
Uwe Schütte

»Der Mund ist die Wunde des Alphabets.«

Über die Texte der Einstürzenden Neubauten¹

*Eine fixe Idee geht durchs Zimmer
Riemenschneider schnitzt sie in meine Gehirnwindungen
dübelt sich in meinen Kopf*

Einstürzende Neubauten, Yü-Gung

Neben Kraftwerk und Rammstein gehören die Einstürzenden Neubauten zu den international bekanntesten Formationen der deutschsprachigen Pop-Musik.² Die Gruppe wurde 1980 in West-Berlin gegründet und besteht unverändert, wenngleich nicht mehr in Originalbesetzung. Ihre musikalischen Anfänge in den frühen 1980er Jahren waren geprägt durch dezidierten Antagonismus gegenüber konventionellen Vorstellungen von Pop-Musik, der sie einen stark nihilistischen, rigorosen Avantgarde-Ansatz entgegenhielten, in dessen Zentrum ohrenbetäubender Lärm stand, der nicht selten mit Metallgegenständen und Werkzeugen erzeugt wurde. Dabei wurde nicht nur das Publikum mit gewalttätigem Krach und industriellem Baumaschinenlärm in extremer Lautstärke attackiert, auch die Bandmitglieder verletzten sich wiederholt während der transgressiven Auftritte beim riskanten Hantieren mit Geräten wie Kreissägen oder Presslufthammern. *Hören mit Schmerzen*, der Titel eines Stückes auf dem 1981 veröffentlichten Debütalbum *Kollaps*, bringt die anfängliche Anti-Ästhetik auf den Punkt.

Die fast vier Dekaden umfassende Bandgeschichte der Einstürzenden Neubauten repräsentiert eine paradigmatische Entwicklungslinie, da sie von radikalen, ja extremistischen Anfängen zu schrittweiser Akzeptanz durch Normalisierung bis hin zu kultureller Repräsentanz führte. Im konkreten Fall verlief der Weg einer Assimilation in die kanonisierte Kultur vom subversiven Lärmartitentum im Umfeld von Drogenkonsum und Berliner Hausbesetzerszene über Stationen wie Sponsoring durch das Goethe-Institut – die die Einstürzenden Neubauten bereits 1986 als Vertreter deutscher Kultur auf die EXPO in Vancouver schickte – oder der Zusammenarbeit bei Theaterprojekten von Peter Zadek³ und Heiner Müller⁴ bis aktuell zu renommeeträglichen Auftritten wie den zwei Greatest-Hits-Konzerten im Rahmen des Eröffnungsfestivals der Hamburger Elbphilharmonie im Januar 2017. Dem Gründungsmitglied und

Sänger Christian Emmerich aka Blixa Bargeld fällt dabei die Rolle zu, gekleidet in Anzügen als eine Art *elder statesman* des in die Jahre gekommenen Berliner Untergrunds zu agieren.

Dieser Essay versucht eine Annäherung an das Phänomen der Einstürzenden Neubauten vermittelt der Songtexte, die aus verschiedenen Perspektiven vermessen werden, um einige zentrale Grundlinien zu bestimmen. Die akademische Beschäftigung mit Songtexten und Pop-Musik hat sich in der deutschen Germanistik und Kulturwissenschaft während der letzten Jahre als auffälliger Trend ausgebildet.⁵ Wenngleich dabei einige Fortschritte gemacht wurden, um an den avancierteren Stand der englischsprachigen Forschung auf diesem Feld anzuschließen,⁶ stehen Analysen zu den Texten der künstlerisch bedeutendsten deutschen Pop-Musik-Gruppen noch weitgehend aus.⁷ Im Hinblick auf die Einstürzenden Neubauten versteht sich das Folgende als Beitrag zur noch in den Kinderschuhen steckenden Forschung zur Band im Allgemeinen⁸ und zu deren bemerkenswerten Texten im Besonderen.⁹

Bargeld, der alleinige Textdichter der Einstürzenden Neubauten, ist 2009 gleichsam extrakurrikular als Buchautor hervorgetreten in dem formal als »Litanei« kategorisierten Tourjournal *Europa kreuzweise*.¹⁰ Dieses fokussiert primär auf die mittägliche Nahrungsaufnahme in exklusiven Restaurants, wobei der Gaumengenuss während der Eintönigkeit einer Europatournee als einzige Freude für den bekennenden Alleinesser, Allesesser, Weinkenner und Haute-Cuisine-Connaisseur erscheint. Neben Luxusrestaurants aller Art gilt seine besondere Passion den kostbaren Kreationen internationaler Maitres, die er in deren Etablissements degustiert, wie beispielsweise das Hasenohr, das ihm von Meisterkoch Ferran Adrià im elBulli kredenzt wird.

Der prononciert bourgeoise Habitus, der durch Bargelds Leidenschaft für die gehobene Küche ausgestellt wird, kontrastiert markant mit seiner früheren Persona als anarchischer Bürgerschreck. Auf den 2017 gemachten Einwurf eines Journalisten: »Ihnen wurde der Verrat am Underground vorgeworfen, weil Sie sich für gutes Essen, Wein und feine Kleidung zu interessieren begonnen haben«, antwortete Bargeld allerdings: »Natürlich, wie sollte ich denn sonst weiter provozieren? [...] Wenn ich das, was ich mit 21 auf der Bühne getan habe, heute versuchte, wäre das lächerlich.«¹¹ Insofern darf man *Europa kreuzweise* durchaus einordnen in das Provokationsparadigma der frühen Einstürzenden Neubauten, nun freilich als Reflektion auf das (unlösbar) Problem der Avantgarde, den widerständigen Antigustus auf Dauer zu bewahren.

Im selben Interview zu seinen weiteren Buchplänen befragt, entgegnete Bargeld:

Ich wäre gerne kein Autor. Aber mir fällt das Schreiben unendlich schwer. Es ist grauenvoll, ich brauche Monate für ein paar Zeilen. Manchmal kommen sie von selbst, aber darauf kann ich mich nicht verlassen. Bis jetzt habe ich es nicht geschafft, mich als Autor zu sehen. Mir fehlt dazu entweder die Disziplin, mich tatsächlich hinzusetzen und systematisch an etwas zu arbeiten, oder das Talent.¹²

Bargeld unterscheidet sich insofern von jenen deutschen Pop-Musikern, die seit der Krise der Musikindustrie im Verfassen von Roman und Prosa aller Art einen Nebenweig ihrer künstlerischen Tätigkeit eröffnet haben, dies allerdings mit unterschiedlichem literarischem Erfolg. Während beispielsweise Andreas Specht und Hendrik Otremba jeweils beachtenswerte Erzählwerke gelungen sind,¹³ wurde der literarisch missglückte Debütroman von Blumfeld-Songschreiber Jochen Distelmeyer von der Tageskritik überwiegend negativ aufgenommen.¹⁴ An solchen Beispielen zeigt sich, dass die Befähigung zum Schreiben literarisch anspruchsvoller Songtexte nicht automatisch die Verfertigung hochwertiger Prosa ermöglicht.¹⁵

Bargeld hat zwei Bände veröffentlicht, in denen seine Songtexte versammelt sind. In Verbindung mit dem Interviewstatement legt dies die Mutmaßung nahe, dass er nicht nur seine schriftstellerische Stärke zu Recht im Schreiben von Songtexten lokalisiert, sondern diese zudem einer eigenständigen Lektüre für würdig befindet. Diese beiden Sammlungen sollen in einem ersten Anlauf der Annäherung kontrastiv in den Blick genommen werden. Dabei gehe ich von der methodologischen Prämisse aus, dass zu ›den Texten‹ der Einstürzenden Neubauten nicht nur die durch die Stimme von Blixa Bargeld intonierten Worte gehören, die man als aufgezeichnete Musik oder bei Konzerten hören kann (und die zumeist in den Heftchen, die den Tonträgern beiliegen, nachlesbar sind). Zum Korpus der Texte der Einstürzenden Neubauten – wenngleich man strenggenommen nicht von Songtexten sprechen kann – rechne ich hier auch die in den durch die Autorinstanz Blixa Bargeld authentifizierten Buchpublikationen auffindbaren Para- und Peritexte.

»Stimme frißt Feuer«

Als Christian Emmerich um 1980 herum nach einem Künstlernamen suchte, stieß er auf den 1927 verstorbenen Dadaisten und Bergsteiger Alfred Ferdinand Gruenwald, der sich als Künstler Johannes Theodor Baargeld nannte. Im Alter von nur 35 Jahren kam dieser bei einem Unwetter im Mont-Blanc-Gebiet um. Der sinnlose, vorzeitige Tod passte zum Lebensgefühl der amphetaminbefeuerten, nihilistischen Berliner Untergrundszene, in der sich Emmerich einen Namen

machen wollte. Die Verortung Baargelds im Dada tat ein Übriges für die (adaptierte) Übernahme als Pseudonym, war doch das, was zu Beginn der 1980er Jahre bald von den »Genialen Dilletanten«¹⁶ zur zunehmend kommerzialisierten »Neuen Deutschen Welle«¹⁷ transformieren sollte, nicht unwesentlich beeinflusst von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Emmerich begründete seine Namenswahl so:

Ich saß eines Tages vor einem weißen Blatt und überlegte, wie ich mich nennen könnte. Ich hatte einen Filzstift, da stand Blixacolor 70 oder sowas ähnliches drauf. [...] Der Name Bargeld kommt von einem Dadaisten [...] Der nannte sich so, um seinen Vater zu ärgern, der Bankier war. Ich habe nur das Vaterärgeren übernommen.¹⁸

Durch Annahme des Pseudonyms versetzte sich Bargeld gleichsam in die Fußstapfen seines Vorgängers, der als Grafiker, Maler, Autor und Journalist gearbeitet hatte, ganz wie es für das interdisziplinäre Vorgehen von Dada und Surrealismus typisch war.

Als intermediales Konglomerat tritt auch Bargelds erste Songtextsammlung *Stimme frißt Feuer* auf, die 1988, also zum Zeitpunkt der ersten Konsolidierung der Einstürzenden Neubauten gegen Ende der 1980er Jahre, veröffentlicht wurde, gleichsam im letzten Jahr, bevor sich durch den Fall der Berliner Mauer das alternative Soziotop West-Berlin radikal verändern sollte. Die Wahl des Merve Verlags als Publikationsort war ein leicht entzifferbares Signal dafür, welchen künstlerischen oder ästhetischen Status Bargeld seinen Texten zuwies.

Zwischen den damals wegweisenden Publikationen von Foucault, Deleuze und anderen französischen Denkern, positionierte Bargeld sein Schreiben, Dichten und Zeichnen als zwar unverkennbar der Subkultur angehörig, erhob jedoch zugleich den trotzigsten Anspruch, zukünftigen Hochkulturstatus anzustreben.¹⁹ In *Stimme frißt Feuer* ist dieses auf Akzeptanz zielende Telos als Programm schon in einem dort abgedruckten Interviewstatement vorgezeichnet: »Vor zwei, drei Jahren«, so Bargeld im Dezember 1983 gegenüber der alternativen Musikzeitschrift *Spex*, »haben nur Bauarbeiter das gemacht, was wir jetzt machen – Krach auf Metall. Wir dehnen die Musik aus; ich mache das solange, bis mir alle glauben, daß das Musik ist.«²⁰

Stimme frißt Feuer unternimmt eine retrospektive Bilanz und Bestandsaufnahme der Bargeld'schen Songtextproduktion, legt aber zugleich ein Archiv der Varianten und unbenutzter Texte an, gemäß der eingangs abgedruckten »Arbeitsnotiz zum Buch«:

Buch:

- Alle Texte durchhören, interessante Konzerte mitschreiben
- überhaupt schreiben! - danach eine angebrachte Form finden (sicherlich nicht das einfache nacheinanderdrucken)
- alle nie gesungenen Variationen
- alle nie gesungenen Texte
- alle nie zum Singen gedachten Texte
- alle schon veröffentlichten²¹

Wie angedeutet, tritt *Stimme frisst Feuer* auf als ein Konglomerat aus Songtexten, Zeichnungen, Faksimiles von Notizen und Kritzeleien aus Terminkalendern, Auszügen aus Tagebuchaufzeichnungen samt Interviewäußerungen auf Deutsch, Englisch und Japanisch sowie Arbeitsskizzen und Tourdokumenten. Hinzu kommen noch eine auf 1969 datierte Kinderzeichnung von Emmerich plus ausgewählte Fotos. Darunter befindet sich das ikonische Bandfoto vor dem Olympiastadion in Berlin, das die Musiker vor ihren zu Instrumenten umfunktionierten Bauwerkzeugen (wie Presslufthammer, Säge, Metallbolzen etc.) zeigt.

Diese Fotografie exponiert den radikalen Gestus der Gruppe, die sich durch die Präsentation ihrer industriellen Klangerzeugungsmittel sichtbar von den unverändert mit den Standardinstrumenten der Rockmusik operierenden Musikern des Punk abgrenzt; zugleich aber sind die Bauwerkzeuge auffällig gewissenhaft arrangiert. Damit wird eine Dialektik konstituiert, in der die Transgression der Einstürzenden Neubauten sogleich aufgefangen wird durch ein Element der Ordnung und Struktur, die sich nicht nur unmittelbar im sorgfältig durchdachten Arrangement der Fotografie zeigt, sondern retrospektiv ebenso in der bemerkenswerten Langlebigkeit der unverändert aktiven Band.

Die Spannung von Unordnung und Struktur gilt aber ebenso für *Stimme frisst Feuer* und die darin versammelten Texte und »Materialien«. Zwar simuliert die Textsammlung - auf den ersten Blick durchaus erfolgreich - ein chaotisches Durcheinander, die einzelnen Bestandteile aber erweisen sich bei genauerem Blick als absichtsvoll angeordnet, denn sie schaffen einen gezielten Kontrast zwischen Text und Bild, Handschrift und Typografie, Metapher und Gekritzel, der dem Buch einen eigensinnigen Rhythmus gibt.

Die kompositorische Polyphonie in *Stimme frisst Feuer* darf zugleich als Reflex auf die Gesamtästhetik der Einstürzenden Neubauten gelten, in der - gemäß der dezidiert transmedialen Natur der Pop-Musik - neben der akustischen Komponente, also der eigentlichen Musik samt der sprachlichen Komponente der Texte,²² ebenso die visuellen Elemente, die Art und Weise der (Selbst-)Inszenierung qua Mode und in den Medien, die Gestaltung der Plattenhüllen und des Merchandise oder der Performance auf der Bühne eine unabdingbare Rolle spielt.

Durch seine »wilde« Gestaltung fügt sich *Stimme frißt Feuer* in doppelter Hinsicht in dieses mehrschichtige Ensemble von Elementen ein: Der Merve-Band wird als Buchobjekt zu einem Teil dessen, was das transmedial organisierte »Gesamtpaket« von Pop-Musik im spezifischen Fall der Einstürzenden Neubauten ausmacht und reflektiert das Styling zugleich durch den Mangel an herkömmlichen Ordnungsmustern, wie sie beispielsweise für Gedichtbände kennzeichnend sind. *Stimme frißt Feuer* ist gewissermaßen eine Buch gewordene Inszenierung der Anti-Ästhetik der Einstürzenden Neubauten im ersten Jahrzehnt ihrer Existenz. Zugleich ist ihm eine Ambivalenz eigen: Der schmale Band versucht den tastenden Prozess des Songtextschreibens materialreich zu dokumentieren und repräsentiert zugleich eine kalkulierte Inszenierung von Blixa Bargeld als subkulturelles Autorsubjekt, das stets auch auf kulturelle Repräsentanz schießt.

»Headcleaner«

Mit rund achtjährigem Abstand erschien mit *Headcleaner* eine zweite Anthologie, in der die Texte der Einstürzenden Neubauten versammelt wurden. Dieser Band markiert in mehrfacher Hinsicht einen deutlichen Kontrast zu seinem Vorgänger. Publiziert wurde er 1997 im Gestalten Verlag, der wie Merve in Berlin, der Heimatstadt der Einstürzenden Neubauten, angesiedelt ist und über ein manifestes Profil verfügt: Gestalten publiziert Bildbände aus dem Kunst- und Designbereich, jedoch mit einem Faible für Musik und Subkultur.

Der Verlagswechsel reflektierte die zunehmende Assimilation der Einstürzenden Neubauten in den gesamtdeutschen Kunst- und Kulturbetrieb (inklusive der internationalen Rezeption der Band als zentralen Repräsentanten deutscher Pop-Musik). Dazu passte, wie für die Titel von Gestalten kennzeichnend, die zweisprachige Anlage des Buches, das englische Übertragungen von Matthew Partridge, dem offiziellen »Hausübersetzer« der Einstürzenden Neubauten, enthält. Nüchterne Typografie und der auffällige Designakzent des phosphoreszierenden Umschlags geben dem Band einen durchaus repräsentativen Anschein.

Das noch in *Stimme frißt Feuer* simulierte Chaos des Schreibtisches von Bargeld weicht nun dem aufgeräumten Eindruck, den die hinzugezogene Herausgeberin Maria Zinfert durch ihre ordnende Arbeit herstellt. Dank ihrer Mühen präsentieren sich die Texte ungleich konventioneller als im Vorgängerband; zwar sind sie anti-chronologisch, dafür aber in sieben Abschnitte, nach dem Prinzip thematischer oder stilistischer Verwandtschaft, angeordnet. Bildet *Ich bin's* (von *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala*, 1987) den programmatisch zu verstehenden Auftakt, so endet die Sammlung, ebenso sinnig, mit *Ende Neu*,

dem Titelsong des gleichnamigen Albums von 1996. Durchaus konventionell schließt der Band mit einem Apparat, der unter anderem editorische Anmerkungen, Inhaltsverzeichnis, Diskografie, biografische Informationen und ein Impressum enthält.

Das Nachwort wurde allerdings in manieristischer Fassung an den Anfang des Bandes gestellt. Es repräsentiert ein höchst interessantes Stück stilistisch dichter Prosa, voller Neologismen und sprachlicher Ambivalenzen, das nominell weder dem Autor noch der Herausgeberin eindeutig zugeordnet werden kann:

Blixa Bargeld hat Texte geschrieben, Texte in einstürzenden Neubauten. Viele davon waren kaum zu verstehen, geschweige denn vorhanden, in schwarz und weiß. Helvetica und übersetzt, bis er sie zusammengesammelt hat und ins Freie trat, buchte. [...] Sie flüchteten, um weiter zu spuken, unerhört und hörbar, missverständlich/Der Rest, der jetzt noch darauf harrte, genau genommen zu werden trotz des Verfassers Wortspielnarreteien, seiner ange liebten Schwäche, wurde zum U-Bahn Arbeitsdienst verdru ckt, in deutsch und englisch, kommentiert, zementiert, festgelegt, gegründet, eingedeutet.// Hier sind sie: macht sie fertig!// Lügensteine des Verfassers, unterzeichnet://Ich.²³

Diese Schlusswendung legt zunächst nahe, die Autorschaft des Textes Bargeld zuzuweisen; sie darf aber genauso gut als Leseanweisung verstanden werden, das in den Songtexten auftauchende ›ieh‹ nicht mit der Person des Christian Emmerich gleichzusetzen, sondern als Figuration der künstlerischen Persona des Blixa Bargeld aufzufassen.

Der offenkundig an den Leser oder eben die Hörer der Einstürzenden Neubauten gerichtete Imperativ »Hier sind sie: macht sie fertig!« zielt auf den prozessualen Charakter der Texte ab.²⁴ Da deren primärer künstlerischer Ort im Gesang zur Musik liegt, sind Improvisationen, Adaptionen oder Fehlleistungen im Prozess der Aufführung jederzeit möglich, was das Singen von Songtexten etwa von der Rezitation im Rahmen einer Lyriklesung kategorial unterscheidet. Der qua Buchform implizierte Anspruch, durch die Publikation der ›Gesammelten Texte‹ definitiv gültige Fassungen vorzulegen, wird dergestalt zurückgenommen, um vielmehr (im Sinne der Theorie Diederichsens) die Rolle des Rezipienten hervorzuheben, der die Worte mitsingen oder den teils rätselhaften Aussagen nach-sinnen soll, um sie mit (eigener) Bedeutung zu füllen.

Letzteres wird unterstützt durch die erklärenden Fußnoten, die an verschiedenen enigmatischen Textstellen eingefügt sind (wobei erneut offenbleibt, ob diese Kommentare von der Herausgeberin stammen oder Erläuterungen von Bargeld sind). Hinzukommen die etappenweise über das Buch verteilten Auszüge aus einem Interview von Harry Lachner mit Blixa Bargeld, das Ende 1997 geführt

wurde. Insgesamt ergibt sich mit *Headcleaner* eine handliche Textausgabe, die ein Resümee zieht aus dem Schaffen der ersten anderthalb Jahrzehnte der Einstürzenden Neubauten – und seit mehr als zwei Jahrzehnten der Fortsetzung und Weiterführung harzt.

Zusammenklang

Sich den Texten der Einstürzenden Neubauten vermittelt der beiden Buchpublikationen von Blixa Bargeld zu nähern, wirkt nur naheliegend für eine germanistisch grundierte Herangehensweise. Da unser Gegenstand aber nicht Literatur, sondern Pop-Musik ist, gilt es sich erneut zu besinnen, dass die primäre und eigentliche Darbietungsform der Texte im Medium der Stimme liegt, die wiederum mit der Musik der Einstürzenden Neubauten erklingt. Dieser Zusammenhang, dieser Zusammenklang ist ganz wesentlich, wie gerade dann hervortritt, wenn man die Worte nicht versteht. »I still remember vividly wishing that I could speak German«, bekannte etwa der Gitarrist Arto Lindsay, »simply because I knew that the words were important. Even as an American, it was totally obvious to me that [Blixa's] lyrics and the music were a symbiosis.«²⁵

Blickt man aus dieser akustischen, vokalen Perspektive auf die Texte der Einstürzenden Neubauten, so wäre zunächst zu konstatieren, dass darin gleichsam phylogenetisch der ontogenetische Entwicklungsgang der menschlichen Kultur nachvollzogen wird – nämlich vom Schrei zum Wort, von der Sprache zur Schrift zum Text. Mein Ausgangspunkt dazu ist einer der allerersten Stücke, nämlich *Stahlmusik* (1980), in dem sich das Urgeschrei von Bargeld als präverbale Lautäußerungen, als ein effektives Komplement der prä-musikalischen Lärmexerzitionen in dem engen Hohlraum unter einer Berliner Stadtautobahn erweisen, wo das Stück im Rahmen einer ritualistischen Performance aufgenommen wurde.

»Ich kam vom Schreien zum Singen«,²⁶ erklärte Bargeld im Jahr 1981. Jennifer Shryane hat gezeigt, wie Bargeld seine primordiale Ausdrucksform beibehalten, ja: im Laufe der Zeit geradezu zur Kunstform erhoben hat. Sie setzt dabei Bargelds Schreie in Relation zu Antonin Artauds Konzept eines *Theaters der Grausamkeit* sowie dem bei den frühen Einstürzenden Neubauten prominenten Topos der Apokalypse. Ebenso, so Shryane, steht das Geschrei im Bezug zur Topografie des Berlins der frühen 1980er Jahre, will sagen: dem Lärm von Verkehr, Industrie und Baustellen, insbesondere aber den gewalttätigen Ausschreitungen gegen Hausbesetzer oder linke Demonstranten. Radikale Musik als Reaktion auf radikale Zeiten, ein Soundtrack zum Geist der Destruktion, wie ihn der Bandname beschwört.

Dem kohärent einher geht eine augenfällige Tendenz zum Imperativ in den frühen Texten. Ein-Wort-Befehle wie »Aufstehen! Hinlegen!« oder »Einstürzen! Abstürzen!« aus *Steh auf Berlin/Krieg in den Städten* (1981) liefern ein Beispiel dafür. Rudimentäre Sprache, die dann etwa in *Tanz debil* (1981) zu 3-Wort-Satzfetzen gerinnt: »Stell dich tot!«, »Öffne meine Venen!«, »Gier nach mehr!«, bellt Bargeld, nun aber auch schon erweitert durch gelegentliche, konstatierend-deskriptive Verse wie »Tausend tote Tiere mitten im Kopf«.

Nach den Schreien also kamen die Worte, wobei – in Einklang mit dem kulturanthropologischen Entwicklungsgang – deren Gebrauch sich anfangs als ausgeprägt rituell erweist. Zu denken wäre an frühe Stücke wie *Negativ Nein* (1981), deren wesentliches Merkmal die insistente Wiederholung ist und bei denen insbesondere die Intonation, die stimmliche Darbietung mit ihrem extremen, exzessiven Gestus wesentlich für die ästhetische Wirkung des Stücks ist. »Negativ Nein«, so Bargeld, ist »ein Mantra. [Es] wird wiederholt, bis es wirkt.«²⁷ Das markante Logo der Band, das als ein magisches Symbol figuriert, passt daher zu diesem Rückgriff auf urtümliche Formen von Kultur.

Das Prinzip ritueller Wiederholung taucht aber ebenso auch noch später wiederholt im Œuvre der Einstürzenden Neubauten auf. Man denke an die hypnotische Repetition der Phrase »Keine Schönheit ohne Gefahr« im gleichnamigen Stück von 1987 oder das über 18 Minuten lange *Pelikanol* von 2000, in dem die Phrase »Nur zur Erinnerung: Bittermandel, Marzipan, Pelikanol« beharrlich repetiert wird. Auf *Silence is Sexy* (2000) ist ein eher sprachspielarisches Stück wie *Dingsaller* zu finden, in dem das unsinnige Titelwort durch beständige Wiederholung zum geläufigen Adverb »allerdings« mutiert.

Das Bewusstsein, dass dem Wortklang der Sprache nicht nur ein ästhetischer Mehrwert zukommt, sondern ebenso eine magische Qualität, gehört wesentlich zur Songtextpraxis der Einstürzenden Neubauten. So erläuterte Bargeld anhand von *Blume* (1993): »Durch das Aussprechen des Namens gewinnt man Macht über etwas. Es ist die Rückkehr der Sprache zur Zauberformel.«²⁸ Etwas von dieser »Zauberformel« besitzt auch *Nagorny Karabach* auf *Alles wieder offen* (2007). Ausgehend von dem klangvollen Namen, der einen Ort bezeichnet, der durch seine Distanz zu Deutschland jenseits geläufiger Erfahrung liegt, hat Bargeld einen Text entworfen, dessen auf poetische Evokation der unbekanntes Grenzstadt zielende Strophen immer wieder in die quasi-mystische Ortsbezeichnung münden, wodurch sich geradezu ein beschwörender Charakter ergibt.

Herstellungsverfahren

Eine zentrale literarische Strategie, die in Blixa Bargelds Umgang mit Sprache zu beobachten ist, liegt im Faible für Polyvalenzen und Polysemien, Wortfelder und Wortspiele. Dies hat seine Wurzel in der frühen Bühnenpraxis der Einstürzenden Neubauten: So wie die Sprache der Schrift voraus geht, war bei Bargeld der improvisierte Gesang, der oftmals auf Variationen eines evokativen Wortes beruhte, der Niederschrift von Texten vorgängig. 1982 erklärte er »Ich habe noch nie 'nen Text geschrieben. [...] Ich singe sie. Und wenn sie gut sind schreib ich sie hinterher auf.«²⁹ Die Arbeitsweise, der Improvisation den Primat vor der bewussten Komposition von Text einzuräumen, dieses experimentelle Verfahren einer live-haftigen Verfertigung von Texten also, hat Bargeld auch später gelegentlich beibehalten; das Verfahren spielte etwa im Kontext des Supporter's-Project³⁰ wieder eine Rolle.

Mein Singen, die Fähigkeit zum Improvisieren von Texten beruht auf jahrzehntelangem Training einen Prozess in Gang zu setzen, durch den ein Kontakt zwischen einem bestimmten Teil meines Gehirns und meiner Stimme hergestellt wird. [...] Anfangs habe ich die Texte nicht fixiert, nichts geschrieben, doch die Technik ist dieselbe.³¹

Im April 2017 wurde er in einem Interview konkret nach seinem Verfahren zur Produktion von Songtexten gefragt: »Wie texten Sie denn? Zu festgesetzten Zeiten? Oder nur, wenn Sie gerade Lust drauf haben?«³² Darauf erwiderte Bargeld:

Meine Methode besteht aus zwei simplen Dingen: Ich habe immer mein Notizbuch dabei, in das ich täglich schreibe – und irgendwann setze ich mich an den Laptop, um die Notizen abzutippen. Die werden, nach Datum sortiert, in einen Ordner geschoben, und am Ende, wenn ich ein paar Hundert Seiten voll habe, beauftrage ich eine dieser Online-Druckereien damit, die Notizen und die daraus entstandenen Texte als Buch zu binden. Inzwischen bin ich bei Band 62 angelangt.³³

Aus diesem massiven Materialfundus generieren sich mithin die Texte in einem Prozess der Überarbeitung und Verdichtung. »Viele Texte entstehen erst nachdem die Musik geschrieben und benannt worden ist«, erklärte Bargeld bereits 1997, um sich dann zu jenen Songtiteln zu äußern, die nicht zwangsläufig in einem Bezug zum Text stehen: »Wüste« hat diesen Titel, weil die Musik auf Sand und Kies gespielt worden ist. »Vanadium-I-ching« heißt deshalb so, weil die Musik daraus besteht, Schraubenschlüssel aus Vanadium fallen zu lassen. I-ching, weil man im klassischen I-ching Schafgarben fallen läßt.«³⁴ In die Reihe von Stücken, in denen der Titel sich primär auf die Musik bezieht, gehört auch

Wasserturm (1983), denn das Stück wurde in einem Wasserturm aufgenommen. Der Text hingegen, so Bargeld, »geht auf das Protokoll eines Traums zurück, den ich hatte während wir *Kollaps* aufgenommen haben. Dieser Traum hatte ganz offensichtlich mit Musik zu tun, und damit, wie sehr jede einzelne meiner Zellen in der Musik steckt.«³⁵

Auf das surrealistischen Verfahren, das Träumen für seine Textproduktion fruchtbar zu machen, hat Bargeld ebenfalls immer wieder gesetzt, zuletzt für einige der Texte auf der Kompilation *The Jewels* (2007).³⁶ Durch die Traumlogik in *Wasserturm* sollte offenkundig ein Element der Rätselhaftigkeit eingebracht werden, indem quasi prä-musikalische Klangstrukturen durch ein prä-rationales Sprachdenken ergänzt werden. Und so wie die Produktivmachung der Traumlogik zu den klassischen Techniken der Avantgarde gehört, so auch die Methode mit »gefundenen Materialien« zu arbeiten. In *The Garden* auf *Ende Neu* (1996) ist das »gefundene« Sprachmaterial der von Bargeld zufällig mitangehörte Ausspruch einer englischsprachigen Touristin im Museumsshop des Prado: »You will find me, / if you want me / in the garden / unless it's pouring down with rain.«³⁷

Verdichtungen

Das Album *Halber Mensch* (1985) markierte insofern einen Wendepunkt in der ursprünglichen Praxis, die Texte erst nach der Musik zu schreiben, als Bargeld im Titelsong einen Chor einsetzen wollte und der Produzent Gareth Jones ihn daher ermunterte, den entsprechenden Text vorab zu fixieren. Spätestens ab *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* (1987) ging mit dem Prozess des Schreibens der Songtexte eine größere Komplexität der Sprachstrukturen einher. Metaphern halten vermehrt Einzug, Fremdwörter werden effektiv platziert. Ebenso werden eher elliptische und lyrische Fügungen durch Textformen ergänzt, die man der Prosa oder Prosalyrik zuordnen kann. Kirsten Borchardt beschrieb das in ihrem Fanbuch in einem, wohl ironisch intendierten, musikjournalistischen Duktus wie folgt:

Die Texte auf [*Fünf auf der nach oben offenen Richterskala*] waren generell komplizierter und durchdachter geraten. [...] Der Schulabbrecher [begannt] erstmals so richtig mit seiner humanistischen Bildung zu protzen. [...] Ganz im Stil der alten Dichter begann auch Bargeld seine Poesie mit Rückgriffen auf die klassischen Sagen des Altertums, auf geschichtliche Zusammenhänge oder semantische Feinheiten auszukleiden, für deren Verständnis man später ein Wörterbuch oder am besten gleich einen Magisterhut in Germanistik benötigte.³⁸

Opener *Zerstörte Zelle* beispielsweise bezieht sich explizit auf den Prometheus-Mythos und verbindet durch die homonyme Doppelbedeutung von ›Zelle‹ zugleich die Gefangenschaft des an den Kaukasus geketteten Feuerbringers mit der ausbleibenden Regeneration des Körperorgans, an welchem sich der Raubvogel zuvor labte: »Ich bin Prometheus/Nur meine Leber wächst nicht nach/zerstörte Zelle/Der Adler muss verhungern/Ich leg heut Nacht den Zellenbrand.«³⁹ Der zerstörerische Akt des Feuerbringers resultiert freilich nicht in der Befreiung des gefangenen Sprechers, sondern führt vielmehr zum Tod des ihn quälenden Tiers: »Der Adler muss verhungern/Darf verhungern/Wird verhungern/Das abgemagerte Federvieh stürzt ab«. Ein Seitenblick auf das Coverartwork offenbart, dass auch der Adler doppeldeutig aufzufassen ist, denn beim mythologischen Tier mitgedacht ist das Wappentier der BRD, dem dergestalt ein böses Ende gewünscht wird. »Prometheus war der erste Rebell, und darin liegt für mich die Faszination«,⁴⁰ erklärte Bargeld dazu in einem Interview.

Ins zweite Jahrzehnt der 1980er Jahre fällt die musikalische Konsolidierungsphase, in der die Einstürzenden Neubauten zur Formung ihrer Songs immer stärker auf etablierte Popstrukturen zurückgreifen, allerdings in der subversiven Absicht, diese quasi von innen her aufzulösen.⁴¹ Für die Verfertigung der Songtexte bedeutete dies, die linguistische Struktur des Deutschen stärker zu reflektieren, nicht zuletzt in einem Bestreben, sich von der Anspruchslosigkeit und Bedeutungsleere der Texte der kommerziellen Popmusik abzugrenzen. Mit *Fünf auf der nach oben offenen Richterskala* war eigentlich der Punkt erreicht, an dem Blixa Bargeld das Repertoire seiner Songtextdichtung ausgebildet hatte. Alle nachfolgenden Alben, angefangen mit *Haus der Lüge* aus dem Wendejahr 1989, lieferten eher Variationen und Fortführungen dessen, was er sich erarbeitet hatte.

Und so wenig die Platten der 1990er Jahre bis heute das stilprägende Werk der 1980er Jahre musikalisch zu überbieten vermochten, so konsolidierte sich seitdem Bargelds Kunst des Songtextschreibens; zwar brachte es manche Seitentriebe und vereinzelte Exkursionen in Randgebiete hervor, aber keine grundlegenden Veränderungen mehr. Dass er in den 1990er Jahren damit begann, Texte in anderen Sprachen zu schreiben, bleibt wohl die einzige markante Neuerung im Vergleich zum Korpus der 1980er Jahre. Am auffälligsten der Fall ist das in den französischen, japanischen und englischen Versionen von *Blume* auf der *Malediction* EP (1993), wo sich zudem das lateinisch-englische *Ubique media daemon* findet.

Zwar existierten englischsprachige Songs durchaus schon vor den 1990er Jahren, doch das waren – wie *Sand* (1985) oder *Morning Dew* (1987) – Coverversionen von Stücken Lee Hazlewoods. Dass Bargeld ab den 1990er Jahren häufiger englische Songtexte schrieb, hing damit zusammen, dass es sich um

Auftragsarbeiten handelte, die sich aus dem zunehmend internationalen Ruhm der Einstürzenden Neubauten ergaben.⁴² Das bisher letzte Studioalbum *Lament* (2014) wiederum kann als Paradigma für die Erfüllung von Auftragsarbeiten gelten. Das Werk entstand auf Wunsch der Region Flandern zum 100. Jahrestag des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs; darauf sind Stücke mit deutsch-englischen als auch rein englischen und rein deutschen Texten sowie Lieder auf Niederländisch und ein Stück mit Passagen in Deutsch, Englisch und Französisch enthalten. Eine Sprachenvielfalt, die angesichts des vorgegebenen Themas konzeptuell bedingt war.

Fazit

Verfolgt man die an die Evolution des musikalischen Stils der Einstürzenden Neubauten gekoppelte Entwicklung der Songtexte, so ist festzustellen, dass die zunehmende Reduktion des extremistischen Charakters der Musik mit einem ansteigenden Sättigungsgrad an (hoch)kulturellen Referenzen in den Texten einhergeht. Zu den wiederkehrenden Motiven in der frühen Songtextpraxis des Blixa Bargeld gehörten insbesondere Themen- und Assoziationsfelder wie Chaos, Energie, Zerstörung und Feuer,⁴³ die dann im Verlauf der 1980er Jahre sukzessive solchen Motiven wie Landschaft oder Astronomie wichen, mit deren Hilfe eher metaphysische Fragestellungen verhandelt wurden.

Die Texte der 1990er Jahre bedienen sich ohne subkulturelle Scheu im Archiv der westlichen Kultur und Literaturgeschichte. So beziehen sich die Liebeslieder auf *Tabula Rasa* (1993) teils auf das Hohelieds Salomos, wobei der Songtitel *Zebulon* bereits einen Hinweis auf die Bibel als Vorlage gab, bezeichnet das Wort doch einen der zwölf Stämme Israels im Alten Testament. In *Schacht von Babel* von 1996 sind diverse Kafka-Anleihen nur unschwer zu erkennen, ebenso wie die ausgeprägten Benjamin-Paraphrasen auf *Die Befindlichkeit des Landes* (2000).

Es bleibt aber nicht bei derartigen intertextuellen Ehrerweisungen an Ikonen der Literatur. Ebenso erweist sich die Kunst als ein immer stärker hervortretender Einflussbereich für die Songtexte von Bargeld. Auf dem *Grundstück*-Album von 2005 findet sich eine bemerkenswerte Wiederaufnahme des bedrohlichen Stücks *Neun Arme*, das ursprünglich auf *Die Zeichnungen des Patienten O.T.* von 1983 zu finden war.

Einmontiert in den ursprünglichen Songtext wurde 22 Jahre später der nachfolgende Textabschnitt:

Die Nacht hat schwarze Ränder
Lenin schaut hinaus
Ein Hund verkriecht sich unter dem Bett
und neben dem Grammofon
Am Haken der Gehenkte
empfängt 1000 Nadelstiche
von einem gemütlichen Vollmondgesicht
Was kümmert's ihn?
Was kümmert ihn das noch?
Vom Balken hängt das nächste Opfer
Korsage und rote Strümpfe
gespreizt, empfängnisbereit
Draußen warten die Voyeure
frühe Paparazzi
Wer hat hier das sagen?
Wer hat die Hand im Spiel?

Dieser Einschub lässt sich schnell als Ekphrase erkennen, nämlich als Bildbeschreibung des berühmten Alptraum-Gemäldes *Die Nacht*, das Max Beckmann gegen Ende des Ersten Weltkriegs gemalt hat. Somit begegnet uns noch eine prägnante Variante der Songtextverfertigung: eine Kombination aus alt und neu, widerständiger Subkultur und kanonisierter Hochkultur, nämlich in Form einer gleichsam intermediale Collage, in der das bedrohliche Schreckbild des Wesens mit neun Armen aus dem Frühwerk mit einem Zentralgemälde der Moderne verbunden wird, auf dem gefesselte und gequälte Arme visuell besonders hervorstechen.

Blickt man zum Abschluss gleichsam aus der Vogelperspektive auf das Werk der Einstürzenden Neubauten im Kontext der deutschen Pop-Musik, so darf konstatiert werden, dass es Blixa Bargeld gelungen ist, ein distinktes Korpus deutscher Texte zu schaffen, mit dem sich die Gruppe nicht nur musikalisch, sondern ebenso durch die Wahl der deutschen Sprache erfolgreich abgegrenzt hat, zumal diese mit durchaus literarischen Mitteln und im Rahmen einer kunstvollen Ästhetik verwendet wird.

Bargeld und die Einstürzenden Neubauten stehen daher im Strom der deutschen Pop-Musikgeschichte in der Tradition von Rio Reiser, dem Texter der Berliner Anarcho- und Hausbesetzerband Ton Steine Scherben.⁴⁴ Bargeld hat den Vorbildcharakter von Reiser nie verschwiegen und schrieb in seinem im *Spiegel* erschienenen Nachruf auf den 1996 verstorbenen Musiker:

Ihre Musik [die der Scherben] war wahr, der Text war deutsch. Und das Jahre bevor andere sich ganz selbstverständlich das Recht nahmen, deutsch zu singen. Rio hat es vorgemacht – und er ist für mich der einzige deutsche Rocksänger geblieben. [...] Vermutlich wäre auch ich nicht so einfach dazu gekommen, deutsch zu singen, wenn es Rio nicht gegeben hätte.⁴⁵

Kraftwerk und Can haben, ein Jahrzehnt vor den Einstürzenden Neubauten, den musikalischen Boden für innovative Formen deutscher Pop-Musik bereitet, doch die Texte waren dabei nicht von großem Belang für ihren internationalen Erfolg. Can verwendeten ohnehin kein Deutsch in ihren Stücken und so wichtig für Kraftwerk etwa die ikonisch-einfachen Liedzeilen auf *Autobahn* (1974) in Hinblick auf die Rezeption in Deutschland waren, so verdanken die Düsseldorfer Elektropioniere ihre internationale Wirkung vor allem den englischsprachigen Versionen ihrer Alben.

Es waren erst die Einstürzenden Neubauten, die, eine Bandgeneration nach Kraftwerk, einen gleichfalls radikal neuen Sound entwickelten, den sie gezielt mit deutschen Texten verbanden. »Ich liebe die deutsche Sprache, a) ist sie meine Muttersprache und b) die Sprache, in der ich träume«,⁴⁶ hat Bargeld einmal erklärt. Was den internationalen Erfolg der Einstürzenden Neubauten betrifft, so verband sich die – zumal im anglophonen Kulturraum – klischeehafte Einschätzung, der Sound der deutschen Sprache sei ›hart‹, mit der unzweifelhaft ›harten‹ metallisch-industriellen Musik der Anfangsphase.

Bargelds Entscheidung für die deutsche Sprache erwies sich insofern als wegweisend für die späteren Gruppen des Genres ›Neue Deutsche Härte‹, insbesondere was Rammsteins kommerziell erfolgreichen Industrial Metal betrifft. Dieser wird von Sänger Till Lindemann verbunden mit grotesk-provokanten Texten, die er in einer (über)betont ›teutonischen‹, an den Duktus von Adolf Hitler und dessen rollenden r-Lauten erinnernden Weise vorträgt.⁴⁷ Rammstein erweisen sich insofern als rechtsdrehende Erben des ästhetischen Konzepts der Einstürzenden Neubauten, das unverändert an unzweifelhaft linken Positionen ausgerichtet bleibt.⁴⁸ Zwar haben die Einstürzenden Neubauten ihrem einstigen ästhetischen Credo vom ›Hören mit Schmerzen‹ bald abgeschworen, in den Veröffentlichungen von Rammstein erweist sich diese Formel allerdings – leider freilich in einem anderen Sinn – als unverändert gültig.

Anmerkungen

1 Dieser Aufsatz geht zurück auf meinen Vortrag beim ersten internationalen Symposium zu den Einstürzenden Neubauten, das am 16. Mai 2019 im Literaturforum

- im Brehthaus, Berlin, stattfand und von mir (unter Mitarbeit von Falk Strehlow) organisiert wurde.
- 2 Ich verwende im Weiteren bewusst diese Schreibweise in Anlehnung an Diederichsen, *Über Pop-Musik*, Köln 2014. Darin bestimmt Diederichsen den als distinkt verstandenen Gegenstand (im Gegensatz etwa zu Klassik, Jazz, Populärkultur insgesamt etc.) wie folgt: »Pop-Musik ist der Zusammenhang aus Bildern, Performances, (meist populärer) Musik, Texten und an reale Personen geknüpfte Erzählungen. [...] Den notwendigen Zusammenhang zwischen z.B. Fernsehausstrahlung, Schallplatte, Radioprogramm, Live-Konzert, textiler Kleidermode, Körperhaltung, Make-up und urbanem Treffpunkt, zwischen öffentlichem, gemeinschaftlichem Hören und der Intimität von Schlaf- und Kinderzimmer stellt kein Medium her – die Hörer, die Fans, die Kunden von Pop-Musik selbst sorgen für diesen Zusammenhang« (ebd., XD).
 - 3 Zadek engagierte die Band, um während der Aufführungen des Musicals *Andi* (1987) am Deutschen Schauspielhaus, Hamburg, live die Musik zu machen.
 - 4 Die Kooperationen mit Heiner Müller sind vielfältig, vgl. Uwe Schütte, *Arbeit an der Differenz. Zum Eigensinn der Prosa von Heiner Müller*, Heidelberg 2010, 596–599. Besonders hervorzuheben wäre das Hörspiel *Hamletmaschine*, das 1990 in den letzten Tagen der DDR im Ostberliner Rundfunkhaus unter der Regie von Wolfgang Rindfleisch produziert wurde.
 - 5 Eine Grundlegung erfolgte 2011 durch Jens Reisloh, *Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert*, Münster 2011. Den neuesten Beitrag zur Forschung liefert der Sammelband von Frieder von Ammon, Dirk von Petersdorff (Hg.), *Lyrik/Lyrics. Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*, Göttingen 2019.
 - 6 Exemplarisch genannt seien hier zwei Monografien: Adam Bradley, *The Poetry of Pop*, Yale 2017 und Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics*, Amsterdam 2010.
 - 7 Zu Kraftwerk liegt folgende Untersuchung vor, die aus meinem Habilitations-Kolloquium hervorgegangen ist: *Kalium, Kalzium, Eisen, Magnesium. Anmerkungen zu Kraftwerks Texten*, in: Uwe Schütte (Hg.), *Mensch-Maschinen-Musik. Das Gesamtkunstwerk Kraftwerk*, Düsseldorf 2018, 238–260. Besser sieht es aus, was den sogenannten Diskursrock der »Hamburger Schule« betrifft, vgl. dazu etwa Björn Fischer, *Tocotronic. Blumfeld. Die Sterne. Die Texte der Hamburger Schule*, Hamburg 2015 oder, erheblich besser, Christoph Jürgensen, *Von PopKunst zu KunstPop. Strategien der populären Selbstverkunstung am Beispiel von Tocotronics Konzeptalbum »Kapitulation«*, in: *KulturPoetik*, 16(2016)1, 64–88.
 - 8 Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Einstürzenden Neubauten existiert bisher nur in Ansätzen. Eine Ausnahme bildet die englische Dissertation von Jennifer Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzenden Neubauten. German Experimental Music*, Farnham 2011. Eine aktuelle Überblicksdarstellung im Kontext der deutschen Populärkultur liefert Alexander Carpenter in *Einstürzende Neubauten to Rammstein. Mapping the Industrial Continuum in German Pop Music*, in: Uwe Schütte (Hg.), *German Pop Music. A Companion*, Berlin–Boston 2017, 151–170. In den Kontext der Industrial-Musik wird die Band eingeordnet bei Alexander Reed, *Assimilate. A Critical History of Industrial Music*, Oxford 2013, 84–96.
 - 9 Die einzige Vorarbeit zu diesem Thema liefert Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzenden Neubauten*, 149–182, die jedoch aufgrund der fehlenden deutschen Sprachkenntnisse der Autorin gewisse Schwachstellen aufweist.
 - 10 Blixa Bargeld, *Europa Kreuzweise. Eine Litanei*, Salzburg 2009.

- 11 Blixa Bargeld, »Wie sollte ich denn sonst weiter provozieren?«, Interview mit Stefan Grisseemann, in: *Profil*, 24.4.2017; <https://www.profil.at/kultur/blixa-bargeld-wie-interview-8094748> [letzter Zugriff 19.9.2019].
- 12 Ebd.
- 13 Spechtl ist Songwriter und Sänger der österreichischen Gruppe Ja, Panik; gemeinsam mit der Band veröffentlichte er 2016 im Berliner Verbrecher Verlag den Band *Futur II*; Otremba schreibt die Texte für die Münsteraner Band Messer und veröffentlichte 2017 den Roman *Über uns der Schaum* ebenfalls im Verbrecher Verlag. Im August 2019 erschien bei Hoffmann & Campe sein zweiter Roman *Kachelbads Erbe*. Zu *Futur II*; vgl. Uwe Schütte, *Literatur von Unbefugten. Ja, Panik zeigt wie gegenwartsrelevantes Schreiben aussehen kann*, in: *Volltext*, 4 (2016), 20–24.
- 14 Vgl. exemplarisch Maik Brüggemeyer, *Jochen Distelmeyer. Otis*, in: *Rolling Stone Online*, 30.1.2015; <https://www.rollingstone.de/reviews/jochen-distelmeyer-otis/> [letzter Zugriff 19.9.2019] oder Sebastian Hammelehle, *Jochen Distelmeyers »Otis«*, *Niemand hat die Absicht, einen Roman zu schreiben*, in: *Spiegel Online*, 28.1.2015; <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/otis-von-jochen-distelmeyer-debuetroman-loest-versprechen-nicht-ein-a-1015153.html> [letzter Zugriff 19.9.2019].
- 15 Der 2019 erschienene Band *Im Dachsbau* von Dirk von Lowtzow, Songtextschreiber der Gruppe Tocotronic, liefert dafür ein weiteres Negativbeispiel.
- 16 Dieser bewusst falsch geschriebene Begriff bezieht sich zunächst auf das »Die große Untergangsshow« betitelte Festival Genialer Dilletanten, das am 4.9.1981 im Berliner Tempodrom stattfand und unter anderem Auftritte von avantgardistischen Berliner Gruppen wie den Einstürzenden Neubauten, Die tödliche Doris oder DIN A Testbild bot. Der Titel des Festivals war erst Namensgeber des von Wolfgang Müller im selben Jahr herausgegebenen Bandes im Merve Verlag; 2015 wurde die Formulierung für den Titel einer international gezeigten Ausstellung des Goethe-Instituts übernommen, welche die Underground-Kultur West-Berlins am Anfang der 1980er Jahre vermitteln sollte.
- 17 Zur Verwandlung der NDW von den avantgardistischen Anfängen zur kommerziellen Trivialisierung vgl. Christian Jäger, *Ripples on a Bath of Steel. The Two Stages of Neue Deutsche Welle (NDW)*, in: Schütte (Hg.), *German Pop Music*, 131–149.
- 18 Bargeld, *Stimme frißt Feuer*, 107.
- 19 Zur Rolle und Bedeutung des Merve Verlags vgl. Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960-1990*, Berlin 2015.
- 20 Bargeld, *Stimme frißt Feuer*, 106.
- 21 Ebd., 14.
- 22 Hierbei gilt es zu bedenken, dass es auf nahezu jedem Album der Einstürzenden Neubauten ein oder mehrere Instrumentals gibt, gerade weil sich die Band, ähnlich wie Kraftwerk, vornehmlich als Klangforscher verstehen. Ihre Musik braucht daher die Texte nicht zwangsläufig, was sie wiederum von solchen Akteuren der Pop-Musik unterscheidet, deren Musik stärker diskursiv ausgerichtet ist, wie beispielsweise Rammstein, deren zentraler Impetus die Provokation ist, wobei die Texte eine unabdingbare Rolle spielen.
- 23 Blixa Bargeld, *Headcleaner*, hg. von Maria Zinfert, Berlin 1997, 3.
- 24 Bargeld war sehr stark von Person und Ästhetik der Texte von Heiner Müller beeinflusst, weshalb man spekulieren könnte, dass die Betonung des prozessualen Charakters eine Referenz an Müller darstellen könnte. Ausführliche Untersuchungen zur Beziehung zwischen der Gruppe und Heiner Müller nimmt vor Falk Strehlow, *Balke. Der Lohndrucker und seine intertextuellen Verwandtschaftsverhältnisse*, Hannover 2006, 591–628.

- 25 Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten*, 249.
- 26 Bargeld, *Stimme frisst Feuer*, 110.
- 27 Bargeld, *Headcleaner*, 52.
- 28 Ebd., 94.
- 29 Zit. nach Shryane, *Blixa Bargeld and Einstürzende Neubauten*, 156.
- 30 Das Supporter's Project wurde 2002 durch die Band initiiert als Reaktion auf den Verlust ihres Labels (und damit Plattenvertrags). Das internetbasierte Subskriptionsmodell erfuhr seitdem mehrere Phasen und Modifikationen, ist jedoch weiterhin in Betrieb, um auf diese Weise die Produktion des für 2020 geplanten Studioalbums zu finanzieren. Die Band hat sich dank der direkten Finanzierung ihrer Arbeit bei neuen Veröffentlichungen erfolgreich von der Musikindustrie abkoppeln können, lizenziert die meisten Alben, die auf diese Weise entstanden, aber nachträglich auch für eine reguläre Veröffentlichung, die keine Beteiligung am Vorauszahlmodell voraussetzt.
- 31 Bargeld, *Headcleaner*, 49.
- 32 Bargeld, »Wie sollte ich denn sonst weiter provozieren?«
- 33 Ebd.
- 34 Bargeld, *Headcleaner*, 96.
- 35 Ebd., 157.
- 36 Erneut ist dies eine Technik, die seine Songtexte mit dem Werk von Heiner Müller verbindet, der vor allem in seiner späten Prosa, unter dem Eindruck des bevorstehenden Krebstodes wiederholt Traumtexte niederschrieb.
- 37 Vgl. Kirsten Borchardt, *Einstürzende Neubauten*, Höfen 2003, 113.
- 38 Ebd., 90.
- 39 Zit. nach ebd., 90.
- 40 Ebd.
- 41 Vgl. Susan Broadhurst, *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London 1999, 16.
- 42 Beispielsweise entstand *Blume* (1993) in der englischen Erstfassung für die kanadische Balletttruppe La La La Human Steps.
- 43 Das Feuermotiv bei den Einstürzenden Neubauten gehört zu einem ihrer zentralen und bedeutsamsten Topoi und wurde – wie unschwer zu erkennen – von Rammstein plagiiert.
- 44 Zu den Ton Steine Scherben und ihrer bahnbrechenden Rolle in der Verwendung der deutschen Sprache vgl. David Robb, *The Protest Song of the Late 1960s and Early 1970s. Franz Josef Degenhardt and Ton Steine Scherben*, in: Schütte (Hg.), *German Pop Music*, 43–62, insb. 51–60.
- 45 Blixa Bargeld, *Der einzige Rocker*, in: *Der Spiegel*, 26.8.1996, 194; <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9086504.html> |letzter Zugriff 19.9.2019|.
- 46 Zit. nach Klaus Maeck (Hg.), *Hör mit Schmerzen/Listen with Pain. Einstürzende Neubauten 1980-1996*, Berlin 1996, o.S.
- 47 Vgl. eine Interviewäußerung Bargelds aus dem Jahr 2006, in der er zunächst auf die Düsseldorfer Fun-Punk Gruppe Die Toten Hosen angesprochen wird: »We have always been on friendly terms with Die Toten Hosen. They sang in German too. They were part of that new tendency in the early eighties to connect with your own language. But now because of bands like Rammstein, I want to sing in Chinese! [...] They make me ashamed of my own language« (<https://louderthanwar.com/archive-interview-john-robb-interview-einsturzende-neubauten/> |letzter Zugriff 1.7.2019|).
- 48 Die akademische Forschung zu Rammstein (vgl. John. T. Littlejohn, Michael T. Putnam [Hg.], *Rammstein on Fire. New Perspectives on the Music and Performances*,

Jefferson/NC 2013) wie flankierende Fanbücher aus der Feder von professoralen Populärmusikologen (Peter Wicke, *Rammstein. 100 Seiten*, Ditzingen 2019) sind sich einig, dass den Verlautbarungen der Musiker, sie würden jede Form rechten oder nationalistischen Denkens ablehnen, zu glauben sei, ohne dabei die mir – zumal angesichts der gegenwärtigen politischen Lage in Deutschland – sich aufdrängende moralische Frage zu stellen, inwieweit das in die Hunderttausende gehende Fanpublikum die (angeblich) rein parodistische und apolitische Verwendung faschistischer Ikonografie, martialischer Marschmusik und bombastischer Bühnenshows als ironisch zu durchschauen versteht, und eben nicht vielmehr als Bestätigung und Verstärkung rechtsnationalistischer Positionen.