

## Surfen & Tätowieren



Kleine Formate  
Herausgegeben von Michael Niehaus und Armin Schäfer

Band 8



Erhard Schüttpelz

Surfen & Tätowieren

Ein Lesebuch

Wehrhahn Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025  
Wehrhahn Verlag  
[www.wehrhahn-verlag.de](http://www.wehrhahn-verlag.de)  
Satz: Wehrhahn Verlag  
Druck und Bindung: Azymut, Warschau

Alle Rechte vorbehalten  
Printed in Europe  
© für diese Ausgabe by Wehrhahn Verlag, Hannover  
ISBN 978-3-98859-140-1

Für Jasper

&

Von allen Lettern in des Druckers Hand  
Empfehle mich dem Ampersand



# Autopsie

## 1

»Ein Augenblick der Überraschung: ich mache das Fernsehen an und sehe, in Schwarzweiß, einen Mann mit Brille, der sich heftig nach vorne beugt, leidenschaftlich oder irrsinnig mit den von der Brille vergrößerten Augen rollt und dabei den Satz ausstößt, wir müssen zunächst einmal definieren, was unter einem Intellektuellen zu verstehen ist. Aber im nächsten Augenblick stellt sich heraus, daß es sich nur um das 3. Programm handelt und nur um Fritz Raddatz und nur um eine dieser Diskussionen über die Intellektuellen und die Politik.« (Uwe Nettelbeck, »Spectracolor 90 von Nordmende (P 400 von Grundig)«, in: *Filmkritik*, Januar 1971, S. 30–36, hier S. 30)

»Ein Augenblick der Überraschung: Ich mache das Fernsehen an und sehe, in Schwarzweiß, einen Mann, der sich heftig nach vorn beugt, leidenschaftlich oder irrsinnig mit den Augen rollt und dabei den Satz ausstößt: *Wir müssen zuerst einmal definieren, was unter einem Intellektuellen zu verstehen ist.* Aber im nächsten Augenblick stellt sich heraus, daß es sich um das III. Programm handelt und um Fritz J. Raddatz und um eine dieser Diskussionen über die Intellektuellen und die Politik.« (Uwe Nettelbeck, »III. Programm«, in: ders., *MAINZ WIE ES SINGT UND LACHT. DIE BALLONFAHRER. BRIEFE. MAINZ BLEIBT MAINZ. GESPENSTERGESCHICHTEN. DER DOLIMITENKRIEG. NACHTRÄGE. 1969-1976*, Salzhausen-Luhmühlen: Verlag Petra Nettelbeck, 1976, o.P. [S. 7])

## AWopBopaLooBop

Das Leben ist kurz, eigentlich dauert es nur zwei Minuten zwanzig, wie im Top 40-Radio der 1950er und 1960er. In der ersten Minute wissen wir, ob das ein Hit ist, und mehr brauchen wir nicht zu wissen, solange der Refrain stimmt und das Solo kein totaler Ausfall ist. Songs bleiben Songs, sie sind mal besser, mal schlechter, und ihren Erfolg hat niemand, der sie schreibt oder singt, in der Hand. Die Idee, daß von all den schönen Dingen in dieser Welt ausgerechnet ein *Konzept* die Zuhörer zwingen könnte, eine ganze Plattenseite oder Langspielplatte durchzuhören, nur um dieses Konzept besser zu würdigen, zu genießen oder zu verstehen, ist eine dumme Idee. Wäre sie nie verwirklicht worden, hätten wir eine bessere Welt.

Das ist der puristische Standpunkt seit Nik Cohns Abrechnung mit dem Größenwahn der Popmusik Ende der 1960er Jahre. Genau in dem Moment, in dem sich die laute und auf rabiante Weise synkopierte Verstärkermusik als populäre Mainstream-Kunst der Lebensgestaltung für alle etablierte, schrieb Cohn einen Abgesang auf die Anfangsjahre der Teenager-Musik und konstatierte den Ruin des Genres. Kunstanpruch, Ernsthaftigkeit und Bombast würden sie zugrunde richten. Die Vollender der Popmusik waren auch ihre Zerstörer, allen voran die Beatles. Das Konzeptalbum war die Inkarnation des Ruins, denn in ihm trafen alle drei Faktoren der Stagnation zusammen.

Die Ironie des Schicksals wollte es, daß ausgerechnet Nik Cohn für das folgenreichste Konzeptalbum der Popgeschichte mitverantwortlich wurde. Um die Gunst des damaligen englischen Starkritikers und Flipper-Liebhabers zu gewinnen, schrieb Pete Townshend 1969 innerhalb weniger Stunden den Song »Pinball Wizard«, durch den das fragwürdige Vorhaben einer »Rockoper« konzeptuell und musikalisch erst auf die Gewinnerseite rutschte,

ein Glückstreffer, der das Schicksal von *Tommy* besiegelte. Es war der Moment einer Kristallisation: Die Erlösungsgeschichte vom tauben, blinden und stummen Kind zum Flipper-Messias wurde der Avatar für das Kinderzimmer des Popmusikfans mit seiner Armatur aus Langspielplatten und mimetischen Tanzbewegungen, für die Initiation in eine Welt, in der man draußen unbekannt viele Gleichgesinnte finden würde, die wundersamerweise dieselben intimen Erfahrungen mit derselben Musik gemacht hatten und ihren Novizen aus der Blindheit, Taubheit und Stummheit seiner Kindheit erlösen würden.

Das »Konzeptalbum« der Rock- und Popmusik ist vor allem als ein Marketing-Instrument entstanden – Marketing unter den Voraussetzungen der populären Teenager-Musik wohlgemerkt: mit einem Zielpublikum, das schon durch wenige Andeutungen und geschickt lancierte Ankündigungen leicht zu beeindrucken war. Rock- und Popfans pflegen zu vergessen, daß das Konzeptalbum sich im Jazz bereits als gängige Größe etabliert hatte, nicht nur als Suite oder als Hörspiel, sondern in allen narrativen Genres, die »das Konzeptalbum« der Rockmusik erst »erobern« sollte. Es gab in dieser Hinsicht von Seiten der Popmusik nichts zu erfinden, nur zu plagiierten. Es ging um eine Aufwertung der Popmusik vom Schmutz und Schund einer »Subkultur« in Richtung »Kunst«. Das Konzeptalbum fungierte in dieser Hinsicht als eine Art Brechstange. Es ging um den »künstlerischen Gesamteindruck« einer Produktion. Eigentlich war in dieser Hinsicht nicht viel zu holen, denn am leichtesten und am effektivsten wurde dieser »Gesamteindruck« durch Travestien oder Parodien geschaffen. Das Konzeptalbum hätte mit dem Prototyp von *Sgt. Pepper's* beendet sein können, denn durch die grandiose Tortenästhetik der geschichteten Klangspuren und des ebenso geschichteten Covers hatte das Genre seinen Spielraum bereits gnadenlos erschöpft, ohne daß dabei etwas anderes herausgekommen wäre als die »Revue« einer fiktiven Gruppe mit Grand-Hotel-Uniformen. Eigent-

lich war damit alles gesagt: Ein Konzeptalbum sollte sich keine Fiktion ausdenken, sondern eine Fiktion sein, und diese bitte nicht weiter ernst nehmen. Clever, aber nicht präventiv.

An diesem subtilen Unterschied sollte das Konzeptalbum notgedrungen scheitern. Allen voran: Brian Wilson mit *Smile*. Das Projekt ließ sich gut an, geriet dann aber mit Van Dyke Parks in so viele Tüfteleien, daß ihm die Revue einer »Teenage Symphony for God« in lauter kleine Schnipsel zerfiel, die auch nach Jahrzehnten eher zum verzweifelten Grübeln als zum Lachen anregen. Die einzige Möglichkeit, das Genre weiterzuentwickeln, schien damals eine dramatische oder narrative Überformung, und tatsächlich geschah beides auf einmal durch die Psycho-Auto-Biographie von *Tommy*. Aber auch diese Überformung war im Grunde eine Parodie und zudem ein halbes Plagiat. Die Idee einer Psychobiographie war von den »Pretty Things« geklaut, und das sogar in einigen Details. Man höre sich nur den Anfang von »Pinball Wizard« und von »Old Man Going« an, dann versteht man, wie sehr sich Townshend beeilt haben muß, Nik Cohn durch einen Flipper-Song zu beeindrucken. Der Vergleich der beiden Songs beweist, daß die besten Hits entstehen, wenn man gar nichts zu erfinden braucht, sondern nur die schon vorhandenen Versatzstücke einmal durchrüttelt, bis eine neue Interferenz entstanden ist.

Damit war das Genre ausgereizt, und daran konnten auch die Überbietungsversuche der Erfinder des Genres nicht mehr viel ändern. Das Konzeptalbum drohte zum Ruin der Popmusik zu werden, vor allem wenn man es ernst nahm. Das Konzeptalbum war zweifelsohne der entscheidende Faktor beim Ruin der Beach Boys, die mit *Smile* 1967 ihrem selbstdeklarierten Showdown zum Opfer fielen. Schumpeters kreative Zerstörung schlug dann aber auf beide Seiten durch, auch auf die Beatles, die nach diesem Album kaum eine Chance hatten, ihren neuen Produktionsstandard zu halten und nach mehreren Anläufen den Rüstungswettlauf mit sich selbst aufgeben mußten, einmal durch einen freiwill-

ligen Verzicht (*White Album*) und dann unfreiwillig und bis zur Auflösung der Band (*Abbey Road*). Einmal im Leben hat man alle Karten in der Hand und die nötige Disziplin, um das perfekte Album zu produzieren und eine Single mit zwei A-Seiten extra, man kommt mit fliegenden Fahnen ins Ziel, und dann? Schließlich wurde auch die Geschichte der Who zum Ruin durch den eigenen Gimmick. Die Frage der Selbst-Überbietung ruinierte auch Pete Townshend, der sich durch dutzende Songs auf ein Riesenprojekt namens »Lifehouse« eingeschossen hatte, und dann nach der unfreiwilligen Reduktion von »Lifehouse« auf *Who's Next* den sentimental Abgesang mit *Quadrophenia* wählte.

Nur Pink Floyd entkamen der Formlosigkeit, die in jeder Selbstüberbietung steckt. Syd Barrett, der keinen Schutzengel hatte, wurde durch die beiden Alben nach seinem Abgang zum Schutzengel der Pink Floyd. Generationen von Kinderzimmern verwandelten sich in einen Gläsernen Sarg der Einkehr. Daß ein brennender Geschäftsmann einem anderen Geschäftsmann professionell die Hand schüttelt, während sein Sehstrahl in ein Prisma zerlegt wird, brachte die Einkehr auf den Punkt. Das Psycho-Prisma war ein Weg zum Erwachsenwerden. Hier wechselten die Selbstzerstörung und Selbstauflösung auf die Seite des Signifikats und durchbrachen den Bösen Blick des Konzeptalbums durch Formvollendung.

Hätte Brian Wilson sich wie Pink Floyd auf die Genremanie eines auseinanderbrechenden Charakters konzentriert, wer weiß, was aus *Smile* geworden wäre. »Surf's Up« beweist, daß dies der Weg zu überirdischen Liedern war, und Brian Wilson hatte wahrlich genug Untergangslieder parat, von »In my Room« – man beachte die deutsche Fassung als »Ganz allein«! – über »Caroline No« bis zu dem ultimativen Entzweiungslied »Until I Die« – das nach dem Scheitern von *Smile* geschrieben wurde und so hoffnungslos morbide daherkommt, daß auch die Option Selbstmord jede Bedeutung verliert, zumal in der geschummelten Langversion, die ein Fan auf Youtube gestellt hat und garantiert ein Fake ist.

Kein Wunder, daß die Erfindung des Konzeptalbums in den Biographien der Heranwachsenden der 1970er Jahre eine Spur der Verwüstung hinterließ. In meinem Falle war es gar nicht *Tommy*, denn die erste Platte, die ich kaufte, war *Quadrophenia*. Das Album wog schwerer als alle anderen Platten im Geschäft und enthielt ein Photobuch, die Lyrics, eine Lebensgeschichte, einen Strand mit Felsen und einen Mod im Rückspiegel. Ich bin bis heute nie bis Brighton gekommen, hatte aber immer das Gefühl, ich sei schon dagewesen. Aber diese Musik war nichts Halbes und nichts Ganzes. Ein monumentales Getrommel und schwer hallende Akkorde, als würde man eine ganze Küste unter Beschuß nehmen. Aber auch ein monumentales Gestammel und Geschrammel, geschraubte Texte und gequetschter Gesang. Dann immer diese zirpenden Gitarrengeräusche in elegischer Leere, wie Möwen am Meer. Weder Fisch noch Fleisch, und kein einziger Hit außer »Out of My Brain on the Five Fifteen«. Gut, daß ich danach *Live at Leeds* kaufte, und schlecht, daß sie damals nicht das ganze Konzert zur Platte gemacht haben, denn die einzige vollkommene Platte der Who ist jetzt *Live at Leeds* in der Komplettversion. Das konnte damals aber keiner ahnen außer den Bootlegsammlern.

Ich saß in meinem Kinderzimmer und sang »Every year is the same, / and I feel it again, / I'm a loser, / no chance to win.« Das war ein Hit für das Kinderzimmer. Noch mehr aber die Fotos. Ja, wenn die Fotos nicht gewesen wären, hätte ich die Musik in die Tonne gedrückt. Die Fotoserie war das eigentliche Album, und sie waren das Konzept. Die Straßen der englischen Vorstädte mit den Reihenhäusern der Nachkriegszeit, das Kraftwerk am frühen Morgen, die magische Trostlosigkeit, da wollte ich hin. *Quadrophenia* war meine erste Begegnung mit dem Neorealismo, der auf Englisch auch den schönen Namen »Kitchen Sink Realism« trägt. Neorealistische Filme sah ich erst später, und von diesem England der 1960er gibt es keine, eher schon aus den 50ern. Kitchen Sink Realism. Auf den Fotos von *Quadrophenia* sah man die Küche

und das Abwaschbecken und die Pinups von »Pictures of Lily«. Auch das Kinderzimmer war eine Küche und ein Abwaschbecken, soviel konnte man daraus lernen, wenn man wieder einmal zu dieser verblasenen Musik einsam über den Fotos grübelte.

Das war die Quelle, der ich folgte, und ich war erst zufrieden, als ich zehn Jahre später als Untermieter in einem Kinderzimmer in einer englischen Vorstadt landete. Ich war der Untermieter, der »Lodger«, der das Haus für die Familie der Vermieter abbezahlte, und ich war glücklich. Sagen wir, ich wurde glücklich, als ich aus England wieder zuhause war und meine Frau kennenlernte: »Went to the fortune teller, had my fortune read ...« Erst sehr viel später traute ich mich, *Quadrophenia* wieder zu hören. Der Eindruck war so niederschmetternd wie eh und je. Außerdem wußte ich, daß jede Rekonstruktion von *Lifthouse* noch niederschmetternder sein würde, trotz einem Dutzend Lieder, die zum Besten gehörten, was Townshend geschrieben hatte. Natürlich lassen sich *Lifthouse* und *Abbey Road* rekonstruieren, es gibt ja ganze Bücher dazu. Aber der Effekt bleibt derselbe wie für *Smile*: als würde man Pudding essen um herauszufinden, wo die schimmeligen Stellen sind. Die Wahrheit über das Konzeptalbum kam dem Spruch von Mahatma Ghandi verdammt nahe: »Western Civilisation – it would be a good idea.« War die Westliche Zivilisation auch so ein verhageltes und vernageltes Konzeptalbum gewesen?

Nur *Quadrophenia* hatte, so das unausweichliche Schicksal des Hörers, einen Teil von mir gespeichert, der immer dann zum Vorschein kam, wenn ich die Lyrics vor mich hinsang, von »Every year is the same ...« bis zu »... nothing is planned by the sea and sand.« Und natürlich *Tommy*, vor allem in der Live-Version aus Leeds. Aber das war ja das Konzept gewesen, mit dem Kit Lambert die High Numbers zur Gruppe The Who gemacht hatte, mit der Single »I'm the Face / Zoot Suit«. Denk Dir den Mod, für den die Musik gedacht ist, und schreib über ihn ein satirisches Lied in Ich-Form. Das Patentrezept. Der Traum hatte für Lambert

ein Ende gefunden, als er *Tommy* nicht verfilmen durfte, obwohl er die High Numbers ursprünglich genau für einen solchen Film entdeckt hatte, also für diesen. Und genau diesen Film sollte ihm Pete Townshend verweigern. Plötzlich verstand ich meinen Weg nach England und meine Heimkehr. Ich war bereits dort gewesen, in der englischen Vorstadtwohnung, in »bedsit land my only home«. Der einzige Kindesmißbrauch, den ich in meinem Leben erfahren hatte, war das Konzeptalbum gewesen. Ich war der Täter und das Opfer, und das Album war der Altar und die Opferspeise. Die Flammen kamen näher. Sie sollten mich verzehren, aber sie verzehrten mich nicht. Da stellte ich fest, daß ich der Traum eines anderen geworden war, den ich mir in meinen Teenager-Träumen fest vorgestellt hatte.

# KAHI HANAUPE

- 1 hope vehine
- 2 ti'i pephipu mit  
α matahoata
- 3 ti'i pephipu mit β &  
γ papua
- 4 ti'i kaokao mit α &  
δ Pohu
- 5 ti'i pii kohe mit α &  
ε opea
- 6-6' kohe-ta mit δ,  
η kofati &  
θ hiku-atu
- 7 vau
- 8 mataio
- 9 aniata
- 10 ama opea
- 11 paka hope
- 12 paka iti
- 13 paka nui
- 14 paka puha
- 15 papua
- 16 kake

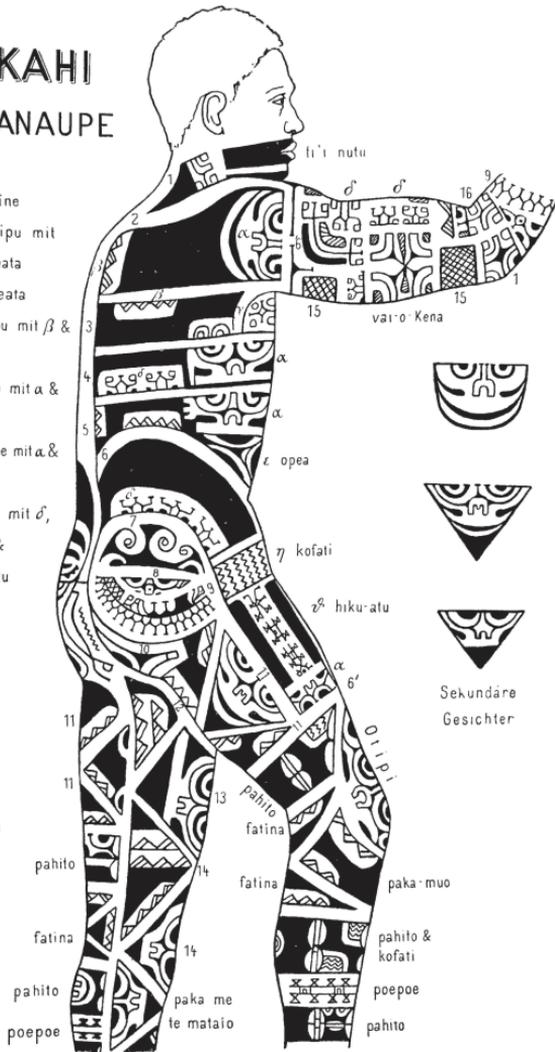


Abb. 1: Marquesanische Ganzkörpertätowierung (Seitenansicht) mit »Bad des Kena« auf dem rechten Oberarm

## Surfen & Tätowieren

Surfen und Tätowieren sind Techniken, die beide aus der Südsee in die Moderne gelangt sind, und zwar aus Polynesien – allerdings nicht zur gleichen Zeit und nicht auf gleiche Weise. Die Technik des Hautstichs war im europäischen 18. Jahrhundert durchaus geläufig, vor allem zur freiwilligen Markierung von christlichen Pilgern und Handwerkern. Und neuere Forschungen belegen, dass sich bereits im frühen 18. Jahrhundert britische Seeleute von den indianischen Einwohnern Nordamerikas inspirieren ließen, um ihre Hautstiche zu rechtfertigen. Doch wenn es diese frühe Anwendung einer exotischen Tätowierungsmode gegeben hat, so ist sie damals grundlegend vergessen und überdeckt worden. Denn das folgenreichere Faktum der modernen Ausbreitung der Tätowierung bleibt, dass erst durch Cooks Reisen in den Pazifik die Hautstiche als Praxis der Seeleute, und von den Hafenstädten ausgehend als Praxis der Prostituierten, Gefangenen und Außenseiter der Moderne verbreitet wurden, und dass die moderne »Tätowierung«, wie schon der Name sagt, auf einen legendären Ursprung aus der Südsee bezogen blieb. Cooks Reisen waren eine europaweite Sensation der damaligen Massenmedien – sie wurden durch Zeitungen, Reiseberichte und Abbildungen überall diskutiert. Die Tätowierung erschien in diesen Medien als eine Neuigkeit von den polynesischen Inseln, eine prägende Sitte der Bewohner von »Otaheiti« (Tahiti), und da sich Teile von Cooks Mannschaft auf den Inseln tätowieren ließen, erschien diese Nachricht zugleich mit ihren neuen Trägern in Europa, und konnte sich in Europa unter Bezug auf diesen kleinen Kern von Seeleuten ausbreiten, die wirklich in der Südsee gewesen waren. Aus diesem Transfer, und nicht aus einer neuen Erfindung des Hautstichs, entstand das Wort von der »Tätowierung«, die Umsetzung des polynesischen »ta-tau« (»wiederholt schlagen«),

das erfolgreichste polynesische Fremdwort neben »Tabu« und »Mana«. Und in der Folge von Cooks Reisen waren die ersten europäischen Stars der Tätowierung tatsächlich Reisende aus Polynesien: einige wenige Einheimische, die zu den europäischen Höfen reisten, und eine ganze Reihe von Überläufern, sogenannte »Strandläufer« oder »beachcombers«, die als Außenseiter zwischen den Kulturen gelebt hatten und nach ihrer Heimkehr in Europa zur europäischen Sehenswürdigkeit wurden, die ersten von vielen ganzkörper tätowierten Männern und Frauen, die im 19. Jahrhundert als Schausteller durch die Lande ziehen konnten.

Die Ausbreitung des Surfens verlief nahezu umgekehrt. Denn in diesem Fall ist es tatsächlich eine polynesische Sitte und Technik gewesen, die – wie unmißverständlich überliefert – aus Polynesien über die USA in den Westen gelangt ist, und kaum jemand scheint das Surfen heute auf diesen polynesischen Ausgangsort zu beziehen. Kalifornien ist, wenn man eine Umfrage machen würde, der legendäre Ausgangsort des Surfens geworden. Dabei kann man die historische Route leicht nachlesen: Surfen, und insbesondere das todesmutige Surfen durch die Tunnel der Brandung in Felsennähe, gehörte zu den Phänomenen, die in den Bordbüchern der Reisen Cooks mit ausführlichem Befremden geschildert werden. Polynesier waren die Meister des Surfens, und sie scheinen die einzigen gewesen zu sein, die Außenstehende auf diese Weise so beeindruckten, dass dies als Sitte des Landes (also der Inseln) beschrieben wurde. Es handelte sich um eine polynesische Mutprobe, die routinierte Techniken des Balancierens und ein ausgefeiltes Handwerk der Brettherstellung umfasste. Mindestens hundert Jahre lang schien es, als könnten Europäer und ihre Abkömmlinge die entsprechenden Körperhaltungen nicht beherrschen. Auch die Missionare unterdrückten das Surfen als heidnische Sitte – parallel zur Unterdrückung der polynesischen Tätowierung, die mit den alten Gesellschaftsordnungen zugrundelag (Samoa ausgenommen). Surfen schien ein Überlebsel aus

(Hrsg.), *Movement/mouvement. Handlungsfelder des Ästhetischen. Festschrift für Ursula Frohne*, München: Edition Metzler, 2023, S. 37–40. Mit Dank an Justus Fetscher für seinen Aufsatz »Radioaktivität. Atomgefahr und Sendebewusstsein im Rundfunk der 1950er Jahre«, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 6:1 (2006), S. 143–157. – Van Dyke Parks Presents *SMILE*: »Van Dyke Parks Presents *SMILE*«, in: *MediaZINE 2022* »Die Matussek-Edition«, S. 27–31. – Ersatz Rebirth. Drei Liebesmodelle der Tätowierung: »Ersatz Rebirth. Drei Liebesmodelle der Tätowierung«: in: *Querformat* Nr. 4 (2011), Ausgabe: »tattoo«, Bielefeld: Transcript, S. 27–34. – Schüttpelz und ich: unveröffentlicht. – »It's not hard to see another unique event / If you miss the beginning, and you miss the end.« (Wire, »40 Versions«, letztes Stück auf ihrer dritten Langspielplatte 154, EMI: Harvest, 1979).

## Abbildungen

Karl von den Steinen, *Die Marquesaner und ihre Kunst. Studien über die Entwicklung primitiver Südseeornamentik nach eigenen Reiseerlebnissen und dem Material der Museen. Band 1: Tatauierung. Mit einer Geschichte der Inselgruppe und einer vergleichenden Einleitung über den polynesischen Brauch*, Berlin: Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), 1925.

Frontispiz: »Blitze schossen aus seinen Achselhöhlen« (Ipu-Muster). (S. 88, Abb. 40)

Abb. 1: Marquesanische Ganzkörpertätowierung (Seitenansicht) mit »Bad des Kena« auf dem rechten Oberarm (S. 105, Abb. 55)

Abb. 2: »Bad des Kena« (b) (S. 164, Abb. 113)

Abb. 3: Marquesanische Ganzkörpertätowierung (Rückenansicht) mit »Bad des Kena« auf dem Oberarm (S. 104, Abb. 54)

Abb. 4: Tätowiermuster »Bad des Kena« (b) (S. 164, Abb. 114)

# Inhalt

- 9 Autopsie
- 11 AWopBopaLooBop
- 19 Surfen & Tätowieren
- 28 Die zweite Hand
- 39 Vor und nach Corona
- 50 Dies Zeichen sagt dem Sachverstand:  
Gemeinschaftlich sei diese Wand!
- 54 Went to the Fortune Teller
- 74 P.S.
- 75 Unter dem Rhein (im Gestein)
- 86 Von allen guten Geistern
- 89 Medium Maske
- 99 Phatische Kommun(ikat)ion
- 127 Straßensperre
- 140 Karibisches Duell
- 158 personen- und sachregister (auswahl), inhaltsverzeichnis
- 165 Du mußt nur die Laufrichtung ändern
- 171 Abschiedslektionen
- 178 Das Hauptmeierprinzip
- 180 Die Sprechstunde
- 187 Einen vom Pferd

- 191 Einer, keiner, Millionär
- 197 innen
- 199 Die Gesetze der Welt
- 202 Trance
- 204 The Tape is the Song
- 214 Kollege kommt schon (1.2.3.)
- 220 stein schere papier
- 221 voll unvollständige liste aller kategorien, die keine sind
- 225 Cordon sanitaire
- 230 ALopBamBoom
- 238 Van Dyke Parks Presents *SMILE*
- 245 Ersatz Rebirth
- 259 Schüttpelz und ich
- 
- 261 Quellen
- 265 Abbildungen