frau Orianne und ich im Jahr 2000 in der Schweiz gegründet hatten. Little Dreams unterstützt Kinder mit Unterricht und bietet ihnen Coaching und Orientierungshilfe in den Bereichen Musik, Kunst und Sport.

Um die Sache in den USA ins Rollen zu bringen und Spenden zu sammeln, hatten wir für Dezember 2014 eine Konzertgala geplant. Doch dann hatte ich mit einer Reihe gesundheitlicher Probleme zu kämpfen. Am Tag des Konzerts war ich körperlich nicht in der Lage zu singen.

Ich musste Orianne anrufen, die Mutter von Nic und seinem Bruder Mathew, der gerade erst zehn geworden war, und ihr mitteilen, dass meine Stimme weg sei und ich nicht auftreten könne. Ich sagte ihr nicht, dass auch mein Selbstvertrauen weg war: Man kann nur eine bestimmte Menge schlechter Nachrichten in ein

Telefongespräch mit seiner Ex-Frau packen. Vor allem wenn es die dritte Ex-Frau ist.

Sechzehn Monate später muss ich einiges wiedergutmachen. Aber 2016 ist nicht nur ein neues Jahr, vielmehr habe ich auch das Gefühl, dass ich ein neues Ich habe – ich bin bereit für diesen Auftritt. Ich kann allerdings kein komplettes Konzert geben, daher brauchen wir noch andere Künstler als Verstärkung.

Doch selbst mit dieser musikalischen Unterstützung wird mir bald klar, dass es bei dieser Show hauptsächlich auf ... mich hinausläuft. Ein Szenario, das ich aus den 40 Jahren meines Lebens

kenne, als eine Tour auf die andere folgte, und aus den 30 Jahren, in der ein Genesis- oder Soloalbum das nächste jagte: Ich werde in eine Rolle hineingedrängt, die ich nicht komplett selbst kontrolliere. Aber da komme ich nicht mehr raus. Nicht, wenn ich meinen 66. Geburtstag noch erleben will.

Einige alte Musikerkollegen werden mich unterstützen und kommen zu den Proben nach Miami, und auch Nic ist dabei. Er weiß, dass wir »In The Air Tonight« spielen werden, aber sobald klar ist, was für ein guter Schlagzeuger er mittlerweile ist, nehme ich noch ein

paar Songs dazu: »Take Me Home«, »Easy Lover« und »Against All Odds«.

Die Proben laufen super; Nic hat wirklich seine Hausaufgaben gemacht. Mehr noch – er ist besser, als ich in dem Alter war. Wie bei allen meinen Kindern platze ich fast vor väterlichem Stolz.

Beruhigenderweise fühlt sich meine Stimme dieses Mal gut und kräftig an und klingt auch so. Einmal sagt Gitarrist Daryl Stuermer, ein langjähriger Weggefährte: »Kann ich die Vocals bitte auf dem Monitor haben?« Ein gutes Zeichen – niemand will den Sänger auf dem Monitor, wenn er beschissen klingt.

Am nächsten Morgen, am Tag des Konzerts, stehe ich also unter der Dusche. Und dann ist mein Ohr tot. Und wenn ich nichts hören kann, kann ich natürlich auch nicht singen.

Ich rufe bei einem der vielen medizinischen Spezialisten in Miami an, die ich mittlerweile auf Kurzwahl gespeichert habe. Eine Stunde später sitze ich im Arztzimmer, und ein HNO-Spezialist setzt seinen Spezialsaugapparat, der mich an eine Tunnelvortriebsmaschine erinnert, an meinen beiden Ohren an. Sofortige Linderung stellt sich ein. Noch bin ich also nicht taub.

Auf der Bühne spielen wir an jenem Abend im Jackie Gleason Theater »Another Day In Paradise«, »Against All Odds«, »In The Air Tonight«, »Easy Lover« und »Take Me Home«. Nic, der nach dem ersten Song von der Menge begeistert bejubelt wird, handhabt das alles ganz hervorragend.

Ein Riesenerfolg, viel besser, als ich gedacht hatte – und noch dazu machte der Auftritt richtig Spaß.

Nach dem Konzert bin ich allein in meiner Garderobe. Ich sitze da, nehme alles in mich auf, erinnere mich an den Applaus und denke: »Das habe ich vermisst.« Und: »Ja, Nic ist *wirklich* gut. Wirklich, wirklich gut.«

Dieses gute Gefühl nach einem Konzert – ehrlich gesagt hatte ich nicht damit gerechnet, dass ich das noch einmal erleben würde. Als ich 2005 meine letzte Solotournee unternahm, 2007 die letzte Tour mit Genesis abschloss und mich 2010 auch davon verabschiedete, neue Alben aufzunehmen, war ich überzeugt, dass es das war. Zu dem Zeitpunkt war ich mit Spielen, Komponieren und Auftritten ein halbes Jahrhundert lang im Showgeschäft aktiv. Die Musik hatte mir mehr gegeben, als ich mir je hätte vorstellen können, sie hatte mir aber auch mehr genommen, als ich je befürchtet hatte. Ich war fertig.

Und doch, hier in Miami, im März 2016, stelle ich fest, dass sie nun etwas ganz anderes bewirkt hat als in den vielen Jahren davor: Anstatt mich von meinen Kindern zu trennen, von Simon, Nic und Matt und ihren Schwestern Joely und Lily, bringt mich die Musik mit ihnen zusammen.

Wenn es etwas gibt, das hilft, die Spinnweben abzuschütteln, dann ist es das gemeinsame Spielen mit den eigenen Kindern. Auch eine Milliarde Dollar würden mich nicht dazu bringen, wieder mit Genesis auf Tour zu gehen. Die Chance, zusammen mit meinem Jungen aufzutreten, schon eher.

Aber bevor wir nach vorne schauen, müssen wir zurückblicken. Wie bin ich hierhergekommen und *warum*?

Dieses Buch zeigt meine Sicht der Dinge. Dinge, die passiert sind, Dinge, die nicht passiert sind. Ich werde keine alten Rechnungen begleichen, aber einiges richtigstellen.

Als ich mein Leben im Geist noch einmal durchging und meine Vergangenheit betrachtete, gab es natürlich einige Überraschungen. Zum Beispiel wie viel ich gearbeitet hatte. Wer sich an die Siebzigerjahre erinnert, der war eindeutig nicht auf so vielen Genesis-Tourneen wie ich, Tony Banks, Peter Gabriel, Steve Hackett und Mike

Rutherford. Und wer sich an die Achtzigerjahre erinnert, dann tut es mir leid wegen des verpatzten Auftritts bei Live Aid.

Im Jahr 2016 haben wir viele Künstler meiner Generation verloren. Anlass für mich, über meine Sterblichkeit und Schwächen nachzudenken. Doch dank meiner Kinder muss ich auch an meine Zukunft denken.

Noch nicht taub. Noch nicht tot.

Das sind keine neuen Gefühle. Der Tod meines Vaters traf mich, den Hippie-Sohn, in dem Moment, als meine Entscheidung, eine Karriere als Musiker einzuschlagen, anstatt mein Leben lang für eine Versicherung zu

schuften, erste Früchte trug. Ebenso unerwartet traf mich der Tod von Keith Moon und der von John Bonham, die im Abstand von zwei Jahren starben und gerade einmal 32 Jahre alt wurden. Ich verehrte die beiden. Damals dachte ich: »Die beiden sollten eigentlich ewig leben. Sie sind unverwüstlich. Sie sind Schlagzeuger.«

Mein Name ist Phil Collins, und ich bin Schlagzeuger und weiß, dass ich nicht unverwüstlich bin. Das ist meine Geschichte.



Ein noch sehr junger Phil Collins auf dem  
Schoß seiner Mutter in unserem schicken  
Ford Zephyr 6, um 1956. Unangeschnallt!

1

# **Not Drowning But Waving**

Oder: Meine Anfänge, meine Kindheit und wie das Verhältnis zu meinem Vater ins Wanken geriet

ir denken, dass Mütter und Väter alles wissen. Aber in Wirklichkeit machen sie uns etwas vor. Tag für Tag wird improvisiert und aus dem Stegreif reagiert, dazu zeigt man ein freundliches – manchmal auch falsches – Lächeln. Meine ganze Kindheit über hatte ich diesen Verdacht, doch erst als Erwachsenem wurde er mir bestätigt, und das auch nur mit ein bisschen Hilfe von »der anderen Seite«.

An einem grauen Herbstabend des Jahres 1977 gehe ich zu einem Medium. Die Frau lebt im Stadtteil Victoria im Zentrum von London, einem weniger schönen Viertel hinter

dem Buckingham Palace, in einer Wohnung hoch oben in einem Betonklotz. Nicht gerade ein Zigeunerwagen, aber ich nehme mal an, so ist sie dem Himmel näher.

Ich habe kein besonderes Faible für Geister – das kommt erst viel, viel später, und dann sind es eher geistige Getränke –, aber meine Frau Andy hat eine gewisse Vorliebe fürs Übersinnliche. Auch meine Mutter ist mit dem Ouija-Brett vertraut. In unserem Haus in einem Vorort am westlichen Stadtrand von London verbrachten meine Mutter, Oma und Auntie Daisy zusammen mit meinen »Onkels« Reg und Len (die gar nicht

meine richtigen Onkels waren) Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechzigerjahre so manchen fröhlichen Abend, wenn sie die lieben Verstorbenen aus dem Geisterreich riefen. Das war auf jeden Fall besser als das spärliche TV-Programm, das in Schwarz-Weiß auf dem neumodischen Fernsehgerät flimmerte.

Aber warum suchen Andy und ich Madame Arcati in ihrem Heim über den Wolken auf? Der Grund ist ein unartiger Hund. Ben, unser prächtiger Boxer, hat die schlechte Angewohnheit, einen Stapel Heizdecken unter dem Bett hervorzuzerren. Die Heizdecken haben wir, weil unsere Kinder Joely,

fünf, und Simon, ein Jahr alt, vielleicht einmal ein bisschen Wärme brauchen – wenn erst die Zeiten kommen, wo sie nicht mehr ins Bett machen. Mir ist nicht klar, dass in zusammengelegten Heizdecken mehr stecken kann als kuschlige Bettwärme – die geknickten Heizdrähte können durchbrennen und ein Feuer verursachen. Vielleicht weiß Ben das. Doch Andy kommt zu dem Schluss, dass Bens abendliches Ritual auf etwas Übernatürliches hinweist. Unser Hund wird nicht unbedingt hellseherische Fähigkeiten haben, aber vielleicht verbirgt sich hinter seiner Marotte etwas, wovon wir Menschen keine Ahnung haben.

Ich bin damals völlig mit Genesis und unserer Tour beschäftigt – wir haben gerade das Album *Wind & Wuthering* veröffentlicht, und ich habe erst vor Kurzem die Rolle des Sängers von Peter Gabriel übernommen. Daher stehe ich als Ehemann und Vater nur selten zur Verfügung und fühle mich ständig in der Defensive, wenn es um häusliche oder familiäre Angelegenheiten geht. Also erhebe ich lieber keine Einwände gegen dieses unorthodoxe Unternehmen.

Und so machen wir uns auf den Weg und besuchen ein Medium. Durch die geschäftigen Straßen von Victoria, hinein in den Fahrstuhl des

Wohnblocks, ein Klingeln an der Wohnungstür und ein bisschen Small Talk mit dem Ehemann, der sich gerade *Coronation Street* ansieht. Das alles wirkt nicht gerade spirituell. Endlich reißt er sich vom Fernseher los und nickt mir zu: »Sie empfängt Sie jetzt ...«

Eine gewöhnlich aussehende Hausfrau hockt hinter einem kleinen Tisch. Keinerlei Anzeichen übersinnlicher Gaben. Tatsächlich wirkt sie völlig normal, irgendwie sachlich. Das bringt mich völlig aus dem Konzept und enttäuscht mich auch irgendwie. Zu meiner Skepsis gesellt sich nun

Verwirrung, gepaart mit einem Hauch von Verdruss.

Laut Andys I-Ging-Lektüre sind es die Geister auf meiner Seite der Familie, die den armen Hund beunruhigen, daher liegt es nun an mir, mich dem Übernatürlichen zu stellen. Mit zusammengebissenen Zähnen erzähle ich dem Medium von Bens nächtlichen Mätzchen. Die Dame nickt ernst, schließt die Augen, legt eine bedeutungsvolle Pause ein und antwortet schließlich: »Es ist Ihr Vater.«

»Wie bitte?«

»Ja, Ihr Vater, und er möchte, dass Sie ein paar Sachen von ihm bekommen: seine Uhr, seine Brieftasche, den

Cricket-Schläger der Familie. Möchten Sie, dass ich seinen Geist bitte, durch mich zu sprechen? Dann können Sie seine Stimme hören. Aber manchmal wollen die Geister nicht mehr gehen, das kann dann ein bisschen lästig werden.«

Ich stottere ein Nein. Die Kommunikation mit meinem Vater war schon schwierig genug, als er noch lebte. Jetzt mit ihm zu reden, fünf Jahre nach seinem Tod an Weihnachten 1972, noch dazu mithilfe einer Hausfrau mittleren Alters als Medium, in einem befremdlich biederen, banalen häuslichen Umfeld in einem

Wohnblock mitten in London, wäre einfach zu seltsam.

»Tja, er sagt, Sie sollen Ihrer Mutter Blumen bringen und ihr ausrichten, dass es ihm leid tut.«

Als ziemlich rationaler 26-Jähriger, der es bodenständig und reglementiert liebt – schließlich bin ich Schlagzeuger –, hätte ich das Ganze einfach als Bauernfängerei mit ein bisschen Hokuspokus abtun sollen. Aber ich muss zugeben, dass ein Hund, der jeden Abend elektrische Heizdecken unter einem Bett hervorzerrt, nicht unbedingt von dieser Welt ist. Noch dazu hat Madame Arcati Sachen über meinen Dad gesagt, die sie

eigentlich nicht wissen konnte, ganz zu schweigen von dem Cricket-Schläger. Der Schläger ist schon solange ich denken kann fester Bestandteil der dürftigen Sportausrüstung des Collins-Clans. Abgesehen von den Familienmitgliedern kann das niemand wissen. Ich würde nicht sagen, dass mich Madame Arcati überzeugt hat, aber ich bin fasziniert. Andy und ich verlassen das Vorzimmer des Jenseits und kehren zurück in die reale Welt. Wieder mit festem Boden unter den Füßen erstatte ich ihr Bericht. Sie antwortet mit einem Blick, den man im Diesseits wie im Jenseits versteht: »Ich hab's dir doch gleich gesagt.«

Am nächsten Tag rufe ich meine Mum an und berichte ihr von den Ereignissen des Vorabends. Sie pflegt einen unbekümmerten Spiritualismus und ist nicht überrascht, weder von der Botschaft noch von dem Medium.

»Ich wette, er will mir Blumen schicken«, sagt sie mit einer Mischung aus Lachen und missbilligendem Knurren.

Und dann erzählt sie mir alles: Mein Dad, Greville Philip Austin Collins, war meiner Mum, June Winifred Collins (geb. Strange) kein treuer Ehemann. Mit neunzehn begann für ihn der Ernst des Lebens, er ging zu einer Versicherung und arbeitete, wie schon

sein Vater, sein Leben lang als Angestellter bei der London Assurance Company in der City of London. Täglich pendelte er mit einem Bowler auf dem Kopf von unserem Vorort ins Stadtzentrum zu seinem Bürojob. Dieses Pendlerdasein nutzte »Grev« dazu, ein Doppel Leben mit einer Freundin aus dem Büro zu führen.

Dabei war Dad nicht gerade ein Frauenschwarm oder Herzensbrecher. Er war ein bisschen füllig um die Hüften, und sein Royal-Air-Force-Schnauzbart war wohl als Ausgleich zu seinem schütteren Haupthaar gedacht. Ich komme natürlich ganz eindeutig nach meiner Mutter ...

Doch hinter der Fassade des braven Versicherungsangestellten lauerte wohl doch eine Art Don Juan. Mum erzählt mir von einem Vorfall: Alma Cole war eine liebe Kollegin aus dem Spielwarenladen, den Mum für eine befreundete Familie führte. Alma stammte aus Nordengland und hatte bei allem, was sie sagte, einen verschwörerischen Tonfall.

Sie und meine Mum waren eng befreundet, doch eines Tages schnaubte Alma etwas angesäuert: »Ich habe dich und Grev am Samstag im Auto gesehen, und du hast mir nicht zurückgewunken.«

»Ich war am Samstag nicht mit ihm im Auto unterwegs!« Die Beifahrerin war offenkundig Dads Freundin, die er zu einer romantischen Spritztour in unserem schwarzen Austin A35 ausgeführt hatte.

Jetzt, fünf Jahre nach Dads Tod, finde ich es zwar wunderbar, dass sich meine Mutter mir so anvertraut, doch ihre Enthüllungen machen mich auch traurig und wütend. Ich weiß jetzt, dass sich die Ehe meiner Eltern nicht abrupt auflöste, sondern sich totlief, was wohl größtenteils daran lag, dass mein Dad, sagen wir, nicht nur mit den Gedanken woanders war. Seine Untreue war für mich wirklich neu.

Aber wie sollte sie das auch nicht sein? Ich war noch sehr klein, und für mich waren meine Eltern glücklich und zufrieden. Das Leben daheim wirkte ganz normal und ging seinen ruhigen Gang. Gerade heraus und einfach. In meiner Vorstellung waren meine Eltern ihr ganzes Eheleben lang glücklich verliebt.

Aber ich bin nun einmal der Jüngste in der Familie, das Baby, fast sieben Jahre jünger als meine Schwester Carole und neun Jahre jünger als mein Bruder Clive. Bestimmte erwachsene Aspekte des Familienlebens gingen schlicht an mir vorbei. Als ich nun an jenem Abend des Jahres 1977 die

Fakten durchgehe, erahne ich im Rückblick eine Art Unruhe im Haus, was mir als Kind jedoch völlig entging. Andererseits könnte man sagen, ich hatte es im Urin: Ich war nämlich peinlich lange ein Bettnässer.

Als ich später Clive die welterschütternde Nachricht mitteile, kommt er ohne Umschweife zur Sache: All diese plötzlichen langen Spaziergänge, die meine Geschwister mit mir unternahmen? Das ausgedehnte, ziellose Umherstreunen zwischen den Fertighäusern auf der Hounslow Heath mit meiner Schwester und meinem Bruder? Das entspricht nicht gerade der Norm einer einfachen,

fröhlichen englischen Vorstadtkindheit Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechzigerjahre. Tatsächlich war ich unwissentlich daran beteiligt, die Risse zu übertünchen.

Dass mein Vater mit seinem Ehegelübde allzu leichtfertig umging, ist etwas, womit ich immer noch Schwierigkeiten habe. Seine Missachtung der Gefühle meiner Mutter kann ich einfach nicht verstehen. Und bevor jemand erklärt: »Da nimmt aber jemand den Mund ein bisschen voll, Collins!«, notiere ich fürs Protokoll: Das ist mir auch klar.

Über meine drei gescheiterten Ehen bin ich sehr enttäuscht. Noch

enttäuschter bin ich über meine drei Scheidungen. Weniger stört mich die Tatsache, dass mich die Einigung mit meinen Ex-Frauen zig Millionen Pfund kostete. Es stört mich auch nicht, dass diese Beträge in den Medien verbreitet wurden und allgemein bekannt sind. Heutzutage ist nichts mehr privat. Dafür hat das Internet gesorgt. Drei Scheidungen lassen vielleicht vermuten, dass ich eine etwas lässige Einstellung zur *Institution* Ehe habe, aber das trifft absolut nicht zu. Ich bin ein Romantiker, der glaubt und hofft, dass man die Ehe schätzen und ehren sollte, damit sie Bestand hat.

Aber natürlich beweist meine Scheidungsrate, dass es mir nicht gelungen ist, mit meiner jeweiligen Partnerin glücklich zusammenzuleben und Verständnis für sie aufzubringen. Dass wir es nicht geschafft haben, eine Familie zu werden und es auch zu bleiben. Das ist ein Versäumnis, Punkt. Im Lauf der Jahrzehnte habe ich mein Bestes gegeben, damit jeder Aspekt meines Lebens, privat und beruflich, wie ein Uhrwerk läuft – allerdings muss ich zugeben, dass mein »Bestes« nur allzu oft nicht ausreichte.

Trotzdem weiß ich, was »normal« ist – das ist in meiner DNA angelegt; ich bin damit in den Londoner Vororten

aufgewachsen oder zumindest mit dem Anschein davon – und diese Normalität habe ich angestrebt, während ich versuchte, von meiner Musik zu leben.

Was meine persönliche Geschichte angeht, habe ich mich bemüht, ehrlich zu allen meinen Kindern zu sein. Sie sind Teil dieser Geschichte. Sie bekommen die Auswirkungen zu spüren. Sie leben jeden Tag mit den Konsequenzen meiner Handlungen, Unterlassungen und Reaktionen. Ich versuche, so aufrichtig und offen zu sein wie möglich. Auch auf den Seiten dieses Buchs, selbst in Situationen, wo ich mich nicht gerade mit Ruhm

bekleckert habe. Als Schlagzeuger komme ich gern auf den Punkt.

Aber zurück zu meiner Mutter: Ihr Stoizismus, ihre Kraft und ihr Humor angesichts meines fremdgehenden Vaters sagen viel über eine Kriegsgeneration aus, die gemeinsam durch Dick und Dünn gegangen ist und sich bemüht, ihr Ehegelübde einzuhalten. Davon kann man lernen, auch (oder gerade) ich selbst.

Wenn ich heute in meinem fortgeschrittenen Alter auf meine Kindheit zurückblicke, erkenne ich gleichwohl emotionale Turbulenzen und eine Verunsicherung, die auf den

jungen Phil einwirkten, ohne dass es ihm bewusst war.

\* \* \*

Ich wurde am 30. Januar 1951 im Putney Maternity Hospital geboren, im Südwesten Londons, als spätes – und nach allen Darstellungen – überraschendes drittes Kind von June und Grev Collins. Angeblich ging meine Mum zuerst ins West Middlesex Hospital, aber dort »war man nicht nett zu ihr«, also machte sie kehrt und brachte mich im Putney zur Welt.

Ich war das erste »Londoner« Kind, denn sowohl Carole als auch Clive

wurden in Weston-super-Mare geboren, nachdem die komplette Familie von der London Assurance zum Schutz vor dem Bombenkrieg dorthin umgesiedelt worden war. Meine Schwester Carole war nicht erfreut über mich. Sie hatte sich eine Schwester gewünscht. Clive dagegen war überglücklich – endlich ein kleiner Bruder, mit dem man Fußball spielen und raufen konnte, und den man, wenn das alles zu langweilig wurde, festhalten und mit seinen stinkenden Socken foltern konnte.

Meine Mutter war bei meiner Geburt 37, mein Vater 45 Jahre alt, was für die damalige Zeit alt war. Doch das störte

meine Mum nicht im Geringsten. Sie war ihr ganzes Leben lang eine großzügige und liebevolle Frau, bis zu dem Tag, als sie 2011 im Alter von 98 Jahren an ihrem Geburtstag starb. Sie verlor so gut wie nie ein böses Wort über andere, nur einmal nannte sie einen Londoner Polizisten einen »Trottel«, weil er sie zur Ordnung gerufen hatte, als sie auf der Busspur gefahren war.

Mein Vater, Jahrgang 1907, stammte aus Isleworth, einem damals sehr beliebten Viertel am Westrand von London, direkt an der Themse. Das Haus der Familie war groß, düster, modrig, sehr beeindruckend und

ziemlich einschüchternd. Genau wie die Verwandtschaft. An meinen Großvater väterlicherseits, den Versicherungsangestellten, der – wie später sein Sohn – sein ganzes Berufsleben lang bei der London Assurance arbeitete, erinnere ich mich nicht. Doch an meine Großmutter habe ich lebhafte Erinnerungen. Sie war warmherzig, liebevoll und sehr geduldig mit mir, allerdings war sie anscheinend in der viktorianischen Zeit stehengeblieben. Und als wollte sie das noch unterstreichen, trug sie stets ein langes schwarzes Kleid. Vielleicht trauerte sie ja auch noch um Prinz Albert.

Sie und ich standen uns sehr nahe. Ich verbrachte viel Zeit in ihren ewig feuchten Kellerräumen und sah ihr zu, wie sie Boote und den Fluss malte. Die Begeisterung für die Malerei habe ich wohl von ihr geerbt.

Dads Schwester, Tante Joey, war eine imposante Frau, bewaffnet mit einer Zigaretten spitze und einer rauen, kehligen Stimme, die an Madame Medusa in Disneys *Bernard und Bianca: Die Mäusepolizei* erinnerte: »Liiiiiebling, komm doch herein ...« Ihr Mann, Onkel Johnny, war ebenfalls etwas speziell. Er hatte ein Monokel und trug immer Anzüge aus schwerem Tweed – ein weiterer Collins vom

Land, den das 20. Jahrhundert vergessen hatte.

Laut der Familiengeschichte waren zwei Cousins meines Vaters im berüchtigten japanischen Kriegsgefangenenlager Changi in Singapur inhaftiert gewesen. Sie genossen großes Ansehen in der Familie – sie waren Kriegshelden, Männer, die den gnadenlosen Krieg in Fernost überlebt hatten. Ein anderer Cousin war angeblich der Erste, der Waschsalons in England einführte. In den Augen von Dads Verwandtschaft hatten sie es alle »zu etwas gebracht«. Oder anders ausgedrückt: Sie waren feine Pinkel. Es heißt sogar, der Autor

H.G. Wells habe die Familie Collins regelmäßig besucht.

Dads Familie hat ihn eindeutig geprägt, vor allem auch sein Berufsleben – allerdings fand ich nach seinem Tod heraus, dass er versucht hatte, der London Assurance Company zu entkommen und als Matrose bei der Handelsmarine anzuheuern. Doch das Abenteuer auf hoher See währte nur kurz, ihm wurde gesagt, er solle damit aufhören, sich zusammenreißen und sich dem Joch der Versicherungsgesellschaft beugen, wie es sein Vater für ihn vorgesehen hatte. Anpassung stand damals auf der Tagesordnung. Vor diesem

Hintergrund könnte man meinen, dass mein Vater ein bisschen neidisch auf die Freiheit der Sechzigerjahre war, die sich Clive, Carole und mir bei der Berufswahl bot: Karikaturist, Eisläuferin, Musiker. Das sollten richtige Berufe sein? Nicht für meinen Vater.

Es gibt nur wenige Hinweise darauf, dass sich Grev Collins je an das 20. Jahrhundert gewöhnte. Als die britischen Haushalte Gas aus der Nordsee erhielten und alle Boiler umgestellt wurden, versuchte Dad, den Gasanbieter zu bestechen, damit unser Boiler nicht umgebaut würde, als hätte es irgendwo einen Gasometer gegeben,

der exklusiv für die Familie Collins Stadtgas bereithielt.

Aus unerfindlichen Gründen machte Dad gern den Abwasch und bestand darauf, das Geschirr nach dem sonntäglichen Familienessen zu spülen. Am liebsten machte er das allein, dann musste er nicht mit den anderen am Tisch sitzen und sich unterhalten. Alles ging gut, bis in der Küche lautes Krachen zu hören war. Die Gespräche verstummten, und Mum ging zu den bodentiefen Fenstern und zog die Vorhänge zu. Wenige Minuten nach dem Krach konnte man Dad laut fluchen hören, dann hörte man das Geräusch von Geschirr in einer

Schüssel. Die Hintertür wurde geräuschvoll aufgerissen und das Geschirr in den Garten geschmissen, dann trat Dad draußen vor dem Fenster gegen die Scherben und fluchte noch lauter.

»Euer Vater ermordet die Teller«, erklärte Mum dann müde, während wir Kinder ganz still waren und höchst interessiert die Tischdecke studierten. Ein traditionelles sonntägliches Mittagessen in einer britischen Familie.

Dad war nicht völlig ahnungslos, was Heimwerken betraf, hatte aber kein großes Interesse daran. Ihm genügte es, wenn die Dinge funktionierten, dann war alles in Ordnung. Das galt vor

allem für die Elektrizität. Anfang der Fünfzigerjahre waren die Stecker aus braunem Bakelit, und die Kabel waren stoffummantelt. Sie waren nicht unbedingt zuverlässig, und im hinteren Zimmer, wo das Radio stand, hingen an der Steckdose über der Bodenleiste oft fünf oder sechs Stecker in einem Mehrfachstecker. Elektriker nannten die Konstruktion »Weihnachtsbaum«. Unser Mehrfachstecker zischte regelmäßig ein Geräusch, das man im Zusammenhang mit Strom im Haus eigentlich nicht hören will. Als den Ältesten traf es stets Clive, wenn es darum ging, der bereits überladenen Steckdose einen weiteren Stecker

anzuvertrauen. Carole und ich sahen fasziniert, aber auch schadenfroh zu, wie er unweigerlich einen leichten Schlag erhielt, der ihm mit heftigem Kribbeln den Arm hinauffuhr.

»Das heißt nur, dass Strom da ist. Das ist kein Problem«, sagte Dad, bevor er sich mit seiner Pfeife hinsetzte und Radio hörte oder fernsah, ohne sich weiter um den armen Clive und seinen qualmenden Arm zu kümmern.

Bevor ich kam, besaß die Familie kein Auto, weil Dad die Führerscheinprüfung erst 1952 bestand, ein Jahr nach meiner Geburt. Es war sein siebter Anlauf. Wenn sich das Auto nicht »benahm«, beschimpfte

Dad es in dem Glauben, der streikende Motor wäre Teil einer Verschwörung gegen ihn. Die Szene aus der Kultserie *Fawlty Towers*, in der John Cleese als Basil Fawlty einen Tobsuchtsanfall bekommt, weil ihm sein treuloser Austin 1100 Countryman den Dienst verweigert, und er wutentbrannt auf ihn einprügelt, bietet ein genaues Abbild unseres Familienlebens.

Als frisch gebackener stolzer Autobesitzer beschloss mein Dad eines Tages, mit Carole und mir eine Spritztour im Richmond Park zu unternehmen. Außerdem dachte er, er könnte die Gelegenheit nutzen und ein paar Sicherheits-Checks an seinem

neuen Auto durchführen. Ich stand hinten im Wagen, und alles wirkte ganz normal. Doch plötzlich testete Dad ohne Vorwarnung die Bremsen. Ich wurde über die Sitze nach vorne geschleudert. Zum Glück wurde ich vom Armaturenbrett aufgehalten, gegen das ich mit dem Gesicht prallte. Ich habe immer noch die Narben zu beiden Seiten meines Mundes.

Dad war so fest in der Vergangenheit verwurzelt, dass er bei der Einführung der Dezimalwährung 1971 erklärte, das wäre sein Tod. Die neue Währung der Nation war eine neue Bedrohung für ihn. Ich kann mir durchaus vorstellen, dass die Abschaffung des Shillings ihm

derart zusetzte, dass sie zu seinem frühzeitigen Ableben beitrug.

Mum war ebenfalls eine waschechte Londonerin. Sie wuchs als eine von drei Schwestern, die Näherinnen waren, in der North End Road in Fulham auf. Ihr Bruder Charles wurde als Spitfire-Pilot im Krieg abgeschossen und kam dabei ums Leben. Eine ihrer Schwestern lebte in Australien, wir schickten uns zu Weihnachten immer Tonaufnahmen. Auch sie starb, bevor ich sie kennenlernen konnte. Die reizende Tante Florrie dagegen besuchte ich als Kind jede Woche in ihrer Wohnung am Dolphin Square in Victoria. Meine Großmutter mütterlicherseits, die ich

»Nana« nannte, war ein Schatz, ein weiterer starker prägender weiblicher Einfluss auf mein junges Ich.

In den frühen Dreißigerjahren, als meine Mutter noch keine zwanzig war, tanzte sie mit Randolph Sutton, dem Music-Hall-Star, der vor allem durch den Song »On Mother Kelly's Doorstep« bekannt ist. Mum arbeitete damals in einer Weinhandlung. Dads Familie zeigte ihr immer sehr deutlich, dass er unter seinem Stand geheiratet hatte. Doch als sich die beiden bei einem Bootsausflug in St. Margarets auf der Themse kennenlernten, war es Liebe auf den ersten Blick. Sechs Monate später, am 19. August 1934,

heirateten sie. Mum war 20, Dad 28 Jahre alt.

Als ich mehr als 16 Jahre später dazukam, lebte die Familie Collins in Whitton im Bezirk Richmond-upon-Thames. Dann zogen wir in ein großes dreistöckiges Haus in der St. Leonards Road 34 in East Sheen, ebenfalls im Südwesten von London.

Da Mum in Vollzeit im Spielwarenladen arbeitete, kümmerte sich Nana um mich, während Clive und Carole in der Schule waren. Nana vergötterte mich, zwischen uns bestand eine wundervolle, sehr enge Bindung. Bei unseren Spaziergängen schob sie mich im Kinderwagen die Upper

Richmond Road entlang und kaufte mir beim Bäcker immer ein Brötchen für einen Penny. Dass ich mich an diese tägliche Leckerei so lebhaft erinnere, spricht Bände über meine enge Beziehung zu meiner Nana.

Dad war eindeutig kein Mann des Fortschritts und für Veränderungen einfach nicht zu haben, zumindest nicht nach außen. Das ging so weit, dass meine Mutter, als sie ihn fragte, ob wir nicht von der St. Leonards Road in ein etwas größeres, etwas weniger feuchtes Haus ziehen könnten, zur Antwort erhielt: »Wenn du willst, kannst du umziehen. Aber du musst ein Haus finden, das nicht mehr kostet

als das, was wir für das jetzige Haus beim Verkauf bekommen; ich gehe am Morgen zur Arbeit, und wenn ich am selben Tag in unser neues Haus komme, ist alles schon an seinem Platz.« Und so geschah es auch, denn meine Mum, Gott segne sie, schaffte das tatsächlich.

Weshalb ich mich im Alter von vier Jahren in der Hanworth Road 453 in Hounslow wiederfinde – in dem Haus, das meine patente Mutter für uns auftat und wohin sie mit uns an einem einzigen Tag umzog.

Wie das so geht, erscheint einem das Haus, in dem man lebt, als Kind riesig. Ein späterer Besuch kann dann ein

ziemlicher Schock sein. Wie haben wir da alle hineingepasst? Mum und Dad haben das große Schlafzimmer, das ist klar, daneben ist ein kleines Zimmer für Carole. Clive und ich haben das Zimmer nach hinten raus und schlafen in Stockbetten. Unser Zimmer ist so klein, dass wir rausgehen müssen, um auf andere Gedanken zu kommen. Es ist kaum genug Platz, um unter meinem Bett die Sammlung von Softpornoheftchen zu verstecken, die irgendwie in meinen Besitz gelangt ist. Wir teilen uns meine ganze Kindheit hindurch dieses Kämmerchen, bis Clive 1964 mit zweiundzwanzig auszieht.

Anfang der Fünfzigerjahre geboren zu werden, bedeutet, in einem London aufzuwachsen, das sich immer noch von Hitlers Bombardements erholen muss. Dennoch habe ich keine Erinnerungen an Bombentrichter oder Trümmergrundstücke in unserem Viertel.

Ich erinnere mich nur an ein einziges Mal, bei dem ich so etwas wie die Folgen der Bombenangriffe sah, und das war bei einem Familienausflug in die City zu einer von Dads Büro-Aufführungen. Die London Assurance Company inszenierte mit ihrer Theatergruppe Stücke, und die Familie machte sich pflichtgetreu auf den

langen Weg von Hounslow über Cripplegate in den Finanzdistrikt von London. Meine Erinnerungen an diese Fahrten sind durchsetzt von Bildern mit eingebneten Trümmergrundstücken an der alten London Wall, ähnlich denen, die man aus dem Film *Hue and Cry* (*Die kleinen Detektive*) der Ealing Studios von 1947 kennt, einschließlich der Straßenkinder, die zwischen den Trümmern spielten.

Tatsächlich entsprach das London meiner Kindheit dem London der Ealing Studios oder der Stadt meines Komödienhelden Tony Hancock, der unter der fiktiven Adresse Railway

Cuttings 23 in East Cheam wohnte. Es gab keinen nennenswerten Verkehr, nicht einmal im Zentrum von London, und schon gar keine Staus oder Parkprobleme – ich habe Amateurfilmaufnahmen von Onkel Reg und Onkel Len von der Great West Road, darauf kann man die vorbeifahrenden Autos zählen. Gentlemen mit Bowler-Hüten strömen in Scharen über die Waterloo Bridge. Wuselnde Fußballfans drängen sich um einen Mann. Ferien am Meer – in unserem Fall in Bognor Regis in Essex oder Selsey Bill in Sussex –, bei denen sich die Männer in Urlaubsstimmung versetzten, indem sie vielleicht den

Hemdkragen und die Krawatte etwas lockerten. Das allwöchentliche Familienritual, wenn sich die Familie jeden Samstag um 16.45 Uhr mit Tee, Toast und Schmalz um den Fernseher versammelte und auf die Fußballergebnisse wartete. Ein Blick in die große weite Welt eröffnete sich mit dem Disney-Film *Davy Crockett, König der Trapper* von 1955, für mich ein Moment der Offenbarung, der ein lebenslanges Interesse an der Schlacht vom Alamo weckte.

In gewisser Weise ein Idyll, verbunden mit einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Ort. Meine

Zeit, mein Ort, mein eng definiertes Fleckchen Erde.

Hounslow liegt am Rand der Grafschaft Middlesex, wo die Hauptstadt auf die Peripherie trifft. Das westlichste Extrem, der letzte Halt an der Piccadilly Line der U-Bahn. Alles andere als der Nabel der Welt. 45 Minuten mit dem Zug bis ins West End. London, aber nicht so richtig London. Nicht so recht dies, nicht so recht das.

Was für ein Gefühl ist es, an der Endstation aufzuwachsen? Tja, alles erfordert einen Fußmarsch, dann eine Busfahrt, wieder einen kleinen Fußmarsch, dann den Zug. Alles ist mit

Anstrengung verbunden. Also sorgt man selbst für Unterhaltung. Leider ist der Spaß, den einige Kinder haben, kein Spaß für mich.

In der Nelson Infants School werde ich regelmäßig von Kenny Broder drangsaliert, einem Schüler der St. Edmunds Primary School, die blöderweise direkt auf der anderen Straßenseite liegt. Wie ich ist auch er erst zehn, hat aber das Gesicht eines Boxers, mit hohen Wangenknochen und einer Nase, die schon einiges mitgemacht hat. Mit Schrecken denke ich schon während des Unterrichts daran, dass Broder zur selben Zeit Schulschluss hat wie ich. Er starrt mich

auf dem ganzen Heimweg an, stumm drohend, gewalttätig. Mir kommt es so vor, als werde immer auf mir herumgehackt – und immer völlig grundlos. Habe ich eine Zielscheibe auf der Stirn, ein »Tritt mich!«-Schild hinten an der Hose?

Selbst meine erste Erfahrung mit dem anderen Geschlecht wird durch gewaltbereite Schulkameraden verdorben. Ich führe Linda, meine erste Freundin, auf den Jahrmarkt in der Hounslow Heath aus, die Hosentaschen vollgestopft mit mühsam ersparten Kupfermünzen, die uns eine Rutschpartie auf dem Helter Skelter oder eine Runde Autoscooter

ermöglichen, je nachdem, wo die Schlange kürzer ist. Doch kaum sind wir dort, stellen sich mir die Nackenhaare auf: »*Oh Gott, da ist Broder mit seiner Gang.*«

In der Annahme, in erhöhter Position sicherer zu sein, besteige ich mit Linda das Karussell. Doch während sich die galoppierenden Pferde im Kreis drehen, ernte ich jedes Mal, wenn wir an den Jungs vorbeikommen, böse Blicke, und jedes Mal scheint die Gang größer zu werden. Mir blüht eine Abreibung, das ist so sicher wie das Amen in der Kirche. Und tatsächlich, sobald ich vom Karussell steige, stolziert Broder herbei und schlägt zu. Als tapferer Cowboy

bemühe ich mich, nicht zu weinen. Ich komme mit einem geschwollenen Auge, das bald blau werden wird, vom Jahrmarkt nach Hause. Meine Mutter fragt: »Was ist mit dir passiert?«

»Ich wurde verprügelt.«

»Warum, was hast du angestellt?«

Als wäre es meine Schuld gewesen.

Trotzdem schaffe ich es mit zwölf, meine Jungfräulichkeit, was Prügeleien angeht, im Park neben dem Spielzeugladen meiner Mutter zu verlieren. Hier versammeln wir uns immer – neben einem klobigen Pferdetrog aus vergangenen Zeiten und einer Auffahrt, wo die Oberleitungsbusse der Linie 657

wenden. Denn wir wohnen, falls das jemand vergessen haben sollte, an der Endstation.

Der Park ist unser Revier. Ich habe keine richtige Gang. Wir sind nur eine Gruppe Jugendlicher, die gern harte Kerle wären und ihr Revier verteidigen. Vor allem, wenn ein paar größere Jungs in der Nähe sind, die uns den Rücken stärken.

Eines Tages dringt eine Gruppe anderer Jungs in den Park ein. Schwere Beleidigungen gehen hin und her: »He, du Knallkopf, du hast hier nichts verloren!« »Hast du ein Problem?« Wie bei den Sharks und den Jets in der *West Side Story*, nur mit weniger

Jazzgedudel. Das Gezanke setzt sich fort, schon bald prügle ich mich mit einem anderen Jungen, zerre an ihm und schlage auf ihn ein. Nach einer Weile hören wir auf. Wir kommen nicht weiter. Gleichstand. Vielleicht hat einer Nasenbluten.

Wir haben beide das Gefühl, dass wir ehrenvoll gekämpft haben und die Sache abgeschlossen ist. Aber dann kommen die älteren Jungs und bestehen darauf, dass wir unseren Vorteil nutzen. Sie entlocken mir, wo sich die Eindringlinge aufhalten. Big Fat Dave – den man normalerweise nicht direkt so nennt, ich schon gar nicht – macht sich auf, um dem

anderen Jungen »eine Abreibung zu verpassen«. Mein Rufen »Stopp, wir waren uns einig, dass es unentschieden ausging!«, interessiert ihn nicht. Ich fühle mich furchtbar, denn aus einem Abstand sehe ich, wie Big Fat Dave auf dem Fahrrad meines Gegners herumtrampelt, das gegenüber abgestellt ist, vor dem Süßwarenladen. Nun ja, wenigstens werden sich die anderen nicht so schnell wieder mit Hounslow anlegen.

In der Ödnis der Vorstadt sind wir scharf auf jede Abwechslung. Das hat den Nachteil, dass es häufig zu Rangeleien unter Schuljungen kommt, Gewalt verursacht durch Langeweile.

Mein Vorteil ist, dass meine Mutter einen Spielwarenladen führt, das heißt, ich habe freien Zugriff auf neue Spielsachen, sobald sie geliefert werden. Ich kriege sie nicht geschenkt, habe aber freie Auswahl. Ich sammle Modellflugzeuge, und wenn neue Modellbausätze von Airfix eintreffen, kreise ich darüber wie eine Lancaster über dem Ruhrgebiet.

Die Umgebung des örtlichen Pubs, des Duke Of Wellington, wird schon bald zum Treffpunkt. Ich freunde mich mit dem Sohn des Wirts, Ken Salmon, an. Charles ist ein bisschen jünger als ich, aber wir werden schnell Freunde. Als Teenager entwickeln wir

gemeinsam schlechte Angewohnheiten, besorgen uns Alkohol aus dem Spirituosenladen des Pubs und klauen, wenn Charles' große Schwester Teddy am Ausschank steht, dutzendweise Zigaretten. Wir verziehen uns in den Schuppen im Garten und rauchen, bis uns schlecht ist. Ich paffe Zigarren, Zigarillos, französische Zigaretten, alles. Mit fünfzehn rauche ich Pfeife wie mein Dad.

Außerdem freunde ich mich mit Arthur Wild und seinem jüngeren Bruder Jack an, Jungs aus dem Ort. Die Wege von Jack und mir kreuzen sich später noch einmal: Als Kinderdarsteller stehen wir im West

End gemeinsam auf der Bühne, er spielt Charley Bates, den besten Freund von meinem Artful Dodger, in dem Musical *Oliver!*. Doch er übertrumpft mich noch, denn in der Verfilmung von Carol Reed aus dem Jahr 1968, die sechs Oscars gewinnt, spielt er den Dodger.

Das also ist mein Leben hier an der Endstation. Ich habe keine Ahnung, was in der Welt läuft, weiß nicht einmal, was ein Stück weiter die Straße hoch passiert. Hounslow endet und dann ... London? Das ist eine andere Welt. Das Stadtzentrum, wo Dad arbeitet, kommt in meinem Denken gar nicht vor.

Wie bei jedem kleinen Jungen spielt Fußball eine große Rolle in meinem Leben. In den frühen Sechzigern bin ich ein großer Fan von Tottenham Hotspur und vergöttere Jimmy Greaves, »die Tormaschine«. Ich kann immer noch alle Mitglieder der damaligen Mannschaft aufzählen, so groß war meine Verehrung. Aber die Spurs sind ein Club in Nord-London, und Nord-London liegt praktisch auf dem Mars. Ich würde mich nie so weit aus meiner Sicherheitszone hinauswagen.

Der nächste große Club – von Hounslow aus gesehen – ist der Brentford FC, deshalb gehe ich regelmäßig zu seinen Spielen. Ich sehe

mir sogar das Training an und bin überall auf dem Clubgelände bekannt. Manchmal gehe ich auch zu einem Spiel des Hounslow FC, aber das ist ein eher niedriges Niveau. So niedrig, dass eines Tages bei einem Spiel die gegnerische Mannschaft einfach nicht auftaucht.

Ein wenig erweitert wird mein Horizont durch die Themse. Mein Dad legt selten Leidenschaft an den Tag, doch das bisschen Enthusiasmus, das er aufbringt, ist für Flüsse und Bäche reserviert.

Grev und June Collins sind beide leidenschaftliche Bootsfans und engagierte Mitglieder des neu

gegründeten Converted Cruiser Clubs. Sie gehören einem großen Kreis von Themselfreunden an, darunter auch Reg und Len Tungay, die beiden bereits erwähnten sogenannten Onkel. Die beiden Brüder besitzen auch ein Boot, die *Sadie*. Auch *Sadie* ist eine Kriegsveteranin, gehörte zur Dünkirchen-Flotte und ist groß genug, dass wir darauf übernachten können, was ich oft und gerne tue.

Die meisten Wochenenden und manch ein Donnerstag (der Tag, an dem die Clubmitglieder abends zusammenkommen) werden in Gesellschaft anderer Flussfreunde mit Booten verbracht: Man trifft sich im

provisorischen Clubhaus oder an irgendeinem Anlegeplatz, wo man einfach zum Vergnügen rudert und »Spaß auf dem Fluss« hat, wie es in dem Song »Messing About On The River« von Josh MacRae heißt. Allerdings wurde mehr darüber *geredet* als tatsächlich auf dem Fluss gepaddelt. Schon bald teilte ich die Begeisterung meines Vaters für das Leben auf dem Wasser.

Einmal im Jahr versammeln sich die Clubmitglieder mit ihren geliebten Booten bei der Themseinsel Platt's Ait in Hampton. Ein Wochenende lang gibt es Ruderwettkämpfe, Tauziehen und Knotenknüpfen um die Wette. Ich

kann schon als kleiner Junge mit dem Tau umgehen und ein Beiboot rudern und hatte nie Angst vor dem Wasser. Für einen kleinen Kerl wie mich ist das sehr aufregend, außerdem sorgt es für ein großartiges Kameradschaftsgefühl. Heute mag das ein bisschen langweilig klingen, aber damals war es anders. Ich bin sogar ein bisschen stolz, dass meine Schule den Namen von Admiral Nelson trägt.

Noch eine kleine Nebenbemerkung zum Wasser und zu seinem Einfluss auf unsere Familie: Mein Dad hat nie schwimmen gelernt. Sein Vater hatte ihm eingebläut, dass er nie tiefer als bis zur Hüfte ins Wasser dürfe, sonst

würde er ertrinken. Er glaubte ihm. So viel zu dem Mann, der von zu Hause wegläufen und zur Handelsmarine gehen wollte.

Auf die eine oder andere Art spielt der Fluss eine große Rolle in meinen frühen Jahren. An den Wochenenden nehme ich mir oft ein Ruderboot und paddle zwischen den Brücken herum. Damals verfügt der Converted Cruiser Club noch nicht über ein eigenes Clubhaus, deshalb treffen sich die Mitglieder in Dick Waite's Boatyard am Ufer von St. Margarets, wo auch das kleine Motorboot meines Vaters liegt, dem er den Namen *Teuke* gegeben hat. Später kaufte Pete Townshend das

Grundstück und richtete dort sein Meher-Baba-Tonstudio ein. Ich habe ein altes Foto von mir auf dem Arm meiner Mutter genau an der Stelle, also machte ich einen Abzug für ihn. Pete, stets ein Gentleman, schrieb mir zum Dank einen reizenden sentimental Brief. Ich glaube, das Foto hängt immer noch bei ihm im Studio.

Ende der Fünfzigerjahre pachtet der Club ein Grundstück auf Eel Pie Island für einen Penny im Jahr. Ich verbringe viel Zeit dort, helfe beim Bau des Clubhauses und stehe später bei den Theateraufführungen und musikalischen Komödien der Mitglieder auf der Bühne. Ich kann mit

Fug und Recht behaupten, dass ich an diesem berühmten Veranstaltungsort in der Mitte der Themse – Ursprung der British Blues Explosion in den Sechzigern – lange vor den Rolling Stones, Rod Stewart und The Who aufgetreten bin.

Auftritt von links: Der junge Phil Collins, ein blondgelockter pausbäckiger Engel von etwa fünf Jahren, in der Rolle des Humpty Dumpty. Zu meinem frühen Bühnenrepertoire gehört auch schon bald ein hervorragender Buttons, eine Figur aus dem Volksstück *Cinderella*. Ich habe meine Berufung gefunden ...

Noch nicht so ganz. Ich vertreibe mir einfach die Zeit am Fluss. Doch die regelmäßigen Aufführungen im Bootshaus bieten mir die Gelegenheit, zum ersten Mal vor Publikum Schlagzeug zu spielen. Es gibt Bildmaterial vom zehnjährigen Phil, der bei den Derek Altman All-Stars mitspielt, angeführt vom Maestro am Akkordeon. Auch Carole und Clive sind mit dabei und treten in komischen Sketchen auf. Und Mum singt inbrünstig: »Who's Sorry Now?«.

Im Grunde gehört die ganze Familie zu der Ufer-Truppe. Dad gibt regelmäßig seinen Evergreen über einen Farmer zum Besten, bei dem er

jede Menge ordinärer Geräusche macht, um die Tiere nachzuahmen. Noch heute unterhalte ich meine Jüngsten mit dem Lied: »*There was an old farmer who had an old sow ...*« (untermalt mit verschiedenen Furzgeräuschen).

Bei diesen seltenen Gelegenheiten legt Dad Bowler-Hut, Anzug und Krawatte ab und wird zum charmanten Schlawiner. Ich habe nur wenige detaillierte Erinnerungen an meinen Dad, ob glückliche oder andere. Die Bilder, die mir geblieben sind, habe ich später zu einem Song verarbeitet, »*All Of My Life*« auf dem 1989 erschienenen Album ... *But Seriously:*

Dad kommt von der Arbeit nach Hause, zieht sich um, setzt sich an den Tisch zum Abendessen und schaut anschließend fern, nur mit seiner Pfeife als Gesellschaft. Mum ist ausgegangen, und ich bin oben und höre Schallplatten.

Wenn ich mir das heute in Erinnerung rufe, überkommt mich Trauer. Es gibt so vieles, das ich meinen Vater hätte fragen können; wenn ich nur gewusst hätte, dass ich ihn schon mit einundzwanzig verlieren würde. Es gab schlicht keine große Nähe zwischen uns, keinen Dialog. Vielleicht habe ich die Erinnerungen gelöscht. Vielleicht hat es sie nie gegeben.

Woran ich mich lebhaft erinnere, ist mein Bettnässen. Ich schließ lange mit einem Gummilaken unter dem Leintuch. Wenn mir »ein Malheur« passierte, verhinderte das Gummilaken, dass die Feuchtigkeit in die Matratze eindrang, allerdings musste ich dann in einer Pfütze aus Urin schlafen. Was macht man in solch einer Situation? Man steht auf, schläßt bei den Eltern und nässt *deren* Bett ein. Damit habe ich mich bei meinem Vater bestimmt besonders beliebt gemacht. Wir hatten in unserer kleinen Doppelhaushälfte keine Dusche, und ein Bad am frühen Morgen war nicht üblich, daher fürchte ich, dass mein Dad einige Jahre lang

jeden Morgen dezent nach Urin roch, wenn er zur Arbeit ging.

Vielleicht war es unvermeidlich, dass mein Dad, auch wenn er den Fluss so sehr liebte, manchmal gefühllos handelte. Ich habe sogar filmische Beweise. In einem Amateurfilm, den Reg Tungay gedreht hat, sieht man, wie mein Dad und ich am Ufer von Eel Pie Island stehen. Ich bin damals etwa sechs Jahre alt. Unter mir fällt die Böschung viereinhalb Meter steil zur Themse ab.

Ich weiß heute so gut wie damals: Die Themse ist ein sehr gefährlicher Fluss. Es gibt unglaublich starke Unterströmungen und

Gezeitenschwankungen. Ziemlich häufig werden an den Schleusentoren der Brücke in St. Margarets Leichen angetrieben. Wie alle Mitglieder des Converted Cruiser Club wissen, ist mit der Themse nicht zu spaßen.

Auf den alten Filmaufnahmen sieht man, wie mein Vater abrupt kehrtmacht und weggeht. Er sagt eindeutig nichts zu mir. Warnt mich nicht, zeigt keine Besorgnis. Er lässt mich einfach am Rand der Klippe stehen. Es geht hässlich steil hinunter zu einem steinigen, wellengepeitschten Strand. Wenn ich hinunterfiele, würde ich mich schwer verletzen, womöglich würde ich sogar weggeschwemmt. Aber

Dad lässt mich einfach im Stich, blickt sich nicht einmal mehr nach mir um.

Ich will damit nicht sagen, dass ich ihm egal war, ich glaube, dass er manchmal einfach nicht an uns dachte. Wahrscheinlich war er mit seinen Gedanken woanders, als er mich auf der Klippe über der Themse zurückließ. Er machte uns etwas vor.

Als Erwachsener mache ich so etwas später auch. Teilweise auf eine positive, kreative Art – ich bin Songschreiber und Künstler, da gehört es einfach dazu, dass man sich Sachen ausdenkt. Aber auch auf negative Art, das gebe ich zu. Während ich fast vier Jahrzehnte lang nahezu unablässig

weltweit unterwegs war, mit Genesis und als Solokünstler, hielt ich die Fiktion aufrecht, dass ich eine solide Existenz als Familienvater führen und gleichzeitig meine Karriere als Musiker weiterverfolgen könnte.

Wir Mütter und Väter, wir wissen nicht alles. Bei Weitem nicht.



Als Mod, aufgenommen von Lavinia in  
unserem Wohnzimmer in der Hanworth Road

453, um 1966. (© Genesis Archive)

2

# **Einem anderen Takt folgen**

Oder: Die Abenteuer eines  
naiven Jugendlichen in den  
Sechzigern, der unbedingt  
auf die Bühne und  
Schlagzeug spielen will

er Weihnachtsmann ist an allem schuld. Ja, ich gebe dem großen bärtigen Kerl im roten Mantel die Schuld. Das ist mein Erklärungsversuch für den Ursprung einer lebenslangen Leidenschaft, einer instinktiven Gewohnheit, deretwegen ich mal mehr, mal weniger genüsslich auf sämtlichen Gegenständen in meiner Reichweite herumklopfe, bis zu jener schicksalhaften Zeit, etwa ein halbes Jahrhundert später, als mich zuerst der Körper im Stich lässt und dann auch der Mut verlässt.

Als machte ich – ein typisches tyrannisches Kleinkind – nicht schon genug Krach, bekomme ich mit drei

Jahren zu Weihnachten ein Kinderschlagzeug aus Plastik geschenkt. Die Familie Collins ist, wie oft an Weihnachten, bei Reg und Len Tungay. Bei meinem neuen Schlagzeug wird jedem in meinem Umfeld sofort und lautstark klar, dass ich davon begeistert bin. Man könnte auch sagen, dass es mich völlig mit Beschlag belegt hat. Trotz meiner jungen Jahre habe ich keinen Zweifel daran, dass mein neues Spielzeug einfach genial ist. Ich kann jetzt »kommunizieren«, indem ich auf etwas einprügle und so zeige, was ich auf dem Herzen habe.

Die Brüder Tungay, häufige Besucher in der Hanworth Road 453, vor allem

zum sonntäglichen Mittagessen – die allwöchentliche Gelegenheit für meine Mum, sämtliches Grünzeug gewissenhaft so lange zu kochen, bis es grau ist –, erkennen sofort meine Begeisterung für Percussion und Rhythmus. Die Meinung meines Vaters zu dem Thema war ihnen möglicherweise weniger klar.

Als ich fünf bin, bauen Reg und Len eine Art Schlagzeug für mich. Zwei Holzlatten werden zu einem Querstück verschraubt. In jede Latte wird ein Loch gebohrt, da hinein kommen vier Stangen. Die Stangen krönen zwei Keksdosen aus Blech, eine Triangel und ein billiges Plastiktamburin. Das alles

lässt sich zusammenklappen und passt dann genau in einen braunen Koffer.

Es als »Schlagzeug« zu bezeichnen, ginge zu weit. Es ähnelt eher einem dieser verrückten Apparate des Zeichners Heath Robinson als einem Drum Kit von Buddy Rich.

Aber ich bin im siebten Himmel, und mein Krach-Bumm-Zack-Gerät wird in den kommenden – geräuschvollen – Jahren als mein Musikinstrument und bester Freund fungieren.

Ich übe überall und ständig, aber meistens im Wohnzimmer, wenn gerade jemand fernsieht. Ich setze mich in die Ecke und spiele zur obligatorischen TV-Unterhaltungsshow

der Fünfzigerjahre, der Revuesendung *Sunday Night At The London Palladium*. Mum, Dad, Reg, Len, Clive und Carole ertragen geduldig mein ungeübtes Geklopfe, während sie versuchen, den Scherzen der Komiker Norman Vaughan und Bruce Forsyth oder den Auftritten der Musiker der Vor-Rock-'n'-Roll-Ära zu folgen, die in der jeweiligen Woche zu Gast sind.

Ich trommle zu The Harmonics und ihren zahlreichen Mundharmonikas. Ich liefere ein Bumm-Tssssch zu den Pointen der Komiker. Ich begleite das Jack Parnell Orchestra bei der Eingangs- wie bei der Abspannmelodie. Es muss nicht einmal irgendeine

Nummer im Programm sein. Ich spiele alles zu allem. Ich bin ein vielseitiger Auftragsdrummer, schon damals.

In der Pubertät wird meine Hingabe nur noch stärker. Stück für Stück stelle ich mir ein halbwegs anständiges Schlagzeug zusammen. Auf die Snare Drum folgt ein Becken, danach eine Bass Drum, die ich einem Nachbarn von gegenüber abkaufe. Damit komme ich über die Runden, bis ich zwölf bin. Dann – in der Blüte meiner Teenager-Jahre – sagt meine Mum, sie zahlt die Hälfte, wenn ich mir ein richtiges Schlagzeug kaufe.

Wir schreiben das Jahr 1963, und die Swinging Sixties sind in vollem Gang.

Die Beatles sind gelandet, die Zukunft kann kommen. Ihre erste Single »Love Me Do« erscheint im Oktober 1962, und sofort hat mich die Beatlemania gepackt. Ich bringe ein enormes Opfer: Ich verkaufe die Modelleisenbahn meines Bruders, um damit für meine Hälfte des Deals mit meiner Mutter aufzukommen. Ich komme gar nicht erst auf die Idee, dass ich Clive vielleicht hätte um Erlaubnis fragen sollen.

Ausgestattet mit 50 Pfund, gehen meine Mutter und ich zu Albert's Music Shop in Twickenham und kaufen ein vierteiliges Drum Kit von Stratford in Perlweiß. Es ist das

Schlagzeug, das auf dem Coverfoto meines 2010 erschienenen Albums *Going Back* zu sehen ist und mich als 13-Jährigen zeigt.

Ich habe das Gefühl, dass sich mein Schlagzeugspiel verbessert, nicht zuletzt deshalb, weil ich spiele, wann immer es möglich ist. Ich bin mir sicher, dass ich schon 10000 Stunden in mein Spiel investiert habe, noch bevor ich ein Teenager bin, wie unsere Nachbarn in der Hanworth Road 451 und 455 sicher bestätigen können. Daheim lasse ich für mein Schlagzeug fast alles andere stehen, was auch meinen Lehrern an der Nelson Infants School und später an der Chiswick County Grammar

School, die meine Hausaufgaben benoten, nicht entgeht.

Aber ich bin kein trommelnder Trottel: Ich bestehe mein 11-Plus-Examen am Ende der Grundschulzeit. Dadurch kann ich die damals ziemlich durchschnittliche Gesamtschule umgehen und auf die Grammar School wechseln.

Trotzdem muss ich zugeben, dass ich die Zeit, die ich in meinem Zimmer verbringe, kaum zum Lernen nutze. Mein Schlagzeug beherrscht den Raum, dort sitze ich und trommle und trommle und trommle, direkt vor dem Spiegel. Zum Teil aus Eitelkeit, aber auch wegen des Lerneffekts. Fasziniert

studiere ich Ringo Starr beim Spielen, und wenn ich schon nicht so klingen kann, vielleicht kann ich dann wenigstens so aussehen wie er. Dann landen die Rolling Stones mit ihrer dritten Single »Not Fade Away« auf Platz drei der Charts, und jugendlich wankelmütig kopiere ich von nun an Charlie Watts.

Doch bei all meiner Begeisterung fürs Schlagzeug entwickle ich noch ein anderes Interesse: die Schauspielerei. Die Saat dafür wurde bei den Aufführungen im Bootsclub gelegt, in der Isleworth Scout Hall, als ich das Publikum in so tragenden Rollen wie Humpty Dumpty und Buttons

begeisterte. Bei einer dieser herausragenden Aufführungen ging mein Dad in seinem Kostüm als Sir Francis Drake nach draußen, um frische Luft zu schnappen. Neben der Halle befand sich eine alte Kirche mit einigen offenen Gräbern (eine kleine Aufmerksamkeit von Adolf und seinen Bomben). Mein Pfeife rauchender Vater, umwabert vom mitternächtlichen Flussnebel, sah aus wie ein Geist, der gerade einem der Gräber entstiegen ist. Ein vorbeikommender Motorradfahrer erfasste die Gestalt mit seinem Scheinwerferkegel. Er bremste scharf, machte auf der Stelle kehrt und

erstattete Meldung bei der örtlichen Polizei. Die wiederum meldete den Vorfall der örtlichen Tageszeitung. Und prompt lautete anderntags die Schlagzeile in der *Richmond and Twickenham Times*: »Geist von Sir Francis Drake in Isleworth gesichtet«.

Etwa zu der Zeit unternehme ich einen peinlichen, doch glücklicherweise kurzen Ausflug ins Model-Business und dem posiere für Werbefotos. Zusammen mit einem halben Dutzend anderer Knaben, die alle gedankenvoll ins Nichts starren, präsentiere ich Kinderkleidung und schmücke Strickanleitungen. Mit meinem schnittigen blonden Pony und dem

pausbäckigen Lächeln trage ich einen umwerfenden Schlafanzug, und auch die Strickpullover machen sich an mir hervorragend.

Meine Mutter ist wohl immer noch ganz betört von meiner an Shakespeare gemahnenden Darstellung des Humpty Dumpty und schwer beeindruckt von meinem Proto-Zoolander-Auftritt als Model. Sie zwingt mich, meine Samstagvormittage mit Sprechunterricht zu verbringen, der in einem trostlosen Kellergeschoß in der Jocelyn Road in Richmond stattfindet, bei einer Lehrerin namens Hilda Rowland. Linoleumboden, Ballettspiegel an der Wand und der schwache Geruch

weiblicher Hormone in der Luft. Mrs. Rowland hat eine »spezielle« Freundin, Barbara Speake, die 1945 in Acton eine Tanzschule gegründet hat. Meine Mum freundet sich mit Miss Speake an. Seit sie nicht mehr den Spielwarenladen leitet, weiß sie nicht so recht, was sie anfangen soll, also arbeitet sie mit Miss Speake zusammen und gründet eine an die Schule angeschlossene Theateragentur. June Collins vermittelt Kinder, die singen und tanzen können, an das Londoner West End und an die aufkommende Fernseh- und Filmwerbebranche.

In den Anfangszeiten der Fernsehwerbung besteht ein großer

Bedarf an schauspielernden Kindern. Der Junge für die Milky-Bar-Werbung ist ihr größter Coup. Mit der Besetzung dieser und anderer Werbespots findet meine Mutter eine neue Aufgabe: Sie entscheidet, welches der von ihr vertretenen Kinder am besten zu den Anfragen passt. Sie stürzt sich voller Elan in diese Aufgabe. 1964 erfährt sie, dass für das Musical *Oliver!* Kinderdarsteller gesucht werden. Die erfolgreiche Adaption des Charles-Dickens-Romans *Oliver Twist* von Lionel Bart läuft bereits im vierten Jahr und wird insgesamt zehn Jahre lang Erfolge feiern. Ich spreche für die Rolle des Artful Dodger vor, die der spätere

Monkee Davy Jones bereits gespielt hat und die er auch in der Broadway-Fassung noch spielen wird.

Nach mehrmaligem Vorspielen und einem Recall nach dem anderen werde ich tatsächlich genommen. Ich bin völlig aus dem Häuschen. Meiner Meinung nach ist der mit allen Wassern gewaschene, witzige Dodger die beste Kinderrolle in dem Stück. Oliver, dieser einfältige Saubermann? Fehlanzeige!

Ich bitte um einen Termin beim Rektor der Chiswick County Grammar School, um ihm die gute Nachricht zu überbringen. Mr. Hands versetzt die gesamte Schülerschaft in Angst und Schrecken. Er ist ein strenger Pädagoge

der alten Schule, dessen wehender Talar an Fledermausflügel erinnert, wenn er in die Aula stürmt, den Doktorhut fest auf dem Kopf, mit rosigen Wangen, bereit für einen weiteren Tag disziplinierten Lernens.

Ein Termin in seinem Büro kann nur zwei Dinge bedeuten: Entweder steht einem eine Tracht Prügel bevor, oder man hat etwas mitzuteilen, aber das sollte besser von großer Bedeutung sein. Um Mr. Hands nicht unrecht zu tun: Er scheint sich zu freuen, dass ich eine wichtige Rolle in einer bedeutenden und von den Kritikern gelobten Londoner Theaterproduktion ergattert habe. Doch es ist auch seine

traurige Pflicht, mir mitzuteilen, dass er, wenn ich die Rolle annähme, keine andere Wahl habe, als mich von der Schule zu verweisen.

Für Kinder unter 15 Jahren, die im West End auftreten, gelten damals strenge Vorschriften: Man darf maximal neun Monate lang auftreten. Dafür gibt es drei Drei-Monats-Verträge, zwischen denen die Kinder jeweils drei Wochen lang freihaben müssen. Mr. Hands kann eine derartige Laxheit während des Schuljahrs nicht dulden. Viel später erfahre ich über Reg und Len, dass er meine Karriere mit großem Interesse und einigem Stolz verfolgte. Ich war regelrecht schockiert,

weil er immer so ein vernichtendes Desinteresse gegenüber jeder Form von Unterhaltung an den Tag gelegt hatte. Ob er eher ein Genesis- oder Phil-Collins-Fan war, kann ich allerdings nicht sagen.

Ich erzähle meinen Eltern von seinem Ultimatum, das mich vor die Entscheidung: Schule oder Bühne stellt, und sie reagieren, ohne lange zu fackeln: Schauspielschule. Sie nehmen mich von der Chiswick Grammar School und melden mich an der kürzlich gegründeten Schauspielschule von Barbara Speake an. Meine Mutter leitet die Schauspieleragentur von Barbara Speake so erfolgreich, dass sie

und Miss Speake die Tanzschule zu einer Schule für sämtliche darstellenden Künste erweitert haben.

Für mich erweist sich das in vielerlei Hinsicht als Win-Win-Situation. Zum einen kann ich so viel schauspielern, wie ich will. Zum anderen sind auf der Barbara Speake Stage School deutlich mehr Mädchen als Jungen. In der neu gebildeten »Schülerklasse« ist außer mir noch ein anderer Junge namens Philip Gadd, dazu ein Dutzend Mädchen.

Also eigentlich eine Win-Win-Win-Situation. Da der Schwerpunkt eindeutig darauf liegt, mein Schauspiel zu verbessern, vorzusprechen und Rollen zu bekommen, wird meine

normale Schulausbildung praktisch eingestellt. Für einen pubertierenden Jungen ist das natürlich der Himmel auf Erden. Erst später stellte ich fest, dass ein bisschen mehr traditioneller Unterricht und ein bisschen weniger Ballett nicht schlecht gewesen wären.

Andererseits hätte ich gern Steptanz gelernt. Alle frühen großen Schlagzeuger, Legenden wie etwa Buddy Rich, konnten steptanzen. Umgekehrt waren großartige Tänzer wie Fred Astaire auch gute Schlagzeuger. Beide Fertigkeiten sind rhythmisch eng verwandt, und ich wünschte, ich hätte damals mehr Interesse gezeigt. Eine kleine

Steppeinlage bei Live Aid wäre doch sicher super angekommen ...

Als ich mich an der Schauspielschule einschreibe, bin ich 13 Jahre alt. Meine Teenagerzeit beginnt mit einem Paukenschlag, und zwar in jeder Hinsicht. Ich bin Schlagzeuger, das ist in der Schule sehr angesagt. Ich trete in einer großen Show im West End auf und werde dafür von meinen schauspielernden Mitschülern beneidet. Und ich bin einer von nur zwei Jungs in einer Klasse, in der es von Mädchen nur so wimmelt – Mädchen der extrovertierten künstlerischen Sorte.

Ich sage es nur ungern, aber in meinen vier Jahren auf der

Schauspielschule hatte ich mit fast all meinen Mitschülerinnen was am Laufen – ich vermute mal, dass es nur ein oder zwei Mädchen gab, die meiner Aufmerksamkeit entgingen. Ich war noch nie so cool. Und ich werde auch nie wieder so cool sein.

Der Überlieferung nach war ich vierzehn, als ich zum ersten Mal Sex hatte. Ich schreibe »wohl«, weil es so schnell vorbei war, dass es vielleicht gar nicht richtig zählt. Aber die Möglichkeiten eines triebgeplagten Teenagers in einem dicht besiedelten Viertel mit strenger Sozialkontrolle sind begrenzt. Wenn man dann mal in einer Situation ist, in der *es* passieren könnte,

ist man schon in Schwierigkeiten und aus den Startlöchern. Und so kommt es, dass Cheryl – ebenfalls vierzehn und ebenfalls ein Möchtegern-Mod – und ich *es* auf einem Gartengrundstück tun. Ich hatte nicht vor, mein Debüt draußen im Schlamm zu geben, mitten in einem kleinen Beet voll Kartoffeln und Karotten, aber ich hatte keine große Wahl.

Natürlich hatte ich jede Menge sexuelle Erfahrungen als Solokünstler. Heute ist es mir peinlich, auch nur daran zu *denken*, weil es für die anderen in der Familie so offensichtlich gewesen sein muss. Ich möchte hier nicht weiter ins Detail gehen, ich sage

nur, dass ich mich in der Hanworth Road 453 mit meiner großen Sammlung von *Parade*-Softporno-heftchen gern aufs Klo zurückzog. Ich bin mir ziemlich sicher, dass alle wussten, was da ablief. Das raschelnde Papier, ganz zu schweigen von den anderen Geräuschen, war sicher ein deutlicher Hinweis.

Doch kommen wir zurück zum eigentlichen Thema: Auf Barbara Speakes Schauspielschule lerne ich zwei Mädchen kennen, die wichtige und dauerhafte Rollen in meinem Leben spielen werden, beruflich wie privat. Im Lauf meiner Teenagerjahre gehe ich entweder mit Lavinia Lang oder mit

Andrea Bertorelli. Unsere Beziehung läuft quasi auf »heavy rotation«, und dieses Hin und Her wirkt noch viele Jahrzehnte nach.

Mein erstes Jahr als Teenager ist noch in anderer Hinsicht von großer Bedeutung: Anfang 1964 sagt mir meine Agentin – meine Mum –, ich solle mich im Scala Theatre in der Charlotte Street vorstellen. Als ich am Nachmittag mit der Piccadilly Line ins Zentrum fahre, habe ich keine Ahnung, um welche Rolle es geht. Ich nehme an, das gehört zum Plan, denn die Teenager, die sich in Scharen im Theater versammelt haben, wirken alle völlig ahnungslos. Wenn man eine

echte Reaktion des Publikums erleben will, versammelt man eine Gruppe Jugendlicher vor einer leeren Bühne, auf der nur ein paar Musikinstrumente stehen, ohne ihnen zu sagen, wer auftreten wird.

Allerdings verfüge ich über Insiderinformationen: Ich würde das Ludwig-Schlagzeug von Ringo Starr überall erkennen. Aber ich hätte nie erraten, dass die Beatles einen Film drehen.

Plötzlich herrscht Unruhe hinter der Bühne. Und wie von Zauberhand stehen auf einmal Ringo, John Lennon, Paul McCartney und George Harrison vor uns, in ihren fabelhaften Anzügen

aus grauem Mohair mit den schwarzen Krägen. Das Scala Theatre bebt. Der Auftritt ist für das Finale im Debütfilm der »Fab Four« gedacht, *A Hard Day's Night*<sup>\*</sup>. Wenn wir Zuschauer gefilmt werden, stehen Doubles auf der Bühne. Aber wenn John, Paul, George und Ringo spielen, sind sie keine zehn Meter von mir entfernt. Als aufrichtiger Beatles-Fan kann ich mein Glück kaum fassen. Ich stehe nicht nur ganz vorne bei einem Live-Auftritt (oder so etwas in der Art), sondern werde zusammen mit meinen ersten musikalischen Helden auch noch auf Zelluloid gebannt und damit unsterblich.

Wenn es denn so wäre! Der junge Phil Collins glänzt nämlich durch Abwesenheit, als der Film im Sommer in die Kinos kommt. Mein Auftritt an jenem Tag fällt der Schere zum Opfer. Habe ich nicht laut genug gekreischt?

Ein kleiner Sprung in die frühen Neunzigerjahre. Der damalige Produzent des Films, Walter Shenson, besucht mich im Studio von Genesis, The Farm in Surrey. Anlässlich des 30-jährigen Jubiläums von *A Hard Day's Night* bittet er mich, meine Geschichte für ein »Making-of« auf der DVD zu erzählen. Er schickt mir die herausgeschnittenen Szenen.

Ich halte den Film immer wieder an und suche mein 13-jähriges Ich. Ich weiß, dass ich dabei war: Ich habe 15 Pfund Gage dafür bekommen und den Scheck auch eingelöst; das war nicht der Tagtraum eines verblendeten BeatlesFans. Nach wiederholtem Ansehen und angestrengtem Starren finde ich schließlich jemanden, von dem ich meine, dass ich es bin. Ich erinnere mich an die Krawatte, die ich damals trug (rot mit weißen Rauten; Gott sei Dank war der Film schwarz-weiß), und ein rosa Hemd. Dasselbe Hemd trage ich übrigens auf dem Albumcover von *Going Back*. Jedenfalls bin ich mir ausreichend sicher, um

mich im fertigen Beitrag auf der DVD mit einem Kreis markieren zu lassen. Ein junger Bursche, der einfach nur gebannt dasitzt, zwischen all den anderen Jugendlichen, die aufgesprungen sind, kreischen und sich wahrscheinlich vor Begeisterung in die Hosen machen.

Vermutlich ist das der Grund, warum ich im Film nicht zu sehen bin: Ich zeige nicht genug Beatlemania. Man kann sich vorstellen, wie der Regisseur Richard Lester dem Cutter zuruft: »Raus mit der Einstellung, der dämliche Junge sitzt ja einfach nur rum!« Aber das tat ich nicht etwa, weil ich cool sein wollte. Ich war einfach so hingerissen,

weil ich die Beatles live hörte – und sah – und erlebte. *Das wollte ich sehen.* Ich wollte mir dieses Erlebnis nicht durch Herumschreien verderben.

Die Fab Four spielten »Tell Me Why«, »She Loves You« und »All My Loving«. Bei den Songs feuerten meine sämtlichen sich gerade bildenden musikalischen Synapsen. Ich wusste: Das war die Zukunft, meine Zukunft – und diesen Moment wollte ich auskosten. Schauspielern? Auf keinen Fall. Ich war vielleicht deswegen da, aber im Großen und Ganzen interessierte mich meine Statistenrolle in dem Moment nicht im Geringsten.

Später erzähle ich jeweils Paul, George und Ringo die Geschichte (John habe ich nie kennengelernt). Als ich Paul im Londoner Club Talk Of The Town einen American Music Award überreichte, sagte er: »Warst du wirklich bei *A Hard Day's Night* dabei?«

Ja, war ich. Aber man muss nur im falschen Moment blinzeln, dann hat man mich verpasst. Doch ich war dabei. Ich ahnte ja nicht, dass es zu einer Art Leitmotiv in meinem Leben würde, dass man mich herausschneidet. Zum Glück kann man aus einer Show im West End nicht herausgeschnitten werden. Nun ja, kann man schon, und

das wird mir auch passieren, aber zumindest nicht so schnell.

Die Anfangszeiten von *Oliver!* liegen so, dass ich jeden Tag direkt von der Schule ins West End fahren muss. Allerdings muss ich dann doch meistens die Zeit totschlagen, wenn ich gegen 16 Uhr in Soho ankomme. Oft hocke ich mich dann in eines der kleinen Kinos, die es überall im Zentrum von London gibt und die stündlich Zeichentrickfilme zeigen. Ich glaube damals noch, dass sie für Pendler gedacht sind, die ein paar Minuten Zeit haben, bevor ihr Zug fährt. Von ihrem anderen Zweck habe ich keine Ahnung. In Großbritannien

ist Homosexualität immer noch verboten, daher nutzen Männer die Kinos zur diskreten Kontaktaufnahme. Einmal macht sich während eines *Looney Tunes*-Films ein Mann an mich heran und legt vorsichtig die Hand auf mein Schuljungenknie. Ich knurre ein »Verpiss dich«, und er rennt schneller aus dem Kino als der Road Runner.

In den kommenden Monaten gewöhne ich mich an diese dunkle Seite des West End, die »Ouvertüre« im Kino wird fast zu einem langweiligen Ritual. Die Nachmittage und Abende entwickeln eine angenehme Routine: in Hounslow in den Zug, Kino, ein Bummel durch die Cafés und

Plattenläden in Soho und ein schneller Burger bei Wimpy. Dann mache ich mich auf den Weg zum Bühneneingang des New Theatre in der St. Martins Lane in der Nähe des Trafalgar Square.

Meine Rolle in *Oliver!* verlangt sofort vollen Einsatz. Ich lege einfach los, und das muss ich auch: Ich spiele in einer großen, erfolgreichen, normalerweise ausverkauften laufenden Produktion. Da ist kein Platz für Lampenfieber vor dem ersten Auftritt, auch nicht bei einem 13-Jährigen.

Außerdem habe ich eine wichtige Rolle. Der Auftritt des Artful Dodger ist der Moment, in dem die Handlung richtig in Schwung kommt. Die

Darstellung der viktorianischen Arbeitshäuser und der zermürbenden Armut ist ziemlich düster und voller Verzweiflung, bis der muntere langfingrige Gassenjunge auftritt und »Consider Yourself« singt. Dann erwacht das Dickens'sche East End, das Lionel Bart mit blühender, überbordender Fantasie zeichnet, zum prallen Leben. Zudem singt Dodger mit seiner Bande wundervolle Songs, die mittlerweile zeitlose Klassiker sind, etwa »I'd Do Anything« und »Be Back Soon«. Es sind meine ersten Solosongs, und ich genieße meine Auftritte acht Mal pro Woche, Abend für Abend (mit

Matineen jeden Mittwoch und Samstag).

Außerdem gibt es erfreuliche Nebeneffekte: Während ich die Bühne des New Theatre bespiele, tritt meine Freundin Lavinia in dem Stück *Die Blütezeit der Miss Jean Brodie* im Wyndham's Theatre auf, das nur ein paar Meter entfernt ist. Der Bühneneingang liegt gegenüber von unserem. Normalerweise haben wir nicht gleichzeitig Pause, aber bevor die Vorstellungen anfangen, ist meist noch genug Zeit, sich hinauszuschleichen und die Liebe seines Teenagerlebens zu treffen, um schnell ein bisschen zu knutschen und zu kuscheln.

Ich feiere meinen 14. Geburtstag und spiele weiter bei *Oliver!* mit. Aber die Veränderungen lassen nicht lange auf sich warten: Eines Abends singe ich gerade »Consider Yourself« und schmettere mit dem erforderlichen fröhlich-frechen Gusto meinen Text, als plötzlich aus meiner sonst so goldenen Kehle nur noch ein Krächzen und Quäken dringt, bevor meine Singstimme komplett versagt. Ich mache wacker weiter, aber in der Pause haste ich zum Inspizienten. Ich verstehe nicht, was mit meiner Stimme los ist. Ich habe keine Erkältung, ich hatte noch nie Probleme beim Singen, bin noch kein einziges Mal ausgefallen, und

an den Zigaretten kann es auch nicht liegen. Dank unseres Mundraubs aus dem Spirituosenladen im Pub von Charles Salmons Vater rauche ich seit Jahren wie ein Profi.

Der Inspizient, ein erfahrener Hirte, der schon zahlreiche Kinderschauspieler kommen und gehen sah, sagt mir, was los ist: Ich bin im Stimmbruch.

Von wegen aufbauende Worte, dass ich jetzt ein Mann werde. In dem Moment, hinter der Bühne, zusammengekauert hinter dem Feuerschutzvorhang, bin ich am Boden zerstört. Ich weiß, was das bedeutet.

Ich kämpfe mich durch den Rest der Vorstellung, aber meine Stimme ist angeschlagen. Das ganze Theater weiß es; jenseits der Scheinwerfer spüre ich die Unruhe im Parkett. Ein furchtbare Gefühle. Ich hasse es, ein Publikum im Stich zu lassen; eine Angst, die bei mir schon pathologisch ist und die ich nie ablegen werde. Die Zahl der Konzerte, die ich mit Genesis oder auf meinen Solotourneen absagen musste, kann ich an einer Hand abzählen. Im Lauf meiner Karriere tue ich alles, was möglich ist, damit die Show weiterläuft und ich auftreten kann – selbst wenn das zu zwielichtigen Ärzten, dubiosen Injektionen, einer katastrophalen

Taubheit und dauerhaften körperlichen Schäden führt, die massive operative Eingriffe erfordern.

Damit ist meine Zeit als Artful Dodger beendet, der besten Rolle für einen Kinderschauspieler in ganz London. Ganz unsentimental werde ich kurzerhand von der Besetzungsliste gestrichen, die Zeit im West End ist für mich vorbei, jetzt beginnt wieder das Leben an der Endstation.

Für einen hormongesteuerten Teenager, der völlig fasziniert war von allem, was London in den Swinging Sixties zu bieten hatte, war *Oliver!* ein echter Trip, und zwar auf wie neben der Bühne.

In den sieben glücklichen Monaten, in denen ich im West End als glücklicher Sklave der Unterhaltungsindustrie arbeite, lerne ich die Hausmusiker des New Theatre kennen. Der Schlagzeuger ist der Bandleader, der zufällig mit demselben Zug nach Hause fährt wie ich. Wir unterhalten uns. Naja, ich rede und quetsche ihn über das Leben eines Musikers aus, und er antwortet mir geduldig. Ich ziehe aus seinen Schilderungen den Schluss, dass das Leben eines Berufsmusikers – in Showbands, im Orchestergraben, in Clubs – großartig ist. So ein Leben will ich auch.

Bis zu dem Punkt habe ich mir musikalisch alles selbst beigebracht. Aber mir ist klar, dass ich mich deutlich verbessern muss, wenn ich Profi werden will. Also nehme ich Klavierunterricht bei meiner Großtante Daisy in ihrem modrigen edwardianischen Haus in der Netheravon Road in Chiswick. Sie ist charmant und geduldig und mir eine große Hilfe. Zu unserer beider Überraschung fällt mir das Klavierspielen leicht. Wenn ich etwas höre, habe ich es im Kopf, ich muss mir das Notenblatt nicht noch einmal ansehen. Ich habe ein gutes Gehör für Melodien, was großartig ist, um Songs

zu lernen, aber weniger gut, um Noten zu lernen. Für Auntie Daisy ist das frustrierend, aber sie nimmt es mir nicht übel. Bei ihrem Tod vermachte sie mir ihr Tafelklavier von Collard & Collard aus dem Jahr 1820, bei dem die Saiten noch parallel aufgezogen sind. Bei den Aufnahmen für *Face Value*, mein erstes Soloalbum, habe ich für die Pianoparts nur dieses Klavier verwendet.

Notenlesen lerne ich nie, ich kann es heute noch nicht. Wenn ich es gelernt hätte, wäre vieles vielleicht ganz anders gekommen. Als ich 1996 die Phil Collins Big Band gründete, muss ich mein eigenes phonetisches System

entwickeln, um mit den brillanten erfahrenen Jazzmusikern zu kommunizieren. Man kann es ihnen nicht verübeln, wenn sie damals dachten: Was bildet sich dieser ungebildete Clown eigentlich ein, dass er mit Größen wie Tony Bennett und Quincy Jones zusammenarbeiten will?

Andererseits ist es für mich sehr befreiend, dass ich keine Noten lesen kann. Dadurch habe ich ein viel breiteres musikalisches Vokabular. Es gibt ausgebildete, technisch hochversierte Musiker, die reglementiert, einstudiert und steril klingen. Ein traditionell ausgebildeter Musiker wäre vielleicht nicht auf einen

unorthodoxen Song wie »In The Air Tonight« gekommen. Wer die Regeln nicht kennt, weiß auch nicht, gegen welche Regeln er verstößt.

Neun Jahre nachdem ich von Onkel Reg und Onkel Len mein erstes Drum Kit bekommen habe, beschließe ich, Schlagzeugunterricht zu nehmen. Mein Weg zur Schauspielschule von Barbara Speake, von der U-Bahn-Station Acton Town über die Churchfield Road, führt mich an einem Schlagzeugladen vorbei, der Maurice Plaquet gehört. Das Geschäft ist ein Mekka für Schlagzeuge aus ganz London, und Maurice selbst ist ein gefragter Studiomusiker, ein ziemlich bekannter Name in der Welt

der Schlagzeuger, zu der ich so gerne gehören möchte.

Er ist ein zu großer König, um mich zu unterrichten, deshalb wende ich mich an einen Angestellten, der im Keller des Ladens Unterricht gibt.

Lloyd Ryan ist ein flotter junger Typ. Er versucht, mir Noten beizubringen, aber wieder macht mir mein Gehör einen Strich durch die Rechnung. Fünf Jahre später, 1971, komme ich noch einmal zu ihm, weil ich, seit ich zu Genesis gehöre, mein Spiel ein bisschen aufmöbeln will. Wir geben bereits Konzerte, dennoch habe ich das Gefühl, dass ich es noch einmal mit dem Notenlesen probieren sollte. Lloyd

kommt zu einem unserer heute berühmten (na ja, zumindest bei den Hardcore-Fans) Mittagskonzerte im Lyceum Theatre, das in der Wellington Street liegt, nicht weit von The Strand. Auf der Bühne habe ich ein Metallgestell von Dexion, an dem aller möglicher Krimskram befestigt ist: Percussion-Instrumente, Kuhglocken, Effektpfeifen – eine raffinierte, aber dennoch günstige Ansammlung von Sachen, die Krach machen. Bei meiner nächsten Unterrichtsstunde fällt mir auf, dass Lloyd jetzt genau dasselbe Arrangement hat. Fragt sich, wer hier wem etwas beibringt. Danach gehe ich nicht mehr hin.

Ende der Sechzigerjahre, als ich noch einmal kurz im West End als Schauspieler auftrete (wieder in *Oliver!*, aber in einer etwas erwachseneren Rolle, der des feigen Noah Claypole, der Oliver schikaniert), nehme ich ein paar Stunden Schlagzeugunterricht bei einem liebenswerten Mann namens Frank King. Er unterrichtet im historischen Schlagzeugladen Chas E. Foote's, der direkt gegenüber vom Bühneneingang des Piccadilly Theatre liegt. Was meine formale musikalische Ausbildung betrifft, war es das dann schon. Insgesamt hatte ich in meinem ganzen Leben wohl nicht mehr als 30 Stunden Schlagzeugunterricht.

Für mich als Teenager ist es damals nützlicher, direkt beim Spielen zu lernen, unvoreingenommen und aus dem Moment heraus, indem ich mein Umfeld nutze, das ich quasi als meine Spielwiese betrachte. London ist in den Sechzigerjahren absolut hip und stets dem Trend voraus. Als angehender Schlagzeuger hätte ich mir keinen besseren Ort und keine bessere Zeit aussuchen können, um mein Handwerk zu lernen. Musik bedeutet alles und ist überall. Mit ein bisschen Beharrlichkeit, viel Glück und jeder Menge Enthusiasmus finde ich mich im Zentrum der ersten großen Blüte der britischen Popmusik wieder.

Das Geld, das ich als Gelegenheitsschauspieler verdiene – für mein zweites Engagement bei *Oliver!* bekomme ich 15 Pfund die Woche –, gebe ich komplett für mein Hobby aus. Ich werde zum eifrigen Schallplattensammler und gehe in zahlreiche Konzerte. Nachdem ich mit Joe Browns »It Only Took A Minute« meine erste Single gekauft habe, ist der Bann gebrochen, und ich sammle schon bald alles, was bei Northern Songs erscheint, dem von Brian Epstein und den Beatles gegründeten Musikverlag: »Do You Want To Know A Secret?« von Billy J. Kramer, »Hippy Hippy Shake« von den Swinging Blue Jeans

und vieles, vieles mehr. Meine Ohren glühen von all der fantastischen Musik, die plötzlich im Radio gespielt wird, in den Clubs, Pubs und Wohnungen landauf, landab. Sonntagnachmittags schalte ich regelmäßig *Pick Of The Pops* ein, die von Alan Freeman moderierte Hitparadensendung, und ich höre Brian Matthews' *Saturday Club*, die beide im Unterhaltungsprogramm der BBC ausgestrahlt werden.

Mit dem neuen Musikstil kommt auch eine neue Mode auf. Wir schreiben das Jahr 1966, und ich gehe gern in die angesagte Boutique »I Was Lord Kitchener's Valet« in Foubert's Place, einer Seitenstraße der Carnaby Street.

Ich suche nach den Militärklamotten, die damals in Mode sind und die auch von zwei Musikern einer neuen Band getragen werden, von der ich völlig besessen bin. Ich rede von Eric Clapton und Ginger Baker, dem coolsten und besten Gitarristen und dem verrücktesten Schlagzeuger überhaupt, die bei Cream spielen, einem Trio, das als »die erste Supergroup des Rock« in die Geschichte eingehen wird.

Ironischerweise lerne ich Cream im guten alten Hounslow kennen. 1966 warte ich eines Abends auf den letzten Bus an der Haltestelle der Endstation und höre, wie aus einem lokalen Pub namens »The Attic« die druckvolle,

gnadenlos gute Musik einer Bluesband dringt. Ich bin Zeuge, wie Cream Songs spielen, die auf ihrem Debütalbum *Fresh Cream* enthalten sind, das Ende des Jahres herauskommen wird. Damals, mit fünfzehn, hätte ich mir nicht träumen lassen, dass ich später einmal ein guter Freund, Mitmusiker, Produzent und Partybegleiter des unglaublichen Gitarristen dieser Band sein würde.

Ja, natürlich, 1966 ist auch das Jahr, in dem England Fußballweltmeister wird. Aber für mich ist dieses Jahr aus einem anderen Grund etwas Besonderes: Ich gründe mit Schulkameraden von der Barbara

Speake Stage School meine erste Band. Wir nennen uns »The Real Thing«, mit mir am Schlagzeug, Philip Gadd an der Gitarre, seinem Bruder Martin am Bass und Peter Newton als Sänger. Für den Backgroundgesang sind die beiden wichtigsten Mädchen in meinem Leben zuständig, Lavinia und Andy.

Wir sind Schauspielschüler und hören im Unterricht oder beim Lernen gern die neuesten Platten von den Beatles oder The Byrds und stürzen uns mit Begeisterung in die Musik. Allerdings innerhalb bestimmter Grenzen – wir reisen nicht weiter als Acton, weiter weg treten wir nicht auf.

Selbst East Acton wird von uns gemieden. Für uns Schauspielschüler ist es zu gefährlich, denn dort liegt die Faraday School, wo es von harten Typen nur so wimmelt, für die es nichts Schöneres gibt, als einen Jungen zu verprügeln, der in Strumpfhosen über eine Bühne hüpfte. Der arme Peter, er ist schwarz und lebt in der Nähe der East Acton Station, also mitten in der Gefahrenzone. Aufgrund seiner Hautfarbe verprügeln sie ihn regelmäßig und mit besonderer Freude.

Doch unverdrossen (jedenfalls meistens) greifen wir bei The Real Thing Soul und Motown auf und spielen Coverversionen von allem, was

wir finden können. Im Grunde kopieren wir das Repertoire von The Action. Das ist eine Band aus Kentish Town im Nordwesten Londons, cool gekleidete Mods, deren lässige Debütsingle »Land Of A Thousand Dances« aus dem Jahr 1965 von George Martin produziert wurde. Peter und ich halten uns für deren größte Fans. Ich bin auch 1969 noch ein Fan, als sich die Band in Mighty Baby umbenennt. Im Jahr 2000 gibt mir der Mod-Guru Rob Bailey die Telefonnummer von Roger Powell von The Action, der mich als Schlagzeuger vermutlich am stärksten beeinflusst hat. Ich rufe ihn an, und wir werden die besten Freunde. Dank

dieser Freundschaft habe ich das Glück, mit The Action gemeinsam auf der Bühne zu stehen, als die Band wieder zusammenkommt und im The 100 Club in der Londoner Oxford Street auftritt. Ich darf nicht nur neben meinem Helden Roger spielen, sondern lerne endlich auch den Rest der Band kennen, 40 Jahre, nachdem ich sie als Teenager im Marquee bewundert habe. Ich übertreibe nicht, wenn ich später dem *Guardian* sage, für mich sei das so gewesen, als hätte ich mit den Beatles gespielt.

1966 und 1967 versuchen Peter und ich, im Marquee, Londons heißestem Veranstaltungsort, so viele Konzerte

von The Action zu sehen wie möglich. Unseren Bandkollegen von The Real Thing erzählen wir dann von den Konzerten und versuchen nachzuspielen, was wir gehört haben: »You Don't Know Like I Know« vom Soul-Duo Sam & Dave, die man auch »Double Dynamite« nannte und die bei Stax Records unter Vertrag waren, »Do I Love You« vom weiblichen Soul-Trio The Ronettes oder »Heatwave« von Martha Reeves & The Vandellas. Wenn wir den Text nicht ganz verstehen, erfinden wir etwas dazu. Unsere Mitschüler, die unser Publikum stellen, wissen es auch nicht besser. Und als wäre das noch nicht Aufregung genug,

gewinnt Tottenham Hotspur 1967 den FA-Cup.

Wir versuchen, The Action in jeder Hinsicht zu kopieren. Roger hat ein fantastisches Jackett aus blauem Nylon. Als echter Fan und Modefreak suche ich in den Mod-Läden in der Carnaby Street so lange, bis ich eines finde, das genauso aussieht. Ein paar Wochen lang bin ich stolzer Träger dieses Jacketts, bis meine Mum es wäscht. Es läuft nicht nur ein, sondern ist auch noch zerfetzt. Es ist ruiniert. Für einen jungen Mod ist das ein Stich mitten ins Herz.

Doch ich erhole mich schnell wieder. In den Sechzigerjahren ist Wandel die

einzige Konstante. Woche für Woche kaufe ich sämtliche Musikzeitschriften – den *New Musical Express*, *Record Mirror*, *Melody Maker*. Ich verschlinge jede Seite, vor allem die Anzeigen für Konzerte im hinteren Teil: Ich muss wissen, wer wann wo und mit wem spielt. Ich sammle die Anzeigen sogar und klebe sie in Notizbücher, zusammen mit meinen eigenen handschriftlichen Konzertberichten. Was soll ein musikverrückter Schuljunge, der an der Endstation am Ende der Welt wohnt, auch sonst tun? Viel später zeige ich die Hefte Roger und den anderen Action-Bandmitgliedern, die noch leben. Sie

sind fast zu Tränen gerührt. Wahrscheinlich hatte ich selbst auch feuchte Augen. Außerdem finanziere ich ein Buch über die Geschichte der Band, *In The Lap Of The Mods*, und das nur, weil ich selbst unbedingt auch ein Exemplar haben will.

Mindestens ein- oder zweimal die Woche gehe ich ins Marquee, gleich nach der Schule mache ich mich auf nach Soho. Normalerweise bin ich der Erste in der Schlange. Schon bald lässt mich der Manager John Gee umsonst rein, dafür muss ich fegen, die Stühle rausräumen und seine harmlosen Avancen abwehren (und die seines mit ähnlichen Neigungen ausgestatteten

Assistenten Jack Barrie). »Oh, Philip«, seufzt er dann, »wie alt bist du nochmal?« Mit der Zeit werden beide gute Freunde von mir.

Das Marquee, schon damals eine Institution für Konzertfans, hatte verschiedene Standorte. Während meiner Teenagerzeit befindet es sich in der Wardour Street und besitzt keine richtige Bar. Man kann nur Coca Cola an einem kleinen Stand hinten im Saal kaufen. Das Wichtigste sind die Konzerte – 1200 Zuschauer lassen sich reinquetschen. Zweifellos ohne jede Rücksicht auf Brandschutzbestimmungen, aber damals denkt niemand an so was,

genauso wenig wie man beim Autofahren an Sicherheitsgurte oder beim Rauchen daran denkt, dass Zigaretten Krebs verursachen. In den Fußballstadien werden 100000 Jungen und Männer auf die Tribünen gelassen, die weder Absperrgitter noch Sitze haben. Die Zeiten waren damals einfacher – wenn man sie überlebte.

Dann bekommt das Marquee eine richtige Bar, wodurch die Zahl der Zuschauer aus Platzgründen fast um die Hälfte reduziert wird. Der Begeisterung des Publikums tut das jedoch keinen Abbruch. Das sind die Zeiten, in denen man nachmittags Mitglied einer Band wird und abends

zusammen mit ihr auftritt. Jeff Beck stößt eines Nachmittags zu den Yardbirds, Jimmy Page an einem anderen. Ich bin bei beiden Debüts im Publikum.

Ich bin Yardbirds-Fan, und als aus den Yardbirds später The New Yardbirds werden, bin ich auch Fan ihres Schlagzeugers John Bonham. Zusammen mit Roger von The Action ist er mein Schlagzeugheld. Ich sehe mir auch Tim Rose an, weil Bonham auf der Tour bei ihm Schlagzeug spielt – außerdem habe ich eine Schwäche für den amerikanischen Folkrock-Sänger und liebe seine Coverversion von Bonnie Dobsons

»Morning Dew«. Mein ältester Freund Ronnie Caryl und ich schwärmen noch heute von dem Konzert im Marquee – »*Mein Gott, was hat er nur mit seinem Fuß gemacht?*« Bonham war unglaublich.

Als Stammgast und echter Fan bin ich oft zur rechten Zeit am rechten Ort: Da ich Bonhams Karriere verfolge, sehe ich im Marquee das erste Londoner Konzert der New Yardbirds, die sich schon bald in Led Zeppelin umbenennen. Ich erlebe einige Who-Konzerte mit maximalem R&B-Anteil, bei denen der Boden bebt. Ich sehe Yes in ihren Frühzeiten, so um 1968, als sie noch gut waren. Wie schon bei meiner

späteren Freundschaft mit Eric Clapton hätte ich mir auch nie träumen lassen, dass ich einmal mit den Helden meiner Teenagerzeit, wie Robert Plant und Pete Townshend, zusammen spielen würde, oder dass Bill Bruford von Yes mir eines Tages helfen würde, mich dazu durchzuringen, Frontmann von Genesis zu werden, indem er den Schlagzeugpart übernahm.

Das Weihnachtsgeschenk, das ich als Dreijähriger bekommen habe, hat wirklich eine enorme Nachwirkung, auch und gerade auf mich als Teenager, der Mitte der Sechzigerjahre in London lebt. Das Kinderschlagzeug bringt mich auf den Weg, der mich mitten ins

Epizentrum einer Revolution führt. Das Schlagzeug wird mich weiter antreiben, vorwärts, immer weiter, immer höher, manchmal aber auch vom Weg abbringen. Doch in den Sechzigern hat es eine Entwicklung in mir in Gang gesetzt, die tief in mir rumort und mir keine Ruhe mehr lässt.

Dabei bin ich noch ein Kind. Ein Schuljunge. Noch dazu ein Schuljunge, der weit im Westen von London lebt, in einem immer enger wirkenden Vorort. Das nervt, weil es bei meinen Konzertbesuchen sehr hinderlich ist. Ein Konzertabend im Marquee sieht normalerweise so aus: Vorgruppe, Headliner, noch einmal die Vorgruppe,

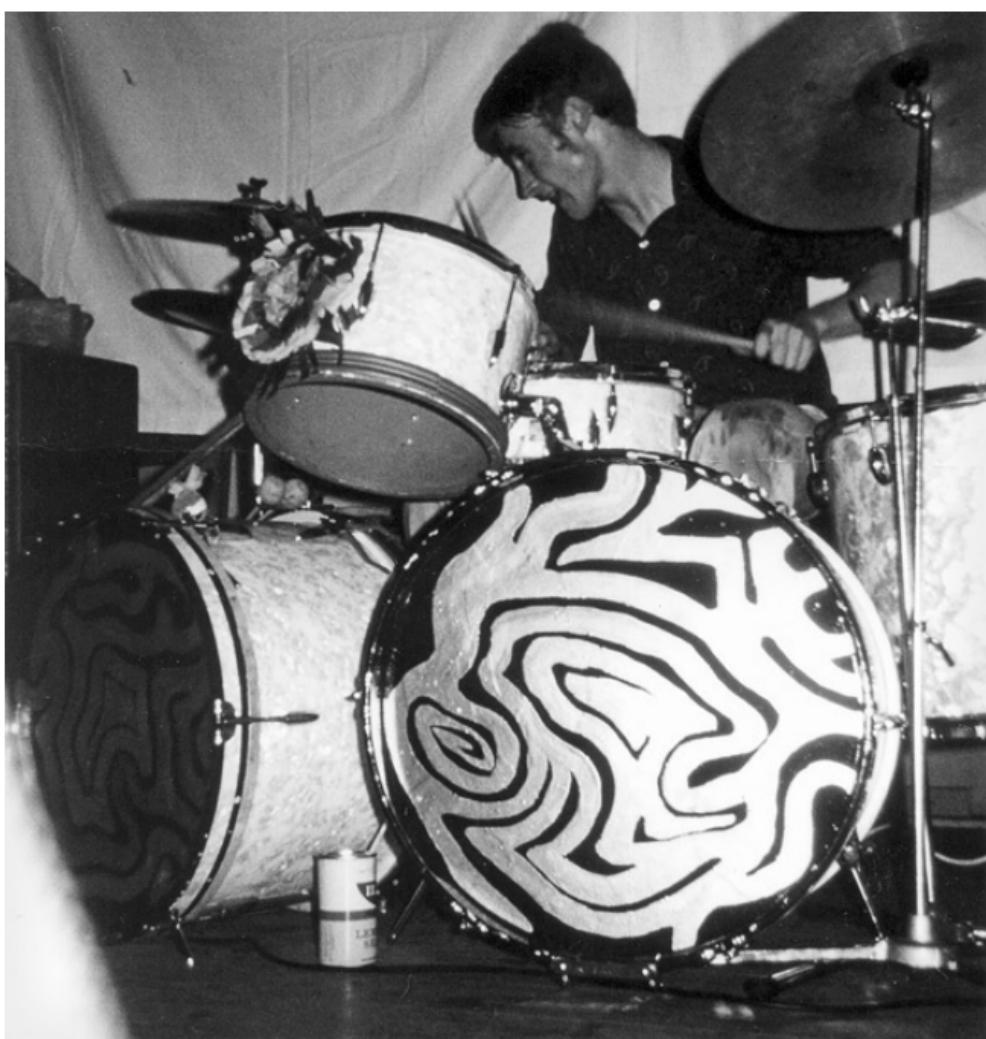
dann wieder der Headliner. Meistens schaffe ich die ersten drei Sets, aber bevor der Headliner noch einmal spielt, muss ich gehen, um den Zug zu erwischen, damit ich rechtzeitig um 22.30 Uhr zu Hause bin. Dann spielt am 24. Januar 1967 Jimi Hendrix zum ersten Mal im Marquee. Das erste der insgesamt vier legendären Konzerte des amerikanischen Gitarristen geht als eine der epochalen Rockshows der Sechziger in die Annalen der Rockgeschichte ein. Er ist einer der Ersten, die ein langes Set anstelle von zwei kurzen spielen.

Wie schon fast üblich, bin ich der Erste in der Schlange, werde als Erster eingelassen und ergattere einen Platz in

der ersten Reihe ... und muss dann frustriert wieder gehen, noch bevor Jimi überhaupt auf der Bühne steht. Der letzte Zug zur Endstation wartet nicht.

Je früher ich aus Hounslow wegkomme, desto besser.

\* dt. Verleihtitel *Yeah, Yeah, Yeah*.



Im Hauptquartier des Converted Cruiser Clubs  
an meinem sechzehnten Geburtstag, 1967. (©

Genesis Archive)

3

# »Drummer sucht Band, besitzt eigene Sticks«

Oder: Warten auf die große  
Chance in Swinging London.  
Wie schwer kann das sein?

**I**ch muss von hier weg. Aber wie?  
Sicher nicht mit einem Job bei der

London Assurance, obwohl sich mein Dad eifrig bemüht, mir die Familientradition schmackhaft zu machen. Ich bin ein Kind der Sechzigerjahre, ein Job von neun bis fünf ist so gar nicht mein Ding, lieber Dad.

Aber wie komme ich dann aus Hounslow weg, und wo gehe ich hin? Musik ist meine Leidenschaft, und London ist das Zentrum der Musikszene weltweit. Doch ich sitze hier an der Endstation der Piccadilly Line fest, meine Fertigkeiten am Schlagzeug verbessern sich mit jedem Üben, ich bin so nah dran und gleichzeitig so weit weg. Ich brauche

eine Ausstiegsstrategie, am besten wäre jemand, der mit mir kommt. Zum Glück kenne ich genau den richtigen Typen.

Anfang 1966, mit fünfzehn, höre ich von einem Jungen, der an der Gitarre genauso ein Crack ist wie ich an den Drums. Er ist aus Hanworth, dem Nachbarort von Hounslow, und besucht ebenfalls eine Schauspielschule, die Corona Academy, eine Konkurrenz zur Barbara Speake Stage School. Wir sind durch den Klatsch und Tratsch zwischen den Schulen aufeinander aufmerksam geworden, die Cliques unserer jeweiligen Gesangs- und Tanz-Alma Mater betrachten uns als »cool«.

Ich mache mich schlau, wo der angebliche Saitenmagier wohnt, und marschiere eines Morgens im Sommer kurz entschlossen die paar Meilen zu seinem Haus. Ich klopfe an der Tür der Doppelhaushälfte, und seine Mutter macht mir auf.

»Ist Ronnie da, bitte?«

»*Ronnie! Da ist ein Junge mit blondem Fransenpony und rosa Hemd für dich an der Tür!*«

Fußgetrappel auf der Treppe, dann steht ein Junge vor mir und schaut mich fragend an. Er ist ein bisschen jünger als ich, mit dunklen lockigen Haaren und ein paar Zähnen zu viel im Mund.

»Ja?«

»Hi, ich bin Phil Collins, möchtest du Mitglied in einer Supergroup werden?«

»Und wer macht noch mit?«, lautet Ronnie Caryls Antwort. Ich bin tief beeindruckt.

Die Idee, dass ein paar Halbwüchsige im öden Middlesex der Sechzigerjahre eine Supergroup gründen, stellt er gar nicht erst infrage. Gedanklich ist er schon mit dabei. Die Einstellung gefällt mir.

»Nur du und ich«, erwidere ich selbstbewusst.

Wenige Tage später sind Ronnie und ich in unserem Wohnzimmer in der Hanworth Road 453, probieren herum

und versuchen, unsere aktuellen Lieblingssongs nachzuspielen: »Cat's Squirrel«, »Spoonful« und »NSU« von Cream, »Hey Joe« von Jimi Hendrix – richtig erkannt, das klingt nach einem Massaker. Nein, eigentlich sind wir gar nicht so schlecht, wenn ich das selbst so sagen darf. Ich habe eine Aufnahme von Ronnie und mir, wie wir stundenlang spielen, und es hört sich auch heute noch ziemlich beeindruckend an. Wir sind zwar nur zu zweit, spielen aber beide recht gut, und die Kombination ist ideal, klingt voll und bluesig.

Nach einiger Zeit nehmen wir noch einen Bassisten dazu, den Freund eines

Freundes, einen gewissen Anthony Holmes. Aber schon bald wird klar, dass er zwar einen Bass hat, ihn aber nicht spielen kann. Was Anthony jedoch nicht vom Spielen abhält. Er spielt einfach sehr leise, weshalb sich schwer sagen lässt, ob er nun spielen kann oder nicht. Solange wir nur im Wohnzimmer meiner Eltern auftreten, ist das kein Problem, ebenso wenig wie die Tatsache, dass wir keinen Namen für unsere Band haben. Schon bald können wir alle Tracks auf *Fresh Cream* nachspielen. Wir haben auch John Mayall im Repertoire und eine beeindruckende Sammlung alter Blues-Standards. Vielleicht sind wir nicht

unbedingt eine Supergroup, aber auf jeden Fall ein Trio mit Geschmack.

Lonnie Donegan dagegen hält uns für Schrott. Der »König des Skiffle« ist der erste Popstar, den ich persönlich kennenlernenlerne, er kommt eines Sonntagnachmittags bei uns vorbei, um meine Schwester Carole zu besuchen. Sie ist mittlerweile Profi-Eisläuferin und hat ihn irgendwo kennengelernt. Ich glaube, die beiden haben etwas miteinander, zumindest hätte er das gern. In seinem extralangen Pelzmantel sitzt er auf einem Stuhl und hört uns beim Proben zu. In unserem typischen Vorstadthäuschen wirkt er etwas fehl am Platz, ebenso sein Mantel. Aber der

König des Skiffle kann natürlich tun und tragen, was ihm gefällt.

Donegan übt vernichtende Kritik. Vor allem an Anthony lässt er kein gutes Haar. Er fragt unseren unglücklichen Bassisten: »Singen kannst du wahrscheinlich auch nicht?« Das ist nicht gerade förderlich für Anthonys Selbstwertgefühl, bestätigt aber, was Ronnie und ich bereits wissen. Anthony gefällt die *Idee*, in einer Band zu spielen, aber mehr ist da leider nicht.

Dann erwähnt Donegan, dass er eventuell einen Schlagzeuger brauchen könnte, und eine Sekunde lang sehe ich eine glänzende Zukunft vor mir, als Wegbereiter einer musikalischen

Revolution, die jedoch, wenn man der Wahrheit ins Auge blickt, ihren Höhepunkt bereits überschritten hat. Ich fürchte, in Wirklichkeit hatte Donegan auch nicht die Absicht, den 15-jährigen Bruder von Carole Collins zu engagieren, und sei es auch nur, weil ich zu jung für Donegans turbulenten Terminplan war. Immerhin hält er mich für gut genug, um mir anzubieten, sich umzuhören, ob eine Band einen Schlagzeuger braucht. Doch trotz seiner Begeisterung tut sich nichts in dieser Richtung auf.

Kurz darauf hängt Anthony seinen Bass für immer an den Nagel, Ronnie und ich dagegen machen unabirrt

weiter. Wir sind beste Freunde bis in den Tod, und unser Verhältnis ist so ehrlich, dass die Emotionen schnell hochkochen. Ein heftiger Streit ist uns nicht fremd, vor allem nicht nach einem Bier oder zwei. Gegen Ende der Sechziger büßt Ronnie durch einen Faustschlag meinerseits einen Zahn ein. Das ist nichts, worauf ich stolz bin, und ich habe auch nicht vor, so etwas je wieder jemandem anzutun.

Als Musikkameraden und Bandkollegen erleben Ronnie und ich in den folgenden 50 Jahren noch viele Abenteuer. Ganz zu Anfang spielen wir beide bei Genesis vor. Später, als ich an meinem sechsten Soloalbum arbeite,

*Dance Into The Light* von 1996, merke ich, dass ich zusätzlich zum altbewährten Daryl Stuermer einen zweiten Gitarristen brauche, also lade ich meinen ältesten Freund zu Proben in die Schweiz ein.

Meine Band besteht damals aus erstklassigen Musikern aus Los Angeles, mit hervorragenden Fähigkeiten und einem gewissen Maß an Weltläufigkeit. Ronnie ist damals derselbe wie immer: ein alles trinkender, alles rauchender, gelegentlich furzender Rohdiamant. Die Truppe aus L.A. verfällt nach dem ersten Kennenlernen in eine lautlose Meuterei; bei der kurzen Fahrt in meinem Auto zurück zum Hotel wird

mir mitgeteilt, dass Ronnie »nicht dazu passt«. Ich antworte: »Entweder ist Ronnie in der Band, oder ihr seid raus.« So sehr schätze und liebe ich sein Können und seine Musikalität, ganz zu schweigen von seinem unverzichtbaren Humor.

Nach wenigen Wochen ist Ronnie voll integriert, und es herrscht eitel Harmonie, wie ich es mir von Anfang an gedacht habe. Ich sage meinem ältesten Freund: »Solange ich arbeite, wirst du auch arbeiten.« Wann immer ich einen Gitarristen brauche, ist er »mein Mann für alle Fälle«. So war es schon immer. Das ist eine Verbindung, die im Schmelzofen der ersten

musikalischen Vorlieben geschmiedet wurde. Unsere Freundschaft gibt mir Halt in den Sechzigern, als ich meine musikalische Ausbildung vorantreibe, von Proben im Kinderzimmer über Pubs, Clubs, Auftritte in Ferienparks und darüber hinaus.

Im Jahr 1967 sind The Real Thing alles andere als eine sichere Sache. Die wilde Begeisterung, die wir anfangs für unsere erste Schulcombo empfanden, hat sich verflüchtigt, meine Bandkollegen sind (im Gegensatz zu mir) mehr damit beschäftigt, ernsthafte professionelle Tänzer oder Schauspieler zu werden. Doch als sehr von sich selbst überzeugter 16-Jähriger zweifle

ich nicht daran, dass sich vor mir ein Weg auftun wird. Ehrlich gesagt bin ich gar nicht so sicher, dass sich die immer noch neuen »Popgruppen« halten werden. Und wenn, dann werde ich bestimmt nicht dazugehören. Aber ich mache den Trend natürlich mit, solange er besteht, und danach kann ich mich immer noch als Studiomusiker für andere verdingen. Nach einigen erfolgreichen Engagements werde ich mich dann in der Welt der Showbands, Big Bands und des Jazz umtun. Ich höre begeistert Buddy Rich, Count Basie und John Coltrane, daher empfinde ich das als logischen Schritt. Meinen Lebensabend werde ich dann

damit verbringen, im Orchestergraben die wichtigsten Londoner Musicals zu spielen. Die Musiker, die ich bei *Oliver!* kennenlernte, machten alle einen recht zufriedenen Eindruck.

Auch das wirkt wieder wie eine logische Entwicklung. Die jedoch bedeutet, dass ich Noten lesen lernen muss. Darum werde ich mich bald kümmern.

Ach, die Naivität der Jugend. Wir schreiben das Jahr 1967, und mein 16-jähriges Ich ist völlig überwältigt von *Younger Than Yesterday* von The Byrds und *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* von den Beatles. Die Alben sind Meilensteine in der Geschichte der

Rockmusik und auch in meinem jungen Leben. Sie erscheinen im Abstand von fünf Monaten und verändern alles. Ich fange an, Technicolor-Dream-Concert-Poster zu sammeln, streiche mein Zimmer schwarz – inzwischen habe ich es für mich allein. Clive ist ausgezogen, hat ein entzückendes Mädchen namens Marilyn geheiratet und konzentriert sich jetzt auf seine Karriere als Karikaturist. Eine Wand verkleide ich sogar mit Alufolie. Die Hanworth Road 453 ist ein Königreich der Freaks geworden. Mich hält nicht mehr viel in Hounslow, ich schließe mich freudig der psychedelischen Revolution an,

wenn man mich nimmt. Aber zunächst habe ich noch einen dringenden Termin auf einer Farm in Guildford in Surrey, bei dem eine Kuh eine wichtige Rolle spielt.

Da ich über eine gewisse Erfahrung verfüge, erhalte ich in meinem letzten Jahr an der Barbara Speake Stage School relativ viele Rollenangebote als Schauspieler. Die meisten lehne ich ab, sehr zum Verdruss meiner Mutter. Aber eine Anfrage für einen Kinofilm der Children's Film Foundation nehme ich an. Die Foundation dreht erbauliche Filme für die Kindervorstellungen an Samstagvormittagen, die Mitte der

Sechzigerjahre enorm an Popularität gewonnen haben, was unter anderem daran liegt, dass Eltern ihre Kinder unbesorgt im Kino lassen können, während sie die Einkäufe erledigen. Der Film, in dem ich mitspielen soll, trägt den Titel *Ein Hornvieh mit Namen Amalie* und hat wahrscheinlich nicht viel Groove oder Psychedelisches zu bieten, andererseits werde ich im ganzen Land auf der Leinwand zu sehen sein. Und ich verdiene damit Geld, um mir noch mehr Schallplatten, Konzerttickets, Mod- und Militärklamotten zu kaufen. Außerdem bekomme ich die größte Rolle, natürlich abgesehen von der Kuh.

Gedreht wird in Guildford, wo ich witzigerweise ein paar Jahre später ein Haus kaufen werde, mit Eric Clapton als Nachbarn. Aber 1967 ist Guildford für mich nur ein Ort, der meilenweit von Hounslow entfernt ist. Und es ist der Drehort des Films, genauer gesagt: eine Schweinefarm, auf der es so stinkt, dass ich den Gestank noch heute in der Nase habe.

In jenem milden Sommer der Liebe zeigt sich schnell, dass ich einen Fehler gemacht habe, als ich die Hauptrolle in dem Film annahm. Da es eine Produktion der Children's Film Foundation ist, die Kinder am Samstagvormittag unterhalten soll,

richtet sich der Film an ein junges Publikum. Ein sehr junges Publikum. Ein Enid-Blyton-Publikum. Die Handlung lässt sich wie folgt zusammenfassen: Junge findet Kuh, Junge verliert Kuh, Junge findet Kuh wieder. Ich sollte eigentlich Timothy Learys Slogan »Tune in, turn on, drop out« in die Tat umsetzen, aber stattdessen pflege ich Körperkontakt mit Kühen.

Für einen 16-jährigen Schlagzeuger, der sich für zu cool für die Schule hält und ein Fan von *Sgt. Pepper* ist, ist das die Hölle. Ein Gefühl, das nicht gerade das Beste in mir zum Vorschein bringt. In Erinnerung an meine Rolle des

Artful Dodger und dessen Straßenslang beschließe ich, meine Rolle im Stil eines frechen, prahlerischen Straßenjungen aus dem East End anzulegen. Das entzückt den Regisseur so gar nicht. Die Sache wird noch dadurch verkompliziert, dass der Regisseur auch der Drehbuchautor ist und sein Drehbuch sehr engagiert verteidigt. Er ist alles andere als erfreut, dass seine »Vision« von einem arroganten Teenager ruiniert wird, der in Gedanken bei den Hippies in Haight-Ashbury ist und sich mit seinem frechen Mundwerk im Cockney-Slang versucht.

»Ach Philip«, seufzt er mit seinem breiten australischen Akzent, erschöpft nach einer weiteren Szene in übermäßigem Cockney-Akzent, »köönntest du das vielleicht lieber *so* sagen ...«

Am Ende hat er die Nase voll und schreibt mich einfach raus: Mitten in der Handlung verschwindet der Hauptakteur auf mysteriöse Weise mit seinem Fahrrad.

»Oh Michael, musst du wirklich diese Radtour machen?«

»Ich fürchte, ja ...«, antworte ich lahm. Abgang Michael, gefolgt von einer Kuh.

Den Zuschauern wird kein plausibler Grund für Michaels Abtauchen genannt, ich verschwinde einfach von der Bildfläche. Entsprechend werde ich mitten während der Dreharbeiten nach Hause geschickt, muss aber noch einmal wiederkommen, um den nervenzerreißenden Höhepunkt des Films zu drehen (Spoiler-Alarm: Die Kuh gewinnt den ersten Preis bei der Landwirtschaftsausstellung). Mein Ärger wird noch dadurch gesteigert, dass mir die ganze Geschichte ziemlich peinlich ist, dazu gesellt sich der Frust. »*Mir reicht's*«, seufze ich im Stillen, »*nie wieder!*«

Was jedoch nicht so ganz zutrifft. Anfang 1968 besorgt mir meine Mutter eine weitere Rolle beim Film. Es ist wieder ein Kinderfilm, aber mit höherem Anspruch: Es geht um die Adaption eines Buchs von Ian Fleming, des Schöpfers von James Bond; das Drehbuch stammt von dem Kinderbuchautor Roald Dahl, die Songs sind von den Sherman-Brüdern (die für *Das Dschungelbuch* und *Mary Poppins* die Musik komponierten und für *Mary Poppins* zwei Oscars gewannen), und die Regie führt Ken Hughes, der gerade (1967) die Bond-Parodie *Casino Royale* gedreht hat. Ich habe keine Sprechrolle, ich bin nur Statist, wie schon bei A

*Hard Day's Night*, aber es bedeutet eine Woche schulfrei, und es bedeutet Dreharbeiten in den berühmten Pinewood Studios.

An für sich ist *Tschitti Tschitti Bäng Bäng* für einen 17-Jährigen, der gerade gegen die Einschränkungen seiner Kindheit rebelliert, ein tolles Engagement. Zumindest auf dem Papier.

In den Pinewood Studios wimmelt es von Jugendlichen aus verschiedenen Schauspielschulen, die alle zum Casting geschickt wurden. Überall sind Begleitpersonen und Lehrer, und jeder versucht, ihnen möglichst elegant aus dem Weg zu gehen. Außerhalb der

Schule will man so wenig Unterricht wie möglich.

Ich kann mich nicht erinnern, dass ich einen der Schauspieler getroffen hätte. Wir sind nur Statisten und sollen uns von den Stars fernhalten – also sehe ich weder Dick Van Dyke noch Benny Hill oder James Robertson Justice.

Ich weiß noch, dass ich eine Art Zyste auf der Stirn hatte, die auf Anweisung des Arztes mit einem Verband abgeklebt wurde. Im Film sollen wir Jugendlichen als Gefangene eines bösen Kinderfängers mitgenommen, elend und dreckig aussehen. Im Schneideraum sticht Hughes dann wohl mein makellos weißer, von

fachkundiger Hand angebrachter Verband ins Auge, und ich werde herausgeschnitten. Wieder einmal heißt es: Abgang Collins.

Dies ist ein weiterer Nagel zum Sarg meiner Begeisterung für die Schauspielerei. Aber offen gesagt ist mir das egal. Wir befinden uns im Jahr 1968, einem weiteren entscheidenden Jahr für die Musik, und jetzt muss endlich etwas passieren.

In dem Jahr, in dem das *White Album* der Beatles erscheint, außerdem *Odyssey And Oracle* von den Zombies, *Beggars Banquet* von den Rolling Stones, *Village Green Preservation Society* von den Kinks, *Astral Weeks*

von Van Morrison, *A Saucerful Of Secrets* von Pink Floyd und *Wheels Of Fire* von Cream mache ich meinen Schulabschluss. Ich habe Kunst, Englisch und Religion als Prüfungsfächer und schaffe es so gerade eben. Wenn ich, Gott bewahre, eine Karriere als Versicherungskaufmann in der City of London einschlagen wollte, hätte ich mit meinen Noten Probleme.

Das waren die Vorteile einer Erziehung auf der Barbara Speake Stage School. Während meiner gesamten Zeit dort war ich mit dem Kopf woanders, oder auch mit dem Körper oder mit beidem. Meine anfängliche

Begeisterung für die Schule gründete vor allem darauf, dass ich der Chiswick Grammar School entronnen war und hier zusammen mit vielen Mädchen unterrichtet wurde. Die Schule verfolgte das Ziel, aus den Schülern junge, erwachsene Theaterstars zu machen. Für mich kam das ohnehin nie infrage, daher konnte ich es kaum erwarten, die Schule hinter mich zu bringen. Sicher, die dort gebotenen Auftrittsmöglichkeiten gaben mir die Chance, mich Zuschauern auf der Bühne zu präsentieren, aber ich hatte dabei nie das Gefühl, am Beginn einer glänzenden Karriere zu stehen, wie auch immer sie aussehen mochte.

Aus finanziellen Gründen unternehme ich allerdings noch einen weiteren Versuch als Schauspieler und trete 1969 im Piccadilly Theatre in der aktuellen Inszenierung von *Oliver!* auf (Barry Humphries spielt damals den Fagin). Ein Jahr zuvor war Carol Reids Film in die Kinos gekommen, daher war das Interesse an dem Musical neu aufgeflammt. Außerdem bin ich zu der Zeit eine ziemlich bemitleidenswerte Figur: ein Gelegenheitsschlagzeuger ohne Gelegenheit. Mit der Schauspielerei soll ein bisschen Geld in die Kasse kommen.

Der damalige stellvertretende Inspizient des Theaters ist der 22 Jahre

alte Cameron Mackintosh. Heute ist er der vielleicht mächtigste Mann in der Theaterwelt, ein Impresario mit einem milliardenschweren Reich, der Mann hinter *Les Misérables*, *Miss Saigon* und vielen weiteren Erfolgen. Doch im Piccadilly Theatre Ende der Sechziger stehe ich in der Hackordnung über ihm. Das erzähle ich ihm Jahre später im Buckingham Palace. Sir Cameron, Sir Terry Wogan, Sir George Martin, Dame Vera Lynn und ich sind auserwählt worden, der Queen und Prinz Philip auf dem Weg zu einer Feier der britischen Musik vorgestellt zu werden, an der auch Jeff Beck,

Jimmy Page, Eric Clapton und Brian May teilnehmen.

Während wir in einer Reihe stehen und darauf warten, uns vor den Majestäten zu verneigen, flüstere ich Mackintosh aus dem Mundwinkel zu: »Ist Ihnen eigentlich klar, Sir Cameron, dass wir zur selben Zeit bei *Oliver!* gearbeitet haben?«

»Nein!«

»Doch! Und, was haben Sie seitdem getrieben?«

\* \* \*

Im Jahr 1968 denke ich nur an Musik. Ich sage meiner Mutter, dass ich die

Schauspielerei aufgeben und meinen Lebensunterhalt als Schlagzeuger verdienen will. Sie sagt es Dad. Hinter den grauen Mauern der London Assurance Company konnte mein Vater mit Stolz erzählen, dass der jüngste Sohn von Greville Collins ein Star auf der Bühne und auf der Leinwand sei. Aber ein Musiker bei einer dieser *Popgruppen*? Aus mir wird sicher bald ein langhaariger Taugenichts, der sich plündernd und brandschatzend in der Welt herumtreibt, der Vater einer Bande unehelicher Kinder oder noch Schlimmeres.

Dad schickt mich für ein paar Wochen in die Wüste. Er lässt mich seine Verärgerung spüren, indem er nicht mehr mit mir spricht. Aber das ist mir egal, ich lasse mich nicht von meinem Ziel abbringen. Unbeeindruckt stecke ich die Nase tief in die letzten Seiten des *Melody Maker* oder in Lavinias Leinenbluse oder manchmal auch in beides gleichzeitig.

Ich beginne ein Leben als Profischlagzeuger. Oder vielmehr versuche ich, mich als jemand zu etablieren, den man als Profimusiker betrachten könnte.

Einige meiner ersten Engagements habe ich Ronnie zu verdanken. Seine

Eltern sind im *richtigen Showgeschäft*. Sein Vater, der ebenfalls Ronnie heißt, ist Pianist und Leader einer kleinen Band, die sich verwegen The Ronnie Caryl Orchestra nennt. Seine Mutter Celia ist die Sängerin, und die Band tritt regelmäßig im Stork Club und im Pigalle auf, die beide im Londoner West End liegen. Wenn ich Zeit und kein Geld habe, spiele ich dort mit.

Jeden Sommer haben die Caryls schöne Engagements auf Ausflugsschiffen und in Ferienparks, die von Butlin's und Pontin's betrieben werden. In den Sechzigerjahren, vor dem Boom der Pauschalreisen in den Siebzigern und lange vor der

Billigflugrevolution, gehört der Urlaub in einem Ferienpark zum festen Bestandteil des britischen Lebens. Für Teenager ist es außerdem ein sexueller Initiationsritus, da die abwesenden Eltern und die Reihen der Ferienchalets ihnen jede Menge Gelegenheiten bieten.

Einmal fragen mich die Caryls, ob ich in ihrer Band mitspielen will, die sie für Pontin's Ferienpark in Paignton in Devon zusammengestellt haben. Ich versuche, mich so gut wie möglich anzupassen. Ich lerne, wie man die Haare mit Pomade glättet und eine Fliege bindet, trage das Bandjackett und spiele Walzer, Rumba, Foxtrott

und ein bisschen Rock 'n' Roll. Unser Repertoire umfasst alle Arten von Standards und alle Genres.

Mrs. Caryl ist eine reizende Frau mit einer tollen Stimme und einer charmanten Art, mit zahlreichen Verehrern. Mr. Caryl ist ein aalglatter, mit allen Wassern gewaschener Bandleader mit gewichstem Schnurrbart. Er kann einen niedermachen und gleichzeitig freundlich ins Publikum lächeln, wie er unzählige Male an mir demonstriert. Mit einem Zwinkern zu den Gästen, die gerade ihre frittierten Hähnchenteile genießen, führt er die Band mitten im Set von der Bühne zur

Bar, damit sie dort ihren Durst stillen kann, und überlässt es mir allein, die Speisenden mit meinem mageren Repertoire an Drumtricks zu unterhalten.

»Möchtest du ein Drumsolo spielen, Phil?«

»Nein!«

»Die Bühne gehört dir ...«

In solchen Momenten habe ich die Bühne für gefühlte Ewigkeiten für mich allein. Während die Band die Biergläser hebt und mir fröhlich zuprostet, gestikuliere ich hektisch, damit sie sobald wie möglich zurückkommen und mich aus meinem Elend erlösen. Und Gestikulieren ist eine

Herausforderung, wenn man den Takt halten muss und zwei Drumsticks in Händen hat.

Ein Soloauftritt ist eindeutig noch nicht mein Ding. Ich lerne mein Handwerk, aber die Ausbildung ist ziemlich alkohollastig und rau. Aber dann, nach dem letzten Set des Abends, streifen Ronnie und ich aufgekratzt durchs Feriendorf und spielen die »Wir-sind-in-einer-Band«-Trumpfkarte bei allen Mädchen, die wir finden können. An einem guten Abend ziehen wir uns mit zwei entsprechend beeindruckten Mädchen in ein Chalet zurück.

Weitere Initiationsriten erwarten mich bei einem anderen festen Engagement, das ich damals annehme. Über einen Freund eines Freundes höre ich von einer Band, die einen Schlagzeuger sucht. The Charge sind eine semiprofessionelle R&B-Combo, die amerikanischen Soul spielt, mit einem extrem unpassenden Frontmann in Gestalt eines singenden schottischen Bassisten namens George. Musikalisch bin ich mit Abstand der Beste, habe aber am wenigsten Erfahrung mit Konzerten.

The Charge haben lukrative, wenn auch nicht ganz ungefährliche Auftritte auf amerikanischen

Militärstützpunkten in Norfolk und Cambridgeshire. Zusammengepfercht in einem zerbeulten Ford Transit fahren wir durch die Gegend und spielen in unseren Konzerten die aktuellen Hits von Motown, Stax und James Brown, je schneller, desto besser. Im Lauf des Abends werden die GIs immer aufgekratzter, die Begeisterung, aber auch der Alkoholpegel und das Aggressionspotenzial steigen. Als Band bleibt man besser auf der Bühne, dort ist es sicherer. Anscheinend ist es beim amerikanischen Militär fester Brauch, dass irgendwann eine Schlägerei ausbricht, deshalb spielt man so lange wie möglich und lenkt die GIs ab,

damit man nicht hineingezogen wird. The Charge spielen James Browns stampfende Version von »Night Train« mit dem entsprechenden Elan.

Obwohl ich erst siebzehn bin und gerade die Schule hinter mich gebracht habe, entwickle ich auf der Bühne schnell ein gewisses Stehvermögen. Ich weiß aber auch, wann es besser ist zu gehen; eine Eigenschaft, die mir zugutekommt, als mich der Keyboarder von The Charge einem Bekannten namens Trevor vorstellt. Er spielt ebenfalls Keyboards – erwähnenswert ist vielleicht noch, dass er auf der „rosafarbenen Oboe« spielt, wie es der Komiker Peter Cook einmal

formulierte. Dieser Trevor ist Stammgast in einer Spielhalle in Soho, wo nicht nur Spielautomaten herumstehen, sondern sich auch Schwule treffen. Er erzählt mir, dass die Shevelles, eine sehr populäre Live-Band in den angesagten Londoner Clubs, einen Schlagzeuger suchen. Dennis Elliott (der später Schlagzeuger bei Foreigner wird) verlässt die Band.

Zu der Zeit nutze ich jede Gelegenheit, die sich mir bietet. Bei The Charge bin ich Profimusiker in einer semiprofessionellen Band. Die anderen Bandmitglieder haben noch einen normalen Job, ich dagegen spiele nur Schlagzeug. Mein magerer

Verdienst – vielleicht ein Fünfer die Woche – muss noch von meiner Mutter aufgestockt werden. Sie steckt mir immer mal wieder etwas zu, damit ich weiter Konzerttickets kaufen und Mädchen ausführen kann. Im Gegensatz zu meinem Dad, der immer noch kein Wort mit mir redet, unterstützt sie mich, wo sie nur kann. Dennoch kündet mein mangelndes regelmäßiges Einkommen von einer unangenehmen Wahrheit: Ich stecke fest im Übergangsbereich zwischen Kindheit und Erwachsenendasein, zwischen arbeitslosem Schulabgänger, der noch bei seinen Eltern lebt, und

Profischlagzeuger mit gelegentlichen Engagements.

Da ich Trevors Neigungen noch nicht kenne, beschließe ich, es auf einen Versuch ankommen zu lassen. Er geht mit mir ins Cromwellian, eine Cocktailbar und Diskothek in Kensington. Oben sind ein Casino und eine Bar, doch im Untergeschoss ist ein Szenetreff für die Schickeria der Swinging Sixties. Auf der kleinen Bühne treten aufstrebende Musiker auf – Elton John, als er noch Reg Dwight ist, spielt hier mit Bluesology –, und auch die Zuschauer springen bereitwillig für eine Jamsession auf die Bühne. Der Club ist außerdem ein

Aufreißerladen für Schwule, wie ich bei diesem Ausflug auf die andere Seite des Londoner Nachtlebens feststellen muss. Während ich im Dunkeln inmitten des lebhaften Treibens dasitze und darauf warte, mit den Shevelles zu jammern, erklimmt Eric Burdon von den Animals die Bühne und liefert eine Gesangseinlage ab. Ich schwelge noch in meiner Begeisterung, die charismatische Stimme von »House Of The Rising Sun« zu hören, als ein schlaksiger Dandy, den ich sofort als Long John Baldry erkenne, an unseren Tisch kommt.

»Hallo Trevor«, gurrt er und mustert mich lange und ausgiebig, »wer ist

denn das?« Ein paar Minuten später schlendert Chris Curtis herbei, der Schlagzeuger der Searchers. Er redet genauso, und ich frage mich allmählich, ob ich hier wirklich wegen meiner musikalischen Qualitäten gefragt bin.

Und tatsächlich, die Shevelles gehen von der Bühne und packen zusammen. Kein gemeinsames Set. Trevor versucht, meine Enttäuschung dadurch zu lindern, dass er mich in seine Wohnung in Kensington einlädt. Ich zögere, aber es ist schon spät und noch ein langer Weg bis zu meinem Zuhause an der Endstation.

Ich komme mit zu ihm. Das eine führt zum anderen – das heißt,

Unerfahrenheit führt zu Peinlichkeiten. Weil er einen Mitbewohner hat, bleibt mir keine andere Wahl, als bei Trevor im Bett zu schlafen.

Schreckensstarr versuche ich zu schlafen, unruhig und vollständig angezogen liege ich *auf* der Decke. Schon bald beginnt die Fummelei, und eine Hand kriecht zu mir rüber. Ich bin schneller aus dem Bett, als man »Paradiddle« sagen kann.

Für andere Angebote bin ich dagegen stets offen. Ich spiele hin und wieder in der Cliff Charles Blues Band mit, die ziemlich gut ist, aber nicht unbedingt kurz davorsteht, die Welt aus den Angeln zu heben. Außerdem gebe ich

ein kurzes Gastspiel bei einer Gruppe namens The Freehold, einer weiteren Gelegenheitsband ohne klare Ausrichtung.

The Freehold hat ihr Basislager in einem kleinen, schäbigen Hotel am Russell Square in Bloomsbury. Das Hotel ist eine Art Musikertreff voller interessanter Dauergäste, etwa die Tourcrew von Jimi Hendrix und von The Nice. Auch Jimmy Savile hat dort ein Zimmer. Der bekannte TV- und Radiomoderator – er moderierte die allererste Sendung von *Top of the Pops* 1964 – ist selten ohne Begleitung im Hotel. Vor seinem Zimmer scheint ein

ständiges Kommen und Gehen von Mädchen zu herrschen.

In diesem Hotel treffe ich auch zum ersten Mal Tony Stratton-Smith. Ein Jahrzehnt zuvor, in seinem früheren Leben als Sportjournalist, war er mit Manchester United zu einem Europapokalspiel der Landesmeister nach Belgrad geflogen. Am Morgen nach dem Spiel verschlief er seinen Weckanruf und verpasste den Flug. Das Flugzeug kam nach dem Auftanken in München von der Startbahn ab und explodierte, 23 der 44 Menschen an Bord kamen dabei ums Leben. Von dem Tag an nahm Strat

immer einen Flug später als den, den er gebucht hatte.

Er und ich werden schnell gute Freunde, obwohl er mich hartnäckig »Peelip« nennt. Strat ist ein großartiger und großzügiger Mensch und wird eine wichtige Rolle in meiner Karriere und der von Genesis spielen.

Meine Zeit bei The Freehold endet, kaum dass sie richtig begonnen hat, was vor allem daran liegt, dass ich mich langweile. Ich will weiter, immer auf der Jagd nach dem großen Durchbruch. Ronnie und ich spielen für eine Band vor, die als Begleitung eines britischen Gesangsquartetts im Stil der Four Tops zusammengestellt wird.

Wir werden beide engagiert, ich am Schlagzeug, Ronnie am Bass, dazu kommen ein Keyboarder namens Brian Chatton und ein Gitarrist namens »Flash« Gordon Smith.

Wir vier nennen uns Hickory, die Gesangsgruppe heißt The Gladiators. Schon bald zeigt sich, dass die Musiker besser sind als die Sänger, daher beschließen wir Musiker, uns abzusetzen und es auf eigene Faust zu versuchen.

Mit viel Plackerei und ein bisschen Glück bin ich anscheinend endlich in einer richtigen Band mit richtig guten Aussichten gelandet. Entsprechend inspiriert mache ich mich an etwas, das

ich bisher tunlichst vermieden habe:  
Ich versuche, einen Song zu schreiben.

Eines Tages klimpere ich daheim im Esszimmer auf dem Klavier herum. Ich improvisiere in D-Moll, was – wie jeder Spinal-Tap-Fan weiß – der traurigste Akkord von allen ist, und probiere ein paar Textideen. Zu der Zeit besteht die Möglichkeit, dass Lavinia mich verlassen könnte, und ich bin entsprechend mitgenommen angesichts des anstehenden Liebeskummers.

Schon bald glaube ich, das Richtige gefunden zu haben: »*Can't you see it's no ordinary love that I feel for you deep inside? / It's been building up inside of me and it's something that I just can't*

*hide / Why did you leave me lying there,  
crying there, dying there ...« – »Siehst du  
nicht, dass das keine gewöhnliche Liebe  
ist, die ich tief in meinem Herzen für  
dich empfinde? / Sie ist in mir  
gewachsen. Ich kann sie nicht verbergen  
/ Warum hast du mich verlassen, mich  
einfach so liegen gelassen, weinend,  
sterbend ...«*

Das ist »Lying, Dying, Crying«, der erste Song, den der 17-jährige Peleip Collins je geschrieben hat. Ich bin sehr zufrieden mit meinem Werk, so sehr, dass ich einen weiteren Schritt wage: Ich beschließe, den Song auch selbst zu singen.

Hickory bucht eine Aufnahmesession bei Regent Sound, einem billigen Studio in einem Keller in der Denmark Street. Wir nehmen vier Stücke auf, darunter auch meine Eigenkomposition, bei der die Tinte noch nicht trocken ist.

Zurück in West-London besuche ich Bruce Rowland. Er ist der Sohn meiner früheren Lehrerin für Sprecherziehung, Hilda Rowland; ein Jahr später wird er mit Joe Cocker in Woodstock spielen, einem Festival, das eine ganze Ära definiert, danach wird er Schlagzeuger von Fairport Convention. Ich kaufe sein Gretsch-Schlagzeug, das ich heute noch besitze.

Da Bruce Schlagzeuger ist, ein paar Jahre älter als ich und eindeutig zu Höherem geboren, besuche ich ihn regelmäßig, um mir Rat zu holen oder mich aufmuntern zu lassen. Er spielt mir »Loving You Is Sweeter Than Ever« von den Four Tops vor, mit der Anweisung: »Achte auf den Groove. Schön. Einfach schön.« Er macht mich mit dem Doppel-Live-Album der Grateful Dead bekannt, *Live Dead*, in dem zwei Schlagzeuger am Werk sind, was später in meinem Leben noch von großer Bedeutung sein wird.

Zögernd spiele ich Bruce die Hickory-Aufnahme von »Lying, Dying, Crying« vor. Zu meiner großen Erleichterung

erklärt er, dass ihm der Song gefalle. Mehr noch, ihm gefällt meine Stimme. »Du solltest singen, nicht Schlagzeug spielen«, meint Bruce. Noch nie hat jemand meine Stimme gelobt, was aber auch daran liegen kann, dass sie seit meinen *Oliver!*-Zeiten auch kaum jemand mehr gehört hat. Ein erfreulicher Nebeneffekt, aber mehr sehe ich nicht darin. Ich bin Schlagzeuge, kein Sänger.

Und vorübergehend bin ich auch Songschreiber. Nicht, dass ich das damals gewusst hätte, aber schon mein allererster Song trägt meine typische Handschrift: Ich habe gezeigt, dass ich das Talent habe, traurige Songs zu

schreiben, und dass ich mich gerne mit melancholischen Themen befasse. Der Text ist ziemlich durchschnittlich, aber die Worte kommen direkt aus meinem Herzen.

Über einen weiteren Freund eines Freundes gerät die Band in den Dunstkreis einer Popgruppe namens Brotherhood Of Man. In anderer Besetzung werden sie 1976 den Eurovision Song Contest mit »Save All Your Kisses For Me« gewinnen. Doch 1969 ist John Goodison noch Mitglied und Songschreiber. Von ihm ermuntert, gehen wir in ein Studio, das CBS Records gehört, und nehmen einen belanglosen Popsong auf, der sich

»Green Light« nennt. Zum ersten Mal sind wir in einem richtigen Studio und nehmen eine Single auf. Es hat beinahe den Anschein, als hätten wir es endlich geschafft.

Wenn es nur so wäre. »Green Light« geht sang- und klanglos unter, aber Hickory lässt sich davon nicht beeindrucken und tritt weiter im Großraum London auf. In zwielichtigen Clubs spielen wir meist Coverversionen, etwa »Do I Still Figure In Your Life« von Joe Cocker, »Can't Let Maggie Go« von Honeybus sowie »Hang On To A Dream« und »Reason To Believe« von Tim Hardin.

Hickory probt auf Eel Pie Island, im Ballsaal des Hotels, in der Nähe des Clubhauses vom Converted Cruiser Club. Mums Freundschaft mit dem Hotelbesitzer verschaffte nicht nur dem Club einen Liegeplatz in bester Lage, sondern beschert unserer Band auch den Zugang zum legendärsten Tanzboden in ganz England. Wir können zwar nicht tanzen, proben dafür aber umso mehr.

Eines Tages kommen zwei distinguierte, ziemlich schick gekleidete ältere Herren und schauen uns beim Proben zu. Die Songschreiber Ken Howard und Alan Blaikley leben in Hampstead und sind ein fester

Bestandteil der Londoner Musikszene. Sie haben ein Händchen für den Erfolg und haben alle wichtigen Songs für The Herd mit dem jungen Peter Frampton geschrieben, außerdem für Dave Dee, Dozy, Beaky Mick & Tich. Hits, jede Menge Hits – »The Legend Of Xanadu«, »Bend It« und viele mehr. Sie sind Stammgäste im La Chasse, einem Club in der Wardour Street in Soho und Stammkneipe für Musiker, die sich dort gerne auf einen Drink treffen, weil der Club nur ein paar Türen vom Marquee entfernt ist. Im La Chasse versammeln sich sämtliche Musiker und drängen sich in einem bescheidenen Raum, der nicht viel

größer ist als ein Wohnzimmer, vor der Bar, oder – wie im Fall von Keith Moon – hinter der Bar. Wenn Moonie nicht bei The Who Schlagzeug spielt, gibt er im La Chasse anscheinend gern den Barkeeper. Eines Abends hole ich bei ihm eine Runde, und er gibt mir mehr Wechselgeld zurück, als ich bezahlt habe. Noch ein Grund, ihn zu lieben.

Brian Chatton, der Hickory-Keyboarder, ein sehr gutaussehender Typ aus Bolton, wohnt im West End und ist ebenfalls Stammgast im La Chasse. Howard und Blaikley, die schon immer ein Auge für Talente hatten, fühlen sich von ihm angezogen. Eines Abends erwähnen Howard und

Blaikley bei ihrem Gin Tonic gegenüber Brian, dass sie an einem Konzeptalbum schreiben. Bei *Ark 2* geht es um die Evakuierung des bedrohten Planeten Erde, ein häufiges Thema Ende der Sechzigerjahre: Menschen fliegen zum Mond; der Wettlauf im All ist in vollem Gang; viele Leute sind ziemlich high. Das Duo, das anscheinend über Raketenantrieb verfügt, hat die Songs; die beiden brauchen nur noch Musiker, die sie einspielen.

Brian tut das Naheliegende und lädt sie ein, sich seine Band anzusehen.

Nun sind sie also auf Eel Pie Island und nehmen Hickory unter die Lupe. Wir sind nervös, weil wir Typen mit so

guten Verbindungen vorspielen. Mein Optimismus hinsichtlich der glänzenden Zukunft unserer Band ist mittlerweile einer pessimistischeren Sichtweise gewichen – »Lying, Dying, Crying« war nie mehr als ein Demo; wieder einmal sieht alles danach aus, als würde es für uns nirgendwohin gehen. Aber da stehen nun zwei Männer, die alle Fäden in der Hand halten und uns die Möglichkeit bieten, voll durchzustarten, ja quasi zum Mond zu fliegen.

Howard und Blaikley finden Gefallen an uns. Ohne weiteres Hin und Her hat Hickory den Job, wir werden das Vehikel für ihre Songs des

Raumfahrtzeitalters sein. Wir erklären uns dazu bereit, ohne die Songs überhaupt zu kennen.

Ronnie, Brian, Flash und ich fahren in den schönen alten Teil von Hampstead und hören uns die Demos von *Ark 2* an. Das Haus von Howard und Blaikley ist für die Sechzigerjahre ziemlich luxuriös, ein prächtiges Stadthaus und eine gepflegte Junggesellenbude mit einem Dachgarten. Der perfekte Platz, um in der Nacht vom 20. auf den 21. Juli 1969 zum Mond hinaufzuschauen, in jener Nacht, in der Neil Armstrong einen kleinen Schritt beziehungsweise einen großen Sprung macht.

Die Demos wirken, höflich ausgedrückt, ziemlich unfertig, ein Eindruck, der durch Howards und Blaikleys schwachen Gesang nicht gerade verbessert wird. Das Material klingt blumig und kitschig, noch dazu auf so eine »Rockmusical«-Art. Meine Skepsis steigt rapide – meiner Meinung nach ist das ganze »Konzept« des Konzeptalbums ein bisschen schuljungenmäßig. Verglichen mit der wegweisenden Rockoper *Tommy* von The Who, die in jenem Mai veröffentlicht wird, wirkt *Ark 2* – naja, ein bisschen albern.

Aber wir sind eine Band ohne große Perspektive, der plötzlich ein

Rettungsanker zugeworfen wird, noch dazu von zwei Männern, die schon mehrere Nummer-Eins-Hits hatten, da fragt man nicht lange, auch wenn diese Herren gern chinesische Morgenmäntel aus Seide tragen. Mit Brian und Flash für den Gesang – beide sind tolle Sänger – sowie Ronnie und mir, die den musikalischen Motor perfekt am Laufen halten, sind wir von Hickory zuversichtlich, dass wir dem Projekt zum Durchbruch verhelfen können.

Wir nehmen die Titel in den De Lane Lea Studios in Holborn auf – unter den wachsamen Augen von Howard und Blaikley, die natürlich auch als Produzenten fungieren. Harold Geller,

der schon viel mit den beiden gearbeitet hat, kommt als Arrangeur in der Rangordnung gleich nach ihnen. Brian und Flash singen die meisten Songs, aber ich habe auch einen Part in einer Planetensuite, einem Zwischenspiel im Stil der Music-Hall-Songs mit dem Titel »Jupiter: Bringer Of Jollity«, außerdem singe ich bei »Space Child« und spiele natürlich auch Schlagzeug. Howard und Blaikley ändern unseren Namen in Flaming Youth, eine Formulierung, die aus einer Rede von Franklin D. Roosevelt stammt. »Das Temperament unserer Jugend ist rastloser geworden, kritischer, anspruchsvoller. Die

›brennende Jugend‹ ist zu einer brennenden Frage geworden«, erklärte der 32. Präsident der Vereinigten Staaten 1936 vor dem Baltimore Young Democratic Club.

Ark 2 wird im Londoner Planetarium der Öffentlichkeit vorgestellt. Die Szenegänger der Swinging Sixties kommen in Scharen. Mir ist dieses ultracoole pseudopsychedelische Getue mittlerweile unangenehm, es wirkt so prätentiös und überzeichnet. Als eigensinniger 18-Jähriger sträube ich mich auch dagegen, dass uns Howard und Blaikley als ihre Geschöpfe behandeln, als ihre ureigenen Fab Four.

Doch zu unserer freudigen Überraschung erhält das Album gute Kritiken. Im *Melody Maker* ist es im Oktober 1969 sogar Album des Monats (»Musik für Erwachsene, ansprechend gespielt mit schönen, dichten Harmonien«) und schlägt damit die andere wichtige Veröffentlichung in jenem Monat, *Led Zeppelin II*. Das wird nicht das letzte Mal sein, dass man mir vorwirft, ich würde Led Zeppelin den Spaß verderben.

Sogar international kommt das Album gut an. Nun ja, zumindest mögen es die Holländer, und zwar so sehr, dass Flaming Youth nach Amsterdam reist, um fünf Songs live aufzunehmen. Ich

bin zum ersten Mal im Ausland und werde zum ersten Mal beim Musikhachen gefilmt, allerdings ist es nicht das erste Mal, dass ich vor Kameras schauspielere – wir tun nur so als ob...

Howard und Blaikley führen uns in Amsterdam herum und zeigen uns ihre Lieblingslokale. Das ist durchaus mit Überraschungen verbunden, unter anderem mit meiner ersten Begegnung mit einem Transvestiten. Ich dachte damals, London sei eine Feiermetropole, doch das ist nichts im Vergleich zu Hollands Partyhauptstadt. Trotz meiner Bedenken hinsichtlich der Musik, die wir spielen müssen, kann

ich nicht leugnen, dass ich dank *Ark 2* in interessante neue Welten vorstoße.

Doch trotz guter Kritiken und der Begeisterung in den Niederlanden bringt *Ark 2 Flaming Youth* kein Glück. Wir proben bis zum Umfallen und feilen an einem neuen Stil, er geht in Richtung Pop mit opulenten Arrangements ähnlich wie bei Yes. Aber wir sind nun einmal auch eine gute, solide Rockband und live auf einer Bühne am besten. Doch wir treten immer seltener auf, und die wenigen Konzerte, die wir geben, teilen sich in zwei Hälften: einen Teil mit cleveren Arrangements interessanter Stücke wie »You Keep Me Hangin' On«

in der Version von The Vanilla Fudge, »With A Little Help From My Friends« à la Joe Cocker und »I'm Only Sleeping«, einem meiner liebsten Beatles-Songs, sowie unseren eigenen Songs. Die andere Hälfte besteht aus *Ark 2*. Live ist das Album eher ein Rohrkrepierer, von Raketenantrieb ist da nichts mehr zu spüren. Das Publikum ist so verwirrt wie wir. Damit wird das Überleben von Flaming Youth zur brennenden Frage.

Ich sehe das Ende kommen und strecke schon einmal meine Fühler in verschiedene Richtungen aus. Ronnie würde ich mitnehmen, falls ich das Richtige für uns beide fände. Aber ich

würde auch alleine gehen, wenn nur ein Schlagzeuger gesucht wird und mir das Angebot zusagt. Meine Karriere als Berufsmusiker, wenn man überhaupt davon sprechen kann, bestand bislang vor allem darin, dass ich zu jeder Gelegenheit Ja sagte und dann frustriert über das war, was schließlich dabei herauskam. Es ist Zeit, etwas aktiver und aggressiver vorzugehen.

Was das Vorspielen bei anderen Bands angeht, bin ich bald schon ein echter Profi. Ich durchstöbere unermüdlich die »Musiker gesucht«-Anzeigen im hinteren Teil des *Melody Maker*. Wer dort inseriert, hat eine gewisse Seriosität. Ich versuche es

vergeblich bei Vinegar Joe, wo später Robert Palmer und Elkie Brooks spielen werden. Auch Manfred Mann Chapter Three, das Jazz-Rock-Experiment von Manfred Mann, der bekanntlich noch zahlreiche weitere Bands gründet, kann ich nicht beeindrucken. Ich versuche es sogar bei The Bunch, einer aktiven, aber nicht weiter bekannten Band aus Bournemouth.

Nun ja, bei The Bunch spiele ich nicht einmal vor. Als ich am Telefon erfahre, dass die Band von der südenglischen Küste stammt, sage ich, dass ich nicht kommen kann, weil es meiner Mum nicht gefällt, wenn ich viel reise. Gott weiß, was sie von mir dachten.

»Londoner Schnösel« oder »Muttersöhnchen« oder so was in der Art. Aber mir fiel keine bessere Ausrede ein. Dass ich gerade erst in Holland war, fiel mir gar nicht auf. Ich hatte einfach keine Lust auf die lange Zugfahrt mit dem Schlagzeug.

Ich bin unruhig und habe das Gefühl, dass ich dringend etwas finden sollte, andererseits weiß ich nicht, wohin ich mich wenden soll. Ich war immer der Erste in der Schlange vor dem Marquee, stand ganz vorne vor der Bühne, habe alle aktuellen Top Acts gesehen. Ich war diesen brandneuen Talenten so nahe – The Who, Hendrix, Page, Plant, Bonham, Beck – und habe

oft den Beginn ihrer Karrieren miterlebt. Ich habe den Saum ihrer Schlaghosen berührt. So nah und doch so fern.

Ich tue mich um und biete mich an. Als Yes im Marquee vor 50 treuen Seelen spielen, gehe ich in der Pause hinter die Bühne, weil ich gehört habe, dass Bill Bruford bald wieder zurückwill an die Universität nach Leeds. Frontmann Jon Anderson gibt mir seine Telefonnummer, aber ich rufe nie an. Ich weiß nicht warum, frage mich aber oft: »Wie hätte mein Leben ausgesehen, wenn ich Ja zu Yes gesagt hätte?«

Zu Beginn der Siebzigerjahre suche ich immer noch nach einer Möglichkeit, mir mein Essen selbst zu verdienen, und nach einer Zukunft, dabei bin ich schon seit einem Jahr volljährig. Ich habe in ein paar Bands gespielt, doch aus keiner ist etwas geworden. Ich bin ehrgeizig, sitze aber immer noch in Hounslow fest und muss mich mit den Nachteilen eines Lebens an der Endstation abfinden. Und um die Leere meiner Existenz noch zu unterstreichen, bin ich jetzt auch noch allein daheim.

Während mein Leben nur im Zeitlupentempo vorankommt, hat es in der Hanworth Road 453 große

Veränderungen gegeben. Ohne allzu sehr ins Detail zu gehen: Alle haben sich davongemacht, und die Familie Collins hat sich aufgelöst. Clive und Carole sind erwachsen und führen ihr eigenes Leben, und die Beziehung meiner Eltern ist praktisch am Ende. Mum verbringt immer mehr Zeit im Haus von Barbara Speake, weil es näher zu ihrem Arbeitsplatz liegt. Dad freut sich auf den Ruhestand und den Moment, wenn er sich endlich einen Bart wachsen lassen kann. Außerdem fährt er häufig nach Weston-super-Mare und verbringt dort ausgedehnte Wochenenden. Er hat den Ort während des Krieges lieben gelernt, als

die Familie umgesiedelt worden war und er bei der dortigen Einheit der British Home Guard diente.

Theoretisch habe ich also noch ein Dach über dem Kopf, aber kein Zuhause mehr.

Ich muss hier weg. Aber wie?

Dann hilft mir ein Beatle aus der Klemme.



Phil Spector und George Harrison in den  
Abbey Road Studios, 1970. (©  
Bettmann/Contributor/Getty)

# 4

## Die Ballade von *All Things Must Pass*

Oder: Triff die Beatles (nicht)

Als das Glück an meine Tür klopft, steige ich in meinem Elternhaus gerade aus der Badewanne. Es ist ein ruhiger Donnerstagabend, und ich bin wie so oft allein im verwaisten Heim

der Familie Collins. Das Beste, worauf ich mich freuen kann, ist *Top of the Pops* im Fernsehen und Toast mit Dosenbohnen zum Tee. Ich könnte in Unterhosen fernsehen und essen. Sieht ja ohnehin niemand. Es ist Mai 1970, ich bin 19 Jahre alt, und die Swinging Sixties sind so ziemlich am Ende. Es folgen die faden Siebziger.

Doch im Universum von Ken Howard und Alan Blaikley bin ich immer noch ein kleiner Star. Sie sind mit einem Typen namens Martin befreundet, einem weiteren Bekannten aus dem La Chasse, der zufällig der Chauffeur von Ringo Starr ist. Eines Abends im Club fragte Martin Blaikley, ob er einen

guten Percussionisten kenne. »Klar«, sagte Blaikley, »ich finde jemanden.«

Als Blaikley anruft, bin ich noch klatschnass. »Was machst du heute Abend?«

»Na ja, im Fernsehen kommt *Top of the Pops* ...«, antworte ich vorsichtig. Ein Abend vor dem Fernseher, wo Bands ihre Singles in der wöchentlich ausgestrahlten Hitparade präsentieren, ist für mich zu dieser Zeit das, was einem Live-Auftritt noch am nächsten kommt.

»Vergiss es. Möchtest du zu einer Session in die Abbey Road Studios?«

Er sagt nicht, um welchen Künstler es geht, aber die Erwähnung von Abbey

Road genügt, um mein Interesse zu wecken. »Egal, um wen es geht. Ich werde den Ort sehen, wo die Beatles ihre Platten aufnahmen ...« Erst vor ein paar Wochen hat Paul McCartney bekanntgegeben, dass er bei den Beatles aussteigt, und sein erstes Soloalbum *McCartney* ist gerade herausgekommen. Das Ende der Fab Four ist das vorherrschende Gesprächsthema, *Let It Be*, der Schwanengesang der Beatles, ist gerade erst in die Läden gekommen, und doch wird in der Musikpresse schon über das erste Soloalbum eines der Mitglieder in der Post-Beatles-Ära spekuliert.

Doch während ich in meinem Handtuch so vor mich hin tropfe und schnell reagieren muss, gehen meine Gedanken in eine ganz andere Richtung. An diesem Punkt meiner immer noch nicht so richtig in Gang gekommenen, hartnäckig im Embryonalstadium verharrenden Karriere ist das die Chance, meine Schlagzeugkünste einem Künstler zu präsentieren, der so gut ist, dass er seine Titel in den Abbey Road Studios aufnimmt. Ich bin ein Studiomusiker ohne Job, und das ist ein Job.

»Wann soll ich da sein?«

Ich ziehe mich dem Anlass entsprechend an, was in meinem Fall

heißt, dass ich ein Unterhemd unter dem Hemd trage. Ich bin 19 Jahre alt, habe lange Haare, und das ist mein Look. Ich rufe mir ein Taxi, springe hinein und bin außerordentlich erfreut, den unsterblichen Satz sagen zu können: »Zu den Abbey Road Studios, bitte.«

Als ich ankomme, steht Martin, der Chauffeur, auf der Treppe des Studios in St. John's Wood im Nordwesten von London. »Los, los, wir warten schon auf dich.«

»Wirklich? Auf *mich?*«, denke ich. »Und wer ist ›wir‹?« Beim Hineingehen unterhalten wir uns ein bisschen. »Sie sind schon seit vier Wochen hier«, sagt

er. »Sie haben *1000 Pfund* ausgegeben.  
Und noch nichts aufgenommen.«

Ich denke: »Wow, das muss ja eine  
große Nummer sein!«

Ich betrete das Abbey Road Studio 2  
und gerate in eine Szene, die  
mittlerweile berühmt ist. Die Musiker  
dieser geheimnisvollen Session machen  
gerade Fotoaufnahmen, alle Beteiligten  
sind in einer Reihe aufgestellt: George  
Harrison mit seinen langen Haaren (in  
dem Moment bin ich sehr zufrieden  
mit meiner Frisur), Ringo Starr, der  
Produzent Phil Spector, Mal Evans, der  
legendäre Roadmanager der Beatles,  
ein paar Mitglieder von Badfinger, der  
Künstler und Bassist Klaus Voormann,

Hammond-Virtuose Billy Preston, der herausragende Peter Drake an der Pedal-Steel-Gitarre und die Toningenieure der Beatles, Ken Scott und Phil McDonald.

Als ich später noch einmal die Beteiligten an diesen Sessions durchgehe, fällt mir auf, dass Ginger Baker damals nicht dabei war. Außerdem erfahre ich, dass Eric Clapton wohl gerade gegangen war, als ich kam.

Bei mir fällt der Groschen: George ist gerade dabei, sein erstes Soloalbum nach den Beatles zu machen, und ich bin plötzlich mit von der Partie. Na ja, kurz davor.

Als ich reinkomme, hören alle auf zu reden. Ich ernte ein kollektives fragendes Stirnrunzeln: »*Wer ist denn das? Der ist ja noch so jung?*«

Chauffeur Martin meldet sich zu Wort: »Der Percussionist ist da.«

Ich kenne meine genaue Rolle bei den Aufnahmen nicht, aber »Percussionist« klingt gut, auch wenn ich mich nicht unbedingt für einen halte. Doch für Wortklaubereien ist jetzt ohnehin nicht der richtige Zeitpunkt, denn George spricht mich an: »Sorry, Mann«, sagt er mit seinem bekannten Liverpooler Akzent, »du bist noch nicht lange genug hier, um mit aufs Foto zu kommen.« Ich lache nervös und ein

bisschen verlegen. Zittere ich etwa in meinen Schlaghosen? Sagen wir einfach, ich bin selbstbewusst, aber nicht großspurig. Ich weiß, dass ich hier noch etwas leisten muss; zuerst muss ich die Anwesenden von mir überzeugen und dann auch noch gut Percussion spielen – eine Fähigkeit, die nichts mit einem guten Schlagzeugspiel zu tun hat. Percussion kann alles Mögliche bedeuten und Congas, Bongos, Tamburin und mehr umfassen. Es geht nicht nur darum, dass man andere Schlaginstrumente benutzt, jedes Percussion-Instrument verlangt eine eigene Spielweise. Das wusste ich

damals schon, und die Feinheiten sollte ich bald herausfinden.

Die Stimmung ist ... *entspannt*. Keine Eierköpfe von EMI in weißen Laborkitteln, doch auch kein Anzeichen dafür, dass irgendwas geraucht wurde. Später lese ich, dass George einen kleinen Bereich für Rauchwerk eingerichtet hatte, aber ich rieche damals nichts Ungewöhnliches.

Nach dem Fotoshooting nehmen alle wieder ihre Positionen ein. Ich werde nach oben in den Kontrollraum geführt, in genau den Raum, wo George Martin 1967 bei der legendären Sendung *Our World* saß, der ersten per Satellit weltweit ausgestrahlten Live-

Fernsehsendung, als die Beatles »All You Need Is Love« für 400 Millionen Zuschauer spielten. Nun sitzt Phil Spector auf dem Stuhl des Produzenten. Wir werden einander vorgestellt, und er ist höflich, wenn auch nicht sonderlich gesprächig. Die Sonnenbrille lässt er auf. Aber wenigstens hat er keine Pistole dabei. Zumindest sehe ich keine.

Über die Treppe geht es wieder zurück nach unten. Mal Evans mit dicker Brille und Pilzkopffrisur – selbst die Roadies der Beatles waren Helden – zeigt mir meinen Platz. »Da sind deine Congas, Junge, neben neben Ringos Schlagzeug.«

Ich betrachte das Schlagzeug. *Ich will es anfassen*, es fühlen. Wenn ich damit durchkommen würde, hätte ich meine Wange an die Felle gelegt. Wie nimmt Ringo sein Schlagzeug ab? Oh, ein Handtuch über der Snare – interessant! Für mich ist Ringo ein großartiger Schlagzeuge. Seinerzeit musste er heftige Kritik einstecken. Aber ich dachte immer und denke es auch heute noch, dass sein Schlagzeugspiel magisch war. Das war kein Zufall. Er hatte ein unglaubliches Gespür. Und er weiß das. Jahre später, als ich ihn richtig kennenlerne, sage ich ihm, dass ich sein Fan bin. Aber damals machte Buddy

Rich ihn nieder, und sogar Lennon redete schlecht über ihn.

Toll, oder? Überall in der Welt wird herumposaunt, dass man nicht einmal der beste Drummer bei den Beatles ist. Ich weiß noch, wie ich ein Interview im *Modern Drummer* las – das Magazin war quasi meine Bibel –, in dem Ringo sagte, man habe über »Ringos komische kleine Drum Fills« geredet. Darüber regte er sich zu Recht auf. »Das sind keine ›komischen kleinen Drum Fills‹. Das ist sehr ernst gemeint«, sagte er. Wenn man »A Day In The Life« hört, ist das wirklich fantastisch, kompliziert, ungewöhnlich und unorthodox. Bei Weitem nicht so einfach, wie es sich

vielleicht anhört. Ich bin also ein erklärter Fan von Ringo und bekenne mich auch dazu, wenn erforderlich.

Wie auch immer – zurück in die Abbey Road an jenem Donnerstagabend im Spätfrühjahr/Frühsommer 1970. Ich stehe also an den Congas, rechts von mir sitzt Ringo, links von mir Billy Preston. Und irgendwo da drüben sind George und Klaus. Wir sollen einen Song mit dem Titel »Art Of Dying« aufnehmen.

»Sollen wir Phil den Song zuerst vorspielen?« Niemand fragt das. Weder George noch Ringo oder Spector. Und es sagt auch niemand: »Hier sind die

Noten, Phil. Das geht zuerst so, und an der Stelle setzt du dann ein.« George kommt nicht zu mir, erklärt nichts. Er gibt mir nichts an die Hand. Er steht da drüben, macht sein Ding, ordnet seine Gedanken, was auch immer.

Stattdessen höre ich nur: »One, Two, Three, Four!«

Nach einem ersten zögerlichen Versuch mache ich einen Fehler. Leider wird es nicht mein letzter sein. Ich rauche eigentlich nicht, aber ich bin so nervös und bemüht dazuzugehören, dass ich Billy Preston frage: »Könnte ich eine Kippe haben?«

»Klar, Junge.«

Schon bald rauche ich Kette. Ich schnorre ein paar von Billy und ein paar von Ringo. Es geht mir nicht so gut, und das nicht nur, weil ich mich schon bald durch den Inhalt einer halben Schachtel gepafft habe. Ich habe das Gefühl, dass ich allen auf die Nerven gehe. Jahre später sollte ich Ringo bei den Mojo Awards einen Preis überreichen und hatte schon eine Schachtel Marlboro für ihn bereit. Leider wurde ich krank und konnte nicht zu der Preisverleihung gehen. Ich schulde Ringo also immer noch Zigaretten.

Es dauert nicht lange, bis Billy mich anschreit: »Verdammt, kauf dir deine

eigenen Zigaretten!« Zumindest sagt das sein Blick. Das ist der einzige peinliche Moment während der gesamten Session. Wenigstens dachte ich das.

Der Abend schlepppt sich dahin. Wir spielen und spielen, und ich rauche und rauche (und schnorre und schnorre). Ich habe den Kopfhörer auf und höre Spectors Anweisungen: »Okay, jetzt nur Gitarren, Bass und Schlagzeug ... Jetzt nur Bass, Keyboards und Schlagzeug ...«

Vermutlich hat er so seine wunderbaren Platten produziert. Und jedes Mal, wenn er »Schlagzeug« sagt, spiele ich. Ich gehe lieber auf Nummer

sicher, als einen Wutausbruch des leicht reizbaren (und schießwütigen) Spector zu riskieren: »*Warum spielst du denn nicht?*« Also spiele ich und spiele immer weiter. Weil ich kein Percussionist bin und noch dazu ziemlich nervös, übertreibe ich es wahrscheinlich. Ich lege mich *voll ins Zeug*. Nach einer Stunde sind meine Hände ziemlich zerschunden. Rot und geschwollen, voller Blasen. Jahre später hatte ich eine ähnliche Erfahrung bei den Sessions mit Elton Johns bevorzugtem Percussionisten Ray Cooper, einem tollen Musiker, der wirklich bis an die Grenze geht und dann noch ein bisschen weiter – die

Wände waren blutbespritzt. Kein Wunder, dass Elton ihn so liebt.

Ein Dutzend Takes, und ich werde immer noch nicht aufgefordert, etwas Spezielles zu spielen. Ich spiele also einfach das, was meiner Meinung nach passt. Ich spiele und spiele und spiele. Die ganze Zeit über bekomme ich keine Rückmeldung von Spector, was ein bisschen beunruhigend ist. Aber ich versuche einfach weiter, mich einzufügen, cool zu wirken, keinen Fehler zu machen, im Takt zu bleiben.

Irgendwann kommt Martin, der Chauffeur, zu mir.

»Alles in Ordnung, Phil?«

»Ja, ja, super ... Hast du eine Zigarette?«

Nachdem wir »Art Of Dying« unzählige Male gespielt haben, höre ich schließlich die schicksalhaften Worte Spectors: »Okay, Leute. Congas – kannst du dieses Mal mitspielen?« Ich habe nicht einmal einen Namen. Aber viel schlimmer noch: Er hat mich bisher noch gar nicht gehört. Kein einziges Mal.

Da stehe ich nun, schaue auf meine blutenden Hände, vermutlich ist mir ein bisschen schwindlig von den vielen Zigaretten, und ich denke: »Spector, *du Scheißkerl*. Meine Hände sind völlig im

Eimer, und du hast nicht mal hingehört!«

Billy und Ringo rechts und links von mir lachen. Sie haben Mitleid mit mir, das sehe ich. Sie wissen, wie hart ich gearbeitet habe, ihnen ist sicher auch klar, wie nervös dieser Teenager ist. Wie nervös er den ganzen Abend über gewesen sein muss. Da ist man so enthusiastisch, und dann wird man so grausam auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt.

Aber dadurch ist wenigstens das Eis gebrochen, und wir spielen das Stück noch ein paarmal. Und dann verschwinden alle, einfach so. Ich gehe raus und rufe Lavinia vom Münztelefon

im Foyer aus an. »Du errätst nie, wo ich gerade bin! Abbey Road! Mit den Beatles!« In Wirklichkeit sage ich: »Verdammter, ich kann mein Glück kaum fassen. Wenn du das hörst, wirst du genauso ausflippen wie ich!« Wunde Hände? Welche wunden Hände?

Ich gehe beschwingt zurück ins leere Studio. Als wäre ich auf der Mary Celeste, diesem Geisterschiff, das verlassen im Atlantik trieb. George, Ringo, Klaus, Mal – alle weg. Irgendwo wird gefeiert, das ist klar, und genauso klar ist, dass ich nicht eingeladen bin. Dann taucht Chauffeur Martin wieder auf. »Oh, ich glaube, das war's für

heute. Ich denke, die schauen irgendwo Fußball«, sagt er. Er meint das Fußball-Länderspiel, das im Fernsehen übertragen wird.

Ich bringe noch ein trauriges Blöken zustande: »Ich konnte mich gar nicht mehr verabschieden ...« Keine Gelegenheit, »danke Ringo« zu sagen. »Vielen Dank, George, hier ist meine Nummer. Billy, wenn du mal in der Stadt bist ...« Nichts dergleichen. Nur Martin, der Chauffeur, der fragt: »Brauchst du ein Taxi?«

Es ist spätabends, als ich das Studio verlasse. Ich mache mich auf den langen Weg nach Hause und erinnere mich dabei noch an jede Note der

Session. In meinen Händen pocht es immer noch, sie schmerzen und sind blutig. Ich bin ein 19-jähriger Möchtegern-Profimusiker und habe in den Abbey Road Studios aufgenommen. *Mit den Beatles.*

Okay, mit der Hälfte. Aber immerhin.

Ein paar Wochen später kommt ein Scheck mit der Post. Von EMI, über 15 Pfund, für meine Dienste für Mr. George Harrison bei den Aufnahmen für das Album *All Things Must Pass*. Ich hätte den Scheck als Souvenir behalten, wenn ich das Geld nicht so dringend gebraucht hätte.

Als Nächstes bestelle ich die Platte vor. Ich gehe zum Plattenladen in

Hounslow, zu Memry Discs. »Ich möchte das neue George-Harrison-Album bestellen, *All Things Must Pass*. Ich spiele da mit, wissen Sie.« Das sage ich natürlich nicht. Zumaldest *glaube* ich, dass ich das nicht sagte. Aber zuzutrauen wäre es mir schon.

Dann, nach einer unendlichen Warterei, klingelt Ende November das Telefon. »Hallo, Mr. Collins? Hier ist Memry Discs. Ihre Platte ist da.« Oh ja, *meine* Platte. Und endlich ist sie im Laden zu haben.

Ich könnte hinlaufen, aber das dauert mir zu lange. Also nehme ich den Bus – den 110er, 111er oder 120er, egal, sie fahren alle am Plattenladen vorbei. Ich

kaufe die Platte, und sie ist wunderschön. Dieses herrliche Dreifach-Album im Boxset. Ich gehe aus dem Laden und drehe die Box in den Händen und denke: »Da drin ... bin ich ... auf einem Beatles-Album.«

Mitten auf dem Gehweg öffne ich die Verpackung. Ich überfliege die Liste der Musiker. Klaus Voormann ... Ginger Baker ... Billy Preston ... Ringo Starr ... Alle stehen da und korrekt, all die Musiker, die ich an jenem Abend im Studio gesehen habe, und noch viele mehr, von Eric über Ginger bis zu dem zukünftigen Yes-Drummer Alan White und dem Stones-Saxophonisten Bobby Keys. Alle stehen da. Alle außer mir.

Muss ein Versehen sein. *Mein Name steht nicht da.* Ich wurde weggelassen.

Eine enorme Enttäuschung, ich bin völlig niedergeschmettert. Aber dann hebt sich meine Laune wieder. Was soll's, ich gehe jetzt nach Hause und höre mir den Song an. Auch wenn ich meinen Namen nicht auf der Hülle lesen kann, kann ich mich doch beim Groove hören. Aber sobald die Nadel die Platte berührt und ich die ersten Takte des Songs höre, weiß ich, dass ich bei »Art Of Dying« nicht dabei bin. Nicht einmal das Arrangement wurde verwendet, an dem ich mitgearbeitet habe. *Oh mein Gott!* Was war da passiert?

Damals wusste ich nicht, dass man verschiedene Versionen von Songs aufnimmt. Ja, ich habe *Ark* 2 mit Flaming Youth gemacht. Aber abgesehen davon bin ich völlig unerfahren und war kaum im Studio, geschweige denn im berühmtesten Studio der Welt, mit dem berühmtesten amerikanischen Produzenten der Welt und mit einem Beatle. Ich wusste damals nicht, dass unterschiedliche Arrangements für Phil Spector das A und O sind. »Wir müssen die Session von letzter Woche wegschmeißen, ich habe eine neue Idee ...«

Aus höchsten Höhen stürze ich in tiefste Tiefen.

Natürlich habe ich nicht gedacht: »Ich werde täglich von George Harrison hören. Wenn er solo auf Tour geht, bin ich als sein Schlagzeuger mit dabei. Oder zumindest als der Typ an den Congas.« Aber wenigstens hätte ich gern *All Things Must Pass* als Referenz angeführt.

Diese Erfahrung, diese Form der Bestätigung wäre für mich enorm wichtig gewesen. *Oliver!* konnte man vergessen, genauso wie die Tatsache, dass ich als Kinderschauspieler eine Agentur hatte. Ich hätte in dem Bereich weitermachen können, aber die Schauspielerei interessierte mich nicht. Ich wollte unbedingt Schlagzeuger sein

und hatte mein Leben bereits vor Augen: Pop, solange der Trend anhält, dann jeden Freitag und Samstag The Ray McVay Show Band im Lyceum Theatre. Vielleicht ein paar Studio-Sessions, wenn ich Noten lesen lerne, dann der Orchestergraben.

Und dann bekomme ich einen Anruf und soll mit einem Beatle sein erstes Soloalbum nach der Beatles-Ära aufnehmen. Vergiss den Orchestergraben, vergiss den Alltag mit Showband-Auftritten und Tanztee-Begleitungen. Ich werde ein richtiger Schlagzeuger!

Dann: Der Beatle schmeißt mich vom Album, und ich erfahre es nicht einmal.

Zuerst werde ich aus *A Hard Day's Night* rausgeschnitten und jetzt das. Was habe ich den Fab Four eigentlich getan?

Die Ballade von *All Things Must Pass*: Ich schrieb für mich eine Geschichte, um die Ereignisse an jenem schicksalhaften Tag in den Abbey Road Studios zu schildern. Sogar mehrere Geschichten. Schließlich hatte ich 30 Jahre Zeit, immer wieder Salz in die Wunde zu streuen und darüber nachzudenken, welche Gründe es gab, meinen Part nicht zu nehmen. 30 Jahre, um zu erklären, warum die führenden Musiker meiner

Teenagerzeit mich zu sich bestellen und dann fallen ließen.

»Also«, sagte ich mir, »Folgendes ist passiert: *Sie hatten beschlossen, mit der Produktion des Songs in eine andere Richtung zu gehen.*« Natürlich hatten sie das. Wir reden von Phil Spector. Der ist dafür berüchtigt. Ein verrücktes Genie, das eines Tages noch viel verrückter werden sollte.

Oder: *George hatte eine neue Vorstellung von dem Song.* Darauf könnte ich wetten. Das war sein großes Album nach den Beatles, ein Statement – ein Dreifach-Album mit 28 Tracks, ein wahres Ideen-Feuerwerk.

*Natürlich* änderte er seine Meinung, wie ›Art Of Dying‹ klingen sollte.

Außerdem: Er war George Harrison von den Beatles. Der stille Beatle. Dass er so genannt wurde, hatte seinen Grund. Kein Wunder, dass er mir nichts gesagt hat.«

\* \* \*

Im Jahr 1982 arbeite ich auf The Farm mit Gary Brooker von Procol Harum an seinem Album *Lead Me To The Water*. Gary fragt: »Sollen wir Eric oder George für den Gitarrenpart holen?« Gary war in den letzten Jahren in Claptons Tourband und kennt auch Harrison –

er hat ebenfalls bei *All Things Must Pass* mitgespielt, aber sein Klavier-Part schaffte es auf das Album.

Weil Gary also einfach so fragen kann, fragt er beide, ob sie Gitarre spielen könnten, und beide sind bereit. Als George kommt, stelle ich mich vor: »Ja, George, tatsächlich haben wir uns sogar schon einmal getroffen ...«, beginne ich und erzähle ihm von jenem Abend im Mai vor zwölf Jahren in den Abbey Road Studios.

»Wirklich, Phil? Ich kann mich überhaupt nicht daran erinnern.«

Na, super. Ein Beatle hat mein Leben ruiniert und kann sich nicht einmal mehr daran erinnern. Als hätte ich

mich nicht zuvor schon mies genug gefühlt ...

Zumindest kann George in einer anderen Sache für mich Klarheit schaffen. Es geht das Gerücht, dass ich bei seinem alten Kumpel McCartney bei den Wings mitspielen würde. Die Gerüchte entbehren jeder Grundlage, trotzdem ist die Vorstellung faszinierend für mich. George versichert mir, dass ich dieses Engagement sicher nicht gewollt hätte. Der fünfte Schlagzeuger der Wings zu werden sei »ein Schicksal schlimmer als der Tod«.

Wie auch immer: Ich habe mit der Geschichte immer noch nicht abgeschlossen. Selbst in den Achtzigern

und Neunzigern, als es für mich ziemlich gut läuft, plagt mich die ganze Zeit diese bohrende kleine Frage: War ich bei *All Things Must Pass* nicht mit drauf, weil ich nicht gut genug gewesen war?

Im Jahr 1999 bin ich bei der Party zum 60. Geburtstag der Formel-1-Legende Jackie Stewart. Ich habe Jackie in den rastlosen Achtzigern kennengelernt, und wir verstehen uns prächtig. Jackie nahm mich mit zum Tontaubenschießen, was nicht wirklich mein Ding war, und ich besorgte ihm Tickets für Genesis und lud seine Söhne Paul und Mark zu meinen Konzerten ein.

Unsere Freundschaft vertiefte sich noch, als ich 1996 Jackies Haus in der Schweiz kaufte. Ende der Neunzigerjahre, als er mit seinem Sohn Paul den Rennstall Stewart Grand Prix gründet, sind wir gute Freunde. Ich war davor noch nie bei einem Rennen, aber George und Eric sind große Motorsportfreunde. Also werden meine Frau Orianne und ich zu wunderbaren Wochenenden eingeladen – wir fahren nach Hockenheim und lernen Schumacher, Coulthard, Barrichello und all die anderen Spitzensieger der Formel 1 kennen. Das eigentliche Rennen ist fast Nebensache, weil man bei einem Grand Prix sowieso nie etwas

sieht. Man ist besser dran, wenn man in seinem Wohnwagen sitzt und sich das Rennen im Fernsehen anschaut. Aber die Trainingseinheiten und das Qualifying sind ein großer Spaß. Hochtourige Gastfreundschaft im besten Sinn.

Da sind wir nun also bei Jackies Geburtstagsparty in seinem neuen Landhaus in der Nähe von Chequers, dem offiziellen Landsitz der britischen Premierminister in der Grafschaft Buckinghamshire. Unter den Gästen sind zahlreiche hohe Tiere, Adlige und Rennfahrer. Ich sitze an einem Tisch mit den Kindern von Prinzessin Anne,

Zara und Peter. Ebenfalls anwesend: George Harrison.

Mittlerweile habe ich ihn schon ein paarmal mit Eric getroffen. Ich habe ihn als sympathischen Typen kennengelernt und als meinen Lieblings-Beatle. Ich kenne ihn also gut genug, um ihn mit einem fröhlichen »Hey George, wie geht's?« zu begrüßen. Und wieder frage ich ihn beiläufig (wie ich hoffe!) nach *All Things Must Pass*. Aber er erinnert sich immer noch nicht. Null, nada, nothing.

Vielleicht sollte ich nach 30 Jahren endlich den Titel des Albums wörtlich nehmen (das übrigens ein Meisterwerk ist, hatte ich das schon erwähnt?).

»Alles hat ein Ende«, auch die Frage, warum ich nicht auf einem der größten Alben überhaupt mit drauf bin.

Ein Jahr später spricht mich in Hockenheim ein Musikjournalist an. Völlig unerwartet sagt er: »Phil, Sie waren auf *All Things Must Pass* mit dabei, stimmt's?« In mir jubelt es: »JA! Ja, ich war mit dabei!« Doch ich versuche, nach außen hin diesem Fremden gegenüber cool zu bleiben, und sage nur: »Ach, das ist eine lange Geschichte ...«

Er meint: »Wussten Sie, dass George es neu abmischt? Für eine Wiederveröffentlichung zum 30. Jahrestag? Ich kenne George, wenn er

gerade sowieso alle Mastertapes rausgeholt hat, frage ich ihn, ob er Sie heraussuchen könnte.«

Ich bin plötzlich ganz aufgeregt: »Oh, das wäre großartig.« Ich werde nicht nur herausfinden, was mit der Session passiert ist, bei der ich dabei war, sondern bekomme auch noch eine Kopie davon. »Oh ja, das wäre toll. Es geht um den Song ›Art Of Dying‹. Was meinen Sie, wie lange würde das dauern?« Verzweifelt betteln? Ich? Nie und nimmer!

Das alles war nun wirklich lange her, daher warte ich nicht gerade mit angehaltenem Atem. Tief in meinem Innern glaube ich nicht, dass ich je

wieder von der Sache hören werde. Dann, am Mittwoch nach diesem Wochenende, kommt ein kleines Päckchen mit der Post. Ein Band, mit einem handgeschriebenen Brief.

»Lieber Phil. Könntest Du das sein?  
Liebe Grüße George.«

Ich denke: »*Das ist es.* Irgendwo auf diesem Band ...« Das ist fast, als hielte ich den Heiligen Gral (einer Teenager-Conga-Session) in den Händen. »... Ich habe das also nicht geträumt. Und es ist auch nicht so, dass George das in diesem Plattenladen in Tokio ausgegraben hat, der berühmt dafür ist, dass er jedes Bootleg führt, das je von den Fab Four gemacht wurde.« Ich war

nämlich selbst in dem Laden gewesen, hatte aber nichts gefunden. »George persönlich hat mir das geschickt.«

Ich höre es mir nicht sofort an. Ich kann mich nicht dazu durchringen. Doch schließlich betrete ich mit feierlichem Ernst mein Studio. Ich schließe die Tür, ziehe einen Stuhl heran, lege das Band ein und drücke auf *Play*. Es rauscht ein bisschen, dann setzt das Schlagzeug ein.

»*Ba-da-dad doom!*«

Dann dröhnt der Klang von Congas aus den Lautsprechern. Für geschulte Ohren sind die Unzulänglichkeiten des schmerhaft unrhythmischen Geklopfs

sofort zu erkennen. *Allmächtiger Gott!*  
*Schalt das ab!*

Ein hyperaktives Kleinkind, das auf ein Rhythmusinstrument losgelassen wurde. Na ja, man hört, dass der Musiker so etwas wie Talent hat – was er spielt, ist nicht völlig daneben. Aber auf jeden Fall so daneben, dass der Verantwortliche sagt: »*Bloß weg mit diesem Jungen!*«

Ich bin total geschockt. So schlecht hatte ich das nicht in Erinnerung. Ich spiele zu hektisch, zu überdreht, zu amateurhaft. Das ist eindeutig nicht das, was Monsieur Harrison und Monsieur Spector wollten.

Der Track läuft aus, die Musiker hören auf zu spielen. Dann höre ich diese unverkennbare Stimme. Harrison sagt etwas zu Spector: »Phil? Phil? Meinst du, wir können es noch einmal probieren, aber dieses Mal ohne den Congaspieler?«

Ich spule das Band vier oder fünf Mal zurück, bis ich mir sicher bin, dass ich das richtig gehört habe – Harrison sagt diesen Satz zu Spector, er tritt mich in die Tonne; meine schlimmsten Ängste haben sich bewahrheitet.

*»Phil? Phil? Meinst du, wir können es noch einmal probieren, aber dieses Mal ohne den Congaspieler?«*

Da ist sie endlich und ganz plötzlich, die Wahrheit. All die Jahre hatte ich gedacht – gehofft –, dass man sich bei dem Song einfach für eine andere musikalische Richtung entschieden hatte. Ich hatte mich damit getröstet, meine seit 30 Jahren währende Enttäuschung damit besänftigt. Und jetzt wird mir klar: Ich wurde damals gefeuert. Die anderen waren nicht abgetaucht, um Fußball zu schauen oder Drogen zu nehmen. Sie wollten mich loswerden. Jemand hatte gesagt: Wir müssen diesen Jungen, den Congaspieler, loswerden. Am besten verschwinden wir.« Wie man das eben so macht, wenn man nicht weiß, was

man sagen soll, vor allem nicht, wenn es sich um einen Haufen Rockstars handelt. Man verschwindet und überlässt dem Chauffeur Martin die unangenehme Aufgabe, den 19-Jährigen abzuservieren.

Ein paar Tage später sitze ich daheim im Zimmer meines jüngsten Sohnes Mathew. Das Telefon klingelt. Es ist Jackie Stewart. »Hey Phil, wie geht's?« Ein bisschen Smalltalk. »Ich dachte, wir würden uns sehen, neulich war doch das Tribute-Konzert für John Lennon in der Royal Albert Hall ...«

»War da ein Konzert?«, antworte ich und versuche, möglichst beiläufig zu klingen. »Wusste ich gar nicht.«

»Ja, war ein toller Abend. Viele Schlagzeuge waren da.«

»Tatsächlich?«

»Yep. Und viele Congaspieler.«

Ich bin verwirrt. Seit wann interessierte sich Sir Jackie Stewart, Rennlegende und Meister im Tontaubenschießen, für Congaspieler? Dann sagt er: »Ich habe hier einen Freund von dir sitzen, der will mit dir reden.« Er reicht den Hörer weiter, und George Harrison meldet sich.

»Hi Phil. Hast du das Band bekommen?«

30 Jahre Kummer platzen aus mir heraus: »George, du Mistkerl!«

»Hä? Warum?«

»Na, 30 Jahre lang hatte ich meine eigene Version davon, was damals im Studio passiert ist und warum ich aus *All Things Must Pass* rausgeschnitten wurde. Und jetzt wird mir klar, dass es geschah, weil ich so schlecht war; du und der verdammte Phil Spector, ihr habt mich gefeuert.«

Harrison lacht: »*Nein, nein, nein!* Wir haben das Band doch erst neulich aufgenommen.«

»Was? Wie meinst du das?«

»Ray Cooper hat mir beim Remix des Albums geholfen. Ich habe ihm gesagt, er solle zu ›Art Of Dying‹ möglichst schlecht Congas spielen, damit wir

einen besonderen Take nur für dich aufnehmen konnten!«

Ich sage es noch einmal: »George, du Mistkerl!« 30 Jahre lang sind meine Gefühle mit mir Achterbahn gefahren, und jetzt hat er mich in eine neue Talfahrt gestürzt. Das war gar nicht ich gewesen. Das war Cooper, der mit Harrison herumgeblödelt und ein neues Stück aufgenommen hat.

*Irgendwann* finde ich das dann auch witzig, vor allem, als mir George bestätigt, dass ich – soweit er sich erinnern könne – nicht gefeuert wurde.

Hat George mir je erzählt, was mit meiner eigentlichen Aufnahme passiert ist? Nein, hat er nicht. Er konnte sich

nicht erinnern. Er hatte einfach keine Erinnerung mehr an diese Sessions. Ich glaube ihm, finde es aber trotzdem schwer verständlich. Wie kann man sich nicht daran erinnern, *All Things Must Pass* eingespielt zu haben? Es gibt so vieles, woran man sich erinnern könnte, doch er hat anscheinend den Großteil davon vergessen. Vielleicht gibt es für einen Beatle einfach zu viel, woran er sich erinnern sollte, und deshalb ist es manchmal einfacher, zu vergessen.

Das Booklet zur 30-jährigen Jubiläums-Edition, die im März 2001 erschien, sieben Monate vor seinem Tod, enthält auch neue Anmerkungen

zu den Songs, von George persönlich verfasst. Und da stehe ich nun endlich drin: »Ich erinnere mich zwar nicht daran, aber anscheinend war ein Teenager namens Phil Collins mit dabei ...«

George, Gott hab ihn selig, schickte mir auch die neu abgemischte Version von *All Things Must Pass*. Brillant, allerdings wäre das Album natürlich unendlich viel besser, wenn »meine« Version von »Art Of Dying« mit drauf wäre.

Die Comedy-Conga-Aufnahme habe ich immer noch. Sie ist einer meiner Schätze.

Auf dich, George – du liebenwerter  
Mistkerl!



Genesis in düsterer Stimmung auf einem  
Feld, um 1973. (© Barry Wentzell)

# 5

## Die Genese von Genesis

Oder: Die Anfänge meiner  
Anfänge

Der Frühling 1970 wird zum Sommer, und meine Stimmung lässt sich als »aufgekratzt und gleichzeitig gedrückt« beschreiben. Auf der positiven Seite steht zu verbuchen,

dass ich gerade mit zwei Beatles in den Abbey Road Studios war, wie meine geschwollenen und mit Blasen übersäten Finger und Handflächen beweisen. Damals glaube ich ja noch, dass ich Teil der Starbesetzung bei den Aufnahmen für *All Things Must Pass* war. Trotz meiner kaputten Hände kann es für mich als 19-jährigen Schlagzeuger, der bis in die Drumsticks hinein fast platzt vor Ehrgeiz, kaum besser laufen.

Auf der negativen Seite muss man feststellen, dass Flaming Youth alles andere als brennt, sondern im besten Fall vor sich hin schwelt. Mit *Ark 2* wollten wir hoch hinaus, waren aber

schon bald wieder hart auf dem Boden der Realität aufgeschlagen. Ich weiß, dass ich gut Schlagzeug spiele, glaube aber keine Sekunde lang daran, dass George Harrison mich fragen wird, ob ich in seiner Tourband mitspielen will. Ich brauche ein festes Engagement oder eine bessere Band oder am liebsten beides.

Jeden Donnerstag gehe ich schnurstracks zu meinem lokalen Zeitschriftenhändler und kaufe die neuesten Musikzeitschriften – alle. Wie ein Fußballfan lese ich von hinten nach vorne, fange mit den Anzeigen an. Ich studiere die Jobangebote und sortiere die aus, die nicht passen: »Skiffle-

Quartett sucht Percussionisten; eigenes Waschbrett und eigene Zähne Voraussetzung«; »Countryband sucht stillen Drummer mit Cowboyhut«. Ich gehe auch die Konzertankündigungen durch, um zu sehen, welche Bands am häufigsten gebucht werden. Eine weitere Proberaum-Band (zu der Flaming Youth mittlerweile geworden ist) brauche ich nicht. Ich will raus und vor Publikum spielen, nicht nur für mich und die Band.

Schließlich sticht mir eine Anzeige ins Auge, weil sie gerahmt ist, was immer ein gutes Zeichen ist (ein Rahmen kostet ein bisschen mehr, also meint die Band es ernst): »Tony Stratton-Smith

sucht Zwölf-Saiten-Gitarristen plus Schlagzeuger mit Gespür für akustische Musik.« Davon trifft nur ein Begriff auf mich zu, obwohl ich hoffe, dass ich eines schönen Tages auch ein »Gespür« für die Bedürfnisse meiner Freundin haben werde. Aber akustische Musik? Das geht ein bisschen zu weit. Doch am Ende beschließe ich: »Was soll's, ich bin Schlagzeuger, ich gehe auf jeden Fall hin.«

Inst. for ref.

TONY STRATTON SMITH  
is looking for  
**12-STRING GUITARIST**  
who can also play lead; plus  
**DRUMMER**  
sensitive to acoustic music  
Please call [REDACTED]  
before 6 p.m. any day

V  
T  
32  
P

**VOCALIST, keyboard**, drums

Mit ein Grund für mein Interesse ist der Name Stratton-Smith. Ich kenne ihn von meinen Ausflügen ins Russell Hotel mit The Freehold. Seitdem hatte er einen Erfolg als Manager der Koobas, einer Beatband aus Liverpool, und mit der Rockband The Creation aus Hertfordshire – ihre Singles »Makin' Time« und »Painter Man« waren große Hits. Außerdem weiß ich,

dass er sein eigenes Plattenlabel gegründet hat: Charisma. Ich bin kein großer Fan von Creation und schon gar nicht von den Koobas, aber ich mag und respektiere Strat, und er mag mich auch. Dass er die Finger im Spiel hat, deutet darauf hin, dass mehr dahinterstecken könnte als eine Allerweltsband. Am nächsten Abend spüre ich Strat im Marquee auf, wo er öfter auf einen Drink vorbeischaut. Ich gebe ihm einen aus, erinnere ihn an meine Referenzen (»Du kennst doch sicher noch The Freehold? Nein?«) und versuche so, auf direktem Weg in diese Band zu kommen.

»Nein, nein, nein, mein Lieber«, wehrt Strat ab. »Die Jungs sind pingelig. Du musst sie anrufen. Und für sie vorspielen.«

Die »pingeligen Jungs«, sagt er mir, nennen sich Genesis. Ich weiß nicht viel über sie, allerdings tauchen sie ständig auf den hinteren Seiten des *Melody Maker* auf – sind also eine gefragte Live-Band.

Ich rufe meinen alten Kumpel Ronnie Caryl an. Ich habe mir überlegt, dass wir vielleicht bessere Chancen haben, wenn wir beim Vorspielen als »Paket« auftreten. Er hat nicht viel Erfahrung mit einer zwölfssaitigen Gitarre, aber er ist ein toller Gitarrist und wird das

schon hinkriegen. Ronnie ist ähnlich entschlossen wie ich, sich bei Flaming Youth abzusetzen, und er ist einverstanden mit meinem Vorschlag.

Ich rufe die Nummer an, die Strat mir gegeben hat, und spreche mit dem Sänger von Genesis, der anscheinend für die Vorspieltermine zuständig ist. Er heißt Peter Gabriel, hat eine sanfte Stimme und klingt etwas nervös, kann sich aber sehr gut ausdrücken. Ich nenne meine und Ronnies Referenzen (die wenigen, die wir haben) und betone unser Gespür für akustische Musik, und er sagt sehr höflich und verbindlich, wir sollten doch in einer Woche zum Haus seiner Eltern in

Chobham in Surrey kommen. Ronnie und ich beschließen, es zu versuchen, und steigen in Ronnies verbeultes Auto, einen betagten Morris Minor, in den wir seine Gitarren und das Gretsch-Schlagzeug quetschen, das ich Bruce Rowland abgekauft habe. Wir fahren Richtung Südwesten aus London heraus nach Surrey. Rechts und links der Straße sind Bäume, viele Bäume. Ich habe schon Bäume gesehen – ich bin zwar alles andere als weltgewandt, aber so begrenzt ist mein Horizont nun auch wieder nicht –, doch hier habe ich zum ersten Mal das Gefühl, dass ich mich auf unbekanntes Terrain begebe. Mir wird klar, dass ich ein Stadtkind

bin und wir jetzt in eine der grünen Grafschaften um London herum kommen. Unser nächster Gedanke: »Wow, die Leute hier haben Geld.«

Nachdem wir stirnrunzelnd immer wieder die Karte studiert haben und auf schmalen Landsträßchen ein paarmal falsch abgebogen sind, kommen wir bei der Adresse an, die uns genannt wurde. Ronnie steuert den Morris Minor langsam eine dezent knirschende Kiesauffahrt hinauf, dann halten wir vor einem schicken Landhaus. Unsere Gitarren und Schlagzeugteile scheinen förmlich aus dem Auto zu quellen, und danach sieht die Auffahrt sofort deutlich weniger

gepflegt aus. Mir wird plötzlich bewusst, dass ich mir vielleicht zu wenig Gedanken über meine Kleidung gemacht habe. Meine abgetragene Schlaghose und mein T-Shirt wirken für diesen Auftritt etwas schäbig. Ich kingle, und nach einer gefühlten Ewigkeit öffnet eine gepflegte Dame mittleren Alters die Tür. Irgendwie erkennt Mrs. Gabriel, dass wir nicht hier sind, um ihr eine Prachtausgabe der *Encyclopædia Britannica* aufzuschwatzen oder uns ihrem Bridge-Zirkel anzuschließen. Wir sind hier, um für die Popgruppe ihres Sohnes vorzuspielen.

»Oh, kommen Sie doch herein«, lächelt sie. »Sie sind ein bisschen früh. Aber Sie können gerne eine Runde schwimmen, während Sie warten.«

Ich denke: »Wow, Bäume *und* ein Swimmingpool!« Wir haben uns echt gesteigert. Wenn ich doch nur daran gedacht hätte, zu diesem Rock-'n'-Roll-Vorspielen meine Badesachen mitzunehmen. Aber Badehose hin oder her, ich beschließe, mich ins kühle Nass zu stürzen. Wenn ich in den letzten Jahren eines gelernt hatte, dann jede Möglichkeit beim Schopf zu packen. Wer weiß, wann mir wieder angeboten wird, in einem privaten beheizten Landhauspool eine Runde zu

schwimmen. Lässig ziehe ich meine Jeans aus und stehe in meiner Unterhose mit Eingriff da, die schon leicht ins Gräuliche changiert, bevor ich in den Pool springe. Es ist wunderbar. Das ist erstklassiger Luxus.

Währenddessen trudeln weitere Schlagzeuge ein, und ich höre beim Plantschen im Pool, wie sich meine Rivalen warmspielen. Der Standard ist ordentlich, ich erkenne schnell, gegen wen ich antrete. Ich halte den Kopf ein bisschen länger unter Wasser und versuche, mich zu beruhigen. Später erfahre ich, dass Peters Vater bei Associated Television (ATV) arbeitet.

Oder vielleicht gehört ihm der Fernsehsender auch.

Erfrischt vom Schwimmen, schleppen  
ich mein Gretsch-Schlagzeug in den  
Garten und, Mrs. Gabriels  
Anweisungen folgend, weiter auf die  
hintere Terrasse, wobei ich versuche,  
weder Blumenkübel noch Statuen  
umzustoßen. Dabei treffe ich auf einen  
großgewachsenen, distinguiert  
aussehenden Herrn in Filzpantoffeln  
und etwas, das einem Hausjackett aus  
einem Stück von Noël Coward  
gleichsieht. Fehlt nur noch eine  
Sobranie-Zigarette mit Mundstück. Er  
sieht jung aus und wirkt wunderbar  
lässig, ein Typ, wie man ihn als

Jugendlicher gern zum älteren Freund hätte. Aber wenn das der Vater von diesem Peter Gabriel ist, wie jung ist dann er?

Wie sich herausstellt, ist das nicht Gabriels Vater, sondern sein Bandkollege. Mike Rutherford, 19 Jahre alt, ist der Bassist/Gitarrist von Genesis. Wie mein Dad versteht sein Vater eine Menge von Schiffen. Mit dem kleinen Unterschied, dass sein Vater Admiral bei der Royal Navy war.

Ein Flügel ist nach draußen auf die Terrasse geschoben worden, und dort im Schatten hängt noch ein Typ herum und wartet auf seinen Einsatz. Er stellt sich als Tony Banks vor, der 20 Jahre

alte Keyboarder von Genesis. Mein erster Eindruck? Ich habe keinen. Tony ist so reserviert, dass er fast schon unsichtbar ist, ein weiterer höflicher junger Mann, der kaum den Mund aufmacht und keiner Fliege etwas zuleide tut – es sei denn, die Fliege verspielt sich, dann kann er sehr laut werden, wie ich schon bald feststellen werde.

Und schließlich treffe ich Peter Gabriel, ebenfalls 20 Jahre alt. Er ist aus ganz ähnlichem Holz geschnitzt. Sein Benehmen lässt sich als »zögerlich« beschreiben, seine eine Hand fasst den anderen Arm am Ellenbogen, er wirkt fast schüchtern, sehr verlegen, in der

Art schau-mich-nicht-an-ich-bin-garnicht-da. Er hat hier das Sagen – na ja, eigentlich seine Eltern, es ist ihr Haus –, aber er will nicht so wahrgenommen werden.

»Ähm«, beginnt er, »vielleicht sollten wir reingehen und uns das Album im Wohnzimmer anhören?« Die drei sind, wie ich später erfahre, alte Schulfreunde. Ihre Alma Mater ist Charterhouse in Surrey, ein traditionsreiches 400 Jahre altes, exklusives (und teures) Internat, das von der Church of England betrieben wird und einen hervorragenden Ruf genießt. Damals noch eine reine Jungenschule, die Tradition, Disziplin,

sportliche und akademische Leistung sowie eine eigene Ausdrucksweise und spezielle Formulierungen pflegt. Ehemalige Schüler wie Mike, Peter und Tony werden als »*Old Carthusians*« (»Alte Kartäuser«) bezeichnet. Charterhouse nimmt außerdem für sich in Anspruch, maßgeblich an der Erfindung des modernen Fußballs beteiligt gewesen zu sein. Kurz gesagt: eine überaus noble Schule und so ganz anders als die Barbara Speake Stage School.

Peter und Tony lernten sich 1963 kennen, als sie beide an der Charterhouse School anfingen, Mike kam ein Jahr später dazu. Genesis

entstand 1967 aus zwei Schulbands, damals spielte Anthony Phillips Gitarre und Chris Stewart Schlagzeug. In dem Jahr wurde Jonathan King – ein »*Old Carthusian*«, der es zu einem Erfolg in der Musikbranche gebracht hatte – »Manager« der fünfköpfigen Band und besorgte den Jungs einen Plattenvertrag bei Decca.

Unter dem Namen Genesis (ein Vorschlag von King) veröffentlichten sie im Februar 1968 ihre erste Single »The Silent Sun«. Im Sommer verließ Schlagzeuger Chris Stewart die Band und wurde durch einen weiteren Mitschüler ersetzt, John Silver. Im August nahm Genesis in den

Sommerferien an zehn Tagen das Debütalbum *From Genesis To Revelation* auf, das im März 1969 erschien. Tony Banks erzählte später, »nach etwa einem Jahr oder so« habe sich die LP »649 Mal« verkauft.

Nach dem Schulabschluss trafen sich Genesis im Sommer 1969 und dachten über ein zweites Album nach. Doch bevor es dazu kam, stieg wieder einmal der Schlagzeuger aus, und John Silver wurde durch John Mayhew ersetzt. Er verdiente sein Geld als Schreiner, war aber gerade auf der Suche nach einem Engagement als Schlagzeuger, als Mike auf seine Telefonnummer stieß. Genesis gab das erste Konzert im

September 1969 auf der Geburtstagsparty eines Teenagers. Zu der Zeit widmeten sich die Mitglieder mit voller Kraft der Band, probten und traten auf, wann und wo immer es möglich war. Kein Wunder, dass ich den Namen so oft im *Melody Maker* gelesen hatte. Im Frühjahr 1970, als Genesis sechs Wochen lang im Upstairs at Ronnie's in Ronnie Scott's Jazz Club in Soho auftrat, sah Tony Stratton-Smith die Band. Prompt wurde er ihr Manager und nahm sie bei seinem Label Charisma Records unter Vertrag.

Im Juni begannen Genesis mit den Aufnahmen für ihr zweites Album *Trespass* in den Trident Studios in

Soho, als Produzent war John Anthony mit von der Partie. Doch im Juli erklärte Ant Phillips noch vor der Veröffentlichung des Albums seinen Ausstieg. Ant war überarbeitet, hatte seiner Gesundheit zu viel zugemutet und litt noch dazu unter heftigem Lampenfieber. Ein schwerer Schlag für Mike, Tony und Peter. Ant war Gründungsmitglied, ein alter Freund und großartiger Musiker. Wie Mike später sagte: »So kurz vor einer Auflösung wie an dem Punkt waren wir noch nie. Aus irgendeinem Grund fühlten wir uns so eng verbunden, dass wir dachten, wenn einer von uns ausscheidet, könnten wir nicht mehr

weitermachen. Von all den Veränderungen, die wir durchgemacht haben, war es am schwierigsten, nach Ants Weggang weiterzumachen.«

Dennoch wurde entschieden, es mit einem neuen Gitarristen zu versuchen, außerdem wurde auf einen Vorschlag von Tony die Gelegenheit genutzt, Mayhew – um es mit brutaler Offenheit zu sagen – durch einen besseren Schlagzeuger zu ersetzen. Das Auswechseln des Schlagzeugers wurde bei Genesis so langsam zu einer schlechten Angewohnheit. Aber zumindest gingen die Schlagzeuger nicht wie bei Spinal Tap spontan in

Flammen auf. Soweit ich das beurteilen kann.

Und damit wären wir wieder bei der Anzeige im *Melody Maker* vom Juli 1970 – damals hatten Tony, Mike und Peter in den sieben Jahren ihrer Freundschaft und des gemeinsamen Musikhachens schon so einiges erlebt. Sie haben bestimmte Methoden, bestimmte Erwartungen und sicher auch bestimmte Formen des Umgangs miteinander.

Es dauert seine Zeit, bis ich diese Dynamik verstehe. Tony und Peter zum Beispiel sind allerbeste Freunde, aber auch die schlimmsten Gegner. Tony verliert schnell mal die

Beherrschung, aber das zeigt sich erst später, als Tony und Peter abwechselnd wutentbrannt aus dem Studio stürmen. Mike sorgt für das fragile Gleichgewicht zwischen den beiden. Aber alle drei sind nun einmal das, was sie sind: ehemalige Schüler eines Eliteinternats mit all den Privilegien und Bürden, die damit verbunden sind. Hervorragend ausgebildet, um Offiziere und Gentlemen für ein vergangenes Zeitalter zu stellen, aber vielleicht nicht gerade das, was man sich unter den Mitgliedern einer Rockband vorstellt, die aus den turbulenten Swinging Sixties hervorgegangen ist.

Ich wusste damals auch nicht, dass die Band kurz vor der Auflösung stand und dass von diesem Vorspielen sehr viel abhing. Ebenso wenig ahnte ich, dass die fein ausbalancierte kreative Symmetrie von Genesis durcheinandergeraten war. Bisher hatte Genesis zwei Songschreiberpaare, Mike und Ant sowie Tony und Peter. *Und dann waren es plötzlich nur noch drei ...*

Die Stimmungslage an jenem Tag im Hause Gabriel ist also fragil und angespannt. Außerdem erschreckend reserviert, nervös, gezwungen und verkrampt. Das alles entspricht so gar nicht meinem Hintergrund und ist auch völlig anders als ich. Was könnte

da passen? Aber es gibt etwas, das wir gemeinsam haben: Wir sind alle gute Musiker.

Doch vorerst kriegen Ronnie und ich diese Feinheiten und Untertöne gar nicht so richtig mit. Zusammen mit den anderen hoffnungsvollen Kandidaten sitzen wir in einem riesigen Wohnzimmer, das aufgrund des fehlenden Flügels noch hallenartiger wirkt. Der Flügel steht auf der Terrasse unter einem riesigen Sonnenschirm neben dem Swimmingpool. Ein Stillleben wie bei Dalí oder auf einem Foto von Storm Thorgerson, das darauf wartet, auf das Cover eines

Siebzigerjahre-Prog-Rock-Albums zu kommen.

Dann taucht Peter auf und schwenkt das noch unveröffentlichte Album *Trespass*. Er spielt drei Tracks: »Stagnation«, »Looking For Someone« und »The Knife«. Ehrlich gesagt weiß ich nicht so recht, was ich damit anfangen soll. Von den Schlagzeugparts halte ich jedenfalls nicht viel – ein bisschen plump, ohne richtigen Groove. Es gibt ein paar sanfte Harmonien, die mich an Crosby, Stills & Nash erinnern. Aber insgesamt wirkt die Platte wie ... Pudding. Wenn man den Finger reinsteckte, würde sich die Masse wieder darum schließen.

Ronnie steht auf und versucht mit Mike sein Glück an der zwölfssaitigen Gitarre. Und als Mike schließlich wiederkommt, bin endlich ich an der Reihe. Wir gehen hinaus auf die Terrasse. Nach dem einmaligen schnellen Hören der drei Stücke auf *Trespass* – das Album enthält ohnehin nur sechs Tracks, die im Schnitt jeweils um die sieben Minuten lang sind – versuche ich, ein Gefühl für Genesis zu entwickeln. Jetzt, als Tony am Klavier einsetzt, Mike an der Gitarre und Peter an seiner Bass Drum (er betrachtet sich als Schlagzeuger, was sich in den kommenden Monaten und Jahren noch als schwierig erweisen wird), muss

ich irgendetwas dazu spielen, was ich für passend halte.

Wir spielen drei oder vier Songs, darunter die epische Schlussnummer »The Knife« von *Trespass* und ein paar akustische Stücke, um zu hören, ob ich wirklich ein Gespür für akustische Musik habe.

Ich bin an dem Tag der letzte Schlagzeuger und versuche herauszufinden, wie gut – oder schlecht – ich abgeschnitten habe. Aber vergeblich. Ich habe es mit zugeknöpften englischen Internatszöglingen zu tun; Reserviertheit und Höflichkeit sind ihre

Waffen. Sie werden, sagen sie ernst, »es mich wissen lassen«.

Ronnie und ich packen Gitarren und Schlagzeug zusammen, beladen den Morris Minor und machen uns auf den Weg zurück nach London, zurück in die reale Welt.

»Das hast du ja wohl vermasselt«, meint Ronnie. Er ist mir wie immer eine große Stütze. »Ich glaube, ich war gut, aber du hast es definitiv versaut.«

»Findest du?«, antworte ich. »Nein, ich dachte, ich war ganz okay.« Wir streiten mal wieder.

Doch als wir die Vororte von London erreichen, bin ich mir nicht mehr so sicher, ob ich wirklich gut war. Diesen

Typen war einfach nichts anzumerken. Weder Peter noch Mike noch Tony sagten: »Das war echt toll!« Keiner sagte irgendetwas, das war einfach nicht ihre Art. Nachdem wir gegangen waren, führten sie sicher ein ernsthaftes Gespräch. Sie würden ihre Entscheidung in ihrem ganz eigenen Tempo treffen, ohne sich drängen zu lassen – schon gar nicht von einem eifrigen Schlagzeuger aus Hounslow, der dringend einen Job suchte.

Später erfahre ich, dass Peter von dem Moment an, als ich mich ans Schlagzeug setzte, wusste, dass ich der Richtige war; er fand es schon sehr aufschlussreich, wie ich mein

Schlagzeug aufbaute. Mike war weniger überzeugt. Tony war voll stiller Zuversicht. Die Meinung von Mrs. Gabriel ist nicht überliefert.

Am 8. August 1970 klingelt das Telefon auf der mit rotem Kunstleder bezogenen Telefonbank mit dem weißen schmiedeeisernen Tischchen in der Hanworth Road 453. Eine Stimme, die ich in den kommenden Jahren noch sehr oft hören werde, sagt über das Knarren der Leitung hinweg: »Ähm, also, eh, Phil? Hier ist Peter Gabriel. Von Genesis. Du bist dabei, wenn du willst.«

»Ja, Peter, vielen Dank.«

Ich versuche, cool zu bleiben, aber innerlich mache ich Freudensprünge. Endlich habe ich eine Band gefunden; oder besser gesagt: Eine Band hat mich gefunden. Endlich spiele ich Schlagzeug vor Publikum. Viel besser kann es nicht mehr werden.

Aber das Wichtigste zuerst. Ich rufe Ronnie an.

»Anscheinend habe ich den Job bei Genesis.«

»Oh toll. Haben sie irgendwas über mich gesagt?«

»Ähm, nein ...«

»Shit! Na ja, ich glaube, ich war sowieso ein bisschen zu bluesorientiert für sie ...«

Ronnies Enttäuschung ist verständlich und wird lange anhalten. Er wird pflichtschuldig zu allen Genesis-Konzerten in London gehen und seinem alten Kumpel beistehen, aber genauso pflichtschuldig wird er uns niedermachen. Daraus wird ein vorhersehbarer fester Programmpunkt im Ablauf nach dem Konzert: Trinken, Reden, Kritik, Beteuerung lebenslanger Freundschaft.

Ein paar Tage nach dem Anruf treffen sich Genesis und ihr neuer, fünfter Schlagzeuger in Strats Büro bei Charisma Records in Soho. Schon habe ich das Gefühl, dass ich einen oder zwei Gänge höhergeschaltet habe. Eine

Bandbesprechung in Soho, im Büro unseres Managers, der auch Van der Graaf Generator und Lindisfarne betreut. Nachdem ich das alles lange nur von außen betrachtet habe, bin ich nun mittendrin. Ich bin in der Musikbranche, in einer Band, die bei einem Label unter Vertrag steht. Die Band hat sogar einen Tourbus. Na ja, Zugang zu einem Tourbus. Einem gemieteten Tourbus.

Bei dem Treffen läuft alles gut. Dass ich bei Genesis ein wöchentliches Gehalt von zehn Pfund bekomme, ist besonders erfreulich, immerhin verdoppeln sich damit meine bisherigen Einkünfte. Aber dann lassen Tony,

Mike und Peter eine Bombe platzen: »Wir nehmen jetzt zwei Wochen Auszeit, um uns neu zu formieren.« Mir fällt die Kinnlade runter. Ich habe nichts, um mich neu zu formieren, ich will mich nur zu einer Band formieren. Und vor allem: Wie verdiene ich jetzt mein Geld?

Und so zerplatzt mein Rock-'n'-Roll-Traum, noch bevor er überhaupt begonnen hat. Ich habe keine andere Wahl, ich muss mich mit einem furchtbaren Gedanken anfreunden: Ich muss mir eine Arbeit suchen.

Zu dem Zeitpunkt kann ich wieder einmal auf meine Freundin Lavinia zählen. Sie hat beschlossen, dass sie

diese Woche wieder auf mich steht, auch wenn sich das bis Samstag schnell ändern kann. Ihre Eltern sind wie immer reizend zu mir, sie versuchen sogar, ihre Tochter zu einer Art »losen festen Bindung« zu überreden. Mit einer losen Bindung käme ich gut zurecht. In meiner Geldnot (schließlich muss ich ja auch Lavinia ausführen) sehe ich keine andere Möglichkeit, als mir ihre aktuelle Haltung zunutze zu machen, dass das zwischen uns »etwas Festes« ist: Ich frage ihren Vater, ob er Arbeit für mich hat. Fred Lang ist Bauunternehmer und macht so ziemlich alles. Gerade hat er einen großen Auftrag in Wembley und

streicht dort ein Haus. Dankbar, aber auch ziemlich demütig, tausche ich die Schlagzeugstücke gegen Pinsel ein. Der Rock 'n' Roll und meine prägende Rolle darin müssen noch ein bisschen warten.

Ich habe die Aufgabe, alle Fenster und Holzteile am Haus des armen, nichtsahnenden Besitzerehepaars zu streichen. Dabei ist das eigentliche Streichen noch der einfachste Teil. Das Knifflige sind die Vorarbeiten – das Abschleifen der alten Farbe und die Behandlung des rohen Holzes –, sie sind mörderisch. Und da die alte Farbe normalerweise bleihaltig ist, meine ich »mörderisch« durchaus wörtlich.

Als sprunghafter und frustrierter Teenager, noch dazu als ein Musiker, der unbedingt aus den Startlöchern kommen will, habe ich absolut keine Geduld mit solchen methodischen Arbeiten wie dem Abschleifen alter Farbe, vor allem nicht draußen in einem kalten, feuchten englischen Herbst. Die peinlich genaue Sorgfalt und Geduld, die ich später auf meine Demos und sogar auf meine Modelleisenbahn verwenden werde, ist hier noch nicht zu erkennen. Das ist ungünstig, denn Sorgfalt ist genau das, was man bei dieser Arbeit braucht. Irgendwie schaffe ich es, Fred etwas vorzumachen und so zu tun, als wären

die Vorarbeiten perfekt durchgeführt worden, sodass ich mich dem abschließenden Anstrich widmen kann.

Was das Herumkleckern mit Farbe angeht, bin ich ziemlich talentiert. Über das Vorhängeschloss des Gartenschuppens, über die Beschläge an den Türen, über die Fensterrahmen – immer schön weiter, plitsch-platsch, egal wie. Sicher, die geraden Striche um die Fenster lassen etwas zu wünschen übrig. Aber wenn die Mängel meiner Arbeit ans Licht treten, bin ich meilenweit weg. Ich komme gar nicht auf den Gedanken, dass es vielleicht nicht die beste Idee ist, wenn ein hoffnungsvoller junger

Verehrer ausgerechnet am Arbeitsplatz des Vaters der Freundin schlampige Arbeit leistet.

Nach den zwei längsten Wochen, die die Welt je erlebt hat, kommen Peter, Mike und Tony aus dem Urlaub zurück. Da alle in Surrey leben und ich im fernen West-London, lädt mich Mike ein, im Haus seiner Eltern in Farnham zu wohnen. Wieder ein beeindruckendes Landhaus, aber mit einer sehr warmen, gemütlichen Atmosphäre. Ich kehre London freudig den Rücken und ziehe bei Mike ein. Gleichzeitig beschließe ich, nie wieder in meinem Leben einen Pinsel anzufassen.

Mein neues Leben beginnt im September 1970 mit den ersten Proben von Genesis im neuen Line-up, in einer mit Taubendreck überkrusteten alten Scheune namens The Maltings in Farnham. Wir bauen unsere Anlage auf und fangen an zu spielen, mit einer Art benebelter Begeisterung: Verschiedene Schulfreunde von Peter, Tony und Mike schauen vorbei, ich entdecke neue exotische Speisen wie Marmite und Tahini, und oft ist alles vom süßen Duft von Gras umwabert.

Stets dabei ist Richard MacPhail. Er war Sänger bei The Anon, einer Band in Charterhouse, die noch vor Genesis existierte. Er ist der Roadmanager und

Toningenieur und ständig bekifft. Vielleicht muss er das sein, weil er in The Maltings auch schläft, sich das Bett mit den Tauben und ihrem Guano teilt und unsere Instrumente bewacht. Er macht mich mit den Freuden des Musikhörens über Kopfhörer unter Drogeneinfluss bekannt. *Déjà Vu* von Crosby, Stills & Nash ist vor Kurzem erschienen, und Richard bringt die LP mit, dreht einen gigantischen Joint und weist Mike und mich an, in die majestätischen Harmonien von »Carry On« einzutauchen. Das ist zwar nicht ganz so, als flögen die Türen der Wahrnehmung weit auf, aber ich klopfe immerhin sanft an.

Ich wohne sehr gern bei Mikes Eltern. Zum Frühstück gibt es gekochte Eier, und auf dem Herd köchelt stets ein Essen für uns. Und aus irgendeinem Grund reden Mike und Tony oft über etwas, das sich »Kedgeree« nennt. Ich habe keine Ahnung, was das sein könnte.

Komme ich mir wie ein Prolet vor? Klar, ein bisschen schon. Aber ich weiß bereits, dass ich bei Genesis etwas einbringen kann. Etwas, das gebraucht wird. Nicht nur im Hinblick auf musikalische Fähigkeiten, obwohl mir klar ist, dass ich mit meinem Schlagzeugspiel den Pudding so hart machen kann, wie wir ihn brauchen.

Peter, Mike und Tony stammen aus einer ganz anderen Welt. Unsere Erziehung, soziale Schicht und Familien – auf dem Papier könnten wir nicht weiter voneinander entfernt sein. Trotz der vielen frühen Genesis-Konzerte und ihrer Studioerfahrung haben sie ein relativ behütetes Leben geführt. Meine Schule war dagegen das wilde, echte Leben eines Musikers und Darstellers, der sein Geld mit Auftritten verdient. Ich habe im Londoner West End auf der Bühne gestanden, war im Marquee regelmäßig ganz vorne an der Bühne, war Schlagzeuger für ein schon fast komisches Sammelsurium verschiedenster Bands, Gruppen und

Combos, habe mich durch die Swinging Sixties gegroovt, und ich habe die Energie, den Schwung und den Enthusiasmus, um das zu beweisen. Das alles kann ich in die bisher deutlich konservativere, eher abgehobene Band einbringen.

Außerdem bin ich selten um einen Scherz verlegen – eine Fähigkeit, die die Stimmung aufheitert und sehr nützlich ist, wenn sich Peter, Mike und Tony wie Kinder auf dem Pausenhof zanken. Wenn sie anfangen, sich zu streiten, wer wessen Geodreieck geklaut hat, kann ich mit einem gutmütigen Witz dazwischengehen. Meine Persönlichkeit und meine Fähigkeit,

das Eis zu brechen, sind genau das, was diese zugeknöpften Internatszöglinge brauchen, selbst wenn sie das selbst nicht wissen. Mit englischer Reserviertheit kommt man nicht unbedingt weit. Da ich zunächst als Songschreiber eher begrenzte Fähigkeiten zeige, fungiere ich in der Anfangszeit als musikalischer Arrangeur der Band, der auch ihre Stimmung arrangiert.

Alles in allem ist das der perfekte Job für mich. Genesis ist eine aktive, angesehene Band, die viele Konzerte gibt und einen Plattenvertrag hat. Und noch dazu mag ich diese Typen. Sie sind interessant. Alles andere als

Schema F. Wir sind verschieden, haben aber viel gemeinsam. Ich kann dafür sorgen, dass es funktioniert. Ich kann mich definitiv in meine Rolle hineinfinden.



Peter Gabriel in Kleid und Fuchsmaske, um  
1972. (© Armando Gallo)

# 6

## Vom blauen Eber zum Fuchskopf

Oder: Mit Genesis auf Tour und in der Klamottenkiste

**B**ei den Proben in The Maltings stimmt schon bald die Chemie zwischen uns. In der freundlichen alten Scheune fühlen wir uns wohl, haben

Spaß beim Spielen, Jammen und Komponieren. Der eigentliche Belastungstest für die neue Besetzung wird erst mit den Konzerten kommen. Oder, um genau zu sein, auf dem Weg zu unseren Konzerten. Wie werden sich die explosiven Elemente der »neuen« Genesis in einer anderen Versuchsanordnung zueinander verhalten, etwa in einem winzigen, ächzenden Familienauto britischen Fabrikats?

Da unsere Ambitionen deutlich über das ländliche Surrey hinausgehen, touren wir in den Herbst- und Wintermonaten 1970 in Peters Hillman Imp oder Mikes Mini Traveller kreuz

und quer durchs Land. Doch alte Schulgewohnheiten lassen sich nur schwer abschütteln, daher bildet sich schon bald eine Hackordnung heraus. Und es wird niemanden überraschen, dass ich ganz unten rangiere.

Als Fahrer ist man in der Pole Position. Man hat die Kontrolle, was bedeutet, dass man beim Tanken alle Rabattmarken einstecken darf. Peter und Mike sind schon bald stolze Besitzer eines 24-teiligen Essservice, während ich noch lange nicht einmal eine Untertasse mein eigen nenne.

Wenn Peter fährt, gewinnt Tony normalerweise den Streit, wer vorne auf dem Beifahrersitz sitzen darf. Wir

anderen zwängen uns auf die Rückbank und müssen uns den Platz mit einer Auswahl elektrischer und akustischer Gitarren teilen.

Eine Zeitlang bedeutet »wir anderen« wir drei, weil wir noch einen weiteren Gitarristen haben, Mick Barnard. Nach dem Vorspielen, bei dem Ronnie nicht genommen wurde, machten wir zuerst als Vier-Mann-Band weiter, ohne Gitarristen, wobei Tony heldenhaft versuchte, sämtliche Gitarrenparts über einen Verzerrer auf seinem Hohner-E-Piano zu spielen. Dann fanden wir Mick. Er ist ein netter Kerl und ein guter Gitarrist, aber er blieb nicht lange. Von Micks kurzer Zeit bei Genesis ist

mir nicht etwa sein Gitarrenspiel oder sonst etwas, das mit Musik zu tun hat, in Erinnerung geblieben. Ich weiß nur noch, dass wir ihn nach den Konzerten immer an der Raststätte Toddington an der M1 in der Nähe von Dunstable in Bedfordshire absetzten. Wie er dann nach Hause kam, ist mir bis heute ein Rätsel.

Die Suche nach einem Gitarristen wird fortgesetzt. Eines Tages entdecken wir im *Melody Maker* die Annonce von Steve Hackett. Sie beginnt mit »A Able Accordionist«, was ein cleverer Schachzug ist, weil man dadurch ganz oben in der alphabetisch geordneten Anzeigenrubrik steht. Peter findet sie

interessant genug, um genauer nachzuhaken. Wir laden Steve in Tonys neue Wohnung in Earls Court ein, damit er uns seine Sachen vorstellt. Er kommt ganz in schwarz gekleidet (daran werden wir uns in Zukunft gewöhnen) und hat eine sehr intensive Persönlichkeit. Eindeutig ein Fan von Robert Fripp von King Crimson. Spielerisch beeindruckt er uns weniger mit seiner Technik als mit seinen Ideen. Nun sind wir also fünf.

Das sind aufregende Zeiten – ich bin noch keine zwanzig, verdiene zehn Pfund die Woche (mehr als ich ausgeben kann) und finde das

romantische Leben auf Tour mit einer richtigen Band absolut berauschend.

Diese Romantik nimmt ungewöhnliche Formen an, etwa die, dass wir an der Raststätte Blue Boar an der Watford Gap auf der M1 anhalten. Im »Blauen Eber« machen viele Bands Station, wenn sie von Konzerten im Norden zurückkehren. Bohnen auf Toast zu früher Stunde und ein kollektives Ablästern über die Studenten an der Universität von Leeds sind genau das richtige Stärkungsmittel für müde, fußkranke Rocker. Außerdem hat man von da an Licht: Ab der Watford Gap ist die M1 beleuchtet, die Straßenlaternen weisen

den Weg nach Süden und Richtung Heimat, davor gibt es nur die Reflektoren an den Leitpfosten. In Ermangelung von Speed oder anderen pharmazeutischen Helfern ist die Straßenbeleuchtung das einzige Aufputschmittel, das wir haben.

Wenn Peter fährt, redet er auch. Wir brettern die M1 hoch Richtung Midlands und hören plötzlich ein hohes Heulen. Das bin nicht ich, der sich von der Rückbank aus beklagt, dass ich wieder einmal keine Rabattmarken abbekommen habe. Das ist Peter, der bei Tempo 130 vergessen hat hochzuschalten. Er ist so vertieft in das, was er sagen will, dass er alles andere

vergisst. Endlich wechselt er den Gang, und das Auto entspannt sich wieder.

Damals haben wir eine zweiköpfige Roadcrew: Gerard Selby, ebenfalls ein ehemaliger Charterhouse-Schüler, und seinen 19-jährigen Bruder Adrian. Später finden wir heraus, dass Adrian auch ein Jahr lang unser »Manager« war. Niemand hält es für nötig, uns das zu sagen, und wir halten es nicht für nötig, danach zu fragen. Leider bewahrt er während der gesamten Zeit keine Rechnungen oder irgendwelche Quittungen für Schwarzlichtstrahler, Vorhänge, Batterien, Kabel und ähnliches auf. Genesis verdient mit Konzerten ganz ordentlich Geld, gibt

aber für die Auftritte deutlich mehr aus. Als es an die Steuererklärung geht, sitzen wir in der Klemme und Adrian auch: Er wird gefeuert.

Unsere Zuschauer sind überwiegend männlich, überwiegend haarig, überwiegend studentisch. Sie stehen auf Anglerhüte und lange Mäntel und tragen als Accessoires gern mehrere LPs mit sich herum, die sie sich unter ihre müffelnden Achseln klemmen. Nicht unbedingt ein praktisches Outfit für schweißtreibende Konzerte in stickigen Clubs. Die Mode ist nicht gerade auf unserer Seite, ein Zustand, der uns noch sehr vertraut werden wird.

Wir spielen wo und wann immer sich die Gelegenheit bietet – mit unterschiedlichem Erfolg. Wir treten als Vorgruppe von Atomic Rooster bei einem Uni-Fest in London auf. Ich war nie ein großer Fan von Carl Palmer als Schlagzeuger, aber er ist ein netter Kerl, und während die Band spielt, schleiche ich hinter der Bühne herum, um eine Stelle zu finden, von der aus ich das Konzert gut sehen kann.

In einer Mehrfachsteckdose steckt ein ganzer Christbaum aus Steckern, und im Dunkeln schaffe ich es doch tatsächlich, darüber zu stolpern und gegen die Steckdose zu treten. Mit einem Mal ist der komplette Strom auf

der Bühne weg, alles ebbt ab: Licht, Sound, Stimmung. Ich verdrücke mich schnell, bevor jemand von dem jetzt ziemlich sub-atomaren Headliner mich entdeckt.

Doch meistens verlaufen die Konzerte ziemlich professionell: Man kommt an, geht auf die Bühne, fährt wieder ab. Ein paar Joints, aber keine Ausschweifungen und Orgien. Einer Orgie am nächsten kommt ein Konzert an der City University London, das zufällig auch Steves erster Gig mit Genesis ist. Unser Auftritt findet später statt als angekündigt, daher schlage ich die Zeit mit ein paar Newcastle Brown Ales tot. Als wir auf die Bühne gehen,

bin ich völlig daneben, im wahrsten Sinn des Wortes. Ich spiele die richtigen Sachen, verfehle die Drums aber jeweils um ein paar Zentimeter. Luftgitarre? Ich spiele Luftschlagzeug. Danach jammere ich: »Was muss der neue Gitarrist nur von mir denken? Der erste Gig, und der Schlagzeuge ist völlig besoffen.« Das war das erste und auch das letzte Mal, dass ich betrunken gespielt habe.

Was nicht heißen soll, dass ich etwas gegen eine gute Party nach der Show hätte, vor allem, wenn noch andere Musiker mit von der Partie sind. Tony Stratton-Smith hat die großartige Idee, seine drei stärksten Bands auf eine

gemeinsame Tour zu schicken, bei der wir in neun Städten überall im Land spielen. Die Charisma Package Tour beginnt am 24. Januar 1971 im Lyceum in London. Für sehr zuschauerfreundliche sechs Schilling (30 Pence in heutigem Geld) kann man Genesis (»mittlerweile merklich gereift«, wie es in *Sounds* heißt) sehen, Lindisfarne (»ihr Markenzeichen sind starke, klare, geradlinige Songs« – *Melody Maker*) und als Headliner Van der Graaf Generator (»Als ob sie das Jüngste Gericht ankündigen würden, nutzen VDGG gekonnt Schockakkorde und bedeutsame Pausen, um die drückende Spannung ihrer

dezibellastigen Songs zu unterstreichen« – *New Musical Express*).

Die Tour ist ein enormer Erfolg, damit etablieren sich alle drei Bands als Major Acts, die ganze Hallen füllen können. Der *NME* ist vor Ort und beschreibt die Szenen in Newcastle: »Weit über 500 Zuschauer mussten draußen in der Kälte bleiben, während 2500 begeisterte Konzertgänger in den heiligen Hallen der City Hall eine fast noch nie dagewesene Hysterie an den Tag legten.« In Manchester drängten sich »Schlangen langhaariger Jugendlicher« um die Free Trade Hall, »um die letzten Tickets zu ergattern«.

Auch hinter den Kulissen haben wir viel Spaß, gestärkt mit reichlich Newcastle Brown Ale im gemeinsamen Tourbus, der uns durchs Land kutschiert. Ich freunde mich mit Alan Hull und den Jungs von Lindisfarne an – allesamt herzliche Geordies, wie die Bewohner von Newcastle und Umgebung heißen – und gönne mir gelegentlich einen Joint mit den Roadies. Doch für Genesis an sich ist das vielleicht etwas zu fröhlich: Es ist unsere erste Tour im Tourbus, und es wird unsere letzte sein. Busse sind viel langsamer als Autos, und die Fahrten ziehen sich oft sehr lange hin. Die Strecke von London nach Newcastle,

laut Straßenatlas 440 Kilometer, dehnt sich mit dem Bus ins Unendliche. Also beschließen wir bei Genesis, unseren eigenen Weg zu gehen, und kehren nach der Tour zu unseren eigenen bescheidenen Transportmitteln zurück – zu Peters Hillman Imp und Mikes Mini Traveller.

Schon jetzt zeichnet sich ab, dass wir die Kritiker spalten. Der *NME* berichtet über das sechste Konzert der Tour in der Free Trade Hall in Manchester: »Mit der dämonischen schwarz gekleideten Gestalt von Peter Gabriel haben Genesis einen Sänger und Performer mit der fröhreifen Anziehungskraft, die zeitgenössische

Pophelden auszeichnet. Peter, ein makabrer Alleinunterhalter, leitet jedes Stück mit seltsamen Neo-Fantasy-Monologen ein, die mitunter wahnwitzig wirken.«

»Genesis mit dem neuen, aber gut eingespielten Gitarristen Steve Hackett waren gut«, beginnt die Konzertkritik in *Sounds* über den vorletzten Stopp der Tour im Brighton Dome, »allerdings vermisste die Band die Unterstützung des Publikums, die sie normalerweise erhält ... Peter Gabriel war beeindruckend wie immer, doch es war einer dieser Abende, an denen seine witzigen kleinen Monologe nicht

ankamen und man im Publikum nur steinerne Mienen sah.«

Halten wir also fest: Unser Frontmann ist ein zeitgenössischer Popheld und ein makabrer Alleinunterhalter, aber auch ein Erzähler komischer kleiner Monologe, die gelegentlich nicht gut ankommen.

In Belgien wiederum kommt die Musik von Genesis gut an. Nach meinem frühen Abstecher in die Niederlande mit Flaming Youth brauche ich jetzt nur noch ein bisschen Unterstützung aus Luxemburg, um mit Fug und Recht behaupten zu können, dass ich in den Beneluxländern ein Star bin.

Im März 1971 geben Genesis ihr erstes Konzert im Ausland, in einem kleinen Club namens Ferme Cinq in Charleroi. Wir nehmen die Fähre über den Ärmelkanal und lassen uns unsere Begeisterung darüber, dass wir nun eine Band von internationalem Rang sind, auch nicht nehmen, als wir nach unserer Ankunft feststellen, dass die Bühne aus Bierkästen besteht. Wir müssen sie nur sorgfältig aufstapeln, damit sie nicht inmitten eines von Peters befremdlichen Neo-Fantasy-Monologen ins Wanken geraten und umstürzen. Irgendwie schaffen wir es, uns aufrechtzuhalten und werden frenetisch gefeiert. Die fünf oder sechs

Konzerte in Belgien ähneln sich: Sie sind gerappelt voll und unglaublich. Endlich ist Genesis durchgestartet. Zumindest in Belgien.

Im eigenen Land spielen wir immer noch in kleinen Clubs wie dem Farx, einem Live-Club in einem Pub im Städtchen Potters Bar. Es gibt noch einen Club namens Farx in der Uxbridge Road in Southall. Das Konzert dort ist eins der wenigen, zu denen mein Dad kommt, denn der Club liegt in der Nähe des Hauses von Barbara Speake, wo meine Mutter jetzt wohnt, und nicht weit von Hounslow, wo mein Dad seine letzten Monate

verbringt, bevor er für immer nach Weston-super-Mare zieht.

Allerdings habe ich keine großen Erinnerungen an seinen Besuch; ich weiß nur, dass er da war. Keine weiteren Details; ich kann mich nicht erinnern, dass mein Vater »Gutes Konzert, mein Junge« oder so was in der Art gesagt hätte. Vielleicht hielt er es auch nur lange genug aus, um ein halbes Pint Bitter zu trinken. Ich kann mir vorstellen, dass er immer noch dachte, ich hätte es nicht weit gebracht. Es ist nur ein Pub, und sein jüngster Sohn spielt in einer Gruppe, deren Musik er nicht versteht. Zu der Zeit ist es nicht ungewöhnlich, dass wir

Melodien spielen, für die wir noch keine Texte haben, oder Songs, die eindeutig noch nicht fertig sind und/oder zu denen Peter einfach willkürlich Silben intoniert.

Die Zuschauer scheinen das nicht zu bemerken. Sind sie so hingerissen von unserer wunderbaren Musik? Oder total betrunken? Wahrscheinlich hat es auch damit zu tun, dass unsere viel gebrauchte und missbrauchte PA-Anlage so hinüber ist, dass man die Texte sowieso nicht versteht. Mein armer Dad. Kein Wunder, dass er so selten zu unseren Konzerten kommt. Kein Wunder, dass er sich Sorgen um die Zukunft seines Sohnes macht.

Doch mit der Zeit werden aus den textlosen Melodien (und einigen sinnlosen Texten) sowie aus verschiedenen ziemlich nebulösen Passagen doch noch komplette Songs, obwohl wir ständig auf der Bühne stehen und zum Songschreiben kaum Zeit haben. Endlich sind wir so weit, endlich können wir ein Album aufnehmen, mein erstes Album mit Genesis, was bedeutet, dass aus dem »Neuen« ein vollwertiges Mitglied der Bandfamilie wird.

Ironischerweise ist das auch der Moment, in dem meine echten Familienbande zu zerreißen drohen. Im Juni beschließen meine Eltern, unser

Haus in der Hanworth Road zu verkaufen. Doch das Bandleben geht im Sommer 1971, ein Jahr, nachdem ich zu Genesis gekommen bin, unabirrt weiter und sorgt für Ablenkung. Die Band zieht geschlossen ins Luxford House in Crowborough in East Sussex. Strat hat das Haus für sich gemietet, und von ihm stammt auch der Vorschlag: Bands, die sich auf dem Land zusammenraufen – das heißt abseits vom Trubel der Großstadt ein paar Songs schreiben –, das ist damals sehr angesagt. Und wenn es für Traffic und Led Zeppelin gut ist, dann ist es auch für Genesis gut.

Das Haus gehört zu einem schönen Anwesen aus der Tudorzeit, ein Bilderbuch-Landsitz mit einem ordentlichen Nebengebäude fürs Songschreiben und für unsere Sessions. Einer unserer Roadies kocht uns tolle Mahlzeiten, wir trinken Rotwein vom Fass und spielen auf den sanft gewellten Rasenflächen Croquet. Dieser altmodische, sehr englische Zeitvertreib der Oberschicht fließt auch in die Covergestaltung des Albums ein, das *Nursery Cryme* heißen wird. Ich persönlich finde die Illustration von Paul Whitehead (der auch *Trespass* gestaltet hat) ein bisschen kitschig. Aber ich werde überstimmt, und so wird er

auch das Artwork für unser nächstes Album *Foxtrot* übernehmen.

Auch bei der Verteilung der Zimmer im Luxford House kommt die alte Hackordnung wieder zur Geltung: Peter, Mike und Tony suchen sich zuerst ihre Zimmer aus, und die »Neuen«, Steve und ich, bekommen, was übrig ist.

Mich stört das letztlich wenig, denn es gibt Wichtigeres zu tun – wir arbeiten am Debütalbum der neuen Besetzung von Genesis. Wir schreiben »The Fountain Of Samacis« und »The Return Of The Giant Hogweed«. Ich bin in meinem Element, schwelge in der kreativen Freiheit, dem freien Fluss der

Ideen, unserem Ehrgeiz, der Länge unserer Songs. Ich fühle mich ermutigt und befreit und werde von den anderen ermuntert, meinen Beitrag zu leisten.

Es gibt durchaus Spielräume. Bei manchen Sessions versammeln wir uns um Tony an der Hammond-Orgel, Mike spielt zwölfssaitige Gitarre, und Peter improvisiert mit seiner Stimme. Ich improvisiere mit ihm. Ähnlich schreibt Peter »Harold The Barrel« am Klavier, und ich stehe neben ihm, singe die Harmonien dazu und bringe meine Ideen ein. Ich kann ein paar Akkorde auf dem Klavier spielen, doch weil ich noch so unsicher bin, ruft mir meine

innere Stimme zu: »*Das haben die alles schon mal gehört!*« Auf jeden Fall lerne ich beim Songschreiben mit den anderen, dass man nie die erste Idee für eine Melodie, die man singt, akzeptieren soll. Man muss nachhaken und damit herumspielen. Die Melodie erkunden. Wenn man sich »She Loves You« von den Beatles anhört, so ist das eine ganz einfache Akkordfolge, aber die Melodie, die sie darübergelegt haben, ist wunderbar komponiert. Ich sauge all diese Tipps und Tricks von Peter, Mike und Tony auf, die mit dem Songschreiben mehr Erfahrung haben als ich.

Dass der Schlagzeuger dann auch einen Song singt, ist ein natürlicher nächster Schritt, der sich aus diesen Sessions ergibt. Es ist kein langer Song, und es bleibt auch bei dem einen, aber es ist ein richtiger Song. Steve kommt mit einem idyllischen Gitarrenstück an, und ich schreibe den Text dazu. Um den anderen den Text und die Melodie vorzustellen, öffne ich den Mund und lege einfach los ... zumindest ein bisschen. Ich bin mir nicht sicher – für mich klingt meine Stimme leise und zaghaft. Aber den anderen gefällt es, und das reicht mir. Am Ende ist »For Absent Friends« mit einer Minute und 44 Sekunden streng genommen mehr

ein Zwischenspiel als ein Song. Aber es ist das erste Genesis-Stück mit mir als Leadsänger.

Von da an ist auf jedem Genesis-Album jede Stimme, die man neben der von Peter Gabriel hört, ob als Background-Gesang oder zweite Stimme, meine. Die anderen sind, offen gesagt, einfach keine guten Sänger. Aber ich singe gern – im Hintergrund, von der Sicherheit meines Schlagzeughockers aus.

*Nursery Cryme* – aufgenommen in den Trident Studios in Soho mit John Anthony, der auch *Trespass* produziert hat – erscheint im November 1971. Das Album schafft es in Italien auf Platz vier

der Charts, womit Italien das zweite Land in Europa ist, wo Genesis gut ankommt. Wir spielen im Palazzetto dello Sport in Rom, der für die Olympischen Spiele 1960 gebaut wurde und 3500 Sitz- oder 10000 Stehplätze bietet. Und die Römer lieben uns.

Es ist die größte Halle, in der wir bisher gespielt haben, und in den kommenden Jahren werden wir dort noch häufiger auftreten. Das italienische Publikum ist außergewöhnlich. Die Zuschauer lieben uns nicht nur leidenschaftlich, sie verstehen auch, worum es geht. Sie jubeln und applaudieren sogar bei einem Stimmungswechsel, und in

Stimmungswechseln sind Genesis wahre Meister – wir wechseln vom Uptempo zu einem geflüsterten Nichts weiter zu einem heiteren Zwischenspiel, ohne auch nur unsere langen Mähnen zu schütteln. Kein Wunder, dass die Italiener so begeistert von uns sind: Wir sind eine englische Band, die die Tradition der Oper auslotet.

Die Liebe beruht auf Gegenseitigkeit und wird 30 Jahre später ihren Höhepunkt erreichen, als Genesis 2007 zum Abschluss der ersten Hälfte der Reunion-Tour *Turn It On Again* ein Gratiskonzert im Circus Maximus vor etwa einer halben Million Zuschauer

gibt. Da ich mich sehr für römische Geschichte interessiere, ist ein Konzert dort, wo in der Antike Wagenrennen zur Unterhaltung des Kaisers veranstaltet wurden, für mich ein Höhepunkt im Circus Maximus des Rock 'n' Roll.

Doch bereits 1972 ist unser Erfolg in Italien sensationell und noch größer als der in Belgien. Achtzehn Monate zuvor war ich noch ein Junge, der an der Endstation der U-Bahn-Linie in Hounslow lebte. Und jetzt das: internationale Bewunderung. Was macht es da schon, dass wir in England noch nicht groß über Pub-Gigs hinausgekommen sind oder auf

Bierkästen-Bühnen spielen oder beides auf einmal. Nach unserer Rückkehr in die reale Welt fahren wir mit einem Lieferwagen zu den Auftritten, den wir normalerweise bei einer zwielichtigen Firma in Kensington mieten. Die Qualität des Mietwagens entscheidet darüber, ob wir es rechtzeitig zum Konzert schaffen. Fast schon gewohnheitsmäßig haben wir unterwegs eine Panne. Manchmal sogar mehrere. Auf dem Weg zur Aberystwyth University in Wales bleiben wir dreimal liegen, kommen zu spät und haben auf dem Rückweg wieder zwei Pannen.

Es sind fröhliche, chaotische Zeiten, in denen wir viel herumziehen, bis in die frühen Morgenstunden feiern und dann bei irgendjemandem auf der Couch übernachten. Gelegentlich schaue ich in der Hanworth Road 453 vorbei, weil das Haus noch nicht verkauft ist, manchmal lasse ich mich von den anderen mitten in der Nacht dort absetzen und springe aus unserem gemieteten Lieferwagen. Wenn wir am nächsten Tag einen weiteren Auftritt haben, übernachte ich bei einem von uns, normalerweise bei Richard MacPhail. Ein paar Cornflakes spät in der Nacht, ein kleiner Joint, Schlaf, noch eine Portion Cornflakes, und

schon sind wir wieder unterwegs.

Wir machen weiter und weiter. Im Oktober 1972, elf Monate nach der Veröffentlichung von *Nursery Cryme*, erscheint *Foxtrot*. Das vierte Album von Genesis, mein zweites mit der Band, nehmen wir mit Dave Hitchcock als Co-Produzent und John Burns als Toningenieur in den Island Studios in Notting Hill auf – wo Led Zeppelin zwei Jahre zuvor *IV* einspielte und Jethro Tull *Aqualung*. Zwölf Jahre später kehre ich dorthin zurück, als ich bei »Do They Know It's Christmas?« von Band Aid mitwirke. Auf *Foxtrot* ist »Supper's Ready«, der 23-minütige Longtrack, der die öffentliche

Wahrnehmung von Genesis für den Großteil der Siebzigerjahre prägen wird. Viele eingefleischte Genesis-Fans halten »Supper's Ready« für unser Opus magnum. Dem würde ich zustimmen. Das Stück als Ganzes ist größer als die Summe seiner Teile, obwohl auch einige Teile brilliant sind, vor allem »Apocalypse in 9/8 (Co-Starring the Delicious Talents of Gabble Ratchet)« und »As Sure As Eggs Is Eggs (Aching Men's Feet)«.

Die Songs für das Album schreiben wir dieses Mal an einem Ort, der fast das genaue Gegenteil eines Herrenhauses auf dem Land darstellt: Bevor wir in die Island Studios gehen,

verschanzen wir uns im Keller der Una Billings School for Dance in Shepherd's Bush im Westen Londons. Während wir zuvor frisch gemähtes Gras riechen konnten, werden wir jetzt vom Duft der Ballettschuhe high. Wir bauen unsere Anlage im Keller der Tanzschule auf und machen uns ans Songschreiben.

Eines Tages bin ich ein paar Stunden lang nicht in der Tanzschule. Als ich zurückkomme, haben Tony, Mike und Steve mit einem Riff im Neun-Achtel-Takt herumgespielt. Ich habe keine Ahnung, was los ist und fange einfach an zu spielen. Manchmal spiele ich mit dem Riff, manchmal schließe ich mich

Tony an. Ich bin immer noch enorm stolz auf die Aufnahme, aus der schließlich »Apocalypse in 9/8« entstand und bei der eingefangen wurde, wie ich den Track beim Spielen mitentwickle.

Das eigentliche Verdienst jedoch gebührt Tony, Mike und Peter, weil sie erkannten, dass alle diese Teile zusammenpassten und mehr waren als nur fünf Songs, die man über 23 Minuten miteinander verknüpft.

Trotzdem machen wir uns Gedanken, ob »Supper's Ready« wirklich auf das Album passt: Je mehr Musik man auf einer Vinyl-LP hat, desto flacher klingt sie, und desto niedriger ist die

Lautstärke. 23 Minuten sind hart an der Grenze für eine Seite einer Langspielplatte mit 33½ Umdrehungen. Heute wäre es verrückt, sich solche physikalischen Einschränkungen für Musik auch nur vorzustellen.

Damit geht Genesis im wahrsten Sinn des Wortes bis an die Grenze dessen, was eine Band auf einem Album erreichen kann. Das einzig andere ebenso ambitionierte und ähnlich lange Musikstück zu der Zeit ist *Tubular Bells*. Nach dessen Veröffentlichung (sieben Monate nach *Foxtrot*) lassen wir vor unseren Konzerten regelmäßig Mike Oldfields bahnbrechendes Debüt über die PA laufen. Es soll die

Zuschauer in die richtige Stimmung versetzen, bevor wir auf die Bühne kommen, es hilft uns aber auch, unsere Vorbereitungen zeitlich zu koordinieren. Wir wissen bei jedem Teilstück, wo wir sind: »Oh, jetzt kommt ›Bagpipe Guitars‹, Leute, also höchste Zeit, uns umzuziehen!«

»Supper's Ready« live zu spielen, birgt ganz eigene Herausforderungen. Anfangs, etwa bei der Live-Premiere an der Brunel University am 10. November 1972, müssen wir fünf uns ständig bemühen, einander einzuholen, so groß ist die Konzentration, die man für ein derart langes Musikstück braucht. Doch »Supper's Ready« ist von

Anfang an ein Hit bei unserem Publikum, auch wenn wir immer erleichtert aufseufzen, wenn wir zum Ende kommen. Vor allem, wenn wir es gleichzeitig schaffen. Wenn das nur das einzige Problem wäre, mit dem wir auf der Bühne zu kämpfen haben ...

Am 19. September 1972, einen Monat vor der Veröffentlichung von *Foxtrot*, sollen wir im National Stadium in Dublin auftreten. Ich sehe dem Konzert in der Boxarena, die 2000 Zuschauer fasst, mit einer gewissen Nervosität entgegen. Es ist unser erster Auftritt in Irland, und ich befürchte, dass wir unser Glück mit einer Halle dieser Art und Größe etwas überstrapazieren.

Doch wir gehen auf die Bühne und legen los. Wir kommen zum Instrumentalteil von »The Musical Box«, dem ersten Track auf *Nursery Cryme*, der ziemlich lang ist. Lang genug, um ein Kleid anzuziehen, wie sich zeigen wird. Peter war hinter der Bühne und taucht jetzt wieder auf. Ich sehe ihn aus dem Augenwinkel, er tastet sich vorsichtig zurück zum Mikrofon. Warum braucht er denn so lange? Normalerweise wäre er längst wieder auf der Bühne und trüge die Maske des »alten Mannes«. Das selbst gebastelte Requisit verwandelt ihn in einem grimmigen, glatzköpfigen alten

Knacker. Er trägt die Maske immer beim Finale von »The Musical Box«.

Als er ins Scheinwerferlicht tritt, legt sich die Verwirrung, genauer gesagt, sie weicht einer Verblüffung: Peter trägt ein Kleid (das seiner Frau Jill gehört, wie wir später erfahren) und einen Fuchskopf. Im Publikum und auch auf der Bühne klappen die Kinnladen herunter. Mike, Tony, Steve und ich sind genauso überrascht wie die 2000 Dubliner Zuschauer.

Nach dem Konzert in der Garderobe ist Peter nicht bereit, vom Band-Komitee irgendwelche Kommentare zu seinem fantastischen Outfit als Mrs. Fox entgegenzunehmen. Wenn er erst

einmal irgendwo die Pfote drin hat, bleibt er dabei. Es gibt also keine begeisterten Rufe wie: »Junge, das war gigantisch!«, aber auch keinen Streit. Nur ein kollektives Schulterzucken, »Okay ...«. Peter bietet keine Erklärung, und ich erhebe keine Einwände. Die Musik steht immer noch im Mittelpunkt, deshalb stört mich das nicht. Peter zieht eben einfach sein Ding durch. Er führte immer etwas im Schilder, wenn wir bei langen Instrumentalpassagen völlig in die Musik vertieft waren.

Davor hatte es keine Hinweise darauf gegeben, dass Peter an eine neue Richtung bei seinen Kostümen

vorschwebte. Doch auch bei der Blumenmaske, die er später bei »Willow Farm« von »Supper's Ready« tragen wird, weiht er uns nicht ein, ebenso wenig wie bei dem dreieckigen Gebilde, das er bei »Apocalypse in 9/8« aufhat. Wir bekommen die neuen Verkleidungen immer erst dann zu Gesicht, wenn auch das Publikum sie sieht. Gemeinschaftliche Band-Entscheidungen zieht er gar nicht erst in Erwägung. Seiner Meinung nach würden demokratische Entscheidungen über seine Schauspieleinlagen nur den Vorgang verlangsamen und zu Debatten führen, welche Farbe das Kostüm haben und ob die Blume der

Blumenmaske nun eine mehrjährige Staude oder eine einjährige Pflanze sein sollte.

Dieses unkonventionelle Verhalten ist typisch für Peters Agieren mit Genesis auf der Bühne. Nach dem Konzert in Dublin erscheint Mrs. Fox bei jedem Auftritt, immer an dieser Stelle im Set. Wir gewöhnen uns rasch daran, und das ist auch gut so: Ein Foto von Peter in seinem neuen Kostüm landet direkt auf dem Cover vom *Melody Maker* und sorgt dafür, dass die Genesis-Gage um eine Null reicher wird: Von einer 35 Pfund-pro-Abend-Band werden wir zur 350-Pfund-Band.

\* \* \*

Das Jahr 1972 nähert sich dem Ende, und ich habe keine Ahnung, dass Dad krank ist. Er ist mit Sack und Pack nach Weston gezogen und kommt nur noch selten nach London. Das Haus in der Hanworth Road 453 ist mittlerweile verkauft. Für mich ist dies das Ende einer Ära, aber mein Leben muss weitergehen. Ich miete eine feuchte Wohnung in der Downs Avenue in Epsom, in einem billig renovierten, heruntergekommenen georgianischen Haus. Die Wände sind papierdünn; wenn es regnet, ist es drinnen so feucht wie draußen.

Im Dezember 1972 geben wir unsere ersten zwei Konzerte in Amerika. Unser Vorstoß in die Neue Welt beginnt nicht gerade verheißungsvoll. Als wir ankommen, müssen wir feststellen, dass unser US-Manager Ed Goodgold, der auch die Woodstock-Helden Sha Na Na betreut, für uns einen Auftritt an der Brandeis University in der Nähe von Boston, Massachusetts, für uns gebucht hat. Zur Mittagszeit. Unser erstes Konzert auf amerikanischem Boden ist also eine massive Enttäuschung. Die Studenten in Neu-England sind von englischen Rockbands weniger angetan, als wir angenommen hatten, zumindest gilt

das für Genesis, und scheinen sich mehr für ihr Studium oder ihre Sandwiches zu interessieren. Das verheißt nichts Gutes für die Zukunft von Genesis in den Vereinigten Staaten.

Als wir zum ersten Mal New York sehen, sind wir überwältigt, die schiere Größe der Stadt hinterlässt einen gewaltigen Eindruck bei einer Band, deren Köpfe nach der Enttäuschung in Boston bereits in Demut gesenkt sind. Wir fahren in der Dämmerung über die George Washington Bridge, und die Skyline von Manhattan erwacht blinkend zum Leben, wird von Millionen Lichtern illuminiert. New

York! Wir haben das in Filmen gesehen, und jetzt sind wir hier.

Meine Sinne sind überfordert vom Anblick des Dampfs, der aus den Gullys aufsteigt, vom Duft gebackener Salzbrezeln, dem unablässigen Hupen der gelben Taxis und dem schwindelerregenden Blick hinunter in tiefe Hochhausschluchten aus Stahlbeton. Dieser erste Besuch in New York wird mir immer im Gedächtnis bleiben, egal, wie oft ich dorthin zurückkehre. Wir checken im Gorham ein, einem künstlerisch angehauchten, leicht heruntergekommenen Hotel in Midtown in der Nähe der 5th Avenue. Wir erkunden ein bisschen die Gegend,

dann legen wir uns schlafen. Am nächsten Tag machen wir Promo-Aufnahmen im Central Park und vor The Bitter End, einem legendären Live-Club in Greenwich Village. Dann fahren wir zur Philharmonic Hall zum Soundcheck, wo wir auf ein massives Problem stoßen: Die USA haben ein anderes Stromsystem, was bedeutet, dass die Netzfrequenz 60 Hertz beträgt anstelle von 50 Hertz wie in England. Das wiederum bedeutet, dass sich die Tonhöhe des Mellotrons (ein neues Spielzeug, das wir King Crimson abgekauft haben) und der Hammondorgel ändert und beide

Instrumente nicht in derselben Stimmung sind wie die Gitarren.

Wir improvisieren und finden eine Lösung, mit der wir uns beim Konzert irgendwie durchmogeln. Die Zuschauer scheinen nichts zu bemerken, doch obwohl wir fünf wie durch Telepathie synchron spielen, ist das Konzert für uns ruiniert. Als wir von der Bühne gehen und in den Fahrstuhl hinunter zur Garderobe steigen, herrscht dicke Luft. Noch Jahre später ist unser erstes Konzert in New York ein Reizthema, das unangenehme Erinnerungen weckt.

Doch alles in allem fliege ich in bester Stimmung zurück nach England. Die erste US-Tour von Genesis war

vielleicht nicht unbedingt  
vielversprechend – aber wenigstens war  
ich mal dort, was 1972 nicht viele  
Leute, die ich kenne, von sich  
behaupten können.

Weihnachten steht vor der Tür, und ich rufe meinen Vater an und frage, ob er für das »Familien«-Fest von Weston-super-Mare nach London kommt. Ich habe ihn seit mehreren Monaten nicht mehr gesehen, und der Plan ist, dass der zersplitterte Collins-Clan in Barbara Speakes Haus in Ealing zusammenkommt, um miteinander so etwas wie fröhliche Weihnachten zu feiern. Er versichert mir, dass er kommen wird.

Dann erhält Clive völlig überraschend einen Anruf: Dad hatte einen Herzinfarkt. Der Arzt beruhigt Clive; Dad ist reisefähig, also fährt Clive nach Weston und holt ihn ab.

In Clives Haus in Leigh-on-Sea verbringt Dad eine ruhige Nacht. Doch am nächsten Morgen verschlechtert sich sein Zustand, und Clive bringt ihn ins nahe gelegene Southend, wo sich sein Zustand erneut verschlimmert. Es ist der 24. Dezember.

Dad stirbt am ersten Weihnachtstag morgens um acht.

Ehrlich gesagt bin ich vielleicht zu beschäftigt, um richtig bestürzt zu sein (das kommt erst später), selbst als mein

Bruder vom traurigen Zustand meines Vaters und seiner Wohnverhältnisse erzählt: Es war so feucht, dass das Wasser von den Wänden des kleinen Häuschens tropfte, in dem er lebte – eine furchtbar ungesunde Umgebung, vor allem für jemanden mit Herzproblemen. Vermutlich hatte er auch Diabetes; als er ins Krankenhaus kam, überlegten die Ärzte, ihm beide Beine zu amputieren. Mum und Clive waren sich einig, dass Dad unter diesen Bedingungen nicht hätte leben wollen, wenn es tatsächlich so weit gekommen wäre.

Dads Beerdigung ist am 1. Januar 1973. Ich bin wie betäubt. Ich erinnere

mich, dass der Sarg im Ofen des Krematoriums verschwindet und dass »Jesu, Joy of Man's Desiring« (»Jesu bleibt meine Freude«) gespielt wird, eines seiner liebsten Stücke von Bach. Ich erinnere mich nicht, geweint zu haben. Aber vielleicht habe ich geweint. Auf jeden Fall ist die Trauer mit zunehmendem Alter gewachsen. Mit jedem weiteren meiner fünf Kinder wird mir meine Rolle in ihrem Leben und die Tatsache bewusst, wie früh ich meinen Vater verloren habe. Auch Weihnachten ist immer mit einer gewissen Trauer verbunden.

Dad hat nie verstanden, dass ich mit Musik meinen Lebensunterhalt

verdienen wollte. Er hatte kaum oder gar kein Interesse daran, vor allem nicht an der Musik der Sechzigerjahre. Praktisch die einzige musikalische Erinnerung, die ich mit meinem Vater verbinde, ist die, wie er »*Hey diddledee dee, an actor's life for me ...*« sang und dabei den Sattel meines Fahrrads losließ, als ich ein kleiner Junge war und Radfahren lernte. Ich strampelte weiter, mir war gar nicht bewusst, dass ich alleine weiterfuhr.

Ich bin einundzwanzig. Mein Erwachsenenleben – mein Berufsleben – hat begonnen, mein Dad ist tot.

Alles wirkt gedämpft und flach, als wäre die Luft rausgelassen worden. Ich komme immer wieder ins Grübeln, stelle mir eine Frage, die mich noch in den verschiedensten Momenten meines Lebens beschäftigen wird, in verschiedenen Fassungen: Glaubte Dad am Ende, dass sein Sohn die richtige Entscheidung getroffen hatte? War er beeindruckt, dass ich damit doch noch meinen Lebensunterhalt verdienen konnte, wenn auch auf etwas unorthodoxe Art? Verspürte Grev Collins so etwas wie väterlichen Stolz, dass sein Jüngster auf der anderen Seite des Atlantiks Konzerte gab?

Ich stelle mir gern vor, dass er am Ende doch stolz auf mich gewesen wäre, aber ich habe mich oft gefragt, was der entscheidende Auslöser gewesen wäre. Vielleicht viermal hintereinander im ausverkauften Wembley-Stadion zu spielen? Oder: »Mein Sohn spielt vor dem Prince of Wales, *wunderbar*.« Diese royale Anerkennung hätte sicher die väterliche Anerkennung nach sich gezogen. Das hätte bei ihm den Ausschlag gegeben.

Postskriptum: Während ich an diesem Buch schrieb, fiel mir auf, dass die Stelle, wo Dads Asche begraben ist, nie markiert wurde. Ich wollte mich darum

kümmern, also stellte Clive ein paar Nachforschungen an. Mein Bruder bekam heraus, dass Dads Asche aufgrund des Durcheinanders zwischen ihm und Mum nie abgeholt worden war. Dads sterbliche Überreste wurden im Southend Crematorium vergessen. In Essex. Bis heute weiß niemand, was daraus geworden ist.



Die neue Genesis-Besetzung mit Schlagzeuger  
Bill Bruford hinten, um 1976. (©Waring  
Abbott)

7

# Lamb Lies Down, Sänger macht sich davon

Oder: Durchbruch in  
Amerika, aber auf Kosten der  
Band

**V**ielleicht ist es eine glückliche Fügu  
dass ich nicht viel Zeit habe, mich  
mit dem Tod meines Vaters zu  
beschäftigen. Die *Foxtrot-Tour* geht  
weiter, am 7. Januar 1973, sechs Tage  
nach seiner Beerdigung, spielen wir in  
Croydon, im Süden von London. Dann  
geht es durch den Rest Europas, wieder  
zurück nach England und anschließend  
nach Nordamerika, wo wir in der  
Carnegie Hall in New York auftreten.  
Erst mit den Konzerten am 7. Mai in  
Paris und am 8. Mai in Brüssel ist die  
Tour beendet. Sehr viele Konzerte, um  
eine schwere Zeit zu überstehen, und  
eine Tour, in deren Verlauf Peters  
Kostüme immer extravaganter werden.

Bei »Watcher Of The Skies« trägt er eine fluoreszierende Gesichtsbemalung, ein Cape und Fledermausflügel am Kopf. Und das ist nicht das Finale, das ist der erste Song im Set. Die Dramatik wird noch dadurch gesteigert, dass Tony ein langes, düsteres Intro auf dem Mellotron spielt (das jetzt auf der richtigen Frequenz läuft).

Peters theatralische Neigungen sind mittlerweile fester Bestandteil unserer Konzerte. Für die Presse und die Öffentlichkeit sind sie das, was Genesis ausmacht. Und in den frühen Siebzigern wirkt das alles gar nicht so verrückt. Alice Cooper stellt schräge Sachen mit Schlangen an, Elton John

kleidet sich wie eine Ente und trägt Brillen, die größer sind als sein Kopf, The Who bringen ein Konzeptalbum nach dem anderen heraus. Wir sind auf eine etwas andere Art schrullig, auf eine schräge englische Art, weshalb wir vielleicht auch in den USA so gut ankommen.

Oder wie der *Rolling Stone* über das im Juli veröffentlichte Album *Genesis Live* schreibt: »... dieses Album fängt viel von der Faszination und Mystik ein, aufgrund derer so viele Fans Genesis als die ›größte Live-Band überhaupt‹ bezeichnen. Titel wie ›Get 'Em Out By Friday‹ und ›The Return Of The Giant Hogweed‹ sagen viel über

den Modus operandi der Band aus: ein befremdlicher, visionärer Moralismus, der stark an Yes und Jethro Tull erinnert. Doch was die audio-visuellen Produktionen betrifft, ist Genesis diesen Bands weit voraus und zeichnet sich durch einen hohen Standard aus, mit dem die Band verschiedene Themen auf textlicher wie instrumentaler Ebene entwickelt.«

Nach der Veröffentlichung von *Genesis Live* machen wir so gut wie keine Pause und treffen uns schon bald wieder in Chessington in Surrey in einem hübschen Herrenhaus, an dem allerdings der Zahn der Zeit etwas genagt hat, um Songs für unser

nächstes Album zu schreiben. Ich kann mich nicht erinnern, wie wir dorthin kamen, doch die Besitzer sind ein sympathisches Paar; außerdem weiß ich noch, dass es dort auch attraktive Töchter gab. Wir bauten unsere Anlage im Wohnzimmer auf, ich nehme also mal an, dass das Paar in der Zeit verreist war.

In diesem merkwürdig heimeligen Umfeld entstehen »The Battle Of Epping Forest« und vor allem »The Cinema Show«. Der Song basiert auf einem Gitarrenriff von Mike im 7/8-Takt und wird jahrelang ein Live-Favorit bei Konzerten sein. Außerdem stellen wir in Chessington einen Song

fertig, den wir bei den *Foxtrot*-Sessions in Una Billings School of Dance begonnen haben: »I Know What I Like (In Your Wardrobe)«.

Das resultierende Album *Selling England By The Pound* erscheint im Oktober (wieder singe ich die Lead Vocals bei einem Track, bei »More Fool Me«). Zu der Zeit sind wir schon wieder auf Tour. Wir sind bis Mai 1974 ununterbrochen unterwegs und schaffen es mit der Single »I Know What I Like (In Your Wardrobe)« zum ersten Mal in die britischen Top 30.

Im Studio kam uns der Song gar nicht so »poppig« vor, allerdings entspricht die Dauer durchaus einer Popsingle.

Wir hatten uns eine Sitar gegriffen, wie sie auch die Beatles verwendet haben. Steve spielte das Grundriff, und das klang gut, also setzte ich ein und spielte einen Beatles-artigen Groove dazu, und so ging es weiter. Peters Text kam relativ spät, er wurde von Betty Swanicks Gemälde (*The Dream*) für das Albumcover beeinflusst. Auf dem Track ist meine Stimme zu hören, in einer Art Duett mit Peter. Und das war's. Genesis haben ihren ersten Hit. *Top of the Pops*, wir kommen!

Mit dem Unterschied, dass wir nicht kommen. Wir lehnen eine Anfrage der BBC ab, obwohl die wöchentliche Sendung in Großbritannien eine

Institution ist, weil wir der Meinung sind, dass es unseren Fans nicht gefallen wird, wenn wir in solch einer Mainstream-Show auftreten. Auch wir lehnen das grundsätzlich ab. Wir wollen unseren eigenen Weg gehen und trauen dem Fernsehen nicht. Aus demselben Grund treten wir nicht bei Festivals auf (wir haben nicht das Sagen, es ist nicht unser Publikum). Außerdem sind wir mittlerweile stolz auf unsere Form der Darbietung, und »I Know What I Like« eignet sich nicht so sehr für unsere Art der Präsentation. Jedenfalls noch nicht. Auf der Tour zum Album trägt Peter einen Filzhut mit einer Spitze (er erinnert entfernt an

einen Helm aus dem Burenkrieg), klemmt sich Getreidehalme zwischen die Zähne und imitiert einen Rasenmäher zum Dröhnen der Musik, mit dem der Song anfängt.

Etwa zu der Zeit holt uns Adrian Selbys schlechte Buchführung ein, und wir stellen fest, dass Genesis mit 150000 Pfund verschuldet sind. Das ist damals ein Vermögen, heute wären das etwa zwei Millionen Pfund. Trotzdem lehnen wir die Anfrage der größten TV-Produktion im Land ab.

Nun kommt Tony Smith ins Spiel. Nur um das klarzustellen: Tony Smith ist nicht zu verwechseln mit Tony Stratton-Smith. Strat war unser

Manager und auch der Chef unseres Plattenlabels Charisma. Er hatte die ganze Sache ins Rollen gebracht und hielt Genesis eine ganze Weile am Laufen, aber das führte zwangsläufig zu einem Interessenkonflikt, als es um Verhandlungen zwischen Manager und Plattenfirma ging. Obwohl wir alle ihn mögen und ihm vertrauen, müssen wir auch an das Geschäftliche und an unsere Zukunft denken. Vor allem, wenn es Schulden gibt, die einem die Tränen in die Augen treiben.

Tony Smith dagegen führt zusammen mit Mike Alfandary und Harvey Goldsmith eine etablierte Konzertagentur. Auch Tonys Vater war

schon Konzertveranstalter – er hatte die Beatles und Frank Sinatra unter Vertrag –, und Tony genoss bei ihm eine erstklassige Ausbildung. Tatsächlich hatte die Agentur schon die Charisma Package Tour organisiert. Tony kennt also alle wichtigen Leute, mit denen man sich anfreunden oder die man meiden muss, berüchtigte Manager wie Don Arden und Peter Grant eingeschlossen. Er entschließt sich, auf sein sicheres Einkommen als Konzertveranstalter zu verzichten und stattdessen eine Band zu managen, die eindeutig eine große Zukunft hat, zu der Zeit allerdings vor allem beim Insolvenzgericht.

Die *Selling England*-Tour ist die erste von zahlreichen monumentalen Nordamerika-Tourneen von Genesis und Tony Smiths erste große Unternehmung mit uns. Wir hatten auf der *Foxtrot*-Tour schon fast 30 Konzerte in Nordamerika gegeben, mussten jedoch verblüfft feststellen, dass das nicht reichte, um die USA und Kanada zu »knacken«. Also nichts wie hin!

Die Frankokanadier lieben uns. Wir beginnen die Tour mit zwei Vorstellungen an einem Abend in Quebec; ich stufe die Zuschauer als Beatniks ein, die von unserer künstlerischen Performance hingerissen

sind. Der Auftritt im Tower Theater in Philadelphia läuft super für uns. Wir geben viele Konzerte im Großraum New York und im Norden des gleichnamigen Bundesstaats sowie im Nordosten der USA, von denen viele ein junger Veranstalter namens Harvey Weinstein organisiert hat, derselbe Harvey, der heute mit seiner Weinstein Company einer der erfolgreichsten Filmproduzenten aller Zeiten ist.

Im Lauf der Monate erspielen wir uns an der Ostküste eine gewisse Popularität. Wir sind geradezu unglaublich populär. Doch man darf nichts als selbstverständlich nehmen. Unser Konzert im schrecklich mit

Teppich ausgelegten und akustisch völlig toten Felt Forum unter dem Madison Square Garden, das wir zusammen mit der Spencer Davis Group bestreiten, ist grauenhaft. Wir hatten natürlich auf den echten Madison Square Garden gehofft, mussten uns aber mit seinem unattraktiven Cousin begnügen. Boston scheint uns immer noch zu hassen, obwohl die Bostoner irgendwann ihre Meinung ändern.

Doch in Städten wie Ypsilanti, Evanston, Fort Wayne und Toledo hinterlassen unsere Konzerte ratlose Mienen. Kurz gesagt: Wir schwimmen musikalisch betrachtet gegen den

Strom. So etwas wie uns hat das Publikum dort noch nie gehört. Wir sind nicht so verschnörkelt wie Yes. Wir sind nicht so auf Virtuosität aus wie Emerson, Lake & Palmer. Wir sind weit skurriler als alles, was dort sonst so auftritt, und dafür zahlen wir den Preis.

Als wir in Los Angeles ankommen, sind wir bereit für das richtige Rockstarleben. Wir wohnen im Tropicana, einem richtigen Motel (für uns englische Jungs sehr aufregend). Wir gehen von Zimmer zu Zimmer, rauchen Joints – wir sind in L.A.! – und essen in Duke's Coffee Shop, wo alle Bands, die auf Tour sind, vorbeischauen und sich stärken. Los

Angeles ist so, wie wir es erwartet haben. Die bekannten Wahrzeichen sind leicht zu finden: das Whiskey A Go Go, der Hollywood-Schriftzug, der Capitol Tower von Capitol Records. Palmen und schönes Wetter und hin und wieder ein Tequila Sunrise, und wir sind glücklich.

Wir geben sechs Konzerte an drei Tagen im Roxy. Der Club liegt am Sunset Boulevard, eine Etage höher befindet sich ein sehr schicker Club nur für Mitglieder, der sich »On The Rox« nennt. Dort feiern fast jeden Abend Jack Nicholson, Warren Beatty, Joni Mitchell und zahlreiche andere hippe Prominente. The Roxy dagegen klingt

großartiger, als es ist. Der Club bietet nur 500 Sitzplätze, und zu unseren sechs Konzerten kommen gefühlt immer dieselben 500 Zuschauer. Aber wenigstens sorgt das Label Atlantic Records für uns: Die Plattenfirma veranstaltet eine Party nur für Männer, auf der der heißeste Film des vergangenen Jahres gezeigt wird. Damit meine ich nicht *Der Pate* oder *Cabaret*. Ich meine *Deep Throat*, der selbst damals einer der berüchtigtesten Pornofilme überhaupt ist. Keiner von uns ist mit dieser Form von Pornos vertraut, und ich kann mich nur noch an eines erinnern: jede Menge Haare. Ziemlich gruselig. Die englischen Gäste

scharren verlegen mit den Füßen, alles wirkt seltsam unerotisch und erinnert schon fast an eine Biologiestunde.

Alles in allem kann ich nicht behaupten, dass die Tour eine strapaziöse Plackerei im Bus über die Haupt- und Nebenstraßen Amerikas war, denn das war sie nicht. Wir sind nicht im Tourbus unterwegs. Wir haben zwei Stretch-Limousinen.

Tony Banks hasst das Fliegen – später wird er sich daran gewöhnen –, und wir anderen sind auch nicht so scharf darauf. Die Vorstellung, den Rock-'n'-Roll-Traum zu leben und mit dem Bus kreuz und quer durch die USA zum nächsten Gig zu fahren, lässt uns völlig

kalt. Zum einen sind wir keine Rock-'n'-Roll-Band. Saufen und Vögeln im Tourbus interessiert uns nicht. »Saubere Laken und Kakao«, sagte Mike Rutherford früher immer, wenn ihm ein Hotel gefiel. In einem Bus kann keiner von uns unbeschwert pennen, ohne sich zu fragen, ob jemand am Steuer dieses rollenden Sargs mit seinen Schlafkojen noch wach ist.

Also haben wir zwei Stretch-Limousinen, die jeweils von einem Chauffeur namens Joe gefahren werden (das ist ein Zufall, keine Bedingung unsererseits).

Mit ein bisschen Abstand betrachtet:  
Vielleicht hat es doch seinen Grund,  
dass Genesis mit 150000 Pfund  
verschuldet sind.

Generell ist eine Stretch-Limousine  
ein angenehmes Transportmittel, um  
kreuz und quer durch Nordamerika zu  
fahren (es sei denn, man rangiert ganz  
unten in der Hackordnung und muss  
hinten in der Mitte sitzen, über der  
Achse. Hm, wer könnte das wohl  
gewesen sein ...?). Das Problem ist nur,  
dass zwei Limousinen voller  
ungewaschener, haariger britischer  
Musiker die Aufmerksamkeit auf sich  
ziehen, vor allem bei Grenzkontrollen.

Der kanadische Zoll nimmt es besonders genau. Die Grenzer sind es gewöhnt, dass Musiker mit einem kleinen Drogenvorrat aus den USA einreisen. Bands vergessen gern, dass Kanada ein anderes Land ist – was vielleicht einer der Gründe für Keith Richards' berühmt-berüchtigte Verhaftung wegen Drogenbesitzes in Toronto war. Auch wir werden, als wir auf dem Weg nach Toronto die kanadische Grenze passieren, am Grenzübergang an der Peace Bridge bei den Niagarafällen von den Zöllnern herausgewunken. Unser Lichttechniker Les Adey, ein emsiger, begeisterter Kiffer, wird kreidebleich. Schon bald

sind unsere ebenso kreidebleichen englischen Körper zu bestaunen, als wir uns für die Leibesvisitation ausziehen müssen. Unser Tourmanager Regis Boff, der uns eigentlich eine Stütze sein sollte, zittert wie Espenlaub. Es sieht nicht gut aus für uns.

Doch es kommt noch schlimmer: Als die Zollbeamten anfangen, meine Sachen zu durchsuchen, fällt mir plötzlich der kleine Jointstummel ein, den ich für schlechte Zeiten in der Brieftasche meines Vaters aufbewahre, eine Art *Memento mori*, das ich mit mir herumtrage.

Prompt finden die Beamten die braune Kippe. Während ich mit

heruntergelassenen Unterhosen im Verhörraum stehe, habe ich nur einen Gedanken: »*Ich werde Weihnachten nicht nach Hause kommen.*« Doch der leitende Beamte fegt meinen Mini-Joint gnädigerweise vom Tisch. Selbst für den erbsenzählerischen kanadischen Zoll ist dieser Fund zudürftig, um uns festzunehmen. Wir dürfen wieder gehen, allerdings hat uns der kanadische Zoll das Fürchten gelehrt.

Dennoch ist die »Two-Joes-Tour«, wie wir bei Genesis die Tour immer noch lachend nennen, ein Erfolg. Ein Teil des Publikums hat unsere Art verstanden, und wir entwickeln uns zu einer Band mit einer eingeschworenen

Fangemeinde. Und logistisch betrachtet hat sich unsere Haltung bewährt, dass man nicht alles nachmachen muss und wir keinen Tourbus brauchen. Später fahren wir sogar selbst. Ich glaube, Tony Banks zahlt immer noch die Strafzettel ab, die er in den Siebzigern in den USA für zu schnelles Fahren ansammelte.

Die Tour geht immer weiter. Wir spielen in Bill Grahams Winterland Ballroom in San Francisco, einem legendären Veranstaltungsort – allerdings nicht für uns. Das ist Jefferson Starship- und Janis-Joplin-Terrain. Für bärtige Engländer begegnet uns mit Limousinen hat man

hier nicht viel übrig. Das Publikum legt massivem Desinteresse. Aber wir müssen auch an solchen Orten auftreten, weil wir kaum im Radio gespielt werden. Es gibt ein paar wenige DJs, die uns unterstützen – etwa in New York, Chicago und Cleveland – aber nicht viel mehr. Diese mangelnde Resonanz spiegelt sich verständlicherweise in vielen unserer Konzerte wider. In Städten, wo wir im Radio zu hören sind, haben wir ein enthusiastisches Publikum. Wo wir um Sendezzeit im Radio kämpfen müssen, haben wir auch mit dem Publikum zu kämpfen.

Im Süden besteht eine regelrechte Antipathie. Ein kontinentales Hinterland, das tödlich für Genesis ist. Dort versteht man einfach nicht, worum es uns geht. Wir loten die Höhen (oder die Tiefen) der englischen Spleenigkeit aus. Worüber singen die? Was spielen die? Und ist der Sänger etwa geschminkt? An manchen Orten fehlte nur noch, dass die Bühne durch Hühnerdraht abgetrennt wäre.

In New York spielen wir an drei Abenden in der Academy of Music. Doch in der Nacht nach dem ersten Konzert werden unsere Gitarren gestohlen. Für uns ist das ein massiver Verlust. Unsere wertvolle Ausrüstung

einfach weg. Davon müssen wir uns erst einmal erholen. Wir sagen sogar das zweite Konzert ab, um diesen Schicksalsschlag besser zu verkraften, außerdem muss Mike neue Instrumente kaufen. Welche leihen? Wer kommt denn auf so eine verrückte Idee? Das wäre ja, als würde man mit der Frau eines anderen Mannes herummachen. Doch wir stecken den Verlust weg, geben das dritte Konzert und ziehen von dannen.

Zurück in England geht die Arbeit weiter. Wir geben im Londoner Theatre Royal in der Drury Lane fünf Konzerte hintereinander, und Peter beschließt, in die Vollen zu gehen. Schließlich spielen

wir in einem Theater, da ist das Publikum daran gewöhnt, dass etwa Peter Pan an Seilen durch die Luft fliegt. Er stellt ein silbernes Outfit zusammen und schminkt sich das Gesicht weiß. Auf dem Höhepunkt von »Supper's Ready« wirft er seinen Umhang und den fluoreszierenden schachtelförmigen Hut ab und schwebt durch die Luft. Allerdings hat er nicht bedacht, dass er sich, während er in der Luft baumelt, langsam um sich selbst dreht. Daher tritt er hektisch mit den Füßen, um sich wieder zum Publikum zu drehen – »... *and it's hey babe ...*« –, und beendet den Song wild fuchtelnd und strampelnd. Der Effekt ist dadurch

etwas verdorben, aber wir schaffen es damit trotzdem wieder auf das Cover des *Melody Maker* und betrachten die Aktion daher als Erfolg. Die optischen Effekte kommen uns nicht in die Quere. Noch nicht.

Nach dem Ende dieser achtmonatigen Tour sind wir binnen vier Wochen schon wieder bei der Arbeit und beginnen im Juni 1974 mit dem Album, an dem wir in jeder Hinsicht zerbrechen werden. Wir sind in Headley Grange in Hampshire, das 1795 als Armenhaus gebaut wurde, in jüngster Zeit aber von Led Zeppelin und Bad Company für Aufnahmesessions genutzt wurde.

Welche Band auch immer zuletzt da war, jedenfalls hat sie das Gebäude in einem grauenhaften, stinkenden Zustand hinterlassen. Den Ratten scheint das zu gefallen. Sie sind überall, springen die knarrenden Treppen hinauf und hinunter, wuseln über die Kletterpflanzen, die sich an den Bäumen hochranken, und huschen an dem wilden Wein hoch, der die Fassade überzieht. Es sind Dutzende, Hunderte. Und das sind nur die, die man sieht. Headley Grange ist vielleicht kein Armenhaus, aber ein armes Haus.

Für mich ist das einzig Versöhnliche daran die Tatsache, dass John Bonham im Treppenhaus der Eingangshalle

seinen unglaublichen Groove zu »When The Levee Breaks« aufgenommen hat. Ich kann ihn fast riechen. Aber eigentlich rieche ich eher die Ratten. Tausende. Ich komme als Letzter, die besten Zimmer sind natürlich schon vergeben. Also habe ich ein beschissenes Zimmer ohne fließendes Wasser, dafür aber mit Scharen von Ratten. Nachts kann ich das Trappeln ihrer kleinen Füße über und unter mir hören.

Weil »Supper's Ready« bei der *Selling England*-Tour so gut ankam, beschließen wir, die Idee, eine Geschichte über mehrere Songs zu erzählen, auf ein ganzes Doppelalbum

auszudehnen. Es ist die Ära von *Tommy*, *The Rise And Fall Of Ziggy Stardust* und *The Dark Side Of The Moon*. Konzeptalben beherrschen die Welt. Ein Konzeptalbum hat nichts Abschreckendes oder Lächerliches, zumindest nicht für uns. Für mich steht *Tommy* hoch über allen anderen. Ich bin ein eingefleischter Who-Fan, und The Who hatten so viel Magie, dass sie gar nicht wussten, wohin damit.

Mike hat die Idee, etwas auf der Grundlage des Kinderbuchklassikers *Der kleine Prinz* zu machen, aber das führt zu nichts. Also werden weitere erzählerische Ideen hin- und hergewendet. Peter und Tony geraten

irgendwann aneinander, weil vor allem Tony nicht will, dass Peter alle Texte schreibt. Aber Peter argumentiert: Wenn es ein Konzeptalbum werden soll, das eine Geschichte erzählt, dann sollte auch einer allein die Geschichte schreiben und damit die Texte für das ganze Album.

Peter setzt sich durch und macht sich daran, die surreale und zugleich allegorische Geschichte von Rael zu schreiben, eines puerto-ricanischen Jungen, der in New York lebt. Er gibt der Geschichte den Titel *The Lamb Lies Down On Broadway*.

Wir bauen unser Equipment im großen Wohnzimmer auf, während sich

Peter an ein schäbiges altes Klavier zurückzieht, das in einem anderen Zimmer vor sich hin verstaubt. Wir vier jammen, er notiert seine Textideen, und ich nehme alles mit meinem zuverlässigen Nakamichi-Kassettenrekorder auf.

Wir schreiben ein paar großartige Songs – »In The Cage«, »Riding The Scree«, tonnenweise gute Sachen – und vieles entsteht, während Peter im anderen Zimmer sitzt, auf dem Klavier herumhämmert und Texte schreibt. Eine seltsame Methode, aber sie scheint zu funktionieren.

Leider ist Peter überlastet, und das nicht nur mit der Arbeit. Zu Hause

läuft es nicht gut – Jill hat eine schwierige Schwangerschaft, was ich damals nicht weiß. Das hat zur Folge, dass er häufiger fehlt und wir ohne ihn weitermachen. Was nicht gerade bewirkt, dass wir uns bei einem derart ehrgeizigen Projekt als Einheit fühlen.

Noch während wir in der Phase des Songschreibens sind, kommt von unerwarteter Seite ein Angebot: William Friedkin, der Regisseur von *Der Exorzist* und *French Connection* (dafür bekam er einen Oscar), will einen Science-Fiction-Film drehen und sucht einen (wie Peter es später beschreibt) »Autor, der noch nie etwas mit Hollywood zu tun hatte«. Er hat

den Begleittext auf *Genesis Live* gelesen – eine typische fantastische Kurzgeschichte von Peter – und ist von dem surrealen, trockenen Humor sehr angetan. Er kann sich eine Zusammenarbeit mit Peter vorstellen. Wir hatten uns auf der *Selling England-Tour* *Der Exorzist* angesehen und waren alle begeistert, daher wissen wir, dass Friedkin kein abgehobener Spinner ist.

Für Peter wird ein Traum wahr: Er hat die Chance, mit einem visionären Künstler, der zu den besten seiner Branche gehört, in einem anderen Medium zusammenzuarbeiten, kann das von zu Hause aus tun und für seine

Frau da sein. Er fragt: »Können wir das Album schieben? Gebt mir Zeit, damit ich das machen kann, dann bin ich wieder da.« Er sagt nicht, dass er die Band verlassen will.

Wir alle erwidern: »Sorry Peter, leider nein. Entweder bist du dabei, oder du bist raus.«

Aus meiner Sicht wäre es kein Weltuntergang, wenn es so weit kommen sollte, dass Peter die Band verließe. Meine handfeste praktische Lösung wäre, dass wir Genesis als vierköpfige Instrumentalband weiterführen. Zumindest könnte man sich so endlich einmal auf die Musik konzentrieren.

Die Reaktion der anderen auf diesen Vorschlag lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: »Das ist doch Quatsch. Wir ohne Gesang, ohne Texte? Zurück auf deinen Platz, Phil!« Und natürlich haben sie recht.

Bevor die Sache konkret wird, erfährt Friedkin, dass sein Angebot das Ende von Genesis bedeuten könnte. Das will er nicht, vor allem, weil sein Science-Fiction-Projekt nur eine nebulöse Idee ist. Ein paar Wochen, nachdem das Angebot eingegangen ist, zieht er es zurück.

Peter ist also wieder da. Aber nur deshalb, weil sich ein besseres Angebot zerschlagen hat. Nicht gerade die beste

Voraussetzung, um sich wieder zusammenzutun. Doch wir arbeiten weiter, und alles ist vergeben und vergessen, zumindest tun wir so.

Dann machen wir uns daran, die Songs auf einer Farm in Wales aufzunehmen, auf Glaspant Manor, in den Island Mobile Studios und wieder mit John Burns. Wir haben festgestellt, dass uns die Atmosphäre in einem Studio erdrückt, außerdem wollen wir auf Platte so aufregend klingen wie bei einem Konzert. John und das mobile Studio geben uns eine gewisse Freiheit. Er wirkt schon fast wie ein Mitglied der Band.

Peter schreibt immer noch an den Texten, während wir vier aufnehmen, aber dennoch ist Glaspant Manor ein entspanntes Intermezzo, vor allem weil es Peter, Mike und Tony die Gelegenheit bietet, ihrer Vorliebe für Spaziergänge übers Land zu frönen. Auf Tour halten wir oft am Straßenrand, kaufen ein paar Zwiebeln, Karotten, Käse und Brot und gehen irgendwo auf eine Wiese und picknicken. Das klingt ein bisschen hippiemäßig, aber gegen ein gutes Stück Cheddar mit Zwiebeln ist nun einmal nichts einzuwenden.

Wieder in London mischen wir *The Lamb Lies Down On Broadway* in den

Island Studios in der Basing Street ab. Nachdem wir unser Epos zwei Monate lang in Wales aufgenommen haben, sind wir froh, wieder auf heimischem Boden zu sein. Während der Arbeit im Studio erfahren wir, dass Brian Eno eine Etage über uns aufnimmt und an seinem zweiten Soloalbum *Taking Tiger Mountain By Strategy* arbeitet. Ich bin kein großer Fan von Roxy Music, aber die anderen lieben die Band. Peter geht nach oben, sagt Hallo und fragt, ob wir ein paar Gesangsparts durch seinen Computer jagen können. Eno wiederum fragt, ob ich hochkommen und zu einem Song von ihm mit dem Titel »Mother Whale Eyeless«

Schlagzeug spielen könnte. Ich habe nichts dagegen, auf diese Art verkuppelt zu werden.

Eno und ich verstehen uns auf Anhieb. Er ist ein sehr interessanter Typ, kein typischer »Pop-Mensch« – vielleicht einer der Gründe, warum er Roxy Music verlassen hat. Seine Art zu arbeiten, fasziniert mich. Am Ende spiele ich auf seinen Alben *Another Green World*, *Before And After Science* und *Music For Films*.

Beim Abmischen in der Basing Street entsteht eine Art Spaltung zwischen Genesis bei Tag und Genesis bei Nacht. Peter und ich mischen manchmal bis zwei Uhr morgens ab, und dann

kommt Tony am nächsten Morgen, findet alles miserabel und schmeißt es weg. Mitunter nehmen wir noch auf, obwohl wir eigentlich schon abmischen sollten. Die Zeit ist knapp, die Stimmung ist angespannt, und alle sind müde. Wir haben zu viel Musik und zu viel Text, wir müssen uns beeilen, damit wir fertig werden, und die erzählerischen Nuancen des Doppelalbum-Konzepts sind uns allen ein Rätsel (auch Peter, wie wir vermuten) – außerdem müssten wir schon bald wieder auf Tour sein. Auf einer Tour, bei der wir – wie wir beschlossen haben – das komplette neue Album spielen wollen. Auf einer

Tour, an der eine große Produktion dranhängt.

Unweigerlich, unvermeidlich rückt die Tour zu *The Lamb Lies Down On Broadway* immer näher und verspricht die großartige Präsentation eines Doppelalbums mit 23 Tracks, das niemand zuvor gehört hat, gespielt von einer Band, die selbst Mühe hat, Schritt zu halten mit einem Konzept, das noch nicht völlig ausgegoren ist, aufgemotzt mit einer ambitionierten Produktion, die völlig ungeprobт ist, und das auf einer Welttournee mit 104 Konzerten.

*Sprung nach Dallas ...* Genesis probt im Hauptquartier der Firma Showco,

von der wir unsere Ton- und Lichttechnik mieten.

Wir versuchen, die richtige Beleuchtung zu finden und uns einen Reim auf die Dia-Projektionen zu machen, die die ganze *Lamb*-Geschichte illustrieren sollen. Das Konzept ist eine Katastrophe, noch bevor wir überhaupt anfangen. Die drei Leinwände synchron arbeiten zu lassen, erweist sich als unmöglich, es gibt dafür noch keine zuverlässige Technologie. Und wenn es bei den Proben schon nicht funktioniert, funktioniert es auf der Tour erst recht nicht. Außerdem kennen wir – wie mittlerweile üblich – die Kostüme nicht, die zum Einsatz

kommen sollen. Peter hat sie allein entworfen, und einige erweisen sich nun schlicht als untauglich, mit geradezu komischem Effekt. Wenn er sein »Slipperman«-Kostüm trägt – ein ziemlich ekliges Outfit, das über und über mit gummiartigen Blasen überzogen ist (als hätte er überall Hoden, er sieht aus wie der Elefantenmensch) –, bekommt er das Mikro gar nicht zum Mund. Und wenn zu »The Lamia« ein sich drehendes Zelt aus farbiger Gaze von oben herabschwebt, verfängt sich das Mikrofonkabel darin und dreht sich endlos mit, was bedeutet, dass sich Peter bei vielen Konzerten hektisch

darum bemüht, das Kabel wieder freizubekommen. Die Ereignisse überstürzen sich, wir haben nie die Zeit, die Probleme zu beheben.

*Sprung nach Chicago* ... Am ersten Abend unserer *The Lamb Lies Down On Broadway*-Tour bemerke ich mitten im Set, wie sich direkt neben mir etwas Großes mit Luft füllt. Ein riesiger aufblasbarer Penis. Natürlich, was sonst. Dann sehe ich Peter in seinem Slipperman-Kostüm, der durch den Penis hindurchkriecht.

*Sprung nach Cleveland* ... Fünf Tage nach Tourbeginn sind wir im Swingos untergebracht, einem angesagten, aber leicht schäbigen Hotel in Cleveland.

Jedes Zimmer ist individuell und ziemlich bizarr gestaltet, mit Streifen, Tupfen – womit auch immer. In einem dieser überdekorierten Zimmer sagt Peter unserem Manager Tony Smith, er verlasse die Band. Tony überredet ihn, bis zum Ende der Tour zu warten.

*Sprung nach Skandinavien ...* Die Pyrotechnik gerät außer Kontrolle. Zu viel Knall, zu wenig Rauch, und überall Holzsplitter von in die Luft gesprengten Lautsprechern. Wir haben plötzlich ein Crewmitglied weniger. (Nur um das klarzustellen: Er wurde nicht in die Luft gesprengt, sondern nur gefeuert.)

*Sprung nach Manchester ...* Im gediegenen Midland Hotel sagt mir

Peter schließlich, dass er die Band verlässt. Ich bin traurig und mache keinen Hehl daraus. Uns beide verbindet eine ziemlich solide Freundschaft innerhalb wie außerhalb der Band. Im Übrigen sind wir beide Schlagzeuge. Wir Drummer halten zusammen.

Trotz Peters anstehendem Ausscheiden sind die schnappschussartigen Erinnerungen, die ich an die *Lamb*-Tour habe, überwiegend positiv. Um ehrlich zu sein: Ich fühle mich oft wie im Himmel. Ich trage Kopfhörer, damit ich mich singen höre, und habe einen wunderbaren Sound. Manche Stücke

zu spielen, ist das reinste Vergnügen: »The Waiting Room« ist jeden Abend frisch und anders, und Tonys Keyboardspiel in »Riding The Scree« und das sanfte »Silent Sorrow In Empty Boats« sind ebenfalls eine Freude.

Doch alles in allem hat man das Gefühl, die Band jage ihrem eigenen Schatten nach. Das Album war am 18. November in England erschienen, zwei Tage später startete die Tour in Chicago, daher hatten selbst die eifrigsten Fans kaum Zeit, die vier Seiten des Konzeptalbums mit seinem atmosphärischen Prog Rock zu verdauen. Ein enormer Brocken, wenn man ihn bei einem Konzert an einem

Stück vorgesetzt bekommt. Hinter verschlossenen Türen ist die Stimmung angespannt angesichts dieses alles andere als verheißungsvollen Tourauftakts.

Derartige

Voraussetzungen wären bei keiner Tour gut gewesen, doch bei einer Tour mit so hohen Ansprüchen, von dieser Größe und mit diesen Kosten erscheint der Auftakt noch viel düsterer.

Doch gelobt seien unsere Fans, sie geben ihr Bestes! Am Ende des 90-minütigen Spektakels, mit zwei Versionen von Peter auf der Bühne für die Schlussnummer »*it.*« (der Titel wird klein und kursiv geschrieben, und als Accessoire gibt es noch einen Punkt),

sehen alle doppelt. Wir triumphieren, aber nicht so, wie wir triumphiert hätten, wenn die Musik bekannt und die Handlung zugänglicher gewesen wäre.

Die *The Lamb Lies Down On Broadway*-Tour wird zum Mythos, nicht zuletzt in dem Film *This Is Spinal Tap*. Unsere Tour liefert die perfekte Vorlage für die Drehbuchautoren und Schauspieler. Szenen wie die, wo sich der Glaskasten, in dem der Bassist steckt, nicht öffnet, kommen mir nur allzu bekannt vor. Ich war dabei, mitten auf der Bühne, mit nicht funktionierenden Requisiten und einem zornigen Gitarristen. Es ist

vielleicht kein Zufall, dass Derek Smalls, der Bassist von Spinal Tap, eine auffällige Ähnlichkeit mit Steve Hackett zu der Zeit hat.

Anfangs spielen wir gelegentlich vor halbleeren Sälen. Hinter der Bühne hat Peter seine eigene Garderobe mit Schminke und Spiegel, doch wir vier sind stets gern gesehene Gäste. Er ist keine Primadonna, obwohl nach der Show oft viele Typen von der Plattenfirma bei ihm vorbeischauen, sich aufblasen und ihm Komplimente machen: »Super Show, Pete!«

Dass sie ihm Honig ums Maul schmieren, geht Tony auf die Nerven und mir auch. Peter gilt als der

glorreiche Architekt der Show. Genesis droht von Peter überschattet zu werden. Allerdings kann ich mich nicht daran erinnern, dass sich Peter jemals als großer Star gefühlt hätte. Hinter der Bühne blieb er trotz eigener Garderobe einer von uns.

Dann kommt Frankreich und damit, zur allgemeinen Erleichterung, das Ende der Tour. Kurz bevor wir in Besançon, einer kleinen, unscheinbaren Stadt in der Nähe der Schweizer Grenze, auf die Bühne gehen, sagt uns Tony Smith, dass das letzte Konzert in Toulouse mangels Interesse abgesagt wurde. Das scheint sinnbildlich für die ganze Tour. Die vorletzte Vorstellung

in Besançon wird also zu unserer letzten Vorstellung. Plötzlich wird uns klar: Das ist sehr wahrscheinlich das letzte Mal, dass wir zusammen Songs wie »The Colony Of Slippermen« und »Here Comes The Supernatural Anaesthetist« spielen. Es ist unser letztes Konzert mit Peter. Es ist das letzte Mal, dass wir ihn durch einen gigantischen Penis kriechen sehen. Es ist der 22. Mai 1975.

Peter spielt »The Last Post« auf der Oboe. Doch ein richtiger Höhepunkt zum Abschluss bleibt aus. *Das Lamm legt sich auf dem Broadway nieder und steht nicht mehr auf. Und dann waren es nur noch vier.*

Nehme ich es Peter übel, dass er die Band verlassen hat? Absolut nicht. Persönlich stehen er und ich uns so nahe wie fünf Jahre zuvor, als ich zu Genesis kam, und trotz aller Schwierigkeiten und der unfreiwilligen Komik der *Lamb*-Tour hatte ich viel Spaß. In professioneller Hinsicht haben die Probleme die übrigen Bandmitglieder noch enger zusammengeschweißt. Es steht nie zur Debatte, dass Tony, Mike, Steve und ich aufhören. Wir vier sind fest entschlossen weiterzumachen. Wir wissen nicht wie. Aber wir werden weitermachen. Wir brauchen also einen neuen Sänger und Frontmann. Darum

werden wir uns kümmern, wenn es so weit ist.

Wir sind uns einig, dass wir über Peters Ausscheiden so lange wie möglich schweigen werden. Wir wollen vorbereitet sein und neues Material haben, bevor es sich herumspricht.

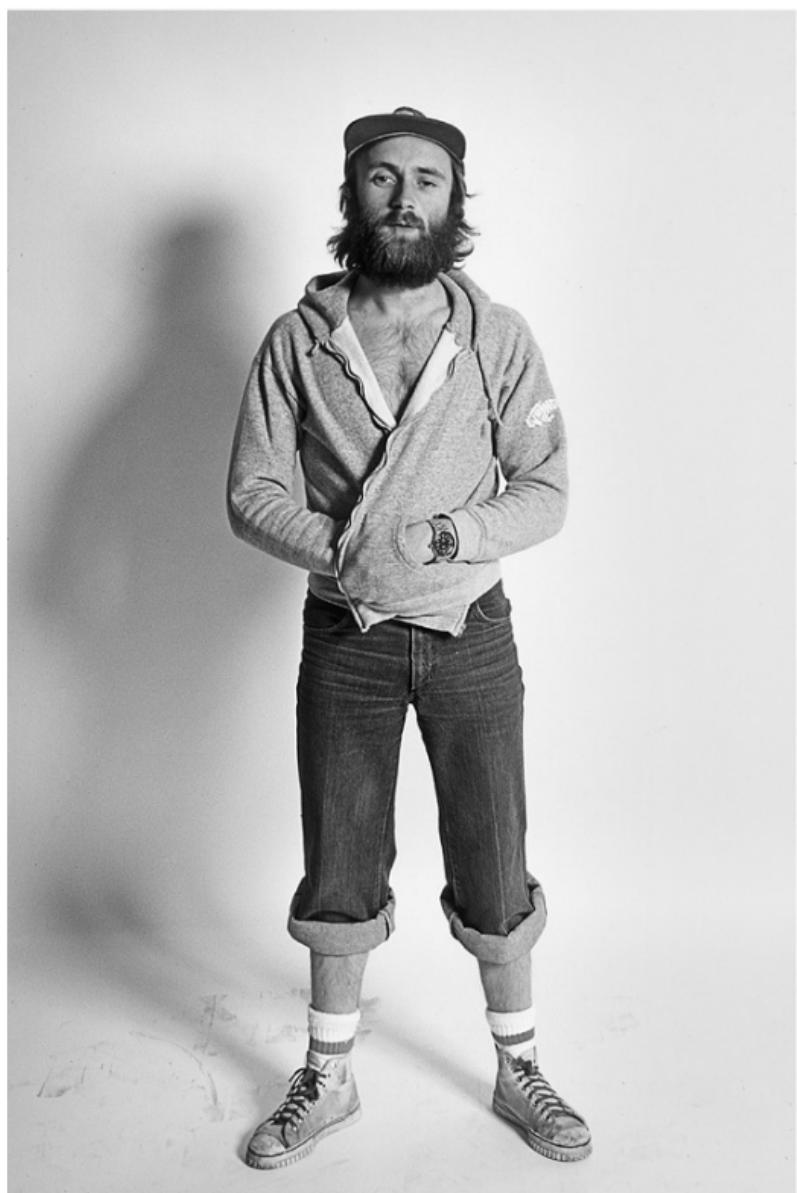
Und was ist mit *The Lamb Lies Down On Broadway* heute? Es ist eins der wenigen Genesis-Alben, das ich auflegen kann, und das mich immer noch überrascht, allerdings kann ich mich nicht daran erinnern, es je am Stück gehört zu haben. Doch das Album setzte in mehrerlei Hinsicht hohe Maßstäbe für die Band, und selbst der Spinal-Tap-Bezug ist ein

Kompliment, ob zweischneidig oder nicht. Oder wie Peter es mit seinen letzten Zeilen auf der Bühne mit Genesis sagte: »It's only rock'n'roll, but I like it.«

Was mich betrifft, blicke ich mit freudiger Aufregung in die Zukunft. Denn schließlich habe ich nun andere, persönliche Verpflichtungen. Als wir mit *Selling England By The Pound* in Kanada auf Tour waren, hatte ich Kontakt zu einer alten Flamme aufgenommen und erfreut festgestellt, dass sie noch jemanden dabeihatte: eine kleine Tochter.

Wir haben die Siebzigerjahre zur Hälfte hinter uns. Das Jahrzehnt

begann damit, dass ich eine Band fand,  
ging weiter damit, dass ich meinen  
Vater verlor, und jetzt, in der Mitte,  
werde ich ganz plötzlich zum  
Familievater.



Modisch gesehen ziemlich der letzte Schrei in  
jenen Tagen, als ich problemlos oben ohne  
gehen konnte. Um 1976. (© Waring Abbott)

# 8

## Familienmann, Frontmann

Oder: Der Versuch, alle  
zufriedenzustellen. Ergebnis:  
so lala

Pause, zurückspulen, nachdenken.  
Wir sind im März 1974, 14 Monate

bevor Peter Genesis verlässt. Die Tour zu *Selling England By The Pound* rollt nach Vancouver, wo Genesis ein Konzert im Garden Auditorium geben. Ich bin dreiundzwanzig, und ich bin sehr aufgeregt: In der Stadt an der fernen kanadischen Pazifikküste lebt Andrea Bertorelli, meine Freundin aus Teenagerzeiten, mit der ich eine rege On/Off-Beziehung führte.

Wir erinnern uns: Ich war mit Andy auf der Schauspielschule von Barbara Speake. Und wie das bei einer Jugendliebe so ist, verbrachten wir viel Zeit bei der Familie des jeweils anderen. Ich *liebte* Andys Mutter und war sehr gern bei den Bertorellis, wann

immer sich die Gelegenheit ergab. Die Bertorellis gehörten einer Londoner Restaurantfamilie gleichen Namens an, und Mr. wie Mrs. B. kochten beide fantastisch. Und auch der Nachtisch war sehr willkommen: Sie hatten nichts dagegen, wenn der Freund ihrer Tochter bei ihr übernachtete. Ich gehörte schon zur Familie.

Ende der Sechzigerjahre gingen Andy und ich getrennte Wege – weil ich wieder mit Lavinia Lang zusammen war – und auch die Beziehungen zu unseren jeweiligen Familien brachen ab. Nach dem Tod von Andys Vater frischte ihre Mutter eine Freundschaft mit einem Offizier der kanadischen

Luftwaffe wieder auf, der im Krieg in Godalming stationiert gewesen war, heiratete ihn und wanderte nach Vancouver aus. Andy, ihre Schwester Francesca (ein *Playboy*-Bunny) und ihr Bruder John gingen mit nach Kanada.

Im Frühjahr 1974 hatte ich Andy seit drei oder vier Jahren nicht mehr gesehen. Allerdings weiß ich ein bisschen was über sie. Mrs. Bertorelli steht mit meiner Mutter in Briefkontakt, und Mum erzählt mir, dass Andy in die Wildnis gezogen ist, einen Mann kennengelernt hat, eine Zeitlang in einem Blockhaus gelebt hat, schwanger wurde und dann vom Vater des Kindes verlassen wurde. Andy

kehrte zu ihrer Familie nach Vancouver zurück und brachte am 8. August 1972 – auf den Tag genau zwei Jahre, nachdem ich Mitglied bei Genesis geworden war – eine Tochter namens Joely Meri Bertorelli zur Welt.

Bevor die Band in Vancouver Station macht, rufe ich an und lade die Bertorellis zum Konzert ein. Andys Mutter, wie immer sehr gastfreundlich, besteht darauf, dass ich während meines kurzen Aufenthalts in Vancouver bei ihnen vorbeikomme. Es ist ein wunderbares Wiedersehen. Ich nehme Mrs. B.s Einladung zum gemeinsamen Essen sehr gerne an. Ich lerne den kanadischen Stiefvater Joe

kennen, einen begeisterten Bowling-Fan (viele Jahre später werde ich Sponsor seines Teams sein) und die 16 Monate alte Joely, ein entzückendes kleines Mädchen. Noch bevor wir den Nachtisch aufgegessen haben, flackern oder vielmehr lodern die alten Gefühle zwischen Andy und mir wieder auf.

Sie ist eine hübsche junge Frau mit einem schönen Körper. Sie ist unglaublich sexy, weshalb sie auch so viele Herzen gebrochen hat. Ich muss gestehen, dass sich der Text zum Song »Invisible Touch«, den Genesis 1986 herausbrachte, in weiten Teilen auf sie bezieht.

Andy ist glücklich, ich bin glücklich, und Mrs. B. ist glücklich – sie wollte mich schon immer als Schwiegersohn. Als Genesis von Vancouver aus weiterziehen, sind Andy und ich mal wieder ein Paar. Und ich bin, wie ich annehme, auch Vater. Das Leben hat sich verändert, und zwar sehr schnell, aber ich schaue nicht zurück oder schiele auf die Seite. Ein Stück von meinem Herzen gehört Andy schon seit Schulzeiten. Sie hat eine Tochter? Ich überlege keine Sekunde lang.

Das nächste Konzert ist sechs Tage später in New York, wieder in der Philharmonic Hall, daher bin ich ruckzuck wieder weg. Doch im

folgenden Monat bleiben wir telefonisch in Kontakt und verlieben uns wieder so richtig ineinander. Mein Leben wird neu eingestellt, wieder zurück auf meine Teenagerzeit, aber auch auf die Zukunft.

Am Ende der Nordamerika-Tour spielen wir wieder in New York, an drei Abenden hintereinander in der Academy of Music. Andy kommt mich besuchen. Joely schläft im Bett zwischen uns, und ich weiß noch, wie sie mich ansieht, als wollte sie sagen: »Was machst du denn hier?«

Seit unserem Wiedersehen in Vancouver sind keine sechs Wochen vergangen, doch wir haben uns

entschieden: Wir sind wieder zusammen, Andy geht mit mir zurück nach England. Ich war Single, als ich auf Tour ging, und bin in festen Händen und Vater, als ich zurückkomme. Wir sind eine Familie, und ich bin überglücklich.

Wieder in England haben Genesis einen Monat frei, bevor wir anfangen, Songs für das Album/Konzeptalbum, die Vision oder auch den Meilenstein/Mühlstein zu schreiben und aufzunehmen, aus dem schließlich *The Lamb Lies Down On Broadway* wird. Schon bald leben Andy und Joely bei mir in meiner gemieteten Einzimmerwohnung in Epsom. Wir

müssen feststellen, dass das keine geeignete Bleibe für eine junge Familie ist. Zum Glück geht es ja bald nach Headley Grange ...

... wo wir mit dem Anblick all der entsetzlichen Ratten in einem stinkenden alten Haus konfrontiert werden. Ich habe keine Zeit, mich ausführlicher mit den äußereren Bedingungen zu befassen, denn ich stürze mich sofort in die Arbeit. Was natürlich schön für mich ist – ich arbeite *und* habe noch dazu meine neue Familie bei mir. Aber wie ist es für Andy und Joely? Sie haben ihr Heim und ihre Familie auf der anderen Seite der Welt verlassen und finden sich jetzt

im Chaos einer Band wieder, sind sich selbst überlassen und haben nichts anderes zu tun, als im Gras zu sitzen und die Ratten zu zählen. Entmutigend, erdrückend, beängstigend – suchen Sie sich etwas aus!

Nicht gerade die geeignete Umgebung für Partner, um es vorsichtig auszudrücken. Wie Peter mit seiner Familie, die sich damals noch im wahrsten Sinn des Wortes im embryonalen Stadium befindet, feststellen wird, gibt es bei Genesis nichts derartiges wie Urlaub aus familiären Gründen oder Familienzeit. Wir arbeiten abends, an Wochenenden

und an sämtlichen Feiertagen, und dann legen wir noch einen drauf und arbeiten noch ein bisschen weiter. So läuft das.

Und wie es nun mal so ist, gehen die Aufnahmen zu *The Lamb* fast nahtlos in die anschließende Tour über, es läuft zu der Zeit bei Genesis also noch hektischer ab als üblich. Angesichts der chaotischen Zustände und der Kosten der Tour können mich Andy und Joely nicht begleiten und auch nicht so oft besuchen, wie wir es gerne hätten. Von Anfang an ist Andy in unserer Partnerschaft oft zum Alleinsein gezwungen. Sie ist vom ersten Tag an eine Rock-'n'-Roll-Witwe. Allerdings

erinnere ich mich nicht, dass die Umstände Mike oder Tony oder deren Partnerinnen ähnlich zu schaffen gemacht hätten; sie schienen allgegenwärtig zu sein. Vielleicht war ich nicht selbstbewusst genug.

Es gelingt uns, aus der Wohnung in Epsom auszuziehen und ein Haus im Queen Anne's Grove in Ealing zu mieten. Aber wir müssen bis zum nächsten Jahr warten, bis zum Ende der *Lamb*-Tour, um heiraten zu können, was wir dann auf dem Standesamt von East Acton tun. Die wunderschöne Braut trägt weiß, der Bräutigam eine Nelke, einen ordentlich gestutzten Bart und brandneue Converse All Star-

Turnschuhe, die er eigens für diesen Anlass gekauft hat. Erwartungsgemäß bleibt keine Zeit für Flitterwochen.

Nachdem Peter die Band verlassen hat, stehen wir vor der kniffligen Aufgabe, einen Sänger zu finden. Wir setzen eine Annonce in den *Melody Maker*: »Sänger für Band im Stil von Genesis gesucht«, und hoffen, dass diese Formulierung das Geheimnis wahrt und die Presse nicht auf eine heiße Spur bringt.

Es geht das Gerücht, dass wir 400 Zuschriften auf unsere Annonce erhielten. Ich glaube nicht, dass die Zahl stimmt, aber vielleicht trennte Tonys Büro mehr Spreu vom Weizen,

als mir bekannt ist. Ich weiß allerdings, dass wir alle Arten von Bewerbungen bekamen. Stapelweise Kassetten. Typen, die zu unseren Schallplatten sangen. Oder zu unseren Songs Gitarre spielten. Manche spielten ein bisschen Klavier, ein bisschen dies, ein bisschen das. Manche schickten Kassetten, auf denen sie zu Frank Sinatra oder Pink Floyd sangen. Wir sortieren aus, bis wir eine präsentable Auswahl haben, und verteilen dann Termine fürs Vorsingen. Gleichzeitig ziehen wir uns in Maurice Plaquets Keller in der Churchfield Road in East Acton zurück, den ich von meinen wenigen Stunden Schlagzeugunterricht her kenne.

Wir stürzen uns aufs Songschreiben für das siebte Album der Band, unser erstes als Quartett, allerdings fehlt Steve anfangs, weil er seinem ersten Soloalbum *Voyage Of The Acolyte* noch den letzten Schliff verpasst. Ich habe das Gefühl, dass er mehr Wertschätzung als Songschreiber erfahren wollte – Tony, Mike und Peter hatten das Monopol darauf, das Material für die Band zu schreiben, und, offen gesagt, brachten sie bessere Songs zu Papier als Steve. Und natürlich auch bessere Sachen als ich.

Aber bis zu *The Lamb* hatte ich kaum Songs geschrieben, daher habe ich keine Probleme damit. Steve dagegen

möchte ein Ventil für seine Kreativität, daher beschreitet er ohne Streit oder Groll unsererseits Solopfade. Mike und ich spielen sogar auf *Voyage Of The Acolyte* mit, und ich singe bereitwillig die Lead Vocals bei »Star Of Sirius«. Das läuft alles sehr einvernehmlich.

Zu unserer ungeheuren Erleichterung wird selbst ohne Steve sehr schnell klar, dass wir ohne Peter zurechtkommen. Die Songs entstehen wie in alten Zeiten, und es sind gute Songs. Wir haben »Dance On A Volcano«, noch bevor Steve wieder bei uns ist. »Squonk« und »Los Endos« folgen, eine starke Auftaktsalve für das Album, das wir *A Trick Of The Tail* nennen.

Dann die Katastrophe. Wieder einmal ist Peter auf dem Cover des *Melody Maker*: »Gabriel verlässt Genesis«. Die Nachricht ist durchgesickert, bevor wir Zeit hatten, uns neu zu formieren.

In Musikerkreisen wird gemunkelt, das sei das Ende von Genesis. Natürlich ist es das – wie kann eine Band das Ausscheiden ihres Frontmanns überleben, vor allem, wenn er so charismatisch und kreativ ist wie Peter Gabriel? Wir müssen schnell handeln, damit die Vorstellung, Genesis sei verloren, keine Kreise zieht und wir dieses Image womöglich nie wieder loswerden.

Die Berichterstattung in der Presse und die verfügbaren Fakten stützen den Eindruck, dass Genesis erledigt sei. Im Oktober 1975, kurz vor den Meldungen, noch bevor wir Gelegenheit hatten, *A Trick Of The Tail* aufzunehmen, kommt Steves Album heraus. Ebenso wenig hilfreich ist die Tatsache, dass ich mir ausgerechnet diese Zeit ausgesucht habe, um mit einer anderen Band anzubandeln.

Meine On/Off-Affäre mit Brand X beginnt Ende 1974 mit einem Anruf von Richard Williams. Er hat früher für den *Melody Maker* geschrieben und leitet jetzt die A&R-Abteilung von Island Records. Er erzählt mir, dass er

eine interessante Band hat, eine Jam-Band, die noch nicht lange bei ihm unter Vertrag steht und die einen neuen Schlagzeuger sucht.

Ich gehe zu den Proben, und wir haben Spaß. Zu der Zeit machen Brand X mehr Funk als Jazz. Sie haben einen Sänger, der jedoch nicht viel zu tun hat, deshalb spielt er auch Congas (mein Beileid, ich erschaudere, als mir plötzlich der Geist von Phil Spector erscheint). Es wird viel um einen Groove und einen Akkord herum improvisiert. *Stundenlang*.

Dennoch mag ich die Jungs, und ich mag auch die Freiheit, die sie bieten, daher erkläre ich mich bereit, Brand X

auf Teilzeitbasis beizutreten, obwohl ich nicht so richtig weiß, worauf ich mich einlasse. Es gibt keine Konzerte und nur Gerüchte über eine Platte. Schließlich verabschieden sich der Gitarrist und der Sänger und machen etwas anderes, zurück bleiben der Bassist Percy Jones, der Keyboarder Robin Lumley, der Gitarrist John Goodsall und ich.

Mit uns vier Instrumentalisten wird aus Brand X etwas völlig anderes. Es ist die Zeit von Fusion und Jazz-Rock, was für mich teilweise viel zu verspielt und ausufernd ist. Aber wir machen ein paar interessante Platten, vor allem die

ersten beiden, *Unorthodox Behaviour* (1976) und *Moroccan Roll* (1977).

Doch vorerst, im Herbst 1975, heißt es für die Mitglieder von Genesis-ohne-Peter: »Alle für einen und einer für alle«. Wir sagen uns trotzig, es allen zu zeigen! Genesis bestand also nur aus Peter? Er schrieb alles? Tja, nur weil der Fuchskopf fehlt, heißt das nicht, dass wir weg vom Fenster sind. Wir müssen vielleicht einen Sänger finden, aber das neue Material, mit dem er arbeiten wird, ist großartig. Die Gerüchte über das Ableben von Genesis sind stark übertrieben.

Wir legen einen Gang zu und laden jeden Montag vier oder fünf potenzielle

Sänger zum Vorsingen in die Churchfield Road ein. Ich bringe ihnen die Gesangsparts bei und singe ihnen vor, während Steve, Tony und Mike leise die Musik dazu spielen. Wir wählen ein paar Stücke aus, die Aufschluss über das jeweilige Talent geben könnten. »Firth Of Fifth« von *Selling England By The Pound* zum Beispiel oder »The Knife« von *Trespass* – ein paar Schlüsselpassagen, um die stimmliche Bandbreite und Qualität auszuloten. Nur Ausschnitte, doch auch die verlangen den potenziellen Frontmännern viel ab. Wir müssen das so machen: Wir haben als Band einen gewissen Anspruch,

außerdem hat Peter große Fußstapfen hinterlassen, in die der Neue nun treten muss.

Wir suchen aber nicht nur jemanden mit einer guten Stimme. Wir fragen uns: Wird der Neue ein guter Partner beim Songschreiben? Was bringt er in die Band ein? Wir versuchen herauszufinden, ob wir den jeweiligen Kandidaten in unserer Familie haben wollen. Denn wir als Bandmitglieder sind jetzt, wo Genesis mit dem Rücken zur Wand steht, sehr eng miteinander. Fast wie Brüder.

Ich finde Gefallen an diesen montäglichen Proben, bei denen ich die Möglichkeit habe zu singen. Es stand

von Anfang an fest, dass ich auf dem neuen Album bei ein paar akustischen Songs singen würde – etwa bei »Entangled« oder »Ripples«. Aber ich weiß, dass ich »Squonk«, »Dance On A Volcano« oder andere rockigere Songs nicht meistern werde.

Doch das steht auch gar nicht zur Debatte: Wir brauchen einen neuen Sänger und tun alles, um einen zu finden. Ich komme gar nicht auf die Idee – und die anderen auch nicht –, dass ich mich auch nur im Entferntesten zum Frontmann eignen könnte.

Was natürlich auch daran liegt, dass wir gerade *The Lamb Lies Down On*

*Broadway* gemacht haben: ein großes, kühnes Doppelalbum mit viel Gesang – kunstvollem Gesang – und einer entsprechend theatricalischen Produktion. Wie um alles in der Welt sollte ich diese Herausforderung meistern? Kann ich nicht. Und ehrlich gesagt, habe ich auch kein Interesse daran. Ich bin glücklich hinter meinem Schlagzeug.

Und ich bin immer noch bereit, meinen Joker zu ziehen: Ich spiele lieber in einer Instrumentalband, als ans Mikrofon zu treten. Leider wird diese Idee schnell wieder verworfen. Tony und Mike haben schon lange den Wunsch, Songs zu schreiben – und

zwar Songs mit Texten, Texten, die gesungen werden müssen. Mehr noch: Sie wollen *Hits* schreiben, Singles, die in die Charts kommen. Das wollten sie schon immer; sie träumten davon, Songs wie die der Kinks oder der Beatles zu schreiben. Das kann man nicht, wenn die Band keinen Sänger, keine Texte und keine Refrains hat.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ihre Fähigkeiten als Songschreiber fast zehn Jahre »reifen« müssen, bis es endlich so weit ist und sie Hit-Singles schreiben. Zufällig trifft das mit einer weiteren Realität zusammen, die sich ergeben hat: Ich werde mangels Alternative zum Sänger,

zumindest im Keller der Churchfield Road.

Jeden Abend gehe ich heim zu Andy.

»Habt ihr schon einen Sänger gefunden?«

»Nein. Keiner erfüllt unsere Anforderungen.«

Fünf oder sechs Wochen lang kommen Sänger zum Vorsingen. Wir haben etwa 30 Jungs getestet. Allmählich wird es mühsam. Und die Uhr tickt – wie nicht anders zu erwarten, wird bereits über eine Tour gesprochen –, wir haben keine andere Wahl, wir müssen ins Studio. Wenigstens haben wir eine Menge starker Songs.

Wir gehen mit einem neuen Ko-Produzenten, Dave Hentschel, in die Trident Studios und nehmen in rasantem Tempo auf. Ich bin am stärksten bei »Los Endos« beteiligt, bei dem ich mich am Groove von Santanas »Promise Of A Fisherman« orientiere, aus seinem gerade erschienenen Jazz-Fusion-Album *Borboletta*. »Squonk« ist sehr im Stil von Led Zeppelin. Und dann ist da noch »Robbery, Assault, and Battery«, ein Song, der beweist, dass es noch Platz für Songs gibt, die eine Geschichte erzählen und für die Genesis ja auch bekannt ist.

Wir sind wirklich zufrieden mit diesen Songs. Sie klingen stark, frisch und ein

bisschen anders. Wir fühlen uns wie eine neue Band und klingen auch so. Entschlossen machen wir weiter, wir teilen die Backing Tracks auf und entscheiden, wer den Text für welchen Song schreibt. Der Zeitdruck wächst, weil die Tracks aufgenommen sind, wir aber immer noch keinen Sänger haben. Immerhin haben wir uns darauf geeinigt, dass es einen Sänger gibt, der eine Runde weiterkommt. Mick Strickland ist ein bisschen besser als der Rest, und wir fragen ihn, ob er ins Studio kommen will, um einen Song zur Probe einzusingen. Wir geben ihm »Squonk«. Gleich die erste Zeile ist richtig fies: »*Like father, like son ...*« Wir

fragen nicht nach seiner Tonart oder seinem Tonumfang. Wir geben ihm einfach den Song. Leg einfach mal los ...

Der arme Kerl. Es ist nicht mal ansatzweise seine Tonart. Also sagen wir: »Vielen Dank, auf Wiedersehen ...«

Im Rückblick tut mir die Sache mit Mick leid. Ich war dann derjenige, der den Song in der Tonlage singen musste, die man mir vorsetzte, doch damals dachten wir an so was noch gar nicht.

Andererseits ist »Squonk« neu, und ich mag den Groove. Doch viel entscheidender ist, dass uns nichts anderes mehr bleibt und wir nichts zu

verlieren haben. Die Stunden im Studio summieren sich. Also frage ich: »Wie wäre es, wenn ich es mal versuche?« Und die anderen meinen schulterzuckend: »Warum nicht?«

Tief in meinem Innern weiß ich, dass ich das kann, aber es dann tatsächlich auch zu *singen* – das ist etwas ganz anderes. Manchmal sagt das Gehirn Ja, aber die Stimme schreit Nein.

Aber ich versuche es, obwohl mich Mikes Text etwas ratlos macht. Mike und Tony sagen mir später, dass es für sie war wie in einem Comic, wenn einem ein Licht aufgeht und als Illustration eine Glühbirne aufleuchtet. Sie sehen sich im Kontrollraum an, und

ihre hochgezogenen Augenbrauen sagen alles: »*Oh mein Gott, ich glaube, er kann es!*« Rückblickend betrachtet, war das ein entscheidender Moment für mich. Das Studio war toll, wir konnten herumwerkeln, bis der Gesang passte und die Musik harmonierte. Allerdings wollte ich live immer noch nicht vorne am Mikro stehen und singen.

Und doch, und doch ... Wir sind immer noch ziemlich verwirrt und durcheinander. Der Sänger, von dem wir dachten, er würde den Gesang hinkriegen, hat sich als Flop erwiesen ... und jetzt hat es der Schlagzeuger probiert, und es klingt gar

nicht so schlecht ... aber ob er dann gleich das ganze Album einsingen soll? Ist das klug?

Wir nehmen ein paar Stücke auf, feilen daran herum, kommen am nächsten Morgen wieder, hören sie uns noch einmal an und sind uns alle einig: Es klingt immer noch gut!

Ich bin *sehr* unsicher, aber könnte es sein, dass wir gerade einen Sänger gefunden haben? Auch wenn es eher so war, als hätten wir zufällig eine Fünf-Pfund-Note entdeckt, die hinten an der Couch runtergerutscht ist.

Einstweilen schieben wir die Zweifel beiseite, wir müssen weitermachen. Wir ziehen einen Song nach dem anderen

durch. »Robbery, Assault, And Battery« sticht heraus und funktioniert auf Anhieb richtig gut – ich lege ein bisschen Artful Dodger in meine Stimme. Nach und nach zeige ich, dass ich die Songs nicht nur singen kann, sondern noch etwas anderes hineinbringe. Ein bisschen Charakter, in jeder Hinsicht. Ich kann mir die Songs zu eigen machen, ohne auf Peters optische Accessoires zurückgreifen zu müssen.

Einige davon sind besonders anspruchsvoll. »Mad Man Moon« etwa, ein Song von Tony – und gerade Tonys Melodien liegen jenseits meiner üblichen Komfortzone, vor allem, wenn

ich sie auf dem Weg ins Studio noch schnell lernen muss. Doch im Lauf der Jahre werde ich mich daran gewöhnen. Auch »A Trick Of The Tail« stammt von ihm, aber damit fühle ich mich wohler. Alles in allem fällt mir das Einsingen des Albums leichter, als ich gedacht hätte.

Plötzlich sind wir fertig. Und ich denke immer noch, dass das eine einmalige Ausnahme war. Als Übergangslösung konnte ich das Album einsingen, aber die Songs auf der Bühne zu singen, ist noch einmal etwas ganz anderes. Wir haben also immer noch keinen Sänger.

Ich gehe heim zu Andy und Joely in Ealing.

Andy: »Wie läuft's mit dem Album?«

Ich: »Ich habe alle Songs eingesungen, und es klingt super.«

Andy: »Und warum wirst du dann nicht der neue Sänger?«

Ich: »Bist du verrückt? Ich bin der Drummer. Ich will nicht vorne stehen und mit dem Hintern wackeln. Zwischen mir und dem Publikum ist ein Sicherheitsabstand – mein Schlagzeug –, und das ist gut so.«

Als wir mit den Aufnahmen fertig sind, gehen wir die Probekörper noch einmal durch. »Bist du *sicher*, dass da nicht noch jemand anders da war?«

Aber nein, da war keiner, und da ist auch keiner.

Schließlich sage ich: »Verdammtd, also gut, ich könnte den Part des Sängers übernehmen, aber ...«

Wir sitzen in der Klemme. Nachdem wir jede andere Möglichkeit ausgelotet haben, ist der Schlagzeuger anscheinend die Notlösung, unsere letzte Rettung. Keiner von uns kann das so richtig ernst nehmen. Der »Hinterbänkler« soll einen guten Frontmann abgeben? Das kann doch nur ein Irrtum sein?

Auch ich bin hin- und hergerissen, vor allem, weil ich wirklich gern Schlagzeug spiele. Das ist meine

Heimat. Doch die Wahrheit lässt sich nicht leugnen: Ich *kann* die Songs singen.

Schließlich finden wir einen Kompromiss: Ich ziehe das Singen in Erw<ä>gung, wenn ich einen Schlagzeuger finde, der mir gefällt, denn ich will ihm nicht dauernd über die Schulter gucken, ihn kontrollieren und insgeheim kritisieren. Und ich will keine Doppelrolle übernehmen – das sieht dämlich aus. Don Henley schlug sich für einen oder zwei Songs ganz gut, und Levon Helm war toll für einen oder zwei Songs. Aber keiner wäre in der Lage gewesen, bei einem zweistündigen Konzert den Kontakt

zum Publikum zu halten. Ein Leadsänger, der hinter dem Schlagzeug hervorsingt, wirkt auf ein Publikum befreindlich. Denn das Schlagzeug bildet eine Barriere zwischen Sänger und Publikum und verhindert eine Verbindung zwischen den beiden.

Vorsichtig und zögernd, mit einigen Vorbehalten und leisem Zähneknirschen, gewöhne ich mich an den Gedanken. Und am Ende schaufle ich mir mein eigenes Grab.

Bill Bruford, der früher bei Yes war, ist ein guter Freund, der mich auf viele Jazz-Schlagzeuge aufmerksam gemacht hat. Er kommt zu einer Probe von Brand X – wir schreiben gerade die

Stücke für *Unorthodox Behaviour* – und fragt: »Wie läuft's bei Genesis? Schon einen Sänger gefunden?«

»Nicht wirklich. Ich habe das Album eingesungen, und jetzt soll ich es weiter als Sänger probieren. Aber dafür brauchen wir einen Schlagzeuger.«

»Und warum fragst du nicht mich?«

»Das willst du nicht machen. Das ist doch ein bisschen zu Yes-mäßig für dich?«

»Doch, das würde ich.«

Und so hat Genesis plötzlich einen neuen Schlagzeuger und ich keine Ausrede mehr.

Nach einem Hin und Her gewöhnen wir uns an das neue Line-up und die

veränderte Bandkonfiguration. Wir machen keine große Sache daraus. Es passiert einfach. Ich erinnere mich nicht einmal mehr an die Proben oder an irgendeine Ankündigung.

Bill fügt sich gut ein, obwohl er die Art von Schlagzeuger ist, die gern jeden Abend etwas anderes spielt. Ich habe zwar Verständnis dafür, dass er die Songs ein bisschen auffrischen will, aber mit manchen Drum Fills gibt er den *Einsatz*, und darauf sind Tony, Mike und Steve angewiesen.

Und ganz plötzlich sind wir durchgestartet. Eine neue Tour, ein neues Kapitel beginnt.

\* \* \*

*A Trick Of The Tail* erscheint im Februar 1976. Die neuen Genesis fühlen sich wie Underdogs. Vielleicht ist das einer der Gründe, warum wir so positive Kritiken bekommen: Die Erwartungen hinsichtlich der Überlebensfähigkeit unserer Band waren sehr, sehr niedrig. Dann hören die Leute die Platte, finden sie toll, und schon gilt: Wer zuletzt lacht, lacht am besten. Das Album landet in den britischen Charts auf Platz drei, was eine schöne Bestätigung für uns darstellt, denn *Selling England By The Pound* war auf demselben Platz.

Den folgenden Monat verbringen wir in Dallas und proben für die Tour. Das erste Konzert der *Trick Of The Tail*-Tour ist in Kanada, in dem Städtchen London in der Provinz Ontario, für den 26. März angesetzt. Was das Singen betrifft, bin ich nicht sonderlich nervös, ebenso wenig was die Aussicht angeht, live vor Publikum zu singen. Daran habe ich mich vor langer Zeit durch meine Mitwirkung in dem Musical *Oliver!* gewöhnt. Doch vor Publikum aufzutreten und nur ein Mikrofon vor sich zu haben, anstatt wie sonst eine Reihe Becken, das kostet Überwindung. Wenn man nicht dazu aufgelegt ist, Fledermausflügel am Kopf zu tragen

und in der Luft herumzufliegen, was tut man dann, wenn man gerade mal nicht singt?

Dazu kommen Überlegungen praktischer Art. Ich habe bereits sehr deutlich dargelegt, dass ich nicht das machen kann, was Peter gemacht hat. Ich werde nicht Andys Mieder tragen oder mir ein Dachsfell umhängen. Aber *was* ziehe ich dann an? Die Latzhose, die voll und ganz genügte, als ich nur der Schlagzeuger war? Oder ist das zu, naja, arbeitermäßig? Ich kann bei »Robbery, Assault, And Battery« eine Schiebermütze und einen edwardianischen Gehrock tragen, aber

das ist das Äußerste, mehr Theatralik gibt es bei mir nicht.

Es wird vorgeschlagen, dass ich mir ein paar Sachen schneidern lasse. Sie sind rechtzeitig zum Tourauftakt fertig, aber wenn ich zum ersten Mal als Sänger auf die Bühne trete, will ich nicht etwas tragen, das ich nicht *bin*. Ich muss mich absolut wohlfühlen. Also bleibt es bei der Latzhose.

Dann eine weitere Überlegung: Peter war sehr gut darin, das Publikum mit kleinen Geschichten zu unterhalten, während Mike, Tony und Steve ihre Instrumente stimmten. Er war der »*Mysterious Traveller*«. Aber ich bin mehr »*Onkel Phil*«. Also notiere ich mir

während der Autofahrt von Toronto nach London hektisch Ideen, was ich zwischen den Songs sagen könnte. »Bei dem Song geht es um ... äh ... Shit, ich weiß nicht, was ich zu dem Song sagen soll ...«

In der London Arena gehen die Saallichter aus. Ich fluche leise und schlucke laut. Wie wird es werden? Alle haben Angst. Ich nehme meine Verantwortung ernst, deshalb gibt es keinen schnellen Schluck, um mir Mut anzutrinken, und schon gar keinen Joint. Mit einem Mal wird mir die enorme Bedeutung dieses Augenblicks bewusst. Genesis tritt mit einem neuen Sänger auf. Die meisten Bands würden

dieses Risiko gar nicht erst eingehen oder zumindest nicht überleben. Viele dachten, wir würden es nicht tun, hatten bereits an unserem Nachruf gebastelt. »Genesis: Am Anfang war das Wort ... und am Ende die Katastrophe, als die Band versuchte, einen brillanten Sänger durch einen versierten Schlagzeuger zu ersetzen. Mögen sie in Fetzen ruhen.«

Ich verstecke mich fast das gesamte Konzert über hinter dem Mikrofonständer – ich bin vierundzwanzig und fast so dünn wie ein Drumstick. Ich fasse das Mikro nicht einmal an. Es aus der Halterung zu nehmen, wäre so ... *sängermäßig*.

Ich überstehe das Konzert mit leichten Kratzern an meinem empfindlichen Selbstwertgefühl als Frontmann.

Für das zweite Konzert im Kitchener Memorial Auditorium Complex in Ontario hole ich eines der Kleidungsstücke heraus, die für mich geschneidert wurden: einen Overall in dunklem Senfgelb. Mit Schlaghosen und durchgeknöpfter Front und ein bisschen zu eng, sodass man meine Tomtoms sieht – was, glauben Sie mir, für ein ganzes Konzert sehr beklemmend ist. Zudem ist der Overall aus einem synthetischen Stoff, der zu stinken anfängt, sobald ich schwitze.

Von der ersten Minute an, die ich auf der Bühne bin, ist es furchtbar. Das trage ich nie wieder. Nie! Versprochen.

Doch abgesehen von diesem Aussetzer bei meiner Garderobe laufen die beiden ersten Konzerte fantastisch. Wir spielen das *Lamb-Medley* – »den Zuschauern etwas geben, das sie kennen« –, aber das kann mich nicht schrecken. Ich kenne alle Stücke gut, sehr gut. Ich habe sie bis zum Abwinken gehört. Und es ist unabdingbar, dass wir die Favoriten der Fans spielen, egal, wie kompliziert, episch oder heavy. Wir müssen so gut wie möglich die Botschaft vermitteln: *Bei Genesis läuft alles wie gewohnt.*

Trotzdem habe ich die Hände beim Singen über weite Strecken fest in den Hosentaschen stecken. Es wird eine Weile dauern, bis ich das Mikrofon anfasse, aus der Halterung nehme und damit herumlaufe. Erst als das passiert, habe ich das Gefühl, dass es nun offiziell ist: Ich, Phil Collins, bin ein Sänger.

Die Tour durch Nordamerika dauert sechs Wochen. Wieder ist das der erste Teil unserer Welttournee. Amerika hat immer noch große Priorität für uns. In Deutschland schaut man uns mit großen Augen an – erst mit *Duke* wird man uns dort mögen –, aber wir wissen, dass wir in den USA Geld verdienen

können oder zumindest kurz davor stehen.

Uns vorangegangen sind Led Zeppelin; sie haben den Gipfel bereits erklimmen. Unsere britischen Kollegen Yes, Emerson, Lake & Palmer, Supertramp und all die anderen sind noch dabei, wie wir. Noch hatten wir keine internationale Hit-Single. Wir werden immer noch nur von lokalen Radiosendern gespielt. Wir sind eine Kultband. Eine große Kultband.

Die Kritiken und Interviews bestärken mich, und auch Andy macht mir Mut, wenn sie und Joely mich auf der Tour besuchen. Alle sind überrascht, wie gut es läuft. »Wow«, sagen die Leute zu

mir. »Du klingst toll. Hört sich an wie Peter.« Ich weiß nicht, ob ich das als Kompliment auffassen soll. Aber zu dem Zeitpunkt ist mir *alles* recht.

Die positiven Reaktionen halten an. Vom Konzert im kanadischen London an gibt es ein kollektives Aufatmen bei Genesis und den Fans. Wir sind enorm erleichtert, dass unsere pragmatische Lösung, um das Problem mit Peters Ausscheiden zu beheben, besser funktioniert als gedacht. Peter durch einen Außenstehenden zu ersetzen, wäre sehr schwierig gewesen. Peter durch ein Bandmitglied zu ersetzen, ist allerdings ähnlich kompliziert.

Im Mai kehren wir zurück in die Heimat, und nach einem Monat Urlaub gebe ich am 9. Juni 1976 mein britisches Debüt als Sänger von Genesis, beim ersten von sechs Konzerten im Londoner Hammersmith Odeon.

Einerseits sind wir mit mir als Sänger schon ganz gut eingespielt. Andererseits gewöhnt man sich auf einer langen US-Tour an die ziemlich geräuschvollen Reaktionen des Publikums. Amerikaner sind während eines Konzerts überraschend laut.

Bei der Rückkehr nach Europa trifft die Band auf ehrfürchtiges Schweigen: »*Mist, sie hören zu.*« Alle wappnen sich innerlich.

Aber Hammersmith ist großartig. Mittlerweile habe ich mich für einen Bühnen-Outfit entschieden: weiße Latzhosen und ein weißes Jackett. Darin fühle ich mich wohl. Es fällt mir relativ leicht, im Scheinwerferlicht zu stehen. Ich gebe mich auf der Bühne zunehmend lockerer, obwohl ich das Mikrofon immer noch nicht vom Ständer nehme. Auch die Kommunikation mit den Zuschauern wird besser. Kommunikationsfähigkeit ist wichtig, denn jetzt bin ich derjenige aus der Band, der um Interviews gebeten wird. Das ist natürlich schmeichelhaft. Endlich kann ich der Welt sagen, wie die Dinge wirklich

sind. Erst später stelle ich fest, dass sich sechs Interviews an einem Tag negativ auf meinen Gesang abends beim Konzert auswirken.

Meine Live-Performance kommt immer mehr in Schwung (zumindest ein bisschen), und ich entwickle eine spezielle Art Tamburinspiels: Irgendwann in dieser berauschenenden Zeit, in der ein Konzert auf das andere folgt, fange ich an, mir das Tamburin gegen den Kopf zu schlagen. Nicht einmal, nicht zweimal, sondern mehrmals. Im Takt, am Ende von »I Know What I Like«. Aus dieser verrückten Idee entwickelt sich der sogenannte Tamburintanz. Eine

Mischung aus John Cleese in »Ministry Of Silly Walks« und Morris Dance. Eine kleine Showeinlage, die das Publikum ebenso mag wie ich.

Genesis hat also aus eigener Kraft überlebt. Mehr noch: Wir fühlen uns verjüngt.

Die Tour endet im Sommer 1976, und im September sind wir schon wieder in den Relight Studios in Hilvarenbeek in Holland und nehmen das achte Album von Genesis auf, *Wind & Wuthering*, wieder mit dem unentbehrlichen Dave Hentschel als Produzenten. Wir sind zum ersten Mal im Ausland im Studio und stellen alle Backing Tracks

innerhalb von zwölf Tagen fertig. Als hätte sich unser Elan verdoppelt.

Das fällt selbst dem PR-Mann von unserer amerikanischen Plattenfirma auf, der einen Pressetext über uns schreiben soll. »Trotz aller Aktivitäten schaffte es der unermüdliche Phil Collins, mit seiner ›zweiten‹ Band Brand X aufzutreten und Stücke aufzunehmen«, tönt es im Pressetext zu *Wind & Wuthering*, »und dazu kommen noch weitere Sessions ...«

Aus dem in dieser Position etwas angezweifelten Frontmann ist ein Mann mit Selbstvertrauen geworden, ohne jedoch (wie ich hoffe) zu großspurig zu wirken. Wir haben jede

Menge neues Material, das uns neuen Schwung gibt. Wieder einmal teilen wir uns die Urheberschaft der Songs. Steve und ich schreiben zusammen »Blood On The Rooftops«, und wir alle sind an »... In That Quiet Earth« beteiligt. Ich setze mich für den Groove à la Weather Report auf »Wot Gorilla« ein, bei dem Tony und ich als Urheber genannt werden. Bei diesen Sessions verspürt Steve zunehmend den Drang, eigene Songs zu schreiben.

Doch das bei Weitem Wichtigste für mich zu der Zeit: Andy ist hochschwanger und unser erstes gemeinsames Kind kann jeden Tag zur Welt kommen. Das wäre natürlich

immer ein bedeutsamer Augenblick für mich, doch der Umstand, dass ich so lange von ihr getrennt war, verleiht ihm eine zusätzliche Emotionalität. Da Andy seit Anfang des Jahres schwanger war, konnte sie mich auf der Tour zu *Trick Of The Tail* nicht oft besuchen. Während sie daheim in Ealing herumhockte, war ich in der Welt unterwegs und versuchte, ein guter Frontmann zu werden.

Simon Philip Nando Collins wird am 14. September 1976 geboren. Philip nach mir, Nando nach Andys Vater. Theoretisch hätten Genesis die Arbeit am Album verschieben können, dann hätte ich beruhigt daheimbleiben

können, ohne Panik und überstürzte Reisen von Holland über die Nordsee zurück nach England. Aber bei Genesis heißt es nun einmal »The Show must go on«. Im Rückblick hätte ich sagen sollen: »Scheiß auf Genesis, ich muss mich um meine Frau kümmern!« Aber von uns allen wird erwartet, dass wir alles für die Band einsetzen, selbst wenn es später wiederholte Versuche gibt, das wiedergutzumachen: »Hättest du uns das doch nur gesagt, wir hätten doch den Erscheinungstermin verschieben können.« Doch ich habe zwar auf der Bühne an Selbstvertrauen gewonnen, seit ich der Frontmann bin, aber hinter verschlossenen Türen traue

ich mich immer noch nicht, den Mund aufzumachen. Alte Hackordnungen, im Privaten wie im Beruflichen, sind nur schwer aufzuweichen und zu verändern.

Oder anders formuliert: »Alle Musiker sind gleich, aber manche Musiker sind gleicher als die anderen. (aus »Animal Farm« von George Orwell) Ich stehe vorne, gebe mein Bestes – ganz offen gesagt: Ich war maßgeblich daran beteiligt, dass sich die Band nicht auflöste –, dennoch habe ich das Gefühl, dass ich besser stillhalten und keinen Ärger machen sollte. Hier kommt wieder einmal die Collins'sche Unsicherheit zum Tragen.

Zum Glück erreicht mich der Anruf so früh, dass ich rechtzeitig zu Simons Geburt im Queen Charlotte's Hospital in Hammersmith in West-London zurück bin. Wegen einer Hauterkrankung muss er für kurze Zeit isoliert werden. Ich besuche ihn und Andy regelmäßig. Ein paar Tage lang bin ich da, aber schon bald werde ich wieder in Holland bei meiner Truppe gebraucht. Mein allzu kurzer Besuch verstärkt bei Andy nur noch das Gefühl, dass sie gegenüber der Band nur die zweite Geige spielt. Doch aus meiner Sicht hat in dem Moment die Pflicht Vorrang vor dem Gefühl: Wir müssen ein weiteres Album fertigstellen

und uns mit einer weiteren Besetzungsänderung herumschlagen.

Bill Bruford ist nach der *Trick Of The Tail*-Tour ausgestiegen und hat seine eigene Band UK gegründet – wir sind also wieder einmal eine Band im Fluss. Ich rufe den großartigen US-Schlagzeuger Chester Thompson an. Ich habe ihn mit Weather Report gesehen und ihn mit Frank Zappa auf dessen Live-Album *Roxy & Elsewhere* gehört, auf dem auch noch ein zweiter Drummer spielte, Ralph Humphrey. Die beiden spielen ein fantastisches Double-Drum-Set in Zappas Song »More Trouble Every Day« – etwas in der Art will ich auch für unsere Band.

Ich rufe Chester an, und er sagt Ja, obwohl wir uns noch nie begegnet sind. Wir proben ein paarmal, und das war's auch schon, er ist dabei. Chester bleibt bis zum Ende unserer Reunion-Tour 2007 bei uns.

*Wind & Wuthering* erscheint im Dezember 1976, und zum Jahresbeginn 1977 legen wir gleich richtig los: Am Neujahrstag startet die Tour, für die wir unser Live-Equipment kräftig aufgerüstet haben. Wir haben jetzt Laser und Landescheinwerfer von einer Boeing 747. Genesis führen nun einen richtigen Tour-Tross mit sich.

Für mich als Frontmann wird all dieser Schnickschnack samt Laser

möglichst geschmackvoll eingesetzt. Er soll nicht von der Musik ablenken. Tatsächlich sind die visuellen Effekte ein Ersatz für Peters Kostüme. Dank ausreichend Licht und Magie – nicht zu vergessen den Doppelpack neuer Songs – haben die Zuschauer fast vergessen, dass der Frontmann von Genesis früher einmal dafür bekannt war, sich wie ein römischer Centurio oder als Bill (oder Ben) The Flowerpot Man zu gewandt. Wir treten jetzt in den großen Hallen auf. In London spielen wir im Rainbow – angeblich wollen 80000 Leute die 8000 Tickets kaufen. Drei Tage später in Earls Court. Im Madison Square Garden in New

York. Wir reisen zum ersten Mal nach Brasilien, wo uns 150000 Leute sehen. Jeder von uns hat einen bewaffneten Leibwächter, der verhindern soll, dass wir entführt werden. Es ist eine völlig neue Erfahrung für uns. Wir geraten mit der Militärpolizei aneinander, werden auf einer Schnellstraße fast von einem Lastwagen überfahren, jammen mit einheimischen Musikern in Bars, schwelgen im von der Plattenfirma spendierten Luxus, während neben uns in den Favelas die Armut regiert, und wir flirten mit Voodoo. Die ganze Reise ist interessant, macht einem aber auch Angst. Ich kaufe traditionelle brasilianische Percussion-Instrumente

(darunter auch eine Surdo, eine große Trommel, die man in der Hand hält und die ich eines Tages auf Peters »Biko« spielen werde). Und natürlich einen ausgestopften Piranha.

Die Monate fliegen nur so dahin. Wir beenden die Tour zu *Wind & Wuthering* am 3. Juli 1977 in der Münchner Olympiahalle, haben den August frei und beginnen dann im September mit der Arbeit an unserem neunten Album. Simon wird in diesem Monat ein Jahr alt.

Die Fangemeinde von Genesis wächst massiv und stetig. Wir spielen jetzt in Arenen und Stadien; beruflich könnte es nicht besser laufen. Doch privat

hängt der Haussegen aufgrund meiner ständigen Abwesenheit schief. Mit zwei kleinen Kindern ist Andy ans Haus gebunden und hält mit ihrem Frust nicht hinterm Berg.

Auch Steve ist zunehmend frustriert. Er hat sein Soloalbum veröffentlicht, doch der Druck ist dadurch nicht geschwunden, sondern sogar noch gestiegen. Er will auf den Genesis-Alben mehr Songs haben. Des einen Freud, des andern Leid: Durch die neue Konfiguration der Band haben sich unerwartet neue Wege fürs Songschreiben ergeben, und während ich als Songschreiber zunehmend Selbstvertrauen gewinne, bekommt

Steve nicht den kreativen Raum, der ihm seiner Meinung nach zusteht.

Im Sommer sind wir in London und mischen *Seconds Out* ab, ein Live-Album, das wir im Juni an vier Abenden hintereinander im Pariser Palais des Sports aufgenommen haben. Als ich vom Queen Anne's Grove zu den Trident Studios fahre, sehe ich unterwegs in Notting Hill Steve auf der Straße.

»Soll ich dich zum Studio mitnehmen, Steve?«

»Ah, nein, ich ruf dich später an.«

Als ich im Studio ankomme, erzähle ich von der merkwürdigen Begegnung.

»Oh, hat er es dir nicht gesagt? Er ist ausgestiegen«, sagt Mike.

Ich glaube, es war Steve peinlich, es mir selbst zu sagen. Doch später erfahre ich, dass er außerdem fürchtete, ich könnte ihm als Einziger dazu überreden, sich das Ganze noch einmal zu überlegen.

Steve geht also, noch einer, der auf der Strecke bleibt. Aber wenn wir den Verlust des Sängers verkraftet haben, überleben wir auch den Verlust eines Gitarristen. Unverdrossen machen wir weiter, Mike spielt jetzt Bass und Leadgitarre.

Im Herbst sind wir wieder in Hilvarenbeek, und bis zum Jahresende

haben wir die Aufnahmen für ein weiteres Album ... *And Then There Were Three* ... abgeschlossen. Genesis sind so erfolgreich wie nie. Die Band funktioniert auch als Trio, und sie funktioniert mit mir als Sänger. Wir haben das Gefühl, dass wir auf eine weitere Ebene vorstoßen können. Wir müssen nur bereit sein, die Beinarbeit zu übernehmen. Ja, noch mehr Beinarbeit, als wir bereits geleistet haben.

Und die Streitereien zu Hause? Sie flackern immer wieder auf. Mit zwei kleinen Kindern ist Andy viel – *sehr viel* – allein. In den seltenen Momenten, wenn ich etwas länger

daheim bin, ist die Stimmung angespannt. Wir können nicht mehr als ein paar Sätze miteinander reden, dann streiten wir schon wieder.

Natürlich lieben wir uns, aber manchmal ist es offensichtlich, dass wir uns nicht *mögen*.

In einer Beziehung ist es ungeheuer wichtig, dass der eine den anderen ergänzt. In unserer Ehe ist das nicht der Fall. Ich neige nicht zum Aberglauben und schon gar nicht – ich wage es kaum auszusprechen, zur Paranoia. Andy dagegen nimmt einen schrägen Blick sofort wahr oder auch eine Bemerkung, und dann wird alles genau, endlos und unermüdlich unter die Lupe

genommen und analysiert. Damit komme ich nicht gut klar, ich mache dann dicht.

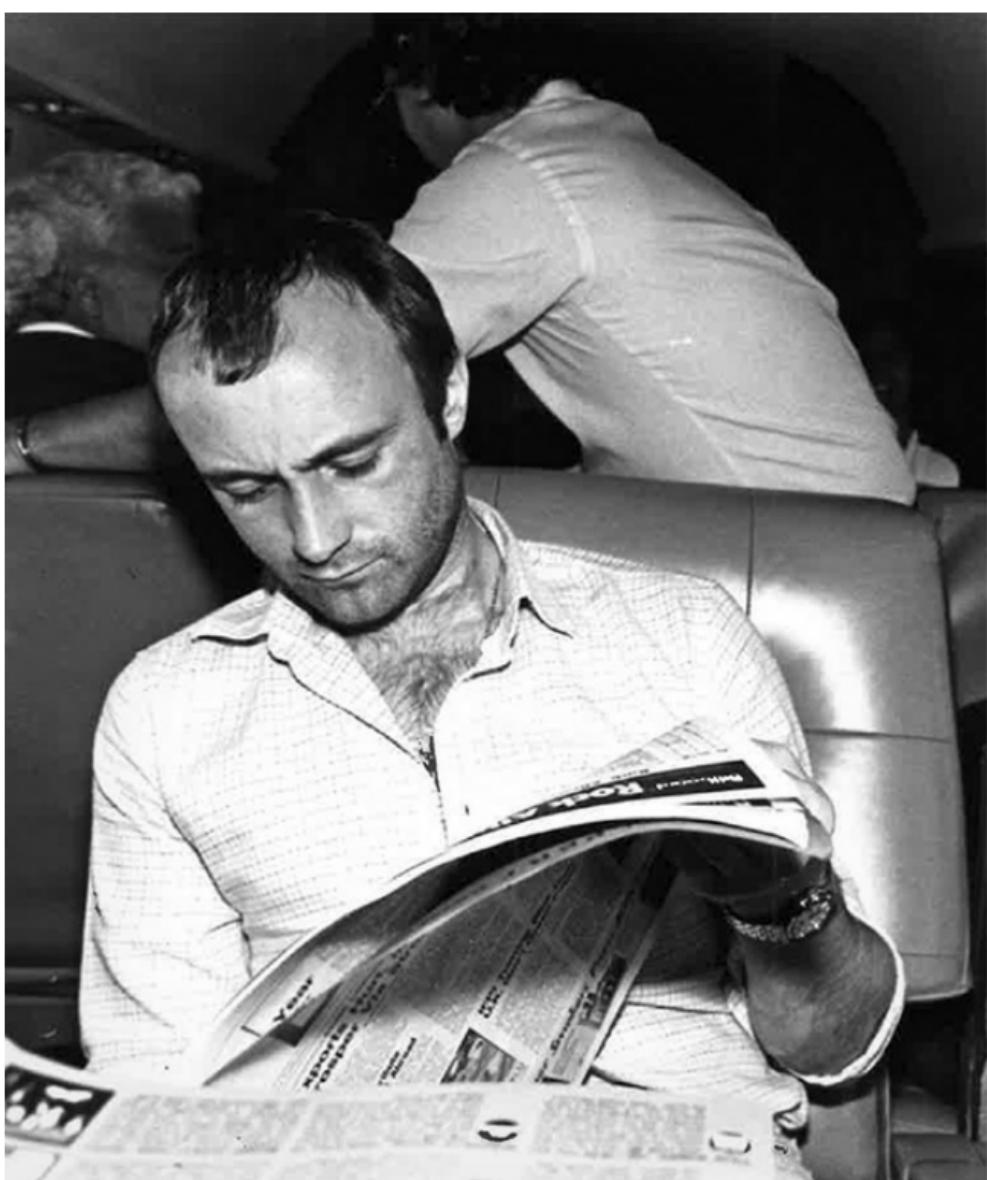
Tatsächlich kommt keiner von uns gut klar. Ich bin hin- und hergerissen. Ich habe mich vom Schlagzeuger zum Rockstar entwickelt, doch tief in meinem Herzen bin ich immer noch ein Familienmensch und durch und durch Vater. Ich schaue in Simons Bettchen und denke: »Du hast keine Ahnung, was los ist.« Doch bei näherem Überlegen weiß ich selbst das auch nicht. Ich will, dass mein Sohn und meine Tochter einen Vater haben und ein normales Familienleben. Aber so wie es aussieht, werden wir alle

enttäuscht werden. Der Erfolg von Genesis hat sich gegen uns verschworen.

Weniger als vier Jahre sind vergangen, seitdem ich meine Freundin aus Teenagertagen in Vancouver wiedergesehen habe und wieder mit ihr zusammen bin. In dies Zeit haben wir gewaltige Veränderungen erlebt: einen Umzug über den Atlantik, die Gründung einer Familie, das Ausscheiden eines Frontmanns, die Beförderung eines Schlagzeugers, den Wandel von einer Kultband, die von Studenten geliebt wird, zu so etwas wie einem internationalen Rock-Phänomen. Dadurch, dass ich der

Sänger von Genesis geworden bin, hat meine Karriere einen Schub bekommen, wie ich ihn mir niemals hätte vorstellen können. Doch es sieht so aus, als würde sich gerade deswegen der Niedergang meines Privatlebens beschleunigen.

Aber bereue ich es oder lehne ich es womöglich sogar ab, was aus der Band geworden ist oder was sie aus mir gemacht hat? Nein, das kann ich nicht sagen. Für mich gab es keine Alternative. Ich musste so handeln.



Bei der Zeitungslektüre irgendwo unterwegs  
auf einer endlosen Tour. (© Genesis Archive)

**9**

# **Schicksalhafte Scheidung**

Oder: Wie durch mehrere Amerika-Tourneen meine erste Ehe in die Brüche geht, meine Solo-Karriere in Gang kommt und schließlich »In The Air Tonight« entsteht

**E**s ist Anfang 1978, und wie es der Titel unseres neuen Albums verrät ...  
*Und da waren es nur noch drei ...*

Tony Banks, Mike Rutherford und ich sind gerade mit unseren Trio-Aufnahmen fertig, als Tony Smith ein Bandtreffen einberuft. Dabei geht es üblicherweise um unsere Zukunft, und üblicherweise versammeln wir uns dazu in unserer Londoner Band-Zentrale, grummeln ein bisschen vor uns hin und trinken Tee. Genesis-Treffen bieten stets eine gute Plattform für Streitigkeiten. Smith schlägt irgend etwas vor, und ich entgegne darauf: »Wie oft soll ich es dir noch sagen, ich habe keinen Bock auf ...

(hier Tournee/Promo-Aktivität/*Top of the Pops*-Auftritt einfügen). Und übrigens hat der Monat vier Wochen, nicht fünf, wie in deinem Terminkalender, also können wir diese ganze Arbeit ohnehin nicht bewältigen.« Dann knicke ich ein.

In einem Punkt jedoch sind wir uns alle einig (vielleicht, weil wir jetzt weniger sind, die sich zanken können): Genesis wird im amerikanischen Radio zu wenig gespielt. Jedenfalls nicht genug, um aus den großen Ballungszentren herauszukommen – New York, Philadelphia, Chicago, Los Angeles. Wir schaffen es deshalb nicht über diese Städte hinaus, weil wir,

ehrlich gesagt, nicht rockig genug sind. Wir sind introvertierte, bisweilen zu sehr und manchmal maßlos verkopfte langhaarige Engländer, deren Publikum dazu neigt, mit dem Hintern abzustimmen und sich zu setzen, während es uns beim Spielen zuschaut.

Wenn wir also in den Süden und in das Kernland Amerikas vorstoßen wollen, müssen wir es auf andere Weise versuchen. Wir müssen über unseren Schatten springen, auf Tournee gehen und uns in die entlegenen Ecken der USA aufmachen, um die dortigen sogenannten sekundären und tertiären Märkte zu bedienen.

Kurz gesagt: Um Amerika zu knacken, müssen wir überall in Amerika spielen. Selbstverständlich wird kein Gedanke an die Möglichkeit verschwendet, dass uns Amerika das Genick brechen könnte. Auch nicht daran, dass einer von uns und seine Ehe daran zerbrechen könnte.

Smith und unser langjähriger Agent Mike Farrell haben also eine ausgedehnte Amerika-Tour für uns gebucht. Dann noch eine. Am Ende waren es drei Amerika-Tourneen in rascher Folge. Und zwei Europa-Tourneen. Und zum Schluss noch eine kurze Japan-Tournee. Ich sage: »Okay.« Wieder eingeknickt.

Ich gehe nach Hause und erstatte Andy Bericht. »Schatz, tolle Neuigkeiten – Genesis hat eine fantastische Chance, den amerikanischen Markt zu erobern ...« Für mich ist es vollkommen logisch, dass man sich als Profimusiker den größten Teil des Jahres über auf Tournee den Arsch abspielen muss. Und die emotionale, persönliche, eheliche Logik? Sagen wir, auf diesem Gebiet bin ich nicht ganz so firm.

Andys Reaktion lässt sich folgendermaßen umschreiben: »Nun gut, wenn du das tust, werden wir nächstes Jahr um diese Zeit nicht mehr zusammen sein.«

Natürlich haben Menschen Gefühle, klar. Aber ich sehe das Ganze so: Das ist mein Beruf, mit dem ich meinen Lebensunterhalt bestreite. Und jetzt, wo ich bei Genesis der Frontmann bin, bestreite ich damit auch den Lebensunterhalt anderer Menschen.

Ich unterbreite Andy (recht behutsam), dass sie bei unserer Heirat wusste, was für einen Beruf ich ausübe. Dass ich regelmäßig und wiederholt weggehen muss, um meine Brötchen zu verdienen. Vorsichtig erwähne ich, dass sie sich darauf eingelassen hat. Das Großartige aber ist doch (stelle ich ihr in Aussicht), dass Genesis nach dem Ende dieser zähen Bühnenphase so

etwas nicht noch einmal machen müssen. Ehrlich, dass ich die meiste Zeit des Jahres über weg bin, wird nicht zur Normalität in unserem Leben werden. Es geht darum, dass Genesis diese Hürde nehmen und sich die kleineren US-Märkte auftun, damit unser Leben wieder leichter wird.

Andy und ich haben gerade ein Haus gekauft, Old Croft in Shalford in der Nähe von Guildford in der Grafschaft Surrey, ein bisschen weiter außerhalb Londons, als wir es ursprünglich vorhatten. Da man das Haus nur über gewundene Landstraßen erreichen kann, ist es beinahe mit dem von Peters Eltern vergleichbar. Ich bin von der

Endstation zum Ende des Weges gezogen. Trotzdem bin ich zu diesem Zeitpunkt immer noch alles andere als wohlhabend. Das zwei Jahre zuvor erschienene Album *A Trick Of The Tail* war das erste, auf dem die Genesis-Autoren gesondert aufgeführt wurden, sodass nun für jeden Einzelnen Tantiemen hereinkommen. Doch selbst jetzt, bei ... *And Then There Were Three* ..., bin ich im Songschreiben noch kein Großverdiener. Und wir stehen da mit einer großen Hypothek und einer jungen und wachsenden Familie – Simon ist anderthalb und Joely fünf.

Ein weiterer Grund, warum ich diese ganzen Konzertreisen auf mich nehme, ist weniger offensichtlich und hat etwas mit meiner Erziehung zu tun. Obwohl ich mir die triste Aussicht, in einem Büro in der Stadt zu arbeiten, erspart habe, bin ich immer noch der Sohn meines Vaters. Ich bin der Ernährer, der Versorger, und ich muss rausgehen und für meine Familie arbeiten. Nicht, um einen Swimmingpool in Form einer Gitarre oder einen champagnerfarbenen Rolls-Royce zu kaufen, sondern einfach deshalb, weil es meine Pflicht ist.

Also gehe ich auf Tournee, und Andy kümmert sich weiter darum, unser

Zuhause einzurichten. Ihre erste Anordnung in dieser Funktion: Old Croft muss dringend renoviert werden. Ein neuer Anstrich und so weiter. Praktischerweise ist ein Verwandter von ihr Dekorateur – Robin Martin, ein netter Kerl, ich komme blendend mit ihm aus. Er kann jedoch nicht alles alleine machen, also besorgt er ein paar billige Arbeitskräfte. Darunter ist so ein Pfeife rauchender Typ, der eine Privatschule besucht hat und Slippers trägt. Der typische Maler und Dekorateur, oder? Er ist arbeitslos und braucht dringend Kohle, also heuert Robin ihn für die Renovierung unseres frisch erworbenen ehelichen Heims an.

Und so nimmt die Affäre ihren Anfang.

Und ich finde es heraus.

Unglücklicherweise erinnere ich mich daran, wie ich es herausfand – im Verlauf einer besonders hitzigen Diskussion am Telefon während einer unserer Tourneen. Sofern ich jedoch nicht die Tour abbrechen und die daraus entstehenden finanziellen Nachbeben schultern möchte, muss ich weitermachen und durchhalten.

Als ich nach Hause zurückkehre, weiß ich, dass ich mich dieser neuen katastrophalen Lage stellen muss, doch ist mir gleichzeitig bewusst, dass in kürzester Zeit die nächste Tour beginnt.

Tourneen in den Siebzigern sind dabei noch etwas völlig anderes als heutige Tourneen. Es gibt keine E-Mail, kein Skype, kein FaceTime und kein Mobiltelefon. Wir sind von den Zeiten des Telegramms noch gar nicht so weit entfernt. Als ich zu Hause ankomme, haben wir daher, gelinde gesagt, eine ganze Menge zu besprechen. Doch wenn wir miteinander zu kommunizieren versuchen, bringt uns das nicht weiter. Ich weiß, dass Andy das nicht so sieht, aber ehrlich, ich habe es genau so in Erinnerung.

Eines Nachmittags ruft mich Andy zu Hause an, als ich dort mit den Kindern alleine bin, und sagt: »Ich komme

heute Abend nicht heim. Ich übernachte woanders.« Und ich weiß, bei wem.

Ich raste aus. Ich schlage gegen eine Wand und hinterlasse ein Loch in der Größe einer Faust. Wenn es nicht die Wand wäre, wäre es etwas oder jemand anderes. So weit ist es mit mir gekommen. Als Andy am nächsten Morgen nach Hause kommt, bin ich äußerst geladen. Außerdem bin ich sehr, sehr traurig. Weil ich nun weiß, dass es vorbei ist. Sie betrachtet die Angelegenheit recht nüchtern, in der ihr eigenen Art und Weise, die mir so vertraut geworden ist. Ich kann nicht aufhören, daran zu denken, was sich in

der vergangenen Nacht möglicherweise ereignet hat. Sie hingegen scheint von ihrem eigenen Tun und seinen naheliegenden Folgen unbeeindruckt. Die Tatsache, dass mich ihr Verhalten aus der Bahn wirft, scheint sie nicht zu kümmern. Als wollte sie sagen: »Ich habe dich ja gewarnt, dass das passieren würde. Du bist selbst schuld.«

Neben dem Telefon steht ein kleines Tablett mit Kleingeld, und da ich nicht schon wieder gegen eine Wand hauen will, schleudere ich es durch den Flur. Ich habe nicht die Absicht, körperlich gewalttätig zu werden, und weiter geschieht auch nichts.

An den Kindern geht das alles nicht spurlos vorbei. Später höre ich, wie Joely und Simon im Esszimmer Mama und Papa spielen. Simon kommt in seinem Tretauto angefahren. Joely sagt: »Was tust du denn hier? Du hast hier nichts zu suchen!« Und das aus dem Mund von kleinen Kindern.

Nichtsdestoweniger, man mag es glauben oder nicht, bin ich immer noch verzweifelt darum bemüht, alles unter einen Hut zu bringen – unsere Ehe, unsere Familie, unser neues Zuhause, unsere Band. Ich lasse einen Teller in der Luft kreisen und muss dabei zusehen, wie ein anderer zu Boden fällt.

Ich flehe Andy an: »Warte doch, bis ich wieder ganz zurück bin. Die Tour dauert nur noch zwei Wochen.« Warte doch, dann können wir alles besprechen, wenn ich wieder da bin.

Andy erwidert: »In Ordnung. Ich warte.«

Als wir unsere letzten Tour-Termine in Japan absolvieren, kreiseln nicht nur die Teller. Wie Mike Rutherford später in seinem Buch *Rhythmen des Lebens* schreiben wird, bin ich in Japan meistens sternhagelvoll. Ich habe den Sake entdeckt, bin allerdings immer in der Lage aufzutreten. Außerdem stelle ich fest, wie sehr es einen durcheinanderwirbeln kann, so weit

von der mittleren Greenwich-Zeit entfernt zu sein. Für den Durchschnittseuropäer ist das Japan von vor 40 Jahren eine vollkommen fremde Welt, in der man nichts kennt oder begreift; man ist blind für die Sprache, die Regeln und Gebräuche; obendrein hat man mit einem Zeitunterschied zu kämpfen, der es nahezu unmöglich macht, jemanden daheim zu erreichen. Alles ist äußerst verwirrend. In diesem albtraumhaften Nebel klammere ich mich daher an den Sake.

Ende 1978 bin ich endlich wieder zurück in Großbritannien. Ich habe eine bleibende Erinnerung an ein

Restaurant in dem Dörfchen Bramley in Surrey, nicht weit entfernt von Old Croft. Es ist seltsam, wie man sich an Krisensituationen erinnert. Ich erinnere mich daran, dass ich ein Risotto bestellte. Ich erinnere mich, dass ich keinen Bissen herunterbrachte. Außerdem erinnere ich mich, dass mir Andy mitteilte, es sei nun alles aus zwischen uns. Damit nicht genug: Sie zieht zurück nach Kanada und nimmt unsere Kinder mit.

Ich träume von einer grauen Weihnacht: In dieser wenig festlichen Jahreszeit macht sich Andy auf den Weg nach Vancouver. Aber ich gebe meine Ehe nicht einfach kampflos auf.

Anfang 1979 beschließe ich, ihr dorthin zu folgen, und bitte ein paar Mitglieder der Genesis-Crew, die Möbel in Old Croft zusammenzupacken. Ich werde in Vancouver leben, ein Haus kaufen und meine Frau zurückgewinnen!

Vor meiner Abreise nach Kanada treffe ich mich mit Tony, Mike und Smith im Crown in Chiddingfold, Surrey. Ich sage: »Wenn wir die Band aufrechterhalten können, solange ich in Vancouver bin, haben wir weiterhin eine Band. Da aber fast 8000 Kilometer, acht Zeitzonen und zehn Flugstunden zwischen uns liegen, bezweifle ich, dass wir das schaffen. Ich

schätze also, das bedeutet, dass ich aus Genesis aussteigen muss.«

Tony, Mike und Smith bitten mich jedoch, nichts zu überstürzen. Wenn ich eine Auszeit brauche, kann ich sie mir nehmen.

Also breche ich zur kanadischen Westküste auf. Doch weder das Leben im Ausland, der Hauskauf noch das Umwerben meiner Frau bewirken irgendetwas. Nach vier Monaten ist alles unverändert. Meine Ehe ist zu Ende.

\* \* \*

Im April 1979 bin ich mit eingezogenem Schwanz zurück in Shalford. Die Kisten stehen noch ungeöffnet in diesem Haus, das ich kaum bewohnt habe. Die Farbe an den Wänden ist praktisch noch feucht. Die Farbe, die der Typ aufgetragen hat, der mit meiner Frau geschlafen hat. Wir haben uns für Holzfußböden und ein Backstein-Interieur entschieden – modischer Spätsiebziger-Schick –, wodurch das Ganze noch trostloser wirkt. Alles, ich selbst eingeschlossen, ist bis auf den Kern entblößt und nackt.

Ich rumore in diesem Haus herum, nur ich und die Pappkisten. Ich wäre direkt zu Genesis zurückgegangen, aber

Mike und Tony haben mein emotionales Sabbatical genutzt, um mit der Arbeit an den Soloalben zu beginnen, die sie sich seit langer Zeit gewünscht haben. Im Verlauf des Jahres 1979 waren beide eine Zeitlang in Stockholm und nahmen in den Polar Studios von ABBA auf. Sie hatten nicht vorhersehen können, dass meine Liebesmission in Vancouver derart schnell enden würde. Ich selbst auch nicht.

Um nicht vollkommen aus der Spur zu geraten, beginne ich, meine Energie in jedwede musikalische Zerstreuung zu stecken, die sich mir bietet. Jemand empfiehlt mich dem englischen

Singer/Songwriter John Martyn, der 1973 das epochale Folkjazz-Album *Solid Air* aufgenommen hat. John bittet mich, auf dem Album zu trommeln – es wird später unter dem Titel *Grace & Danger* erscheinen. Als wir uns besser kennenlernen, stellt er fest, dass ich ein wenig singen kann, also steuere ich zu »Sweet Little Mystery« den Chorgesang bei.

Während dieser Aufnahmesessions verliebe ich mich in John und seine Musik. Er und ich scheinen musikalisch bestens zu harmonieren – so sehr, dass ich zwei Jahre später sein nächstes Album *Glorious Fool* produziere. Zuvor jedoch wird *Grace & Danger* zu einem

seiner wohl besten Werke. Leider ist sich Chris Blackwell, der Boss von Island Records, dessen nicht ganz so sicher. Wie ich muss John gerade eine Scheidung durchstehen, was vermutlich ein Grund dafür ist, dass wir eine so starke Einheit bilden. Blackwell indes findet, dass die Songs ein bisschen zu sehr in die Tiefe gehen. John und seine Frau Beverly haben gemeinsam Platten für Island gemacht, und beide stehen Blackwell sehr nahe. Folglich möchte er nur sehr ungern ein emotional derart ungeschminktes Album veröffentlichen.

*Grace & Danger* erscheint trotzdem, wenn auch ein Jahr später als geplant. Da ich Zeit im Überfluss habe, gehe ich

mit John und den Typen, die die Platte eingespielt haben, auf Tournee. Diesmal hat das Touren eine wunderbar befreiende Wirkung auf mich. Es ist erfrischend, nicht zuletzt deshalb, weil es meilenweit von der gigantischen Genesis-Maschine entfernt ist. Wir haben jede Menge Spaß – manchmal sogar ein bisschen zu viel. Wie inzwischen allgemein bekannt ist, trinkt John gerne. Zudem ist er auch anderen Substanzen nicht abgeneigt, die ihn, aber auf liebenswerte Weise, extrem unberechenbar machen. Wenn man in solchen Momenten nur *in seiner Nähe* ist, kann man einfach weggehen. Denjenigen aber, die eng

mit ihm zusammenarbeiten, erscheint er ganz versessen auf seine eigene Selbstzerstörung. Und ohne es zu wollen, wird man mitgerissen.

In dieser Phase besucht mich John oft zu Hause. Wir spielen und rufen abwechselnd unsere Ex-Partner in spe an, was stets damit endet, dass laute Worte fallen und auch das Telefon zu Boden kracht.

Also öffnen wir noch eine Flasche.  
So geht das immer weiter.

Ich nehme auch wieder Kontakt zu Peter Gabriel auf. Er hat eine sehr teure amerikanische Band am Start. Ich sage: »Falls du je einen Schlagzeuger suchen solltest ...« Schließlich besuche ich

Peter in Ashcombe House, seinem Zuhause in Somerset, und wohne mit ein paar anderen Musikern etwa einen Monat lang bei ihm. Wir helfen ihm, die Ideen zu sammeln, aus denen sein drittes Album entsteht, und absolvieren ein paar Auftritte: Aylesbury, Shepton Mallet, Reading Festival. Während dieser Konzerte verlasse ich meinen Platz hinter dem Schlagzeug und teile mit ihm bei »Biko«, »Mother Of Violence« und »The Lamb Lies Down On Broadway« das Rampenlicht. Vor dem Hintergrund des gewaltigen musikhistorischen Interesses an der angeblichen Spannung zwischen den Genesis der Gabriel-Ära und den

Genesis der Collins-Ära wird häufig übersehen, dass ich in dieser Zeit viel mit Peter spiele. Wenn ich mir diese anmaßende Behauptung erlauben darf, bin ich der beste Schlagzeuger, den er kennt. Er kann sich auf mich verlassen. Da Peter selbst Schlagzeuger ist, nimmt er es ziemlich genau.

Unsere Verbindung reicht jedoch weit über das rein Musikalische hinaus. Entgegen der vorherrschenden landläufigen Meinung, gab es zwischen uns niemals böses Blut. Wir waren gute Freunde. Doch wie es bei der Boulevardpresse so schön heißt: Man soll eine gute Story nie durch die Wahrheit vermasseln. Nach seinem

Ausstieg bei Genesis mag Peter gelegentlich seinen Gefühlen Luft gemacht haben – »endlich bin ich diese Wichser los« (ich zitiere aus dem Gedächtnis) –, aber er hatte gegen keinen von uns persönlich irgendetwas. Innerhalb von Genesis verbündeten wir beide uns miteinander. Wenn er seine Geschichten mit etwas Klamauk auflockerte, war ich ihm stets ein verlässlicher Stichwortgeber. Anders als sein Verhältnis zu Tony Banks, war unsere Beziehung nicht mit unnötigem Ballast befrachtet. Vielleicht freute es Peter, dass ich es war, der den Posten des Sängers in der Schulband übernahm, und nicht irgendein

Neuling. Nicht, dass er sich dazu vor oder nach seinem Weggang geäußert hätte. Er schien lediglich stets zu akzeptieren, dass ich die Rolle des Frontmanns übernahm. Sicher, verglichen mit den Charterhouse-Jungs war ich ein gewöhnlicher Gymnasiums-Prolet. Aber ich war *sein* Gymnasiums-Prolet.

Später im Jahr 1979 setzen wir unsere neuerliche Zusammenarbeit in den Londoner Townhouse Studios fort, wo ich vier Stücke seines dritten Soloalbums Schlagzeug spiele. Produzent ist Steve Lillywhite, und am Mischpult sitzt Hugh Padgham. Am auffälligsten ist mein Spiel in

»Intruder«, dem Song, bei dem wir den sogenannten »gegateten« Drumsound entwickeln. Davon später mehr.

Zu Hause in Old Croft ziehen derweil zwei der Jungs von Brand X, Peter Robinson und Robin Lumley, ein – zwecks moralischer Unterstützung für mich Rückblickend keine besonders kluge Entscheidung. Sie sind noch größere Party-Löwen als ich selbst.

Robin bringt seine amerikanische Freundin Vanessa mit, und sie und ich fangen etwas miteinander an. (Robin ist froh darüber. Er langweilt sich ein bisschen mit ihr. Und wir sind nach Spätsiebziger-Maßstäben ja schließlich *très chic*.) Peter wohnt in dem einen

Flügel des Hauses, Robin im anderen, wo eines der Kinderzimmer hätte sein sollen. Ich beziehe das große Schlafzimmer. Allein. Die ehelichen Gemächer erschienen mir niemals trister.

Vor unserer ersten kurzen Amerika-Tournee nehmen Brand X in Tittenhurst Park in Berkshire das Album *Product* auf. Es ist das ehemalige Haus von John Lennon, bekannt aus dem Video zu »Imagine«. Später »überließ« er es Ringo Starr. Dem gehört es zwar immer noch, doch inzwischen dient es als Studio – und wenn Brand X dort aufschlagen, heißt das, 24 Stunden am Tag.

Es gibt die Tages-Brand-X und die Nacht-Brand-X. Ich gehöre zur Tagesschicht. Außerdem wird mir das Queen Victoria Pub in Shalford zur zweiten Heimat, wo ich täglich zu Mittag esse und viele Abende verbringe. Die Wirtsleute, Nick und Leslie Maskrey, werden zu guten Freunden und Vertrauten, die mich während dieser schwierigen Zeit betreuen. Ich beteilige mich an vielen Pub-Sessions, manchmal spielt auch Eric Clapton mit. Er ist ein Landnachbar in Surrey, aber erstmals getroffen haben wir uns früher im Jahr in London, als ich mit John Martyn dort im Studio war.

Wir lernen uns folgendermaßen kennen: John hat mit Eric gespielt und kennt ihn gut. Als er sich eines Tages während der Aufnahmen zu *Grace & Danger* langweilt, sucht er etwas, um, na ja, seinen Tag aufzuhellen, und meint, Eric könne vielleicht aushelfen. Also ruft John ihn an und fragt, ob wir beide rüber in Erics Haus in Ewhurst kommen können, das nicht weit von Old Croft entfernt liegt. Eric muss Nein gesagt haben – John ist ein Typ, der dazu neigt, die Gastfreundschaft anderer über Gebühr zu strapazieren, und obendrein will er mit mir dort anrücken, einem vollkommen Fremden.

Also treffen wir uns in einem Pub in Guildford. Eric kennt mich überhaupt nicht, aber ich erinnere mich sehr wohl, dass ich mit einem Pint Guinness einem meiner Helden gegenüber sitze. Ich trinke Bier in diesem Pub mit dem Typen, den ich im Marquee bewundert habe ... Leider befürchte ich danach eine ganze Weile, dass Eric denkt, ich wäre nur einer, der mit John bei seinen Drogeneinkaufstouren abhängt.

Gegen Ende 1979 sind Eric und ich jedoch gut miteinander befreundet. Die Freundschaft wurde zum Teil dadurch gefestigt, dass mich der Songschreiber Stephen Bishop, ein Freund von Eric und seiner Frau Pattie Boyd, den ich

auf einer Genesis-Tour in L.A. kennengelernt hatte, in Hurtwood Edge einführte, dem Haus des Paares.

In diesen schwarzen Tagen nach der Trennung von Andy jeglicher Ablenkung durch Genesis beraubt, bin ich fast jeden Tag in Hurtwood Edge und bleibe oft bis in die Nacht. Ich freunde mich mit sämtlichen Kumpels von Eric aus Ripley an, Freunden aus seiner Teenagerzeit. Häufig fahren wir alle zusammen nach London und sehen uns Fußballspiele in Tottenham oder in West Ham an, obwohl Eric eigentlich ein eingefleischter West-Brom-Fan ist.

An einem denkwürdigen Sonntag nach einer langen Session in seiner

Stammkneipe in Ripley ist Eric zu schlapp, um zu fahren. Wir sind mit einem seiner teuren Ferraris da und müssen nach Hause zurück. Er setzt sich auf den Beifahrersitz, ich hinters Lenkrad. Ich habe noch nie einen Ferrari gefahren. Eric sagt, er wird das Schalten übernehmen. Ich muss lediglich die Kupplung treten, Gas geben und lenken. Das allein wäre schon eine Herausforderung, selbst wenn ich nicht derjenige wäre, dem man bei Genesis selbst das Lenken eines Hillman Imp oder eines Mini Traveller verboten hatte. Es ist ein einziges Chaos, und mir tut das Präzisionsgetriebe des Ferraris leid.

Aber irgendwie schaffen wir es bis zu Eric nach Hause, und sowohl der Wagen als auch ich können aufatmen.

An anderen Tagen spielen wir bis in die frühen Morgenstunden Pool, trinken und lachen, dann lachen und trinken wir noch ein bisschen mehr. Im Queen Victoria lassen wir meinen bluesigen Tagen bluesige Abende folgen. Es ist der Beginn einer wundervollen Freundschaft und nicht zuletzt wenigstens kurzfristig ein Rettungsring für mich. In späteren Jahren spielen Eric und ich im Leben des jeweils anderen eine wichtige Rolle, sowohl in persönlicher als auch in beruflicher Hinsicht.

In gewisser Weise genieße ich die unvorhergesehene, ungewollte Freiheit. Zuvor habe ich eher selten einfach nur mit Musikerkollegen »abgehangen«. Während meiner bisherigen Karriere ging es immer darum, dass ich mich einer Formation anschloss – ich habe noch nie mit ein paar Freunden eine Band gegründet. Mit Kumpels herumzualbern, ist ganz neu für mich, und ich finde daran Gefallen wie die Ente am Champagner.

In Old Croft werden Partys gefeiert – in dem Sinn, dass wir die ganze Nacht aufbleiben, aber meistens endlos Fawlty Towers anschauen. Nur ich und die Jungs von Brand X. Wir sitzen herum,

bleiben bis in die Morgenstunden wach, in diesem Haus am Ende eines Schotterwegs in Surrey, wo der nächste Nachbar – ein pensionierter Armee-Typ, General Ling – ein hübsches Häuschen bewohnt. Sie sollten seine Blumenbeete sehen. Postkartenmotive. Es gibt Spiel und Spaß und manchmal auch Schießereien mit Spielzeugpistolen, was auf unseren Kriegsveteranen-Nachbarn möglicherweise etwas verstörend wirkte.

Brand X macht das sogar auf Platte – auf *Product* werden Robin »Schusswaffen und Kettensäge« zugeschrieben – und auf der Bühne, wo

die Jungs eine Jazzversion von »Cowboys und Indianer« spielen. Unsere Auftritte sind leicht verrückt und erinnern stark an Monty Python. Als Klangeffekte blenden wir blökende Schafe und Hundegebell ein. Brand X sind für mich eine gute Rettung vor mir selbst, zumindest ein bisschen, eine Zeit lang.

Diese Ausgelassenheit mit Brand X, so lustig und auch nützlich sie sein mag, muss jedoch irgendwann ein Ende haben. Dafür arbeite und musiziere ich zu gerne. Also blase ich die große Party ab, und die Jungs ziehen aus. Und ich mache mich daran, etwas zu

schreiben ... allerdings weiß ich nicht,  
was. Noch nicht.

\* \* \*

Übrigens: Als Genesis in Japan waren, bot man uns die neuesten Drumcomputer von Roland frisch vom Fließband *gratis* an. Der CR-78 liegt an der Spitze dieser gerade neu entstehenden Musiktechnologie. Man sagt mir, das sei der Sound von Morgen. Für mich ist es ein Fortschritt im Vergleich zum Drumcomputer für Alleinunterhalter, aber in seinen Möglichkeiten immer noch sehr begrenzt. Mike und Tony nehmen sich

einen mit. Aber ich bin Schlagzeuger. Warum sollte ich einen Drumcomputer wollen, eine Zukunft, die mich dann zur Vergangenheit zählt? Ich sagte: »Danke, aber nein, danke.«

Zurück in England, denken wir alle drei jedoch auf einmal, dass es vorteilhaft für Genesis wäre, wenn wir unsere Song-Ideen zu Hause aufnehmen könnten. Es ist so ein »Spätsiebziger-Ding«, dass man sein eigenes Studio im Haus hat.

Ein Mitglied unserer altgedienten Crew, Techniker und Studio-Crack Geoff Callingham, sucht für uns die besten Homerecording-Geräte aus, und wir richten uns alle ein Heimstudio ein.

Und siehe da, plötzlich *will* ich so einen CR-78. Ich beschließe, dass das große Schlafzimmer – das mein eheliches Schlafzimmer hätte sein sollen – mein Studio wird. Das scheint mir eine angemessene Umwidmung zu sein.

Ich schaffe das altehrwürdige parallel besaitete Collard & Collard-Piano von Großtante Daisy aus dem Jahr 1820 nach oben. Außerdem habe ich noch ein Fender Rhodes Piano und einen Prophet-5-Synthesizer. Praktischerweise war der Vorbesitzer von Old Croft ein alter Marineveteran, ein Kapitän von nicht unbeträchtlicher Leibesfülle. Eines Abends läuft er mir im Queen Victoria über den Weg (er ist nur ein

paar Häuser weiter gezogen) und erwähnt, dass er die Querbalken im Obergeschoss verstärkt hat. Ihm ging es darum, eine große Badewanne einzubauen; ich hingegen denke an das Gewicht von Auntie Daisys Klavier und an meine Zukunft, welche Gestalt diese auch immer annehmen mag.

Auf der beengten Fläche neben dem Drumcomputer, den ich ursprünglich gar nicht haben wollte, steht außerdem noch ein Schlagzeug. Dieses treue alte Set wird jedoch bald links liegen gelassen, als ich mich näher mit dem CR-78 befasse. Vielleicht lande ich durch diese Zukunfts-Technologie

doch nicht gleich auf dem Schrotthaufen der Musikgeschichte.

In meinem provisorischen Studio in meiner leeren, hallenden und wenig heimeligen Bleibe im grünen Surrey spiele ich im wahrsten Sinn des Wortes drauflos. Ich bastle herum. Mein Ehrgeiz ist gering. Mein technisches Verständnis reicht gerade so weit, dass ich die Bedienungsanleitung nicht aufzuschlagen brauche. Wenn ich sehe, dass sich die Anzeigen am Mischpult bewegen, und ich etwas höre, bin ich zufrieden. Das bedeutet, dass ich es tatsächlich geschafft habe, etwas aufzunehmen. In diesem Stadium spielt es eigentlich keine Rolle, was es ist.

Ich programmiere ein paar ziemlich simple Drumcomputer-Parts und fummle am Achtspurgerät herum. Zur Mittagszeit komme ich aus dem Pub zurück – nach höchstens zwei Pints Bitter – und bastle noch ein bisschen weiter. Im Verlauf eines Jahres nehmen diese von mir erzeugten musikalischen Splitter allmählich Gestalt an. Aber es sind reine Splitter. Nichts ist wirklich durchdacht oder fertig.

Ohne dass ich es recht bemerke, werden die Splitter dennoch zu Skizzen, dann zu Umrissen und schließlich zu Mini-Porträts. Zu Songs.

Die Texte? Sie sprudeln einfach aus mir heraus. Dieser Kram ist echt. Er ist

wie *Jazz*. Ich improvisiere, und die Texte entstehen aus dem Stegreif, wenn ich den Leadgesang aufnehme. Klänge formen sich in meinem Mund, werden zu Silben, zu Worten, zu Satzteilen, zu Sätzen.

Eines Tages fällt mir aus dem Nichts eine nette Akkordfolge ein. Musikalisch ist sie das Gegenteil von »The Battle Of Epping Forest«. Während ich mich in meinem neuen Studio zurechtfinde und mit den Klängen experimentiere, die mir in den Sinn kommen, erinnere ich mich immer wieder an solche alten Genesis-Songs oder an *The Lamb* – Musik, die ohne eine Ahnung dessen geschrieben wurde, was davon

herausstechen würde, sodass alles ein bisschen überladen wirkt.

In der Musik von Genesis gab es nie besonders viel »Raum«. Ich hingegen brauche diesen Raum. Auf jeden Fall werden die Songs, die ich am Ende vielleicht aufnehme, Raum zum Atmen haben. Diese unausgereifte Nummer, die auf dieser hübschen Akkordfolge basiert, ist das perfekte Beispiel für den Raum, nach dem ich suche. Ohne auch nur darüber nachzudenken, habe ich bald einen Arbeitstitel, der sich aus dem von mir gesungenen Text ergibt: »In The Air Tonight«.

Dieser provisorische Song ist das klassische Beispiel dafür, wo ich als

immer noch recht unerfahrener Songschreiber stehe. Worum geht es? Ich habe keine Ahnung, weil alles – abgesehen von vielleicht ein oder zwei Zeilen oder ein paar Worten – total improvisiert ist. Ich besitze das Blatt Papier mit meinen Original-Notizen noch, mit dem Briefkopf des Dekorateurs oben – nicht *des* Dekorateurs, sondern von dem ersten, Robin Martin, der meinen Nebenbuhler einstellte. Ich schrieb etwas hin und sang es einfach. »In The Air Tonight« ist zu 99,9 Prozent spontan gesungen, der Text aus dem hohlen Bauch zusammenfantasiert.

»If you told me you were drowning I would not lend a hand« – »Wenn du mir sagen würdest, dass du ertrinkst, würde ich dir nicht die Hand reichen«: Das ist Ausdruck von Verbitterung und Frustration, so viel ist mir bewusst. Genau das passierte damals. »Wipe off that grin, I know where you've been, it's all been a pack of lies« – »Spar dir dein Grinsen, ich weiß, wo du gewesen bist, es war alles nur eine einzige große Lüge«: Jetzt schließe ich zurück, weigere mich, das Ganze einfach hinzunehmen, versuche, mein Gesicht zu wahren.

Es ist eine Botschaft für Andy. Wann immer ich sie in Vancouver anrufe, um mit ihr zu reden, habe ich buchstäblich

und im übertragenen Sinn Schwierigkeiten, zu ihr durchzudringen. Ich kann sie einfach nicht erreichen.

Wenn Andy diese Worte hört, wird sie begreifen, wie verdammt verletzt ich bin, wie sehr ich sie liebe und wie sehr ich meine Kinder vermisste. Dann wird sie verstehen. Dann wird alles gut.

Aus dieser Ecke kommt noch mehr: »Please Don't Ask« und »Against All Odds« gehören ebenfalls zu den Songs aus dieser Zeit.

LABOUR PAYMENTS

NAME:

ADDRESS:

Received from R. MARTIN (DECORATORS) in payment for labour  
only the total sum of: £ ,  
during the period: to .

Signed: ? 24

Date: 24

? 23 ?

24 23

? - 24 ?

23

✓

24 23 ✓

24 23

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 24

✓

24 2

Andererseits habe ich ihr eben erst mitgeteilt, dass ich ihr nicht die Hand reichen würde, wenn sie am Ertrinken wäre. Es gibt eben Höhen und Tiefen. Was ich schreibe, hängt von den Telefongesprächen ab, die wir führen oder zu führen versuchen.

Den Songskizzen, die ich im Lauf des Jahres 1979 zusammengestalte, liegt kein bestimmtes Muster zugrunde, so wie auch der Gedanke, dass ich gerade mein erstes Soloalbum mache, abstrakt und weit entfernt bleibt. Die Emotionen und Intentionen ändern sich von Tag zu Tag. An einem Tag kotzt mich Andy richtig an, weil sie immer wieder den Telefonhörer auf die

Gabel knallt. Abends in meinem Heimstudio bin ich dann im vollen »Leck-mich-am-Arsch«-Modus. Aber schon am nächsten Tag schreibe ich vielleicht etwas wie »You Know What I Mean«. Etwas Schwermüttigeres, Persönlicheres, das von Kummer und Verlust handelt.

Aus den rohen Gefühlen entsteht eine instinktive Wahrheit. Der Text und die Botschaft von »In The Air Tonight«, so erkenne ich später, sind bedeutend größer als die Summe ihrer Bestandteile. *»I've been waiting for this moment all my life, oh Lord ...«* – *»Auf diesen Augenblick habe ich mein ganzes Leben gewartet, oh Herr ...«* Das alles ist

unterschwellig, unterbewusst. Diese Worte passen zur Musik. Die Strophen reihen sich an eine Art Erzählstrang, aber es besteht nicht unbedingt eine Verbindung zwischen ihnen und der Wut. Und diese Worte sind von vielen, vielen Leuten immer und immer wieder auseinandergekommen worden. Ein Typ gab mir mal eine Hausarbeit, die er für seinen College-Abschluss geschrieben hatte; er hatte analysiert, wie oft ich das Wort »the« verwendet hatte. Andere Leute versteigen sich zu Verschwörungstheorien über ein tatsächliches Ertrinken, das ich anscheinend einmal beobachtete habe.

Was bedeutet »In The Air Tonight« wirklich? Es bedeutet, dass ich mit meinem Leben zurechtkomme oder es zumindest versuche.



Im Studio von Old Croft, um 1982. (©  
Armando Gallo)

10

## Mein Marktwert steigt

Oder: Wie sich ein paar im Schlafzimmer entstandene Songs ganz gut verkaufen

Was machen Tony und Mike mit meinen zusammengeschusterten Songskizzen? Biete ich ihnen an, »In The Air Tonight« für das Genesis-

Album zu verwenden, das 1980 schließlich unter dem Titel *Duke* veröffentlicht wird? Kurz: Soll ich als eigenständiger Songautor in Erscheinung treten?

Eine Entscheidung steht noch aus. Meine Ergüsse des Jahres 1979 sind fertig. Diese Songs sind keinesfalls professionelle Aufnahmen, aber die Demos sind im Kasten. Nach diesem Jahr, in dem jeder von uns allein aufgenommen hat, haben Mike und Tony ihre ersten Solo-Projekte fertig, *Smallcreep's Day* bzw. *A Curious Feeling*, und sind bereit für das nächste Projekt in der Gruppe. Das soll mir recht sein – zu diesem Zeitpunkt

betrachte ich meine Sammlung frisch geschaffener Kompositionen noch nicht als »Album«. Eines aber weiß ich sicher: Es sind die persönlichsten Songs, die ich je geschrieben habe, entstanden auf dem emotionalen Trümmerfeld meines zerrütteten ehelichen Heims. Aber letztlich verhalte ich mich bei diesen Kompositionen recht protektionistisch und all das, während wir auf den letzten Metern der Siebziger die Arbeit an *Duke* beginnen.

Ich habe die Idee, die Schreib-Sessions für dieses neue Genesis-Album in das zweite Hauptschlafzimmer in Old Croft zu verlegen, ein Vorschlag, dem Tony und Mike ohne Widerrede zustimmen.

Was Gruppen-Songs betrifft, sind die Regale leer. Abgesehen von ein paar Schnipseln haben Tony und Mike ihr ganzes gutes Material für ihre Soloalben verbraucht. Trotzdem hat ihre Solophase Genesis gutgetan. Sie war eine große Erleichterung für alle und hat dem Ganzen den Druck genommen. Früher kam Tony mit einem bereits fertigen Stück daher und peitschte es im Eiltempo durch: »Das ist ein Song, den ich geschrieben habe, also will ich, dass Genesis dies und jenes macht.« Er formulierte es nicht so, aber es lief darauf hinaus.

Wir drei unterhalten uns und vereinbaren, dass wir alles, was jeder

von uns alleine geschrieben hat, für künftige Soloprojekte aufzusparen werden. Sämtliche unvollständigen, aber vielversprechenden Ideen hingegen bringen wir ein und stellen sie innerhalb der Band zur Diskussion. Mike hat ein paar ziemlich starke Songs wie »Man Of Our Times« und »Alone Tonight«, und auch Tony kann mit »Cul-de-Sac« und »Heathaze« durchaus mithalten. Ich spiele ihnen ein halbes Dutzend Demos vor, und sie sagen: »Diese beiden Songs sind klasse – ›Misunderstanding‹ und ›Please Don't Ask‹.« In Ersterem hören sie eine Art Beach-Boys-Gesang, was ihnen sehr gefällt. Der zweite ist ein

sehr persönliches Stück, meine Version des sprachlichen Kunstgriffs, den David Ackle in »Down River« angewandt hat. Ich fand es nicht ganz passend für die Band – es ist sehr intim und ganz anders als alles, was Genesis zuvor gemacht haben.

Aber, Hand aufs Herz, ich kann mich nicht erinnern, »In The Air Tonight« nicht vorgeschlagen zu haben. Ein Grund, warum ich mir dessen sicher bin, ist, dass ich den Song damals für nichts Außergewöhnliches halte – nicht etwa für ein Meisterwerk oder so. Allerdings sind mir meine '79er-Kompositionen allesamt kostbar, und, um ehrlich zu sein, will ich eigentlich

keine davon hergeben, weil ich ziemlich feste Vorstellungen davon habe, wie sie einmal klingen sollen. Gleichzeitig aber bin ich mir immer noch keineswegs sicher, ob ich überhaupt ein Soloalbum machen werde, weshalb es gut sein könnte, dass das nächste Genesis-Album meine einzige Möglichkeit ist, diese Songs unter die Leute zu bringen.

Ich weiß aber auch, dass ich vielleicht niemals wieder diesen Raum innerhalb eines Songs haben werde. Denn sobald man eine Songidee in die Band einbringt, kommen Tony und Mike ins Spiel und fügen ihre Ideen hinzu. Und obwohl wir eine Million Meilen von dem musikalischen Wirrwarr von »The

Battle of Epping Forest« entfernt sind, ist mir das noch nicht weit genug, um sagen zu können: »Macht mit ›In The Air Tonight‹, wozu ihr Lust habt.«

Trotzdem kann ich mich, um es noch einmal zu wiederholen, absolut nicht entsinnen, dass ich es in der Hinterhand behalten hätte. Ich glaube, ich spiele ihnen so ziemlich alles vor, was ich habe, außer »Against All Odds«, weil das für mich nur eine B-Seite ist. Soweit ich mich erinnere, entscheiden sie sich gegen »In The Air Tonight«. Mike kann sich ebenfalls nicht genau erinnern, aber Tony beharrt darauf, es niemals gehört zu haben – andernfalls hätte er es sich für

*Duke* geschnappt. Es lässt sich also wohl nicht abschließend klären.

Etwas, woran ich mich hingegen sehr gut erinnern kann, ist, dass Tony sehr oft sagt, meine Songs bestünden nur aus drei Akkorden und seien daher nicht geeignet, »vergenesist« zu werden. Nach diesem Maßstab, ohne Schlagzeug und Verzierungen, besteht »In The Air Tonight« tatsächlich nur aus einem Drumcomputer-Part und drei Akkorden. Folglich ist es sehr wohl möglich, dass sie das Stück einfach nicht anspricht.

Ende 1979 ziehen wir von Old Croft um in die Stockholmer Polar Studios. Das Material, das wir für *Duke*

zusammengetragen haben, ist ziemlich stark, und meine Lernkurve als Songschreiber geht nun steil nach oben. Dabei habe ich erst ein Jahr zuvor begonnen, »richtig« zu schreiben. Doch abgesehen davon, dass ich »Misunderstanding« und »Please Don't Ask« beisteuern durfte, ist meine Rolle innerhalb von Genesis mehr oder weniger die alte. Tony und Mike gefallen diese Songs, doch sie sehen in mir hauptsächlich noch den Arrangeur der Band. Ich gewinne jedoch mehr und mehr Selbstvertrauen und mache langsam, aber stetig Fortschritte.

Mike hat so ein langsames Gitarren-Riff in einem komischen 13/8-Takt,

und ich schlage vor, es schneller zu spielen. Daraus wird »Turn It On Again«. Bei »Duchess« verwende ich den CR-78. Es ist das erste Mal, dass wir im Studio einen Drumcomputer einsetzen. Zuvor habe ich ihn nur für meine Demos verwendet, und nach einem Jahr mit ihm allein im Schlafzimmer weiß ich, was das Ding kann und was nicht. Es ist unglaublich beschränkt, aber bei »Duchess« passt das recht gut. An einem Punkt werden »Behind The Lines«, »Duchess«, »Guide Vocal«, »Turn It On Again«, »Duke's Travels« und »Duke's End« lose zu einem 30-minütigen Track über eine Figur namens Albert verbunden.

Er ist die Gestalt auf dem Albumcover, das der französische Illustrator Lionel Koechlin geschaffen hat. Wir wissen aber, dass ein einzelnes Stück dieser Länge unweigerlich mit »Supper's Ready« verglichen würde, also beschließen wir, so etwas nicht noch einmal zu machen. Ein neues Jahrzehnt ist angebrochen, und vielleicht goutieren Hörer »Suiten«, die eine ganze LP-Seite einnehmen, nicht mehr so ohne Weiteres. Eine Kehrtwende ist vonnöten.

*Duke* ist der kommerzielle Durchbruch für die Band, insbesondere in Deutschland. Dort läutet das Album eine wahre Genesis-Mania ein, die

wenig später in eine Phil-Collins-Mania übergeht. Auch in Großbritannien verkauft sich das Album sehr gut, erhält aber im *Melody Maker* eine entsetzliche Kritik, und in der Musikpresse werde ich mehrfach zum »Depp der Woche« gekürt.

Warum? Eine alte Weisheit besagt, dass den wichtigen »Blättern« (also *Melody Maker*, *NME* und *Sounds*) etwas, das großen Erfolg hat, automatisch verdächtig erscheint – sie glauben, man hätte das intellektuelle Niveau gesenkt hat, um den Massengeschmack zu treffen. Gleichzeitig wird »Prog« bei der Indie-, Post-Punk- und New-Wave-

orientierten Presse rasch zu einem Genre *non gratum*. Als Frontmann von Genesis bin ich eine beliebte Zielscheibe. Ich hebe allerdings auch die Hände und gestehe, dass es bei all dem Erfolg durchaus möglich ist, dass ich – unbeabsichtigt – etwas selbstgefällig gewirkt habe.

Als das Album am 28. März 1980 erscheint, hat die *Duke*-Tour bereits begonnen. Am Veröffentlichungstag geben wir das zweite von drei Konzerten im Londoner Hammersmith Odeon. An jenem Abend begreift Eric Clapton – der auf Patties Anregung gekommen ist – endlich, dass ich mehr kann als Billard spielen, saufen und

Ferrari-Getriebe quälen. Er sieht nun mit eigenen Augen, dass ich ein Musikerkollege bin – eine Erkenntnis, die ihn, wie ich später erfahre, ein wenig überrascht. Bis Anfang Mai touren wir kreuz und quer durch Großbritannien, dann pausieren wir eine Woche lang. Anschließend geht es weiter nach Kanada, von wo aus wir zu unserer bis Ende Juni dauernden Nordamerika-Tour starten.

Das dritte Konzert in Kanada findet in Vancouver statt, und als ich dort ankomme, ergreife ich die Gelegenheit und rufe Andy an. Obwohl das Scheidungsverfahren läuft, habe ich immer noch Gefühle für sie und

vermisste meine Kinder sehr. Ich denke: »Das könnte der Zeitpunkt sein, um alles in Ordnung zu bringen.« Die Band hat etwa drei Tage in der Stadt, und ich wohne bei Andys Mutter. Wir stehen uns seit jeher sehr nahe, und ich liebe Frau B. mit und ohne ihre Tochter.

In einem letzten optimistischen Versuch, meine Frau zurückzugewinnen, miete ich für eine Nacht ein Zimmer im Delta Inn in Vancouver, lade Andy zu mir ein, stecke meine Mix-Kassette mit den unwiderstehlichen Songs ins Tapedeck – »Fool (If You Think It's Over)« von Chris Rea und die ganzen anderen unsterblichen Hymnen, die ich

kenne – und lasse Champagner und Rosen kommen. Der Romantiker in mir glaubt: Das wird klappen. Wenn nichts anderes mehr hilft, kann man sich doch der Macht dieser zeitlos großartigen Songs von Liebe und Verlust nicht entziehen.

Es röhrt sie nicht im Geringsten.

\* \* \*

Als ich im Sommer 1980 wieder zurück in England bin, richte ich meine Aufmerksamkeit auf die Songs, die ich im Jahr zuvor geschrieben habe. Zeit, Aufnahmen zu machen, die mir aus dem Herzen sprechen.

Die Art, wie ich das Album angehe, das meine erste Solo-LP werden wird, stellt die Weichen für mein zukünftiges Schaffen. Ich nehme den Gesang komplett zu Hause auf. Ich singe improvisiert. Dann spiele ich das Ganze ab und schreibe auf, was ich gesungen habe – oder was ich wohl zu singen versucht habe. Ich machte eine Skizze davon, was ich gerade gesungen hat. Manchmal ist es fast ganz ausgereift, manchmal auch vollkommen unbrauchbar. Ein Song entwickelt sich – langsam oder schnell. Ich spüre, dass es *heute Abend in der Luft liegt*. Aber nur manchmal. Von da an mache ich das bei jeder meiner Platten so.

Und doch kann daraus erst ein Album werden, wenn ich wenigstens 12 oder 13 Songs zusammen habe, sie auf Kassette aufnehme und diese Demo-Versionen dann jemand anderem vorspiele. Schließlich lasse ich eines Tages Tony Smith auf der Auto-Anlage meines Minis rein hören, und ich spiele sie auch Ahmet Ertegün vor, unserem amerikanischen Label-Boss von Atlantic Records. Um die Wahrheit zu sagen: Ich zeigte Ahmet meine Hausaufgaben, noch bevor wir zur *Duke*-Tournee aufbrachen – aber nur, weil ich den kurzen Strohhalm gezogen hatte und mit der Aufgabe betraut wurde, nach London zu fahren, ihn dort in dem

Apartment aufzusuchen, das er bewohnte, wenn er in der Stadt war, und ihm zum ersten Mal *Duke* vorzuspielen.

Wir genehmigen uns einen Drink oder zehn, Ahmet fragt, wie es mir geht – er weiß von dem laufenden Scheidungsverfahren –, und ich sage, es geht mir gut, und erzähle dass ich sogar ein paar Songs geschrieben habe ...

Ich hatte eigentlich gar nicht vorgehabt, Ahmet etwas von mir vorzuspielen. Aber ich hatte immer ein Band im Auto liegen, damit ich die Demo-Versionen anhören konnte. So kam ich auf neue Ideen für die Songs. Wie auch immer – Ahmet hört diese

Demo-Songs und erklärt voller Begeisterung: »DAS IST EINE PLATTE!« Plötzlich vergisst er das neue Genesis-Album. »Phil, du MUSST daraus ein Album machen. Ich helfe dir dabei, so gut ich kann. Aber das muss eine Platte werden.«

Wow. Es ist ungeheuer wichtig, dass dieser Mann, den ich sehr schätze, das sagt. Ahmet hat Aretha Franklin, Ray Charles und Otis Redding entdeckt, und nun sagt er zu mir, dass auch ich ein Gewinner sei. Er hat zahllose Platten produziert, die mir viel bedeuten, und nun gefällt ihm, was ich mache. Besser kann es nicht kommen.

Ich brauche das auch. Durch die Scheidung fühle ich mich wie durch den Fleischwolf gedreht, wie ein Idiot ... Ich hatte den Jungs gesagt, ich wolle nach Vancouver fliegen und alles in Ordnung bringen, und war unverrichteter Dinge nach Hause zurückgekehrt. Dann begaben sich Tony und Mike auf neue musikalische Abenteuer, und ich stand wieder als singender Schlagzeuger da.

Also, ja, mir geht es seit einer Weile ziemlich mies. Und dann kommt einer der größten Plattenbosse der Geschichte und sagt mir, mein eigenes Zeug sei ziemlich super. Ahmets Urteil überzeugt mich schließlich davon, nach

den *Duke*-Verpflichtungen mit der Arbeit an meinem, ja, ersten Soloalbum zu beginnen.

Dennoch entgeht mir eine letzte Ironie nicht: Hätte ich nicht so unter dem Scheitern meiner Ehe gelitten, hätte mein Solo-Debüt eine ganz andere Richtung genommen. Vermutlich wäre es eine Brand-X-artige, jazzige Instrumentalgeschichte im Stil von Weather Report geworden. Wäre es nicht so traurig, müsste ich lachen.

Trotzdem sind nicht alle Songs, die ich geschrieben habe, nur düster und traurig. »This Must Be Love« (»Happiness is something I never

*thought I'd feel again / but now I know / it's you that I've been looking for« – »Ich dachte, ich würde nie mehr glücklich sein / aber nun weiß ich / du bist es, nach der ich gesucht habe«) und »Thunder And Lightning« (»They say thunder / and they say lightning / it will never strike twice / but if that's true / then why can't you tell me / how come this feels so nice?« – »Es heißt, dass einen Blitz und Donner nicht zweimal treffen / aber wenn das stimmt / warum kannst du mir dann nicht sagen / wie es kommt, dass man sich so gut dabei fühlt?«) sind Stücke, die meine persönliche Geschichte weiterspinnen. Das sind die Jill-Songs.*

Ich lerne Jill Tavelman Mitte der Achtzigerjahre in Los Angeles kennen, nach einem Auftritt von Genesis im Greek Theatre im Rahmen der *Duke*-Tour. Tony Smith macht gerade ebenfalls eine Scheidung durch, also sind wir zwei frischgebackene Junggesellen. Normalerweise gehen das Management und ich nach Konzerten nicht mehr aus, doch er und ich wollen noch ein wenig die Stadt unsicher machen, obwohl es eigentlich untypisch für uns ist.

An jenem Abend beschließen wir, einmal etwas anderes zu machen: Wir lassen uns von der Limousine zum Rainbow Room auf dem Sunset Strip

fahren. Der Schuppen ist eine L.A.-Rock-'n'-Roll-Institution, weniger für Bands als für ihre Crews. Außerdem ist es ein Ort, wo man Mädchen aufreißen kann. Beides hängt möglicherweise zusammen.

Wir setzen uns in eine Nische und stillen unseren Durst nach dem Gig. Ich strecke meine Arme aus und nehme sie hinter den Kopf. Plötzlich greift ein Paar Hände nach meinen Händen. Ich drehe mich um und sehe ein Mädchen mit kurzem Haar, sehr hübsch, so eine Art »Tinkerbell-Typ«. Sie freut sich sehr. Und sie ist mit einem anderen Mädchen da. Es dauert nicht lange, und wir sitzen alle am selben Tisch.

Schließlich steigen wir alle vier in die wartende Limousine und fahren zum L'Hermitage, einem nahe gelegenen Luxushotel. Ich weiß nicht genau, wie das kommt, aber später am Abend liege ich mit Jill und ihrer Freundin im Bett. So was ist mir zuvor noch nie passiert und danach auch nicht. Ich sollte aber betonen, dass wir nicht etwa Sex miteinander haben. Ich denke nur: »Was soll ich denn mit zweien machen?« Für andere Leute ist das der Knaller schlechthin. Nicht für mich. Ich glaube, ich bin zu verlegen. Der kleine Phil Collins hat wieder mal Lampenfieber.

Jill ist ein gebildetes Mädchen aus Beverly Hills, 24 Jahre alt, mit einem eigenen Musikgeschmack (unter anderem mag sie Iggy Pop ganz besonders). Ich erkenne, dass sie etwas Besonderes ist und mehr als nur schnellen Sex verdient hat. Das Gefühl ist offenbar gegenseitig. Wir treffen uns ein paarmal, und bevor ich L.A. verlasse, kommt Jill ins Hotel, um sich zu verabschieden. Sie gibt mir ein Buch von Steve Martin, *Cruel Shoes*. Sie weiß, dass ich ein großer Fan von ihm bin. Ich erfahre, dass Groucho Marx ihr Patenonkel ist. Ich habe ein seltsames Gefühl, was dieses Mädchen angeht.

Ich biete Jill an, mich auf der Tour zu begleiten. Fünf Tage später trifft sie mit dem Flieger in Atlanta ein. Leider wohnt im Hyatt Regency noch ein anderer Collins, und man gibt Jill den Schlüssel zu dessen Zimmer. Er ist ein waschechter Musiker – ein schottischer Dudelsackspieler, der mit seinem Clan in der Stadt ist, um in voller Highland-Montur aufzutreten. Sie betritt sein Zimmer, aber er ist gerade unter der Dusche. Als er eine weibliche Stimme vernimmt, horcht er auf und denkt, das steht im Kleingedruckten seines Vertrags. Der Anstand wird gerade noch so gewahrt, wenngleich Jill auf unelegante Weise über ein Mysterium

aufgeklärt wird, das viele Amerikaner beschäftigt – nämlich, was die Schotten unter ihrem Rock tragen.

Auf einmal sieht es so aus, als wären wir beide eine Einheit. Ich reagiere darauf in der Art und Weise, die rasch zu meiner zweiten Natur wird: Ich schreibe über sie. »This Must Be Love« und »Thunder And Lightning« gehen mir, frisch verliebt, leicht von der Hand. Wir telefonieren regelmäßig, und als ich ein paar Monate später wieder in Los Angeles bin, um die Bläzersätze für mein in Arbeit befindliches Soloalbum aufzunehmen, kommt sie ins Studio. Sie bringt ihre Mutter mit und stellt uns einander vor.

Hinterher sagt ihre liebe Mama Jane: »Na ja, mein Schatz, die Liebe ist halt blind.« Das verletzt mich ein wenig, aber ich mache das Beste daraus: Die Zeile taucht in meinem 1985er-Soloalbum *No Jacket Required* im Text von »Only You Know And I Know« wieder auf.

Ich mache eine Liste der Leute, die mir bei den Aufnahmen zu diesem immer noch abstrakten, nicht jazzigen Album aushelfen sollen: Eric Clapton, David Crosby, die Bläser von Earth, Wind & Fire, Stephen Bishop (der den Gefallen später erwidert, als er mir »Separate Lives« gibt), der Streicher-Arrangeur Arif Mardin, der Jazzbassist

Alphonso Johnson. Also im Grunde alle meine Helden.

Mit Eric zusammenzuarbeiten, ist leicht. Sein und Patties Haus in Ewhurst ist nur 15 Minuten von Shalford entfernt, also bleibe ich oft über Nacht dort. Pattie schließt mich ins Herz, und ich habe ja schon immer eine Schwäche für sie gehabt, seit ich sie als Schulumädchen in *A Hard Day's Night* zum ersten Mal gesehen habe. So sehr, dass Eric auf einer Silvesterparty scherhaft zu Mick Fleetwood sagt, dass ich mit Pattie schlafe, wenn er auf Tournee ist – und mit Micks Ex-Frau Jenny (Patties Schwester) noch dazu. Mick versteht den Witz, aber mir ist der

Spruch natürlich peinlich, insbesondere, weil Joely und Simon neben mir stehen.

Ich bin also ständig dort. Wir trinken, und manchmal müssen wir Eric ins Bett bringen, aber das Ganze läuft niemals aus dem Ruder. Das liegt an seiner Persönlichkeit – seiner Trinkerpersönlichkeit. Er geht bis an die Grenzen. Ich bin zu sensibel. Ich überlasse das anderen. Eric spielt in zwei Tracks, die ich für ihn auf meinem immer noch unbetitelten Soloalbum vorgemerkt habe: »If Leaving Me Is Easy« und »The Roof Is Leaking«. Allerdings weiß außer mir niemand, dass er auch in Letzterem gespielt hat.

Er kommt eines Abends zu mir rüber, und ich spiele ihm das Demo vor. Das Licht ist gedämpft, und wir haben ein paar Gläser zu viel getrunken. Er trinkt für sein Leben gern Cognac mit Gingerale, und zuvor sind wir schon im Pub gewesen. So machen wir es eigentlich meistens.

Ich spiele ihm »If Leaving Me Is Easy« vor, aber bei Eric ist es so, dass er nur dann spielt, wenn ihm etwas Gutes einfällt. Er spielt einen Gitarren-Part, aber »Slowhand« lässt es langsam angehen. Ich hatte gehofft, dass er ein bisschen mehr spielen würde, aber er sagt: »Ich wollte nicht spielen, ich wollte es nicht versauen.«

Obwohl ich vorhave, aus meiner Unerfahrenheit eine Tugend zu machen und die Songs selbst zu produzieren, weiß ich, dass ich einen Produktionsassistenten und einen Toningenieur brauche. Also treffe ich mich mit Hugh Padgham. Hugh ist Bassist, aber er liebt das Schlagzeug, und wir haben zusammen diesen bahnbrechenden Sound auf Peters Stück »Intruder« entwickelt. Rückblickend weiß ich heute, dass jene ein, zwei Tage, die wir 1979 im Townhouse gemeinsam an Peters drittem Album arbeiteten, mein Leben verändert haben.

Ich sage zu Hugh: »Ich kann diesen ganzen Kram nicht noch einmal aufnehmen. Da stecken zu viele Emotionen drin, und mir gefällt, wie es klingt. Deshalb möchte ich meine Demos verwenden.« Also überspielen wir meine 8-Spuraufnahmen auf 16-Spuren, damals technisch das Höchste der Gefühle, und machen im Winter 1980/81 im Townhouse mit Overdubs weiter.

Wir experimentieren mit »In The Air Tonight« herum, aber im Augenblick hat es noch nicht diesen mächtigen Drum Fill, also nichts von diesem gegateten Drumsound. Ich setze einfach bei den letzten Refrains mit

dem Schlagzeug ein. So wird es auch bleiben, nehme ich an.

Doch dann sitze ich im »Live-Raum« des Studios. Man kann wählen, wie viel »Live-Atmosphäre« man haben möchte, indem man schwere Vorhänge zuzieht, die den Schall schlucken. Wenn man nun die Mikrofone in den obersten Ecken des Raums platziert, erreicht man, dass das Schlagzeug viel lebendiger klingt. Bei »In The Air Tonight« aber sagen wir: »Lass uns den Sound ausprobieren, den wir bei Pete hatten ...« Was schließlich dabei herauskommt, ist keinesfalls so extrem wie »Intruder«. Selbst, wenn man die Mikros genau gleich aufstellt, um

denselben Sound zu erhalten, wird es doch jedes Mal wieder anders. Anderer Tag, anderes Ergebnis.

Nun zu diesem Drum Fill, nach dem ich andauernd gefragt werde. Ein Meilenstein in Sachen Percussion, Produktion und *ba-dumm, ba-dumm, ba-dumm, ba-dumm, dumm-dumm*. Stellen Sie sich vor, dass ihn die Seehunde bellen, wenn Sie das nächste Mal im Zoo sind. Er ist ziemlich cool, was auch dieser Gorilla aus der Cadbury-Werbung von 2007 sicher gern bestätigen würde.

Ich weiß jedoch ganz sicher, dass ich Anfang der Achtziger im Townhouse nie sage: »Ich weiß, dass das

funktionieren wird ...« Ich spiele es einfach. Höre es. Mag es. Das ist es. Was weiß ich schon? Man darf nicht vergessen, dass ich »Against All Odds« als B-Seite betrachte.

Bald wird mir jedoch klar, dass noch nie jemand solche Drums gehört hat, in dieser Lautstärke und mit diesem Sound. Darüber hinaus besitzt der Text dieses gewisse Etwas, das niemand so richtig versteht. Nicht einmal ich selbst. Es liegt jenseits des herkömmlichen Songschreibens. Vielleicht, weil ich kein Songschreiber bin – wenigstens noch nicht, oder kein richtiger. Der Song ist simpel, klingt gespenstisch und besitzt

viel Raum. Ein *cri de cœur*. Er sollte definitiv keine Single werden.

Ich muss mir einen Titel für das Album ausdenken. Es ist offensichtlich, dass die meisten Songs autobiographisch sind. Also habe ich die Idee, es *Exposure* zu nennen. Oder *Interiors*. Diese Titel klingen passend. Doch dann fällt mir ein, dass *Exposure* nicht nur ein Album von Robert Fripp ist, sondern obendrein ein Fripp-Album, auf dem ich mitgespielt habe. *Interiors (Innenleben)* wiederum ist ein Film von Woody Allen. Das hätte mir trotzdem als Titel gefallen. Andererseits könnte der Maler und Dekorateur beim

Titel *Interiors* vielleicht denken, das Ganze handle von ihm.

Für das Cover habe ich die Idee, dass man mir auf einem Foto direkt durch die Augenhöhlen in den Kopf blicken kann. Was passiert dort, was denkt diese Person? Deshalb ist es eine Nahaufnahme, nicht aus irgendwelchen egozentrischen Beweggründen. Und natürlich ist es schwarz-weiß. Dieses Cover passt wiederum gut zu einer Idee, die mir inzwischen für den Titel kam: *Face Value* (»Nennwert, äußerer Anschein«).

Weil es so eine persönliche Platte ist, widme ich mich dem gesamten Projekt

mit großem Elan und zeichne für den ganzen Kleinkram selbst verantwortlich. Zunächst einmal gilt es, ein geeignetes Label für die Veröffentlichung zu finden – und das wird kein Label sein, das in irgendeiner Verbindung zu Genesis steht. Selbst, wenn das bedeutet, dass ich unseren Label-Boss von Charisma, meinen alten Kumpel Tony Stratton-Smith, hängen lassen muss, jenen Mann, der mir ein hektisches Jahrzehnt zuvor überhaupt erst den Weg zu Genesis gewiesen hat.

Ich habe ein trauriges, »flüssiges« Treffen mit ihm in seinem Zimmer im L'Hermitage und überbringe ihm die schlechte Nachricht. Er ist in Los

Angeles, weil die Monty-Python-Truppe im Hollywood Bowl auftritt, und John Cleese schaut vorbei, um Strat Hallo zu sagen. Es ist eine Szene wie aus *Fawlty Towers*: Cleese trägt ein Eishockey-Hemd der Pittsburgh Penguins und stottert: »Sorry ... sorry ... wusste nicht, dass ihr beschäftigt seid ... macht nichts, komm' ich eben später nochmal wieder.« Der Whiskey unserer Besprechung verträgt sich nicht besonders gut mit dem Tequila unseres mexikanischen Mittagessens. Eine Zigarre von Strat gibt mir den Rest. Mir ist schlecht wie einem norwegischen Papagei auf dem Bürgersteig in einem Monty-Python-

Sketch. Vielleicht ist das die verdiente Strafe dafür, dass ich meinen alten Wohltäter übergehen will.

Na gut, weiter geht's. Tony Smith bietet *Face Value* in Großbritannien an, und Virgin möchte die Platte unbedingt haben. Ich unterschreibe auf der gestrichelten Linie für das Label von Richard Branson, der Heimat von *Tubular Bells* von Mike Oldfield und *Never Mind The Bollocks* von den Sex Pistols. Ich passe irgendwo in die Mitte dazwischen. Für den zufälligen Beobachter ist das ein neuer Phil Collins.

Ich mache mich ans Schneiden und Mastern. Alles, was geschrieben werden

muss, schreibe ich von Hand – die Titelliste, den Umschlagtext, selbst die rechtlichen Hinweise, die auf den LP-Spiegel kommen. Ich bitte die Plattenfirma, mir ein paar der unbedruckten Aufkleber zu geben, die in die Mitte der Vinyl-Scheibe kommen, und schreibe am Rand entlang. Wenn mir der Platz ausgeht, fange ich nochmal von vorne an. Wenn ich zu viel Platz übrig habe, fange ich auch nochmal von vorne an. Jede Kleinigkeit muss passen. Es könnte mein erstes und letztes Soloalbum werden. Ich werde meine ganze Energie hineinlegen, und es wird ganz und gar ich selbst sein.

Meine Erwartungen sind dennoch äußerst gering. Menschen, die mir nahestehen, haben *Face Value* gehört, und alle sagen, was Ahmet sagte: »Wow.« Aber sie sind natürlich voreingenommen. Ich weiß, dass in Wahrheit keiner von ihnen irgendetwas erwartet, weder von der Kritik noch in kommerzieller Hinsicht. In Amerika will das Label »In The Air Tonight« nicht einmal als erste Single veröffentlichen. Sie setzen auf »I Missed Again«.

Ich reise nach New York, um mit Ahmet zu besprechen, wie man dieses schwer zu vermittelnde Album bewerben könnte. Ich bin für die US-

Veröffentlichung bei Atlantic geblieben, hauptsächlich wegen Ahmet. Er mag mich und meine Musik und bewahrt sich Zeit seines Lebens seine Begeisterungsfähigkeit. Als ich über die Jahre von allen Seiten Prügel beziehe, muntert mich Ahmet immer wieder auf und gibt mir neue Selbstsicherheit. Wann immer neue Künstler in sein Büro kommen, spielt er ihnen »In The Air Tonight« vor und sagt: »Also, *so etwas* würde ich gerne von euch hören.«

Meine Frage an Ahmet und sein Team: Wie kann ich Türen öffnen, die Genesis verschlossen sind? Schließlich sind die ersten Reaktionen

amerikanischer Radio-DJs auf »I Missed Again« recht vielversprechend, in der Art wie: »Hey, das geht gut ins Ohr!«

Ich denke: »Warum sollte das Album nicht auch R&B-Fans gefallen. Immerhin sind die Bläser von Earth, Wind & Fire drauf!« Also organisiere ich ein Treffen mit Henry Allen, dem Label-Beauftragten für Black Music. »Hören Sie, ich hätte gerne, dass diese Platte an R&B-Sender geht.«

»Ja ... aber sie werden sie nicht spielen. Weil Sie weiß sind.«

»Ja schon, aber das werden sie ja nicht wissen, wenn Sie mich nicht aufs Cover setzen. Promoten Sie die Platte als ›Phil

Collins und die EWF-Bläser. Oder vielleicht sogar als ›Die EWF-Bläser mit Phil Collins‹. Mir ist egal wie, Hauptsache, es dringt durch.«

»Nein. Sie werden es wissen.«

Diese radikale Abgrenzung ist ein Schock für mich. Wir leben ja nicht mehr in den Fünfzigern oder Sechzigern, sondern in den Achtzigern. Doch bald erfahre ich, dass die alten Vorurteile fortbestehen. Als Philip Bailey von Earth, Wind & Fire 1984 nach England kommen und sein Album *Chinese Wall* mit mir als Produzent machen will, hat er zuvor einige Besprechungen mit dem berühmten schwarzen Diskjockey

Frankie Crocker und mit Larkin Arnold, dem Leiter der R&B-Abteilung bei CBS. Beide sagen zu ihm: »Du gehst nach London, um mit diesem Phil Collins zu arbeiten? Pass auf, dass du nicht mit einem weißen Album wiederkommst.«

Ende Oktober 1980 lade ich Jill ein, nach England umzuziehen, und Anfang 1981 haben wir es uns in Old Croft bereits recht kuschelig gemacht. Sie hat ihr letztes College-Jahr geopfert, um mit mir zu leben. Eigentlich wollte sie Lehrerin an einer Highschool werden.

*Face Value* erscheint am 9. Februar 1981, kurz nach meinem 30. Geburtstag. Ich gehe nicht auf Solo-

Tour. Zu früh für solche Sachen, und ich will dazu ein größeres Repertoire haben. Außerdem ist der Gedanke an eine Solo-Tour ein wenig beängstigend für mich.

Derweil haben Genesis beschlossen, in den sauren Apfel zu beißen und eine eigene Bandzentrale mit Studio einzurichten. Wir kaufen ein entzückendes Tudor-Haus in Chiddington. Die Entscheidung dafür fällt nicht zuletzt wegen der großen Mehrfach-Garage im Garten. Daraus soll der Aufnahmeraum des Komplexes werden, den wir The Farm nennen werden. Die Räumlichkeiten werden umfunktioniert. Derweil richten wir

uns im niedrigen Wohnzimmer des Hauses ein und beginnen mit dem Songschreiben für das elfte Studioalbum von Genesis: *Abacab*.

Währenddessen sickern die Nachrichten über den unerwarteten Erfolg von *Face Value* langsam zu uns durch. Das macht alles ein bisschen kompliziert. Ich komme total von den Socken herein und rufe: »Mein Gott! ›In The Air Tonight‹ ist auf Platz eins in Holland!« Damit nicht genug: Es wird zu einem weltweiten Smash-Hit. *Face Value* verkauft sich immer weiter und weiter. Wie Tony Banks 2014 in der BBC-Doku *Genesis: Together and Apart*

so schön sagt: »Wir wünschten Phil viel Erfolg. Nur eben nicht *so* viel.«

Hier, zu Beginn der Achtziger, kann ich bereits erahnen, wie sich die Dinge innerhalb der Band verändern werden. Ich schätze, dass die Jungs vielleicht denken: »Na, das war's dann wohl – Phil wird aussteigen.« Nicht, dass jemand das ausspricht, wenngleich Tony Smith eindringlich zu mir sagt: »Ich glaube, Genesis ist gut für dich.« Noch ein Sänger, der bei Genesis aussteigt? Einen Frontmann zu verlieren, ist zu verkraften; aber zwei ... Noch so eine Trennung würde die Band bestimmt nicht überleben.

Smith, der ein großartiger Manager ist, hat recht. Und das soll auch eine ganze Weile so bleiben. Jede Karriere, ob solo oder mit der Band, stärkt die andere.

Obendrein *genieße* ich natürlich diesen unvorhergesehenen Erfolg. Bis dato habe ich mich bei Genesis stets wie der Juniorpartner gefühlt. Heute stelle ich fest, dass ich die Meinung der Jungs über mich unterschätzt habe, was ich erst Jahre später durch die Lektüre von Mikes Buch erfahre: »Wenn Phil eine Idee hatte, hörten wir zu.« Für Mr. Unsicher ist das eine Offenbarung. Wir hatten nie über so etwas gesprochen. Unsere Kommunikation miteinander

war nicht gerade von Intimität und emotionaler Offenheit gekennzeichnet.

Lange Zeit jedoch fühle ich mich bei Genesis immer noch unsicher, wenn es ums Songschreiben geht – »Ich hab' da so eine Melodie, ist die gut genug?« Doch mit meinen eigenen Songs, die mir vom Beginn der Achtziger an immer lockerer von der Hand gehen, kann ich mich selbst beweisen. »Misunderstanding«, der erste Song für die Band, der komplett von mir stammte, wird als dritte Single-Auskopplung von *Duke* veröffentlicht. Er wird unser größter internationaler Hit.

*Face Value* verkauft sich weiterhin. Das Album klettert auf Platz eins in Großbritannien, etwas, das uns alle beeindruckt. Wir haben uns immer eine Nummer eins für Genesis gewünscht.

Ob Mike und Tony eifersüchtig sind? Nicht, dass es mir bewusst wäre. Es ist dieser besondere Sinn für Humor – »Wir wünschten viel Phil Erfolg. Nur eben nicht *so* viel« –, der unseren Umgang miteinander prägt. Keiner darf großenwahnsinnig werden.

Ich (keuchend): »Scheiße! ›In The Air Tonight‹ wird in ganz Europa Nummer eins!«

Tony (rümpft die Nase): »Mag sein.  
Hat aber trotzdem nur drei Akkorde.«

Ich (laut): »NEIN, VIER!«

Und was sagt Andy dazu, dass ich unsere schmutzige Wäsche öffentlich wasche, zur Erbauung Tausender Menschen auf der ganzen Welt? Nun, sie ist nicht der Typ, der *Sounds* oder den *Rolling Stone* kauft, also wird sie auch nicht unbedingt eine Interpretation meiner Texte gelesen haben. Aber ich habe keine Vorbehalte, Journalisten/jedem, der es hören will, zu erzählen, wovon dieses Album handelt. Und dann bin ich mit einem Farbtopf in *Top of the Pops*.

Was diesen Farbtopf betrifft: »In The Air Tonight« erscheint am 5. Januar 1981 als Single in Großbritannien. Innerhalb einer Woche klettert der Song auf Platz 36, und ich bin bei der BBC, wo ich in jener wöchentlichen Charts-Sendung auftrete, die eine ganze Nation eint (die Zeiten haben sich geändert). Wie soll ich den Song live spielen? Ich fühle mich allein hinter dem Mikrofon stehend immer noch etwas unsicher. Also spiele ich Keyboards. Und mein Techniker, Roadie und Faktotum Steve »Pud« Jones sagt: »Ich besorge dir einen Keyboard-Ständer.«

»Nee, das sieht so nach Duran Duran aus, finde ich. Besorg eine Werkbank von Black & Decker, die tut's auch.«

»Okay. Worauf stellen wir den Drumcomputer?«

»Hm ... eine Teekiste?«

Der Farbtopf? Zu dem kommt es, weil wir eine Probe nach der anderen machen und die Produzenten von *Top of the Pops* verzweifelt versuchen, diese Teekiste interessant zu machen. Also fügt Pud immer mehr Kleinigkeiten hinzu.

»Ein Farbtopf ...?«

Dieser berühmte (berüchtigte) Auftritt bei *Top of the Pops* bekommt also ein gewisses Heimwerker-Flair verpasst. Es

hat jedoch gar nichts damit zu tun, dass Andy mit dem Dekorateur fremdgegangen ist. Dieser Auftritt – und der Farbtopf – haben mich seitdem regelrecht verfolgt.

Während ich mich in den BBC-Studios herumdrücke, halte ich ein Schwätzchen mit dem Moderator jener Woche, dem Radio-1-DJ Dave Lee Travis. Er sieht sich eine Probe von »In The Air Tonight« an und sagt: »Mann, das wird einschlagen.«

»Sind Sie sicher?«

»Oh ja, das ist nächste Woche auf Platz drei.«

Und so kommt es auch. Dann klettert es auf Platz zwei. Es sieht so aus, als

steuerte es unaufhaltsam auf die Spitze der Hitlisten zu. Dann wird John Lennon erschossen, was alles vollkommen verändert. Das Leben wird nie mehr so sein wie zuvor. Einer meiner Helden ist nicht mehr.



Mit Her Royal Highness Princess of Wales in  
der Royal Albert Hall bei einer Prince's Trust  
Show, um 1983.

11

## **Hallo, ich hab' zu tun!**

Oder: Die Königsjahre, mehr Hits, mehr Tourneen und mehr Projekte, als vermutlich ratsam sind. Tut mir leid ...

o waren Sie, als MTV am 1. August 1981 den Sendebetrieb aufnahm? Was

**W**taten Sie drei Tage zuvor, als Prince Charles in St. Paul's Cathedral Lady Diana ehelichte?

Im Lauf der Achtziger werden ich und meine Videos, sowohl solo als auch mit Genesis, zu einer festen Institution auf diesem revolutionären neuen Fernsehkanal. Irgendwie werde ich zum Alleinunterhalter für Charles und Di. Keine Hochzeiten oder Bar Mizwas, aber ich trete bei ein paar königlichen Geburtstagsfesten auf. Einmal, als das Eheleben des Thronfolgers gerüchteweise schon drei Personen umfasst, spiele ich ein unbewusst passendes, scheidungslastiges

Programm. Trotz der prominenten Rolle beider Institutionen (Establishment und Anti-Establishment, wenn man so will) in meinem Leben, erinnere ich mich kaum an Einzelheiten, was ich im Sommer des Jahres 1981 alles getan habe und wo ich überall gewesen bin ... dasselbe gilt für weite Teile des folgenden halben Jahrzehnts.

Auf schleichende Senilität kann ich es nicht schieben (im Augenblick, sechs Monate nach Erscheinen von *Face Value*, bin ich knusprige 30 Jahre alt), auch nicht auf ein ausschweifendes Rock-'n'-Roll-Leben. Es liegt, glaube ich, schlicht daran dass ich zu viel zu

tun habe und mich deshalb nicht erinnern kann. Und es kommt noch heftiger. Ich bin so beschäftigt, dass ich nicht einmal merke, dass ich beschäftigt bin. Ich weiß nur, dass mir meine Doppelverpflichtung als Solokünstler und Frontmann von Genesis mehr abverlangt, als ich je gedacht hätte. Vielleicht mehr, als alle erwartet hätten. Nur wenige Menschen vorher oder danach gelang es, eine äußerst erfolgreiche Solokarriere und eine äußerst erfolgreiche Bandkarriere gleichzeitig hinzulegen.

Als wäre das noch nicht genug, verfolge ich mit großer Begeisterung noch eine dritte Laufbahn: die des

Plattenproduzenten. Erfolg mit der Band befruchtet den Solo-Erfolg und führt schließlich dazu, dass viele Leute etwas von meiner »Magie« abhaben wollen. Das sind keinesfalls alte Leute; es sind Angebote von Menschen, die ich als Freunde und/oder Helden betrachte, und ich wäre dumm, diese Angebote auszuschlagen. Eric Clapton, John Martyn, Frida von ABBA, Philip Bailey – alle wollen, dass ich ihre neuen Alben produziere oder möchten, wie im Fall von Robert Plant, meinen Rat bei ihren Studioaufnahmen.

Wenn es mein enger Terminplan zulässt, engagiere ich mich obendrein immer mehr für den Prince's Trust.

Diese Verpflichtung bedeutet, dass ich abends häufig weg muss und mit verschiedenen Angehörigen des Hauses Windsor verkehre oder für sie spiele. Das ist zwar nicht schlimm, aber es brandmarkt mich als konservativen, monarchistischen Lackaien mit brauner Nase, soll heißen als Arschkriecher. Mein guter Kumpel Charles sagt, ich solle solche Schwarzmaler ignorieren – oder einfach Bescheid geben, dann werde er Mama bitten, ihnen die Köpfe abschlagen zu lassen.

Hochverräterische Witze beiseite – ich stehe voll und ganz hinter der Arbeit des Prince's Trust. Die Wohltätigkeitsorganisation wurde Ende

1976 von Prinz Charles gegründet. Es war die besorgte Reaktion auf Tumulte in den Städten, in denen sich die wachsende Frustration der britischen Jugend Luft machte. Anfangs nutzte man meist Konzerte und Filmpremieren, um Mittel für den Trust aufzubringen. Da Charles wusste, wie hervorragend sich Rock- oder Popkonzerte eigneten, Alt und Jung gleichermaßen anzusprechen, bat er mich, Mitglied des Trusts zu werden.

Ein solches Konzert ist die Show von Michael Jackson im Wembley-Stadion 1988. Charles und mehrere hohe Tiere des Trusts sitzen in der Ehrenloge, ich befinde mich mit ein paar auserwählten

Bürgerlichen hinter seiner Königlichen Hoheit. Nach der Hälfte des Konzerts dreht er sich zu mir um und sagt: »Ich hätte so etwas in der Art gerne auf meiner Party. Können Sie das arrangieren?« Ein wenig verblüfft antworte ich automatisch: »Ja, Sir, ich werde sehen, was ich tun kann.« Auf einmal organisiere ich die Jacko-inspirierte Party zu Prinz Charles' 40. Geburtstag und bin damit betraut, die Unterhaltung zu buchen. Ob er Moonwalk und Sackkratzen erwartet?

Ich rufe Steve Hedges an, einen Genesis-Konzertagenten. Er schickt mir ein paar Kassetten mit Künstlern, die möglicherweise infrage kommen. Wenn

es sich um Cover-Bands handelt, die eine ordentliche Version von »Beat It« hinkriegen, kommen sie sofort in die engere Wahl. Schließlich entscheide ich mich für eine Formation namens The Royal Blues. Sie klingen gut, können sämtliche aktuellen Hits spielen, und ihr Name wird im Palast für Heiterkeit sorgen. Später erfahre ich von ihnen, dass sie dieselbe Band sind, die an Charles' 21. Geburtstag gespielt hat. So weit, so gut. Die Party soll im Buckingham Palace stattfinden. Etwa einen Monat vorher werde ich einbestellt, um den Ablauf durchzusprechen. Ich treffe mich mit Charles' Stallmeister und mit Nigel,

dem Bandleader der Royal Blues, der eine Aktentasche bei sich trägt.

Wir führen taktische Diskussionen. Offenbar soll ich die »Überraschung« des Abends sein. Daher werde ich nicht in der Empfangsreihe stehen, was zu ärgerlich ist – keine Chance, meinen Hut vor der Königinmutter oder der Königin zu ziehen oder zu fragen, ob ihnen Genesis mit mir oder mit Peter als Sänger besser gefällt.

Die königliche Stunde naht, und der Überraschungsgast kommt: Als ich mein Versteck in einem Vorzimmer des Buckingham Palace verlasse und mich ins Party-Treiben stürze, bin ich sofort verblüfft, wie viele Greatest Hits der

europäischen Königshäuser dort vertreten sind: Jeder Monarch des Kontinents, der seiner Krone würdig ist, scheint anwesend zu sein. Diana steht ganz vorn in der Mitte, Elton und Fergie unterhalten sich seitlich von der kleinen Bühne über Diademe, und Prinz Charles ist irgendwo anders, allerdings nicht unbedingt in der Nähe seiner Frau.

Ich habe den Gitarristen Daryl Stuermer gebeten, mich bei dem Auftritt zu unterstützen, damit das Ganze ein bisschen professioneller klingt. Gemeinsam haben wir ein Programm einstudiert, das alle Songs umfasst, die ich in dieser reduzierten

Besetzung spielen kann. Leider gehören dazu die meisten meiner traurigsten Songs, in denen es vorwiegend um Trennung geht. Dazu werden die Anwesenden nicht unbedingt das Tanzbein schwingen. Selbst zu diesem späten Zeitpunkt in ihrem Eheleben, und obwohl ich mit ihrem engsten Kreis auf recht vertrautem Fuß stehe, bin ich an jenem Abend im Buckingham Palace vermutlich der Einzige, der nicht weiß, dass Charles und Di kurz vor der Trennung stehen.

Bevor ich nach Hause entschwinde, begehe ich zwei weitere Todsünden. Die erste ist, mich der Queen zu nähern und mich vorzustellen. Man

muss warten, bis sich die Queen an einen wendet. Außerdem spreche ich sie mit »Eure Hoheit« an, statt mit »Eure Majestät«. Beide *fauxpas* scheinen sie jedoch ungerührt zu lassen. Sie ist recht liebenswürdig und bezeichnet mich als »Freund« ihres Sohnes, was mir ohne Ende schmeichelt. Gerade als ich ihr entlocken will, was sie von unserem 9/8-Takt auf »Supper's Ready« hält, geht ihre Leibwache, ein Beefeater, dazwischen.

Als ich schließlich den Heimweg antrete (ich werde energisch in Richtung eines Gebäudes mit dem Namen »The Tower« gedrängt), sehe

ich, wie die Queen und Prinz Philip zu »Rock Around The Clock« Jive tanzen. Ein Bild, das ich so schnell nicht vergessen werde!

Meine Crew hingegen bleibt, bis um 1.30 Uhr morgens ein traditionelles Frühstück serviert wird. Die Jungs halten ihre Teller mit Würstchen und Bohnen in der Hand und sehen sich nach einem Sitzplatz um. Sie erblicken drei leere Stühle und wollen sich gerade niederlassen, da bemerken sie, dass Ihre Majestät Königin Elizabeth II. auf dem vierten sitzt. »Setzen Sie sich, setzen Sie sich«, befiehlt sie. Dann nehmen alle miteinander ein gutes

altes, üppiges englisches Frühstück zu sich.

Eine weitere Begegnung mit Prinzessin Diana habe ich beim Festbankett zu ihrem 30. Geburtstag im Savoy im Juli 1991. Wieder bin ich als Künstler gebucht, und wieder spiele ich ein vollkommen unpassendes Programm, insbesondere »Doesn't Anybody Stay Together Anymore«. Ich setze mich an ihren Tisch und bitte sie um ein Autogramm – und trete damit in einen weiteren Fettnapf, was das königliche Protokoll angeht. Zu dieser Zeit jedoch scheinen wir uns bei Konzerten des Prince's Trust und

ähnlichen Veranstaltungen ziemlich regelmäßig zu treffen.

Nur, um es deutlich klarzustellen: Ich war ganz sicher nicht die vierte Person in ihrer Ehe, aber wir sind vertraut genug miteinander, dass mir Diana ein paar intime Details erzählt. Damals bin ich einmal bei einem Zahnarzt in der Harley Street. Nach umfangreicherer Dentalarbeiten verlasse ich gerade mit meinem langjährigen Assistenten Danny Gillen das Haus, als ein BMW vorfährt und die Fenster herabgelassen werden. Es ist Diana. Auf dem Fahrersitz sitzt so ein Offizierstyp, den ich als James Hewitt wiedererkenne.

»Was machst du denn hier, Philly?«, fragt sie lächelnd. Dann, locker, als wäre das gar nichts: »Ich habe gerade eine Darmspiegelung machen lassen. Es war toll. Das solltest du auch versuchen.«

Danny und ich blicken einander an:  
»Ist das wirklich gerade passiert?«

\* \* \*

Zurück ins Jahr 1981, ein Jahr, das mit dem unerwarteten Erfolg meines ersten Soloalbums begann und nun mit *Abacab* endet, einem Nummer-eins-Album von Genesis, durch das alles ein bisschen runderneuert wird – es

umfasst Songs, die in der Regel kürzer, einprägsamer und weniger synthesizerlastig sind als unser früheres Material. Ich bin Anfang dreißig, aber mein Hunger nach Wandel und Abenteuer ist ungebrochen. Bis ich zum Esel »I-Aah« aus *Pu der Bär* werde, wird es wohl noch ein Weilchen dauern.

Das Jahr 1982 bringt gleich zu Beginn weitere Veränderungen und Herausforderungen mit sich. Anni-Frid Lyngstad von ABBA besucht mich auf The Farm, angetan mit einem beeindruckenden Pelzmantel. Auch sie hat gerade eine Scheidung hinter sich, nämlich die von Benny Andersson. Ihr

Privatleben ist ein Scherbenhaufen, und die Zukunft von ABBA ist ungewiss, also möchte sie ein Soloalbum aufnehmen. Ich habe den Eindruck, dass sie lange unter dem Druck des Phänomens ABBA und der Songschreiber Benny und Björn Ulvaeus gelitten hat, weshalb sie nun einen Schritt nach vorn wagen und endlich ihre eigene Frau sein will.

Während unseres Treffens auf The Farm lässt sie davon jedoch kaum etwas durchblicken, außer, dass sie mich zur Unterstützung bei der Verwirklichung ihres Ziels auserkoren hat. Offenbar hat sie unablässig *Face Value* gehört, daher glaubt sie, dass ich begreife und

nachfühlen kann, was sie gerade durchmacht.

Ich versichere ihr, dass ich das kann, und auch, dass mir ihr Pelzmantel gefällt.

Ihre Begeisterung für meine Arbeit schmeichelt mir natürlich, also stimme ich zu, in die Stockholmer Polar Studios zu kommen, um dort ihr Soloalbum der ABBA-Ära zu produzieren. Ich habe ein Team hochkarätiger Musiker zusammengestellt: Daryl Stuermer an der Gitarre, Mo Foster am Bass, Peter Robinson an den Keyboards und die Phenix Horns von Earth, Wind & Fire. Jill will mich während der achtwöchigen Aufnahme- und Mix-

Phase ein paarmal besuchen, schlägt aber das Angebot aus, die ganze Zeit dort zu bleiben. Schweden ist schön, aber Stockholm ist nicht gerade so spannend, dass man längere Zeit dort verbringen wollte. Jill reist gerne mit mir herum, aber so gern nun auch wieder nicht.

Wir setzen uns im Studio zusammen, um die Songs auszuwählen, doch Frida hat bereits ein paar Nummern fest im Visier, die nicht mehr zur Diskussion stehen. Das ABBA-Management hat weltweit dazu aufgerufen, Kompositionen einzureichen, und aus Hunderten von Zusendungen eine bunte Auswahl zusammengestellt. Ich

habe ein Stück meines Kumpels Stephen Bishop beigesteuert. Sie hat eine Bryan-Ferry-Nummer ausgewählt; dazu ein von Giorgio Moroder mitgeschriebenes Stück, das im Jahr zuvor auf einem Album von Donna Summer erschienen ist; ein vom späteren Roxette-Gründer vertontes Gedicht von Dorothy Parker; einen Song, mit dem Großbritannien 1980 beim Eurovision Song Contest angetreten ist; sowie eine Bearbeitung meines Titels »You Know What I Mean« von *Face Value*. Reden wir über *smörgåsbord*.

Eines Tages während der Aufnahmen bei Polar Bear kommen Benny und

Björn zu Besuch. Das erzeugt, gelinde gesagt, eine gewisse Befangenheit. Sie sind naturgemäß sehr besitzergreifend. Frida ist ein bisschen empfindlich, die Nachwehen der Scheidung sind noch nicht abgeebt, sie haben sie während ihrer gesamten Karriere als Erwachsene produziert – und nun gibt es, beruflich gesehen, einen neuen Mann in ihrem Leben. Einen Mann, der produziert, Schlagzeug spielt, mit ihr zusammen singt und ihr einen wesentlich rockigeren Sound verpasst, als ihn ABBA jemals hatte. Und warum heißt das Album *Something's Going On*? Niemand weiß zu diesem Zeitpunkt, dass ABBA als Band das Jahr nicht

überleben werden, aber die Vorzeichen sind bereits erkennbar.

Vielleicht ist das der Grund, warum Stig Anderson, Manager der Band und Besitzer von Polar Music, so ein Arschloch ist. Als das Album fertig ist, lädt er uns alle zu sich nach Hause zum Abendessen ein. Als wir dort eintreffen, ist er total betrunken. Wir hören uns *Something's Going On* an, und am Ende schnaubt er: »Ist das alles?«

Frida bricht in Tränen aus, und wir würden ihm am liebsten eine Tracht Prügel verpassen. Ich bin mit Verstärkung da – die komplette Road Crew von Genesis, darunter der kräftige Geoff Banks, einer von unseren

Jungs, der den vielsagenden Spitznamen »Bison« trägt. Wir alle haben diese nette Dame ins Herz geschlossen und fühlen uns als ihre Beschützer. Unsere kühleren, nüchterneren, weniger skandinavischen Instinkte behalten jedoch die Oberhand, und wir verlassen das Haus, wenngleich uns Stigs Reaktion den gesamten Abend verdorben hat.

*Something's Going On* verkauft sich gut, und die Single *I Know There's Something Going On* wird in mehreren Weltgegenden ein Hit (und für Hip-Hop-Künstler eine Lieblings-Quelle für Samples). Ich stelle jedoch rasch fest, dass die Rolle des Produzenten ihre

ganz eigenen Tücken hat. Als sich selbst produzierender Solokünstler hat man es möglicherweise doch leichter.

Im Frühjahr 1982 klingelt zu Hause in Old Croft das Telefon. »Hi Phil, hier ist Robert Plant.« Obwohl ich seit ihrem ersten Auftritt in London im Marquee ein Fan von Plant und Led Zeppelin bin, sind wir uns noch nie begegnet. Nach dem Tod von John Bonham lösten sich Led Zeppelin Ende 1980 auf. Diese Tragödie ereignete sich nur zwei Jahre nach dem Tod eines anderen Schlagzeug-Idols meiner Teenagerjahre, Keith Moon. Kurz nach Moons Tod arbeitete ich mit Pete Townshend im Oceanic in Twickenham

zusammen. Ich half ihm bei Aufnahmen eines neuen Künstlers aus New York, den er produzierte, Raphael Rudd, ein ausgezeichneter Pianist und Harfenist.

Pete zog damals mit dem New-Romantic-Herumtreiber Steve Strange durch die Londoner Clubs. Er war nicht in besonders guter Verfassung, da er die ganze Nacht feierte und sich tagsüber erholen musste. Pete schlief noch, als ich zu den Aufnahmen im Studio eintraf. Doch als er einmal wach war, schnappte ich ihn mir und fragte: »Wer spielt jetzt Schlagzeug bei The Who? Ich würde das nämlich gerne machen.«

»Ach, verdammt, wir haben gerade Kenny Jones gefragt.«

Es war ein ernst gemeintes Angebot, daher war ich ein bisschen enttäuscht. Ich hätte Genesis verlassen, um bei Pete, Roger Daltrey und John Entwistle einzusteigen. Das sind The Who, Mann! Ich wuchs mit dieser Band auf. Ich liebte einfach diese Energie, und ich weiß, ich hätte es hinbekommen, dass es funktioniert.

Somit bleibt mir zwar die Möglichkeit versagt, mit einer Band aus Kindheitshelden zusammenzuspielen, doch Robert Plant macht mir ein anderes Angebot. Er will mich als Gastmusiker auf seinem ersten

Soloalbum. Er schickt mir ein paar Demos, auf denen Jason Bonham trommelt, und er ist fantastisch. Es ist genauso, als hörte man seinem Vater zu.

Jason und ich waren uns bei zahlreichen Genesis-Gigs in den Midlands über den Weg gelaufen. Er war in seinen mittleren Teenagerjahren, und er war ein Fan. Jason sagte mir später, sein Vater habe ihm »Turn It On Again« vorgespielt, das kurz vor seinem Tod erschienen war, und es ihn trommeln lassen. Ich hätte nie gedacht, dass mich John überhaupt als Schlagzeuger wahrgenommen hat.

Ich ergreife die Chance, in die Fußstapfen eines, wenn nicht gleich zweier Bonhams zu treten. Ich verbringe ein paar Wochen in den Rockfield Studios in Wales, wo ich in sechs von acht Stücken des Albums spiele, das Robert *Pictures At Eleven* nennen wird. Zwischen den Aufnahmen haben wir eine Menge Spaß miteinander. Es ist eine großartige Besetzung, und ich bin wieder Teil einer Band, wenn auch nur für kurze Zeit.

Roberts Musiker sind ein paar Jungs aus Birmingham, gute, zuverlässige Typen, die mit der Zep-Geschichte gar nichts am Hut haben. Robert versucht,

sich neu zu erfinden, was ich sehr gut verstehе.

Wieder daheim in Surrey, beginne ich mit meinem zweiten Album. Ich habe nicht viel, womit ich arbeiten kann – im Jahr zuvor habe ich nach *Face Value* sofort *Abacab* aufgenommen, dann John Martyns *Glorious Fool* produziert, die *Abacab*-Tour absolviert und schließlich die Alben mit Frida und Robert gemacht. Ich hatte schlicht keine Zeit gehabt, mir Gedanken über neue Songs zu machen.

Dann holt mich das laufende Scheidungsverfahren mit Andy ein. Mit erdrückender Regelmäßigkeit erhalte ich Briefe von Anwälten. Forderungen

nach Anteilen an diesem und jenem Vermögen werden erhoben – einem Vermögen, das es nicht gibt. Obwohl *Face Value* einen gewaltigen Eindruck hinterlassen und sich gut verkauft hat, dauert es noch lange, bis Plattenfirma und Verlag endlich die Tantiemen herausrücken. Das ist Teil ihres Geschäftsmodells.

Für kurze Zeit kehrt Andy mit Joely und Simon nach London zurück und mietet ein Haus in Ealing. Ihr neuer kanadischer Freund begleitet sie. Er und ich kommen einigermaßen miteinander aus (man muss mein Leben leben, um das zu glauben), auf jeden Fall besser als Andy und ich. Die

armen Kinder Simon und Joely scheinen zu meiner Begrüßung meist aus der Eingangstür geschoben zu werden, wenn ich sie abholen komme.

Ich versuche zwar, vernünftig zu bleiben, doch mir brennen schnell die Sicherungen durch, weshalb es häufig laut wird. Streit, der in den Ohren der Kinder noch viele Jahre nachhallt. Es ist eine frustrierende, zermürbende Situation – die zu allem Überfluss so rasch nicht enden wird –, sie ist aber auch inspirierend. Bald entstehen Songs wie »I Don't Care Any More«, »I Cannot Believe It's True«, »Why Can't It Wait Til Morning« und »Do You Know, Do You Care«. Das Letzte, was

ich will, ist ein zweites »Scheidungsalbum«, doch da ich nun einmal aus dem Herzen und nicht aus dem Kopf heraus schreibe, bleibt mir keine andere Wahl.

Das nächste Gefühl, mit dem ich umgehen muss, ist meine eigene Angst: Ich muss etwas auf ein Soloalbum folgen lassen, das nicht als Soloalbum geplant war, geschweige denn als Hit. Ein weiteres Soloalbum zu schreiben könnte eine Aufgabe sein, der ich nicht gewachsen bin. Ich hatte nicht damit gerechnet, eine zweite Platte zu machen.

Dasselbe scheint auch auf das Gros der Hörerschaft zuzutreffen. »Thru

These Walls«, das im Oktober 1982 als erste Single aus meinem zweiten Soloalbum *Hello, I Must Be Going!* erscheint, steigt auf Platz 56 träge in die Charts ein. In Amerika schneidet es sogar noch schlechter ab – das Label meines treuen Fürsprechers Ahmet glaubt nicht einmal, dass sich eine Veröffentlichung überhaupt lohnt. Meinerseits herrscht keine Panik, aber doch eine gewisse Enttäuschung und Resignation.

Doch wie schon so oft in meiner Jugend, rettet mich zum Glück Motown – als Teenager waren das Label und seine Künstler, die ich durch das Programm der Band The Action

kannte, der Soundtrack meines Lebens. Als Ehrenbezeugung veröffentliche ich auf *Hello, I Must Be Going!* eine Coverversion von »You Can't Hurry Love«. Ich halte es für einen der vergessenen Songs der Supremes, eine Art »unbekanntes Meisterwerk«. Songs wie »You Keep Me Hangin' On« und »Stop In The Name Of Love« waren wesentlich bekannter und liefen öfter im Radio.

Unterstützt von einem Video, worin zahlreiche muntere Versionen meiner selbst zu sehen sind (ja, selbst in einem Single-Video bin ich omnipräsent!), groovt sich »You Can't Hurry Love« lässig auf Platz eins in Großbritannien.

Es ist der einzige Hit von diesem Album (der in den USA Platz 10 schafft), aber das reicht, um aus *Hello, I Must Be Going!* eine britische Nummer zwei zu machen. Katastrophe abgewendet. Oder doch nicht? Ich bin sehr glücklich, aber unterschwellig plagt mich ein Gedanke: »*Mein eigener Song ist als Single gefloppt, dieses ziemlich poppige Motown-Cover hingegen hat es auf Platz eins geschafft. Ist meine Zeit als Songschreiber etwa schon vorbei?*«

Im August, vor dem Erscheinen von *Hello ...* bricht Genesis zu einer zweimonatigen Tournee durch Amerika und Europa auf. Die Tour soll für das Live-Album *Three Sides Live*

werben, über das der *Rolling Stone* schreibt: »Standen Genesis einst für Artrock in seiner lächerlichsten Reinkultur, zeigen sie nun, wie schlank und fesselnd solche Musik sein kann.« Auf der Tour bemühen wir uns, möglichst wenig lächerlichen Artrock zu spielen, und ich tue mein Bestes, um schlank und fesselnd zu wirken.

An einem verregneten Samstag im Herbst versuchen wir immer noch, schlank und fesselnd zu sein, obwohl sich die Genesis-Besetzung inzwischen verdoppelt hat und die britischen Elemente ihr Bestes geben, unseren Elan zu dämpfen.

Am 2. Oktober geben wir im Milton Keynes National Bowl ein Konzert mit 14 Songs, bei dem auch Peter und Steve, der verspätet aus Südamerika eintrifft, auftreten. Zum ersten Mal seit 1975 ist die »klassische« Genesis-Besetzung einen Abend lang wieder beisammen. Verstärkt werden wir durch Daryl Stuermer und Schlagzeuger Chester Thompson.

Wie bei solchen Wiedervereinigungen üblich, ist alles etwas seltsam, aber es ist für einen guten Zweck – es handelt sich um ein Benefizkonzert als Reaktion auf besonders außergewöhnliche Umstände. Im Sommer hat Peter das erste Festival seiner zwei Jahre alten

Organisation WOMAD (World of Music, Art and Dance - »Welt der Musik, der Kunst und des Tanzes«) veranstaltet. Mit einem dem Anlass angemessenen vielseitigen Programm von Künstlern wie Peter selbst, Echo & The Bunnymen, dem nigerianischen Star Prince Nico Mbarga und den für sich selbst sprechenden Drummers of Burundi wurde es zum Erfolg bei der Kritik, aber zum finanziellen Desaster. Manche Geldgeber bedrohten Peter sogar. Wie er später sagte: »Als die Kacke am Dampfen war, sahen die Leute in mir den einzigen Sündenbock, den man treten konnte, also bekam ich

die gesamte Aggression, das Flakfeuer und die bösen Telefonanrufe ab.«

Auch sieben Jahre nach unserer Trennung sind wir noch wie Brüder, also springen wir gern in die Bresche. In der Freiluftarena haben sich 47000 Zuschauer versammelt, um diesem einmaligen Konzert beizuwohnen. Talk Talk und John Martyn haben die kurzen Strohhalme gezogen und müssen im Vorprogramm auftreten. Der unablässig strömende Regen versucht nach Kräften, uns den Tag zu verderben. Zudem haben wir, außer an ein paar Nachmittagen vor den letzten Genesis-Konzerten im Hammersmith Odeon, kaum gemeinsam geprobt. Das

Programm speist sich naturgemäß hauptsächlich aus der Ära mit Peter, und die ganze Idee liest sich auf Papier besser, als sie tatsächlich ist.

Aber wir müssen doch lachen, als Peter darauf besteht, beim Intro von »Back In New York City« in einem Sarg zu erscheinen. Typisch Pete, sein typischer schwarzer Humor, aber ich weiß nicht genau, ob das Publikum es versteht. Insgesamt jedoch gefällt den Fans das Konzert, und das gilt auch für die Kritiker: »Vielleicht entsprach es nicht ganz den hohen Qualitätsmaßstäben von Genesis und Gabriel, aber diese einmalige Gelegenheit lässt sich nicht

wiederholen« – *Sounds*; »Eine Reunion, die es so vermutlich nicht noch einmal geben wird. Das Rock-Event des Jahres« – *Melody Maker*. Am wichtigsten aber war, dass wir unseren Kumpel vor dem Gefängnis oder Schlimmerem bewahren und WOMAD über die Runden helfen konnten. Es wird zum größten jährlichen Spektakel im weltweiten Musikkalender.

Nach Milton Keynes bin ich gerade lange genug zu Hause, um zu sehen, wie »Thru These Walls« als Single zum Rohrkrepierer wird, dann erscheint im November mein zweites Soloalbum. *Hello, jetzt muss ich aber wirklich gehen:* Unverzüglich breche ich zu meiner

ersten Solo-Tour auf, die bis Februar 1983 läuft.

Genau das, so dämmert es mir, passiert, wenn man gleichzeitig mit einer Band und als Solokünstler unterwegs ist. Es bleibt keine Zeit mehr, Luft zu holen oder über Niederlagen nachzudenken und sie zu verarbeiten.

Zeit für Stress und Sorgen gibt es jedoch reichlich. Ich toure seit 1970 mit Genesis. Also muss ich, nach zwölf Jahren, eine andere großartige Band zusammenstellen, um etwas gegen meine Angst zu tun, »ganz allein« aufzutreten. Ich engagiere die Phenix Horns, Daryl an der Gitarre, Mo am Bass, Chester am Schlagzeug und Peter

von Brand X an den Tasten. Das Programm ist ebenso stark: Ich kann aus dem Material von zwei Alben wählen. Die Hits sind immer noch Hits, und die Songs, die keine Hits waren, mausern sich live zu etwas anderem. »I Don't Care Anymore«, zum Beispiel, wird zu einem großartigen Bühnensong.

Ich habe das Gefühl, dass ich als Solokünstler sofort alles im Griff habe. An Selbstvertrauen hat es mir bei Auftritten noch nie gemangelt, aber ich entwickle mich als Künstler weiter, der vorn im Rampenlicht steht und die Bühne ausfüllt. Irgendwie gelingt es diesem freundlichen, vorlauten Collins,

sowohl die Genesis-Fans zu erreichen, die *The Lamb Lies Down On Broadway* gekauft haben, als auch die Popfans, die »You Can't Hurry Love« gekauft haben. Obendrein kann ich bei den Zugaben aus dem Vollen schöpfen – wir beenden jeden Auftritt mit einer Version von Curtis Mayfields »People Get Ready« und »And So To F ...« von Brand X, das mit Bläsern ziemlich fantastisch klingt und auf der 2016er-Neuauflage von *Face Value* endlich seinen längst verdienten Platz bekommt.

Alle gehen zufrieden nach Hause.

Für mich ist diese Zeit jedoch, ehrlich gesagt, äußerst verschwommen, und ich

habe kaum greifbare Erinnerungen daran. Das kommt vermutlich daher, dass alles unglaublich Fahrt aufnimmt und ich jetzt, als Solokünstler, zum Kilometerfresser in Amerika werde. Die *Hello*-Tour umfasst nur sechs Konzerte in Europa, davon vier in London. Der Rest – im Dezember, Januar und Februar – findet in Nordamerika statt.

Oder ist meine Erinnerung deshalb so verschwommen, weil ich über das Album so denke? Grundsätzlich verbinde ich mit *Hello, I Must Be Going!* nicht besonders viel, wenngleich ich weiß, dass meine Fans manche Songs lieben. Aber ich habe keine unvergesslichen Erinnerungen daran,

wie ich sie geschrieben oder aufgenommen habe.

Trotzdem weiß ich ganz genau, was mein zweites Album für meine Karriere bedeutete: Es bescherte mir für »I Don't Care Anymore« meine erste Nominierung bei den Brit Awards (britischer männlicher Künstler) und meine erste Grammy-Nominierung (beste Rock-Gesangsdarbietung, männlich). Aber was tat die Platte für mein Herz und meine Kunst? Nicht viel. Ich bekam den Zweiten-Soloalbum-Blues.

Als ich zu Beginn des Frühjahrs 1983 wieder zurück in England bin, setze ich mich erneut mit Robert Plant in

Verbindung. Wieder begebe ich mich in die Rockfield Studios und trommle in sechs von acht Tracks, aus denen sein zweites Soloalbum *The Principle Of Moments* wird. Diesmal beschließt Robert, auf Tour zu gehen, eine sechswöchige Konzertreise durch Nordamerika. Ob ich gerne dabei wäre? Darauf können Sie wetten! Nach dem Wahnsinn meines Berufs – meiner zwei Berufe – würde ich mich dabei wieder wie zu Hause fühlen, einfach nur der Schlagzeuger zu sein, der hinter allen anderen sitzt. Und das für den ehemaligen Sänger von Led Zeppelin zu tun ist eine Ehre, die ich unmöglich ausschlagen kann. Es ist ein Job für

einen Musiker und Fan, wie er aus meiner neuen Poplaufbahn heraus nahezu unmöglich zu bekommen ist, also packe ich die Gelegenheit beim Schopf. Dadurch festigt sich eine großartige Beziehung. Manche Menschen, insbesondere Rockstars, kommen und gehen im Leben, aber Robert und ich sind gute Freunde geblieben.

Während dieser Phase bin ich nicht nur ständig nicht daheim, sondern auch in verschiedensten Richtungen unterwegs. Jill begleitet mich auf vielen dieser Abenteuer – besonders gut gefällt ihr die Tour mit Robert Plant, da es genau ihre Art von Musik ist –, aber

nicht bei allen, und wahrscheinlich nicht oft genug. Aber wir verstehen uns blendend. Der Himmel hängt immer noch voller Geigen.

Als ich im Mai 1983 für kurze Zeit zu Hause bin, treffe ich mich mit Mike und Tony in The Farm. Nach der ganzen Hektik tut es gut, wieder mit den Jungs zusammen zu sein. Unser Studio ist nun voll einsatzbereit, und wir machen uns an die Aufnahmen zum zwölften, selbstbetitelten Genesis-Album. Dabei genießen wir einen besonderen Luxus: Wir arbeiten ohne Zeitdruck und können improvisieren. Mike hat ein neues Spielzeug, mit dem er einen derben Rhythmus-Sound

kreiert. Diesen beschreibt er später folgendermaßen: »Den habe ich mit dem allerersten großen Linn-Drumcomputer programmiert. Und ich habe etwas gemacht, das die Amerikaner nie tun würden: Ich jagte den Sound durch meinen Gitarrenverstärker, einen kleinen, und riss ihn so weit auf, dass er auf dem Stuhl auf und ab hüpfte. Was die Engländer richtig gut können, ist, einen Sound zu nehmen und ihn zu versauen. Das ist ein wesentliches Prinzip. Es ist einfach ein schrecklicher, aber toller Sound.«

Da hat er nicht unrecht. Es funktioniert sofort. Wir verlieben uns

alle in diesen Sound. Inspiriert wie ich bin, liefere ich meine beste John-Lennon-Imitation ab. Dazu nehme ich ein Gesangsmotiv aus »The Message« von Grandmaster Flash and the Furious Five und baue noch dieses irre Lachen ein.

Und fertig ist »Mama«, die Haupt-Single des Albums *Genesis*. Der größte Hit, den wir je in Großbritannien hatten, zeitgenössisch und zeitlos zugleich, und ein immerwährender Bühnenklassiker. Das Stück wird gefolgt von »That's All«, das wir auf einer Piano-Figur von Tony aufbauen. Es wird unsere erste Top-10-Single in den USA. Das im Oktober 1983

veröffentlichte Album erreicht in Großbritannien erneut eine Spitzenposition in den Charts und verkauft sich in den USA vier Millionen Mal – zu diesem Zeitpunkt mit einem Abstand unser größter Erfolg. Damals haben wir einfach nur sehr viel Glück. Ob es nun mein eigenes Projekt ist oder Genesis, es wird einfach alles immer größer. Ein Profil schärft das andere, und unsere Songs scheinen immer mehr Menschen zu begeistern.

Als der Februar des Jahres 1984 naht, wirke ich ein bisschen gierig. Noch vor dem letzten der fünf Genesis-Konzertabende im NEC in Birmingham – die letzten Auftritte

einer viermonatigen Tour, die uns hauptsächlich durch Nordamerika geführt hat – habe ich in den USA eine neue Solo-Single veröffentlicht. Wenigstens zu Hause weiß ich mich zu benehmen: »Against All Odds (Take A Look At Me Now)« erscheint in Großbritannien erst Ende März, als die Tour vorbei ist.

Nun ja, ich sage: »Ich habe veröffentlicht«. Die Vorstellung, der Künstler hätte irgendeinen Einfluss auf Veröffentlichungstermine von Singles oder ähnlichem, ist einer der großen Irrtümer des Musikgeschäfts. Wenn es nach mir ginge, wäre ich nicht einmal an der Auswahl beteiligt, welche Songs

überhaupt als Single erscheinen sollen. Einerseits bin ich bestimmt nicht gut bei derlei Entscheidungen – Sie erinnern sich, dass ich »Against All Odds« bei den Aufnahmen zu *Face Value* übergang, weil ich bestenfalls eine B-Seite darin sah. Bei *Hello, I Must Be Going!* ein Jahr später zog ich es nicht einmal in Betracht. Dann wird es meine erste Nummer eins in Amerika, beschert mir meinen ersten Grammy und meine erste Oscar-Nominierung.

Andererseits habe ich 1983/84 derart viel am Laufen, dass ich mir keinerlei Gedanken darüber mache, ob sich das Erscheinungsdatum auf die Tournee auswirken oder meine Solo-

Verpflichtung mit meiner Verantwortung gegenüber der Band in Konflikt geraten könnte. Wie mit Scheuklappen vor den Augen mache ich einfach weiter.

Die Geschichte von »Against All Odds« ist folgende: Im Dezember 1982, während meiner ersten Solotour, sucht mich Taylor Hackford – der künftige Mr. Helen Mirren – in Chicago auf. Er ist der Regisseur von *Ein Offizier und Gentleman*, eines in jenem Jahr sehr erfolgreichen Films. Hackford braucht einen Song für einen neuen Film, den er gerade dreht. Es soll ein romantisches Thriller in der Art eines *film noir* werden. Ich sage ihm, dass ich

auf der Tournee nicht schreiben kann, aber einen unfertigen Song mit dem Arbeitstitel »How Can You Sit There« habe. Vielleicht findet dieses Demo seine Zustimmung?

Hackford gefällt es. Ich habe noch kein Drehbuch gesehen, aber er glaubt, der Text sei bereits perfekt als musikalisches Hauptthema seines noch in der Produktion befindlichen Films. Also sehe ich zu, dass ich eine brauchbare Aufnahme zustande bringe. Piano und Orchester werden in New York eingespielt – unter der Leitung des legendären Arif Mardin, der mit allen, von Aretha Franklin bis Queen, zusammengearbeitet hat. Dann nehme

ich im Music Grinder in Los Angeles das Schlagzeug und den Gesang auf. Arif ist ein netter Mensch und ein fantastischer Produzent, der vollkommen stressfrei großartige Aufnahmen erzielen kann. Es macht mir großen Spaß, mit ihm zu arbeiten. Ich will Eindruck schinden, und er entlockt mir eine kraftvolle Gesangsdarbietung.

Ich habe bereits die meisten Schlüsselemente des Textes zusammen, insbesondere die Zeile »*take a look at me now*« – »*schau mich jetzt an*«. Hackford erinnert mich jedoch daran, dass sein Film den Titel *Against All Odds – Gegen jede Chance*

trägt, also baue ich etwas Ähnliches ein: »against *the odds*«. Hackford nimmt es allerdings genau und besteht darauf, dass ich »against *all odds*« singe und auch den Song so nenne.

Der Regisseur ist vom Endergebnis begeistert, und auch ich bin recht zufrieden. Offenbar habe ich mir innerhalb kurzer Zeit einen Namen als Songschreiber gemacht, der emotionalen Aufruhr kristallisieren kann. Ich bin Phil Collins, bekannt durch Genesis, aber für mehr und mehr Menschen bin ich *der* Phil Collins, der »In The Air Tonight« und »Don't Let Him Steal Your Heart Away« geschrieben hat, der reduziert schreiben

kann, aber auch mit dramatischer und filmischer Bandbreite.

Der Song ist erfolgreich, viel erfolgreicher als der Film. Er gilt heute als Paradebeispiel für die Power-Ballade der Achtzigerjahre, jenes Phänomens einer Dekade, in der das Haar nach oben ragte, die Gefühle noch höher wogten, aber nichts so ausladend war wie die Schulterpolster. Barry Manilow coverte den Song für sein Album *The Greatest Hits Of The Eighties*, und Bazza weiß, wovon er spricht.

»How can I just let you walk away /  
just let you leave without a trace / when  
I stand here taking every breath with you

/ you're the only one who really knew me at all ...« - »Wie kann ich dich einfach gehen lassen / dich ohne eine Spur ziehen lassen / wenn ich hier stehe und jeden Atemzug mit dir tue / du bist die Einzige, die mich überhaupt wirklich kannte ...« Warum bedeuten diese Worte und dieser Song so viel? Nun, ich habe ihn auf dem Höhepunkt meiner Krise mit Andy geschrieben, und wenn ich ihn mit vorgehaltener Waffe analysieren müsste, würde ich sagen, es ist ein guter Trennungssong, mit dem sich viele Menschen identifizieren können. Die Menschen hassen Trennungen, aber sie lieben Trennungs-Songs. »Against All Odds«

bringt verletzte Gefühle auf den Punkt und gehört zu den Songs, die in den Briefen meiner Zuhörer an mich am häufigsten erwähnt werden. Viele Menschen schreiben mir, er habe ihnen über ihren Liebeskummer hinweggeholfen habe. Zudem ist der Gesang äußerst kraftvoll: eindringlich, roh, echt. Dank Arif war es ein guter Tag in jenem Studio in L.A. Ich kann mich nicht erinnern, dass ich in der Gesangskabine noch einmal den Schmerz und die Qualen durchlebt hätte, aber offenbar konnte ich darauf zurückgreifen. Das war es, was der Song brauchte, also legte ich all das hinein.

Wenn ich ihn seither auf der Bühne singe, werden nicht unbedingt jedes Mal irgendwelche schmerzvollen Erinnerungen wach. Würde ich Abend für Abend freiwillig leiden, wäre ich ja wahnsinnig. Auf der Bühne versucht man einfach, es zu singen – den Ton zu treffen und den Text nicht zu vergessen. Das gelingt mir nicht immer. Mehr als nur ein- oder zweimal habe ich gesungen »*How can I just let me walk away / when all I can do is watch me leave*« – »*Wie kann ich mich einfach gehen lassen / Wenn ich nichts anderes tun kann, als zuzusehen, wie ich gehe.*« Für einen kleinen Schnitzer ziemlich ordentlich.

Ein Jahr nach seinem Erscheinen ist »Against All Odds« als bester Song für einen Oscar nominiert. Normalerweise singt der nominierte Künstler seinen nominierten Song. 1985 ist jedoch das Jahr, in dem die Akademie beschließt, das Ganze zu ändern: Sie wollen die Songs von anderen Leuten interpretieren lassen.

Der Disput beginnt ganz klein – eine Notiz von meinem Label oder Management an die Akademie, in der wir die Bereitschaft bekunden, auf dem Weg zu einer Australien-Tour in Los Angeles hinzumachen und bei der Aufzeichnung zu singen. Bald eskaliert das Ganze, und ein heftiger

Briefwechsel setzt ein. Ein Schreiben ist an »Mr. Paul Collins« adressiert. Schließlich schreibt Ahmet Ertegün an Gregory Peck, den damaligen Präsidenten der Akademie. Wir befinden uns nun auf höchster Ebene. Solange ich zurückdenken kann, habe ich mir die Oscar-Verleihung im Fernsehen angeschaut, und ich bin ein großer Kino-Fan. Nun habe ich das Privileg, dem exklusiven Kreis der Nominierten anzugehören. Ich habe daher nicht die Absicht, jemanden gegen mich aufzubringen, indem ich darauf bestehe, meinen Song unbedingt selbst zu singen. Doch plötzlich bin ich

mittendrin in einem Oscar-Super-GAU.

Die Akademie lässt »Against All Odds« von einer Tänzerin als Playback vortragen. Zugegeben, sie ist nicht irgendeine olle Tänzerin, sondern die äußerst erfahrene Ann Reinking, Ex-Partnerin des Meister-Choreografen Bob Fosse. Das ändert freilich nichts daran, dass das Ganze total in die Hose geht.

Als ich endlich in Los Angeles eintreffe, ist das Klima bereits vergiftet, weil man annimmt, ich hätte die Briefe geschrieben. Ich gehe zur Preisverleihung, und die gesamte Branche ist über das Theater im Bilde.

Sobald Frau Reinking kommt, um den Song vorzutragen, drehen sich alle zu mir um, um zu sehen, wie ich reagiere. Mir ist das Ganze einfach nur peinlich – was sie aus dem Stück gemacht hat, und weil alle denken, ich hätte den Streit vom Zaun gebrochen. Schließlich gewinnt Stevie Wonder mit »I Just Called To Say I Love You«. Aber wenigstens wird »Against All Odds« noch im selben Jahr mit einem Grammy für die beste männliche Gesangsdarbietung ausgezeichnet. Gleichwohl wusste ich nicht einmal, dass ich für einen Grammy nominiert war. Ich erfuhr es erst, als ich die Auszeichnung im Briefkasten fand.

»Was ist das denn? Noch etwas für Paul Collins?«





In That Far Country  
I WALKED ALONE  
Beyond The Clouds  
To Find The Sun  
Saw Many New Landscapes  
Wonders, And I Found  
Many Friends  
But Friends Are Few  
It Wasn't So Bad  
It Wasn't So Sad

It Wasn't So Late

Beim Schreiben und Aufnehmen in Old Croft,  
um 1983.

# 12

## Hallo, ich hab' zu tun! Teil 2

Oder: Immer mehr

Gehen wir zwölf Monate zurück, zu der Zeit nach dem Ende der *Mama*-Tournee im Februar 1984, und nachdem ich die Promotion für »Against All Odds« abgeschlossen habe.

Simon und Joely wachsen zu großartigen Kindern heran. Allerdings ist das mit wahrer Knochenarbeit verbunden. Während der Schulferien fungiere ich für Simon als eine Art Projektleiter bei seinen Mathe-Hausaufgaben. Um ihn zu motivieren, habe ich für sein Zimmer eine altmodische viktorianische Schulbank erstanden. Dort sitzt er mit dem Rücken zum Fenster und büffelt Algebra, während draußen die Sonne scheint. Tut mir leid, Kumpel, ich dachte, ich wäre so ein verantwortungsvoller Vater. Und im späteren Leben kann man Algebra sicher gut gebrauchen.

Was Jill und mich betrifft, so richten wir uns in unserem häuslichen Leben sehr harmonisch ein. Sie unterstützt mich bei meinen überlappenden Verpflichtungen voll und ganz, selbst, wenn diese, offen gestanden, ein bisschen viel werden.

Von Mai bis Ende 1984 produziere ich im Townhouse in London Philip Baileys Album *Chinese Wall*, auf der Karibikinsel Montserrat produziere ich Eric Claptons *Behind The Sun*, ich schreibe und nehme den Großteil meines dritten Albums *No Jacket Required* auf und beteilige mich an den Aufnahmen zu »Do They Know It's Christmas?« von Band Aid.

Warum will Philip Bailey, dass ich sein Album produziere? Offenbar hält man mich für den Mann der Stunde. Außerdem haben ihm die Bläser von Earth, Wind & Fire von ihrer Arbeit mit mir erzählt. Philip und ich sind uns ein paarmal begegnet. Den unschönen Zwischenfall, als mich das EWF-Management fälschlicherweise für den Drogendealer der Band hielt, haben wir gottlob überwunden.

Damals war ich in New York, und EWF spielten zum Glück im Madison Square Garden. *Face Value* war noch nicht erschienen, sodass ich noch nicht »Phil Collins« war. Aber ich habe für das Album mit den Phenix Horns

zusammengearbeitet, und diese laden mich nun zum Konzert ein. Wir verabreden, dass wir uns vorher in der Lobby des Parker Meridien Hotels in der 56. Straße treffen.

Als Erster erscheint der Tourmanager Monte White, Bruder des Bandleaders Maurice White. Bald sind sämtliche Bandmitglieder vollzählig und fahren in ihren Limousinen davon. Schließlich tauchen die Phenix-Jungs auf und suchen nach dem für sie bestimmten Wagen. Derweil ist Monte zu der Erkenntnis gekommen, dass dieser zwielichtige, herumlungende Engländer der Drogendealer der Bläser sein muss. Er weist Don Myrick, den

Saxofonisten und Leiter der Horn Section, an, dass unter keinen Umständen jemand anderes als die Bläser im Wagen mitfahren darf. Doch als er weg ist, fordert mich Don auf, einzusteigen – was ich tue, wenn auch mit gemischten Gefühlen, denn die Brüder White sind für ihr strenges Regiment berüchtigt.

Als wir am MSG ankommen und die innere Rampe hinauffahren, wartet Monte dort mit einer Checkliste. Er durchbohrt mich mit seinem Blick; ich habe keinen Pass und sollte obendrein ganz bestimmt nicht aus einer Band-Limousine steigen. Man lässt mich am hinteren Bühneneingang stehen, und

ich fühle mich plötzlich sehr allein. Zum Glück erkennen mich die Gewerkschaftsmitarbeiter und die örtlichen Sicherheitsangestellten als den Schlagzeuge von Genesis und bitten mich in die Cafeteria. Die gegenseitige Anerkennung und Zuneigung hat sich bis zum heutigen Tag erhalten.

Zurück zum Geschäft: Zu Beginn des Sommers 1984 fliegt Philip Bailey von Los Angeles nach London. Er checkt im Bramley Grange ein, einem kleinen Landhotel in dem verschlafenen Dörfchen Bramley im weiteren Einzugsgebiet Londons in Surrey, ganz in der Nähe meines Zuhause. Das englische Landleben ist eine ganz neue

Erfahrung für Philip, eine Art von Paradies, wenngleich es uns nicht gelingt, unser selbst gestecktes Ziel zu erreichen, nämlich gemeinsam Songs zu schreiben – es sind zu viele andere Köche beteiligt.

Am Ende bringen wir beide nur einen einzigen Song zustande, und zwar ganz am Ende der Sessions. Wir begeben uns auf diese Mission und beginnen zu improvisieren. Philip übernimmt die Führung, ich singe etwas über einen »choosy lover« (einen wählerischen Liebhaber), was zum Arbeitstitel wird. Spät am Abend nehmen wir noch schnell eine grobe, sehr dynamische Rohfassung auf, damit wir uns am

nächsten Tag daran erinnern können. Am anderen Morgen gefällt uns, was wir hören, sodass wir es mehr oder weniger als Endversion stehen lassen. Ich schreibe noch einen Text, dann wird es in »Easy Lover« umbenannt und erscheint schließlich als Duett der beiden Philips. Die Single erreicht Platz zwei in Amerika, wo »I Want To Know What Love Is« von Foreigner seine Spitzensposition allerdings wacker verteidigt. In Großbritannien wird es eine Nummer eins – etwa um dieselbe Zeit, als ich mich bei der Oscar-Verleihung 1985 mit Grimassenschneiden über Frau

Reinkings Interpretation von »Against All Odds« hinwegrette.

Bevor *Chinese Wall* erscheint, bin ich schon wieder anderweitig verpflichtet. Eric bittet mich, sein neues Album zu produzieren. Offenbar hatte ihm der legendäre Produzent Tom Dowd empfohlen, er solle sein nächstes Album »ein bisschen nach Phil Collins« klingen lassen. Er wusste nicht, dass wir Kumpels waren. Also beschloss Eric, auf den Mittelsmann zu verzichten und mich direkt anzusprechen. Ich hatte ehrlich gesagt keine Ahnung, dass er mich so sehr schätzte und mir sein neues Album anvertrauen würde. Noch bevor ich erfahre, dass wir auf

Montserrat aufnehmen, bin ich fest mit an Bord. Um das alte Sixties-Graffiti zu bemühen: Clapton ist Gott, selbst wenn er dein Landnachbar und Saufkumpel ist. Hätte ich eine Kristallkugel gehabt und gesehen, welche Schwierigkeiten vor uns lagen, hätte ich trotzdem zugesagt.

Ericks letztes Album *Money and Cigarettes* (1983) sagte mir nicht viel. Seine Musik fing an, ein wenig schal zu werden. Für meine Ohren ist nicht viel Feuer drin. Also beginne ich, Eric davon vorzuschwärmen, wie hilfreich es ist, ein kleines Heimstudio zu haben, einen Ort, wo man in Ruhe an Songs arbeiten kann. Angeregt davon, richtet

er sich in Hurtwood Edge ein solches Studio ein. Ich glaube nicht, dass er es jemals nutzt. Ich glaube, der Gedanke ist Eric zu diesem Zeitpunkt einfach zu fremd, es ist ihm ein bisschen zu kompliziert. Er will nicht alles alleine machen. Er will einfach nur spielen. Ich hingegen wollte, dass er sich selbst ausdrückt und nicht nur Songs anderer Leute covert.

In den Air Studios aufMontserrat ist es, wie man sich vorstellen kann, sehr idyllisch. 1979 von George Martin eröffnet, ist es ein wunderschöner Ort, hoch oben auf einer Hügelkuppe, mit Blick auf den Ozean und einen schlafenden Vulkan – der seinen Schlaf

1997 beendet, ausbricht und weite Teile der Insel verwüstet, darunter auch das Studio. Als Produzent für meinen Freund und seine Band aus legendären Musikern in diesem Paradies zu sein ist ein tolles Gefühl.

Am Schlagzeug haben wir den ausgezeichneten Jamie Oldaker, und am Piano sitzt Chris Stainton, ein Langzeitmitglied von Joe Cockers Grease Band. Stax-Bassist Donald »Duck« Dunn gehört ebenfalls zur Truppe. Sein Spiel und seine Persönlichkeit tragen viel zur Lockerheit der Aufnahmen bei. Der Typ ist eine wahre Legende, Mitglied der Originalbesetzung von Booker T &

the MG's, die Otis Redding in Monterey, Sam and Dave, Eddie Floyd und viele andere begleitet haben. Ich hatte mich daran gewöhnt, dass Bassisten mit mehreren Instrumenten unterwegs sind. Ich nehme an, es ist ihre Form des Penisneids. Ich frage ihn, warum er nur den einen hat. »Ich hatte mal zwei«, antwortet er mit seinem Südstaatenakzent. »Aber einer stürzte mit Otis ab.« Gemeint ist das Flugzeugunglück im Jahr 1967, bei dem Redding ums Leben kam. Außerdem verrät er mir, dass er noch nie die Saiten gewechselt habe. Ach ja, die guten alten Zeiten...

Bevor wir zu der Insel fliegen, klärt Eric uns über die Regeln auf. Erstens: keine Frauen, also bleibt Jill zu Hause. Im Lauf der Aufnahmen hat Eric jedoch ein Verhältnis mit der Studio-Managerin Yvonne, die später ein Kind von ihm zur Welt bringt, Ruth. Zweitens: keine Drogen. Das ist mir nur recht, doch nach ein paar Tagen glaubt Eric (fälschlicherweise), dass ich etwas vor ihm verberge, und Künstler und Produzent geraten aneinander. Es kommt zu einem kurzen, aber heftigen Streit, dann reden Eric und ich in Ruhe über die Angelegenheit, und schließlich werde ich von allen Vorwürfen freigesprochen.

Ich stelle mich ganz auf Eric ein und halte mich bei der Produktion eng an die von ihm geschriebenen Songs, die diesmal nicht voller endloser Gitarrensoli sind. In Hurtwood Edge hatten wir lange Gespräche über das Songschreiben, bei denen ich ihn drängte, er solle mehr schreiben. Es stellt sich jedoch heraus, dass endlose Gitarrensoli genau das sind, was sein neues Label – enttäuscht von den geringen Verkaufszahlen von *Money and Cigarettes* – nun von ihm erwartet. Weder der Künstler noch der Produzent haben dies jedoch rechtzeitig erfahren. Nun gut, der Künstler vielleicht schon, aber er hat es dem

Produzenten nicht weitergesagt. Das »fertige« Album wird an das Label geschickt ... und dann von den Verantwortlichen abgelehnt.

Sie binden einen Strick um Erics Hals und zerren ihn nach L.A., wo er ein paar neue Songs aus der Feder des texanischen Sängers und Songschreibers Jerry Lynn Williams aufnimmt. Lenny Waronker (der Präsident von Erics amerikanischem Label) überwacht die Aufnahmen mit Argusaugen und greift als ergänzender Produzent selbst ein.

Es ist das erste Mal, dass ich zu spüren bekomme, wie sich eine Plattenfirma einmischt, und ich habe lange daran zu knabbern. Erst später in jenem Jahr –

ich ärgere mich immer noch über den Vorwurf, Eric und ich hätten den Karren an die Wand gefahren – verstehet ich, warum Eric derart neben sich stand und sich den künstlerischen Rahmen von der Plattenfirma diktieren ließ. Obwohl ich mit beiden gut befreundet bin, weiß ich nicht, dass sich Pattie und Eric gerade trennen. Für mich sind sie das perfekte Paar. Bevor das Album endgültig abgeliefert werden soll, ruft mich Eric eines Tages an: »Ich habe einen Song geschrieben, der noch auf die Platte muss. Er heißt ›Behind The Sun‹.«

Er kommt mit seiner Gitarre nach Old Croft und singt ihn mir vor. Ich bin

baff. Der Song ist fantastisch, offensichtlich sehr persönlich und schmerzvoll. Ich sage: »Wie sollen wir das aufnehmen? Die Sessions sind vorbei, das Album ist im Kasten, alle sind nach Hause gegangen.«

Eric sagt: »Wir machen es jetzt.«

Plötzlich bin ich nicht mehr sein Produzent, nicht der Sänger von Genesis, kein Solostar. Ich bin noch nicht einmal sein Kumpel. Ich bin wieder ein Junge, der zerzauste 15-Jährige, der 1966 vor dem Attic in Hounslow auf den Bus wartete und hörte, wie Cream die Mauern zum Erzittern brachten. Jetzt sitzt Eric Clapton vor mir und möchte in meinem

ziemlich schlichten Heimstudio aufnehmen. Es ist ein toller Song, und er will ihn zum Titelstück des Albums machen, also vermassle ich die Aufnahme besser nicht.

Er spielt den Song ein- oder zweimal, öfter nicht, und ich nehme alles auf. Die Anzeigen bewegen sich, das ist beruhigend. Dann muss ich seine Stimme aufnehmen. Wieder sehe ich, wie die Anzeigen sich bewegen. Zumindest nimmt das Gerät auf. Man muss wissen, dass ich normalerweise alleine für mich aufnehme, sodass es nicht schlimm ist, wenn ich etwas verpatze. Jetzt aber bin ich mit Eric hier, in einem wahren Strudel der Gefühle.

Als Freund und Produzent will ich ihm helfen, das bestmögliche Album zu machen. Nun müssen wir den Track abmischen. Wir haben nur ihn und die Gitarre, aber ich lege noch ein paar Synthesizer-Streicher darunter, um etwas Atmosphäre zu schaffen. Old Croft ist definitiv kein gutes Studio zum Mischen, aber Eric gefällt, was er hört. Es ist der Abschluss des Albums, es ist eine Coda, eine Meditation über das Ende seiner Ehe mit Pattie: »*My love has gone behind the sun*« – »Meine Liebe ist hinter der Sonne verschwunden ...«

Es ist ein schönes Ende für eine Platte, eine gute Wende. All das passiert nach

der Einmischung durch L.A., also fühle ich mich wieder etwas bestätigt. Dann, Jahre später, erzählt Eric in einem Interview für *Mojo*, er könne sich nicht erinnern, jemals besser Gitarre gespielt zu haben als bei »Just Like A Prisoner«, einem unserer Montserrat-Stücke. Ich bin stolz, dabei gewesen zu sein.

Als *Behind The Sun* endlich fertig ist, fange ich an, über mein drittes Soloalbum nachzudenken. Im Lauf des Jahres 1984 arbeite ich verschiedene Ideen aus und nehme meine kleinen Demos auf. Ich habe eine Vorstellung, was ich machen will: aus dieser »Liebeslied-Schublade« ausbrechen, in die ich geraten bin. Ich werde ein

Dance-Album machen. Oder zumindest ein Album mit ein paar flotten Tracks.

Ich programmiere eine Schlagzeugspur und improvisiere darüber mit ein paar Silben. Aus dem Nichts taucht das Wort »Sussudio« auf. Bekäme ich jedes Mal ein Pfund, wenn mich jemand fragt, was es bedeutet, hätte ich eine ganze Menge Pfund. Mir fällt kein Wort ein, dass sich besser skandieren lässt als »Sussudio«, also bleibe ich dabei und arbeite damit. Ich bitte David Frank von The System, einem Elektro/Synthpop-Duo aus New York, aus meinem Demo von »Sussudio« einen Dance-Track zu machen.

Alte Gewohnheiten wird man jedoch nicht so einfach los: Ich habe trotzdem auch ein paar gefühlvolle Songs geschrieben – »Inside Out«, »One More Night« und »Doesn't Anybody Stay Together Any More«. Letzterer ist eine Reaktion auf das Ende von Patties und Erics Beziehung sowie auf die übrigen unschönen Trennungen in meinem Freundeskreis. Offenbar kommt so etwas häufiger vor. Wenigstens Jill und ich sind glücklich miteinander; ein solches Trennungstrauma möchte ich nicht noch einmal durchmachen.

Der Titel des neuen Albums, *No Jacket Required*, ergibt sich aus mehreren Ereignissen. Jill und ich sind

im Urlaub im Caneel Bay Resort in St. John auf den amerikanischen Jungferninseln. Wir gehen zum Essen ins Freiluftrestaurant des Hotels. Als ich vorn in der Schlange ankomme, lässt mich der Oberkellner mit ernster Miene wissen, dass der Herr ein Jackett benötige.

»Ich habe kein Jackett dabei, Kumpel, ich bin im Urlaub. In der Karibik.«

Vor uns steht ein Paar, das ebenfalls dort Urlaub macht. Der Mann dreht sich um und blickt mich mit hochgezogenen Brauen an. »Jackett ist Vorschrift«, scherzt Reuben Addams, ein Arzt aus Dallas. Den Satz vergesse ich nicht, ebenso wenig wie Reuben

oder seine nicht minder reizende Frau Lindalyn.

In dieser Zeit steigen wir auf Roberts Tour zu *Principles of Moments* im Ambassador East in Chicago ab. Er trägt einen knalligen karierten Anzug von Willi Smith und ich eine brandneue Lederjacke und Jeans. Wir wollen in der Hotelbar etwas trinken gehen, und der Barmann lässt uns mit ernster Miene wissen, dass die Herren ein Jackett benötigten.

»Ich trage doch eine Jacke.«

»Ein ordentliches Jackett, mein Herr ... keine Lederjacke.«

Percy Plant ist gekleidet wie Coco der Clown, aber das ist okay. Ich trage eine

Designer-Lederjacke (sehr modisch, wie ich betonen möchte!) und senke damit das Niveau.

Diese Garderobenvorschrift scheint überall aufzutauchen. Steifheit und Snobismus waren mir schon immer verhasst, daher wird *No Jacket Required* mein Albumtitel und, ja, auch zu meinem Ethos.

Als ich auf Werbetour für das Album meine Runden durch die amerikanischen Talkshows mache, ist die Geschichte von diesem Hotel in Chicago diejenige, die ich David Letterman und Johnny Carson auftische. Schließlich schreibt mir der Manager des Ambassador East einen

Brief, in dem er mich ersucht, nicht ständig über ihre albernen Dress-Codes zu sprechen. Ich könnte jederzeit kommen, ganz egal, was ich trage, nur solle ich aufhören, darüber zu sprechen. Außerdem schicken sie mir ein Jackett. Es hat ein grauenhaftes Muster, als wäre es mit bunter Farbe bespritzt worden. Daran erkenne ich, dass sie es offenbar nicht 100-prozentig ernst meinen. Ich frage mich, ob das Jackett Robert wohl gefällt.

\* \* \*

Ich bin mitten in den Aufnahmen zu *No Jacket Required* im Townhouse, als

Bob Geldof anruft. Wir sind uns nie begegnet, trotzdem kommt er sofort zur Sache: »Hast du die Nachrichten gesehen?«

»Nein, ich bin bei der Arbeit.« Wenn man im Studio ist, lebt man von der Außenwelt abgeschnitten; man ist »im Wald«, wie Quincy Jones sagen würde. Geldof berichtet mir von Michael Buerks BBC-Nachrichtenbeitrag über die Hungersnot in Äthiopien. Dann erklärt er seine Idee für eine Allstar-Benefiz-Single: »Wir müssen etwas tun; ich brauche einen berühmten Schlagzeuger, und du bist der einzige, der mir einfällt.«

Dann erwähnt er Midge Ure und George Michael, und das ist es auch schon. Ein paar stressige Tage später, am 25. November 1985, gehen wir in die SARM Studios – die ehemaligen Island Studios in der Basing Street in Notting Hill, wo Genesis *Foxtrot* und *Selling England* aufgenommen und *The Lamb* abgemischt hat haben. Dort ist versammelt, wer in der britischen Popszene Mitte der Achtzigerjahre Rang und Namen hat.

Es ist nervenaufreibend. Hinz und Kunz sind dort, von Spandau Ballet über Bananarama bis zu Status Quo und von U2 über Sting bis zu Culture Club. Der Song ist bereits größtenteils

fertig aufgenommen, also muss heute nur noch mein Schlagzeug eingespielt werden, gefolgt von sämtlichen Gesangsparts. Während die Crème der damaligen *Smash* Hits-Titelstars herumschwirrt, zusieht oder Make-up aufträgt (und das sind nur die Männer!), muss ich mir einen Drum-Part aus dem Ärmel schütteln. Bekanntlich verleiht Angst jedoch manchmal Flügel. Ich sehe mich um und stelle fest, dass mir die anwesenden Musiker bewundernde Blicke zuwerfen. Das tut gut, ist aber auch beängstigend, weil mir niemand gesagt hat, was von mir erwartet wird. Geldof sagt nur: »Fang hier an und

trommle, was du willst.« Ich spiele meinen Drum-Part ein, und es gibt Applaus. Ich gehe in den Regieraum, und Midge sagt: »Das war klasse.« Ich sage: »Lass es mich nochmal machen.« »Nein, das ist nicht nötig.« »Oh, okay ...«

Das war's: *ein* Take.

Ich lerne Bono kennen und unterhalte mich mit Sting. Der ehemalige Police-Mann und ich verstehen uns auf Anhieb. Mir fällt wieder ein, dass ich ja ein Album fertigstellen muss, also frage ich ihn, ob er mir ein bisschen beim Singen aushelfen kann. Schließlich steuert er den Hintergrundgesang zu »Long Long

Way To Go« und »Take Me Home« bei, unterstützt von Helen Terry und Peter Gabriel.

*No Jacket Required* erscheint am 25. Januar 1985, eine Woche vor meinem 34. Geburtstag. Warum das rote Gesicht auf dem Cover? Weil es ein heißes Album ist, clubtauglich und aufgekratzt. Die Schweißperlen auf meiner Stirn sind teils echter Schweiß, teils Glycerin. Die Songs und Stimmungen sind echt, aber für das Cover, so muss ich gestehen, waren ein paar klitzekleine Tricks vonnöten, damit ich erhitzt und gereizt aussehe. Weiß nicht, warum – in den letzten

drei Jahren hatte ich kaum eine ruhige Minute.

Das Album wird sofort zum Hit. Als »Sussudio« erscheint, stehe ich in den USA gleichzeitig an den Spitzen der Singles- und Album-Charts – dasselbe gelingt mir in Großbritannien, doch dort ist »Easy Lover« die Nummer-eins-Single, ein Song, der sich noch nicht einmal auf dem Album befindet. *No Jacket Required* hält sich in den Staaten sieben Wochen auf Platz eins und verkauft sich über zwölf Millionen Mal. Weltweit sind bis heute 25 Millionen Exemplare davon über die Ladentische gegangen.

Das weiß ich nur, weil ich bei Wikipedia nachgesehen habe. Im Auge des Tornados und noch Jahre später schere ich mich kaum um Chart-Erfolge oder Verkaufszahlen. Ich bin wie in einem Hamsterrad gefangen.

Das sind die Jahre, in denen ich überall bin, zu jeder Zeit, ein Monopolist von Rundfunk, MTV und Charts, selbst der verdammt Oscars. Man kann tun, was man will – wenn man das Radio oder den Fernseher einschaltet, entkommt man mir nicht. Nachsichtig ausgedrückt: Ich schreibe einfach jede Menge Hits. Pragmatisch formuliert: Man hat vor mir und meiner Musik keine Ruhe mehr.

Die Tournee zu *No Jacket Required* beginnt am 11. Februar 1985 im Theatre Royal in Nottingham. Begleitet von einer Band, die ich The Hot Tub Club nenne, gebe ich innerhalb von fünf Monaten weltweit 83 Konzerte. Mehrere Abende hintereinander in der Londoner Royal Albert Hall, in Europa, Australien, Japan, eine große Runde in Amerika – vier Abende im Universal Amphitheatre in L.A., zwei Konzerte im Madison Square Garden – das geht bis zum Sommer 1985 geht so weiter.

Noch nicht genug? Keine Sorge, ich habe schon ein neues Projekt in der Pipeline, eine neue Single, einen

weiteren unausweichlichen Phil-Collins-Hit.

Stephen Bishop ist ein guter Freund und ein großartiger Songschreiber. Für *No Jacket Required* nahm ich eine akustische Version seines Titels »Separate Lives« auf, die aber nicht so ganz zu dem Album passte. Doch der Song gerät nicht in Vergessenheit, und schließlich meldet sich Doug Morris von Atlantic bei mir und fragt: »Hättest du Interesse daran, ›Separate Lives‹ als Duett mit Marilyn Martin aufzunehmen?« Ich kenne sie nicht, aber Doug ist der Präsident von Atlantic Records, also vertraue ich seinem Urteil. Der Plan ist, den Song in

einem neuen Film von Taylor Hackford unterzubringen, *White Nights – Die Nacht der Entscheidung*. Jetzt, auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges, braucht die Welt dringend so einen Tanz-Spionage-Streifen.

»Separate Lives« wird eine weitere Nummer eins in Amerika, was bedeutet, dass ich 1985 mehr Nummer-eins-Platzierungen habe als irgendjemand sonst, und Stephen erhält eine Oscar-Nominierung. In derselben sogenannten Preis-Saison gewinnt *No Jacket Required* drei Grammys, und ich gewinne zum ersten Mal bei den Brit Awards: für das »beste britische Album« und in der Kategorie

»männlicher britischer Künstler«. Doch schon Ende 1985 – noch bevor die Preisverleihungen Anfang 1986 stattfinden – bin ich wieder zurück in der Welt von Genesis und arbeite an dem Album, das unter dem Titel *Invisible Touch* erscheinen wird. Und weiter geht's.

\* \* \*

Zunächst aber bekomme ich während meiner Sommerpause 1985 einen Anruf vom Management. Offenbar möchten die Produzenten, dass ich kurz in einer Folge der beliebten amerikanischen Krimiserie *Miami Vice*

auftrete. In der Pilot-Folge wurde »In The Air Tonight« verwendet, was wunderbar funktionierte – so gut, dass es die Zuschauer bald als Titelmelodie der Serie betrachteten. Tatsächlich hat Fred Lyle, der Musikproduzent der Serie, mehrfach auf meine Musik zurückgegriffen.

Eine Handvoll Kollegen aus dem Musikgeschäft haben bereits Kurzauftritte absolviert – Glenn Frey und Frank Zappa, um zwei zu nennen. Ich denke, es könnte ein Spaß werden. Doch als man mir das Drehbuch schickt, bricht mir der kalte Schweiß aus: Ich habe keinen Mini-Auftritt, sondern bin auf jeder Seite und in

beinahe jeder Szene vertreten. In der Folge »Phils Tricks« soll ich einen Showmaster mimen. Die Rolle ist mir eindeutig auf den Leib geschneidert worden. Dann finde ich heraus, dass dieser Phil Mayhew ein Typ ist, der für ein paar Silberlinge buchstäblich alles tun würde. Ich weiß nicht, warum die Serienmacher meinten, ich sei hierfür der geeignete Darsteller.

Ich rufe sie an und sage, dass ich seit Jahren nicht mehr geschauspielt habe; ich weiß nicht, ob ich das schaffe. Doch der Regisseur John Nicolella winkt nur ab: »Komm einfach vorbei, das klappt schon. Es wird Spaß machen.«

Also gehe ich hin, und es macht tatsächlich Spaß. Don Johnson ist besonders nett zu mir. Mein weiblicher Gegenpart ist Kyra Sedgwick, die Ehefrau von Kevin Bacon. Und Jill bekommt sogar eine Rolle in der Party-Szene. Nach zehn Tagen ist alles vorbei, und ich bleibe den Sommer über zu Hause. Wenn ich heute daran zurückdenke, kann ich kaum fassen, dass es mir tatsächlich gelungen ist, all diese Dinge zu machen, dass sie alle erfolgreich waren, und dass ich bei so vielen verschiedenen Projekten aktiv war. Wenn man das Ganze anhand schlichter Zahlen bewertet, war ich einer der größten Popstars der Welt.

Damals jedoch fühlte ich mich tief im Innern nicht so. Wie lange war *No Jacket Required* auf Platz eins? Könnte mich getäuscht haben.

Das Wort, das mir beharrlich anhaftet, ist *Workaholic*. Ich halte dagegen, bis ich rot im Gesicht bin und mir der Glycerin-Schweiß auf die Stirn tritt. Es ist eher so, dass man mich bittet, Sachen zu machen, die ich einfach nicht ablehnen kann.

Ich produziere nicht Duran Duran, singe kein Duett mit Boy George und toure auch nicht mit Cyndi Lauper. Ich hechle nicht noch einem Auftritt bei *Top of the Pops* hinterher und brauche auch nicht unbedingt eine weitere Null

vor dem Komma auf meinem Konto. Robert, Eric, John, Philip, Frida, das sind Menschen, mit denen ich aufgewachsen bin, Menschen, deren Fan ich bin – und Menschen, die in einem Pelzmantel toll aussehen. Mit ihnen zusammenzuarbeiten, ist eine Ehre. Deshalb mache ich es.

Freilich verstehe ich, dass ich in bestimmten Lagern als Musterbeispiel für die Achtzigerjahre gelte. Aber ich bin kein auffälliger Typ, der Yachten, Ferraris und Penthäuser kauft. Ich besitze ein paar zweifelhafte Anzüge, doch die hat in den Achtzigern jeder. Was macht es also, wenn mich Brett Easton Ellis' Figur Patrick Bateman aus

*American Psycho* als Verkörperung all dessen betrachtet, was die Musik dieser knalligen, oberflächlichen Zeit ausmachte? Er ist ein Psychopath.

Besonders schön an jener Zeit ist, dass Jill mich begleiten kann, was sie sehr genießt. Dadurch festigt sich unsere Beziehung zunehmend. Sie beklagt sich nicht einmal über mein Arbeitspensum. Joely und Simon sind damals die meiste Zeit bei ihrer Mama in Vancouver, und ich sehe nach ihnen, so oft ich kann. Sie wirken stets glücklich, was auch mich glücklich macht. Aber ich habe viele wichtige Dinge nicht mit ihnen erlebt. Rückblickend kann ich es kaum glauben. Wenn es eine dunkle Seite des

Erfolgs gibt, dann ist das höchstwahrscheinlich diese.

\* \* \*

Wo waren Sie am 4. August 1984, während der Olympischen Sommerspiele von Los Angeles, jener Spiele, die durch den Boykott des Ostblocks getrübt wurden, der wiederum eine kindische Retourkutsche auf den von Amerika angeführten Boykott der Moskauer Spiele im Jahr 1980 war?

Ich für meinen Teil weiß ganz genau, wo ich war: Ich heiratete Jill Tavelman. Die entzückende Braut trug ein

wunderschönes weißes Brautkleid, der Bräutigam einen schicken schwarzen Anzug. Die Trauzeugen waren Eric Clapton und Tony Smith, sowie Jills Freundin Megan Taylor und Pattie Boyd. Die Eheschließung fand auf dem Standesamt in Guildford statt, die kirchliche Trauung bei uns im Ort. Simon und Joely nahmen als Saaldiener und Brautjungfer daran teil.

Anschließend gaben wir in unserem Garten in Old Croft einen Empfang, bei dem eine Allstar-Band bis in die Nacht hinein spielte. Eric Clapton, Gary Brooker, Robert Plant, Stephen Bishop, Ronnie Caryl, Daryl Stuermer, Chester Thompson – viele gute Kumpels

machten mit. Nicht einmal das unerwartete Erscheinen des Mannes von Dyno-Rod (jemand hat die Toilette unten im Erdgeschoss verstopft) konnte uns die Stimmung verderben.

Unsere Flitterwochen verbrachten wir auf einer Yacht in der Ägäis und kreuzten in griechischen und türkischen Küstengewässern. Mein Berufsleben war ein einziger Höhenflug und mein Privatleben ebenso.

Und wo waren Sie, als am 13. Juli 1985 Live Aid stattfand? Nun, wo ich war, das weiß ich ganz genau ...



Ein langer Tag beginnt: Live Aid in Wembley,  
1985. (© Popperfoto/Getty)

13

# Live Aid: Wie ich es vermasselt habe

Oder: Jetzt übertreibe ich es

Robert Plant und ich treffen uns im Mandalay Four Seasons in Dallas. Ich probe gerade für die Tour zu *No Jacket Required*. Wir schwelgen in Erinnerungen daran, wie wir seine

Soloalben aufgenommen und auf die Bühne gebracht haben – und an jenen Abend in Chicago, als ich mit meiner Lederjacke gegen den Dresscode verstieß, seine knallbunte Monstrosität hingegen den Anforderungen genügte.

Es gibt Gerüchte, dass Bob Geldof ein Musikspektakel auf die Beine stellen will, eine »globale Jukebox« als Nachfolge-Event von Band Aid. Dabei sollen in den USA und Großbritannien am selben Tag riesige Konzerte mit zahlreichen Stars stattfinden. Ich habe davon gelesen und denke: »Das klappt nie. Zu fantastisch.« Wir schreiben das Jahr 1985, und die Simultan-Übertragung steckt noch in den

Kinderschuhen. Ein Live-Konzert auf beiden Seiten des Atlantiks zu produzieren, erscheint schlicht zu ambitioniert.

Vom unaufhaltsamen Herrn Geldof selbst – einem Mann, der für gewöhnlich nicht lange fackelt – habe ich bislang noch nichts gehört, daher nehme ich an, dass es entweder bloßes Gerede ist oder ich persönlich nichts damit zu tun habe. Ehrlich gesagt, ich habe ohnehin schon genug zu tun. Seit der Veröffentlichung zu Jahresbeginn geht *No Jacket Required* ab wie eine Rakete.

Dann auf einmal gibt Geldof Pressekonferenzen, auf denen er

ankündigt, dass dieser und jener auftreten werden – ohne mit diesem und jenem tatsächlich gesprochen zu haben. Dann hängt er sich ans Telefon: »Bono macht mit, also was ist mit dir?« Oder eher, weil es ja Geldof ist: »Bono macht mit, verdammt, also was verdammt ist mit dir?« So oder so ähnlich erreicht auch mich das Angebot, auf die eine oder andere Weise an dieser globalen Jukebox mitzuwirken.

In Dallas fragt mich Robert: »Machst du bei dieser Show mit, die Geldof gerade auf die Beine stellt?«

»Ja, ich glaube schon. Weiß allerdings noch nicht, wie.«

»Ah«, sagt Robert. »Kannst du mich da reinbringen?«

»Dazu brauchst du mich doch nicht – du bist Robert Plant! Ruf einfach Bill Graham an«, sage ich und meine den legendären amerikanischen Konzertveranstalter. Er bucht Geldofs US-Show, die in Philadelphia stattfinden soll, während der nicht minder legendäre Harvey Goldsmith das Konzert in London unter seinen Fittichen hat.

»Oh nein, Bill kann ich nicht anrufen. Mit Bill kommen wir nicht zurecht. Bill hasst uns.«

Da erinnere ich mich an den »Zwischenfall in Oakland«, die

berüchtigte Garderobenschlägerei nach einem Konzert von Led Zeppelin im Jahr 1977, bei der Mitglieder der Led Zeppelin-Crew einen von Grahams Mitarbeitern angriffen. Das war jedoch die »dunkle Seite« von Led Zeppelin gewesen, nicht die unendlich viel freundlichere Welt des Robert Plant.

Also behauptete ich forsch: »Ach, das geht bestimmt in Ordnung. Bill wird das recht sein!«

Darauf sagt Robert: »Du, ich und Jimmy könnten etwas zusammen machen.«

Mir erscheint dieser Vorschlag a) zwanglos und b) durchaus vernünftig. Ich bin viel beschäftigt; ich bin mit allen

und jedem aufgetreten, habe mich an Projekten von Robert, von Eric und sogar von Adam Ant beteiligt (für sein 1983er Album *Strip* produzierte ich die Single »Puss'n Boots«, auf der ich auch Schlagzeug spiele). Wenn ich also ohnehin schon unter eigener Flagge auftrete, kann ich doch auch gleich noch etwas anderes machen. Warum nicht?

Die Silben »Led« und »Zep« fallen nie. Es ist keine Rede davon, Led Zeppelin wiederauferstehen zu lassen, die seit dem Tod von John Bonham fünf Jahre zuvor nichts mehr von sich haben hören lassen. Keine Reunion. Also braucht man auch kein großes

Aufhebens darum zu machen, und auch das Proben kann man locker angehen. Ist doch gar nicht nötig: Planty und ich treten gemeinsam auf, weil wir schon etwas zusammen gemacht haben, und Jimmy kommt mit der Gitarre hinzu, damit das Ganze ein bisschen Dampf kriegt. Was soll da schon schiefgehen?

Aus solchen harmlosen Eicheln gehen mächtige Eichen globalen Jukebox-Hickhacks hervor.

Nicht lange nach Dallas bin ich irgendwo in Amerika auf Tour, als ich in meinem Hotelzimmer einen Anruf erhalte. Es ist Sting: »Machst du bei diesem Geldof-Konzert mit, Phil?«

»Äh, ja ...«

»Gut«, sagt Sting. »Sollen wir was zusammen machen?«

Nachdem wir uns bei den Band-Aid-Aufnahmen kennengelernt und ich ihn gebeten hatte, für *No Jacket Required* etwas Hintergrundgesang beizusteuern, erwiderte ich diesen Gefallen, indem ich an einigen Demos für sein erstes Album nach The Police mitarbeitete – *The Dream Of The Blue Turtles*, das ebenfalls im Sommer 1985 erscheint. Jetzt, wo er mit seiner Vergangenheit gebrochen hat und dabei ist, sich eine Solokarriere aufzubauen, will Sting auf keinen Fall gleich wieder mit seinen alten Bandkollegen in Erscheinung

treten, egal, wie groß oder global die Jukebox auch sein mag. Andererseits will er auch nicht ganz alleine auf der Bühne stehen. Das versteh'e ich.

»Klar, Sting, warum nicht? Wir machen ein paar von deinen und ein paar von meinen Stücken.« Abermals erscheint mir diese Anfrage realistisch und – was noch wichtiger ist – machbar.

In jenem Frühjahr und Frühsommer gehen wir jeder unserer Wege. Meine USA-Tour ist eine Woche vor Geldofs geplantem Event – das nun »Live Aid« heißt – zu Ende, und ich kehre heim zu Jill. Sting und ich telefonieren und verabreden, bei uns im Haus zu proben.

Kurz darauf trifft Sting in Begleitung von Ehefrau Trudie Styler voller Tatendrang bei mir ein.

Jill und ich haben einen Pool. Es ist ein Swimmingpool im Freien, und es ist Juli, also scheint möglicherweise die Sonne. Wir sind jedoch in England, nicht an der Riviera, und das Wasser ist kaum geheizt. Aber aus Gastfreundschaft und in Erinnerung daran, wie nett Frau Gabriel an jenem Tag zu mir war, als ich bei Genesis vorspielte, sage ich: »Wenn du ein bisschen schwimmen willst ...«

Ohne mit der Wimper zu zucken – oder sich eine Badehose zu holen – tut Sting genau das. Runter mit den Hosen,

kurz die Unterhose zurechtgezupft, und schon gleitet er – geschmeidig wie ein Otter – ins Wasser, dass es kaum platscht. Jill versucht, ihren Blick abzuwenden, was ihr aber nicht so ganz gelingt.

Nach ein paar lockeren Bahnen zieht er sich aus dem Becken, trocknet sich ab und wirkt sofort wieder makellos. Einen Moment lang überlege ich, ob ich mit Yoga beginnen sollte, doch dann siegt der gesunde Menschenverstand.

Wir setzen uns ans Klavier im Wohnzimmer. Ich frische seine Erinnerung daran auf, was wir zusammen spielen wollen: »Long Long Way To Go«, in dem er auf *No Jacket*

*Required* gesungen hat, und dann gelingt es mir noch, eine passable Solo-Piano-Version von »Against All Odds« zusammenzuschustern. Anschließend intonieren wir »Every Breath You Take«. Ich kann mich an den Text nicht erinnern, also sagt mir Sting, was ich singen soll, und ich schreibe es auf.

In der Welt von Page und Plant hat derweil eins zum anderen geführt. Harvey Goldsmith und Bill Graham sind inzwischen mit im Spiel. Aus »Du, ich und Jimmy könnten etwas zusammen machen« ist die Wiederkunft der größten Rockband aller Zeiten geworden. Hinsichtlich dieser Entwicklung befindet sich mich

allerdings im Zustand seliger Unwissenheit. Robert hat sich nicht gemeldet, also weiß ich nicht, dass auch John Paul Jones kommt. Und plötzlich ist es LED ZEPPELIN!

Das allein ist schon schlimm genug. Aber ich führe noch ein weiteres Gespräch. Jemand fragt: »Es wäre großartig, wenn du bei Live Aid noch etwas anderes machen könntest, Phil – irgendwelche Einfälle?«

»Naja, eigentlich wäre es mir lieber, nur für jemanden Schlagzeug zu spielen«, lautet meine ehrliche Antwort. Das bin ich gewohnt. Ich kann mich auf den Hocker setzen und in diese Rolle schlüpfen, kein Problem.

So muss ich mir keine Sorgen um meine Stimme machen. »Wo spielen eigentlich Robert und Eric«, frage ich Harvey Goldsmith.

»Eric ist in Amerika. Robert auch.«

Ich denke also: »Das war's. Ich bin hier, und sie sind dort. Das wird nicht funktionieren.«

»Also, ich bin gerade von einer langen Amerika-Tour wieder zurück in England«, sage ich. »Deshalb hatte ich eigentlich nicht vor, so schnell wieder dorthin zu fliegen. Außerdem bin ich bereits mit Sting für Wembley verpflichtet.«

Doch dann laufen die Planungen an. Goldsmith macht sich Gedanken um

die Logistik und verkündet Tony Smith: »Wenn Phil die Concorde nimmt, ist es möglich, dass er vor dem Ende der Show in Philadelphia ist. Er kann mit Sting in Wembley auftreten, nach Amerika fliegen und den Tag auf der Bühne mit Eric und Robert beenden.«

Als ich das höre, denke ich: »Klasse, so spiele ich mit all meinen Kumpels – wenn es möglich ist, mache ich es.«

Bei Eric habe ich keine Bedenken. Wir haben *Behind The Sun* gemacht, ich bin oft mit ihm zusammen aufgetreten, und ich kenne seinen Schlagzeuger, Jamie Oldaker. Sichere Sache. Dann erreicht mich wieder eine Nachricht: Ich erfahre

schließlich, dass Robert und Jimmy proben wollen.

Proben ist das Letzte, was ich tun will, insbesondere, da es in diesem Fall in Amerika stattfinden müsste. Ich komme gerade von einer zweimonatigen Tour und will diesen Sommer ein wenig Zeit mit meinen Kindern verbringen. Obendrein kenne ich die Songs. Ich war beim ersten Gig von Led Zeppelin. Ich bin ein Fan!

Später finde ich heraus, dass sie auch den ehemaligen Chic-Drummer Tony Thompson gefragt haben, aber Robert will mich trotzdem mit an Bord haben. Ich frage mich, ob er das vielleicht bloß tut, weil er mich als Freund nicht

enttäuschen will. Oder hat ihm Goldsmith schmackhaft gemacht, dass ich bei beiden Shows spiele? Ich weiß es nicht, und ich frage auch nie. Ganz sicher aber weiß ich, dass ich nicht proben möchte, obwohl ich voll und ganz verstehen kann, warum Robert einen kleinen Vorlauf haben will, wenn so viel auf dem Spiel steht. Vielleicht hätte ich anders darüber gedacht, hätte ich nicht unterschätzt, welch ungeheure Eigendynamik die »Led Zeppelin Reunion« entwickeln würde.

Jedenfalls sage ich zu Robert: »Ihr probt, sagt mir, welche Songs ihr spielen wollt, und ich präge sie mir während

des Fluges ein. Ich höre die Songs auf meinem Walkman.«

\* \* \*

Es ist der 13. Juli 1985, der Tag von Live Aid. Ich erwache in Loxwood, unserem neuen Haus in West Sussex.

Es ist ein wunderschöner Tag. Das ganze Land, ja, die ganze Welt fiebert diesem Jahrhundertereignis entgegen. Die Berichte über die Vorbereitungen haben seit Monaten weltweit die Titelseiten gefüllt, doch der Beginn dieses Tages ist für uns genauso wie für Millionen andere: Wir müssen uns um unsere Kinder kümmern.

Jill und ich haben beschlossen, Joely und Simon bei meiner Mutter unterzubringen. Mehr als 30 Jahre später wird mir Joely das immer noch nicht verziehen haben. Simon ist 8, aber Joely ist fast 13, und das Riesenspektakel Live Aid findet quasi vor unserer Haustür statt. Ich hingegen rechne mit einem logistischen Albtraum: Es wird ein langer Tag voller Verpflichtungen, an dem ich ständig unterwegs sein und obendrein mit der Concorde über den Atlantik jetten werde. Er wird erst enden, wenn ich – nach britischer Zeit – um fünf Uhr in der Früh in einem Hotel in New York zusammenklappen werden, fast 24

Stunden nach meinem Aufbruch von Sussex. Ich glaube nicht, dass ich gleichzeitig treusorgender Vater und ozeanhüpfender Schlagzeuger der globalen Jukebox sein kann.

Also nehme ich Joelys pubertäre Misslaunigkeit (in Stadionmaßstäben) in Kauf. Jill und ich setzen Joely und Simon bei Mum und Barbara Speake in Ealing ab, dann fahren wir Richtung Wembley-Stadion. In ganz London sind die Menschen auf der Straße und feiern. Es herrscht eine großartige Karnevalsatmosphäre.

Backstage in Wembley gibt es einen Garderobenbereich aus zahlreichen gruppenweise geparkten Wohnwagen.

Aus irgendeinem Grund – vielleicht die Frisur? – hat man mich mit Vertretern der Newromantic-Gemeinde zusammengesteckt – Howard Jones, Nik Kershaw – und mit Sting. Vor Showbeginn schaut der Weltmusik-Spezialist der BBC, Andy Kershaw, bei uns vorbei, für ein Interview, auf das er sichtlich keine Lust hat. In einer BBC-Dokumentation über Live Aid sagt er Jahre später, er hätte viel lieber mit den coolen Typen wie McCartney oder Queen oder The Who gesprochen. Den interessanteren, wichtigeren Leuten. Stattdessen bekam er diese Blödmänner zugewiesen.

Nach ein paar letzten Absprachen gehen Sting und ich gegen 14 Uhr auf die Bühne. Als wir erscheinen, beginnt die Menge zu toben. Der Ansager Noel Edmonds erwähnt, dass ich sofort nach meinem Auftritt hier die Concorde nach Philadelphia nehme, um dort ebenfalls zu spielen. Noch mehr Applaus.

Ich bin bis zum Zerreißen angespannt. Zum einen ist alles eine Frage der Logistik: Werden wir den Flieger tatsächlich erwischen? Darüber hinaus stehe ich unter dem Druck, das Ganze vor einem Fernsehpublikum von einer Milliarde Zuschauern weltweit nicht zu versemeln.

Kurz bevor wir an der Reihe sind, sagt Sting ganz lässig: »Übrigens, manchmal bringe ich den Text etwas durcheinander ...« Ehe ich mich's versehe, stehe ich am Klavier, singe und glotze auf das Textblatt vor mir, doch Sting am anderen Ende der Wembley-Bühne schweift bereits ab und singt *»every breath ... every move ... every bond ...«*. Ich singe den korrekten Text, doch der Kerl improvisiert – metaphorisch gesprochen – mal wieder in seiner Unterhose. Derweil kommen die Rufe aus dem Publikum: »Halt die Klappe, Collins, verdammt nochmal! Du singst den falschen Text! Du hättest proben sollen!« Wäre das nur mein

einziges Problem an jenem Tag gewesen ...

Die Bühne ist weiß, und es ist ein sehr sonniger Tag, deshalb herrscht da oben eine sengende Hitze. Ich schwitze derart, dass mir bei »Against All Odds« ein Finger von der Klaviertaste abrutscht. Es ist ein grober Schnitzer, und ich kann fast spüren, wie die 80000 Zuschauer in Wembley zusammenzucken. Damit und mit der textlichen »Verwirrung« bei »Every Breath You Take« wirke ich bereits ein bisschen wie ein Amateur.

Ruck, zuck bin ich jedoch wieder von der Bühne. Dann gibt es einige Hektik, denn schließlich müssen wir zügig über

den Atlantik. Trotzdem dauert es eine geschlagene Stunde, bis mich Noel Edmonds mit dem Hubschrauber abholt und nach Heathrow fliegt. Nicht einmal Geldof kann der Flugsicherung sagen, dass sie gefälligst Gas geben soll.

Man hatte mir versichert, ich sei nicht der einzige Künstler, der den Trip nach Philadelphia unternehme – ganz bestimmt wollte ich nicht den Eindruck erwecken, ich wäre der Solo-Hansdampf, der bei beiden Konzerten auftritt. Man hatte mir gesagt, ich solle mir keine Sorgen machen – auch Duran Duran seien mit von der Partie. Aus irgendeinem Grund jedoch spielen Duran Duran nun auf einmal nur in

Amerika. Damit bin ich plötzlich doch der einzige, und die Stimmung schlägt um. In der Rock- und Pop-Aristokratie von Live Aid sind alle gleich, doch manche sind gleicher als die anderen. Jill und ich fahren also mit einem Wagen zu Edmonds Helikopter, der auf einem nahe gelegenen Feld wartet. Natürlich berichtet das Fernsehen über jeden einzelnen Schritt dieser Reise. »Hier ist Phil Collins, er grinst und trägt noch seine Bühnenklamotten, er schwitzt noch und ist bereits auf dem Weg nach Philadelphia. Was für ein Kerl!«

In den Helikopter, hoch in die Luft, ein kurzer Hüpfen nach Heathrow, wo

wir genau neben der Concorde landen – immer noch wird alles gefilmt.

Es ist ein regulärer Linienflug der Concorde, also ist die Maschine voller Passagiere, die darauf warten, dass es losgeht, als plötzlich dieses verschwitzte Gesindel hereinströmt. Die meisten wissen Bescheid, da die Zeitungen darüber berichtet haben, und manche stupsen sich an und flüstern: »Er ist viel kleiner, als ich gedacht hatte.«

Es stellt sich jedoch heraus, dass *nicht alle* wissen, was vor sich geht. Auf dem Weg zu meinem Platz sehe ich in der Mitte der Gangreihe Cher sitzen. Ganz offensichtlich hat sie nicht die leiseste Ahnung, was das alles soll. Sie ist in

Zivil. Sie sieht nicht aus wie »Cher«. Als sie mich in Begleitung dieser ganzen Journalisten und Fotografen sieht, wird ihr Blick starr.

Ich bin doch ein wenig beeindruckt. Wow, Cher. Mir ist es egal, dass sie ihr Kampf-Make-up nicht trägt. Ihr hingegen ganz und gar nicht. Als ich meinen klobigen Achtziger-Walkman und meine Zeppelin-Cassetten heraushole, macht sie sich daher auf den Weg zur Toilette. Und noch bevor wir abgehoben haben, ist sie wieder zurück. Jetzt sieht sie wieder aus wie CHER, der Herr segne sie!

Während des Fluges kommt sie nach hinten zu mir.

»Hi Phil, was geht hier vor?«

»Ähem, hast du nichts von diesem großen Live-Aid-Konzert gehört? Globale Jukebox und so, Wembley, Philadelphia, eine Milliarde Fernsehzuschauer weltweit ...? Wir sind unterwegs zu dem Konzert in den Staaten.«

»Oh«, sagt Cher. »Kannst du mich da reinbringen?«

Ich denke: »Schon wieder? Was bin ich denn, ein Künstleragent?«

Wie ich bereits zu Robert gesagt hatte, sage ich ihr also, dass sie mich dazu nicht braucht. Sie ist Cher! Ich bin sicher, das ist kein Problem!

Um diesen Concorde-Flug ranken sich nun viele Gerüchte. Angeblich soll ich total auf Kokain gewesen sein – meine Version des Mile High Clubs. Unter Drogeneinfluss hätte ich mein Liv-Aid-Arbeitspensum aber gar nicht bewältigen können. Mir ist freilich klar, wie solche Mythen entstanden sein könnten. *Das sind reiche Rockstars! Es sind die Achtziger! Das ist das Jahrzehnt für so etwas.* Aber ich arbeite die ganze Zeit, und der Grund, warum ich die ganze Zeit arbeite, ist nicht, dass ich andauernd »high« wäre.

Wenn es um meine Verpflichtungen geht, nehme ich das immer sehr ernst. Insbesondere am 13. Juli 1985, diesem

Tag der Tage. Ich genehmige mir nicht einmal mein Gläschen Gratis-Schampus an Bord der Concorde. Vielleicht schnappt Cher es sich.

Nach etwa der Hälfte des Fluges, so der Plan, soll ich über das Kommunikationssystem des Piloten aus der Concorde eine Live-Sendung machen. Also gehe ich nach vorn ins Cockpit. Diese Piloten stehen an der Spitze ihrer Berufsgruppe, und sie sagen zu mir: »So etwas dürfen wir eigentlich nicht, also sagen Sie es bitte nicht weiter ...« Ich denke: »Wir machen gleich eine weltweite ausgestrahlte Live-Sendung!« Noch jemand, der die

praktische Umsetzung dieser globalen Jukebox nicht ganz durchdacht hat.

Im BBC-Studio in London machen es die Moderatoren spannend. »Und jetzt schalten wir live zu Phil Collins ins Cockpit der Concorde! Wie geht's, Phil? Was ist das für ein Gefühl?«

»Es ist okay, wir sind auf halben Weg ...«

Unter den Studiogästen – Billy Connolly, Andrew Ridgeley von Wham! und Pamela Stephenson – entsteht Verwirrung. Alles, was sie hören, sind statische Geräusche und ein dumpfes Krächzen. Connolly ist skeptisch: »Das könnte doch irgendwer sein! Er könnte sonstwo sein!« Ehe ich

mich's versehe, landen wir auch schon. Von der Concorde am JFK-Flughafen in New York geht es ohne Zollkontrolle direkt wieder zu einem Hubschrauber und dann ins JFK-Stadion in Philadelphia. Die Reise von New York nach Philly dauert fast so lange wie der Flug über den Atlantik.

Wir fahren ins Stadion, wo ich im Backstagebereich meinen alten Kumpel und meine rechte Hand Steve »Pud« Jones treffe. Er sagt, alles sei in Ordnung mit dem Schlagzeug. Ich schaue in Erics Garderobe vorbei, und spüre, dass selbst seine Bandmitglieder »blöde Angeberei ...« murmeln. Aber wenigstens erfahre ich, was wir spielen

werden. Es ist eine leichte Übung für mich. Ich habe einen gewaltigen Adrenalinschub. Es geht los. Das Ganze lässt sich nun nicht mehr aufhalten.

Dann verwickelt mich Kenny Kragen, Lionel Richies Manager, in ein Gespräch. Er leitet die Abschlussdarbietung des »USA für Afrika«-Songs, »We Are The World«, den Lionel geschrieben hat.

»Phil, würdest du eine Zeile von dem Song singen?«

»Äh, ja, um welche Uhrzeit denn?«

»Es ist nur eine Zeile, keine große Sache.«

»Okay, ja. Ich mache es.«

Dann begebe ich mich zum Wohnwagen von Led Zeppelin. Über der Tür hängt zwar kein Ziegenkopf, aber noch bevor ich dort eintreffe, sehe ich, dass sich dunkle Wolken zusammenbrauen. Ich will das einmal erklären. Robert alleine: ein netter Typ. Robert und irgendetwas, das mit Led Zeppelin zu tun hat: Ein seltsames chemisches Phänomen tritt auf. Es ist wie eine böse Kettenreaktion. Alles wird sehr dunkel, sogar schwefelig. Es ist sofort offensichtlich, dass Jimmy, sagen wir, gereizt ist. Erst als ich später den Mitschnitt sehe, bemerke ich, dass er auf der Bühne sabbert - echter Speichel. Außerdem kann er sich beim

Spielen kaum aufrechthalten, was, so glaube ich, möglicherweise »sein Ding« ist. Keith Richards macht das auch, und es wirkt sehr elegant. Jimmy hingegen sieht aus wie eine kleine Giraffe.

Dieser ganze Spaß liegt jedoch noch vor uns. Im Augenblick werde ich John Paul Jones vorgestellt, der stiller ist als eine Kirchenmaus. Dann macht man mich mit Tony Thompson bekannt. Er begegnet mir sehr kühl, aber nicht im Sinne von »cool«. Ich glaube, »frostig« wäre das treffende Wort. Ich erwähne ihm gegenüber die Fallstricke beim Spiel mit zwei Schlagzeugern. Ich habe das bei Genesis jahrelang gemacht und weiß daher nur zu gut, wie schlimm so

etwas danebengehen kann. Das Geheimnis ist, möglichst einfach zu spielen. Das habe ich durch leidvolle Erfahrung gelernt.

Tonys Blick lässt jedoch darauf schließen, dass er nicht an den »Tipps« eines ozeanhüpfenden Karrieristen interessiert ist, der gerade mit der Concorde eingeschwebt ist.

Langsam dämmert es mir: Diese Jungs haben ziemlich hart gearbeitet, um sich auf Live Aid vorzubereiten, und Tony hat seit mindestens einer Woche mit ihnen geprobt. Für alle Beteiligten ist der Auftritt immens wichtig, außer für diesen einen Beteiligten – der, vielleicht

aus Naivität – nicht ganz geschnallt hat, wie viel dabei auf dem Spiel steht.

Dann blickt mich Jimmy an. »So ...«, sagt er, halb nuschelnd und halb grummelnd: »Du weißt, was wir spielen?«

»Äh, ja. Die einzige Stelle, die ich noch nicht ganz raus habe, ist dieser Flamenco-Gitarrenteil vor dem Solo von ›Stairway To Heaven‹.«

»Na, was ist denn damit?«

»Ich glaube, es ist dieses ...«

»Nein, ist es nicht«, feixt Herr Page.

Ich denke: »Ist ja gut, aber das nützt mir wenig! Sag mir nicht, was es nicht ist, sondern, was es ist!« Ich komme mir vor, als wäre ich bei einer Prüfung

durchgefallen. Ich glaube, was Jimmy eigentlich sagt, ist: »Brauchen wir diesen Kerl wirklich? Ist es wirklich notwendig, dass er mit uns spielt?« Ich komme mir vor wie der Partyschreck.

Ich sehe Robert an und frage mich: »Hast du es ihm gesagt? Hast du irgendjemandem gesagt, warum ich hier bin? Ich bin hier, weil du mich gebeten hast, dich bei diesem Scheiß Gig unterzubringen, und dann sagtest du: ›Vielleicht können du, ich und Jimmy etwas zusammen machen?‹ Deshalb bin ich hier! Ich bin nicht gekommen, um mit Led Zeppelin zu spielen. Ich kam hierher, um mit einem Freund von mir aufzutreten, der sich

nun in den Sänger von Led Zeppelin zurückverwandelt hat, in einen ganz anderen Typen als derjenige, der mich eingeladen hat.«

Wenn man singen will wie Robert, muss man topfit sein, insbesondere, wenn man all diese hohen Töne erwischen will. Ich merke jedoch, dass er nicht topfit ist. Und dann noch diese unterschwellige Ablehnung von Page. Ja, ich war Roberts Schlagzeuger, und ich war mit ihm auf Tour. Aber das hier ist nicht dasselbe. *Das ist Zeppelin.* Mit Zeppelin ist nicht zu spaßen.

Jetzt bin ich gefangen in diesem endlos toxischen, dysfunktionalen Netz der zwischenmenschlichen

Beziehungen innerhalb der Band, das bis heute fortbesteht. Aber mir bleibt keine Wahl, als alle Zweifel abzuschütteln und das Ganze durchzuziehen.

Das Set mit Eric macht großen Spaß und verläuft ohne Probleme. Sein Drummer Jamie und ich kommen einander nicht in die Quere, und das Ergebnis ist durchaus gelungen. Anschließend, vor dem Led-Zep-nicht-Led-Zep-Auftritt, spiele ich noch einmal meine zwei Songs aus Wembley. Das klappt, und zwar diesmal nur mit einer leisen Ahnung von Schweißfingern/falschen Tönen.

Doch dann: die schicksalhafte Reunion.

Schon zu Beginn des Auftritts weiß ich, dass es ein Chaos wird. Von meinem Platz aus kann ich Robert nicht deutlich hören, aber ich höre ihn gut genug, um zu wissen, dass er nicht gerade in Höchstform ist. Dasselbe gilt für Jimmy. Ich erinnere mich nicht daran, dass wir »Rock and Roll« spielten, aber offenbar spielten wir es. Ich erinnere mich jedoch nur zu gut daran, dass ich oft das machte, was Robert als »Stricken« verunglimpfte: Show-Trommeln. Wenn man den Mitschnitt findet (das Zeppelin-Lager hat sein Möglichstes getan, um ihn aus

den Geschichtsbüchern zu tilgen), kann man sehen, wie ich Pantomimen spiele, in die Luft schlage und mich musikalisch wegducke, damit es nicht zu einem Zugunglück kommt. Hätte ich gewusst, dass ich in einer Band mit zwei Schlagzeugern spielen sollte, hätte ich mich aus der Sache ausgeklinkt, bevor ich auch nur in die Nähe von Philadelphia gekommen wäre.

Auf der Bühne lasse ich Tony Thompson nicht aus den Augen. Ich klebe förmlich an ihm. Ich muss ihm folgen – er hat alle meine Ratschläge in den Wind geschlagen und unbarmherzig die Führung übernommen. Wenn ich mich in seine

Lage versetze, vermute ich, dass er denkt: »Das ist der Beginn einer neuen Karriere. John Bonham ist nicht mehr am Leben. Sie werden jemanden brauchen. Das könnte der Beginn einer Reunion von Led Zeppelin sein. Da kann ich es nicht brauchen, dass mir dieser Engländer in die Quere kommt.«

Ich will nicht über ihn urteilen, der Herr hab ihn selig. Thompson war ein fantastischer Schlagzeuger. Aber ich fühlte mich einfach unwohl, und hätte ich von dieser Bühne gehen können, dann hätte das sie spätestens nach der Hälfte von »Stairway ...« getan, wenn nicht früher. Aber was hätte das für ein Medienecho gegeben? Collins verlässt

während der Wiederkunft einfach die Bühne? Für wen hält sich dieser verdammte Typ eigentlich? Geldof hätte auf jeden Fall eine Menge zu fluchen gehabt.

Nach einem Set, das mir wie eine Ewigkeit vorkommt, sind wir endlich fertig. Ich denke: »Mein Gott, war das entsetzlich. Je eher das hier vorbei ist, desto besser.«

Es gibt noch einen letzten Schreckensmoment. Im Backstagebereich wartet der MTV-VJ Alan Hunter darauf, Led Zeppelin zu interviewen. Der Schweiß auf unseren Brauen ist noch feucht, der schlechte Geschmack in meinem Mund noch

frisch. Wir versammeln uns vor dem Wohnwagen der Verdammnis. Im Studio hat er das Interview bereits mit den Worten eingeleitet: »An einem Tag des allgemeinen Wiedersehens wurde die Reunion von Led Zeppelin wohl mit größter Spannung erwartet. Es folgt ein Interview mit den wiedervereinten Bandmitgliedern ...«

Hunter beginnt, Fragen zu stellen, und schnell wird klar, dass ihn keiner ernst nimmt. Robert und Jimmy sind schwierig und geben ausweichende, kokette Antworten auf direkte Fragen. John Paul Jones ist immer noch stiller als eine Kirchenmaus.

Hunter tut mir leid. Er ist live auf Sendung, die ein Riesenpublikum weltweit, mit angehaltenem Atem verfolgt, und diese Typen lassen ihn wie einen Idioten aussehen. Also versuche ich, ihn zu retten, indem ich mit eigenen Antworten dazwischenfunke. Antworten auf Fragen, für deren Beantwortung ich eigentlich nicht zuständig bin.

Vermutlich bekommt Hunter eilige Instruktionen von der Regie: »Wir wollen nicht mit Collins reden!« Aber ich denke: »Was soll's? Warum sind Jimmy und Robert so? Der Typ stellt nur ein paar Fragen. Wenn das Debakel auf der Bühne noch nicht

schlimm genug war, dann wird dieses Interview-Material noch schlimmer.«

Das Kind ist zwar längst in den Brunnen gefallen, doch Led Zeppelin verweigern die Genehmigung, den Auftritt auf der offiziellen Live-Aid-DVD zu veröffentlichen. Weil sie sich natürlich dafür schämen. Und ich stelle fest, dass man meistenteils mich dafür verantwortlich macht. Es kann ja nicht sein, dass die heiligen Led Zeppelin etwas verbockt haben. Es war dieser Typ, der mit der Concorde herkam und nicht vorbereitet war. Er war der Schuldige. Dieser Angeber.

Wieder backstage, überlege ich, ob ich nicht einfach abhauen soll. Eric sitzt

inzwischen mit Ronnie Wood und Keith Richards in Bob Dylans Wohnwagen – die andere Formation, die an diesem Tag keine besonders gute Figur machte. Zum Glück musste ich dieses Durcheinander nicht mitansehen (obwohl ich mich dann vielleicht etwas besser gefühlt hätte). Ich bin müde und denke: »Was war denn das jetzt für eine Scheiße?« Ich habe schon mit verdammt vielen und auch mit vielen verdammt schlechten Musikern gespielt, aber so etwas habe ich noch nie erlebt.

Ich bin zerschlagen und völlig erschöpft, als hätte man mir den Stecker herausgezogen. Da fällt mir

plötzlich ein: »Oh Mann, ich muss ja noch mit Lionel Richie und Harry Belafonte ›We Are The Fucking World‹ singen.«

Ich sage Kenny Kragen, dass ich das nicht schaffe. Dort, wo ich mich jetzt befinde, mitten im Trümmerfeld eines abgestürzten Zeppelins, sind wir ganz sicher nicht *die Welt*. Ich muss hier raus und den letzten Helikopter nach New York erwischen.

Tony Smith, Jill und ich klettern müde an Bord. Wir landen auf dem Hubschrauberlandeplatz an Manhattans West Side, einem Niemandsland am Flussufer. Nach allem, was heute passiert ist –

Wembley, Heathrow, Concorde, JFK-Flughafen, JFK-Stadion, vier Auftritte, einer davon grauenhaft, Helikopter zurück in die Stadt –, steigen wir aus und stehen mitten in der Pampa: kein Wagen. Jemand hat vergessen, einen Fahrer zu bestellen, der uns dort abholt. Taxis gibt es auch keine. Nicht in diesem Teil der Stadt zu dieser vorgerückten Stunde. Gerade, als ich dachte, es kann nicht mehr schlimmer kommen ...

Schließlich gelingt es uns, ein Taxi herbeizuwinken, das uns zum Hotel bringt. Ich schalte den Fernseher ein. Das Konzert in Philadelphia liegt in

seinen letzten Zügen. Und wen sehe ich da auf der Bühne? Cher.

Es ist das verrückte Ende eines durch und durch verrückten Tages. Sie schaffte es nicht nur auf die Bühne, sondern hat sogar ein Mikrofon. Und sie singt »We Are The World«. Vielleicht singt sie meine Zeile. Am nächsten Tag geht es mit der Concorde zurück, dann holen wir die Kinder ab – sie stecken gerade die letzten Nadeln in meine Voodoo-Puppe. Zu Hause in West Sussex, am Sonntag, den 14. Juli 1985, sind Jill, Joely, Simon und ich endlich für uns. Es ist der Beginn der Schulsommerferien.

»Was möchtet ihr machen? Sollen wir das Lego rausholen?«

Jetzt kommen die echten Herausforderungen.



Die Anfangsszene von *Buster*, 1987. (© Michael Ochs Archives/ Handout/Getty)

14

## Der große Gehirnraub

Oder: Ich versuche, das häusliche Glück zu erhalten und Stadien zu füllen (gleichzeitig), werde Filmstar (kurzzeitig) und brüskiere den Thronfolger (unabsichtlich)

**P**apa ist zu Hause! Im Sommer 1985 nach Live Aid versuche ich nach Kräften, wieder ein guter Familievater zu sein. In der Regel verbringen Simon und Joely ihre langen Schulsommerferien bei mir. Da sie den Rest des Jahres in Vancouver leben und ich anderweitig beschäftigt bin, sind mir diese Sommermonate, die wir gemeinsam verbringen, ungeheuer wichtig. Obwohl Joely, Simon und ich regelmäßig telefonieren, ist jeder Besuch doch eine Überraschung. Beide entwickeln ihre Persönlichkeit, sie werden modebewusster, interessieren sich für Frisuren – und wachsen natürlich.

Ich habe viele Heimvideos aus dieser Zeit, und es ist faszinierend zu beobachten, wie sich ihr Akzent verändert. Vor allem Joely legt ihre steife englische Aussprache nach und nach ab und klingt zunehmend mittelatlantisch. Beide werden zu netten jungen Menschen mit guten Manieren, wenngleich mit solchen Veränderungen auch Probleme einhergehen – Probleme, bei denen ich ihnen gerne zur Seite gestanden hätte. Für mich und meine geografisch weit entfernten Kinder wird das Familienleben zunehmend schwieriger.

»Zu Hause«, das ist inzwischen Lakers Lodge in Loxwood, West Sussex.

Während der Aufnahmen zu *No Jacket Required* in London beschlossen wir, aus Old Croft auszuziehen. Jill übernahm die wichtige Aufgabe, ein neues Domizil für uns zu suchen, während ich im Studio festsaß. Es war nicht ganz dasselbe wie damals, als meine Mum ein neues Haus kaufte, alles einpackte und mit der Familie an einem Tag umzog, während mein Vater auf der Arbeit war, aber, na ja, ein bisschen schon.

Lakers Lodge wurde Anfang des 18. Jahrhunderts erbaut. Damals hieß es noch Beggars Bush. Das denkmalgeschützte Anwesen besteht aus einem großen, solide gebauten

georgianischen Haus, zwölf Morgen Land und einem gepflegten, ummauerten Garten. Später hoben wir noch Erde für einen See aus, was mir ermöglichte, mit meinen Kindern das zu machen, was mein Vater mit mir gemacht hatte – in einem Boot herumzualbern. Während des Zweiten Weltkriegs war dieses Haus das lokale Kommandozentrum – ich habe Bilder, die eine Abteilung der Home Guard auf dem Rasen bei der Ausbildung am Gewehr zeigen.

Zum Anwesen gehört eine kleine Belegschaft, ein Paar mittleren Alters namens Len und Joyce Buck, die seit 25 Jahren dort leben. Len ist ein ruhiger

und zu Recht stolzer Gärtner, der genau weiß, wann er säen und ernten muss. Joyce ist die Haushälterin und der Boss.

Der vorherige Eigentümer hatte ihnen gesagt, man werde nach dem Verkauf keine Verwendung mehr für sie haben, aber ich wollte das Haus nur, wenn sie bei uns blieben. Sie sind äußerst loyal und helfen Jill und mir dabei, uns einzuleben. Während der folgenden Jahre werden wir zu glücklichen Mitgliedern der örtlichen Gemeinde. Wir geben Weihnachtspartys, zu denen wir das ganze Dorf einladen, sind regelmäßige Gäste im hübschen Pub, dem Cricketers, und ich schließe mich

der »Prominenten«-Mannschaft an, die gelegentlich sonntags Kricket spielt. Sämtliche Einheimischen werden zu guten Freunden, und Jahre später kommen alle miteinander zur Feier meines 50. Geburtstags nach Zermatt in die Schweiz.

In den August fällt auch Jills und mein erster Hochzeitstag – ein weiterer Grund dafür, es uns zu Hause gemütlich zu machen. Als ich in den vergangenen vier Jahren von Projekt zu Projekt geeilt bin, hat sie mich meist begleitet. Das Leben unterwegs war ziemlich aufregend für sie, wenngleich mit kleinen Abstrichen, da sie aus einem mit dem Showgeschäft

verbundenen Elternhaus stammt: Ihr Vater war Schneider in Hollywood, er fertigte Anzüge für die Reichen und Berühmten, ihre Mutter war Schauspielerin und Tänzerin. Als ich für den Schluss von *Face Value* einen kleinen Ausschnitt von »Over The Rainbow« aufnahm (dem Song aus der *Zauberer von Oz*) und mir plötzlich der Text nicht einfiel, konnte Jill ihre Mutter anrufen, die den Texter Yip Harburg kannte. Er diktierte ihr den Text übers Telefon. Sozusagen direkt aus Dorothys Mund.

Die Begeisterung ist beiderseitig. Ich liebe es, Jill auf meinen Reisen als Begleiterin an meiner Seite zu haben.

Die erste Hälfte der Achtziger ist eine sehr stressige Zeit gewesen, aber es hätte außerdem auch eine sehr einsame Zeit sein können. Jill gibt mir Kraft, sie unterstützt und ermutigt mich.

Dadurch haben wir einen Großteil unseres ersten Jahres als Ehepaar zusammen verbracht. Allerdings bewirkten die ganzen beruflichen Verpflichtungen, dass wir de facto trotzdem voneinander getrennt waren. Wenn man all das bedenkt, ist der Sommer 1985 für uns vier eine ungemein schöne, häusliche Zeit.

Gemeinsame Kinder stehen noch nicht zur Debatte, was auch noch einige Jahre so bleiben wird. Zunächst einmal

müssen wir an Joely und Simon denken. Sie sind noch sehr jung. Da Joely während der Schulferien, am 8. August, Geburtstag hat, schaffe ich es normalerweise, ihn mit ihr zu feiern; umgekehrt versäume ich meistens Simons Geburtstag, der auf den 14. September fällt – und wir möchten die Dinge nicht noch komplizierter machen, bevor die beiden bereit sind, weitere Veränderungen zu verkraften.

Ich hege große Bewunderung für Jill: Es ist sehr schwierig gewesen, eine Familie zu übernehmen. Auch für die Kinder ist es nicht leicht, Jill als Stiefmutter zu akzeptieren. Genau genommen hat Joely jetzt einen

Stiefvater und eine Stiefmutter, aber von Tag eins an habe ich mich nicht ein einziges Mal so gesehen und sie mich auch nicht. Ich bin ihr Papa, sie ist meine Tochter, und damit basta.

Diese zersplitterte, über zwei Kontinente verstreute Familie – etwas, worüber wir Jahre später scherzen, als sie noch stärker zersplittet und verstreut ist – ist jedoch mehr als das normale »Papa-und-Mama-haben-sich-getrennt«-Szenario. Es ist vertrackt, und ich bemühe mich darum, dass alles gut läuft, friedlich und vor allem liebevoll bleibt.

Die Sommer sind jedenfalls eine Auszeit und eine Erholungspause für

mich – aber sie sind nicht unbedingt eine Pause für Jill, denn sie wird plötzlich sie zur Mutter. Sie ist sehr gut darin, aber freilich geht es nicht völlig reibungslos ab, wenn die Kinder versuchen, sich auf einen ansonsten zwangsweise abwesenden Vater und gleichzeitig auf eine neue Mutterfigur einzustellen. Als sie älter sind, erzählen mir Joely und Simon, sie hätten damals vieles überspielt, selbst während des kurzen Englandaufenthalts mit Andy. Simon beichtet mir, dass er regelmäßig aus der Grundschule in Ealing davongelaufen sei, weil er so ungern zur Schule ging. Vielleicht war er auch unglücklich mit seinem Leben. Wie

aus auch immer – mir bleibt nichts übrig, als die Schuld auf mich zu nehmen.

Niemand sagt mir damals etwas davon. Wie ich verspätet feststelle, verfüge ich jedoch über fotografische Beweise: Auf einem Schulfoto ist Simon am Ende der Aufstellung positioniert; tatsächlich sitzt er einen guten Meter von seinen Klassenkameraden entfernt. Hätte er noch ein Vinyl-Exemplar von *Face Value* unter den Arm geklemmt, könnte es auch nicht symbolkräftiger sein. Ich zucke immer noch zusammen, wenn ich dieses Foto meines kleinen Jungen betrachte.

Ich gebe mir alle Mühe, die durch Beruf und widrige Umstände

verlorenen Papa-Stunden wieder hereinzuholen. Also verbringe ich viel Zeit mit den Kindern. Manchmal überlege ich, ob das nicht wiederum für Jill zu einem Problem werden könnte. Abermals sind wir zusammen, aber doch getrennt. Ich kann jedoch nicht aufhören, an das Unvermeidliche zu denken: Dass Joely und Simon wieder heimfliegen nach Vancouver. Also genieße ich jede Minute, die sie bei mir in England sind.

Jill und ich haben Zeit füreinander, wenn Joely und Simon ins Bett gegangen sind. Dann sehen wir uns einen Film an oder unterhalten uns. Als die Kinder heranwachsen, wird es

jedoch immer später Schlafenszeit, und die Zeit, die wir für uns alleine haben, schrumpft zusammen – wie bei den meisten Paaren mit Kindern.

Wenn die Schulferien vorbei sind, fahre ich Joely und Simon widerstrebend nach Heathrow und winke ihnen zum Abschied. Es ist eine lange Reise zurück zu ihrer Mutter, und die beiden Minderjährigen sind auf dem zehnstündigen Flug nach Vancouver allein. Es würde mir heute nicht im Traum eingefallen, mit Nicholas und Mathew dasselbe zu tun – ich würde mit ihnen fliegen. Ich bitte Jo und Simon hier und jetzt um Entschuldigung für meine Selbstsucht.

Damals kam mir das nicht so schlimm vor, ehrlich, vor allem da ich an einer anderen Front zu kämpfen hatte.

Ich habe mich daran gewöhnt, mit Andy zu feilschen und darum zu streiten, wann ich die Kinder haben kann. Eine Scheidung kann grausam sein für die Kinder, wenn sie zu Figuren in einem Erwachsenenspiel werden. Sie hören eine Seite eines Gesprächs, eines Streits, bis der Telefonhörer auf die Gabel knallt. Dann müssen sie mithören, wie Mama oder Papa den Ex-Partner schlecht macht. Es ist schlimm genug, dass ihre Eltern nicht mehr zusammenleben; aber auf keinen Fall wollen die Kinder

sie jetzt, wo sie getrennt sind, auch noch streiten hören. Doch die Weisheit kommt mit dem Alter. Heute, glaube ich, habe ich einen Magisterabschluss in Scheidungs- und Menschen-Management. Bald werde ich mein Erwachsenenleben als 40 Jahre währenden Verhandlungs marathon betrachten.

\* \* \*

Die Sommerferien sind vorbei, und ich mache mich wieder an die Arbeit. Nicht dass mir das in irgendeiner Weise verhasst wäre. Im Gegensatz zu meinem Vater, der frustriert war und –

wie ich glaube – unter seinem Beruf litt, den er gezwungenermaßen ausübte, ist mein Broterwerb für mich gleichzeitig mein Lebenselixir. Ich liebe meinen Job.

Die Kinder sind wohlbehalten zurück in Kanada. In jenem Oktober kommen Genesis auf The Farm zusammen, um mit der Arbeit an ihrem nächsten Album zu beginnen: *Invisible Touch*. Nun, da ich mich in Lakers Lodge niedergelassen habe, residieren Mike, Tony und ich nicht weit voneinander entfernt, sodass wir alle innerhalb von zehn Minuten das Studio erreichen können.

Hätte ich Genesis jemals zugunsten meiner Solokarriere aufgeben wollen, wäre nun, mit immer noch reichlich Rückenwind von *No Jacket Required*, theoretisch der geeignete Zeitpunkt gekommen. Aber gleichzeitig habe ich die Jungs vermisst. Tony und Mike sind mit der Zeit immer sympathischer geworden – das Gegenteil der üblichen Rockband-Geschichte. Tony, früher ziemlich zurückhaltend und schwierig im Umgang, ist ein guter Freund geworden, witzig und geistreich. Er ist ein ganz anderer Mensch, insbesondere, wenn er ein Glas Wein intus hat. Auch Mike ist lockerer geworden.

Ich habe sie also vermisst, ebenso wie unsere magische Arbeitsweise im Studio. Wir haben nichts geplant, also fangen wir einfach an und improvisieren. Wir *spielen*. Es ist nicht dasselbe, wie wenn John einen Song einbringt und Paul einen Song einbringt. Ich kenne keine andere Band, die so arbeitet, die herumsitzt und zusammen improvisiert, bis etwas entsteht. Alle anderen Bands wirken organisierter – und langweiliger.

Ich denke: »Das kann ich nirgendwo sonst machen. Wir haben hier etwas ganz Besonderes.« Außerdem ist Genesis ein sicherer Hafen. Ich bin zurück in der Gruppe, umgeben von

Freunden (es ist dieselbe Road Crew, die mich auf meinen Solotourneen begleitet). Wir arbeiten zusammen, wir relaxen zusammen, wir essen zusammen. Man kommt morgens ins Studio, und die Roadies haben ein Frühstück fertig. Während man ein Album macht, gibt es viel Zeit, wo man gar nichts tut, vor allem wenn man mit den Aufnahmen beginnt. Nach ein paar Stunden kann es dann sein, dass man rübergeht und nachsieht, ob noch ein paar kalte Bohnen und Würstchen übrig sind. Obendrein gibt es abends immer ein Curry. Während man ein Album macht, nimmt man zu. Abgesehen von den Rettungsringen

besteht das einzige Problem jedoch darin, jeden Tag rechtzeitig Feierabend zu machen.

Wir beginnen mit einem leeren Blatt Papier – und dem wunderschönen großen Regieraum, der auf The Farm eingerichtet wurde, seitdem wir das letzte Mal dort aufgenommen haben. Daneben haben wir auch einen Live-Raum für mein Schlagzeug, aber wir verwenden diesmal mehr Drumcomputer als auf jedem Album zuvor. Das befreit mich sehr, sowohl beim Songschreiben als auch beim Singen.

Der Titel »Invisible Touch« ist ein Beispiel. Mike hat dieses eindringliche

Gitarrenriff, und mir fällt sofort folgender Satz dazu ein: »*She seems to have an invisible touch ... it takes control and slowly tears you apart ...*« – »Sie scheint eine unsichtbare Kraft zu besitzen ... sie übernimmt die Kontrolle und reißt einen langsam in Stücke ...« Diese Frau bedeutet Gefahr und Instabilität. Das ist Andy, und es ist Lavinia. Jemand, der daherkommt und einem das Leben vepfuscht, Mann – was auch die Zeile ist, die ich schließlich auf der Bühne singe, begleitet von der lautstarken Zustimmung des Publikums und zur Beschämung meiner Kinder.

»Invisible Touch« ist jedoch nicht verbittert oder wütend – es ist ein Anerkennen. Manchmal, wenn Simon eine Beziehung hatte, die nicht gut gelaufen ist, sage ich zu ihm: »Sie scheint eine unsichtbare Kraft zu besitzen ...« Dann lacht er. Offenbar hat er ähnliche Beziehungen wie ich. Und was meinen Sohn Nic und die Mädchen in seiner Schule angeht, so sage ich ihm, dass es gewisse Menschen gibt, mit denen man besser nicht ausgehen sollte. Aber man fühlt sich von ihnen angezogen.

Obwohl der Text eine gehetzte, fiebertraumhafte Stimmung hat, ist »Invisible Touch« doch eher

beschwingt, da sein Sound von »The Glamorous Life« beeinflusst ist, einem großen amerikanischen Dance-Hit aus dem Jahr 1984 von Sheila E., der zeitweisen Perkussionistin und Hintergrundssängerin von Prince. Es ist einer meiner Lieblingssongs von Genesis, und als er im Mai 1986 als erste Single des Albums erscheint, wird er unser erster – und einziger – Nummer-eins-Hit in den USA. Es ist der erste von fünf US-Top-Five-Singles von *Invisible Touch*, dem bis heute bestverkauften Genesis-Album, veröffentlicht ein Jahr nach meinem bestverkauften Album *No Jacket Required*.

Seltsamerweise kollidieren die Welten von Genesis in dieser Zeit auf ganz andere Weise. Nachdem wir die amerikanischen Verkaufs- und Radio-Charts in diesem Sommer beherrscht haben, werden wir in den Single-Charts von Peters »Sledgehammer« aus der Spitzensposition verdrängt, einem Song aus seinem brillanten fünften Album So. Er ist weit von einer Fuchsmaske entfernt, aber in dem Video-Klassiker zu dem Stück hat er nun einen mit Zeitraffer-Technik animierten Kopf.

Ich gestehe: Ich bin neidisch auf Pete. Es gibt ein paar Songs von ihm, die ich gerne selbst geschrieben hätte – zum Beispiel »Don't Give Up«, sein

grandioses Duett mit Kate Bush. Doch selbst jetzt, auf dem Höhepunkt meiner Karriere, bekommen ich offenbar für jede Leistung und jeden Erfolg grundsätzlich eine schlechte Presse. Pete hingegen heimst scheinbar ebenso automatisch gute Kritiken. Das scheint mir etwas unfair zu sein, was, schätze ich, in diesem Kontext ein pathetisches Wort ist. Einige Jahre später, 1996, als ich *Dance Into The Light* veröffentliche, schreibt *Entertainment Weekly*: »Selbst Phil Collins muss wissen, dass wir Phil Collins alle ein bisschen satt haben.«

Zwischen der Fertigstellung der Aufnahmen für *Invisible Touch* und dem Beginn der anschließenden Tour

tue ich mich erneut mit Eric zusammen. Offenbar hat man uns beiden *Behind The Sun* vergeben, denn man gestattet mir, auf seinem neuen Album zu trommeln und es gemeinsam mit Tom Dowd zu produzieren. Es soll *August* heißen, da sein Sohn Conor in diesem Monat geboren ist. In Los Angeles nehmen wir vor den kritischen Ohren von Lenny Waronker auf, der darauf achtet, dass auch bestimmt jede Menge Gitarren zu hören sind. Es wird Erics bis dato bestverkauftes Album – ein erfreuliches Ergebnis, was vermutlich einer besseren Song-Auswahl geschuldet ist. Vielleicht hatte auch Waronker recht, oder ich bin

inzwischen ein viel besserer Produzent, oder es liegt an einer magischen Kombination dieser drei Faktoren. Wir bewahren uns diesen Schwung für eine Konzertreihe in Europa und Amerika, bei der ich Teil von Erics Tour-Line-up bin. Es macht Riesenspaß, mit Eric, Greg Phillinganes und Nathan East zu spielen – wir sind so beseelt, dass wir unsere Truppe The Heaven Band nennen. Das Ganze ist ein entspannendes, hübsches Vorspiel zu dem, was mich erwartet.

Die *Invisible Touch*-Tour beginnt im September 1986 mit drei Konzerten in der 21000 Zuschauer fassenden Joe Louis Arena in Detroit. Sie wird erst

nach zehn Monaten und 112 Auftritten vorbei sein.

Es ist die Tour, auf der man uns erstmals Unterwäsche auf die Bühne wirft. Zuvor war es ab und zu ein alter Schuh (ob die Leute dann nach Hause humpelten?), aber nun ist es Unterwäsche. Warum? Haben uns fünf Top-Five-Singles in den USA ein jüngeres, freizügigeres Publikum beschert? Spricht die Leidenschaft von »Invisible Touch« die Menschen an? Liegt es daran, dass Tom Jones in diesem Jahr nicht tourt?

Wir düsen um die ganze Welt, drei Abende hier, vier Abende dort, fünf Konzerte im Madison Square Garden.

Freie Tage auf Tournee? Ach, wozu denn? Da hänge ich nur im Hotel rum, vielleicht gehe ich ins Kino, aber sonst mache nicht viel. Nicht, weil ich auf der Straße vielleicht von Fans belästigt werden könnte, sondern weil ich schlicht die Stunden bis zu unserem abendlichen Auftritt zähle. Deshalb bin ich hier. Alternativ sitze ich in meinem Zimmer und höre mir die Aufnahmen des Konzerts vom Vortag an, überprüfe die Abmischung und achte auf kleine Schlamppereien und Spielfehler von uns dreien während der Show. Mit der Zeit erkenne ich, dass kein Konzert wie das andere verläuft.

Auf Vorschlag der besten HNO-Ärzte, die man sich für Rock-'n'-Roll-Geld leisten kann, besuche ich bisweilen die nächste Schwitzbude. Nun, da ich als Solokünstler und mit Genesis so viele Konzerte gebe, lebe ich in der ständigen Angst, meine Stimme zu verlieren, und der Dampf tut gut.

Somit bin ich auf Tournee wahrscheinlich kein besonders unterhaltsamer Zeitgenosse, also ermuntere ich Jill stets, das Hotel zu verlassen – ein bisschen einkaufen zu gehen, sich die Stadt anzusehen, die Stimmung des neuesten Boxenstopps auf unserer weltweiten Pilgerfahrt einzufangen. Dadurch habe ich ein

bisschen Zeit für mich und kann meine Batterien wieder aufladen. Da ich auf der Bühne sehr viel von mir selbst preisgeben muss, brauche ich so viel Zeit für »mich« wie nur irgend möglich.

Ich weiß, wie das wirkt. Da hocke ich also alleine auf meinem Zimmer, höre mir die Aufnahmen vom Abend zuvor an oder versuche, etwas im amerikanischen Fernsehen zu finden, das mich interessiert. Klingt nach Greta Garbo.

In Australien überschneidet sich unser Tour-Plan mit dem von Elton John. In Melbourne verbringe ich einen lehrreichen Abend in seiner Garderobe. Er tritt zusammen mit dem Melbourne-

Sinfonieorchester auf, und das Konzert wird in ganz Australien ausgestrahlt. Elton ist schlecht gelaunt, weil er glaubt, seine Stimme verloren zu haben. Es sieht so aus, als wollte er den Gig absagen, ganz egal, was dies für die zig Orchestermusiker und die Zehntausende von Fans bedeuten würde. Er ruft seine Limousine, lässt sich schmollend im Schneekentempo auf dem Parkplatz herumkutschieren, kommt dann wieder zurück und geht schließlich auf die Bühne.

Nach der Show treffen wir uns wieder in seiner Garderobe. Ich sage, dass ich nur an einer einzigen Stelle, in »Don't Let The Sun Go Down On Me«, eine

kleine Stimmschwankung bemerkt hätte. Er ist froh, das zu hören, aber ich spüre, dass der nächste Koller nur ein Kitzeln der Rachenmandeln entfernt liegt.

Für mich ist das Ganze recht erhellend. Das Publikum bemerkt solche Feinheiten meist nicht – auch ich hörte kaum etwas, obwohl ich wusste, dass er heiser war. Man muss es sich also zweimal überlegen, ob man die Diva gibt und wegen einer belegten Stimme gleich alles absagt. Es gibt nur wenige Entschuldigungen, die von den 20000 Fans akzeptiert werden, die in sich in der Hitze und Enge vor dem Gig gegenseitig auf die Füße treten.

Die *Invisible Touch*-Tour endet schließlich im Juli 1987 zuhause in England. Doch nur sechs der insgesamt 112 Konzerte finden in Großbritannien statt, also sollten wir tunlichst sämtliche Erwartungen übertreffen. Das geht vermutlich am besten in den großen Fußballstadien von Schottland und England – Hampden in Glasgow und Wembley in London.

Für einen Fußballfan sind solche Augenblicke etwas Besonderes. In Hampden lassen sie uns den Trophäen-Raum als Garderobe benutzen, und ich denke: »Hier haben England und Schottland gespielt ... ob Jimmy Greaves wohl hier gesessen hat ...?«

Die Atmosphäre in Wembley ist unglaublich, sodass die vier Konzerte, die wir dort geben, locker zum Triumph unserer Tournee werden. Wenn man vor 86000 Menschen steht – in der legendären Heimatstatt des englischen Fußballs – und sie zu netten, albernen Massen-Mätzchen animieren kann (etwa zum »Uhh-uhh«, als während meiner Einleitung zu »Domino« die Schweinwerfer herabgelassen werden), ist das ein aufregender, berauschender Anblick. Ich fühle mich an jenem Abend unheimlich stark. Ich bin der Chef, Mum. Meine Mum war tatsächlich dort, wie bei jedem Genesis-Konzert in

London. Sie kam selbst dann noch, als ihr Augenlicht schwand, ihre Beine sie im Stich ließen und man sie in einem Rollstuhl hereinfahren musste.

Nach den meisten Konzerten lande ich von jetzt auf gleich wieder auf dem Boden der Realität. In Wembley hingegen gibt es etwas Seltsames, das ich nirgendwo anders spüre. Dieser Ort war in meinen jungen Jahren so wichtig, dass es einfach ein wundersames Gefühl ist, nun tatsächlich im Stadion herumzuspazieren, sozusagen auf heiligem Boden.

Wie kompensiere ich denn meine vier Abende in Wembley als Star mit Gold-

Status? Jedenfalls nicht mithilfe von Champagner, Kokain, Supermodels und Schnellbooten. Während der *Invisible Touch*-Tour habe ich Modelleisenbahn-Läden auf der ganzen Welt besucht und Pakete voll mit rollenden Miniaturen nach Hause geschickt. Dort will ich im Souterrain von Lakers Lodge eine Lilliput-Anlage bauen, bei deren Anblick Rod (»the Mod«) Stewart vor Neid in Tränen ausbrechen wird.

Außerdem nutze ich die Gelegenheit, mich noch einmal in etwas zu versuchen, wovon ich eigentlich die Finger lassen wollte: die Schauspielerei. Ich habe gerade zehn Monate auf

einigen der größten Bühnen der Welt hinter mir – natürlich kann ich eine Hauptrolle ausfüllen! Und bestimmt wird mich diesmal niemand aus der Handlung streichen, oder?

\* \* \*

Als sich 1963 der Große Postraub ereignete ich war zwölf Jahre alt. Ich erinnere mich, dass ich am Tag nach dem Coup die Schlagzeilen in der Zeitung meiner Eltern überflog. Ich wusste, dass die Sache wichtig war. Einem Großteil der britischen Bevölkerung gefiel die Dreistigkeit der 15-köpfigen Diebesbande, die den

nächtlichen Postzug Glasgow-London auf simple Weise (mit zwei manipulierten Signalen) zum Halten gebracht und ihn dann um seine kostbare Fracht erleichtert hatte: Banknoten im Wert von fürstlichen 2,6 Millionen Pfund. Das entspricht etwa 50 Millionen Pfund (rund 70 Millionen Euro) in neuer Währung. Sehr, sehr fürstlich.

Nach ihrer Gefangennahme erhielten die Anführer der Bande drakonisch lange Haftstrafen. Die Swinging Sixties kamen gerade in Gang, und die Stimmung im Land wandelte sich. Daher war die vorherrschende Meinung im Volk, dass das britische

Establishment ein Exempel an ihnen statuierte. Einer der inhaftierten Räuber, Ronnie Biggs, innerhalb der Bande geringschätzig »Tea Boy« genannt, entkam aus dem Londoner Wandsworth-Gefängnis und floh nach Paris, dann nach Australien, bevor er sich in Rio de Janeiro niederließ, wo er sich als berühmter Zugräuber ziemlich profilieren konnte. Im Jahr 2001, fast 40 Jahre nach dem Raub, kehrte er nach Großbritannien und in die Arme der britischen Justiz zurück.

Zwei der wichtigsten Bandenmitglieder gelangten noch vor Biggs außer Landes. Sie flohen nach Mexiko, wo auch sie für bestimmte

Leute in der Heimat zu einer Art »Volkshelden« wurden. Einer davon war der Anführer der Bande, Bruce Reynolds. Der andere war der erste Maat: Buster Edwards.

So kam es, dass ich 1987 eines Tages ein Angebot von einer Filmfirma erhielt. Sie drehten einen Film über das Leben von Buster, der abgebrannt und von Heimweh geplagt mit seiner Familie aus Mexiko zurückgekehrt war, dann neun Jahre im Gefängnis gesessen und schließlich Pfad der Ehrbarkeit eingeschlagen hatte: Er betrieb einen Blumenkiosk vor dem Londoner Bahnhof Waterloo.

Die Filmemacher sahen die Romantik in Busters Geschichte: Während seines gesamten Ganovenlebens und auch während seiner Haft waren er und seine Frau June unzertrennlich. Sie wollten daher die Geschichte des Paars erzählen. Der Große Postraub sollte dabei lediglich als Rahmenhandlung dienen.

Ob ich mir überlegen würde, die Rolle anzunehmen?

Natürlich würde ich mir das überlegen. An sich hatte ich bereits gegen Ende meiner Teenagerzeit und der Sechzigerjahre mit der Schauspielerei abgeschlossen – ich hatte mehr als genug schlechte Erfahrungen

im Fernsehen (und auf dem Boden des Schneideraums) gemacht, obendrein wollte ich es lieber als Musiker schaffen –, aber das ist jetzt lange her. Eine neue kreative Herausforderung ist verlockend.

Warum ich? Offenbar sah der Regisseur David Green eines Abends fern, als meine Folge von *Miami Vice* gesendet wurde. Nach wenigen Minuten sagte seine Frau zu ihm: »Da hast du deinen Buster.«

Seine June hat Green bereits: die begabte und beliebte britische Schauspielerin und Komödiantin Julie Walters. Für ihre Titelrolle in *Educating Rita* von 1983 gewann sie einen

BAFTA und einen Golden Globe und wurde für den Oscar nominiert. Dass sie mit von der Partie ist, wirkt wie ein Gütesiegel für das Projekt und fegt meine letzten Zweifel hinweg.

Eine meiner ersten Aufgaben ist es, mir für einen Testlauf eine falsche Nase verpassen zu lassen. Der echte Buster hatte sich während seiner Flucht durch Europa einer kosmetischen Operation unterzogen – mit fürchterlichem Ergebnis. Der Gedanke ist, dass ich den Film mit einer falschen Nase beginne; dann kommt sie wieder herunter, und meine echte Nase stellt während der restlichen Handlung Busters postoperierte Nase dar. Alles klar? Das ist

zwar von der Planung her sinnvoll, lässt jedoch darauf schließen, dass man meine echte Nase ziemlich komödienwirksam findet. Ich versuche, es nicht persönlich zu nehmen. Wir Schauspieler brauchen eben ein dickes Fell, meine Lieben.

Als ich aus der Maske komme, gibt es gleich darauf für die Produzentin Norma Heyman, für David Green, Julie und mich ein Mittagessen in den Wembley-Studios. Dabei begegne ich Julie zum ersten Mal, immer noch mit meiner Naseprothese im Gesicht. Die Filmleute wollen sehen, ob wir miteinander harmonieren. Sie freut sich, mich und meine falsche Nase

kennenzulernen, und ich bin ihr augenblicklich verfallen. Sie ist ausnehmend witzig, und mit Vergnügen erinnere ich mich an ihre Sketche in *Acorn Antiques* und *Wood and Walters*. Ein bisschen »verfallen« ist aber in Ordnung, weil zwischen Hauptdarstellern ja schließlich die Chemie stimmen muss, oder? Bezaubert von einer so erfahrenen – und obendrein reizenden – Schauspielerin, mache ich mir insgeheim Sorgen, ob meine früheren Fähigkeiten als Darsteller hier noch mithalten können. Ich will Julie schließlich nicht enttäuschen.

Als wäre es mir nicht schon unangenehm genug, sie mit einer klobigen falschen Nase im Gesicht kennenzulernen, schlagen Green und Heyman vor, dass wir spontan eine Szene proben. Und zwar ausgerechnet eine Kuss-Szene. Unter normalen Umständen wäre mir das wahrscheinlich ein großes Vergnügen, aber in *Oliver!* oder *Ein Hornvieh namens Amalie* gab es nicht viel zu küssen, daher habe ich mit Bühnenküssem keinerlei Übung. Wie sind die Vorgaben? Kommt die Zunge zum Einsatz? Und was passiert, wenn meine Nase abfällt?

Während ich noch versuche, diese Aufgabe mit Kopf, Lippen und Nasenflügeln zu bewältigen, geht der Regisseur dazwischen und brüllt Anweisungen: »Fester ... näher ... denkt dran, ihr seid verheiratet ... achte auf die Nase!« Green und Hayman stehen einen halben Schritt neben mir und schreien mich an. Das ist alles sehr einschüchternd.

Schließlich sind wir fertig, ohne dass Julie allzu sehr traumatisiert wäre. Zum Glück ist die Nase futsch, und wir drehen den Film ohne sie.

An diesem Punkt tritt Danny Gillen in mein Leben. Der gebürtige Belfaster ist ein großer Mann mit großem Herzen,

der dafür eingestellt worden ist, mich jeden Morgen um 5.30 Uhr in West Sussex abzuholen, mich zu den verschiedenen Drehorten in London zu kutschieren, sich den Tag über um mich zu kümmern – nicht zuletzt dafür zu sorgen, dass keiner von Busters alten »Kumpels« vorbeischaut, um Hallo zu sagen – und mich dann wieder nach Hause zu fahren. Während der Dreharbeiten werden wir zu unzertrennlichen Freunden, und wir sind es bis heute. Nach *Buster* erleben wir vieles gemeinsam, darunter nicht wenige kritische Situationen (von Paparazzi und übereifrigen Fans bis hin zu drogensüchtigen australischen

Einbrechern), deren ich nur mithilfe des unermüdlichen Danny Herr werde.

Ich muss gestehen, dass es mir leichtfällt, die Rolle des Buster Edwards auszufüllen. Ich glaube, die Figur ist eine Art erweiterter Artful Dodger, ein Cockney-Gauner. Abseits der Leinwand gibt es jedoch Unwetter.

In der Nacht vom 15. auf den 16. Oktober 1987 zieht ein gewaltiger Sturm über England hinweg. In jener Nacht in Lakers Lodge spüre ich, wie das solide georgianische Gemäuer wackelt, und höre das apokalyptische Krachen umknickender Bäume. Ich verliere insgesamt 20 Stück, doch andere sind viel, viel schlimmer dran –

Schätzungen zufolge stürzen landesweit an die 15 Millionen Bäume um, was einem finanziellen Schaden von etwa fünf Millionen Pfund entspricht (heute rund sieben Millionen Euro).

Am nächsten Morgen können Danny und ich nicht zum Drehort nach London fahren, weil die meisten Straßen in Sussex durch umgestürzte Bäume blockiert sind. Spät am Nachmittag gelingt es uns endlich, eine passierbare Strecke zu finden. Unterwegs bietet sich uns ein Bild des Schreckens: Bäume, die selbst mitten in London wie Streichhölzer umgeknickt wurden, zerstörte Häuser, zerbeulte Autos und vernichtete Existenzen

allerorten. Wir versuchen an jenem Tag, das Beste aus den Szenen zu machen, doch jeder ist mit seinem Kopf woanders – die meisten Mitglieder von Besetzung und Crew haben Schäden an ihren Häusern zu beklagen und versuchen, Verwandte, Notdienste, Versorgungsbetriebe und Versicherungen zu erreichen.

Am Ende drehen wir die Szenen ein paar Monate später noch einmal, als Julie bereits im siebten Monat schwanger ist. Es gelingt uns jedoch, diese Tatsache zu vertuschen.

Die Produzenten wollten nicht, dass ich den echten Buster vor Drehbeginn treffe, damit ich in meiner Darstellung

nicht allzu sehr beeinflusst würde; das Drehbuch ist schließlich eine etwas märchen- und seifenopernhafte Darstellung seines Lebens. Dennoch begegne ich ihm kurz vor dem Dreh bei einem gemeinsamen Abend, an dem Schauspieler und Crew einander kennenlernen sollen. Die mangelnde Kenntnis seiner Person führt zu einigen Fehlern im Film. Ich spiele ihn als Kettenraucher, da in den Sechzigern anscheinend alle rauchten; außerdem habe ich dann etwas mit den Händen zu tun, wenn wir filmen. Ich muss jedoch feststellen, dass Buster der Einzige war, der in den Sechzigern nicht geraucht hat. Schlimmer noch: Es

gibt eine Szene, in der ich June/Julie eine klatsche. Als Buster das sieht, ist er erzürnt: »Das hätte ich meiner June niemals angetan!«, sagt er zu mir, zu Recht beleidigt.

Schließlich finden Buster und June, dass der Film insgesamt nichts mit ihrem realen Leben gemein hat – Buster vertraut mir an, es sei nicht ganz so wie in *Das Glück kam über Nacht* gewesen, wie es im Drehbuch stand.

Busters Komplize Bruce Reynolds besucht dieselbe Party für Schauspieler und Crew. Später schaut er auch gelegentlich am Set vorbei. Wir freunden uns ein wenig miteinander an, und eines Tages, als wir an einem

Ort drehen, welcher der Leatherslade Farm ähnelt – dem ersten Versteck der Räuber nach der Tat – tritt Bruce still an mich heran und sagt: »Das ist ein ausgezeichneter Ort, Phil. Ich muss mir die Adresse merken.« Offenbar ist er immer noch offen für geschäftliche Aktivitäten.

Derweil hat der Soundtrack für *Buster* mit ganz eigenen Turbulenzen zu kämpfen. Der erste Gedanke der Filmemacher ist, mich zu bitten, das Titellied zu singen. Sie wollen das Phil-Collins-Gesamtpaket: Schauspieler, Sänger, Songschreiber. Ich bleibe standhaft: »Nein, ich will nicht, dass mich die Leute als Sänger betrachten,

wenn sie mich als Schauspieler sehen.« Ich nehme diesen Job sehr ernst. Es fällt mir schon schwer genug, meine Band/Pop-Persönlichkeit dabei zu unterdrücken.

Ich biete ein paar Alternativen an. Ich kenne einige Leute, die authentische zeitgenössische Musik liefern können. Gerade erst habe ich auf der *No Jacket Required*-Tour einen meiner Helden getroffen, Lamont Dozier von Holland-Dozier-Holland, dem berühmten Motown-Songschreiber- und Produzententrio. Er kam in L.A. hinter die Bühne. Wir machten uns gegenseitig Komplimente, tauschten Telefonnummern aus und versprachen

einander, irgendwann zusammenzuarbeiten. Der Beatles-Produzent Sir George Martin ist ebenfalls ein guter Freund von mir.

Aus irgendeinem unbekannten Grund scheinen die Produzenten wenig begeistert von dem Gedanken an George, aber Lamont mögen sie. Also frage ich die Motown-Legende, und er willigt ein, ein paar Songs zu schreiben. Er fliegt nach Acapulco, wo wir die Szenen von Busters Exil drehen. Im Gepäck hat er einen Stapel musikalischer Skizzen, darunter ein Instrumentalstück mit dem Titel »Loco in Acapulco«, aber keinen Text dazu, sowie ein weiteres Stück, das weder

Titel noch Text hat. Über Nacht schreibe ich für beide den Text und gebe dem zweiten den Titel »Two Hearts«. Dann gehe ich zu Lamont ins Hotel und singe sie ihm vor.

»Tja«, sagt Lamont lächelnd. »Jetzt wirst du sie singen müssen, es sind deine Songs ... «

Da es in der Filmmitte platziert werden soll, weigere ich mich, »Loco in Acapulco« zu singen. Schließlich bitte ich die Four Tops und produziere sie gemeinsam mit Lamont. Dabei fällt mir die nervenaufreibende Aufgabe zu, Levi Stubbs, einer der unglaublichesten Stimmen der Sechzigerjahre, die Melodie vorzusingen. Doch man setzt

mir schwer zu, »Two Hearts« zu singen. Schließlich sage ich: »Okay, aber das läuft nicht vor dem Abspann, oder? Ich will, dass mich die Leute als Schauspieler beurteilen können, bevor sie mich singen hören.«

Und dann schieße ich mir selbst ins Knie. Ich sage: »Außerdem brauchen wir irgendwo ein Liebeslied aus dieser Zeit, etwas, das Buster und June vielleicht im Radio hören – eine Schnulze wie von Andy Williams, der eine Ballade singt, sagen wir, ›A Groovy Kind Of Love‹.«

»Super Idee, Phil!«

»Ja, aber nicht ich!«, stelle ich entsetzt klar.

»In Ordnung, aber kannst du uns ein Demo davon geben, damit wir wissen, was du meinst?«

Ich rufe Tony Banks an und frage ihn nach den Akkorden des Stücks, nehme binnen einer halben Stunde eine schnelle Demo-Version auf und schicke sie an die Produzenten.

»Das ist fantastisch, Phil!«

»Aber ihr besorgt jemand anderen, der das singt, ja?«

»Klar, machen wir.«

Als ich den Grobschnitt des Films zu sehen bekomme, läuft mein Demo zu einer romantischen Lebewohl-Kusszene von Julie und mir. Ich protestiere. Aber weil es so gut in den

Film passt, bleibt es eben doch an mir hängen. Also nehmen wir unter Leitung der studierten Komponistin Anne Dudley »A Groovy Kind Of Love« erneut auf, und diese Version erscheint als Single.

Um einen viel bekannteren britischen Film zu zitieren, der ebenfalls in den Sechzigern spielt: Ich sollte *doch nur die Türen aufsprengen* ... Stattdessen lande ich wieder eine Nummer-eins-Single in Großbritannien und in den USA und beziehe wieder jede Menge Prügel dafür, dass ich ein weiteres banales Sixties-Cover veröffentlicht habe, obwohl es nur ein Projekt für einen Film war.

Andererseits, was soll's. Als der Film im November 1988 in die Kinos kommt, freut es mich zu sehen, wie Buster Edwards zu einer Art Anti-Volksheld wird. Er und June sind ein nettes Paar und werden zu guten Freunden von Jill und mir, die uns ein paarmal im Jahr in Lakers Lodge besuchen kommen. Als Buster 1994 Selbstmord begeht, bin ich untröstlich. Die Regenbogenpresse bringt fürchterliche Geschichten über ihn, ich aber glaube, er war einfach deprimiert und gelangweilt. Er hatte zu mir gesagt: »Scheiße, Phil, ich verkaufe Blumen vor dem Waterloo-Bahnhof. Früher war alles viel aufregender ...«

*Buster* ist ein typisch britischer Streifen: eine nostalgische, romantische Geschichte, die in den Swinging Sixties spielt und in den Kinos Kasse macht. Julie und ich waren ein klasse Doppel, und mir hat der Dreh großen Spaß gemacht. Schließlich war es meine erste Hauptrolle.

Vor dem Filmstart bekomme ich für meine Rolle ein paar wohlwollende Erwähnungen, also freue ich mich, dass ich meinen neuen (und zweifellos vergänglichen) Leinwand-Ruhm nutzen kann. In einem anderen Teil meines Lebens bin ich immer noch Mitglied des Prince's Trust. Da ich mit Prinz Charles und der Prinzessin von Wales

inzwischen recht gut bekannt bin, tue ich das Nächstliegende und lade sie zur Premiere ein, um so für den Trust zu werben.

Doch da grätscht die Regenbogenpresse dazwischen. Bei dem historischen Postraub gab einer der Täter dem Lokführer Jack Mills eins auf den Schädel. Er starb zwar erst sieben Jahre später, doch die Leute sagten, er sei nach dem Überfall nie wieder derselbe gewesen. Die Zeitungen bringen Stories à la »Royaler Film verherrlicht Gewalt«, und auf einmal wird peinlich berührt zurückgerudert.

Als ich eines Abends von einem Auftritt mit »A Groovy Kind Of Love«

bei *Top of the Pops* nach Hause komme, sagt Jill: »Du wurdest am Telefon verlangt. Du sollst im Buckingham-Palast anrufen.« Verdammt. Ich räuspere mich, ziehe Schlipss und Kragen an, wähle die angegebene Nummer, frage nach diesem oder jenem Stallmeister – »Wir haben Ihren Anruf erwartet, Mr. Collins« – und werde schließlich zu Prinz Charles durchgestellt.

»Es tut mir unendlich leid«, sagt Prinz Charles auf seine unnachahmliche Weise. »Es ist dumm. Ein dummes Wirrwarr um nichts, aber Diana und ich können nicht kommen.«

Postskriptum: In den USA fällt *Buster* an der Kinokasse durch. Sie verwechseln Buster Edwards mit Buster Keaton oder den Großen Postraub mit Casey Jones. Doch der Soundtrack hat 1989 einen Erfolg bei den Grammys – wo »Two Hearts« den Preis für den besten Song in einem Kino- oder Fernsehfilm gewinnt und außerdem für einen Oscar nominiert ist – und bei den Golden Globes. Es ist das Jahr von *Ein Fisch namens Wanda*, was bedeutet, dass John Cleese im Publikum sitzt, der als bester Darsteller in einem Filmmusical oder einer Komödie nominiert ist.

Als ich in L.A. bei den Globes auf die Bühne hüpfte, um den Preis für »Two Hearts« (bester Song) entgegenzunehmen, sage ich: »Das ist fantastisch für mich. Das Stück stammt aus einem britischen Film namens *Buster*, der hier sang- und klanglos untergegangen ist, was hauptsächlich am Vertrieb lag. Aber wie ich immer sage, man soll vergeben und vergessen. Oder wenigstens so tun.« Darauf höre ich, wie eine Stimme hell auflacht. Es ist Cleese, der eine seiner Basil-Fawlty-Zeilen wiedererkennt. Das rettet mir den Abend: Ich habe John Cleese zum Lachen gebracht.





Mit meinen Kumpels in einem Outtake des »I Can't Dance«-Videos, 1992. (© Henry Diltz)

15

# Mal im Ernst, Leute

Oder: Das aktuelle  
Zeitgeschehen – und eine  
private Affäre

**M**ein 1989er-Album ... *But Seriously* trägt diesen Titel aus verschiedenen Gründen. Zum einen wird am 18. März jenes Jahres Jills und

meine Tochter Lily geboren. Die Gefühle übermannen mich: Plötzlich bin ich wieder ganz verantwortungsbewusster Elternteil und vernarrter Vater. Ich blicke nach innen auf meine Familie, aber auch nach außen in die Welt, in der Lily heranwachsen wird.

Diese Gedanken spiegeln sich in meinen neuen Songs wider. »Another Day In Paradise«, »That's Just The Way It Is« (in beiden wird der wunderbare David Crosby mit mir singen), »Colours«, »Heat On The Street« – vier sozial und politisch engagierte Songs über Obdachlose, die Apartheid, den Nordirlandkonflikt und innerstädtische

Unruhen. Mein Blick auf dem Plattencover, auf dem wie immer nur mein Gesicht zu sehen ist, verrät meine Gedanken. Ich zeige mein Herz – und meine Ernsthaftigkeit – auf der Plattenhülle.

Wenn ich mir dieses Cover heute ansehe, frage ich mich trotzdem: »Warum das lange Gesicht, Phil? Hattest du vielleicht eine Vorahnung von dem emotionalen Sturm, der sich zusammenbraute?«

Mit diesen seltenen Vorstößen in das Metier der »Problemsongs« wollte ich wie ich selbst klingen. Ich wollte nicht klingen wie Paul McCartney klang, als wir seinen Song »Angry« aufnahmen –

ein bisschen befangen und wenig engagiert.

Im Gefolge von Live Aid lud mich Paul auf seine Farm in East Sussex ein, weil ich auf seinem neuen Album spielen sollte. Ich wusste nicht, was ihm vorschwebte, sondern nur, dass Hugh Padgham – der Produzent dieser neuen McCartney-Platte – mich Paul vorgeschlagen hatte, weil ich der Musik ein bisschen Pfiff geben sollte.

Pete Townshend hat ebenfalls eine Einladung erhalten, also erscheinen wir beide, um auf Maccas 1986er-Album *Press To Play* zu gastieren. Ich verwende den verhassten Achtzigerjahre-Ausdruck

»Gewissensrock« nur ungern, aber wir drei sind hellwache, engagierte, gereifte Männer mit Lebenserfahrung. Wir sind ziemlich weit herumgekommen und haben in einigen der größten Stadien des Planeten gespielt. Wir Musikmillionäre wissen um Verzweiflung, Armut und Ungerechtigkeit. Wir haben eine Verantwortung. Wir haben alle bei Live Aid mitgemacht.

Im Studio erklärt Macca: »Als ich bei Live Aid auftrat, empfand ich Wut. Also wollte ich einen Song darüber schreiben. Ich fand, ich sollte wütend über etwas sein. Also schrieb ich diesen Song. Er heißt ›Angry‹.«

Man könnte bestenfalls sagen, dass dies eine typische Sechzigerjahre-Geisteshaltung ist. Ich denke: »Entweder will man sich für etwas einsetzen oder nicht.« Ich mag McCartney; als ich aufwuchs, war er einer meiner Helden, aber er hat ein paar seltsame Schrullen. So ist er sich, wenn man mit ihm spricht, sehr bewusst, dass er ein Beatle ist und wie schwer das für den jeweiligen Gesprächspartner sein muss.

In den müde auslaufenden Achtzigern befinden wir uns immer noch in der großen Ära der Rock-'n'-Roll-Politik. Sting, Bono, Peter – sie sind bekannt dafür, dass sie die Fahne

hochhalten, die Trommel röhren, den gerechten Kampf für die gerechte Sache führen. Oder Sachen, Plural. Hut ab vor diesen Jungs, und alle Achtung vor diesen Sachen.

Wenn man mich braucht, bin ich da. Seit mehr als 40 Jahren engagiere ich mich begeistert für die Arbeit des Prince's Trust. Generell jedoch fühle ich mich nicht selbstbewusst oder smart genug, dieser oder jener Kampagne vorzustehen. Meiner Meinung nach muss man dazu Ideen und Lösungen anbieten und schwierige Fragen beantworten können. Als Aktivist muss man voll und ganz in einem Thema

aufgehen. Darin bin ich nicht besonders gut.

Paradebeispiel: Während meiner ersten Abschiedstournee 2004/05 habe ich mehrere Auftritte hintereinander in Beirut und Tel Aviv. Doch aufgrund der Situation im Nahen Osten kann ich nicht direkt vom Libanon nach Israel fliegen, sondern muss den Umweg über Zypern nehmen. Hier sind wichtige Dinge im Rahmen eines Konflikts im Gang, der jahrtausendealt und gleichzeitig brandaktuell ist. Aber ich bin nur ein Musiker, der in der Stadt ist, um für die Gläubigen ein paar Melodien zu spielen. Was kann ich schon zur Debatte beitragen? Als ich in

Tel Aviv eintreffe, werde ich jedoch sofort zu einer Pressekonferenz geladen, was mir widerstrebt. In dem Blitzlichtgewitter fühle ich mich fehl am Platz.

»Was haben sie in Beirut über Israel gesagt?«

»Ähm«, sage ich zögerlich. »Sie haben gar nichts gesagt.«

So ähnlich geht das Frage- und Antwortspiel weiter. Es ist eine groteske Situation. Ich versuche daher tunlichst, mit meiner halbgaren, unmaßgeblichen Meinung hinter dem Berg zu halten.

Ich ziehe meine bescheidenere, persönlichere Art der Äußerung vor, nämlich in Form von Songs. Ich gebe

offen zu, dass meine lyrischen Versuche in diesem Bereich in ... *But Seriously* ziemlich einfach, ja möglicherweise naiv sind. Andererseits schadet es bisweilen nicht, die Dinge einmal klar und deutlich beim Namen zu nennen. Viele Menschen denken so.

Manchmal ist das Nächstliegende auch das Richtige, das Letzte, woran die Leute denken. Ich erinnere mich nicht mehr, wie die Kritiken zu ... *But Seriously* ausfielen. Vermutlich nicht besonders positiv, wie inzwischen üblich. Dafür habe ich bei der Album-Produktion eine Menge Spaß gehabt: Ich habe gesagt, was mir durch den Kopf ging; ich habe »Father To Son« für

Simon geschrieben; und auf »I Wish It Would Rain Down« half Eric aus (diesmal war er zu hören, außerdem tritt er im Video auf). »Another Day In Paradise« schließlich spricht ein globales Thema an und wird überall zum Hit.

Die Wurzeln dieses Songs liegen in Washington, D.C, als Genesis auf der *Invisible Touch*-Tour im Robert F. Kennedy Memorial Stadium spielte. Wir kommen mit dem Flieger aus Pittsburgh. Es schneit, und als wir vom Flughafen in die Stadt fahren, frage ich Myron – der nicht nur unser Fahrer, sondern auch Priester ist, ein guter Mann, der zu einem guten Freund

wird –, was das denn für Pappkartons seien, die im Schatten des Capitol-Gebäudes auf dem Gehsteig liegen.

»Obdachlose«, erwidert er.

Ich bin bestürzt. Obdachlose, so viele, so nah an diesem ganzen Wohlstand und dieser Macht? Das Bild will mir nicht mehr aus dem Kopf. Auf einmal entdecke ich überall, wo wir spielen, Pappkartons – das Zuhause der Obdachlosen.

Wohltätigkeitseinrichtungen für Obdachlose auf der ganzen Welt bitten um die Erlaubnis, »Another Day In Paradise« in ihren Kampagnen zu verwenden. Viel später filmen wir die Proben zur 1994/95er *Both Sides Of The*

*World-Tour* – die im Working Men's Club in Chiddington stattfinden – und verkaufen das Video anschließend selbst auf der Tour. Sämtliche Erlöse gehen an die Obdachlosenheime in den Städten, wo wir auf unserer 13-monatigen, 169 Konzerte umfassenden Tour auftreten. Zudem sammeln diese Organisationen bei den Konzerten, und ich runde ihre Einnahmen auf. Es ist der Beginn einer wichtigen Zusammenarbeit.

Falls ich »politisch« bin, dann lieber auf diese Weise – mit einem ziemlich kleinen »p«. Bis heute bleiben meine sämtlichen in Südafrika verdienten Tantiemen im Land. Sie gehen an die

Topsy Foundation, die sich in ländlichen Gegenden um die HIV-infizierten Armen kümmert.

In der Welt des Rock und Pop gibt es 1989/90 einen wahren Muss-ich-haben-Rausch. »Another Day In Paradise« avaniert von einem Stück für »Phil-Collins-Fans« zu einer jener Platten, die andauernd im Radio laufen und die offenbar jeder besitzt.

Auch anderweitig bin ich beschäftigt. Im Jahr 1989 bekomme ich endlich die Chance, in die Fußstapfen des großen Keith Moon zu treten. Nach Keiths Tod 1978 benötigte Pete Townshend meine Dienste zunächst nicht, doch in diesem Jahr darf ich bei zwei Neuaufführungen

von *Tommy* endlich vorübergehend bei The Who einsteigen. Im Universal Amphitheatre in Los Angeles und in der Londoner Royal Albert Hall übernehme ich die Rolle des zwielichtigen Onkel Ernie, den Moonie ursprünglich selbst spielte.

Bei diesen Auftritten gebe ich wirklich alles. Pud und ich arbeiten hart an meinem »Look«: Bademantel, halb offen getragen über Boxershorts; geschwärzte Zähne; eine leere Flasche Koch-Sherry; und obendrein ein lüsterner Blick. Townshend sieht mich in voller Montur auf die Bühne stolpern, rollt mit den Augen und grinst. Noch so ein Verrückter. Roger

Daltrey wirkt leicht entsetzt, als ich mich ihm nähere und auf die Knie falle.

Im Februar 1990 nehme ich im Londoner Dominion Hotel an der Verleihung der Brit Awards teil, wo ich »Another Day In Paradise« vortrage. Ich gewinne in der Sparte »Bester britischer Solokünstler, männlich«, und »Another Day In Paradise« erhält den Preis für die beste britische Single. Ich trage einen eleganten Anzug von Versace (sie stellten mal welche her). Mein Haar ist mit Pomade nach hinten gekämmt (ich hatte mal welches). Ich halte es für angebracht, in meiner Preisrede auch den Inhalt des Songtexts

anzusprechen. Ich weise darauf hin, wie wir uns alle über die »Probleme« der Ersten Welt aufregen: Der Kaffee ist etwas kalt, das Steak nicht ganz durch, der Bus hat ein wenig Verspätung. Aber das ist alles bedeutungslos.

Das Ganze ist nicht gerade ein nuancierter Schlachtruf in Bono-Manier. Aber ich finde es wichtig, ganz allgemein über die Empfindungen zu sprechen, die mich zu »Another Day In Paradise« inspirierten. Ich betrachte mich als Normalbürger, und für Sie und mich ist das ein ganz normaler Tag, verglichen mit der Notlage der Armen auf der Straße, die statt in

Betten im Freien auf Pappkartons schlafen müssen.

Rückblickend kann ich es auch anders sehen: Ein Rockstar, der alles hat, versucht an einem glamourösen ShowbizAbend, seine reichen Kollegen über die Not der Obdachlosen aufzuklären.

Aber was soll ich dazu schon sagen? Lassen wir Billy Bragg zu Wort kommen: »Phil Collins mag einen Song über Obdachlose schreiben, aber solange er nichts dagegen unternimmt, beutet er die Notlage nur als Thema aus.«

Bei den Grammys 1991 gewinnt »Another Day In Paradise« den Preis

für die Platte des Jahres, was erfreulich ist – vor allem deshalb, weil ich keinen der anderen acht Grammys bekomme, für die ich nominiert war. Es ist die letzte Preisverleihung einer Zeremonie, die sich endlos in die Länge zu ziehen scheint. Als Hugh Padgham und ich endlich auf die Bühne gehen, haben sich die Zuschauerreihen bereits ziemlich dramatisch gelichtet. Alle sind schon bei der After-Show-Party. Die Awards sind ein wahres Quincy-Jones-Fest gewesen – er hat nach Jahren wieder ein Album veröffentlicht und damit alles abgeräumt. Es gibt ein hübsches Bild von Quincy und mir auf der Party. Er hat alles gewonnen, und

er bemitleidet mich. Wahre  
Freundschaft.

Es ist das Ende der Achtziger und der Beginn der Neunziger. Auf beiden Seiten des Atlantiks überspanne ich den Wechsel der Jahrzehnte wie ein 1,73 Meter großer Koloss im Versace-Anzug. »Another Day In Paradise« ist die letzte Nummer eins der Billboard Hot 100 in den Achtzigern und ... *But Seriously* das erste Billboard-Nummer-eins-Album der Neunziger. Es ist 1990 das am zweitbesten verkaufte Album in Amerika, geschlagen nur von Janet Jacksons *Rhythm Nation 1814*. In Großbritannien steht es insgesamt 15 Wochen lang an der Spitze der Charts

und wird zum bestverkauften Album des Jahres 1990.

Zu Beginn des neuen Jahrzehnts bin ich bereits wieder vollauf beschäftigt. Die 121 Termine umfassende *Seriously, Live!*-Tour beginnt im Februar 1990 im japanischen Nagoya und endet im Oktober mit sieben ausverkauften Konzerten im Madison Square Garden in New York.

Alles sieht gut aus, denke ich ... Vor allem weil es nunmehr den Anschein hat, als hätte Hollywood mich auf dem Schirm. Nicht, weil man mich mit Bob Hoskins verwechselt – das kommt später –, sondern weil *Buster* trotz seines Misserfolgs in den USA die

Besetzungschefs und Produzenten der Stadt auf mich aufmerksam gemacht hat.

Wie es in Hollywood so üblich ist, verabrede ich mich zum Mittagessen, gehe zu Treffen und spreche vor: ein Theatermanager in *Sister Act 2*; ein Buddy Movie mit Mickey Rourke; eine Rolle in dem Wildwest-Spielerdrama *Maverick* mit Mel Gibson, Jodie Foster und James Garner; ein russischer Serienkiller – ich bekomme keine dieser Rollen. Einen Film drehe ich aber doch: In Roger Spottiswoodes AIDS-Drama ... *und das Leben geht weiter* spiele ich neben Steve Martin, Lily Tomlin, Richard Gere, Ian McKellen

und Dutzenden anderen Größen den schwulen griechischen Besitzer einer Badeanstalt. Es ist eine Allstar-Besetzung, wenngleich ich befürchte, dass mehr Leute mitspielten, als es am Ende Zuschauer gab.

Ich ziehe jedoch ein paar Aufträge für Animationsfilme an Land. In *Das Dschungelbuch 2* gesellt sich zu dem berühmten Geier-Quartett »John, Paul, George und Ringo« der '67er Originalfassung noch ein »fünfter Beatle«, ein witzelnder Cockney-Vogel, der, ja, ein bisschen an den Artful Dodger erinnert. In *Balto*, einem Trickfilm über einen Hundehelden, spiele ich nicht eines, sondern gleich

zwei Polarbärenjunge, Muk und Luk. Man stelle sich diese Doppelbelastung vor (allerdings spricht eines der Bärenjungen nicht). Ja, ich habe ein gutes Gesicht für Sprechrollen in Trickfilmen.

Etwa um diese Zeit »entwickle ich auch meine eigenen Projekte« (auch das ist typisch Hollywood). Eines davon ist die Spielfilm-Umsetzung von *Goldlöckchen und die drei Bären*. Diese Idee kam mir erstmals während der *No Jacket Required*-Tour, als in mehr als einer Kritik auf meine Ähnlichkeit mit dem stämmigen, kahlköpfigen englischen Mimen Bob Hoskins abgehoben wurde. Wieder andere

Journalisten verglichen mich mit Danny DeVito.

Statt mich über diese willkürlichen und völlig unzutreffenden Vergleiche aufzuregen, habe ich einen plötzlichen Geistesblitz: Wir drei könnten die drei Bären in einem Film spielen.

Diese Idee trage ich eine Ewigkeit mit mir herum, bis ich 1989 bei der Londoner Premiere von *Scandal*, dem Film über die Profumo-Affäre, neben Hoskins sitze. Ich erzähle ihm von meiner Idee, er findet sie gut und schlägt vor, dass wir uns damit an Robert Zemeckis wenden, der gerade bei Hoskins' *Falsches Spiel mit Roger Rabbit* Regie geführt hat.

Irgendwie spricht sich die Sache mit diesem »Projekt« herum. Kim Basinger nimmt Kontakt auf – sie will Goldlöckchen sein. All das, und wir haben noch nicht mal ein brauchbares Drehbuch.

Als ich das nächste Mal in L.A. bin, bestellt mich Danny DeVito in sein Büro. Er bittet mich, einen Song für einen Film über einen Scheidungskrieg zu schreiben, bei dem er Regie führt (wie kam er da bloß auf mich?). Titel: *Der Rosenkrieg*. Ich gehe und schreibe »Something Happened On The Way To Heaven«, aber DeVito springt ab, also hebe ich das Stück für ... *But Seriously* auf.

Später sagt er: »Du glaubst also, ich wäre ein Bär? Das ist eine gute Idee. Zemeckis, hm? Das ist ebenfalls eine gute Idee. Wir sollten uns mal zusammensetzen.«

So kommt es zu ersten Treffen mit DeVito, Zemeckis und seinen Autoren. Lange Zeit passiert rein gar nichts. Ich sehe, wie »mein« Film immer kostspieliger wird, kruder in seinem Humor, und mir nach und nach entgleitet. Es ist, als wollte man Rauch einfangen. Eine von Papa Bärs besten Zeilen hätte zutreffend gelautet: »Wer hat sich an *meinem* Projekt zu schaffen gemacht?«

Schließlich kommt aber doch noch ein Film. Nicht lange nach dem Ende von *Seriously, Live!* setzt sich das Büro von Steven Spielberg mit dem Büro von Tony Smith in Verbindung. Der Regisseur bietet mir eine Rolle in *Hook* an, seiner Interpretation der Geschichte von Peter Pan, in der Dustin Hoffman als Hook, Robin Williams als erwachsener Peter Pan und Julia Roberts als Tinkerbell auftreten sollen. Spielberg will, dass ich einen Londoner Polizisten in der Art von John Cleese spiele. Da ich ein Riesenfan des britischen Humors von Tony Hancock, Monty Python und *Fawlty Towers* bin, lasse ich mir diese Gelegenheit nicht

entgehen.

Spielberg schickt mir das Drehbuch, und ich lerne es begeistert auswendig. Im Februar 1991 übe ich auf dem Flug nach L.A. (der Film wird auf neun Tonbühnen in den Sony Pictures Studios gedreht) immer wieder den Dialog und probiere verschiedene Varianten aus. Ich entschuldige mich bei dem armen Menschen, der im Flieger neben diesem Irren saß.

Zu diesem Zeitpunkt habe ich die beiden Dinge vergessen, die mir Michael Caine einmal sagte: »Du bist ein guter Schauspieler, Phil. Und denk dran – lerne nie das gesamte Skript. Weil sie es umschreiben.« Aber ich bin

nervös, also lerne ich das ganze Ding auswendig. Außerdem bin ich Musiker: Das ist ein Song, also werde ich lernen, wie er gespielt wird.

Als ich am Set eintreffe, drückt man mir ein 15-seitiges Filmskript in die Hand. Ich sage: »Nein, nein, ist okay, ich habe es gelernt.«

»Steven hat es gestern Abend umgeschrieben.«

»Das ist wohl ein Witz?«

»Nein, er hatte gerade ein paar neue Ideen ...«

In der Garderobe gerate ich in Panik. Ich werde mit dem großen Robin Williams zusammenarbeiten, einem meiner Comedy-Helden. Ich will das

Ganze nicht verderben, seinetwegen ihm und natürlich auch wegen Spielberg. Hastig überfliege ich die Seiten. Es ist im Grund dieselbe Handlung, nur in einer anderen Reihenfolge. Was noch schlimmer ist.

Nachdem ich mir eine Stunde lang fast in die Hose gemacht habe, führt man mich zum Set. Spielberg erkennt mich nicht, was gut ist – ich habe nämlich beschlossen, mich so gut wie möglich zu verkleiden. Ich will nicht, dass die Leute in diesem Film »Phil Collins« sehen.

Spielberg, ein sehr netter Mensch, sagt, ich solle mir wegen des neuen Skripts keine Sorgen machen –

allerdings werden wir »meine« Szene in einer einzigen langen Einstellung drehen.

Jetzt habe ich doppelt Angst. Aber wir machen eine Probe, und alle wichtigen Leute lachen immer genau in den richtigen Momenten. Alle außer Dustin Hoffman.

Er ist nicht einmal in der Szene, aber er sitzt mit hochgelegten Füßen da, mit seinem eigenen Drehbuchautor/Assistenten an der Seite, einem Typen, der dazukommt und das Ganze mehr auf »Dustin« trimmt. Das Erste, was Hoffman zu mir sagt, ist: »Wo hast du diese Hosen her, Mann?«

»Ach«, fange ich geschmeichelt an,  
»die sind von Versace ...«

»He, mach eine Notiz, wo er diese  
Hosen kauft ...«

Doch bald bin ich weniger  
geschmeichelt.

Hoffman ruft Spielberg zu: »Bist du sicher, dass er das alles sagen sollte?« Spielberg denkt darüber nach und sagt dann: »Hmm, ja, vielleicht sollten wir auch eine Kurzversion machen ...« Eine Version meiner Szene ist länger und sehr lustig; die Leute lachen, und ich kann tun, woran ich im Vorfeld des Films endlos gearbeitet habe. Aus der anderen sind das ganze Fleisch und die Witze herausgeschnitten.

Spielberg sagt: »Okay, wir haben heute Nachmittag nur Phil, vielleicht sollten wir beide Versionen drehen.«

Wir drehen die beiden Versionen, und ich sage zu Spielberg: »Ich würde mir gerne ansehen, wie das wirkt.«

»Klar, komm morgen vorbei und sieh dir das Material an.«

Als ich am nächsten Tag eintreffe, ist Hoffman dort und klebt an Spielbergs Ellenbogen wie eine Napfschnecke in Versace-Hosen. Wir sehen uns beide Versionen meiner Szene an. Ich muss ein bisschen schlucken, versuche aber, konstruktiv zu sein, und sage: »Die längere ist lustiger ...« In einer fast tänzerisch wirkenden Zeichensprache

macht uns Hoffman klar, dass er diese Meinung nicht teilt. In diesem Augenblick weiß ich, dass meine Langversion passé ist. Ich war bereit für meine Nahaufnahme, aber der *Rain Man* hat mir die Show verhagelt.

Bei der Premiere von *Hook* im November 1991 in Los Angeles ist Spielberg sehr nett. Bei der anschließenden Party sagt er mir, er habe die kurze Version nehmen müssen. Also okay, nicht noch so eine Schneideraum-Absage für Collins, aber fast.

\* \* \*

Im März 1991, dem Monat nach meinem Kurzauftritt in *Hook*, beginnen Tony, Mike und ich mit den Aufnahmen zu *We Can't Dance*. Das Songschreiben dauert diesmal ungewöhnlich lange – vier oder fünf Monate –, aber wir sind ja in unserem eigenen Studio, The Farm, also können wir uns Zeit lassen. Nach ein paar Jahren Nonstop-Betrieb habe ich es, ehrlich gesagt, auch nicht eilig.

Zudem ist es eine angenehme Abwechslung, einmal nicht der Bandleader zu sein – wenngleich ich in meiner eigenen Gruppe kein Problem damit habe – und mit den Jungs zusammenzuarbeiten. Da wir immer

gute Kumpels waren, herrscht zwischen uns eine entspannte Atmosphäre, was auf die Kreativität sehr inspirierend wirkt. Kurz nach der Veröffentlichung von *We Can't Dance* in jenem November wird die LP zum fünften britischen Nummer-eins-Album der Band in Folge. Der kommerzielle Erfolg ist natürlich eine schöne Sache, aber der wichtigste Song des Albums ist für mich keine der Hit-Singles. Ich schrieb den Text von »Since I Lost You« für Eric. Er handelt vom Tod seines vierjährigen Sohns Conor, eines entzückenden kleinen Jungen, den ich zum letzten Mal gesehen hatte, als ich

mit Lily zu Besuch in Hurtwood Edge war.

Wir hatten gerade mit der Arbeit an *We Can't Dance* begonnen, als ich den Anruf erhielt, durch den ich erfuhr, dass Conor bei einem Sturz aus dem Fenster der im 53. Stock gelegenen Wohnung seiner Mutter in Manhattan ums Leben gekommen war. Eric war damals trocken, und ich äußerte ihm gegenüber meine Besorgnis – dass es nach diesem schrecklichen Verlust das Einfachste für ihn wäre, wieder mit dem Trinken anzufangen. Er aber sagte: »Nein, das wäre das Schwierigste.«

Am nächsten Tag im Studio sprechen Mike, Tony und ich, allesamt gute

Freunde von Eric, über diese unvorstellbare Tragödie. Wir arbeiten gerade an einem neuen Stück, und ich beginne einen Text zu singen: »My heart is broken in pieces ...« – »Mein Herz ist in Stücke zersprungen ...« Lily ist in jener Woche gerade zwei geworden, und ich denke an all die Zeiten, in denen ich von ihr getrennt bin. Ich schreibe aus der Sicht eines Vaters, der seine Kinder oft lange nicht sieht und ihre Fürsorge anderen anvertrauen muss. Es ist ein Gefühl, das schon immer an mir genagt und mich geplagt hat – zu all meinen Kindern habe ich schon immer gesagt: »Denkt daran, wenn ihr die Straße überquert:

Haltet an, schaut in beide Richtungen. Ich weiß, das klingt blöd, aber es könnte sein, dass ich nicht da bin.«

Ich erzähle Tony und Mike, worum es in dem Text geht. Sie bestätigen eine Überlegung, die ich bereits angestellt hatte – ich muss das mit Eric absprechen. Wenn er ein Problem mit dem Song hat, kommt er nicht in das Album.

Während des Abmischens besuche ich Eric in Hurtwood Edge, setze mich mit ihm aufs Sofa und spiele ihm »Since I Lost You« vor. Wir fangen beide an zu weinen. »Danke, Mann«, sagt er. »Das ist wunderschön.«

Dann sagt er, dass er auch einen Song geschrieben habe und dass sein Label ihn als Single veröffentlichen wollte. Er ist sich nicht sicher, also will er meine Meinung dazu hören. Eric spielt mir »Tears in Heaven« vor. Es ist ein wunderschöner Song. In seiner Trauer hat Eric etwas Außergewöhnliches geschaffen. Noch ein Grund, ihn zu lieben.

Im Mai 1992 beginnt die *We Can't Dance*-Tour. Genesis ist inzwischen eine feste Größe in der Oberliga, insbesondere in den Vereinigten Staaten, wo wir üblicherweise in Stadien spielen.

Im Juni macht die Tour einen Stopp in Vancouver. Während wir in der Stadt gastieren, rufe ich Andy an. Wir können wieder einigermaßen miteinander reden, und mir bleibt sowieso nichts anderes übrig, weil ich möchte, dass Simon und Joely zum Konzert kommen. Andy fragt, wo wir als Nächstes spielen.

»Tacoma, dann Los Angeles.«

»Ach. Du weißt, dass Lavinia in L.A. lebt, oder? Hast du noch Kontakt zu ihr?«

Ein Vierteljahrhundert nach diesen impulsiven Zeiten bei Barbara Speake Mitte der Sechziger weiß Andy ganz genau, dass ich immer noch ein Faible

für Lavinia habe. Doch zu diesem Zeitpunkt habe ich sie seit 20 Jahren nicht mehr gesehen. Sie hatte sich der britischen Tanztruppe Hot Gossip angeschlossen – einst ein sexy Inventarstück der anarchischen TV-Sketch-Sendung *The Kenny Everett Video Show* – und schließlich ein Mitglied der amerikanischen Geschwister-Gruppe The Hudson Brothers geheiratet. Wir hatten uns alle weiterentwickelt. Zumindest dachte ich das.

Jetzt, all diese Jahre später, sagt mir Andy, dass Lavinia und ihr Mann immer noch in Los Angeles leben. Meine Ex-Frau gibt mir sogar ihre

Telefonnummer – und damit eine scharfe Handgranate. Später werde ich mich fragen, ob sie das wusste.

Ich gehe also nach L.A. und rufe an. Eine Stimme ist am Telefon. Mein Gehirn friert ein, mein Herz steht still.

»Bist du das, Vinny?«

»Bist du das, Phil?«

»Woher wusstest du, dass ich es bin?«

»Ich wusste es einfach.«

In diesem kurzen Wortwechsel liegt ein ganzer Kosmos der Sehnsucht. Es ist David Leans *Brief Encounter* (*Kurze Begegnung*) von Shakespeare'schen Dimensionen. Zwei Menschen, deren Liebe unter einem schlechten Stern stand, gefangen im Strudel der

Ereignisse, die sich vor vielen Monden auf einem von Dampf erfüllten, schwarz-grauen Bahnsteig voneinander trennten. Ich erwähnte, dass ich eine Bühnenschule besucht habe, oder?

Obwohl ich ständig in L.A. war – dort spielte, aufnahm, mit Jill ein Haus kaufte und Platten anderer Leute produzierte –, hatten wir uns nie wiedergesehen. Und nun, Jahre später, ist es auf einmal so weit.

Ich versuche, nicht angeberisch zu wirken, und erzähle Lavinia, dass Genesis am nächsten Abend im Dodger Stadium spielen wird. Hätte sie Lust zu kommen? Sehr gern.

»Kann ich meinen Mann mitbringen?«

»Äh, klar, sicher ...« Das Ganze führt ja ohnehin zu nichts. Sie ist verheiratet und hat Kinder, genau wie ich. Natürlich führt das zu nichts.

Am nächsten Tag gebe ich unserer Pressebeauftragten Sheryl Martinelli meine Gästeliste für L.A. Ich erwähne Lavinia: »Eine alte Freundin von mir, sorg dafür, dass sie tolle Plätze bekommt.« Später rufe ich sie nochmal an. Hat Lavinia ihre Tickets abgeholt? Sheryl antwortet: »Wow.«

»Aha, sieht sie noch gut aus?«, frage ich und hoffe, unter meiner gespielten

Lässigkeit verbergen zu können, dass ich aufgeregt bin wie ein Schuljunge.

»Oh ja, hübsches Mädchen.«

Während der Show weiß ich, dass Lavinia da draußen ist, obwohl ich nicht genau weiß, wo. Einmal glaube ich, sie zu sehen, inmitten einer Menge von 40000 Menschen, aber ich bin mir nicht sicher. Es ist immerhin 20 Jahre her. Aber nur für den Fall behalte ich diese eine Person im Publikum im Auge ... nur um gegen Ende des Konzerts festzustellen, dass sie es nicht ist.

Trotzdem ist es ein ziemlich guter Auftritt. Danach sagt Tony Smith zum

allerersten Mal: »Das war ein gutes Konzert. Ihr habt alles gegeben.«

»Wirklich?«, antworte ich, stark schwankend in meiner gespielten Lässigkeit.

Erwähnte ich, dass Jill ebenfalls in Los Angeles ist? Mit Lily, die inzwischen drei ist? Auf der Tour haben sie mich ab und zu begleitet. Um das Ganze noch etwas lustiger zu machen, ist auch meine Schwiegermutter da.

Nach dem Gig herrscht backstage ein Andrang von L.A.-Prominenz – ein ganzer Wanderzirkus. Kevin Costner fällt auf. Er ist ein Fan und hat gerade ein großes Jahr hinter sich, in dem er für *Der mit dem Wolf tanzt* sieben

Oscars bekommen hat. Wer sonst noch anwesend ist, weiß ich nicht, weil es mich, ehrlich gesagt, nicht interessiert.

Ich lasse meine Augen über den VIP-Bereich der Party schweifen und frage Sheryl: »Nichts von Lavinia?« Sheryl sagt, sie geht mal nachsehen. Ich stehe da, lasse mir geistesabwesend die Hand schütteln und mich beglückwünschen und verdrehe mir den Hals. Ich spreche mit Stephen Bishop, ich spreche mit Costner, aber ich höre keinem von beiden zu. Dann, wie durch Zauberei, kommt Sheryl mit Lavinia daher.

»Kevin, Kumpel, *Der mit dem Wolf tanzt* fand ich klasse, aber ich muss jetzt gehen ...«

Sheryl führt Lavinia in den VIP-Bereich. Ihren Mann hat sie nicht dabei. Stattdessen hat sie ihre beste Freundin Winnie mitgebracht. Lavinia sagt: »Ich habe Winnie meine Tasche gegeben, weil ich für das hier beide Hände freihaben muss ...«

Sie umarmt mich und küsst mich. Die Zeit bleibt stehen, rast zurück, schnell, schwindelerregend, zu den Teenager-Träumen in Acton, West-London, irgendwann in den Sechzigern. Ich denke: »Oh mein Gott ...«

An meine Frau, meine dreijährige Tochter und meine Schwiegermutter, die ganz in der Nähe sind, denke ich nicht.

Ich weiß, dass ich bei dieser Schilderung als ziemlich schäbiger Bastard dastehe. Aber so bin ich eigentlich nicht. Ich bin sehr loyal. Sehr hingebungsvoll. Ich habe in den Prog-Kriegen gekämpft, die überdrehten, taumeligen Siebziger überlebt und eine weiße Weste behalten. Ich habe jung geheiratet und wollte verheiratet bleiben, nur um betrogen zu werden. Jetzt bin ich glücklich verheiratet, werde aber erneut betrogen – diesmal allerdings von den Gefühlen, die ich immer noch für jemanden hege, der in meinen prägenden Jahren eine Schlüsselrolle spielte.

Sehen – umarmen – küssen – Lavinia ist wieder da, und das Klischee ist wahr: Es knistert vor Spannung. Wie der Blitz bin ich von *We Can't Dance* zu »Ich kann nicht atmen« katapultiert worden. Noch ein Klischee: In dem Gedränge dieser After-Show-Party in L.A. gibt es auf einmal nur noch mich und meine alte Flamme aus Schulzeiten.

Ich führe Lavinia heraus aus dem Gewühl und zu meinem Wohnwagen – Genesis hat auf Tourneen vier oder fünf dieser Garderoben dabei, aber ich habe in der Regel meinen eigenen Wohnwagen für meine Kleidung und mein Haargel. Wir unterhalten uns

angeregt, lassen die alten Zeiten wieder aufleben. Stephen Bishop steckt den Kopf herein. Er hat unsere Umarmung gesehen. Er flüstert mir zu: »Wow, das hat vielleicht geknistert. Was geht da ab?«

»Ach, sie ist nur eine alte Freundin ...«

Derweil blicke ich mich um, ob Jill das Ganze bemerkt hat. Natürlich hat sie. Also gibt es vielleicht Schwierigkeiten.

Lavinia und ich reden noch ein bisschen weiter. Dabei ist mir voll und ganz bewusst, dass ich beobachtet werde. Aber sie war immer schon ein körperbetontes Mädchen, das gern auf Tuchfühlung ging, und ich kann nicht

anders, als ihre Berührungen zu erwidern. Oder, wie Jill es vielleicht interpretiert: Ich kann die Finger nicht von ihr lassen. Wenn ich ganz allein wäre, würde ich mich vielleicht über diesen privaten Wohnwagen freuen ... Aber drum herum stehen 40 Leute, die zweifellos alle denken: »Was geht da drinnen ab?« Dieser Magnetismus, diese Aura ist so stark, dass es jeder spürt.

Schließlich geht Lavinia, und es ist, als ließen sich zwei Hände in der letztmöglichen Sekunde los, wie in *Romeo und Julia*. Witzig ist, dass Lavinia 1968 bei Franco Zeffirellis Adaption von Shakespeares großer

Tragödie in der Auswahl für die Hauptrolle stand (sie war gut befreundet mit Olivia Hussey, die schließlich die Rolle bekam). Ich hatte mich für den Part des Romeo beworben. Ja, wirklich. Das ist lange her, okay?

Wir steigen also in die Limosine, um zu fahren – Jill, ihre Mama Jane und Lily. Jill stellt nüchtern fest: »Das war also diese Lavinia.« Sie hat sie noch nie getroffen, aber von ihr gehört. Sie weiß Bescheid. »Du hast mir nicht gesagt, dass sie so schön ist.«

Ich wusste selbst nicht, dass sie so schön ist! Ich hatte sie seit 20 Jahren nicht gesehen.

Am nächsten Tag rufe ich Vinny an – vordergründig, um mich zu verabschieden. Stattdessen sage ich: »Wie können wir uns wiedersehen?« Ich sehne mich bereits nach einer weiteren Begegnung. Etwas ist wiederaufgeflammt. Was passiert jetzt? Ich bin verheiratet, sie ist verheiratet.

Sie gibt mir die Nummer von ihrem Vater und ihrer Mutter in London. Kurz darauf trifft Lavinia in Großbritannien ein, um ihre Eltern zu besuchen. Jill und Lily sind noch in L.A.; Jill ist mit der Renovierung des Hauses am Sunset Boulevard beschäftigt, das wir vor Kurzem gekauft haben, die ehemalige Residenz von

Cole Porter. Ich ergreife diese einmalige Gelegenheit und treffe mich ein paarmal mit Lavinia. So nimmt die Affäre ihren Anfang.

Verstehen Sie mich bitte nicht falsch: Es ist schwer zu erklären, wie einen die Erinnerung an eine Schülerliebe durchs ganze Leben begleiten kann. Ich liebte Jill und Lily sehr, doch Lavinia betete ich an. Freilich war sie attraktiv, aber es gab noch etwas anderes, das uns gegenseitig anzog. Warum also opferte ich damals mein Eheleben? Unerledigte Herzensgeschäfte, schätze ich. Ich wollte es noch einmal mit dem versuchen, das vor all diesen Jahren

nicht hätte enden sollen. Ich konnte dieser Möglichkeit nicht widerstehen.

Plötzlich dreht sich mein Leben nur noch darum, Lavinia wiederzusehen. Ich rufe sie um drei oder vier Uhr morgens an. Ich bin ständig abgelenkt – von der Tournee und von meiner Familie. Es ist schrecklich.

Ich bin schrecklich.

Alles geht sehr schnell: Ich werde Jill verlassen, Lavinia wird ihren Hudson-Bruder verlassen, und wir werden zusammen in die Berge fliehen. Jill weiß es nicht, aber ich habe bereits den Punkt erreicht, an dem es keine Umkehr mehr gibt. Zuvor bin ich ihr nie untreu gewesen. Aber Lavinia

betrachte ich als Ausnahme – in meinem vernebelten Gehirn rede ich mir ein, dass ich einen berechtigten Grund habe, das alles zu tun. Sie ist die Liebe meines jüngeren Lebens, diejenige, die ich verloren habe.

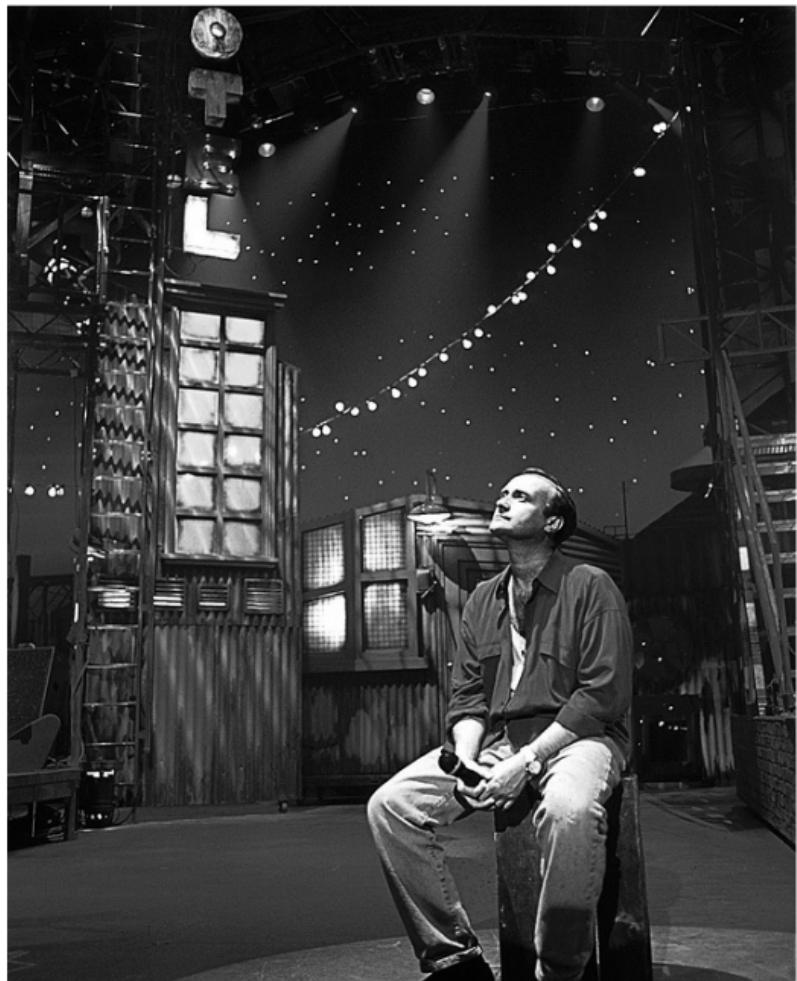
Ich bin wieder mit meiner Schülerliebe vereint, wie es schon immer hätte sein sollen. Nur drei oder vier Wochen nach unserer ersten Begegnung erreicht die *We Can't Dance*-Tour Skandinavien. Ich rufe zu Hause in L.A. an. »Liebe Jill ...«, beginne ich.

Ach, aus schwindelnden Höhen hinunter in Tiefen, bei denen einem schlecht wird. Die Geschwindigkeit

dieser Wirbelwind-Romanze – deren Anbahnung obendrein 25 Jahre lang gedauert hat – führt dazu, dass uns die ganze Geschichte um die Ohren fliegt. Nachdem Lavinia mit ihrem Mann gesprochen hat, kommt sie wieder zu mir und sagt: »Er wird mich nicht umbringen, aber er wird mein Leben zerstören: Er nimmt mir die Kinder weg.«

So schnell alles kam, so schnell ist es auch wieder vorbei. Natürlich gehen die Kinder vor. Jill und ich bleiben zusammen – irgendwie. Ich weiß nicht, ob es zwischen uns jemals wieder dasselbe sein wird. Natürlich geben wir der Beziehung noch eine Chance, aber

es wird nicht leicht werden. Ich bin die lange Leiter emporgestiegen und tief gefallen. Das tut weh.



Proben für die *Both Sides*-Tour. Auf dieser Bühne konnte man großartig spielen. Um 1993/1994. (© The Douglas Brothers)

# 16

## Faxgate

Oder: Lassen Sie mich das klarstellen – ich habe mich nicht per Fax von meiner Frau scheiden lassen. Aber ich weiß, wie es aussieht

s ist der Morgen nach der Affäre zuvor. Die emotionalen Turbulenzen haben

E ein hohles Gefühl in mir hinterlassen. Nicht die Abweisung bringt mich um, sondern der Verlust. Kein Wunder, dass ich mit meinen Gedanken nicht ganz bei der Sache bin, als wir am 17. November 1992 in Wolverhampton unser letztes Konzert der *We Can't Dance*-Tour geben. Die Mammut-Auftrittsreihe rund um die Welt mag nun zwar vorbei sein, aber ich bin trotzdem nicht wieder zu Hause – ein Gefühl, das durch einen surrealen Umweg über Neverland noch verstärkt wird.

In jenem Dezember bin ich in L.A., um dort die Billboard Awards zu moderieren, etwas, das ich noch nie

gemacht habe. Der große Gewinner des Abends wird Michael Jackson sein. Sein Album *Dangerous* ist der große Abräumer. Obendrein ist es das zehnjährige Jubiläum von *Thriller*, und *Billboard* will die immer noch astronomischen Verkaufszahlen entsprechend würdigen.

Leider geht Jackson am Tag nach der Veranstaltung auf Tour, also soll ich ihm die Preise einen Tag früher auf seiner Neverland-Ranch in Santa Barbara überreichen.

Die Möglichkeit, den Mann persönlich zu treffen und zu sehen, wie es in Neverland aussieht (gibt es dort Affen als Butler?), ist sehr aufregend.

Sogar die Anreise ist aufregend, wobei Sie verstehen sollten, dass ich mit »aufregend« eher »beängstigend« meine: Der Helikopter, der Jill, Lily und mich dorthin bringen soll, verfliegt sich unterwegs im Nebel. Wir müssen mehrere Meilen von der Ranch entfernt außerplanmäßig landen und legen den Rest der Strecke in einer Limousine zurück.

Als wir endlich aussteigen, nimmt uns ein zweiköpfiges Begrüßungskommando in Disneyartigen Uniformen in Empfang. Im Garten läuft Dudelmusik, und in Jacksons privatem Vergnügungspark rennen Kinder umher.

Wir werden ins Haus geführt und ins Wohnzimmer gesetzt, wo wir darauf warten sollen, dass der Maestro nach unten kommt. An der Wand hängen Fotos, die ihn im Pomp der *Thriller*-Ära zeigen, sowie zahlreiche Familienporträts. Dazwischen prangt ein riesiges Ölgemälde, auf dem Jackson umgeben von Tieren und Vögeln zu sehen ist – der King of Pop, der ein bisschen auf Franz von Assisi macht.

Schließlich kommt Michael herunter und stellt sich uns vor. Er ist überaus nett und freundlich. Sämtliche Gerüchte, die ich über ihn gehört habe, verpuffen augenblicklich, und ich zucke

nicht einmal mit der Wimper, als er Jill und Lily einlädt, nach oben in sein Spielzimmer zu gehen. Er und ich begeben uns in seinen Studiokomplex, wo die Kamerateams gerade aufbauen – neben dem *Billboard*-Team ist sein eigenes Team anwesend, das für sein Archiv alles aufzeichnet, was er tut.

Während wir warten, unterhalten wir uns, wobei er sich für sein helles Make-up entschuldigt. Es sei zur Hautpflege, sagt er. Ich habe den Eindruck, dass er sich mit mir sicher fühlt – und nicht nur, weil ich, wie die *Los Angeles Times* später in ihrer Kritik über die Sendung schreibt, ein »englisches Bleichgesicht« bin.

Nach der Aufzeichnung der etwas gekünstelten Preisverleihung – er muss so tun, als wüsste er nichts von dem zweiten Preis – gehen wir ins Haus zurück, wo sich Michael von uns verabschiedet.

Es ist nur eine kurze Begegnung, aber ich habe hinterher den Eindruck, dass Michael Jackson zwar eindeutig anders ist als wir übrigen Sterblichen, aber keinesfalls der Spinner, für den ihn alle halten wollen. Er ist vielmehr ein brillanter Musiker und ein netter Kerl, der seit seinem fünften Lebensjahr ein außergewöhnliches Leben führen musste. Aber obwohl ich keine direkte Kenntnis der dunkleren Seite von

Michaels Leben habe, muss ich anmerken, dass es wahrscheinlich keinen Rauch ohne irgendein Feuer gibt.

Im Januar 1993 bin ich daheim in Lakers Lodge und denke über meine nächsten Aktivitäten nach. Genesis war noch nie größer, doch ich habe mich noch nie kleiner gefühlt. Ich sitze im Obergeschoss, und mein Gehirn rattert wie die Züge der rasch wachsenden Modelleisenbahnanlage, die ich für Simon (und für mich) im Keller baue.

Ich habe Jill ausführlich um Entschuldigung gebeten und erklärt, dass Lavinia ein in der Vergangenheit begründeter Fehlritt war, und

versprochen, ihr in Zukunft ein treuerer, besserer Ehemann zu sein.

Während ich in meinem Studio ganz oben im Haus bin und mir die Anfänge der Songs für mein nächstes Soloalbum überlege, habe ich andere, trübere Gedanken. Wäre es jemand anderes als Lavinia, könnte ich die Sache beiseiteschieben, mir die Gedanken verbieten und den Schmerz begraben. Aber es ist Lavinia. Sie ist etwas Besonderes. Die nackte Wahrheit? Ich bin zutiefst verwirrt. Könnte die erste Liebe meines Lebens auch die letzte sein?

In meinem kleinen Zimmer, von dem aus ich einen beruhigenden Blick auf

unsere frisch renovierte Scheune habe, schreibe ich viel. Ich bin allein mit meinem Zwölfspur-Akai-Rekorder. Ich sitze auf meinem Hocker und singe spontan. Ich singe frei heraus, ich singe laut, ohne Kopfhörer, nur über die Lautsprecher. Die Worte, die Musik und die Emotionen sprudeln nur so aus mir hervor. Ich schreibe »Can't Turn Back The Years« (*»the perfect love was all you wanted from me / but I cannot turn back the years ...«* – »du wolltest von mir nichts als die vollkommene Liebe / aber ich kann die Jahre nicht zurückdrehen«) und »I've Forgotten Everything« (*»I've forgotten everything about you till someone says your*

*name ...« – »Ich habe alles über dich vergessen, bis jemand deinen Namen sagt«). Letzteres ist meine Version von Hoagy Carmichaels »I Get Along Without You Very Well«, ein Song, den ich so schnell komponiere und aufnehme, dass ich ihn nicht einmal notiere.*

Außerdem schreibe ich »Both Sides Of The Story«. Diese mutige Bitte um Verständnis für sämtliche äußerer Umstände eines Szenarios wird zum Titel für das Album: *Both Sides*.

Die Gefühle, die diese neuen Songs hervorrufen, ähneln jenen, die *Face Value* so stark, eindringlich und – wie ich hoffe – schließlich auch

nachvollziehbar gemacht haben. Das bin ich, lesbarwie ein offenes Buch. Auf meinem ersten und auf diesem, meinem fünften Soloalbum rede ich Klartext. Im Endeffekt ist das der Grund, warum *Face Value* und *Both Sides* meine beiden Lieblingsalben sind, an die *No Jacket Required* einfach nicht heranreicht.

Vor allem stehen auf *Both Sides* anstelle der Wut und des Schmerzes von *Face Value* nun Gewissensbisse, Kummer und Nostalgie im Fokus. Meiner Meinung nach habe ich einige dieser Gefühle ziemlich gut auf den Punkt formuliert. Mir gefallen die Schlichtheit und Reinheit der Songs.

Während ich schreibe, fasse ich einen Entschluss. Diese Songs sind so persönlich, so intim, dass niemand anderes am Spielen und an der Aufnahme beteiligt sein soll. Das ist privat, und ich versuche, es solange wie möglich so zu halten. Die Ironie an der Sache ist freilich, dass ich befürchten muss – wenn ich meinen Job richtig gemacht und mir alles vom Herzen geschrieben habe – dass unsere Ehe implodieren wird, sobald Jill *Both Sides* hört.

Ich vermute, dass ich diesen Augenblick so lange wie möglich hinauszögern will und diese Songs

deshalb ganz für mich alleine schreibe und aufnehme.

Ich spielle sämtliche Instrumente selbst, nehme den Gesang auf und arbeite dann meine Demos bis fast zur Veröffentlichungsreife aus. Anschließend bringe ich sie auf The Farm, wo ich das Schlagzeug aufnehme. Dort behalte ich weiterhin alle Fäden in der Hand, indem ich das Album selbst produziere, wodurch es eine gewisse Frische erhält. Man könnte das musikalische Handwerk als »amateurhaft« bezeichnen. Oder, besser, als »intim«. Doch bei diesen Songs funktioniert das gut; es macht einen Teil ihres Charmes aus.

Ich habe zwar eine Vorstellung davon, was für ein Erdbeben diese Songs in meinem Privatleben auslösen werden, kann jedoch nicht vorhersehen, dass ihre Aufnahmemethode ähnlich erschütternde Folgen für mein Berufsleben haben wird. Das kommt jedoch erst ein bisschen später. Im Augenblick zählt nur, dass das Album fertig ist.

Dann bleibt mir eine kleine Atempause, bevor ich mit *Both Sides* an die Öffentlichkeit gehe. Anfang 1993 klingelt das Telefon, und ich erhalte eine verlockende Einladung: Der junge australische Regisseur Stephan Elliot hat *Miami Vice* gesehen und will nun, dass

ich in einem Film mit dem Titel *Frauds* die Hauptrolle spiele, einer schwarzen Komödie über einen perversen Versicherungsinspektor, der ein Paar terrorisiert, das er des Betrugs verdächtigt.

In dem Zeitfenster zwischen den Aufnahmen zu *Both Sides* und der Veröffentlichung des Albums reise ich zum Dreh nach Sidney. Er macht viel Spaß und ist eine willkommene Ablenkung nach der *We Can't Dance*-Tour und allem, was zu Hause geschehen ist. Mein Co-Star ist Hugo Weaving, der durch die *Matrix*-Filme bald berühmt werden wird. Elliot dreht als Nächstes den genialen Streifen

*Priscilla – Königin der Wüste*, eine musikalische Anspielung auf ABBA.

Im Oktober 1993 erscheint »Both Sides Of The Story« als erste Single von *Both Sides*. Es ist lang, dauert auf dem Album fast sieben Minuten. Selbst die Radio-Version hat noch fünfeinhalb Minuten. Die Amerikaner wollen »Everyday« als erste Single, weil sie »mehr nach Phil Collins klingt«. Ich verwahre mich dagegen. Es ist mir egal, wenn dieses Album nicht so kommerziell ist wie meine vorherigen vier Alben. Das soll es auch gar nicht sein. Es ist eine trotzige, bewusst persönliche Platte, die komplett nach meinen Vorstellungen und Vorgaben

entstanden ist. Ich trage mein Herz auf meiner Zunge, so hässlich und chaotisch das zwangsläufig auch wirken muss.

Ich betrachte *Both Sides* nicht als öffentliche Erklärung, dass ich mit meiner zweiten Ehe abgeschlossen habe. Das ist bestimmt nicht die Botschaft, die Jill erreichen soll. Es ist vielmehr die ehrliche Schilderung des emotionalen Aufruhrs, den ich durchlebt habe. Ich erkenne lediglich an, was geschehen ist, und tue das auf die einzige Art und Weise, die ich kenne.

»Both Sides Of The Story« ist ein Hit – einer. Es ist die einzige Hit-Single des

Albums. Dennoch erreicht *Both Sides* Platz eins in Großbritannien, wenngleich die intimsten Gedanken und Gefühle eines geplagten, schuldbewussten Mannes keinen rechten Anklang bei der Schallplatten kaufenden Öffentlichkeit finden, jedenfalls nicht im Vergleich mit den gewaltigen Verkaufszahlen meiner bisher veröffentlichten Songs. Es kümmert mich nicht. Ich habe getan, was ich tun wollte.

Jedenfalls habe ich dringlichere Probleme. Um ganz ehrlich zu sein: Mir klar geworden, dass meine Ehe mit Jill vorbei ist. Ich habe alles zerstört und sehe keinen Weg, das

wiedergutzumachen. Lily tut mir sehr leid. Sie versucht sich einen Reim darauf zu machen, warum ihr Papa dieses ganze Tohuwabohu angerichtet hat. Das wird mir immer leid tun. Ich weiß, dass ein Eingeständnis meiner Gefühle Jills und Lilys Leben aus der Bahn werfen würde, also treffe ich eine schwierige Entscheidung und wähle den Ausweg des Feiglings: Ich sage nichts.

\* \* \*

Die *Both Sides Of The World*-Tour beginnt im Frühjahr 1994, am 1. April. Angesichts dessen, was sich bald

entspinnt, ist es ein verheißungsvolles Datum für den Start einer 169 Shows umfassenden Tour, die 13 harte Monate dauern wird.

Die ersten drei Wochen der Tournee sind ereignislos, abgesehen davon, dass das Show-Konzept bei den Fans ausgezeichnet ankommt. Das Konzert besteht aus zwei Hälften. Die erste nenne ich »Black & White«. Darin spiele ich natürlich Songs aus *Both Sides* sowie andere Lieder mit ähnlich nachdenklicher und/oder niedergeschlagener Stimmung wie »One More Night«, »Another Day In Paradise« oder »Separate Lives«. Die zweite Hälfte, »Colours«, ist, obwohl sie

mit »In The Air Tonight« anfängt, flotter und fröhlicher: »Easy Lover«, »Two Hearts«, »Sussudio«. Die Zielgerade.

Es sind lange und anstrengende Konzerte, die mich von den ersten Augenblicken an fordern. Ich betrete die Bühne durch eine Scheintür, hänge meinen Mantel auf und setze mich hinter etwas, das wie ein Müllhaufen aussieht, worin sich jedoch ein Schlagzeug verbirgt. Schlagzeuger Ricky Lawson, zum ersten Mal in der Band, kommt hinzu. Er spielt auf ein paar in seinem Mantel verborgenen Pads. Es gibt ein Frage-und-Antwort Trommelstück, dann leiten wir nahtlos

zu »I Don't Care Anymore« über. Und los geht's. Ich genieße es, mich in die Konzerte zu stürzen. Ich brauche die Ablenkung, kann Energie und Gefühle ausleben. Dass ich zudem Abend für Abend rasende Beifallsstürme ernte, hebt meine Stimmung natürlich.

Am 26. April fliege ich nach Genf. An diesem Abend habe ich eine Show in Lausanne, der am Ufer des Genfer Sees gelegenen viertgrößten Stadt der Schweiz. Übermorgen bin ich in Lyon, und in drei Tagen erreicht die Tour Paris. Dort bin ich für drei Abende in der Arena Palais Omnisports gebucht, wo ich vor jeweils 20000 Menschen auftrete.

Die Künstleragenten Tony Smith und John Giddings, Tourmanager Andy Mackrill, Danny Gillen (sieben Jahre nach den Dreharbeiten zu *Buster* immer noch an meiner Seite) und ich landen in Genf am Hangar der Global Jet Aviation, dem Privatbereich des Flughafens.

Wie auf jedem anderen Flughafen, wo wir ankommen, werden wir an Ort und Stelle mit Autos abgeholt, in denen für gewöhnlich ein örtlicher Angestellter der Plattenfirma oder sonst jemand sitzt. Wir verlassen also die Maschine und teilen uns in zwei Gruppen auf. Wie vorgesehen, warten schon zwei Renault Espace mit Fahrern ... und

diese äußerst attraktive Frau. Ein Mädchen, eigentlich.

Sie ist sehr adrett, trägt ein formelles graues Kostüm und ist sehr schön. Sie stellt sich als Orianne vor – »ein ungewöhnlicher Name«, denke ich mir – und sagt, sie sei von dem örtlichen Schweizer Konzertveranstalter Michael Drieberg beauftragt worden, während unseres Aufenthalts in Lausanne zu dolmetschen. Sie hat asiatisch angehauchte Züge (ihre Mutter stammt aus Thailand, wie ich später erfahre) und spricht fließend Englisch mit französischem Akzent.

Wir steigen hinten in den Wagen ein und machen es uns für die 40-minütige

Fahrt vom Genfer Flughafen nach Lausanne bequem. Ich lese das Begleitbuch zur Dokumentation *Listen Up. The Lives of Quincy Jones*. Ich liebe Quincys Big-Band-Kram und spiele mit dem Gedanken, selbst einmal eine Big Band zu haben, also verschlinge ich alles über diesen Mann und seine Musik.

Na ja, ich sage, ich *lese* Quincys Buch, tatsächlich *halte* ich Quincys Buch. Denn eigentlich sauge ich mich an dieser unglaublichen jungen Frau auf dem Vordersitz fest. Ich stupse Danny an und verziehe das Gesicht. Er blickt mich vielsagend an: »Ja, ich weiß.« Ich frage sie erneut nach ihrem Namen –

Oriel? Orion? Ich mache keinen Quatsch, ich kann ihn mir wirklich nicht merken.

Von Beruf ist sie eigentlich gar keine Dolmetscherin, obwohl alle sie bald so bezeichnen werden. Orianne ist 21 und arbeitet in der Genfer Niederlassung von Capital Ventures, eines Investment-Unternehmens. Da Driberg sie aber kennt und weiß, dass sie ausgezeichnet Englisch spricht, hat er sie gefragt, ob sie mich am Flughafen abholen, zum Hotel bringen, zur Show begleiten, danach wieder zu Hause abliefern und mir derweil sprachlich zur Seite stehen möchte.

Ich lüge oder übertreibe nicht: Auf dem Weg vom Genfer Flughafen zum Hotel Beau Rivage in Lausanne verliebe ich mich in Orianne Cevey. Es kommt nicht zum Flirt, teilweise deshalb, weil ich nie gut im Flirten war. Sie gibt mir keine Zeichen. Ich spreche nicht einmal mit ihr. Eigentlich ziemlich dumm.

In realistischer, pragmatischer Hinsicht denke ich natürlich: »Das führt doch zu nichts.« Doch gleichzeitig: *Es wäre aber schön, wenn.* Dieses Gefühl erinnert mein 43 Jahre altes Ich daran, wie es als Teenager war. Mit blitzschneller Gewissheit und schwindelerregender Irrationalität weiß ich, dass ich mehr von ihr will. Dabei

geht es nicht nur um Sex. Es liegt weder an der Konversation noch an irgendwelchen Berührungen, da keiner spricht und sie vorne sitzt und ich hinten, mit dem großen Klotz Danny und meinem großen Helden Quincy. Die 40 Minuten währende Präsenz dieser Fremden in dem engen Wagen allein genügt. Wie ich später auf Französisch lerne, ist es ein *coup de foudre*.

Wir treffen im extrem eleganten Beau Rivage ein, steigen aus, checken ein. Und jetzt nutze ich die Gelegenheit, die ganze Schönheit dieser jungen Frau zu würdigen. Halb so alt wie ich, halb asiatisch, eine ganze halbe Welt

entfernt. Aber Zahlen bedeuten gar nichts. Ich habe noch etwa eine Stunde bis zum Soundcheck, also vereinbaren wir, dass Orianne mit dem Fahrer wiederkommt und mich zum Konzert abholt. Danny und ich gehen nach oben, wo wir zum ersten und einzigen Mal in unserer gesamten gemeinsamen Tourzeit miteinander verbundene Zimmer haben. Wir öffnen die Tür zwischen den Suiten und unterhalten uns angeregt.

»Hast du sie gesehen, Danny?«

»Ja. Hübsches Mädchen, hübsches Mädchen.«

»Wow.«

Offen gestanden, kann ich kaum an etwas anderes denken. Ein sesselfurzender Therapeut würde vermutlich sagen, dass ich durch mein jüngstes Gefühlschaos für eine solche Reaktion prädisponiert bin (und, ja, darauf bin ich selbst auch gekommen). Aber ich würde dem Therapeuten sagen, er solle bleiben, wo der Pfeffer wächst. Diese Frau scheint etwas Besonderes zu sein, und dasselbe gilt für meine Gefühle.

Es gelingt mir, auszupacken, mich geistig zu sammeln und mich auf den Gig am Abend zu konzentrieren. Zur verabredeten Zeit gehen wir runter in die Lobby, wo Orianne bereits auf uns

wartet. Sie wirkt immer noch geschäftsmäßig, lächelt aber freundlich.

Wieder ins Auto, auf zum Konzert im Patinoire de Malley, ab in die Garderobe. Orianne begleitet mich, weil es ihre Aufgabe ist, sich um mich zu kümmern. Bald stellt sich heraus, dass sie nicht nur schön, sondern auch intelligent ist. Außer in den entlegenen Winkeln meiner dummen schwärmerischen Fantasie ist zwar nichts weiter passiert, doch schlage ich mich bereits wieder mit dem alten Collins-Problem herum: mit Schuldgefühlen.

Backstage ist es, als sei ein Kieselstein in einen Teich geworfen worden. Die

Wellen breiten sich in konzentrischen Kreisen aus. Unsere Garderobendame, Carol, sagt zu mir: »Wer um alles in der Welt ist das?« Auch sie ist angesichts von solchem Liebreiz baff. Dann verschwindet Carol für ein paar Minuten und bringt ihre Frisur und ihr Make-up in Ordnung. Eine andere Frau ist im Garderobenbereich, und da will sie nicht im Schatten stehen.

John Giddings kommt in die Garderobe. »Wer ist das?«, fragt er mit offenem Mund. »Das ist die Dame, die mir mit meinem Französisch hilft. Finger weg!« Andy Mackrill ist ebenso verblüfft wie Giddings: »Wer ist das denn?« Dann beginnen sämtliche

Bandmitglieder, sich für Orianne zu interessieren. Unser Posaunist, ein echter Gentleman, möchte ihren Namen und ihre Telefonnummer haben. Die anderen kann ich murmeln hören: »Mann, ist die hübsch ...«

Nach dem Soundcheck poliere ich gewöhnlich meine auf den jeweiligen Auftrittsort abgestimmten Bühnenansagen auf. Französisch, Deutsch, Italienisch, Japanisch – wo immer wir spielen, bereite ich ein bisschen Gequatsche in der Landessprache vor, als kleine Anerkennung und Respektsbezeugung für die Einheimischen, so wie es Peter bei Genesis gemacht hat.

Carol fragt mich: »Wollen Sie jetzt Ihr Französisch üben?«

Ich versuche, ganz lässig zu wirken.  
»Äh, ja, könnten Sie Orianne holen?«

»Ja, sie ist reizend, nicht?«

Orianne tritt ein, setzt sich mir gegenüber und fragt: »Was würden Sie gerne sagen?« Wir üben ein paar Zeilen für das Konzert – »*Bon soir ...*« Und *mais oui*, vielleicht strenge ich mich an jenem *soir* ein bisschen mehr an, meine Ansagen zu lernen. Aber schließlich kann ich sie nicht noch länger aufhalten. Am Ende sage ich:

»Haben Sie einen Freund?«

»Was meinen Sie?«

»Haben Sie einen Freund?«

»Ja.«

»Okay ... aber ich würde Sie trotzdem gern zum Abendessen einladen.«

Sie wirkt ein wenig irritiert, scheint jedoch einverstanden. Dann ist sie plötzlich auf den Beinen und geht rasch zur Tür. Doch wenigstens habe ich etwas gesagt, eine Art persönlichen, nichtberuflichen Kontakt aufgenommen. Kurz bevor sie verschwindet, sage ich, um ganz sicherzugehen:

»Wir sehen uns dann gleich hinterher, ja?«

»Ja, ich hole Sie ab und bringe Sie zurück ins Hotel.«

Wir geben das Konzert, und ich gestehe: Ich schmolle ein bisschen. Mehr als normal. Ich versuche, das bestmögliche Konzert zu geben. Vielleicht nehme ich sogar ein paar sportliche Posen mehr ein als sonst üblich.

Da es sich um ein riesiges Eishockeystadion handelt, gibt es mehrere Ausgänge vom Innenraum zu den Hot-Dog-Buden, Bars und Merchandise-Ständen. Während des Auftritts sehe ich Orianne mit einer Freundin an einem der Ausgänge nahe der Bühne stehen. Sie tanzt ein bisschen, bewegt sich im Takt der

Musik, hat Spaß. Ich freue mich wie ein Schuljunge.

Das Konzert ist vorbei, und ich bin wieder backstage, ziehe mich um. Ich frage Carol, ob sie die hübsche Dolmetscherin gesehen hat. Vielleicht ein wenig schmallippig entgegnet sie, sie habe keine Ahnung, wo Orianne sei. Danny kommt mit den Taschen herein. Bin ich fertig zum Gehen? Eigentlich nicht. Wo ist die Dolmetscherin? Danny sagt, er könne sie nicht finden, aber trotzdem müssten wir die Räumlichkeiten jetzt verlassen. Widerstrebend fahre ich zurück zum Hotel. Um es ohne Übertreibung

festzustellen: Ich bin irgendwie niedergeschlagen.

Oben in unseren miteinander verbundenen Zimmern ruft Danny auf mein entspanntes, aber beharrliches Drängen im Back Office der Halle an. »Ist diese Dolmetscherin noch da? Das Mädchen, das der Veranstalters geschickt hat? Ah, ja, sie ist da?« Offenbar hatte Orianne auf uns gewartet, uns aber im Gewühl von über 10000 Fans, die sich aus der Halle drängten, einer zehnköpfigen Band und 30 nach der Show herumschwirrenden Roadies verpasst.

Danny reicht mir den Hörer, damit ich direkt mit Orianne sprechen kann.

Ich frage sie nach ihrer Telefonnummer. Zunächst zögert sie etwas, dann gibt sie mir ihre berufliche Durchwahl. »Kann ich auch Ihre Privatnummer haben?« Außerdem: »Was machen Sie morgen? Sie arbeiten? Was machen Sie danach? Ich habe einen Tag frei!«

»Nun, ich soll eigentlich ... ich weiß nicht. Rufen Sie morgen an, und wir besprechen das Ganze.« Ich bin wie in Ekstase. Das genügt mir.

Am nächsten Tag rufe ich an, doch sie ist nicht da. Am Ende lerne ich Les kennen, ihren Chef bei Capital Ventures, sehr gut. Er sagt, sie sei unterwegs zu einem Termin. Ich

verstehe nicht viel von der Schweizer Finanzindustrie (ebenso wenig wie von Schweizer Käse oder Schokolade), aber ich entnehme seinem Äußerungen, dass ihr Job darin besteht, Geschäftsleuten Geld aus der Tasche zu ziehen.

An jenem Abend rufe ich sie zu Hause an. Ihr Vater Jean-François geht an den Apparat, ein liebenswerter Schweizer, der kaum Englisch spricht. Also reicht er mich an Orawan, seine thailändische Frau, weiter. »Wer ist dran? Phil? Phil Collins!«

Sie ist durcheinander: »Orianne sagte, dass Sie vielleicht anrufen. Sie ist nicht da.«

Mama geht, um eine Nummer zu besorgen. Erst später erfahre ich, dass sie in der Eile das Abendessen auf dem Herd hat stehen lassen. Das Essen brennt an, und die Küche fängt Feuer. Papa verliert – verständlicherweise – die Fassung. Erst klingelt das Telefon, und im nächsten Augenblick geht der Feueralarm los. »Alles okay«, flötet Mama durch Lärm, Rauch und Flammen. »Ich habe Phil Collins am Apparat!«

Sie gibt mir die Nummer von Christophe, Oriannes bestem Freund, mit dem sie wahrscheinlich aus ist. Ich rufe dort an, und Christophe reicht das Telefon weiter.

»Können wir uns heute Abend zum Essen treffen?«

»Ich kann nicht, ich bin mit meinem Freund verabredet.«

»Okay. Wie wär's mit nachher?«

»Vielleicht. Ich rufe Sie später im Hotel an.«

Ich gebe zu, dass all das im kalten Licht des gedruckten Worts möglicherweise ein bisschen nach Stalking aussieht. Was soll ich sagen? Ich hatte mein Herz bereits verloren.

Danny und ich buchen einen besonders guten Tisch im hoch angesehenen Restaurant unseres Hotels und dazu sofort eine besondere Flasche Wein. Wir sitzen und nippen und

warten. Und warten. Der Kellner schwebt herbei. »Noch eine Flasche Wein, die Herren?« Ich bin aufgekratzt – und das nicht nur wegen des Chateau Orianne.

Ein anderer Kellner erscheint: »Monsieur Collins, ein Anruf für Sie.«

Es ist Orianne. Sie sagt, sie könne nicht kommen. Warum nicht?

»Weil mein Freund von Ihnen erfahren und mich geschlagen hat.«

Später erfahre ich, dass sie dabei war, mit ihm Schluss zu machen. Doch jetzt gerade hat er sie ins Gesicht geschlagen, und sie hat eine dicke Lippe. Ich bringe meinen Zorn und mein Mitleid zum und würde am liebsten Danny

losschicken, um es diesem Dreckschwein besorgen zu lassen. Ich sage ihr, dass es mir egal sei, wie sie aussehe – sie solle einfach ins Restaurant kommen.

»Vielleicht später.«

Danny und ich essen etwas, dann gehen wir nach oben auf unsere nebeneinanderliegenden Zimmer. Warten und warten. Schließlich klingelt das Telefon. Orianne ist in der Lobby, mit Christophe. Er ist ein großer, netter Kerl, der mir später sehr ans Herz wächst. Er will sichergehen, dass seine beste Freundin okay ist und sich nicht mit irgendeinem Spinner einlässt, schon gar nicht nach dem Abend, den sie

hinter sich hat. Vielleicht hat er auch schon davon gehört, dass die Küche der Ceveys in Flammen gestanden hat.

Wir vier treffen uns auf einen Drink in meinem Zimmer, und schließlich blickt mich Christophe an und sagt: »Phil, du bist ein netter Typ. Ich lasse euch jetzt allein. Aber ich warte draußen im Wagen.«

Die nächsten paar Tage strahle ich glücklich wie ein Honigkuchenpferd. Gleichzeitig aber weiß ich: Ich muss bald nach Paris. Und in Paris treffe ich meine Frau und unsere fünfjährige Tochter, die aus London einfliegen.

Was habe ich getan? Gut, ich weiß, was ich getan habe. Ich habe meine

Frau und mein Kind betrogen. Schon wieder. Und ich habe die Segel gesetzt, um in gefährliche unbekannte Gewässer aufzubrechen. »Hier kommt Phil Collins' geheimnisvolle neue Freundin. Sie ist jung genug, um seine Tochter zu sein.« Sämtliche Klischees der Midlife Crisis werden bedient.

Meine Affäre mit Lavinia hat meiner Ehe bereits den Boden unter den Füßen weggezogen, und ich glaube, es war reiner Selbstbetrug, wenn ich mir einredete, ich könnte meine Beziehung mit Jill danach noch kitten. Dadurch wird es nicht leichter, mit den Schuldgefühlen umzugehen, an denen ich noch viele, viele Jahre zu knabbern

haben werde. Mein Liebesleben ist ein Kessel voller Widersprüche, auf die ich alles andere als stolz bin.

Vom Fenster meines Pariser Hotelzimmers aus beobachte ich, wie Jill und Lily aus dem Auto steigen. Ich fühle mich beschissen.

Sollte meine Ehe nach der Affäre mit Lavinia noch nicht zu Ende gewesen sein, dann ist sie es jetzt. Dafür habe ich mit meinem Verhalten in Los Angeles und Lausanne gesorgt.

Obwohl ich mehr oder weniger mein ganzes Leben lang unterwegs gewesen bin, war ich vor Lavinia nie untreu. Warum ausgerechnet jetzt? Das mit der »Midlife Crisis« glaube ich nicht.

Vielleicht hatten Jill und ich uns als Paar nichts mehr zu sagen?

Trennungen sind bestenfalls chaotisch und schwierig, aber für mich sind sie weitaus komplizierter. Ich bin seit kaum einem Monat auf einer Mammut-Tournee, die noch ein Jahr dauern wird. Einen Teil der Tour abzusagen oder auch nur einige Konzerte zu verlegen, damit ich nach England zurückkehren und das rechtliche und logistische Chaos meines zerrütteten Ehelebens lichten kann, kommt nicht infrage. Das ist kein Trost für meine Frau – im Gegenteil, es macht alles nur noch schlimmer –, aber ich stecke bis über beide Ohren in beruflichen

Verpflichtungen und muss weiterdenken. Es sind riesige Konzerte vor Hunderttausenden von Fans auf der ganzen Welt, mit deren Ausrichtung Dutzende und Aberdutzende von Menschen beschäftigt sind. Dieses Getriebe kann man nicht anhalten.

Zwei Wochen nach Paris, Mitte Mai 1994, bin ich auf der anderen Seite des Atlantiks. Ich beginne den amerikanischen Tour-Abschnitt mit vier Abenden im Palacio de Los Deportes in Mexiko, einem fantastischen Kuppelbau mit 26000 Plätzen, der für die Olympischen Spiele von 1968 errichtet wurde. Sportpalast

vom Namen, Palast vom Wesen her: Es ist ein phänomenaler Veranstaltungsort, um eine dreimonatige anstrengende Konzertreise zu beginnen. Ich habe noch nie zuvor in Mexiko gespielt, weder solo noch mit Genesis, daher sind die Erwartungen riesig. Das Konzert wird zu einer Art nationalem Ereignis. Für 100000 mexikanische Fans – die zu den größten Musikenthusiasten der Welt gehören – muss ich einen Teil meiner Gefühle unterdrücken, während ich einen anderen komplett auslebe. Ich habe schon meine Familie enttäuscht. Ich

will nicht auch noch die Fans enttäuschen.

Die *Both Sides Of The World*-Tour rollt unaufhaltsam weiter. Mein Terminplan ist – buchstäblich – oft in der Schwebe, daneben müssen wir mit den vertrackten und ständig wechselnden Zeitunterschieden zwischen den USA und Großbritannien fertigwerden. So gibt es kaum Leerzeiten, in denen ich mich in Ruhe hinsetzen und die schwierigen Telefonate mit zu Hause führen kann. Ich will mit Jill sprechen, ich will mit Lily sprechen. Ich will auch mit Simon und Joely sprechen und ihnen die Situation erklären, doch das bedeutet,

dass ich erst an Andy vorbei muss, was eine ganz andere Welt des Schmerzes ist.

Bei den seltenen Gelegenheiten, wenn ich Jill anrufen kann, ist es schwer durchzukommen. Trotzdem begleitet mich Jill noch gelegentlich auf meiner US-Tour – Lily will mich sehen. Die Arme versucht, sich einen Weg durch das Ganze zu bahnen, und denkt in ihrem kindlichen Gemüt, dass bald alles wieder in Ordnung sein wird, was immer auch vorgefallen sein mag. Mehr als einmal stehe ich in der Bühnenmitte und singe »Separate Lives«, was natürlich ein höchst emotionaler, stiller und leiser Augenblick der Show ist.

Wann immer Jill im Publikum ist, geht sie den Seitengang bis ganz nach vorn zur Bühne und starrt mich an.

Drei Wochen nach Beginn unserer Nordamerika-Tour, sechs Wochen nach Paris, schreibe ich mit der Hand einen vier- oder fünfseitigen Brief, in dem ich zu umreißen versuche, wie ich über uns und unsere Zukunft denke. Der zuverlässigste und schnellste Weg, Jill diesen Brief zu schicken, ist nicht per Post, sondern per Fax. Also mache ich das. Alles ist immer noch chaotisch und kompliziert, die Kommunikationswege sind immer noch nicht voll ausgebaut.

Die Situation wird nicht besser, als die Tour Anfang September in Europa weitergeht. Als wir zum Monatsende Frankfurt erreichen, wird alles sogar noch schlimmer. Jill wohnt in einem großen Haus auf dem Land in England und muss sich ganz allein um unsere Tochter kümmern. Ihr treuloser Ehemann reist derweil irgendwo in der Weltgeschichte herum, als globetrottender Rockstar, der vor begeisterten Fans riesige Konzerte gibt und sein Leben auskostet – und, wie sie vermutlich annimmt, seine hübsche junge Freundin dabei hat. Die Wahrheit ist, dass Orianne mich nur gelegentlich besucht, da sie die meiste Zeit über in

Genf arbeitet. Trotzdem ist das für Jill schlimm genug.

Jetzt in Frankfurt geben wir drei Konzerte in der 100 Jahre alten Festhalle. Ich bin also 72 Stunden am selben Ort, und die Zeitverschiebung zwischen Deutschland und Großbritannien beträgt nur eine Stunde. Daher denke ich, dass nun der geeignete Moment gekommen ist, mich mit Jill ins Benehmen zu setzen und ein paar Dinge zu regeln. Aber ich kann nicht durchkommen. Anscheinend bin ich nie in der Lage durchzukommen. Da mir offenbar nichts anderes übrig bleibt, schicke ich ihr wieder ein Fax nach Lakers Lodge.

Inzwischen nutze ich auf der Europa-Tour jeden freien Tag, um in die Schweiz zu jetten, wo ich in einem kleinen, unscheinbaren Hotel für Geschäftsleute ganz in der Nähe von Oriannes Elternhaus absteige. Eines Tages werde ich in diesem Hotel frühmorgens vom Telefon aus dem Schlaf gerissen. Es ist Annie Callingham, meine Sekretärin. »Was ist los, Phil? Du bist auf der Titelseite der *Sun*.«

»Wie bitte?«

»Das Fax.«

»Welches Fax?«

»Das Fax, das du Jill geschickt hast.«

»Wie konnte das passieren? «

Jetzt ist die Hölle los. Irgendwie ist die auflagenstärkste britische Boulevardzeitung an das Fax gelangt, das ich aus meiner Garderobe in Frankfurt gesendet habe. Aus dem, was ich tatsächlich geschrieben habe, hat die *Sun* unter der Schlagzeile »ICH BIN FAXTEUFELSWILD« die Story gemacht, dass ich per Fax die Scheidung eingereicht hätte.

Alles kommt noch viel schlimmer: Die Presse belagert das Haus von Oriannes Eltern. Das ist das Letzte, was sie momentan brauchen: Ihr Vater hat Krebs im Endstadium.

Reporter stellen meiner Mutter, meinem Bruder und meiner Schwester

nach. Jeder, der mich kennt, wird zu einer Stellungnahme aufgefordert und die Geschichte zum landesweiten Gesprächsthema. Schließlich, man stelle sich vor, zum internationalen Thema. Damit ich nicht von Paparazzi überfallen werde, gewöhne ich mir an, ein Hotel nie mehr durch den Vordereingang zu betreten.

Der frischgebackene 29-jährige Chefredakteur eines anderen Boulevardblatts, der *News of the World*, nimmt Verbindung mit mir auf. Piers Morgan lässt ölige Versprechungen vom Stapel: Es sei *die* Chance, meine Seite der Geschichte zu erzählen, ich dürfe gegenlesen, ich könne mir sicher

sein, dass dadurch alles ins rechte Licht gerückt werde, und zwar auf erwachsene Art und Weise, bla bla bla. Natürlich liest es sich am Ende trotzdem wie *News of the World*. Der ölige Piers gießt noch etwas von seinem Öl in die Flammen.

Dieses unverschämte Eindringen in mein Privatleben ist schon für mich ziemlich schwer zu ertragen, zumal der Kern der Geschichte gar nicht der Wahrheit entspricht; für Orianne, eine 21-Jährige, die sich plötzlich in einer Welt wiederfindet, die sie weder kennt noch begreift, ist es die Hölle. Wohin sie auch geht, muss sie sich umsehen.

Mit einem Timing, das so perfekt ist, dass es wehtut, bin ich mitten in »Faxgate« für einen Auftritt bei *MTV Unplugged* gebucht, wo ich für die Konzerte in England werben soll. Die Aufzeichnung findet in den Wembley-TV-Studios statt. Ich bin vertraglich verpflichtet, ansonsten wäre es das Letzte, was ich jetzt täte. Als ich ein paar Tage später in Birmingham auf die Bühne gehe, glaube ich immer noch, dass dies der denkbar schlechteste Zeitpunkt ist, um eine Tournee in der Heimat zu starten. Ich bin vom netten Kerl (wenngleich etwas zu allgegenwärtig und nervig) zum Buhmann verkommen.

Wie bereits erwähnt, beginnt die Show mit Müll auf dem Boden: Wellblech, Dosen, zerknüllte Zeitungen.

Nach dem Schlagzeug-Duett mit Ricky ist die erste Nummer »I Don't Care Anymore« aus meinem Album *Hello, I Must Be Going!* Dieser Song handelt von meiner ersten gescheiterten Ehe und wurde geschrieben, als das Scheidungsverfahren mit Andy lief. Der Text ist daher recht sarkastisch, und ich trage ihn entsprechend mürrisch vor, während ich durch den auf der Bühne verstreuten Abfall schlurfe.

Nun jedoch erhält alles eine neue Bedeutung. Der Text hat nichts mit Jill

oder unserer Ehe zu tun. Aber wenn ich nach den Zeitungen trete, dann trete ich anscheinend nach der Regenbogenpresse.

Nach diesem Eröffnungsstück setze ich mich im NEC in Birmingham an den Bühnenrand und sage zum Publikum: »Hört mal her, das alles ist sehr unangenehm, aber man darf nicht alles glauben, was in der Zeitung steht ...« Ich weiß nicht, ob das jemanden beruhigt hat, vielleicht nicht einmal mich selbst. Im Theater hat man mir eingebläut: Entschuldige dich niemals beim Publikum. Mach einfach weiter. Trotzdem gehe ich davon aus, dass es eine Art erleichtertes Seufzen

gab. »Gott sei Dank haben wir das jetzt ausgeräumt.«

Doch dann, bei der Ansage zu »I Wish It Would Rain Down« aus dem Album ... *But Seriously*, greife ich einen Witz des politisch inkorrekten, wortgewaltigen (und extrem lustigen) Komikers Sam Kinison auf (ein zwei Jahre zuvor verstorbener Freund). Er handelt von einem Paar in einem Auto, das sich wegen einer alten Freundin des Mannes zankt, die sie gerade gesehen haben. Mein Gedanke dahinter: Das passt. Ich schauspielere ein bisschen, gebe meine komödiantische Ader zu erkennen und leite dann stilvoll zum nächsten Song

über. In meiner Ignoranz bemerke ich nicht, dass das für manche Zuschauer ein bisschen zu sehr unter die Gürtellinie geht. Dass es so aussehen könnte, als machte ich mich über das Scheitern meiner Ehe lustig. Dabei will ich doch nur das Publikum zum Lachen bringen und die Spannungen abbauen, die ich bei den Menschen spüre. Zu meiner Schande begreife ich aber nicht, dass diese Nummer angesichts der gegebenen Umstände einfach nur geschmacklos ist.

Die Großbritannien-Tournee und das Jahr 1994 enden mit acht Abenden im Wembley-Stadion. Klingt beeindruckend, ist es auf vielerlei

Ebenen auch. Das Londoner Publikum ist jedoch ein Publikum für sich. Bestenfalls herrscht eine Stimmung à la »Dann zeig mal, was du kannst!«. Nun aber bin ich jeden Abend für einen Teil der Zuschauer ein Verbrecher.

Im Frühjahr 1995 setze ich meine Tournee fort. Dieser letzte Abschnitt, der mich durch Südafrika, Asien und Südamerika führt, trägt den Namen *The Far Side Of The World*. In beruflicher Hinsicht läuft alles bestens. Ich spiele in Fußballstadien und an Orten, wo ich noch nie gewesen bin: Indonesien, die Philippinen, Puerto Rico. Hier, auf der anderen Seite der Welt habe ich auch endlich einmal

Ruhe vor den ständigen Anfeindungen in den britischen Medien. Zu Hause hat es den Anschein, als wäre Faxgate ein nicht enden wollender Skandal.

Wann immer sich Orianne bei Capital Ventures ein paar Tage freinehmen kann, kommt sie zu mir. Sie fliegt ein, offenbar ohne Probleme mit dem Jetlag, und wir bleiben die ganze Nacht auf, reden und tauschen die letzten Neuigkeiten aus. Auf einer 13-monatigen Welttournee und im emotionalen Wechselbad einer zerbrechenden Ehe sind das Augenblicke, Stunden des Glücks für mich.

In dieser Situation gibt es keine Gewinner. Ich habe das Glück, mich in die Arbeit vergraben zu können. Leider besteht meine Arbeit aber auch darin, dass ich andauernd vor Tausende Menschen treten muss, die dieses ganze schreckliche Zeug über mein schreckliches Privatleben lesen.

Wenn ich allabendlich in das Dämmerlicht jenseits der Bühnenstrahler blicke, sehe ich keine Menschenmassen, die sich gut amüsieren. Ich sehe die Grüppchen, die ihre Köpfe zusammenstecken und sich angeregt unterhalten: »Eigentlich mochte ich ihn ja. Aber jetzt hat er seine Frau wegen dieser jungen

Freundin sitzenlassen, und die ist ein Flittchen, das versucht, ihn sich zurechtzubiegen. Deswegen bekommt er unser Geld nicht einfach so – wir gehen *trotzdem* in sein Konzert! Schauen wir mal, wie tief er gefallen ist! Oh, ich liebe diesen Song. Aber was für ein Arsch. Ach ja, der ist auch recht gut ... aber er handelt von seiner ersten Ehe! Noch eine Ex-Frau! Kann sich der faxende Phil Collins denn nicht mal zusammenreißen?«

Paranoia? Zumindest machen mich meine Schuldgefühle äußerst empfindlich für jedwede psychische Energie, ob nun real oder nicht.

Das ist der Schaden, den Faxgate anrichtet. Es schafft in meinem Kopf ein Durcheinander, in dessen Gefolge ich die Grundfesten meiner Karriere zum Einsturz bringe. Ganz sicher gefiel ich mir nicht als »netter Kerl von nebenan«, als »Hausfrauenkumpel«. Doch sobald ich das nicht mehr war, vermisste ich es. Jetzt bin ich der Pop-Staatsfeind Nummer eins. Rod Stewart vögelte sich andauernd durch die Gegend, aber so ist Rod nun einmal. Mick Jagger tut es auch, aber, na ja, freilich tut er es – er ist ja Mick. Phil Collins tut es, und es heißt, *was für ein Arschloch er doch ist!*

Ich weiß nicht mehr, woran ich bin. Ich habe das Gefühl, als hätte ich die Kontrolle verloren. Mein Ansehen als menschliches Wesen – meine Würde (oder der Mangel daran) – wird nun durch aus dem Zusammenhang gerissene und zu gigantischen Zeitungsschlagzeilen aufgeblähte »Aussagen« beschädigt. In der Geasamtwirkung führt das dazu, dass ich mich einfach aus dem Skript streichen möchte. Ich will die Tafel sauber wischen und sagen: »Ich will nichts davon. Weil mir das jetzt zu viel ist. Ich schlepppe zu viel Ballast mit mir herum.«

Diese Wunde eitert und wird immer tiefer.

Nach ... *But Seriously* und *Both Sides* fangen die Menschen an zu sagen: »Phil, das wollen wir nicht. Sei wieder fröhlich, Kumpel. Du bist ›You Can't Hurry Love‹. Du bist ›Sussudio‹. Du bist der witzige Kerl, der uns auf der Bühne zum Lachen bringt und zwei Stunden lang Party macht. Das lieben wir an dir. Also bitte keine Einblicke ins Dunkel deiner Seele mehr. Dafür haben wir andere Leute.«

Und Lavinia? Ich warnte sie nie vor, worum es auf *Both Sides* ging. Ich weiß also nicht, was sie davon hielt. Nach jenem Telefonat höre ich nie wieder

von ihr. Trotzdem mag ich *Both Sides*. Das Album wird durch die Ereignisse, die dazu führten oder seine Entstehung umgaben, keinesfalls getrübt oder vergällt. *Both Sides* hat seine eigene Berechtigung.

Trotz der Katastrophen in meinem Privatleben finde ich nicht, dass das Album eine unglückliche Erfahrung war. Es zu machen, hat mir viel Freude bereitet. Ganz allein Songs zu schreiben, zu spielen und aufzunehmen, hatte eine ungemein befreiende Wirkung auf mich – weshalb ich beschloss, mich auch anderweitig zu befreien. Während der Werbekampagne für *Both Sides* – vor

der Tour, sogar noch vor Orianne – sage ich Tony Smith, dass ich bei Genesis aussteige.



Ich drehe der Welt den Rücken zu. In meinem  
Boot auf dem Genfer See, um 1996.

17

## Taxgate

Oder: Ich habe mich in eine Schweizerin verliebt. Also folge ich meinem Herzen, nicht dem Geld

Soll ich bleiben, oder soll ich gehen?  
Verlasse ich Jill ... verlasse ich Genesis ... verlasse ich Großbritannien?

Die drei Jahre zwischen meinem Wiedersehen mit Lavinia während der *We Can't Dance*-Tour von Genesis im Sommer 1992 und dem Ende meiner *Both Sides Of The World*-Tour im Frühjahr 1995 waren reichlich turbulent. Die königlichen Achtziger haben sich zu den emotionalen Neunzigern gewandelt. Welches Jahrzehnt fand ich aufregender, und welches hat mich tiefer ins Chaos gestürzt? Selbst heute kann ich das kaum sagen.

Wenn ich heute an die *We Can't Dance*-Tour zurückdenke, erkenne ich, dass mir die Verantwortung des Bandleaders langsam zu viel wurde.

Von Anfang an hatte diese weltweite Reihe der größten Genesis-Shows aller Zeiten etwas Nostalgisches, als wollten wir sagen: »Seht mal, wie weit wir gekommen sind ...« Besonders deutlich wurde das in dem Filmmaterial, das wir zu »I Know What I Like« auf die Leinwände projizierten: jede Menge Archivmaterial, das bis in der Ära mit Peter zurückreichte. Sehr bewegende Sachen.

Von Anfang an gab es jedoch auch Probleme und gesundheitliche Rückschläge.

Nach dem Eröffnungsabend im Texas Stadium in Irving, Texas, reisen wir über Houston weiter nach Florida. Ich

werde heiser, also versuche ich es in der Garderobe des Joe Robbie Stadium in Miami mit Akupunktur. Am Abend darauf in Tampa schaffe ich nur einen einzigen Song, »Land Of Confusion«, dann entschuldige ich mich und verlasse die Bühne. Meine Singstimme ist im Eimer. So viel zur Akupunktur. Das halbe Stadion ruft mitleidig »Ohhhh«, die anderen 20000 brüllen so was wie »Bastard! Ich habe mein Geld bezahlt, also sing gefälligst die Songs!« Ich verziehe mich in die Garderobe und weine.

Das ist mir zu viel. Ich habe alle enttäuscht, von den Fans über die Crew und die Caterer bis hin zum gesamten

Team, das im und um das Stadion arbeitet. Das ist eine schwere Verantwortung, ein sehr harter Augenblick. Alles hängt an mir. Die größte Genesis-Tour aller Zeiten, und nach einer Woche habe ich sie bereits vermasselt.

Wie immer fühle ich mich jedoch zum Durchhalten verpflichtet, und die Mammut-Tournee läuft weiter. Während wir die Superstadien und Riesenhallen der Welt abklappern, setzt sich in mir jedoch ein Gedanke fest: Will ich das wirklich, diesen Druck, diese Verpflichtungen? Kann ich so weitermachen – mit dem Singen, dem Scherzen, den überlebensgroßen

Darbietungen, die man von mir erwartet? Schaffe ich es, den knallharten Sommer-Terminplan einzuhalten, der erst mit einer wahnwitzig großen Freiluft-Heimkehr-Show in Knebworth abgearbeitet sein wird?

Die Wahrheit ist: Ich hasse Stadion-Konzerte. Man hat keine Kontrolle. Diese Arenen wurden für den Sport gebaut, nicht für Rockveranstaltungen. Man ist den Elementen ausgesetzt: Ein bisschen Regen kann allen den Abend verderben, und wenn Wind aufkommt, dann Gnade Gott dem Sound. Überall ist eine Menge los, was man von der Bühne aus sieht. Die Schlangen vor den

Hot-Dog-Buden, der penetrante Geruch nach gebratenen Zwiebeln, die endlosen Schlangen vor den Toiletten, die Polizisten und das Sicherheitspersonal. Wenn 40000 Zuschauer zu einem Konzert kommen, sind 10000 davon ständig in Bewegung, während wir spielen.

Ich erinnere mich an den Besuch eines Konzerts von Bad Company in Texas in den Siebzigern. Ich ging auf dem Spielfeld umher und staunte darüber, was dort alles los war: Die Leute kickten, andere prügelten sich, wieder andere kotzten. Manche schauten und hörten sogar der Band zu.

Als Genesis in den Achtzigern durch die großen Stadien tourt, verfolgen die Fans das Konzert auf großen Videoleinwänden zu beiden Seiten der Bühne. Die meisten unserer Kunden haben die Wahl, ein paar streichholzgroße Männchen in weiter Ferne zu beobachten oder sie sich auf den großen Leinwänden anzusehen – nur dass das Bild dort nicht ganz synchron ist mit dem Sound aus den haushohen Lautsprechertürmen. Unter diesen Umständen ist es wenig überraschend, dass sich kaum jemand voll und ganz auf die Musik konzentriert. Da holt man sich lieber

einen Eimer schäumendes Bier und eine Portion Nachos.

Eine ganze Tournee von diesen Ausmaßen zeigt die ungeheure Popularität von Genesis zu Beginn der Neunziger. Sie aber tatsächlich zu absolvieren, ist verdammt mühsam.

Und dann, was kommt als Nächstes? Was folgt nach der Stadion- und Sportpalast-Tour? Was ist das nächste Ziel, der nächste Höhepunkt, wenn man vier Abende in Wembley und sechs Abende hintereinander im Earls Court Exhibition Centre aufgetreten ist? Alles darunter haben wir bereits übertroffen. Noch mehr, und wir sind kaputt.

Dazu kommt, dass ich fast während der gesamten Tour unser Publikum in diese Stadien begeistern muss, indem ich ein für den Großbildschirm freundliches, unerschrockenes Gesicht mache. Wenn es so etwas gibt wie eine Höhenangst des Herzens, dann leide ich ganz schlimm darunter.

Das ist die Gemütsverfassung, in der ich mich an die Arbeit zu *Both Sides* mache.

Die ganze Zeit über bewegt sich Tony Smith auf dünnem Eis. Er ist einer der wenigen, die wissen, was mit Lavinia vorgefallen ist. Folglich weiß er auch, dass Jill und ich in einer verfahrenen Situation sind. Er ist sich der Tatsache

bewusst, dass mein Gefühlszustand dieses ziemlich deprimierte Soloalbum hervorgebracht hat und der strahlende Achtziger-Popstar Phil Collins innerlich stirbt.

Als einfühlsamer Manager und Vertrauter ist Tony daher zu Recht besorgt, allerdings nicht um mein Privatleben.

Ende 1993 sind Tony und ich mit meinem Privatjet unterwegs, um irgendwelche Promotion-Verpflichtungen für das Album zu erfüllen. Wir sind die Einzigen an Bord und sitzen zusammen an einem Tisch im hinteren Teil der Maschine. Obwohl ich die Entscheidung über meine

Zukunft bereits getroffen habe, habe ich noch niemandem davon erzählt. Ich gebe Interviews, um für *Both Sides* die Werbetrommel zu röhren, und genieße es. Dieses Album ist der Höhepunkt meiner Karriere, finde ich. Es ist sehr persönlich und steckt voller Songs, über die man eine Menge reden kann.

Vor allem aber bin ich erleichtert, dass ich einen Entschluss gefasst habe.

»Tony, ich steige bei Genesis aus.«

Er ist nicht überrascht. Da er diesen Augenblick schon seit einigen Jahren hat kommen sehen, reagiert er gefasst.

»Okay. Wir müssen jetzt noch nichts sagen. Warten wir ab, wie du nach der

*Both Sides*-Tour darüber denkst. Dann überlegen wir, was wir tun.«

Ich glaube, sein innerer Monolog lautete etwa so: »Ich kenne Phil. Er wird sich schon wieder abregen. Er wird das Album herausbringen, eine Tour machen, das Ganze vergessen. Wenn er dann feststellt, dass er falschliegt, wird er – wie immer – weitermachen wie gahabt.«

Ich aber weiß, was ich denke, und ich weiß auch, wie ich mich nach der Tournee fühlen werde. Ich habe den Schritt innerlich bereits getan und meine Gedanken offenbart. Ich werde es mir nicht noch einmal überlegen. Allerdings willige ich ein, so lange

Stillschweigen zu bewahren, bis der Zeitpunkt gekommen ist, wo wir es der Welt sagen müssen.

Als wir Ende 1993 herumjetten, um für *Both Sides* zu werben, ist mein Privatleben ein Scherbenhaufen. Ich habe ein Album gemacht, das ich für mein bestes halte, aber zu welchem Preis? Die Inspiration kam von der Anstrengung, herauszufinden, wo ich mit meinen Gedanken und mit dem Herzen war. Diese Songs handeln von Trennung, von einer verlorenen Liebe. Inspiriert durch die Freiheit, die ich während der Produktion genoss, denke ich obendrein weiter in die Zukunft. Was, wenn ich mehr solche Alben wie

*Both Sides* mache, persönlich und unabhängig? Wozu muss ich eigentlich noch weitere Band-Alben machen?

Unterm Strich ist es aus positiven wie aus negativen Gründen an der Zeit, Genesis zu verlassen, nachdem ich der Band mein halbes Leben gewidmet habe. Ich kann es nur noch niemandem sagen.

Also schweige ich über zwei Jahre lang. In dieser Zeit lande ich unsanft wieder auf dem Boden der Tatsachen. *Terra infirma*. In der Schweiz. Zeit, sich den Frauen in meinem Leben zuzuwenden.

\* \* \*

Ich habe es immer gehasst, dass man mich in dieser Zeit darauf reduzierte, dass ich »getrennt von der Frau/getrennt von der Band« war, als könnte man diese beiden Themen miteinander verknüpfen. Es ist zwar eine markante Schlagzeile, von der Wahrheit jedoch weit entfernt. Damals redete ich mir ein, ich hätte die beiden Seiten meines Lebens im Griff, und diese hätten jeweils nichts miteinander zu tun. »Damals« ist das entscheidende Wort.

Ich erahne, dass mich die Menschen in meinem Umfeld für verrückt halten. Insbesondere Tony Smith sieht, dass mich der Ausstieg bei Genesis und das

Aus meiner zweiten Ehe teuer zu stehen kommen werden, zweifach und in jeder Hinsicht. Ist mir egal. Ich muss da raus.

Für die ständigen Dramen in meinem Privatleben mache ich Genesis nicht verantwortlich. Wahrscheinlich fühlte ich mich einfach verpflichtet, Tourneen und Terminplänen und Projekten zuzustimmen, damit alle zufrieden waren und ihren Job behielten. Grundsätzlich bleibt der Schwarze Peter bei mir. Ich hätte Nein sagen können – zu diesem Nachfolgealbum, zu jenem letzten Tournee-Abschnitt durch Amerika, zur jüngsten Anfrage, ob ich als Produzent tätig werden wolle.

Ebenso hätte ich Nein zu Orianne sagen können, oder sie nicht mit gar so viel Elan umwerben müssen.

Während der *Both Sides*-Tour beschließe ich, dass ich mit Orianne in der Schweiz leben will, sobald die Tour beendet ist. Einem Mann, den die britische Presse an den öffentlichen Pranger gestellt hat, erscheint die Schweiz als sicherer und freundlicher Zufluchtsort. In dem kleinen Land mit seinen Bergen und Seen liebt man die Demokratie, und Diskretion gehört hier zu den wichtigsten Ressourcen. Um mit sämtlichen häuslichen und beruflichen Beziehungen meines Erwachsenenlebens brechen zu

können, gibt es für mich kaum etwas Besseres als einen Umzug in die Schweiz.

So könnten Außenstehende glauben, dass ich denke.

Das Nächste, was mir die Leute automatisch unterstellen, ist, dass ich aus finanziellen Gründen in die Schweiz übersiedle. Zitieren wir hierzu ein paar Schlagzeilen: »Millionenschwerer Rockstar Phil Collins flüchtet ins Ausland, um seiner Steuerschuld zu entgehen, und versagt damit der britischen Regierung das Geld, um die Lichter am Brennen und die Krankenhäuser geöffnet zu halten.« Ich bekomme es immer noch voll ab:

»Steuer-Exilant Phil Collins – der per Fax die Scheidung einreichte – (Was für ein Arschloch!)«.

Aber, ganz ehrlich, nichts davon ist mir jemals in den Sinn gekommen. Ich habe nicht überlegt: »Wo wird man mich am wenigsten beachten? Wo kann ich mich am besten verstecken?«

Der Grund ist einfach, dass Orianne in der Schweiz lebt. Also gehe ich dorthin, wo sie ist. Das Einzige, dessen ich mich »schuldig« mache, ist, dass ich ein 44-jähriger verheirateter Mann bin, der sich verliebt hat. Ich versuche, das in ein paar Interviews zu verdeutlichen. Einer britischen Zeitung sage ich, dass ich auch nach Grimsby oder Hull

gezogen wäre, wenn Orianne dort zu Hause wäre. Prompt fragt das Blatt Einwohner von Grimsby und Hull nach ihrer Meinung über meine Aussagen – sie unterstellen einfach, dass *der faxende Steuerflüchtling* jetzt auch noch brave englische Steuerzahler in den Schmutz ziehen will. Und, *voilà*, noch eine Breitseite feindseliger Presseberichterstattung, gefolgt von einer Flut hasserfüllter Briefe aus Grimsby und Hull: »Was ist los mit unseren Städten?«

Der zufällige Vorteil eines Umzugs in die Schweiz ist nach wie vor der, dass die Menschen dort in der Regel für sich bleiben und einen in Ruhe lassen.

Wenn nicht, kann man jemanden, der in seinen Vorgarten eindringt, in Notwehr erschießen. Irgendetwas daran erscheint mir im Augenblick ziemlich attraktiv.

In der Schweiz bin ich sofort sehr, sehr glücklich. Ich habe zwar ein gewaltiges, selbst verschuldetes Chaos zu bewältigen, aber hier vor Ort gestaltet sich das Leben von jetzt auf gleich einfacher.

Ich warte jeden Tag darauf, dass Orianne von der Arbeit kommt. Oft gehe ich in ein Lokal in der Nähe. Der Wirt sagt zu mir: »Warum wollen Sie ausgerechnet hier leben? Wir versuchen alle rauszukommen.« Die Gründe,

warum sie raus, wollen, sind die Gründe, warum ich reinwill. Die Schönheit der Natur, der geruhsame Lebensstil, der tiefe Friede – all das ist segensreich für mich. Ich war 25 Jahre lang öffentlicher Besitz, und nun werde ich nach und nach zur Privatperson. Es brauchte dazu ein paar drastischer Maßnahmen, aber ich habe mich tatsächlich aus dem Skript gestrichen.

Unser erstes Zuhause liegt am Südufer des Genfer Sees. Es ist ein gemietetes Stadthaus in dem mittelalterlichen Dorf Hermance, direkt an der Grenze zu Frankreich. Es hat vier Stockwerke, ein Zimmer pro Stockwerk, und keine geraden Wände. Es ist ein herrliches,

wenngleicht, etwas windschiefes Paradies.

In der Schweiz ist das Leben auf freundlich-altmodische Weise stärker familienorientiert. Als ich Orianne kennenlernte, war ihr Vater bereits an Krebs erkrankt, und tragischerweise starb er genau an jenem Abend, als ich im Rahmen der *Both Sides*-Tour in Stuttgart auftrat. Ich flog sofort nach der Show zu Orianne.

Inzwischen bin ich enger denn je mit ihrer Familie verbunden. Jedes Wochenende besuchen wir ihre Mutter, und die ganze Familie isst gemeinsam zu Mittag. Ein Apéritif, ein Glas Weißwein, gutes Essen, nette

Unterhaltung. Freilich rede ich nicht besonders viel (mein Französisch ist noch *un peu élémentaire*, aber ich mache Fortschritte), doch die Stimmung ist wundervoll. Es ist eine Reise zurück in meine Kindheit, in das vorstädtische West-London der späten Fünfziger und frühen Sechziger – zu jenen fröhlichen Sonntagsmahlzeiten mit Reg und Len, bei denen meine Mama das Gemüse »ermordete« und mein Vater mit dem Abwasch kämpfte. Es ist eine kleine Zeitreise, die ich sehr genieße.

Da sich meine Eltern schon früh trennten, mein Vater bereits 1972 starb und ich in den nächsten 20 Jahren

mehr oder weniger in Sachen Musik unterwegs war, ist dieses Gefühl, Teil einer größeren Familie zu sein, etwas, das ich fast ein Vierteljahrhundert, fast mein gesamtes Erwachsenenleben lang, vermisst habe. Andys Familie war in Vancouver, Jills in Los Angeles. Hier in der Schweiz sind alle beisammen. Das hat etwas Heimeliges und Vertrautes, das nichts damit zu tun, wer ich bin und was ich mache.

Der Rest meiner Familie? Kompliziert, gelinde ausgedrückt.

Jill tut sich entsetzlich schwer, mit diesem Chaos zurechtzukommen. Als ich ihr erzähle, dass ich in die Schweiz ziehe, ist eines der ersten Dinge, das sie

sagt: »Du sprichst doch gar kein Französisch!« Sie hat recht, aber es spielt keine Rolle für mich. Ich kann es lernen, und das tue ich.

Lily ist inzwischen sechs, und ich versuche, sie so oft wie möglich zu sehen. Ich fliege zurück nach Großbritannien und wohne in scheußlichen Holiday Inns oder Flughafenhotels. Ich hole sie von der Schule ab, dann sitzen wir im Auto und unterhalten uns oder hören die Filmmusik des neuesten Disney-Streifens *Aladdin*, während wir darauf warten, dass das italienische Restaurant in Cranleigh, Surrey, öffnet. Eine

schwierige, traurige Angelegenheit für alle Beteiligten.

Orianne trifft Lily zum ersten Mal in Ascot – ich kann nicht in London absteigen, weil mich dort immer noch die Presse verfolgt, also buche ich ein kleines Landhotel nicht weit von Tittenhurst Park, dem ehemaligen Lennon-Haus, das ich mit Brand X gemietet hatte.

Ich führe Lily in das problematische Thema der neuen Frau in Daddys Leben ein, indem ich zu ihr sage: »Ich habe eine Dame kennengelernt, die aussieht wie Prinzessin Jasmin aus *Aladdin*.« Da bekommt sie große Augen. »Wow!« Das erleichtert die

erste Begegnung zwischen Lily und Orianne ungemein.

Es dauert noch eine Weile, bis Orianne Simon und Joely kennenlernen. Eins nach dem anderen. Eine Familie zu erben kann für alle Beteiligten traumatisch sein. Doch Orianne, eine aufgeweckte, intelligente Frau, bewerkstelligt das alles in ihrem Tempo.

Wir sind uns der Tatsache bewusst, dass wir alles festigen müssen. Ich will, dass meine Kinder so oft wie möglich zu Besuch kommen können. Also beginnen wir, nach einem angemessenen, familienfreundlichen Lebensmittelpunkt zu suchen.

Die Schweizer sind mit solchen Dingen jedoch vorsichtig. Ein Ausländer kann nicht einfach in ihrem Land auftauchen und ein riesiges Einfamilienhaus kaufen – man braucht dazu eine sogenannte C-Bewilligung. Um diese zu erhalten, muss man glaubhaft machen, dass man in der Schweiz bleiben will, indem man sich zunächst für fünf Jahre eine B-Bewilligung besorgt. So soll verhindert werden, dass man eine Immobilie bloß als Feriendomizil kauft, um von den Steuervergünstigungen zu profitieren. Es dauert eine Weile, aber schließlich finden wir das richtige Zuhause. Es liegt inmitten von Weinbergen in dem

kleinen Dörfchen Begnins, auf halber Strecke zwischen Genf und Lausanne. Clayton House ist ein 650 Quadratmeter großer Herrensitz mit sieben Schlafzimmern, sechs Badezimmern, einem Tennisplatz, Swimmingpool, Pool-Haus und einem großartigen Blick auf den Genfer See und die Alpen. Leider hat es schon einen Besitzer: die Motorsportlegende Sir Jackie Stewart.

Zum Glück kenne ich Sir Jackie, und erfahre, dass er und seine Frau unbedingt wieder nach Großbritannien zurück wollen. Eine Zeitlang mieten wir das Haus von Jackie, aber als ich die Schweizer Behörden erst einmal von

meiner Vertrauenswürdigkeit und meiner Liebe zu ihrem schönen Land überzeugt habe, kaufe ich Clayton House.

Ich habe das Gefühl, angekommen zu sein, fühle mich gefestigt und sicher. Zum ersten Mal seit ... *überhaupt*.

Ich weiß nicht, ob sich mein Befreiungsschlag herumgesprochen hat, aber später erfahre ich, dass im Januar 1996 mein Name in einem seltsamen neuen Zusammenhang kursiert: Eine Fernsehverfilmung von *Doctor Who* ist gerade in der Mache, und neben Scott Glenn und Randy Quaid stehe ich in der engeren Auswahl für die Rolle des Master, des Erzrivalen des Timelord.

Am Ende bewahrt mich die Terminplanung davor, dass man mir die Rolle des intergalaktischen Bösewichts offiziell anbietet, was vermutlich auch besser ist. Ich kann ja nicht so einfach vom tourenden Musiker zum Reisenden durch Raum und Zeit werden.

Inzwischen ist klar, dass wir die Genesis-Neugkeit nicht länger zurückhalten können. Ich will mich als nunmehr ehemaliger Frontmann »outen«, und Mike und Tony müssen in die Lage versetzt werden, weiterzumachen, was auch immer sie als Nächstes vorhaben.

Ich fliege nach London zu einem Treffen in Tony Smiths Haus. Ich nehme an, dass unser Manager Tony und Mike längst über meine Absichten in Kenntnis gesetzt hat. Trotzdem bin ich nervös. Es sind meine ältesten musikalischen Freunde. Zwei meiner ältesten Freunde, Punkt. Und ich bin dabei, mich formal von ihnen zu verabschieden.

Wir sitzen bei einer Tasse Tee an Smiths Küchentisch. Wir betreiben etwas Smalltalk, wissen aber alle, was es eigentlich zu besprechen gibt.

»Ich steige aus.«

Tony Banks entgegnet mit echtem britischen Understatement: »Nun, das

ist ein trauriger Tag.«

Mike fügt hinzu: »Wir verstehen das. Wir sind nur überrascht, dass du so lange geblieben bist.«

Meiner Ansicht nach ist es ein ehernes Gesetz der Rock-'n'-Roll-Physik: Genesis können nicht noch weiter schrumpfen. *Dann waren es nur noch zwei?* Das kann nicht gutgehen. Peters Ausstieg war schon ein gewaltiger Bruch, doch Genesis heute ist nicht Genesis von damals. Die angesehene Prog-Rock-Gruppe der Siebziger ist inzwischen ein Stadien füllendes Phänomen der Neunziger geworden. Ich hatte nie gewollt, dass es dahin

kommt, doch das ist bestimmt das Ende.

Aber nein. Tony und Mike wollen weitermachen – sie werden sich einen neuen Sänger suchen. Genesis ist noch nicht vorbei, nicht jetzt, noch nicht.

Insgeheim freut es mich sehr, dass sie Pläne fürs Weitermachen schmieden. Ich will nicht, dass sich die Band auflöst, und ganz bestimmt will ich nicht der Grund dafür sein. Ich will nur raus. Wir umarmen einander, wünschen einander viel Glück, sagen uns Lebewohl. Wir wissen, dass wir uns wiedersehen werden, aber nicht unter denselben Vorzeichen.

Am 28. März 1996 heißt es in einer offiziellen Pressemitteilung unseres Managements: »Genesis beendet 20-jähriges Experiment. Die Band beschließt, Peter Gabriel als Sänger zu ersetzen ... in den letzten 20 Jahren übernahm Schlagzeuger Phil Collins aushilfsweise das Mikro, unter großem Beifall ...«

Witzig, kurz und bündig, liebevoll. Das perfekte Lebewohl. Tschüss. Und nun, da die Nachricht endlich raus ist, genieße ich ein Gefühl, das ich seit Jahren nicht gehabt habe.

*Freiheit.*



Begrüßung von Nelson Mandela und der Queen mit Hugh Masekela in der Royal Albert Hall in London, 1996.

18

# Große Band, große Affen, große Liebe

Oder: Ich bin der King des  
Swing ...

**D**a ich mich nunmehr von einer großen Band und der damit verbundenen Schwerfälligkeit befreit habe, tue ich das Nächstliegende: Ich

gründe eine Bigband.

Im Jahre 1987 traten Genesis im Rahmen der *Invisible Touch*-Tour beim Montreux Jazz Festival auf. Im Jahr davor hatte ich dort schon mit Eric Clapton gespielt – als Teil der vierköpfigen Besetzung, mit der er das von mir produzierte Album *August* auf die Bühne brachte. Daher kannte ich bereits den sympathischen Claude Nobs, den Begründer dieses fantastischen jährlichen Events. Er ist außerdem der Warner-Vertreter in der Schweiz, was ihn zu meinem Ansprechpartner in meiner neuen Wahlheimat macht.

Obendrein erscheint es mir nur recht und billig, als Neubürger beim bedeutendsten Jazz-Festival der Schweiz – der Welt – aufzutreten. In Kenntnis der überkorrekten Schweizer, die ganz versessen auf Jazz sind, könnte es sein, dass ein Auftritt in Montreux Teil des Kleingedruckten war, worin welches mir schließlich das Recht zugesprochen wurde, das Haus in Begnins zu erwerben. Wie auch immer: Wenn der Jazz ruft, sagt man nicht Nein.

Jazz und insbesondere Bigband-Jazz hat mich immer angesprochen. In meiner Jugend standen gleich neben den Beatles Buddy Rich und Count

Basie, vor allem Basie, weil ich seinen Schlagzeuger Sonny Payne bewunderte, der mich stark beeinflusst hat. Ich hörte das von Quincy Jones dirigierte *Sinatra At The Sands* ebenso oft wie *With The Beatles*. Als ich reifer wurde, erweiterten sich auch meine Hörgewohnheiten, und meine neuen Helden wurden John Coltrane, Weather Report und Miles Davis.

So betrachtet, war Genesis bei aller Vielseitigkeit unserer Kompositionen für mein musikalisches »Ich« nie ganz befriedigend. Obwohl wir in den Siebzigern und frühen Achtzigern alle Hände voll zu tun hatten, fehlte mir musikalisch doch etwas. Das erklärt,

warum ich in dieser Phase so lange bei Brand X spielte.

Nun, anderthalb Jahrzehnte nach dem Ende meiner aufregenden Jazz-Experimente mit Brand X, zuckt hier in der Schweiz Mitte der Neunziger ein alter Muskel. Erfreulicherweise macht mir das Montreux Jazz Festival ein Angebot, das ich nicht ausschlagen kann: Monsieur Nobs regt an, dass ich mir einen Tag aussuche und tue, wozu ich Lust habe.

»Nun, Claude, ich wollte schon immer mal mit einer Bigband auftreten.«

Er ist sofort Feuer und Flamme und beschließt ebenso unverzüglich, Ahmet Ertegün in die Planung einzubeziehen.

Ich freue mich darauf, wieder mit dem Mann zusammenzuarbeiten, der mich am Beginn meiner Solokarriere so begeistert ermutigt hat. Ahmets Leidenschaft war nicht rein professioneller oder musikalischer Natur. Wenn er jemanden mochte, dann stets den ganzen Menschen. Man fühlte sich wie sein verlorener Sohn, der Sohn, den er nie hatte. Dieses Gefühl erweckte er bei einer ganzen Reihe großer Künstler – etwas, das mir erst nach Ahmets Tod im Jahr 2006 voll bewusst wurde, als ich zusammen mit Eric, Wynton Marsalis, Dr. John, Solomon Burke, Ben E. King und vielen

anderen ihm zu Ehren einen Konzertabend in New York bestritt.

Ich erinnere mich, dass er einmal zu mir sagte: »Phil, du bist der Sohn, den ich nie hatte.«

Ahmet fliegt ein und trifft sich mit Claude, Tony Smith und mir im Hotel Beau Rivage in Genf. Wir besprechen die Einzelheiten dessen, was ich bereits *The Phil Collins Big Band* nenne: meine Wunschliste der teilnehmenden Musiker, das Repertoire, wo und wie wir auftreten werden, ob wir ein Album machen sollen.

Ich sage, dass ich gerne Quincy Jones als Dirigenten mit im Boot hätte. Ich möchte die Platten, die er in den

Sechzigern mit seiner eigenen Bigband aufgenommen hatte. Als ich einmal auf Tournee in Barcelona gastierte und sein Album *Listen Up* gehört hatte, schickte ich ihm ein »Liebesfax«, wie er es immer nannte. Ich nehme also Kontakt mit ihm auf und unterbreite ihm meine Pläne. Er merkt, dass ich es ernst meine, und ist sofort dabei. Praktischerweise bringt er gleich ein paar großartige Musiker mit: In Europa arbeitet er regelmäßig mit einer Bigband zusammen, die zu einem deutschen Radiosender gehört, dem WDR in Köln. Also beschließen wir, diese Band als Kernformation zu nehmen.

Aber wer soll singen? Das Projekt trägt zwar meinen Namen, aber es ist definitiv eine Bigband, keine Ein-Mann-Show. Teils aus einem tiefempfundenen musikalischen Verlangen heraus, teils aufgrund der jüngsten privaten Turbulenzen will ich zurück in den Hintergrund, in die Sicherheit hinter dem Schlagzeug. Außerdem will ich, dass es so authentisch wie möglich wird, eine Verneigung vor dem Vermächtnis des Jazz. Ich will mich nicht in den Vordergrund drängen.

Auf der *Both Sides*-Tour gerieten Tony Bennett und ich erstmals in den Orbit des jeweils anderen. Es war der

Beginn einer neuen Karriere für den legendären Schnulzensänger, der sich plötzlich zum hippen Künstler der MTV-Generation mauserte – eine Verwandlung, die sein Sohn Danny geschickt steuerte, nachdem er das Management der väterlichen Karriere übernommen hatte. Einmal sah ich ihn im Fernsehen, als er sagte: »Heute gibt es ein paar großartige Songschreiber; Phil Collins ist einer davon.« Ich erinnere mich, dass ich dachte: »Verdammter, Tony Bennett hat von mir gehört!«

Als diese Idee Gestalt annimmt, träume ich von einer Anzeigetafel draußen an einer Konzerthalle: »Die

Phil Collins Big Band unter der Leitung von Quincy Jones mit ihrem Gastsänger Tony Bennett.«

Einmal kreuzten sich unsere Wege in Australien. Wir wohnten im selben Hotel, und ich hinterließ Mr. Bennett eine Nachricht. Darin stand, dass ich überlegte, eine eigene Bigband zu gründen, und dass es, sollte dies jemals spruchreif werden, mir eine Ehre wäre, wenn er es in Betracht zöge, bei uns zu singen. Ich erhielt zur Antwort, Tony sei sehr an einem derartigen Projekt interessiert.

Nun, da die Idee eine ganze Ecke konkreter geworden ist, setzen wir uns diesmal mit den Herren Bennett senior

und junior in Verbindung. Abermals lautet die Antwort, dass Tony Lust darauf habe. Zu meiner Überraschung und Freude sieht es also aus, als hätten wir unsere Gaststars zusammen, wenngleich Tonys Sohn die Teilnahme seines Vaters erst in letzter Sekunde 100-prozentig bestätigt. Was sollen wir nun spielen? Mein Trompeter Harry Kim besitzt einen großen Weitblick und trifft den Nagel auf den Kopf als er meint, wenn wir uns an den Stücken von Count Basie und anderen versuchten, bestehe, ein signifikantes Risiko, dass wir nicht an die Originale heranreichen. Das waren einige der besten Musiker und Sänger der

Musikgeschichte. Ich kenne jeden Ton von Buddy Richs Album *Swinging New Big Band*, das ich seit dem ersten Mal 1966 ständig gehört habe. Es war meine Einstiegsdroge in eine wunderbare neue Welt und brachte mich auf einen Weg der Entdeckungen, der zu Count Basie, Sonny Payne, Harold Jones, Jo Jones, Duke Ellington und vielen anderen führte. Ich habe nicht vor, in diesem heiligen Revier zu wildern.

Daher schlägt Harry vor, etwas zu machen, das niemand sonst bringen kann: instrumentale Versionen meiner eigenen Sachen zu arrangieren – sowohl Solo-Material als auch Genesis-Songs. Harry trifft sich mit mir in

Hermance. Er kennt viele gute Musiker, die uns bei den Arrangements helfen können, und wir sprechen über das Repertoire. Dann beschließen wir, dass er die ausgewählten Songs seinen Kollegen zukommen lässt und wir schauen, was zurückkommt.

Ich vervollständige die hochkarätige Besetzung, die es der Phil Collins Big Band ermöglichen soll, Phil-Collins-Material im Bigband-Stil zu spielen: Neben Quincy und Tony ist David Sanborn Gaststar als erster Saxofonist. Die anderen Bandmitglieder sind: Harry an der Trompete, Daniel Fornero (ebenfalls Trompete), Luis Conte (Percussion), Daryl Stuermer (Gitarre),

Nathan East (Bass), Brad Cole (Piano), Arturo Velasco (Posaune) und Andrew Woolfolk (Saxofon). Die restliche Band besteht aus Mitgliedern der WDR-Bigband. Das ergibt insgesamt 20 Musiker.

Bei so vielen Musikern auf derselben Bühne hätte ich mir denken können, dass es ein paar zwischenmenschliche Probleme geben würde. Was ich nicht vorhersehen konnte, war, dass sie von ganz oben kamen.

Wir buchen acht Konzerte. Das erste findet am 11. Juli 1996 in der Royal Albert Hall in London statt. Es ist Teil einer Veranstaltung zu Ehren des ersten Besuchs des südafrikanischen

Präsidenten Nelson Mandela in Großbritannien. Er hatte erklärt, er wolle keinen Staatsempfang, sondern eine Party.

Neben Präsident Mandela werden unter den Anwesenden die Queen, Prinz Philip, Prinz Charles und Zenani Mandela Dlamini sein, die Tochter des Präsidenten. Der Abend soll außerdem Mittel für den Nations Trust einspielen, eine Hilfsorganisation, die Geld für benachteiligte südafrikanische Jugendliche sammelt. Für den Startschuss meiner neuen Richtung hätte ich mir eigentlich auch einen ruhigeren, weniger angespannten Moment aussuchen können.

Anfang Juli kommt die Band zu den Proben in Montreux zusammen. Wir proben bis zum Umfallen. Wir nehmen die Sache sehr ernst. Sie ist eine ernste Angelegenheit, diese musikalische Freiheit. Am letzten Tag erscheint Tony Bennett, um seine Songs mit uns zu proben. Geplant ist, dass er in der Mitte des Konzerts auf die Bühne kommt und einige seiner Standards zum Besten gibt. Ich habe keinesfalls die Absicht, Herrn Bennett zu bitten, sich an »In The Air Tonight« oder »Sussudio« zu versuchen, so jazzig die neuen Arrangements auch sein mögen.

Während der Proben singt Tony wie ein Nachtigall und ist todschick

gekleidet. Als ich hinter ihm am Schlagzeug sitze, wird ein Traum für mich wahr. Quincy ist genauso, wie ich es erwartet habe: unbeirrbar und hochkonzentriert. Er ist eine magische Persönlichkeit.

Auch Claude ist da, sodass das Ganze wirkt wie ein Kammerkonzert bedeutender Jazzgrößen. Zwischen den Durchgängen stehen wir um den Flügel und unterhalten uns, tauschen persönliche Anekdoten aus, in denen bisweilen auch meine großen musikalischen Helden vorkommen: »Ich weiß noch, als Sinatra ... Basie sagte zu mir ...« Ich bin total begeistert. Ich glaube, jetzt bin ich endlich

erwachsen geworden, ein Musiker, den man in der ersten Riege akzeptiert. Außerdem bin ich so weit entfernt von Fax-Botschaften, Steuern und Boulevard-Schlagzeilen, wie es momentan irgend möglich ist. Das ist eine Riesenerleichterung.

Nach ein paar Songs, die er alleine singt (darunter »Over The Rainbow«, »Old Devil Moon« und »The Lady Is In Love With You«), schlägt Tony vor, einen Titel gemeinsam zu singen.

»Nein, nein, Tony, tut mir leid, aber ich singe auf dieser Tournee nicht.«

Tony beharrt darauf und schlägt Duke Ellingtons »Don't Get Around Much Anymore« als Duett vor.

»Na gut, okay«, gebe ich widerstrebend nach. »Wie geht das denn gleich?« Ich bezweifle, dass es tatsächlich funktioniert, aber vielleicht bekommt Tony dadurch ja eine Vorstellung davon, wie es funktionieren könnte – 15 Jahre später nimmt er es im Duett mit dem kanadischen Schmusesänger Michael Bublé auf, dann im Folgejahr nochmals – mit dem panamaischen Schauspieler und Sänger Miguel Bosé.

Wir fliegen nach London und gehen zum Soundcheck für den Mandela-Gig in der Royal Albert Hall. Ich bin zuversichtlich, wir sind in Höchstform, und trotz des Drucks, der auf uns

lastet, ist die Show großartig. Der legendäre südafrikanische Trompeter Hugh Masekela spielt bei einer Version von »Two Hearts« mit, und Quincy genießt seinen tatsächlich ersten Auftritt auf einer britischen Bühne.

Danach folgt ein zwangloses Treffen mit Präsident Mandela und der königlichen Familie. Es war ein bahnbrechender Abend, ein tolles Konzert, ein vielversprechendes Debüt und das Privileg einer Begegnung mit einem wahren Giganten der Politik.

Unser zweites und unser drittes Konzert finden in dem entsprechend vornehmen Sporting Club in Monte Carlo statt. Über dem Eingang des

Veranstaltungsorts prangt ein Schild, das leider nur den Auftritt der »Phil Collins Big Band« ankündigt. Kein Quincy, kein Tony. Ich gerate in Panik. Keiner der beiden wird entzückt sein, plötzlich unerwähnr zu bleiben. Jetzt gilt es, schnell zu überlegen und ebenso schnell den Werkzeugschrank zu durchforsten. Bevor die Jazzer und die Reichen von Monte Carlo zum Konzert des Abends eintrudeln, ist die Ankündigung über dem Eingang korrigiert worden: »Die Phil Collins Big Band mit Quincy Jones und Tony Bennett«. Ihre Namen erstrahlen nicht ganz so sehr, da sie aus schwarzem Gaffa Tape bestehen, aber vom

Bürgersteig aus ist das kaum zu erkennen.

Dann noch ein Problem: Nach der Show kommt einer aus Tonys Mannschaft mit besorgtem Blick zu mir. Offenbar habe ich Herrn Bennett auf der Bühne nicht standesgemäß angekündigt. Ich soll das Ganze noch ein bisschen steigern, ein wenig mehr Trara machen. Okay, verstanden.

Und noch ein Problem: Nach der zweiten Show in Monte Carlo besucht mich Ralph Sharon, der seit 40 Jahren für Tony Klavier spielt, in meiner Garderobe.

»Phil, ich habe eine gute und eine schlechte Nachricht. Es klingt

fantastisch ... aber es ist ein bisschen laut für Tony.«

Bei den Proben waren wir sogar noch lauter, und Tony hat aus vollem Hals gesungen. Zudem wurden die ersten beiden Konzerte in dezenter Lautstärke gegeben, und Tony wirkte erneut vollkommen entspannt. Ich kann also nicht begreifen, wann und wie dieses Problem aufgetreten ist.

Dann erhalte ich einen nützlichen Hinweis: Jemand hat Tony erzählt, ich sei ein großer Fan von Buddy Rich. In der großen Rivalität zwischen Frank und Tony stand Buddy stets fest auf Sinatras Seite, was man von Ol' Blue Eyes' Stamm-Schlagzeuger auch

erwarten konnte. Einmal spielte Buddy jedoch anscheinend auch mit Tony. Am Ende von Tonys vier oder fünf Songs rief ihm Buddy, von Natur aus ein (sagen wir) Provokateur, beim Verlassen der Bühne hinterher: »Netter Versuch, Tony!«

Von da an hasste Tony Buddy, und jetzt komme ich und versuche offenbar, Buddy zu sein. Was im weiteren Sinn bedeutet, dass sich Tony nicht mehr ganz sicher ist, ob er mir trauen kann. Ich finde, es ist ein bisschen weit hergeholt, mich für Buddys Tun und Lassen verantwortlich zu machen, aber langsam begreife ich, dass diese neue musikalische Welt, die ich eben erst

betreten habe, ihre ganz eigenen Gesetze hat. Die großen Tiere des Genres können alte Erinnerungen und Feindschaften nur schwer überwinden.

In der Liebe und im Jazz ist alles erlaubt. Rock-'n'-Roll-Politik ist nichts dagegen.

Also drehen wir leiser, Abend für Abend, bei jeder der verbleibenden sechs Shows. »Ja, Phil, es ist immer noch etwas zu laut ... «, sagt Ralph. Wir werden so leise, dass wir kaum noch spielen. Man könnte eine Stecknadel fallen hören.

In Perugia in Italien gibt es weiteres Theater. Da Danny Bennett die Teilnahme seines Vaters erst in letzter

Minute bestätigte, mussten die italienischen Veranstalter die Konzertplakate drucken lassen, ohne genau zu wissen, wer alles auftreten würde. Um auf Nummer sicher zu gehen, verwendeten sie nur meinen Namen.

Tony trifft am Veranstaltungsort ein, sieht das Plakat, auf dem nur »The Phil Collins Big Band« steht, und macht mir unmissverständlich klar: »Ich könnte jetzt einfach gehen.«

»Was ist denn los, Tony?«

»In meinem Vertrag steht: 50 Prozent Ankündigung auf Plakaten, aber ich bin auf keinem dieser Plakate – und zwar auf der gesamten Tour nicht!«

»Das liegt daran, dass dein Sohn erst in letzter Minute zugesagt hat!«

Ich fühle mich plötzlich unwohl, ganz zu schweigen davon, dass ich dieses ganze Hickhack satt habe. Also bitte ich einen Profi dazu. Tony Smith, ein außerordentlich geschickter Vermittler, nimmt Tony beiseite, sie sprechen darüber und lösen das Problem.

Als alter Hase lacht Mr. Bennett trotzdem zuletzt. Gegen Ende unserer gemeinsamen Konzertreihe bitte ich ihn um ein signiertes Foto. Er kommt meinem Wunsch gerne nach und unterschreibt: »Für Phil, meinen ›Buddy‹ (Kumpel)« – und setzt das

*Buddy* demonstrativ in  
Anführungszeichen.

\* \* \*

Unterdessen entwickelt sich mein Privatleben mit Orianne prächtig. Allerdings ist der ferne Kanonendonner meiner Scheidung von Jill am Horizont zu hören. In bestimmten Sparten der britischen Presse bin ich immer noch Staatsfeind Nummer eins. Aber ich bin bis über beide Ohren verliebt, verspüre neue geistige Energie, fühle mich immens kreativ und in jeder Hinsicht frei. Dieser Neuanfang in der Schweiz

gestaltet sich genauso, wie ich es mir erhofft hatte.

Nicht zuletzt an der musikalischen Front. Eines Morgens erhalte ich einen Anruf von Sir George Martin. Er will seine Karriere noch einmal Revue passieren lassen und ein Album mit dem Titel *In My Life* mit neuen Versionen seiner Lieblingssongs von den Beatles herausbringen. Wir kennen uns seit Jahren, haben aber noch nie zusammen gearbeitet, also finde ich es klasse, dass er mich fragt. Er und sein Sohn Giles kommen nach Frankreich in ein Haus, das ich gemietet habe, um dort mein nächstes Album aufzunehmen.

Ich soll »Carry That Weight/Golden Slumbers« von *Abbey Road* übernehmen. Als erstes spiele ich das Schlagzeug ein, inklusive Ringos berühmtem Solo. Wir verdoppeln dessen Länge, was George sehr gefällt. Dann machen wir uns an die Gesangsparts, die voller eng beieinanderliegender dreistimmiger Harmonien sind. Immer wieder sagt George: »Das hat Paul gesungen ... und das hat John gesungen ...« Es wird eine kostbare Erinnerung an die Arbeit mit einer wahren Musiklegende und einem durch und durch netten Menschen.

Mein sechstes Soloalbum, *Dance Into The Light*, erscheint noch im selben

Jahr, im Oktober 1996. Titel und Sound sind symbolisch: Es ist ein optimistisches Album, sehr hell und farbenfroh. Ich höre viel von Youssou N'Dour und bin mir zudem bewusst, dass Gitarrenbands wieder im Kommen sind. Es ist die Ära des Britpop. Obwohl ich von *Cool Britannia* und der neuen Swinging-London-Blase nicht weiter entfernt sein könnte (wenngleich ich mich Noel Gallagher von Oasis insofern ein wenig verbunden fühle, als er mich gerne verbal abwatscht), fühle ich mich inspiriert, auf meinen Keyboards mit Gitarrenklängen zu experimentieren.

Ich schreibe also ein paar neue »Gitarrensongs«, soll heißen: Songs, die

anders sind als diejenigen, die Phil Collins üblicherweise schreibt. Jetzt, in meiner Eigenschaft als Vollzeit-Solokünstler, möchte ich die Flagge der Freiheit möglichst hoch hissen und ein bisschen herumprobieren.

Kurz nach der Veröffentlichung des Albums treffe ich Noel zufällig auf Mustique. Er macht gerade mit seiner ersten Frau Urlaub, ich bin mit Orianne dort. Orianne und ich gehen häufig in eine Bar namens The Firefly und freunden uns mit den Besitzern Stan und Liz an. Eines Abends lasse ich im Gespräch beiläufig fallen, dass der Schuppen ein wenig Live-Musik gebrauchen könne. Er antwortet:

»Wenn du Schlagzeug spielst, trommle ich ein paar Musiker zusammen.« Klingt gut, also willige ich ein.

An dem betreffenden Abend treffe ich dort eine Saxofonistin und ihren Klavier spielenden Ehemann an; sie sind mit dem Boot von einer Nachbarinsel rübergekommen. In einer Ecke der winzigen Bar sitzen Noel, seine Frau, Johnny Depp, Kate Moss und ein Labour-Parlamentarier (ich weiß nicht, wer; für mich sehen alle gleich aus). Ich stelle mich vor und frage Noel, ob er nicht Lust hätte, ein bisschen bei uns mitzumachen.

Da meldet sich Noels Frau zu Wort und sagt, sie habe das Video zu »It's In

Your Eyes« gesehen, der zweiten Auskopplung von *Dance Into The Light*, worin ich Gitarre »spiele« (ich hatte mir eine von Paul McCartney ausgeborgt, der ebenfalls Linkshänder ist). Lässig teilt sie mir mit, sie wisse, dass ich kein Gitarrist sei und dass ich ihr nichts vormachen könne. »Das war auch nicht meine Absicht«, entgegne ich, »mir hat es halt einfach Spaß gemacht.«

Dann spricht Noel, der meine Einladung abschätzig zurückweist. Reichlich verlegen ziehe ich mich an die Bar zurück. Kate Moss rechne ich allerdings hoch an, dass sie herüberkommt und sich für den peinlichen Zwischenfall entschuldigt.

Unser kleines Trio beginnt dennoch zu spielen. Bald darauf erhebt sich die Gallagher-Gesellschaft und geht.

*Dance Into The Light* ist als Album zwar ein ziemlicher Rohrkrepierer, die Tour hingegen geht ab wie eine Rakete. *A Trip Into The Light* beginnt am 28. Februar 1997 im Ice Palace in Tampa, Florida, und wird bis Ende April mit Konzerten in ganz Nordamerika fortgesetzt. Nach fünf Monaten Pause folgt Teil zwei, eine dreimonatige Europa-Tournee, die mich bis Jahresende in Atem hält.

Diese ersten Jahre nach Genesis bescheren mir noch ein weiteres Projekt mit ganz eigenen Kämpfen. Aber was

ist schon eine Chance ohne Kampf? Wenn es zu leicht ist, hat es keinen Wert. Da ich die Arbeit und die Arbeitsweise der Walt Disney Studios kannte, hätte ich von einer Zusammenarbeit mit ihnen auch nichts anderes erwartet.

\* \* \*

Im Sommer 1995 fliegt ein Team aus der Disney-Zentrale in Burbank, Los Angeles, in die Schweiz. Es sind ein paar Schwergewichte: Tom Schumacher, Präsident der Walt Disney Animation Studios; Chris Montan, der leitende Musikproduzent des

Unternehmens; Kevin Lima vom Autorenteam von *Aladdin* und *König der Löwen*; und Chris Buck, ein Trickfilmzeichner, der an *Falsches Spiel mit Roger Rabbit* und *Die kleine Meerjungfrau* mitgearbeitet hat (und der schließlich beim 2013 erschienenen Film *Die Eiskönigin*, dem umsatzstärksten Animationsfilm aller Zeiten, Co-Regie führen sollte). Als das Projekt 1999 beendet ist, werden alle diese Jungs gute Freunde von mir geworden sein.

Im Hotel Métropole in Genf begeben wir uns in einen Konferenzraum. Die Männer von Disney haben ein Angebot mitgebracht. Sie wollen, dass ich die

Musik für den 37. Trickfilm des Unternehmens schreibe, eine Adaption von Edgar Rice Burroughs' *Tarzan*-Geschichten. Wie man in Hollywood zu sagen pflegt, soll das »ein filmisches Großereignis« werden. Wie groß, finde ich später heraus: Mit einem Budget von 130 Millionen Dollar ist *Tarzan* bei seiner Leinwand-Premiere der teuerste Animationsfilm, der je gedreht wurde. In gewisser Weise muss er das auch sein: *Der König der Löwen* aus dem Vorjahr war ein Riesenerfolg, damals der fünftbeliebteste Film in der Geschichte des amerikanischen Kinos. Schumacher und seine Mitarbeiter streben ein ähnliches Erfolgsniveau an.

Es ist klar, dass dies ein Wahnsinnsangebot ist. Zu diesem Zeitpunkt weiß weder das Disney-Team noch der Rest der Welt, dass ich Genesis verlassen habe. Ich habe also noch relativ viel Luft in meinem Terminplan. Ebenso wichtig ist, dass ich mit Disney aufgewachsen bin; es ist in meiner DNA. Ich habe mir alle Filme mit meinen Kindern angesehen. Ich habe sie mir sogar ohne meine Kinder angesehen: Ich erinnere mich, dass ich mit Tony Banks in L.A. in einer Vorstellung von *Die Schöne und das Biest* war, als der Film herauskam.

Als Kind war ich stark von meinem Bruder Clive beeinflusst, der später

Karikaturist wurde. Die Werke der legendären Disney-Zeichner, der *Nine Old Men*, hingen auf seiner Seite unseres gemeinsamen Kinderzimmers an der Wand. Dank meiner Schwester Carole, einer professionellen Eisläuferin, besuchte die Familie Collins die jährliche Weihnachts-Eislaufshow in Wembley, die meist auf dem jeweils aktuellen Disney-Film basierte. Es wurde zur Selbstverständlichkeit, dass sich die Feenkönigin (Carole) mit dem Rest der Disney-Bagage herumtrieb, so auch mit sämtlichen sieben Zwergen – in jenem Jahr, als sie in *Schneewittchen* auftrat. Schlafmütz kenne ich übrigens am besten – er wohnte während der

Zeit der Wintervorstellung in Wembley bei uns.

Er hieß Kenny Baker und war auch Mitglied einer musikalischen Comedy-Truppe namens The Mini Tones. Bekannt wurde er jedoch in einer ganz anderen Rolle: Kenny war R2-D2 in den *Star-Wars*-Filmen. Er hatte eine 1,80 Meter große Freundin, Annette, die ebenfalls bei uns wohnte. Der Anstand bewahrte mich davor, mir auszumalen, was sie gemeinsam trieben. Ich gewöhnte mich rasch daran, dass sie im Haus waren, aber unser Mischlingshund Buddy brauchte etwas länger. Kenny klingelte an der Haustür, ich öffnete, und schon war

Buddy Nase an Nase mit diesem Zweibeiner.

Es waren aber nicht nur die Trickfilme und die Figuren, die mich prägten. Wie für jedes Nachkriegskind, waren die Disney-Songs ein Bestandteil meines Lebens. Ein Beispiel: Ich erinnere mich, wie mein Vater zum ersten Mal meinen Sattel losließ, als ich Radfahren lernte, und dabei »Hei-didel-di-dei« aus *Pinocchio* sang. Viel später war nach der Trennung von Jill die Filmmusik von *Aladdin* der Soundtrack jener traurig-wehmütigen Wartezeiten mit Lily im Auto.

So besonders, so magisch sind diese Erinnerungen. Diese Melodien habe ich

im Blut. Und zwar schon, bevor meine Gedanken wieder ins Hier und Jetzt zurückkreisen, ins Jahr 1995 – das Jahr, als mein Fast-Altersgenosse Elton John mit einem Oscar, einem Grammy und einem Golden Globe für seine Arbeit an dem Disney-Soundtrack von *Der König der Löwen* ausgezeichnet wurde.

Wenn man daher als Songschreiber einen Anruf erhält, in dem es heißt, Disney will, dass man für sie schreibt, dann denkt man: »Mein Gott. Man bittet mich, einem Club beizutreten, in dem ich mich niemals als Mitglied zu sehen gewagt hätte.«

Gleich darauf denkt man: »Mein Gott, sie bitten mich, etwas zu tun, das ich

mir gar nicht zutraue.«

Das Disney-Quartett erklärt mir die Story. Es ist *Tarzan*, und es liegt nahe, mich zu bitten: Trommeln, Dschungel-Rhythmen, Schlaginstrumente. Auf dem Papier passt das wunderbar. Trotzdem bin ich mir nicht sicher. Das wäre ein gewaltiges Unterfangen. Und ich bin mir auch nicht sicher, ob sie sich sicher sind. Weiß Disney denn nicht, dass meine jüngste Veröffentlichung *Both Sides* war, nicht mein erstes, sondern mein zweites tristes »Scheidungs-Album«? Und haben sie nichts von Faxgate gehört, geschweige denn von Taxgate?

Doch diese Jungs sind Amerikaner und haben somit meist keinen Teil an den Späßchen der britischen Regenbogenpresse. Außerdem *sind sie Disney*. Sie wissen, was sie tun. Chris Montan, Verantwortlicher für die Musikproduktion, hatte die blendende Idee, Elton für *König der Löwen* zu engagieren, also ist er bestimmt kein Idiot. Obendrein haben sich nur wenige Hörer für die textlichen Feinheiten von *Both Sides* interessiert, und das als Flop verschriene Album verkaufte sich weltweit trotzdem rund sieben Millionen Mal. Ich nehme an, Chris überlegte sich vor allem folgendes: »Dieser Typ ist angesagt,

und das schon seit einer ganzen Weile, und genau so einen brauchen wir für unseren Film.«

Als alter Schwarzseher höre ich mich trotzdem sagen: »Ich weiß nicht, ob ich einen Song wie ›Be My Guest‹ aus *Die Schöne und das Biest* schreiben kann. Ich weiß nicht, ob ich der Kronleuchter ›sein‹ kann, der für diese ganzen Töpfe und Pfannen singt. Ich kann die Show-Nummern nicht liefern und bin mir auch nicht sicher, ob ich die lustigen Stücke schreiben kann.«

Antwort vom Team Disney: »Wenn wir das gewollt hätten, hätten wir Alan Menken gefragt.« Gemeint ist der herausragende amerikanische Musical-

und Filmkomponist. »Wir wollen, dass Sie ganz Sie selbst sind.«

Der Nebel lichtet sich. »Na gut, wenn Sie wollen, dass ich ich selbst bin, lässt sich das vermutlich machen.« Dann eine weitere Erkenntnis: Ich muss mein Zuhause nicht verlassen, um das zu tun. Ich kann *Tarzan* in meinem Schuppen schreiben, im Garten, in meinem neuen Heim in der Schweiz.

Obendrein fragt man mich als Autor. Sie wollen meine Fähigkeit, Songs mit hohem Wiedererkennungswert zu schreiben. Das Beste ist, sie wollen nur, dass ich die Songs schreibe, nicht, dass ich sie auch singe. Das bedeutet, dass ich meinen Plan weiter verfolgen kann,

mich bei möglichst vielen Dingen im Hintergrund zu halten.

Das entscheidende Argument aber kommt von Disneys Seite, als es heißt, es bestehe kein Grund zur Eile, da das Ganze ein Langzeitprojekt sei. Sie scherzen nicht: Es wird noch vier Jahre dauern, bis *Tarzan* in die Kinos kommt.

Das ist ein Angebot, das ich nicht ablehnen kann.

Unter Vertrag beim Haus der Maus, widme ich mich voll und ganz *Tarzan* und gehe das Thema mit allem Ernst und aller Zielstrebigkeit an, die ich bei der Arbeit für meine Bands oder Soloalben walten ließ. Für mich ist das keine kindliche Angelegenheit. Man

bittet mich, etwas von Dauer zu schaffen. So ist das mit den Disney-Filmen: Sie verbinden die Generationen und werden dabei immer beliebter – jedenfalls die großen Filme. Das kann man nicht über viele Rockbands sagen. Ich will damit nicht unterstellen, dass *Tarzan* so langlebig sein wird wie *Schneewittchen*. Aber wenn wir es richtig machen – und die Zeichner, Storyboarder und Drehbuchautoren sind allesamt ebenso heiß darauf wie ich –, dann könnte dieser Streifen laufen und laufen und laufen. Wie es in unserer multimedialen Welt heutzutage üblich ist, könnte sogar auch ein Musical daraus entstehen.

Ich will aber nicht vorgreifen. Im Herbst 1995 in der Schweiz beginne ich zu schreiben, sobald ich meine anfänglichen Selbstzweifel überwunden habe. Ich schreibe weiter. Ich schreibe eine ganze Menge Musik. Ich schreibe »You'll Be In My Heart« und »Son Of Man« und »Strangers Like Me«. Das Disney-Team ist von meinem Enthusiasmus, aber auch vom Tiefgang und der Qualität des Materials begeistert. Es ist schon erstaunlich, was man leisten kann, wenn man in Schrecken versetzt wird.

Diese Arbeit ist für mich eine persönliche Angelegenheit, die mir sehr am Herzen liegt. Das Schlaflied »You'll

«Be In My Heart» begann als Melodie, bei der ich mir vorstellte, wie ich sie der kleinen Lily vorgesungen hätte. Mein Engagement endet nicht mit dem reinen Schreiben der Songs. Ich habe Eltons Demos für *König der Löwen* gehört – darauf waren nur er, sein Klavier und ein Drumcomputer. Ich hingegen will Teil des Mechanismus sein, aus dem der gesamte Soundtrack entsteht. Also mache ich aus den Demos mehr als schlichte Heimaufnahmen und produziere sie als Annäherungen an fertige Songs. Disney gefällt das. Und wenn Disney einen mag, fühlt man sich richtig gemocht.

Trotzdem ist das alles ein kreatives Auf und Ab. An der Produktion eines Disney-Films sind Hunderte beteiligt, was bedeutet, dass für den jeweiligen kreativen Bereich jede Menge »Notizen« eingehen. Ein Skript an sich gibt es nicht, nur Seiten. Diese können sich ändern, und wenn sie das tun, muss auch der Song geändert werden. Vielleicht wird auch eine Figur verworfen, sodass ein Song herausfällt. Der Erzählstrang macht eine Linkskurve, also muss auch der Liedtext links abbiegen. Ich habe kein Problem damit. Ich war jahrelang in einer Band. Ich bin an Arbeitsgemeinschaften gewöhnt.

Ich habe dieses Projekt in Angriff genommen in der Annahme, dass der Tarzan-Sprecher und die übrigen Sprecher der Figuren diejenigen sind, die auch die Songs singen. Das war bei Disney immer so. Die Songs folgen dem Erzählstrang, also muss man die Figuren die Titel singen lassen. Selbst Trickfilme mit sprechenden Tieren brauchen eine innere Logik.

Der nächste naheliegende Schritt ist, dass ich im Studio anwesend sein werde, um die Aufnahmen zu überwachen. Szenenwechsel: Ein Studio in New York zu Beginn dieses Prozesses. Während des Schreibens habe ich dem Team immer wieder

Demos geschickt. Wobei ich nicht weiß, dass sie sich schon sehr an diese Versionen gewöhnt haben. So sehr, dass es ihnen mittlerweile schwerfällt, sich eine andere Stimme darin vorzustellen. Trotzdem wollen sie es versuchen. Glenn Close, die Tarzans Gorilla-Ziehmutter Kala spricht, kommt ins Studio und singt »You'll Be In My Heart«, Rosie O'Donnell (Tarzans Ziehschwester Terk) singt »Trashin' The Camp«. Vor Beginn der Aufnahmen schickt man mich zu Glenn, damit ich den Song mit ihr einübe.

Bis dato habe ich mir darüber noch keine Gedanken gemacht, aber bei »In

The Air Tonight« beispielsweise macht der Drumcomputer nichts auf dem ersten Schlag. Jemand, der nicht selbst Schlagzeuger ist, hätte daher Schwierigkeiten, zu erkennen, wo die »Eins« ist – sprich: Wo genau er oder sie einsetzen soll. Nun stelle ich fest, dass »You'll Be In My Heart« demselben Muster folgt. Glenn kriegt es einfach nicht hin. Sie ist es gewohnt, auf dem ersten Schlag zu singen. Sie ist eine Broadway-Sängerin, und sie kann singen. Aber hier haben wir es mit einem grundlegenden rhythmischen Missverständnis zu tun.

Über das Studiomikrofon versuche ich zu helfen, indem ich ganz freundlich

(hoffentlich!) sage: »Nein, nein, nein, Glenn, es geht so ...« Doch nach einer entmutigenden Anzahl fehlgeschlagener Versuche sehen sich die Disney-Oberen an und schreien in Gedanken: »Was zum Teufel sollen wir jetzt machen?«

Auch Glenn ist zunehmend frustriert. Sie ist eine nette Dame, keinesfalls die Diva, die man sich vielleicht vorstellt. Durch die Glasscheibe zum Aufnahmeraum kann ich jedoch sehen, dass sie bald aufgeben wird.

Für die Kameraleute, die ebenfalls anwesend sind, um Pressematerial zu filmen (was den Druck noch unnötig erhöht), nehmen wir eine Duett-

Version auf. Das ist sehr lustig und hilft, das Eis zu brechen. Kurz darauf aber gefriert es wieder.

Eine Pause wird anberaumt, eine kurze Diskussion folgt. »Lassen wir Glenn die erste Strophe rezitieren, dann soll Phil den Rest singen.« Ich nicke, denke aber: »Ja, aber ich bin nicht in dem Film.«

Wir nehmen Glenn fast *a cappella* auf, dann komme ich mit meinem Drummer-Timing hinzu. Am Schluss klingt es ganz brauchbar. Trotzdem denke ich: »Aber was nehmen wir denn nun für den Soundtrack des Films?«

Die Disney-Oberen kommen schließlich zu einer Entscheidung:

»Also, Phil, du sollst es singen.« Als wir »You'll Be In My Heart« fertig haben, wird obendrein beschlossen, dass ich vier von den fünf Songs singen soll. Somit wird zum ersten Mal in einem Disney-Film mit der Tradition gebrochen, dass die Figuren die Songs selber singen.

Die meisten Songs klappen trotzdem, und ich kann aufatmen. Jetzt singe ich mehr als der Erzähler der Geschichte, wenngleich dieser ein Erzähler ohne gesprochene Dialoge ist. Schließlich gelingt es uns, Rosie zu überreden, dass sie das jazzige, scatartige »Trashin' The Camp« zu singen, was sie ganz ausgezeichnet macht. Doch ist dies der

einzige Song des Films, der von einer Figur gesungen wird.

Ich will nicht lügen: Ich bin von diesem Ausgang begeistert. Es werden nicht nur meine Songs in einem Disney-Film zu hören sein, sondern auch meine Stimme. Obendrein werden die Songs so interpretiert, wie ich sie geschrieben habe. Das ist meine große Sorge gewesen – man schreibt etwas, und plötzlich singt es ein anderer Sänger in einem anderen Stil. Möglicherweise in einem aufdringlichen Stil wie in einem Broadway-Musical. Wie ich erfahre, besteht darin die Kunst, für ein Musical

zu schreiben, ob als Trickfilm oder am Broadway.

Folgendes ist mir allerdings noch nicht klar: Da ich nun die Songs gesungen habe, muss ich sie auch in mehreren verschiedenen Sprachen singen. Da die Songs in den Filmen normalerweise von den Figuren gesungen werden, singt die übersetzte Version in der Regel der jeweilige Sprecher in der betreffenden Landessprache. Doch Tarzan singt diese Songs nicht auf Englisch, also singt er sie auch nicht auf Japanisch. Da die Unterhaltungsmacht Disney keine nationalen Grenzen kennt und von Burbank über Bangkok bis Peking populär ist, schnallt der namenlose

Erzähler besser seine multilingualen Schlittschuhe an. Tarzan wird in 35 Sprachen synchronisiert, ein Rekord für einen Disney-Film.

Wir finden einen Kompromiss: Ich singe den kompletten Soundtrack noch einmal auf Englisch, Spanisch, Castellano, Französisch und Deutsch ein.

Der *Tarzan*-Auftrag hat mir ein Gefühl gegeben, nach dem ich mich lange gesehnt und auf das ich lange hingearbeitet habe: Indem man mich mit den Songs für einen kompletten Disney-Film betraut, nimmt man mich als Songschreiber ernst. Bei allem kommerziellen Erfolg war das

Ausbleiben genau dieses Gefühls stets etwas, das einen gewissen Komplex bei mir hervorgerufen hat.

Am 16. Juni 1999, zwei Tage vor dem US-Kinostart des Films, bekomme ich vor dem Disney-eigenen Kino El Capitan einen Stern auf dem Hollywood Walk of Fame. Das ist etwas, wovon ein Endstation-Junge aus Hounslow in einer Million Jahren nicht zu träumen gewagt hätte.

*Tarzan* wird ein Erfolg bei den Kritikern und ein Kassenschlager, der weltweit fast 500 Millionen Dollar einspielt und zum fünftgrößten Film des Jahres wird. »You'll Be In My Heart« erhält eine Oscar-Nominierung

und wird mit dem Golden Globe für den besten Song in einem Kinofilm ausgezeichnet. Bei den Grammys gewinnen der Komponist Mark Mancina und ich den Preis für den besten Soundtrack.

Vor der Verleihung der Academy Awards wird in L.A. der Preis von MusiCares verliehen, einer Wohltätigkeitsorganisation der Musikindustrie. Diesmal geht er an Elton John. Einige frühere Preisträger – darunter Stevie Wonder, Tony Bennett und Sting – geben eine kleine Auswahl seiner Stücke zum Besten. Ich singe »Burn Down The Mission«. Anschließend sprechen wir in seiner

Lounge über die bevorstehenden Oscars, darüber, wie er sich fühlte, als er für »Can You Feel The Love Tonight« ausgezeichnet wurde, und darüber, was ich empfinden werde, wenn ich das Glück habe, einen Preis zu gewinnen. Er sagt, er habe sich »verdammt gut« gefühlt.

Als der Oscar-Abend des Jahres 2000 gekommen ist, werde ich für gut genug befunden, meinen Song selbst zu präsentieren. Moderatorin der Kategorie »Filmmusik« ist Cher. Als sie den Umschlag öffnet und meinen Namen sagt – ich habe den Academy Award für die »Beste Musik,

Eigenkomposition« gewonnen – kann ich es kaum fassen.

Unterm Strich bewerte ich die vier Jahre, die ich an *Tarzan* gearbeitet habe, als tolles Abenteuer. Ich arbeitete hart, erweiterte meinen Horizont, begegnete ein paar interessanten Menschen und lernte sehr viel über die Arbeit in einem für mich gänzlich neuen Medium.

Als die Neunziger auf ihr Ende zusteuern, habe ich das Gefühl, dass ich alles tun könnte. Ich habe einen Disney-Film gemacht. Ich habe ein buntes, optimistisches Soloalbum gemacht. Ich habe die Bigband gemacht – und das sogar zweimal: Im

Jahr 1998 geht die Phil Collins Big Band abermals auf Tournee, diesmal länger und auch in Amerika. Daraufhin veröffentlichen wir 1999 das Live-Album *A Hot Night In Paris*.

Daneben ziehe ich unter meine bisherige Geschichte einen Schlussstrich. 1998 veröffentliche ich ... *Hits*, und 1999 erscheint *Turn It On Again: The Hits* von Genesis. Beide Alben beinhalten genau das, was auf der Verpackung steht. Das war damals, das ist jetzt.

Ich entwickle mich weiter, wachse aus mir heraus, werde erwachsener. Meine neue Liebe zu Orianne hat mich belebt. Ich lerne Französisch. Ich bin in der

Schweiz zu Hause und dort glücklich. Und all die Jahre nach den glücklichen Tagen im Converted Cruiser Club besitze ich endlich selbst ein Boot. Der glitzernde blaue Genfer See ist zwar nicht die schlammige Themse, aber er tut es auch. *Je suis vivant le rêve.*

Kurz vor dem Heraufdämmern des neuen Jahrtausends, am 24. Juli 1999, gehe ich eine Bindung für die Zukunft ein. Orianne und ich heiraten, zweimal, um ganz sicher zu gehen – erst in unserem Haus in Begnins, dann in Lausanne, wo wir uns kennengelernt haben. Die Braut trägt weiß, der Bräutigam einen dunklen Anzug. Im Beau Rivage in Lausanne geben wir

einen wundervollen Empfang, zu dem  
all unsere Freunde kommen. Ich  
glaube, sie reden heute noch davon.

Das war's. Ich bin sesshaft. Ich hab's  
geschafft. Ich bin glücklich.



*Party at the Palace*, 2002. Ich war als Schlagzeuger bei der Hausband engagiert, wurde dann aber überredet, einen Song zu singen. Bitte glauben Sie mir, ich war hinten beim Schlagzeug eigentlich ganz glücklich gewesen. (© Tim Rooke/REX/Shutterstock)

**19**

# **Ich lasse alles hinter mir**

Oder: Ohrenschmerzen,  
Herzeleid und ein Abschied  
für immer

**W**ie nennt man jemanden, der mit  
Musikern herumhängt?  
Schlagzeuger.

Hast du von dem Schlagzeuger gehört,  
der die Highschool abgeschlossen hat?  
Ich auch nicht.

Was ist das Letzte, das ein Schlagzeuger in einer Band sagt? »He Jungs, lasst uns mal einen von meinen Songs probieren.«

Als Schlagzeuger hat man es nicht leicht. Ich kenne diese ganzen Witze. Ich weiß, dass man fünf von uns braucht, um eine Glühbirne zu wechseln – einer schraubt sie ein, die anderen vier reden darüber, wie viel besser Steve Gadd das gemacht hätte. Besonders gut gefiel mir der über den Schlagzeuger, der stirbt und in den Himmel kommt. An der Himmelspforte

ist er erstaunt, als er von drinnen jemanden phänomenal Schlagzeug spielen hört. Er fragt Petrus, ob das vielleicht Buddy Rich sei, der da spiele. »Nein, das ist Gott. Er hält sich nur für Buddy Rich.« Den hätte ich Tony Bennett erzählen sollen ...

An solche Frotzeleien gewöhnte ich mich frühzeitig. Wir Schlagzeuger brauchen ein dickes Fell, vor allem an den Fingern. Auf der Bühne sind wir diejenigen, die am meisten körperlich arbeiten und alles zusammenhalten müssen. Nach dem Auftritt ist der Schlagzeuger derjenige, der völlig kaputt ist und schweißnass und keuchend in seiner Garderobe sitzt. Das

ist mir egal. Das ist unser Job. Wir müssen den Beat halten, den Beat fühlen.

Als ich die physisch sehr anstrengende *A Trip Into The Light*-Tour – ein Spektakel auf einer Rundbühne – 1997 hinter mir und meine Truppen für die zweite Bigband-Tour 1998 zusammengezogen habe, bin ich seit fast 30 Jahren live unterwegs. Freilich habe ich die Knochenarbeit am Schlagzeug längst an Chester Thompson oder Ricky Lawson delegiert, die beide fantastische Drummer sind, aber ich halte mir immer noch ein Hintertürchen offen, indem ich dafür sorge, dass ich bei

jedem Konzert auf jeder Tour an einem bestimmten Punkt genug Schlagzeug spiele, um am Ball zu bleiben. Ich kehre immer wieder in die warme Vertrautheit des Schlagzeughockers zurück. Er ist meine erste Liebe, der Sitz meiner ganzen Macht.

In den drei Jahrzehnten dort draußen, in denen ich unter zum Teil brutalen physischen Bedingungen spielen musste, habe ich so gut wie nie geschwächelt. Blasen sind in der Regel das Schlimmste, was einem passieren kann. Wenn man eine Zeit lang zu Hause war, wird die Haut weich. Hat man ein paar Wochen lang die Kinder gebadet oder nach dem Abendessen

abgespült, werden diese Spülhände so zart wie die Haut im Gesicht. Plötzlich muss man aber wieder auf Tournee gehen, und die Finger müssen spielbereit und verhärtet sein.

Ich erinnere mich an die erste Tour mit Eric Clapton im Jahr 1986. Wir waren gerade aufgebrochen, und ich klagte über Blutblasen. Er erzählte mir von seinem Ritual: Ein paar Wochen vor einer Tour fange er an, seine Fingerkuppen mit einer Feile zu bearbeiten. Er kratze buchstäblich die Hornhaut von seinen Fingern; wenn diese verschorften, feile er sie erneut ab. Schließlich aber seien sie hübsch

verhärtet und E.C. bereit für eine weitere Runde blasenbildender Soli.

Schmerzen zu haben und Blasen zu bekommen, ist schlicht ein Berufsrisiko. Die ersten paar Jahre mit Genesis waren körperlich sehr anstrengend, insbesondere, als ich meine Doppelfunktion übernahm. Manche Sänger schalten körperlich ab, wenn in einem Song ein Instrumentalteil kommt. Und ich? Ich eilte nach hinten ans Schlagzeug und spielte. Als das Singen zunehmend in den Vordergrund rückte, wurde alles zunächst alles ein wenig einfacher. Doch als ich mich bei Eric und Robert Plant wieder ganz aufs Schlagzeugspiel

konzentrieren musste, wurde es richtig hart: Ich spielte nonstop und stärkte Frontmännern den Rücken, die schon mit so großartigen Schlagzeugern wie Ginger Baker und John Bonham zusammengearbeitet hatten.

Manche Leute – etwa Stewart Copeland von The Police – tragen Handschuhe. Das tue ich nie. Ich muss das Holz in meiner Hand spüren.

Wie man es dreht und wendet, man kommt einfach nicht darum herum: Man muss seine Hände kräftigen und abhärteten. Auf den frühen Tourneen spielte ich im Hotelzimmer oft endlos bis in die Nacht hinein auf Kissen vor dem Fernseher, um meine

Handgelenke zu trainieren. Was die Blasen angeht – da muss man durch. Die Blase platzt, dann bekommt man eine Blutblase, dann platzt die auch noch, und am Ende schaut das rohe Fleisch hervor.

Man hat keine andere Wahl, als es in Echtzeit auf der Bühne durchzustehen. Selbst wenn man sieben, acht, neun, zehn Stunden täglich geprobt hat, reicht das nicht aus. Die Angst, die Spannung und die nervliche Belastung eines Konzerts sind doch etwas ganz anderes. Daher lassen sich die Finger anderweitig auch nicht so abhärtzen.

Man könnte New-Skin verwenden, ein Produkt, das wie dicker Nagellack

als Schutzschicht auf eine strapazierte Epidermis aufgetragen wird. Man malt es auf, und es brennt und stinkt. Doch sobald es trocken ist, verschwindet der ekelhafte medizinische Geruch ebenso wie der Schmerz, und man ist mit einer zusätzlichen Isolierschicht gewappnet. Wenn diese allerdings abgeht, nimmt sie eine weitere Schicht echter Haut gleich mit, und man muss ganz von vorne anfangen.

Das alles mag zwar überdramatisch klingen, aber es ist die Realität, mit der man als Schlagzeuger leben muss.

Man spielt und spielt und spielt. Vielleicht hat man sich aus lauter Verzweiflung mit Pflastern beholfen,

doch der Schweiß löst sie während der Show ab, also hofft man, dass sich eine Hornhaut bildet. Wenn nicht, brennen die aufgesprungenen, blutigen Stellen durch den Schweiß wie Feuer.

Schließlich – irgendwann – hat man das Schlimmste hinter sich. Dann hat man seine Tournee-Finger. Als Schlagzeuger mag man also geistig beschränkt sein, doch physisch ist man robust. Selbst als ich Sänger war, behielt ich diese Grundeinstellung und diese Fitness bei. Und nach *A Trip Into The Light* mit den allabendlichen Ehrenrunden auf unserer riesigen Rundbühne fühle ich mich in Topform. Ohne Personal Trainer, ohne Fitness-

Studio und den ganzen Quatsch, ohne den der moderne aufstrebende, gockelnde Popstar heute nicht mehr auszukommen scheint.

Die Stimme hingegen ist eine ganz andere Baustelle. Gereizte Stimmbänder kann man nicht mit Pflastern abkleben. Folglich muss das Problem also mit anderen Mitteln lösen.

Obwohl ich glücklicherweise auf keiner der gigantischen Genesis-Tourneen in den Achtzigern oder Neunzigern unter Stimmband-Knoten litt, hatte ich doch in jedem Hafen einen Arzt. Ich sagte nur sehr selten Konzerte ab, weil ich wusste, wann es

Zeit war, die Reißleine zu ziehen und mir eine Prednison-Spritze – ein Kortikosteroid – verpassen zu lassen.

Die menschlichen Stimmbänder sind sehr klein, wie zwei kleine Münzen, die sich aneinander reiben. Wenn sie anschwellen oder angegriffen sind, bringt man keinen Ton heraus. Dann ist man in Schwierigkeiten. Wenn man sie dann weiterhin überstrapaziert, bilden sich aus dem Schwellzustand heraus irgendwann Knötchen. Eine rechtzeitige Steroid-Injektion indes reduziert die Schwellung, und man ist wieder voll bei Stimme. Jedenfalls kurzfristig.

Im Lauf meines Sängerlebens war ich bei verschiedenen Gelegenheiten gezwungen, auf dieses Hilfsmittel zurückzugreifen. Das Gespräch verlief in der Regel so:

»Doktor, ich kann nicht singen.«

»Okay, wann müssen Sie wieder arbeiten?«

»Heute Abend.«

»Wo?«

»In einem Stadion mit 40000 Plätzen.«

»Aha ...«

Dann bekommt man eine Prednison-Spritze in den Hintern. Das Steroid rettet einem das Konzert, doch wenn man erst einmal drauf ist, bleibt man

zehn Tage drauf. Außerdem hat es eine ganze Latte hübscher Nebenwirkungen: psychotische Stimmungsschwankungen, Wassereinlagerungen, Mondgesicht.

Dies geschah auch im australischen Freemantle, auf der gigantischen *Invisible Touch*-Tour von 1986 und 1987. Eine Tournee durch Australien ist ein gewaltiges Unterfangen – verschiedene Zeitzonen, Langstreckenflüge, weil das Land auf der anderen Seite der Welt auf dem Kopf steht.

Das ist die Tour, auf der wir Elton John begegnen. Mein alter Freund Ray Cooper ist als Percussionist Mitglied seiner Band. Wir besuchen ihn, weil

wir kurz danach auf derselben Bühne spielen werden. Ray sagt: »Na, hast du im Fitness-Studio trainiert?« Natürlich habe ich das nicht. »Siehst gut aus, siehst gut aus ... «, bemüht er sich rasch hinzuzufügen. Als ich wieder im Hotel bin, betrachte ich mich kritisch im Spiegel. »Ich sehe ganz okay aus«, denke ich, wenigstens für meine Begriffe.

Auf dieser Tour zog ich mir außerdem eine Verletzung zu. Eines Abends sprang ich am Schluss von »Domino« in die Luft und kam auf der Fußkante wieder auf. Es tat wahnsinnig weh, aber es war nur eine Verstauchung, und ich hielt durch. Irgendetwas – Adrenalin,

Kortison, Versicherungsprämien, die drohenden Konventionalstrafen bei Konzertabsagen – sorgte dafür, dass ich weiter auf Kurs blieb.

Ein paar Monate später betrachte ich Fotos von der Tour und erkenne, was Ray nicht gesagt hat. Ich sehe aus wie David Crosby auf dem Höhepunkt/Tiefpunkt seiner Drogengeschichten. Nein, ich sehe aus, als hätte ich David Crosby gegessen. Durch das Kortison bin ich aufgeschwemmt wie ein Plankton aussiebender Blauwal. Ich bin völlig aus den Fugen geraten, und niemand hat ein Wort gesagt.

Diese Bilder ließen mich vor Schreck erstarrten. Ich hatte den Warnhinweis nicht beachtet: »Bedienen Sie unter dem Einfluss des Medikaments keine schweren Maschinen.« Eine schwerere Maschine als eine Stadion-Tour mit Genesis gibt es kaum.

Als ich Ray kurz darauf bei einem Konzert in der Royal Albert Hall wiedersehe, gibt er zu, dass ihm in Australien einzig und allein die Frage durch den Kopf ging, warum sein alter Kumpel Phil so »beschissen« aussah.

Und das betraf nicht nur diese Tour. Wie bereits erwähnt, musste die entsetzlich lange, alle Rekorde brechende *We Can't Dance*-Tour

bereits am Anfang – in Tampa – beinahe abgeblasen werden, weil mir die Stimme versagte. Die Zuschauermassen auf dieser Tour waren gigantisch, ein Publikum, das die Texte besser kannte als ich selbst. Ich konnte sie nicht enttäuschen. Doch diesmal konnte selbst die Injektionsnadel die Show nicht retten.

Auf meiner – wie sich später herausstellen sollte – letzten Tour mit Genesis hatte ich schon seit einiger Zeit Schwierigkeiten mit den hohen Tonlagen. Auf meinen Solo-Tourneen trat dieses Problem nicht so häufig auf, da meine Musik für mich als Sänger geschrieben wurde. Teile des Genesis-

Sets hingegen waren auf Peters Stimme zugeschnitten. Bei allen unüberhörbaren Ähnlichkeiten zwischen unseren Stimmen waren manche Songs jedoch für meinen Stimmumfang zu schwierig. Selbst wenn Peter sie gesungen hätte, wären sie ihm zu diesem Zeitpunkt in unser beider Leben vermutlich zu hoch gewesen.

Einige Songs konnte man etwas tiefer setzen, doch damit riskierte man, dass sie ihre Magie einbüßten. »Mama« beispielsweise – spielt man den Song zu tief, hat er überhaupt keine Magie mehr. Die Original-Tonart, die Lage auf dem Gitarrengrieffbrett, in der man

die Akkorde spielt, die Resonanz gewisser Keyboard-Klänge sind eben entscheidend.

Es gab bestimmte Songs im Genesis-Programm, denen ich stets mit Grausen entgegensah. »Home by the Sea« etwa hat sehr viel Text. Ich musste zusehen, dass ich mir die Zeilenanfänge als wichtige Gedächtnisstütze einprägte. Melodie und Text stammen aus der Feder von Tony Banks, der aber nie überlegt hatte, wie sie klingen würden; er hatte sie nie laut gesungen. Um die Show durchzuhalten, musste ich also die »Gefahrenpunkte« sachte umschiffen.

Tony fiel das immer auf. »Hattest wohl Probleme heute Abend?«, fragte er dann nach einem Auftritt, nicht unfreundlich. »Habe bemerkt, dass du ein paar meiner schönsten Töne nicht getroffen hast ...«

Selbst »I Can't Dance«, ein wirklich simpler Song, barg seine Tücken. Der erste hohe Ton der ersten Refrain-Zeile – *autsch*. Als ich diese Passage schrieb, dachte ich eigentlich an Roland Gift von den Fine Young Cannibals, der eine fantastische Soul-Stimme besitzt. Da ich es nun aber selbst jeden Abend singen musste, blieb mir nichts anderes übrig, als diesen Ton möglichst zu überspringen. Ansonsten aus die

Maus. Hab' mir damit selbst in die Stimmbänder geschossen.

Dann ist da noch »In The Air Tonight«. Wenn ich das kalt sang, hatte ich bisweilen Mühe, die emotionalen Höhen zu erreichen, die den Song ausmachen. Manchmal konnten einen die eigenen Körperbewegungen und die Form des Mundes dorthin bringen. Wenn ich gleichzeitig Schlagzeug spielte, trieb diese Ablenkung meine Stimme sogar in noch höhere Bereiche. So gesehen half das eine dem anderen, das Schlagzeugspielen förderte das Singen.

Meist jedoch gestattete ich mir nicht, allzu viel über solche Dinge

nachzudenken. Seit drei Jahrzehnten machte ich nun schon immer weiter und weiter und weiter. Würde ich heute zusammenzählen, wie oft mich die Ängste im Namen einer guten Gesangsleistung in den Hintern gepiekst haben, könnte ich mich kaum noch hinsetzen. Das ist schon besorgniserregend. Schwierigkeiten, wieder aufzustehen, hätte ich auch: Wie ich eines Tages herausfand, kann zu viel Kortison die Knochen brüchig machen.

\* \* \*

Im Jahr 1998 nähert sich mein *Tarzan*-Abenteuer seinem Ende, und wir müssen eine »Popversion« von »You'll Be In My Heart« machen, die als Single erscheinen soll.

Ich buche etwas Zeit im Ocean Way in L.A. mit Rob Cavallo, einem Produzenten, der außerdem Vizepräsident der A&R-Abteilung des Disney-eigenen Labels Hollywood Records ist (und schon bald Chef des Labels). Cavallo hatte mit *Dookie* von Green Day einen Grammyprämierten Riesenerfolg. Als Produzent (*American Idiot* von Green Day, *Say You Will* von Fleetwood Mac und *The Black Parade* von My Chemical Romance, um nur

drei zu nennen) und als Manager (2010 wird er Vorsitzender von Warner Bros. Records) wird er später sogar noch erfolgreicher sein.

Eines Nachmittags hören wir uns im Ocean Way gerade eine Gesangsaufnahme noch einmal an. Ich stehe mit Kopfhörern in der Gesangskabine, als der Techniker auf »Play« drückt.

*Peng!*

Es ist unglaublich laut. Völlig unfassbar. Nicht nur ohrenbetäubend – mir platzt fast der Schädel. Das Geräusch kracht aus den Kopfhörern direkt in mich hinein, übermächtig und explosiv. Ich werde auf einem Ohr

taub. Einfach so, und ganz schnell. Mit dem linken Ohr höre ich nichts mehr. Kein Klingeln, kein Brummen, einfach gar nichts.

Ziemlich ruhig sage ich zu dem Tontechniker: »Mach das bitte nicht noch einmal!«

Wie benebelt gehe ich zurück ins Hotel, das Beverly Hills Peninsula. Lily, inzwischen neun Jahre alt, wartet dort auf mich, was meine Stimmung gewaltig hebt. Sie und ich fangen an, *Spyro* zu spielen – Computerspiele gehören neuerdings zu unseren gemeinsamen Passionen. Ich liebe sie, und ich liebe *Spyro*. Wenn es hart auf hart kommt, oute ich mich allerdings

als Fan von *Crash Bandicoot*. Wie durch Zauberei kehrt das Hörvermögen in meinem linken Ohr zurück. Es ist, als wäre ich unter Wasser gewesen, doch die Blockade ist plötzlich verschwunden. Gott sei Dank.

An jenem Abend gehen wir zum Essen in ein kleines italienisches Lokal gegenüber dem Hotel. Ich will gerade meine Pasta genießen, da verschwindet mein Gehör auf einmal wieder. Von diesem Augenblick an werde ich mit meinem linken Ohr nie wieder richtig hören. Game over, so einfach ist das.

Ich suche eine ganze Reihe von HNO-Spezialisten auf. Alle machen ein Audiogramm, eine Hörkurve, und

kommen am Ende zu demselben Ergebnis: Ich habe einen sogenannten Hörsturz erlitten, hervorgerufen durch eine Infektion. Mit Musik hat das nichts zu tun, es ist einfach nur Pech. Wenn man als Verkäufer in einem Süßwarengeschäft arbeitet, kann es einen genauso ereilen.

Ich erfahre, einfach ausgedrückt, dass die Nervenzellen, die vom Ohr zum Gehirn führen, von einem Virus angegriffen worden sind. Dies hat dazu geführt, dass ich die Fähigkeit verloren habe, mittlere und tiefe Frequenzen zu hören. Hätte ich mich unverzüglich darum gekümmert – mit einer Dosis meines alten Freundes Kortison, das

die sofortige Zellregeneration anregen kann –, wäre es vielleicht anders gekommen. In echter Collins-Tradition habe ich jedoch zu lange gewartet. Dieses Verhalten hat am Ende auch meinen Vater umgebracht, weil er sich nicht um seinen Diabetes und seine Herzgeschichte kümmerte.

Da es sich um das Resultat einer Virusinfektion handelt, war der Knall im Kopfhörer vermutlich auch nicht der Auslöser meines Hörverlusts. Er ist und bleibt jedoch der einzige außergewöhnliche Vorfall im Zusammenhang mit meinem Gehör, sodass ich in den nachfolgenden Monaten und Jahren nicht umhin

kann, ihn zum mindest teilweise dafür verantwortlich zu machen.

Auf Anraten von Chris Montan von Disney, dessen Sohn chronisch taub ist, besuche ich das House Ear Institute in Los Angeles. Der Spezialist fragt: »Müssen Sie wieder auf Tournee gehen?«

»Nicht unbedingt.«

»Warum sollten Sie dann? Es könnte nämlich alles Mögliche passieren, und Sie könnten vollständig taub werden. Niemand weiß, was diese Virusinfektion auslöst, und Sie würden sich erneut einem Risiko aussetzen.«

Gerate ich in Panik? Seltsamerweise eigentlich nicht. Einerseits denke ich

mir: »Das wird irgendwann schon wieder.« Daneben habe ich noch einen zweiten Gedanken: »Wenn es nicht wieder wird, kann ich damit leben.«

Ich bin nicht vollständig taub, nur zu 50 Prozent auf einem Ohr, sodass ich weiterhin zu Hause arbeiten kann. Würde ich mit einer Rockgruppe auftreten oder im großen Popstil meine eigene Band leiten, gäbe es vielleicht Probleme. Ich habe aber nicht die Absicht, das eine oder das andere in nächster Zukunft zu tun.

Ich bin hier glücklich, eingebunkert in meinem Garten in einer Schweizer Hanglage. Ich schreibe Musik für Filme. Ich habe meine Bigband, mit der

ich nur Auftritte auf kleineren Bühnen habe, bei denen ich kaum singe. Für mein nächstes Soloalbum kann ich mir alle Zeit der Welt lassen. Ich muss also aufhören, den aus den Schlagzeilen bekannten und berühmt-berüchtigten Popstar »Phil Collins« zu geben, aber das soll mir nur recht sein. Der teilweise Verlust meines Gehörs ist für mich Grund genug, einen Schlussstrich zu ziehen.

Meiner neuen, halbtauben Realität blicke ich äußerst optimistisch entgegen, was meine Lieben und Vertrauten ziemlich verblüfft. Die Wahrheit ist jedoch, dass mir der Hörverlust etwas beschert hat: die

*Kontrolle.* Es ist eine durch meine Behinderung herbeigeführte Kontrolle, aber das nehme ich in Kauf. Nachdem ich so lange die Musik bezahlt, aber nur selten die Melodie bestimmt habe, kann ich mein Schicksal endlich wieder in die eigenen Händen nehmen.

Inzwischen hasse ich »Phil Collins«, meinen Doppelgänger, der da draußen war, auftrat, angab, Applaus bekam und (zunehmend) scharfe Kritik einsteckte. »Phil Collins« ist mit Ärger, Erwartungen, Verpflichtungen und Unterstellungen konfrontiert, einer Last, die er ständig mit sich herumschleppen muss. Er hat Familien zerstört, Partner und weit entfernt

lebende Kinder verbittert. Ich sehe nicht aus wie dieser Typ. Ich will dieser Typ nicht sein. Ich habe genug von mir.

Sie wollen, dass ich wieder auf Tour gehe und wieder ein Rockstar werde? Tut mir leid, kommt nicht in Frage. Ärztliche Anordnung.

Gehör verloren? Mich selbst gefunden. Oder was davon übrig war.

Zugegeben, ich habe einen ziemlich guten Plan B. Genau an dem Tag im Juni 1999, an dem *Tarzan* in die Kinos kam, bat mich Tom Schumacher, bei einem weiteren Disney-Film wieder mit an Bord zu kommen. Für *Bärenbrüder* – eine Geschichte über Indianer, die einstige Harmonie

zwischen Mensch und Natur, über Tiergeister und natürlich über Bären – sollte ich die Songs schreiben und auch Teile der Begleitmusik, was mich sogar noch mehr interessierte. Das war eine Aufgabe, an der ich mich liebend gern versuchen wollte. Sie macht die andere künstlerische Bedingung seitens Disney mehr als wett – die Entscheidung dass ich diese Songs im Film möglicherweise nicht selbst singen soll.

Die Produktion von *Bärenbrüder* ist abermals ein langwieriger kreativer Prozess, was von einer Geschichte, die in ihrer ersten Fassung noch einen *King Lear*-Subtext hatte, auch nicht anders zu erwarten war.

Als Erstes besteht das Musik-Team von Disney darauf, dass ich mir einen Computer anschaffe. Bis dahin habe ich stets mit Tonband gearbeitet. Wenn sie bei *Tarzan* redaktionelle Änderungen vornahmen, betraf das immer auch die Songs, und ich musste das Ganze jedes Mal neu aufnehmen. Zeitaufwendig, aber ich kannte es nicht anders. Mit dem Computer kann man Tempo und Musik beliebig nachbearbeiten.

Ich absolviere einen einwöchigen Kurs bei Chuck Choi, einem von Mark Mancinas Technik-Cracks. Ich mache mir eine Menge Notizen, und anfangs stehe ich da wie der berühmte Ochs vorm Berg. Es dauert jedoch gar nicht

lange, da werde ich selbst zum Computer-Freak. Ich habe neue, eigene Arbeitsweisen fürs Tonstudio entwickelt; zudem sitze ich Seite an Seite mit Typen, die diese Dinge leben und atmen. Mark ist ein erfahrener Filmmusikkomponist, jung und enthusiastisch, und obendrein ein alter Genesis-Fan. Wir sind auf einer Wellenlänge und teilen die musikalischen Aufgaben untereinander auf. Als sehr begeisterter, Soundtrack schreibender, Disney verbundener, halb tauber Mann mache ich mich an die Arbeit.

Stellen Sie sich nun einen alten Schwarz-Weiß-Film vor, in dem die

Kalenderblätter davonfliegen, eins nach dem anderen, Monat für Monat. Eine Vielzahl von Videokonferenzen mit den Regisseuren, den Drehbuchautoren und Animationsteams. Viele spätabendliche Telefonate zwischen Beginns, Burbank und Orlando (dem Sitz der Disney-Studios in Florida), bei denen ich den Hörer fest an mein (gutes) rechtes Ohr gepresst halte. Viel Hin und Her, als ich die vorläufige Filmmusik höre – welche die Filmemacher während der laufenden Produktion verwenden – und mich frage, ob ich sie am besten übernehmen, nachempfinden oder verbessern soll.

Noch mehr Hin und Her, als Mark versucht, meine Filmmusik-Titel in echte Orchesterarrangements umzusetzen. Wir stellen fest, dass Parts, die ich für eine Flöte geschrieben habe, außerhalb des Tonumfangs einer Flöte liegen, oder dass mein Posaunenpart in Wirklichkeit ein Part für Waldhorn ist. Ich begreife und begreife schnell, dass ich, wenn es ums Schreiben von Filmmusik geht, in bestimmten wichtigen Bereichen trotz meiner musikalischen Erfahrung eine Oboe nicht von meinem Hintern unterscheiden kann.

Das Songschreiben an sich geht mir derweil locker von der Hand. Ich bin

guter Dinge, frage mich allerdings, wer eigentlich die Singstimme des Fischs, des Bären und der ganzen anderen Tiere sein soll. Freilich sind diese *Bärenbrüder*-Notwendigkeiten das Problem von Disney und nicht meins, wenngleich ich an sämtlichen Diskussionen beteiligt bin.

Für »Great Spirits«, den Eröffnungssong des Films, bitten wir Richie Havens, einen alten Helden von mir. Er singt eine wundervolle Version ein, aber das Team ist nicht ganz zufrieden damit. Nach mehreren weiteren Versuchen beschließen wir, Tina Turner zu fragen. Die hat jedoch eben erst ihren Abschied vom

Musikgeschäft verkündet, sodass es schwierig werden könnte, sie für einen Studiotermin zu gewinnen. Praktischerweise habe ich sie während der Produktion von Erics Album *August* kennengelernt – sie hat »Tearing Us Apart« mit ihm im Duett gesungen. Außerdem lebt sie in der Schweiz, was ein weiterer Pluspunkt für den Stubenhocker Collins ist.

Tina sagt Ja, und wir eilen nach Zürich, um sie aufzunehmen. Da sie absolut professionell und eine echte Künstlerin ist, hat sie den Song schon von dem Band gelernt, das ich ihr geschickt habe. Sie legt sich voll ins Zeug, und nach ein paar Takes haben

wir es. Tina verströmt förmlich Musicalität und Klasse.

Ein anderes interessantes Stück namens »Transformation« untermalt die Mensch-in-Bär-Verwandlung im Film. Mein Text wird in die Sprache der Inuit übertragen, und am Ende singt der Bulgarische Frauenchor den Song. In der Theorie, so könnte man sagen, ein seltsamer Kontrast und eine ungeübliche Wahl. Im fertigen Film außergewöhnlich.

Schließlich singe ich doch sechs der Songs als Extras auf dem Soundtrack-Album, also bin ich teilweise zufrieden. Bei »Welcome«, einem meiner besten Songs für den Film, hält man es jedoch

für eine gute Idee, die Blind Boys of Alabama ins Studio zu holen. Der Song gehört zu einer Jagdszene, worin der Bärenclan den Bärenhelden in der großen Bärenfamilie willkommen heißt und dazu eine Art Lachsfang-Orgie veranstaltet. Die Lachse scheint das seltsamerweise wenig zu stören.

Diese Passage ist die einzige, die meiner Ansicht nach musikalisch nicht ganz funktioniert: Die Boys waren nicht mehr die Allerjüngsten und hatten nicht den Groove für einen Song, den ich als Motown-Nummer-mit-Bären konzipiert hatte.

Als *Bärenbrüder* im Oktober 2003 endlich in die Kinos kommt, darf ich

mir bei der Premiere im New Amsterdam Theatre am Broadway mit Tina Turner die Bühne teilen. Nach der Vorführung singe ich einen meiner Songs, »No Way Out«, dann kündige ich Tina an, die »Great Spirits« mit mir am Schlagzeug singt. Es ist ganz erstaunlich, wie Tina das anstellt. Sie macht einen kurzen Soundcheck, »tut so«, als wäre sie im Ruhestand, und legt dann eine energiegeladene, glanzvolle Interpretation des Songs auf die Bretter.

Derweil, in der echten (nicht animierten) Welt ... Parallel zur Arbeit an *Bärenbrüder* habe ich zu Hause – langsam – an den Songs für mein siebtes Soloalbum gefeilt.

Im Spätsommer 2000 stellen wir fest, dass Orianne schwanger ist. Nicholas Grev Austin Collins erblickt am 21. April 2001 das Licht der Welt, »Grev« nach meinem Vater und Austin nach meinem Bruder Clive (sein zweiter Vorname) und unserem Großvater väterlicherseits. Diese wundervolle Zeit ist für mich als Songschreiber sehr anregend: »Come With Me« handelt von Nic als Baby, passt aber freilich auf jedes Baby. Der Song ist Ausdruck reiner elterlicher Liebe und Fürsorge: »Mach dir keine Sorgen, komm mit mir, schließ die Augen, alles wird gut«.

Der Text ist für alle meine Kinder oder alle Kinder der Welt. Es ist einer

meiner Lieblingssongs. Die Melodie erinnert an ein Wiegenlied, das ich Lily immer auf den Autorücksitzen in Amerika vorsang. Wir machen eine Spieldose für den kleinen Nic, die diese Melodie spielt, damit er besser einschlafen kann. Später werde ich ein Lied für seinen Bruder Matt schreiben und ihm ebenfalls eine Spieldose bauen müssen. Bis zum heutigen Tag, an dem ich diese Zeilen schreibe, ist aus seiner Melodie leider noch kein Song entstanden – sehr zu seiner Enttäuschung.

Ich beschließe, dieses äußerst persönliche Album *Testify* (»Zeugnis ablegen«) zu nennen, ein Wort, das

zusammenfasst, wie ich damals über mein Leben denke. Ich will der Welt von der Frau erzählen, die ich sehr liebe, und von dem neugeborenen kleinen Jungen in der Familie. In dieser Zeit bin ich als ein in der Schweiz Untergetauchter rundherum glücklich.

Daher braucht es etwas Außergewöhnliches, um mich – blinzelnd – ins Rampenlicht zurückzuholen. Dieses außergewöhnliche Vorkommnis ist ein Anruf Ihrer Majestät.

Im Frühjahr 2002 bittet man mich, bei der *Party at the Palace*, einem grandiosen Konzert im Garten des Buckingham Palace anlässlich des

goldenen Thronjubiläums von Queen Elizabeth II., in der Hausband Schlagzeug zu spielen. Kaputtes Ohr hin oder her, da kann ich nicht ablehnen.

Die Show soll, kurz umrissen, die vergangenen »40 plus«Jahre britischer Musik feiern. Alle wichtigen Künstler dieser Zeitspanne sollen die Songs singen, mit denen sie berühmt geworden sind. Nur Paul McCartney und Brian Wilson bringen ihre eigenen Bands mit. Für alle anderen Künstler werde ich Schlagzeug spielen und de facto als Bandleader der hauseigenen Musiker fungieren.

Wir proben ein paar Wochen, wobei sich im Übungsraum neben der Tower Bridge ein ganzer Reigen von Künstlern die Klinke in die Hand gibt: Ozzy Osbourne, Rod Stewart, Eric Clapton, Stevie Winwood, Ray Davies, Joe Cocker, Annie Lennox, Cliff Richard, Tom Jones, Shirley Bassey und viele mehr.

Am Tag des Konzerts sind meine Hände in Ordnung, mein Ohr macht keine Probleme, und alle sind in Topform – sogar Brian May, der auf dem Dach des Buckingham Palace stehend spielt und mit dem Wind zu kämpfen hat, der bestimmt ein

Albtraum für seinen Sound ist, von seinen Haaren ganz zu schweigen.

Fünf Monate später erscheint *Testify*. Ich muss gestehen, dass es ziemlich dramatisch floppt. Die Franzosen, Schweizer, Schweden, Deutschen, Niederländer und Belgier, gesegnet seien sie alle, erweisen der Platte eine gewisse Zuneigung und hieven sie in ihren nationalen Hitlisten auf die Plätze zwei, drei und vier. Der Rest der freien Welt, insbesondere die USA und Großbritannien, ist hingegen weitaus weniger begeistert.

Ich gestehe außerdem, dass ich das Ganze ausgesprochen philosophisch

sehe: Ich hatte mehr als meine 15 Minuten.

Positiv betrachtet, habe ich ein Album gemacht, auf dem ich Hymnen über die Liebe zu meiner Frau und meinem kleinen Sohn singe, und ich habe es gemacht, obwohl ich mit einer plötzlichen Taubheit zu kämpfen hatte, die meine Musikkarriere eine Sekunde lang so aussehen ließ, als könnte damit alles zu Ende sein. Das ist immerhin auch etwas.

Und doch, und doch ... Im Jahr 2003, nachdem *Testify* ziemlich schnell erschienen und wieder verschwunden ist, muss ich erst einmal gründlich nachdenken.

Am 12. Juni werde ich im New Yorker Marriott Marquis in die Songwriters Hall of Fame aufgenommen. Sie wurde 1969 von dem legendären Songschreiber Johnny Mercer in Zusammenarbeit mit den Musikverlegern Abe Olman und Howie Richmond gegründet, um (so die Website), »die Leistungen von Songschreibern zu würdigen, die uns Musik und Texte bescherten, aus denen der Soundtrack unseres Lebens wurde«. Dass mich meine Kollegen der Aufnahme für würdig befinden, lässt mich erschauern. Sie sind ein anspruchsvoller Haufen: Bis heute (2016) gibt es weniger als 400

Mitglieder. Weitere Neuzugänge im Jahr 2003 sind Little Richard, Van Morrison und Queen, während Jimmy Webb (Autor von »Galveston«, »Wichita Lineman«, »By The Time I Get To Phoenix« und zahlloser weiterer Klassiker ohne Ortsnamen im Titel) den diesjährigen Johnny Mercer Award mit nach Hause nimmt. Ich befindet mich in bester Gesellschaft.

Es ist eine wunderbare Wertschätzung, die mich nachdenklich stimmt. Wenn ich die Rolle dieses »Phil Collins« langsam ablegen will, sollte ich das auch richtig machen. Musikalisch gesprochen, sollten ein schlecht platziertes Soloalbum und eine

Bigband-Tournee nicht mein Schwanengesang sein.

Ein weiterer Schlüsselfaktor bei meiner Entscheidungsfindung: Drei Jahre nach dem Schock meiner plötzlichen Taubheit ist das Leben fast normal. Mein Gehirn hat sich angepasst, den Verlust kompensiert, meine Hörbehinderung ausgeglichen. Ich kann wieder Musik hören und genießen. Und, wie ich bei Queen Liz' kleinem Konzert feststelle, erleichtert das sogenannte In-Ear-Monitoring einen Auftritt ungemein.

Alles in allem – und ich erwäge das sehr, sehr ernsthaft – denke ich, dass es vielleicht möglich sein könnte, auf

Tournee zu gehen, um mich anständig zu verabschieden, anstatt einfach spurlos von der Bildfläche zu verschwinden.

Daneben wird eine Abschiedstour meinen Managern und den anderem Autoritäten in meinem Leben unmissverständlich klarmachen: Wenn ich sage, dass ich aufhören will, dann meine ich das auch. Ich erwarte, dass mir niemand glaubt, weil ich ja – wie zu sehen war – nie aufgehört habe. Aber wenn ich es laut genug sage – möglicherweise im Rahmen einer 77 Konzerte umfassenden Abschiedstournee um die Welt –, kann ich mein Umfeld vielleicht auf die

Tatsache aufmerksam machen, dass ich aufhören will, ganz, endgültig, für immer, Amen. Und danach werde ich frei sein.

Okay, das Ganze *The First Final Farewell*-Tour zu nennen mag manche Leute verwirren und sie auf den Gedanken bringen, dass es hier noch etwas Spielraum gibt. Aber lassen wir einem guten, Monty-Python-mäßigen Witz nicht die Fakten in die Quere kommen.

Was ich lange nicht verstehe, ist Oriannes Reaktion. Als ich ihr erzähle, dass ich mich zur Ruhe setzen möchte, dass diese Tour für mich das Ende meiner Karriere bedeutet, hat sie eine

plötzliche Vision: Pfeife und Pantoffeln. Sie ist erst 31, Mutter eines Kleinkinds, und ihr Alter sagt, er will seinen Job an den Nagel hängen. Halb taub ist er auch noch! Was kommt als Nächstes – Arthritis?

Als ich mich Anfang 2004 auf die Tournee vorbereite, entgeht mir das alles vollkommen. Ich bin mit dem Kopf ganz woanders. Im Frühjahr aber holt mich die häusliche Realität wieder ein, als mir Orianne mitteilt, dass sie wieder schwanger ist. Fantastische Neuigkeiten! Zum ersten Mal in meinem Leben poche ich auf mein Recht auf Vaterschaftsurlaub: Der Tourkalender wird hastig umgestellt,

damit ich bei der Geburt und auch noch eine ganze Weile danach zu Hause sein kann.

\* \* \*

Die *First Final Farewell*-Tour beginnt am 1. Juni 2004 im Mailänder Fila Forum. Bis Ende September geben wir Konzerte in Europa und Amerika, wo ich im Office Depot Center, Fort Lauderdale, *Sayonara* zu den Staaten sage.

Doch bevor ich Amerika verlasse, will ich den freien Tag nach der Show in Houston nutzen. Im Bewusstsein, dass mein Ruhestand naht – und dies

möglicherweise mein letzter Aufenthalt in Texas ist –, unternehme ich eine besondere Pilgerfahrt nach San Antonio, dem Ort des *Alamo*.

Ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit ich als Fünfjähriger im Fernsehen den Disney-Film *Davy Crockett, König der Trapper* gesehen habe, der mein Interesse an der Schlacht zwischen 185 Texanern und mehreren Tausend mexikanischen Soldaten geweckt hat. Was als Kinderspiel mit Soldatenfiguren und einem Fort im Garten der Hanworth Road 453 begann, ist für mich im Erwachsenenalter jedoch zu einem ernsthaft betriebenen Hobby geworden.

Während der *Foxtrot*-Tour von Genesis im Jahr 1973 nahm ich Peter Gabriel mit zu einem Besuch der historischen Stätte, um die Wahrheit hinter dem Hollywood-Mythos zu erkunden. Es war unglaublich und unglaublich bewegend, die kultige Kirchenfassade des Alamo mit eigenen Augen zu sehen; für mich war der Schauplatz der 13-tägigen blutigen Belagerung heiliger Boden. Ich konnte es kaum erwarten, wiederzukommen. Bei einem späteren Besuch in der Stadt traf ich eine Hellseherin, die überzeugt war, ich sei in einem früheren Leben einer der 185 Verteidiger gewesen – ein Kurier namens John W. Smith. Das

hätte ich mit einer gewissen Skepsis aufgenommen, wäre da nicht die Tatsache gewesen, dass ich meine kindlichen Spiele mit dem Verbrennen der Soldatenfiguren beendet hatte – was, wie ich viel später erfuhr, genau dem Schicksal der Texaner entsprach.

Auf einer anderen USA-Tour irgendwann Mitte der Achtzigerjahre landete ich an einem freien Tag in Washington, DC, in einem Laden namens »The Gallery Of History«. Im Angebot waren historische Dokumente. Unter Nazi-Militärbefehlen und Beethoven-Autografen fand ich einen Brief von Davy Crockett. Er war mit 60000 Dollar ausgezeichnet. Crockett

war mein Held, aber ich konnte diese Ausgabe für ein Blatt Papier nicht rechtfertigen, egal, wie aufregend es war, dem legendären Grenzer so nahe zu sein.

Mein Interesse war jedoch geweckt, und ich begann, mich nach anderen Erinnerungsstücken an die Schlacht umzusehen. Mein erstes Alamo-Dokument bekam ich jedoch erst zu Weihnachten 1995, als Geschenk von Orianne: eine Quittung über einen Sattel, der dem zuvor erwähnten Kurier Smith gehört hatte. Er war unterwegs, um letzte Briefe zuzustellen, als das Fort am 6. März 1836 fiel. Ich konnte nicht aufhören, daran zu denken, wie

viele Meilen dieser Sattel im Dienst des Staates Texas benutzt worden war.

Von da an sammelte ich alles, was mit dem Alamo zu tun hatte, kaufte Waffen und Dokumente, wann immer sich die Gelegenheit bot und mein Budget es erlaubte – gelegentlich auch, wenn mein Budget es nicht erlaubte.

Nun 2004, als ich annahme, dass ich zum letzten Mal auf Tournee in Amerika unterwegs bin, chartere ich ein kleines Flugzeug, um den Schauplatz noch einmal zu besuchen. Ich schleppe Orianne, unseren dreijährigen Nicholas und Danny Gillen mit. Nach der 90-minütigen offiziellen Führung entdecke ich einen

Laden. Er liegt 20 Meter von der nordöstlichen Ecke des Geländes entfernt, wo sich das schlimmste Gemetzel ereignet hat.

Drinnen im *History Shop* komme ich mit dem Manager, Jim Guimarin, ins Gespräch. Es ist der Beginn einer großartigen Freundschaft und einer fruchtbaren Beziehung – Jim wird mich in den kommenden Jahren bei meinen Sammler-Unternehmungen unterstützen.

Einige Zeit später erwähnt Jim, der seine Räumlichkeiten nur gemietet hat, er sei sich sicher, dass im Boden unter dem Laden noch keine Ausgrabungen vorgenommen worden seien. Also tue

ich das Nächstliegende: Ich kaufe den Laden, damit ich dort graben kann.

Und tatsächlich finden wir unter dem History Shop einen wahren Schatz von Gegenständen: persönliche Habseligkeiten von Soldaten, Knöpfe, Hufeisen und Zähne, sowohl von Menschen als auch von Tieren. Wir säubern und erfassen sämtliche Fundstücke, dann schütten wir die Gabungsstätte zu und setzen das Gebäude wieder instand. Es beherbergt heute ein akkurate Modell des Alamo, wie er vor 200 Jahren ausgesehen hat, mit einer automatisch gesteuerten, von mir gesprochenen Führung vom Band. Es ist ein Touristenmagnet.

\* \* \*

Nach dem amerikanischen Abschnitt der *First Final Farewell*-Tour bin ich zwei Monate zu Hause, dann kommt am 1. Dezember 2004 Mathew Thomas Clemence Collins zur Welt. Wieder bin ich ein überglücklicher Vater. Meine älteren Kinder scheinen allesamt ebenso glücklich zu sein, und ich stehe endlich kurz davor, mein unstetes Musikerdasein aufzugeben, zu Hause zu bleiben und gemeinsam mit meiner Frau unsere Kinder großzuziehen.

Bis zum Oktober 2005 arbeite ich nicht, dann beginnen wir in der Saku Suurhall in Tallinn, Estland, den letzten

Abschnitt der *First Final Farewell*-Tour. Diese letzte Etappe ist nicht zuletzt deshalb besonders toll, weil ich an Orten spiele, wo ich nie zuvor aufgetreten bin – Estland, Litauen, Finnland. Auch mein Gehör spielt mit – eine große Erleichterung. Alle haben großen Spaß. Ich aufhören? In meinem Alter? (Bei Tour-Ende bin ich knusprige 54!)

Mein Entschluss steht jedoch fest. Ich sagte, es sei Schluss. Ich muss mein Wort halten. Ich muss nach Hause gehen. Außerdem ist es nur fair – während ich zum ersten Mal endgültig Abschied nehme, sitzt Orianne zu Hause fest, entweder als schwangere

Mutter eines Kleinkinds oder, im zweiten Tour-Abschnitt, als Mutter eines Neugeborenen und eines Kleinkinds. Da der Ehemann abwesend ist, hat sie somit eine ganze Menge am Hals.

Ich zähle die Tage, bis ich nicht mehr herumreisen muss, die Tür hinter einem Leben auf der Bühne schließen, nach Hause gehen und mich endlich einem Job widmen kann, nach dem ich mich mein ganzes Leben lang gesehnt habe, obwohl ich ihn nie ausfüllen konnte: den eines richtigen Papas. Eines Vollzeit-Papas. Bei beiden vorangegangenen Versuchen – mit Simon und Joely, dann mit Lily – ist es

mir nicht einmal gelungen, ein Neun-bis-Fünf-Papa zu sein. Wir alle haben den Preis dafür bezahlt. Diesmal, bei meinen zwei kleinen Jungs, will ich meinen Kindern gerecht werden. Ich habe viel Liebe zu geben und freilich auch viel gutzumachen. Jetzt ist Familienzeit.

Gleichzeitig macht sich Orianne viele Gedanken und große Sorgen. Sie ist überzeugt davon, dass mein Ruhestand allumfassend ist: keine Arbeit für mich oder sonst jemanden. Sie hat jedoch keinesfalls die Absicht, ihre Karriere aufzugeben, eine Vollzeitmutter zu werden und ein Leben als

Vollzeitpartnerin eines ausgestöpselten und trägen Ruheständlers zu führen.

Sie ist kreativ, hat ihren Master in Internationalem Management, ihren Bachelor in Wirtschaft und Erfahrungen mit ihrem eigenen Unternehmen, einer Event-Agentur namens »O-Com«.

Ihre Dynamik war eine der treibende Kräfte hinter einer Wohltätigkeitsorganisation, die wir im Jahr 2000 ins Leben riefen. Seit Jahren hatte ich Briefe von Jugendlichen erhalten, die meinen Rat wollten, wie man ins Musikgeschäft einsteigt. Ich konnte ihnen zwar ein paar Kontakte nennen, wusste ansonsten aber wirklich

nicht, wie ich ihnen weiterhelfen sollte. Als ich eines Abends mit Orianne darüber sprach, kam uns die Idee zu einer Stiftung, die mit Unterricht, Coaching und Beratung in den Bereichen Musik, Kunst und Sport Hilfestellung geben könnte. Wir setzten uns mit unseren Freunden in diesen Sparten in Verbindung und batet sie, Patenschaften auf ihrem jeweiligen Spezialgebiet zu übernehmen. So nahm die Little Dreams Foundation ihren Anfang.

Der Gedanke, dass ich aufhöre zu arbeiten und mich auf einen gemütlichen Lebensabend vorbereite, ist für Orianne also nicht besonders

attraktiv. Ich kann mir vorstellen, dass sie sich denkt: »Dafür habe ich nicht unterschrieben.«

Neben diesen tief empfundenen Ängsten und gerechtfertigten Sorgen leidet Orianne seit Neuestem unter Stimmungsschwankungen. Sie kommt sich unattraktiv und nutzlos vor. Ich gebe offen zu, dass ich mit derartigen Problemen keinerlei Erfahrung habe und auch nichts davon verstehe. Nur ungern gestehe ich, dass ich zudem wenig Mitgefühl aufbringe. Ich falle zurück in die Haltung meines Vaters gegenüber Krankheiten aller Art. »Reiß dich zusammen«, sagte er immer, »und geh wieder an die Arbeit.«

Oriannes Befürchtungen, was mein Ruhestand für uns als Familie bedeuten könnte, bewirken im Verein mit ihrem »Baby Blues«, dass wir gedanklich weit voneinander entfernt sind, als ich in der Mitte der Tournee nach Hause komme. Die Stimmung ist verkrampt, wir sind beide angeschlagen, und die Kluft zwischen uns wird immer größer.

Wenn der Haussegen schiefhängt, ist eine Tournee jedoch die schwierigste äußere Bedingung, um sein Lächeln zu bewahren. Als ich im Oktober 2005 zum letzten, zweimonatigen Abschnitt aufbreche, bin ich zum Teil trotzdem froh über die Abwechslung. Vielleicht tut ein bisschen Abstand uns beiden

gut. Ich kann mir etwas Zeit nehmen, um in Ruhe über unsere Zukunft und Oriannes Bedürfnisse nachzudenken. Sie kann sich ebenfalls Zeit nehmen und sich erholen – allerdings zwei kleine Kinder zu betreuen.

Bei den seltenen Gelegenheiten, wenn sie mich auf der Tournee besucht, ist die Stimmung trotzdem angespannt. Während der freien Stunden im Hotel streiten wir nur. Während der Fahrten zum Flughafen im Bandbus ist das Schweigen eisig und betreten, was durch das Unbehagen der anderen Mitglieder unserer Crew noch verstärkt wird. Joely, die mich auf der Tournee begleitet, spürt die Disharmonie

besonders stark. Der feierliche Glanz der *First Final Farewell*-Tour verblasst. Das Paradies unserer Ehe und unserer jungen Familie verdunkelt sich.

Es besteht eine tiefe Verbindung zwischen Orianne und mir, doch im Augenblick finden wir sie einfach nicht. Ich kann nicht anders, als zu denken: »Ich glaube das alles nicht. Da bin ich wieder. Ich bin wieder auf Tour, und schon wieder wackelt meine Ehe, wenn nicht noch schlimmer. Zum dritten Mal Pech. Und was ist der gemeinsame Nenner? Ich. Man kann niemand anderen verantwortlich machen.«

Wenn ich zusammenfassen müsste, was den Bruch zwischen Orianne und

mir herbeigeführt hat, würde ich sagen, dass es meine Schuld war, weil ich ihre Hilferufe überhört habe. Ich kann nicht begreifen, warum wir uns streiten, und warum sie mich aus dem Ehebett stößt. Ich kapiere es einfach nicht. Tut mir leid.

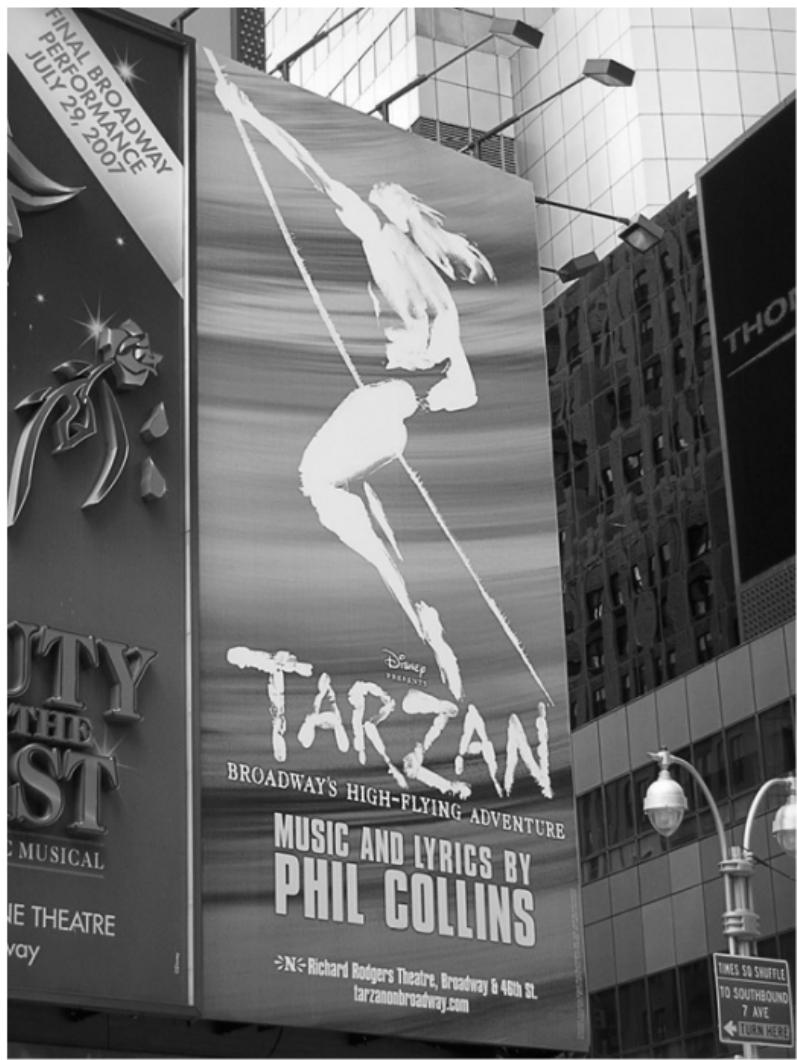
Nic ist viereinhalb, Matt nicht einmal ein Jahr alt. Wenn alles so läuft, wie ich es befürchte, wird man mir meine Kinder wegnehmen. Sie haben keine Ahnung. Das Déjà-vu-Gefühl verursacht mir Übelkeit.

Als die *First Final Farewell*-Tour am 24. November 2005 in der Sazka Arena in Prag endet, sind Orianne und ich noch zusammen, soll heißen:

miteinander verheiratet, wenigstens auf dem Papier. Wir leben auch noch im selben Haus, allerdings nicht mehr allzu lange.

Wie nennt man einen Schlagzeuger, der sich von seiner Freundin trennt? Obdachlos.

Wie nennt man einen Schlagzeuger, der sich von seiner dritten Frau trennt? Einen total verkorksten Typen.



Einer meiner stolzesten Momente: ein Werbeplakat am Broadway für das Musical

*Tarzan*, 2006. Gleichzeitig war dies jedoch auch der Beginn eines Tiefpunkts meines Lebens.

**20**

# **Einschalten, ausschalten**

Oder: Eine Genesis-  
Neuaflage, eine Broadway-  
Premiere und eine  
Familientrennung

**D**ie letzten sechs Wochen des Jahres 2005 sind ein wahres Verkehrschaos kollidierender

Erwartungen an mich. Eigentlich mehr ein Autounfall – eine Karambolage, bei der nicht nur ein paar Kotflügel verbeult werden.

Mitte November haben die fünf Kernmitglieder von Genesis ein lange geplantes Treffen in Glasgow, dem letzten Boxenstopp meiner *First Final Farewell*-Tour. Wir wollen über eine seit Jahren erwartete, viel diskutierte Reunion sprechen.

Ende November sagt die Tournee endgültig Lebewohl, und ich gehe nach Hause in ein Zuhause, das sich nicht mehr wie mein Zuhause anfühlt, und zu einer jungen Familie, die dringend ein paar Streicheleinheiten benötigt.

Im Dezember verlangt Disney, dass ich schnellstens am Broadway erscheine, um mit der Arbeit an einer Musicalfassung von *Tarzan* zu beginnen – vier Monate früher als geplant, und obendrein noch am Zweiten Weihnachtstag.

Alles in allem ist meine Work-Life-Balance wieder einmal vollständig aus den Fugen geraten. So viel zum Thema »Ruhestand«.

Auf dem Genesis-Treffen soll der 30. Jahrestag von *The Lamb Lies Down On Broadway*, des inzwischen legendären Moments der Band, besprochen werden. Eigentlich, um genau zu sein, war der 30. Jahrestag von *The Lamb*

*Lies Down On Broadway* 2004. Selbst nach drei Jahrzehnten kann sich Genesis' Finest Hour™ nicht an einen Terminplan halten. Schon seit einer Weile steht der Vorschlag im Raum, dass die »Originalbesetzung« der Band – ich, Tony, Mike, Peter und Steve – zu einer neuen Bühnenproduktion von Peters Schwanengesang bei Genesis zusammenkommen sollte. Diesmal wären wir gerüstet. Die modernste Technik stünde zur Verfügung, um die in Peters Texten enthaltene theatralische Vision und den Erzählstrang des Konzept-

Doppelalbums umzusetzen. Auf dem Papier ist das verlockender als die übliche Greatest-Hits-Tournee, eine Ehrenrunde zur Aufbesserung der Renten. Verlockend genug jedenfalls für fünf geografisch verstreut lebende Männer mittleren Alters, sich einer chaotischen Terminfindung zu unterwerfen, und so kommt es, dass wir uns schließlich am 20. November 2005 in meinem Hotel in Glasgow treffen. Obgleich dieses Datum auf der Zielgeraden meiner sogenannten Abschiedstournee liegt, bin ich für das Projekt gedanklich offen.

Live konnten wir *The Lamb* nie ganz gerecht werden. Ich persönlich finde,

dass weder ich mich richtig von Genesis verabschiedet habe, noch wir uns richtig von unseren Fans. Nach zehn Jahren Trennung vermisste ich Tony und Mike. Daneben wäre es schön, wieder hinter dem Schlagzeug zu sitzen und einfach nur in der Band zu trommeln. Ebenfalls entscheidend ist, dass eine ambitionierte, teure, multimediale Theaterproduktion von *The Lamb* nicht unbedingt in eine lange Tournee über die größten Bühnen der Welt münden müsste. Das Ganze wäre sowohl kürzer wie auch künstlerischer als die ursprüngliche Tournee. Es wäre beschränkt auf einige Abende in einem schönen Theater

irgendwo, vielleicht sogar am Broadway, und das übrige weltweite Interesse ließe sich per Live-Stream im Internet oder durch eine Kino-Übertragung befriedigen. Die Möglichkeiten sind erregend.

Also setzen wir fünf uns zum ersten Mal seit 30 Jahren zusammen. Ebenfalls anwesend: Tony Smith und Peters Manager Mike Large.

Die Stimmung ist gut. Wir sind da, um alles im Detail zu besprechen und Termine für Proben und Aufführungen festzulegen – falls sich Peter entscheiden kann, ob er mitmachen will oder nicht. Mit ihm heißt es: »Los geht's«. Ohne ihn hat es keinen Sinn.

Als wir auf die geschäftlichen Dinge zu sprechen kommen, nehmen wir rasch wieder unsere gewohnten Rollen ein. Peter ist immer noch ein bisschen sperrig und sagt ständig *hmmm* und *ähhh*, Tony stichelt ein bisschen gegen Peter, Steve ist immer noch der Finstere, Mike der vollendete Vermittler, und ich scherze und albere herum, um jede Spannung aufzulösen. Alles beim Alten.

Es wird bald klar, dass eine Produktion von *The Lamb* nach heutigem Stand der Technik – vorausgesetzt, dass diese Technik auch richtig funktioniert – allen Beteiligten eine Menge Zeit, Arbeit und

Enthusiasmus abverlangen wird. Ohne viele Worte wissen wir alle, dass dies eine Art Waffenstillstand zwischen Peter und Tony voraussetzt. Das gesamte Unternehmen steht und fällt damit, wer die Fäden in der Hand hält und den Verkehr regelt. Die Möglichkeiten der sich stetig weiterentwickelnden neuen Produktionstechnologie sind zwar grenzenlos, doch dasselbe gilt auch für die damit verbundenen Fallstricke.

Wir wissen natürlich auch, dass es keinen Zank um Ideen geben darf, aber dass Peter – wieder getreu dem langjährigen Muster – bestimmt sämtliche kreativen Optionen ausloten

will. Daher wird es unvermeidbar sein, dass Peter bestimmte Bereiche des Unternehmens in die Hand nimmt. Und selbst beim allerbesten Willen könnte in manchen Lagern ein gewisser Groll dagegen aufkommen. Nicht allein die Technik wird daher bis an ihre Grenzen getrieben werden.

Dann holt uns das Management auf den harten Boden ökonomischer und logistischer Tatsachen zurück: Um diese Sache ins Rollen zu bringen, werden monatelange Vorbereitungen und ein riesiges Team vonnöten sein. Und selbst wenn die Aufführungen gefilmt und weltweit ausgestrahlt werden, ist das ganze Vorhaben finanziell nur

realisierbar, wenn wir mehr als vier oder fünf Shows an einem Ort geben.

Ebenso problematisch ist der Terminplan von Peter, der auf lange Sicht ausgebucht zu sein scheint. Er hat 30 Jahre lang versucht, seine Vergangenheit als Sänger bei Genesis abzuschütteln und sich selbst neu zu erfinden – ein Prozess, der ihn immer noch voll auslastet.

Nachdem wir ein paar Stunden lang Lämmer auf der Weide herumgetrieben haben, beschließen wir, uns zu vertagen und noch einmal über alles nachzudenken. Noch einmal. Abgesehen davon, dass es nett war, sich

mit alten Freunden zu treffen, haben wir nichts erreicht.

Sobald Peter und sein Manager den Raum verlassen haben und sich auch Steve verabschiedet hat, atmen Tony, Mike und ich tief durch und fragen uns belustigt: »Was zum Teufel war denn das?« Wir lachen darüber, dass wir fünf nicht in der Lage sind, das eine zu tun, weswegen wir uns alle in Glasgow getroffen haben: den Raum mit einem Ja oder einem Nein zu verlassen. Dank des vertrauten, entspannten Miteinanders, das wir in mehr als 20 Jahren als Trio aufgebaut haben, erkennen wir das Offensichtliche und

verwerfen still und leise den Gedanken an eine Neuauflage von *The Lamb*.

Tatsächlich sind wir derart entspannt, dass Tony, Mike und ich kurz darauf beschließen, dass wir, wo wir nun schon einmal hier sind, auch zu dritt etwas machen könnten.

Und beherrschte allesamt das Gefühl, wir müssten noch etwas zu Ende bringen. Nach meinem Ausscheiden aus der Band rekrutierten Tony und Mike einen neuen Sänger, den schottischen Musiker Ray Wilson (anderweitig bekannt als Sänger der Grunge-Band Stiltskin), und machten ein Album mit dem Titel *Calling All Stations* (1997). Nach einer Tournee

1998 beschlossen sie im Jahr 2000 jedoch, es gut sein zu lassen. Das erschien als ein eher unrühmliches Ende der langen, mehrere musikalische Epochen umspannenden Genesis-Saga.

Innerhalb von fünf Minuten sind wir uns einig. Die Genesis der Banks/Collins/Rutherford-Ära werden noch einmal gemeinsam auf Tournee gehen. *Und dann waren es wieder drei.*

Persönlich habe ich zwei Bedingungen. Erstens, dass es eine vernünftige – sprich: geringe – Anzahl von Konzerten gibt. Zweitens, dass ich genügend Zeit habe, meine Verpflichtungen im Rahmen der Tarzan-Aufführung am Broadway zu

erfüllen, bevor wir die Genesis-Maschine wieder anwerfen. Das bedeutet nicht nur, dass die Tournee frühestens in 18 Monaten, im Sommer 2007, beginnen kann, sondern auch, dass wir die offizielle Bekanntmachung unserer Reunion noch ein ganzes Jahr hinausziehen, also bis zum November 2006. Dadurch habe ich eine lange, ununterbrochene Zeitspanne, um mich auf *Tarzan* zu konzentrieren – und, was mir am wichtigsten ist, zu versuchen, die sich immer weiter öffnende Kluft zwischen Orianne und mir zu überbrücken.

Doch als die *First Final Farewell*-Tour endlich vorüber ist und ich darauf

eingestellt bin, in mein zerrüttetes Familienleben zurückzukehren, spüre ich, dass ich Orianne verliere oder bereits verloren habe. Verzweifelt will ich wieder zu meiner Frau zurückfinden, aber wohin ich mich auch wende, stoße ich auf Konflikte, bei denen Arbeit und Privatleben kollidieren.

Traurigerweise gewinnt selbst nach dem Ende dieser Tour, wie so oft in der Vergangenheit, die Arbeit. Als mir Disney mitteilt, dass ich am Zweiten Weihnachtstag in New York sein müsse, habe ich keine andere Wahl und muss mich fügen. *Tarzan* ist eine riesige Broadway-Produktion, an der

Tausende Mitarbeiter beteiligt sind, und ich bin ein Dreh- und Angelpunkt. Denn es ist ein Musical, und es ist meine Musik. Ich bin kaum zu Hause, da muss ich auch schon wieder weg.

Ich richte mich im Peninsula-Hotel ein und widme mich diesem neuen, dritten Disney-Projekt von Beginn an mit großer Leidenschaft. Das muss ich auch, da die Eröffnungsvorstellung am Richard Rodgers Theatre um ein paar Monate vorverlegt worden ist. Der Auftrag, *Tarzan* für den Broadway zu schreiben, ist die logische Fortführung meines Filmmusik-Engagements. Damit verbunden ist jedoch eine gewaltige Verantwortung, die viel größer ist als

bei dem Kinofilm. Das Ganze birgt aber auch ein gewaltiges Potenzial. Ich hoffe, dass diese Art von Arbeit es mir ermöglicht, mein Leben zu ändern und zu Hause bei meinen Kindern zu sein. Wenn das der Fall ist, kann der Ruhestand dieser Figur namens »Phil Collins« rasch fortgesetzt werden. Vielleicht, aber nur vielleicht kann ich meine dritte Ehe noch retten.

In kreativer Hinsicht eröffnet mir die Arbeit an einem Bühnenmusical neue Horizonte. Ich schreibe keine Popsongs, sondern Material auf einer vollkommen anderen Ebene: Material, von dem eine komplette Bühnenproduktion mit einer Unmasse beweglicher Teile lebt. Ich

verbringe jeden Tag am Richard Rodgers Theatre. Wir proben. Ich höre mir an, wie das Orchester meine Songs spielt. Ich kritisiere, gebe Hinweise, besuche die Aufnahmen zum Begleitalbum. Alle denken, ich sei wahnsinnig, mich derart in die Sache hineinzuhängen.

Rückblickend hätte ich vielleicht tun sollen, was Elton John beim *König der Löwen* tat: »Hier sind die Songs, ihr Lieben, damit könnt ihr arbeiten. Ich habe jetzt etwas anderes zu tun.« Ich aber bin ein Besessener, der sich auf Tour Tag für Tag die Konzertmitschnitte angehört.

Und welchen Preis hat diese Besessenheit? Anfang 2006 stellt Orianne klar, dass es aus ist zwischen uns.

Tony Smith holt einen Rechtsanwalt nach New York, und an einem Freitag haben wir eine kurze Diskussion, um über das Prozedere und die Verbindlichkeiten zu sprechen, sollte Orianne auf den Eject-Knopf drücken. Am Morgen darauf, kurz vor der geplanten Rückreise des Anwalts in die Schweiz, erhalte ich ein Einschreiben von Oriannes Rechtsvertreter, in dem er mir mitteilt, dass meine Frau in der Schweiz die Scheidung eingereicht hat.

Ich bin wie vom Blitz getroffen. Während ich noch über die Zukunft *nachgedacht* habe, hat sie diese bereits *entschieden*. Das ändert alles, also spreche ich kurz vor dem Abflug noch einmal mit dem Anwalt. Ich denke nur: »Da haben wir es wieder.« Und: »Warum?« Tatsache ist jedoch, dass sich die Fronten zwischen uns verhärtet haben, der Stolz nun mithineinspielt und Rechtsanwälte involviert sind. Der Kurs ist gestreckt, und der Ausgang wäre ... unvermeidlich.

Was ich tun *sollte*, ist, ein Flugzeug in die Schweiz zu besteigen und Orianne persönlich zu sagen, was ich ihr am Telefon zu sagen versuchte: »Was tun

wir da? Ich will nicht ohne dich sein. Ich liebe meine Kinder. Ich will, dass das hier funktioniert. Was ist dazu nötig? Dass ich für sechs Monate verschwinde, damit du mit dir wieder ins Reine kommst? Kein Problem.«

Aber das tue ich nie. Ich denke einfach, naja, das war's wohl. Ohne Rationalität, ohne Resignation. Ich bin eben einfach ein dummer Esel.

Die Disney-Dampfwalze lässt sich trotzdem nicht stoppen. Nach dreimonatigen Proben beginnen am 24. März die *Tarzan*-Previews. Zu Gast ist die Crème der New Yorker Kultur Elite. Um mich vom wirklichen Leben abzulenken, besuche ich in meiner

Verzweiflung jede einzelne Probevorstellung »meiner« Show. Bei einer stellt mich Tom Schumacher der Journalistin Dana Tyler vor. Als bekannte Moderatorin der 18-Uhr-Nachrichten auf WCBS-TV ist sie eine regelmäßige Theatergängerin. Daneben ist sie Gastgeberin einer Broadway-Sendung auf CBS. Am Tag darauf interviewt sie mich für einen Beitrag.

Dana und ich verstehen uns während des langen, ausführlichen Interviews sehr gut. Langsam, vorsichtig, beginnen wir beide uns miteinander zu verabreden. Sie ist eine liebreizende, intelligente Frau mit strahlenden Augen, die aus einer vollkommen

anderen Welt stammt als ich. Wir sind uns sympathisch und harmonieren auf einer ganz natürlichen Ebene. Sie hilft mir, mein Selbstvertrauen wiederzugewinnen.

Die Person, zu der ich geworden bin, ist mir mittlerweile verhasst. Bei unseren ersten Treffen bitte ich Dana deshalb, mich Philip zu nennen. Warum gefällt mir »Phil Collins« nicht? Weil dessen Leben ein Trümmerhaufen ist. Er ist ein Typ, der sich schon wieder scheiden lässt – inzwischen zum dritten Mal – und demnächst eine dritte zerrüttete Familie zurücklassen wird. Nachdem er Joely, Simon und später dann Lily durch Trennungen verloren

hat, wird er nun auch Nicholas und Mathew verlieren.

Ich beginne mich zu fragen, was oder wer ich bin. Wenn ich mir einen anderen Namen, eine andere Identität zulege, kann ich mich bestimmt aus dem Skript streichen. Ich bin Philip, ein neuer Mensch.

Mit Dana zusammen zu sein, verstärkt dieses Gefühl. Nach einiger Zeit, als die Jungs schon ein paarmal in New York gewesen sind, sehe ich, dass sie sich großartig mit ihnen versteht. Joely, Lily und Simon freunden sich mit ihr an. Meine Mutter, mein Bruder, meine Schwester schließen sie ins Herz.

Sie ist unkompliziert. Wir fangen sogar an, zusammen Golf zu spielen.

\* \* \*

Im November 2006, sechs Monate nach der Premiere von *Tarzan*, fliege ich nach London, um gemeinsam mit Mike und Tony die Pressekonferenz zu geben, bei der wir den europäischen Teil unserer Tournee *Turn It On Again* im Sommer 2007 ankündigen.

Langsam geht es wieder bergauf. Ich habe eine Show am Broadway, und beruflich wie privat ziehen sich sowohl Phil als auch Philip Collins an den eigenen Haaren aus dem Sumpf. Ohne

Zweifel vermisste ich Orianne immer noch und sehne mich nach den Jungs, aber ich versuche, nach vorn zu blicken. Orianne hat klargemacht, dass mir gar nichts anderes übrigbleibt.

Genesis kommen in New York zu Proben zusammen, später dann in Genf. Es macht viel Spaß, auch wenn das Ganze nicht ohne die typischen Probleme verläuft. Wir sind insofern ein seltsamer Verein, als wir uns offenbar nie daran erinnern können, wie die Musik geht. Es herrscht eine nette, echte »Schulband«-Atmosphäre. Wenn wir nach den richtigen Tönen und Texten suchen, ist zum Glück meist unser altgedienter Gitarrist Daryl

Stuermer zur Stelle, der uns davor bewahrt, auf diesem Sechstklässler-Niveau stehen zu bleiben. Genesis klang immer schon seltsam amateurhaft, wenn die Band eingerostet war, doch heute, ein Jahrzehnt, einen Haufen Projekte und zweieinhalb Scheidungen später, fällt es mir schwer, mich an manche Teile von Songs zu erinnern, die in den Siebzigern entstanden sind. Viele Worte und ein ganz anderes Leben, so scheint es. Mit diesen alten Freunden wieder zusammen zu sein, erinnert mich jedoch auf wunderbare Weise daran, warum Genesis all die Jahre solchen Spaß gemacht hat.

Ich gehe zu sämtlichen Proben, um zu tun, was notwendig ist: die Worte zusammenzubekommen, den Gesang zu üben. Tony und Mike kümmern sich derweil um die Bühnenpräsentation – der große Produktionskünstler und langjährige Partner Patrick Woodroffe macht das Lichtdesign, der bekannte Bühnendesigner Mark Fisher verantwortet die Sets. Mit solchen Dingen befasse ich mich nicht oder lasse mich nicht von ihnen ablenken, bisweilen zum sichtlichen Missfallen von Tony Banks.

Obwohl dies schon immer meine Rolle innerhalb der Band war, beinhaltet meine halbe Distanziertheit

heute doch eine unterschwellige Botschaft, wie ich zugeben muss. Ja, es ist eine Reunion-Tour, aber kein ausgewachsenes Comeback. Ich vermute, dass alle anderen Beteiligten hatten, gehofft, zwischen unserem Glasgower Gipfel und dem Beginn der Tournee würde vielleicht ein neues Album fertiggestellt. Darauf bin ich jedoch nicht vorbereitet gewesen und habe es auch überhaupt nicht in Erw<ägung gezogen. Ich m<öchte es sogar ausdrücklich nicht. Mit dem Start eines Broadway-Musicals und dem Ende einer Ehe bin ich völlig ausgelastet.

Außerdem brauchen wir gar kein neues Album, um weiterzumachen. Die

Tour ist ein Schritt rückwärts. Ich steige nicht wieder bei Genesis ein. Ich sage Lebewohl. *Hello, we really must be going – Hallo, jetzt müssen wir aber wirklich gehen.*

Im März 2007 schlagen wir drei unsere Zelte in New York auf, um dort eine weitere Pressekonferenz abzuhalten. Diesmal kündigen wir den nordamerikanischen Tour-Abschnitt an, der im September in Toronto beginnen wird. Es sind sechs Wochen (ein »Monat« in der Welt von Tony Smith) mit Auftritten an Veranstaltungsorten, die alle ein »Field«, »Stadium« oder »Garden« im Namen tragen. Unsere Bitte, das Ganze

einfach zu halten und uns nur in Konzertsälen aufzutreten zu lassen, ist von Agent Giddings und Manager Smith längst erledigt worden.

*Turn It On Again:* Die Tour beginnt am 11. Juni in Finnland. Der erste Abschnitt umfasst 23 Shows, darunter zwei am selben Tag in Großbritannien, er erreicht seinen Höhepunkt etwas über einen Monat später mit einem Gratiskonzert im Circus Maximus in Rom.

Die Sache läuft von Anfang an prima, und die Reaktionen des Publikums sind fantastisch. Die Stadien Europas sind voller junger Menschen, die vermutlich noch gar nicht auf der Welt waren, als

ich das Mikro übernahm, und alle sind hell auf begeistert. Der Regen, der uns in jenem Monat überall auf dem Kontinent verfolgt, kann ihnen die Laune nicht vermiesen.

An einigen Orten spiele ich zum ersten Mal überhaupt, zum Beispiel im polnischen Kattowitz. Dort ist das Wetter biblisch, und zwar auf sehr gefährliche Weise. Das Gewitter treibt die Lichtleute von den Lichttürmen. Beim Soundcheck auf der Bühne werden wir triefnass, doch draußen warten 40000 polnische Fans auf den Einlass. Wir können sie nicht enttäuschen. Wir spielen im Unwetter und enden mit »The Carpet Crawlers«,

das sämtliche durchnässten Zuschauer mit der Band mitsingen. Das ist sehr bewegend. Im Publikum ist auch Dana, die Philips alte Band und deren Fans in einer Sternstunde erlebt.

Weniger gut läuft die All-Star-Wohltätigkeits-Show *Live Earth*. Wir eröffnen das Programm im Wembley-Stadion, weil wir rechtzeitig zu einem weiteren Auftritt am Abend in Manchester sein müssen. Als wir die Bühne betreten, strömen die Menschen noch durch die Eingangstore. Es ist eine riesige Bühne mit einem Laufsteg, was ich normalerweise nicht so mag, aber bei »Invisible Touch« ertaste ich mir vorsichtig meinen Weg. Ich werde

daran erinnert, warum ich zwei Jahre zuvor mit den Solo-Tourneen Schluss gemacht oder es zumindest versucht habe, und kämpfe gegen ein Gefühl an, das mir sagt: »Ich bin zu alt für diesen Quatsch« – es gelingt mir jedoch nur zum Teil. Je eher es vorbei ist, desto besser.

Vom Albernen zum Erhabenen: Am selben Abend gastieren wir in Old Trafford, dem Traumstadion von Manchester United. Es war schon immer toll, in Manchester zu spielen, und dieser Abend bildet keine Ausnahme.

Am nächsten Tag sind wir zurück in London, wo wir in einer anderen

»Kathedrale des Sports« auftreten, in Twickenham, der Heimat des englischen Rugby (ebenso der Ort, wo vor langer Zeit der junge Master Phil Collins bei einer Sportveranstaltung der Nelson Infant School als Sprinter antrat).

Nach all den Jahren steht an jenem Abend eine Ergänzung in unseren technischen Anweisungen: eine Rollstuhlrampe. Meine Mutter, der einzige andere Mensch, der mich Philip nennt, kommt zum Konzert. Sie ist 94, sieht schlecht und muss ins Stadion gefahren werden. Aber sie ist da und applaudiert der Band ihres jüngsten Kindes so leidenschaftlich wie immer.

Es ist das letzte Mal, dass mich meine Mutter auf der Bühne sieht. Zwei Jahre später erleidet sie einen Schlaganfall und wird danach nie mehr dieselbe sein. Sie versucht, sich zu erholen, doch nach weiteren Schlaganfällen baut sie nach und nach ab. June Winifred Collins stirbt an ihrem Geburtstag, dem 6. November 2011. Sie ist 98 Jahre alt.

Ich genieße die gesamte Europa-Tour in vollen Zügen. Ich habe keine Bauchschmerzen, weil ich wieder Frontmann bin, die Stimme macht mit, ich finde mich wieder in das Genesis-Material ein, genieße es, Teil einer Band zu sein, und wir alle kommen prächtig miteinander aus, als hätten wir

uns nie getrennt. Genauso wie es bei Freunden sein sollte.

Orianne kommt mit den Jungs zu zwei Shows in Paris und Hannover. Nic und Matt sind beide zu klein, um sich an die *First Final Farewell*-Tour zu erinnern, und wollen mit eigenen Augen sehen, was Dad macht. Nach dem Konzert verstehen Orianne und ich uns großartig. Wir genehmigen uns einen Drink und freuen uns über die Begeisterung unserer Kinder. Obwohl wir akzeptieren, dass sich die Dinge geändert haben, ist es schön, zu spüren, dass wir einander trotzdem noch nahestehen.

Dann geht es nach Rom, zum passenden Höhepunkt. Das Gefühl, auf einem antiken Schauplatz zu spielen, ist etwas Besonderes. Das hier ist der Circus Maximus, wo vor Jahrtausenden die Entertainer in der Furcht lebten, der kaiserliche Daumen könnte nach unten zeigen. Ich will nichts riskieren und habe meine italienischen Ansagen gut vorbereitet. Doch als ich dann draußen stehe – vor einer halben Million Menschen, stelle ich fest, dass die Fans dort vor mir aus Brasilien, England und Deutschland stammen – von überall, nur nicht aus Italien. Schließlich aber bekommen wir ein »Daumen hoch«, und die in Ehren

ergrauten Gladiatoren dürfen bis zum nächsten Wettkampf weiterleben.

Nach einer Pause von sieben Wochen wird *Turn It On Again: The Tour* in Kanada fortgesetzt. Nach sechs Wochen auf riesigen Bühnen in ganz Nordamerika beenden wir die Tournee am 12. und am 13. Oktober 2007 mit zwei Konzerten in der Hollywood Bowl in Los Angeles. Es regnet sonst nie in L.A., aber für uns schon.

Der erste Abend ist totaler Durchschnitt – ich war nie recht davon überzeugt, dass eine für Symphoniekonzerte konzipierte Freilichtbühne der richtige Veranstaltungsort für Genesis ist. Doch

der zweite Abend ist viel besser. Gut ist, dass wir uns alle der Größenordnung dieser Show bewusst sind. Alle, die mit Genesis in Verbindung stehen, sind da – alle Kinder, Familien und Crewmitglieder. Ich bin sehr bewegt.

Bei der Zugabe »The Carpet Crawlers« sage ich vor allen Zuschauern zu Tony Banks und Mike Rutherford, dass ich sie liebe. Diese Männer kennen mich besser als irgendjemand sonst auf der Welt, und sie verstehen, was ich damit wirklich sage: »Das ist es, das war's. Ende der Fahnenstange. Genesis ist für mich vorbei.«

Statt einer weiteren großen Nordamerika-Tour hätte ich ehrlich gesagt lieber in Australien, Südamerika und Fernost gespielt. Doch jetzt ist mein Zeitbudget erschöpft. Endlich bin ich zu der in Stein gehauenen Erkenntnis gelangt, dass mir mein Privatleben mehr bedeutet als das alles. Anderthalb Monate von meinen zwei kleinen Jungs getrennt zu sein, hat mir gereicht, um die Tür zu schließen und den Schlüssel wegzuwerfen.

Mein Entschluss steht fest, selbst als ich mitten auf der Europa-Tour eine unerfreuliche Nachricht erhalte: *Tarzan* wird nach nur 15 Monaten abgesetzt. Die Kartenverkäufe liefen ganz gut,

aber nicht gut genug, damit die teure Show im harten Konkurrenzkampf am Broadway bestehen kann. Natürlich bin ich über diese Neuigkeit enttäuscht, insbesondere da ich mich von meinem Baby nicht richtig verabschieden kann. Während sich die ganze Besetzung unter Tränen backstage in New York versammelt, sitze ich irgendwo auf der Tour fest.

Ironischerweise – eigentlich ziemlich bitter – findet die letzte Aufführung am 8. Juli 2007 statt, dem Abend, an dem Genesis in Twickenham spielt. Ein zweigeteilter Abend.

Bis zum Schluss fühle ich mich unter Druck, meine Entscheidung noch

einmal zu überdenken. Aus Managersicht hat Genesis seine Möglichkeiten noch nicht »maximiert«. Meine Verärgerung darüber ist in der Tour-Dokumentation *When In Rome* zu sehen. Genesis-Agent John Giddings und Tony Smith können nicht anders als zu versuchen, ihren Job zu machen.

Doch wenn es nach den Agenten, Managern und Veranstaltern ginge, wäre ich jetzt immer noch dort draußen. Ich weiß, wohin das führen würde, wenn ich nicht standhaft bliebe. Es würden drei, vier, fünf Monate, dann käme ein Album. Deshalb fangen die Doku-Kameras ein, wie ich meinen

Standpunkt eisern verteidige: »Leg dich nicht mit mir an, John!«

Mein Name ist Philip Collins, und mit mir legt sich besser keiner an. Zumindest kein anderer Mensch. Mein Körper sieht das leider ganz anders. Irgendwann während der Tour bekomme ich Probleme mit meinem linken Arm. Es geht so weit, dass ich bei »Los Endos«, dem letzten Stück im Set, bei dem ich Schlagzeug spiele, kaum die Stöcke halten kann. Ich versuche es mit schwereren Stöcken, ich probiere größere Becken. In Amerika suche ich mehrere Ärzte und sogar einen Wunderheiler auf. In Montreal schlägt unser altgedienter Promoter

Donald K. Donald vor, ich solle zu einem Massagetherapeuten gehen, der ihm bei seiner Rückenoperation sehr geholfen habe. Ich versuche alles, um die Taubheit in meinen Fingern zu bekämpfen und die Kraft in meinen Händen wiederzugewinnen.

Aber es hilft alles nichts: Ich kann die gewohnte Kraft nicht aufbringen.

Nach der Tour halte ich mich an die Collins'sche Familientradition: Ich unternehme nichts gegen dieses Gesundheitsproblem. Es wird einfach weggehen.

Tut es aber nicht. Es wird schlimmer.

Zurück in der Schweiz, lasse ich im örtlichen Krankenhaus ein MRT

machen. Der Radiologe stellt sofort fest, dass meine oberen Halswirbel in entsetzlichem Zustand sind. Über 50 Jahre Schlagzeugspielen haben den Knochen das Kalzium entzogen und sie brüchig gemacht. Die Diagnose allein ist schon alarmierend, doch die Prognose ist niederschmetternd: Wenn ich mich nicht unverzüglich einer Operation unterziehe, stehen mir Lähmung und Rollstuhl bevor.

In der Clinique de Genolier in der Nähe meines Zuhauses begebe ich mich unters Messer. Die Chirurgen schneiden meinen Hals unterhalb des linken Ohrs auf, tasten nach den

zerbröselnden Wirbeln und flicken sie mit künstlichem Kalzium.

Ich genese, ein Jahr lang. Doch nach einem Jahr sind die Finger meiner linken Hand immer noch taub. Daran, einen Schlagzeugstock zu halten, ist gar nicht zu denken – ich kann nicht einmal ein Brotmesser halten. Als Linkshänder wird mir rasch klar, wie sehr ich von meiner guten Hand abhängig bin. Ich gehe wieder zu meiner Ärztin in der Clinique, Dr. Sylviane Loizeau, einer reizenden Dame, die mir auf verschiedenartige lebensbejahende – und vor allem lebensrettende – Weise noch sehr helfen wird. Sie schickt mich zu einem

anderen Spezialisten nach Lausanne. Siehe da, eine andere Diagnose: Das Problem ist nicht meine Halswirbelsäule, sondern findet sich an der Innenseite meines linken Ellenbogens, wo ein Nerv falsch liegt. Er ist aus seiner normalen Position gedrückt worden – also unterziehe ich mich Anfang 2008 zwei weiteren Operationen, bei denen der Chirurg versucht, den Nerv wieder an die richtige Stelle zu legen. Diesmal wird die Innenseite meines linken Arms aufgeschnitten, dann meine linke Handfläche.

Noch mehr Genesung. Seit ich zwölf Jahre alt bin, ist es die längste

Zeitphase, in der ich nicht Schlagzeug spiele. Ich weiß, dass man nach euinem Sturz wieder aufsteigen muss, aber ich bin nicht sicher, ob sich das Pferd über diese Aussicht freut.

Die Jahre 2008 und 2009 sind eine wunderbare und zugleich schreckliche Zeit. Ich habe ein neues Haus in Féchy gekauft, einem Dorf, das 15 Minuten von unserem alten Familienheim in Begnins entfernt liegt. Es ist ein komfortables, aber bescheidenes Haus, das mir, da ich alleine bin, vollauf genügt. Dana hat viele Abendtermine und ist daher die meiste Zeit in New York. Wann immer sie kann, kommt sie mich besuchen, doch leider sind

diese Gelegenheiten selten und liegen weit auseinander.

Nic und Matt sehe ich häufig, und mein Verhältnis zu Orianne ist höflich. Obwohl meine Tage als Ehemann vorüber sind, hat meine Zeit als zupackender Dad – eigentlich zum ersten Mal in meinem Leben – gerade erst begonnen.

Weniger schön ist, dass meine Genesung von den Hals-, Arm- und Handoperationen länger dauert, als ich und sämtliche Spezialisten angenommen hatten. Hegte ich noch letzte Zweifel an meiner Entscheidung, mich aus dem Beruf zurückzuziehen, so macht mir mein Körper seinen

Standpunkt nun unmissverständlich klar. Er schwenkt die weiße Fahne.

Ich lege die Füße hoch.

Da wird eine andere Flagge gehisst – und zwar eine rote. Tony Smith will wissen, wie es mir geht. Er ist mein Manager, aber auch mein Freund. Er will sichergehen, dass ich in der Schweiz nicht vollkommen und endgültig zum Stillstand komme. Sobald ich ihm mitteilte, dass ich meinen Lebensmittelpunkt dorthin verlegen wolle, läuteten bei ihm die Alarmglocken, glaube ich. Obwohl er wusste, dass ich mit Orianne sehr glücklich war, fürchtete er, dass das neutralste Land Europas meiner

Kreativität den Todesstoß versetzen könnte. Womit er *nicht vollkommen falsch* lag. Zu allem Überfluss bin ich jetzt auch noch allein. Aber ich werde nicht wegziehen. Die Jungs sind hier, also bin ich auch hier.

»Was machst du so?«, fragt Tony am Telefon.

»Überhaupt nichts. Ich fläze mich auf dem Sofa herum und sehe mir Kricket an.«

Ich finde, ich habe das verdient, nicht zuletzt, weil mein Körper ganz offensichtlich Ruhe benötigt. Also lege ich mich *definitiv* hin.

Dann zieht Tony einen Joker aus dem Ärmel: »Warum machst du kein Album

## mit Coverversionen?«

Wie mein gerissener Manager ganz genau weiß, ist das etwas, das ich schon immer machen wollte. Die Musik meiner Jugend, die Sache, die mich vor 50 Jahren auf diesen Pfad geführt haben, begeistern und berühren mich immer noch. Also schlage ich etwa Folgendes vor: meine Interpretationen und Würdigungen der Sechzigerjahre-Standards, die mich zum Soul und R&B brachten und die ich liebte, als The Action ihr Programm mit energetischen, Mod-angelehnten Versionen dieser Songs aufpeppten.

Wenn das mein Schwanengesang als Schallplattenkünstler sein soll – und es

sieht mir sehr danach aus –, was wäre dann besser, als damit aufzuhören, womit alles begann? Am Ende meiner musikalischen Karriere greife ich auf meine musikalischen Anfänge zurück. Ich werde diese Platte *Going Back* nennen, um diesen Gedanken zu unterstreichen, aber auch als Verbeugung vor dem großartigen gleichnamigen Song von Carole King und Gerry Goffin, der zu den Klassikern auf meiner Hitliste gehört.

Ja, es ist Nostalgie: die Chance, etwas zu machen, das ich schon mit meiner Schulband machen wollte, und diesmal richtig. Sei's drum – diese Nostalgie ist es, die mich jetzt belebt und antreibt.

Bald stecke ich bis über beide Ohren in dem Projekt. Aufmerksam höre ich mir Hunderte von Motown-Nummern an und stelle eine lange Liste aufzunehmender Titel zusammen: Stevie Wonders »Uptight (Everything's Alright)«, Martha and the Vandellas' »Jimmy Mack« und »Heatwave«, »Papa Was A Rolling Stone« von den Temptations. Ich bin entschlossen, diesen Eckpfeilern amerikanischer Musik gerecht zu werden, indem ich sämtliche Sounds so gut wie möglich reproduziere – und zwar in meinem Heimstudio.

Ich brauche nicht lange, um festzustellen, dass dies ein äußerst

ehrgeiziges Vorhaben ist. Selbst wenn ich physisch-musikalisch als Schlagzeuger in Topform wäre – was definitiv nicht der Fall ist –, bräuchte ich ein paar ordentliche Musiker im Haus, die mir bei der Umsetzung dieser brillanten Originalaufnahmen helfen müssten. Zu meiner Begeisterung sagen Bob Babbitt, Eddie Willis und Ray Monette zu – drei Mitglieder der Funk Brothers, die auf so vielen der Motown-Singles spielen, die ich als Teenager gesammelt habe.

Die Aufnahmesessions sind eine reine Freude. Ich arbeite mit dem begabten Toningenieur Yvan Bing zusammen, und wir haben viel Spaß dabei, die

Songs zu reproduzieren. Es ist eine Erinnerung an eine einfachere, reinere Zeit. Ich suche nach dem authentischen Sound. Ich suche nach der einen besonderen Figur in »Dancing In The Streets«, dem speziellen Groove in »Standing In The Shadows Of Love«. Es gab drei große Motown-Drummer, und ich will sie alle nachahmen. Benny Benjamin, Uriel Jones und Richard »Pistol« Allen waren Jazz-Schlagzeuger, und wenn man selbst Schlagzeuger ist, hört man, dass jeder von ihnen seinen ganz eigenen Stil hatte. Ich will ihnen Tribut zollen können. Ich erkenne, dass »You Can't Hurry Love« nur die Spitze eines Eisbergs war. Ich will den

Menschen zeigen, wie Phil Collins Motown spielt. Weil er diesen Sound kennt und liebt.

Die Ironie ist freilich, dass ich mit meiner linken Hand nicht einmal einen Stock halten kann, als die Schlagzeugaufnahmen anstehen. So schwach ist sie. Also befestige ich den Stock mit Klebeband an meiner Hand. Natürlich ist das nicht ideal. Abgesehen von den typischen Trommelfiguren jedes einzelnen Musikers sind die Grundmuster zum Glück jedoch ziemlich einfach, was nicht zuletzt ihren zeitlosen Charme ausmacht.

Wir arbeiten sehr methodisch, und Ende 2009 haben wir schließlich 29

Songs aufgenommen. Als das Album Anfang 2010 mehr oder weniger fertig ist, bin ich im März wieder bei Genesis. Gerade, als ich dachte, ich wäre draußen, ziehen sie mich wieder hinein.

Die Band wird in New York in die Rock and Roll Hall of Fame aufgenommen. Mike, Tony, Steve und ich fliegen hin, aber von Peter ist keine Spur. Er ist mit Tournee-Proben in Großbritannien beschäftigt. Ich übertreibe nicht, wenn ich sage, dass sich keiner von uns allzu sehr über seine Abwesenheit aufregt. Wir haben uns längst daran gewöhnt, dass er seinen festen Terminplan hat.

Außerdem hat er mir damit noch einen Gefallen getan. Da Peter anderweitig verhindert ist, macht erst gar niemand den Vorschlag, die »neu formierten« Genesis könnten bei der Zeremonie spielen. Meine Genesung schreitet nur langsam voran, und es würde sicher nicht besonders gut aussehen, wenn ich mit einem an die Hand geklebten Drumstick öffentlich aufträte.

Drei Wochen später bin ich wieder in New York, um eine weitere Trophäe in Empfang zu nehmen: den jährlichen Johnny Mercer Award bei der 2010 Songwriters Hall of Fame-Gala. Ich bin helllauf begeistert, vor allem deshalb,

weil das Songschreiben ein Handwerk ist, das ich erst relativ spät im Leben erlernt habe. Daneben bin ich auch überrascht: Als ich der BBC auf dem roten Teppich erzähle, ich hätte bei der telefonischen Anfrage zunächst geglaubt, man wollte mich lediglich als Moderator engagieren, mache ich keinen Witz. Ich bin mir immer noch nicht sicher, ob ich diese Ehre verdiene. Es gibt nicht viele Clubs, denen ich gerne angehören möchte, aber dieser Songschreiber-Gilde trete ich mit Freuden bei.

Diese beiden Würdigungen kommen gerade noch rechtzeitig, denn ein paar Tage nach der Veranstaltung der

Songwriters Hall of Fame bin ich zum Auftakt einer Werbe-Konzertreihe für die bevorstehende Veröffentlichung von *Going Back* schon wieder in Philadelphia. Es ist ein kurzer Durchlauf, nur sieben Gigs (Philadelphia, New York, London, das Montreux Jazz Festival), aber trotzdem zu lang. Diese Konzerte sollten wundervoll sein, aber ich bin mit dem Kopf nicht da, wo ich sein sollte. Noch schlimmer: Sobald ich auf der Bühne stehe, habe ich unerklärlicherweise Schwierigkeiten, mich an die Texte all dieser Songs zu erinnern, mit denen ich aufgewachsen bin.

Ich versuche, mir durch diese Erfahrung nicht die Freude an dem Album trüben zu lassen. *Going Back* ist ein persönliches, intimes Porträt des Künstlers als 59-jähriger Mann. Die Cover-Gestaltung unterstreicht das: Zu sehen ist ein Foto von mir im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren, wo ich – adrett gekleidet mit Hemd und Krawatte – in unserem Wohnzimmer in der Hanworth Road 453 hinter meinem Stratford-Schlagzeug sitze.

Zwei Monate nach den Konzerten, im September 2010, erscheint *Going Back*. Mein achtes Soloalbum erklimmt in Großbritannien die Spitze der Charts und wird somit zum ersten Nummer-

eins-Album mit neuem Material seit *Both Sides* 17 Jahre zuvor. Collins ist wieder da! Nicht, dass er tatsächlich »wieder da« sein will.

*Going Back*, das Tribute-Album, das ich schon immer machen wollte, ist ein Schlusspunkt. Mein Vertrag mit Atlantic in Amerika ist ausgelaufen. Außerdem fühle ich mich dem Label ohnehin nicht mehr sonderlich verbunden. Seit Ahmet nicht mehr da ist, hat sich das Unternehmen stark verändert. Durch die Abfolge schnell eingestellter und wieder gefeueter Manager ist jegliche persönliche Verbindung zwischen Atlantic und meiner Solo-Karriere oder Genesis

Stück für Stück abgebröckelt. Mir wird klar, dass dies das Musikgeschäft der heutigen Zeit ist. Mit dieser Welt kann ich nichts mehr anfangen.

Die andere Welt, mit der ich mich hätte identifizieren können, bringt mir leider keine überbordende Liebe entgegen. Das Musical *Tarzan* hat mir nicht gerade eine Flut weiterer Angebote aus der Theaterwelt eingetragen.

Gegen Ende des Jahres 2010 ziehe ich Bilanz und denke allmählich, dass ich wohl mein Stück vom Kuchen gehabt habe. Mein Bühnenleben ist mit den enttäuschenden Shows zu *Going Back*

ausgelaufen. Aber damit kann ich leben. Gerade so.

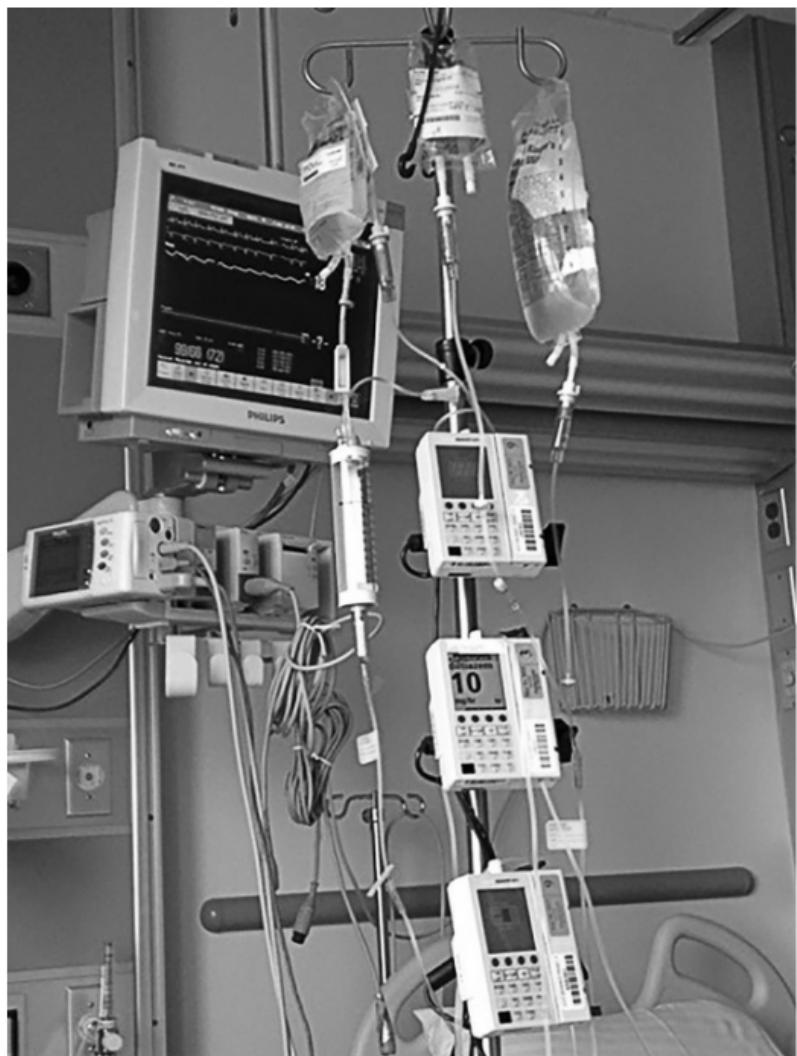
Ich beschließe, es doch noch einmal auf der Bühne zu versuchen. Mein linker Arm und meine linke Hand sind immer noch nicht ganz wettkampftauglich, aber ich steige zögerlich wieder in den Ring. Man bittet mich, bei einem für den 17. November 2010 gebuchten Galakonzert des Prince's Trust zusammen mit Eric Clapton aufzutreten. Ich bin mir nicht sicher, ob ich schon so weit bin, doch meine Verbindung zu Eric reicht weit zurück und die zum Prince's Trust sogar noch weiter. Ich kann also nicht Nein sagen.

Doch sobald ich mich hinters Schlagzeug setze, um zu spielen, merke ich, dass es ein Fehler war. Wir machen nur einen Song gemeinsam, »Crossroads«, aber es ist ein Song zu viel. Ich habe linksseitig kein Gefühl. Ich denke: »Ich werde nie wieder Schlagzeug spielen.«

Das war's also: Ich habe meine Band verlassen. Das Schlagzeugspielen hat mich verlassen. Meine glänzende Zukunft am Broadway sieht nicht ganz so glänzend aus. Zum dritten Mal Pech gehabt mit der Ehe, auch das ist vorbei. Meine Freundin sitzt in New York fest. Mein Leben ist leer.

Womit fülle ich es?

Ich weiß: Ich werde mir einen Drink  
genehmigen.



Die bittere Wahrheit. Im Krankenhaus in Lausanne kämpfe ich ums Überleben, 2012.

**21**

# Zwangsjacke erforderlich

Oder: Wie ich mich fast zu  
Tode saufe

**I**ch blicke in ein Loch, einen Abgrund: Wo immer die Arbeit war, ist jetzt viel Zeit. Meine Entscheidung, mit der Arbeit aufzuhören, um mehr

Zeit für meine beiden Jungs zu haben, wird sich am Ende als vollkommen nutzlos und destruktiv erweisen. Sie wird nicht nur mein Leben auf den Kopf stellen. Sie wird mein Leben beinahe beenden.

Aber wir wollen nicht vorgreifen.

Anfang 2006 bin ich allein im Peninsula-Hotel in New York und arbeite an dem Musical *Tarzan*. Ich werde fast sechs volle Monate allein dort sein. Orianne und die Jungs sind zu Hause in der Schweiz. Ich fliege nach Hause, aber nicht oft genug.

Wenn ich nicht jeden Tag mit den Jungs spreche, werde ich unruhig. Ich mache mir Sorgen und denke: »Oh,

mein Gott, was müssen sie von mir denken?« Wenn wir uns dann tatsächlich unterhalten, ist es freilich schwierig, zwei Worte aus ihnen herauszubekommen.

»Wie läuft's in der Schule?«

»Gut.«

Auch die Älteren wollen mit mir sprechen. »Ich weiß, dass ich schon fast erwachsen bin, Dad«, sagt Lily einmal zu mir. »Aber es ist mir immer noch wichtig, zu hören, dass du mich lieb hast.«

Warum gehe ich nicht nach Hause? Das ist eine gute Frage. Ich glaube, ich bin derart mit Arbeit eingedeckt, dass ich den Wald vor lauter Bäumen nicht

mehr sehe. Nicht umsonst gibt es diese endlosen Streitereien mit Orianne am Telefon.

Als ich tatsächlich das nächste Mal in die Schweiz heimkehre, dann um den Gerichtssaal in Nyon als alleinstehender Mann zu verlassen. Sofort habe ich wieder diesen Gedanken: »Mein Gott. Nicholas und Mathew sind jetzt gerade in der Schule und im Kindergarten. Und sie haben keine Ahnung, dass sich ihr Leben verändert hat.« Ich kann diesen Gedanken nicht verdrängen. Nic ist vier; er weiß, dass sich sein Dad und seine Mum ein bisschen gestritten haben. Aber das ist auch schon alles.

Ich fühle mich entsetzlich. Was kann ich tun? Als verwirrter, verzweifelter Geschiedener, der ich bin – zum dritten Mal meiner Kinder beraubt –, fokussiere ich mich. Ich versenke mich in die Arbeit für Disney, und ich versenke mich in der Bar Centrale auf der 46. Straße, die nur einen kleinen Fußmarsch vom Richard Rodgers Theatre entfernt liegt.

Es ist eine Bar für Theaterleute; man muss reservieren. Doch Tom Schumacher, unser Produzent und Disney Theatrical President, hat immer einen Tisch dort. Also gewöhne ich mir einen festen Tagesablauf an. Jeden Morgen gehe ich zu Fuß vom Peninsula

zum Richard Rodgers, jeden Abend dann in die Bar Centrale.

Daneben fange ich an, mich tüchtig aus der Minibar zu bedienen. Nach einem Abend im Centrale genehmige ich mir gern einen kleinen Schlummertrunk oder drei. Gelegentlich sehe ich den Mann, der die Minibar wieder auffüllt. Er sagt: »Sie mögen Wodka aber *wirklich* gern!« Stimmt eigentlich gar nicht; inzwischen mag ich jede Form von Alkohol, alles, was den Schmerz lindert. Ich trinke erst die kleinen Fläschchen, dann die halb großen Flaschen, dann ist das ganze Zeug weg. Na gut, den Scotch lasse ich stehen. Ich trinke nicht alles. Ich bin

durstig, aber so durstig auch wieder nicht. Noch nicht.

Wenn man die kleinen Fläschchen direkt austrinkt, während man noch vor dem Kühlschrank steht, ist das gefährlich. Warum ein Glas schmutzig machen? Kein Mixen erforderlich.

Wenigstens kaufe ich nichts zum Mitnehmen. Das kommt später, als ich in meinem Apartment in New York wohne.

An den Wochenenden, an denen ich nicht arbeite, mache ich mir das, was ich in Anlehnung an Billy Wilders großartigen Film von 1945 *Das verlorene Wochenende* des Ray Milland nenne. Ich trinke, ich schlafe, ich warte

darauf, dass die Minibar neu bestückt wird. Selbst wenn ich arbeite, genehmige ich mir bisweilen einen Drink, bevor ich zu den Proben gehe. Pochierte Eier mit einem Wodka als Beilage, direkt aus der Flasche, und das um zehn Uhr morgens.

Um es klarzustellen: Ich betrinke mich nie während der Arbeit. Ich bin professionell, also kommt es für mich nicht infrage, bei der Arbeit zu trinken. Das bedeutet jedoch nur, dass ich umso heftiger trinken muss, wenn ich nicht bei der Arbeit bin.

Das Beängstigende ist, dass ich inzwischen unglaubliche Mengen vertragen. Der Wodka macht mir gar

nichts aus. Wie viel muss ich trinken, bevor ich etwas spüre? Keiner weiß es, nicht einmal Danny Gillen, der immer noch an meiner Seite ist, die Scherbenhaufen zusammenkehrt und sich um mich kümmert.

Danny bemüht sich: »Bist du sicher, dass du noch einen willst?« Aber er kann nur handeln, wenn er mich trinken sieht. Die Schwierigkeit für alle besteht darin, dass ich für mich im stillen Kämmerlein trinke. Es ist so, wie Robin Williams einmal seine Kokain-Zeit beschrieb. Er fand nicht, dass Kokain eine soziale Droge war – er ging nach Hause und konsumierte sie dort,

wenn er ganz für sich war. Und genau so halte ich es mit dem Alkohol.

Manche Menschen geben sich dem Verfall hin, wenn sie trinken, werden traurig, aggressiv, reizbar. Ich nicht. Ich werde nur fröhlich. *Ich weine innerlich.* Das Klischee stimmt: Ich ertränke buchstäblich meinen Kummer. Durch das Trinken fühle ich mich nicht besser. Aber ich kann wenigstens einschlafen.

Und wenn ich schlafe, trinke ich nicht. Darum geht es an den verlorenen Wochenenden. Ich trinke, und das setzt mich 48 Stunden lang außer Gefecht, bis der Zeitpunkt gekommen ist, mich wieder in die Arbeit zu flüchten. Ich flute die Leere in meinem

Hirn und das Loch in meinem Leben mit Alkohol.

\* \* \*

Nach sechs Monaten im Peninsula (in dieser Zeit hätte ich den gesamten Laden allein mit meiner Bar-Rechnung kaufen können) und nachdem *Tarzan* angelaufen ist, kehre ich in die Schweiz zurück.

Ich habe kein Zuhause, also wohne ich in einem Hotel in Genf oder in verschiedenen Hotels in Nyon. Tag um Tag versuche ich, ein Teil des Lebens meiner Jungs zu bleiben, aber häufig beschränkt sich das darauf, dass ich sie

zur Schule bringe und wieder von dort abhole. Und Nacht für Nacht liege ich auf dem Bett, blicke durch ein Dachfenster auf den grauen Schweizer Himmel und beweine mein Leben. Ich bin ganz allein, abgesehen von meinen guten Freunden Johnnie Walker und Grey Goose.

»Du hast alles«, denke ich, »aber eigentlich hast du einen Scheißdreck.«

Meine Gedanken kreisen um ein altbekanntes Szenario: »*Was denken meine Kinder, wenn abends das Licht ausgeht?*«

Im November 2007 erwerbe ich schließlich das kleine Haus in Féchy, 15 Fahrminuten von den Jungs entfernt.

Doch zum ersten Mal in 45 Jahren sind meine Tage lang und leer. Ich wimmele besorgte Anrufe von Tony Smith ab, der gerne wissen möchte, was ich so mache, außer auf der Couch zu liegen, mir Sport im Fernsehen anzuschauen und Weinflaschen zu leeren. Es ist nicht ganz der Ruhestand, den ich mir vorgestellt habe, aber er muss genügen.

Das soll nicht heißen, dass ich die ganze Zeit sturzbetrunken bin. Das Leben entwickelt eine gewisse Routine, ich muss die Jungs von der Schule abholen, und sie verbringen lange Wochenenden oder Ferien mit mir. Ich habe also immer noch diese Verantwortung – ich muss fahren.

Wenn ich nicht mehr fahrtüchtig bin, werden sie von Lindsey Evans abgeholt. Sie ist unsere unermüdliche langjährige Kinderfrau, wenngleich ich nicht glaube, dass sie erwartete, auf drei Jungs achtgeben zu müssen.

So sieht mein Leben während der nächsten paar Jahre aus: eine niederschwellige Trinkerfreizeit, die nur dann und wann von beruflichen Ablenkungen und von gelegentlichen New-York-Ausflügen zu Dana unterbrochen wird. In Erwartung weiterer Broadway-Aufträge habe ich eine Wohnung am Central Park West gekauft, wo wir viel Zeit miteinander verbringen. Oft gehen wir auch aus,

sehen uns neue Shows an oder essen in einem Restaurant zu Abend. Ich mache keinen Hehl daraus, dass Orianne und ich uns nie hätten scheiden lassen sollen, was Dana offenbar versteht.

Dann verkündet Orianne im Mai 2012 urplötzlich, dass sie nach Amerika ziehen wird. Sie hat einen neuen Ehemann, und die beiden wollen neu beginnen. Sie denken an Los Angeles. Ich denke: »Warte doch noch eine Minute, verdammt!«

Ich sage: »Du gehst nicht nach Los Angeles. Ich mache das nicht noch einmal mit, immer einen zehnstündigen Flug, um meine Kinder zu sehen.« Orianne weiß nur zu gut,

dass ich eine erzwungene Trennung über eine solche Distanz bereits zweimal hinter mir habe – Joely und Simon wurden nach Vancouver gebracht, Lily nach Los Angeles.

Ich sage: »Dagegen werde ich mich wehren.«

Doch Orianne lässt die Scheidungspapiere prüfen und sagt: »Die Anwälte sagen, dass du das nicht kannst.«

Also beschließen sie zu gehen, und entscheiden sich »zum Glück« für Miami. Es liegt im Süden Nordamerikas, aber wenigstens auf der »richtigen« Seite, der Europa

zugekehrten. Man muss schon für diese kleinen Dinge dankbar sein.

Es ist Sommer 2012, und die Kinder sind noch in der Schweiz, gerade noch. Ich leide unter starken Bauchschmerzen und werde in die Clinique de Genolier eingeliefert. Dr. Loizeaus Diagnose ist zügig und verbindlich: Durch meine Trinkerei habe ich mir eine akute Pankreatitis zugezogen und muss sofort ins Universitätskrankenhaus von Lausanne. Ich muss trocken werden, entgiften – und diese Einrichtung ist besser ausgestattet, um mit jemandem in meinem Zustand fertigzuwerden.

Dieser »Zustand« bereitet den Ärzten offensichtlich Sorgen. Sie wollen mich so rasch wie möglich auf die Intensivstation in Lausanne verlegen, also bringen sie mich per Rettungshubschrauber dorthin. Ich bleibe dort eine Weile, die mir wie eine Ewigkeit vorkommt. Wahrscheinlich sind es zwei oder drei Wochen. Die Zeit wird einem lang, wenn man nichts zu trinken hat.

Genau genommen handelt es sich nicht um eine Entzugsklinik (und als ernsthafter Trinker bekommt man ein genaues Gespür für solche Nuancen – »Ich habe mir nur diesen einen Drink genehmigt ...«).

Auf Drängen von Lindsey, Dana und Tony sehe ich mich jedoch nach Reha-Einrichtungen um, wenn auch nicht mit besonderem Eifer. Ich muss nicht in den Entzug. Ich kann einfach aufhören. Und ich höre auch auf – sogar mehrfach. Ich werde sehr gut im Aufhören. Aber ich werde noch besser im Wiederanfangen.

Auf der Intensivstation der Universitätsklinik werde ich an eine Anordnung blinkender, piepsender Apparate angeschlossen. Doch selbst die beste Technik der Stadt reicht möglicherweise nicht aus: Meine Bauchspeicheldrüse steht kurz davor,

ihr den Geist aufzugeben, und ich bin, so scheint es, dem Tode nahe.

Ein Aufenthalt auf der Intensivstation ist kein Spaß. Durch die starken Medikamente habe ich furchtbare Träume. Ich kann mich nicht bewegen, weil aus meiner Nase, meinem Hals und meinem Penis Schläuche und Kabel hängen – man hat mir einen Katheder gelegt. Gottseidank habe ich keinen Kolostomiebeutel, aber sagen wir mal so, ich muss, sagen wir, das Ganze trotzdem irgendwie herausarbeiten. Der Gang zur Toilette wird also zur traumatischen Erfahrung, zur öffentlichen Demütigung – ich bin auf der Intensivstation, habe aber kein

eigenes Zimmer. Hinzu kommen die Schmerzen und das grässliche Gefummel, ein an Spaghetti Gewirr aus Schläuchen hinter sich herzuziehen, die aus beinahe allen Körperteilen und -öffnungen heraushängen.

Doch all das ist noch nicht das Schlimmste: Das Schlimmste ist, dass ich in diesem Krankenhaus festsitze, als Nic und Matt die Schweiz verlassen, um in Miami ein neues Leben zu beginnen. Ich kann mich nicht einmal von ihnen verabschieden. Erstens müssen sie um vier Uhr morgens von zu Hause aufbrechen, um ihren Flug zu erwischen. Zweitens sagt Orianne zu

Recht: »In diesem Zustand sollen dich die Kinder nicht sehen.«

Meine Söhne verlassen das Land – emigrieren –, und ihr Vater kann ihnen nicht einmal Auf Wiedersehen sagen.

Auf meinem Herz und meiner Seele lasten Schmerz und Schuldgefühle, aber wenigstens habe ich keine körperlichen Schmerzen: Ich bin bis obenhin voll mit Morphium. »Bitte, Schwester, kann ich noch ein bisschen haben?«

»Haben Sie Schmerzen?«

»Äh, ja, ein bisschen.«

»Geht in Ordnung.«

Eines Abends, voll gepumpt mit Opiaten und (total) verkabelt, versuche ich, mir das ganze Zeug abzureißen.

Der Alarm schrillt, und die Schwestern eilen herein. Ich bekomme eine ernste Standpauke. Kein Wunder – offenbar erhalten mich diese Kabel und Schläuche am Leben; sie verbinden mich buchstäblich mit dem Notstromgenerator des Lebens.

Erst war ich vom Alkohol, dann von Medikamenten betäubt. Allerdings weiß ich nicht, wie schlecht es tatsächlich um mich steht: Mehrere Klinikmitarbeiter nehmen Lindsey sanft, aber bestimmt beiseite und fragen sie, ob »das Testament von Monsieur Collins in Ordnung« sei.

Zwei Wochen vergehen. Ich sage zu der Chefärztin, Frau Professor Berger:

»Kann ich heute bitte nach Genolier zurück?« Sie sagt: »Nein, vielleicht morgen.« Ich muss unbedingt hier raus. Ich bin auf einer Station, wo samstagabends die Opfer von Motorradunfällen eingeliefert werden. Von ihnen trennt mich nur ein Vorhang, und ich kann ihr Stöhnen und Jammern hören. Ich weiß also, dass der Typ, der wenige Meter von mir entfernt liegt, übel zugerichtet ist. Meine Träume sind schon schlimm genug.

Während dieser ganzen Zeit ist Dana zum Glück durchgehend bei mir im Krankenhaus. Dank eines mitfühlenden Chefs ist es ihr gelungen,

ein wenig Urlaub aus familiären Gründen zu bekommen. Sie ist da, wenn ich erwache, und sie ist da, wenn ich einschlafe. Das hilft ein bisschen.

Schließlich werde ich entlassen und beginne so etwas wie ein relativ normales Leben.

Ich nehme verschiedene Medikamente – gegen Bluthochdruck, für meine Bauchspeicheldrüse und mein Herz. Gegen jeden medizinischen und nicht-medizinischen Rat und gegen jede Vernunft beginne ich wieder zu trinken – ganz langsam. *Zumindest am Anfang.* Was soll ich sonst auch machen? Meine Familie hat mich verlassen, und ich geistere

ziemlich allein in Féchy herum. Manchmal fliegt Dana ein und bleibt ein paar Tage, Lindsey schaut vorbei, obwohl es ohne die Jungs eigentlich gar keinen Grund für ihr Erscheinen gibt. Ich weiß, was sie tut: Sie sieht nach, ob ich noch lebe.

Jetzt wo die Jungs in Miami sind, muss ich sie endlich dort besuchen. Es wird ein besonders turbulenter Flug. Nachdem ich ganz unten gewesen bin, steige ich nun in schwindelnde Höhen auf.

\* \* \*

Lindsey, Danny und ich sind für einen Flug in die Staaten gebucht – Swiss International Air Lines nach New York. Von dort soll es mit einer Privatmaschine nach Miami weitergehen. Lindsey kommt nach Féchy, um mich für die Fahrt zum Genfer Flughafen abzuholen.

»Geht es Ihnen gut?«, fragt sie.

»Klar!« Mir geht es definitiv gut, weil ich aufgestanden bin und erst einmal einen Drink vom Vorabend ausgetrunken habe. Ich habe keinerlei Skrupel, als erste Handlung des Tages zum Kühlschrank zu gehen, eine Flasche Wodka herauszunehmen, mir

ein paar Schlucke zu genehmigen – uff! – und dann weiterzumachen.

Wir haben einen Mittagsflug gebucht, also sind wir gegen zehn Uhr in der Swiss-Lounge. Lindsey und Danny sind beide zu Suchtpolizisten geworden, aber ich weiß, wo alles ist – mit »alles« meine ich verfügbaren Alkohol. Ich weiß auch, was ich tun muss, und wie schnell ich es tun muss. Als sie ihren Kaffee holen, nutze ich die Gelegenheit: schnell einen Drink. Dann noch einen. Neben dem Kühlschrank stehend, schütte ich den Wodka in mich hinein. Sie können mich nicht sehen, es gibt keine Beweise.

An dieser Stelle wird es ein wenig schmierig, falls meine Geschichte dieses Niveau nicht schon längst erreicht hat. Der neue Swiss-Chef kommt herein, um mich zu begrüßen. Vermutlich habe ich meine Beine über das Seitenteil des Lounge-Sessels geschwungen. Auf jeden Fall stehe: ich nicht auf, sage »Nett, Sie kennenzulernen« und treibe ein wenig Smalltalk, wie es normalerweise meine Art ist. Ich bin nur untypischerweise brüsk, was allen sehr peinlich ist.

Der Swiss-Chef geht. Wir steigen ins Flugzeug. »Ein Glas Champagner, Monsieur Collins?«

»Ja, okay.«

Im Augenblick bin ich nicht betrunken. *Ich verspreche Ihnen, dass ich nicht betrunken bin.* Aber Lindseys späterem Bericht zufolge stelle ich meinen Sitz vor dem Start nicht gerade. Ich weigere mich rundheraus. Noch bevor wir das Gate verlassen, hat mich der Kapitän auf dem Kieker. Mir ist das nicht bewusst, aber er ist durch die offensichtliche Störung wachsam geworden. Benötigen wir medizinische Hilfe? Erwartungsgemäß schützen mich Lindsey und Danny, indem sie ein schlimmes Knie verantwortlich machen. Es sind die Medikamente – ehrlich, Herr Kapitän!

Sie müssen mich anschnallen und bereit sein, in wenigen Minuten alle Sitze wieder zurückzustellen. Daraufhin muss mich dieses dynamische Duo für die gesamte Dauer des achtstündigen Transatlantikfluges bewachen und darauf achten, dass ich ihnen nicht verloren gehe. Ich habe keinerlei Erinnerungen an den Flug, weder an den Start noch an die Landung und auch nicht an die acht Stunden dazwischen.

Es wird noch besser.

Als wir in New York landen, bringt man mich in einem Rollstuhl weg, denn aus irgendeinem Grund, ich versteh gar nicht warum, bin ich kaum

wachzubekommen und kann auf keinen Fall laufen. Nicoletta, eine reizende Rumänin, welche die Passagiere der ersten Klasse begrüßt, fährt mich in die Lounge, wo wir auf unseren Anschlussflug mit der Privatmaschine nach Miami warten. Noch eine Reise, an die ich mich nicht erinnere.

Doch inzwischen bin ich mehr als ein bisschen pampig ... *anscheinend* (tatsächlich benehme ich mich grässlich, wie ich später erfahre). Wir erreichen Miami und checken im W-Hotel ein.

Offenbar wurden im Vorfeld Telefonate geführt, denn Orianne hat

von der Sache erfahren. Zu Tode erschrocken, taucht sie mit Nic und Matt im Hotel auf. Eigentlich sollte sie die Jungs hier zu dem netten Wochenende abliefern, das wir geplant haben. Auch Dana ist alarmiert und von New York aus unterwegs nach Süden, um sich der Gesellschaft anzuschließen.

Ich? Ich bin sehr lebhaft. Ich sage: »Wo liegt das Problem?«

Inzwischen bin ich auf meinem Zimmer. Ein Zimmer im W-Hotel hat eine Küche, und in dieser Küche gibt es Whiskey. Also habe ich diesen Whiskey geöffnet und mir ein paar Drinks genehmigt. Das zeigt, wie viel ich

mittlerweile vertrage. Schon vor meiner Abreise aus der Schweiz habe ich mit dem Trinken angefangen – vor etwa 18 Stunden.

Oriannes Ehemann erscheint, um die Jungs wieder abzuholen. Sie sind verwirrt. »Was machen wir denn jetzt? Wo gehen wir hin? Dad ist da!«

In der Zeit, als meine Jungs von ihrem Stiefvater abgeholt werden und Francesca, eine mit Orianne befreundete Ärztin, im Hotel eintrifft, gehe ich ins Badezimmer, ziehe meine Schuhe aus, rutsche mit meinen Socken auf dem Duschvorleger aus und knalle mit fürchterlichem Karacho auf den Boden.

Ich stolpere aus dem Badezimmer, und Francesca gibt mir die Anweisung, mich zu setzen. Dann lege ich mich aufs Bett, aber die Schmerzen sind zu groß. Sie sagt: »Wir müssen Sie ins Krankenhaus bringen.« Es stellt sich heraus, dass ich mir eine Rippe gebrochen habe. Diese gebrochene Rippe hat einen Lungenflügel durchstochen.

Ich protestiere immer noch: »Es ist alles okay mit mir! Ich bin gekommen, um meine Kinder zu sehen!« Doch die Ärztin bleibt beharrlich, und ich drehe durch – obwohl ich ein erfahrener Trinker bin, ist dieses Verhalten höchst ungewöhnlich für mich. Ich beginne,

mich zu fragen, ob es etwas mit der Kombination meiner Medikamente (darunter Clonazepam, ein starkes Beruhigungsmittel) und dem Alkohol zu tun hat.

Plötzlich betreten zwei stämmige Kerle mein Zimmer.

»Ich gehe nicht ins Krankenhaus.«

»Oh, doch, das tun Sie. Diese Jungs werden Ihnen helfen.«

Ich denke: »Schwester Ratched aus *Einer flog über das Kuckucksnest*.«

Also »helfen« sie mir, der ich dabei beinahe trete und schreie, in den Rollstuhl. Sie bringen mich nach unten, dicht gefolgt von Lindsey. Das ist ihr schlimmster Alptraum.

Unten in der Lobby des W blickt die Managerin, die bei meiner Ankunft so nett und besorgt war, ziemlich verstört drein. »Geht es Ihnen gut, Mr. Collins?« In Wahrheit jedoch will sie sagen: »Stirb bitte nicht hier!«

Inzwischen ist Dana aus New York eingetroffen, also hört sie mich sagen: »Ich will zu meiner Mama.« Meine Mama ist im November des vorigen Jahres verstorben.

Ich werde ins Mount Sinai Hospital gekarrt und sofort auf ein Zimmer gebracht. Dort sitzt bereits ein weiterer kräftiger Kerl. Ich sage: »Sie können jetzt gehen. Es geht mir gut.«

»Oh nein, ich bleibe die Nacht über hier.«

»Was? Wenn ich auf die Toilette gehe, wenn ich furze, dann sind Sie hier? Ich brauche Sie nicht.«

Da blicke ich auf mein Handgelenk und sehe ein Armband: »Gefährlich.« *Könnte-aus-dem-Fenster-springen-gefährlich.* Er sitzt da mit seiner Taschenlampe und seinem Buch, um zu verhindern, dass ich mir oder anderen etwas antue.

Am nächsten Tag will ich wieder gehen. Ich habe eine Besprechung mit der Ärztin. Die sagt: »Ich kann Sie nur gehen lassen, wenn Sie sich irgendwo in den Entzug begeben.«

Ich sage: »Ich glaube, das kann ich nicht.«

Ich kehre zurück ins W-Hotel, wo ich seltsamerweise immer noch willkommen bin. Dana und Lindsey sind dort, und beide weinen. Sie können so nicht weitermachen. Sie sagen zu mir, dass ich so nicht weitermachen kann. Auch die Jungs sind besorgt.

In der Schweiz hatten sie mich trinken sehen. Einmal hatte Nicholas Lindsey den klugen Vorschlag unterbreitet: »Ich glaube, wir müssen aufhören, für Dad was zu trinken einzukaufen.« Das von einem zehnjährigen Jungen zu hören, war für Lindsey wie ein Schlag in die

Magengrube und warf ein höchst negatives Licht auf Nics Vater.

Außerdem hatten sie mich daheim in Féchy stürzen sehen. Nicht weil ich zu viel getrunken hatte. Es war wieder einmal die teuflische Kombination aus Clonazepam und Alkohol, die mich mein Gleichgewicht verlieren ließ. Ich stand auf, um sie zu umarmen. *Bumm.* Meine Zähne krachten auf die Fliesen im Wohnzimmer. Dort sieht man immer noch einen Abdruck, und auch meine Zähne sind immer noch abgesplittert. Die blutige Lippe ist längst verheilt, aber nicht verheilt ist die Erinnerung daran, wie Mathew schrie:

»Lindsey! LaLa! LaLa! Dad ist umgefallen!«

\* \* \*

Nun, in Miami, bekomme ich also von allen Seiten Druck, mich in eine Entziehungskur zu begeben. Aber ich sträube mich dagegen. Ich will das alleine schaffen. Ich *kann* das alleine schaffen.

Sie bleiben hartnäckig. Tony Smith ist nun ebenfalls involviert. Er sagt, er habe Kontakt zu einer Frau namens Claire Clarke aufgenommen, die eine Klinik betreibt, Clouds House in Dorset. Ob ich sie anrufen werde?

Ich sage: »Ja, das werde ich.«, aber ich verspreche nichts.

»Hallo Phil«, sagt sie. Sie ist eine nette Dame, die im professionellen Umgang mit Süchtigen und genesenden Süchtigen sehr erfahren ist. Eric war bereits Patient im Clouds, ebenso wie Robbie Williams. Aber es ist keine »Promi-Klinik«. Sie erklärt, dass die Leute die Einrichtung eher als eine Art Internat betrachten.

»Kann ich jederzeit gehen, wenn ich will?«

»Ja, können Sie.«

Wieder sagt Lindsey: »Ich halte das nicht mehr aus. Ich will nicht eines

Tages hereinkommen und Sie tot dort liegen sehen.«

Dana fügt hinzu: »Du bringst dich noch um.«

Das überzeugt mich. Am nächsten Tag rufe ich Claire zurück: »Okay.«

Ich fliege mit einer Privatmaschine von Miami nach Bournemouth, nicht gerade die am häufigsten frequentierte Route. Im Flugzeug mache ich ein Nickerchen. Erst aber sage ich zu Dana: »Kann ich noch einen letzten Drink haben?« »Ja.« Also trinke ich feierlich ein Glas Wein. Ich glaube, das tun wir alle, weil wir endlich etwas zu feiern haben. Zumindest glauben wir das.

Ich steige aus dem Flugzeug und werde zum Clouds House gefahren. Unser Fahrer, David Lane, der mich seit Urzeiten kennt, ist überrascht. Er hat mich überhaupt noch nie trinken sehen. »Was? Wo bringen sie Phil hin?«, scheint er sich zu sagen. Eine weitere Person in meiner Welt, für die das Ganze ein kaum fassbarer Schock ist.

Im Clouds warten die Begleiter neuer Bewohner in einem Aufenthaltsbereich, während man selbst herumgeführt wird. Als ich die »Insassen« treffe, erinnert mich das abermals an *Einer flog über das Kuckucksnest*.

»Und hier, Phil, ist Ihr Zimmer.«

»Habe ich denn kein eigenes Zimmer?  
Ich will nicht mit Billy Bibbit zusammenwohnen.«

»Gut, wir werden uns darum kümmern.«

»Ich will mein eigenes Zimmer!« dränge ich. »Ich will nicht mit einem anderen Irren im selben Zimmer festsitzen.«

Ich kehre in den Wartebereich zurück und verkünde achselzuckend, dass ich bleibe. Lindsey und Dana atmen tief durch. Alle weinen. »Bist du dir sicher, dass du das schaffst, Phil?«

»Ich glaube schon ...« Aber sicher bin ich mir nicht.

Die Schwester nimmt mein Gepäck und beginnt, es zu durchsuchen. »Egal, wer Sie sind. Wir durchsuchen es.«

»Warum? Glauben Sie, ich hätte Alkohol hereingeschmuggelt? Ich habe nichts mitgebracht.«

Sie nehmen mir sämtliche Medikamente weg. Sie werden sie den Klinikmitarbeitern des Clouds House geben, die mir »etwas medizinisch eher Angezeigtes« verordnen werden. Alles andere landet in einem verschlossenen Schrank. Mein Gefühl, hier inhaftiert zu sein, wächst.

Man bringt mich auf mein Zimmer, in dem ein zweites Bett steht.

»Belegen Sie dieses Bett bitte nicht«, grummele ich.

»Okay, ein paar Wochen wird es so schon gehen.«

»Äh, wie lange muss ich denn hierbleiben?«

»Vier Wochen«, sagt man mir. »Oder sechs Wochen.«

Ich weiß nicht, ob ich das durchstehe.

Da ich sowohl medizinische – die Bauchspeicheldrüse, die Rippe – als auch Alkoholprobleme habe, legen sie mich in das Zimmer direkt neben der Medikamentenausgabe. Leider ist die Medikamentenausgabe in diesem Haus (das einem Internat wirklich nicht unähnlich ist) der Ort, wo um sechs

Uhr morgens alle Schlange stehen, um ihre Arznei abzuholen – und wo sie um 23 Uhr nochmal anstehen, um ihre Nachtmedizin zu holen. Das heißt, ich kann also nie vor 23 Uhr einschlafen und werde immer um sechs aufgeweckt. Dazu kommt noch, dass sich die Raucher nach dem Abendessen regelmäßig unterhalb meines Zimmers versammeln.

Die Gründe, diesen Ort zu hassen – mich selbst dafür zu hassen, das ich mich hierher gebracht habe – werden immer zahlreicher. Doch wenigstens habe ich ein paar eingeschmuggelte Helfer: Ich habe mir ein paar Schlaftabletten mitgebracht – milde

homöopathische – und verfüge über ein Telefon. Das iPhone hat man mir abgenommen, aber es ist mir gelungen, mein altes Sony Ericsson zu behalten. Ich muss es ganz heimlich aufladen, damit ich die Kinder jeden Tag anrufen kann. Selbst hinter Gittern versuche ich noch, ein guter Vater zu sein.

Ich nehme am Morgengebet teil, bei dem jeder etwas Enthüllendes/Ehrliches/Selbstniedrige sagen muss. Ich habe keine Probleme mit solchem Gruppentherapiekram, aber man lernt dabei seltsame Menschen kennen, von knallharten Typen bis hin zu Hausfrauen.

Beim Frühstück, Mittagessen und Abendessen sitzen wir meist in derselben Gruppe am Tisch. Es gibt eine reizende Dame namens Louise, die etwas verlebt auf das Ende ihrer Vierziger zugeht. Ihr Ehemann hat sie hergebracht, mit der Drohung, dass sie ihre Tochter nie wiedersehen würde, sollte sie nicht mit dem Trinken aufhören. Sehr traurig. Und sehr nahe. Ich könnte der Nächste sein.

Sogar ein Journalist von der *Sun* ist hier. Ich bin überzeugt, dass ich wieder auf sämtlichen Titelseiten zu sehen sein werde, aber er erweist sich als sehr nett. Hier sind alle ziemlich gleich.

Ich lade Pud und Danny zu Besuch ein. Beide sagen: »Das bist nicht du, oder? Du hast so ein Problem doch nicht. Du kannst damit aufhören. Du hast das nicht nötig.«

Ich bekomme Hausaufgaben. Ich soll eine Geschichte über mich schreiben und sie in einem Monat abgeben. Wo fange ich an? »Mein Name ist Phil Collins, ich habe zig Millionen Platten verkauft ...« Ja, das wissen wir. Tolle Geschichte. Dennoch, obwohl ich der Plattenmillionär und Oscar-Gewinner Phil Collins bin, sitze ich hier in der Entzugsklinik und versuche, mit meinem Alkoholproblem

klarzukommen. Genau wie alle anderen auch.

Tony Smith ruft an: »Eric kommt dich besuchen.«

»Bitte sag ihm ab. Ich will niemanden sehen.«

Nach einer Woche habe ich genug. Ich rufe über mein Schmuggel-Telefon Danny an. »Schnapp dir den Wagen und hol mich hier ab.« Gott segne Danny; er ist in einem Bed & Breakfast nur wenige Kilometer entfernt abgestiegen. »Du buchst besser ein Flugzeug, weil ich hier rauswill und zurück in die Schweiz.« Es ist wie in *Gesprengte Ketten*.

Zu Claire sage ich: »Sie sagten, ich kann gehen, wann ich will.«

»Sind Sie sicher, Phil?«

»Ganz sicher.«

»Okay ... Ich weiß nicht, ob das so einfach ist. Aber wann wollen Sie denn gehen?«

»Jetzt? Morgen?«

Zufällig fällt mein Abschied mit dem planmäßigen Therapie-Ende zweier anderer Bewohner zusammen. Sie haben ihre Zeit abgesessen. Ich? Ich haue ab, weil ich es nicht aushalte und mir einrede, dass ich wüsste, was zu tun ist.

Nach dem Frühstück gibt es eine Abschiedsfeier für diejenigen, die in die

freie Welt zurückkehren.  
Umarmungen, Küsse, Gesang. Ich mache mit, aber da ich schummele, komme ich mir dämlich vor. Sie haben sechs Wochen durchgehalten. Ich nur eine Woche.

Doch zu meiner Überraschung (und meinem Trost) betonen alle, dass der große Schritt der gewesen sei, überhaupt hierherzukommen, und dass ich darauf stolz sein könne. Ich gebe mir Mühe.

Ich fülle die Papiere aus und warte mit meinem Gepäck an der Tür, bis Danny erscheint. So nett ich kann, sage ich Auf Wiedersehen und steige in den Wagen. »Danny, fahr so schnell du

kannst.« Jetzt fühle ich mich wie Patrick McGoohan in *Nummer 6*. Dieser große, hüpfende Ballon wird uns einholen und mich ins Clouds House zurückbringen.

Die Fahrt scheint ewig zu dauern, dann erreichen wir den Flughafen, und ich steige in eine Maschine. Nie in meinem Leben war ich so glücklich, irgendwohin zu fliegen. Abzureisen.

\* \* \*

Es ist November 2012, und ich bin seit einer Woche trocken. Keine Zuckungen, keine Halluzinationen. Aber ich glaube, ich habe trotzdem

etwas getrunken, denn am 15. des Monats finde ich mich in meinem Haus in Féchy am Ende meiner 18-stufigen Betontreppe wieder. Mein Hinterkopf ist aufgeplatzt, ich liege in einer Blutlache, und schneller, als man »Smoke on the Water« summen kann, bin ich wieder in der Clinique de Genolier.

Peter Gabriel ruft an und erkundigt sich nach mir. Tony Smith, Tony Banks und Mike Rutherford fliegen zu Besuch ein. Ich bin sehr bewegt. Außerdem ist mir das Ganze peinlich. Meine blutenden Kopfverletzungen nässen durch aufs Kopfkissen, und alle können die Sauerei sehen.

Da ich viel wiedergutzumachen habe, beschließe ich, mit Nic und Matt einen Ausflug zu unternehmen, und buche für uns vier (meine Lebensretterin Lindsey kommt mit) einen Urlaub auf den Turks- und Caicosinseln. Ich habe das Gefühl, weiter denn je von meinen Jungs entfernt zu sein – ein erfolgloser Aufenthalt in einer gefängnisartigen Entzugsklinik kann so etwas durchaus bewirken –, und möchte ihnen unbedingt so nahe wie möglich sein.

Doch leider lasse ich es – trotz allem, was ich durchgemacht und ihnen angetan habe – in diesem Urlaub erst richtig krachen.

Obwohl ich diese Geschichte erzählen muss, würde ich mich am liebsten nicht daran erinnern. Auch meine Söhne nicht. Wenn ich in Gegenwart von Nic und Matt die Turks- und Caicosinseln erwähne, sagen sie: »Lass uns bloß mit diesem Ort in Ruhe, da gehen wir nie wieder hin.«

Wir haben schon einmal dort Urlaub gemacht, im Jahr zuvor an Nics Geburtstag, und alle fanden es toll. Doch schon zu Beginn dieser Reise ist meine Trinkerei wieder eskaliert. Neben dem Clonazepam nehme ich außerdem ein neues Medikament gegen meinen Bluthochdruck.

Wir haben ein hübsches Strandhaus in Parrot Cay. Keith Richards bewohnt mit seiner Familie das Nachbaranwesen, wo er als »Jack Sparrows Vater« seine Piratenflagge gehisst hat. Es gehört schon einiges dazu, neben Keith Richards zu wohnen und als »der rüpelhafte Nachbar« eingestuft zu werden. Nein, ich bin nicht stolz darauf.

An dem Strand, wo unser kleines gemietetes Häuschen steht, gibt es keine Bar, aber das ist kein Problem – die Küche unseres Urlaubsquartiers ist bestens bestückt. Es gibt flaschenweise Tequila, Wodka, Whiskey, Rum.

Der Whiskey verschwindet einfach. Ich trinke ihn heimlich, wann immer es möglich ist, kann es mir aber auch nicht verkneifen, vor den Kindern zu trinken.

»Was ist das, Dad?«

»Das ist Daddys Getränk.«

Ich begreife, dass ich an einem Scheideweg stehe – oder vielmehr in einer Sackgasse gelandet bin. Ich beginne ein verlorenes Wochenende von katastrophalen Ausmaßen. Diese Häuser haben Zimmermädchen, und das Zimmermädchen hat all die leeren Flaschen gesehen (»Sie mögen Whiskey aber *wirklich* sehr!«), aber ich mache stur weiter, schamlos und ungebremst. Als der Whiskey verschwunden ist,

schlafe ich ein. Lindsey weckt mich, um mir zu sagen, dass sie mit den Kindern an den Strand geht.

»Möchten Sie mitkommen?«

»Nein, ich bleibe hier.«

Ich schlafe wie ein Stein und wache schließlich um vier Uhr auf. *Scheiße, wir reisen doch heute ab!* Ich stehe auf, packe hastig meine Sachen zusammen und stürme nach draußen. »Hallo?«, rufe ich. »Hallo Lindsey, Nic, Matt? Wir müssen los!« Doch sie sind nirgends zu sehen. Da fällt bei mir der Groschen: Es dämmert gerade. Es ist nicht vier Uhr nachmittags, sondern vier Uhr morgens. Und wir sind erst seit einem Tag hier.

Zwar hat sich Lindsey zuvor schon große Sorgen um mich gemacht, doch nun packt sie die blanke Angst. Sie rechnet bereits seit Langem damit, eines Tages meinen leblosen Körper vorzufinden, aber an diesem Wochenende sieht sie, wie die Jungs ihren Dad nicht als ihren Dad erleben. Sie hat Angst um mich und ist darüber entsetzt. Später am Vormittag stellt sie mir daher ein Ultimatum: »Genug ist genug, Phil! Ich muss einen Arzt rufen. Weil ich glaube, dass Sie ein großes Problem haben.«

»Wenn Sie unbedingt müssen. Mir geht es gut.«

Lindsey hat außerdem Dana in New York angerufen. »Er ist fürchterlich drauf«, berichtet sie Dana. »Wahrscheinlich noch schlimmer als vorher.« Dann ruft sie Dr. Timothy Dutta in New York an, der sowohl Lindsey als auch Dana bereits dahingehend beraten hat, wie mit mir und meinem offensichtlichen Suizid-Streben umzugehen sei.

Dr. Nurzanahwati ist die Ärztin des Insel-Ressorts. Sie kommt vorbei, um mich zu untersuchen, und freut sich nicht gerade über das, was sie sieht. Ich bin eine Gefahr für mich selbst und offenbar auch eine Belastung für das Ressort – wenn etwas schiefgeht,

kommen wir alle auf die Anklagebank. Oder, in meinem Fall, auf die Intensivstation. Oder schlimmer.

»Mr. Collins, Ihr Herz rast. Wie wollten Sie denn nach Hause zurückkommen?«

»Wir haben ein Privatflugzeug, das uns wieder nach Miami bringt.«

Danny kann im Handumdrehen alles organisieren. Das Geld ist mir scheißegal. Ich sage und tue alles, um einen weiteren Quacksalber loszuwerden.

Dr. Nurzanahwati sagt: »Sie müssen mit mir kommen und noch einen anderen Arzt konsultieren, bevor ich Sie von der Insel lassen kann.«

Ich denke: »Warum denn das? Ich habe doch mein eigenes Flugzeug.«

Aber ich willige ein: »Okay, ich komme mit Ihnen.«

Wir sind erst 48 Stunden im Urlaub, und schon ist er ruiniert. Dr. Nurzanahwatis Meinung: Ich bin so krank, dass ich sofortige medizinische Behandlung benötige – eine Behandlung, die über die Kapazitäten der Inselärzte hinausgeht.

Ich sage zu Lindsey, sie solle mit den Jungs zum Flughafen fahren und dort auf mich warten – ich muss mir erst eine Bescheinigung besorgen, damit ich fliegen darf. Ich folge Dr. Nurzanahwati zu dieser kleinen Praxis,

und die Tests ergeben eindeutig, dass ich eine Menge Alkohol im Blut habe; oder besser gesagt: ein bisschen Blut im Alkohol.

Der zweite Arzt sagt: »Ich kann Sie nicht gehen lassen.«

»Was reden Sie da? Ich fliege mit meinem eigenen Flugzeug! Ich muss meine Kinder nach Miami zu ihrer Mutter bringen.«

Ich stecke in einem Selbst verschuldeten Dilemma: Ich bin so krank, dass ich medizinische Hilfe auf dem Festland benötige, aber zu krank, um die Insel zu verlassen.

Ich verabschiede mich von Lindsey und den Jungs in einem Taxi, unfähig,

meine Tränen zu unterdrücken. Sie fliegen ab nach Miami.

Ich bleibe zurück, wieder einmal ganz allein, und fühle mich sehr schwach. Hinzu kommt eine große Portion Selbstverachtung. Ich habe keine Möglichkeit, die Jungs direkt vor dem Flug noch einmal zu sehen, ein unangenehm vertrautes Gefühl.

Die niedergeschlagene kleine Reisegesellschaft landet in Miami und begibt sich in den Zoll- und Einreisebereich. Lindsey versucht, Mr. Rogers, einem glücklicherweise freundlich gesinnten Einreisebeamten, zu erklären, warum sie mit zwei minderjährigen Jungs mit anderem

Familiennamen und mit den persönlichen Sachen ihres Arbeitgebers unterwegs ist – sowie dem Familienhamster Bobby, der ebenfalls mit im Urlaub war.

Unglaublicherweise kauft Mr. Rogers Lindsey ihre Geschichte ab – sogar den Teil, dass Bobby kein Drogenhamster ist. Bald sind Kindermädchen, Jungs und Haustier aus dem Zoll- und Einreisebereich heraus und steigen in das wartende Auto.

Als Orianne sie erblickt, aber mich nicht, wird sie zu Recht fuchsteufelswild. »Du lässt zu, dass dich die Jungs in diesem Zustand sehen?«,

tobt am Telefon, was vollkommen verständlich ist.

Im Auto vom Flughafen haben die immer noch verwirrten Jungs natürlich viele Fragen, doch lassen sich diese zu einer einzigen zusammenfassen: »Warum hat Daddy geweint, und warum ist er nicht hier?«

Derweil auf *Fantasy Island*: Die einzige Art, auf die mich die Ärzte gehen lassen wollen, ist per Rettungsflugzeug oder -helikopter. Also bringt mich ein Rettungshubschrauber nach New York. Auf Dr. Dutta's Anweisung hin setzt er mich direkt an der Türschwelle des New York

Presbyterian Hospital in der 68. Straße ab.

Hier nimmt man mich ein paar Wochen lang unter die Lupe. Und hier lerne ich auch Dr. Dutta höchstpersönlich kennen. Er ist ein netter Mann, einer der 20 besten Ärzte in den Staaten. Ich lasse bei ihm die volle 20000-Kilometer-Inspektion machen. Ohne Umschweife sagt er zu mir: »Phil, Sie werden ganz sicher sterben, wenn Sie jetzt nichts unternehmen.«

\* \* \*

Ich begebe mich in Behandlung bei einer Therapeutin, Dr. Laurie Stevens, und einem Suchtexperten, Dr. Herbert Kleeber – beides Fachleute auf ihrem Gebiet. Ich mag sie und vertraue ihnen. Vielleicht können sie mir dazu verhelfen, dass ich mich endlich selbst wieder mag und mir vertraue.

Es ist Januar 2013. Ein neues Jahr und, so hoffe ich, ein neues Ich.

Ich werde auf starke Medikamente gesetzt, Teil der medizinisch gebotenen Entgiftung. Es ist wichtig, dass ich begreife, wie nahe ich dem Tod bin.

Nach meiner Entlassung aus dem New York Presbyterian suche ich Dr. Kleeber weiterhin regelmäßig auf.

»Es gibt etwas, das ich Ihnen verschreiben kann, Phil, aber ich kann es Ihnen noch nicht geben. Wollen Sie mit dem Trinken aufhören?«

»Nun, ja, diesmal wirklich.«

Er erklärt mir, wie Disulfiram wirkt. Es handelt sich um ein Medikament, das chronisch alkoholkranken Menschen verschrieben wird. Die Substanz blockiert ein Enzym, das den Alkohol verstoffwechselt, was bedeutet, dass es zu sehr unangenehmen Nebenwirkungen kommt, wenn man während der Behandlung weiter trinkt. Im Prinzip bedeutet das: Wenn man sich einen genehmigt, wird einem übel, und man bekommt rasende

Kopfschmerzen. Ich muss mich bei ihm zu einer Blutuntersuchung melden, und wenn ich keinen Alkohol im Blut habe, kann er mir das Medikament geben – aber ich werde es mir von einer Krankenschwester verabreichen lassen müssen.

»Jetzt hören Sie mal, Sie können mir vertrauen!«, sage ich.

»Ich vertraue Ihnen«, antwortet er, wobei er möglicherweise schwindelt. »Aber der Sucht vertraue ich nicht.«

Abermals sträube ich mich: »Ich kann nicht.« Mein Lebensstil erlaubt es nicht, dass jeden Morgen um acht eine Schwester kommt, um mir eine Tablette zu geben. Ich muss das Disulfiram

selbst nehmen können. Wir einigen uns auf einen Kompromiss: Trotz meiner Proteste, dass ich nicht wie ein Baby behandelt werden will, soll Dana mir das Medikament etwa einen Monat lang täglich geben.

Am Ende, das Ende vor Augen, rettet mir Dr. Dutta das Leben. Er macht mir begreiflich, wie nahe ich dem Tode tatsächlich bin. Meine Bauchspeicheldrüse ist nicht nur vernarbt, sie weist auch Anzeichen einer irreparablen Schädigung auf.

Das ist für mich schließlich Grund genug. Ich will sehen, wie meine Kinder heranwachsen, heiraten, eigene Kinder bekommen. Ich will leben.

In dieser schrecklichen Phase meines Lebens hat es Augenblicke großer Klarheit gegeben – die *Turn It On Again*-Tour von Genesis, mein *Going Back*-Album und die Konzerte. Aber nicht genügend.

Nach all dieser Dunkelheit muss ich meinen Kindern danken, und zwar allen: Joely, Simon, Lily, Nicholas und Mathew haben während dieser für uns alle sehr hässlichen Zeit bedingungslos zu mir gehalten. Ich danke ihnen dafür, dass sie ständig sagten: »Gut gemacht, Dad«, wenn sie sich tief im Innern um mich sorgten. Auch Orianne, Dana, Lindsey, Danny, Pud, meiner Schwester Carole, meinem Bruder Clive und Tony

Smith danke ich, dass sie mir sturem Bastard geholfen haben, am Leben zu bleiben. Den Ärzten und Schwestern in der Schweiz, in Amerika und Großbritannien, deren Geduld ich bis an die Grenzen strapazierte – ich danke Ihnen allen.

Wenn ich diese Geschichte heute erzähle, klingt das absolut grauenhaft. Ich brauchte bis zum Alter von 55 Jahren, um Alkoholiker zu werden. Ich schaffte es durch die aufregenden Sechziger, die LSD-geschwängerten Siebziger, die erfolgreichen Achtziger, die emotionalen Neunziger. Ich war im Ruhestand, zufrieden, und dann fiel ich. Weil ich plötzlich zu viel Zeit hatte.

Das riesige Loch, die Leere, die entstand, als man mir erneut meine Kinder wegnahm, musste ich irgendwie füllen. Ich füllte sie mit Alkohol. Und das brachte mich fast um.

Ich gehöre zu denen, die Glück gehabt haben.



Da kommt noch was – es gibt noch einiges zu tun. In New York, 2015. (© Patrick Balls)

# 22

## Da kommt noch was

Oder: Wieder eins – eine  
fünfköpfige Band, eine  
vierköpfige Familie und das  
Leben eines Mannes (sein  
Körper nicht zu vergessen)

s ist der Morgen nach dem letzten  
Kater. Aus meinem »verlorenen

**E**Wochenende« wurden ein paar Jahre, die mich beinahe mein Leben gekostet hätten. Jetzt muss ich nüchtern über alles nachdenken und frage mich: Wie konnte ich so enden, allein und ertrinkend am Boden einer Flasche?

Als 2013 zu 2014 wird, bekomme ich Gelegenheit, vieles davon Revue passieren zu lassen. Tony Smith kontaktiert mich, Tony Banks, Mike Rutherford, Peter Gabriel und Steve Hackett. Die BBC will eine Dokumentation drehen über die gesamte Geschichte von Genesis und all die Musik, die wir gemeinsam hervorgebracht haben. Wir sind alle

sehr angetan von der Idee. Es wurden über die Jahre zwar schon viele Filme über die Band gemacht, aber das hier ist die BBC, eine Gesellschaft, die Anerkennung gewährt und Autorität verleiht, ein weltweit gültiges Qualitätssiegel.

Es wird eine wunderbare Gelegenheit, auf alles zurückzublicken, was wir gemeinsam und getrennt erreicht haben, und wieder zueinanderzufinden – und zu uns selbst. Angesichts meiner jüngsten Begegnung mit unserer Sterblichkeit ist das für mich vielleicht bedeutsamer als für die anderen Jungs, also schlage ich dem Regisseur John Edginton vor,

etwas zu versuchen, das wir noch nie gemacht haben. Warum interviewt er nicht uns alle fünf im selben Zimmer? Möglicherweise weckt der Gedanke bei Tony, Mike, Peter und Steve ähnliche Gefühle, denn wir einigen uns rasch darauf und setzen ihn sofort um.

Im März 2014 nehmen wir fünf im großen weißen Raum eines Fotostudios in Notting Hill im Westen Londons Platz. Es ist das erste Mal, dass wir seit unserem missglückten Glasgow-Gipfel im Jahr 2005 zusammenkommen, und das erste Mal, dass wir im Gespräch gefilmt werden. Es ist etwa 40 Jahre her, seit ich und der andere Neue, Steve, in die Band eingestiegen sind,

und 35 Jahre, seit Peter ausgestiegen ist, also gibt es einiges zu erzählen. Doch nach wie vor ist es unheimlich, wie wir in unsere Rollen zurückfallen – Steve immer noch der Finstere, ich der Komiker usw.

Da wir keine Entscheidungen treffen müssen und keinerlei Verpflichtungen haben, ist die Atmosphäre im Studio entspannt und fröhlich. Jeder von uns ergreift die Gelegenheit, sein Sprüchlein aufzusagen. An einem Punkt sagt Peter: »Als wir unseren Stil fanden, hatten wir damit etwas, das keiner von uns allein machen konnte.«

Ich für meinen Teil sage etwas zu Peter, das ich ihm tatsächlich nie zuvor

habe direkt sagen können: »Viele Leute haben immer gedacht, ich hätte versucht, dich aus der Band zu drängen, damit ich selbst der Sänger werden konnte. Ich möchte nur, dass du weißt, dass das nicht der Fall war.«

Ich glaube nicht, dass mir Peter ein solches machiavellistisches Komplott jemals zugetraut hätte. Doch das scheint eine ausgezeichnete Gelegenheit, um vor laufenden Kameras das 40 Jahren wabernde Gerücht aus der Welt zu schaffen, ich hätte Genesis »übernommen«. Überraschenderweise gelangt dieses Bekenntnis nicht in die Endfassung.

Die Offenheit geht in beide Richtungen. Wie Tony in seinem Einzelinterview über meinen Solo-Erfolg halb scherhaft anmerkt: »Es war großartig für Phil. Er war unser Freund – wir wünschten ihm viel Erfolg. Nur wünschten wir ihm eben nicht *so* viel Erfolg – wenigstens zu Anfang nicht. Aber ... dieser Erfolg endete irgendwie nicht. Er [Phil] war 15 Jahre lang allgegenwärtig. Man konnte ihm nicht entkommen. Ein Albtraum.« Er zuckt mit den Achseln und grinst. Ebenso bedeutungsvoll fügt er hinzu, dass Genesis insofern einzigartig war, als es uns gelungen sei, die Band und unsere jeweiligen Solo-

Karrieren über so lange Zeit parallel zu betreiben. Daher auch der Titel der Doku – *Genesis: Together and Apart* (»Zusammen und getrennt«).

In einer Drehpause unterhalten sich Tony Smith, Dana, Steves Frau Jo und die Band darüber, was es in unserem Leben Neues gibt, wie die Kinder gedeihen, was sie machen. Ich werde daran erinnert, wie schön es ist, solche Freunde zu haben.

Seit einer Weile schon ist ein neues Best-Of-Album im Gespräch, und sein Konzept spiegelt die Kollegialität, Verbundenheit und Fröhlichkeit wider, die auch dieses Treffen auszeichnet. Zum allerersten Mal wird das beste

Material der Band mit dem Besten aus unseren fünf Solo-Karrieren zusammengepackt. Diese fast vier Stunden lange Drei-CD-Box mit insgesamt 37 Stücken ist chronologisch und strikt demokratisch aufgebaut: drei Stücke von jedem. Aus den Diskussionen, welche Genesis-Songs infrage kommen, halte ich mich mehr oder weniger heraus (ich vertraue den anderen, dass sie das Richtige tun), aber aus meinen Alben wähle ich »In The Air Tonight« (es wäre unhöflich, das wegzulassen), »Easy Lover« (unter anderem, weil es auf keinem meiner Studioalben ist) und »Wake Up Call«

von *Testify* (weil es mein Lieblingssong aus einem übersehenen Album ist).

Als es darum geht, wie wir dieses Paket nennen und gestalten sollen, sind wir uns überraschend schnell einig. Obwohl jeder von uns seine eigene Meinung hat, sind wir doch in Würde gealtert, sodass der Prozess der Namensfindung weitgehend ohne Allüren abläuft. *The Big Tree and Its Splinters* (*Der große Baum und seine Splitter*) lautet ein Vorschlag, aber schließlich entscheiden wir uns für eine Idee von Peter, *R-Kive* (»Archiv«), dessen phonetische Schreibweise ein kleines Zugeständnis an das »Heute« darstellt.

*R-Kive* erscheint im September. Kurz vor der Ausstrahlung der BBC-Doku *Together and Apart* am 4. Oktober 2014 besuchen wir fünf die Premiere des Films im Londoner Haymarket. Es ist ein netter, entspannter Abend in Gesellschaft vieler alter Freunde, darunter Hugh Padgham, Richard MacPhail und viele andere. Bei der Vorführung lachen alle an den richtigen Stellen, und niemand bekommt etwas in den falschen Hals.

Zu dieser Zeit freue ich mich auch darüber, was ich auf anderen Gebieten geleistet habe. Sechzig Jahre, nachdem ich zum ersten Mal den Disney-Film über Davy Crockett gesehen habe, und

fast zwei Jahrzehnte, nachdem mir Orianne mein erstes Alamo-Erinnerungsstück geschenkt hat, habe ich eine ganz hübsche Sammlung von Relikten und Militaria aus dieser Schlacht zusammengetragen. Auf Vorschlag eines texanischen Verlagshauses habe ich sogar ein Buch geschrieben: *The Alamo and Beyond. A Collector's Journey*. Nach manchen Schätzungen besitze ich die weltweit größte Privatsammlung zu diesem Thema, mit einem Wert irgendwo im Bereich von zehn Millionen Dollar.

Der monetäre Wert ist mir egal, doch der historische Wert ist von großer Bedeutung. Nun, nach meinem

trunkenen Tanz mit dem Tod, mache ich mir mehr Gedanken denn je darum, was mit meiner Sammlung geschehen soll, wenn ich einmal nicht mehr bin.

Um jeglichem ungebührlichen Zank darüber zuvorzukommen, wer meine seltene Crockett-Flinte bekommt, und für den Fall, dass über meine geliebten mexikanischen Kanonenkugeln eine Geschwisterfehde entbrennen sollte, beschließe ich, meine 200 Gegenstände umfassende Sammlung einem geeigneten Museum oder einer anderen Institution in San Antonio zu stiften.

Nachdem ich mich mit Freunden und Experten vor Ort in Texas besprochen habe, stimme ich mit ihnen überein, dass es das Beste für diese Sammlung ist, wenn sie wieder nach Hause kommt: Ich werde alles dem Alamo selbst geben, das mitten in San Antonio liegt und die größte Touristenattraktion des »Lone Star State« ist.

Die öffentliche Bekanntgabe findet am 26. Juni 2014 vor dem Alamo statt, und im Oktober bin ich wieder dort, als meine Sammlung aus der Schweiz eintrifft. Sie wird in einem Museum untergebracht, dem Zentrum einer 100 Millionen Dollar teuren Neugestaltung der Anlage. Außerdem erhalte ich vom

texanischen Abgeordnetenhaus den Titel eines Ehrentexaners. Der kleine Junge aus Hounslow, der in mir lebt, kann das immer noch kaum fassen. Aber wenn Sie mich dabei erwischen, wie ich mit einem texanischen spreche, dann geben Sie mir ruhig eins hinter die Löffel!

In der Welt meines Hauptberufs haben alle diese Aktivitäten – ganz zu schweigen von der öffentlich zur Schau gestellten Verbundenheit zwischen mir und meinen ehemaligen Bandkollegen – derweil eine neue Diskussion um eine mögliche Genesis-Reunion entfacht. Wie immer, bin ich mir nicht sicher, ob die Leute das auch

ganz durchdacht haben – wenn wir fünf nach 45-jähriger Bühnenpause wieder gemeinsam auf Tour gingen, wäre das automatisch die Band aus der Peter-Ära. Das würde bedeuten, dass wir die Musik spielen müssten, die wir damals zu fünft geschaffen haben, und die nackte Tatsache ist, dass diese Stücke und Songs ein begrenzteres Publikum haben. Die Konzertbesucher bekämen »Can-Utility and the Coastliners« oder »Fountain of Salmacis«, aber »I Can't Dance« und »Invisible Touch« gäbe es nicht.

Zudem existiert ein schwerwiegenderes, praktischeres Problem: Ich kann immer noch nicht

wieder Schlagzeug spielen. Mehr noch: Ich bin nicht einmal bereit, wieder aufzutreten.

Ich weiß das, weil ich im September 2014, kurz vor Erscheinen von *R-Kive*, auf Tony Smiths sanftes, aber beharrliches Drängen hin mit einer Handvoll Musiker in Miami eine Proben-Band zusammenstelle. Ich werde ohnehin dort sein, weil ich die Jungs besuche, also sehe ich darin eigentlich kein Projekt oder gar eine Verpflichtung. Es wird weniger eine Probe als ein lockeres Musizieren mit Freunden werden. Außerdem tue ich es für Nic und Matt, die ihren Alten unbedingt ein paarmal auf der Bühne

sehen wollen. Also willige ich ein, im Rahmen einer dreiwöchigen Proberaum-Party die alten Sachen noch einmal aufzupolieren.

Um dem Ganzen etwas relativ jugendlichen Schwung zu verleihen, habe ich Jason Bonham gebeten, Schlagzeug zu spielen, und wir machen uns an die Arbeit an den Songs. Anfangs klingt alles gut, und Jason gibt bei den heftigeren Nummern ganz schön Gas. Bald jedoch bemerke ich, dass ich, sagen wir, abgelenkt bin. Ich frage mich, ob ich »Against All Odds« heute wirklich noch singen soll.

Es ist mir peinlich, zu gestehen, dass ich anfange, mich wie ein 63-jähriger

Schuljunge zu benehmen. Erst mache ich mich frühzeitig aus dem Staub, am Tag darauf gebe ich vor, mir wäre schlecht, dann mache ich einfach blau. Ich übertrage dem Keyboarder Brad Cole die Leitung der Band, und sie spielen ohne mich. Es interessiert mich überhaupt nicht.

Leider lässt diese Nachlässigkeit auf der ganzen Welt die Alarmglocken läuten. Tony erfährt davon in London, Dana wiederum hört es in New York. Verständlicherweise befürchten sie das Schlimmste. Ehe ich michs versehe, stürmt Dana in mein Hotelzimmer in Miami und verlangt ein paar

Antworten. Warum schwänze ich die Proben? Trinke ich etwa wieder?

Ich reagiere beschwichtigend – »Nein, ehrlich, ich trinke nicht!« –, aber auch wütend. Von Tony alarmiert, hat sie sich einen Tag frei genommen, ist in New York ins Flugzeug gestiegen, hat sich irgendwie den Schlüssel zu meinem Zimmer besorgt und ist hereingestürmt, bereit zu Konfrontation und Intervention. Freilich hat sie das in der besten Absicht getan, und natürlich hat sie in den vergangenen Jahren einen Albtraum mit mir erlebt. Aber es passt mir nicht, wie ein kleines Kind behandelt zu werden.

Unsere Beziehung ist inzwischen ein wenig angespannt geworden. Ich verbringe immer mehr Zeit in Miami, um bei den Jungs zu sein. Außerdem glaube ich, dass der Gedanke an Dana nagt, Orianne und ich könnten uns wieder etwas näherstehen. Das ist ganz sicher auch nicht gerade förderlich.

Wir sind beide aufgebracht, und Ärger bewirkt Offenheit. Dana erwartet, dass ich sie endlich heirate, wohingegen ich nicht die Absicht habe, zum vierten Mal vor den Traualtar zu treten. Es werden Dinge gesagt, die gesagt werden müssen, und Tränen fließen. Sie übernachtet in meinem Hotelzimmer, wenngleich eine

Armlänge von mir entfernt, und als ich am nächsten Morgen erwache, ist sie fort. Nach acht Jahren endet unsere Beziehung.

Sollte mein privates und berufliches Leben alle Anzeichen einer zunehmenden Bindungslosigkeit aufweisen, dann könnte das daran liegen, dass andere Bindungen mich aus dem Gleichgewicht bringen, allerdings auf vollkommen gute Weise. Danas Befürchtungen waren nicht unbegründet: Orianne und ich kommen uns wieder näher.

Seit sie im Juli 2012 mit den Jungs nach Miami gezogen ist, bin ich jede zweite Woche hingeflogen und habe

mich im Ritz Carlton am South Beach häuslich eingerichtet. Mag sein, dass manche meiner ersten Besuche von meiner Trinkerei überschattet waren, aber seitdem ich trocken bin, sind die Beziehung und die Vertrautheit miteinander stetig gewachsen. Zur selben Zeit geht Oriannes Ehe in die Brüche. Wir sagen oft zueinander, dass wir uns nicht hätten scheiden lassen sollen, wie sehr wir uns doch vermissen, und wie sehr wir es vermissen, eine Familie zu sein.

Ende Dezember 2014 fliegt Orianne nach Hause in die Schweiz, um sich einer Wirbelsäulenoperation zu unterziehen, bei der eingeklemmte

Nerven befreit werden sollen. Unglücklicherweise hat sie unter dem Messer einen Spasmus. Das Ergebnis: Orianne ist rechts halbseitig total gelähmt. Sie wird ihr Bett auf längere Sicht nicht verlassen können, geschweige denn die Schweiz. Als sie mich anruft, glaube ich zuerst, sie macht Witze.

Nachdem ich, wie geplant, Silvester mit den Jungs in New York verbracht habe, kehre ich nach Miami zurück. Nach vielen Gesprächen mit ihrem Ehemann kommen wir überein, dass ich Orianne als Erster besuchen sollte. Als ich in der Schweiz eintreffe, erwartet mich dort der schlimme

Anblick meiner Ex-Frau, sie ist an den Rollstuhl gefesselt und nur noch ein Schatten ihrer selbst. Wir sind beide am Boden zerstört.

Ich bleibe eine Woche, dann fliege ich zurück, um für die Jungs sowohl Dad als auch Mum zu sein. Orianne ist bis Anfang März 2015 in der Reha in der Schweiz, dann kann auch sie endlich nach Hause fliegen. Sie und die Kinder, von mir ganz zu schweigen, sind erleichtert und glücklich.

Hinter uns liegt eine Zeit der Wiedergutmachung. Während der vergangenen paar Monate sind wir aufrichtig miteinander gewesen und haben unsere Gedanken und Gefühle

ehrlich ausgesprochen. Wir haben folgenden Beschluss gefasst: Orianne und ich wollen uns versöhnen, die Scheidung allerdings nicht rückgängig machen. Als wir es Nicholas und Mathew davon erzählen, sind sie hocherfreut. Matt sagt sogar etwas ganz Fantastisches: »Wisst ihr, an meinem zehnten Geburtstag hatte ich mir gewünscht, dass das passieren würde.« Der Gedanke, dass die Kinder es wollten, ist sehr bewegend.

Zusammen beginnen wir, uns in Miami Häuser anzusehen. Mein Kriterium ist, dass Matt einen kleinen Fußballplatz bekommt und Nic ein kleines Studio, wo er mit seiner Band

proben und seine Fähigkeiten als Schlagzeuger verbessern kann.

Wir finden die perfekte Immobilie, wie sich herausstellt, das frühere Haus von Jennifer Lopez (was ich aber erst später erfahre, als Joely es mir erzählt). Im Juni 2015 unterschreibe ich die Papiere, und wir lassen uns als Familie in Miami Beach nieder. Jetzt sind wir vier endlich wieder zusammen. Eigentlich sind wir zu fünft: Orianne hat einen Sohn aus ihrer zweiten Ehe. Andrea ist 2011 geboren und lebt die meiste Zeit über bei uns. Kompliziert? Bei meiner Biografie ist nichts zu kompliziert.

Erst Anfang 2016 sickert die Neuigkeit durch, dass ich wieder mit meiner dritten Ex-Frau zusammen bin. Der internationale Boulevard zeigt sich erwartungsgemäß schockiert und spart auch nicht mit höhnischen Kommentaren.

Was soll's – ich bin wieder mit meiner Ex-Frau und meinen Jungs zusammen, und wir sind alle glücklich und zufrieden!

\* \* \*

Der Collins-Clan ist ein seltsamer Haufen. Ich weiß, wie das Ganze aussieht: eine zerrissene, zerstreute

Familie, der ein – im weitesten Sinne – dreimal verheirateter Phil vorsteht. Doch trotz alledem oder gerade wegen alldessen lachen wir darüber. Die Liebe findet immer einen Weg.

Ich trage gegenüber jedem meiner Kinder eine Schuld. Offen gesagt: Ich trage die Schuld an allem. Die langen Phasen meiner Abwesenheit, all die Augenblicke, die ich verpasst habe, all die Zeiten, in denen eine Tour oder ein Album dem häuslichen Glück oder der Rettung dieses Glücks im Wege standen. Die Musik hat mir alles gegeben, aber auch alles genommen.

Ich würde das so nicht noch einmal tun. Nun, da ich wieder ein Vater für

Nic und Matt sein kann, bin ich jedes Mal dankbar, wenn ich bei einem Fußballspiel oder einer Bandprobe oder bei den Hausaufgaben helfen darf.

Doch dieses Glück erzeugt weitere Schuldgefühle: Je glücklicher ich mit Nic und Matt bin, desto schuldiger fühle ich mich dafür, dass ich für meine älteren Kinder nicht da war. Mit Joely, Simon und Lily führte ich nicht dieselben Gespräche, genoss ich nicht dasselbe häusliche Glück.

Wir sind quasi ein halb fertiges Erzeugnis – eine Familie, die eigentlich noch gar keine ist –, aber alles in allem schneoden wir trotzdem ganz gut ab, galube ich. Joely hat mit der

Schauspielerei angefangen, hat viele Preise gewonnen und arbeitet heute als Produzentin für Fernsehen und Internet. Sie lebt in Vancouver mit ihrem holländischen Ehemann Stefan und ihrer entzückenden Tochter Zoe. Geboren am 26. Oktober 2009, machte mich Joely mit ihrer Kleinen im reifen jungen Alter von 58 Jahren zum Großvater. Sie sind rundum glücklich und allen ein Vorbild.

Alle Achtung vor Simon: Er hat es sich schwer gemacht und ist beruflich in die Fußstapfen seines alten Herrn getreten. Er hat privat und beruflich entbehrungsreiche Zeiten hinter sich, aber er hat hart gearbeitet. Er ist ein

fantastischer Schlagzeuger und hat als Sänger seine Stimme gefunden. Bei den Fans des Progressive Rock hat er sich große Anerkennung erworben, sein Publikum gefunden und sich eine Fangemeinde aufgebaut. In der modernen Musikindustrie überhaupt Platten machen zu können, und das auch noch in eigener Regie, ist eine gewaltige Leistung. Er ist ein sturköpfiger Musiker, der weiß, was er will. Der Himmel weiß, woher er das hat ...

Im Jahr 2008 trommelten Simon und ich auf seinem Album *U Catastrophe* schließlich gemeinsam. Er schrieb eine Nummer für uns beide mit dem Titel

»The Big Bang«, und ich flog nach Las Vegas, wo er die Aufnahmen machte. Es ist ein unglaublich schnelles Stück, leicht angelehnt an die Schlagzeug-Duelle von Genesis, und Simon nahm mich ganz schön in die Mangel. Ich schaffte es kaum. Es ist ein tolles Stück, und ich glaube, dass diese Zusammenarbeit mit meinem ältesten Sohn, ohne dass es mir bewusst war, mein Schwanengesang als Schlagzeuge gewesen sein könnte. Was ja durchaus passend wäre.

Auch Lily ist ihren Eltern eine Freude. Aus einem gelegentlichen Modeln als Teenager wurde eine steile Schauspielkarriere. Während ich dieses

Buch schreibe, spielt sie gerade eine Hauptrolle in einer neuen TV-Serie, die auf F. Scott Fitzgeralds *Der letzte Taikun* basiert. Sie ist in einigen großen Hollywood-Filmen aufgetreten, darunter *Blind Side – Die große Chance* (mit Sandra Bullock) sowie *Spieglein, Spieglein – die wirklich wahre Geschichte von Schneewittchen* (mit Julia Roberts), worin sie das Schneewittchen gab. Kürzlich spielte sie in Warren Beattys neuem Film *Rules Don't Apply*. Der Gesellschaft verpflichtet und verantwortungsbewusst – und eine großartige Rednerin –, engagiert sie sich außerdem in einem Anti-Mobbing-Projekt in L.A.

Mein Bruder Clive zeichnet immer noch Karikaturen, um sich seine Brötchen zu verdienen, und hat dafür zahlreiche internationale Auszeichnungen erhalten. Im Jahr 2001 wurde er mit dem MBE (»Member of the Order of the British Empire«) geehrt. Ich bin wahnsinnig stolz auf ihn.

Meine Schwester Carole ist so albern wie eh und je und seit 42 Jahren glücklich mit Bob verheiratet. Nach ihrer langen Karriere als professionelle Eisläuferin trat sie in die Fußstapfen unserer Mutter und wurde Theateragentin. In *Buster* ist sie als neugierige Nachbarin zu sehen, die sie

sehr gut verkörperte (dank ihrer schauspielerischen Fähigkeiten, wie ich eiligst hinzufüge!).

Leider ist meine liebe Mutter nicht mehr unter uns. Nach ihrem ersten Schlaganfall im April 2009 ging es mit ihr stetig bergab, bis sie am 6. November 2011 starb, nur zwei Jahre vor ihrem hundertsten Geburtstag.

Vor ihrem Ende konnte ich noch etwas Zeit mit ihr verbringen. Ich kam mit dem Flieger aus der Schweiz und besuchte sie im Haus von Barbara Speake in Ealing. Ich saß an ihrem Bett, streichelte ihre Hand, während sie einschlief, und dachte: »Hätte ich das

bloß auch bei meinem Vater tun können.«

Mamas Zustand hatte insofern sogar etwas Positives, als er Carole, Clive und mich wieder viel näher zusammenbrachte. Aufgrund der geografischen Entfernung hatten wir uns daran gewöhnt, über lange Zeiträume nicht miteinander zu sprechen. Nun, da Mama todkrank war, redeten wir die ganze Zeit und besuchten sie gemeinsam im Krankenhaus.

Meine Mutter freute sich über meine Karriere, weil sie wusste, dass es richtig gewesen war, mir zu helfen und mich zu unterstützen. Doch ich werde immer

noch nicht ganz damit fertig, dass mein Vater starb, ohne irgendetwas von meinem Erfolg mitbekommen zu haben. Wo ist er, und was hält er von alledem? Ich hoffe, er hat mir vergeben, dass ich den Bürojob bei der London Assurance nicht angetreten habe. Ich hoffe, er ist stolz auf mich.

Ich habe Glück gehabt, daran gibt es keinen Zweifel. Ich habe eine lange Karriere hinter mir, und ich denke, die Musik war insgesamt recht annehmbar. Einerseits sind bestimmte Augenblicke meines Schaffens mit einem bestimmten Ort oder einer bestimmten Zeit verbunden. Sucht man für einen Fernsehfilm oder eine Sendung ein

akustisches Stichwort für die Achtziger schlechthin, kann man mit »In The Air Tonight« nichts falsch machen. Andererseits ist es toll zu hören, wenn sich jüngere Künstler als Fans outen. In der Hip-Hop-Gemeinde sind meine Sympathiequoten besonders hoch. Von Lil' Kim, Brandy und Bone Thugs-N-Harmony gecovert zu werden, ist ganz schön spannend. Kanye West nannte mich »eine Inspiration«, und zu guter Letzt gab es noch ein ganzes Album, *Urban Renewal* (2001), mit Hip-Hop- und R&B-Versionen meiner Songs. Das macht mich sehr glücklich.

In letzter Zeit scheint es hier nochmals einen Aufwärtstrend zu geben. Pharrell

Williams wurde gebeten, *Face Value* zu remixen. Seine Antwort: »Wozu soll man das machen? Es gefällt mir, wie es ist.« Lorde ist ein großer Fan, ebenso wie der außergewöhnliche Songschreiber und OneRepublic-Frontmann Ryan Tedder. Und dann natürlich noch Adele.

Meine Trinkerjahre waren so abgründig, dass ich es glatt schaffte, ihren Aufstieg zu verpassen. Tatsächlich hatte ich noch nicht einmal von ihr gehört. Doch als sie sich im Oktober 2013 mit mir in Verbindung setzte, um über eine mögliche Zusammenarbeit an den Songs ihres dritten Albums zu sprechen, willigte ich nur zu gerne in

ein Treffen ein. Ich machte eine Menge Hausaufgaben und war total beeindruckt. Sie ist ein gewaltiges Talent, eine der wichtigsten Pop-Künstlerinnen ihrer Zeit.

Im November jenes Jahres besucht sie mich während eines London-Aufenthalts im Dorchester Hotel. Sie ruft von der Lobby aus an, ich nenne ihr das Zimmer, und sie trifft mit einem Sicherheitsmann ein. Sobald er sich überzeugt hat, dass sie bei mir sicher ist, bittet sie ihn, unten zu warten.

Da sitzen wir also, nur Adele und ich. Sie ist genauso, wie man sie sich vorstellt: ein freundliches Mädchen aus dem Londoner Norden, das gerne mal

ein Schimpfwort gebraucht und dessen bodenständige Persönlichkeit vollkommen unberührt davon ist, dass sie als Künstlerin der Stunde und siegreiche Retterin der Musikindustrie gehandelt wird.

Ich mache ihr eine Tasse Tee und versuche, meine leichte Nervosität zu überspielen. Es kommt mir vor, als wäre ich bei einem Vorsprechen, aber das ist eben meine Unsicherheit. Adele denkt bestimmt: »Boah, dieser verdammt Phil Collins ist verdammt viel älter, als ich dachte!« Manche Menschen haben ein Bild von mir, das in einem bestimmten Pop-video aus einer bestimmten Zeit eingefroren ist. Hoffen

wir, dass es nicht »You Can't Hurry Love« ist.

Sie zieht einen USB-Stick heraus, steckt ihn in meinen Laptop und lässt ein Musikstück laufen, wobei sie von einer Art »Fleetwood-Mac-Feeling« spricht. Es ist klasse. Ich weiß nicht, wie ich darauf reagieren soll oder was sie von mir erwartet, also sage ich: »Das muss ich noch einmal hören.«

Adele sagt: »Ich schicke es dir, dann kannst du es fertig machen.«

Ich lerne das Stück an meinem Klavier in New York, dann füge ich in meinem kleinen Studio um die Ecke in Manhattan einige Parts hinzu. Nach einer Weile schicke ich ihr wieder eine

E-Mail: »Wartest du auf mich, oder warte ich auf dich?«

»Oh nein«, kommt Adeles entschuldigende Antwort. »Ich ziehe um, ich ändere meine E-Mail-Adressen, ich muss mich um das Baby kümmern usw. ...«

Später lese ich, sie habe gesagt, es sei alles viel zu früh im Schreib- und Aufnahmeprozess für das Album gewesen, aus dem schließlich der Millionenseller 25 wurde; dass sie noch nicht bereit gewesen sei; dass sie mich immer noch klasse finde. Das ist cool. Es war ein nettes Zwischenspiel und natürlich gut für mein Selbstwertgefühl.

Bevor ich noch anfangen kann, durch die Straßen zu ziehen und mich »Adeles neuen besten Freund« zu nennen, kommt es leider zu weiteren medizinischen Komplikationen.

Im Oktober 2015 erwache ich in Miami mit grauenhaften Schmerzen auf der rechten Körperseite. Ich humpele in die Praxis des reizenden, ja, geradezu legendären Dr. Barth Green. Man könnte ihn als »die Adele der Wirbelsäulen-Chirurgie« bezeichnen. Seine wohlüberlegte Meinung als Mediziner lautet, dass mein Rücken – ohne einen bestimmten Bereich zu nennen – »völlig hinüber« sei. Doch keine Sorge, Dr. Green verfügt über die

einschlägige Technologie und kann mich wiederherrichten. Er transportiert mich in den Operationssaal, bringt acht Schrauben an meiner Wirbelsäule an und versichert mir, nun sollte alles in Ordnung sein.

Ich humpele nach Hause, um dort zu genesen, woraufhin ich prompt im Schlafzimmer stolpere und mir den rechten Fuß breche. Zurück ins Krankenhaus, zurück in den OP. Während der Physiotherapie falle ich erneut und breche mir den Fuß ein zweites Mal. Im Laufe dieser Fuß-Traumata erfahre ich »interessanterweise«, dass bei der »Verstauchung«, die ich mir 1986 auf

der Australien-Tour von Genesis bei meiner unsanften Landung am Schluss von »Domino« zuzog, tatsächlich ein Stückchen Knochen absplitterte. Ebenso »interessant« ist, dass diese ganzen Kortison-Injektionen für meine Stimmbänder in der Summe möglicherweise bewirkt haben, dass meine Knochen nun ein wenig brüchig sind. Hätte ich nicht solche Schmerzen, würde ich lachen.

Alles in allem hat es den Anschein, als fiele ich Stück für Stück auseinander. Zahle ich nun den Preis für die lange Zeit, die ich Schlagzeug gespielt habe? Da ich mit fünf angefangen habe,

wären das nach dem jetzigen Stand (2016) über 60 Jahre.

Nach Krankenhaus und Genesung bin ich endlich doch gezwungen, einen Stock in die Hand zu nehmen. Leider ist es ein Gehstock. Ironischerweise fällt es diese Zeit es in, dass ich mich für die internationale Presse präsentabel machen. Ich muss mit der lange im Vorfeld geplanten Promotion meiner 2016 neu veröffentlichten Soloalben beginnen. Die einjährige Kampagne läuft unter dem Titel »Take A Look At Me Now«, gerade zu einer Zeit, wo ich mich lieber nicht vor anderen Menschen zeigen würde, diese

hinkende, humpelnde Halbinvalide,  
der ich nun bin.

Trotzdem bin ich bei diesen Begegnungen mit der Presse guter Dinge. Zum ersten Mal seit einer gefühlten Ewigkeit sind die Interviews und die nachfolgenden Artikel von Lob gekennzeichnet. Es ist alles ein wenig oberflächlich. Ob nun aufgrund meiner Begeisterung oder der des Autors oder einer Kombination aus beidem – schließlich erscheint im *Rolling Stone* eine Knüllerstory mit der Schlagzeile »Phil Collins plant sein Comeback. Ich bin nicht mehr im Ruhestand!«.

In der Zeitschrift werde ich wörtlich zitiert, und zwar folgendermaßen: »Ich

habe mich sehr stark auf diese Neuauflagen eingelassen ... ich fühle mich schnell geschmeichelt. Wenn die Menschen die alten Sachen neu entdecken und Interesse zeigen, wäre es dumm, keine Musik mehr zu machen ...« Und dann: »Ich glaube, ich will keine lange Tournee. Aber ich würde gerne in Stadien in Australien und Fernost auftreten, anders geht es sowieso nicht. Ein Teil von mir will aber nur in Konzertsälen spielen, also wird man sehen.«

Habe ich das alles wirklich gesagt? Wahrscheinlich lag es an den Medikamenten, wenngleich es eine interessante Anregung ist. Der Mann,

der das verkündet, ist ein hinkender Typ, der kaum laufen, geschweige denn rocken kann. Die Gerüchte um mein Comeback waren also vermutlich übertrieben, woran nicht zuletzt ich selbst schuld bin.

Zu Hause in Großbritannien betrachtet selbst die äußerst seriöse Nachrichtensendung *Today* auf BBC Radio 4 mein Comeback als ernsthafte Meldung zur Frühstückszeit. Eine Nation verschluckt sich an ihren Cornflakes und kramt dann ihre Party-Klamotten aus den Achtzigern und Neunzigern hervor.

# Danksagungen

Dieses Buch ist zwar eine »Autobiographie«, doch wäre es ohne die Hilfe zahlreicher Menschen nicht möglich gewesen.

Zuallererst muss ich Craig McLean danken, der mir monatelang geduldig zuhörte, meine Erinnerungen niederschrieb, sortierte, sie mir dann zur Durchsicht vorlegte und tatenlos zusehen musste, wie seine schöne Arbeit von meiner Wenigkeit wieder

zerpflückt wurde. Unendlichen Dank, Kumpel.

Mein Dank gilt auch meinem Verleger Trevor Dolby, der immer dann, wenn ich glaubte, ich wäre auf dem richtigen Weg, mit etwas noch Besserem dazwischenfunkte. TD, vielen Dank, Sir.

Dank auch an Lizzy Gaisford in Trevors Büro, die das Schiff auf Kurs hielt und sämtliche Aufgaben erledigte, die niemand sonst übernehmen wollte. Danke auch allen bei Penguin Random House UK, insbesondere Susan Sandon, Jason Smith, Charlotte Bush und Celeste Ward-Best.

Ich danke auch Kevin Doughten, meinem US-amerikanischen Verleger, der die Dinge aus internationaler Sicht im Auge behielt, sowie allen bei Penguin Random House US, insbesondere David Drake, Molly Stern, Tricia Boczkowski, Christopher Brand und Jesse Aylen. Und natürlich dem reizenden Lorenzo Agius, der das Titelfoto machte.

Ein Leben ohne die Menschen, die es füllen, ist leer – also danke ich aus tiefstem Herzen meinen Kindern. Joely, Simon, Lily, Nicholas, und Mathew, ich habe von euch allen gelernt. Ich bin zwar vielleicht euer Dad, aber *ihr* habt *mich* etwas gelehrt.

Ich danke meinen Lebenspartnerinnen Andy, Jill, Orianne und Dana dafür, dass sie mich ertragen haben. Ihr alle werdet immer einen Platz in meinem Herzen haben.

Mein Dank geht auch an alle Musiker, die ihre Karriere aufs Spiel gesetzt haben, indem sie mit mir zusammenarbeiteten. Tausend Dank!

Lieber Tony Smith, danke für deine Klugheit, deine Freundschaft und deinen Rat.

Ich danke auch dem leidgeprüften Jo Greenwood von TSPM sowie Danny Gillen und Steve Jones, meinen beiden »Problemlösern« und Kameraden.

Und natürlich allen Fans, die durch  
Fax und Dünn zu mir gehalten haben.

Ich liebe euch.

PC

# Bildnachweis

Der Abdruck der Bilder zu Beginn der Kapitel erfolgt mit der freundlichen Genehmigung des Autors. Falls der Rechteinhaber abweicht, ist dies in Klammern angegeben.

# Personenregister

Addams, Lindalyn

Addams, Reuben

Adele

Adey, Les

Alfandary, Mike

Allen, Henry

Allen, Richard »Pistol«

Altman, Derek

Anderson, Jon

Anderson, Stig

Ant, Adam

Anthony, John

Arnold, Larkin

Babbitt, Bob

Bailey, Philip

Bailey, Rob

Baker, Ginger

Baker, Kenny

Baldry, Long John

Banks, Geoff  
Banks, Tony  
Barrie, Jack  
Bart, Lionel  
Basie, Count  
Basinger, Kim  
Beck, Jeff  
Belafonte, Harry  
Benjamin, Benny  
Bennett, Danny  
Bennett, Tony  
Bertorelli, Joely Meri  
Bing, Yvan  
Bishop, Stephen  
Blackwell, Chris  
Blaikley, Alan  
Boff, Regis  
Bonham, Jason  
Bonham, John  
Bono  
Boyd, Pattie  
Bragg, Billy  
Branson, Richard  
Broder, Kenny  
Brooker, Gary  
Bruford, Bill  
Buck, Chris  
Buck, Joyce  
Buck, Len  
Burdon, Eric

Burns, John

Bush, Kate

Caine, Michael

Callingham, Annie

Callingham, Geoff

Carmichael, Hoagy

Caryl, Celia

Caryl, Ronnie

Cavallo, Rob

Cevey, Jean-François

Cevey, Orawan

Charles, Prinz

Chatton, Brian

Cher

Choi, Chuck

Clapton, Conor

Clapton, Eric

Clarke, Claire

Cleese, John

Close, Glenn

Cocker, Joe

Cole, Alma

Cole, Brad

Collins, Andy (geb. Bertorelli)

Collins, Carole

Collins, Clive

Collins, Greville Philip Austin

Collins, Jill (geb. Tavelman)

Collins, June Winifred

Collins, Lily  
Collins, Marilyn  
Collins, Mathew Thomas Clemence  
Collins, Nicholas Grev Austin  
Collins, Orianne (geb. Cevey)  
Collins, Simon Philip Nando  
Coltrane, John  
Conte, Luis  
Cooper, Alice  
Cooper, Ray  
Costner, Kevin  
Crocker, Frankie  
Crockett, Davy  
Crosby, David  
Curtis, Chris

Daisy (Großtante)  
Daltrey, Roger  
Davis, Miles  
DeVito, Danny  
Diana, Prinzessin von Wales  
Donegan, Lonnie  
Dowd, Tom  
Dozier, Lamont  
Drake, Peter  
Drieberg, Michael  
Dudley, Anne  
Dunn, Donald »Duck«  
Dutta, Timothy  
Dylan, Bob

East, Nathan  
Edginton, John  
Edmonds, Noel  
Edwards, Buster  
Edwards, June  
Elizabeth II., Königin  
Ellington, Duke  
Elliot, Stephan  
Elliott, Dennis  
Ellis, Brett Easton  
Eno, Brian  
Entwistle, John  
Epstein, Brian  
Ertegün, Ahmet  
Evans, Lindsey  
Evans, Mal

Farrell, Mike  
Ferry, Bryan  
Fisher, Mark  
Fleetwood, Jenny  
Fleetwood, Mick  
Fornero, Daniel  
Foster, Mo  
Frank, David  
Franklin, Aretha  
Frida  
Friedkin, William  
Fripp, Robert

Gabriel, Jill  
Gabriel, Peter  
Gadd, Martin  
Gadd, Philip  
Gallagher, Noel  
Gee, John  
Geldof, Bob  
Geller, Harold  
Giddings, John  
Gift, Roland  
Gillen, Danny  
Goldsmith, Harvey  
Goodgold, Ed  
Goodsall, John  
Graham, Bill  
Greaves, Jimmy  
Green, Barth  
Green, David  
Guimarin, Jim

Hackett, Jo  
Hackett, Steve  
Hackford, Taylor  
Hancock, Tony  
Harburg, Yip  
Harrison, George  
Havens, Richie  
Hedges, Steve  
Helm, Levon  
Hendrix, Jimi

Henley, Don  
Hentschel, Dave  
Heyman, Norma  
Hitchcock, Dave  
Hoffman, Dustin  
Holmes, Anthony  
Hoskins, Bob  
Howard, Ken  
Hull, Alan  
Humphrey, Ralph  
Hunter, Alan

Jackson, Michael  
Jagger, Mick  
John, Elton  
Johnson, Alphonso  
Johnson, Don  
Jones, John Paul  
Jones, Kenny  
Jones, Percy  
Jones, Quincy  
Jones, Steve »Pud«  
Jones, Uriel

Keys, Bobby  
Kim, Harry  
King, Frank  
King, Jonathan  
Kinison, Sam  
Kleeber, Herbert

Koechlin, Lionel  
Kragen, Kenny

Lane, David  
Lang, Fred  
Lang, Lavinia  
Large, Mike  
Lawson, Ricky  
Lean, David  
Lennon, John  
Letterman, David  
Lillywhite, Steve  
Lima, Kevin  
Loizeau, Sylviane  
Lorde  
Lumley, Robin  
Lyle, Fred  
Lyngstad, Anni-Frid

Mackintosh, Cameron  
Mackrill, Andy  
MacPhail, Richard  
Mancina, Mark  
Mandela, Nelson  
Mann, Manfred  
Mardin, Arif  
Marsalis, Wynton  
Martin, George  
Martin, Giles  
Martin, Marilyn

Martin, Robin  
Martin, Steve  
Martinelli, Sheryl  
Martyn, Beverly  
Martyn, John  
Marx, Groucho  
Masekela, Hugh  
Maskrey, Leslie  
Maskrey, Nick  
May, Brian  
Mayfield, Curtis  
Mayhew, John  
Mayhew, Phil  
Mbarga, Prince Nico  
McCartney, Paul  
McDonald, Phil  
Mercer, Johnny  
Michael, George  
Mills, Jack  
Monette, Ray  
Montan, Chris  
Moon, Keith  
Morgan, Piers  
Morris, Doug  
Morrison, Van  
Moss, Kate  
Myrick, Don  
  
N'Dour, Youssou  
Newton, Peter

Nicolella, John  
Nobs, Claude

O'Donnell, Rosie  
Oldaker, Jamie  
Oldfield, Mike  
Olman, Abe

Padgham, Hugh  
Page, Jimmy  
Palmer, Carl  
Palmer, Robert  
Payne, Sonny  
Philip, Prinz  
Philllinganes, Greg  
Phillips, Anthony  
Plant, Robert »Percy«  
Plaquet, Maurice  
Pop, Iggy  
Powell, Roger  
Preston, Billy

Redding, Otis  
Reinking, Ann  
Reynolds, Bruce  
Rich, Buddy  
Richards, Keith  
Richie, Lionel  
Richmond, Howie  
Roberts, Julia

Robinson, Peter  
Rose, Tim  
Rowland, Bruce  
Rowland, Hilda  
Rudd, Raphael  
Rutherford, Mike  
Ryan, Lloyd

Salmon, Charles  
Sanborn, David  
Savile, Jimmy  
Schumacher, Tom  
Scott, Ken  
Sedgwick, Kyra  
Selby, Adrian  
Selby, Gerard  
Sharon, Ralph  
Shenson, Walter  
Silver, John  
Sinatra, Frank  
Smalls, Derek  
Smith, »Flash« Gordon  
Smith, John  
Smith, Tony  
Speake, Barbara  
Spector, Phil  
Spielberg, Steven  
Spottiswoode, Roger  
Stainton, Chris  
Starr, Ringo

Stevens, Laurie

Stewart, Chris

Stewart, Jackie

Stewart, Paul

Stewart, Rod

Sting

Stratton-Smith, Tony

Strickland, Mick

Stubbs, Levi

Stuermer, Daryl

Styler, Trudie

Swanick, Betty

Tavelman, Jane

Taylor, Megan

Tedder, Ryan

Terry, Helen

Thompson, Chester

Thompson, Tony

Townshend, Pete

Travis, Dave Lee

Tungay, Len

Tungay, Reg

Turner, Tina

Tyler, Dana

Ulvaeus, Benny

Ulvaeus, Björn

Ure, Midge

Velasco, Arturo  
Voormann, Klaus

Walters, Julie  
Waronker, Lenny  
Watts, Charlie  
Weaving, Hugo  
Weinstein, Harvey  
West, Kanye  
White, Alan  
White, Maurice  
White, Monte  
Whitehead, Paul  
Wild, Arthur  
Wild, Jack  
Williams, Andy  
Williams, Pharrell  
Williams, Richard  
Williams, Robin  
Willis, Eddie  
Wilson, Brian  
Wilson, Ray  
Wonder, Stevie  
Wood, Ronnie  
Woodroffe, Patrick  
Woolfolk, Andrew

Zappa, Frank  
Zemeckis, Robert

# Bildteil



Links Dad, rechts sein Dad. Dies ist das einzige Foto, das ich von meinem Großvater besitze. Er wurde von allen sehr geliebt. Er und Grandma waren Cousin und Cousine, die sich kennenlernten und ineinander verliebten. Sie waren beide sehr sanfte Menschen. Doch als Grandpa drauf bestand, dass Dad die »blöde Idee« verwarf, zur See zu gehen, tat Dad, wie ihm geheißen. Er hatte großen

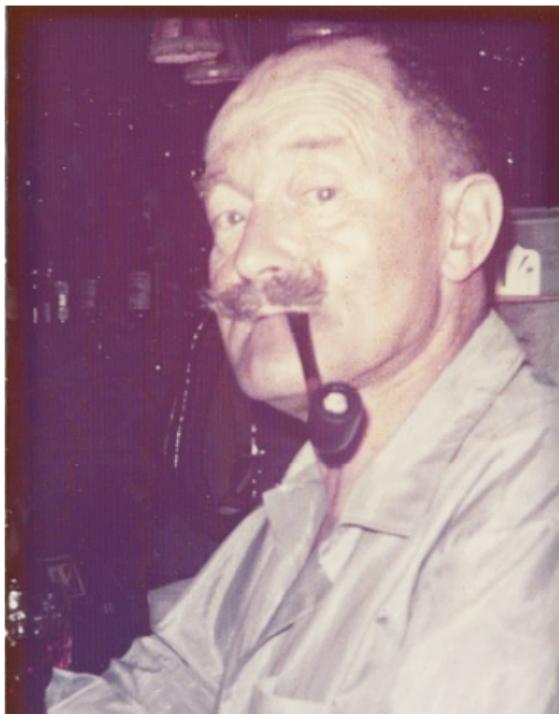
Respekt vor der Meinung seines Vaters, obwohl man munkelte, er habe ihm nie verziehen, dass er ihn zurückhielt. Grandpa starb zwei Monate vor meiner Geburt. Heute gibt es draußen auf der Themse nicht mehr viele Leute, die in Schlips und Kragen rudern.



Nana und Baby Philip Collins. In meinen frühesten Erinnerungen machen wir immer irgendetwas zusammen: kaufen für einen Penny Biskuittörtchen oder stehen vor dem Haus in East Sheen im Regen, weil sie ihren Schlüssel vergessen hat. Wir mussten jedes

Mal warten, bis Dad von der Arbeit nach Hause kam, um uns reinzulassen. Einmal legte sie mich an einem Samstagnachmittag schlafen, damit ich länger aufbleiben konnte.

Ich erinnere mich, wie sie fragte: »Schläfst du, Philip?« Ich antwortete: »Ja.« Ich schätzte, damit hatte es sich mit meinem Lange-Aufbleiben.



Dad, der Pfeifenraucher: So werde ich ihn  
immer in Erinnerung behalten. PS: Ich  
vermute, die Pfeife war ausgegangen.



Meine schöne Mum mit ihrem »Diana«-Lächeln. Etwas ist an diesem Lächeln, sie wirkt so glücklich und strahlend.



Dad, Klein-Phil und Grandma am Flussufer  
bei St. Margarets, Twickenham, direkt  
gegenüber von Dick Waite's Boathouse.  
Manchmal mache ich meinem Dad schwere  
Vorwürfe, weil er mir nicht genug  
Erinnerungen an uns beide zusammen  
hinterlassen hat. Ich war noch jung, als er  
starb, erst 21, was es nicht besser machte. Es  
geschah völlig aus heiterem Himmel, und ich  
schätzte, ich war wütend über diese

unkontrollierbare Wendung der Ereignisse. Es gab noch viel Unerledigtes zwischen uns.



Weihnachten mit der Familie: Dad, Onkel Reg, Onkel Len, ich, Mum, Carole und Clive in einem Hotel in Brighton. Obwohl wir viele Weihnachten bei Reg und Len zu Hause verbrachten, fand das Weihnachtessen manchmal in diesem netten Etablissement statt. Es ist schaurig, dass ich mit einer leeren Whiskyflasche posiere, wenn man bedenkt, was viele Jahre später passieren sollte. Trotzdem bin ich heute vollkommen kuriert.



Dick Waite's Boathouse in St. Margarets um 1954. Dieser Platz würde irgendwann Pete Townshend's Meher Baba Oceanic Studio werden. Ich bin das Baby in Mums Armen, meine Schwester Carole steht direkt links neben uns. Dies ist das Foto, das ich Pete schickte und das jahrelang in dem Studio hing. Onkel Len Tungay steht ganz rechts, neben dem Fluss, wo Mums Asche verstreut wurde. Momentan versuchen wir zum

Gedenken an Dad dort eine Bank aufstellen zu  
lassen.



Ich 1964 als Artful Dodger im New Theatre, St. Martin's Lane, in Londons glitzerndem West End. Ich kann mich noch an alle Namen erinnern (v.l.n.r.): stehend Michael Harfleet (wir haben noch immer Kontakt), Ralph Ryan, Arthur Wild, ich, Jack Wild, Beryl Corsan, Jimmy Thomas und Christopher Cooper.

Oliver! war ein fantastisches Stück, und als ich Jahrzehnte später die Broadway-Fassung von Tarzan schrieb, griff ich auf alles zurück, was ich damals gelernt hatte, um eine gute Arbeit abzuliefern. (© Genesis Archive)

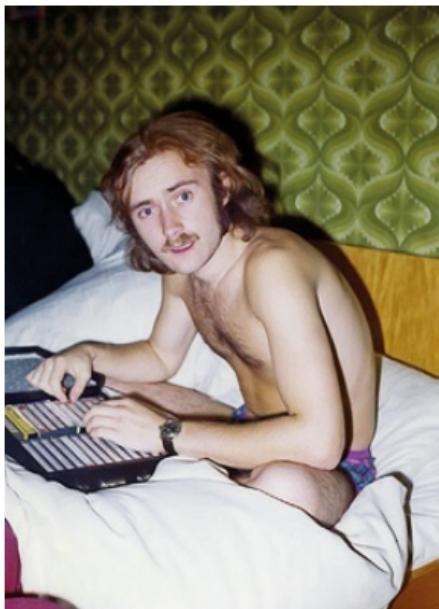


Ronnie Caryl und ich Mitte der Sechzigerjahre irgendwo in einer Fotokabine. Ich erinnere mich noch sehr gut an meinen Afghanmantel – ich trug ihn überall, und irgendwann war er so dreckig, dass er im Prinzip alleine laufen konnte. Er ist im Flaming-Youth-Filmmaterial aus Holland zu sehen. (© Ronnie Caryl)



Dies war ein Pressefoto für Flaming Youth, das auftauchte, als ich an diesem Buch arbeitete. Unsere Manager Ken Howard und Alan Blaikley putzten uns als Band heraus, aber es war nie unsere Absicht, derart zugeknöpft (im wahrsten Sinne des Wortes)

zu sein. Hintere Reihe: Flash Gordon, Brian Chatton, Ronnie Caryl. Ich sitze vorne.



Im Gorham-Hotel in New York, etwa 1973, auf der Suche nach etwas zum Anhören. Der einzige Grund, warum ich diese Unterhose trug, war, dass sie zur Tapete passte. Dies ist mein David-Niven-Look (jüngere Leser mögen den Namen nachschlagen). Ich erinnere mich gar nicht, dass ich einen Schnauzer hatte, aber ganz offensichtlich hatte ich einen. Das Leben war ungeheuer aufregend damals. Es

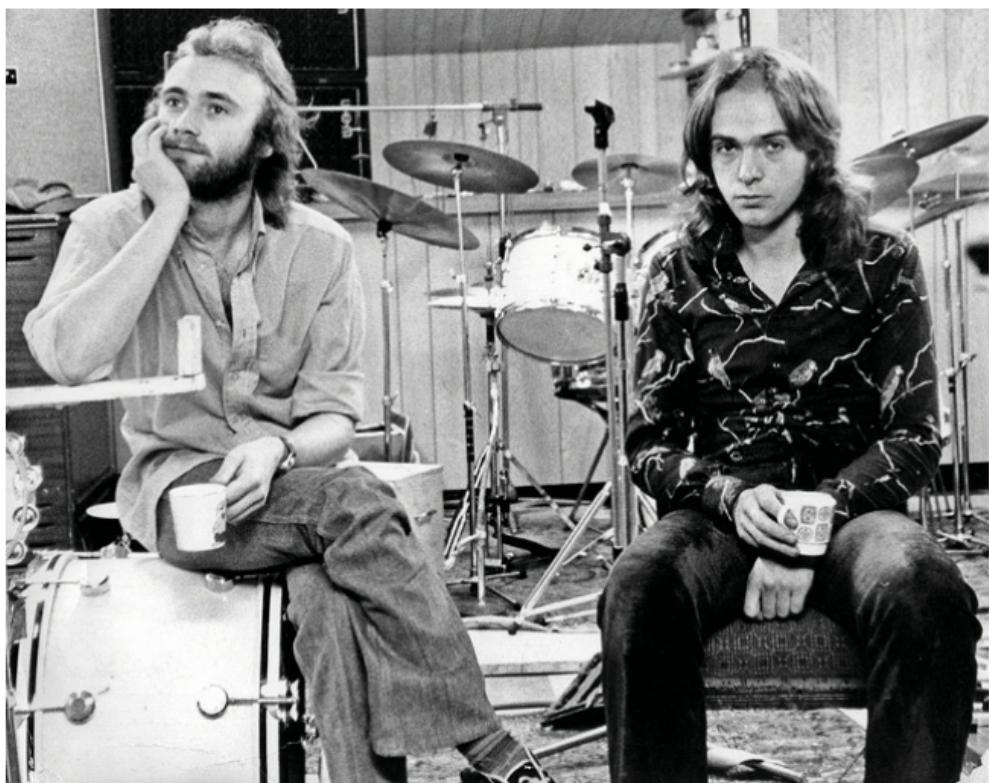
gab ein neues Land zu erobern, es gab tolle  
Musik auf UKW und jeden Tag eine neue  
Herausforderung. (© Tim Stewart)



In meinem natürlichen Lebensraum in den späten Siebzigern. Auf diesem Foto könnte ich mit Brand X oder mit Genesis spielen. Wie auch immer, es war jedenfalls meine Glanzzeit. Nicht »Weltklasse«, wie manche behaupten würden, aber sehr gut. Ja, das sage sogar ich selbst. (© Graham Wood)



Ronnie (ganz links) und ich auf dem Reading Festival 1972 oder '73, in Diensten von Genesis. Mein Gespür für Mode wurde nur besser, vertrauen Sie mir. Sogar hier sehen Ronnie und ich aus, als würden wir gleich streiten, aber ich liebe ihn und werde es immer tun.



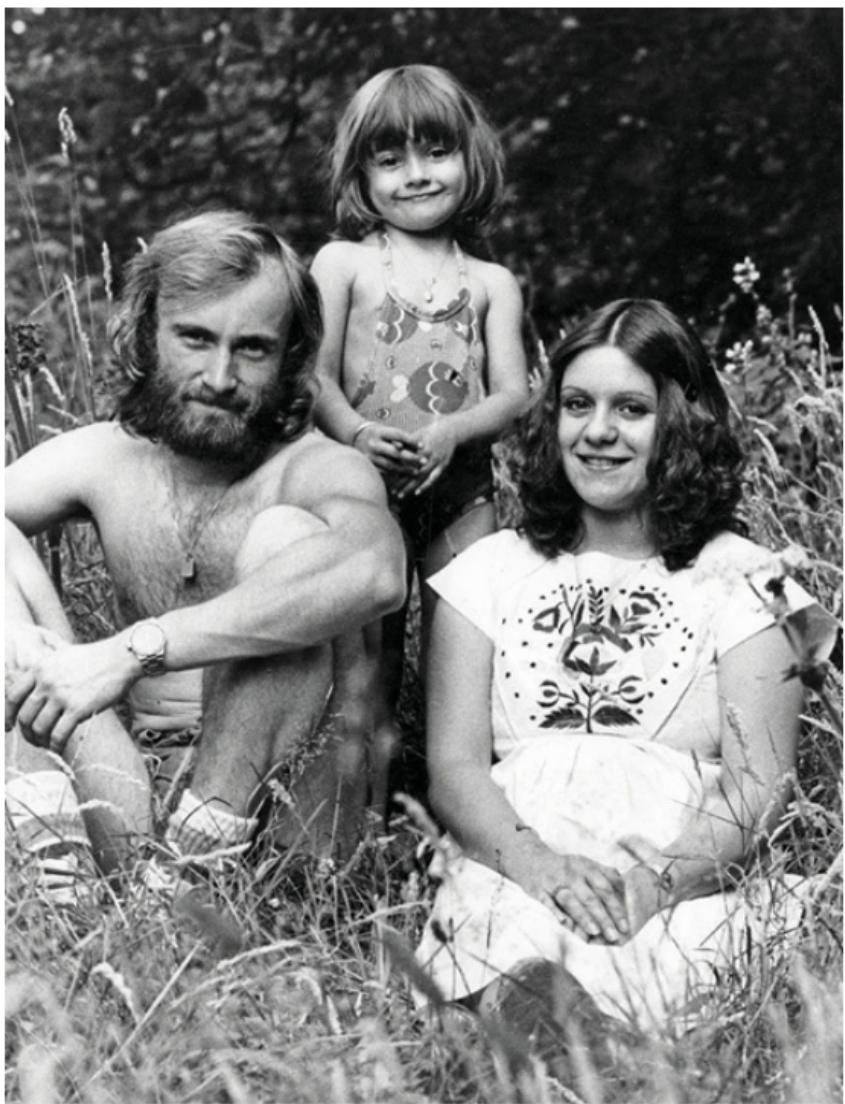
Peter Gabriel und ich warten in der Una Billings School of Dance in Shepherd's Bush, West-London, darauf, dass irgendetwas passiert. Wir schrieben gerade »Selling England by the Pound«. Ich sitze auf Peters Bass Drum, wahrscheinlich das Beste, was man damit tun konnte. Augenscheinlich

waren wir sehr müde. Zwischen den Gigs  
landauf landab kratzten wir Zeit zum  
Schreiben zusammen. Das war alles gut und  
schön, wenn es beim Schreiben einen  
magischen Moment gab, aber während  
solcher Pausen machte sich Müdigkeit breit.

(© Armando Gallo)



Der Fotograf Armando Gallo glaubte schon früh an Genesis und ist bis heute ein Freund. Ich glaube, dieses Foto schoss er in Woolrich, London, etwa um die Zeit, als wir dort probten. Ich kann nicht glauben, dass wir so gelangweilt waren, wie wir aussehen, aber man weiß nie. (© Armando Gallo; © Graham Wood/ Stringer/ Getty )



Ich, Andrea und eine sehr kleine Joely in  
Headley Grange, um 1974.



Der glückliche Vater: eines meiner Lieblingsfotos von mir und Joely, als sie vier war. Ich adoptierte Joely, als ich 1974 wieder mit Andy zusammenkam. Für mich war sie meine Tochter, und das wird sie immer sein.

Heute ist sie eine wunderbare Frau, sehr glücklich verheiratet, und hat mir eine entzückende Enkeltochter geschenkt, Zoe.



PC als Monthly Pythons Gumby mit Nurse  
Joely und Cowboy Simon auf dem Weg zu Eric  
Claptons Silvester-Kostümparty in Hurtwood

Edge, um 1980. Alle waren gemäß Weisung kostümiert, nur Eric hatte sich geweigert, sodass mir die Aufgabe zufiel, mit ihm nach oben zu gehen und ihn zu verkleiden. Ich nahm ein Kleid von Patti und einen Badeschwamm als Perücke. Trotz seines Widerstands gingen wir nach unten, und er war der Brüller. Bei diesem Anlass traf ich zum ersten Mal Ginger Baker.



Simon ist mein erstgeborener Sohn – wir stehen uns sehr nahe. Ihn dazu zu bringen, etwas zu essen, war jedoch nicht immer einfach! Ich glaube, dieses Foto wurde 1978 auf Tour in Paris aufgenommen, gegen Ende meiner Ehe mit Andy.



Der legendäre Chef von Atlantic Records, Ahmet Ertegün – was war er für ein großartiger Mensch. Ein kolossal musikalischer Kopf, ein kolossales Herz und kolossale Witze. Wenn er sprach, hörte man zu. Solange er lebte, unterstützte er Genesis und mich, vor allem meine Solo-Karriere, für die er sich besonders ins Zeug legte. Er nannte mich immer den Sohn, den er nie hatte.



Tony Smith und Genesis backstage in Milton Keynes 1982. Tony feierte sein Zehnjähriges als unser Manager. Ein furchterregender Bart, finden Sie nicht auch? Von links nach rechts: Steve, Peter, TS, Mike, PC, Tony und Daryl. Ebenfalls anwesend: meine Kinder Simon und Joely, Kate Rutherford und Ben Banks (ganz rechts). Milton Keynes im Oktober – nur Genesis waren bereit im Oktober in England

open air zu spielen. Natürlich goss es in Strömen – der Bereich vor der Bühne war ein Schlammbad. Aber Genesis-Fans sind die robustesten auf der Welt, und das Ergebnis war eine nasse Feier der Vergangenheit und Gegenwart von Genesis. (© Armando Gallo)



Mit Miles Davis auf einer kleinen privaten Party nach der Grammy-Verleihung 1986. Er erzählt mir gerade, wie sehr ihm »Separate Lives« gefällt – ich hatte nicht den Mut, ihm zu sagen, dass ich es nicht geschrieben habe.

Hinter uns steht Doug Martin, damals Präsident von Atlantic Records, der sich mit Graham Nash unterhält. Miles war eine

lebende Legende, und hier stand er und  
redete mit mir.



Standesamt von Guildford, Surrey, 4. August  
1984, mit Jill, an unserem Hochzeitstag. Ich

hatte am Vorabend bei Eric und Patti übernachtet, und Patti wollte mich partout nicht gehen lassen, ohne vorher mein Hochzeitshemd zu bügeln. Ich war zufrieden mit den Falten, Patti weniger. (© Keith Waldegrave/Associated Newspapers/REX/Shutterstock)



Am Pool in den Air Studios von Sir George Martin aufMontserrat. Ich produzierte die Aufnahmen, aus denen dann Erics Album Behind the Sun wurde. Sting kam, weil er hier Urlaub machte, und Stephen Bishop kreuzte auf, weil er wusste, dass wir alle da waren. Am Ende nahmen wir einen seiner Songs, »Leaving the Hall Light On«, für sein kommendes Album auf. Wir vier waren dabei,

eine recht anständige Band. Sting sang sogar  
eine Strophe.



Mit Bob Geldof backstage bei Live Aid, 1985, auf einem Foto, das der legendäre David Bailey machte. Ich glaube, es war vor meinem Auftritt, also hatte der ganze Wahnsinn noch gar nicht angefangen. Selbst Bob wirkt zu diesem Zeitpunkt relativ ruhig. Er hörte nie

auf, sich für meinen Einsatz bei Live Aid zu bedanken. Ich war einer der Ersten, die sich für Band Aid engagierten, und ich war immer bereit zu tun, worum er mich bat. (© David Bailey)



Der »Heavy Mob«: Lionel Ritchie, Michael Jackson, Quincy Jones und ich bei der Grammy-Verleihung 1986. Ich hatte bei der Show gerade »Sussudio« gespielt, und Michael beugte sich rüber und fragte mich, wer die Bläsersätze arrangiert habe. Er, Lionel und Q würden gleich den »Record of the Year« für »We Are The World« gewinnen. Lionel ist noch heute ein guter Freund, und natürlich auch Q, mit dem ich auf die

unterschiedlichsten Arten  
zusammen gearbeitet habe. (© Polaris/Sam  
Emerson)



Bei einem Genesis-Konzert auf der Mama-Tour übergebe ich Diana, der Princess of Wales, 1984 im NEC in Birmingham eine kleine Tourjacke für ihren Sohn Prinz William (den künftigen König von England). Das ist ein ziemlich bedeutsames Foto, da William heute an die Tür den Throns klopft. Vielleicht trägt

sein Sohn George jetzt diese Mama-Jacke aus  
Satin.



Während einer Workshopwoche des Prince's Trust in Caister in Norfolk versuche ich His Royal Highness Prince Charles das Schlagzeugspiel beizubringen.

Glücklicherweise war er untauglich, und ich behielt meinen Job. Am letzten Tag der jährlichen Woche pflegte er dort aufzutauchen und all die jungen Teilnehmer zu treffen, und wir gingen herum, um zu sehen, was sie

gelernt hatten. Es waren immer ein paar Musiker darunter, deshalb nahm ich an den musikalischen Musikworkshops teil und studierte eine kleine Show für den Abschluss des royalen Besuchs ein. Es war jedes Mal ein voller Erfolg, da keiner der jungen Leute tatsächlich glaubte, dass er aufkreuzen, geschweige denn mitmachen würde.



Mum, Carol und Clive in glücklichen Zeiten bei der Premiere von Buster im Odeon am Londoner Leicester Square. Sie waren sehr stolz, dass ich zu einem guten Film beigetragen hatte, vor allem mit jemandem wie Julie. Danach gab's eine Party im Natural History Museum. Ich bin mir nicht sicher, wie sie das geregt kriegten bei so vielen unschätzbarren Ausstellungsstücken, aber

man vertraute uns – nicht ohne Ironie bei  
einem Film über einen Zugräuber ...



Wer sollte sie nicht lieben? Julie und ich in Acapulco gegen Ende der Dreharbeiten für Buster. Sie war inzwischen hochschwanger und strahlte vor Mutterglück. Sie war brillant,

eine attraktive Persönlichkeit mit natürlichem Witz. Sie ging mit allen am Set immer herzlich um. Auf der Party in Acapulco nach Abschluss des Drehs tranken alle viel zu viel Tequila – also wurden natürlich Leute in den Pool des Hauses geworfen, in dem wir drehten. Julies künftiger Ehemann und ich haben sie behutsam hoch und setzten sie ins Wasser. (© John Gardey)



Tommy (v.l.n.r.): ich als Uncle Earnie, Billy Idol als Cousin Kevon, Pete Townshend, Elton als Pinball Wizard, Roger Daltrey, John Entwistle, Steve Winwood als The Seeker und Patti Labelle als Acid Queen. Fotografiert backstage in der Royal Albert Hall bei der ersten von zwei Londoner Shows, die das Who-Epos

Tommy auf die Bühne brachten. Keith Moon gerecht zu werden war nicht einfach, aber ich gab mein Bestes. Pete und Roger stehe ich heute noch nahe.



Mit Mum 1994 im Buckingham-Palast, nachdem ich meinen LV0 entgegengenommen habe. Ich bin jetzt Lieutenant of the Victorian Order. Nein, davon hatte ich auch noch nie gehört. Aber es scheint eine ziemlich große Sache zu sein, und der Orden wurde mir für

meine wohltätige Arbeit verliehen. Das erinnert mich an meinen Helden, den Komiker Tony Hancock, der eine Medaille verlangte, weil er Blutspender war,. Trotzdem bin ich natürlich dankbar für die Anerkennung. Prinz Charles ließ mir die Ehre zuteil werden, und ich war sehr gerührt. Es war auf dem Höhepunkt von Faxgate, und ich hatte gerade Orianne kennengelernt, sodass ich ihr riet, nicht mitzukommen. Meine Mum wollte natürlich trotzdem dabei sein.



Mit Steven Spielberg am Set von Hook. Er versucht mich zu beruhigen, nachdem er mich informiert hat, dass er meine Szene in einer einzigen Einstellung drehen will: keine Schnitte und keine Chance, sich zu sammeln und es richtig hinzubekommen. Gewaltiger

Druck. Dazu kam, dass Robin Williams und Dustin Hoffman zuschauten. Noch gewaltigerer Druck.



Die Queen und ich begrüßen uns am Dienstag, den 1. März 2005, im Buckingham-Palast. Sie war Gastgeberin einer Hommage an britische Musik, und ich wurde zusammen mit Sir Terry Wogan, Sir Cameron Mackintosh, Dame Vera Lynne und Sir George Martin in ein Vorzimmer zitiert, damit sie uns begrüßen und uns danken konnte. Nachdem sie mir die

Hand geschüttelt und weitergegangen war,  
pfiff ich lässig die Titelmelodie von  
Unheimliche Begegnung der Dritten Art. Sie  
blieb stehen, kam zurück und fragte, was das  
sei. Verlegen sagte ich, es sei »nichts,  
wirklich«. Sie guckte und lächelte, als wäre  
ich ein Verrückter. Wahrscheinlich eine gute  
Einschätzung.



Mit meinem guten Kumpel Planty, der mir bei den Ivor Novello Awards 2008 in London den »International Achievement Award« überreichte. Ich liebe Robert. Wir haben beide denselben Sinn für Humor, und er misstraut dem Ruhm ein wenig und dem blinden Vertrauen, das mit ihm einhergeht, wie es

auch George Harrison tat. Er sprengt immer seine persönlichen Grenzen, und das respektiere ich.



Mark Knopfler, Eric, Sir George, Macca und ich in den Air Studios in London bei den Proben für das »Music for Montserrat«-Konzert 1997. Wie immer bei solchen Ereignissen war die Atmosphäre freundlich, und niemand spielte sich in den Vordergrund. Wir alle hatten bei Aufnahmen in Georges Studio auf Montserrat großartige Zeiten gehabt, und als die Insel durch einen Vulkanausbruch größtenteils verwüstet

wurde, engagierten wir uns alle für den  
Wiederaufbau.



Mit Orianne an unserem Hochzeitstag 1999. Ich war wahnsinnig verliebt in sie. Es ist eine großartige Geschichte, dass wir jetzt wieder zusammen sind. Wir haben zwei wundervolle Söhne, und ich möchte mit niemand anders zusammen sein. (© Times/REX/Shutterstock)



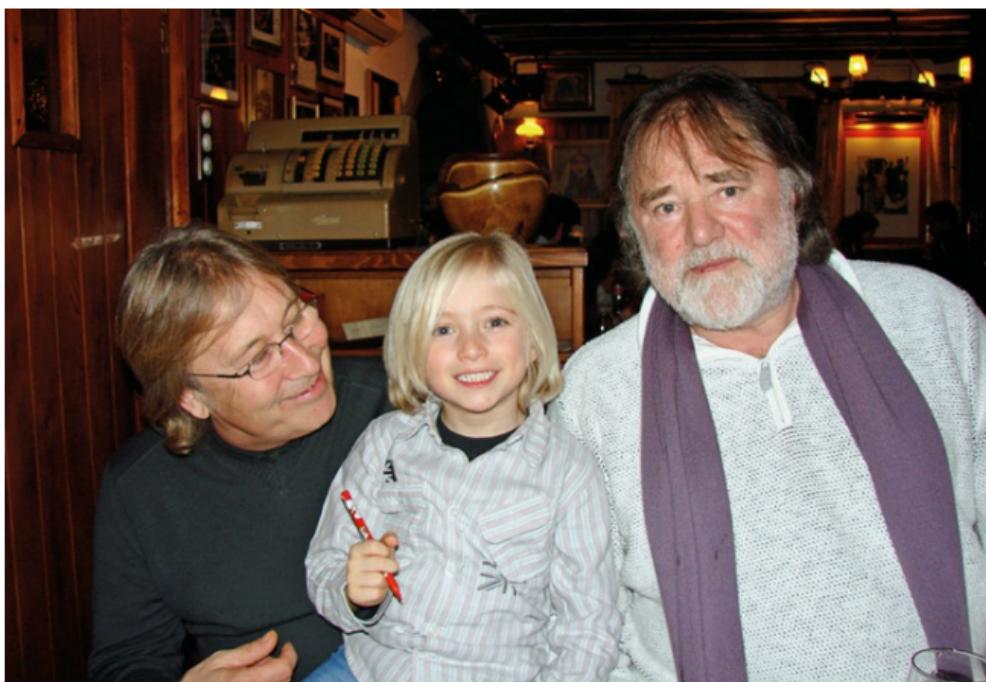
Klein-Nic sitzt auf meinem Schoß und spielt auf meinem Schlagzeug. Nic hatte ein kleines Drumset, seit er ungefähr zwei war. Er stand davor und spielte. Ich habe alles auf Video festgehalten, als die Kinder heranwuchsen, und heute schauen sie sich die Filme gerne an. Als wir das neulich taten, war ich

erstaunt, wie viel Rhythmusgefühl er schon von jungen Jahren an hatte.



Oscar-Nacht 2000. Ich hatte Elton in der Woche davor auf einer MusiCares-

Veranstaltung getroffen, er hatte mir gesagt, wo seine Oscar-Party stattfinden würde, und dass ich, wenn ich bei der Verleihung Glück hatte, wovon er überzeugt war, kommen und auf den Putz hauen würde. Und ich hatte Glück, und ich ging, den Oscar fest in Händen, zu seiner Party. Er ist ein überaus reizender Bursche und im Innersten ein echter Musiker. Er will nur eines: Klavier spielen. Natürlich ist ein bisschen Show-Gehabe dabei, aber tief im Innern ist er ein Musiker. Ich liebe ihn. (© Polaris/Sam Emerson)



Das dynamische Trio: Steve »Pud« Jones, Matt und Danny Gillen. Während ich diese Zeilen schreibe, ist Pud seit nunmehr 41 Jahren an meiner Seite und Danny seit Buster 1987. Ich kann mir nicht vorstellen, Dinge ohne sie zu tun – sie sind glänzende Beispiele für Loyalität und Zuneigung.



Am Alamo mit Nic und Matt. Wir suchen nach Spuren des feindlichen Beschusses an den Kirchensäulen. Der Schnappschuss fängt

Matts Interesse an dem Thema ein. Inzwischen hat er sich auf Fußball verlegt, interessiert sich aber nach wie vor sehr für den Alamo. Man kann sehen, wo die mexikanischen Kanonen die Kirche trafen, und für die Kinder war es eine tolle Unterrichtsstunde, weil sie sehen konnten, wie die Schlacht tatsächlich abgelaufen war.



Das einzige neuere Foto der Urbesetzung von Genesis. Ich bin der junge, gutaussehende Bursche oben auf der Treppe. Es ist ziemlich außergewöhnlich, dass diese fünf Leute in irgendeiner Form oder Besetzung 46 Jahre

zusammen waren – länger noch, wenn man die Charterhouse-Genesis mitrechnet. Das ist ungefähr zehnmal länger, als die meisten Bands heute bestehen. Und wir sind noch immer großartige Freunde. (© Patrick Balls)



So stelle ich mir den Himmel vor: Ich spiele Schlagzeug mit The Action, meiner absoluten Lieblingsband, die Beatles ausgenommen. Für dieses Foto posierten wir im Juni 2000 vor der Rückfront des berühmten 100 Club in London. Mein größter Schlagzeugheld war Roger Powell (ganz links). Leider sind, seit dieses Foto gemacht wurde, Bassist Mick Evans (2.v.l.) und Sänger Reg King (ganz

rechts) verstorben. Diese Burschen haben mit ihren Fassungen von Motown- und Soulklassikern meinen musikalischen Geschmack geprägt.



PG und PC, sein Strohmann bis zum Schluss.  
Ich denke, dieses Foto sagt eine Menge: Peter,  
der ernsthafte Denker, und ich mit dem  
komischen Hut und dem albernen Lächeln.  
Ich halte ihn für einen großartigen Freund,  
und ich hoffe, dass er genauso empfindet.



Ich habe viel über Simon und Nic geschrieben, beides Schlagzeuge, aber ich habe nicht erwähnt, dass Matts Talente auf dem Fußballplatz liegen. Er hat eine angeborene Begabung für diesen Sport. Seine Trainer meinten, er hätte das Zeug, es zu schaffen,

und er ist dazu auch wild entschlossen. Er hat eine Passqualität, die an Spieler wie David Beckham oder Paul Scholes erinnert. Sie dürfen gespannt sein ...



Joely, Dana und Lily auf dem Twickenham-Rugbyfeld bei der Genesis-Reunion-Tour 2007. Es war eine sehr glückliche Tournee – nicht zu viel Regen, obwohl Katowice in Polen das wieder wettmachte. Genesis ist eine altgediente Band mit sehr viel Geschichte. Im Laufe ihres Lebens wurden Kinder geboren und sind erwachsen geworden ...



An meinem 60. Geburtstag in London 2011 mit allen meinen Kindern im Tower. Dana und Lindsey hatten ein vergnügtes Wochenende unter Beteiligung der gesamten Collins-Familie arrangiert. Clive, Carole und Partner, Mum, die Nichten und Neffen – alle. Wir waren auf dem London Eye, stießen mit Champagner

an und absolvierten anschließend die übliche Tower-Besichtigung mit einem tollen Führer, der den Kindern zeigte, wo und wie Leute hingerichtet wurden. Da hatte sogar ich Spaß dran.



Auf dem Debütantinnen-Ball im Crillon kriegt die reizende Lily ihren Dad endlich auf die Tanzfläche. Zu dieser Zeit hatte Lily sich schon als Model einen ziemlichen Namen gemacht und sollte demnächst als Schauspielerin ähnlichen Erfolg haben. Ich

war immer schon der Ansicht, dass sie die Fähigkeit hat, alles zu tun, was sie sich in den Kopf setzt, und sie hat bewiesen, dass ich recht habe.



Die bezaubernde Zoe und Grandpa in Vancouver an ihrem vierten Geburtstag. Ich liebe es, Kindern vorzulesen und beim Aufbau ihres Selbstvertrauens mitzuhelfen. Hier machen wir gerade ihre

Geburtstagsgeschenke auf. Sie ist eine sehr intelligente und aufgeweckte junge Dame.



Meine drei Söhne Matt, Simon und Nic auf dem Dach des Berkeley Hotel in London. Wann immer die drei zusammenkommen, machen sie dort weiter, wo sie aufgehört haben. Ich bin auf jeden von ihnen stolz.



Ein Familienwochenende in London (v.l.n.r.):  
Bob, der Ehemann meiner Schwester Carole,  
Nic, Carole, ich, Clives Ehefrau Lynne, Matt  
und Clive. Alle meine Kinder besitzen einen  
starken Familiensinn und wir treffen uns  
sooft wie möglich.



Dieses Foto entstand am 2. Juni 2016 während eines Konzerts für die Little Dream Foundation in Lausanne, Schweiz. Man könnte sagen, dass ich meinen Zeh noch einmal ins Wasser tauchte, um zu sehen, ob es mir gefallen würde. Nun, es war großartig, und ich

bin mir sicher, dass mehr folgen wird. Aber am stolzesten bin ich auf den Burschen im Hintergrund. Nic hat jetzt bei drei Gigs von mir getrommelt, und wenn ich weitere mache, wird er dabei sein. Er war umwerfend, stellte sich der Herausforderung und füllte große Fußstapfen aus.(© Aldo Viola)





Auf dem Genfer Flughafen kurz nach der Ankunft aus Miami, unterwegs nach Lausanne zum Konzert der Little Dream Foundation im Juni 2016. Ich bin so glücklich, wieder mit meinen Söhnen und ihrer Mum vereint zu sein. Ich denke, man sieht es. (© Aldo Viola)