

„Die Revolution oder Berlin – Tag & Nacht“

Zeitgenössische deutschsprachige Rockmusik im Deutschunterricht

CAROLINE BADER

Einleitung

Aktuelle deutschsprachige Pop- und Rockmusik spielt im Leben der Heranwachsenden eine wesentliche Rolle, umso erstaunlicher ist es daher, dass dieses Genre im Unterricht eher selten aufgegriffen wird, vom Deutschunterricht mitunter gar nicht. Obgleich es bereits intensive Auseinandersetzungen mit diesem Thema gegeben hat, ist die Zahl dieser Arbeiten auf ein paar wenige beschränkt. Genannt sei in diesem Zusammenhang Susanne Pichottkys Monografie (2013, erstmals 2005), die sich mit deutschsprachiger Rockmusik im Lyrikunterricht beschäftigt hat, sowie Morten Brandts Bestrebungen hinsichtlich der Rockband *Tocotronic* (2006). Obgleich die beiden und weitere Forschende mit ihren Arbeiten der Integration von zeitgenössischer Musik in den Deutschunterricht Vorschub geleistet haben, liegen auch ihre Arbeiten zumeist mehr als zehn Jahre zurück, weswegen sich dieser Beitrag nun aktueller Rockmusik zuwendet.

Ästhetische Auseinandersetzungen mit der Vielfalt der (deutschsprachigen) Literaturlandschaft sowie eine kritische Reflexion ebendieser sind zwei der Ziele des Deutschunterrichts für die Oberstufe. Häufig steht dabei im Zentrum, dass Schülerinnen und Schüler vor allem ‚rechtes‘ Gedankengut erkennen, hinterfragen, ja sogar negieren lernen. Weitaus weniger oft wurde hinterfragt, wie mit politisch ‚linken‘ Gedanken umgegangen werden soll. Auf den folgenden Seiten möchte ich darauf eingehen, wie es dem Deutschunterricht gelingen kann, auf Phänomene wie unterschwellige Gewalt bis hin zum expliziten Aufruf zur Gewalt, ethische Fragwürdigkeit und moralische Indifferenz sowie eine unklare politische Positionierung intensiv einzugehen und Lernende ein Stück weit dazu zu bemächtigen, Texte im Gesamten kritisch zu beäugen und sich nicht vorschnell von diffusen Begrifflichkeiten wie ‚links‘ und ‚rechts‘ vereinnahmen lassen. Zu diesem Zweck soll der Gegenstand der Analyse, das Lied *Schüsse in die Luft*, welches 2014 auf dem zweiten Album *In Schwarz* der Band Kraftklub erschien, einer Analyse unterzogen werden.

Schüsse in die Luft von Kraftklub: Eine Analyse

Die aus Chemnitz stammende Band begann ihre Karriere im Jahre 2010, bereits 2011 konnte sie erste große Erfolge verbuchen. Ihre Musik besteht, grob gesagt, aus einer Mischung zwischen Rock und deutschem Sprechgesang, häufig werden auch Elemente aus anderen Genres miteinbezogen. Auch bei KritikerInnen findet die Band fast durchwegs Zuspruch. Laut Pascal Münger gelinge es Kraftklub, die „Großstadtmelancholie der Jugend“ aufzugreifen und in „relevante Inhalte“ zu verpacken. Er bezeichnet den Stil der Band als eine „Mischung aus stampfenden Disco-Beats, treibenden Gitarren, energetischem Sprechgesang, fanfarehaften Refrains und lebensnahen Texten“ (Münger 2012). Diese Texte, mit „steilen Thesen und eingängigen Wortwitzen unterlegt“, sind es, in Kombination mit der einfachen, aber doch kraftvollen Musik, die diese Band so bedeutend macht und sie als „Sprachrohr einer ganzen Generation gelten lässt“ (Schneeberger 2012).

Meine Mutter sagt
Junge, geh' ma' schlafen
Fahr mal in Urlaub!
Aber ich soll auf die Straße
5 Sagt Farin Urlaub
Ja okay, jetzt steh' ich hier
Doch bin allein vor einer Wand
Da bin nur ich und sonst nichts
Nur dieser Stein in meiner Hand
10 Es ist ein einsamer Krieg
Gegen den Dreck, der mich umgibt
Den verfuckten Dreck
Den scheinbar keiner außer mir sieht
Aber wie auch?
15 Wenn niemand rausschaut?
Lieber auf der Couch mit
Frauentausch oder Bauer sucht Frau
Und ja natürlich nur ironisch und nur so nebenbei
Aber im Vergleich mit den Opfern da ist das eigene Leben schon geil
20 Ein Hund beißt nicht, wenn er bellt und alles ist gut
Solange die auf RTL noch 'n bisschen dümmer sind als du

Refrain

Und ich schieße in die Luft (Bang Bang Bang)
Ich ziehe in den Krieg, aber keiner zieht mit
Drei Schüsse in die Luft (Bang Bang Bang)

„Die Revolution oder Berlin – Tag & Nacht“

- 25 Der Einzige hier draußen bin leider wieder ich
Und ich schieße in die Luft (Bang Bang Bang)
Doch keine Reaktion, nur Beschwerden über Krach
Drei Schüsse in die Luft (Bang Bang Bang)
Die Revolution oder Berlin Tag & Nacht
- 30 Du wirst nicht enttäuscht
Wenn du nie etwas erwartest
Und bevor du etwas falsch machst
Dann mach mal lieber gar nichts
Irgendjemand sagt schon irgendwann mal irgendwas
- 35 Ansonsten musst du halt zufrieden sein mit dem, was du hast
Und selbst wenn alles scheiße ist, du pleite bist und sonst nix kannst
Dann sei doch einfach stolz auf dein Land
Oder gib die Schuld ein paar ander'n armen Schweinen
Hey, wie wär's denn mit den Leuten im Asylbewerberheim
- 40 Und nein, ich war nie anti-alles, ich war immer anti-ihr
Doch hab' schon lange angefangen mich mit Dingen zu arrangieren
Und genau das wollt' ich nie, ich bin schon viel zu lange hier
Ich muss hier weg, denn ansonsten werd' ich irgendwann wie ihr

Refrain

- Allen ist alles egal, außer der Handyvertrag
- 45 Und ich male alles schwarz
Mit 390 Euro Hartz kommt man nicht weit im Bio-Markt
Und ich male alles schwarz
Dein verkackter Kommentar war natürlich nur ein Spaß, alles klar
Und ich male alles schwarz
- 50 Die ganze Nacht besoffene Vollidioten bedienen an der Bar
Für sieben Euro die Stunde, aber schwarz

Refrain

Ich schieße in die Luft (Bang Bang Bang)
Drei Schüsse in die Luft (Bang Bang Bang)¹

Als Reaktion auf soziale und politische Umbrüche wollen die Musiker von Kraftklub ihr Lied verstanden wissen. Die Revolution, die sie hier fordern, soll gleichzeitig auf die Missstände in der Gesellschaft aufmerksam machen, die vor allem auch

¹ Songwriter: Felix Brummer / Karl Schumann / Steffen Israel; Songtext von Schüsse in die Luft © BMG Rights Management. URL: <https://genius.com/Kraftklub-schusse-in-die-luft-lyrics> [zuletzt aufgerufen am 29.11.2018].

den Umgang mit AsylwerberInnen in ihrer Umgebung betrifft (vgl. Beganovic 2014). Die Forderungen, die sie stellen, sind dabei mitunter nicht klar einzuordnen. Den Weg, welchen die Band seinen ZuhörerInnen nahelegt, ist nämlich kein gewaltfreier. Wenn der Leadsänger Felix Brummer in einem Interview seinen Mitmenschen fehlende Empathie vorwirft, aber selbst nur noch Gewalt als Ausweg besingt (vgl. von der Brelie 2015), stellt sich die Frage, wie Gewalt als Reaktion auf Missstände zu interpretieren ist und wie viel Radikalisierung hinter der ‚politisch linken‘ Fassade steckt.

Rein textuell birgt bereits die erste Strophe in Verbindung mit der Bridge und dem Refrain das Bild eines Amokläufers in sich. Der Sprecher wirkt global unzufrieden und sucht für seine Wut auf die Umstände, die Gesellschaft und die Politik ein Ventil. Da jedoch seine Worte unerhört zu bleiben scheinen – immerhin findet er sich alleine vor einer Wand wieder und möchte in einem einsamen Krieg gegen den „Dreck“ ankämpfen, den außer ihm niemand zu sehen scheint (vgl. Z. 6-13) –, muss er in einer für ihn logischen Konsequenz zum körperlichen Kampf schreiten: Mit einem „Stein in [s]einer Hand“ (Z. 9) zieht er in den Krieg. Im Refrain explodiert die Stimmung hörbar mit den Schüssen, die er in die Luft abfeuert. Selbst diese Schüsse scheinen die Leute nicht wachzurütteln, sie bleiben lieber auf ihrer Couch und beschweren sich über den veranstalteten Krach, während sie weiter sogenannte ‚scripted-reality-shows‘ im Fernsehen verfolgen, die sich vor allem durch bemerkenswerte Niveaulosigkeit auszeichnen. Zu diesen gehört auch die Sendung „Berlin Tag & Nacht“ (Z. 29), auf die sich Kraftklub in ihrem Lied beziehen und die auch im Titel dieses Aufsatzes zu finden ist. Den Krieg, den der Sprecher selbst herbeigeführt hat, muss er daher auch alleine weiterführen (vgl. Z. 22-29), wie auch Amokläufer, die sich missverstanden und ungehört auf dieser Welt fühlen, für gewöhnlich einen einsamen, wenngleich brutaleren Weg der Gewalt gehen.

Die Vorstellung davon, dass Unzufriedenheit in Gewalt mündet, ist offenkundig. Der vom Sprecher eingeschlagene Weg ist also typisch für einen unzufriedenen Menschen, dessen Forderungen nicht ernst genommen werden und der sich auf seine eigene Art und Weise Gehör verschaffen muss. Damit ist auch der Satz des Refrains erklärt: „Ich schieße in die Luft“. Radikal wird nun dem klärenden Wort eine Absage erteilt, und einzig und allein Gewalt, wenngleich sie sich (noch) gegen niemanden richtet, scheint die Lösung zu sein. Diese Art der Konfliktlösung wird aber, wie der Titel meines Beitrags verrät, als Revolution verstanden, nicht als bloßer, sich Gehör verschaffender Ausweg. Ob eine solche radikale Auslegung dann tatsächlich noch mit einer Revolution gleichgesetzt werden kann, wage ich zu bezweifeln, schließlich gäbe es auch gewaltfreie Möglichkeiten der Konfliktaustragung.

In stilistischer Hinsicht kann man den Sprechgesang in *Schüsse in die Luft* durchaus dem Genre des Hip-Hops und Raps zuordnen. Wie für Rap-Texte üblich, finden

sich auch hier Endreime. Ebenso typisch ist dabei die Abneigung gegenüber reinen Reimen, stattdessen werden vermehrt assonantische Halbreime verwendet (z.B. Z. 14-17), wodurch es einerseits gelingt, den RezipientInnen im Ohr zu bleiben und Rhythmus zu erzeugen. Durch die Assonanzen wird aber andererseits transportiert, dass man sich von nichts einengen lassen möchte und Regeln missachten soll, was dazu führt, dass das Lied an Authentizität gewinnt.

Darüber hinaus finden sich zahlreiche rhetorische Stilmittel, neben Ironie und Sarkasmus auch das Rap-typische Wortspiel. In den Zeilen 45 bis 52 wird auf zynische Weise darauf aufmerksam gemacht, dass die Welt aus den Fugen gerät, man dem Sprecher aber stets ‚Schwarzmalerei‘ (vgl. Z. 47) vorwirft. In der letzten Zeile wandelt sich dann das ‚Schwarzmalen‘ in ein ‚schwarz Arbeiten‘, wodurch Kraftklub durch eine semantische Verschiebung mit der Erwartungshaltung der Rezipierenden spielt.

Auch die direkte Adressierung ist ein beliebtes Stilmittel im Sprechgesang und dient dem Aufzeigen der Machtposition, da der Sprechende in aller Ruhe belehren und kritisieren kann, ohne eine mögliche Unterbrechung durch das ‚Du‘ zu befürchten, was auch in *Schüsse in die Luft* der Fall ist. Während die erste Strophe noch keine unmittelbare Adressierung enthält, werden die Hörenden vor allem in der zweiten Strophe direkt angesprochen (Z. 30-39). Die Zeilen unmittelbar vor dem Refrain (Z. 40-43) wenden sich nicht bloß an ein *Du*, sondern an ein *Ihr*, wodurch sich das lyrische Ich an dieser Stelle klar von der großen, untätigen Masse abgrenzen möchte. Nicht das bloße Belehren über das falsche Verhalten des Einzelnen ist ausschlaggebend, sondern das Deutlich-Machen, unter keinen Umständen so zu werden, wie der Rest der Bevölkerung laut seinen Aussagen bereits ist. Dieses Außenseitergefühl, gepaart mit einer Ästhetik des „Oppositionellen, Ausweichenden, Skandalhaften, Offensiven, Vulgären und Widerständigen“ (Fiske 1999, 54) und der Zuwendung zur gesellschaftlichen Unterschicht sind typische Stilmittel des Hip-Hop-Genres, deren sich Kraftklub hier durchwegs bedient.

Vor allem der Sprechgesang des Liedes erinnert stark an einen Rap-Text. Hierbei ist zu beachten, dass es bei einem Sprechgedicht weniger auf die musikalische Unterstützung als vielmehr auf den Inhalt des ‚Gesagten‘ ankommt. Das trifft auf *Schüsse in die Luft* durchaus zu, denn die verwendeten Akkorde sind eher als unauffällig zu bezeichnen, wodurch der Fokus auf dem Text liegt. Dabei gilt es, diese Ästhetik keinesfalls als minderwertig zu betrachten, sondern die Qualität an anderen Maßstäben zu messen, als es zum Beispiel bei Pop-Songs geschieht. Die Ästhetik eines Rap-Textes zeichnet sich vor allem durch Originalität aus, sie ist darüber hinaus an der Verständigung orientiert, also selten semantisch ambivalent, schließlich ist die Botschaft, welche die Band zu vermitteln versucht, so eindeutig wie möglich zu gestalten. Zentral sind zudem ebenfalls Tabubrüche bzw. ethisch bedenkliche

Passagen, die sich bei Kraftklub zum einen durch das explizite Aufzeigen von Gewalt sichtbar machen, zum anderen durch die Verwendung von Vulgärsprache (Z. 12, 36, 49, 51), wodurch die Band, wie im Folgenden nun noch gezeigt wird, vor allem ihre Authentizität zu unterstreichen versucht.

Den Künstlern ist offenbar sehr daran gelegen, ihren Text so authentisch wie möglich zu gestalten, um damit die HörerInnen zu erreichen. In diesem Sinne ist auch die lexikalische Ausgestaltung, typisch für den Sprechgesang, an der gesprochenen Alltags- und Jugendsprache sowie am Slang orientiert. Durch die fehlende Normierung gilt der Text tendenziell als konkreter, kreativer und prägnanter und damit wiederum als authentisch.

Auch das Musikvideo unterstützt die Botschaft der Band nachhaltig. Grundsätzlich handelt es sich hierbei um einen beinahe vollständigen *one-shot*, d.h. das Musikvideo wurde ohne erkennbaren Schnitt gedreht, wodurch erneut eine authentische Stimmung vermittelt wird. Das allgemeine Setting ist sehr düster gehalten – man befindet sich in einem schier endlos erscheinenden Tunnel, der zudem schlecht beleuchtet ist. Überdies ist schwarz die vorherrschende Farbe, auch alle auftretenden Personen sind durchwegs schwarz gekleidet.

Von besonderem Interesse sind weiterhin die symbolischen Bildmotive, deren sich die Band bei der Gestaltung bedient hat. Der Sänger geht zumeist alleine in eine Richtung, die meisten Personen, auf die er trifft, gehen an ihm vorbei in eben jene Richtung, aus der er gerade kommt, aus der er, symbolisch betrachtet, ausbrechen möchte, was sein Gefühl, alleine zu sein, verstärkt. Auch das von ihm selbst initiierte Zerplatzen der Luftballons (siehe Abb. 1) kann symbolisch ausgelegt werden. Einerseits erinnert schon das Geräusch stark an einen Pistolenschuss, andererseits ist mit dem Zerplatzen eines Ballons häufig auch das Zerplatzen von Illusionen, das Wachrütteln, gemeint. Selbst Farin Urlaub, der Frontsänger der Punkrockband *Die Ärzte*, der im Lied namentliche Erwähnung findet (vgl. Z. 5), erscheint in diesem Tunnel als Schwarz-Weiß-Bild an der Wand, wodurch der Eindruck entsteht, er sei bereits verschieden und mit ihm die Hoffnung auf eine Besserung der Umstände, für die sich schließlich auch seine Band stark gemacht hat bzw. macht.



Abb. 1

Darüber hinaus birgt auch das erste Drittel des Videos schon Gewaltausbrüche. Der Sänger schlägt mit einem Vorschlaghammer auf einen Fernseher ein, erzürnt über die Untätigkeit der Menschen, die lieber fernsehen, statt ihm auf der Straße beizustehen (Abb. 2). In weiterer Folge erhält der Sänger immerhin Unterstützung durch zwei verummte Frauen, die ihn auf seinem Weg begleiten und das Bild eines bevorstehenden Aufstands verstärken (Abb. 4).



Abb. 2

Gewalt wird bei *Schüsse in die Luft* nicht bloß besungen, sondern auch direkt im Musikvideo gezeigt. Das beginnt mit dem noch eher harmlosen Zertrümmern eines

Fernsehers und steigert sich kontinuierlich. Der Sänger hält im Laufe des Videos ständig eine imaginäre Pistole, die er mit seinen Fingern formt. Dabei richtet er sie zunächst gegen sich selbst (Abb. 3), dann vermehrt in die Luft (Abb. 4) und zuletzt, als Klimax des Videos, hält er sie direkt in die Kamera und drückt immer häufiger ab und zielt damit direkt auf den Hörenden bzw. Sehenden (Abb. 5).



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

Von besonderem Interesse ist jenes aggressive Gedränge mit den fahnenschwenkenden ‚Patrioten‘, die ihm entgegenkommen (Abb. 6). Beobachtet man dieses Geschehen genau, erkennt man, dass der Anstoß zur Gewalt nicht von ihnen, sondern vom Sänger ausgeht, er also offenbar derjenige ist, der seine Wut kaum kontrollieren kann, und sie in Gewalt, hier dann tatsächlich schon gegen Menschen gerichtet, münden lässt. Nicht einmal jene Patrioten, bei denen man gemeinhin großes Konfliktpotenzial vermutet, scheinen hier diejenigen zu sein, die ‚auf Krawall gebürstet‘ sind.



Abb. 6

Der Höhepunkt der Bedrohlichkeit ist erreicht, als der Sänger sich gegen Ende des Clips inmitten von Rauchbomben wiederfindet, das Bild zu flimmern beginnt und man kaum noch erkennen kann, was gerade um ihn herum passiert (Abb. 7).



Abb. 7

Mit ihrem Lied spiegeln Kraftklub eine ambivalente Haltung wider. Einerseits wollen sie mit ihrer musikalischen Darbietung die Missstände thematisieren, die sie in ihrer Heimat beobachten konnten, gegen die sie sogar mitdemonstrierten und Konzerte organisierten (*Wir sind mehr* – ein Konzert, welches der Solidaritätsbekundung gegen ‚rechte‘ Gewalt diene), andererseits gehen die Mitglieder der Band sehr weit, wenn sie, offenbar durch Hilflosigkeit gezwungen, einen aggressiven Weg beschreiten und sich damit nicht von den Menschen abgrenzen, denen man gemeinhin eine niedrige Hemmschwelle bezüglich Gewaltausübung nachsagt, sondern sich diesen tatsächlich sogar eher annähern. In einen Krieg zu ziehen, um eine Revolution zu starten, bei der offenbar auch Waffengewalt vonnöten ist, birgt genauso viel Radikalität in sich wie jede noch so banal formulierte Forderung aus jenen Kreisen, welche die Mitglieder von Kraftklub so verachten.

Welche Rolle spielt (Rock-)Musik für Heranwachsende?

Musik ist unbestritten ein allgegenwärtiger Lebensbegleiter, unerheblich ob man sie mag oder nicht, man entgeht ihr nicht. Sie begegnet jedem in Kirche, Kaufhaus, öffentlichen Institutionen etc. Auch in isolierter Form über die Kopfhörer, deren

sich vor allem die Heranwachsenden bedienen, wird Musik gehört und damit vermehrt zum Intimerlebnis. Dabei ist es insbesondere die Pop- und Rockmusik, welche sich unter Jugendlichen großer Beliebtheit erfreut. *Pop* ist dabei ein Überbegriff der sogenannten Mainstream-Musik, der vieles einschließt, während sich *Rock* ausdifferenziert und sich an aktive jugendkulturelle Szenen bindet (vgl. Jerrentrup 1998, 59ff.).

In der Pubertät treten, neben den Eltern und der Schule, die Freunde als weitere Sozialisationsinstanz immer mehr in den Vordergrund. In dieser Gruppe Gleichaltriger wird nun Musik gehört, was zu Abgrenzungs- und Neuorientierungserfahrungen führt. Vor allem als emotionale Verarbeitungshilfe ist Musik für die Jugendlichen präsent, sodass diese Form der Kunst für die Heranwachsenden nicht bloß ein kultureller Teilbereich ist, sondern vielmehr ein lebensweltübergreifendes Spektrum, das der Suche nach dem Ich auf die Sprünge hilft (vgl. ebd., 62ff.).

Die gesamte Rock- und Popszene ist für junge Menschen von immenser Bedeutung. Sie greift in das soziale Werden ein, verhilft bei der Suche nach eigenen Leitbildern und Identifikationsfiguren. Die Musiker fungieren als Ersatz-Autorität und konstituieren die Bildung von Gruppen. Ansgar Jerrentrup hebt die Bedeutung von Pop/Rock hervor, indem er postuliert, dass dieses Genre ein „geradezu lebenswichtiger Erlebnisbereich“ (Jerrentrup 1998, 62) sei, der zeige, wie hungrig die Heranwachsenden nach Erlebnissen seien, die ihnen die reale Welt nicht zu bieten vermöge. Die Frustration, die durch die gefühlten Eingrenzungen der Lebensmöglichkeiten bedingt sei, suche bei Heranwachsenden ein Ventil, wofür sich dieses Genre gut zu eignen scheine.

Darüber hinaus war und ist Musik für die Heranwachsenden ein wichtiges Instrument der Politisierung, die mit dem jeweiligen sozialhistorischen Kontext verbunden ist. In politischer Hinsicht haben sich in der heutigen Zeit unzählige Subkulturen entwickelt, die sich auf dem gesamten Spektrum von politisch links und rechts einordnen lassen. Dabei lässt sich jedoch festhalten, dass musikalische und politische Sozialisation in keinem „unidirektionalen Bedingungsverhältnis zueinander“ (Pfaff 2013, 411) stehen, sondern „unterschiedlich in individuelle Stilisierungsprozesse eingebunden“ (ebd.) sind. Vielmehr scheint es notwendig zu sein, den Blick auf „biographische [...], familiale, [...] lokalräumliche oder peerbezogene Tradierungen musikalischer Präferenzen oder politischer Orientierungen und Handlungsmuster“ (ebd.) zu legen.

Die Musikpräferenzen der Jugendlichen in einem Unterrichtsetting zu treffen, ist in zweierlei Hinsicht schwierig. Einerseits ist die Wechselwirkung zwischen dem Hörer/der Hörerin und dem Musikstück äußerst komplex und nicht auf einfache Adjektive reduzierbar. Das bedeutet, die Präferenzen der Jugendlichen zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie multifaktoriell sind – es also viele Ursachen für

den Geschmack der Heranwachsenden gibt (vgl. Dollase 1998, 342ff.). Andererseits ist die Fülle von Musikangeboten derart erschlagend, dass sich selbst die Heranwachsenden mit der Frage nach ihrer eigenen Präferenz schwertun. Daher sollte man sich als Lehrperson dessen bewusst sein, dass selbst moderne Rockmusik nicht bei allen Jugendlichen Anklang finden wird.

Integrationsmöglichkeiten für die Sekundarstufe II

Dieses Kapitel zeigt an zwei Beispielen, wie die beiden „Geschwisterkünste“ (Wangerin 2006, 298) Musik und Literatur in den Deutschunterricht integriert werden können. Dieser fächerübergreifende Ansatz stellt den Versuch dar, beiden Disziplinen gerecht zu werden und eine gelungene Verknüpfung zu erstellen. Notwendig dafür ist eine stetige Betonung der Querverweise zwischen den einzelnen Fächern und das Herstellen einer gemeinsamen Unterrichtskultur (vgl. Bönnighausen 2007, 84).

Eine intensive Analyse des Liedes, wie ich sie oben durchgeführt habe, ist dabei ebenso essenziell wie das Arbeiten mit verschiedenen Paratexten, um ein ganzheitliches Verstehen zu fördern. Darüber hinaus ist es unerlässlich aufzuzeigen, dass jedweder Gewaltaufruf stets kritisch zu hinterfragen ist, unabhängig davon, welche politische Seite angestrebt oder mit welchen übergeordneten Interessen man einen solchen Aufruf zu legitimieren versucht. Wenn Kraftklub und andere Bands mit ihren Texten des Öfteren als Ersatz-Autorität fungieren und Heranwachsende dem Vorgetragenen gerne Glauben schenken, dann ist es notwendig, an dieser Stelle Aufklärung zu betreiben und sie zur Reflexion anzuhalten. Es ist offenkundig, dass den Lernenden kognitive Werkzeuge mitgegeben werden müssen, mit denen sie jedwede Art von Musik kritisch beäugen können. Zu beachten ist aber stets, dass ein solcher Unterricht nur gemeinsam, in einem offenen Setting und einem wertschätzenden Miteinander, funktionieren kann.

Erster Unterrichtsvorschlag: Kritische E-Mail an Felix Brummer

Eine Möglichkeit der Aufarbeitung im Unterricht stellt der Versuch dar, auf das Lied mit einer entsprechenden Antwort zu reagieren. Dabei ist es vonnöten, mit den Schülerinnen und Schülern den Song zunächst intensiv zu analysieren und die Band ein Stück weit zu entlarven, auch mithilfe zentraler Paratexte, wie z.B. den von mir verwendeten Interviews. Darüber hinaus erscheint es hilfreich, auf weitere Informationstexte zurückzugreifen, die sich mit den Begriffen wie politisch ‚rechts‘ oder ‚links‘ (kritisch) auseinandersetzen.

Im Anschluss sollen die Schülerinnen und Schüler eine E-Mail an Felix Brummer, den Frontsänger und Textschreiber der Band, verfassen. In dieser sollen sie ihn auf alles aufmerksam machen, was ihnen während der Analyse und der Reflexion aufgefallen ist. Dabei können sie dem Sänger zustimmen, sie können Unverständliches hinterfragen oder gar ein völlig anderes Weltbild darlegen, je nachdem, wie sie den Inhalt des Liedes interpretieren und welche Bilder in ihnen hervorgerufen wurden. Wenn der Wunsch von Seiten der Lernenden besteht, kann die Mail gerne abgeschickt werden, eine Antwort wäre bestimmt von großem Interesse für die Lernenden (und Lehrenden).

Zweiter Unterrichtsvorschlag: Antwortrap

Darüber hinaus ist es gut vorstellbar, dass die Schülerinnen und Schüler einen Antwortsong bzw. einen Antwortrap auf das Lied von Kraftklub erstellen möchten. Zum einen müssen die Lernenden sich dafür ebenfalls intensiv mit dem Ausgangslied auseinandersetzen und zum anderen selbst produktiv werden, um möglicherweise zu einer alternativen Sicht auf die im Lied verhandelten Themen gelangen. Des Weiteren kann erneut das Miteinbeziehen von Paratexten eine große Hilfestellung für die Lernenden darstellen. In einem offenen Gespräch kann jeder Schüler und jede Schülerin ihre Meinung kundtun und mit Beispielen aus dem Lied unterfüttern. Somit wird ein Setting geschaffen, in dem sich jeder wertgeschätzt fühlt und in dem jede Meinung einen berechtigten Platz erhält. Das Lied kann, ganz im Sinne eines fächerübergreifenden Unterrichts, vertont und im Anschluss vorgetragen werden. Zu diesem Zwecke lohnt sich das Miteinbeziehen der Musiklehrperson bzw. auch das Heranziehen von Sekundärliteratur zur Ästhetik von Rap- oder Hip-Hop-Texten.

Ziele einer Beschäftigung mit Musik im Deutschunterricht

Nun stellt sich die Frage, welchen Ertrag man sich von diesen Zugängen erwarten darf und welche Ziele angestrebt werden. Esterl und Petelin (vgl. 2013, 9ff.) sprechen von einem ästhetisch-emotionalen Mehrwert, der sich in einer Beschäftigung mit Musik im Deutschunterricht ergeben kann, da, wie oben schon erwähnt, Musik im Leben der Jugendlichen zumeist eine herausragende Rolle spielt. Aus pädagogisch-didaktischer Sicht ist die Beschäftigung mit Musik im Deutschunterricht als äußerst wertvoll anzusehen, da sie zur Entwicklung der Persönlichkeit beiträgt, indem sie kognitive, emotionale und kreative Potenziale gleichermaßen nutzt und erweitert. Sie kann einen Zugang zu anderen Denk- und Ausdrucksformen bieten,

womit in weiterer Folge eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität und Rolle erfolgen kann.

Auch in soziokultureller Hinsicht ist das Miteinbeziehen von Musik sinnvoll, schließlich spielt Musik für die Jugendlichen eine unbestritten hohe Rolle. Durch die Auseinandersetzung mit Liedern, Interpreten u.Ä. entwickeln sich kulturelle Kompetenzen, welche bei der Ausbildung des eigenen Musikgeschmacks zum Tragen kommen. Gesellschaftskritische, aktuelle politische Botschaften, die Bands und Interpreten schon seit den 60er Jahren vortragen, sind für eine Integration in den Unterricht von großem Interesse, da Aktuelles durch Musik aufgegriffen wird, was dort dann analysiert und reflektiert werden kann. Auch Kraftklub selbst verortet sich in diesem Spektrum, was eine Auseinandersetzung mit ihren Botschaften nur umso erstrebenswerter macht.

Aus ästhetischer Sicht ist die Nähe der beiden Künste – nämlich Literatur und Musik – zueinander für den Deutschunterricht offenkundig von Interesse. Gemeinsam ist den beiden (wie allen anderen Künsten auch), dass sie untrennbar mit der Rezeption verbunden sind. Ebenso ist ein Sinn nicht sofort erschließbar, sondern ergibt sich nur schrittweise im Zuge eines oftmals langen Prozesses, über subjektive Zugänge oder im Austausch mit anderen (vgl. Wangerin 2013, 55).

Neben Wolfgang Wangerins Beschreibung der ästhetischen Nähe der beiden Künste seien hier vor allem Kasper H. Spinners zwölf Thesen zur ästhetischen Bildung (vgl. 2008, 9ff.) genannt, die als fächerübergreifendes Konzept fungieren und sowohl rezeptive als auch produktive ästhetische Erfahrungen als Teil allgemeiner Bildung verstehen. Beispielsweise beschreibt schon die erste These die sinnliche Wahrnehmung, die es in der Schule zu fördern gilt. Hierbei kann schon das alleinige Abspielen von Musik zu einer sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung führen, die verstärkt wird, wenn man die gewonnenen Sinneseindrücke produktiv verarbeitet, was in meinen beiden Unterrichtsbeispielen angestrebt wird. In einer von Spinners Thesen spielt auch die Synästhesie, die eine Wahrnehmung auf mehr als nur einem Sinneskanal beschreibt, eine zentrale Rolle. Im Unterricht verschiedene Wahrnehmungsweisen anzupeilen, um damit Sinneseindrücke zu intensivieren, kann vor allem mit dem Vertonen und Vortragen des Antwort-Raps realisiert werden.

Fazit

Kraftklub gilt seit vielen Jahren als Sprachrohr einer gesamten Generation (vgl. Schneeberger 2012). Die breite Masse der Jugend scheint angetan von den Musikern und ihren eingängigen Texten. Zumeist sind ihre Lieder aus dem Alltag gegriffen

und thematisieren dabei oft Lustiges, Ironisches, aber durchwegs Harmloses. Der Song *Schüsse in die Luft* hingegen wurde in diesem Aufsatz einer intensiven Analyse unterzogen. Als Reaktion auf gewaltsame Ausschreitungen in ihrer Heimatstadt gegenüber AsylwerberInnen (oder neuerdings auch GegendemonstrantInnen) sahen sich die Mitglieder gezwungen, mit diesem Lied zu reagieren. Ganz entgegen ihrer Absicht, Missstände aufzuzeigen und Menschen nicht mit dem Zeigefinger belehren zu wollen, zeigt sich Kraftklub mit dieser Herangehensweise von einer radikalen, latent gewaltbereiten Seite. Unterschwellig Gewalt zu fordern, um einen Umbruch zu kreieren, scheint mir nicht der Weg zu sein, der einer gesamten Generation nahegelegt werden sollte. Einem ethisch reflektierten Deutschunterricht muss es daher gelingen, ambivalente Haltungen und ethisch fragwürdige Positionierungen zu entlarven, unabhängig von der Intention der Musiker. Die vorgeschlagenen Unterrichtskonzepte können dafür als Wegbereiter dienen.

Literatur

- Baacke, Dieter (1998): „Die Welt, die Musik und die Jugend. Eine Einführung“. In: Baacke, Dieter (Hg.): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske + Budrich, S. 9-28
- Beganovic, Amina (2014): „Kraftklub im Interview: Mainstream, Erfolgsdruck und Schüsse in die Luft“. In: Vienna Online vom 17.09.2014. URL: <https://www.vienna.at/kraftklub-im-interview-mainstream-erfolgsdruck-und-schuesse-in-die-luft/4088228> [zuletzt aufgerufen am 12.08.2018]
- Bönnighausen, Marion (2007): „Medieneinsatz im fächerübergreifenden Unterricht“. In: Josting, Petra/Hartmut, Jonas (Hg.): *Intermediale und interdisziplinäre Lernansätze im Deutschunterricht*. München: kopaed (= Medien im Deutschunterricht, 2006, Bd. 5), S. 83-100
- Brandt, Morten (2006): „Goethe, Brecht und Tocotronic? Rockmusik im Deutschunterricht“. In: Wangerin, Wolfgang (Hg.): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (= Diskussionsforum Deutsch, 21) S. 239-257
- von der Brelie, Kira (2015): „Ich will den Leuten nichts vorbeten“. In: *Hannoversche Allgemeine* vom 16.01.2015. URL: www.haz.de/Hannover/ZiSH/Uebersicht/Interview-mit-Kraftklub-Saenger-Felix-Brummer [zuletzt aufgerufen am 10.09.2018]
- Dollase, Rainer (1998): „Musikpräferenzen und Musikgeschmack Jugendlicher“. In: Baacke, Dieter (Hg.): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske + Budrich, S. 341-368

- Esterl, Ursula; Petelin, Stefanie (2013): „Es wird so viel über Musik gesprochen...“. Musik im Deutschunterricht“. In: Esterl, Ursula/Petelin Stefanie (Hg.): *Musik*. Innsbruck: Studienverlag (= *ide. informationen zur deutschdidaktik*. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule, Heft 2, Jg. 37), S. 8-19
- Fiske, John (1999): „Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur“. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.): *Kultur, Medien und Macht: cultural studies und Medienanalyse*. Opladen: Leske + Budrich, S. 54
- Forman, Murray (2009): „Machtvolle Konstruktionen: Stimme und Autorität im HipHop“. In: Hörner, Fernand/Kautny, Oliver (Hg.): *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: Transcript (= Studien zur Populärmusik), S. 23-50
- Fluch, Karl (2018): „Wir sind mehr: Deutschrock gegen Nazis in Chemnitz“. In: *DerStandard* vom 30. August 2018. URL: <https://derstandard.at/2000086388623/Wir-sind-mehr-Deutschrock-gegen-Nazis-in-Chemnitz> [zuletzt aufgerufen am 10.09.2018]
- Holoubek, Helmut (1998): *Musik im Deutschunterricht. (Re-)Konstruierte Beziehungen, oder: Thema con Variazioni*. Frankfurt a.M.: Lang (= Beiträge zur Geschichte des Deutschunterrichts, 36)
- Hörner Fernand (2009): „Je suis authentique. Die Rolle der Stimme für die Behauptung von Authentizität“. In: Hörner, Fernand/Kautny, Oliver (Hg.): *Die Stimme im HipHop: Untersuchungen eines intermediären Phänomens*. Bielefeld: Transcript (= Studien zur Populärmusik.) S. 89-120
- Jerrentrup, Ansgar (1998): „Populärmusik als Ausdrucksmedium Jugendlicher“. In: Baacke, Dieter (Hg.): *Handbuch Jugend und Musik*. Opladen: Leske + Budrich, S. 59-92
- Münch, Thomas (1998): Jugend, Musik und Medien. In: Baacke, Dieter (Hg.): *Handbuch Jugend Musik*. Opladen: Leske + Budrich, S. 384-400
- Münger, Pascal (2012): „Die Hoffnung der Indie-Szene“. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 21.4.2012. URL: <https://www.nzz.ch/die-hoffnung-der-indie-szene-1.16554027> [zuletzt aufgerufen am 12.03.2018]
- Pfaff, Nicolle (2013): „Musik, Szenen und Politik – Jugendkulturen und das Projekt der besseren Welt“. In: Heyer, Robert/Wachs, Sebastian/Palentien, Christian (Hg.): *Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation*. Wiesbaden: Springer VS, S. 395-420
- Pichottky, Susanne (2013): *Aktuelle deutschsprachige Rock- und Popmusik im Lyrikunterricht der Sekundarstufe I*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren
- Pichottky, Susanne (2014): „Deutschunterricht und Musik am Beispiel der Jugendmusik“. In: Frederking, Volker/Krommer, Axel (Hg.): *Taschenbuch des Deutschunterrichts*. Bd. 3: Aktuelle Fragen der Deutschdidaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 845-859
- Schepers, Petra; Wetekam, Burkhard (2012): *Handbuch Medienkunde: Konzeption und praktische Umsetzung schulischer Medienbildung*. Braunschweig: Westermann (= Praxis Pädagogik)

- Schneeberger, Ruth (2012): „Loser aus dem Osten“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 09.02.2012. URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/musik-von-kraftklub-die-loser-aus-dem-osten-1.1224147> [zuletzt aufgerufen am 12.03.2018]
- Spinner, Kaspar H. (2008): „Perspektiven ästhetischer Bildung. Zwölf Thesen“. In: Vorst, Claudia et al. (Hg.): *Ästhetisches Lernen: fachdidaktische Grundfragen und praxisorientierte Konzepte im interdisziplinären Kontext von Lehrerbildung und Schule*. Frankfurt a.M., Wien: Lang (= Studien zur Germanistik und Anglistik, 18), S. 9-24
- Theresa (o.A.) (2014): „Im Interview: Kraftklub“. In: *Testspiel.de* vom 10.09.2014. URL: <https://www.testspiel.de/im-interview-kraftklub/283210/> [zuletzt aufgerufen am 13.08.2018]
- Wangerin, Wolfgang (2006): „Literatur, Musik, Bildende Kunst. Integrationsbeispiele für die Sekundarstufe II“. In: Ders. (Hg.): *Musik und Bildende Kunst im Deutschunterricht*. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren (= Diskussionsforum Deutsch, 21), S. 298-332
- Wangerin, Wolfgang (2013): „„Meine Ruh ist hin – Mein Herz ist schwer“. Vertonungen (literarischer) Texte im Deutschunterricht“. In: Esterl, Ursula/Petelin, Stefanie (Hg.): *Musik* (= *ide. Informationen zur Deutschdidaktik*. Heft 2). Innsbruck: StudienVerlag, S. 53-64
- Wolbring, Fabian (2015): *Die Poetik des deutschsprachigen Rap*. Göttingen: V&R unipress (zugl. Duisburg-Essen, Univ., Diss.)

Abbildungen

- Kraftklub: *Schüsse in die Luft*. Youtube, 22.12.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dx0MGYe4jR4> [zuletzt aufgerufen am 20.11.2018]

„Aufräumarbeiten nach 100 Jahren Selbstverwirklichung“

PeterLichts popmusikalische Rilke-Rezeption in *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern*

CARLO BRUNE

*Mit jedem Satz,
den ich hier verlier,
werde ich weniger wahr.*

(PeterLicht 2011a, Neue Idee)

1. Einleitung

„Popmusik hat die Möglichkeit, für drei Minuten zwanzig ein Fass aufzumachen. Und in dieser ganz eigenen Welt ist ein Blitz möglich“ (Kämmerlings 2011). So PeterLicht in einem Interview aus dem Jahr 2011. Die vielleicht ein wenig holprige Metaphorik treibt im Bild des Licht in der Dunkelheit schaffenden Blitzes nicht nur ein Spiel mit dem eigenen Künstlernamen, sie steht zugleich in der Tradition einer Ästhetik der Plötzlichkeit. In einer solchen bewegt sich auch das Gedicht *Archaischer Torso Apollos* von Rainer Maria Rilke, an dessen Ende die im Zuge der Betrachtung jäh aufblitzende Erkenntnis steht: „Du mußt dein Leben ändern“. Diesen Schlussappell bezeichnet wiederum PeterLicht in einem Interview als „de[n] größte[n] Satz, der über diesem Jahrhundert hängt“¹, und stellt ihn in die Mitte seines Songs *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern* (PeterLicht 2011a).

Dass seine Einschätzung nicht vorbehaltlos Anschluss nach sich zieht, sondern eher eine kritische Revision im Kontext veränderter soziokultureller Rahmenbedingungen mit sich bringt, wird herauszuarbeiten sein. Der Vergleich mit dem Sonett Rilkes ermöglicht es, zentrale Charakteristiken der popmusikalischen Ästhetik PeterLichts zu konturieren, und zwar sowohl mit Blick auf die Art und Weise,

¹ So PeterLicht in einem von seinem damaligen Plattenlabel *motormusic* autorisierten Kommentar im Rahmen der Präsentation des Videos *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern*. (PeterLicht 2011b)

wie die *lyrics* des Liedes² auf sprachlicher Ebene arbeiten, als auch hinsichtlich des oft spannungsreichen Zusammenspiels von Text und Musik bzw., was die Umsetzung im Videoclip anbetrifft, auch von Text, Ton und Bild.

Thematisch wird dem unter Rekurs auf Konzepte von Subjektivität, Identität und Individualität nachgegangen, womit unweigerlich auch Fragen des Verhältnisses von Ästhetik und Ethik aufgeworfen sind: Welchen Beitrag kann Kunst bzw. die Auseinandersetzung mit ihr zu einem guten, gelingenden Leben leisten – und welche unterschiedlichen Antworten vermögen der Text der klassischen Moderne mit seinem Appell zur bedingungslosen Neuausrichtung des eigenen Lebens und Selbstverwirklichung einerseits und die Lieder PeterLichts mit ihrer Forderung nach „Auf-räumarbeiten nach 100 Jahren Selbstverwirklichung“ (PeterLicht 2008, *Marketing*) rund ein Jahrhundert später andererseits zu geben?

Hierzu werden zunächst einige Schlaglichter auf die Figur PeterLichts und sein künstlerisches Konzept geworfen; unter dem Titel eines Songs (*Fluchtstück*) versammelt, fokussiere ich hier primär auf die Inszenierung von Abwesenheit des Subjekts. Im Anschluss erfolgt eine kurze Analyse zentraler Merkmale des zugrunde gelegten Intertextes, Rilkes Sonett *Archaischer Torso Apollos*, was die Basis für die intermediale Auseinandersetzung mit dem Song *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern* bildet. Ein kurzes Fazit in Form eines Vergleichs und didaktische Implikationen stehen am Ende.

2. „Fluchtstück“: Künstler und Konzept

- *Der Künstler: „Ich verflüchtige mich“* (PeterLicht 2011a, *Fluchtstück*)

2001 landet PeterLicht, der später nicht nur als Musiker, sondern auch als Dramatiker, Lyriker, Prosaschriftsteller, Theaterregisseur und Konzeptkünstler in Erscheinung tritt, mit *Sonnendeck* einen veritablen Sommerhit. Der Song wirkt, als sei er in Eigenproduktion im heimischen Wohnzimmer auf dem Synthesizer ‚zusammengefrickelt‘ (was er faktisch allerdings nicht ist...); Text und Musik kommen ‚reflektiert naiv‘ daher, wie man es vielleicht nennen könnte – eine Mischung, die häufig ins Absurde kippt (vgl. Pye 2015, 197-203) und die zumindest die *lyrics* auch der späteren Alben PeterLichts oftmals noch prägen wird, während er musikalisch seit *Melancholie und Gesellschaft* im Jahr 2006 auf Bandformat um- und aufrüstet.

² In einem Interview mit Max Dax (PeterLicht 2006a) beansprucht PeterLicht explizit diesen Begriff für seine Musik, da er sich in der „Tradition des Kunstliedes, des 19. Jahrhunderts und Schuberts“ verortet. Vgl. auch Specht 2012, 64.

Dabei ist es vor allem seine Inszenierung als öffentliche oder gerade nichtöffentliche Person, durch die er Aufmerksamkeit erregt. Bis in die frühen 2010er Jahre verbirgt er konsequent sein Gesicht, tritt – ob als Musiker oder Schriftsteller – nur abgehängt hinter Leinwänden oder anderem Sichtschutz auf. Auch wenn er dieses ‚Bilderverbot‘ mittlerweile deutlich gelockert (vgl. Specht 2012, 63), ja weitgehend aufgegeben hat, zeigt es, wie der Künstler bzw. die von ihm geschaffene Kunstfigur die Gesetze des Pop (und wohl auch des Literaturbetriebs) gleichermaßen bedient und durchbricht: Denn was einerseits eine geschickte Form der Selbstinszenierung und -vermarktung ist und mediale Aufmerksamkeit auf sich zieht, verweigert sich andererseits den Regeln des Diskurses, dem Starkult und Authentizitätsstreben.³ „Verbergen und Verschwinden“, so Benjamin Specht, erweisen sich so als „zentrale Strategien, mit deren Hilfe die gute Nachricht übermittelt werden kann, dass ein richtiges Leben im falschen denkbar ist“ (ebd., 79).

- ... und das Konzept: „meide meide meide die Popkultur [...] lalala“

Auch die Kunst PeterLichts kreist um Fragen resp. Problematiken von Identitätskonstruktionen und -zuschreibungen in unserer Gegenwartsgesellschaft. Das Verhältnis von Ethik und Ästhetik wird hierbei insbesondere auf die Frage bezogen, wie sehr sich das vermeintlich Eigene, Individuelle als etwas erweist, das von den Regeln des Diskurses und sozioökonomischen Rahmenbedingungen präformiert ist.

Mit postmodernen Philosophien bzw. Sozialtheorien teilt PeterLichts Analyse der Gegenwartsgesellschaft die Auflösung eines festen Begriffs von Identität bzw. Subjektivität. Die buchstäbliche Gesichtlosigkeit des postmodernen Menschen thematisieren nicht nur viele seiner Songs, sie wird auch in seinen literarischen Texten aufgegriffen⁴ und rückt in die Mitte der Coverart seiner Alben: Auf dem Album *Melancholie und Gesellschaft* (PeterLicht 2008) sind etwa Passanten abgebildet, deren Köpfe durch bunte Punkte überklebt zu sein scheinen, der Albumtitel *Das Ende der*

³ Dies folgt einer Dialektik, die in *Fluchtstück* wie folgt beschrieben ist: „Die Erfindung des Systems ist / die Erfindung der Flucht. Der Aufbau / einer geschlossenen Abteilung ist das Graben eines Fluchttunnels“ (PeterLicht 2011a). Das Verbergen des eigenen Gesichts bildet hierbei eine Strategie, auf die nicht nur PeterLicht setzt, sondern die etwa auch in der Rap-Szene verbreitet ist. Künstler wie Cro oder Sido treten oder traten mit Masken auf.

⁴ Vgl. etwa folgende Passage aus seinem Buch *Lob der Realität*: „Ich habe kein Gesicht. Und du hast keins. / Dein Gesicht ist ein statistischer Vorgang / ein gemittelter Wert / und ob eine Wahrheit sich zeigt auf deiner äußeren Form / als Ausblühung des Inneren / diese Frage entzieht sich / und sackt weg / mit dem Zweifel / wie verblühende Anemonen / Leise. Sanft. / Zack. Weg. / Blatt für Blatt“ (PeterLicht 2014, 38).

Beschwerde (PeterLicht 2011a) ist aus Buchstaben geformt, die Körper-Fragmente abbilden und so zu buchstäblichen Text-Körpern werden. Auch hier bleiben Kopf und Gesicht meist ausgespart; rücken sie dennoch ins Bild, dann nur in Form der Maske oder so, dass keine Identifikation möglich ist.

Dabei lässt sich nicht nur an Phänomenen wie dem Aufnehmen und Posten von Selfies ablesen, dass in der Gegenwartsgesellschaft exzessive Formen der Selbstinszenierung in einer dialektischen Gegenbewegung eine solcherart diagnostizierte Leere des Subjekts zu überdecken, überschreiben suchen. Dies zeigt sich auch in der letztlich beliebigen, versuchsweisen Aneignung verschiedenster Identitäten, die das Lied *Ich war mal Cowboy* in der Gegenwartsgesellschaft beobachtet und zum Thema macht: „Ich war mal Cowboy, jetzt bin ich Buddhist. [...] Morgen werd ich vielleicht / Beamter oder Rocker sein“ (PeterLicht 2001, vgl. Specht 2012, 67).

Der Ort, von dem aus hier gesprochen bzw. gesungen wird, gestaltet sich dabei allerdings als überaus brüchig und bleibt Teil der Welt der kritisch beobachteten Phänomene. Denn ebenso wie die Kunstfigur PeterLicht die Gesetze der Popkultur gleichermaßen bedient wie sich ihnen verweigert, gilt dies auch für seine Lieder. Pop, bereits vom Begriff her der Populär- und somit Massenkultur verpflichtet, erweist sich hier immer schon als Teil dessen, was zur Kritik steht. Und so warnt PeterLicht in seinem frühen Lied *Popkultur/Meide* gleichsam auch vor sich selbst: „Meide meide meide / die Popkultur meide / meide die Popkultur – / dann geht’s dir besser“ (PeterLicht 2001). An die in den Schlussversen formulierte Warnung: „die Popkultur ist nicht gut für uns / die Popkultur“ wird allerdings ein „lalala“ angehängt (ebd.), das auf der Rückseite des Booklets der *Lieder vom Ende des Kapitalismus* handschriftlich, nun leicht verfremdet zu „La La La“ (PeterLicht 2006b), als Selbstzitat wiederkehrt. Und es ist letztlich genau dieser Zusatz, der die Eindeutigkeit der Aussage wieder aufbricht und sie autoreflexiv subvertiert. Denn auch die Kritik der Popkultur vermittelt der Popkultur wird am Ende von dieser eingeholt: Das beiläufig-beliebig klingende „lalala“ verweist auf den unreflektiert wirkenden Gestus der Lieder, den es zugleich inszeniert.

3. *Archaischer Torso Apollos* (Rainer Maria Rilke)

- *Die griechische Götterstatue: „da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht“*

Von der Popkultur der Gegenwart zu einer griechischen Götterstatue, mit der sich das von PeterLicht zitierte, kanonisch gewordene Gedicht der literarischen Moderne befasst, Rilkes *Archaischer Torso Apollos* (sämtliche Zitate: Rilke 1996, 513).

Doch so weit weg von den angesprochenen Thematiken bewegt sich diese Antike-Rezeption nicht, steht in ihrem Zentrum doch auch ‚nur‘ ein Torso, dem neben Haupt und Extremitäten zudem ein weiteres Körperteil abhandengekommen ist: das Geschlecht. Um all dies kreist das Gedicht resp. die den Torso betrachtende Sprechinstanz; doch werden diese Leerstellen im Zuge der Betrachtung imaginativ wieder restituieren und gerade so zu ‚Energiezentren‘, die Text und Torso gleichermaßen strukturieren.

Zu Beginn ereignet sich eine erste Ersetzung und Verschiebung: Auf das Konstatieren eines Mangels („Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, / darin die Augenäpfel reiften“) erfolgt noch im gleichen Vers, eingeleitet durch die Konjunktion „[a]ber“, die Bekundung einer Fülle, deren Dynamik – befördert auch über die markanten Enjambements – sich auf die folgenden Verse überträgt: „Aber / sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, / in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, / sich hält und glänzt.“ Ersetzt wird hier der Kopf durch den Körper und hiermit (An-)Sprache, das „unerhörte [...] Haupt“ (Hervorhebung C.B.), durch materiell-sinnliche Präsenz. Und so vermag in deren Wahrnehmung, im eigenen Blick dann zugleich das „verlorengegangene ‚Schauen‘“ des Gottes substituiert zu werden (vgl. Sautermeister 2013, 237). Es geht über auf den Körper, auf den im Blick des Betrachters gleichsam lebendig werdenden Torso: Der wird Licht, strahlt wie ein „Kandelaber“, „glüht“ und „glänzt“.

Hierin kündigt er von einer höheren, „blenden[den]“ Wahrheit. Im Augenblick der höchsten Verlebendigung der Statue, „im leisen Drehen der Lenden“, geht ein „Lächeln“ „zu jener Mitte, die die Zeugung trug“ – ein Verweis auf ein zweites leeres Zentrum, von dem diese Wahrheit ihren Ausgang zu nehmen scheint (vgl. ebd., 240). Vorbereitet wird dieser Sprung in den Bereich des Triebhaft-Archaischen bereits durch die Verfremdung einer konventionalisierten Metapher im zweiten Vers, in der von einem „[R]eif[en] der „Augenäpfel“ die Rede ist: Durch den mit der Fruchtbarkeit der Natur konnotierten Bildspender wird der wache Blick des Verstandes auf eine ihm über- oder zumindest vorgeordnete natürliche Ordnung und ihre organischen Zyklen zurückgeführt. Wenn im weiteren Verlauf dann infolge der Verschiebung von Kopf zu Körper der Glanz und damit das „Schauen“ des Torsos mit dem Flimmern von Raubtierfellen verglichen wird, ordnet dies dem apollinischen Ausdruck der Gestalt ein dionysisches Element bei (vgl. Bohrer 2015, 339), das die Form sprengt, ausbricht „wie ein Stern“ „aus allen seinen Rändern“ (ebd.).

- ... und ihr Betrachter: „Du mußt dein Leben ändern“

Sich vor dem hiermit verbundenen Anspruch zu verbergen, ist nicht möglich: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht: Du mußt dein Leben ändern.“ Bürge dieses Appells ist nicht zufällig Apollo, zierte dessen Tempel im antiken Delphi doch der Satz: „Erkenne dich selbst“ (vgl. Braungart 2005, 235). Doch ist es „nicht der mythische Apollo, dessen Torso uns anblickt, sondern eine existentiell aufgipfelnde Idee des Kunstwerks“ (Bohrer 2015, 340). Und so bleibt auch die Schlussbotschaft des Gedichts, so sprachlich schlicht wie autoritativ sie im Unterschied zum vorhergehenden Text daherkommt, reziprok vom imaginativen Blick des Betrachters und zugleich auch von der freien ästhetischen Rezeption des Lesers, welche der des betrachtenden lyrischen Ich korreliert, abhängig.⁵

Hier freilich ist der Text unmissverständlich: Denn auch wenn diese ästhetisch begründete Freiheit nicht ‚ausbuchstabiert‘, nicht inhaltlich-konkret gefüllt wird, bleibt der an das „Du“ gerichtete Appell, von ihr Gebrauch zu machen, unhintergebar, unumstößlich. „Rilke entwirft das Modell einer existentiellen Begegnung mit der Kunst. Das Personalpronomen ‚Du‘ in der Schlusszeile betrifft sowohl die Anrede des lyrischen Ich an sich selbst wie an den Leser und schließt die Chance ein, dass der lebensverändernde Funke vom einen auf den anderen überspringt“ (Sautermeister 2013, 250). Das Ideal der Antike mag Torso bleiben, ein unmittelbarer Zugang, eine rückwärtsgewandte Flucht in das Archaische, in den Mythos verwehrt, doch die Aufforderung, dieses leere Zentrum in der Kunstbetrachtung zu füllen, sich zu verwirklichen, sein Leben zu verändern, dieser Appell steht am Ende dann doch wie in Stein gemeißelt.

⁵ Trotz ihres unmittelbaren Aufforderungscharakters suspendiert die Schlussformel in ihrer „Abstraktheit“ jeden „autoritären Sinn[...]“ ebenso wie eine moralische Indienstnahme der Kunst „und setzt an deren Stelle eine Freiheit – die Autonomie des Ästhetischen und damit einhergehend die konkrete Emanzipation und freie Tätigkeit des Lesers“ (Habel 2014, 218).

4. *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern* (PeterLicht)

PeterLicht: Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern

Du blickst in die Herde / und wartest / auf das Ende der Beschwerde
und denkst Dir: / Gesellschaft ist toll, wenn nur all die Leute nicht wärn!
deinen Weg kann keiner kreuzen / deine Spuren verlieren sich im All.
ein sich weitendes All⁶ / aus Tagen und Jahren / ein weites All
von Hibbeln und Gestörten / losgerissnen Astronauten
von Checkern und Empörten

Du / Du / Du / Du / Du und Dein Leben
Du / Du / Du / Du / Ihr beide müsst / Dein Leben ändern.
Du / Du / Du / Du / Du und dein Leben
Du / Du / Du / Du / Du musst / Dein Leben ändern

Deine Spuren verlieren sich im All / keine Echos / keine Blende zurück
kein Fortkommen ohne schweres Gerät
noch niemand kam aus der Zukunft zurück
Du blickst in die Herde / und wartest / auf das Ende der Beschwerde
und denkst Dir: / Gesellschaft ist toll, / wenn nur all die Leute nicht wärn!

Du / Du / Du / Du / Du und dein Leben
Du / Du / Du / Du / Ihr beide müsst / Dein Leben ändern.
Du / Du / Du / Du / Du musst / Dein Leben ändern
Yeah Yeah Yeah Ahh / und wenn ich nur wüsste
welches Leben ich ändern müsste / und welches besser nicht

Du weißt es könnte / alles anders sein! / Du weißt es könnte...
du weißt... / es könnte / alles anders sein / ...du weißt...
Keine Echos / keine Blende zurück / kein Fortkommen ohne schweres Gerät

Du blickst in die Herde / und wartest / auf das Ende der Beschwerde
und denkst Dir: Gesellschaft ist toll, / wenn nur all die Leute nicht wärn!

Du / Du / Du / Du / Du und dein Leben
Du / Du / Du / Du / Ihr beide müsst / Dein Leben ändern
Du / Du / Du / Du / Du musst / Dein Leben ändern

⁶ Im abgedruckten Text des Booklets (PeterLicht 2011a) wurde hier ein kleines ‚a‘ handschriftlich zu einem großen ‚A‘ überschrieben.

Yeah Yeah Yeah Ahh / und wenn ich nur wüsste
welches Leben ich ändern müsste / und welches besser nicht

(PeterLicht 2011a)

PeterLichts Lied und Rilkes Sonett sind durch die im ästhetischen Diskurs aufgeworfene ethische Frage nach dem ‚richtigen Leben‘ thematisch verbunden, unterscheiden sich aber zugleich fundamental in der Art und Weise, wie diese Frage gestellt und m. E. beantwortet wird. Dies wird nicht zuletzt im intermedialen Zusammenspiel von Text, Ton und Bild bei PeterLicht deutlich.

Musikalisch arbeitet dieser hier mit einem für seine späten Alben typischen Bandarrangement, das mit Adjektiven wie „leicht“ oder „poppig“ (vgl. Kämmerlings 2011) beschrieben werden kann und oft auf „zuckrige Melodien“ (Seifert 2011) setzt. Es erinnert in Teilen schon fast an einen „Neue Deutsche Welle-Sound“, wie er „bei Nena oder Hubert Kah abgeschaut sein könnte“ (Kämmerlings 2011), PeterLicht selbst nennt die *Pet Shop Boys* als Referenz (vgl. PeterLicht 2013). Diese Analogien enden allerdings, wenn man auf das Zusammenspiel von Text und Musik blickt. Denn hier verbindet er „entlegene Elemente – experimentelle Lyrik und eingängigsten Pop“ (Frank 2012) – und kreierte so einen „postmoderne[n] Zitat-Pop“, der mit seiner „hitverdächtige[n] Eingängigkeit“ (Seifert 2011) als Element einer bewussten Inszenierung spielt. So entstehen Brüche, Friktionen, die sich auf der Bildebene fortsetzen. Denn ähnlich wie die *lyrics* setzt auch der Videoclip dem poppigen Sound absurd wirkende Versatzstücke entgegen; möglicherweise ausgelöste Reaktionen von Ekel oder Abscheu werden aber umgehend wieder ‚eingefangen‘, da die Künstlichkeit des Gezeigten mit zum Prinzip der Darstellung gemacht wird.

- *Text und Ton*

Zunächst zu den *lyrics* und der Musik: Ähnlich wie bei Rilke nimmt die Gedankenrede ihren Ausgang von einem Blick, in diesem Fall allerdings nicht auf den Torso einer individualisierten antiken Götterstatue, sondern ziemlich exakt auf deren Gegenteil: „Du blickst in die Herde“. ⁷ Auch die Form der Anrede in der zweiten Per-

⁷ Dass auch hinsichtlich der Komplexität der sprachlichen Gestaltung gravierende Unterschiede vorhanden sind, sei nicht unterschlagen – zweifelsfrei arbeitet das Sonett Rilkes komplexer, vielschichtiger und ausgefeilter mit seinem Medium, was allerdings auch den gänzlich verschiedenen kulturellen Rezeptionsbedingungen eines der Hochkultur zugerechneten lyrischen Textes und eines häufig nur im Radio gehörten Popsongs geschuldet ist.

son Singular greift der Song von seinem Bezugstext auf. In beiden Texten konstituiert sich das Ich über das Du; von Beginn an der Einheit mit sich selbst beraubt,⁸ die es bei Rilke allerdings m. E. performativ dadurch wiedergewinnt, dass es dem Torso imaginär eine ebensolche verleiht.

Die Häufung des Personalpronomens „Du“, die zudem durch die graphische Gestaltung im Booklet hervorgehoben wird, wo jedes einzelne *Du* einen eigenen Vers bildet, rückt die Dissoziation und eigentliche Leere des Ich bei PeterLicht noch stärker in den Fokus. Zugleich mangelt es ihm gerade an ‚wirklichen‘ Dialogpartnern. Denn auch, wenn es „in die Herde“ blickt, nimmt es sich hierin nur im Modus der Vereinzelung wahr: „Gesellschaft ist toll, / wenn nur all die Leute nicht wärn! / deinen Weg kann keiner kreuzen / deine Spuren verlieren sich im All.“ Das letzte Wort ist im Song mit starkem Nachhall unterlegt und sein Vokal wird im Gesang gedehnt; semantisch findet es im Text nicht nur als Raum-, sondern auch als Zeitmetapher Verwendung: „ein sich weitendes All / aus Tagen und Jahren“, in dem das Ich (bzw. dessen nur als fragmentarische, zusammenhanglose Aneinanderreihung von Zeitpunkten erfahrene Biographie) haltlos umhertreibt – und mit ihm die „Herde“ von „Hibbeln und Gestörten / losgerissnen Astronauten [/...] Checkern und Empörten“, deren Teil es faktisch selbst ist.

Musikalisch, sprachlich und graphisch von dieser Strophe dann deutlich abgesetzt, folgt der Refrain mit der 19-fachen Wiederholung des „Du“, die schon fast wie ein ‚hibbeliges‘ Stottern wirkt. Dem ans Ende gesetzten Zitat aus Rilkes *Archaische[m] Torso Apollons* kommt dabei eher die Funktion zu, eine Sehnsucht zum Ausdruck zu bringen, als dass es eine Möglichkeit realer Verwirklichung gäbe: „Du / Du / Du / Du / Du und dein Leben / Du / Du / Du / Du / Ihr beide müsst / Dein Leben ändern / Du / Du / Du / Du / Du und dein Leben / Du / Du / Du / Du / Du musst / Dein Leben ändern“. Nicht genug, dass das Ich sich nur über das anonyme „Du“ im Text zu artikulieren vermag. Über die Aussage „Du und dein Leben [...] Ihr beide müsst / dein Leben ändern“ grenzt es sich zudem von seinem Leben ab. In einer logisch paradoxen Aussage wird es dann aber genau dieses „Leben“, das wiederum dem Du helfen soll, es selbst – bzw. auch nicht es selbst, sondern sein Leben – zu ändern.⁹

Der weitere Verlauf des Textes variiert diesen Beginn, nach dem Refrain wird die zu Anfang verwendete Metapher der sich im All verlierenden Spuren ergänzt

⁸ Mit Blick auf Rilkes Sonett findet dies weiterhin Ausdruck darin, dass sich die Sprechinstanz zu Beginn nur über das kollektive „Wir“ und folglich nicht individualisiert artikuliert.

⁹ Dass dies in der letzten Strophe des Refrains dann zurückgenommen und zu „Du musst / Dein Leben ändern“ wird, dürfte der Tatsache geschuldet sein, dass nur so eine Zitation Rilkes möglich ist.

um die Verse „keine Echos / keine Blende zurück“; ein weiterer Verweis auf die Substanz- und Identitätslosigkeit des lyrischen Ich, die Ursache wie Wirkung zugleich der Tatsache ist, dass es nicht als Ich handelt und folglich auch keine bleibenden Spuren eigenen Wirkens hinterlässt, die qua Erinnerung zur Grundlage einer Identitätsausbildung werden könnten. So bedarf es vielmehr einer Stabilisierung von außen, die paradoxerweise seiner Bewegungsfreiheit zugleich hinderlich sein dürfte, um in der Gegenwart als Ich handlungsfähig zu bleiben: „kein Fortkommen ohne schweres Gerät“. Es folgt der identisch wiederholte Refrain, der Fortsetzung findet in einem auch melodisch anschließenden „Yeah Yeah Yeah Ahh / und wenn ich nur wüsste / welches Leben ich ändern müsste / und welches besser nicht“.

Auch hier arbeitet der Song mit Zitaten: Der in der Popmusik spätestens mit dem Beatles-Song *She loves you* (... „yeah, yeah, yeah“) etablierte Ausruf von Begeisterung steht quer zu dem Vorherigen, das „Ah“ zitiert das gedehnte „A“ aus „All“ und kippt somit von stauender Euphorie in blanke Verzweiflung. Die Gründe hierfür bringen die folgenden drei Verse zum Ausdruck: Der Vielzahl der ‚Dus‘, die dem hierauf rekurrierenden, nun erstmals von sich selbst auch in der ersten Person redenden Ich zur Selbstvergewisserung dienen, korreliert dessen Beobachtung, dass es längst nicht nur *ein* Leben lebt, sondern mehrere – unschlüssig darüber, welches es denn nun „ändern müsste / und welches besser nicht“.

Es folgt eine fast hymnisch anhebende Bridge, die musikalisch wie sprachlich die Möglichkeit von Veränderung in den Song trägt, sich allerdings in Wiederholungen verliert und nur im Irrealis ausformuliert wird: „Du weißt es könnte / alles anders sein! / Du weißt es könnte... / du weißt... / es könnte / alles anders sein / ...du weißt...“ – und dieses letzte „du weißt“ geht dann in Text und Ton recht unsanft über in „Keine Echos / keine Blende zurück / kein Fortkommen ohne schweres Gerät“. „[K]ein Fortkommen“ an dieser Stelle also auch für den Song: In einer Wiederholungsschleife rekuriert er abermals auf die Eingangsstrophe. Und hier dominieren – ganz im Gegensatz zu den Verben der Bewegung und Dynamik in Rilkes Sonett – Verben, die keine aktiven Handlungen kennzeichnen, sondern eher Passivität verkörpern und sich m. E. dem Melancholiediskurs zuordnen lassen: Das Ich blickt (weiter) „in die Herde“, wartet „auf das Ende der Beschwerde“ und formuliert im eigenen Denken selbst eine solche, bevor es neuerlich in den erweiterten Refrain einstimmt, der den Rilke-Halbvers zitiert und an dessen Ende doch nur die eigene Ratlosigkeit steht.

Was dem Ich in PeterLichts Song fehlt, ist nicht nur der Torso einer antiken Götterstatue, dem qua Imagination neue Einheit verliehen werden kann – und so, wenn auch nur gebrochen, zugleich dem gefährdeten Ich selbst –, sondern auch ein fester Ort, von dem aus es sich überhaupt als Ich artikulieren, wahrnehmen und

denken könnte. Die sich in Rilkes Sonett bekundende Sehnsucht nach einem anderen Leben wird so von Beginn an in einer Form unterminiert, die bereits die Artikulation des Wunsches selbst erfasst. Dies bildet nicht nur die ins Absurde kippende sprachliche Gestaltung der *lyrics* ab, sondern auch das In- oder besser: Gegeneinander von luftig-leichter Popmelodie mit ihren *Yeah yeah yeahs* und existentieller Verinselung sowie Perspektivlosigkeit, die den Songtext durchziehen. Genau genommen verbietet sich hier sogar die Verwendung des Begriffs ‚existentiell‘; Identität und eigene Existenz sind überführt in ein kaltes, anonymes raumzeitliches „All“, in dem sie nirgends mehr verankert werden können – und so verweist auch jedes „Du“ nur noch auf den Riss, der das Ich durchzieht.

- *Bild*

Stärker noch als das Zusammenspiel von Text und Musik ist der Videoclip von Brüchen und einer Ästhetik des Absurden geprägt, die Logik und Kausalität als Kategorien filmischen Erzählens aushebelt (vgl. Leistner 2010, 86).¹⁰ Die Eleganz (vgl. Frank 2012) und dynamische Leichtigkeit des Pop bricht sich immer wieder an den Bildern, die „in eine absurde Welt [führen]“ (Anding 2011). Zu deren Aufbau trägt auch bei, dass das ausschließlich weiße Bühnenbild die Heimgelikeit einer Zahnarztpraxis ausstrahlt; es wirkt anonym und eintönig: ein durch und durch kalter, künstlicher Raum, ohne Tiefe oder individuelle Gestaltungsmerkmale. Unterstützt wird dieser Eindruck durch eine nahezu statische Kameraführung; Einstellungen werden kaum variiert, Kamerafahrten oder Achsverschiebungen erfolgen ebenso wenig wie Kameraschwenks.

Dass dem Visuellen hierbei keine illustrative Funktion für die Musik zukommt, zeigt sich auch am Auseinanderlaufen von Bild und Tonspur: In einigen Passagen ist Gesang zu hören, der Sänger bleibt aber stumm; die sich im Verlauf des Songs ereignende Zerstörung der Instrumente bleibt ohne Einfluss auf die Musik, und auch das abgefilmte Spiel der Instrumente stimmt nicht durchgehend mit dem Gehörten überein. Diese Irritationen lenken die Aufmerksamkeit auf die Gestaltungsebene: Der Inszenierungscharakter des Videos wird augenfällig; die Produktion spielt ironisch mit ihrem eigenen Genre, dem vermeintlich authentischen Abfilmen eines Bandauftritts, sei es live oder im Studio.

Dem korreliert ein weiteres Merkmal: Die Köpfe der Bandmitglieder bleiben verdeckt. An diesem Punkt arbeitet der Videoclip dann mit Blick auf die *lyrics* partiell

¹⁰ Simone Leistner verwendet diese Begrifflichkeiten als Kennzeichen einer Ästhetik des Absurden nicht mit Blick auf das Medium Film, sondern unter Rekurs auf Carl Einsteins Verfahren der „Textmontage“ (Leistner 2010, 86) in *Bebuquin oder die Dilettanten des Winters*.

durchaus wieder illustrativ und verweist auf das ‚Bilderverbot‘ der Kunstfigur PeterLicht ebenso wie auf die Identitätslosigkeit des lyrischen Ich. Auf die Spitze getrieben, bis hin zu ersten Erscheinungen einer körperlichen Auflösung, wird dies im weiteren Verlauf über die auf das Bildinventar einer Ästhetik des Grotesken verweisenden, z. T. in Nahaufnahme eingefangenen, aus dem Inneren der Körper kommenden Blutungen. So wird auch der eigene Körper, in unserer Gegenwartsgesellschaft oft „letzter ‚Rückzugsort für das Selbst‘, [...] Hort von Authentizität und Identität“ (Thomas 2008, 238), von den Auflösungserscheinungen erfasst. Im Video ist hierüber zugleich markiert, dass unter der steril-aseptischen Oberfläche etwas faul, hinter den künstlich inszenierten Scheinwelten etwas grundlegend deformiert ist.



Abb. 1 (PeterLicht 2011b, im Original farbig)

Weiterhin wird die in den *lyrics* thematisierte soziale Vereinzelung und Bezugslosigkeit in der Form aufgegriffen, dass auch die wie beliebig separat im Raum platzierten Bandmitglieder nicht interagieren, ja selbst im Augenblick der um sich greifenden Zerstörungen keinerlei Kontakt zueinander aufnehmen. Dies wiederum korrespondiert mit dem abweisend wirkenden Bühnenbild.

Auffällig wird im Verlauf noch ein weiteres Element, und zwar die nach kurzer Zeit in den Raum fahrenden, an Gestellen befestigten und mit hoher Frequenz ins Leere schnappenden Gebisse.



Abb.2 (PeterLicht 2011b, im Original farbig)

Spielt das Klappern der Gebisse auf die Kieferbewegungen beim Singen an – und bildet es die Schönheit des Gesangs auf seine Körperlichkeit und folglich auch auf Tod und Verfall ab? Macht es autoreflexiv, weil Farbe und m. E. auch Form der Gestelle an alte Computer erinnern, auf die Künstlichkeit, die Gemachtheit von Popmusik aufmerksam? Ist es ein Verweis auf die vom Text thematisierten, in der postmodernen Gesellschaft wirkenden Zerstörungskräfte, auf das zersetzende – und dabei zugleich grotesk-komische – Potential der unentwegten Beschwerde der „Herde“, auf deren Ende gewartet wird? Drückt es eine Angst aus? Bildet es in grotesker Verzerrung einen Backgroundchor nach? Klare Antworten können hierauf kaum gegeben werden – und als wären die Macher des Videos sich dessen bewusst, hört der ganze Spuk zum Ende hin auch glücklicherweise auf: die Gebisse verschwinden aus dem Bild, Körper und Instrumente erlangen gleichzeitig ihre Funktionen zurück. Die popmusikalische Welt ist vordergründig wieder heil; ein Sein kommt diesem Schein nach all den zuvor inszenierten Brüchen allerdings nicht mehr zu.

5. Fazit: Soziologische Skulpturen

In einem Interview mit der *Welt* vergleicht PeterLicht „dieses ganze Agieren im Popsystem“ mit einer „soziologischen Skulptur“ [...]: es ist ein Spiel, aber zugleich

ernst und existentiell“ (Kämmerlings 2011). Nicht nur die Metaphorik der Skulptur, die aus einem gegebenen Material etwas durch eigene Bearbeitung formt, lässt sich in einen Bezug zum Rilke-Gedicht über den Torso Apollos setzen, ähnlich wie dieses setzt auch die Kunst PeterLichts auf eine Ästhetik des Fragments (vgl. etwa die Covergestaltung zu *Das Ende der Beschwerde*), die Moderne und Postmoderne hier vereint. Und doch könnte die Art und Weise, wie die beiden Kunstwerke produktions- wie rezeptionsästhetisch verfahren, kaum unterschiedlicher sein.

Dies beginnt bei den sehr verschiedenen Rezeptionsbedingungen: Zielt das Rilke-Sonett auf eine genaue, wiederholte und langsame Lektüre seitens eines kleinen Kreises literarisch Gebildeter, so bleiben dem der Kürze und meist nur flüchtigen, akustischen Wahrnehmung verpflichteten Popsong, der sich über das Radio an einen sehr viel breiteren Adressatenkreis richtet, eben jene eingangs erwähnten 3 Minuten und 20 Sekunden, um „ein Fass aufzumachen“. Diese medialen wie sozio-kulturellen Voraussetzungen tragen mit dazu bei, dass sich der Absolutheitsanspruch von Kunst auflöst und in jene unaufhebbare Dialektik von inszeniertem Spiel und existentiellern Ernst, luftigem Pop und Angst oder Verzweiflung übergeht: „yeah yeah yeah Ahh“.

Diese Dialektik beruht auch darauf, dass PeterLichts popkulturelle Kunst, verstanden als „soziologische Skulptur“, vornehmlich nicht auf antike Götter und Mythen, sondern auf aktuelle gesellschaftliche Strömungen, eben auf das *Populäre* rekurriert, aus dem sie ihr Material, ihre Themen (und z. T. auch die Mittel der Gestaltung) bezieht.¹¹ Dieses Material wird aber in der Bearbeitung zugleich auch verfremdet, in neue Kontexte gesetzt, ihm werden neue Formen verliehen; der damit einhergehende Verweis auf den eigenen Inszenierungscharakter deutet zugleich auf den Konstruktcharakter der aufgegriffenen Diskurse. So werden popkulturelle wie gesellschaftliche Vorgaben oder Interessen nicht schlicht bedient, die Lieder wirken auf diese ebenso kritisch zurück. Der Weg zur Wiedergewinnung einer neuen Einheit, einer neuen Identität (und sei sie auch nur im Rahmen ästhetischer Imagination vollzogen) bleibt aber versperrt – und folglich auch eine direkte Verbindung von Ethik und Ästhetik im Sinne eines sich aus dem Ästhetischen herleitenden und zugleich darüber hinausführenden ethischen Appells, der zur Realisierung einer unbedingten ästhetischen Freiheit auffordert (vgl. Habel 2014, 218), wie es das Sonett Rilkes noch vorführt. Eine archaisch-mythische Kraft geht der Kunst PeterLichts, die vielmehr das Scheinhafte des Pop hervorhebt, bewusst ab.

¹¹ Mit dem intertextuellen Verweis in Form des Rilke-Zitats erfolgt jedoch zugleich auch ein Anschluss an den literarischen Kanon – letztlich werden die Grenzen zwischen vermeintlicher Populär- und Hochkultur so zur Auflösung gebracht.

Und doch bleiben Ethik und Ästhetik auch hier miteinander verbunden, allerdings zunächst einmal über ihre kultur- bzw. gesellschaftskritische Ausrichtung. Diese zeigt sich an der Art und Weise, wie zeitgenössische Selbstinszenierungsstrategien und Konzepte von Subjektivität aufgegriffen und hinterfragt werden. Damit einher geht eine popkulturelle Meta-Kritik an der Popkultur, welche – vermittelt ihrer eigenen Verfahren – in ihren Strategien, vermeintlich Authentisches künstlich zu konstruieren, aus- und in Teilen auch bloßgestellt wird, ohne dass ihre künstlerischen Gestaltungsprinzipien grundlegend verlassen würden.

6. Didaktische Implikationen

Das ästhetische Potential des Songs lässt sich erst dann ausspielen, wenn die recht konventionellen Mustern des Pop folgende musikalische Gestaltung in ihrem spannungsreichen Zusammenspiel mit den *lyrics* resp. dem Videoclip erschlossen wird. Dann eignet sich die Auseinandersetzung mit dem Lied zugleich in hohem Maße für ästhetisch ausgerichtete intermediale Lernprozesse, aus denen sich gesellschaftskritische und bildungsrelevante Impulse ableiten lassen.

Am Beginn einer möglichen Unterrichtseinheit steht aber zunächst die Erarbeitung des Bezugstextes von Rilke. Sie wird deshalb vorgeschaltet, weil SchülerInnen der Zugang zu PeterLichts Position einer kritischen Beobachtung von Diskursen der Gegenwartsgesellschaft und Popkultur leichter fällt, wenn zuvor deutlich geworden ist, vor welchem Hintergrund sie sich allererst konturiert. Für eine Erschließung der Pointe des Songs und der Spezifika popkultureller Kunstformen wird ein Einblick in diesen kanonisch gewordenen Text der Avantgarde der literarischen Moderne unabdingbar. Hierbei ist insbesondere auf drei zentrale Aspekte zu fokussieren: 1. den Rekurs auf Apoll als den griechischen Gott der Künste, dessen Tempel in Delphi der Satz „Erkenne dich selbst“ schmückte; 2. die Tatsache, dass auch der Bezug zu dieser Gottheit sich nur mittels eines Torsos einstellt, der zugleich für eine Kunst des Fragments steht, und 3. den Betrachter, der sich (und den Rezipienten) in der zweiten Person Singular anredet und dessen Imagination im Rahmen der Kunstbetrachtung in den apodiktisch formulierten Schlussappell mündet; wobei dieser Prozess Ruhe und ästhetische Kontemplation – auch in der Lektüre – verlangt.

Ein Einstieg in die Arbeit mit dem Song PeterLichts erfolgt dann über eine Präsentation des Videoclips mit anschließender offener Gesprächsrunde, die erste Eindrücke abrufte. Dies bietet sich nicht nur deshalb an, weil dieses Medium alle anderen mit einschließt, sondern auch weil die Inszenierung buchstäblich am augenfälligsten

mit konventionalisierten Denk- und Wahrnehmungsmustern bricht.¹² Setzt man in der Arbeit mit den SchülerInnen hier an und gibt ihnen die Möglichkeit, gerade auch ihre Irritationen und Fragen zu äußern, können sie dieser bewusst mit Fremdheits-erfahrungen operierenden künstlerischen Form offen gegenüber treten und für ihre Gestaltungsmittel sensibilisiert werden. Auffallen wird vermutlich zunächst, dass – im Gegensatz zu genretypischen Vorbildern – die Köpfe der Musiker beim Abfilmen nicht ins Bild kommen, was einen Rekurs auf den Torso Apolls bei Rilke ermöglicht und zugleich Anknüpfungspunkte für die folgende Arbeit gibt. Auch andere Elemente, wie das austretende Blut, die Gebisse, die vorübergehende Zerstörung der Instrumente oder die partielle Bild-Ton-Desynchronisation werfen weiterführende Fragen auf. Auf diese ersten Eindrücke kann man im Folgenden zurückkommen.

Im Rahmen der weiteren Erarbeitung bietet es sich nun an, zunächst intramedial sukzessiv einzelne Gestaltungsformen und -funktionen in den Blick zu nehmen, bevor die verschiedenen Medien dann in Bezug zueinander gesetzt werden. Da sowohl Musik als auch Videoclip als distinkte Medien bereits intermedial arbeiten, wird zunächst mit dem Text begonnen. Rilkes Sonett kann hier immer wieder als Vergleichsfolie dienen. Über die Leitfrage: „Was kennzeichnet das Ich bzw. dessen Sprechen im Song PeterLichts im Unterschied zu dem Sonett Rilkes?“ werden erste Gemeinsamkeiten und Differenzen erschlossen, die sich im Folgenden vertiefen und aus denen sich weitere Fragen ableiten lassen. Die SchülerInnen werden so auf den unhintergehbaren Riss aufmerksam, der sich durch das Ich bei PeterLicht zieht und der etwa durch die wiederholte Anrede in der zweiten Person Singular oder die logischen Paradoxien im Refrain markiert ist. Ein sich anschließender Impuls: „Wie gestaltet sich das Verhältnis des Ich zur ‚Herde‘?“ bezieht dann die gesellschaftliche Ebene mit ein. In einem dritten Schritt lassen sich die Beobachtungen anhand eines *close reading* einzelner Verse vertiefen; hier kann etwa die Funktion der verwendeten Bilder im Mittelpunkt stehen. Eine abschließende Thematisierung der Gesamtstruktur des Textes, die einer Wiederholungsschleife mit Variationen gleicht, weitet den Blick der SchülerInnen für die Gestaltungsform und lässt sie erkennen, dass es keine Entwicklung im Sprechen gibt, das Ich vielmehr buchstäblich in und um sich selbst kreist.

¹² Zu berücksichtigen ist, dass sich die Aufmerksamkeit in aller Regel auf die Bildinszenierung und weniger auf Ton und Text richtet. Dies ist im Kontext der skizzierten Unterrichtseinheit aber insofern unproblematisch, als eine eingehende Auseinandersetzung mit allen drei Medien noch folgt – und insofern nichts ‚verschenkt‘ wird. Ziel dieser vorgeschalteten Phase ist es primär, Fragen aufzuwerfen und thematische Horizonte aufzuspannen, auf die die weitere Arbeit mit dem Song dann zurückgreifen kann – und dazu eignet sich der Videoclip in hohem Maße.

Im Anschluss wird auf die musikalische Gestaltung eingegangen – etwa indem die SchülerInnen aufgefordert werden, Assoziationen diesbezüglich zu äußern. Sie fallen vermutlich anders aus als die anfänglichen Eindrücke vom Videoclip, denn die Musik dürfte als gefällig und melodios empfunden werden, sie verstört nicht, fungiert als genretypisches Zitat ‚leichter‘ Popmusik. Das Gespräch wird dann auf einzelne Details, wie etwa die oben dargelegte Funktion der Bridge oder den verwendeten Nachhall gelenkt. Am Ende werden die SchülerInnen aufgefordert, das Zusammenspiel von ‚zuckriger‘ Popmusik einerseits und Isolation sowie Identitätsauflösung als Themen des Songtextes andererseits zu beschreiben. So werden sie auf ein zentrales Merkmal der „soziologischen Skulpturen“ PeterLichts geführt, die sich als Spiel, das zugleich aber ernst und existentiell ist, begreifen lassen. Diese Gegenläufigkeit wiederum wird als Resultat des unterschiedlichen Einsatzes zweier Medien, Musik und Text, erkennbar.

Vor diesem Hintergrund bietet es sich nun an, auf die ersten Beobachtungen zurückzukommen und den Videoclip einer nochmaligen Analyse zu unterziehen. Die Aufmerksamkeit kann zunächst auf den Gegensatz der künstlich-sterilen Studioatmosphäre zu den Blutungen und der Zerstörung der Instrumente gelenkt werden, der deutlich macht, dass hier etwas buchstäblich ‚faul unter der Oberfläche‘ ist. Die polyvalente Funktion der Gebisse ist in diesem Zusammenhang als weiteres Gestaltungselement, das selbst wiederum gleichermaßen spielerisch wie ernst-bedrohlich daherkommt, einzubringen. Und schließlich wird deutlich, dass ganz ähnlich wie der Text auch die Bilder mit logischen Brüchen, Paradoxien und Irritationen arbeiten, denn es gibt – jenseits der Tatsache des Auftauchens und Verschwindens der Gebisse – weder einen klar erkennbaren Grund für die sich im Verlaufe ereignenden Zerstörungen noch für deren Ende und die Wiedergewinnung der ‚heilen‘ Welt am Schluss.

Im Rahmen einer abschließenden Vertiefung lässt sich dies nun in einen Bezug zu den Analyseergebnissen der musikalischen Gestaltung und des Textes sowie ihres Zusammenspiels setzen. Das dritte Medium, das Bild, arbeitet einerseits mit ähnlichen Friktionen zur Musik wie diese ihrerseits zum Text. Dies wird für SchülerInnen bereits am Beispiel des Auseinanderlaufens von Tonspur und Aufnahme im Videoclip erfahrbar, das zwischen Bild und Ton ein Verhältnis der Divergenz etabliert. Auch hinsichtlich der Bild-Text-Bezüge ist das Zusammenspiel der Medien so angelegt, dass das Bild bestimmte Aussagen der *lyrics* aufgreift (wie etwa die Frage von Identität in Gestalt der ausgesparten Köpfe oder der Verletzungen der Körper), sie zugleich aber auch weitertreibt und in andere Richtungen lenkt (wie etwa über das Element der Gebisse).

Mit diesen Reflexionen ist eine aus dem ästhetischen Potential abgeleitete Grundlage geschaffen, um einen Transfer zur Lebenswirklichkeit der SchülerInnen

bzw. zur Gegenwartsgesellschaft herzustellen, aus dem bildungsrelevante Impulse hervorgehen können. Sie lassen sich drei Feldern zuordnen:

- Der Bruch zwischen der Inszenierung eines schönen Scheins und sich hierunter verbergender Leere oder destruktiver Prozesse gibt Anlass zur Diskussion darüber, inwieweit bestimmte Selbstdarstellungsformen in den *Social Media* auch dazu dienen, die eigene innere Leere und Perspektivlosigkeit zu überdecken. In diesem Kontext kann zugleich die Frage aufgeworfen werden, inwieweit sich SchülerInnen im Zuge sozialer Akzeptanz ggf. selbst einem Druck ausgesetzt sehen, etwas darstellen zu müssen, das sie eigentlich gar nicht sind. Specht spricht mit Blick auf die Lieder PeterLichts davon, dass im Sinne einer „Befreiung zur Freiheit von der Freiheit“ „wahre Freiheit darin bestünde, von seinem egoistischen Freiheits- und Selbstverwirklichungsdrang absehen zu können“ (Specht 2012, 87) – sein Ich, seine Identität, ganz wie PeterLicht selbst, also erst gar nicht zu zeigen.
- Ein zweites, hieraus hervorgehendes Themenfeld betrifft die Frage der Gestaltung des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft: Ausgehend von den (fehlenden) kommunikativen Bezügen, die sowohl im Video als auch im Songtext zum Gegenstand der Darstellung gemacht werden, geraten die Folgen eines Strebens nach individueller Selbstverwirklichung für die soziale Interaktion in den Blick. Fragen danach, was es für eine Gesellschaft bedeutet, wenn die Rolle des jeweils anderen auf eine das eigene Ich rückbestätigende Spiegelfunktion reduziert wird, sind auch vor dem Hintergrund von Phänomenen wie dem sog. Echokammereffekt zu diskutieren. Sie befördern die Bildung von ‚Individualitätsblasen‘, die das Individuum nur noch mit solchen Informationen versehen, die seinem Selbst- und Weltbild entsprechen und den gesellschaftlichen Diskurs erschweren.
- Drittens kann die Auseinandersetzung mit den Popsongs PeterLichts SchülerInnen einen bewussteren Umgang mit popkultureller Kunst ermöglichen; gerade weil die Lieder mit deren Gestaltungsformen und Funktionsmechanismen spielen, diese hierbei in allen (inter)medialen Umsetzungen, also musikalisch, sprachlich und bildlich, offen ausstellen und so reflexiv werden lassen. Die ‚Gemachtheit‘ dieser für die Gegenwart hochrelevanten Kunstform kann so vor Augen geführt werden. Befördert wird die Erarbeitung der popkulturellen Spezifika auch durch Formen vergleichenden Lernens. Hierzu eignet sich eine nicht nur thematisch ausgerichtete Einbindung des Rilkes-Sonetts, sondern auch ein Vergleich der unterschiedlichen Formen künstlerischer Gestaltung bzw. ihrer Rezeptionsanforderungen.

Literatur

- Auding, Volker (2011): „Peter Licht [sic] ‚Das Ende der Beschwerde‘“. Online-Kommentar unter <http://www.scopitone.de/projekte/articles/peter-licht-das-ende-der-beschwerde.html>
- Bohrer, Karl-Heinz (2015): *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Braungart, Georg (2005): „Prägnante Momente: Rainer Maria Rilkes Archaischer Torso Apollos und das Ende ästhetischer Beliebigkeit“. In: Heimböckel, Dieter/Werlein, Uwe: *Der Bildburger der Literatur. Festschrift für Gunter E. Grimm*. Würzburg: Königshausen&Neumann, S. 229-236
- Frank, Arno (2012): „Die richtige Musik im falschen System“. In: *Zeit-online* vom 28.10.2012. http://blog.zeit.de/tontraeger/2011/10/28/peter-licht-beschwerde_10814. (08.06.2018)
- Habel, Sabrina (2014): „Aporie des Ästhetischen – Rilkes *Archaischer Torso Apollos*“. In: Christen, Felix u. a. (Hg.): *Der Witz der Philologie*. Festschrift für Wolfram Groddeck. Basel/Frankfurt a. M., S. 210-219
- Kämmerlings, Richard (2011): „Peter Licht [sic] – Der singende Kapitalismuskritiker“. In: *Welt.de* vom 06.11.2011. <https://www.welt.de/kultur/musik/article13689615/Peter-Licht-der-singende-Kapitalismuskritiker.html> (08.06.2018)
- Leistner, Simone (2010): Artikel: „Dilettantismus“. In: Karlheinz Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. Stuttgart: Metzler, S. 63-87
- PeterLicht (2006a): Interview mit Max Dax: „Es könnte sich alles ändern“. *taz* vom 20.05.2006. <http://www.taz.de/!430016/> (12.02.2019)
- PeterLicht (2013): Interview: „*Deshalb mach ich ja hier meinen Kram. Das ist mein Witz*“. In: *motor.de* vom 10.07.2013. <http://motor.de/peterlicht-deshalb-mach-ich-ja-hier-meinen-kram-das-ist-mein-witz-peterlicht-im-interview/> (08.06.2018)
- PeterLicht (2014): *Lob der Realität*. Berlin: Aufbau
- Pye, Gillian (2015): „The Party’s Over: PeterLicht and the End of Capitalism“. In: Margaret McCarthy (Hrsg.): *German Pop Literature. A Companion*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, S. 187-208
- Rilke, Rainer Maria (1996): *Archaischer Torso Apollos*. In: ders.: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1: *Gedichte. 1895 bis 1910*. Hg. v. Manfred Engel u. Ulrich Fülleborn. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel, S. 513
- Sautermeister, Gert (2013): „Rilke in Paris. Kulturgeschichte und Ästhetik im Archaischen Torso Apollos und im Panther“. In: Fink, Wolfgang/Haas, Ingrid/Wimmer, Katja (Hg.):

PeterLichts popmusikalische Rilke-Rezeption

Frankreich-Deutschland: Transkulturelle Perspektiven – France-Allemagne: Perspectives transculturelles. Literatur, Kunst und Gesellschaft – Litterature, arts, société. Festschrift für Karl Heinz Götzge – Melanges en l'honneur de Karl Heinz Götzge. Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 235-255

Seifert, Oliver (2011): „Am Ende des Traums – Zehn Jahre nach seinem Einstand mit ‚Sonnendeck‘ erklärt Peter Licht [sic] das ‚Ende der Beschwerde‘. Das ist natürlich ironisch gemeint.“ In: *Frankfurter Neue Presse* vom 03.11.2011. <http://www.fnp.de/nachrichten/kultur/Am-Ende-des-Traums;art679,479455> (08.06.2018)

Specht, Benjamin (2012): „Gute Nachrichten aus dem Funkloch“. Autorfiktion, Gegenwartskritik und Utopie bei PeterLicht. In: Schüller, Thorsten/Seiler, Sascha (Hg.): *Hidden Tracks. Das Verborgene, Vergessene, Verschwundene in der Popmusik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 61-80

Thomas, Tanja (2008): „Leben nach Wahl? Zur medialen Inszenierung von Lebensführung und Anerkennung“. In: Wischermann, Ulla/Dies. (Hg.): *Medien – Diversität – Ungleichheit. Zur medialen Konstruktion sozialer Differenz*. Wiesbaden: Springer VS, S. 225-243

Medien (Alben und Video)

PeterLicht (2001): *Vierzehn Lieder*. Modul.

PeterLicht (2006b): *Lieder vom Ende des Kapitalismus*. Motor Music.

PeterLicht (2008): *Melancholie und Gesellschaft*. Motor Music.

PeterLicht (2011a): *Das Ende der Beschwerde*. Motor Music.

PeterLicht (2011b): *Das Ende der Beschwerde / Du musst dein Leben ändern*. Regie: Erik Sick. WEBVISION international & Scopitone Film. <https://vimeo.com/31538502> (12.02.2019)