

Schwarze Romantik und Gothic Elements bei *Rammstein* und Julee Cruise

Literalität und Musikalität im Deutschunterricht

TORSTEN VOSS

I. Vorab: Romantik und ihre populäre Medialisierung

Romantische Motive und Topoi (Sehnsucht, Naturemphantik, Rausch, Transzendenz, Seelentiefe, Unbewusstes, Wahnsinn, Idealisierung der Liebe, Dämonie, Selbstreflexion etc.) zeichnen sich in ihrer intermedialen Rezeption und Verarbeitung vor allem über ihre Zeitlosigkeit aus. Ungeachtet der Leserealität mancher Schülerinnen und Schüler, sind diese dennoch mit der Aktualisierung romantischer Lyrismen permanent konfrontiert, ohne es mitunter zu ahnen. So geschickt arbeiten postmoderne Palimpseste (vgl. Genette 1993). Scheinbar stark voneinander divergierende Musikgruppen wie Rammstein oder die (vor allem im filmischen Werk von David Lynch immer wieder auftretende) zum Genre des Dreampop zählende Sängerin Julee Cruise und (seit einigen Jahren) ihre Kollegin Chrysta Bell bieten exemplarische Ansatzpunkte für die Rezeption, aber auch für die tonale und performative Medialisierung romantischer Bildkomplexe und Figurationen unter popkulturellen Voraussetzungen (zu denen auch die Verknüpfung mit Kitschphänomenen zu zählen ist).

Vor allem die Umsetzung der sogenannten schwarzromantischen Variante (Mario Praz), mit all ihrer morbiden Melancholie zwecks Freilegung einer Ästhetik des Unbewussten und Unheimlichen, findet häufig bei den genannten Künstlerinnen und Künstlern Verwendung. Schülerinnen und Schüler sind heutzutage eher mit dieser intermedialisierten Romantik auf „zweiter Stufe“ vertraut, aber nicht mit den „Urtexten“, die aber dennoch intertextuell und palimpsesthaft den aktuellen Varianten eingewoben sind, also als „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text“ (Genette 1993, 10) oder auch Medium. Dieser Rückbezug durch das sekundäre Medium muss dabei nicht auktorial und explizit intendiert sein, um gewisse Analogien konstatieren zu können. Sie können dem Sekundärmedium auch unbewusst inkludiert sein und dennoch an einen romantischen „Urtext“ erinnern. Grund genug also, sich philologisch und literaturdidaktisch mit diesen Aktualisierungen

(Songs, Videoclips, Auftritte in Filmszenen) auseinanderzusetzen und über diese einen transmedialen und intertextuellen Zugang zum eigentlichen romantischen Lyrikangebot für die Unterrichts- und womöglich auch Seminargestaltung anzuvisieren.

Dass der avantgardistische Regisseur David Lynch sowohl von Rammstein als auch vermehrt von Julee Cruise und Chrysta Bell Songs in sein filmisches (*Blue Velvet*, *Lost Highway*, *Inland Empire*) und serielles Werk (*TWIN PEAKS*) inkludiert und für die eigene supranaturale Ästhetik zu instrumentalisieren versteht, zeigt die Kontinuität all der ‚Waldeinsamkeiten‘ und deren Suggestivkraft auf. Mit anderen Worten: Rammstein und Julee Cruise wären nach Hartmut Stöckl Beispiele für *Mediale Transkodierungen*, da sie Inhalte, Stoffe und Verfahren von einer medialen Form in eine andere transferieren und diese damit einer jeweils medienspezifischen Verwandlung unterziehen (Stöckl 2010). Sie betreiben nämlich die Fortsetzung der Romantik mit anderen Mitteln/Medien, die Teil der kulturellen Realität von Schülerinnen und Schülern sein und Appellstrukturen bzw. Aufmerksamkeitspotentiale gegenüber romantischen Programmatiken beinhalten könnten. So stellt sich mit Stöckl gesprochen die Frage: „Wie wandeln sich Inhalte, Zeichenstrukturen, Funktionen und Wirkungsmechanismen von Texten [...] bei einer Re- oder Transkodierung in eine andere mediale oder semiotische Form?“ (Stöckl 2010, S. 7). Derlei Erkenntnisinteresse kann in Ansätzen durchaus ein Unterrichtsvorhaben begleiten, und ihm soll daher im folgenden Beitrag genauer nachgegangen werden.

Dazu wird unter Rekurs auf Harro Müller-Michaels' schon vor längerer Zeit, aber dafür umso überzeugender, erprobtes Modell einer angewandten Germanistik in der gymnasialen Oberstufe von einer mäeutischen Annäherung an die Erkenntnisinteressen der Schülerinnen und Schüler ausgegangen. Das heißt, es wird mit dem sokratisch angelegten Postulat gearbeitet, dass die Lehrkraft auf etwas bereits Vorhandenes reagieren, dieses annehmen und unterstützend darauf einwirken kann, um dieses Angebot von Seiten der Lernenden in einen Diskurs zu integrieren und für den Fortgang einer Diskussion oder des Lehr- und Lerngesprächs zu nutzen. Dabei steht freilich mehr die gemeinsame Förderung ästhetischer Aufmerksamkeit bei synchroner Erarbeitung (inter-)medialer Kompetenzen im Mittelpunkt als ein Trainingsprogramm für spätere und rein ökonomisch verifizierbare Tätigkeiten. Das in den Diskurs eingebrachte Angebot der Schülerinnen und Schüler wird dadurch nämlich als stabilisierend für die Gesprächssituation erkannt. Müller-Michaels hat bereits 1987 in seinem Buch *Deutschkurse. Modell und Erprobung angewandter Germanistik in der gymnasialen Oberstufe* den Lehrenden – unter Rückgriff auf Arbeiten des Literaturdidaktikers Hubert Ivo zur Beurteilung von Aufsätzen (Ivo 1982) – als einen mäeutischen Katalysator dieser Eingabe von Wissens- und Erfahrungsangeboten von Seiten der Lernenden begriffen, ohne ihn dabei als Coach unter Vorzeichen

von marktorientierter Schulzeitverkürzung vor dem Abitur, Kompetenzorientierung, Hyper-Learning und Edutainment zu verstehen. Vielmehr stand die Schulung ästhetischer Sensibilität in Verbindung mit wissenschaftspropädeutischen Arbeitsmethoden und der Kultivierung eigener Erkenntnisinteressen sowie der eigenen Aussageabsicht bei den Lernenden im Fokus (vgl. Müller-Michaels 1992, 252f.). Wenn das keine nützlichen Kompetenzen sein sollen, weiß ich es übrigens auch nicht. Freilich sind sie nicht unbedingt dem Paradigma primärer ökonomischer Wertbarkeit, sondern dem der kulturellen Expansion verpflichtet. Gerade für den Umgang mit lyrischen Texten als einer spezifischen, alternativen und nicht primär instrumentell-pragmatisch ausgerichteten Art von Kommunikation, wird die Persönlichkeit des Interpretierenden als ganzheitlich Erfahrender in den Mittelpunkt gestellt. Die Terminologie und das analytische Verfahren dienen freilich dazu, dem eine Artikulation und ein Verstehen zu geben, welches einem wissenschaftspropädeutischen Anliegen gerecht zu werden und ästhetische Erfahrung mit begrifflichem Denken zu verbinden anstrebt.

Dass hinsichtlich einer ganzheitlichen oder synästhetischen Rezeptionshaltung der Musik eine besondere Rolle zukommt, wird bereits aus den raffinierten Ausführungen des Kommunikationstheoretikers Vilém Flusser über die Geste des Musikhörens ersichtlich:

Der Musikhörende [...] konzentriert sich eigentlich gar nicht, sondern er konzentriert die ankommenden Schallwellen ins Innere seines Körpers. Das bedeutet, beim Musikhören wird der Körper Musik und die Musik wird Körper. Dementsprechend ist die Geste des Musikhörens eine Körperstellung, in der sich die Musik verkörpert. (Flusser 1994, 155)

Man könnte auch von Gestaltwerdung sprechen, um ein empathisches Rezeptionsverhalten zu beschreiben, welches als Voraussetzung *a priori* für den Umgang mit lyrischen Texten begriffen werden kann. Eine Voraussetzung, die Schülerinnen und Schüler durchaus auch aufgrund der eigenen Hör- und Sehgewohnheiten zu kultivieren pflegen.

II. Schwarze Romantiker gehen Pop

Freilich sind es selten die idealistischen Entfaltungsformen der literarischen Frühromantik oder einer komplexen poetologischen Theorie, die in den populären Musikrichtungen der Gegenwart ihre Transmedialisierung erfahren. Vielmehr halten sich die zur Diskussion stehenden Beispiele eher an erfolgreiche und langlebige Kli-

scheevorstellungen vom Romantischen, die sie in ihre Ausformung gießen und damit zur Haltbarkeit ebendieser Klischees beitragen. Aber genau das kann in populären Produktionen und ihrer Analyse genutzt werden. Denn kein popularisiertes Klischee kommt ohne seinen Bezug zur ursprünglichen Auffassung von Romantik aus. Und das gilt für Rammstein und Julee Cruise ebenso wie für den Schlager und seine Affinität zu Herz-Schmerz-Szenarien. Eigentlich ist das ja auch schon für die spätromantischen und schwarzromantischen Ausläufer dieser literarischen Strömung in Anspruch zu nehmen, worauf bereits Mario Praz in seiner klassischen komparatistischen Studie zur *schwarzen Romantik* (Praz 1994) ebenso hingewiesen hat wie der Berliner Germanist Hans Richard Brittナー in seiner *Ästhetik des Horrors* (Brittナー 1994). Sowohl die dekadenten als auch die sentimental Varianten der Spätromantik und der Neuromantik treten bewusst den Gestus der antibourgeoisen Distinktion und Provokation an, bedienen sich daher gelegentlich epigonal des eigentlich romantischen Repertoires und kokettieren mit einer bisweilen amoralischen Attitüde und Selbstauffassung von Kunst, Künstlertum und Ästhetik. Rammstein steht ebenso in dieser Tradition wie der Kult-Regisseur David Lynch, auch wenn Letzterer in einem etwas elaborierteren und verschlüsselteren Code zu arbeiten versteht. Aber ich will mich in der Wertung zurückhalten.

Waldesrauschen und Liebesweh, Mondenschein und Seelenpein, verderbte Priester und ruhelose Wiedergänger, verfallene Abteien und mit windschiefen Kreuzen angereicherte Friedhöfe sind stoffliche Elemente der Poesie des 19. Jahrhunderts, die von Rammstein, David Lynch und seiner Sängerin Julee Cruise aufgegriffen werden, obgleich auch nicht ihr eigentlicher Gehalt, höchstens vielleicht in ihrer publikumswirksamen Rezeption im Bereich der Lektüre. Und um diese Rezeptionsformen – nicht nur der Musikschaffenden, sondern auch breiter Fangemeinden – geht es im gegenwärtigen Vorhaben, welches an Annäherungsformen gegenüber romantischer Ästhetik und ihrer intermedialen Artikulation interessiert ist, um diese für mögliche Unterrichtssequenzen zu nützen. Auch Kitsch und Klischee sollen dabei als Ausdrucksformen und Figurationsmöglichkeiten, ja als Tropen spätromantischer Lyrik bis in ihre gegenwärtige Transformation deutlich werden.

III. Klischee und Kitsch – Das spätromantische Paradigma heute?

Dass durch das Klischee eine um Komplexität reduzierte Annäherung an ein ästhetisches Phänomen erreicht werden kann, teilt das Klischee als Kommunikationsparameter mit dem Kitsch. Bekanntlich war es Theodor Adorno, welcher in seiner

posthum erschienenen *Ästhetischen Theorie* (1970), aber auch schon in seinen *Musikalischen Warenanalysen* (1955) den Kitsch als eine popularisierte Variante der Katharsis beschrieben hat. In der Musik resultiert diese Subform kathartischer Wirkungspotenzen laut Adorno aus einer Symbiose von „Konventionalität mit Drastik des Einfalls“ (Adorno 1978, 288). Das sagt eine Menge aus und verweist auch ein wenig auf Umberto Ecos Charakterisierung serieller TV-Formate als einer Variation des Immergleichen oder auch einer „Innovation im Seriellen“ (Eco 2011, 155-180). Obgleich selbst im bildungsbürgerlichen Elitismus und lyrischen Hermetismus gefangen und damit gewiss den hier zu besprechenden Exponaten nicht gerade zugänglich, attestiert Adorno gegenüber dem Kitsch eine funktionale Äquivalenz gegenüber hochkulturellen Werken bezüglich ihrer reinen Wirkung, auch wenn es sich dabei um ein von breiten Massen aufnehmbares Produkt der Kulturindustrie handeln könnte. Dieses scheint dementsprechend für den Alltagshörer oder auch für Schülerinnen und Schüler mit Blick auf das eigene ästhetische Konsumverhalten ähnlich auszufallen wie beim womöglich kultivierten Besucher eines Dramas oder einer Oper. Und hier gilt es anzusetzen, zum Beispiel mit dem Parameter der ästhetischen Sensibilisierung, die auf eine Sichtbarmachung von an das jeweilige Artefakt geknüpften Produktionen von Aufmerksamkeitsstrategien beruht. Wenn man unbedingt mag, kann man das ja später immer noch gemeinsam mit den Lernenden kultur- und konsumkritisch reflektieren. Zunächst sollte aber geklärt werden, wie das Procedere abläuft und worauf unter anderem Wirkungen wie affektive Betroffenheit, Rührung oder eben auch kathartische Effekte beruhen können, auf welche inszenatorischen, performativen, lautlichen, figurativen und semantischen Verfahren diese zurückgeführt rekurriert werden können.

Die vernünftelnd-frömmelnde Warnung aus der auf seelisch-körperliche Harmonie ausgerichteten allgemeinen Erziehungslehre des protestantischen Jugendschriftstellers und Pädagogen Johann Heinrich Campe „vor dem Modefehler [,] die Empfindsamkeit zu überspannen“, gegenüber der Lesesucht aus dem Jahr 1779 soll in diesem Zusammenhang zwar nicht befolgt, aber hinsichtlich der Entäußerungen der zu besprechenden Künstlergruppen im Hinterkopf behalten werden. Sie sind versehen mit eindeutigen emotionalen Appellstrukturen. Überspannt, plakativ und damit suggestiv wirken die Texte und Tonalitäten der Gruppe Rammstein durchaus. Die Wirkungsästhetik richtet sich an das Emotionale und versucht es auch selbst in seinen Extremismen zu visualisieren. Bereits 1999 verweist der Poptheoretiker und Musik-Kritiker Ulf Poschardt – in beinahe kulturkritischer Manier – darauf, dass Rammstein sich vor allem aufgrund ihrer plakativen Provokationen selbst verharmlosen würde und damit nicht an das avantgardistische Potential anderer Bands wie *Kraftwerk* oder *Laibach* anschließen könnte. Woran könnte das liegen? Im Gegensatz zu den anderen Bands

entstammen Rammstein auch keinem größeren intellektuellen Umfeld; die Musiker kommen aus nicht-akademischen Berufen. Ihr Umgang mit Zeichen und Mythen ist ziemlich unmittelbar. Musikalisch fusionieren sie Heavy Metal und EBM mit einem Schuß Laibach, um durch Aggressivität und Bedrohlichkeit bei entsprechenden Dezibel-Zahlen possierlich Angst und Schrecken zu verbreiten. Die kalkulierte Vehemenz gibt sich keine Sekunde den Anschein irgendeiner Authentizität, dazu ist das Programm der Band zu überschaubar. (Poschardt 1999)

Der Szene-Kenner Poschardt hat an dieser Stelle offenbar schwitzende Körper, dumpfe und immer wiederkehrende Beats und die Gewaltphantasien des Frühwerks von Rammstein im Gedächtnis und spricht der Band mit dem Argument der Vorhersehbarkeit jeglichen ironischen Anspruch ab, welchen doch gerade der auch hier zur Diskussion stehende Zitatcharakter aufbieten sollte und den Poschardt eben bei *Laibach* und *Kraftwerk* garantiert sieht. Die Arbeiten der betont nicht-akademischen Musiker werden damit für Poschardt zu Produkten der Kulturindustrie, die auch das transgressive Potential der Provokation zur leicht konsumierbaren und wiederholbaren Zerstreuung werden lässt.

Poschardt hat in seinem Beitrag selbstverständlich nur die Frühphase der aus Ostdeutschland stammenden Gruppe in den Blick nehmen können. Um im martialischen Tonfall zu bleiben: Die Männer von Rammstein mussten sich erst die Hörner abstoßen. Zugleich vollzogen sie das aber auch mit den Texten, die unter anderem in David Lynchs Thriller *Lost Highway* (1997) gezielte Verwendung fanden, um das surreale Einbrechen von Gewalt und Schrecken einerseits, aber auch die Sehnsucht nach Liebe und deren erotischer Pervertierung in schwarzromantischer Tradition andererseits als einen ästhetisch-transgressiven Reiz in seinen transmedialen Artikulationsformen erkennbar machen zu können. Vielleicht erhielten sie erst in dieser intermedialen Verknüpfung ihre besondere Wirkkraft, im Bund mit anderen Medien zwecks Konstruktion eines synästhetischen Effekts. Das heißt, erst im Ineinanderspielen der unterschiedlichen medialen Gestaltungsparameter verdichtet sich eine Vermittlung der ursprünglich romantischen Aussage. Diese kann von den Rezipienten dann sowohl induktiv und vorbegrifflich erfasst werden, als auch in einer späteren Rekurrenz und in der Kenntnis eines romantischen Gedichts analytisch und im Medienvergleich rekonstruiert werden, um einmal knapp auf die Reihenfolge methodologischer Schritte hinzuweisen.

IV. Die romantischen Töne der harten Jungs: Rammstein

Da Lynchs filmisches und serielles Schaffen auch noch einmal im Zusammenhang mit Julee Cruises Populärromantik eine zentrale Rolle einnehmen wird, sollen zunächst zwei kurze Filmszenen aus *Lost Highway* Berücksichtigung finden, denen Rammsteins frühe Songs als emphatisierende Untermalung dienen. Das mit Elementen der Gothic Novel gerade im Introitus angereicherte Lied *Heirate mich* wird von Lynch kombiniert mit den Nachtseiten der menschlichen Seele, dem Unbewussten, den Triebphantasien, die hier jedoch – als Beispiel für die gegenwärtige und populäre Variante der schwarzen Romantik – in der Porno- und Gewaltvideo-Industrie angesiedelt sind.¹ Die aus der Friedhofsromantik entlehnten Verse „Man sieht ihn um die Kirche schleichen/Seit einem Jahr ist er allein/Die Trauer nahm ihm alle Sinne/Liegt jede Nacht bei ihrem Stein“ dienen sowohl den dargestellten Szenarien als Untermalung als auch der Rezeption durch ein lüsternes Publikum und des nach E.T.A. Hoffmann’schem *Medardus*- oder *Sandmann*-Vorbild in sich gespaltenen Protagonisten Pete, kurz bevor dieser einen Mord an einem der Produzenten des Porno-Videos begeht. Auch er ist in diesem Moment nicht bei Sinnen, sondern seinen unbewussten Antrieben verfallen, so dass sich eine Analogie zwischen dem Songtext und dem Bewusstseinszustand Petes ergibt, um nach Didi Neidhart eben diese Ausgeliefertheit an „die Lynchsche Es-Maschine“ (Neidhart 2005, 315) in Musik und Bilder umzusetzen. Das Modell von der Musik bzw. auch der Lyrik als Seelenlandschaft oder Spiegel der Seele wäre aufgrund dieser Kongruenz von Bildern, Tönen, Worten und Handlungen aufgegriffen. Das heißt, um mit Neidhart zu sprechen: „Auch der Soundtrack strukturiert durch den Wechsel zwischen Rockmusik und den ineinander verwobenen Instrumentalnummern von [...] Badalamenti/Lynch eine Differenz zwischen triebhafter Pornographie und sexuellem Begehr“ (ebd.), quasi zwischen kulturindustriellem (und sehr dominant sich in Szene setzenden) geformten Über-Ich und einem als natürlich verstandenen, jedoch zugeschütteten Es, welches durch den Pop-Song seine Konkretisation aus den verborgenen und verschwommenen Tiefenstrukturen des Unbewussten erhalten kann und daher einer der Funktionen des lyrischen Sprechens nach Heinz Schlaffers Buch *Geistersprache* (Schlaffer 2012) in der Tat überaus nahe kommt. Gerade zu diesen frühen Nummern Rammsteins bemerkt aber wiederum Poschardt:

¹ Die Szene findet sich unter folgendem Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Uky61HloM6Y>.

Der deutsche Text und die das Paranoide des Lynchschen Films herausstreichende Aggressivität der Musik sind der perfekte Verstärker für stilisierte, düstere Kunstwelten, wie sie Lynch so gerne anrichtet. Während ihrer erfolgreichen Amerika-Tour '98 sollten Rammstein feststellen, daß genau das Befremdliche ihrer Musik von den US-Amerikanern goutiert wurde. Bei vielen Konzerten sang das Publikum den Songtext mit, ohne zu wissen, was dieser bedeutet. Ähnlich wie für viele Pop-Freunde in Deutschland, Polen oder in Indien ist das Nicht-Verstehen eines Textes kein Hindernis für die Aneignung des Songs. (Poschardt 1999)

Ohne dass er es intendiert hat, steht damit auch in Poschardts kritischen Rammstein-Exkurs die Wirkung, die sich aus intermedialen Verknüpfungen und einer spezifischen Tonalität und Performativität ergibt, in einer höheren Position als inhaltlich-semantische Belange. Nach Poschardt

werden die Wörter als integraler Bestandteil des Songs mitaufgesogen. Sprache wird reduziert auf Laute, Betonungen, die performativen Komponenten des Sprechens. Daß dies besonders bei Rammstein gut funktioniert, überrascht nicht: ist der heulende, tiefe Klang der Stimme des Sängers Till Lindemann und sein Reichsparteitags-ähnliches Rollen des „R“ selbst eine tautologische Übertragung ihrer Codes auf den Gesangsstil. (Poschardt 1999)

Und bezüglich der hier zu besprechenden Romantik-Rezeption wird auch ersichtlich, dass sich diese von Rammstein inszenierte populäre Romantik außerhalb der Heideröslein bewegt und stattdessen in späteren Werken der Gruppe auf andere Klischees des Romantischen zurückgreift. Goethes in sich gebückte Veilchen und stechende Heideröslein werden zum Beispiel bei Rammstein und im Video zum *Rosenrot*; nämlich zu einer Lolita, die als Titelfigur im dazugehörigen Videoclip in einem rumänischen Bergdorf einem Pater den Kopf verdreht, ihn zum blutigen Verbrechen des Elternmords anstiftet, damit von seinen Ordensbrüdern entzweit, bis sie schlussendlich selbst den im Liebeswahn sich befindenden Priester des Mordes anklagt und auf den Scheiterhaufen bringt, den sie mit entzündet.²

Hier ergeben sich nun zahlreiche Analogien zur europäischen Literaturgeschichte, und das literarische Klischee wird zum gestaltenden Element der Gesänge Till Lindemanns, denen Poschardt lediglich die Produktion einer in sich selbst immanenten Leere attestiert, die jedoch nicht zur Negation der Fülle einen Beitrag leisten kann, sondern selbst gegenständlich und damit für ihn banal wird. Damit radikalisiert der Pop-Theoretiker das Kitsch-Argument Adornos und sieht in der Leere eben nicht die unerfüllte Hoffnung der spätromantischen Liedkomposition wie Adorno etwa in der Musik Tschaikowskys. Stattdessen erkennt er eine durch

² Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=af59U2BRRAU>.

den Effekt sich herauskristallisierende und damit harmlose Anwesenheit, welche die Leere und eben nicht das Ausbleiben von Hoffnung zum Gegenstand hat, woran Adorno bekanntlich den Latenz- und Spannungs-Charakter des Kitsches festmacht. Die semantische und metaphysische Leere wäre damit anwesender und spürbarer als alle Fülle. Doch auch die so gar nicht aus dem intellektuellen und elitär sich abzirkelnden Pop-Milieu stammenden Rammsteine machen eine Entwicklung durch und erweitern zumindest das Arsenal ihrer Zitationsverfahren, die auch zu einer Variation von Tonalität, Melodie und Lyrizität führen. Der in einer fast schon negativen Dialektik sich aufhebende Song *Ohne Dich* lässt sich als Exempel nennen.³ Die Verse „Ohne Dich kann ich nicht sein – mit Dir bin ich auch allein“ halten die Spannung – ohne Erlösung – auf der semantischen Ebene ebenso aufrecht, wie die sphärenartigen Synthesizer-Sequenzen in Verbindung mit harten E-Gitarren-Riffs auf der formalen Ebene. Diese Gemengelage kann aber auch auf einer musikalisch weicheren Ebene ausgedrückt werden.

V. Hingehauchtes Pathos: Julee Cruise, David Lynch und das unstillbare Sehnen

Die sich durch hauchenden Gesang hervortuende amerikanische Interpretin Julee Cruise ist vor allem durch das Werk David Lynchs bekanntgeworden und hat zu den von Angelo Badalamenti komponierten Melodien ihre Stimme hinzugefügt, die daraufhin zu einem der Markenzeichen der Mystery- und Dramaserie *TWIN PEAKS* wurde. Außerdem wurden einige der Songs aus den Lynch-Werken zu einem eigenständigen CD-Album zusammengestellt und unter der Regie von Lynch auch mit Videoclips unter dem vielsagenden Titel *Industrial Symphony no. 1* garniert. Anne Jerslev beschreibt in ihrer wunderbaren Lynch-Monographie *Mentale Landschaften* die Sängerin als eine sphärenhafte und weiße Unschuldsgestalt, die sich auf einer in rötliches und blaues Licht getauchten Bühne präsentiert (Jerslev 1996). Mit dem von Jerslev rekonstruierten Szenario verweist David Lynch explizit auf eine romantische Farbgrammatik, welche auf Transzendierung ausgerichtet ist. Die Leidenschaft einerseits und das fast schon Novalis'sche ästhetische oder auch metaphysische Ideal einer unerreichbaren oder immer schon entschwundenen Vollkommenheit andererseits werden durch diese Wechselspiele fixiert und markieren damit auch die Unauslöschbarkeit der Leidenschaft, die eben im Sehnen keinen Ruhepunkt finden kann. Denn Cruise singt in ihren Liedern über die Sehnsucht, das Verlassenwerden, die wehmütige Erinnerung und die Einsamkeit. Damit ist jedenfalls

³ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=LIPc1cfS-oQ>.

ein ganzer Themenkatalog für lyrische Dichtung bis hin in deren klischeehafte Verhärtung benannt, der bereits in sämtlichen gattungstheoretischen Arbeiten von Emil Staiger über Gerhard Kaiser bis hin zu Heinz Schlaffer immer wieder als grundlegend für lyrisches Sprechen aufgezählt wird. Lynchs Sängerin greift diese Tradition implizit in ihren palimpsestartigen Songs auf.

Auf den ersten Blick bildet Julee Cruise – sowohl performativ als auch tonal – das genaue Gegenteil zu den martialischen Auftritten und Songs der Gruppe Rammstein, obgleich auch deren Sänger und Texter Till Lindemann zu sensiblen Tönen zu neigen vermag. Rammstein und Cruise vertreten zwei Geschlechterrollen mit all ihren Attribuierungen, nutzen sie jedoch beide als Ausgangslage, um eine auf Breitenwirkung angelegte Umsetzung romantischer Topoi zu garantieren und damit synchron deren transmedialen Charakter zu dokumentieren. Letzteres spricht bekanntlich auch für die Langlebigkeit und den Erfolg romantischer Poesie bis hin zum Klischee und der damit verbundenen identifikatorischen Potentiale für mögliche Rezeptionsgemeinden. Über die Funktion des Popsongs in Lynchs Filmkunst schreibt Didi Neidhart:

Popsongs haben zwar einen ambivalenten Charakter und sprechen von symbolischen Orten aus, werden aber durch die Effekte, die sie im Realen haben (d.h., in historischen, sozialen, politischen, lebensgeschichtlichen Zusammenhängen, Praxen, De/Codierungen), zu temporär klar umrissenen Signifikanten, zu spezifisch regulierten Aussagen innerhalb eines Feldes von Ambivalenzen. (Neidhart 2005, 301f.)

Aufgrund ihres Angebots zur Bedeutungsapplikation sind sie auch unter den diachronen Wahrnehmungsmustern der Postmoderne und einer funktional ausdifferenzierten Gegenwart von Interesse, was gerade von Lynch mit Hilfe seiner melancholischen Balladen-Interpretin Cruise nicht nur genutzt, sondern auch performiert und metareflexiv thematisiert und was damit als ein ästhetisches Problem verhandelt wird. Ebenso eignet sich der von Neidhart erwähnte lebensweltlich relevante Bezug vorzüglich, um dem sokratisch-mäeutischen Anliegen von Müller-Michaels und Hubert Ivo gerecht zu werden, nämlich die Lernenden dort abzuholen, wo sie, von textuellen Appellstrukturen motiviert, ihre Bedeutungszuweisungen setzen.

Das erst einige Jahre nach David Lynchs Genre-Mix *TWIN PEAKS* (1990) konzipierte Musikvideo zu Julee Cruises sphärischem Song *The World Spins* könnte in einem Unterrichtsvorhaben als ein Einstieg in die romantischen Stoff- und Themenkomplexe verwendet werden, da es diese in einem intermedialen Geflecht miteinander verbindet, aneinanderreihet und bündelt.⁴ Auch wenn Cruise und Lynch für

⁴ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=xc83A9bOf0E>.

die Zusammenstellung des Videos nicht verantwortlich sind und es sich aus einem Fan-Entwurf speist, ist es für einen ersten Überblick gut geeignet: Zu Beginn erhält der Protagonist der Serie einen Kuss und eine geflüsterte Botschaft durch eine blonde und schwarzgekleidete Schönheit, die sich später als das Mordopfer Laura Palmer herausstellt. Der FBI-Agent Dale B. Cooper (Kyle MacLachlan) befindet sich in einer aus roten Vorhängen bestehenden Traumlandschaft, aus der er später für einen kurzen Moment erwacht. In seinen Gedanken bewegt er sich jedoch weiter durch die roten Vorhänge. In Lynchs Serie steckt dahinter ein verborgener Sinn, der jedoch hier für das Zusammenwirken von Bildern und Musik völlig unerheblich ist. Coopers Träume transzendentieren ihn in einen jenseitigen Bereich und werden begleitet von Cruises sphärenhaftem und melancholischem Singsang, den sie selbst auf einer Bühne und in einem roten Kleid, welches mitunter in sehnsuchtsvolles Blau getaucht wird, von sich gibt. Später ist dann diese Bühne Ausgangsraum für einen breiten Kreis von Zuhörern, die der melancholischen Ballade ebenso folgen wie der wieder anwesende Cooper und zu unterschiedlichen Reaktionen hingerissen werden. Das ausgewählte Video inkludiert also nicht nur die Entstehung, sondern auch die mögliche Wirkung romantischer Produktivität und ihrer aktuellen Palimpseste. Letzteres könnte dann auch für den Transferprozess hin zu den Mediengewohnheiten der jeweiligen Lernenden eine Rolle spielen.

Sinn und Zweck dieser intermedialen Komposition ergeben sich nur aus den seriellen Zusammenhängen von *TWIN PEAKS*, die hier keinerlei Rolle spielen. Das Material an sich steht im Vordergrund, dem sich in einem möglichen Unterrichtsvorhaben zur Romantikrezeption erst einmal rein phänomenologisch und induktiv angenähert werden soll, um das durch Musik begleitete Übergleiten in eine surreale Traumlandschaft als einen produktionsästhetischen und für die romantische Bewegung charakteristischen Akt begreifen zu können. Der Traum als Sprache des Künstlers, auch wenn er hier als intuitiv agierender Profiler Agent Dale B. Cooper gestrickt ist, lässt sich ebenso finden wie die Idealisierung des erotischen Begehrns und die Einbrüche des Phantastischen und Supranaturalen in die reale Welt als figurative und epiphanie Eintrittspforte der Imagination. Zwischen den Bildsequenzen, der Instrumentalmusik und den Lyrics der Sängerin – für deren Text übrigens Lynch selbst verantwortlich zeichnete – ergibt sich ein Zusammenspiel. Das ist zwar angesichts der Gesetzmäßigkeiten der Videoclipästhetik eine Banalität, jedoch für die Vermittlung romantischer Konzepte über populäre Transpositionen entscheidend, zumal es hier dem Betrachter mit obliegt, diese Referenzen untereinander nicht nur zu erkennen, sondern auch in einer kreativen Rezeption eigenständig herzustellen, also den Text mit einer Bildsequenz zu vermischen und dement sprechend synästhetisch wirken zu lassen. Für den Palimpsest-Charakter der hier zu diskutierenden Exponate ist derlei nicht unerheblich!

Die Funktion dieser Songs hat auch der Medienwissenschaftler Gunther Reinhardt in seiner 100-Seiten-Monographie zu *TWIN PEAKS* bei Reclam pointiert herausgestellt:

Es ist immer wieder beeindruckend, wie Badalamentis Musik unvermittelt die Tonfarbe ändert, etwa wenn eine erotisch konnotierte Barjazznummer in einem tiefen Mollakkord endet und so den Betrachter zu einer Neuinterpretation des Gesehenen zwingt. Die Musik erzeugt eine hochempfindliche Atmosphäre, vertont die allgegenwärtige Bedrohung. (Reinhardt 2016, 74)

Die durch die ineinandergreifende Paradoxie entstehende Spannung findet sich beispielsweise in der – auch im Video enthaltenen – Barszene aus der *TWIN PEAKS*-Episode *Einsame Seelen* aus der zweiten Staffel, und die ineinander übergeblendenen Songs tragen Titel wie *Rockin' back inside my Heart* oder *The World Spins*.⁵ Das Auffallende ist auch der vom Regisseur gewählte Ort für die Romantik-Rezeption, die auf alle Zuhörenden innerhalb der Szene eine suggestive Wirkung ausübt. Denn „die sanfte, sphärisch-getragene Musik entspricht überhaupt nicht der Art von Musik, die man eigentlich in einer Bikerkneipe erwarten würde“ (Reinhardt 2016, 75). Über diese unorthodoxe Lokalisierung wird freilich das romantische Zitat der Sehnsucht und der Selbst-Verzehrung durch David Lynch ironisch gebrochen. Der populäre Kitsch-Charakter tritt damit ähnlich obsessiv hervor wie die Allgegenwärtigkeit und transtemporäre Überlebbarkeit des Romantischen, welche gerade für den hier gewählten intermedialen Zugriff und die postulierte Aktualität romantischer Lyrik – auch für jugendliche Erlebniswelten und Kulturpraktiken – nicht unerheblich ist. Die Zuschauer sind von dem Song in der ausgewählten Sequenz angerührt. Sie schweigen, starren ins Leere oder vergießen gar Tränen, da das Lied Reminiszenzen gegenüber dem Unbewältigten auslöst und dadurch geschickt das Klischee vom harten Biker relativiert. Dass es über eine fast schon süßlich-scherhaft anmutende Tonalität geschieht, erhöht den Doppelcharakter von Intensität und ironischer Brechung durch Song und Setting. Zugleich verifiziert sich an den von Lynch inszenierten Zuhörer-Reaktionen gegenüber *The World Spins* eine der entscheidenden Gesten der Musikhörenden nach Flusser:

Man spürt sie, man weiß, daß man sie erleidet. Dieses wissende Erleiden heißt im Griechischen pathein. Der Empfang von Musik im Bauch (und in der Brust,

⁵ Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=ckvSa_OgZcA. Die Überblendung der beiden Songs erfolgt ab 3:02, begleitet von einem leichten Donnergeräusch im Hintergrund, welches den Wechsel vom romantischen Liebeslied zu einer Ästhetik des Unheimlichen und des Melancholischen begleitet.

im Geschlecht, im Kopf, kurz in allen zur Schwingung disponierten Körperteilen) ist Pathos, und sein Effekt ist Empathie in die Botschaft. Dieser pathetische Charakter ist buchstäblich nur für akustische Botschaften wahr, für alle anderen gilt er nur metaphorisch. Beim Hören von Musik wird der Mensch in ganz physischem (nicht in übertragenem) Sinn von der Botschaft ‚ergriffen‘, er ist in Empathie mit ihrem Pathos. (Flusser 1994, 155)

Lynch hat diese Wirkung – wenn auch gewiss ironisch gebrochen – in Szene gesetzt und sich damit dem spätromantischen Pathos des empathischen Sehnens angenähert. Es ist diese Sehnsucht ohne Auflösung, deren Ursprünge noch im Palimpsest erhalten sind. Gerade auch im Zusammenhang mit dem möglichen und von Theodor W. Adorno immer wieder stark gemachten Kitschverdacht. Für das Rezeptionsverhalten des auf Gefühlsappellation angewiesenen Kitsches in den populären Kulturen vermerkt dann schon Adorno:

Die meisten hören emotional: alles in Kategorien der Spätromantik und der von dieser derivierten Waren, die schon aufs emotionale Hören zugeschnitten sind. Sie hören umso abstrakter, je emotionaler sie hören: Musik erlaubt ihnen nur noch, endlich zu weinen. Sie lieben darum den Ausdruck der Sehnsucht, nicht den des Glücks selber. (Adorno 1978, 295)

Julee Cruises bittersüße Balladen *The World Spins*, *The Nightingale* oder das geradezu bezeichnende, aber eben doch keine konkreten Antworten gebende Fragelied *Questions in a World of Blue* rufen derlei emotive Rezeption nicht nur hervor, was Lynch geschickt in seine Filme anhand der dort auftretenden (und die Songs hörenden) und unterschiedlich ergriffenen Figuren/Zuschauer einbaut, sondern sie wird in den Lyrics auch selbst thematisiert. Freilich bestätigt der Dreampop von Cruise damit auch Adornos Einschätzung gegenüber dem (dieser Musikrichtung teilweise verwandten) Schlager: „Die Sehnsucht nach dem Paradies ist nur noch die Sehnsucht nach dem Schlager, der von eben der Sehnsucht zehrt“ (Adorno 1978, 292). Das ist selbstverständlich Romantik ‚auf zweiter Stufe‘ und damit Palimpsest. Dessen sind sich aber Rammstein, Cruise und somit auch Lynch womöglich bewusst. Denn – wie die Produkte der Kulturindustrie – garantieren sie keine dauerhafte Befreiung von der Sehnsucht und damit auch keine Auflösung der Latenz oder gar eine Antwort auf die *Questions in a World of Blue*.⁶ Gerade deswegen ist Musik in diesem Fall

⁶ Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=YQtm1eznrtU>. Diese von der Sängerin Julee Cruise gestellten Fragen sind in der Szene auch die ins Leere führenden Fragen der Protagonistin Laura Palmer (Sheryl Lee), die nach dem Missbrauch durch den eigenen Vater endgültig Abschied von der Kindheit als einem unerreichten Goldenen Zeitalter nimmt und sich schlussendlich der Prostitution hingibt, um jedes Anzeichen von Unschuld zu zerstören, die dadurch zum Mythos wird.

– im Gegensatz zu vielen anderen Serien und auch Filmen – eben nicht nur schmückendes Beiwerk, oder wie es der Lynch-Biograph Robert Fischer formuliert:

Indem Lynch die Musik auf diese Weise in die Handlung integriert und sie zu einem wichtigen Bestandteil der Serie macht, verhält er sich natürlich atypisch, denn abgesehen vom Titelthema, das schon immer als Erkennungszeichen diente, wurde Musik in Fernsehserien nur als Untermalung eingesetzt, die nicht auf sich selbst aufmerksam machen sollte. (Fischer 1992, 224)

Das ist hier anders, und die Musik vertritt eigenständig ihr Programm, wenn auch mitunter in Korrespondenz mit entscheidenden Plotelementen von *TWIN PEAKS*. Was Lernende in diesem Zusammenhang durchaus in einer projektorientierten Unterrichtseinheit zu diesem Thema erkennen könnten, wäre mit Blick auf Lynchs Verwendung des Dreampop in diversen Szenen Folgendes: Sehnsucht ist hier erlaubt und wird zum Plot tragenden Element der Gesangsszene in der Biker-Kneipe *Road House*. Ihre Erfüllung kommt jedoch niemals zustande. Derlei „Werke handeln davon, daß uns der kindliche Glaube an eine unproblematische, eindeutige Welt abhandenkommen muss“ (Fischer 1992, 224). Das zeigt sich auch in dem bereits genannten Song und Video *Questions in a World of Blue*, dessen sehnsvoll ausgehauchte Fragekomplexe jedoch unbeantwortet bleiben. Eine erlösende Antwort und der damit verbundene Hinweis auf eine unverfälschte und vorproblematische Welt kann in den Songs nur herbeibeschworen und damit nur in ihrer Abwesenheit erlebt werden. Es unterstreicht nahezu den utopischen Charakter von Kunst in Adornos Manier, wenn es in den Endversen von *The World Spins* heißt: „love / don't go away / come back this way / come back and stay / forever and ever“. Dadurch stellen sie eine Spannung her, die vergeblich auf Entspannung wartet und das Tieck'sche Gedicht von der *Waldeinsamkeit* quasi bei der zweiten Strophe im *Blonden Eckbert* (1797) und damit im verlorenen Zeitalter bestehen lässt. Bekanntlich beschreibt die zweite Strophe den Verlust der Waldeinsamkeit. Deren Ferne wird dem lyrischen Ich bewusst, und erst die dritte Strophe ermöglicht die Rückkehr in das Goldene Zeitalter. Aber derlei wird durch Julee Cruise gerade nicht offenbart. Das hat auch eine dramaturgische Wirkung, wie Robert Fischer eingesteht, denn

die Stimme von Julee Cruise erzeugt im Verein mit der spärlichen Instrumentierung aus halliger Gitarre, schwebenden Keyboards, vereinzelten Bläserstellen und plötzlich hereinbrechenden Forte-Passagen eine eigenartig faszinierende Spannung. Jeden Augenblick rechnet man damit, daß die gänsehauterzeugend schöne Stimmung der Songs umkippt in etwas, das sich düster dahinter verbirgt. „White angel sound“, nennt die Sängerin das. (Fischer 1992, 222)

Sie lässt es damit in der Schwebe, die auf den eigentlichen *turning point* hin zur erlösenden Auflösung verzichtet und gerade daraus ihre verstörende Melange aus

Kitsch, Pathos und Traum garantieren kann und daraus eine eigene ästhetische Qualität konstruiert. Der Verzicht auf die Auflösung lässt sich durchaus mit dem lyrischen Spätwerk Eichendorffs vergleichen, gerade wenn man an dessen Beurteilung durch Adorno im Radioessay *Zum Gedächtnis Eichendorffs* von 1957 erinnert. Für ihn ist Eichendorff „kein Dichter der Heimat, sondern des Heimwehs im Sinne des Novalis, dem er nahe sich wußte“ (Adorno 1974, 73). Dadurch können populäre Ausdehnungen des Kitsches verhindert werden und Kunst kann damit auf einen latent vorhandenen Mangel hinweisen.

Diese Unmöglichkeit, eine beruhigende Erdung und damit eine Antwort auf die *Questions in a World of Blue* zu finden, beschäftigt auch das Musikangebot in *TWIN PEAKS*. Daher ist es kein Zufall, dass Cruise und Lynch ihr Lied mit dem Songtitel als unhintergehbaren Resümee enden lassen: „The world spins!“ ist die Antwort auf Cruises geflüsterten Imperativ „Please stay!“ Dazu fasst Jerslev bündig und heraklitisch, jedoch ohne teleologischen Optimismus, zusammen: „Die Erde dreht sich, alles fließt“. Damit lässt sich nichts festhalten. Das Ringlein ist zerbrochen, das Liebchen ist entchwunden, es hat dort gewohnt, um an Joseph von Eichendorffs spätromantisches Poem über eine sich nur noch im unerreichbaren Perfekt ausartikulierende Liebe zu erinnern, welches zum Beispiel in einer späteren Unterrichtssequenz folgen könnte.

Oder wie es Adorno in seinen *Musikalischen Warenanalysen* in Anbetracht der Instrumentalmusik Tschaikowskys ausformulierte: „Die Hebelwirkung der Musik – das, was sie das Befreende nennen – ist die Chance, überhaupt etwas zu fühlen; der Inhalt des Fühlens aber ist allemal bloß die Versagung“ (Adorno 1978, 295). Eine romantische Urstimmung des Lyrischen in breite Bahnen gestreut? So geht es jedenfalls dem lyrischen Ich, welches in Cruises Song *The World Spins* in sich selbst zerschmelzend und zerfließend – und daher mit artifiziell kalkuliertem Kitsch – seine Sehnsüchte besingt, ohne sie zu stillen. So geht es den Zuhörenden von Cruise in Lynchs – nicht nur auf diese Weise – hoch metareflexiver Mystery-Seifenoper, die sich selbst in den Songs verlieren, aber auch aus sehnsuchtsvollen Blicken und Tränen nicht herauskommen, vielleicht weil sie allzu affektiv und selbstidentifikatorisch rezipieren und damit einem spätromantischen Erbe des unerfüllt und daher unendlich Sehnsuchtsvollen treu bleiben. Dennoch bewirkt dieses Warten zugleich eine zumindest imaginierte Anwesenheit, auch wenn diese nicht den Kriterien der Sichtbarkeit und Fassbarkeit unterliegt. Damit wird eine Eigenart der Musik in ihrer spätromantischen Tradition bei Lynch und Cruise wiederholt. Deren Werke – so Anne Jerslev – „sind zugleich Bilder von der Zeit und Bilder in der Zeit. In ihnen hallt die Zusammenhanglosigkeit als Mangel der Kultur und deren Bruchstückcharakter wider – als Tragödie und Komödie, als Möglichkeit und Mangel“ (Jerslev 1996, 17). Aber anscheinend niemals als ein Ist-Zustand. Dieser bleibt unerreicht,

sowohl im Songtext als auch bei seinen sehnuchtsvollen Rezipienten/Zuhörenden in der Szene. Das ist nahe dran an Adornos Analogie von spätromantischer Lyrität und deren späterer Reanimation durch Kulturen des Kitsches. Die romantische Trias geht in beiden Denkgebäuden nicht mehr auf und bleibt als geschichtsphilosophisches, poetologisches und existentielles Modell unvollendet.

An der überaus emotionalen bis sentimental Reaktion der Hörenden des Songs, auf die ich bereits in der Ekphrasis des ersten Cruise-Videos hingewiesen habe, erfüllt sich aber auch ein immer wieder gern und zurecht genanntes Diktum aus den kinematographischen Schriften von Gilles Deleuze: „Das Hörbare verleiht dem visuell Unzugänglichen eine spezifische Präsenz“ (Deleuze 1991, 301). Diese Präsenz wird verdeutlicht an der Reaktion der Zuhörenden in der Barszene, womit Lynch eine Musikrezeption bzw. ein Rezeptionsverhalten und eine ästhetische Erfahrung über eine visuelle Metareflexion medial zu verdeutlichen versucht, woraus sich Wiedererkennungseffekte für eigenes Hören ergeben.

VI. Auswertung: Sehnsucht gehört? Oder: Hörsucht visualisiert?

Bereits Eichendorffs und auch Lamartines Liebende streben nicht nach Erfüllung der Sehnsüchte, vielleicht weil sie Hörende sind und somit einen größeren Vorstellungsreichtum innehaben? Die Sehnsucht selbst ist es, die dieser Lyrik ihre Musicalität verleiht. Gemäß der Adorno'schen Diktion geben sich die Hörenden mit dieser Position zufrieden und verfallen daher gewissermaßen der Passivität, was sich jedoch für den sich sehnenden Rezeptionsvorgang als unabdingbar erweist. Lynchs Lyrics, figuriert durch Julee Cruise, stehen daher zwischen all den zerbrochenen Ringlein Eichendorffs, den klagenden Hörnern Lamartines und der nicht enden könnenden Blonder-Eckbert-Stimmung. Und damit erfüllen sie eine dem Kitsch verwandte Funktion. Denn dieser kennt nach Adorno „so viel Hoffnung, wie er die Zeit umzukehren vermag, depravierter Widerschein jenes Einstandes im Augenblick, der nur den größten Kunstwerken gewährt wird“ (Adorno 1978, 289). Doch die Aufhebung der Latenz wird eben nicht gestattet. Beim nachträglich produzierten Video von *The World Spins*, welches auch Szenen einer aus der Serie entnommenen Performance von Julee Cruise enthält, bestätigen eben diese Szenen, dass Lynch dieses hoffnungsvolle Rezipieren bar mangelnder Auflösung des Spannungszustandes inszeniert. So fragt sich auch eine der Protagonistinnen (Audrey) aus der Serie angesichts der Musik von Angelo Badalamenti und Julee Cruise', die nicht nur untermauernder Soundtrack, sondern auch Bestandteil der Handlung ist: „God, I love this music! Isn't it too dreamy?“ (Reinhardt 2016, 74).

Das mag sein, und es verrät auf einer kulturhistorischen Ebene, dass es eben beim Traum bleibt. Denn es gibt keine (Zu-)Rückkehr in das Goldene Zeitalter, und dieses Schmerzes sind sich auch die martialischen Leidensgenossen in diversen Rammstein-Songs bewusst. Die Verse aus dem Lied *Ohne dich* brachten diese in sich selbst kreisende Dialektik zum Ausdruck. Auch sie bestätigen die Kitsch-These Adornos von der Wiederaufnahme spätromantischer Sehnsucht ohne Auflösung. Anstatt eine Position zu beziehen, bleiben der im Lied evozierte Schwebezustand und damit auch sein Träger, also das lyrische Ich, ungreifbar. Text, Ton und Performance bewirken zwar eine Konkretisation, jedoch lediglich im Zuge einer Mediatisierung eben dieser Unzuständigkeit.

Damit kann Kunst das Fehlen einer Erlösung nicht nur thematisieren, sondern über die Verweigerung von Spannungsabfall auch die Bildung einer konkreten sozialen, ideologischen, politischen oder metaphysischen Aussage und damit ein Lösungsangebot verweigern. Aber bekanntlich ist es diese Indolenz und Distanz, worüber sich die Kunst und wohl auch der populäre Kitsch als gegenwärtige und populäre Rezeptionsstufe des Romantischen als das Andere, jenseits der instrumentellen Vernunft, behaupten können. Dass sie inzwischen selbst zu Produkten der Kulturindustrie und der allgemeinen Konsumtion geworden sind, bildet dabei die Kehrseite aller ästhetischen Evolution und der Konstitution von Palimpsesten, die aber dennoch – in Absetzung vom Generalverdacht der leicht kommensurablen Bedürfnisbefriedigung – ähnliche Wirkungen hervorrufen können wie die spätromantische Poesie. Letzteres wird in den zur Diskussion gestellten Medien thematisiert bzw. performativ in Szene gesetzt, so dass auch von den Lernenden Folgendes erfasst werden kann: Die Figuren, lyrischen Ichs etc., erfahren bei Rammstein und Julee Cruise bzw. Lynch eben doch keine Kompensation gegenüber dem Ungenügen an der Realität, sondern können die Verweigerung gegenüber den Ansprüchen des Reellen nur ex negativo, also als ein sehnsuchtvolles Scheitern (intensiv und ausdrucksstark) erleben. Darin liegt wohl die signifikanteste Variante der Wiederaufbereitung des spätromantischen Pathos der Distanz durch populäre Kulturpraktiken. Mit ihnen lässt sich daher auch in intermedialer Breite das Verfahren des eigentlichen Trägers dieser Ästhetik der Negativität aufzeigen, die gerade im Verweigern eine Alternative gegenüber den meisten Exponaten der Kulturindustrie bieten kann. Der ironische Twist ergibt sich daraus, dass sie eben aus diesen entstammen und sie zugleich aushebeln, indem sie mit den konsumistischen Modi der Bedürfnisbefriedigung nun genau diese widerlegen, falls mir diese dialektische Kehrtwende am Schluss gestattet ist. Die Tränen werden nicht getrocknet. Sie fließen weiter und lassen neue mediale Blüten und deren Gärtner, also Interpreten entstehen. Hoffentlich auch in einem Literaturunterricht, der sich seiner ästhetischen Verantwortung stellt und es genau darüber vermag, intermediale Kompetenzen zu fördern.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973): *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1974): „Zum Gedächtnis Eichendorffs“. In: Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 69-94
- Adorno, Theodor W. (1978): „Musikalische Warenanalysen“. In: Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften Band 16. Musikalische Schriften I-III*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 284-297
- Anz, Thomas (2002): *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*, München: dtv
- Brittnacher, Hans Richard (1994): *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Campe, Johann Heinrich (1997): *Von der nöthigen Sorge für die Erhaltung des Gleichgewichts unter den menschlichen Kräften. Besondere Warnung vor dem Modefehler die Empfindsamkeit zu überspannen*. Herausgegeben von Reinhard Stach. Heinsberg: Agentur Dieck (Pädagogische Quellentexte)
- Deleuze, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Eco, Umberto (2011): „Die Innovation im Seriellen“. In: Ders.: *Über Spiegel und andere Phänomene*. Aus dem Italienschen von Burkhardt Kroeber. München: dtv, S. 155-180
- Fischer, Robert (1992): *David Lynch. Die dunkle Seite der Seele*. München: Wilhelm Heyne Verlag
- Flusser, Vilém (1994): „Die Geste des Musikhörens“. In: Ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 151-159
- Genette, Gérard (1993): *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Höltgen, Stefan (2012): „Das Geheimnis von Twin Peaks“. In: Klein, Thomas/Hißnauer, Christian (Hg.): *Klassiker der Fernsehserie*. Stuttgart: Reclam, S. 227-237
- Ivo, Hubert (1982): *Lehrer korrigieren Aufsätze. Beschreibung eines Zustands und Überlegungen zu Alternativen*, Frankfurt am Main: Scriptor Verlag
- Jerslev, Anne (1996): *David Lynch. Mentale Landschaften*. Wien: Edition Passagen
- Müller-Michaels, Harro (1992): *Deutschkurse. Modell und Erprobung angewandter Germanistik in der gymnasialen Oberstufe*. Weinheim
- Neidhart, Didi (2005): „From Blue Velvet Underground to wild Mainstream. Zur Funktion des Popsongs in *Blue Velvet*, *Wild at Heart* und *Lost Highway*“. In: Pabst, Eckhard (Hg.): *‘A Strange World’. Das Universum des David Lynch*. Kiel: Ludwig, S. 299-316

- Poschardt, Ulf (1999): „Stripped. Pop und Affirmation bei Kraftwerk, Laibach und Rammstein“. Vortrag im Rahmen der Leni-Riefenstahl-Ausstellung in Potsdam am 29. Januar 1999. In: *JungleWorld* 19. <https://jungle.world/artikel/1999/19/stripped>
- Praz, Mario (1994): *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik.* Vom Autor durchgesehene Übersetzung aus dem Italienischen durch Lisa Rüdiger. München: dtv
- Reinhardt, Gunther (2016): *Twin Peaks. 100 Seiten.* Stuttgart: Reclam
- Schlaffer, Heinz (2012): *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik.* München: Hanser
- Stöckl, Hartmut (Hg.) (2010): *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton.* Heidelberg: Universitätsverlag WINTER