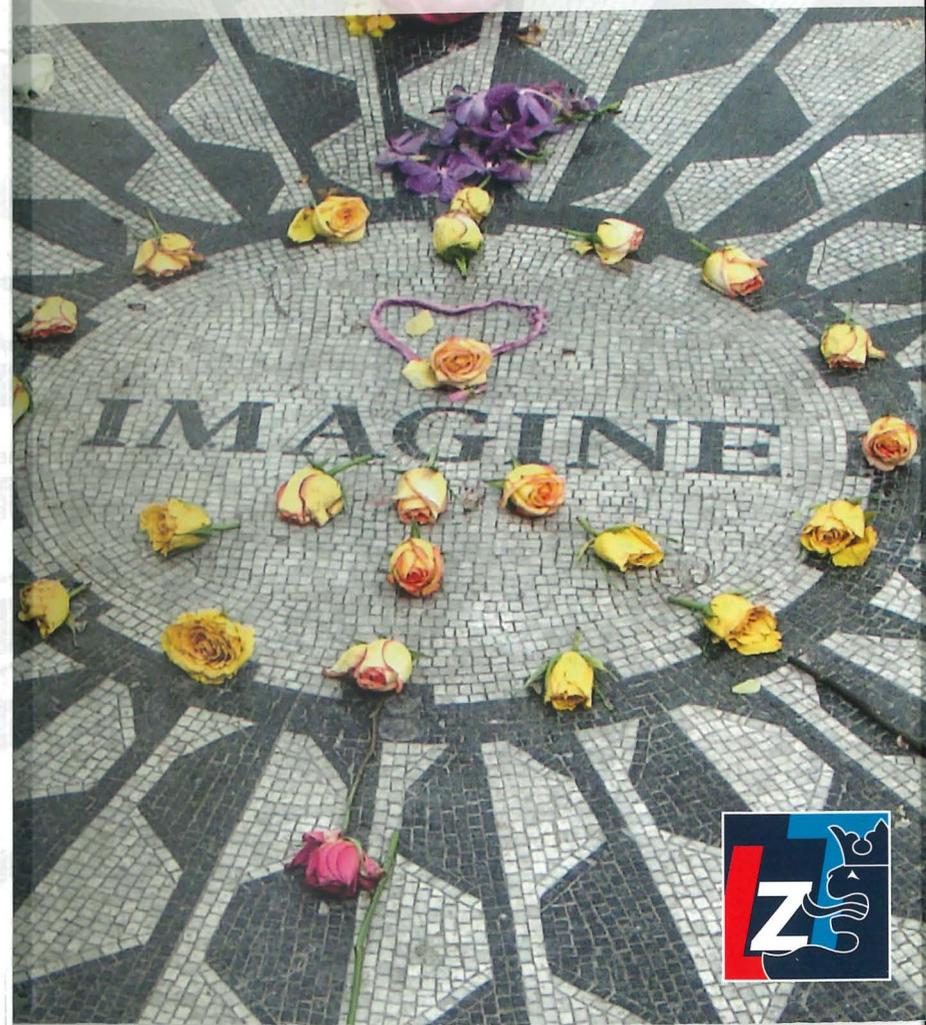


Lieder sind aus unserem Leben nicht wegzudenken. Aber weshalb sind sie als kulturelles, soziales und politisches Ausdrucksmittel so beliebt? Auf einer Spurensuche in unserer Gegenwart und jüngeren Vergangenheit stößt man auf sehr verschiedene Arten, wie Lieder Entwicklungen einer Gesellschaft widerspiegeln, wie Musiker mit ihren Songs auf solche Entwicklungen einwirken wollen oder wie politische Bewegungen sich der Mittel der Musik für ihre Zwecke bedienen. An Beispielen von Metallica, den Ärzten, Dream Theater, Jan Delay, Rammstein, BAP, des norwegischen Widerstands, der DDR-Propaganda, Sting und John Lennon wird in diesem Buch vorgestellt, was uns Musik über politische Meinungen berichten kann und welche Bedeutung sie in Zeiten entfaltet, wenn kollektive Freiheitswerte gegen politische Gefahren verteidigt werden.

Michael Custodis

Singen, um die Welt zu ändern

zum politischen Potenzial von Liedern nach 1945



Michael Custodis

Singen, um die Welt zu ändern

**Zum politischen Potenzial
von Liedern nach 1945**

Titelbild: Strawberry Fields, Gedenkstätte für John Lennon im New Yorker Central Park.

Foto dassel/pixabay <https://pixabay.com/de/stellen-sie-sich-vor-john-lennon-1913584/>

Michael Custodis ist Professor für Musik der Gegenwart und Systematische Musikwissenschaft an der Universität Münster. Er forscht und lehrt u. a. zum Verhältnis von Musik und Politik, zur Musik der nordischen Länder, zu NS-Kontinuitäten im deutschen Nachkriegsmusikleben sowie zu den Wechselwirkungen von „klassischer“ und „populärer“ Musik.

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen dar. Für inhaltliche Aussagen trägt der Autor die Verantwortung.

Landeszentrale für politische Bildung Thüringen
Regierungsstraße 73, 99084 Erfurt
www.lzt-thueringen.de
2017

ISBN: 978-3-946939-06-1

Inhalt

Die große Macht einer kleinen Form	5
Antifaschistische Volksmusik	
Hans Naumilkat und Herbert Keller: <i>Junge Pioniere lieben die Natur (Unsere Heimat)</i>	19
Entwaffnend naiv	
John Lennon: <i>Imagine</i>	35
Politrock in Geschichte und Gegenwart	
BAP: <i>Kristallnaach</i>	45
Globaler Underground?	
Metallica: <i>Nothing Else Matters</i>	55
Attraktion Komplexität	
Dream Theater: Vorspiel zu <i>In The Presence Of Enemies</i>	73
Eindeutig zweideutig	
Rammstein: <i>Links 2 3 4</i>	89
Eine neue deutsche Welle?	
Xavier Naidoo: <i>Dieser Weg</i>	103
David singt gegen Goliath. Lieder im politischen Diskurs	121

Die große Macht einer kleinen Form

Lieder sind aus unserem Leben nicht wegzudenken. Von unserer Geburt bis ins hohe Alter umgeben und begleiten sie uns, und soweit man dank historischer Aufzeichnungen und archäologischer Fundstücke spekulieren kann, mag dies schon immer so gewesen sein. Aber weshalb wirkt eine solche Vermutung so einleuchtend, was zeichnet die Form des Liedes aus, dass es wie selbstverständlich zu allen Lebenslagen dazugehören scheint? Weshalb eignen sich Lieder auch so gut als kulturelles und politisches Kommunikationsmittel, dass die meisten politischen Bewegungen auf die Kraft der Musik setzen, um Massen zu erreichen und in ihrem Sinne zu beeinflussen? Weshalb wird spätestens seit Plato immer wieder darüber gestritten, ob Musik eine gefährliche Kunstform sei, da sie Menschen besonders emotional berühren kann, sodass man sie zu kontrollieren sucht?

Ein Versuch, überzeugende Antworten zu finden, steht vor Schwierigkeiten angesichts der unüberschaubaren Zahl an Liedern, die man in der ganzen Welt singt, und der persönlichen Assoziationen, die mit ihnen verbunden werden. Daher bietet es sich an, zunächst nach Gemeinsamkeiten und Prinzipien zu suchen. Denn unabhängig von einzelnen Beispielen kann man sich in Debatten doch zumindest darauf verständigen, dass Singen eine besondere Wirkung auf Menschen ausübt und einzelne Lieder immer wieder zu Symbolen eines Ereignisses oder sogar einer ganzen Generation werden.¹ Daraus ergibt sich wiederum die Notwendigkeit, passende Untersuchungsmittel, Kategorien und Beispiele zu benennen.

¹ *Good-bye memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, hg. von Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke, Essen 2007, S. 13.

Zu allererst ist die Ebene der Musik selbst zu betrachten. Denn auch wenn die meisten Lieder einen Text verwenden, um eine Botschaft zu transportieren, liegt in der Melodie, ihrer Eingängigkeit, Originalität und Sanglichkeit, ein erstes Erfolgsgeheimnis. Als Melodie erkennbar wird eine Tonfolge erst, wenn ein markanter Rhythmus den Verlauf von Tönen strukturiert. Eine gut komponierte Melodie verwendet dabei sowohl benachbarte Töne der Tonleiter, als auch Auf- oder Abwärtsprünge über größere Intervallabstände, die sich rhythmisch



akg-images / Purkiss Archive, AKG943372

DDR/Friedensdemonstration gegen die atomare Aufrüstung der NATO nach dem NATO-Doppelbeschluss (12. Dezember 1979) in Leipzig, 28. Mai 1982.

akzentuieren lassen. Während eine eingängige, leicht nachzusingende Melodie einfacher zu merken ist als eine komplizierte, verbindet erst ein klug konzipierter Rhythmus die Melodie sinnvoll mit einem Text. Damit lässt sich sowohl das Versmaß eines Textes musikalisch betonen, als auch ein Kontrast zum Sprachrhythmus komponieren, damit der Liedtext eine weitere Bedeutungsebene entfalten kann. Quasi unterhalb der musikalischen Oberfläche unterstützt oder kontrastiert die Begleitung mit weiteren Gesangsstimmen oder Instrumenten die Wirkung einer Melodie und steigert damit die gemeinschaftsbildende Kraft von Liedern. Denn natürlich kann man sich selbst beim Singen mit einem Instrument begleiten. Aber erst das gemeinsame Anstimmen einer Melodie oder das Begleiten von Sängerinnen und Sängern durch andere Musiker verdichtet die Wirkung des Liedes zu jenem überwältigenden Gefühl, mit denen aus einem kleinen Lied Zusammengehörigkeit erwächst.

Dass ein Musikstück als Lied wahrgenommen wird, liegt weniger an der Verwendung eines Textes – dies gilt auch für größere Formen wie Opern, Oratorien oder Messkompositionen. Vielmehr ist es die Untergliederung in wiederkehrende und variierte Abschnitte, die man üblicherweise als Refrain und Strophe bezeichnet. Diese Eigenschaften teilt das gesungene Lied mit deklamierten Texten (erhalten z. B. in alten Bezeichnungen wie dem *Nibelungenlied*), da viele Lieder in Verbindung mit Gedichten entstanden.

Eine Melodie kann ihre größte Wirkung in der Balance von Einfachheit und Originalität entfalten, wenn sie gut zu erinnern ist, ohne dass ihr Reiz bei häufigem Singen verloren geht. Die meisten Lieder kommen in wenigen Minuten mit einigen Strophen und einem Refrain aus, gelegentlich aufgelockert durch Zwischenteile oder Instrumentalsoli. Wenn die musikalische Substanz der verwendeten Akkorde und Instrumente ebenfalls nicht zu kompliziert entworfen wurde, sodass auch Laien sie nachspielen können, beginnen Lieder mitunter ein erstaunliches Eigenleben über Sprach-, Länder- und Ge-

nerationengrenzen hinweg.² Das Lied hat zwar seinen Weg in die Kunst gefunden und kam in der deutschen Romantik u. a. durch Franz Schubert, Robert Schumann, Felix Mendelssohn, Hugo Wolf und Johannes Brahms wieder zu besonderer Blüte (sodass sich der Begriff „Lied“ als Stilbezeichnung im internationalen Klassikrepertoire durchsetzen konnte). Der weit-aus größte Teil der uns bekannten Lieder richtet sich aber an ein viel größeres Publikum.

Die technische Verbreitung von Musik, welche zuvor überwiegend mündlich weitergegeben worden war, veränderte mit den Mitteln des Notendrucks, der Schallaufzeichnung und des Rundfunks das Hörverhalten nachhaltig. Der kommerzielle Erfolg englischsprachiger Songs bei einer virtuell nicht mehr überschaubaren Hörerschaft ist heute daher ein wesentlicher Faktor der Wahrnehmung von Musik. Um den anhaltenden Erfolg von Liedern zu erklären, reichen Umsatzzahlen oder Internetklicks nicht aus. Im Rückblick waren die allermeisten Hitproduktionen nur tagesaktuelle Momentaufnahmen einer bestimmten Zeit. Sie hinterließen keine dauerhaften Spuren im kollektiven Gedächtnis. Dieses Buch nimmt eine größere Perspektive ein und widmet sich der Absicht von Menschen, mit den Mitteln der Musik ihr eigenes und das Leben anderer nachdrücklich zu beeinflussen. Dies beginnt im Moment des Schaffensprozesses als einer ästhetischen Gegenwart, die in eine zu verändernde Zukunft blickt. Unser Blick als Beobachter wiederum kann diesen Augenblick des kreativen Impulses selbst nicht ermessen, sondern nur anhand besonders aussagekräftiger Beispiele die jeweiligen Zusammenhänge von Absicht, Entstehungsumständen und tatsächlicher Wirkung rekonstruieren. Mit den Mitteln einer soziologisch und historisch orientierten Musikwissenschaft sind die dabei zu erzielenden Ergebnisse durchaus aufschlussreich, um die manchmal laute,

vor allem aber leise und dadurch umso durchsetzungsfähigere Macht von Liedern besser verstehen zu lernen.

Ergänzen wir nun einige Überlegungen zur Besonderheiten von Liedern als kulturelle Objekte. Mit besonderer emotionaler Kraft verbinden Lieder Menschen mit ihrer Außenwelt. Dies betrifft einerseits die Verbindung zur Vergangenheit, wenn ein Künstler oder eine Musikliebhaberin eine Vorliebe für ältere Musikstücke pflegt und sich dabei mit einer vergangenen Person, einem historischen Ereignis oder einer Zeit auseinandersetzt, die ihn oder sie besonders beschäftigt. Andererseits kann ein gemeinsamer Musikgeschmack eine Brücke zwischen einander unbekanntem Menschen schlagen. Plötzlich teilt man eine Gemeinsamkeit oder fühlt sich Freunden noch enger verbunden. Hierfür finden sich viele Beispiele, ein besonders drastisches ist aus der Frühphase des Ersten Weltkriegs überliefert: Inmitten einer tobenden Schlacht entstand plötzlich der unwirkliche Moment, als zur ersten Kriegsweihnacht 1914/15 in Verdun die Waffen schwiegen und *Stille Nacht* auf beiden Seiten der Front erklang. Der Gesang vereinte die feindlichen Schützengräben im Frieden der Weihnacht und entlockte der Umgebung von Schmerz, Tod, Verzweiflung und Hass eine kaum vorstellbare Ruhe, bis man nach den Feiertagen die Kämpfe in aller Härte wieder aufnahm.³ Die Verbindung von Menschen durch Musik kennen wir aber auch von wesentlich friedlicheren Gelegenheiten, wenn man sich z. B. in einem Gespräch über gemeinsame Vorlieben für bestimmte Musik unterhält und plötzlich viel über sich selbst mitteilen kann. Ähnliches gilt für das gute Gefühl, sich auf einem Konzert im Publikum als Gemeinschaft Gleichgesinnter zu erleben. Ebenso können Künstler in den heutigen Zeiten digitaler Kommunikation in sozialen Netzwerken einen sehr engen Kontakt zu ihren Fans halten, so wie umgekehrt Fans das Ge-

² Moritz Baßler, „Watch out for the American Subtitles!“ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma, in: *Pop-Literatur*, hg. von Heinz Ludwig Arnold und Jürgen Schäfer, München 2003, S. 279f.

³ Eckhard Grunewald, „In der heiligen Nacht mit allem Beyfall produziert“. Anmerkungen zur Entstehungs- und frühen Wirkungsgeschichte des „Stille Nacht“-Liedes, in: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 56 (2011), S. 79–95.



Stephan Wolf/Wikipedia

Devin Townsend Projekt Live in der Royal Albert Hall, 2015.



Devin Townsends Twitter-Account

fühl vermittelt bekommen, am Leben ihrer „Idole“ direkt teilhaben zu können.

Die Absicht, mit einem Lied die Welt zumindest ein kleines bisschen zu verändern, kennt man von vielen Musikern. Versucht man allerdings zu benennen, welche Formen der Wunsch zur Veränderung annehmen kann und welche „Welt“ gemeint sein könnte, kehrt man zum Anfang dieser Überlegungen zurück: In allen Bereichen unseres Lebens sind Lieder von Bedeutung, wenn sie im Kleinen die Innenwelt von Musikern oder einzelnen Hörer spiegeln, oder einen globalen Kulturraum umschließen, wenn beispielsweise ein Lied zu einem Welthit wird. Ferner kann die Änderung der Welt durch Musik das Resultat einer Kette von Zufällen sein oder umgekehrt der Erfolg einer absichtsvollen Strategie, auch hier sind die Möglichkeiten so vielfältig wie die Lieder selbst.

Melodien wie *Lili Marleen* oder das 1933 im emsländischen KZ Börgermoor entstandene *Lied der Moorsoldaten* dokumentieren, wie sehr Lieder von ihrem Kontext abhängen und unter veränderten Bedingungen neue Bedeutungen annehmen können. So teilten die Soldaten auf allen Seiten des Zweiten Weltkriegs das Gefühl von Einsamkeit und Sehnsucht nach ihren Liebsten, das sie in der Wehmut von *Lili Marleen* wiedererkannten.⁴ Beim *Lied der Moorsoldaten* war es ein gegenteiliges und höchst beklemmendes Phänomen, als politische Insassen des Konzentrationslagers aus Protest gegen ihre Haftbedingungen und die tägliche, kaum zu ertragende Arbeit sich eine eigene Hymne komponierten, die ihnen Kraft und Zuversicht gab.⁵ Die extremen Lebensumstände in Konzentrationslagern spiegelte die Musik in besonderer Weise.

4 Siehe hierzu den ausführlichen Artikel, der es als das „bekannteste deutschsprachige Lied der Gegenwart“ charakterisiert: Peter Wicke, *Lili Marleen (Lale Andersen)*, in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christof Jost, <http://www.songlexikon.de/songs/lilimarleen>, 10/2013 (Abruf am 20. Dezember 2016).

5 Gisela Probst-Effah, *Das „Moorsoldatenlied“ im Spannungsfeld deutsch-deutscher Ideologien nach 1945*, in: *Musik als Kunst, Wissenschaft, Lehre. Festschrift für Wilhelm Schepping zum 75. Geburtstag*, hg. von Günther Noll, Gisela Probst-Effah und Reinhard Schneider, Münster 2006.

Von den Wachmannschaften und Lagerleitungen wurde sie in aller Brutalität als Mittel der Gewalt und Demütigung eingesetzt, sodass beispielsweise beim Strafoxerzieren bis zum körperlichen Zusammenbruch gesungen werden musste.⁶ Wenn sich Musiker unter den Häftlingen befanden, hatten sie zum Vergnügen der Aufseher zu spielen oder mit einem Häftlingschor Neuankömmlinge am Lagereingang oder der Selektionsrampe mit Volksliedern wie *Alle Vögel sind schon da* zu begrüßen. In den oft nach Volksgruppen eingeteilten Baracken waren vor allem Lieder aber auch eine Chance, eine gemeinsame kulturelle Identität zu erhalten, einen Rest von Würde und Zuversicht zu pflegen, Trost im gemeinsamen Gesang zu finden, politische Botschaften aus der Außenwelt zu verbreiten und die Erinnerung an das Leben vor der Gefangenschaft mit Freunden und der Familie in der Heimat zu bewahren. Denn Lieder konnten auch von musikalischen Laien mitgesungen werden und Sprachgrenzen überwinden, selbst wenn man vielleicht nur die Melodie mitsummen konnte oder ein bekanntes Lied in der eigenen Muttersprache mitsang.

Als der Lagerleitung im KZ Börgermoor das *Lied der Moorsoldaten* zu Ohren kam, verbot sie es umgehend, was die Wachmannschaften allerdings nicht davon abhielt, die Insassen beim Marschieren weiterhin singen zu lassen. Nachdem es 1935 Hanns Eisler im englischen Exil kennengelernt hatte, überarbeitete er das Lied für seinen langjährigen musikalischen Weggefährten Ernst Busch, der es international verbreitete,

6 Siehe u. a. Guido Fackler, *Lied und Gesang im KZ*, in: *Lied und populäre Kultur* 46 (2001), S. 141–198; Sophie Fetthauer, *Musik im DP-Camp Bergen-Belsen und ihre Rolle bei der Identitätsfindung der jüdischen Displaced Persons*, in: *Musikwelten – Lebenswelten. Jüdische Identitätssuche in der deutschen Musikkultur*, hg. von Beatrix Borchard, Heidi Zimmermann, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 365–379; Friedrich Geiger, *Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust*, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Band 2 1925–1945, hg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2006, S. 243–68; Shirli Gilbert, *Songs Confront the past. Music in KZ Sachsenhausen 1936–1945*, in: *Contemporary European History* 13 (2004), Heft 3 August, S. 281–304; Eckhard John, *Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 1–36 sowie Gabriele Knapp, „Befohlene Musik“. *Musik und Musikmißbrauch im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau*, in: *Acta Musicologica* 68 (1996), 2. Teilband, S. 149–166.

tete, sodass wir es heute noch als Symbol des Aufbegehrens und der verzweifelten Hoffnung auf bessere Zeiten kennen. Denn in besonderer Weise können Lieder Erinnerungen in sich aufnehmen und transportieren. Dies beginnt bei individuellen Erlebnissen, die man mit bestimmten Liedern verbindet und die sich auch nach vielen Jahren wieder abrufen lassen, wenn man plötzlich auch nur ein Bruchstück einer Melodie hört. So können Lieder auch ein kollektives Empfinden widerspiegeln und mit einem bestimmten historischen Ereignis verbunden werden: Für die Generation von Deutschen, die Fernsehbilder vom Fall der Berliner Mauer immer mit *Wind of Change* der SCORPIONS untermalt sahen, wird das Ereignis mit dieser Melodie gekoppelt bleiben. Umgekehrt geraten viele Lieder im Lauf der Zeit in Vergessenheit, wenn ihre Aktualität nicht mehr gegeben ist, sie mit einer Generation verschwinden oder von neuen Liedern abgelöst werden. In späteren Zeiten können sie durchaus auch wiederentdeckt werden. Dann bleiben sie einigen ihrer alten Bedeutungen zwar verbunden. Diese werden in einer neuen Zeit aber anders verstanden und interpretiert, da manches zeitbezogene Wissen nicht mehr vorhanden ist oder andere Ebenen des Liedes, die ursprünglich nicht im Vordergrund standen, nun wichtiger erscheinen.⁷

Neben dem Vergnügen an Liedern und der positiven Kraft, die sie auf Individuen und Gruppen ausüben können, werden Lieder ab dem Augenblick bedrohlich oder provokant, wo sich ein Gegenüber – sei es ein anderes Individuum, eine Partei oder ein Staat – von den Inhalten getroffen fühlt und die Folgen des Liedes auf andere Menschen fürchtet. Innerhalb der Musik kann es hierfür Regelsysteme geben, einen solchen Konflikt mit musikalischen Mitteln zu lösen, sodass etwa gegenseitige Beleidigungen von Rappern entweder auf offener Bühne

7 *Good-bye memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts*, hg. von Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke, Essen 2007, S. 15 und 18. Robbie Lieberman, „My Song Is My Weapon“. *People's Songs, American Communism, And The Politics Of Culture 1930–1950*, Urbana and Chicago 1989, S. XIV.

in einem Duell oder in Liedtexten öffentlich ausgetragen werden; nur selten münden solche „Beefs“ in offene Gewalt wie zwischen den Mitgliedern der amerikanischen Ost- und Westküstenszene, als die Ermordung TUPAC SHAKURS im Jahr 1996 sowie von THE NOTORIOUS B. I. G. ein Jahr später traurige Höhepunkte markierte.

Wegen ihrer leichten Erinnerbarkeit und einfachen mündlichen Weitergabe sind Lieder besonders für Staaten gefährlich, die das Denken ihrer Bürger kontrollieren wollen. Repressive Regime verbieten daher umgehend Lieder mit unliebsamen, freiheitsliebenden Gedanken. Wenn das Musikleben von kommerziellen Strukturen dominiert wird, sind Musikanbieter um das Wohlwollen einer möglichst großen Zielgruppe besorgt. Außer wenn sie Kontroversen z. B. aus Gründen des Marketing selbst inszeniert haben, möchten sie Provokationen vermeiden, bevor sie entstehen. In den USA machte im Jahr 1985 das sogenannte *Parents Music Resource Center* (PMRC) es sich zur Aufgabe, amerikanische Kinder und Jugendliche vor sittlicher Verrohung zu schützen. Seither müssen Musikproduktionen, deren Inhalte als anstößig, gewaltverherrlichend oder frauenfeindlich eingestuft werden, mit dem bekannten Aufkleber „Explicit Content“ bzw. „Explicit Lyrics“ gekennzeichnet werden, da die marktdominierenden Musikvertriebe und großen Supermarktketten als Endabnehmer diese Produktionen sonst nicht verkaufen würden. Maßgeblich initiiert von Tipper Gore und anderen Ehefrauen von US-Senatoren wurde dieser Einsatz des Centers für den Jugendschutz schnell kontrovers diskutiert,⁸ da er einherging mit konservativer religiöser Propaganda. Musiker wie Frank Zappa, John Denver und Dee Snider (der Sänger der Band TWISTED SISTER) sahen sich genötigt, bei

Anhörungen des US-Senats mit klugen Argumenten die Freiheit der Kunst zu verteidigen und die Angriffe des PMRC als Zensurattacke zurückzuweisen.

Als einen ihrer Grundwerte haben sich Demokratien dem Schutz der Persönlichkeitsrechte und der freien Meinungsäußerung verschrieben. Vor dem Hintergrund der NS-Diktatur sowie der Zensur von Kunst und Kultur in der DDR stimmen Gerichte heute nur dann dem Verbot von Liedern zu, wenn deren Texte nachweislich gegen geltendes Recht verstoßen. Dies betrifft in den allermeisten Fällen die Leugnung des Holocaust und die Verherrlichung des Dritten Reiches. So bestätigte im Jahr 2003 der Bundesgerichtshof die vom Berliner Kammergericht gegen den Sänger und Kopf der Band LANDSER, Michael Regener, verhängte dreijährige Haftstrafe wegen Bildung einer krimineller Vereinigung, Volksverhetzung und der Billigung von Straftaten. Zugleich schufen die Richter damit den Präzedenzfall, dass zum ersten Mal in der Geschichte der Bundesrepublik ein Musiker explizit für seine Lieder verurteilt wurde.

Üblicherweise übernimmt die beim Bundesfamilienministerium angesiedelte Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien die Überprüfung umstrittener Songs. Die regelmäßig gegen diese Behörde vorgebrachten Zensurvorfälle übersehen allerdings, dass alle vom Recht auf Kunstfreiheit gedeckten Lieder von einem dafür eingesetzten Gremium nur auf ihre Vereinbarkeit mit dem Jugendschutz überprüft werden. Eine Indizierung von Liedern oder Tonträgern beschränkt deren Verkauf daher auf erwachsene Kunden, erhältlich bleiben sie trotzdem. Alle Beteiligten sind sich zudem darüber im Klaren, dass diese Sanktionierung in Zeiten des Internets an ihre Grenzen stößt. Diese Entscheidungen sind regelmäßig Gegenstand von Rechtsstreitigkeiten, um die Gefahr von Willkürentscheidungen zu verhindern. Bei der Indizierung von Liedern ist zu bedenken, dass in den allermeisten Fällen die Texte Anlass zur Beanstandung geben. Nur das Horst-Wessel-Lied, das als Kampflied der SA Ende der 1920er-Jahre entstanden ist und als Parteihymne im NS-Staat das Deutschlandlied ergänzte, ist

⁸ Der amerikanische Philosoph Allan Bloom teilte die pessimistische Diagnose von Tipper Gore, siehe *The Closing of the American Mind. How higher Education has failed Democracy and impoverished the Souls of Today's Students*, New York 1987. Die zahlreichen Widersprüche seiner Argumentation regten andere Autoren zu eigenen Stellungnahmen an, siehe *Essays on the Closing of the American Mind*, hg. von Robert L. Stone, Chicago 1989. Die Statements u. a. von Frank Zappa und Dee Snider sind leicht auf Videoplattformen im Internet zu finden.

so deutlich mit Gewalt, Verbrechen und Unmoral verbunden, dass bereits die Verwendung der Melodie außerhalb eines eindeutigen Kunstkontextes (wie Karlheinz Stockhausens Komposition *Hymnen* von 1966/67) unter Strafe steht.

Mit dem Spezialfall des politischen Liedes richtet sich der Blick nun auf die Beispielebene dieses Buches, da bei Hymnen und Liedern mit politischen Aussagen die Absicht, mit Musik Wirkungen zu erzielen, am deutlichsten in Erscheinung tritt. Gerade hier ist der Ausgangspunkt entscheidend, da die Huldigung von Herrschern oder die Repräsentation von Staaten durch Musik ein altbekanntes Phänomen ist und, wie die Werke von Jean-Baptiste Lully, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven oder Edward Elgar zeigen, den Kunstrang von Musik nicht schmälert. Die kritische Verwendung von Musik, um Machthaber zu verspotten oder um gegen untragbare Zustände zu protestieren, ist da schon zwiespältiger, da Lieder als Mittel, um die Welt zu verändern, hier eine revolutionäre Absicht in sich tragen. Ihrem Inhalt nach wird die *Internationale* daher üblicherweise als Handlungsauftrag und Absichtserklärung verstanden und nicht als autonomes Kunstwerk diskutiert. Spürbar wird dabei die bis heute weit verbreitete Haltung aus der Zeit der Romantik, Musik und Politik sollten zwei streng voneinander getrennte Welten sein, die möglichst nichts verbindet.

Viele Künstler wehren sich gegen die politische Vereinnahmung ihrer Musik, wenn beispielsweise ein Song von einer Partei im Wahlkampf eingesetzt wird. Als Personen des öffentlichen Lebens stellen andere ihre Musik bewusst in den Dienst einer politischen Sache, sind in der Friedensbewegung aktiv, engagieren sich für Menschenrechtsorganisationen oder Naturschutzprojekte und vertrauen auf das kritische Bewusstsein ihrer Fans. So konnte ein harmloser Popsong zum Politikum werden, als er der israelischen Travestiekünstlerin DANA INTERNATIONAL 1998 zum Sieg beim Euro Vision Song Contest verhalf. Umgekehrt verkam die politische Hymne der Pegi-

da-Bewegung *Gemeinsam sind wir stark* 2015 zur Farce, da nur eine zu summende, holprig komponierte Melodie ohne Text präsentiert wurde und populäre Portale wie Amazon.com und iTunes ihre Einkünfte aus Downloads des Stücks Flüchtlingsinitiativen zur Verfügung stellten.

Insgesamt ist festzuhalten, dass im 20. Jahrhundert die Spannungen zwischen Musik und Politik alle Bereiche der Gesellschaft erreicht haben.⁹ Keine Entwicklungen der Kunst sind mehr zu verstehen, wenn die Kultur-, Zeit- und Technikgeschichte nicht mitreflektiert wird. Dies bestimmte auch die Auswahl der Beispiele in diesem Buch. Die Absicht von Musikern, mit ihren Liedern die Welt künstlerisch, sozial und politisch zu verändern, wird dabei im Verhältnis gesehen zur Bedeutung, die ihre Musik entfaltete. Um einen möglichst engen Bezug zu unserer Gegenwart halten zu können, entstanden alle ausgewählten Lieder nach 1940 und repräsentieren mit den Themen, die ihren Beispielwert begründen, die unüberschaubare Zahl an Liedern, die ergänzend oder alternativ hätten besprochen werden können. Verbunden sind die ausgewählten Lieder durch grundlegende Fragen nach der Legitimität von staatlicher und von terroristischer Gewalt, der Unterstützung und Kritik der politischen Lager rechts wie links, nach dem Wert von Liedern als Reaktionen auf politische Entwicklungen und als Kritik an Staat und Gesellschaft, dem Einfluss globaler Massenmedien und der Abgrenzung von Subkulturen sowie dem Streit um eine gemeinsame Leitkultur oder die individuelle Wahrnehmung von Heimat und Gemeinschaft. Obwohl einige Lieder sehr bekannt sind, wurden sie zumeist noch nicht unter dem Blickwinkel von Musik und Politik betrachtet. Neben dem politischen Diskussionswert war dabei auch entscheidend, musikwissenschaftliche Forschungslücken eingrenzen zu können. Wenn daher beim Lesen immer viele an-

⁹ Eckhard John, *Vexierbild „Politische Musik“: Stationen ihrer Entstehung (1918–1938)*, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 20.

dere Lieder in den Sinn kommen, wäre eine Absicht dieses Buches schon erfüllt, da ein solches Projekt nie auf Vollständigkeit angelegt sein kann, sondern nur eine systematische Perspektive einnimmt.

Antifaschistische Volksmusik

Hans Naumilkat und Herbert Keller:
Junge Pioniere lieben die Natur (Unsere Heimat)

Begibt man sich auf die Suche nach populären Meinungen, was unter Volksmusik zu verstehen ist und wie man sich den Bildungsgrad, die soziale Verortung und die politischen Überzeugungen ihrer Hörer vorzustellen hat, stößt man auf wenig Schmeichelhaftes. Diese Volkstümlichkeit würde heute, so ihre Kritiker, von der Musikindustrie a) mit rein kommerziellen Interessen, b) als patriotische, rührselige Variante des Schlagers und c) von eigens dafür aufgebauten Stars und Sternchen d) für ein überaltertes Publikum inszeniert.

Insgesamt konnten die Vertreter des Genres Volksmusik ungeachtet aller Stilvarianten den Vorwurf nicht entkräften, konservative bis reaktionäre Erwartungen zu bedienen. Zu deutlich enthalten die musikalischen und textlichen Versatzstücke routinemäßig Stereotype von Heimatverbundenheit und der Imagination eines vergangenen, von Wärme, Nächstenliebe, Unbeschwertheit und Einfachheit geprägten Miteinanders. Dieses Bild hat der historischen Realität zwar nie entsprochen. Mit der musikalischen Beschwörung einer verklärten gemeinsamen Vergangenheit bietet Musik aber ideale Möglichkeiten, mit Antworten aus einer fiktiven Vergangenheit auf eine Gegenwart zu reagieren, die individuell oft als bedrohlich, sorgenvoll, einsam, unübersichtlich und kalt empfunden wird. Dies liefert wiederum Kabarettisten wie den bayerischen BIERMÖSLBLASN und Gerhard Polt mehr als ausreichend Stoff, mit eben diesen Stilmitteln die Abgründe des volkstümlichen Weltbilds ironisch offenzulegen.

Dass diese Diskussionen eine spezifisch deutsche Komponente enthalten und eng mit der Entwicklung der Bundes-

republik verwoben zu sein scheinen, verdeutlichen nicht zuletzt die in den frühen 1970er-Jahren von dem Sänger HEINO ausgelöste Debatten. Im bewussten Widerspruch zur Kritik der 68er an der nationalsozialistischen Vergangenheit ihrer Eltern setzte er explizit auf die Heimatliebe und Moderne-Aversion dieser Generation.¹⁰ Entsprechend enthielten seine Konzertprogramme und Schallplatten auch Lieder, die in der Wehrmacht, bei der Hitlerjugend (HJ) und dem Bund Deutscher Mädel (BDM) gesungen worden und damit politisch kontaminiert, nicht aber verboten waren. Geht man allerdings zweieinhalb Jahrzehnte zurück in die unmittelbare Nachkriegszeit und löst sich von der vermeintlich unvermeidlichen Assoziation von Volksliedern mit reaktionär-neofaschistischen Überzeugungen, stößt man in der jungen DDR auf das Fallbeispiel eines antifaschistischen Volksliedes. Was auf den ersten Blick paradox erscheint, liefert auf den zweiten Blick umso tiefere Einsichten in die politische Funktionalisierung von Musik und die identitätsstiftende Kraft von Liedern.¹¹

Bevor dies am Beispiel von Herbert Kellers Versen *Junge Pioniere lieben die Natur* zu Hans Naumilkats Melodie prototypisch nachgezeichnet werden kann, sind einige Gedanken zum National- und Heimatverständnis des ersten sozialistischen Staates in Deutschland anzustellen. Die junge DDR sah sich vor der Schwierigkeit, intern ein selektives historisches Erbe mit einem politischen Neuanfang möglichst in Einklang zu bringen. Extern musste sie die Konkurrenz zum anderen deutschen Staat aufnehmen, der den Alleinvertretungsanspruch für die Gesamtheit des deutschen Volkes einschließ-

10 Der TV-Sender ARTE strahlte am 14. Dezember 2013 die Dokumentation *Heino – Made in Germany* aus, in der er sich ausführlich zu diesen Punkten äußerte.

11 Siehe zur Vielschichtigkeit einer musikalischen Heimat und etlichen Widersprüchen zwischen Musikstil und konstruiertem Heimatbild, bis hin zu aktuellem NS-Rap der Rapperin DEE EX: Michael Chizzali und Christiane Wiesenfeldt, *Heimat, „hören“ und „singen“: Problemgeschichte und Potenziale des Heimatbegriffs in der Musikforschung*, in: Edoardo Costadura und Klaus Ries (Hg.), *Heimat gestern und heute. Interdisziplinäre Perspektiven*, Bielefeld 2016, S. 171–200.



Bundesarchiv, Bild 183-M0217-0708

Vorbereitung X. - Jugendlieder zum Festival erklangen am 17.2.1973 im Apollo-Saal der Deutschen Staatsoper während einer gemeinsamen Veranstaltung der IV. Musikbiennale und der „Werkstatt 73“. Das Chorkonzert gestalteten der Jugend- und Pionierchor des Edgar-André-Ensembles (Foto) unter Leitung von Hans Naumilkat und der Singeklub der Technischen Hochschule Ilmenau.

lich seiner Vergangenheit, Traditionen und Kultur erhob.¹² Bereits in der Weimarer Zeit hatten die deutschen Kommunisten ihre Leitlinien zum politischen Kampf nach Moskau ausgerichtet. Während ein Teil ihrer intellektuellen und politischen Elite die Jahre der NS-Diktatur in den USA verbracht hatte (wie die Brüder Gerhard und Hanns Eisler), war der überwiegende Teil der späteren SED-Führungsebene bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs in Moskau instruiert worden. Der inszenierte Neubeginn der DDR als erster antifaschistischer deutscher Staat folgte entsprechend der Doktrin des sowjetischen Sozialismus. Bereits im politischen Kampf der 1920er-Jahre hatte die

12 Guntram H. Herb, *Double Vision: Territorial Strategies in the Construction of National Identities in Germany, 1949–1979*, in: *Annals of the Association of American Geographers* 94 (2004), Heft 1 März, S. 140–164.

Musik und insbesondere das politische Lied eine bedeutende Rolle als Propagandamittel sowie zur Selbstvergewisserung gespielt. Daran ließ sich nach 1945 in der Sowjetisch Besetzten Zone (SBZ) nahtlos anknüpfen. Dieses Erbe sollte zwar zur Bevorzugung der eigenen kommunistischen Anhängerschaft verwandt werden. Zum Aufbau eines „Arbeiter- und Bauernstaates“ sollten allerdings auch die bürgerlichen, konservativen und christlichen Bevölkerungsgruppen gewonnen werden. Hier bot sich gerade der Heimatbegriff in besonderer Weise an. Die Identifikation jedes Einzelnen mit seiner Umgebung umfasste vor allem emotionale Qualitäten. Diesem soziologisch höchst uneinheitlichen „Kollektiv“ eine gefühlsbasierte Grundlage zur gemeinsamen Identifikation zu geben, war nun die Aufgabe. Zusätzlich zu den regionalen Eigenheiten der in der DDR zusammengefassten Landesteile hatten hunderttausende Heimatvertriebene ihre eigenen Praktiken und Bräuche mitgebracht. Auch hier konnte die Musik – in Form von Volkstanzgruppen, Laiensembles usw. – dem Staat eine Plattform bieten, diese identitätsstiftenden Einflüsse zu einer gemeinsamen Kultur zusammenwachsen zu lassen, solange die staatlichen Behörden die Kontrolle behielten. Bewährte Mittel wie Heimatkunde als Schulfach oder Heimatmuseen als Erinnerungsorte sowie die Erfahrung einer vorgeblich ungezähmten Natur beim Wandern nahmen Traditionen wieder auf, die weit ins 19. Jahrhundert zurückreichten. Dort hatte die Verklärung von Wald, bäuerlicher Ursprünglichkeit und Volkskultur einen politischen Ursprung in der romantischen Ästhetik, als man diese kulturelle Vielfalt in einem einzelnen Begriff „Heimat“ zusammenfasste. Damit verselbstständigte sich ein Verständnis von „Heimat“, das bis ins 17. Jahrhundert hinein noch mit konkreten bäuerlichen Besitzverhältnissen verbunden war,¹³ zu einer emotionalen, national überhöhten Metapher. Diese

13 Sylvia Fischer, Kapitel 1 *Was ist Heimat? Annäherungen an einen Begriff*, in: *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zur Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*, Oxford et al. 2015, S. 1–32.



Bundesarchiv, Plak 100-037-039

Wandert mit der FDJ durch unsere schöne Heimat, Plakat von 1948.

sollte sich beispielsweise auch in monumentalen Bauwerken zeigen, sodass Denkmäler Figuren wie Roland, Siegfried oder Hermann zu nationalen Sinnstiftern verkörperten. Mit dieser Einbindung fiktiver, idyllischer Heimat-Bilder ließen sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zugleich bedrohliche Veränderungen der Industrialisierung wie steigende Urbanisierung, Mobilisierung und Massenverelendung kompensieren. „Heimat“ wurde zu einem Gegenpol der Metropolenkultur, zu einem antimodernen Versprechen auf Harmonie und Gleichberechtigung.

Der Begriff von „Heimat“ wäre nicht so kompliziert, dass er sich aus dem Deutschen in keine Fremdsprache gut übersetzen lässt, wenn er nicht auch weitere Widersprüche in sich aufgenommen hätte. So konnte Heimat – als gefühlte Bindung der Untertanen an einen Staat und seinen Herrscher – nationalistischer Vaterlandsliebe einen Ort mit realen Identifikationsfiguren anbieten. Zugleich konnte die Idee einer geistigen Heimat den Zusammenhalt der Arbeiterbewegung als einer internationalen Gemeinschaft stärken. Das solidarische Ziel zur Befreiung aus unwürdigen Arbeitsbedingungen wurde hierfür mit den realen, ärmlichen Lebensumständen der Familien von Tagelöhnern in Beziehung gesetzt und „Heimat“ als ein Ideal in die Zukunft projiziert. Als Ort der Kindheit konnte die Erinnerung an eine Heimat wiederum Exilanten auf ihrer Flucht vor Krieg und Unterdrückung helfen, um in den gänzlich anderen Lebensumständen ihrer neuen Heimat als Gemeinschaft intakt zu bleiben oder ihre bisherigen Traditionen mit den Bräuchen ihrer neuen Umgebung zu verschmelzen.

Die soziale und kulturelle Mobilität dieser Motivationen machte es den Vordenkern des Nationalsozialismus einfach, die Vorstellung von einer deutschen Heimat zu pervertieren. Die Ideologie von „Blut und Boden“ postulierte „Heimat“ als nur gefühlsmäßig zu erfassendes Relikt völkischer Ursprünge einer nordischen Herrenrasse, das einer konstruierten, fiktiven Vergangenheit ohne schriftliche Quellen entstammen sollte. In dieser Vorstellung konnte „Heimat“ nicht ohne reale Territorien

gedacht werden, sodass aus der postulierten eigenen Überlegenheit sozialdarwinistisch territoriale Ansprüche abgeleitet wurden. In Fortführung überlieferter Großmachtphantasien festigte dies die Überzeugung der NS-Führung zur Notwendigkeit eines Eroberungskrieges, während die Heimat nach innen gegen schädliche Einflüsse des Liberalismus, moderner Geschlechterrollen und einer Vermischung der „biologischen Rassen“ zu schützen sei. Den entsprechenden Klischees einer heilen, heiteren Welt boten insbesondere die neuen Mittel des Tonfilms ideale Möglichkeiten zur Propaganda und Joseph Goebbels arbeitete sofort nach der nationalsozialistischen Machtergreifung im Januar 1933 daran, die deutsche Filmindustrie nach seinen Zielen auszurichten.

Auch in Josef Stalins Herrschaftsbereich diente die Kultur und mit ihr die Kunst der Stabilisierung und Glorifizierung der Politik. Unter den ideologischen Vorgaben des Sozialistischen Realismus spielte in den 1930er-Jahren die Einbeziehung von „Heimat“ über Folklore, Volkskunst und Vokalmusik eine wesentliche Rolle. Es sollte die Vision einer zukünftigen idealen, klassenlosen Gesellschaft allgemeinverständlich vorgeführt werden. Abgelehnt wurde eine um sich selbst kreisende Elite, die – so der Vorwurf gegen westliche, bürgerliche Kunst – mit den Mitteln von Abstraktion und Moderne gesellschaftlich schädliche Themen und überkommene Rollenbilder weiterhin pflegte. Stattdessen sollten die Helden und Themen der Arbeiter- und Bauernbewegung im Zentrum stehen, um die Massen und insbesondere die Jugend im Sinne der Staatsdoktrin zu bilden und zu lenken. So eröffnete Hugo Hartung im ersten Heft des Jahrgangs 1954 der Zeitschrift *Musik in der Schule* seinen Beitrag *Erziehung zum Patriotismus im Schulumusikunterricht* mit einem Credo:

Unter den Zielen und Aufgaben, die die Schulreform dem demokratischen Lehrer stellt, steht die Erziehung der Kinder zum Patriotismus an erster Stelle. Angesichts der töd-

lichen Gefahren, die die Adenauer-Regierung im Westen unseres Vaterlandes heraufbeschwört, wird diese Aufgabe immer dringlicher. In dem Maße, in dem wir unsere Schuljugend zu aufrechten Patrioten erziehen, die ihre Heimat lieben, Freundschaft mit allen Menschen des Weltfriedenslagers halten und bereit sind, ihre Heimat zu verteidigen, rüsten wir sie für den nationalen Kampf um Einheit und Freiheit des gesamten deutschen Volkes.¹⁴

Für die junge DDR ergab sich die Herausforderung, den von der NS-Ideologie besetzten Heimat-Begriff politisch umzudeuten, ohne ihn in seiner Wirkmächtigkeit zu beschädigen. Wenn der Nationalsozialismus Folklore, Volkskunst und Ablehnung der künstlerischen Moderne vor allem als Rückgriff auf eine fingierte germanische Urgeschichte verstanden hatte und die Bundesrepublik mit populären Filmen und Schlagern Heimatkitsch produzierte und Volkskunst romantisierte, musste es der DDR gelingen, eben diese Mittel in ihrem eigenen Sinne zu gebrauchen. Die sozialistische Deutung der Zukunft zum Aufbau einer neuen Gesellschaft sah sich in der Praxis allerdings mit zahlreichen Widersprüchen konfrontiert.¹⁵ Anknüpfen ließ sich auch hier an die Tradition der 1920er- und 30er-Jahre, als federführend der Schönberg-Schüler, überzeugte Kommunist und Brecht-Vertraute Hanns Eisler mit Kantaten, Lehrstücken und zupackenden Liedern für den Berliner Straßenkampf eine Synthese von Avantgarde und Volksfront begründete:

Die Volksfront braucht die fortschrittlichen Künstler, die fortschrittlichen Künstler brauchen die Volksfront. Die

14 Hugo Hartung, *Erziehung zum Patriotismus im Schulunterricht*, in: *Musik in der Schule* (1954), Heft 1, S. 4.

15 Jan Palmowski, *Building an East German Nation: The Construction of a Socialist Heimat, 1945–1961*, in: *Central European History* 37 (2004), Heft 3, S. 365–399.

Volksfront verteidigt die künstlerische Freiheit und liefert den Künstlern ehrliche, wahrheitsgemäße Stoffe. [...] Die Volksfront hingegen braucht die fortschrittlichen Künstler, weil es nicht genügt, die Wahrheit zu besitzen, sondern weil es nötig ist, ihr den zeitgemähesten, präzisesten, farbigsten Ausdruck zu verleihen.¹⁶

Aufgrund seiner jüdischen Herkunft und kommunistischen Überzeugungen hatte Eisler 1933 aus NS-Deutschland ins europäische Ausland fliehen müssen, wo er bis 1937 zunächst in Paris und anschließend meist in London lebte. Nachdem er auf mehreren Konzertreisen die USA bereist hatte, siedelte er 1938 als Gastprofessor nach New York über und zog nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs nach Los Angeles. Dort konnte er weiter als Professor Musik unterrichten, um sich flankierend eine neue Karriere als Filmkomponist in Hollywood aufzubauen, die ihm mehrfache Oscar-Nominierungen einbrachte. Während seiner amerikanischen Exiljahre rückte er von seinen politischen Idealen nicht ab. Ab 1943 wurde er vom FBI überwacht, noch bevor ihn die antikommunistischen Kampagnen der unmittelbaren Nachkriegszeit erfassten. Mit großem Presseecho wurde er 1948 aus den USA ausgewiesen, woraufhin er zunächst politisch aktiv und zugleich gesellschaftlich isoliert in Wien lebte, der Stadt seiner Kindheit und Jugend. Da sein Freund und Mitstreiter Bertolt Brecht ebenfalls aus den USA zurückgekehrt war und von der Schweiz aus sich in Ost-Berlin bereits künstlerisch und politisch engagierte, wollte man dort auch Eisler zur Mitarbeit am Aufbau der DDR gewinnen. Betätigungsfelder gab es mit der in Potsdam-Babelsberg wiederzubelebenden Filmproduktion und der Gründung einer

16 Hanns Eisler, *Avantgarde-Kunst und Volksfront* (1937), in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 149–156, hier S. 149. Siehe auch Hanns Eisler, *Die Kunst zu erben* (1937), in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 157–163.

eigenen Akademie der Künste genug, wo man ihm 1949 eine eigene Meisterklasse für Komposition antrug. Aber nicht nur als Kompositionslehrer und Künstler, auch als musikalischer Volksbildner wollte Eisler aktiv bleiben, sodass er sich mit Johannes R. Becher (dem bald zum Kulturminister berufenen Dichter und Texter der von Eisler komponierten DDR-Nationalhymne) die Begründung einer eigenen, sozialistischen Liedform vornahm. Er entschied sich für den Begriff des „neuen Volksliedes“, der zu unserem Fallbeispiel überleitet, und erläuterte die Einfachheit seiner Klangsprache als absichtsvolles Stilmittel:

Alle Lieder sind auf leichte Faßlichkeit angelegt. Jeder kann sie mit wenig Mühe erlernen, deshalb heißen sie Volkslieder. Zur Volkstümlichkeit gehört unbedingt die leichte Faßlichkeit. Die Begleitung stützt das Singen, sie „hilft“ dem Sänger. Das bedeutet, daß die Klavierbegleitung in keiner Weise den Text illustriert, wie es im Konzertlied üblich ist, oder psychologische Feinheiten hinzufügt. Die Lieder sind gewissermaßen aus grobem Holz geschnitten und nicht geleimt.¹⁷

Dieser Tradition des neuen Volkslieds fügt sich das 1950 von Herbert Keller gedichtete und von Hans Naumilkat vertonte *Junge Pioniere lieben die Natur* (bisweilen auch unter dem Titel *Unsere Heimat* abgedruckt, siehe Abb.) ein. Über Schulbücher und Liedersammlungen gelangte es in der DDR rasch zu großer Bekanntheit. 2003 ließ es sich symbolträchtig in Wolfgang Beckers Filmkomödie *Good Bye, Lenin!* einsetzen, um der von Katrin Sass verkörperten Filmutter Christiane Kerner (die als Kompatientin den Fall der Berli-

17 *Das neue Volkslied. Gespräch mit Hanns Eisler* (1950), in: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, S. 202.

JUNGE PIONIERE LIEBEN DIE NATUR

Worte von Herbert Keller

Solo Unsre Hei-mat, das sind nicht nur die Städte und Dör-fer, unsre Hei-mat sind
 auch all die Bäume im Wald. Unsre Hei-mat ist das Gras auf der Wie-se, das
 Korn auf dem Feld, und die Vö-gel in der Luft und die Tie-re der Er-de,
 — und die Fi-sche im Fluß sind die Hei-mat. Und wir lieben die Heimat, die schö-ne,
 — und wir schützen sie, weil sie dem Vol-ke ge-hört, weil sie un-serem Vol-ke ge-
 hört.

Chor (2. x)

Chor: Unsre

74

Abb.: Musik in der Schule. Zeitschrift für Theorie und Praxis des Musikunterrichts (1951), Heft 2

ner Mauer nicht mitbekommen hatte) mit Jungpionieren den Fortbestand der DDR musikalisch zu simulieren.

Das musikalisch markanteste Element des Liedes ist die in strengen Terzen geführte Melodie in Es-Dur, die mit einem Auftakt auf der Terz beginnt und zur Quinte emporschreitet, um anschließend fast durchgängig die Tonleiter auf- und abzustei- gen, und höchstens einmal einen Ton überspringt. Auch harmonisch ist das Lied sehr schlicht gehalten. Allein zur Betonung der Kette charakterisierender Attribute im Mittelteil („das Gras“, „das Korn“, „die Vögel“) moduliert Naumilkat von Es-Dur zu g-Moll, während die Melodie nun in Sexten parallel geführt wird, bis mit dem Wiedererreichen der geliebten „Heimat“ im Schlussteil die Melodie zu ihren parallelen Terzen sowie die Begleitung zu Es-Dur zurückkehrt. Indem die Melodie beinahe ausschließlich mit Viertelnoten gesetzt wurde und würdig schreitet, treten die wenigen Stellen besonders deutlich hervor, wo mit einer halben Note einzelne Wörter betont werden, aus denen sich die Grundaussage des Textes didaktisch überdeutlich herauslesen lässt: „Heimat“, „Dörfer“, „Vögel“, „Erde“, „Fluß“, „schön“, „gehört“. Herbert Kellers einstrophiger Text vermittelt das zuvor skizzierte Heimatverständnis der jungen DDR in einfachen, kindgerechten Bildern und appelliert zu allererst an ein kollektives Wir-Gefühl. Die daraus abgeleitete Hinwendung zu einem negativen Attribut („Unsre Heimat, das sind nicht nur die Städte und Dörfer“) könnte zunächst verunsichern, da man bei einer heroischen Hymne auf die Heimat nicht mit einer Eröffnung rechnet, die mit einer Einschränkung beginnt. In der rhetorischen Wirkung dieser Entgegnung, was Heimat stattdessen auch noch sei, richtet sich der Blick anschließend aber umso stärker auf vermeintliche Selbstverständlichkeiten wie Bäume, Wald, Gras und Wiesen, Korn, Vögel und Tiere, Fische und Flüsse, wodurch klassische Heimatattribute einer romantischen Naturidylle wie selbstverständlich erscheinen:

*Unsre Heimat,
das sind nicht nur die Städte und Dörfer,
unsere Heimat sind auch all die Bäume im Wald.
Unsere Heimat ist das Gras auf der Wiese,
das Korn auf dem Feld und die Vögel in der Luft und
die Tiere der Erde und die Fische im Fluß
sind die Heimat.
Und wir lieben die Heimat, die schöne,
und wir schützen sie, wie sie dem Volke gehört,
weil sie unserem Volke gehört.*

Während über den Textdichter Herbert Keller keine Informationen verfügbar sind, mit denen die Entstehung des Liedes genauer beschrieben werden könnte, ist Hans Naumilkats Anteil an der Entwicklung der ostdeutschen Musik präziser zu bestimmen. Weitere Titel aus den frühen 1950er-Jahren wie *Lied von der Kohle; Nein, o nein, kein Schornstein könnte rauchen; Der Volkspolizist; Ich stehe am Fahrdamm; Fröhlich sein und singen; Gute Freunde; Soldaten sind vorbeimarschiert; Der Himmelswagen; Bummi-Lied; Kam ein kleiner Teddybär; Stille Nacht, komm übers Land* deuten darauf hin, dass der am 9. Dezember 1919 in Schönebeck (Elbe) geborene Naumilkat primär für pädagogische Zwecke komponierte. In einem Heft aus dem Jahr 1961, das sich dem *Leben und Schaffen unserer Komponisten* widmete, schildert Kuno Petsch in einem Portrait Naumilkats Aufstieg vom Lehrer zum FDJ-Kulturfunktionär, der gemeinsam mit seiner Frau Ilse (der späteren Leiterin des Kinderchors am Berliner Rundfunk) sich der Kinder- und Jugendmusik verschrieb, um sich

mit den Mitteln der Musik am Aufbau der DDR zu beteiligen.¹⁸ Im Jahr des Berliner Mauerbaus, als Petschs Porträt erschien, war Naumilkat neben seiner Tätigkeit als Ensembleleiter an einer Berliner Oberschule seit inzwischen drei Jahren auch Lektor am Institut für Musikerziehung der Berliner Humboldt-Universität und hatte „weit über hundert Lieder und Instrumentalstücke, einige Kantaten (wie zum Beispiel *Vom Trümmerstein zum Bauprogramm*, die Kantate zur Jugendweihe *Dank der Schüler an ihre Lehrer* und den Chorzyklus für Kinderchor a cappella *Über unserer Heimat scheint die Sonne*) sowie die Märchenoper *Rumpelstilzchen*“ geschrieben.

Mit dem Fall des Eisernen Vorhangs 1989 wurde offensichtlich, dass die von der DDR-Führung angestrebte Identifikation ihrer Bürger mit dem Staat und seinen Organen eine Illusion geblieben war. Die bald nach der deutschen Wiedervereinigung einsetzende Ernüchterung und die damit einhergehende Nostalgie-Welle machte zugleich aber deutlich, dass eine Identifikation mit dem Land DDR und den Alltagserfahrungen seiner Menschen durchaus weit verbreitet war.¹⁹ Bezeichnenderweise ist es wieder vor allem die Musik, die als Trägerin einer Erinnerungskultur dient. Ostdeutsche Rockmusiker wie CITY, KARAT und die PUHDYS sind heute Identifikationsfiguren, die über Jahrzehnte einen Spagat zwischen politischer Anpassung und musikalisch subversivem Sound versucht hatten.²⁰

18 Kuno Petsch, Hans Naumilkat, in: *Aus dem Leben und Schaffen unserer Komponisten*. Heft 4 Teil 2 der Reihe *Aus dem Leben und Schaffen großer Musiker*, Berlin 1961, S. 27–31. Siehe auch den Bericht zum Pfingsttreffen der sozialistischen Jugend in Ost-Berlin 1950 von Hans und Ilse Naumilkat, *Volkskunst auf neuen Wegen*, in: *Musik in der Schule* (1950), Heft 4, S. 169–173.

19 Marina Moritz, *Zur Rezeption volkskultureller Traditionen in der DDR. Der Versuch einer vorläufigen Bilanz*, in: *Jahrbuch für Volksliedforschung* 36 (1991), S. 13–17.

20 Peter Wicke, „Wenn die Musik sich ändert, zittern die Mauern der Stadt“. *Rockmusik als Medium des politischen Diskurses im DDR-Kulturbetrieb*, in: *Musik und Politik. Dimensionen einer undefinierten Beziehung*, hg. von Bernhard Frevel, Regensburg 1997, S. 33–44.



Patrick Baumbach / Wikipedia

Ostrock in Klassik Live, 2007.

Von der staatlich kontrollierten Polit-Musik, sowohl bei der FDJ als auch der sogenannten SINGEBEWEGUNG,²¹ blieb nach 1989 kaum etwas übrig. Die Resultate konnten schon zu DDR-Zeiten weder musikalisch überzeugen, noch hatten sie mit ihren westlichen Vorbildern der Liedermacher-, Friedens- und Folkbewegung mithalten können. Der Wunsch des Ostrocks nach einer „musikalischen Heimat DDR“ – als eigenwilliger Verbindung politisch mehrdeutiger Texte mit westlichem Rock'n'Roll – gab einem Lebensgefühl zwischen verhaltener Subversion und Anpassung einen eigenen Ton. Ebenso nachvollziehbar ist, dass dieses Gefühl heute ähnlich verklärt wird, wie die westliche Parallelgeneration ihre Jugenderinnerungen

21 David Robb, *The GDR „Singebewegung“. Metamorphosis and Legacy*, in: *Monatshefte* 92 (2000), S. 199–216.

an die Rolling Stones und die Beatles lebendig hält. Soziologisch erstaunlich ist allerdings, dass dieser Wunsch nach einer „musikalischen Heimat DDR“ sich am deutlichsten in einer Musik niederschlug, die einen Ausgleich zwischen musikalischer Jugendkultur und politischer Anpassung an die Obrigkeit suchte und sich nicht, wie Klaus Renft oder später Wolfgang Biermann, zur Fundamentalopposition entschied. Darüber hinaus kann diese damals konsensorientierte Musik gerade dadurch heute die Heimat-Sehnsucht einer Generation bedienen, die von den radikalen Veränderungen der Nachwendezeit ratlos und verunsichert zurückgelassen wurde. Denn mit anderen musikalischen Stilmitteln als die Volksmusik der 1930er- bis 1950er-Jahre befriedigt sie das gleiche Bedürfnis nach Heimat als einem Hort von Sicherheit, Ordnung und Orientierung.

Entwaffnend naiv

John Lennon: *Imagine*

Wie kaum eine andere Band haben die BEATLES in nur wenigen Jahren nicht allein unser Verständnis von Popmusik verändert, sodass man von einer Zeit vor und nach dem *St. Pepper*-Album sprechen kann. Stärker noch haben sie ein Lebensgefühl wesentlich mitgeprägt, als sich eine ganze Generation davon infizieren ließ, nicht mehr dem Vorbild der eigenen Eltern zu folgen, sondern mit ihrer Kleidung, einer freieren Sexualität und neuen politischen Idealen ihr Anderssein zu demonstrieren. Ein so grundlegender Wandel wie in der sogenannten Beatlemania ist ohne Konflikte kaum denkbar.

So, wie Eltern mit vielen Entscheidungen ihrer Teenager zu Hause nicht einverstanden waren, zeigten sich auch innerhalb der BEATLES grundlegende Meinungsverschiedenheiten, wie ihr musikalischer Stil weiterzuentwickeln sei. Wenn man daher ihre musikalischen Revolutionen auch als Resultat kreativer Kompromisse und persönlicher Differenzen versteht, ist festzuhalten, dass die eingeschworene Truppe der frühen Hamburger und Liverpooler Zeit (1960–62) nach wenigen Jahren zwar zu einer finanziell bis dahin unvorstellbar erfolgreichen Zweckgemeinschaft geworden war. Als Folge der dafür investierten ununterbrochenen Energie im Studio und auf Tournee standen sich Paul McCartney und John Lennon aber immer unversöhnlicher gegenüber, zwischen denen Ringo Starr und George Harrison zu vermitteln versuchten.

Wie ein Blick auf die Fülle an Details zeigt, die in Publikationen, Fanseiten im Internet, Museen und Spezialzeitschriften vorliegt, sind die Geschichten der FAB FOUR und ihrer Songs längst selbst Musikgeschichte geworden. Der Blick soll daher



Wikipedia

Werbeanzeige für die Grammys: The Beatles, 1964.

hier auf die anschließende Zeit gerichtet werden und am Beispiel von John Lennons *Imagine* nachvollziehen, wie ein Musiker reagiert, der sich seiner weltweiten Berühmtheit sehr bewusst ist und die Auflösung seiner Bindung an Paul McCartney 1970 als große Befreiung erlebt, mit dem er zugleich aber seinen kreativen Widerpart verlor.²² Wie funktioniert eine zweite Karriere, bei der man finanziell und künstlerisch unabhängig ist, sich kreativ entwickeln möchte und dabei aber eine erste Karriere als Hypothek mit sich trägt? Mögliche Antworten führen in zwei Richtungen: Zum einen suchte Lennon Inspiration

²² Wilfried Mellers, *Imagine* [erschienen in *Music and Musicians*, January 1972], in: *The Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment*, hg. von Elizabeth Thomson und David Gutman, Houndsmill und London 1987, S. 181.



Wikipedia

Yoko Ono und John Lennon in der Crisler Arena in Ann Arbor, Michigan, 1971.

in der experimentellen Kunst, wie seine Frau Yoko Ono sie repräsentierte (mit der er 1968 ein Paar wurde), sowie gemeinsam mit ihr in einer Urschreitherapie, um kindliche Urängste und unterbewusste Zwänge zu verarbeiten. Deutlicher als seine drei Ex-Kollegen reagierte er zum anderen auf die Politisierung der Musik in den späten 1960er-Jahren, als mit studentischen und kommunistischen Protesten gegen den Vietnamkrieg und mit der schwarzen amerikanischen Bürgerrechtsbewegung die sozialen Konflikte und Generationenbrüche in England und den USA sichtbar wurden. Hiervon zeugt sein 1970 veröffentlichtes erstes Album *John Lennon/Plastic Ono Band*.

Lennons Weg von den BEATLES bis zum Erfolg des zweiten Albums *Imagine* (1971) war zeitlich kurz, inhaltlich aber ungewohnt schwer. Zwar hatte er bis dahin mit der Hymne

Let's give peace a chance (1969) der Friedensbewegung eine musikalische Stimme verliehen. Seine mit Yoko Ono inszenierten pazifistischen Aktionen, u. a. die sogenannten „Bed-ins“, bei denen sie tagelang das Bett nicht verließen, stießen auch auf mediale Beachtung, wurden aber als naive Geste eines reichen Popstars belächelt, sodass ihn der *Daily Mirror* 1969 zum „Clown of the Year“²³ kürte. Als Medienprofi und Musiker war Lennon sich darüber im Klaren, dass die Wirkung einer Botschaft entscheidend von ihrer Präsentation abhing. Für sein erstes Soloalbum, das die Kollaboration mit Yoko Ono sogar im Titel trug, hatte er daher die Unterstützung von Phil Spector gesucht. Dieser hatte als Produzent ab den frühen 1960er-Jahren mit seinem sogenannten „wall of sound“ bereits die Musik u. a. von Ike und Tina Turner entscheidend geprägt. 1970 hatte er auch – sehr zum Missfallen Paul McCartneys und mit Zustimmung Lenbons – unfertige BEATLES-Aufnahmen mit zusätzlichen Streichern und Backgroundchören zum Hit-Album *Let it be* umgearbeitet. Lennon verlegte im September 1971 mit Yoko Ono seinen Wohnsitz von England nach New York. Zuvor zog er sich mit befreundeten Musikern (Bassist Klaus Voormann, Schlagzeuger Alan White, Organist Nicky Hopkins, George Harrison als Gastmusiker und Phil Spector) noch auf seinen Landsitz Tittenhurst Park in seine Ascot Sound Studios zurück,²⁴ um sein zweites Soloalbum einzuspielen, das den Titel der späteren Hitsingle *Imagine* erhielt.

Nach vielen Experimenten, mit welchen Instrumenten und in welcher Stimmung der Text am besten zur Geltung käme, erhielt der Song eine sehr einfache und klare Struktur: Den Anfang macht ein schlichter C-Dur-Akkord, der mit einem kleinen melodischen Schlenker von G über H und A zur Subdominante F-Dur geführt wird und in diesem dreitönigen Motiv bereits den Kern der wenig später einsetzenden Melodie enthält. Dem

23 Peter Kemper, *John Lennon*, Frankfurt am Main 2007, S. 60.

24 Anthony Decurtis, „*Imagine*“ remembered and remastered, in: *Rolling Stone* 3. März 2000, Ausgabe 837, S. 19f. und David Fricke, *Imagine*, in: *Rolling Stone* 27. Dezember 2001–3. Januar 2002, Spezialausgabe 885/886, S. 37–41.

Strophenteil genügt dieser Akkordwechsel von C zu F. Wenn im zweiten Teil der Blick von den beiden Konfliktauslösern „Heaven“ und „Hell“, bzw. später „Countries“ und „Religion“ zur Imagination der Menschen wechselt, die für die Gegenwart und den Frieden leben, füllt die Begleitung über die Subdominante F-Dur und ihre Paralleltonart d-Moll bis zur Dominante G-Dur den Rest der tonalen Kadenz aus, womit alle wesentlichen harmonischen Elemente beisammen sind.

Im Verlauf des Songs treten langsam Schlagzeug, Bass, leise Streicher und weitere Klavierklänge hinzu, um Lenbons weich gesungene und in den Refrains gedoppelte Stimme zu untermalen. Dank dieser sanften Begleitung wird die Aufmerksamkeit zu keiner Zeit abgelenkt, sodass der Text voll zur Geltung kommen kann. Für seine Lyrics hatte sich Lennon von Gedichten seiner Frau, die sie 1963 geschrieben und in dem Buch *Grapefruit* veröffentlicht hatte, sowie von Anrufungen Gottes inspirieren lassen. Letztere fand er in einem Gebetbuch, das ihm der amerikanische Komiker Dick Gregory geschenkt hatte.²⁵ In vergleichbarer Weise, wie Lennon scheinbar naiv die musikalischen Gestaltungsmittel zurücknahm, operieren auch seine Worte mit einer sehr einfachen Sprache, die bezeichnenderweise nicht davon handelt, von großen erstrebenswerten Zuständen oder idealen Situationen zu träumen. In viel kleinerem Rahmen, der viel realistischere Züge trägt, ruft Lennon vielmehr dazu auf, sich einfach nur eine Welt ohne Konflikte und Hierarchien vorzustellen. Dort gäbe es keine Länder und Religionen mehr, keine von ihnen ausgelösten Kriege und Ängste, keine Besitztümer und keinen davon ausgehenden Neid oder Hunger mehr, und damit auch keinen Grund, die Welt nicht als friedliche Gemeinschaft aller Menschen zu sehen. Sehr geschickt spricht Lennon die mögliche Kritik, er sei nur

25 Peter Kemper, *John Lennon*, Frankfurt am Main 2007, S. 101f., David Sheff, *all we are saying. The Last Major Interview with John Lennon and Yoko Ono*, New York 2000 [1981], S. 212f. und Lloyd Rose, *Long gone John: Lennon and the revelations* [Boston Phoenix, 10 December 1985], in: *The Lennon Companion. Twenty-five Years of Comment*, hg. von Elizabeth Thomson und David Gutman, Houndsmill und London 1987, S. 11f.

ein Träumer, direkt im Text selbst an. Er bestätigt, es handele sich bislang nur um einen Traum. Statt aber sich gegen solche Einwände mit logischen Argumenten zu verteidigen, spricht er den Hörer als einen zu überzeugenden Zweifler an und verweist auf ein „Kollektiv“, das diese Träume und die Hoffnung bereits mit ihm teilt, eines nicht zu fernem Tages diese bessere Welt erleben zu können („You may say I'm a dreamer. But I'm not the only one. I hope someday you'll join us.“)

*Imagine there's no Heaven
It's easy if you try
No Hell below us
Above us only sky
Imagine all the people
Living for today
Imagine there's no countries
It isn't hard to do
Nothing to kill or die for
And no religion too
Imagine all the people
Living life in peace
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will live as one
Imagine no possessions
I wonder if you can*

*No need for greed or hunger
A brotherhood of man
Imagine all the people
Sharing all the world
You may say I'm a dreamer
But I'm not the only one
I hope someday you'll join us
And the world will live as one*

So exakt Lennon die Gestaltung von *Imagine* vorbereitet hatte, so überzeugt war er vom Erfolg des Stücks und der Notwendigkeit, dass Phil Spectors Produktion es bis an die Grenze des Kitsches bringen müsste. In einer legendären Beschreibung verglich er deshalb die Botschaft seines Liedes mit dem Kommunistischen Manifest, auch wenn er sich selbst nicht als Kommunisten verstünde und auch keiner politischen Bewegung angehören wolle: „But because it is sugar-coated, it is accepted.“²⁶

Bereits während seiner Zeit bei den BEATLES war Lennons politisches Engagement, sein Eintreten für kommunistische Arbeiter als auch zweifelhafte Statements für die nordirische Terrororganisation IRA, staatlichen Stellen suspekt gewesen. Der Chef des amerikanischen Auslandsgeheimdienst FBI, J. Edgar Hoover, und die CIA ließen ihn ab 1966 überwachen. Dennoch erhielt er, auch dank der öffentlichen Unterstützung zahlreicher Künstler und Prominenter, schließlich eine per-

²⁶ Zitiert nach Ken Bielen und Ben Urish, *John Lennon „Imagine“ (1971)*, in: *The Album. A Guide to Pop Music's Most Provocative, Influential, and Important Creations. The Golden Age of the Singer-Songwriter, 1970–1973*, hg. von James E. Perone, Santa Barbara, Denver und Oxford 2012, S. 137.

manente Aufenthaltsgenehmigung für die USA. So konnte er den Erfolg des *Imagine*-Albums als Einwohner New Yorks genießen.²⁷ Die folgenden Jahre durchlebte Lennon in einem Auf und Ab persönlicher und künstlerischer Krisen, die vom mäßigen Erfolg seiner nächsten Alben mit Protestsongs und Rock'n'Roll-Nummern durchzogen waren, bis die Geburt seines Sohnes Sean im Jahr 1975 seine emotionale Verfassung und seine Beziehung zu Yoko Ono stabilisierte. Der daraufhin vollzogene Rückzug ins Private, um sich ganz seinem Sohn zu widmen, tat seiner Popularität keinen Abbruch. Zum Ende des Jahrzehnts begann er wieder, mit Demoaufnahmen und der Beteiligung an Projekten seiner Frau die eigene künstlerische Kreativität zu fokussieren.

Nach dem 8. Dezember 1980 war die Welt für Lennons Familie und Fans plötzlich eine andere, als der geistig verwirrte Fan Mark David Chapman vor dem Haus, in dem sich die Familienwohnung befand, John Lennon auflauerte und ihn ermordete. Bezeichnenderweise erlebte Lennons künstlerisches Comeback durch diese brachiale Zäsur aber keinen Rückschlag, da sich Yoko Ono fortan dem Werk ihres Mannes verschrieb, Alben mit unveröffentlichten Songs fertigstellte und die Erinnerung an seine Musik lebendig hielt. Darüber hinaus entwickelten manche Lennon-Songs von sich aus ein Eigenleben als kulturelles Allgemeingut, und es ist mehr als ein Zufall, dass insbesondere *Imagine* zu einem Symbol für Frieden, Verständigung und Versöhnung wurde und den Status einer alternativen Nationalhymne der USA bekam.

Neun Jahre nach Lennons Tod setzte der Fall des Eisernen Vorhangs die bisherige Machtbalance des Kalten Krieges außer Kraft und Entwicklungen in Gang, die *Imagine* neue Aktualität verliehen. Die Welt ist seither nicht friedvoller und besser geworden, im Gegenteil. Eine Fülle von Konflikten trägt auch heute dazu bei, dem Anspruch von *Imagine* neue Aktualität

²⁷ Kemper, *John Lennon*, S. 66–70.

zu verleihen. Viele der seither ausgetragenen brutalen Kriege lösten zwar Gegenbewegungen zur Friedenssicherung aus (für das ehemalige Jugoslawien beispielsweise durch die Erweiterung der Europäischen Union). Wiedererstarkender Nationalismus und religiöser Extremismus drückten der folgenden Zeit weltweit aber ihren blutigen Stempel auf.

Dass gerade Lennons Lied nicht nur dem Wunsch nach Frieden eine Stimme gab, sondern zugleich auch übernervöse Gegenreaktionen provozierte, zeigte sich nach den Anschlägen vom 11. September 2001. Bei spontanen und öffentlichen Gedenkfeiern wurde *Imagine* ebenso häufig gesungen, wie von zahllosen Hörern bei Radiostationen gewünscht. Zur selben Zeit kursierten in den USA Listen kommerzieller Radiosender mit vorsorglich nicht mehr zu spielenden Liedern, um in dieser Zeit nationaler Trauer und Selbstvergewisserung keinerlei Gefühle zu verletzen oder Befindlichkeiten zu missachten.²⁸ Wie übertrieben eine solche Reaktion war, aus Übervorsicht nicht mehr zu klaren Urteilen in der Lage zu sein, wurde von kritischen Berichterstattern umgehend kommentiert, beispielsweise von Greg Kot in der *Chicago Tribune* vom 20. September 2001 in der Kolumne *Ban „Imagine“? Radio powerhouse goes too far to „protect“ us in sensitive time.*

Maßgeblich Yoko Ono ist es zu verdanken, dass ihr Mann nach seinem Tod nicht in Vergessenheit geriet und einige seiner Songs einen festen Platz im kollektiven Bewusstsein gefunden haben. Im Vorwort eines 1988 erschienen Bildbandes stellte sie fest: „John was a voice. His voice went to many lands and affected them. Sometimes like a storm, sometimes as a breeze. [...] Then there was a time when the world thought his voice was silenced by a gunshot. It wasn't. John is still sin-

²⁸ Eric Nuzum, *Crash into me, baby: America's implicit music censorship since 11 September*, in: *Shoot the singer! Music censorship today*, hg. von Marie Korpe, London und New York 2004, S. 151,

ging. John is still talking.”²⁹ Maßgeblich aber der Kraft seiner Musik und seiner Worte selbst ist es zu danken, dass *Imagine* auch nach den Terrorattacken der jüngsten Zeit immer wieder als Trost spendende Geste und Aufruf zu Frieden und Versöhnung gesungen wird. Die künstlerisch inszenierte Naivität des Pazifisten Lennon kann auch hier effektiv wirken, indem die entwaffnende Einfachheit des Songs die ungebrochene Notwendigkeit seiner Vision bestätigt.

29 Vorwort von Yoko Ono, in: *Imagine John Lennon*, hg. von Andrew Solt und Sam Egan, London 1988.

Politrock in Geschichte und Gegenwart

BAP: *Kristallnaach*

Auf dem vierten Album *Vun drinne noh drusse* veröffentlichte die Kölner Band BAP 1982 als Titeltrack einen Song, der bis heute fester Bestandteil ihrer Konzerte ist und das musikalische Denken von Frontmann und Texter Wolfgang Niedecken charakterisiert: In einprägsamen Bildern und mit einer explizit moralischen Haltung schildert *Kristallnaach* in Kölscher Mundart Alltagssituationen, Atmosphären und Meinungen, die zum einen die deutsche Politik kritisch hinterfragen. Zum anderen möchte Niedecken der Rücksichtslosigkeit gegenüber Schwächeren mit den Mitteln der Rockmusik etwas entgegensetzen. Dieses Denken ist mit seiner Vita als Maler und Singer/Songwriter eng verbunden. Zugleich ist es zeittypisch für die erste Nachkriegsgeneration, die sowohl die musikalischen Entwicklungen als auch die politischen Umbrüche der 1960er-Jahre als Schlüsselmomente erlebte.

Zeitumstände

Ein Blick auf die Albumcharts der Woche vom 13. bis 19. September 1982, als *Vun drinne noh drusse* auf Platz eins in die Hitparade einstieg, zeigt einen heterogenen Musikgeschmack in Deutschland: Neben der Vorgänger-LP von BAP *Für uss-zeschnigge!* auf dem zweiten Platz finden wir in den Top Ten u. a. *Abracadabra* der STEVE MILLER BAND, das SPLIFF-Album *85555*, die LP zu NICOLE'S Grand Prix-Erfolg *Ein bißchen Frieden* sowie *Eye In The Sky* des ALAN PARSONS PROJECTS. Abgesehen von so unterschiedlichen internationalen Produktionen



KalifOil / Wikipedia

Ein Konzertfoto der deutschen Rockband BAP (von links: Klaus „Major“ Heuser, Wolfgang Niedecken, Manfred „Schmal“ Boecker, Wolfgang „Gröön“ Klever), Klenkes-Pressesfest am Kennedypark, Aachen, Deutschland, 1980.

nen wie SIMON & GARFUNKELS *The Concert in Central Park* (Platz 8), TOTOS *IV* (Platz 15), Iron Maidens *The Number of the Beast* (Platz 30), JUDAS PRIESTS *Screaming for Vengeance* (Platz 32) und Donna Summers *Donna Summer* (Platz 37) findet man zahlreiche weitere Produktionen deutscher Musiker: SPIDER MURPHY GANGS *Dolce vita* (Platz 10), Peter Maffays *Live '82* (Platz 13), die DDR-Band KARAT mit ihrem Album *Der blaue Planet* (Platz 22), FALCOS *Einzelhaft* (Platz 29), die Debut-LP von MARKUS *Kugelblitze & Raketen* (Platz 42), EXTRABREITS *Ihre größten Erfolge* (Platz 53) und TRIOS Debut *Trio* (Platz 54). Diese bunte Mischung aus deutschen und internationalen Produktionen, Neuer Deutscher Welle (NDW), Rockmusik, Schlager und Heavy Metal vervielfältigt

sich weiter, wenn man die erfolgreichsten Singles des Jahres 1982 hinzunimmt. Dabei wird deutlich, dass wir uns in einem Gründungsjahr der NDW als Neuerfindung deutschsprachiger Popmusik befinden: Neben einigen Schlagern (AL BANO & ROMINA POWER, ANDY BORG, NICOLE, ROGER WHITTAKER und GOTTLIEB WENDEHALS), wegweisendem Pop von KRAFTWERK und FALCO sowie Rockmusik der SPIDER MURPHY GANG und von BAP, machten TRIO, Joachim Witt, HUBERT KAH, MARKUS, SPLIFF und EXTRABREIT erfolgreich auf sich aufmerksam.

Ein Teil von BAP konnte zu dieser Zeit bereits auf sechs gemeinsame Jahre und vier Alben zurückblicken, wobei erst mit dem Einstieg von Gitarrist Klaus „Major“ Heuser, Bassist Steve Borg und Keyboarder Alex „Effendi“ Büchel um 1980/81 eine Besetzung beisammen war, die vielen Fans als das klassische Line-up gilt und mit *Verdamp lang her* und *Kristallnaach* entscheidende Hits landete. Als musikalischer Gegenpol vertrat Heuser die Linie des anglo-amerikanischen Stadionrocks im Stil von BON JOVI, QUEEN, Bruce Springsteen und AEROSMITH, während Niedecken als „Bob Dylan der Südstadt“³⁰ für die Blues- und Folk-orientierte Tradition der Singer-Songwriter stand. So falsch es ihm erschien, auf Englisch zu singen, so wenig schien ihm Deutsch die geeignete Sprache für seine Texte zu sein. Zuvor hatten Udo Lindenberg und Nina Hagen deutschsprachige Lyrics von der Peinlichkeit befreit, die viele mit dem Schlager assoziierten. Liedermacher wie Konstantin Wecker und Franz Josef Degenhart hatten eine Brücke zur internationalen politischen Folkbewegung von Joan Baez, Pete Seeger und Mikis Theodorakis geschlagen. Niedecken aber dachte und sprach bevorzugt in seiner Mundart, sodass er von Anfang an auf Kölsch textete, was für viele außerhalb des Rheinlands so unzugänglich war wie eine Fremdsprache (die BAP-Alben enthalten daher bis heute Übersetzungen und Er-

³⁰ Siehe die augenzwinkernde Autobiografie Wolfgang Niedeckens mit Oliver Kobold, *Für 'ne Moment*, Hamburg 2011.

läuterungen der Songtexte). Zugleich setzte er auf den energiegeladenen Sound des Rock, um musikalisch erst gar keine Nähe zum Schlager des Kölner Karneval aufkommen zu lassen.

Der leidenschaftliche ROLLING STONES-Fan Niedecken teilte mit seinen Vorbildern die Erfahrung, als Student einer Kunsthochschule seinen Weg zur Musik gefunden zu haben. Bei Wolfgang Niedecken, geboren 1951, war diese Prägung nachweislich tief. Die Pop-Art und Konzeptkunst der späten 1960er-Jahre fiel bei ihm mit einer Lebensphase als Teenager zusammen, als er die Beziehung zu seinen Eltern als eine Zeit unterdrückter Emotionalität erlebte und die beklemmende Atmosphäre in einem katholischen Internat (einschließlich einer Missbrauchserfahrung) hinter sich lassen konnte, während die Studentenbewegung die bis dahin tabuisierte NS-Zeit offen ansprach.³¹

Von 1970 bis 1974 studierte Niedecken Malerei an den Kölner Werkschulen und betrieb die Musik zunächst parallel zu seinen künstlerischen Interessen, bis erste Konzerte als Solist und mit seiner neuen Band BAP zu zeitintensiv wurden. Die Entscheidung für eine professionelle Musikerkarriere war nun unvermeidlich. Zurück in die Zeit Anfang der 1980er-Jahre hatte Niedecken mit einer Vorliebe für Konzeptkunst ein ausgeprägtes Bewusstsein für die performativen Mittel und die sozialen Aufgaben von Kunst gewonnen. Parallel hatte BAP sich ein treues Stammpublikum erspielt, das dank ausgiebiger Tourneen mit intensiver Live-Atmosphäre stetig wuchs. Als die Unterstützung der Bundesregierung für die atomare Nachrüstung der NATO auf breiten Protest in der Bevölkerung stieß, war es für BAP nur folgerichtig, im Rahmen des Konzerts in den Bonner Rheinwiesen am 10. Juni 1982 den Widerstand gegen den sogenannten NATO-Doppelbeschluss zu unterstüt-

31 Wolfgang Niedecken/Christoph Dieckmann, *Alles im Eimer, alles im Lot. Ein Gespräch*, Berlin 1994, S. 18.

zen und im Song *Zehnter Juni* zu porträtieren.³² Bei aller Regionalität, den die Kölschen Texte vermittelten, reichte das politische und musikalische Profil der Band weit darüber hinaus. Seien es Konzerte im Vorprogramm der ROLLING STONES am 4. und 5. Juli 1982 im Müngersdorfer Stadion in Köln, eine Tournee durch China im Jahr 1987, Konzerte im Mai 1989 in der UdSSR, ein Videoshooting mit Bruce Springsteen für dessen Song *Hungry Hearts* 1995 in Berlin oder Eindrücke, die man auf Reisen durch Südamerika, Marokko, Griechenland und in Europa sammelte und die Niedecken zu Songtexten inspirierten – der Blick von BAP ging von Köln aus in die Welt und wurde von dort aus, beispielsweise in der systemkritischen DDR-Jugendkultur, zurückgespiegelt.

Geschichte im Brennglas – *Kristallnaach*

Wenn ein Lied zu seiner Entstehungszeit 1982 als pointierter Kommentar zur damaligen Situation wahrgenommen wurde, es bis heute aber als so aktuell empfunden wird, dass Niedecken es weiterhin regelmäßig spielt, müssen in der Musik selbst Gründe für diesen Erfolg zu finden sein. Mit lang gezogenen Steigerungen in den Strophenteilen und einer Zwischenklimax im Refrain ist der Song dramaturgisch geschickt arrangiert. Der in Moll gehaltene A-Teil und der folgende B-Teil im komplementären Dur kehren den Eindruck einer herkömmlichen Abfolge von Strophen und Refrains um. Grundlage beider Teile sind Akkorde in üblicher Kadenzharmonik, die nur selten über die Grundfunktionen von Tonika, Subdominante und Dominante hinausgehen. Gitarre und Bass gewinnen diesen begrenzten Mittel einige Varianten ab, indem der Bass im A-Teil nicht ausschließlich die Grundtöne zu den Akkorden der

32 Ole Löding, „...täglich *Kristallnaach*“, *NS-Vergangenheit und bundesdeutsche Gegenwart in einem Song von BAP (1982)*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 9 (2012), S. 175–180.

Gitarre spielt, sondern auch Terzen und Quinten, oder umgekehrt über längere Zeit den Grundton hält, damit die Gitarre darüber verschiedene Akkorde legt. Im B-Teil wiederum stehen Gitarre und Bass näher beieinander, wobei Klaus Heuser seine Gitarrenriffs mit Wechseln von der Quinte zur Sexte im Stil des klassischen Rock'n'Roll gestaltete.

Erinnerte das Lied nicht mit seinem Titel und der Wiederholung des Kölsch adaptierten Wortes „Kristallnacht“ an einen ersten Höhepunkt der nationalsozialistischen Judenverfolgung, würde man allein nach dem Liedtext nicht unbedingt auf diese Idee kommen. Denn statt konkreter historischer Situationen werden beklemmende Atmosphären und dunkle Ahnungen geschildert, in denen Niedecken seine Kapitalismuskritik und seine Sorge über die Arglosigkeit zusammenfasste, mit der Menschen auf Ideologien hereinfließen. U. a. in der TV-Talkshow *Live* schilderte er im Jahr 1988 die Entstehung des Liedes, als er sieben Jahre zuvor Griechenland bereist hatte



picture alliance / Fryderyk Gabowicz, Mediennummer: 58473289

BAP, Oktober 1982.

und Orte besuchte, die er 1972 noch zu Zeiten der regierenden Militärjunta zum ersten Mal gesehen hatte, und gleichzeitig Dylan Thomas' Roman *Unter dem Milchwald* las.³³ Fast wie in einem Hörspielskript formte er diese Stimmung strophweise zu fiktiven Szenen mit namenlosen, typisierten Figuren. Symbolhaft verdichtete sich die allgegenwärtig drohende Gefahr in der Metapher „Kristallnacht“ als das Klirren von Glas im Schutze der Dunkelheit.

Verdichtung und Fiktionalisierung bleiben für diesen Songtext bestimmend. Die erste Strophe erwähnt beiläufig Bilder der Renaissancemaler Pieter Bruegel und Hieronymus Bosch und weckt damit Assoziationen an Gewalt und menschliche Laster. Die zweite Strophe, bei der die musikalische Begleitung die Spannung wie ein überlanges Intro weiter steigert, präzisiert die bedrohliche Ruhe vor einem Sturm als Warten auf Pogrome einer aufgepeitschten Volksseele, die nach Vergeltung brüllen wird, „zitternd vor Neid“. Die Honoratioren, als Urheber dieser aufgeheizten Stimmung, verlassen schnell noch inkognito die Stadt, bevor der Hass auf Schwule („Verbrecher“), Ausländer („Aussatz“) und alle anders Denkenden sich Bahn brechen wird, den die dritte Strophe schildert, wenn niemand diesen Strom der Gewalt mehr wird aufhalten können. Erst jetzt, nach drei Strophen, mehr als vier Minuten und einem langen Wirbel der Snaredrum im Stil der Militärmusik, löst sich die Spannung der Musik im zuvor beschriebenen B-Teil und die Band spielt zum präzisen Takt des Schlagzeug ein eingängiges Rock'n'Roll-Riff, das vom Publikum im Konzert regelmäßig mit Applaus begrüßt wird.

Der Text zu diesem B-Teil enthält die mysteriösesten Sprachbilder des gesamten Liedes und zeigt das Gestaltungsprinzip atmosphärischer Verdichtungen am deutlichsten: Wenn in einer Kirche unter einer Franz Kafka-Uhr ohne Zeiger ein

³³ Ein Transkript seiner Äußerung findet sich unter <http://www.bap-fan.de/kristallnacht.html> (Abruf am 26. November 2016).

Kristallnaach

Kristallnaach

1)
 Et kött vüür, dat ich mein, dat jet klirt,
 dat sich iegendet en mich verirt,
 e Jerüsch, nit ene laut,
 manchmol klirt et vertraut,
 selden so, dat mer et direk durchschaut.
 Mer weed wach, rief die Aure en sieht
 en nem Bild zweschen Brueghel un Bosch
 kei Minsch, dä öm Sirene jet jitt,
 weil Entwärmung nur half su vill koss.
 Et rüsch noh Kristallnaach.

2)
 En der Ruhe vüür 'm Sturm, wat ess dat?
 Janz klammheimlich verläßt wer die Stadt,
 Honoratoren incognito
 hasten vorbei.
 Offiziell sien die nit jahn dobel,
 Wenn die Vollzeile, allzeit bereit,
 Richtung Siedepunkt wütet un schreit,
 'Heil Halali' un grenzenlos geil
 noh Verzeilung brüllt, zitternd vor Neid,
 en der Kristallnaach.

3)
 Doch die alles, was anders ist, stört,
 die mit dem Strom schwimmen, wie es sich gehört,
 für die Schwule Verbrecher sind,
 Ausländer Aussatz sind, brauchen wer, der sie verführt.
 Und dann rettet keine Kavallerie,
 kein Zorro kümmert sich darum.
 Der plust höchsten ein 'Z' in den Schmie
 und fällt lallend vor Lässigkeit um:
 "Na und? - Kristallnacht!"

4)
 En der Kirch met dä Franz Kafka Uhr,
 ohne Zeiger, met Striche drop nur,
 ließ ne Blinde, nem Taube
 Struvvelpeter vüür,
 hinger dreifach verriegelter Düür.
 Un dä Wächter mem Schlüsselbund hält
 sich em Äbnz für jet wie e Jenie,
 weil 'e Auswege pulverisiert
 un verkäuf jüden Klausrophobie, en der Kristallnaach.

5)
 Währenddessen, om Maatzplatz velleich,
 unmaskiert, hück mem volhe Jesech,
 sammelt Stein, schlief et Mezz
 op die, die schon verpezst,
 prob dä Lynch Mob für et jüngste Jerech.
 Un zum laade nur flüchtig veräut,
 die Galeeren stonn längs unger Dampf,
 weet em Hafen op Silaven jewaot,
 op dä Schrott uss dümm ungleiche Kampf
 uss der Kristallnaach.

6)
 Do, wo Darwin für alles herhält,
 ob mer Minsche verdriev oder quält,
 do, wo hinger Macht Jeld ess,
 wo stark sinn die Welt ess,
 vun Kusche un Strammstehen entstell,
 wo mer Hymnen om Kamm sogar bibel,
 en barbarischer Gier noh Profit,
 'Hosianna' un 'Kreuzigt ihn' rüof,
 wemmer irgende Vorteil drin sieht,
 ess täglich Kristallnaach.

Kristallnacht

1)
 Es kommt vor, daß ich meine, daß etwas klirt,
 daß sich iegend etwas in mich verirt.
 Ein Geräusch, nicht einmal laut,
 manchmal klirt es vertraut,
 selten so, daß man es direk durchschaut.
 Man wird wach, reißt die Augen und sieht
 in einem Bild zwischen Brueghel und Bosch
 keinen Menschen, der um Sirenen etwas gibt,
 weil Entwärmung nur halb soviel kostet.
 Es riecht nach Kristallnacht.

2)
 In der Ruhe vor dem Sturm - was ist das?
 Ganz klammheimlich verläßt wer die Stadt.
 Honoratoren inkognito hasten vorbei
 - offiziell sind die nicht gerne dabei,
 wenn die Vollzeile - allzeit bereit -
 Richtung Siedepunkt wütet und schreit:
 'Heil - Halali' und grenzenlos geil nach Vergeltung brüllt,
 zitternd vor Neid in der Kristallnacht.

3)
 Doch die alles, was anders ist, stört,
 die mit dem Strom schwimmen, wie es sich gehört,
 für die Schwule Verbrecher sind,
 Ausländer Aussatz sind, brauchen wer, der sie verführt.
 Und dann rettet keine Kavallerie,
 kein Zorro kümmert sich darum.
 Der plust höchsten ein 'Z' in den Schmie
 und fällt lallend vor Lässigkeit um:
 "Na und? - Kristallnacht!"

4)
 In der Kirche mit der Franz Kafka-Uhr,
 ohne Zeiger, mit Strichen darauf nur,
 liest ein Blinder einen Tauben Struvvelpeter
 vor hinter dreifach verriegelter Türe.
 Und der Wächter mit dem Schlüsselbund hält
 sich im Ernst für so etwas wie ein Genie,
 weil er Auswege pulverisiert und verkauft gegen Klausrophobie
 in der Kristallnacht.

5)
 Währenddessen, am Marktplatz velleicht,
 unmaskiert, heute mit einem wahren Gesicht,
 sammelt Steine, schleift das Messer,
 auf die, die schon verpezst,
 probt der Lynch-Mob für das jüngste Gericht.
 Und zum Laden nur flüchtig veräut
 - die Galeeren stehen längst unter Dampf -
 wird im Hafen auf Silaven gewartet,
 auf den Schrott aus dem ungleichen Kampf
 aus der Kristallnacht.

6)
 Da, wo Darwin für alles herhält,
 ob man Menschen vertreibt oder quält, da,
 wo hinter Macht Geld ist, wo stark sein die Welt ist,
 von Kuschen und Strammstehen entstell.
 Wo man Hymnen auf dem Kamm sogar bibel
 in barbarischer Gier nach Profit,
 "Hosianna" und "Kreuzigt ihn!" ruft,
 wenn man irgendeinen Vorteil darin sieht,
 ist täglich Kristallnacht.

Blinder einem Tauben die Gewaltphantasien des Struvvelpeter vorliest und ein Wächter das Gotteshaus (ein traditioneller Zufluchtsort) dreifach verriegelte, um sodann die von ihm verschlossenen Auswege als Heilmittel gegen Klausrophobie zu verkaufen, kippt die Szenerie endgültig ins Surreale.³⁴ Dem anschließenden Wechsel der Musik zurück in das Riff des A-Teils folgt die Blickrichtung des Textes zurück in den öffentlichen Raum. Die Szenerie bleibt im Ungefähren (vielleicht spielt sie auf einem Marktplatz, wie es in der ersten Strophenzeile heißt) und beobachtet die Vorbereitungen des Mobs, der nun ganz offen, unmaskiert die Messer wetzt. Währenddessen liegen schon Galeeren im Hafen bereit und warten auf die Ankunft neuer Sklaven, die der Kristallnacht zum Opfer gefallen sind. Die Unschärfe dieses Bildes lichtet sich in der abschließenden sechsten Strophe ein wenig, die nochmals zum B-Teil der Begleitung zurückkehrt und mit der Nennung von Charles Darwin zu einer grundlegenden Kapitalismuskritik ansetzt. Die Ausbeutung und Erniedrigung von Menschen steht dabei neben der Willfährigkeit, solche Demütigungen zuzulassen und als schweigende Mehrheit das Unrecht von Autoritäten zu dulden, die aus Profitgier an die niederen Instinkte eines Pöbels appellieren, der schon in biblischen Zeiten „Kreuzigt ihn“ gerufen hat.

Geschichte und Gegenwart

Als nach dem Fall der Berliner Mauer eine Welle neofaschistischer Gewalttaten Deutschland überzog, war Wolfgang Niedecker ein bevorzugter Gast in Talkshows. Da er mit BAP immer schon politisch Stellung bezogen hatte, engagierte er sich für Initiativen gegen Fremdenhass und Rassismus und ist seit vie-

34 Ole Löding, „Deutschland Katastrophenstaat“. *Der Nationalsozialismus im politischen Song der Bundesrepublik*, Bielefeld 2010, S. 330.

len Jahren auch in Afrika für Hilfsorganisationen aktiv.³⁵ Über die Jahre lieferte Niedecken mit BAP und in Soloprogrammen verschiedene Interpretationen von *Kristallnacht* ab, mal in einer unplugged-Besetzung, mal mit Bluesharmonika. Zu Anlässen wie Antirassismus-Konzerten, bei denen die politische Botschaft im Vordergrund steht, greift Niedecken aber auf die ursprüngliche Albumversion mit harter Gitarre und treibendem Schlagzeug zurück. Da er in *Kristallnacht* nicht über historische Ereignisse oder NS-Täter singt, sondern im Allgemeinen über Spießertum und schweigende Mehrheiten, die sich politischen Ungerechtigkeiten widerstandslos beugen, empfindet sein Publikum das Lied noch immer als zeitgemäß. Diese Haltung, Ungerechtigkeit nicht einfach hinzunehmen und gegen politische Ausgrenzung aufzubegehren, ist eines seiner Lebensthemen. Deshalb passt dieser Song bis heute in sein Repertoire und zu so vielen anderen seiner Texte (etwa das Schicksal eines Obdachlosen in *Jupp*, der seine Kriegserfahrungen in Stalingrad nicht verarbeiten kann, die namenlose Menge glattrasierter Schweiger in *Rääts un Links vum Bahndamm* oder die Geschichte der chilenischen Opposition in *Sandino*). Nur selten griffen Niedeckens Texte Politiker direkt an, und in diesen Fällen wählte er die unmittelbare Gegenwart der Geschehnisse (*Zehnter Juni; Widerlich*). Betrachtet man diesen politischen Anteil seines Schaffens – der zugleich nicht ohne seine Liebeslieder, seine Songs über alltägliche Erlebnisse und nicht ohne seine Malerei zu denken ist – schreibt Niedecken für die Gegenwart als Mahner und Warner. Sein Publikum teilt diese Ideale und lässt sich musikalisch in dieser Haltung bestärken. Da ihm eine korrekte wissenschaftliche Terminologie weniger ein Anliegen ist als die Wirkung packender, aufrüttelnder Bilder, ist *Kristallnacht* kein Song über den 9. November 1938, sondern eine Konsequenz von deutscher Geschichte für Gegenwart und Zukunft.

35 Wolfgang Niedecken, *Die Deutschen neigen zum Größenwahn*, in: Jörg Schulz, *Rockmusik und Mauerfall*, Berlin, 2004, S. 118.

Globaler Underground?

Metallica: Nothing Else Matters

Auch nach mehr als dreißig Jahren zählen METALLICA zu den weltweit erfolgreichsten Rockbands, unlängst bei der Veröffentlichung von *Hardwired ... To Self-Destruct* wieder eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Ihr vor 25 Jahren selbstbetitelter, meist als *Black Album* bezeichnete Nachfolger von *And Justice For All* spielte eine entscheidende Rolle, um den Sprung aus dem Sektor des Metal – der noch immer vom Nimbus des Subkulturellen zehrte – in den weitaus größeren Markt der Rockmusik zu schaffen. Als letztes Jahrzehnt folgten die 1990er-Jahre noch den alten Regeln des analogen Zeitalters, als einige wenige, konkurrierende Musikkonzerne den Markt bestimmten. Innerhalb weniger Jahre geriet der stadiontaugliche Rock von Megastars wie BON JOVI, DEF LEPPARD und VAN HALEN drastisch unter Druck. 1991 eroberte im Schlepptau von NIRVANAS Album *Nevermind* der Sound des Grunge die Musikwelt. Für eine Weile wurden Bands aus Seattle wie PEARL JAM, SOUNDGARDEN und ALICE IN CHAINS zu ungeheurer Popularität aufgebaut und viele etablierte Rockbands erlebten nun den Zusammenbruch ihrer bisherigen Fanbasis. METALLICA allerdings hatten mit dem Titelstück des *Black Album*, *Enter Sandman*, und der Ballade *Nothing Else Matters* den Nerv der Zeit so getroffen, dass ihre bisherige Bekanntheit sich gegen den Trend der Zeit weiter steigerte. Eine Erklärung dieses Phänomens, wie mit dem Selbstverständnis als musikalischer Underground eine Band globale Berühmtheit erreichen kann, verrät viel über die Wirkung von METALLICAS Songs, mit denen sie die Welt der Musik veränderten. Damit entsteht zugleich ein Bild der Zeit kurz nach dem Zusammenbruch des Ostblocks, als



akg-images / Thomas Bartilla, AKG4169267

„Metallica“ Eröffnungskonzert in der O2 World, 12.09.2008 Berlin.

die Entstehung des Musikfernsehens die Welt der Rockmusik veränderte. Beginnen wir am Beispiel von *Nothing Else Matters* mit den musikalischen Fakten, um daran anschließend die soziokulturelle Bedeutung des Songs als Zeitdokument zu diskutieren.

1981 traf Gitarrist und Sänger James Hetfield den als Teenager aus Dänemark in die USA gekommenen Lars Ulrich, der als Schlagzeuger eine Band gründen wollte. Der Sound englischer Hard Rock-Bands der ersten Stunde wie BLACK SABBATH und MOTÖRHEAD sowie Vertreter der sogenannten New Wave of British Heavy Metal wie IRON MAIDEN und JUDAS PRIEST sollten das Vorbild sein. Zwei Jahre später legten sie mit Cliff Burton am Bass und dem kurzfristig von EXODUS abgeworbenen Lead-Gitarristen Kirk Hammett bereits ihr erstes Album *Kill 'Em All* vor. Von der amerikanischen Westküste aus wurden METALLICA mit befreundeten Bands wie SLAYER und TESTAMENT

schnell zu Vorreitern des Thrash Metal und erspielten sich als leidenschaftliche Live-Band erst in den USA, dann bald auch in Europa ein begeistertes Publikum, das zu dieser Zeit überwiegend aus jungen weißen Männern bestand.³⁶

Während die Songs des ersten Albums fast ausschließlich von Ulrich und Hetfield geschrieben worden waren, gab Burton als einziges Bandmitglied mit einer musikalischen Ausbildung (die auch Einflüsse der klassischen Musik beinhaltete) dem Songwriting zum zweiten Album *Ride The Lightning* (1984) entscheidende Impulse. Die Gitarrenriffs wurden nun präziser ausgearbeitet und mit diversen Zwischenteilen variiert, was den Reiz der Musik für die Band und die stetig wachsende Fanbasis deutlich erhöhte. Erstmals versuchte man sich mit *Fade To Black* auch an einer Ballade, die sensiblere Seiten einer Band zeigte, die sich gern als Rudel wilder, lauter Halbstarcker inszenierte. Der Erfolg gab ihnen Recht und mit *Master Of Puppets* erschien 1986 ein Meilenstein des modernen Metal, der ihr Markenzeichen ausgefeilter Songs, unverwechselbar eingängiger Riffs, melodischer Gitarrensoli, schneller Schlagzeugrhythmen und sozialkritischer bis nachdenklicher Songtexte konsequent ausbaute. Trotz ihrer wachsenden Zahl verstanden sich Metalfans weltweit als Teil einer verschworenen Gemeinschaft, die sich auf Konzerten traf und in einer separaten Szene vor allem über eigene Zeitschriften kommunizierte, da weder Fernsehsender noch Radiostationen von ihrer Musik ernsthaft Notiz nahmen. Das Gefühl, wenn die Veröffentlichung eines neuen Albums unmittelbar bevorstand oder eine Band auf Tournee kam, ist heute kaum noch nachvollziehbar. Denn inzwischen ist Musik über das Internet jederzeit verfügbar, Videoclips und Live-Aufnahmen können beliebig oft angeschaut werden und über Websites und Social Media-Plattfor-

36 Stellvertretend für einen expandierenden musikwissenschaftlichen Forschungszweig sei auf das erste Kapitel *Metallurgies: Genre, History, and the Construction of Heavy Metal* in Robert Walsers Pilotstudie *Running With The Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music* (Hanover 1993) verwiesen.

men lassen sich noch kleinste Details der Musikerbiografien mit wenigen Mausklicks recherchieren. Zur Zeit, als METALLICA sich die langfristige Loyalität der Metalfans erspielten, baute sich die Erwartung auf ein neues Album noch über Monate per Mund-zu-Mund-Propaganda auf und man freute sich, wenn man zufällig die seltene Ausstrahlung eines Videos im Fernsehen oder eines Liedes im Radio mitbekam.

Vielleicht hätte das Erfolgsmodell eingängiger und doch eigenwilliger und anspruchsvoller Songs METALLICA zu weiteren Meisterwerken inspiriert, wenn nicht Cliff Burton bei einem Unfall während der *Master Of Puppets*-Tournee am 27. September 1986 ums Leben gekommen und die Band mit ihren verbliebenen Mitgliedern James Hetfield, Lars Ulrich und Kirk Hammett daran fast zerbrochen wäre. Sehr schnell aber entschied man sich, gemeinsam weiter Musik zu machen und fand mit Jason Newsted einen neuen Bassisten, der im Sozialgefüge des Quartetts allerdings nie auf Augenhöhe akzeptiert wurde. Deutlichster Beleg für dieses Ungleichgewicht war das 1988 vorgelegte Album *And Justice For All*, in dessen Soundspektrum der Bass faktisch nicht vorhanden ist und die Band klingt, als bestünde sie nur aus zwei Gitarren und einem dominanten Schlagzeug. Musikalisch war das Album der Versuch, die Schraube immer vertrackter, längerer Songs noch einige Drehungen weiter anzuspannen. Mit dem fehlenden Korrektiv von Cliff Burton gelang ihnen aber kein zweites Mal ein Meilenstein wie *Master Of Puppets*. Zwar landete man mit dem Antikriegs-Song *One* einen ersten großen Hit, der dank des ersten Videos der Band mit expliziten Sequenzen eines kriegsversehrten, bewegungs- und kommunikationsunfähigen Soldaten heftige Kontroversen provozierte. Dies steigerte die Popularität der Band, sodass die anschließende Welttournee ein neues Erfolgsniveau erreichte. Intern wuchs aber die Unzufriedenheit über den eingeschlagenen Weg und die Band fand wenig Gefallen daran, die neuen Songs live zu spielen.

Dies führt uns zum eigentlichen Beispiel des *Black Album*, als sehr grundlegende Entscheidungen zu treffen waren, in

welche Richtung und mit wessen Unterstützung die Band sich verändern wollte. Offensichtlich waren aus eigenem Antrieb die dafür notwendigen Impulse nicht zu generieren. Als eingeschworenes Team tat sich die Band schwer damit, nun auf Unterstützung von außen zurückzugreifen, um die eigene Kreativität zu steigern. Erst im Rückblick lässt sich feststellen, wie gravierend die Richtungsentscheidungen waren, und erfahrungsgemäß vollziehen sich solche Entwicklungen in einzelnen Schritten, selten als grundlegender Imagewandel. Denn zum einen zweifeln Künstler in solchen Momenten nicht grundlegend die Qualitäten ihrer Musik an, sondern suchen nach Ergänzungen ihres Stilrepertoires, sodass sie wachsen und reifen können, ohne die Verbindung zu ihrem bisherigen Schaffen zu verlieren. Zum anderen sind radikale Stilbrüche für Fans kaum nachzuvollziehen und werden entsprechend abgelehnt, da ihre Identifikation mit einer Band über lange Zeiträume gewachsen ist und sie diese Musik eng mit ihrem eigenen Leben verbinden. Wenn sie daher mit stilistischen Entscheidungen konfrontiert werden, die sich zu weit von ihren eigenen Ursprüngen entfernen, stellt sich bei vielen ein Gefühl von Verrat und Enttäuschung ein, da sie ihre eigene Persönlichkeit in ihrem Musikgeschmack gespiegelt sehen und sie ein Abweichen von diesen Erwartungen zutiefst kränkt. Wenn darüber hinaus ein neues Album mit stilistischen Veränderungen, die puristischen Fans der ersten Stunde schon zu weit gehen, eine neue, wesentlich größere Hörerschaft anspricht, ist die Kränkung perfekt. Bands, die wie METALLICA, die ROLLING STONES, MOTÖRHEAD, U2, DEPECHE MODE, KISS, DEEP PURPLE oder AEROSMITH sich über Jahrzehnte im Musikgeschäft halten, müssen erstens besonderen Wert darauf legen, auch neue, jüngere Publikumskreise für ihre Musik zu interessieren. Zweitens müssen sie ihre Beschäftigung mit aktuelleren Trends, um die eigene Neugier und ihren Spaß am Musikmachen lebendig zu halten, insbesondere ihren älteren, treuen Fans erklären und diese ermuntern, neue Dinge kennenzulernen, ohne die alten Werte darüber zu vergessen. Insbesondere die ausge-

feilten Möglichkeiten, wenn Musiker heute direkt über soziale Netzwerke kommunizieren, haben offensichtlich viel dazu beigetragen, Missverständnisse und Distanzen zwischen Bands und Fans zu verringern.

Auch die besten Kommunikationsstrategien könnten für ein neues Album aber nichts Positives bewirken, wenn die Musik nicht von selbst überzeugt, so wie die Songs des *Black Album* es beim ersten Hören noch heute tun. Dies lag vor allem an der Entscheidung, kürzere Songs mit eingängigen Riffs und Texte zu schreiben, die den Blick nach innen richten und von Empfindungen wie Liebe, Zorn, Vergebung und Angst erzählen. Dies ließ sich von den Hörern stärker als bisher auf ihr eigenes Leben beziehen. Darüber hinaus war der Sound des Albums so direkt, energiegeladen und packend wie nie zuvor. Zum ersten Mal transportierte ein Song von METALLICA eine Lebendigkeit, wie die Fans sie bislang nur von den Live-Konzerten kannten. Auf beiden Ebenen von Songwriting und Sound war der kanadische Produzent Bob Rock der entscheidende Akteur, der mit stiller Hartnäckigkeit und überzeugenden Ergebnissen METALLICA aus ihrer Routine zwang. Mit Produktionen u. a. für THE CULT (*Sonic Temple*, 1989) hatte er die Aufmerksamkeit von James Hetfield gewonnen und darüber hinaus mit seiner Mitwirkung an Alben für BON JOVI (*Slippery When Wet*, 1986 und *New Jersey*, 1988), AEROSMITH (*Permanent Vacation*, 1987) und MÖTLEY CRÜE (*Dr. Feelgood*, 1989) sein besonderes Talent für sehr erfolgreiche Produktionen unter Beweis gestellt.

Zunächst tüftelte Rock über Wochen mit Tontechniker Randy Staub und Lars Ulrich an einem passenden Drum-Sound. Das Schlagzeug wurde im Studio unter einer eigenen Kuppel aus Holz und Dämmmaterialien verborgen und der dadurch erzeugte dröhnende Raumklang mit insgesamt 50 Mikrofonen eingefangen. Nachdem man ebenso viel Zeit für den Klang der E-Gitarren und des Basses aufgewandt hatte, spielte die Band die Songs gemeinsam ein. Bisher waren alle Instrumente separat aufgenommen worden, um diese Einzelstimmen anschließend übereinander zu legen und zu einem Bandsound

abzumischen. Der spätere musikalische Gewinn dieser neuen Arbeitsweise forderte im Miteinander der Band über Monate viel Präzision, Konzentration und Disziplin, da Ulrich, Hetfield, Newsted und Hammett sehr unterschiedliche Lebensrhythmen pflegten. Während Ulrich vom späten Abend bis in die frühen Morgenstunden aufnehmen wollte, bevorzugten seine Kollegen, tagsüber zu arbeiten. Da die Aufnahmen davon lebten, die wichtigsten Passagen gemeinsam fehlerfrei einzuspielen, waren viele Durchgänge nötig. Es ist leicht vorstellbar, wie der Patzer eines Bandmitglieds im Verlauf mehrerer Durchgänge die Motivation seiner Kollegen beeinträchtigte. Darüber hinaus trieb Bob Rock die Band zu Höchstleistungen, um die Energie einer Live-Session auf Band einzufangen, sodass sich die Aufnahmen des Albums über insgesamt neun Monate hinzogen, bis es abgemischt werden konnte.

Anlass zu Spannungen und Konflikten gab es somit reichlich, zumal Rock auch in die Gestaltung der einzelnen Songs eingriff und damit vor allem den Unmut von James Hetfield erregte, der dieses Feld als seine persönliche, nicht verhandelbare Domäne betrachtete. Von den Resultaten, Songs wie *Sad But True* und *The God That Failed* deutlich langsamer zu spielen, ließ die Band sich schließlich überzeugen. Der wuchtige Sound der Instrumente konnte dadurch umso deutlicher wirken und ließ vor allem Hetfields Stimme in den Vordergrund treten. Dieser war in die Rolle des Sängers und Texters von METALLICA eher zufällig hineingewachsen, da kein anderes Bandmitglied diese Aufgaben hatte übernehmen wollen. Daher hatte die Band dem Gesang im Gesamtmix bis dahin nie volle Priorität gegenüber den Gitarren eingeräumt und die Stimme für zusätzliches Volumen im Studio mehrfach gedoppelt. Die Gesangsstimme der Alben hatte daher wenig mit der live zu erlebenden Performance gemeinsam. Auch diese über Jahre eingeübte Routine stellte Rock in Frage und ermutigte Hetfield, zum ersten Mal überhaupt melodisch zu singen. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Stimme wurden damit erheblich erweitert und an zahlreichen Stellen den Gesang mehr-

stimmig eingesungen, um die Dominanz der Melodie noch zu erhöhen. Für einen autodidaktischen Sänger bedeutete dies eine enorme Herausforderung der eigenen Musikalität wie des Selbstbewusstseins und entsprach zugleich den Erwartungen der Band, sich nach Jahren immer gleicher Abläufe weiterzuentwickeln.

Dies passte gut insbesondere zu dem von Hetfield beige-steuerten Text für *Nothing Else Matters*, in dem er erstmals sehr reflektiert und innig über persönliche Gefühle sang. Die musikalische Grundlage des Songs ist ein einfacher, gebrochener e-Moll-Akkord, der sich auf den offenen Saiten einer Gitarre spielen lässt und Hetfield eingefallen war, während er auf Tournee mit seiner damaligen Freundin telefonierte, eine Gitarre auf dem Schoß hielt und mit der freien rechten Hand die leeren Saiten zupfte. Nach ein paar ergänzenden Umspielungen und einfachen Akkordwechseln war das musikalische Gerüst des Songs gefunden und in den Zeilen „No matter how far, couldn't be much more from the heart. Forever trust in who we are. And nothing else matters.“ die Botschaft eines klassischen Liebeslieds von Sehnsucht, Vertrauen und Verbundenheit notiert. Hatte er in allen bisherigen Texten Distanzen eingebaut, sozialkritisch Missstände angeprangert oder fiktive Geschichten erzählt, die vom Wir-Gefühl einer eingeschworenen Gemeinschaft handelten, sang er jetzt, leise nur zur akustischen Gitarre, von „You“, „I“ und „never opened myself this way“.

Die Initiative zum eigentlichen Clou des Songs kam aber auch hier von Bob Rock, der – wie es sich für ein klassisches Liebeslied einer Rockband gehört – die Verwendung eines Orchesters empfahl. Entsprechend der Absicht, mit dem *Black Album* neue Wege zu gehen, ließen sich METALLICA auch hierauf ein und vertrauten ihm, mit Michael Kamen als Arrangeur einen versierten Profi zu verpflichten. An der New Yorker Juillard School zum Oboisten ausgebildet, hatte Kamen in den 1960er-Jahren mit seinem NEW YORK ROCK'N'ROLL ENSEMBLE eine der ersten Formationen gegründet, die die Energie der

Rockmusik mit Elementen der klassischen Musik verschmolz und sowohl die Aufmerksamkeit von Leonard Bernstein, als auch eines College-Publikums gewann. Seine doppelte Verbundenheit zur Rockmusik wie zur klassischen Musik ebnete Kamen in den folgenden Jahrzehnten den Weg zu einer einzigartigen Karriere: Ab dem Meilenstein *The Wall* (1979) erlebte er alle Orchesterarbeiten für PINK FLOYD, denen zahllose Produktionen u. a. mit EURHYTHMICS, Eric Clapton, Brian Adams, QUEENSRÛCHE, QUEEN, AEROSMITH und Bob Dylan folgten. Parallel baute er sich eine Karriere als Filmkomponist in Hollywood auf und hatte bis zur Arbeit mit Metallica einige preisgekrönte Soundtracks abgeliefert, u. a. zu den Filmen *Brazil* (1985), *Highlander* (1986), 1987 *Lethal Weapon* (1987), *Die Hard*, *Lethal Weapon II* und *James Bond – Licence to Kill* (1989) sowie *Robin Hood – König der Diebe* (1991).

Offensichtlich waren sich METALLICA des Potenzials ihres neuen Albums sehr bewusst und ließen die Entstehung der Produktion von einem Filmteam begleiten. Wesentliche Phasen der Studioarbeit sind im Film *A Year and a Half in the Life of Metallica* (1992) festgehalten, ergänzt um eine 45minütige Dokumentation in der Serie *Classic Albums* (2001), bei der alle Beteiligten im Rückblick von der Arbeit am *Black Album* berichten. Dort finden sich auch die einzigen von Michael Kamen erhaltenen Aussagen zu seiner damaligen Beteiligung, die erst sieben Jahre später entscheidende Konsequenzen haben sollte. Denn nachdem Kamen zu seiner Überraschung den Auftrag erhalten hatte, zu *Nothing Else Matters* ein Orchesterarrangement zu schreiben und hierfür eine Rohfassung des Liedes bekam, übersetzte er die Akkorde der Gitarre in einzelne melodische Linien. Wie die in seinem Nachlass erhaltene Partitur zeigt,³⁷ unterstützte er den Klang der akustischen Gitarre und der Stimme in bestimmten Momenten, während er an an-

37 Pablo Urbina und der Michael Kamen Foundation London sei herzlich für ihre Unterstützung gedankt.

deren Stellen das Orchester schweigen ließ, um die Wirkung einzelner, besonders sensibler Strophenteile hervorzuheben. Zusätzlich füllte er Lücken zwischen einzelnen Textzeilen und Übergänge zwischen Strophen- und Refrainteilen mit Umspielungen und Variationen der Gesangsmelodie, um die Bedeutung des Textes nachwirken zu lassen.

Kamens Geschick, mit sehr konzentrierten Mitteln maximale Wirkung zu erzielen und damit die Priorität von Gesang und Gitarre zu unterstützen, statt sie ins Gegenteil zu verkehren, ist aber nur in der Partitur zu erkennen (siehe Abb.), da die Orchesterstimmen im Gesamtklang kaum zu hören sind. Eine Erklärung dieser Diskrepanz von Aufwand und Resultat führt zurück zum Beginn dieser Überlegungen über das Verhältnis von Underground und Mainstream und handelt weniger von musikalischen, als von psychologischen Beweggründen. Denn bislang kannten METALLICA die eigene Stärke als Band und die Vorlieben ihrer Fans sehr genau, da sie durch ihre monatelangen, sehr erfolgreichen Tourneen die Vorlieben des Publikums sehr gut einzuschätzen gelernt hatten. Die unvermeidliche Professionalisierung, die seit dem ersten Album *Kill 'Em All* eingesetzt hatte, um vom Ertrag ihrer Musik leben zu können, machte eine Balance zwischen künstlerischen Ambitionen der Band und marktstrategischen Entscheidungen des Managements wie der Plattenfirma zu einer ständigen Herausforderung, der sich METALLICA mit dem *Black Album* erstmals in voller Konsequenz stellten. *Nothing Else Matters* war dafür ein entscheidender Schritt, da insbesondere James Hetfield als das Gesicht und die Stimme der Band eine bis dahin unbekannte, persönliche Seite zeigte, die kaum zum bisherigen Image harter wilder Männer passte. Das brachte ihm insbesondere die Begeisterung neuer, weiblicher Fans ein. Eine gefühlvolle Ballade, die nicht wie bis bisher schließlich doch noch zu einem harten Metalsong wird (*Fade To Black*; *Sanitarium*), sondern trotz eines impulsiven Gitarrensolos konsequent ruhig und melancholisch bleibt, war aus dieser Perspektive bereits ein riskanter Schritt. Dies durch ein volles

Orchester zusätzlich zu untermauern, wäre zu dieser Zeit offensichtlich aber noch ein Schritt zu weit gewesen, hierfür reichte der Mut noch nicht aus. Dies lag keineswegs an Kamens Arrangements, sodass METALLICA zusätzlich zur Albumversion noch eine Fassung abmischten, die konsequent nur die akustische Gitarre und Stimme von James Hetfield enthielt und die restliche Untermalung ausschließlich dem Orchester überließ, wie sie Kamen begeistert erzählten, als sie sich zufällig im Rahmen der Grammy-Preisverleihung 1991 trafen. Diese als „Elevator-Version“ veröffentlichte Fassung verblieb, fast heimlich, lange Zeit im Hintergrund. Für die Albumfassung hatte Hetfield lieber die Geigenstimmen durch lange, mit einem sogenannten E-bow erzeugte Gitarrenlinien ersetzt, die als Gitarrenspuren zum legitimen Instrumentarium der Band gehörten.

Aus der Sicht von METALLICA war diese zurückhaltende Entscheidung nicht falsch, das Album wurde ein Riesenerfolg, verkaufte sich weltweit bis heute mehr als 28 Millionen mal und erreichte innerhalb weniger Wochen in mehr als 10 Ländern die Spitze der Album-Hitparaden, was bis dahin noch keiner Metalband gelungen war. Auch beim Konzert im Londoner Wembley-Stadium, das am 20. April 1992 zu Ehren des an HIV verstorbenen QUEEN-Sängers Freddie Mercury veranstaltet wurde, demonstrieren METALLICA ihre Dominanz im Feld der Rockmusik, als sie neben GUNS N'ROSES als Hauptact auftraten, mit denen sie im selben Jahr eine höchst erfolgreiche Welttournee absolvierten.

Als Michael Kamen und METALLICA sich bei den Grammy-Feierlichkeiten 1991 begegneten und Kamen im Verlauf des Gesprächs die Idee hatte, gemeinsam ein ganzes Orchesterprojekt zu machen, reagierte die Band noch sehr zurückhaltend. Mit dem auf zwei Jahre verteilten Doppelalbum *Load/Reload* (1996/97) loteten METALLICA bald darauf die Grenzen zwischen Publikumserwartungen und Stilwechsel, zum überwiegenden Unwillen von Fans und Kritik, allerdings so experimentierfreudig wie seither nie wieder aus. Als radikaler Imagewandel hatten sie mit abgeschnittener Haarmähne

(ein Sakrileg im Metal zu dieser Zeit) Stileinflüsse von Blues, Country und Grunge offen im Songwriting ausgelebt, wieder unterstützt durch Bob Rock als Produzenten. Trotz aller Kontroversen, ob sie sich dem Mainstream nun endgültig hingegen oder ihr Recht auf musikalische Weiterentwicklung konsequent verteidigt hätten, verkauften sich *Load* und *Re-load* sehr gut. Erst jetzt kamen METALLICA auf die Idee eines kompletten, mit Kamern zu realisierenden Orchesteralbums zurück. Die bei *Nothing Else Matters* noch gescheute Annäherung an den Bereich der klassischen Musik wurde hier zu Ende gebracht.³⁸ Auch diese Produktion *S&M* (1999) wurde kontrovers diskutiert, zumal der von Bob Rock für METALLICAS *Black Album* entworfene und seither beibehaltene wuchtige Sound kaum Raum für zusätzliche Orchesterstimmen ließ, sodass der Gesamtklang von *S&M* insgesamt sehr intransparent ausfiel. Wie auf der Konzert-DVD zu sehen ist, hatten Kamen, METALLICA und das SAN FRANCISCO SYMPHONY ORCHESTRA bei zwei Live-Auftritten am 21. und 22. April 1999 ungeachtet aller Bedenken großes Vergnügen an dieser einmaligen Zusammenarbeit. Darüber hinaus sollte auch dieses Projekt von METALLICA die Welt der Rockmusik langfristig verändern. Ihre Zusammenarbeit mit einem Orchester knüpfte an eine Tradition an, die bis in die 1960er- und 70er-Jahre zu Rockbands wie DEEP PURPLE, EMERSON, LAKE & PALMER, PINK FLOYD und YES zurückreicht und aufgrund des enormen Produktionsaufwands anschließend kaum weiterverfolgt wurde. Als nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in Osteuropa hochqualifizierte Orchester nach neuen Aufgabenfeldern suchten und zu einem Bruchteil der westlichen Produktionskosten zur Verfügung standen, stieg seither die Zahl solcher Projekte exponentiell an. Die politische Bedeutung dieser Entwicklung zeigt sich daher weniger in den Themen, die METALLICA in ihren Songs an-

No. 27

27

Axtex® 0-429

© 1999 Michael Kamen Music Library

Seite 27 des Orchesterarrangements für *Nothing Else Matters*

38 Michael Custodis, Kapitel *Filmmusic in Concert: Metallica mit Michael Kamen*, in: *Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik*, Bielefeld 2009.

sprechen, als in der langfristigen Strategie, Rockmusik international dauerhaft wieder im Musikmarkt zu verankern. Nicht zuletzt den Arrangements von Michael Kamen ist es zuzuschreiben, dass METALLICAS *S&M* auf musikalischer Ebene so überzeugte, dass das Album bis heute als Maßstab solcher Projekte gilt, wozu es ohne *Nothing Else Matters* vermutlich nie gekommen wäre.

Bis heute spielen politische Themen in James Hetfields Songtexten keine wesentliche Rolle, da er METALLICAS Musik nicht mit kurzlebiger Tagespolitik verknüpfen will. Erst die rassistischen, xenophoben und frauenfeindlichen Ausfälle Donald Trumps im amerikanischen Präsidentschaftswahlkampf 2016 und dessen erste politische Entscheidungen als mächtigster Staatsmann der Welt beunruhigten die Band so sehr, dass METALLICAS Schlagzeuger und Mastermind Lars Ulrich sowie Leadgitarrist Kirk Hammett sich genötigt sahen, Stellung gegen Präsident Trump zu beziehen und über Interviews und ihre Twitter-Kanäle zur Wachsamkeit gegen Intoleranz und Fremdenhass aufzurufen. Zwischen dieser neuerlichen Politisierung amerikanischer Künstler und METALLICAS stilistischer Emanzipation beim Orchestralalbum *S&M* lag eine schwere Krise der Band zur Jahrtausendwende, als sie selbst zum Gegenstand einer folgenreichen politischen Kontroverse wurde.

Ihr Ruhm hatte sich bis zu diesem Zeitpunkt derart gesteigert, wie sie es sich zu Beginn ihrer Karriere nicht hätten vorstellen können. Vom Songwriting und der Arbeit im Studio, über die Vermarktung eines neuen Albums bis zu den sich daran anschließenden Tourneen hatten METALLICA eine immer stärkere Kontrolle ihrer Musik angestrebt, sodass sie sich durch ihren Erfolg in dieser Absicht bestätigt fühlten. Parallel zu dieser musikalischen Entwicklung entstand im rasant sich ausbreitenden Internet aber eine neue, andere Form des Hörens von Musik, bei der MP3-Dateien über File-sharing-Plattformen plötzlich unkontrolliert im Netz verfügbar waren. Alle moralischen Appelle von Musikern, auf die finanzielle Ver-



Wikipedia

Metallica, Israel, 2010.

wertung ihrer Musik angewiesen zu sein, um davon leben und weiterhin Musik machen zu können, fruchteten nicht. Stattdessen entwickelte sich heftiger Streit, ob das Internet eine neue, virtuelle Welt mit eigenen gemeinnützigen Werten und kostenlosen Angeboten sein sollte oder lediglich eine Erweiterung der herkömmlichen Vertriebswege und Marketingregeln. METALLICAS immense Popularität prädestinierte ihre Musik für File-sharing-Plattformen wie Napster, was den Musikern nicht gefallen konnte, da sie über dort gratis verfügbare, verlustfreie Digitalkopien ihrer Alben keine Kontrolle mehr hatten. Als sie aber im Sommer 2000 gegen Napster Klage erhoben wegen Verletzung ihres Copyright und für jeden dort illegal verfügbaren Titel eine Entschädigung von \$ 100.000 forderten (woraus sich ein Streitwert von \$ 10 Millionen ergab, der

andere Künstler wie DR. DRE zu eigenen Klagen ermunterte), drehte sich die öffentliche Schuldzuweisung plötzlich gegen die Band, der man Profitgier auf Kosten ihrer treuen Fans vorwarf. Napsters Verteidigung, nur die Software zur Verfügung gestellt zu haben und für deren Nutzung nicht verantwortlich zu sein, verfing vor Gericht zwar nicht. Der anschließende juristische Sieg METALLICAS, der Napster zwang, alle Nutzer auszuschließen, die ihre Musik getauscht hatten, wurde aber von vielen Fans als fundamentaler Vertrauensbruch empfunden. Sie sahen ihre Freiheit beim Musikhören beschnitten und akzeptierten die Begründung, für ihren Musikkonsum die Künstler zu entlohnen, nicht. Die Künstler wiederum hatten die Vehemenz dieser Weigerung unterschätzt. Ihre Fans hatten mit dem Verkaufserfolg von Alben und Singles den Aufstieg ihrer gemeinsamen Subkultur in den Mainstream ermöglicht, so dass METALLICA davon ausgingen, weiterhin mit ihrer Musik Geld zu verdienen. Erst die in jüngster Zeit immer beliebteren Streaming-Dienste scheinen ein für Künstler und ihr Publikum beiderseits zufriedenstellendes Modell digitaler Musikvermarktung zu sein, so dass es für die Musikpresse eine Schlagzeile wert war, als METALLICA im Jahr 2016 zu Napster zurückkehrten.

Statt sich aber von der Erfahrung erholen zu können, mit einem gewonnenen Rechtsstreit die enge Bindung zu ihren Fans gefährdet zu haben, um nun das verloren gegangene Vertrauen zurückzugewinnen, geriet die Band Anfang der 2000er Jahre in eine noch tiefere Krise, die beinahe zur Auflösung von METALLICA geführt hätte. Über Jahre hatten die dominanten Persönlichkeiten von James Hetfield und Lars Ulrich ein immer unversöhnlicheres Konkurrenzdenken entstehen lassen, forciert von Hetfields Alkoholerkrankung. Nachdem zunächst Bassist Jason Newsted gefeuert worden war, stieg Hetfield unangekündigt aus den laufenden Arbeiten an einem neuen Album aus und blieb über Wochen verschwunden. Erst mit einer Entzugstherapie Hetfields und durch die Unterstützung eines Psychologen, der die Band über Monate begleitete, fanden METALLICA langsam wieder zusammen. Mit Robert Trujillo engagierte man

einen fulminanten neuen Mitstreiter am Bass und nach zwei Jahren war das Bandkollektiv zu alter Stärke zurückgekehrt. Bekannt sind alle Einzelheiten dieser Krise und ihrer Überwindung, da die Band den Filmemachern Joe Berlinger und Bruce Sinofsky erlaubt hatte, die Arbeit an neuen Songs mit der Kamera zu begleiten – die letzte Kreativphase für *Load/Reload* lag bereits über fünf Jahre zurück. Ursprünglich geplant als Dokumentarfilm, der Fans in bewährter Weise mit Bildern hinter den Kulissen und privaten Aufnahmen versorgen sollte, entwickelte sich der 2004 unter dem Titel *Some Kind of Monster* veröffentlichte Film zum Psychogramm ihrer künstlerischen Krise.³⁹ Im Kontrast zu gängigen Klischees harter Rockstars und ihres Lifestyles von „Sex, Drugs & Rock'n'Roll“ waren es daher gerade umgekehrt der schonungslos offene Umgang der Musiker mit ihren Problemen im Alltag und Szenen von ihnen als ganz normale Familienväter, die mit hoch emotionalen Bildern das Eis brachen und ihre Fans mit METALLICA versöhnten.

³⁹ Die sogenannten Rockumentaries haben sich in den vergangenen Jahren zu einem wachsenden Forschungsfeld zwischen Film- und Musikwissenschaft entwickelt, siehe stellvertretend die Seite www.rockpopmovies.de, die dort verlegte Zeitschrift *Rock and Pop in the Movies*, die Reihe *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* sowie diverse Datenbanken im Internet, u. a. die International Movie Database IMDb.

Attraktion Komplexität

Dream Theater: Vorspiel zu *In the Presence of Enemies*

Im Vergleich zu allen Musikern, deren Lieder in diesem Buch untersucht werden, legt die New Yorker Progressive Metal-Band DREAM THEATER den größten Wert darauf, politische Kritik nicht zum Thema ihrer Songs zu machen. Dies bedeutet nicht, dass nicht auch politische Ereignisse wie die Terroranschläge des 11. September 2001 (in *Sacrificed Sons* auf *Octavarium*, 2005), die Massenproteste in Ägypten im Jahr 2011 (*Outcry* auf *A Dramatic Turn of Events*, 2011) oder ethische Kontroversen über Stammzellenforschung (*The Great Debate* auf *Six Degrees of Inner Turbulence*, 2006) verarbeitet werden. Die Texte beschränken sich aber auf die Beschreibung von Ereignissen und enthalten sich einer Wertung, wie man es beispielsweise von einem Protestsong erwarten würde. Nur selten kommen Politiker in diesen Geschichten als Protagonisten vor, während politische Songs Regierungen oder Entscheidungsträger oftmals pauschal kritisieren. Stattdessen beschränken sich die Texte von DREAM THEATER, wenn sie von politischen Themen handeln, bevorzugt auf die Perspektive von Opfern oder Beobachtern, um die Problematik aus unterschiedlichen Blickwinkeln auszuleuchten, so dass beispielsweise der Song *The Enemy Inside* (auf *Dream Theater*, 2013) den Schmerz eines Soldaten schildert, der unter einer posttraumatischen Belastungsstörung leidet und mit Bildern von Gewalt, Kampf und Tod in seinem Kopf leben muss. Als einzige Ausnahme erzählt das jüngste Album *The Astonishing* (2016) als Rockoper den Kampf von Rebellen gegen einen Diktator, wofür die Handlung aber aus der Gegenwart in eine dystopische Zukunft im Stil von *Game of Thrones* verlagert



Dreamtheater.net

Dream Theater *The Astonishing* (2016)

wurde und Bezüge zu realen Ländern, Kriegen oder politischen Führern vermieden werden.

Als studierte Musiker mit außergewöhnlichen spieltechnischen Fähigkeiten fanden DREAM THEATER zu einem eigenen Stil, als sie Mitte der 1980er Jahre den Sound von Rock und Metal mit Kompositionsprinzipien der klassischen Musik kombinierten. Ihre Stücke enthalten zwar auch traditionelle Liedelemente wie Strophe und Refrain und ihre Texte dienen dazu, Geschichten zu erzählen. Eingebettet werden diese Elemente

aber in ausgedehnte Instrumentalpassagen, die mit komplexen Rhythmen und ausgefeilten Stimmführungen hohe Ansprüche an die Musiker und ihre Hörer stellen. Üblicherweise sind ihre Songs daher mindestens sieben Minuten lang und einige knüpfen mit Selbstzitat und Variationen eigener musikalischer Themen aus anderen Songs ein Netz aus Querbezügen zu anderen Stücken und ganzen Alben.

Auf eine ganz andere Art als bei herkömmlichen Rockbands bekommt DREAM THEATERS Musik durch ihr extremes technisches Niveau eine politische Dimension, die aber nicht im Sinne von herkömmlicher Parteipolitik oder einer Protestkultur beschrieben werden könnte. Stattdessen ist die Gemeinschaft von Enthusiasten, die sich von Bands im Sektor des Progressive Rock und Progressive Metal weltweit millionenfach angesprochen fühlen, selbst Teil der Antwort. Fans solcher Musik schätzen es, wenn diese nicht beim ersten Anhören in allen ihren Details zu verstehen ist, und wollen vom interpretatorischen und kompositorischen Können der Musiker herausgefordert werden. Live-Konzerte sind daher die eigentlichen Höhepunkte ihres Musikgenusses, wenn sie ihre Leidenschaft mit den Musikern auf der Bühne in jenem Augenblick teilen können, wenn diese Musik von Hand gemacht erklingt. Der Begriff „Technik“ entwickelt dabei eine doppelte Bedeutung: Zum einen ist die Entstehung dieser extravaganten, ambitionierten Rockmusik eng verbunden mit der Entwicklung der Synthesizer zur Mitte der 1960er Jahre, als die neuen Möglichkeiten der elektronischen Klanggestaltung steigende Ansprüche an das Wissen und Können von Keyboardern stellten, um das Potenzial ihrer neuen Instrumente voll ausschöpfen zu können. Es ist daher kein Zufall, dass ein Pionier wie der Brite Keith Emerson über eine klassische Klavierausbildung verfügte, so dass sein Können als Interpret wenige Grenzen kannte. Zum anderen wäre die Wirkung dieser Musik nicht so durchschlagend gewesen, dass sie Bands wie EMERSON, LAKE AND PALMER und YES zu kommerziell erfolgreichen Superstars machte, wenn das technische Niveau nicht mit einer hohen interpretatorischen

Emotionalität so gemischt worden wäre, dass Fans mit unterschiedlich hoher musikalischer Bildung sich gleichermaßen angesprochen fühlten.

Während Computer und Elektronik in den 1970er Jahren noch revolutionär und exotisch anmuteten, sind sie heute allgegenwärtig und selbstverständlich. Ihre Bedienbarkeit wurde seither so enorm vereinfacht, dass bereits Kleinkinder mit Tablets und Smartphones souverän hantieren. Entscheidend ist aber, dass das Verständnis der technischen Funktionsweisen mit der bequemen Benutzbarkeit exponentiell sank, so dass die allermeisten von uns Computer und Mobiltelefone verwenden, ohne sie – unterhalb der Benutzeroberfläche – zu begreifen. Wie leicht sich diese Diskrepanz von exzessiver Anwendung bei mangelhaftem Verständnis ausbeuten lässt, zeigen die Skandale um die weltweite Bspitzelung von Bürgern durch Geheimdienste und die Datensammelwut von Konzernen wie Google und Facebook. Aus der stillen, z. T. illegitimen Verwertung persönlicher Daten machten sie ein Milliardengeschäft, dass unseren gesamten Umgang mit Wissen, Privatsphäre und zwischenmenschlicher Kommunikation dauerhaft verändert. Zurück zur Musik von DREAM THEATER kann im Folgenden am Vorspiel des Songs *The Presence of Enemies* gezeigt werden, welche musikalische Tiefenschärfe die kompositorische Gestaltung von populärer Musik entwickeln kann. Hinter der dabei unvermeidlichen Abstraktion, die eine technische Analyse zunächst erfordert, wird die gesellschaftliche Relevanz dieser Art von Musik immer wieder aufscheinen.

Virtuosität

Virtuosität entfaltet in solchen Momenten eine besondere Faszination, wenn dank ausgefeilter technischer Fähigkeiten mit großer Sorgfalt, Routine und Gelassenheit komplizierte Zusammenhänge transparent werden. Und dennoch verbleibt im Feld der Musik ein fast mystischer, unerklärlicher Rest von

Unverständnis auf Seiten des Publikums. Auch spieltechnische Analysen können nicht präzise erfassen, weshalb gerade die Virtuosität von Musikern auf die Emotionalität ihrer Zuschauer besonders einwirkt. Die Musiker wiederum betrachten sich selbst selten in der abstrakten Pose eines Virtuosen. Sie arbeiten sich selbstkritisch an den Grenzen ihrer musikalischen Ausdrucksmittel ab, die sie von noch größerer musikalischer Perfektion trennen, wenn dies ihr Ziel ist. Ihre Spieltechnik ist daher nur Mittel zum Zweck, nicht aber Selbstzweck.

Vergleichbar der Zwiespältigkeit, mit der man Virtuosität in der klassischen Musik bis heute beäugt und zugleich insbesondere auf der Opernbühne feiert, wird sie auch im Bereich der Rockmusik vom Publikum in Form exzentrischer Soli erwartet und ist zugleich der Kritik ausgesetzt. Insbesondere dort, in der Rockmusik, kommt die etymologische Ableitung des Virtuosen vom lateinischen Wort „vir“ für „Mann“ als genderspezifisches Element zum Tragen.⁴⁰ Abgesehen von Sängerinnen wird Rockmusik in den allermeisten Fällen bis heute von männlichen Instrumentalisten dominiert, ohne dass bislang eine Erklärung für dieses Phänomen gefunden worden wäre. Dass technische Komplexität gerade auch auf solche Menschen faszinierend wirkt, die sie aufgrund mangelnder Fähigkeiten selbst nicht durchdringen können, ist erstaunlich.

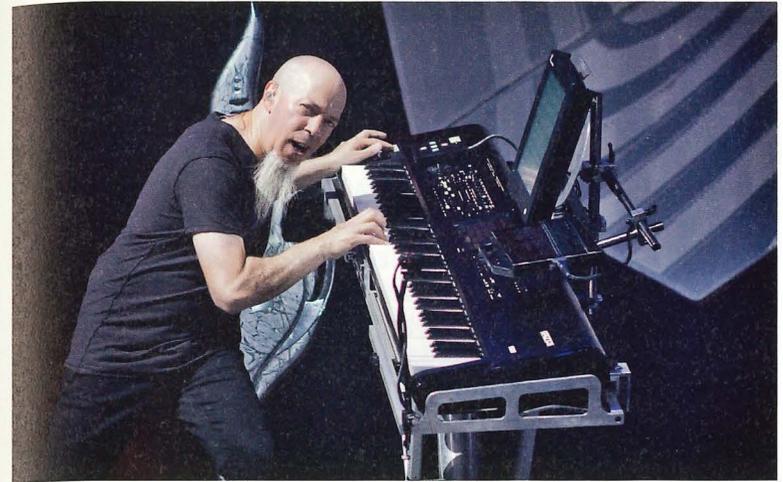
Erwartungen, Vorurteile und Bewunderung – allen diesen Perspektiven gemeinsam ist der Blick *auf* Virtuosen. Als Ausnahmekünstler bewerten wir zwar ihre technischen Fähigkeiten nach mehr oder weniger sachlichen Kriterien. Gleichzeitig aber steht immer auch die ethische Angemessenheit zur Disposition, eine solche technische Überlegenheit stolz oder bescheiden zur Schau zu stellen. Wie aber denken solche Künstler selbst über Virtuosität und wie setzen sie diese gezielt als dramatisches Mittel ein? Denn Virtuosität ist weniger eine Kategorie, die der Selbstwahrnehmung von Künstlern entspricht,

40 Camilla Bork, Artikel *Virtuosität*, in: *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 510f.

sondern vielmehr – in der umgekehrten Blickrichtung – eine Rezeptionsweise bei der Betrachtung solcher Ausnahmemusiker. Erläutern lässt sich diese These am Beispiel der Band DREAM THEATER in einem methodischen Zweischritt: Da Virtuosität untrennbar an die Live-Präsenz von Musikern gebunden ist, um einer staunenden und begeisterten Zuhörerschaft die Finessen einer Komposition oder Improvisation buchstäblich vor Augen zu führen, thematisiert der erste Punkt das spontane Interpretieren arrangierter und damit konstruierter Komplexität. Im Sinne einer Steigerung der Stilmittel nimmt der zweite Punkt das Komponieren in DREAM THEATERS Virtuosenkollektiv in den Blick. Erst hier, in der Balance hohen technischen Anspruchs (einschließlich aller Bereiche von Sound und Bühnenshow) und alternativer Stilmittel (z. B. ruhiger melodischer Passagen) ist zu studieren, wie Kontraste die Wirkung eingestreuter virtuoser Passagen steigern.

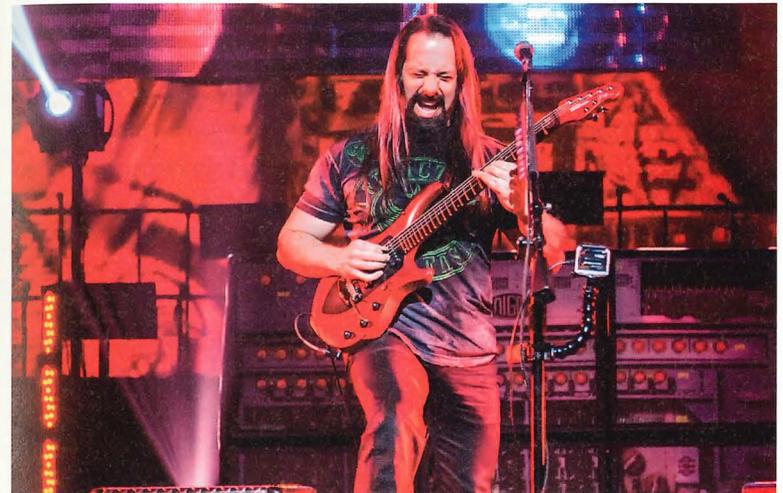
Lineare Komplexität

Jenseits musikalischer Fähigkeiten beginnt technische Perfektion bei physiologischen Gegebenheiten, da Muskeln speziell entwickelt, Bewegungsabläufe permanent trainiert und kleinste Details so verinnerlicht werden müssen, bis aus ihrer musikalischen Verselbstständigung ein eigener Stil entstehen kann. Diesen Aspekt ständigen routinierten Trainings teilen Musiker mit Sportlern. Wenn zu außergewöhnlichem Fleiß noch außergewöhnliches Talent hinzukommt, erreichen solche Musiker ein grundlegendes Niveau, das für andere bereits virtuos und kaum erreichbar wirkt, während es für sie noch keine Herausforderung beinhaltet. Die Mitglieder der US-amerikanischen Progressive Metal-Band DREAM THEATER werden im Bereich der Rockmusik hierfür gerne als Vorbilder angeführt, ohne dass die Geschichte der 1985 von Schlagzeuer Mike Portnoy, Gitarrist John Petrucci und Bassist John Myung gegründeten Gruppe an dieser Stelle mit wegen Worten zusam-



dreamtheater.net

Jordan Rudess beim Solo.



dreamtheater.net

John Petrucci beim Solo.

menzufassen wäre.⁴¹ Festzustellen ist, dass bis zur heutigen Konstellation – 1991 kam Sänger James LaBrie hinzu, acht Jahre später Keyboarder Jordan Rudess sowie 2011 Schlagzeuger Mike Mangini – jede Umbesetzung die Musikalität und technische Finesse der Gruppe weiter steigerte, vor allem in der Selbsteinschätzung ihres kreativen Potenzials. Die oft bemühten Vergleiche von DREAM THEATERS technischer Versiertheit zu Kollegen aus dem Bereich der klassischen Musik sind durchaus zutreffend, da alle nicht nur ihre Instrumente studierten – die meisten am Berklee College of Music, wo Mangini bis zu seinem Einstieg bei DREAM THEATER auch als Professor unterrichtete, während Rudess im Solistenprogramm der New Yorker Juilliard School eingeschrieben war.⁴² Vielmehr pflegen alle bis heute auch eine entsprechend hohe individuelle Übungsroutine und kollektive Probendisziplin.

Wenn hinsichtlich der Bewertungsmaßstäbe festgestellt wurde, dass Parts auf durchschnittlichere Musiker bereits virtuos wirken, die für technisch extrem versierte Musiker noch keine Herausforderung darstellen, gilt dies insbesondere für das Zusammenspiel von Virtuosen. Wenn (wie im Fall von DREAM THEATER) die Interpreten ihre eigenen Stücke komponieren, lohnt ein Blick auf jene Passagen, die nicht als explizite Solostellen die Fertigkeit einzelner Musiker besonders hervorheben, sondern umgekehrt ihr Zusammenspiel betonen. Ein gutes Beispiel ist der Beginn des zwanzigminütigen Stücks *In the Presence of Enemies*, das in zwei Teilen DREAM THEATERS 2007 erschienenes neuntes Studioalbum *Systematic Chaos* eröffnet und beschließt. Zu diesem Album ist ein Songbook erschienen, in dem entlang der Noten verfolgt werden kann, wie durch Schichtungen und Verdichtungen die rhythmische

41 Vergleiche zur Bandbiografie zahlreiche Fanseiten im Internet, insbesondere die von der Band selbst sowie die von ihrem ehemaligen Mitglied Mike Portnoy gepflegten Websites.

42 Michael Custodis, *Traditions, Inspirations, Contrasts. Jordan Rudess' „Explorations for Keyboard and Orchestra“*, Online-Publikation Münster 2016, 41 S. Online unter http://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/musikwissenschaft/pdf/custodis_-_jordan_rudess_explorations.pdf.

Komplexität eines Songs langsam gesteigert wird und wie sie dank kurzer, gut zu identifizierender Motive dabei transparent bleibt. Wenn eine Schicht etabliert ist, wird sie von einer weiteren überlagert, die zunächst wie ein Solo wirkt und doch nur eine nächste Ebene bildet usw.

Richten wir Blick auf den Beginn des Stücks: Die ersten vier Takte umspielen gemeinsam mit Terzsritten einen abwärts geführten d-Moll-Akkord, bei dem der Tonraum einer Quinte kaum verlassen wird. Mit D als Orgelpunkt übernimmt anschließend die Gitarre die Stimmführung und etabliert eine zweitaktige Einheit, bei der D als repetierter Referenzton fungiert. Auch wenn das Notenbild diese zweitaktige Einheit als Kombination eines 7/8- mit einem 6/8-Takt ausweist, überspielen die Gitarrenfiguren diesen Taktwechsel. Vergleicht man diese Stelle im Höreindruck, erklärt sich dieser Effekt als geschicktes Spiel mit musikalischen Erwartungen und konventionellen Hörweisen: Mit der dritten Wiederholung des D beginnt eine charakteristische Pendelbewegung, die zunächst von den Intervallpaaren D-A, D-G und wieder D-A bis auf die Septime D-C springt (Markierung 1 in Abb. 1). Wie an der eingezeichneten Spiegelachse zu sehen ist, kehrt sich diese Figur um, sodass auf einen größeren Intervallsprung H-D die ursprüngliche Pendelbewegung folgt (um ein Pärchen verkürzt), diesmal in umgekehrter Reihenfolge G-D und A-D. Verkürzt man diese gesamte Figur auf vier Töne vor und vier Töne hinter der Spiegelachse, findet man sie mit identischen Bewegungsrichtungen wieder (Markierung 2), diesmal im Übergang der beiden Taktstriche. Da die letzte Sechzehntelnote D, mit der die Figur beginnt, aber noch dem ersten der beiden Takte zugeordnet wird, ist dieser Taktwechsel nur virtuell und nicht im Höreindruck erkennbar. Wie an Markierung 3 zu erkennen ist, schließt die gesamte Figur mit einer Wiederholung des Mittelsegments aus der ersten langen Notenkette (siehe S. 82, Abb. 1, Markierung 1).

Es folgt eine neue Figur der Gitarre, bis sie in den Takten 9 bis 17 den drei anderen Instrumenten Gelegenheit gibt, mit Bruchstücken der Gitarrenlinie zu kommentieren. Ab Takt 18

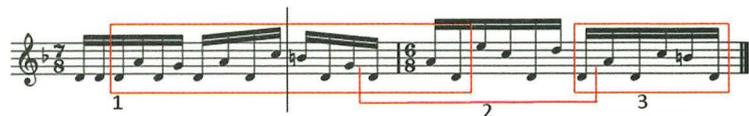


Abb. 1: Dream Theater, *In The Presence Of Enemies*, Takt 5–6

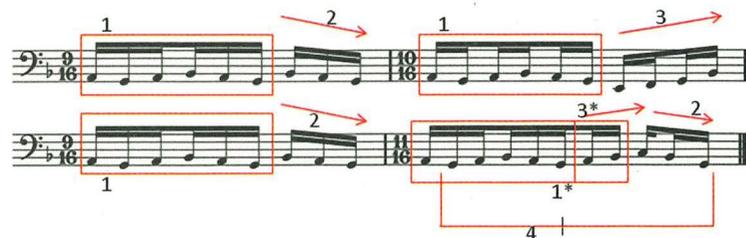


Abb. 2: Dream Theater, *In The Presence Of Enemies*, Takt 26–29

steigt die Band endgültig ein und kehrt noch einmal zum Anfang zurück, wobei nun das Keyboard mit Unterstützung des Schlagzeugs die Stimmführung übernimmt, während die Gitarre Harmoniewechsel des Basses akkordisch untermalt. Hier erleben wir ein weiteres Prinzip von DREAM THEATERS Musik, nur sehr selten, als besonderer Effekt, Songteile wortwörtlich zu wiederholen. Im Regelfall wiederholter Refrains oder Strophen gewinnen sie lieber den jeweils zugrunde gelegten Ideen weitere Spielarten ab, um die Instrumentalparts damit abwechslungsreicher zu gestalten.

Der ab Takt 26 einsetzende B-Teil – nun auf der Quinte A – komprimiert die bisherige Leitidee, den Grundton mit wechselnden Taktschwerpunkten zu umspielen, auf wenige Töne. Der Fokus liegt, nicht zuletzt dank des wieder aufgenommenen Unisono-Spiels der drei Melodieinstrumente, noch stärker auf den vom Schlagzeuggroove vorangetriebenen ungleich-

mäßigen Betonungen. Ausgangspunkt ist nun ein 9/16-Takt, der mal um ein, zwei, vier oder fünf Sechzehntel verlängert wird und auch bei mehrmaligem Hören eigenwillig zu zählen ist (siehe S. 82, Abb. 2).

Den Kern bildet eine Gruppe von sechs Tönen, die als wellenförmige Bewegung den Ausgangston A umspielt (siehe Ziffer 1). Darauf folgt eine nachgeschobene kürzere Einheit, zunächst mit drei abwärts geführten Noten (Ziffer 2), im zweiten Fall mit vier aufwärts strebenden Tönen (Ziffer 3). Der dritte Takt wiederholt wörtlich den ersten, bevor der vierte Takt auf engstem Raum die größte Variationsdichte entfaltet: Zum einen wird die mit einem Kasten markierte Sechstongruppe um zwei Töne verlängert (Ziffer 1*), die aufwärts steigen wie im zweiten Takt (Ziffer 3*), an die sich aber ausnahmsweise die bekannte Gruppe aus drei abwärts geführten Tönen anschließt (Ziffer 2). Vernachlässigt man im vierten Takt den ersten Ton (siehe Ziffer 4 mit Spiegelachse), lässt sich auch das bereits bekannte Prinzip einer figurativen Spiegelung von Motiven identifizieren.

Ein entscheidender Vorteil dieser Vorgehensweise ist die Steuerung der Wahrnehmung: Bei wachsender Komplexität eines Parameters – hier der rhythmischen Anordnung – sorgt ein anderes Element für stete Orientierung, in diesem Fall durch die Reduzierung des Tonumfangs sowie der Stimmführung im Unisono. Damit bleiben die Abweichungen vom bisherigen Schema erkennbar und das Gesamtbild wird nicht zu unübersichtlich. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass aus einem mehr als fünfminütigen Vorspiel für einen 20 Minuten langen Song hier nur wenige Takte isoliert wurden, um ein Prinzip zu demonstrieren, das dennoch repräsentativ für ein Kompositionsprinzip von DREAM THEATER ist: die Strukturierung großer Zusammenhänge durch kleine melodische und rhythmische Motive. Im realen Kontext des Stückes ist diese Passage zwar deutlich komplexer, wird in rasantem Tempo ausgeführt und bezieht alle Instrumentenstimme ein, die sich in unterschiedlichen Konstellationen verzahnen oder kommentieren. Dennoch

ist – quasi auf der mikroskopischen Ebene – zu erkennen, wie sich mit diesem und weiteren Prinzipien große dramatische Zusammenhänge konzipieren lassen. Wenn man erstens bedenkt, dass hier nur der Kontext der instrumentalen Gestaltung berücksichtigt wurde, und man zweitens die Möglichkeiten hinzunimmt, mit Songtexten musikalische Stimmungen zu ganzen Geschichten auszuformen, ahnt man das Potenzial einer Band wie DREAM THEATER.

II. Komponieren für Virtuosen

Häufig stehen junge Musiker zu Beginn ihrer Karriere vor der Schwierigkeit, nicht nur als originelle Songwriter auf sich aufmerksam zu machen, sondern auch unter Beweis stellen zu wollen, dass sie ihr Handwerk als Instrumentalisten verstehen. Dies kann einerseits zu Spannungen innerhalb einer Band führen, wenn z. B. ein Sologitarrist zum Missfallen der Kollegen bei Auftritten bevorzugt das Rampenlicht sucht. Andererseits können Songs zu überladen ausfallen, wenn sie zu vielen Zwecken auf einmal dienen sollen. Wie aber komponiert man, wenn man diese Phase schon lange hinter sich hat und – wie im Fall von DREAM THEATER – als Performer von Fachleuten und Fans dutzendfach mit Preisen ausgezeichnet wurde, sodass die Reputation respektabel nachgewiesen ist? Wie also gestaltet man Musik, bei der Virtuosität ein wesentlicher Bestandteil des Selbstverständnisses ist, mit der spieltechnisch aber nichts mehr bewiesen werden muss? Im Lauf der Jahre kristallisierten sich aus DREAM THEATERS Band-Repertoire bestimmte Songs zu festen Bestandteilen der Konzerte heraus, bei denen die Zuhörer Solopassagen in allen Einzelheiten genießen, sodass das Verlangen des Publikums nach gemeinsam zelebrierter Virtuosität einen festen Platz hat. Wie aber kalkulieren Musiker selbst ihre Stilmittel, wenn ihre Fähigkeit, außergewöhnlich schnell und kompliziert spielen zu können, nur eine unter vielen Möglichkeiten ist?

In diversen Gesprächen schilderte Jordan Rudess dem Autor, dass er selbst seine Wahrnehmung (und die seiner Kollegen) als Virtuosen durchaus ambivalent sieht.⁴³ Einerseits beinhaltet diese Anerkennung ein Kompliment für solide Technik, die er fortlaufend trainieren muss, um sie zu erhalten. Trotz gegenteiliger Absichten können außergewöhnliche technische Fähigkeiten andererseits auch verängstigen und als Konkurrenzverhalten interpretiert werden. Die künstlerischen Konsequenzen dieser Ambivalenz sind musikalische und soziologische: Musikalisch macht Virtuosität den Versuch sichtbar, physische und psychische Einschränkungen zu überwinden, um musikalische Absichten möglichst direkt und pur auszudrücken. Ästhetischer Motor ist das übergeordnete Streben nach musikalischer Perfektion, das sich in diesem Fall in der kompositorischen Arbeit und ihrer performativen Interpretation zeigt. Daher umfasst die virtuose Beherrschung des Instruments gerade auch die leisen Töne, um kontrastierende, polychrome Stimmungen zu erzeugen. Die harmonische und rhythmische Komplexität, die gesteigerte Ansprüche an das musikalische Abstraktionsvermögen der Zuhörer stellt und damit bestimmte Publikumsteile besonders anspricht, wird damit zum Gegenpol melodischer und atmosphärischer Elemente, die sich emotional direkter vermitteln. Diese Balance aus Komplexität und Emotionalität entwickelte DREAM THEATER zum Markenkern ihrer Musik. Als erfahrene und etablierte Musiker kommt ihnen dabei ein Effekt zugute, den man „virtuelle“ oder „imaginierte Virtuosität“ nennen könnte. Im Wissen um ihr immer wieder bestätigtes Können lenkt beim Hören und Betrachten ihrer Arbeit diese virtuelle, imaginierte Virtuosität unsere Wahrnehmung: Wenn man sich bewusst macht, wie viel Musik sie bereits geschaffen und gespielt haben, kann ein neuer Song auf bestimmte Elemente konzentriert bleiben

⁴³ Der Autor steht seit 2013 regelmäßig mit Jordan Rudess in Kontakt, sodass alle zitierten Aussagen persönlichen Gesprächen entstammen.

oder auch verzichten, wenn man ihn ins Verhältnis zu den Dutzenden bereits geschriebenen Songs setzt.

DREAM THEATERS eigenwillige Mischung gefühlvoller, balladischer Passagen mit schnellen, rhythmisch vertrackten Abschnitten machte sie zwar berühmt, doch wuchs mit ihrer Bekanntheit auch die Kritik an diesem Stil. Bezeichnenderweise bedienen sich kritische Fans und Rezensenten weniger musikalischer Argumente, sondern reduzieren ihre Einwände auf soziologische Stereotype: Während die komplexen Anteile als Kopfmusik für Nerds bezeichnet werden, gelten die emotionalen balladenartigen Songteile Gegnern dieser Musik als zu weich und weiblich. Darüber hinaus machte Rudess im Gespräch die aufschlussreiche Bemerkung, dass eine überschwängliche oder kritische Bewertung seiner Virtuosität auch genreabhängig ist und unterschiedliche soziale Orte hat: Während seine Fingerfertigkeit sowie seine Art der Klavierbegleitung im Kontext von DREAM THEATERS Progressive Metal bisweilen deutlich negative Reaktionen provoziert, erntet er mit exakt denselben Charakteristika höchstes Lob, zuletzt für seine Mitwirkung im Jazzrock-inspirierten Instrumentaltrio mit Tony Levin und Marco Minneman.

Zieht man eine Zwischensumme dieser Beobachtungen, ermöglicht den Musikern von DREAM THEATER das Komponieren im Virtuosenkollektiv, auf eine Stilbreite zurückgreifen zu können, die ein Mitglied oder ein Album alleine nicht leisten könnte. Im Umkehrschluss sind die musikalischen Gemeinsamkeiten aber auf den zuvor beschriebenen stilistischen Markenkern der Traditionen von Metal und Progressive Rock konzentriert. Andere Interessen der verschiedenen Bandmitglieder bleiben außen vor, wie die zahlreichen Nebenprojekte von Jordan Rudess, die Soloalben von Sänger James LaBrie und die Projektband THE JELLY JAM von Bassist John Myung dokumentieren.

Gemessen am übrigen Komplexitätsgrad von Rockmusik und Metal stellt sich abschließend die Frage, ob der Erfolg, den sich DREAM THEATER über Jahrzehnte bei einem Millionenpublikum weltweit erspielt haben, nicht im Widerspruch steht

zu den erforderlichen Vorkenntnissen, diese Musik in allen Details zu verstehen, sowie zu den notwendigen technischen Fähigkeiten, ihre Songs nachzuspielen? Erstaunlicherweise besteht aber gerade kein Widerspruch zwischen den technischen Fertigkeiten der Musiker und ihrer Popularität. Stattdessen ist ihr Erfolg ein aussagekräftiges Phänomen unserer heutigen Musikkultur: Die allermeisten Vorgänge in unserer hoch technisierten Welt sind heute so kompliziert, dass sie sich dem Verständnis der meisten von uns entziehen. Wir vertrauen uns daher Experten an, die diese Komplexität transparent und rezipierbar aufbereiten, damit wir uns dazu verhalten können. Auf ihrem Gebiet komponieren DREAM THEATER einen so herausfordernden Grad an musikalischer Komplexität, dass es ihrer Interpretationsfähigkeit als Live-Musiker bedarf, um die Handhabbarkeit, Sinnhaftigkeit und Genussfähigkeit solcher komplizierter Strukturen – als Ausdruck von Kunst – vor Ohren und Augen zu führen.

In einer Zeit scheinbar unbegrenzter digitaler Zugriffsmöglichkeiten haben wir uns inzwischen auf totale Manipulierbarkeit eingestellt, nicht nur, aber auch akustischer und visueller Artefakte. Ein entscheidender Faktor für den Erfolg von DREAM THEATER und anderen Virtuosen ist ihre Live-Präsenz, mit der uns die menschliche Gestaltung von Zusammenhängen bewiesen wird, deren Komplexität die meisten von uns überfordern würde.

Bei aller Expertendistanz, die technische Fähigkeiten in der Praxis ausstrahlen können, schaffen gerade diese elaborierten Kunstmittel eine besondere Nähe zum Publikum. Eine solche Virtuosität wirkt nicht bedrohlich oder kalt, sondern ist ein entscheidendes Kommunikationsmittel um zu verdeutlichen, warum man genau solche Bands braucht und weshalb sie sich mit diesem Markenzeichen schon so lange im Geschäft halten können: Trotz aller technischen Mittel bleibt die menschliche Komponente die entscheidende Zutat von Musik. Im Fall von DREAM THEATER ist sie komplex und lebendig zugleich, was sie zu einem spannenden Rätsel macht. Einfache Lösungen

werden schnell langweilig und gerade auch der Progressive Metal fordert seine Liebhaber mit hintergründigen Resultaten heraus. Für deren Gestaltung ist Virtuosität eine Schlüsselkompetenz.

Eindeutig zweideutig

Rammstein: *Links 2 3 4*

Nach dem in den 1970er- und 80er-Jahren die Elektro-Pioniere KRAFTWERK und die Hardrocker THE SCORPIONS große internationale Erfolge feierten, dauerte es ein weiteres Jahrzehnt, bis mit den Ost-Berlinern RAMMSTEIN Anfang der 1990er-Jahre wieder eine Band langfristig über Deutschland hinaus auf sich aufmerksam machte. Mit den beiden Vorgängergruppen teilt RAMMSTEIN spezifische Eigenschaften: Während schon die englisch-singenden SCORPIONS auf harte Gitarren und kraftvolle Schlagzeugsounds setzten, stellten KRAFTWERK den Klang der deutschen Sprache mit schlagwortartig reduzierten Texten ins Zentrum ihrer Songs. Wie viele junge Musiker, die sich von der Masse anderer Bands abheben wollen, entwickelten RAMMSTEIN ein eigenes ästhetisches Gesamtkonzept: In Anlehnung an die futuristische Stummfilm-Ästhetik der 1920er-Jahre, für die Fritz Lang mit *Metropolis* (1927) Maßstäbe setzte, inszenieren sie sich zum einen auf der Bühne mit kantig ausgeleuchteten, geschminkten und dunkel überzeichneten Gesichtern, Kostümen in Lack und Leder (oft auf nackter, glänzend eingeölter Haut) sowie einem Gesamtdesign aus Bühnenbild, Lightshow und spektakulären Pyroeffekten. Zum anderen greifen sie in ihrer Visualität und mit dem Klang der Stimme von Sänger Till Lindemann auf Elemente zurück, die von Fans und Kritikern als spezifisch deutsch erkannt werden und ebenfalls bis in die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zurückreichen: Ihr erster Designer Gert Hof orientierte sich zur Gestaltung der Bühnenshow an den Lichtdomen Albert Speers, mit denen Hitlers Lieblingsarchitekt und späterer Rüstungsminister unter Zuhilfenahme dutzender Flakscheinwerfer die Reichsparteitage

der NSDAP in Nürnberg ausleuchtete. In Verbindung mit Lindemanns Art, das „R“ wie ein Schauspieler im Theater oder Kabarett der 1920er-Jahre zu rollen, und der physischen Präsenz seines durchtrainierten Körpers entstand daraus eine Ästhetik, die mit Erinnerungen an den martialischen Heroenkult der faschistischen, nationalsozialistischen und sowjetischen Diktaturen spielt und entsprechend kontrovers diskutiert wird.

Auch wenn ein solches Körperbild im Stalinismus ebenfalls propagiert wurde und das rollende „R“ dem vorherrschenden Sprachstil von Schauspielern und Sprechern um die Wende zum 20. Jahrhundert generell entsprach, wird nicht zuletzt aufgrund der deutschsprachigen Texte und der Herkunft der Musiker aus Ost-Berlin über die politische Einstellung von RAMMSTEIN spekuliert. Als der von DEPECHE MODE gecovertete Song *Stripped* 1998 unkommentiert mit Aufnahmen aus Leni Riefenstahls *Olympia*-Film von 1936 bebildert wurde,⁴⁴ schien diese Debatte endgültig entschieden und RAMMSTEINS rechtsradikale Überzeugung belegt. Die Band wiederum berief sich auf die Freiheit der Kunst, das Recht auf ästhetische Provokation sowie ihre Herkunft aus der linken Ost-Berliner Punk-Szene der Vorwendejahre, um ihre Distanz zum neofaschistischen Milieu klarzustellen. Auch wenn in Interviews die Verwendung von Bildern aus Riefenstahls NS-Propagandafilm von der Band schließlich als Fehler eingeräumt wurde, wollte sich die Kontroverse nicht legen. Um die politische Einstellung der Musiker ein für allemal zu belegen, veröffentlichte man daher auf dem nächsten Album *Mutter* (2001) den Song *Links 2 3 4*.

Bis zu diesem Zeitpunkt hatten RAMMSTEIN immer auf der Distanz ihrer Bühnenpersonae zu den Privatleuten Till Lindemann (Gesang), Richard Kruspe (Gitarre), Laul Landers (Gi-

⁴⁴ Valerie Weinstein, *Reading Rammstein, Remembering Riefenstahl: „Fascist Aesthetics“ and German Popular Culture*, in: *Riefenstahl Screened. An Anthology of New Criticism*, hg. von Neil Christian PAGES, Mary Rhiel und Ingeborg Majer-O'Sickey, New York und London 2008, S. 131f.



KinkESizemore/Wikipedia

Rammstein in Belgrad, Serbien, 20. März 2010.

tarre), Oliver Riedel (Bass), Christian „Flake“ Schneider (Keyboards) und Christoph „Doom“ Schneider bestanden. Gleiches galt für Lindemanns Texte, die mit geschickten Wortspielen und doppeldeutigen Metaphern eine Nähe zu Tabus und provokativen Themen wie Inzest, Kannibalismus, Nekrophilie, Sodomie und Sado-Masochismus, Missbrauch, Pyromanie und Pornographie erzeugen und die Untiefen der menschlichen Seele in der Fiktionalität künstlerischer Lyrik ausloten. Die Betonung der Fiktionalität von Kunst ist dabei das entscheidende Argument, das Lyrische Ich von Lindemann als Performer auf einer Bühne nicht mit seinen privaten Überzeugungen zu verwechseln. Wenn nun aber – auf derselben Bühne, im selben Kostüm und innerhalb desselben Konzertprogramms – regelmäßig auch *Links 2 3 4* gespielt wird, ist hier ein logischer Bruch zu konstatieren: Dieses eine Mal be-

anspricht die Band aus ihren Rollen herauszutreten, um ihre tatsächliche politische Meinung zu vertreten. Wie kann aber ein einziges Mal Eindeutigkeit signalisiert werden, wenn mit denselben künstlerischen Mitteln alle anderen Songs in der Schwebe der Zweideutigkeit bleiben sollen? Im logischen Umkehrschluss würde dies alle gegen RAMMSTEIN erhobenen Vorwürfe bestätigen und ihre auf der Bühne inszenierten Rollen in eins mit der Identität der Performer setzen. RAMMSTEINS Konzept basiert aber eindeutig auf Zweideutigkeit, was eine unmissverständliche Eindeutigkeit ausschließt. Weshalb dieser Widerspruch die Idee von RAMMSTEIN als einem internationalen Bühnenact aber nicht außer Kraft setzte, sondern die politische Wahrnehmung ihrer Musik abbildet, soll im Folgenden zunächst am Song selbst untersucht werden. Anschließend wird die politisch mehrdeutige Wahrnehmung der Band inner- und außerhalb Deutschlands zu diskutieren sein.

Der Song

Bereits die ersten Klänge marschierender Truppen versetzen *Links 2 3 4* in einen militärischen Kontext. In der Live-Version steigen die Fans an dieser Stelle mit rhythmischem Klatschen ein, bevor das Schlagzeug mit einer üblichen Eröffnungsfloskel von Snare- und Bass-Drum den anderen Instrumenten das Signal gibt, zu beginnen. Es folgt der typische RAMMSTEIN-Sound im Stil des Industrial-Metal, bei dem verzerrte Gitarren mit einfachen Powerchords ein eingängiges Riff wiederholen, vom Keyboard Samples (in diesem Fall Geräusche und Scratches) und flächige Synthesizer beigesteuert werden und das Schlagzeug jeden Schlag des Takts mit Snare- und Bass-Drum betont.

Mit Beginn der ersten Strophe nimmt sich die Band stark zurück, nur Bass und ein reduziertes Schlagzeug liefern dem Gesang einen dezenten Hintergrund. Mit beinahe geflüsterter Stimme stellt Till Lindemann vier Fragen: ob man Her-

zen brechen, quälen und stehlen könne und ob sie selbst in der Lage wären, zu sprechen. Falls man beim ersten Anhören des Liedes darüber im Bilde war, dass RAMMSTEIN nach dem *Stripped*-Eklat damit unmissverständlich ihre politischen Überzeugungen demonstrieren wollten, entstehen hier erste Fragen: Einerseits kann die Metapher gequälter und nun sprechender Herzen tatsächlich autobiografisch interpretiert werden, andererseits ist eine solche bildreiche Sprache auch typisch für Lindemanns uneindeutige Lyrik, die in diesem Fall mit Assoziationen zu Märchen wie *Das Kalte Herz*, *Die drei Schwestern mit dem gläsernen Herzen*, *Schneewittchen* und der *Froschkönig* spielt. Darüber hinaus hatte Oskar Lafontaine im Oktober 1999 mit seinem Buchtitel *Das Herz schlägt links* ein neues Schlagwort geprägt, als er medienwirksam mit seinen ehemaligen SPD-Weggefährten abrechnete. Im März 1999, wenige Monate nach der Wahl Gerhard Schröders zum Bundeskanzler, war er aus Protest gegen die Sozial- und Wirtschaftspolitik der neuen Bundesregierung von seinem Amt als Bundesfinanzminister und Vorsitzender der SPD zurückgetreten und schilderte nun in Buchform seine Sicht der Ereignisse.

Im anschließenden Songteil, der strukturell als Bridge fungiert, nimmt sich die Band noch stärker zurück, während der Gesang die Spannung weiter ansteigen lässt: Nun spricht Lindemann in der ersten Person des Lyrischen Ich von „seinem Herzen“, das ein anonymes Kollektiv von Gegnern („Sie wollen mein Herz am rechten Fleck sehen“; „Der Neider hat es schlecht gewusst“) lokalisiert haben will. Die Metapher des Herzens am „rechten Fleck“, mit der üblicherweise eine aufrichtige und ehrliche Gesinnung gelobt wird, spielt dabei geschickt mit der politischen Deutung von rechts und links als Polaritäten von konservativ/nationalistisch/rechtsradikal versus progressiv/international/kommunistisch, sodass Lindemann in seiner Bühnenrolle antworten kann: „Doch sehe ich dann nach unten weg. Da schlägt es links.“ Mit der Pluralform des „sie“, die sein Herz am rechten Fleck sehen wollen,

ließen sich neben Vorwürfen von Kritikern und Gegnern der Band pauschal auch alle anderen Vereinnahmungen, etwa von rechter Seite, zurückweisen, ohne dass aber auch diese Deutung zuverlässig zu belegen ist. Nur in Interviews bestätigten RAMMSTEIN, dass die Kernbotschaft des Songs „Links“ politisch wörtlich zu verstehen sei, während bei ihren Konzerten traditionell auf Erklärungen verzichtet wird. Hier wird die fiktionale Distanz, die von der Gesamtkonzeption mit Kostümen, Bühnenbild, Schminke und Choreographie ausgeht, nicht (etwa im Stil von Bertolt Brechts V-Effekt) durchbrochen.

Nach einer zweiten Strophe, die nach demselben Muster wie die erste einige Herzensfragen stellt, die in der Bridge in der Ich-Form beantwortet werden, setzt der Refrain ein, der den Zuhörern mit Vehemenz zunächst dreimal das Wort „Links“ einhämmt und sich im Marschbefehl „Links zwei, drei, vier“ fortsetzt. Dieses Muster wiederholt sich nach einem zwischengeschalteten Gitarrensolo noch einmal für die dritte Strophe mit Bridge und Refrain. Der musikalische Marschbefehl bei RAMMSTEIN hat einige Ähnlichkeit zum Schlachtruf „Drum links, zwei, drei!“ im *Einheitsfrontlied* von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, der als identitätsstiftende Formel der kommunistischen Kampfzeit aus der Weimarer Republik in der DDR (als dem selbsterklärten Staat des deutschen Antifaschismus) omnipräsent und fester Bestandteil von FDJ-Liederbüchern war. Es ist daher zwar davon auszugehen, dass die Mitglieder von Rammstein dieses Lied aus ihrer Kindheit und Jugend in Ost-Deutschland kannten. Ob ihre linke Haltung allerdings gleichzusetzen ist mit einer positiven Erinnerung an die DDR, ist durchaus zu bezweifeln. Sowohl ihre Zugehörigkeit zur Punkbewegung, die von staatlichen Behörden misstrauisch beäugt und von Erich Mielkes Staatssicherheit verfolgt wurde, als auch die Verhaftung von Christian Lorenz im Jahr 1986 wegen geplanter Republikflucht sowie die erfolgreiche Flucht des späteren RAMMSTEIN-Gitarristen Richard Kruspe von Schwerin aus über Ungarn und Österreich in den Westen sprechen gegen eine nachträgliche Verklärung der DDR im Stil einer „Ostalgie“.

*Kann man Herzen brechen
Können Herzen sprechen
Kann man Herzen quälen
Kann man Herzen stehlen*

*Sie wollen mein Herz am rechten Fleck
Doch seh' ich dann nach unten weg
Da schlägt es links*

*Können Herzen singen
Kann ein Herz zerspringen
Können Herzen rein sein
Kann ein Herz aus Stein sein*

*Sie wollen mein Herz am rechten Fleck
Doch seh ich dann nach unten weg
Da schlägt es links*

Links zwei drei vier

*Kann man Herzen fragen
Ein Kind darunter tragen
Kann man es verschenken
Mit dem Herzen denken*

*Sie wollen mein Herz am rechten Fleck
Doch seh ich dann nach unten weg
Da schlägt es in der linken Brust
Der Neider hat es schlecht gewusst*

Links, zwei, drei, vier

In Ergänzung von *Links 2 3 4* als Albumtitel und Single veröffentlichten RAMMSTEIN im Mai 2001 eine Videofassung, die weniger das gespannte Verhältnis eines Individuums zu einem politischen Kollektiv zum Thema machte (wie man es bei einer autobiografischen Interpretation des Songs vielleicht hätte annehmen können). Stattdessen zeigt es das ge-

waltsame Aufeinandertreffen zweier Lager, was sich – vor dem politischen Hintergrund des Songs und seiner Entstehungsgeschichte – als ein Kampf zweier Weltanschauungen interpretieren lässt. Zum Marschrhythmus der Tonspur fährt die Kamera in einen Erdbau hinein und zeigt eine Welt von Ameisen, die eine menschliche Gemeinschaft verkörpern: Im Widerspruch zur pausenlosen Geschäftigkeit der fleißigen Insekten nehmen sich diese Ameisen eine Auszeit, spielen Fußball, tanzen in einer Disko zur Musik von RAMMSTEIN, die ein DJ für sie auflegt, und gönnen sich einen Kino-Abend, um gemeinsam ein Konzertvideo der Band zu genießen. Die mediale Beobachtung der Musiker auf der Bühne dient dabei als Spannungsbogen zur medialen Ausspähung der Ameisen im Video durch drei wesentlich größere Käfer, die offensichtlich einen Überfall planen.

Während Großaufnahmen in schwarz-weiß die Band beim Musikmachen zeigen, wirken insbesondere die Bewegungen und Gesten von Till Lindemann verlangsamt und grotesk überzeichnet wie in einem klassischen Stummfilm. Offensichtlich setzte Regisseur Zoran Bihać mit dieser Anspielung auf die UFA-Tradition in Babelsberg vor 1933 zwar einen Kontrapunkt zu den bekannten Bildern Leni Riefenstahls, deren Verwendung RAMMSTEIN diese unliebsame Debatte erst beschert hatte. Wenn man zugleich aber mit Riefenstahls weiteren NS-Propagandafilmen vertraut ist, finden sich in Bihaćs Szenen auch Referenzen auf *Triumph des Willens* (1935), Riefenstahls berühmt-berüchtigte und von Adolf Hitler persönlich unterstützte Dokumentation des Nürnberger Parteitags der NSDAP von 1934.⁴⁵ Damit steht die scheinbare Eindeutigkeit der von RAMMSTEIN beabsichtigten politischen Distanzierung wieder in Frage, da die sowohl im Nationalsozialismus, als auch im

⁴⁵ Weinstein, *Reading Rammstein, Remembering Riefenstahl*, S. 139f. David A. Robinson, *Metamodernist Form, „Reader-Response“ and the Politics of Rammstein: What Rammstein Means When You Don't Understand the Lyrics*, in: *Rammstein on Fire. New Perspectives on the Music and Performances*, hg. von John T. Littlejohn und Michael T. Putnam, Jefferson und London 2013, S. 36.



picture alliance/rtn - radio tele nord, Mediennummer 34235389

Pressefoto zu *Keine Lust*.

Stalinismus bevorzugte heroische Überzeichnung männlicher Körper für RAMMSTEINS visuelles Gesamtkonzept unverzichtbar ist. Da dieses Gesamtkonzept vor allem aber auf Doppeldeutigkeit beruht, wird die Hyper-Maskulinität immer wieder ironisch gebrochen, wie in den Videos zu *Amerika* (2004) und *Keine Lust* (2005), vor allem aber bei den Bühnenshows, wenn Lindemann mit seinem massiven Körper auf den schlaksigen Keyboarder Christian Lorenz trifft.

Definiert man die Konzertaufnahmen von RAMMSTEIN im Video zu *Links 2 3 4* als den Blick der betrachtenden Ameisen, sodass wiederum wir Zuschauer des Musikvideos (eine Betrachtungsebene höher) der Ameisenwelt zusehen, fällt für die Ameisen die Grenze zwischen fiktionaler Filmrealität und Gegenwart in dem Moment in sich zusammen, als die drei gigantischen Angreifer durch die Leinwand hervorbrechen und die Ameisen mit Gewalt, Verwüstung und Tod überziehen. In

der nun folgenden Bridge, wenn Till Lindemann die Rolle des Lyrischen Ich übernimmt und zur leisen Begleitung von Keyboards und unverzerrter Gitarre von seinem Herzen singt, dass „sie“ (die Mitglieder des namenlosen bedrohlichen Kollektivs) am rechten Fleck sehen wollen, sinnen die verbliebenen Ameisen auf Revanche. Nachdem sie von Anführern Anweisungen entgegengenommen haben, sammeln sie sich zur geordneten Schlachtfornation und nehmen auf offenem Feld an ihren Angreifern Rache. Dank ihrer tausendfachen Überzahl kann die Gemeinschaft der RAMMSTEIN-treuen Ameisen – zum Gitarrensolo – die überragende Körpergröße der drei Aggressoren mühelos ausgleichen und die Verschlagenheit der in Überwachungstechniken bewanderten Käfer schließlich neutralisieren. In ähnlicher Form, wie beim Songtext Spielraum für eine mehrdeutige Betrachtung blieb, überlässt auch das Video eine fiktionale oder realitätsnahe Interpretation dieser Handlung den Augen der Betrachter.

RAMMSTEIN als Politikum

Die Grenzen, um RAMMSTEINS politische Provokationen von ironischen Brechungen deutscher Stereotype zu unterscheiden, wären mit Sicherheit anders und vielleicht auch nicht so kontrovers diskutiert worden, wenn ihre Karriere nicht wenige Jahre nach der Bandgründung 1994 von den USA aus einen entscheidenden Schub bekommen hätte. Bereits ihre Benennung nach der US-amerikanischen Airbase im pfälzischen Ramstein, wo 1988 bei einer Flugshow der Zusammenstoß der italienischen Kunstflugstaffel 70 Menschenleben forderte, gibt ihrem Namen in Amerika einen besonderen Beigeschmack. Stärker noch wirken aber die überzeichneten Klänge einer deutschen Sprache, die so wenig realiter gesprochen wird, wie alle Menschen in Bayern in Tracht und Lederhose herumlaufen. Vielmehr bestätigen diese Kulturartefakte gängige Klischees, die sich über Filme und TV-Serien verselbstständigten und dort

selbst längst ironisch gespiegelt werden, wie zuletzt u. a. in Quentin Tarantinos Nazijäger-Blockbuster *Inglorious Basterds* (2009). Vielleicht ist es daher kein Zufall, dass RAMMSTEIN mit ihren spektakulären Bühnenshows sich gerade in den USA eine enthusiastische Fangemeinde erspielen konnten, nachdem Regisseur David Lynch ihre Songs *Rammstein* und *Heirate mich* im Soundtrack zu seinem Film *Lost Highway* (1997) verwendet hatte und sie damit bei einem Millionenpublikum von Kinogängern über Nacht international bekannt machte.

Obwohl RAMMSTEIN bald nach ihrer Entstehung ihren eigenen Stil gefunden hatten, vereinten sie verschiedene Genretraditionen aus Rock und Metal. Zum einen wurde schon bei der 1980 gegründeten slowenischen Band LAIBACH über die Verwendung faschistischer Elemente gestritten.⁴⁶ Jenseits politischer Aspekte stehen die Musiker von RAMMSTEIN mit einigen drastischen Szenen ihrer Bühnenchoreographie zum anderen in der Tradition des Shock Rock, die von ALICE COOPER und OZZY OSBOURNE bis zu ihren Kollegen um SLIPKNOT und MARILYN MANSON führt. Mit letzterem teilen sie die unfreiwillige Erfahrung, ihrer Musik eine gewaltverherrlichende Wirkung zu unterstellen: Zwei jugendliche Attentäter hatten am 20. April 1999 ein Massaker an der amerikanischen Columbine High School verübt, bei dem sie zwölf Schüler und einen Lehrer ermordeten und 24 weitere Menschen verletzten, bevor sie sich selbst töteten.⁴⁷ Auf der Suche nach Gründen für die Tat von Eric Harris und Dylan Klebold wurde ihrer Vorliebe für brutale Computerspiele und Filme wie Oliver Stones *Natural Born Killers* (1994) sowie die Musik von KMFDM, MARILYN MANSON und RAMMSTEIN bekannt, deren Texten man einen gefährlichen Einfluss auf die Psyche von Jugendlichen attestierte.

Es ist durchaus verständlich, warum die Inszenierung von homosexuellem, sado-masochistischem Geschlechtsverkehr

⁴⁶ Robinson, *Metamodernist Form*, „Reader-Response“ and the Politics of Rammstein, S. 45.

⁴⁷ Robert G. H. Burns, *German Symbolism in Rock Music: National Signification in the Imagery and Songs of Rammstein*, in: *Popular Music* 27 (2008), Heft 3, S. 458.



www.laibach.org/Wikipedia

Laibach; Pressefoto 1983.



Andreas Lawen, Fotandi/Wikipedia

Marilyn Manson - Rock am Ring 2015.

während einer RAMMSTEIN-Show als Provokation und Verunglimpfung der prüden amerikanischen Sexualmoral perfekt funktionierte, als Till Lindemann während der *Family Values-Tour* vorgab, seinen Bandkollegen Christian Lorenz anal zu penetrieren, und anschließend literweise Milch ins Publikum spritzte. Nach dem Ende einer Show am 23. September 1998 in Worcester, Massachusetts wurden beide verhaftet und nach fünf Stunden Gefängnisaufenthalt schließlich zu 100 Dollar Strafe sowie sechs Monaten Freiheitsentzug auf Bewährung verurteilt.⁴⁸ Kaum nachvollziehbar ist allerdings der Vorwurf, ihre durchaus kontroversen Texte könnten eine Gefahr für Menschen in den USA darstellen, da diese aufgrund mangelnder Deutschkenntnisse der allermeisten Fans dort nicht verstanden werden.⁴⁹ Während in Deutschland die gigantomanischen Elemente ihrer Show als politisch heikel diskutiert wurden, als regelmäßig neonazistische Gewalt das Land erschütterte, stie-

48 Siehe hierzu die Interviewpassagen in der Dokumentation *Rammstein in Amerika* (2016).

49 Robinson, *Metamodernist Form*, „Reader-Response“ and the Politics of Rammstein, S. 30.

ßen diese Elemente wiederum bei amerikanischen Fans auf große Begeisterung. Auch hierbei ist unklar, ob RAMMSTEINs ironisches Spiel mit Deutschland-Bildern im Stil einer postmodernen Collage als solches überhaupt erkannt wurde.⁵⁰ Denkbar ist auch, dass man ihren Sound als amerikanischen Bands ebenbürtig respektiert, der durch die Exotik einer Sprache an Reiz gewinnt, deren einfache Worte sich mit Hilfsmitteln im Internet zwar einzeln entziffern lassen, deren mehrdeutiger Wortwitz sich aber einer Übersetzung widersetzt.⁵¹

Es zählt bis heute zu RAMMSTEINs Prinzip, vom künstlerischen, politikfernen Profil ihrer Arbeit nicht abzurücken. Die Kontroverse um die Bebilderung von *Stripped* blieb bis heute die Ausnahme, als man sich genötigt sah, mit *Links 2 3 4* ein einziges Mal eindeutig Position zu beziehen und sich von rechtsradikalem Gedankengut zu distanzieren. Die Theatralität der eigenen Bühnenrollen, die zuvor schon solche Debatten ausgelöst hatte, gab man dabei aber nicht auf und blieb bei der Überzeugung, dass nur die Bebilderung mit Riefenstahl-Aufnahmen ein Fehler war. Die übrige Kunstwelt von RAMMSTEIN glaubte man aber nicht beschädigt zu haben, als für dieses eine Mal die eigene linke Privatmeinung mit den fiktiven Bühnenrollen verschmelzen sollte. Es bleibt eine offene Frage, wie nah man assoziativ und mit parodistischer Distanz Stilelementen kommen kann, deren Ausdruckskraft von den totalitären linken und rechten Diktaturen des 20. Jahrhunderts vereinnahmt wurde, ohne mit dem Gegenstand zu verschmelzen. Gleichfalls kann die Band es kaum steuern, wenn einige ihrer Fans den Schritt einer ideologischen Distanzierung nicht mitgehen – sei es aus mangelndem Sprachverständnis oder politischer Überzeugung. Es ist allerdings zu vermuten, dass es RAMMSTEIN über die Jahre nicht leichter fiel, aus ihrem pro-

50 Corinna Kahnke, *Transnationale Teutonen: Rammstein Representing the Berlin Republic*, in: *Journal of Popular Music Studies* 25 (2013), Heft 2, S. 185.

51 Patricia Anne Simpson, *Industrial Humor and Rammstein's Postmodern Politics*, in: *Rammstein on Fire*, S. 9.

vokativen Potenzial immer neue Inspirationen zu entwickeln, sodass mehrjährige Lücken zwischen ihren Alben *Herzeleid* (1995), *Sehnsucht* (1997), *Mutter* (2001), *Reise, Reise* (2004), *Rosenrot* (2005), *Liebe ist für alle da* (2009) festzustellen sind und allein die Nachricht im Spätherbst 2016 für Aufsehen sorgte, dass die Band sich wieder gemeinsam im Studio befände. In jedem Fall hat sich das Verständnis von Politik seit den 1990er-Jahren stark verändert und neben einer wachsenden Gleichgültigkeit weiter Bevölkerungskreise diverse populistische wie gewaltbereite Radikalisierungen hervorgebracht. Als „Patrioten“ auftretende, jüngere Bands wie FREI.WILD aus Tirol haben den Diskurs über erfolgreichen Rechtsrock intensiviert, sodass das Risiko, mit politischen Doppeldeutigkeit missverstanden zu werden, seither keineswegs geringer wurde. Es bleibt somit abzuwarten, ob und wie RAMMSTEIN künstlerisch darauf reagieren werden.

Eine neue deutsche Welle?

Xavier Naidoo: *Dieser Weg*

Je nachdem, zu welchem Zeitpunkt man Xavier Naidoo zum ersten Mal bewusst zur Kenntnis nahm und ob man ihn zuerst singen oder reden hörte, ruft sein Name unterschiedliche Reaktionen hervor. Am sichtbarsten wurde diese Diskrepanz im November 2015. Als zuständiger Sender, der seit vielen Jahren den deutschen Beitrag zum Eurovision Song Contest (ESC) koordiniert, hatte der Norddeutsche Rundfunk Naidoo nominiert, um Deutschland beim anstehenden Wettbewerb in Stockholm zu vertreten, und dies am 18. November 2015 stolz bekanntgegeben. Um der interessierten Öffentlichkeit einen Mitwirkungsspielraum zu suggerieren, sollte in einer eigenen Fernsehsendung am 18. Februar 2016 per Mehrheitsentscheid „unser Song für Xavier“ ermittelt werden. Allerdings entwickelte sich die öffentliche Debatte anders als erwartet. Innerhalb weniger Stunden entbrannte in sozialen Netzwerken eine Kontroverse über homophobe und antisemitische Ressentiments des Sängers, sodass der zuständige ARD-Unterhaltungskordinator beim NDR, Thomas Schreiber, bereits zwei Tage später, am 21. November, per Pressemitteilung die Rücknahme der Nominierung erklären ließ. Zwar sei klar gewesen, dass Xavier Naidoo polarisiere, die Wucht der Reaktionen habe man aber falsch eingeschätzt. Der ESC sei ein fröhliches Event, „bei dem die Musik und die Völkerverständigung im Mittelpunkt stehen sollen“.⁵² Da diese Diskussionen dem ESC nun ernsthaft scha-

⁵² Pressemitteilung des Norddeutschen Rundfunks vom 21. November 2015, veröffentlicht online unter www.ndr.de (Abruf am 22. November 2015).

den könnten, werde Naidoo nicht für Deutschland starten. In einer Auswahlendung wurde schließlich die junge Sängerin Jamie-Lee Kriewitz zur deutschen Vertreterin bestimmt, die am 14. Mai 2016 in Stockholm den letzten Platz belegte. Alle Hoffnungen, mit Naidoo wieder einmal Deutschland als Land der Musik präsentieren zu können, waren passé. Übrig blieb eine internationale Medienberichterstattung über einen provozierenden deutschen Sänger inmitten einer Rundfunkposse, woraufhin der Konzertveranstalter Marek Lieberberg für mehrere zehntausend Euro mit 121 Künstlern und Bands am 28. November 2015 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung eine ganzseitige Solidaritätserklärung für seinen Freund Naidoo abdrucken ließ, um ihn gegen den Vorwurf des Rassismus in Schutz zu nehmen.

Wie hatte innerhalb weniger Stunden ein Streit in einer Heftigkeit eskalieren können, der die Rundfunkverantwortlichen offensichtlich völlig überrumpelte, während sich alle, die Naidoo gesellschaftspolitische Ansichten seit Jahren kennen, in keiner Weise überrascht zeigten? Auf der Suche nach Antworten erweist sich Naidoo's Musik als ein Modellfall für die Verschmelzung bzw. Distinktion der Sphären „Musik“ und „Politik“. Dabei ist keine Beweisführung seiner Motive beabsichtigt, da keine objektiven Maßstäbe existieren, um die Widersprüche zwischen seinen friedvollen musikalischen Absichten, die er per Interview und Statements kommuniziert, und seinem Glauben an politische Verschwörungstheorien aufzulösen. Einzig unstrittig ist sein Bestreben, mit Liedern die Welt zu ändern, indem er mit den Mitteln der Musik seinen Gottesglauben verbreiten möchte.

Aus mehreren Gründen bietet sich der Track *Dieser Weg* vom Album *Telegramm für X* (2005) an, um sich aus der Mikroperspektive eines einzelnen Liedes dem musikalisch-religiösen Selbstverständnis von Xavier Naidoo zu nähern: Bereits als Singleauskopplung des Erfolgsalbums (es erreichte auf Anhieb die Spitze der Albumcharts in Deutschland, Österreich und der Schweiz) war der Song ein Hit. Im Verlauf der



ullstein bild - Breuel-Bild 00847489

Xavier Naidoo mit der Deutschen Fußball-Nationalmannschaft 2006

Fußballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland stellte sich heraus, dass einige deutsche Spieler es immer wieder hörten, um Motivation und Kraft vor einem Spiel zu tanken. Da der Song zu einer inoffiziellen Hymne der gesamten Mannschaft wurde, stieg die Bekanntheit des Titels exponentiell, weit über die üblichen Sphären von Pop, Soul und Hip-Hop hinaus. Besonders eindrucksvoll stellte Xavier Naidoo die Kraft des Liedes und sein Talent als Identifikationsfigur bei einem Auftritt in einer ZDF-Fußballsendung von Johannes B. Kerner am 4. Juli 2006 unter Beweis, der leicht im Internet auffindbar ist. Mit seiner dunklen Haut war Naidoo schon in der Schule als Kind mit Migrationshintergrund zu identifizieren gewesen. Sein südafrikanischer Vater mit indisch-deutschen Wurzeln und seine südafrikanisch-irische Mutter hatten dem Apartheidsystem den Rücken gekehrt und sich in Mannheim niedergelassen, wo Xavier am 2. Oktober 1971 geboren wurde, sodass seine

deutsche Muttersprache stark vom lokalen Mannheimer Dialekt gefärbt ist. Ausstaffiert mit einem Deutschland-Schal an seiner Shorts und Schweißbändchen in Schwarz-Rot-Gold, gab er in der ZDF-Sendung dem neuen patriotischen Selbstbewusstsein, den eine junge Nachwende-Generation mit der WM im eigenen Land zelebrierte, nun das passende Gesicht. Der von ihm besungene Weg, der „kein leichter sein wird“, lud somit zu vielfältigen Assoziationen ein, die seine Spiritualität und das zähe Ringen der deutschen Mannschaft auf dem erhofften Weg ins Endspiel einschlossen, auch wenn diese anschließend das Halbfinale gegen Italien dramatisch im Elfmeterschießen verlor.

Grundlage des Liedes ist ein Riff mit einer einfachen Dur-Kadenz (Grundtonart, Dominate, moll-Paralleltonart, Subdominante), das als Endlosschleife den gesamten Song trägt. Strophenteile, Refrains und Zwischenparts unterscheiden sich daher nur in der Aussage des Textes. Wie in vielen seiner autobiografischen Lyrics berichtet Naidoo in der ersten Strophe davon, auf dem Weg zu einem undefinierten Ziel zu sein, der zugleich ein Weg zu sich selbst ist. Als beliebter Topos unter Musikern, in ihrer eigenen Musik über andere Musik zu singen, ist auch bei Naidoo von einem Lied die Rede, dass sein Gegenüber, das er vertraulich mit „Du“ anspricht, am letzten Abend gesungen hat. Dieses klang nun in ihm nach, während sein Weg ihn unbewusst zu einer Tür führte, zu der er aber einen Schlüssel besaß. Im anschließenden Refrain wechselt die Perspektive und spricht dem einsam Schreitenden Mut zu, dass „dieses Leben so viel mehr“ zu bieten habe, auch wenn dieser Weg nicht leicht, sondern steinig und schwer sein werde. Die Kernaussagen der folgenden Abschnitte führen diese Gedanken weiter, sprechen neuen Mut zu und verstärken die Botschaft des Liedes, sich auf dem schwierigen, aber unausweichlichen und schließlich lohnenden Weg nicht beirren zu lassen, weder wenn man getreten wird, noch wenn andere einen lieben, segnen oder sich für ihr Gegenüber aufgeben möchten.

*Also ging ich diese Straße lang
und die Straße führte zu mir*

*Das Lied das du am letzten Abend sangst
spielte nun in mir*

*Noch ein paar Schritte und dann war ich da,
mit dem Schlüssel zu dieser Tür*

*Dieser Weg wird kein leichter sein,
dieser Weg wird steinig und schwer*

*Nicht mit vielen wirst du dir einig sein,
doch dieses Leben bietet so viel mehr*

*Es war nur ein kleiner Augenblick,
einen Moment war ich nicht da*

*Danach ging ich einen kleinen Schritt
und dann wurde es mir klar*

*Dieser Weg wird kein leichter sein,
dieser Weg wird steinig und schwer*

*Nicht mit vielen wirst du dir einig sein,
doch dieses Leben bietet so viel mehr*

*Manche treten dich
Manche lieben dich*

*Manche geben sich für dich auf
Manche segnen dich*

*Setz' dein Segel nicht
Wenn der Wind das Meer aufbraust*

[...]

Auch wenn diese Textinhalte in der Zusammenfassung banal klingen könnten, entfalten sie durch den innigen Gesang der bildreichen, semantisch offenen Sprache eine starke Wirkung. Die Bilder können als Anspielungen auf die Bergpredigt, das letzte Abendmahl oder die Versuchungen eines einsamen Propheten verstanden werden, ohne aber in die unbeholfene Lyrik eines typischen Kirchentagsliedes zu verfallen, das Jesus namentlich anspricht oder Episoden seiner Heils- und Leidensgeschichte wörtlich nacherzählt. Denn alternativ können die Bilder auch auf andere, weltliche Lebenssituationen – wie die Anspannung einer unter permanenter medialer Beobachtung stehenden Nationalmannschaft – projiziert werden. Allein die teleologische Blickrichtung auf ein in der Ferne fixiertes Ziel ist eindeutig, sei es der Erlösungswunsch eines Christen, der auf die Wiederkehr Gottes am jüngsten Tag wartet oder das Finale einer Fußballweltmeisterschaft im Berliner Olympiastadion.

Der Weg Xavier Naidoos

Wenn bis hierhin Naidoos Lebensinhalte „Musik“ und „Glaube“ als Synergie geschildert wurden, ist tatsächlich biografisch zu differenzieren, dass die Liebe zur Musik früher einsetzte und plötzlich zum Beruf wurde, als eine nicht abgeschlossene Kochlehre sowie diverse Jobs als Bademodenmodell und Türsteher bei Mannheimer Diskotheken keine Perspektiven boten. Nach ihrer Übersiedlung nach Mannheim hatten Naidoos Eltern begonnen, sich in ihrer katholischen Kirchengemeinde zu engagieren, und ihr Sohn durchlief dort diverse Stationen vom Messdiener bis zu christlichen Jugendgruppen. Zugleich aber lernte er über seinen Vater, einen passionierten Sänger, das gemeinsame Singen im Chor kennen, sowohl in Kinder-, Jugend- und gemischten Kirchenchören, als auch im Männer-

gesangsverein.⁵³ Vergleicht man in einem Gedankenspiel das typische Repertoire eines deutschen Amateur-Kirchenchores mit jenem eines amerikanischen Gospelchors, erscheint die Verbindung von begeisterungsfähigem Blues und Soul mit spielerischen Themen plötzlich naheliegend.

Dass professionell produzierte, fromme Musik ein großes Publikum unterhalten und ihm dabei religiöse Themen nahebringen kann, hatten mit Beginn der Hippie-Ära die Musicals von Tim Rice und Andrew Lloyd Webber *Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat* (1968) und *Jesus Christ Superstar* (1970), die amerikanische Vineyard-Bewegung und die Jesus Freaks eindrucksvoll unter Beweis gestellt.⁵⁴ Im Verlauf der folgenden Jahre entwickelte sich christliche Populärmusik zu einem der größten Segmente im amerikanischen Musikmarkt, das unter dem Sammelbegriff *Christian Contemporary Music* (CCM) heute alle populären Genres von Pop, Jazz, Blues, Gospel, Rock, Hip-Hop, Country, Alternative bis Metal umfasst. Diese stilistische Bandbreite ist kein Widerspruch zur Entstehung der verschiedenen Stile, wenn man die Verbindung von Religion und Musik dabei nicht generationen-, sondern inhaltspezifisch definiert. Denn so, wie Musiker sich die Freiheit nehmen, Gott in allen erdenklichen Sprachen und Musikstilen zu loben, will auch ihr Publikum Glauben und Musik in seinen Alltag integrieren. Wenn daher Glauben und Musik als unverzichtbare Bestandteile der eigenen Identität empfunden werden, werden solche Songs und Künstler zu Identifikationsgegenständen, die in diesen beiden Bereichen authentisch

53 Michael Ganster, *Christlich spirituelle Inhalte in zeitgenössischer Popmusik am Beispiel Xavier Naidoos und ihre Rezeption bei Jugendlichen*, Konstanz 2003 [Diplomarbeit im Fach Pastoraltheologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz], S. 25 und 87f.

54 Michael Custodis, *Jesus rocks? Moderne Kirchenmusik in Deutschland als Generationenfrage*, in: *Klang der Frömmigkeit. Luthers Erben in Westfalen*, hg. vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe (LWL), Münster 2016, S. 170–183; Johannes Eurich, *Sociological Aspects and Ritual Similarities in the Relationship between Pop Music and Religion*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 34 (2003), Heft 1, S. 57–70 und Bärbel Harju, *Rock & Religion. Eine Kulturgeschichte der christlichen Popmusik in den USA*, Bielefeld 2012, S. 247.

und professionell sind. Speziell bei Genres wie dem Metal, der ursprünglich mit antireligiösen Aussagen provozierte,⁵⁵ oder dem Hip-Hop, der mit Machoattitüde Werte wie Freiheit und Gleichheit negierte, erzeugen solche kompromissorientierten Weiterentwicklungen durchaus Spannungen. Zugleich aber zogen Künstler von jeher aus Spannungen kreative Impulse, die sie ihrem Publikum als Läuterungsprozess vermitteln können.

Zurück ins Mannheim der 1980er- und 90er-Jahre finden sich die Stichworte „Musical“ und „christliche Popmusik“ auch bei Xavier Naidoo wieder, als die Verbindung von Pop und Religion noch wesentlich exotischer war als heute. Auf der Suche nach einem eigenen Stil war Deutschland mit den FANTASTISCHEN VIER aus Stuttgart sowie dem Frankfurter RÖDELHEIM-HARTREIM-PROJEKT gerade von einer ersten Welle deutschsprachigen Hip-Hops erfasst worden. Während Naidoo weiterhin beim CELEBRATION GOSPEL CHOIR in Mannheim sang und bei drei Musicals des Komponisten Richard Geppert Titelfunktionen übernahm (*Moses*, 1993; *Human Pacific*, 1995; *People*, 1998), kam eine beachtliche Solokarriere in Gang, nachdem er 1996 mit den SÖHNEN MANNHEIMS bereits an der Gründung einer bis heute erfolgreichen Gesangsformation beteiligt war. Erste Erfahrungen als professioneller Musiker hatte er Anfang der 1990er-Jahre mit einem ersten Soloalbum in den USA gesammelt und war – enttäuscht von der amerikanischen Kultur – bald nach Deutschland zurückgekehrt, wo ihm eine Demoaufnahme das Interesse der Frankfurter Produzenten Moses Pelham und Thomas Hofmann – den kreativen Köpfen des RÖDELHEIM-HARTREIM-PROJEKTS – eintrug. Nach einem ersten Hit an der Seite von Sabrina Setlur (*Freisein*, 1997) veröffentlichte er im darauffolgenden Jahr sein erstes deutschsprachiges Album *Nicht von dieser Welt*, von dem sich bis heute über eine

55 Sandra L. Barnes, *Religion and Rap Music: An Analysis of Black Church Usage*, in: *Review of Religious Research* 49 (2008), Heft 3, S. 332 und Charles M. Brown, *Musical Responses to Oppression and Alienation: Blues, Spirituals, Secular Thrash, and Christian Thrash Metal Music*, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 8 (1995), Heft 3, S. 440.

Million Exemplare verkauften und das ihm für seine nächsten Projekte kreative Unabhängigkeit sicherte.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt wurde seinen Fans und Kritikern Naidoos Gottesglaube vor Augen und Ohren geführt, angefangen von christlichen Symbolen auf dem Plattencover bis tief in die Liedtexte hinein. Damit schloss sich ein Entwicklungsbogen, sich von Institutionen zu distanzieren und nur der eigenen Intuition zu vertrauen, der in seiner Jugend mit der Zurückweisung des Katholizismus in seinem Elternhaus begonnen hatte, als er im Leben wie in der Musik einen tieferen Sinn zu suchen begann. Von amerikanischen Künstlern wie PRINCE, der vom Glauben an Gott beseelt zugleich wegweisenden Pop produzierte, ließ er sich inspirieren, diesen Weg mit seiner deutschen Muttersprache fortzusetzen. Nachdem er Silvester 1993 in einem Erweckungserlebnis die Bibel als Antwort auf alle seine Fragen entdeckt hatte, begann er, offen über diese Mission zu reden und zu singen. In einem ausführlichen Interview mit dem Theologiestudenten Michael Ganster äußerte er im Jahr 2001 hierzu:

Ich wollte Gott die Gelegenheit geben, ihm einfach als Instrument dienen, Ohren zu öffnen und Herzen zu öffnen und damit hab' ich eben auch – also ich steh' eben sehr unter dem Einfluss der Bibel; Silvester 1993 ist einfach meine Initialzündung, und seitdem gibt es halt nichts wichtigeres. Ich hab' Monate damit verbracht durch Europa zu fahren und mich um nichts anderes zu kümmern, als die Bibel auf dem Beifahrersitz zu haben und in so Momenten schreibt man halt auch Lieder, das ist natürlich klar, dass das, was du da erfährst, das verarbeitest du dann halt eben in Texten.⁵⁶

56 Ganster, *Christlich spirituelle Inhalte in zeitgenössischer Popmusik*, S. 95f.

Im Zentrum dieses Gesprächs stand das klare Bewusstsein, nach diesen Entscheidungen unbeirrt einem Plan folgen zu müssen, auch wenn dieser Weg kein leichter sein würde:

Das war in der Zeit einfach, wo ich zu Gott gefunden hab' und die meisten Leute halt gesagt haben: Der ist durchgedreht! Weil ich so bin. Ich sage mal, viele Leute haben mir sogar nachgesagt, ich hätte ein Ufo gesehen. Und da hätten mehr Lust dazu gehabt, als zu sagen: Hey, ich hab' Gott gefunden! Und das war natürlich hart, weißt du, aber ich hab' dann einfach, ich hab' viele Leute verloren, in der Zeit, weil ... Und es war zwar schmerzhaft, aber auf der anderen Seite, ja, war es für mich logisch, dass die auf der Strecke bleiben, also jetzt für mich. Ich brauchte sie halt nicht, ich brauche Gott, ich brauche sonst niemand.⁵⁷

Religiöse Musik und politische Missverständnisse

Auch wenn sich in Naidoos Vorstellungen wesentliche Bestandteile der amerikanischen CHRISTIAN CONTEMPORARY MUSIC wiederfinden lassen, war seine musikalische Emanzipation von einer immer stärkeren, pauschalen Ablehnung der amerikanischen Kultur und Regierungspolitik geprägt. Noch bevor er aber eigene Eindrücke vor Ort in den USA sammeln konnte, waren „die Amerikaner“ mit ihrer Militärpräsenz in Kaiserslautern, Wiesbaden und Frankfurt im näheren und weiteren Umfeld seiner eigenen Kindheit immer schon zu spüren gewesen. Die amerikanische Politik in Afghanistan nach dem Abzug der sowjetischen Truppen im Frühjahr 1989, vor allem aber die mi-

⁵⁷ Ebenda, S. 114.

litärische Intervention von Präsident George Bush sen. im Irak während des Ersten Golfkriegs steigerten Naidoos Wut darüber, dass ein Land aus eigennützigen Gründen so drastisch in die Weltpolitik eingriff.⁵⁸ Im Einklang mit seiner religiösen Erweckung zog er daraus im Wesentlichen drei Konsequenzen:

1. Die Lektüre des Alten Testaments bestätigte sein Gefühl einer Endzeitstimmung.
2. Sein Vertrauensverlust in etablierte Institutionen und Strukturen bestätigte sich in Verschwörungstheorien.
3. Damit festigte sich seine Überzeugung, gegen diese globalen Fehlentwicklungen etwas unternehmen zu müssen und mit seiner Musik zur Läuterung der Menschheit beizutragen.

Das Beispiel von *Dieser Weg* hatte schon zahlreiche Bezüge zu Gedanken, Bildern und Episoden der Heiligen Schrift angedeutet. Darüber hinaus nennt er in seinen Interviews weniger die Figur von Jesus, als vielmehr die Propheten des Alten Testaments als Referenz, wenn er von seiner Sorge über die Omnipräsenz einer bevorstehenden Apokalypse berichtet: „Und wenn Jesaja schon von den letzten Tagen spricht, oder Ezechiel oder wer auch immer, dann sind die halt gültig. Und dann muss ich einfach nur für gewisse Sachen, Sachen, die heute passieren, die Augen aufmachen. Und dann merk' ich schon, aha, soweit sind wir davon nicht entfernt.“⁵⁹

Da die endzeitlichen Visionen der Bibel keine konkreten Handlungsanweisungen bereithalten, verweist Naidoo öffentlich immer wieder unbeirrt auf katastrophale Ereignisse in unserer Gegenwart. Beschäftigt man sich näher mit Ereignissen, für die gründliche Untersuchungen fehlen oder die kontrovers diskutiert werden, hinterlässt die Komplexität der Zusam-

⁵⁸ Ebenda, S. 118f.

⁵⁹ Ebenda, S. 102.

menhänge ein Erklärungsvakuum. Dieses Vakuum wiederum bietet Verschwörungstheoretikern einen Markt, mit spekulativen und unlogischen Argumenten einen unbewiesenen Zusammenhang zu konstruieren, für den sie ein übermächtiges Schattennetzwerk einiger weniger Drahtzieher verantwortlich machen. Das daraus entstehende Paradox verstärkt dabei die Überzeugungskraft der Verschwörungstheorien, wenn man an sie glauben möchte:

1. Nach dieser Logik kann die Theorie gar nicht bewiesen werden, da die im Verborgenen handelnden Verschwörer die entscheidenden Beweise zurückhalten. Dass somit keine Beweise vorgelegt werden können, soll im Umkehrschluss die Existenz der Verschwörung belegen.
2. Wenn große Skandale und geheime Netzwerke in Politik und Wirtschaft spektakulär aufgedeckt werden (beispielsweise 1972/73 die *Watergate*-Affäre des amerikanischen Präsidenten Richard Nixon oder das Versagen der deutschen Geheimdienste bei der Enttarnung und Rekonstruktion des terroristischen Netzwerks NATIONALSOZIALISTISCHER UNTERGRUND im Jahr 2011), ist zu erkennen, dass die Ausgangspunkte von Verschwörungstheorien – ein Komplott einer kleinen Gruppe von Überzeugungstätern – durchaus vorhanden sind.
3. Zwar scheuen global operierende Firmen mit ihren internationalen Finanzströmen oder politische Lobbyorganisationen naturgemäß die Öffentlichkeit für ihre Geschäfte. Wenn solche Zusammenhänge durch ermittelnde Staatsanwälte, investigative Journalisten oder parlamentarische Untersuchungsausschüsse in der Öffentlichkeit bekannt werden, sind meistens nur Teile eines großen, komplizierten Puzzles zu erkennen. Eine gründliche Auseinandersetzung mit solchen Zusammenhängen setzt aber viel Zeit, kritische Distanz und auch die Bereitschaft voraus, Wissenslücken bei der Aufarbeitung

akzeptieren zu müssen. An dieser Stelle setzen Verschwörungstheorien an, da sie fehlende Erklärungen durch Spekulationen ersetzen, die sie zu Wahrheiten erklären.

4. Der jüngste Streit über die Existenz eines globalen Klimawandels, die mit bewussten Fehlinformationen geführte Kampagne zum Austritt des Vereinigten Königreichs aus der Europäischen Union („Brexit“) als auch die Wahl von Donald Trump zum amerikanischen Präsidenten deuten darauf hin, dass in direkter Wechselwirkung zur wachsenden medialen Informationsdichte und den tiefen Zweifeln an etablierten gesellschaftlichen und politischen Strukturen die Sehnsucht nach einfachen Antworten und schnellen Lösungen exponentiell gestiegen ist. Entsprechend füllen Verschwörungstheorien zur manipulierten Mondlandung der Amerikaner, der Ermordung von John F. Kennedy oder den New Yorker Anschlägen vom 11. September 2001 diese Sehnsuchtslücke mit politisch-ideologischer Esoterik, alten antisemitischen Stereotypen und neuen islamophoben Ressentiments.⁶⁰ Für die Bereitschaft, existente Wahrheiten bewusst auszublenzen und lieber offensichtlich falsche Behauptungen zu verbreiten, entstand mit dem Adjektiv „postfaktisch“ sogar ein eigener Ausdruck, der im Jahr 2016 von der Gesellschaft für deutsche Sprache zum Wort des Jahres gewählt wurde.⁶¹

Der Übergang zwischen politisch provokanten Statements eines Künstlers und der öffentlichen Zurückweisung von Geschmack- und Taktlosigkeiten ist mitunter fließend und – wenn sich eine Diskussion darüber entspinnt – für alle Beteiligten

⁶⁰ Markus S. Kleiner, *Xavier Naidoo – Straßenkehrer Superstar*, in: *Die neuen Heiligen. Reportagen aus Medien-Himmel*, hg. von Marvin Chlada und Gerd Dembowski, Band 2, Aschaffenburg 2001, S. 73–75.

⁶¹ Im englischen Sprachraum hat sich mit den Begriffen „post-truth“ und „post-factual“ bereits seit 2004 eine vergleichbare Debatte entwickelt.

kompliziert. Unmittelbar vor der Aufführung von Werken aus seinem Opernzyklus *Licht* kam der Komponist Karlheinz Stockhausen am Ende einer Pressekonferenz am 16. September 2001 auf die Terroranschläge in New York zurück, die wenige Tage zuvor die Welt erschütterten. Nachdem er die Anwesenden aufgefordert hatte, „nun alle Ihre Gehirne“⁶² umzustellen, erklärte er die Attacken der Todespiloten um Mohammed Atta zum größten Kunstwerk aller Zeiten und löste damit einen der größten Skandale der zeitgenössischen Kunstmusik nach 1945 aus. Über Jahrzehnte hatte sich Stockhausen zuvor ein religiöses, vom sogenannten *Urantia*-Buch inspiriertes Privatuniversum mit den Protagonisten Michael, Eva und Luzifer geschaffen. Er ordnete die Ereignisse in seine Weltsicht ein, die Gewalt als Mittel der Kunst ebenso vorsah, wie die Manifeste der Futuristen am Vorabend des Ersten Weltkriegs oder Antonin Artauds 1932 publiziertes Konzept eines „Theaters der Grausamkeit“ die Ästhetisierung von Krieg und Zerstörung postulierten. Außerhalb dieser Kunstwelten wirken solche Äußerungen aber geschmacklos und verstörend, da allgemein weder vorausgesetzt werden kann, dass man mit diesen Debatten vertraut ist, noch dass man ihnen zustimmt.

Ähnlich verhält es sich mit den von Xavier Naidoo ausgelösten Kontroversen. Folgte man ihm in die Spielregeln der Hip-Hop-Kultur, dann kann das gezielte Beleidigen, Provozieren und Herabwürdigen von Gegnern als „dissen“ (abgeleitet von „to dis-respect“) eine verbale Alternative zu gewaltsamen Konfliktlösungen sein. In diesem Verständnis könnte man beispielsweise seine Verbalattacken gegen Homosexuelle als extreme Form der Meinungsfreiheit ansehen, mit denen diese im Titel *Wo sind sie jetzt* (den er gemeinsam mit dem Rapper KOOL SAVAS 2012 aufnahm) in die Nähe der Pädophilie gerückt wurden. Allerdings waren längst nicht alle dieser Ansicht, so-

62 Exkurs Karlheinz Stockhausen und der 11. September 2001, in: Michael Custodis, *Die soziale Isolation der neuen Musik. Zum Kölner Musikleben nach 1945*, Stuttgart 2004, S. 196–202, hier S. 201.



picture alliance/AA, Mediennummer 52526493

Xavier Naidoo am 3. Oktober 2014 vor dem Reichstag auf einer Bühne der sog. „Reichsbürger“

dass bei der Staatsanwaltschaft Mannheim eine Strafanzeige gegen beide Künstler wegen Aufforderung zum Mord und Volksverhetzung einging, die allerdings nicht zu einer Anklage führte. Vergleichbar kontrovers wurde Naidoos online präsentiertes Lied *Nie mehr Krieg* diskutiert, da er erstens im Songtext die Ausgrenzung von Muslimen als Terroristen mit dem Vergleich anprangerte, sie trügen heute „den neuen Judenstern“. Zweitens verlinkte der seinerseits umstrittene Publizist Jürgen Todenhöfer das Video mit seinem Internetauftritt, um gegen den deutschen Militäreinsatz in Syrien zu protestieren, ohne dass Naidoo sich von dieser Verwendung distanzierte, sodass seine Kritiker sich in ihren Vorwürfe gegen den Sänger bestätigt fanden.

Hier nun, an der Grenze zwischen einer künstlerischen Innenperspektive und ihrer gesellschaftlichen Wahrnehmung, haben wir den Kern der Debatte um Xavier Naidoo erreicht:

Anders als andere Beispiele in diesem Buch, am stärksten bei RAMMSTEIN, die ihre privaten Persönlichkeiten am deutlichsten von ihren Bühnenfiguren trennen, sind Naidoos Lieder unmissverständlich Bekenntnismusik. Noch stärker als bei John Lennon und Wolfgang Niedecken tragen alle seine Texte autobiografische Züge und spiegeln seine Überzeugungen. Wenn er daher öffentlich die Verantwortlichkeit von Al-Qaida für die Anschläge vom 11. September 2001 anzweifelt und allen, die diese Zweifel nicht teilen, Verblendung durch eine Fremdherrschaft des Großkapitals unterstellt, das auch die Anschläge zu verantworten hätte, mag dies als seine Privatmeinung kontrovers und widersprüchlich, politisch aber noch nicht eindeutig zu verorten sein. Als er diese Meinung am 3. Oktober 2014 aber auf einer Bühne wiederholte, die von der Bewegung der sogenannten „Reichsbürger“ vor dem Berliner Parlament aufgebaut worden war, änderte sich der Kontext fundamental: Diese Bewegung kam in den vergangenen zwei Jahren wegen ihrer militanten Ablehnung des deutschen Staats und seiner Organe zu unrühmlicher Prominenz und wird seit Kurzem vom Verfassungsschutz beobachtet. So ist im allgemeinen Bewusstsein inzwischen angekommen, dass die politische Umdeutung historischer Ereignisse und Fakten das ideologische Programm der „Reichsbürger“ bestimmt. Deren Behauptung, Deutschland bestünde noch immer in den Grenzen des Hitler-Staates von 1934, da es nach 1945 nie einen Friedensvertrag, sondern nur einen Waffenstillstand geschlossen habe, gipfelt in der kruden These, das Land werde heute von einem Regime verwaltet, das als Firma in der Rechtsform einer GmbH den ehemaligen alliierten Kriegsparteien und assoziierten jüdischen Geheimbünden und Logen unterstehe.

Plötzlich fiel auf, dass Naidoo im Beisein von Henning Wehland (dem ehemaligen Sänger der erfolgreichen Münsteraner Band H-BLOCKX, seinem Kollegen von den SÖHNEN MANNHEIMS) bei einem Besuch im ARD-Morgenmagazin einige Kernaussagen der „Reichsbürger“ schon im Oktober 2011 vorgetragen hatte. Da dieser Auftritt in keinem ursächlichen Zusammenhang mit

seinem strittigen Auftritt am 3. Oktober 2014 stehen konnte, nahmen die Diskussionen um Naidoos Ansichten wieder Fahrt auf und lieferten einen der Gründe für seine im November 2015 zurückgenommene Nominierung als deutscher Repräsentant beim ESC. Ideologen wie den „Reichsbürgern“ oder neuen, international aufgestellten Gruppierungen wie der „Identitären Bewegung“ ist mit Logik und Widerlegungen ihrer brüchigen Argumentation nicht beizukommen. Naidoo wiederum argumentiert immer wieder, im Geiste Jesu auf alle Menschen zugehen zu wollen und dabei eine „totale Meinungsfreiheit“⁶³ zu respektieren, sodass er am 3. Oktober 2014 spontan auch das Gespräch mit einigen „Reichsbürgern“ suchte und abschließend für sie sang, da gerade die Musik seine eigentliche Waffe im Kampf für Gott und Frieden sein soll. Ob diese Argumentation überzeugt oder widersprüchlich bleibt, ist wissenschaftlich nicht zu entscheiden. Der Kern einer solchen Frage ist eine Glaubensangelegenheit, ob man Naidoo in seiner Sichtweise als Musiker folgen möchte, die bewusst die Grenzen von Kunst und Leben verwischt. Bei der Beschäftigung von Fans wie Kritikern mit Naidoos Selbstverständnis wird nicht zufällig aber immer wieder *Dieser Weg* als Schlagwort und Referenz zitiert. So, wie Jesus sich über die Politik stellte, um politisch handeln zu können, greift auch Naidoo immer in Debatten unserer Gegenwart ein, um den Menschen die Zeichen der Zeit als Vorboten des Jüngsten Gerichts zu deuten. Als Musiker schwimmt er damit auf einer Welle, die als Pop mit religiösen Inhalten von den USA aus nach Deutschland kam. Gleichzeitig trägt er mit seinen gesellschaftspolitischen Ansichten zur Verbreitung von Meinungen bei, die mit einer neuen Welle des Nationalismus deutsche Radikale mit gleichgesinnten europäischen Populisten verbindet. Dass seine Meinungen zu Missverständnissen führen, ist daher kaum überraschend; dass manche sich von diesen Missverständnissen aber heute überrascht zeigen, allerdings schon.

63 Naidoo in einem Interview mit dem ARD-Nachtmagazin am 10. Oktober 2014.

David singt gegen Goliath. Lieder im politischen Diskurs

Bei den bisher diskutierten Beispielen folgte der Blick bevorzugt den künstlerischen Absichten von Musikern, mit ihren Liedern die Welt zu ändern, wenn sie gesellschaftliche Stimmungen reflektierten. Ausgespart blieb dabei die Variante, konkret auf Politik und Gewalt zu reagieren. Damit ist weniger eine Erinnerungskultur gemeint, wie U2 über den *Bloody Sunday* sangen, als am 30. Januar 1972 britische Soldaten im nordirischen Derry gegen einen friedlichen Protestmarsch vorgingen und vierzehn Menschen starben (der Song erschien 1983 auf dem Album *War*),⁶⁴ oder Georg Kreisler in *Weg zur Arbeit* die demütigenden Alltagserfahrungen eines Holocaust-Überlebenden in Wien schilderte (das Lied wurde 1967 auf seiner LP *Georg Kreisler* veröffentlicht). Stattdessen soll mit vier unterschiedlichen Beispielen untersucht werden, wie Künstler auf konkrete politische Bedrohungen musikalisch reagierten, wie ihre Lieder zivilen Ungehorsam propagieren, wie sie sich die Legitimität von kollektiver und individueller Gewalt vorstellen und wie gewaltsamer Widerstand dabei zur Sprache kommt. Stellvertretend für viele andere Lieder verdeutlicht vor allem der fast vergessene *Partisanersang* (1944/45) den Titel dieses Kapitels „David singt gegen Goliath“, als der Widerstandskämpfer Eivind Snersrud im deutsch-besetzten Norwegen auf eine Melodie von Bertel Andreas Grimeland einen Text schrieb und das Wiederentdecken dieses Liedes durch den

⁶⁴ Vergleichbar ist der Song *Belfast Child* der SIMPLE MINDS (1989), in dem Sänger und Texter Jim Kerr den Bombenanschlag der Irish Republican Army (IRA) in der Stadt Enniskillen am 8. November 1987 thematisierte.

norwegischen Sänger und Musikwissenschaftler Per Vollestad zugleich die Verspätung einer Nachkriegserinnerungskultur dokumentiert. Insbesondere auch in Deutschland war der Streit über Formen historischen Erinnerns mit Debatten über die moralische und juristische Rechtmäßigkeit von gewaltsamem Widerstand gegen einen Staat und seine Repräsentanten verbunden. Exemplarisch stehen hierfür die Namen Claus Schenk Graf von Stauffenbergs und seiner Mitstreiter beim Attentat auf Adolf Hitler am 20. Juli 1944, zugleich aber auch der Terror der Roten Armee Fraktion (RAF) in den 1970er-Jahren. Zwanzig Jahre später verklärte JAN DELAY (das zweite Fallbeispiel) als Angehöriger der nachgeborenen Generation diese illegitime Gewalt, um die von ihm diagnostizierte Apathie seiner eigenen Generation zu kritisieren. Als drittes Beispiel setzte STING nach seiner Zeit bei THE POLICE 1985 mit seinem ersten Solo-Hit *Russians* alle Mittel des Pop zur Deeskalation des Kalten Krieges in Bewegung, während viertens *Schrei nach Liebe* (1993) der ÄRZTE zweimal zur Hymne gegen ein Erstarken neofaschistischer Gewalt wurde: Zunächst lieferte es den Anlass zur Wiedergründung der Band und gab zwanzig Jahre später dem von Politikern gern beschworenen Aufstand der Anständigen bei der sogenannten „Aktion Arschloch“ eine musikalische Stimme gegen die Pegida-Bewegung.

Vi er gutter som kjenner vårt land

Nach Jahrhunderten fruchtbaren Kulturaustausches und einer nach 1850 stetig gewachsenen deutschen Nordland-Begeisterung markierte der deutsche Überfall auf Norwegen am 9. April 1940 einen entscheidenden Bruch: Nicht nur waren die Beziehungen der beiden Länder noch für Jahrzehnte von den fünf Jahren deutscher Besatzung geprägt, auch innerhalb der norwegischen Kultur blieb für lange Zeit ein unausgesprochenes Trauma zurück. Bereits in den 1920er-Jahren hatten Rassenideologen und Nationalsozialisten wie Alfred Rosen-

berg und Heinrich Himmler Norwegen einen Platz im Zentrum ihrer Begeisterung für das „Nordische“ zugeordnet. Die NASJONAL SAMLING als norwegische NSDAP-Splitterpartei und ihr Parteiführer Vidkun Quisling konnten bei Parlamentswahlen in der sozialdemokratisch und liberal geprägten Bevölkerung nicht einmal 3 Prozent der Stimmen gewinnen. Nachdem Josef Terboven ab April 1940 zunächst die Strukturen des Reichskommissariats aufgebaut hatte und auch die norwegische Zivilverwaltung kontrollierte, wurde Quisling im Februar 1942 als Ministerpräsident einer Marionettenregierung eingesetzt, um eine höhere Akzeptanz bei der Bevölkerung zu erwirken. Stattdessen aber folgten viele Menschen der Aufforderung der ins Londoner Exil geflohenen Regierung, sich der neuen Politik in Norwegen nach Kräften zu widersetzen. Verstreut über weite Teile des Landes, bildete sich ein Netz von Widerstandskämpfern. Im Unterschied etwa zu Frankreich⁶⁵ ist über die Bedeutung des zivilen norwegischen Widerstands bis heute kaum etwas bekannt.⁶⁶ Und auch wenn man über den Stellenwert von Musik im militärischen Widerstand Norwegens bislang noch viel weniger weiß, bietet das Lied *Vi er gutter som kjenner vårt land* eine seltene, erhellende Innenansicht.⁶⁷

Soweit wir aus erhaltenen Unterlagen wissen, die heute im Hjemmefrontmuseum in Oslo archiviert sind, waren im Distrikt 14.2 (90 km nordwestlich von Oslo gelegen) im Herbst 1944/45 300 Mann auf 59 Untergruppen aufgeteilt, die sich

65 Ein Vergleichsbeispiel ist das Chanson *La complainte du partisan* von Anna Marly aus dem Jahr 1943, das Leonard Cohen 1969 auch in einer englischen Fassung auf Schallplatte einspielte. Siehe Giacomo Bottà, *La complainte du partisan/The Partisan (Anna Marly/Leonard Cohen)*, in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christofer Jost, <http://www.songlexikon.de/songs/thepartisan>, 10/2013 (Abruf am 20. Dezember 2016).

66 Siehe für den übergeordneten Kontext Michael Custodis und Arnulf Mattes, *Zur Kategorie des „Nordischen“ in der norwegischen Musikgeschichte 1930–45*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 73 (2016), Heft 3, S. 166–184.

67 Per Vollestad veröffentlichte mit seinen Kollegen Svein Olav Blindheim und Fredrik Øie Jensen 2012 eine packende Version unter dem Titel *Partisanersang* auf der CD *Gutta på skauen – Illelage sanger 1940–45*.

in Waldhütten und Unterkünften verbargen.⁶⁸ Der Alltag war mit Waffenpflege, Erkundungstouren, Essenszubereitung und anderen Versorgungsdiensten zwar gut ausgefüllt. Um aber drohender Eintönigkeit entgegenzuwirken, wurde auch viel gesungen und im Spätherbst ein Liederwettbewerb ausgelobt, bei dem es als Hauptpreis ein Kilogramm Tabak zu gewinnen gab. Unter den vielen eingereichten Liedern, die sich in einem Liederbuch erhalten haben, ragt eines besonders heraus, für das Eivind Snersrud auf eine bekannte Melodie einen neuen Text verfasst hat, um den Alltag, die Sorgen und Ziele der Partisanen zu besingen. Zwanzig Jahre zuvor hatte O. Strøm zu einer Melodie von Bertel Andreas Grimeland den Text *Kjenn ditt land* (Kenne dein Land) geschrieben und damit die Gedanken einer patriotischen Heimatbewegung in Norwegen gleichen Namens formuliert.

Snersrud konnte sich sicher sein, dass seine Kameraden das Ursprungslied kennen, sodass sein Text einige Gedanken übernehmen und sie zugleich mit neuen Motiven an die besondere Situation in den herbstlich-kalten norwegischen Wäldern anpassen konnte. Die erste Strophe beginnt mit der Selbstvergewisserung, das eigene Land (im Unterschied zu den Besatzern) genau zu kennen und die Bewohner der Städte mit der Landbevölkerung im Kampf vereint zu wissen. Daraus resultiert in der zweiten Strophe der Wunsch, die Nazis zu verjagen, mit denen Terror und Schrecken ins Land kamen, um dessen Einwohnern Stolz und Würde zu nehmen. Erst in der dritten Strophe setzt sich das kleine Kollektiv aus Distrikt 14.2 mit der Gemeinschaft der Heimatfront in Beziehung, die ihren Kampf vor Ort gegen das deutsche Eisen- und Stahlgewitter unterstützen wird („Hjemmefronten vil støtte vår kamp/imot tyskernes jernskodde tramp“). Zugleich wird realistisch das zahlenmäßige Ungleichgewicht eingeräumt, wenn ein eige-

68 Herzlicher Dank an Frode Frærøy, Bjørn-Geirr Harsson und Ivar Kraglund für die Unterstützung der Recherchen.

HATTEN I MYRA.

Mel.: Maren i Myra.

Han Rud han var vandret avsted
fra Villredes gleder og fred.
:/: Og Skogen han ställa
og stekte i sella
til festen i ansiktets sved!/:

Onsider var bordet blitt dekt
og møraste biffen var stekt.
:/: Og Skogen han fomla
utmed ågra og romla.
Den fjerten den var helt perfekt!/:

Imens rusla Ruden ivel.
Men kom nok en helt annen lei.
:/: Han lurte og grubla
og kava og smubla
med sekken og hatten på snel!/:

Til sist datt han neri en bekk
og fikk seg en jæveli skrekk.
:/: For bekken han hvisla
og oppover risla.
Og mørkt var det og som i sekk!/:

Og Ruden fikk fryktelig fart.
Han satte avsted det er klart.
:/: I skauen det dundra
i myra han plundra
og hatten forsvant nokså snart!/:

Til sist var det blitt langt på natt,
og traueste vektposter satt.
:/: Da lød: "Holdt! Hvem er'e!
som liq er nære
i mørket og helt uten hatt?"/:

Da hvisket en stemme så blidt:
"Det er Rud. Nei, det er bare'n Witt
:/: Som kommer til festen
foruten sydvesten."
Og så ble det fest litt om litt.
Kaj.

VI ER CUTTER SOM KJENNER VART LAND

Vi er gutter som kjenner vart land
ifra fjellet til dalbunn og strand.
Vi er gutter som kjenner hver sti
og hver dal i den skogkleide li.
Vi er sønner av Norge, fra land og fra by
er vi samlet i smug for a kjempe pany.

Vi vil jage nazistene veldt
for med dem fulgte terror og skreidt.
Vi skal fengsle dem for dem
som tok styrtten for folk og for hjem.
Na skal bodelene merke at jeger og pi
de kan true Gestapo og statspoliti.

Hjemmefronten vil støtte vår kamp
imot tyskernes jernskodde tramp.
Vi er folk fra en liten nasjon,
har en tropp mot en tysk bataljon,
men for det skal vi løse den dristigste plan,
vi skal skape respekt for en norsk partisan.

For vi elsker så høyt dette land,
hvor foreldrene noig holdt stand,
og hvor ungdommen fæt i sin tro
ifora ådspeletongene sto.
Her hvor skole og kirke i fedrenes and
hymtet barna til landet med sterkeste band.

Zwei im Hjemmefrontarkiv Oslo überlieferte Liedtexte, rechts von Eivind Snersrud zum *Partisanersang* (1944/45).

ner Trupp einem ganzen deutschen Bataillon entgegentreten muss („Vi er folk fra en liten nasjon, har en tropp mot en tysk bataljon.“). Wie David gegen Goliath spricht man sich daher Mut zu, auch die kühnsten Pläne ausführen zu können und damit dem norwegischen Partisanen Respekt und Anerkennung zu verschaffen („men for det skal vi løse den dristigste plan, vi skal skape respekt for den norsk partisan.“) Mit der vierten Strophe schließt sich der Kreis zur Heimatliebe des Anfangs und damit zur Tradition des ursprünglichen Liedes: Auch die bedrohlichen Todeskommandos des Feindes können an der Vaterlandsliebe von Jung und Alt nichts ändern.

Abstrahiert man vom Pathos, das zwischen diesen Zeilen mitschwingt und zugleich nachvollziehbar ist, wenn man sich die ungleichen Machtverhältnisse zwischen deutscher Militärpräsenz und norwegischer Widerständigkeit vor Augen führt, so wird mit diesem Lied das Selbstverständnis von Partisanen greifbar, das Recht auf ihrer Seite zu wissen. Sie wollen sich einem Unrechtsregime nicht beugen, das aber die Autorität eines gewählten Staates für sich reklamiert. Als ethischer Diskurs über die Rechtmäßigkeit eines Tyrannenmords reicht diese Debatte bis in die Antike zurück, die mit den Diktaturerfahrungen im 20. Jahrhundert neue Relevanz bekam. Völkerrechtlicher Konsens ist heute, dass legitimer Widerstand aus fundamentalen Verstößen gegen Menschen- und Grundrechte, der Missachtung demokratischer Verfahren und der Aushebelung elementarer Forderungen nach politischer Gerechtigkeit resultiert. Bis zur Verankerung dieser Maximen in Gesetzen der heutigen Demokratien war es aber ein weiter Weg. Der Deutsche Bundestag reagierte erst bei der Verabschiedung der Notstandsgesetze am 30. Mai 1968 auf diese komplizierte Fragestellung. Eine kontrovers diskutierte, in letzter Konsequenz durch den parlamentarischen Mehrheitsbeschluss aber bestätigte Sorge richtete sich dabei nicht allein gegen die politischen Spannungen, die in der Bundesrepublik nach dem Besuch des iranischen Schahs im Frühsommer 1967 und dem Attentat auf den charismatischen Sprecher der Studentenbewegung Rudi Dutschke am 11. April 1968 sich ausbreiteten.⁶⁹ Darüber hinaus bemühte sich das Parlament auch Vorsorge zu treffen, um einen planmäßigen Verfassungsmisbrauch wie in der Weimarer Republik zu verhindern. Die Kritiker der Notstandsgesetze befürchteten, der Bundestag heble demokratische Grundrechte aus. Daher fügte man dem Paragraphen 20 des Grundgesetzes, der die Grundordnung der

69 Wolf Biermann schrieb darüber sein Lied *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke* (1968), siehe Gerda Maiwald, *Drei Kugeln auf Rudi Dutschke* (Wolf Biermann/Walter Mossmann), in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christofer Jost, <http://www.songlexikon.de/songs/dreikugelnaufrudutschke>, 10/2014 (Abruf am 20. Dezember 2016).

Bundesrepublik als einen demokratischen und sozialen Bundesstaat definiert, in dem alle Staatsgewalt vom Volke ausgeht, einen vierten Absatz ein, der allen Deutschen das Recht zum Widerstand als *Ultima Ratio* zugesteht gegen „jeden, der es unternimmt, diese Ordnung zu beseitigen, [...] wenn andere Abhilfe nicht möglich ist.“ Der letzte Nebensatz wiederum schließt bis heute zivilen Ungehorsam aus, da in einem Rechtsstaat Protest mit juristischen Mitteln weiterhin möglich ist, wie der Bundestag auf seiner Internetseite betont.⁷⁰

Zurück zur Situation in Norwegen setzte die Kapitulation der deutschen Truppen am 8. Mai 1945 der Okkupation ein lang erwartetes Ende. Die veränderten politischen Umstände gaben den Vertretern des Widerstands und der wieder eingesetzten Londoner Exilregierung die Gelegenheit, die ehemaligen Unterdrücker mit ihren Handlangern zur Verantwortung zu ziehen. In diesem historischen Moment, während der Besatzungszeit gewachsene oder unterdrückte Strukturen nun zu zerschlagen, intakt zu lassen oder erneut zu installieren, entschied man sich zu einem wesentlich drastischeren Schritt als die in Deutschland von den alliierten Siegermächten etablierte Entnazifizierungspraxis: Prototypisch exemplifiziert an Vidkun Quisling, verdeutlichten sein schneller Prozess und seine Hinrichtung am 24. Oktober 1945 die Konsequenzen dieser rigorosen Abrechnung: Alle, die sich mit Deutschen eingelassen hatten, wurden zu Unantastbaren erklärt sowie aus ihren Berufen und öffentlichen Positionen entfernt. Im Fall der Musik mussten sich Künstler, die mit dem Regime kollaboriert hatten, als Landesverräter vor Gericht verantworten und wurden mitunter zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt. Da der Wiederaufbau Norwegens bald aber durch einen Arbeitskräftemangel gebremst wurde, griffen nun die sozialdemokratisch erprobten Verhandlungspraktiken der Vorkriegszeit. Bereits im Februar 1946 hat-

70 Bundestags-Internetseite https://www.bundestag.de/dokumente/textarchiv/2013/47878421_kw50_grundgesetz_20/214054 (Abruf am 26. November 2016).

ten sich die Arbeitgeberverbände mit den Gewerkschaften auf eine Wiedereingliederung aller Ausgestoßenen geeinigt. Darauf folgte am 9. Juli 1948 eine Amnestie des norwegischen Parlaments für alle Verurteilten, deren Strafe weniger als acht Jahre Gefängnis betrug.

In den folgenden Jahrzehnten konzentrierte sich die norwegische Geschichtsschreibung auf die militärischen Kapitel der Besatzungszeit, entweder mit Quisling und seinen Mitstreitern im Zentrum, oder mit Blick auf Milorg, den militärischen Flügel der Widerstandsbewegung. Dabei entstand die Legende, dass abgesehen von einer Minderheit der „Quislinge“ Norwegen ein Land im kollektiven Widerstand gewesen sei. Eine solche Sichtweise ließ keinen Raum für Phänomene der Kollaboration, des zivilen Ungehorsams oder einer möglichst unauffälligen Anpassung an die neuen Zeitumstände während der Besatzung. Zudem wurden weder die Gründe und Folgen des Zweiten Weltkriegs in Schulen und Universitäten eingehend thematisiert, noch hatte die Deportation und Vernichtung der norwegischen Juden bis vor wenigen Jahren einen Platz in der norwegischen Geschichtsforschung. Die Konsequenzen einer solchen kollektiven Verdrängung brachen zur Mitte der 1990er-Jahre daher umso heftiger auf, als die Generation der Kriegskinder nach dem Tod ihrer Eltern das Schweigen brach, Zweifel an der Glorifizierung einer Nation im kollektiven Widerstand anmeldete und beispielsweise schmerzliche Debatten über die systematische Erniedrigung der Kinder von deutschen Besatzungssoldaten und die Stigmatisierung ihrer Mütter als „tyskertøser“ („Deutschenflittchen“) in Gang brachte.

Söhne Stammheims

JAN DELAYS Song von 2001, der auf seinem ersten Soloalbum *Se-arching for the Jan Soul Rebels* erschien, nimmt ebenfalls den Gedanken zivilen Widerstands gegen staatliche Gewalt auf und konkretisiert ihn romantisierend an der ROTEN ARMEE FRAKTION

(RAF). Nach einer ersten Welle des militanten Terrors, wie ihn die Bundesrepublik bis dahin nicht gekannt hatte, war die Führungsriege der RAF in JAN DELAYS Geburtsjahr 1976 bereits verhaftet. Im eigens hergerichteten Verhandlungssaal auf dem Gefängnisgelände in Stuttgart-Stammheim mussten sich Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof und Jan-Carl Raspe dem bis dahin größten Gerichtsverfahren in der deutschen Nachkriegsgeschichte stellen. Um zu verstehen, gegen wen sich die provokative Kritik von Jan Philipp Eißfeldt unter seinem Künstlernamen JAN DELAY richtete, lohnt eine kurze Rückbesinnung auf die Tradition linker Protestmusik und das Verständnis von politischer Provokation als künstlerischer Attitüde.

Die erste Verbindung der Musikszene zu politischen Utopien der 68er-Generation,⁷¹ aus denen auch die RAF entstand, ergab sich mit der 1970 von Rio Reiser, R. P. S. Lanrue, Kai Sichtermann und Wolfgang Seidel in Berlin gegründeten Band TON, STEINE, SCHERBEN. Als bekennende Anarchisten und Politaktivisten schrieben sie gleich mit ihren ersten zwei Singles *Macht kaputt, was euch kaputt macht* und *Wir streiken* der Hausbesetzerszene Hymnen auf den Leib und erreichten mit ihren melodischen Rocksongs und Reisers eingängigen Texten schnell ein Publikum weit über ihre Kreuzberger Heimatszene hinaus. Auf längere Sicht übten sie einen entscheidenden Einfluss auf Bands wie DIE EINSTÜRZENDEN NEUBAUTEN aus, die das revolutionäre Potenzial von Musik in die Nähe der Avantgardekunst führten.⁷² Mit musikalisch radikaleren Einflüssen aus England und den USA trug auch die deutsche Punkbewegung ab den späten 1970er-Jahren diese Ideen weiter, sodass sich beispielsweise die Band WIZO in ihrem Song *R. A. F.* kritisch mit den gewalthalti-

71 Detlef Siegfried, *Zwischen Pop und Politik. Jugendkultur in der Bundesrepublik um 1968*, in: *1968: Die Konkurrenz von Erinnerungen*, hg. vom Arbeitskreis deutscher Bildungsstätten e. V. (2008), Heft 2, S. 165 sowie im größeren Kontext Detlef Siegfried, *Time is on my Side: Konsum und Politik in der Jugendkultur der 60er Jahre*, Göttingen 2008.

72 Michael T. Putnam, *Music as a Weapon: Reactions and Responses to RAF Terrorism in the Music of Ton Steine Scherben and their Successors in Post-9/11 Music*, in: *Popular Music and Society* 32 (2009), Heft 5, S. 599.

gen Konsequenzen umstürzlerischer Utopien befasste, da nach ihrer Ansicht die elitären theoretischen Debatten der radikalisierten Gegenkultur alle „normalen“, nicht-bürgerlichen Gesellschaftsgruppen nie erreicht hatten. Im Umkehrschluss war die RAF nie an einer kulturellen Konkretisierung ihrer politischen Visionen (etwa in den Bereichen von Kunst, Literatur, Film, Musik oder Theater) interessiert, die ihnen einen anderen gesellschaftlichen und jugendkulturellen Zugang ermöglicht hätte.⁷³

Diese Lücke bemühte sich nun zwanzig Jahre später JAN DELAY zu füllen, um zugleich einen Kontrapunkt zu seinen bisherigen Erfolgen zu setzen. Nachdem bereits seine erste Gruppe ABSOLUTE BEGINNER mit einer Mischung aus Hip-Hop, Funk und Pop-elementen schnell bekannt geworden war, landete er mit einer Reggae-Version des NENA-Klassikers *Irgendwie, Irgendwo, Irgendwann* in den deutschen Single-Charts. Um jeglichen Erwartungen, nun im Pop durchzustarten, entgegenzuwirken und seiner kontrastreichen Sozialisation als Kind in einer linken Wohngruppe im reichen Hamburger Stadtteil Eppendorf treu zu bleiben, versuchte sich JAN DELAY an einer provokanten Repolitisierung seiner Musik. Weitere Songs seines Albums tragen daher Titel wie *www.Hitler.de* oder *Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt*.⁷⁴ Auch bereits der Name des Albums *Searching for the Jan Soul Rebels* (eine Reminiszenz an das Debut der Band DEXY'S MIDNIGHT RUNNER *Searching for the Young Soul Rebels* von 1980), seine Veröffentlichung beim Label BUBACK (benannt nach dem von der RAF ermordeten Generalbundesanwalt) und der Songtitel *Söhne Stammheims* spielen mit Wissenspartikeln seiner Hörer, in diesem Fall der Verbindung des Stuttgarter RAF-Gefängnisses mit Xavier Naidoos Gruppe DIE SÖHNE MANNHEIMS, der wiederum gemeinsam mit DENNIS DUBPLATE beim Albumtitel *Flashgott* mitwirkte.

73 Cyrus Shakan, *The Sounds of Terror: Punk, Post-Punk and the RAF after 1977*, in: *Popular Music and Society* 34 (2011), Heft 3, S. 370.

74 Siehe hierzu den Artikel von Benjamin Burkhart, *Ich möchte nicht, dass ihr meine Lieder singt (Jan Delay)*, in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christofer Jost, <http://www.songlexikon.de/songs/ichmoechtenichtdelay>, 10/2016 (Abruf am 20. Dezember 2016).

Wie eine Durchsicht einiger Passagen der Lyrics von *Söhne Stammheims* zeigt, verteidigte JAN DELAY die RAF gegen den Vorwurf des Terrorismus und beschrieb ihre Überzeugungen als vorbildlich, unerschrocken und konsequent:

*Endlich sind die Terroristen weg,
und es herrscht Ordnung und Ruhe und Frieden.*

*Und das bisschen Gesindel,
das noch in den Knästen steckt,
tut sowieso keinen mehr interessieren.*

*Nun kämpfen die Menschen nur noch für Hunde
und Benzin,*

*folgen Jürgen und Zlatko
und nicht mehr Baader und Ensslin.*

*Die, die Unheil und Armut und Krankheit verbreiten,
für sie herrschen sorglose Zeiten,
da kein bisschen Sprengstoff sie daran hindert,
ihre Geschäfte zu betreiben.*

*Endlich haben sie keine Angst mehr,
verkaufen fröhlich ihre Panzer,
jeden Tag sieben, Kinder abschieben
und dann zum Essen mit dem Kanzler.*

*Endlich sind die Terroristen weg,
und es herrscht Ordnung und Ruhe und Frieden,
und man kann wieder sicher Mercedes fahren,
ohne dass die Dinger immer explodieren.*

Wie zu erwarten, brachte der Song JAN DELAY die erhofften kontroversen Reaktionen ein, sodass er sich in zahlreichen Interviews dazu äußern musste und 2007 der linken Tageszeitung TAZ ausführlich seine Beweggründe erläuterte:

Ich wollte nicht, dass sie [seine Fans, Anm. d. Verf.] alle Terroristen werden, sondern dass sie die RAF reflektieren und merken: Damals gab es Menschen, die haben tausendmal mehr Haltung an den Tag gelegt als heute irgendjemand. Das fand ich einfach krass und bewundernswert. [...] Natürlich sag ich denen nicht: Knallt Leute ab. Das ist ja das Schlimmste, auf keinen Fall, niemals. Mir geht es eher um die Grundideen, die Bewegung 2. Juni finde ich gut. Aber trotzdem reimt sich nun mal „Ensslin/Benzin“ so geil. Wenn man einen Dreiminutensong schreibt, kann man nicht differenziert über ein Thema reden. Da machst du dir eher Gedanken über Entertainment und gute Reime, um den Grundgedanken rüberzubringen. Das nervt mich so an diesem Linkstum: Wieso muss alles totdiskutiert werden? [...] Ich will Aufmerksamkeit erregen. [...] Provokation ist auch gut. Die Sache muss nur ein Anliegen transportieren. Und natürlich klammere ich aus, dass Menschen zu Schaden kommen.⁷⁵

In den meisten seiner Aussagen über dieses Album ging JAN DELAY auf das Verhältnis von Style und politischem Bewusstsein ein, wobei der Politikbegriff hierbei klarer scheint als die Frage des Styles. Aus Sicht des Hip-Hop, Jan Delays ursprünglicher musikalischer Heimat, impliziert Style zunächst musikalische Charakteristika eines Performers, eines Tracks oder einer Genrezugehörigkeit. Darüber hinaus aber will ge-

⁷⁵ Interview-Artikel *Jeder muss zum Bono werden* zu Jan Delay in der TAZ vom 5. Juli 2007.

rade der Hip-Hop eine Haltung (im Sinne einer „Attitude“) transportieren, die eine hohe Affinität zur kommerziellen Warenkultur nicht ausschließt, sodass Statussymbole wie Kleidung, Luxusgegenstände, Autos oder Reichtum wie selbstverständlich zur Schau gestellt werden. Hinterfragt man nun, wie sich dieses Bewusstsein für Style und Attitude mit Delays politischer Botschaft verträgt, müssen nicht alle Elemente widerspruchsfrei ineinander aufgehen. Konsistent ist aber die provokative, auf Zugehörigkeiten und Abgrenzungen setzende Absicht des Hip-Hop, sei es hinsichtlich einzelner Jugendkulturen oder Ethnien, sei es mit gezielten Beleidigungen und Herabwürdigungen von Konkurrenten oder Frauen durch üblicherweise männliche Künstler. Auf die Frage nach seiner Kapitalismusaffirmation reagierte JAN DELAY im TAZ-Interview daher ausweichend, um das Vergnügen am Konsumieren mit einer linken Identität vereinbaren zu können:

Nein, ich habe mich eher mit den Umständen arrangiert. Kapitalismus an sich ist trotzdem Scheiße. Aber ich habe keinen Bock, mich als Fruganer allein in die Berge zurückzuziehen und meine Lebensmittel selber anzubauen. Das Mindeste aber, was ich machen kann, ist: Bewusstsein schaffen, bei jedem Menschen für seine eigene Situation. Denn auch er wird in 30, 40 Jahren ersticken, ertrinken oder auf andere Weise elendig verrecken, aufgrund dessen, was er selbst der Welt zugefügt hat. [...] Ob cool oder nicht cool: Jeder muss zum Bono werden. Auch wenn man dabei Nikes trägt, wie ich es tue. [...] Wenn ich anfange, alles, was ich käuflich erwerbe, auf Fair Trade und diesen ganzen Scheiß abzuklopfen, dann müsste ich im Kartoffelsack in der Einöde abhängen und mein eigenes Korn anbauen. Und ich bin nun mal ein Schöngest, das geht nicht zusammen. [...] Es geht doch darum, dass man trotzdem all diesen Idealen noch frönen kann, solange es sich in einem gewissen Rahmen verhält. Sonst verbittert

man doch. Deshalb kann ich auch Fußball gucken und Deutschland-Fan sein, ohne Heil Hitler zu sagen; oder ein Palästinensertuch tragen, ohne Antisemit zu sein.⁷⁶

Auch wenn JAN DELAYS provokante Konzepte bis zu diesem Punkt clever geplant und erfolgreich inszeniert wirkten, hat er sich vor Kurzem an einem Vorwurf doch leicht verhaben, als er im April 2014 den Sänger HEINO in Interviews öffentlich als „Nazi“ bezeichnete. Als dieser einen solchen Vorwurf weder unter kollegialer Meinungsfreiheit verbuchen, noch auf sich sitzen lassen wollte und die Angelegenheit seinen Rechtsanwältinnen übergab, erklärte JAN DELAY die Affäre flugs zum Missverständnis und widerrief seine Anschuldigung.⁷⁷ Ein wesentlicher Ursprung dieser Anekdote liegt drei Jahrzehnte zurück und führt in die erste Hochphase des deutschen Punk. Der Betreiber eines kleinen Berliner Plattenladens, Norbert Hähnel, hatte um 1981 begonnen, als HEINO-Playbackdouble aufzutreten und die Düsseldorfer TOTEN HOSEN damit so begeistert, dass sie ihn mit auf Tournee nahmen. Da Hähnel sich weigerte, nicht mehr unter dem Namen DER WAHRE HEINO mit einer fiktiven Künstlerbiografie aufzutreten, erwirkte der echte HEINO, Heinz-Georg Kramm, 1986 eine einstweilige Verfügung beim Düsseldorfer Landgericht. Da Hähnel seine Auftritte dennoch nicht einstellte und sich weigerte, ein Ordnungsgeld von DM 10.000 zu zahlen, verbrachte er 20 Tage in Ordnungshaft. Das große mediale Echo dieser Affäre war für den echten HEINO entsprechend unangenehm, da er einer ironischen Parodie mit juristischen Mitteln entgegengetreten war und er der kreativen Szene junger deutscher Punkbands damit den größten Gefallen erwiesen hatte, seinen Ruf als ihr deutschtümelndes Feindbild zu bestätigen.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Artikel bei Spiegel-Online vom 24. April 2014 *Streit der Neu-Rocker. Nazi-Vorwurf – Heino zeigt Jan Delay an*. Artikel bei Spiegel-Online vom 24. April 2014 *Jan Delays Weltsicht. Hammerhart*. Artikel bei Spiegel-Online vom 26. April 2014 *Rückzieher von Jan Delay. Heino doch kein Nazi* (Abruf am 26. November 2016).



picture alliance/Achim Scheidemann, Mediennummer 38540890

Rock Punk Sänger Norbert Hähnel (oben Mitte) inmitten seiner als Heino verkleideten Fans am 03.12.1985 vor dem Landgericht in Düsseldorf.

Als zweiter Akt dieses Skandälchens veröffentlichte HEINO im Februar 2013 ein Album, dessen Titel *Mit freundlichen Grüßen* nicht nur einen Track der FANTASTISCHEN VIER zitierte, sondern einen Fingerzeig an einige seiner deutschen Kollegen aus Pop, Punk, Rock und Hip-Hop enthielt. Denn neben den FANTASTISCHEN VIER hatte er für dieses Album Songs von PETER FOX, den SPORTFREUNDE STILLER, OOMPH!, CLUESO, RAMMSTEIN, DEN ÄRZTEN, NENA, Stephan Remmler, KEIMZEIT, Marius Müller-Westernhagen und den ABSOLUTEN BEGINNERN gecovered. Ganz konform zum deutschen Urheberrecht war er vom Originalarrangement nicht abgewichen; sondern hatte nur seinen typischen Gesangsstil hinzugefügt. Es ist nicht überliefert, ob alle Künstler glücklich über diesen Schachzug waren (mit RAMMSTEIN konnte er immerhin gemeinsam beim Metal-Festival in Wacken singen, was zu ihrem ironischen Gesamtkonzept passen könnte). Mit dem zitierten Nazi-Vorwurf

reagierte zumindest JAN DELAY äußerst gereizt auf diese feindliche Übernahme, um schließlich doch kleinlaut als Verlierer vom Platz zu gehen.

Russians

Versuchte man, die Beliebtheit eines Künstlers in Zahlen und zuerkannten Preisen darzustellen, sprechen STINGS Tonträgerverkäufe in mehrfacher Millionenhöhe, zigfache Chartplatzierungen seiner Songs, u. a. sechzehn Grammys und die Ernennung zum Commander of the British Empire im Jahr 2003 durch Königin Elizabeth II. für sich. Regelmäßig in der Presse zirkulierende und im World Wide Web perpetuierte Geschichten zeigen, dass der Sänger, Gitarrist, Bassist, Songschreiber, Schauspieler und Buchautor sowohl begeisterte Zustimmung seiner Fans genießt als auch beißende Kommentare seiner Kritiker provoziert. In jedem Fall bewegt er die Fantasie vieler Menschen, die auf seine Person ein Spektrum von Facetten projizieren, angefangen bei Klischees des extravaganen, potenten Rockstars im internationalen Jet-Set bis hin zum Aktivist für politische und ökologische Initiativen.

Durchleuchtet man seine elf bislang vorgelegten Solo-Studioalben, die einen Zeitraum von 1985 bis ins Jahr 2016 überspannen und STINGS musikalische Überzeugungen am deutlichsten widerspiegeln, stößt man dort auch auf seine Faszination an Künstlern aus dem Bereich der klassischen Musik – allen voran Johann Sebastian Bach –, mit deren Hilfe er immer wieder seine eigene künstlerische Identität hinterfragt. Zugleich benutzte er seine Beschäftigung mit dem Kontext historischer Musik, um auf politische Ereignisse seiner eigenen Gegenwart künstlerisch zu reagieren und sie vor einem historischen Maßstab zu betrachten, zum ersten Mal auf seinem ersten Soloalbum von 1985 im Song *Russians*.

Dessen Grundlage ist eine Melodie des zweiten Satzes *Lyrical Song* aus Sergej Prokofievs *Leutnant Kijé-Suite* op. 60, ohne

dass bekannt wäre, wie STING dieses Stück entdeckte. *Russians* handelt von der Angst vor einem nuklearen Desaster, wie es Mitte der 1980er-Jahre zur Entstehungszeit des Liedes unmittelbar zu befürchten war: Ronald Reagan, 1984 als US-Präsident wiedergewählt, hatte mit seiner Aufrüstungspolitik und dem im Jahr zuvor beschlossenen satellitengestützten Raketensystem SDI den Kalten Krieg in eine neue Phase geführt; die mit Michael Gorbatschows Amtsantritt 1985 als Generalsekretär der KPdSU langsam einsetzende Annäherung der beiden Supermächte war hier noch kaum zu erahnen. STING lebte zu dieser Zeit in New York und hatte mit Hilfe eines befreundeten Wissenschaftlers an der Columbia University ein Satellitensignal des russischen Fernsehens anzapfen und Kindersendungen anschauen können, als zur Abendstunde an der amerikanischen Ostküste in der Zeitzone von Moskau gerade das Sonntagmorgenprogramm lief. Als sein kleiner Sohn ihn in diesen Tagen dann fragte, ob eine so zerstörerische Waffe wie die Atombombe wirklich existiere, brachte er seine Antwort auf die einfache Formel „I hope the russians love their children, too“. Obgleich STING für diese Idee ausgiebig Kritik und Spott ertete, hielt er sie, wie er in einem Interview neun Jahre später bekannte, aufgrund der Banalität der gewaltsamen Bedrohung dennoch für unumgänglich: „*Russians* ist ein Lied, über das man sich leicht lustig machen kann, ein ernstes Lied. Aber zu der Zeit, als es entstand – auf dem Höhepunkt der Reagan-Rambo-Paranoia, als man Russen für graue, unmenschliche Automaten hielt, die höchstens dazu nützlich waren, um in die Luft gejagt zu werden – war das Lied wichtig.“⁷⁸

Der Griff zu Prokofievs Melodie entsprach STINGS Wunsch, diesem Lied eine besonders „russische“ Note zu verleihen und die Melancholie und Schönheit eines Landes musikalisch

78 Independent On Sunday, 11/94, zitiert nach: Michael Custodis, Kapitel *Sting als Songwriter zwischen Prokofiev, Eisler, Bach und Dowland*, in: *Klassische Musik heute*, S. 197: „*Russians* is a song that's easy to mock, a very earnest song, but at the time it was written – at the height of the Reagan-Rambo paranoia years, when Russians were thought of as grey sub-human automatons only good enough to blow up – it seemed important.“

zu beschreiben, das von der Propaganda der Gegenseite als Reich des Bösen dargestellt wurde. Um die drohende Gefahr eines dritten, atomar geführten Weltkriegs gleich zu Beginn zu verdeutlichen, hört man in *Russians* zunächst das Ticken einer Uhr, untermalt von einem tiefen Ton des Keyboards. Es folgt die Stimme eines russischen Nachrichtensprechers, der von erfolgreichen politischen Gesprächen mit dem Westen berichtet, und kurz darauf die Stimme eines amerikanischen Moderators. Der Klang des Keyboards wird nun immer dominanter, bis nach einigen Sekunden der Gesang einsetzt und in der ersten Strophe eine in Ost und West gleichermaßen wachsende Hysterie beschreibt. STING beantwortet sie mit Zweifeln, dass der amtierende Generalsekretär der KPdSU, Nikita Krustschow, törichterweise einen atomaren Erstschlag auslösen könnte, „if the Russians love their children, too.“ Die folgende zweite Strophe spielt mit Doppelbedeutungen von Namen und Szenen (beispielsweise der Assoziation von STINGS kleinem Jungen mit dem Namen der ersten in Japan eingesetzten US-Atombombe „little boy“ als dem „deadly toy“ ihres Erfinders Julius Robert Oppenheimer) und nährt die Zweifel an der gegenseitigen Verteufelung der beiden Supermächte USA und UdSSR („we share the same biology, regardless of ideology“). Darauf aufbauend widerspricht die dritte Strophe den propagandistischen Versprechungen von Politikern auf einen „winnable war“ und beschwört abschließend die Gemeinsamkeiten der Menschen dies- und jenseits des Eisernen Vorhangs.

*In Europe and America,
there's a growing feeling of hysteria
Conditioned to respond to all the threats
In the rhetorical speeches of the Soviets
Mr. Krushchev said we will bury you
I don't subscribe to this point of view*

*It would be such an ignorant thing to do
If the Russians love their children too*

*How can I save my little boy
from Oppenheimer's deadly toy
There is no monopoly in common sense
On either side of the political fence
We share the same biology
Regardless of ideology
Believe me when I say to you
I hope the Russians love their children too*

*There is no historical precedent
To put the words in the mouth of the President
There's no such thing as a winnable war
It's a lie we don't believe anymore
Mr. Reagan says we will protect you
I don't subscribe to this point of view
Believe me when I say to you
I hope the Russians love their children too*

*We share the same biology
Regardless of ideology
What might save us, me, and you
Is if the Russians love their children, too*



Helge Øverås/Steven Toole/Wikipedia

Sting in Norwegen, 1985 und Sting mit Bono, 1986.

STING wusste zwar sehr genau, dass sein Singen alleine die Welt nicht verändern würde, zu groß waren das gegenseitige politische Misstrauen und der Glauben von Amerikanern und Russen an die Stärke der eigenen Waffenarsenale. In einer anderen Konstellation von David und Goliath als bei Snersruds Partisanenlied konnte STING aber seine Popularität als internationaler Superstar einsetzen, wie er es bereits seit Jahren für Amnesty International und Greenpeace tat. Gleiches gilt für Bob Geldof im selben Jahr 1985, als er für die *Live Aid*-Initiative gegen den Hunger in Afrika ein weltweit übertragenes Doppelkonzert in London und Philadelphia mit Dutzenden namhafter Stars auf die Beine stellte. Als Singleauskoppelung erreichte *Russians* Platz 12 der britischen, Platz 16 der amerikanischen sowie Platz 4 der deutschen Charts, das dazugehörige Album *The Dream Of The Blue Turtles* wurde bereits nach einem Jahr dreifach mit einer Platin-Schallplatte ausgezeichnet, was nach der damaligen Zählung mehr als 900.000 verkauften Einheiten entsprach. STING konnte daher sicher sein, dass sein Lied den für Menschen kaum zu überwindenden Eisernen Vorhang leicht durchdringen würde und *Russians* die Hoffnung auf Frieden und Versöhnung von West nach Ost trägt. Bestätigt wurde der Sieg eines singenden David gegen die Bedrohungsszenarien waffenstrotzender amerikanischer und russischer Goliaths nochmals viele Jahre später, als er bei einem Interview am 28. Oktober 2011 im russischen Fernsehen von der damaligen Sorge russischer Hörer erfuhr, die Liebe zu den eigenen Kindern angezweifelt zu haben. 22 Jahre nach dem Ende des Kalten Krieges ließ sich dieses Missverständnis aber als eine künstlerisch zugespitzte Formulierung aufklären.⁷⁹

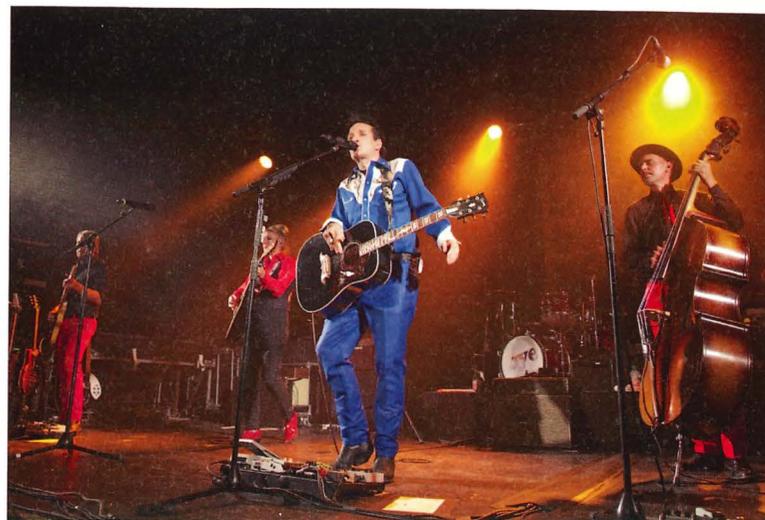
⁷⁹ Siehe Stings Gespräch mit Vladimir Pozner für *Russian TV One* am 28. Oktober 2011, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=GHcsGZzJWds> (Abruf am 30. November 2016).

Schrei nach Liebe/Aktion Arschloch

Als abschließendes Beispiel, um die Kraft von Liedern in politischen Diskursen zu betrachten, bietet sich der Song *Schrei nach Liebe* der Berliner Punkband DIE ÄRZTE aus zwei Gründen an: Zum einen sahen sich die Musiker aufgrund der politischen Zeitumstände in den Anfangsjahren des wiedervereinigten Deutschland aufgefordert, künstlerisch Stellung zu beziehen und dafür ihre zwischenzeitlich aufgelöste Band wieder zusammenzubringen. Zum anderen verselbstständigte sich das Lied zwanzig Jahre nach seiner Entstehung zur wütenden Geste gegen die von der Pegida-Bewegung befeuerte fremdenfeindliche Stimmung in Deutschland. In seltener Deutlichkeit spiegelt daher die Rezeptionsgeschichte von *Schrei nach Liebe*, wie ein Lied in das kollektive Gedächtnis eingeht und es zu einem späteren Augenblick, als bei vielen Beobachter beklemmende Erinnerungen geweckt wurden, wieder ins Bewusstsein kommt und seine Deutungskraft ein weiteres Mal entfaltet.

Doch rufen wir uns zunächst die Entstehungsgeschichte des Liedes in Erinnerung. Noch als Jugendliche hatten Jan Vetter (FARIN URLAUB) und Dirk Felsenheimer (BELA B) im Jahr 1982 mit Hans Runge (SAHNIE) die Band DIE ÄRZTE gegründet und bald mit Punkattitüde, eingängigen Melodien und ironischen Texten auf sich aufmerksam gemacht; nicht zuletzt war ihre humorvolle Selbstvermarktung als „beste Band der Welt“ ganz ernst gemeinter Spaß. Ein Jahr nach Erscheinen ihres dritten, selbstbetitelten Studioalbums indizierte es die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien 1987 aufgrund des Liedes *Geschwisterliebe* sowie ihr 1984 erschienenes Debut *Debil* wegen der Titel *Claudia hat 'nen Schäferhund* und *Schlaflied*.⁸⁰ Nachdem die Band in den folgenden

⁸⁰ Michael Custodis, *Tadel verpflichtet. Indizierung von Musik und ihre Wirkung*, in: *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der Populären Musik (= ASPM Beiträge zur Populärmusikforschung 36)*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld 2008, S. 161–172.



ullstein bild – JazzArchivHamburg, 1007401107

Bela B bei Laut gegen Nazis am 30.08.2014 in Hamburg.

Monaten an den Rand des finanziellen Ruins geriet und ihrer spöttischen Jugendlichkeit die kreativen Impulse ausgingen, beschloss man, sich nach der Veröffentlichung des nächsten Albums *Das ist nicht die ganze Wahrheit* (1988) und einer ausführlichen Abschiedstournee aufzulösen.

Während in der folgenden Zeit diverse Soloprojekte auf keine große Resonanz stießen, verkauften sich die Alben der ÄRZTE besser denn je und hielten die Erinnerung an die Band lebendig. Nach fünf Jahren nahm FARIN URLAUB 1993 schließlich Kontakt zu BELA B auf, um die Wiederbelebung der ÄRZTE zu überdenken. Musikalisch wollten sich beide weiterentwickeln und nicht nur an vergangenen Erfolgen messen lassen. Vor allem aber erforderten ihre Heimat Berlin als ehemalige Mauerstadt und das wiedervereinigte Deutschland andere musikalische Antworten als während der unbeschwerteren Jahre zuvor. Daher bot man Rodrigo González, der in BELA Bs Band *Depp Jo-*

nes Gitarre spielte, die ledige Position am Bass an.⁸¹ Vor allem war man künstlerisch aber so gereift, dass die ÄRZTE die Herausforderung annahmen, auf die Welle des Fremdenhasses zu reagieren, die seit den Anschlägen auf Flüchtlingsunterkünfte in Hoyerswerda (1991), Mölln und Rostock-Lichtenhagen (1992) sowie Solingen (1993) das Land erschütterten. Mit *Schrei nach Liebe* als erster Singleauskoppelung des neuen Albums *Die Bestie in Menschengestalt* erweiterte die Band ihre angestammten Themenfelder jugendlicher Lyrik der Anfangsjahre, ironischer Witze, Alltagsbeobachtungen und Inspirationen aus der Welt des Horrorfilms. Stattdessen bezog sie nun auch unmissverständlich Stellung, nicht allein gegen den neonazistischen Mob (was eine Tradition des linken Punk weiterführte), sondern insbesondere gegen die Verharmlosungen fremdenfeindlicher Taten durch Politiker und Pädagogen.

Diese zwei Ebenen der Kritik verteilten FARIN URLAUB und BELA B in ihrem gemeinsam verfassten Song auf die Strophen und den Refrain: Unterlegt mit einem eingängigen Gitarrenriff zählen die Strophen die Lächerlichkeit und Herablassung, mit denen Nazi-Skins und rechte Gewalttäter Asylbewerbern begegnen, den Urhebern zurück und beschreiben deren Hass auf Schwächere als völligen Mangel an Intelligenz. Dass sie durchaus zu Gefühlen fähig seien, beweise wiederum ihre heimliche Liebe für musikalischen Kitsch, womit sich das Image harter Männlichkeit als billige Fassade selbst entlarvt: „Zwischen Störkraft und den Onkelz/Steht 'ne Kuschelrock LP“. Im Refrain setzt die Musik einen Kontrast und hält inne, reduziert auf eine leise Begleitung der Gitarre und einen Wirbel der Snaredrum im Stil einer Militärtrommel, um den Blickwechsel auf die sozialpädagogische Naivität zu verdeutlichen, Verständnis für die Täter zu zeigen, anstatt diese Empathie den Opfern von rechter Gewalt zu widmen:

81 Murielle Martin, *Die Ärzte. Auf den Spuren der Kult-Band zwischen Charts & Provokation*, Wolfenbüttel 2007, S. 136.

Deine Gewalt ist nur ein stummer Schrei nach Liebe.

Deine Springerstiefel sehnen sich nach Zärtlichkeit.

Du hast nie gelernt dich zu artikulieren.

Und deine Eltern hatten niemals für dich Zeit.

Der Kommentar der ÄRZTE, mit dem der Song jeweils zurück in das Gitarrenriff des Strophenteils wechselt, fiel denkbar knapp und eindeutig aus: „Oh oh oh, Arschloch!“ Die Band hatte den Vertrag für ihre neue Platte denkbar gut ausgehandelt,⁸² sodass sie *Schrei nach Liebe* gegen den Rat der Plattenfirma als erste Single veröffentlichen konnte. Wie kaum anders zu erwarten war, stieß nicht nur das Wiedervereinigungsalbum der ÄRZTE auf immenses Interesse bei Fans und Presse. Mehr noch entfachte die erste Singleauskopplung eine heftige Kontroverse. Zwar hatten DIE TOTEN HOSEN mit ihrem Titel *Sascha* im Jahr zuvor eine ähnliche Geschichte erzählt und einen Nazi-Skin zum Protagonisten eines Songs gemacht, während BAP mit *Widderlich* als Titelsong zu ihrem Album *Pik Sibbe* (1993) die „Verlogenheit“ von Politikern im Umgang mit deutschem Neofaschismus anprangerten. Sogar die ehemals der rechtsextremen Szene zugeordnete Frankfurter Band DIE BÖHSEN ONKELZ hatte im selben Jahr den Song *Deutschland im Herbst* veröffentlicht, um ihre 1986 eingeleitete Abkehr von der rechten Szene nochmals zu bekräftigen, deren Glaubwürdigkeit von den ÄRZTEN allerdings in Interviews wie auch im Refrain von *Schrei nach Liebe* angezweifelt wurde. Im Unterschied zu BAP und den TOTEN HOSEN lag das Problem des ÄRZTE-Songs auf einer viel banaleren Ebene: Die allermeisten Radiosender weigerten sich schlicht ein Lied zu spielen, in dem so gezielt geflucht wurde. Einzig Lidia Anton-

82 Marc Frohner, *Das ist die ganze Wahrheit. Wie Die Ärzte zur besten Band der Welt wurden*, München 2015, S. 107f.



ullstein bild, 1009768607

Singender Protest gegen Rassismus und Fremdenhass mit einem Flashmob unter dem Motto „Schrei nach Liebe“ an der Weltzeituhr auf dem Berliner Alexanderplatz.

ini, Redakteurin beim Hessischen Rundfunk, setzte sich für den Song ein und überzeugte schließlich zahlreiche Redakteurskollegen, *Schrei nach Liebe* gerade wegen der klaren politischen Botschaft zu senden.

Der Überzeugungsversuch gelang, das von Detlev Buck gedrehte Video zum Song tat sein Übriges, und *Schrei nach Liebe* wurde zu einem Zeitdokument einer politisch aufmerksamen Jugendkultur. Seine außergewöhnliche Reichweite stellte das Lied in jüngster Zeit unter Beweis, als im Herbst 2015 eine politische Initiative des Musiklehrers Gerhard Torges gegen Fremdenhass und für eine Willkommenskultur die Kernaussage des Refrains zum Namen der *Aktion Arschloch* erhob und das Singen und Hören dieses Songs zum Statement erklärte: Zum einen gelang es, das Lied noch einmal an die Spitze der

deutschen Singlecharts zu bringen und es bei Radiosendern als Hörerwunsch häufig spielen zu lassen, woraufhin alle prominenten Anbieter, bei denen es gegen Bezahlung aus dem Internet heruntergeladen werden kann, ihre Einnahmen Flüchtlingsinitiativen wie PRO ASYL spendeten. Zum anderen wurden über soziale Netzwerke spontane Flashmobs organisiert, bei denen das Lied gemeinsam an unterschiedlichsten Orten in Deutschland öffentlich gesungen wurde. Bei Videoplattformen wie *Youtube* erscheinen seither regelmäßig Aufnahmen von Seniorenchören, einzelnen Musikern und Bands, denen es ein Anliegen ist, die Botschaft des Liedes gegen Fremdenhass und für eine Willkommenskultur weiterzutragen.

*

Spätestens mit dem Anschlag einer Terrorzelle des sogenannten ISLAMISCHEN STAATS (ISIS) auf den Pariser Konzertclub BATACLAN am 13. November 2015 und seine Wiedereröffnung ein Jahr später mit einem Konzert von STING wurde deutlich, dass die Identifikation von Musik mit einem kollektiven Lebensgefühl, mit Freiheitswerten und demokratischen Prinzipien heute stärker als seit Langem zur Debatte steht, und umgekehrt insbesondere die Musik als Medium dient, um solchen Zweifel zu begegnen und über die Werte einer Gesellschaft nachzudenken. Die während der vergangenen Jahre weltweit gewachsenen, neuen politischen Bewegungen zeigen, wie sich vor allem der Neonationalismus als alternative Politikform gegen staatliche Strukturen und demokratische Verfahren etablierte. Vielfach lösten sich bisherige Widersprüche nationalstaatlicher Konkurrenzen in kollektiven Feindbildern gegen Flüchtlinge, politische Eliten, liberale Lebensmodelle und alternative sexuelle Identitäten auf. Insbesondere mit populistischen Angeboten reagieren temporäre ideologische Allianzen in immer kürzeren Zeiteinheiten auf immer komplexere, vernetzte Fragen mit umso einfacheren Antworten, die sich mit den Mitteln digitaler Kommunikation direkter und unkontrollierbarer als je zuvor verbreiten lassen. Debatten, die sich bisher über längere Zeiträume in eingeübten Diskurswei-

sen entwickelten, formen sich seither nicht mehr verlässlich in traditionellen Strukturen von Parteien, intellektuellen Auseinandersetzungen, wissenschaftlichen Theorien oder parlamentarischen Verfahren zu festen Argumenten und Strukturen aus oder durchlaufen konsensorientierte Gremien, was Zeit, Ressourcen, Streitkultur und Kompromissfähigkeit erforderte. Stattdessen erzeugen sie eine kaum gekannte Dynamik, Mobilität und Überlagerung von Überzeugungen, der kaum noch mit gründlicher Faktenarbeit zu begegnen ist. Dies wiederum stellt traditionelle Strukturen zur Meinungsfindung und Faktenweitergabe wie Schulen, Parlamente, Zeitungs- und Rundfunkredaktionen, Parteien und Behörden vor kaum absehbare logistische, ethische, finanzielle und politische Herausforderungen.

Musik ist von diesen Entwicklungen nicht nur betroffen, wie alle anderen Bereiche der Gesellschaft auch, sie ist auch direkt involviert, sei es als Präferenz der sogenannten *Identitären Bewegung* für hippe völkische Popmusik und Neofolk, als Feindbild von *ISIS* einer liberalen Weltsicht oder als traditionelles, permanent sich erneuerndes Medium des Protestes. Es bleibt abzuwarten, wie diese Zusammenhänge sich entwickeln werden, sodass sich Prognosen aus musikwissenschaftlicher Sicht hier verbieten. Dennoch muss man sich erstens klar darüber werden, dass gerade der Zusammenhang von Musik und Politik entscheidend ist zum Verständnis der Wirkungsweise heutiger politischer Prozesse und ihrer musikalischen Mittel. Zweitens bedingt dies eine methodische Verbindung werkanalytischer und kontextbezogener, soziokultureller Modelle, da nur mit historischer Tiefenschärfe in Verbindung mit einem Verständnis für musikalische Details die politische Wirkmächtigkeit ästhetischer Konstrukte zu erfassen ist. Es ist offensichtlich, dass die politischen, sozialen, klimatischen und kulturellen Veränderungen des 21. Jahrhunderts dabei sind, neue wissenschaftliche, pädagogische und zivilgesellschaftliche Synergien zu erzwingen. Neben vielen anderen Bereichen ist insbesondere auch das politische Potenzial von Musik ein guter Ausgangspunkt, um solche Neuformulierungen in Gang zu setzen.