
MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Heft 2 62. Jahrgang Februar 2008
Klett-Cotta Stuttgart

- WOLFGANG ULLRICH **Religion gegen Kunstreligion**
REMIGIUS BUNIA **Grenzen der Meinungs- und Kunstfreiheit**
CHRISTIAN DEMAND **Kunst im öffentlichen Raum**
PETER-ANDRÉ ALT **Versuch über den Exzess**
DIRK VON PETERSDORFF **Der Apfelmann aus Delmenhorst**
CLAUDIA SCHMÖLDERS **Die Gesichter der Dichter**
JÜRGEN KOCKA **Bewegung in der Geschichtswissenschaft**
CORD RIECHELMANN **Ästhetisierung der Natur. Ökologiekolumne**
JÖRG DREWS **Ein deutscher Dichter: Galsan Tschinag**
JAKOB HESSING **Fred Wander ruft die Toten auf**
IRIS HANIKA **Chronik (XXVI)**
- ESSAYWETTBEWERB
- FELIX DIERGARTEN **Von Arbeit und Kitsch**
OLIVER RUF **Mein Tinnitus**
KATHARINA BÖCK **Kunst und Können**
GIDEON HARTMANN **Randständige Parallelwelten**



705

Der Apfelmann aus Delmenhorst

Gegenwartsdiagnostik in der deutschen Popmusik

»Manche sagen es wär' einfach / ich sage es ist schwer / du bist audrey hepburn / und ich balu der bär«. Wer sich in der Popmusik der letzten zehn bis fünfzehn Jahre umhört, findet dort Witz, spielerische Freude, Einfallsreichtum. Aber er lernt dort auch Mentalitäten kennen. Die Zeit nach dem Mauerfall, der Wiedervereinigung und dem Ende des utopischen Denkens hat ihre Spuren hinterlassen. In dem Lied »Balu« der Hamburger Gruppe Kettcar heißt es: »Manche sagen es wär' einfach / ich sage es ist heikel / du bist new york city / und ich bin wanne-eickel / wie die dinge sich wohl anfühlen / wenn sie denn noch ganz wären / ein lebenslauf gebastelt / mit den händen eines tanzbären«. Das ist ein Liebeslied, in dem ein tapsig-provinzieller Mann einer schönen Frau gegenübersteht. Aber nebenbei wird gesagt, dass die Dinge nicht mehr ganz sind, dass man sie nie als ganze erlebt hat und dass eine Biographie ein mühsames Provisorium darstellt.

Die Wachheit der Popmusik hat damit zu tun, dass sie unbelastet ist. Anders als die Literatur hängt sie nicht an ästhetischen Programmen, muss sich nicht um Distinktionen scheren, hat keine Aufträge zu erfüllen. Allerdings besitzen ihre Exponenten eine intellektuelle Basis. Der gegenwärtige Pop-Texter hat einige Jahre in Seminaren verbracht und kann schon irgendwie erklären, was Soziologen meinen, wenn sie sagen, dass sich »gesellschaftliche Praxis als Gleichzeitigkeit von sachlich Unterschiedlichem ereignet«. ¹ Liebe und Gesellschaftstheorie gehen Hand in Hand, und in den geglückten Songs besteht der »Diskurspop« aus Alltagserfahrungen, die auf einen bestimmten Weltzustand hin durchsichtig sind.

Das ist von den Volksliedern, dem Pop des 15. bis 19. Jahrhunderts, gar nicht so weit entfernt. Goethe hat in seiner Rezension des romantischen *Wunderborns* geschrieben, dass dieses Büchlein in jedes Haus gehöre, wo »frische Menschen« wohnen. Dort solle es »am Fenster« oder »unterm Spiegel« liegen und in »jedem Augenblick der Stimmung oder Unstimmung« durchblättert werden, um etwas »Gleichtönendes oder Anregendes« zu finden. In ihrer Praxistauglichkeit wird die Liedersammlung mit Gesang- und Kochbüchern verglichen. Heute verwendet man CDs, denn die Lyrik hat dieses Feld leichtfertig preisgegeben. Sie werden eingeschoben, um Stimmungen oder Unstimmungen zu bearbeiten, sich mit gleichtönender Trauer zu umgeben oder mit Heiterkeit zu therapieren. Pop macht die Unverständlichkeit des Weltlaufs erträglich, Pop lehrt Gelassenheit. Einige Beispiele können dies zeigen.

¹ Armin Nassehi, *Der soziologische Diskurs der Moderne*. Frankfurt: Suhrkamp 2006.

Ironie

1995 erschien der Song »Sie ist weg« von den Fantastischen Vier. Der Titel formuliert in schwer überbietbarer Kürze eine Grundsituation des Lebens. Sieht man sich den Text als Lyrik an, dann fällt zuerst auf, dass hier intensiv gereimt wird. Die Verwendung des Reims war ein wichtiges Signal, denn nun bediente sich eine Jugendbewegung eines sprachlichen Mittels, das lange Zeit als obsolet galt. Schon damit wurden ästhetische Fronten aufgebrochen. Die Verwendung des Reims war nicht einfach als konservativ einzuordnen, denn die Fantastischen Vier übertrugen den amerikanischen Rap oder Hip-Hop ins Deutsche:

hey heute ist wieder einer der verdammten tage
 die ich kaum ertrage und mich ständig selber frage
 warum mich all diese gefühle plagen die ich nicht
 kannte oder nur vom hörensagen denn bisher
 rannte ich durch meine welt und war der könig
 doch alles was mir gefällt ist mir jetzt zu wenig
 alles was mich kickte von dem ich nie genug kriegte
 lass ich lieber sein denn ich fühl mich allein

du fühlst dich nicht nur allein mann du bist es
 drum lass das gejammer sein denn so ist es
 nun mal auf dieser welt auch wenss dir nicht gefällt
 schaust du deinen eigenen film und bist dein eigener held

Neben dem konventionellen Endreim finden sich auch Binnen- und Anfangsreime. Es gibt Reimhäufungen, stellenweise auf engem Raum (»schätze bin ein bisschen hochgefliegen ungelogen / und hab sie dabei mit mir selbst betrogen«). Immer wieder treten unreine Reime auf, gerade dort, wo neues Wortmaterial, das sind Jargonausdrücke und Anglizismen, reimfähig gemacht wird. Dabei entstehen Reimbindungen wie »kickte« und »kriegte«, »cool« und »null«, »kläglich« und »leck mich«. Originalitätswert wird man ihnen nicht absprechen können, und ihre Unreinheit ist in der gesungenen Sprache leicht auszugleichen. Diese Reimanarchie kümmert sich nicht um die Vorgaben der Poetik. Seit Martin Opitz' *Buch von der deutschen Poeterey* sind für die Literatursprache Regeln des Reims durchgesetzt. Die Volkskultur aber hat immer schon hochkulturelle Gesetze unterlaufen und damit nicht selten für eine Blutauffrischung der Sprache gesorgt.

Auch ein weiteres Formelement des Liedes, das seinen Witz ausmacht, ist aus der Volksliedtradition bekannt: die Verteilung des Textes auf zwei Stimmen. Ein erstes männliches Ich ist der einsam Klagende, eine zweite männliche Stimme kommentiert, kritisiert oder reagiert mit Scherzen darauf. Man bekommt so einen Einblick in den gegenwärtigen Liebesdiskurs mit seinen Mustern für gelingende und scheiternde Beziehungen. Der Song hebt sich aber davon ab, indem er das Prinzip von Rede und Gegenrede reflexiv behandelt, etwa wenn die zweite Stimme die erste in dem wiederholten Wechsel

auffordert: »Und jetzt kommst du.« Besonders deutlich wird das ironische Verhältnis dort, wo der Verlassene zu grundsätzlichen Welt- und Lebensdeutungen ausholt, von seiner »Philosophie« spricht, sich in Abstraktionen und Paradoxien ergeht, die in der Feststellung gipfeln: Ich hab »sie mit mir selbst betrogen«. Diese in der Tat etwas problematische, an Therapiegruppen oder sonstige trivialpsychologische Zirkel erinnernde Aussage wird mit der schönen Antwort konterkariert: »Jaja wunderbar tolle rede mann.«

Es ist wichtig, dass die Ironie nicht einfach zerstörerisch eingesetzt wird und der Verlassene nicht der Verspottung ausgesetzt ist. Die Ironie macht das ewige Thema der gescheiterten Liebe gerade wieder sagbar. Sie stellt der Trauer das Spiel entgegen, dem Ernst den Witz gegenüber, sie ergänzt die Direktheit durch Reflexivität, und dies so, dass keine der beiden Seiten eindeutig im Recht ist. Es wird gesagt »Ich bin wieder allein allein«, wie es in den traurigen Liedern schon immer gesagt worden ist; auch die Form der direkten Wortwiederholung ist aus den alten Volksliedern bekannt. Zu einem Abgleiten in Kitsch oder Epigonalität kommt es aber nicht, weil Scherze, Einsprüche und Widerreden erfolgen. Die Wahrheit des Liedes ergibt sich aus beiden Positionen gemeinsam, aus der Trauer und dem Scherz, aus Pathos und Spott. Diese Ergänzung wird am Schluss auch abgebildet, wenn die beiden Männer zusammenfinden. Das geschieht in der Form des Reims, der die Brücke schlägt: »Wo bist du hingekommen« - »ich sags dir sie ist weg und hat mich mitgenommen«.

Akzeptanz von Widersprüchen und Paradoxien

Bis in die neunziger Jahre hinein war die deutsche Popmusik von Denkmustern bestimmt, die die Vielfalt der Lebensformen kulturkritisch attackierten. Eine gemeinsame Zukunft konnte man zwar nicht mehr positiv formulieren, hielt aber als Norm an ihr fest. Die Gegenwart war radikal falsch. Die Gruppe Blumfeld sang mit Adorno von der »Diktatur der Angepassten«. Aber dies geschah schon in einer so unspezifisch-gehaltlosen Weise, dass man merkte: Hier werden Formeln wiedergegeben, mit denen man intellektuell groß geworden war, die aber nicht mehr mit Anschauung gefüllt werden konnten. »Männer, Frauen, Junge, Alte / in den Büros und den Fabriken / an den Schulen und zu Hause / lassen sich für dumm verkaufen«, heißt es da, und weiterhin werden universalisierend »die Medien« kritisiert, wird von einem »starken Staat« gesungen, der den »Leuten« beim »Stummsein« hilft – als ob gerade Stummheit ein Problem gegenwärtiger Gesellschaft wäre.

Mit solchen lebensleeren Abstraktionen konnte es nicht weitergehen, und das erste Fanal, das eine Lösung von der Kulturkritik brachte, kam von der Gruppe Tocotronic. Sie nannte ein Album aus dem Jahr 1995 *Digital ist besser* und signalisierte damit schon den Abschied von einem bieder-fortschrittsskeptischen Habitus. Ins Herz des linksalternativen Milieus traf der Song »Freiburg«: »Ich weiß nicht, wieso ich euch so hasse / Fahrradfahrer dieser Stadt / Ich bin alleine und ich weiß es / Und ich find es sogar cool / Und ihr demonstriert Verbrüderung.«

Im Fortgang des Liedes werden dann noch speziell die »Tanztheater dieser Stadt« angegangen, und so vollzog sich die Distanzierung von jener gesellschaftlichen Gruppe, die das ökologische Gewissen und die zeitgemäße Ästhetik auf ihrer Seite währte.

Aber viel wichtiger war, dass man ausdrücklich keine neue Gruppenbildung anstrebte und nicht im Namen einer höheren Allgemeinheit argumentierte, sondern gerade das ungeschützte Anderssein lobte. Der Verbrüderung wird die kalte Schulter gezeigt, und diese Entwicklung war spannungsreich, weil sich die popkulturelle Fraktion nach wie vor für politisch »links« hielt und hält. Die Auseinandersetzung innerhalb der Linken, wie nach dem Ende des Staatssozialismus das Besondere und das Allgemeine auszutarieren sind, wie die Existenz verschiedener Gegenwarten mit der Forderung nach gesellschaftlicher Einheit zu vermitteln ist, findet auch musikalisch statt.

Die jüngere, nicht durch lebensgeschichtliche Verpflichtungen gebundene Popformation jedenfalls vollzog im Sauseschritt die Entwicklung von Adorno zu Luhmann. Hatte Luhmann in einem Interview² erklärt: »Ich ziehe es vor, Theorien nicht mit Einheit beginnen zu lassen, sondern mit Differenz, und auch nicht mit Einheit enden zu lassen, sondern mit einer, wie soll ich es sagen, besseren Differenz«, dann entspricht dies den Wirklichkeitsbildern der Songs. Das gilt für die schon zitierte Gruppe Kettcar – der Name als Bekenntnis zu einer Middleclass-Jugend in Vorortsiedlungen. Auf ihrem Album *von spatzen und tauben, dächern und händen* (2005) umkreisen sie jene unentrinnbare Multiperspektivität, die das soziale Leben bestimmt.

Das Lied »einer« besteht in seinen längsten Teilen aus einer Aneinanderreihung heterogenen Wortmaterials. Es beginnt mit »counterstrike, markus merk, mp3s, courtney love«, um sich über »68, 89« zu »egon krenz und hip-hop-bands« vorzuarbeiten. Zusammengehalten werden diese Bausteine durch den musikalischen Rhythmus und durch gelegentliche Reimbindungen, kontrastierend im Fall von »krenz« und »bands«. Hin und wieder entstehen semantische Bezüge, wenn etwa die bei vielen Jugendlichen wieder übliche Lebensform des Endlos-lange-bei-den-Eltern-Wohnens verspottet wird. Die Teile der Wirklichkeit erfahren durch die Verbindung mit ganz anderen, ihnen entgegenstehenden Elementen eine Einschränkung ihrer Gültigkeit. Die Aussage der montierten Partien lautet: Die Welt besteht aus einem Nebeneinander von Elementen, aus Computerspielen, Fußballschiedsrichtern, Staatsratsvorsitzenden und Rocksängern.

Interessant ist das Vorbild, auf das dieses Lied zurückgeht. Im Epochenjahr 1989 erschien Billy Joels Song »We didn't start the fire«, der aus einer vergleichbaren Reihung ganz unterschiedlicher Namen und Begriffe besteht. Joel berücksichtigte die Zeit von 1949, seinem Geburtsjahr, bis in die späten achtziger Jahre. Er begann in rasendem Tempo mit »Harry Truman, Doris Day, Red China, Johnny Ray / South Pacific, Walter Winchell, Joe DiMaggio« und brachte es in der letzten Strophe auf »Wheel of Fortune, Sally Ride, heavy metal, suicide / Foreign debts, homeless Vets, AIDS, Crack,

² In: Niklas Luhmann, *Archimedes und wir. Interviews*. Berlin: Merve 1987.

Bernie Goetz. « Dieser Song war Teil einer ideengeschichtlichen Bewegung: der Umstellung des Denkens von Geschichtsphilosophie auf Anthropologie. Wir haben das Feuer der Geschichte nicht entzündet, es hat schon immer gebrannt, und alles, was uns bleibt, ist der tägliche Kampf dagegen, auch wenn es niemals ausgehen wird: »No we didn't light it / But we tried to fight it.«

In vergleichbarer Weise fügen Kettcar das Vokabular verschiedener Teilbereiche hart aneinander und führen eine Welt vor, die sich der Zusammenschau entzieht. In einer reflektierenden Passage wird die Unsicherheit bekannt. Es gibt Paradoxien, die nicht aufzulösen sind: »etwas das in stücke reißt / etwas das zusammenschweißt / ein flickentepich, der leben heißt / und das gegenteil beweist / von dem was ist«. Flickentepichartig ist auch der Text organisiert. Er bietet keine Diagnose, die sich direkt nutzen ließe. Subjekte, die für den Zustand der Gesellschaft verantwortlich sind, lassen sich nicht mehr dingfest machen. Man ist zwar auf der Suche »nach den Schuldigen«, aber *findet sie nicht, ist mit dem »erkennen und benennen«* auf sich allein gestellt. Da bleibt nur der Wechsel auf das Gebiet der praktischen Vernunft: »Das gute an schlechten zeiten / pferde satteln, weiter reiten.«

Von den Vätern ist das ein großes Stück entfernt. Als die Gruppe *Fehlfarben in den achtziger Jahren* verkündete, »Geschichte wird gemacht«, da konnte dies noch als düstere Hintergrundmusik auf den Anti-Raketen-Demonstrationen gespielt werden, als Sound der Apokalypse: »Graue B-Film-Helden regieren bald die Welt.« Das Lied war minimalistisch, monoton-hämmernd, der Himmel grau bis schwarz. Man wusste nicht mehr viel, aber man hatte noch die negative Teleologie. Fünfundzwanzig Jahre später ist die Welt »zu zart, zu hart, zu weich, zu reich, zu gleich, / zu dick, zu dünn, zu dumm«. Hinzu kommt das außerordentlich hohe Tempo des Kettcar-Songs. Es führt die Temporalität aller Erscheinungen auch in der Form vor. Jeder Gegenstand wird angespielt, um sofort zu verschwinden, ist nur Teil einer rasenden Kette. Dieser Zustand wird nicht beklagt, sondern ermöglicht ästhetische Lustgewinne. Der Pop befindet sich nicht außerhalb einer Welt, auf die er zeigt, die er vorführt und attackiert; ein solches Außen ist nicht denkbar. Man bewegt sich mit Spannung und Neugierde durch die Welträtsel und machte das Beste daraus: Musik.

Mittelpunkte

Von intellektueller Akrobatik entfernt, aber lyrisch stark ist die Band *Element of Crime*, deren Sänger und Texter Sven Regener auch als Schriftsteller bekannt geworden ist. Die CD *Mittelpunkt der Welt* wird mit dem Lied »Delmenhorst« eröffnet, in dem sich ein Ich in die Provinz zurückgezogen hat. Eine Liebesbeziehung ist beendet: »Ich bin jetzt immer da wo du nicht bist / Und das ist immer Delmenhorst / Es ist schön, wenn's nicht mehr wehtut / Und wo zu sein wo du nie warst / Hinter Huchting ist ein Graben / Der ist weder breit noch tief / Und dann kommt gleich Getränke Hoffmann / Sag Bescheid wenn du mich liebst.«

Das ist sprachlich gut gearbeitet, so in der Wendung »Sag Bescheid wenn du mich liebst«: Die klassische Liebesformel wird durch die Verbindung mit Alltagsrede revitalisiert. Das vorläufig einsame Ich praktiziert in Delmenhorst ein Leben, das sich gegen äußere Vorgaben richtet. Es trägt nun endlich die Kleidung, die es selber mag, die »immer grün und blau« ist, und es folgt auch nicht mehr dem Gesetz, dass man als richtiger Mensch Sport zu treiben habe. Sprachregeln sind abgeschüttelt, jetzt kann man »endlich alles öffentlich« machen – auch wenn man nur die Öffentlichkeit hinter dem Bremer Stadtteil Huchting und dem Wesernebenfluss Ochtum erreicht. So lässt sich die Summe ziehen: »Ich bin jetzt da, wo ich mich haben will / Und das ist immer Delmenhorst / Erst wenn alles scheißegal ist / Macht das Leben wieder Spaß.«

Die Definition des wahren Lebens wird in die eigenen Hände genommen, und darin wirken popularisierte stoische Denkmuster weiter. Ein Persönlichkeitskern ist gegen die Einwirkung äußerer Umstände abzusichern. Ataraxie heißt: Es soll einem möglichst vieles »scheißegal« sein. Die rauchige Stimme Sven Regeners sowie die sparsam-melancholische Instrumentierung des gesamten Albums unterstützen diese Einübung von Gelassenheit. Dass diese Exerzitien in Delmenhorst stattfinden und dass man unterstützend bei jenem »Getränke-Hoffmann« einkauft, der auch schon von Max Goldt verewigt wurde, macht die Sache nicht falsch, sondern glaubwürdig.

Der lange Titelsong des Albums *Mittelpunkt der Welt* behandelt in assoziativer Gedankenführung die Beziehung zweier Menschen, die sich lange kennen und immer wieder aufeinander zurückkommen: »Frag mich nicht, woher ich komme, sag du freust dich mich zu sehen«. Die Frau wechselt ständig die Partner und vergisst sie. Sie kauft Schuhe »mit Nägeln unten dran«, liest Arztromane und spielt im Lotto immer dieselben Zahlen. Der Mann, der sich »abseits vom Schlachtfeld der Geschlechter« aufhält, muss sie trösten: »Ich bin der Wischmop für die Tränen und der alte Hund, der für dich beißt und bellt.« Dem Schweifen der Gedanken entspricht eine nicht zielgerichtete Lebensführung; man hat es gelernt, Kontingenz zu akzeptieren. Alles läuft auf den einen Refrainvers hinaus: »Wo deine Füße stehen ist der Mittelpunkt der Welt.«

Sven Regener hat damit jene »Kultur ohne Zentrum« (Richard Rorty) im Blick, die den »Mittelpunkt der Welt« subjektiviert. Die universalen Gültigkeiten sind schwach geworden oder auf äußere Gesetze reduziert, und nun werden unendlich viele kleine Sinnerzählungen verfasst. Die Füllung der Begriffe »gut«, »wahr«, »schön« ist dem Einzelnen aufgegeben. Element of Crime singt von beidem: von der Befreiung, die darin liegt, nicht mehr dem einen wahren Leben hinterherlaufen zu müssen, dem Druck des Kollektivs entsprungen zu sein, das Correctness und Kleidungsstile vorgab – aber auch von der Melancholie, die daraus hervorgeht, ohne einen Glauben, den man für dauerhaft hält, ohne die Vorstellung von einer Wahrheit »da draußen« und ohne das Gefühl von Größe auskommen und herumstreunen zu müssen.

Zur Bestimmung derartiger Haltungen wird immer wieder der Begriff der Postmoderne verwendet. Die Problematik dieses Begriffs, der einen Epo-

chenumbruch anzeigt, ist offenkundig. Viele sagen auch: Ich kann ihn nicht mehr hören. Aber gerade die Tatsache, dass er nie wirklich aus den Debatten verschwunden ist, zeigt, dass es hier etwas zu bezeichnen gibt, dass ein Tatbestand existiert, auf den dieser Begriff hinweist. Sinnvoll kann man von Postmoderne dann sprechen, wenn man darunter eine kognitiv-emotive Umstellung versteht. Als »postmodern« wäre dann eine bestimmte Perspektive auf die Moderne zu bezeichnen, die im Zeitraum seit dem späten 18. Jahrhundert immer wieder aufritt und von der man behaupten kann, dass sie im späten 20. Jahrhundert signifikant an Bedeutung gewinnt.³ Während die Selbstwahrnehmung der Moderne lange dazu neigte, die Differenz der Gesellschaft und ihre Dynamik zu unterschätzen, diese mit integrativ-dauernden Größen zu überwölben, insistiert die Postmoderne auf der nicht reduzierbaren Pluralität und dem zeitlichen Wandel, der alle Substanzbegriffe trifft. Und davon wird auch gesungen.

Affirmation

Eine besondere Position innerhalb der jüngeren Popmusik nahm die Gruppe Blumfeld ein. Ihr vor allem schrieb man die Fähigkeit zu, größere Stimmungslagen zu erfassen, sie trug – manchmal etwas demonstrativ – ästhetische Ansprüche vor sich her. Wenn der Sänger und Texter Jochen Distelmeyer in Interviews wiederholt erklärte, sich nicht als Poet anzusehen, dann zeigt das zunächst einmal, dass er über diese Frage schon gründlicher nachgedacht hat. Interessanter als die frühen Alben, die sich in bekannte politische Schemata einordnen ließen (»Diktatur der Angepassten«) oder mit Intellektualität herumfuchtelten (»Mein System kennt keine Grenzen«), sind die letzten beiden CDs *Jenseits von Jedem* und *Verbotene Früchte* aus den Jahren 2003 und 2006. Da befindet man sich tatsächlich jenseits eingerasteter Formen der Weltwahrnehmung und nascht von Früchten, die im ästhetischen Diskurs verboten waren.

Denn dieser Diskurs hatte sich im 20. Jahrhundert in seiner Mehrheit der Weltnegation verpflichtet. Dahinter standen grundlegende, geschichtsphilosophisch begründete Annahmen, die die Entwicklung der modernen Gesellschaft als falsch erscheinen ließen. Behauptet wurde zum Beispiel, dass dieser Gesellschaftstyp »zerrissene« Menschen hervorbringe, dass er nicht dazu in der Lage sei, Solidarität zwischen den Individuen zu begründen, dass er moralische Überzeugungen erodieren lasse und dass seine Freiheit eine ökonomisch reduzierte Freiheit sei. Dieser Typ von Modernekritik hat aber im späten 20. Jahrhundert und forciert durch das Scheitern des sozialistischen Gegenmodells seine intellektuelle Relevanz erheblich eingebüßt. Es ist bezeichnend und stützt die Behauptung von der Lebendigkeit der Popmusik, dass man gerade an dieser zentralen Stelle Experimente unternimmt, sich vom ästhetischen Mainstream abwendet. Wo dieser Mainstream auf Negation festgelegt war, heißt Abwendung eben: Affirmation.

³ Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp 1997.

Welche Behauptung wäre waghalsiger als jene, dass die Welt schön sei? Genau diese Aussage bildet aber den Titel eines Songs der Gruppe Blumfeld. Er schließt die CD *Jenseits von Jedem* und erstaunt in seiner Einfachheit, Ruhe, seiner sprachlichen Klarheit und Direktheit. Er beginnt mit der Strophe: »Die Nacht war lang / Ich fragte mich / Wie soll es weitergehen / Und dunkle Wolken zogen übers Meer«, fährt dann fort mit der Selbstbeschreibung eines Menschen, der kontemplativ in der Landschaft sitzt, sich umsieht, einen Fluss und Schatten beobachtet und skeptisch feststellt: »Vielleicht sind wir / nicht da um zu verstehen.« Das Erlebnis des neu beginnenden Tages ändert zwar nichts an der Skepsis, aber die Fülle der Eindrücke und das Auftreten einer geliebten Person, mit der man durch die Gegend fährt, verändern die Wahrnehmung so sehr, dass gesagt werden kann: »Ich liebe dich. Die Welt ist schön, ich lebe gern.« Diese Haltung wird dann probeweise ins Kosmische überhöht: »Und Gott zieht durch die Galaxien / Er ist so einsam und allein / An manchen Tagen scheint er zu sagen: / Ich bin o.k. Die Welt ist schön, ich lebe gern.«

Vor dieser letzten Strophe wird der lange Song durch ein instrumentales Zwischenspiel unterbrochen, das von einem aufreizend zufriedenen Pfeifen begleitet ist. Alles zusammen führt zu sprachlosem Erstaunen aufseiten des Hörers. Das ist zwar noch kein Qualitätskriterium, aber es zeigt immerhin, dass man in diesem kulturellen Sektor experimentiert, sich etwas zutraut. Denn experimentelle Dichtung kann sich unter den gegenwärtigen Bedingungen eben mit der Frage beschäftigen: Wie viel Weltbejahung ist möglich?

Trotz aller Einfachheit sichert sich der Song durch den Rückgriff auf Traditionen ab. Dazu gehört das klassische Bild eines ziehenden Flusses, an dem der Sprecher sitzt; dazu gehört die Abwesenheit von Zwecken und instrumentellem Handeln, man geht »nur, um zu gehen«; schließlich die Betonung sinnlicher Wahrnehmung, die nicht auf Begriffe gebracht werden kann. Es handelt sich durchaus um ein Lied, das der späte Heidegger, vor seiner Hütte sitzend, hätte mitpfeifen können. Ebenfalls bemerkenswert ist das Zeitlichkeitsbewusstsein: »Wir vergehen, wie wir gekommen sind«, denn die geschärfte Wahrnehmung des zeitlichen Wandels prägt die gesamte Popmusik der neunziger Jahre – es sind eben Kinder von 1989. In Blumfelds Fall führt das zu einer Intensivierung der Lebensvollzüge. Behauptet wird, dass jeder Mensch, auch jener der Moderne, die Welt neu entdecken kann, dass also die existierenden zivilisatorischen Bedingungen es keineswegs unmöglich machen, Schönheit zu erfahren.

Besonders heikel ist die letzte Strophe mit ihrer Nennung Gottes. Offensichtlich wird die Vorstellung der Schöpfung ins Spiel gebracht. Die Affirmation würde dann religiös gerechtfertigt werden: »Und Gott sah alles an, was er gemacht hatte; und siehe da, es war sehr gut. Da ward aus Abend und Morgen der sechste Tag.« Allerdings ist Ironie vorhanden, wenn Gott sagt: »Ich bin o.k.« Auch der Zusammenhang des Songs und der CD spricht nicht dafür, dass eine Glaubensgewissheit ausgesprochen wird. Der Gottesbegriff wird hier in säkularisierter Form verwendet.

Wenn ein gegenwärtiger Mensch die Empfindung hat, in einer Welt zu leben, die er aufgrund ihrer Schönheit nicht als Zufall anzusehen vermag, die er wie ein Geschenk betrachtet, dann ist es möglich, auf jene religiöse Rede zurückzugreifen, die für die Formulierung solcher Empfindungen sehr lange Zeit zuständig war. Das bedeutet weder, dass die Existenz Gottes behauptet wird, noch dass sie negiert würde. Charakteristisch für diese Säkularisate ist gerade ihre Offenheit. In der modernen Literatur gibt es vergleichbare Beispiele für die Revitalisierung des Schöpfungsglaubens, wenn Bertolt Brecht in seinem Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« den lieben Gott am Abend in den Flüssen schwimmen lässt oder wenn Hans Magnus Enzensberger Dankbarkeit für alle möglichen Gegenstände und Erfahrungen seines Lebens äußert und nicht weiß, an wen er sich wenden soll (»Empfänger unbekannt«).

Natürlich lässt sich auf Probleme der Affirmation hinweisen. Das Lied ist in einer bewusst einfachen Sprache geschrieben, was zur Haltung einer direkten Wahrnehmung der Erscheinungen vor jeder Abstraktion auch passt. Es gerät damit allerdings in die Nähe einer Naivität, die man sich vielleicht wünschen kann, die aber nicht ohne Zwänge zu haben ist. Wird nicht ein Ausstieg aus der Reflexivität erprobt, wird nicht Wissen, das vorhanden ist, schlicht negiert, um in einen Zustand von Ursprünglichkeit zurückzukehren, der sich der Ausblendung fast aller Teile der Umwelt verdankt? Womöglich haben sich Blumfeld diese Frage auch gestellt, denn auf ihrer CD *Verbotene Früchte* aus dem Jahr 2006 haben sie die Affirmation doch wieder ironisch betrieben. Das Lied »Der Apfelmann« löste in der Anhängerschaft und in den Feuilletons Rumoren bis Entsetzen aus und schien nur erträglich, wenn man darin eine allegorische Botschaft fand und den Song aufwendig decodierte; bis hin zu Gramsci gingen die Verweise! Dabei wird nur das Leben eines Menschen geschildert, der Äpfel züchtet und diese auf dem Wochenmarkt vertreibt: »Er kommt mit seinen Früchten / Und gibt uns neue Kraft.«

Der Witz des Liedes geht aus dem Kontrast von Inhalt und musikalischer Form hervor. Denn es handelt sich um einen glasklaren und präzise vorgetragenen Rock 'n' Roll, in dessen Refrain sich der Vers findet: »Er ist der Apfelmann, Baby« und der eine Strophe enthält, die im Rock-'n'-Roll-Rhythmus Apfelsorten aufzählt, um am Ende erläuternd hinzuzufügen, welche davon man am besten für Apfelkuchen verwendet: »Jonagored, Novajo, / Elstar, Carmin, Rubi, / Winterprinz, Ontario, / Gravensteiner, Fuji, / Berlepsch, Melrose, Idared / kannst du mal versuchen / und Geheimrat Oldenburg / für den Apfelkuchen.«

Wenn man sich das nun noch getanzt vorstellt, ist das Glück eigentlich vollkommen. Man könnte von einem hochironischen Biedermeier sprechen, das ebenso naiv wie artifizuell ist. Ausgelöst wird ein Schaudergefühl, etwa jenem vergleichbar, das aus der lang andauernden Betrachtung nazarenischer Malerei hervorgeht. Wer es so weit getrieben hat, kann sich als Popgruppe vielleicht nur noch auflösen. Blumfeld hat das im Jahr 2007 getan.