

Dichter, sing mir ein neues Lied.

Über Lyrik, Songtexte und Musikerromane im Zeitalter der Popkultur

Uwe Schütte

Dass der Leipziger Buchpreis in diesem Frühjahr an den Lyriker Jan Wagner ging, galt offensichtlich nicht nur dessen Band *Regentonnenvariationen* an sich, sondern war zugleich als Signal intendiert: Mit dem allgemeinverträglichen Gedichtband sollte die Lyrik als – so darf wohl sagen – heutige Unter- oder Nebengattung der deutschsprachigen Literatur geehrt werden. Zynischer formuliert ließe sich gar vermuten, es ging dabei weniger in nobler Absicht darum, die einstige Königsdisziplin der Poesie wieder stärker in die öffentliche Aufmerksamkeit zu rücken, als vielmehr einem in kommerzieller Hinsicht kurz vor dem Absterben stehendem Segment des Buchmarkts belebende Impulse zu verpassen – vielleicht zugleich als Notfallmaßnahme für die aussterbende Spezies des Poeten?

Die Rechnung ging jedenfalls auf: tausende Exemplare gingen über den sprichwörtlichen Ladentisch. Ebenso ließ – wie absehbar – auch der *backlash* gegen die als populistisch geschmähten Naturgedichte von Wagner, welche von Weidekätzchen und Würgefeige, von Olm und Otter berichten, nicht lange auf sich warten. Wahre Dichtung sieht offenkundig anders aus. Aber wie denn? Und von wem? Poeten vom Format eines Hölderlin, Trakl, Celan sind derzeit ja kaum auszumachen. Das einstige Wunderkind Durs Grünbein ist in die Dichterjahre gekommen und sich heutzutage nicht einmal zu schade, in Reaktion auf eine wenig schmeichelhafte Rezension ein als Gegendarstellung gedachtes Protestschreiben an die *FAZ* zu senden, welches die Zeitung erbarmungslos als Leserbrief abdruckte. Thomas Kling wiederum, der wohl letzte wirklich bedeutende Lyriker der Gegenwart, ist schon seit zehn Jahren tot. Freilich, es gibt noch die alte Garde, Wulf Kirsten oder Friederike Mayröcker etwa, und in Marcel Bayer haben wir einen bemerkenswerten Autor, der in Lyrik wie Prosa versiert ist. Selbst was den Nachwuchs betrifft, soll man sich keine Sorgen machen: In der vielgepriesenen Ann Cotten hat der Literaturbetrieb eine Lyrikerin gefunden, die durch ihr Profil bestens ins mediale Inszenierungsschema passt: geboren in New York, Studium in Wien, lebt und schreibt in Berlin. Das klingt nach einem

veritablen Erfolgsrezept für Lyrik von heute – international, kämpferisch multikulturell und feministisch. Doch selbst die enthusiastischsten Anpreisungen der Wortkunst von Cotten et al. vermögen über eines nicht hinwegzutäuschen: Gegenwartsliteratur ist und bleibt Minderheitenprogramm.

*

Heuer im März erschien ein schmaler Band mit dem schlichten Titel *Die Gedichte*. Das schwarze Taschenbuch dürfte aus dem Stand mindestens soviel Exemplare verkauft haben wie Wagners zeitgleich ausgezeichnete Lyrikband, und dies obwohl das Buch lediglich zwei bereits veröffentlichte Gedichtsammlungen zusammenführt. Der fragliche Dichter nämlich heißt Till Lindemann und ist Sänger der Brachialmusiker Rammstein, mithin also der international wie (so steht zu befürchten) auch national erfolgreichsten Band Deutschlands. Die Lyriksammlung wird folglich ihre Käufer unter den unzähligen Fans der Band finden, und dies nicht trotz, sondern gerade wegen der einhelligen Häme, die von *Bild* über *Spiegel* bis *SPEX* über die lyrischen Notate ausgegossen wurde.

Lindemanns priapeische Dichtungen über analsex und Fellatio mit Totenschädeln sind in einem renommierten literarischen Verlag herausgekommen. Das passt ganz zum gegenwärtigen Trend, dass Musiker, die deutlicher weniger erfolgreich sind als der Rammstein-Barde, nun primär aus finanziellen Gründen zur Feder greifen, um die schöne Literatur zur (Neben-)Erwerbsquelle zu machen, da viele angesichts des desolaten Zustands der Musikindustrie mit CD-Verkäufen und Konzerteinnahmen allein keinen Lebensunterhalt mehr bestreiten können. Die Liste der singenden Nachwuchsautoren ist lang, seitdem seit Sven Regener (*Element of Crime*) mit *Herr Lehmann* (2001) samt der nachfolgenden Bücher demonstriert hat, dass erfolgreiche Popmusiker zu bestsellernden Schriftstellern mutieren können, weil sie im Gegensatz zu regulären Debütanten schon eine Fanbasis haben. Während der letzten paar Jahre erschienen u.a. Bücher von Thees Uhlmann (*Tomte*), Frank Spilker (*Die Sterne*), Markus Berges (*Erdmöbel*), Christiane Rösinger (*Lassie Singers*), Judith Holofernes (*Wir sind Helden*), sowie, aus Österreich, Hans Platzgumer und Austrofred. Besonderes Aufsehen erregte Anfang dieses Jahres das Romandebüt *Otis* von Blumfeld-Frontmann Jochen Distelmeyer. Dies jedoch vor allem, weil das Buch erstaunlich misslungen war. Die vielen Verrisse

verwiesen gerne darauf, dass ein Crossover vom Schreiben intelligent-anspruchsvoller Songtexte zu einer gelungenen Erzählprosa keineswegs selbstverständlich ist, nicht einmal im Fall eines so belesenen und literarisch kundigen Musikers wie Distelmeyer (dessen Bandnamen ja nicht von ungefähr eine Kafka-Anspielung darstellt).

Schlagende Gegenbeispiele allerdings gibt es durchaus, nur sind sie nicht bei uns zu finden, sondern in den beiden Mutterländern der Popmusik. Debken wir nur an die Memoiren von Smiths-Sänger Morrissey. Dass er nicht nur ironische Songtexte, sondern ebenso literarische Prosa zu schreiben versteht, demonstriert Morrissey bereits am Beginn seiner 2013 vorgelegten *Autobiography*: „My childhood is streets upon streets upon streets upon streets. Streets to define you and streets to confine you, with no sign of motorway, freeway or highway.“ Schade nur, dass er sich nach bestechenden 100 Seiten dann hauptsächlich verbeißt in Gehässigkeiten gegen seine Ex-Bandkollegen; dabei zeigt er sich nicht nur von einer recht unsympathischen Seite, auch die Qualität seiner Prosa geht dabei den Bach runter.

Auf literarisch konsistent hohem Niveau hingegen bewegt sich sein soeben mit großer Fanfare veröffentlichter Romanerstling *List of the Lost*. Dieser provozierte allerdings nur üble und nicht selten böswillige Verrisse, und dies von angesehenen Tageszeitungen bis zu etablierten Musikpostillen, und weiter bis in die Untiefen des Internets mit seiner beständig wachsenden Armee von Amateurrezendenten. Dass selbst professionelle Kritiker dem Buch nicht gewachsen waren, zeigte sich darin, dass offenkundig niemand den gnostischen Subtext erkannte, den Morrissey seinem nicht selten in einem archaisch-biblischen Tonfall geschriebenen Buch unterlegte, das vom unaufhaltsamen Triumph des Bösen über das Gute berichtet. Dass in dem Buch zudem nicht realistisch erzählt wird und an die Stelle eines zur Identifikation einladenden Protagonisten eine heterogene Vierergruppe jugendlicher Staffelläufer tritt, erschwerte die Lektüre zusätzlich für all jene, die sonst wohl nur nach dem Schema F gefertigte Romane lesen. Ähnlich wie er in den achtziger Jahren mit den Smiths unangefochten über dem Durchschnitt der Indie-Musik thronte, so liegt mit *List of the Lost* eine Prosa vor, mit deren sprachlicher und stilistischer

Qualität sich keines der Erzählwerke deutschsprachiger Musiker auch nur annähernd messen kann.

Ein zu Smiths-Zeiten gemachtes Foto zeigt Morrissey übrigens neben einem Poster, dessen Aufschrift *Penis mightier than the sword* besondere Gabe für einen ironisch-kreativen Umgang mit Sprache demonstriert. Die schöne Hoffnung, dass die Schreibfeder mächtiger als das Schwert ist, und sich also mit Worten und Musik soziale wie politische Unrechtsverhältnisse überwinden lassen, könnte auch als Motto über dem Gesamtwerk von Patti Smith stehen. Dass sie eine Lyrikerin *sui generis* ist, scheint im deutschsprachigen Raum nur wenig bekannt zu sein: Smith begann in den späten 1960ern mit dem Schreiben von Gedichten und geriet quasi aus Zufall in den Punk Rock, indem sie ihre Lesungen vom Gitarristen Lenny Kaye begleiten ließ, woraus sich dann schrittweise die Formation der Patti Smith Group ergab. Die Musikerin hat dann seit 1972 kontinuierlich, wenn auch mit oft längeren Pausen, Gedichte und Prosalyrik veröffentlicht, zuletzt den Gedichtband *Auguries of Innocence* (2005) oder die autobiografischen Vignetten in *Woolgathering* (2012). Ihre 2010 publizierten Memoiren *Just Kids* sind eine der großen Autobiografien unserer Zeit; ein berührendes und mit beeindruckender Stilsicherheit geschriebenes Buch über ihre Liebe zum frühverstorbenen Fotografen Robert Mapplethorpe, und darüber, wie sie auch ohne den Seelenbruder ihren Weg als Künstlerin fand.

Was Wort und Musik, Gedicht und Rocksong bei Smith zusammenschweißt, ist eine Art weltlicher Spiritualität, die zumal bei Liveauftritten durch ihre intensive Bühnenpräsenz auf die Zuhörer überzuspringen vermag. Die von Smith einmal aufgestellte Gleichung „Poetry plus Electricity = Rock’n’Roll“ wird von ihr auch insofern umgekehrt, als sie ihre Prominenz nutzt, um ihr wichtige Lyriker einem Publikum vorzustellen, das ansonsten nicht unbedingt mit deren Texten in Kontakt kommen würde. So verfasste sie etwa ein kluges Vorwort zu einer 2007 erschienene Auswahl der Werke William Blakes, der zu den wesentlichsten Einflüssen ihrer Lyrik wie Songtexte gehört. Zu den Geburtstagen von Blake oder Rimbaud trägt sie regelmäßig in besonderen Konzertstätten wie Kirchen oder kleineren Clubs aus deren Werk vor und spielt dazu eigene Lieder. Der Prosalyrik von W.G. Sebalds *Nach der Natur* wiederum war ihr *Max: A Tribute* betitelter Auftritt im Jänner 2011 gewidmet, der in einer ehemaligen Mälzerei in

East Anglia stattfand, bei dem sie auch ein bisher unveröffentlichtes Widmungsgedicht über Sebald vortrug.

Dieser gehört zu ihren erklärten Lieblingsautoren; Sebald allerdings hat sich für die Musik von Patti Smith nie interessiert und kannte sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht, da der Punkrock nicht einmal ansatzweise zu seinen musikalischen Interessen zählte. Im Gegenzug darf angenommen werden, dass solche Leser, die sich beispielsweise für einen Ausnahmeautoren wie Patrick Roth interessieren, der höchst außerordentliche Erzählwerke im Spannungsfeld zwischen Bibel und Tiefenpsychologie geschrieben hat und zuletzt mit *SUNRISE. Das Buch Joseph* (2012) eine dichterische Umschrift der (spärlichen) neutestamentarischen Überlieferung über den (Zieh-)Vater von Jesus vorgelegt hat, die durch ihre bemerkenswerte Imaginationskraft unvergessliche Eindrücke hinterlässt, kaum zum Gnosis-Roman von Morrissey greifen oder ein Konzert von Smith besuchen würden. Was freilich, ganz und allein, ihr Verlust ist.

*

Der von Adorno und anderen errichtete Grenzzaun zwischen E und U mag unter dem Vorzeichen der Postmoderne vorgeblich schon lange eingerissen sein. Was die Bilanz der relevanten, oder zumindest interessanten Grenzüberschreitungen betrifft, schneidet die deutschsprachige Kultur insgesamt aber eher schlecht ab. Man denke im Bereich der Musik etwa an Scott Walker, der eine durchaus atemberaubende Traverse vollzogen hat: Von den kommerziellen Höhen seines internationalen Ruhms als Hausfrauenliebling dank solch immergrüner Megaschnulzen wie *The Sun Ain't Gonna Shine Anymore* (1965) – über eine läuternde Station als Chansonnier eingeenglischter Jacques Brel-Songs während der siebziger und achtziger Jahre – hat er sich im 21. Jahrhundert als experimenteller Avantgardist sondergleichen etabliert. Gleichsam das Versprechen des frühen Hits aufgreifend, fällt in die erbarmungslos düstere Welt solcher Spätwerke wie *Tilt* (1995) oder *The Drift* (2006) kein einziger Sonnenstrahl. Detto die Texte – enigmatische Listen wie in *A Lover Loves* („This is a waltz for a dodo / A samba for Bambi / Gavotte for the Kaiser / Bolero for Beuys / A reel for Red Rosa“); in *Jesse* wiederum wird der titelgebende, totgeborene Zwillingbruder von Elvis Presley mit dem Desaster der *Twin*

Towers amalgamiert. Walker hat den europäischen Modernismus begierig aufgesogen, um die Literatur von Celan, Pound, Beckett und anderen zu transformieren in eine Form minimalistischer Klangkunst, angesiedelt in einem zuvor unerhörten Niemandsland zwischen Experiment, Improv und Neuer Musik.

Weniger radikal in ästhetischer Hinsicht, aber in einem umfassenden konzeptionellen Sinn haben sich die Düsseldorfer Elektropop-Pioniere Kraftwerk in den letzten zehn Jahren mit beachtlicher Stringenz in ein audiovisuelles Gesamtkunstwerk verwandelt, das in einem halb selbstbeförderten, halb von der Kunstwelt initiierten Approbationsprozess den Weg in die Musealisierung angetreten ist. Retrospektiven ihrer acht Alben, die eine so bahnbrechende wie unüberschaubare Wirkung auf die Entwicklung elektronischer Musik ausübten, fanden seit 2011 in führenden Kunst- und Kulturinstitutionen wie dem MoMA in New York, der Tate Modern in London oder der Neuen Nationalgalerie in Berlin statt, aber auch im Wiener Burgtheater sowie dem Sydney Opera House. Auf dem neuesten Stand der Technik – einer 38-Kanal-Spatialsound-Anlage (die auf Forschungen des Fraunhofer Instituts zur Wellenfeldsynthese basiert) und konstanten 3D-Projektionen von mit der Musik harmonisierten Videomaterial – stellten sie dort ihre “Musikgemälde“ aus, die ein immersives Konzerterlebnis ermöglichen, das streng an den Vorgaben des zentralen Mensch-Maschine-Konzepts orientiert ist.

Im Gesamtkunstwerk von Kraftwerk spielen auch die Texte eine unabdingbare Rolle. Als die Band 2014 in Los Angeles einen *Grammy Lifetime Achievement Award* erhielt, dankte Ralf Hütter, das einzig verbliebene Originalmitglied, für die Auszeichnung, indem er den Text des Schlüsselsongs *Die Roboter* rezitierte. Als ein *sound poem*, Klanggedicht also, bezeichnete er den Songtext dabei. Das sollte offenkundig zum Ausdruck bringen, dass er Zeilen wie „Wir laden unsere Batterie / Jetzt sind wir voller Energie / Wir sind die Roboter“ einen durchaus literarischen Status zugeschreibt, was wiederum nicht nur Lyrikfreunde etwas befremden mag. Dass Hütter, aus literaturwissenschaftlicher Sicht, bei der Verwendung des Begriffs zudem einem Missverständnis aufsaß, macht die Sache auch nicht besser. Die Gattung des Klanggedichts gehört ja literarhistorisch zunächst in den Kontext des Dadaismus, weshalb strikt betrachtet vielmehr ein

Kraftwerk-Text wie „Boing / ping / boom / tschak / peng“ aus *Boing Boom Tschak* eine derartige Einordnung verdient.

Doch betrachte man die Sache auch etwas wohlmeinender: Dass es in einem lyrischen Text mehr um den Klang als den Sinn der Worte geht, zumal wenn diese Worte ein Musikstück begleiten, lässt sich anhand von *Vitamin* aus dem *Tour de France Soundtracks*-Album zeigen. Aus der Bestandteilliste eines Vitaminpräparats wird Klangpoesie generiert, wenn Hütter skandiert: „Kalium Kalzium / Eisen Magnesium / Carbo-Hydrat Protein / A-B-C-D Vitamin“. Entsprechend des ästhetischen Minimalismus als demjenigen Stilprinzip, das der repetitiven Maschinenmusik Kraftwerks konzeptionell komplementär ist, ließe sich der Text von *Nummern* als stimmigster Ausdruck der reduktiven Ästhetik Kraftwerks verstehen, werden doch dort lediglich die Zahlen von 1 bis 8 (in verschiedenen Sprachen) wiederholt abgezählt, wobei sich neben der vielschichtigen Symbolik der Zahl 8 (die im Christentum etwa für Neubeginn und geistige Wiedergeburt steht) ein künstlerischer Mehrwert sich insbesondere daraus ergibt, dass das Œuvre Kraftwerks aus acht Alben besteht (was freilich bei der 1981 erfolgten Veröffentlichung des Stücks auf *Computerwelt* kaum absehbar war).

Kling-Klang lautet der programmatische Name des von Kraftwerk gegründeten Labels wie auch ihres ursprünglich im Düsseldorfer Bahnhofsviertel beheimateten Studios. Das ‚Zurück zum Klang‘ im Kontext von Kraftwerks musikalischer Konzeptkunst findet seinen prägnantesten Ausdruck im Intro zu *Elektro Kardiogramm* von 2003, wo tiefe Bassstöße einen Herzrhythmus imitieren, der von schweren Atemgeräuschen begleitet wird. Hier führt die Reduktion noch hinter Jandl'sche Lautgedichte, die radikalsten Hervorbringungen der Wiener Gruppe und selbst der Dada-Lautpoesie zurück, indem bei Kraftwerk nicht die Stimmbänder, sondern die Lungen den ‚Gesang‘ hervorbringen, also sozusagen der Körper selbst ‚spricht‘. Damit vollendet sich quasi das Kraftwerk'sche Konzept einer ästhetischen Einheit zwischen „Mensch, Natur, Technik“, wie das Mantra auf ihrem Stück *Expo 2000* lautet. Und, wie zwangsläufig in nur verkürzter Form gezeigt werden konnte, rechtfertigt sich der Versuch, auch Songtexte in den Kanon der einer literaturkritischen Betrachtung würdigen lyrischen Texten einzugemeinden. Genau das passiert

zwar ohnehin bereits, wenn man an die Inklusion von Popmusiktexten in den gängigen Anthologien zur Gegenwartslyrik denkt, wie sie jüngst zum Beispiel im Fischer Verlag oder bei Reclam erschienen sind, wäre da nicht die entscheidende Crux, dass diese zumeist von populistischen Künstlern stammen, deren Texte nicht einmal ansatzweise jenes hohe literarische Reflexionsniveau erreichen, das die Texte avancierter Songtextschreiber auszeichnet.

*

Der Begriff der Lyrik leitet sich bekanntlich von der Lyra her, zu deren Klang der Dichter seine Texte sang. Zugleich firmieren Liedertexte im Englischen als *lyrics*, was eine Nähe beider Gattungen zu den gleichsam antiken Anfängen der Lyrik als öffentlicher Vortrag impliziert. Lyrische Texte erfordern in ihren besten Fällen ohnehin, laut gesprochen anstatt nur still gelesen zu werden. Während aber Dichterlesungen ein Vergnügen nur für die paar verbliebenen Lyrikfreunde darstellen, erfreut sich das Mitsingen von Popsongtexten – sei es allein zu Hause oder als öffentlicher Gemeinschaftsgesang bei einem Konzert – ungebrochener Popularität.

Die immense ästhetische Belanglosigkeit, die bedauerlicherweise sehr weite Teile der aktuellen Popmusik kennzeichnet, resultiert nicht nur aus dem eklatanten Mangel an musikalischer Innovation, den etwa Simon Reynolds in seiner Standortbestimmung *Retromania* beklagt hat, sie resultiert ebenso aus der untergeordneten, supplementären Rolle, die selbst bei vielen musikalisch hervorragenden Bands den Worten zur Musik zukommt. Dabei geht es nicht nur um den politischen Anspruch, unsere gesellschaftliche Realität durch kritische Texte zu reflektieren, sondern ebenso um den literarischen Anspruch, an den Texten ebenso intensiv zu feilen wie an der Musik. So ähnlich also wie noch zu Zeiten von Brecht, als die Kombination von Literatur, Popularität und Politik sich keineswegs gegenseitig ausschloss.

Die Kritische Theorie in an anglo-amerikanische Vorbilder wie Sonic Youth angelehnte Gitarrenmusik zu übersetzen, hatte sich – grob gesagt – die Hamburger Schule weiland vorgesetzt, mit teils weniger, teils mehr Erfolg. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass ein gesellschaftspolitisch ausgerichtetes Projekt wie der sogenannte Diskursrock in den englischsprachigen Mutterländern der Popmusik – sowohl in Theorie wie musikalischer Praxis – in

nicht wirklich vergleichbarer Weise existiert. (Vielleicht auch, weil man Adornos Verdammung jeglicher Form populärer Musik dort immer noch zu wörtlich nimmt?)

Tocotronic beispielsweise, die unlängst ihr 20. Jubiläum als unermüdliche Fahnenträger des Diskursrocks feierten, haben Dutzende Stücke im Repertoire, deren Texte von herausragender Qualität sind und literarischen Anspruch mit politischem Engagement verbinden. Platte Parolen fehlen allerdings in den von Dirk von Lowtzow verfassten Texten gänzlich, während unzählige Anspielungen und verdeckte Zitate einen kultur- bzw. literarhistorischen Hintergrund aufspannen, der ihnen einen Raum eröffnet, welcher den Bereich der Popkultur transzendiert. In *Tag der Toten* beispielsweise treffen Heiner Müllers Idee vom Theater als Dialog mit den Toten, der Zombie als kulturwissenschaftliche Ikone und, in anthropologischer Hinsicht, der mexikanische Trauerritus des *Día de Muertos* aufeinander. *Abschaffen* greift das hehre Versprechen der Oktoberrevolution wieder auf, im Kommunismus nicht nur die ökonomischen Unrechtsverhältnisse, sondern sogar den Tod abschaffen zu können, und dies, knapp hundert Jahre später sowie trotz widriger Zeitläufte, als ernstgemeinte Forderung und irrealer Hoffnung.

Auf *Solidarität*, dem aktuellen, längst vor dem Beginn der Flüchtlingskrise erschienenen Album, heißt es: „Ihr, die jede Hilfe braucht / Unter Spießbürgern Spießruten lauft / [...] Die ihr nicht mehr weiter wisst / Und jede Zuneigung vermisst [...] / Ich weiß, dass ihr ein Schutzschild braucht / Denn eure Ängste kenn ich auch / Von der Herde angestiert / Mit irren Fratzen konfrontiert / Ihr habt meine Solidarität“. Tocotronic sind zumal immer dann ganz groß, wenn ihre Musik, wie in *Wir sind viele*, zum Vehikel eines kollektiven Sprechens wird, ohne dass sich die Band dabei zum Sprachrohr irgendeiner Bewegung macht, und doch – gemäß dem Titel(song) ihres Albums von 2013 – im Namen Vieler darlegt *Wie wir leben wollen*.

*

Darüber, wie wir hingegen leben müssen unter den unter den Bedingungen des heutigen Kapitalismus, d.h. in einer von lebenswerter Zukunft wie den Lehren der Vergangenheit isolierten Gegenwart, darüber hat Andreas Specht eine ganze Reihe herausragender Liedertexte geschrieben. Der aus dem Burgenland

stammende Musiker, dessen Band Ja, Panik, nach einer Zwischenstation Wien, seit einiger Zeit in Berlin lebt, schreibt die wohl besten Texte der gegenwärtigen Popmusik. Und nicht nur das, die Alben von Ja, Panik werden mit Manifesten begleitet, in denen Spechtl in sprachlich dichter Weise etwa über die Lage der Popmusik im neoliberalen Kulturbetrieb reflektiert und so das jeweilige Album als künstlerische wie politische Standortbestimmung positioniert. So heißt es im thesenhaften Manifest zum aktuellen Album *Libertatia* (2014): „LIBERTATIA ist die verlorene Angst in unseren Augen, wenn wir uns nicht mehr wiedererkennen in dem hübschen Pärchen, das an der Bushaltestelle klebt“. Oder: „LIBERTATIA ist die Zärtlichkeit im Herbst Europas.“ Oder: „In gewissen Momenten in der Kunst des Krieges sind Orte und Freunde strategischer als Waffen und Schilder. LIBERTATIA ist dieser Moment.“

Libertatia enthält, und das ist ja kein unwesentlicher Bonus, neben bemerkenswerten Texten auch exzellente Musik. So etwa *Alles leer*, ein melancholiegetränktes, von einer unbestimmten Sehnsucht durchwirktes Stück über konkreten Wohnungsleerstand zu Spekulationszwecken wie zugleich über unsere metaphysische Unbehausheit im Spätkapitalismus. Auf *Dance the ECB*, geschrieben vor den Ausschreitungen gegen die EZB im März 2015, greift Spechtl auf die Forderung von Marx zurück, die versteinerten Verhältnisse zum Tanzen zu zwingen, indem man ihnen ihre eigene Melodie vorsingt. Bezeichnend dabei ist, dass Spechtl zumeist keine allzu eindeutigen Verständnisbrücken baut, wenn es um die Entzifferung der Referenzen geht. Diese Dechiffrierarbeit überlässt er dankenswerterweise seinen Hörern. Dass er sich etwa auf Benedict Andersons Begriff der *imagined communities* bezieht, wenn es im *Libertatia*-Manifest heißt „LIBERTATIA ist eine neue Politik jenseits der erfundenen Gemeinschaften“, ist noch durchaus erkennbar, während im Song *Suicide* der Impuls, den Spechtl aus der Lektüre von Jean Améry's *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* gewann, eher assoziativ zu inferieren ist. Literarische Anregungen werden insofern weniger in einen Songtext übersetzt als vielmehr poetisch transformiert. Es geht Spechtl insofern stets darum, einen poetischen Raum zu eröffnen durch die Unbestimmtheit der auf mehreren Ebenen hörbaren Texte, wie auch etwa der offenkundig von der Flucht und dem Selbstmord Walter Benjamins abgeleitete Text von *Trouble* zeigt, in dem zwar der signifikante

Ortsname Port Bou fällt, der Ich-Erzähler aber auch viele Züge trägt, die man Benjamin kaum zuordnen kann und eher autobiografischer Natur sein dürften.

Der Albumtitel *Libertatia* leitet sich ab von der legendären Freibeuterrepublik Libertalia, der Daniel Defoe in einer 1728 erstmals erschienenen Schrift ein Denkmal gesetzt hat. Dort herrschte angeblich soziale wie ökonomische Gleichheit, da alle Piratenbeute gleichmäßig geteilt und allen von der Staatsmacht Verfolgten freimütig Unterschlupf offeriert wurde. Um eine derart utopische Gemeinschaft von Gleichen geht es entsprechend im Titelsong, in dem Spechtl fließend zwischen drei Sprachen wechselt, um so auch stilistisch der politischen Forderung gerecht zu werden, die auf Aufhebung von (Staats-)Grenzen und nationalen Differenzen zielt: "Ich wünsch mich dahin zurück wo's nach vorne geht / Ich hab auf *back to the future* die Uhr gedreht / *Space is the place* der die Flüchtigen liebt / So wie jeder Anfang in Trümmern liegt / *Not sans papier, but sans patrie* / Um uns die Welt, in uns Galaxien".

Versuchen wir ein schnelles *close reading*: Der qua Zitat von Filmtiteln ausgedrückte Wunsch nach der Rückkehr gesellschaftlicher Verhältnisse, in denen es wieder eine reelle Aussicht gibt auf jenen geschichtlichen Fortschritt, der die Bezeichnung Zukunft zurecht verdient, und also einen Ausbruch bedeutet aus dem derzeitigen *status quo* eines politischen Stillstandes aufgrund fehlender Alternativen zum Kapitalismus, führt zwangsläufig zu einer Fluchtbewegung, in der sich sowohl die realen Migrationsströme wie die eskapistische Fantasie von den grenzenlosen Weiten des Weltalls widerspiegeln. Offenkundig aber weiß das sprechende Ich um den illusionären Charakter solcher Fluchtlinien, wie der poetische Vers am Ende des Zitats ausdrückt, der im übrigen eine Assoziation weckt an das 16. Fragment in *Blüthenstaub* (1798), wo Novalis festhält: „Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft.“

Besondere Aufmerksamkeit verdient ebenso der Titelsong des 2011 erschienenen Albums *DMD KIU LIDT*, das Ja, Panik weit über die Musikpresse hinaus viel Aufmerksamkeit und Lob eingebracht hat. Die Akronymkette steht für die bedenkenswerte Feststellung „Die Manifestation des Kapitalismus in unserem Leben ist die Traurigkeit“. Und was das heißt – für ihn, für uns – das hat Spechtl in dem mäandernden Ausnahmestück festzuhalten versucht; in

tastenden Bewegungen und beständigen Umkreisungen, fast 200 Zeilen und ganze 14 Minuten lang. Das epische Lied, das dem Album seinen Titel gab, erzählt von einem, der auszieht in die weite Welt um gescheitert heimzukehren. *DMD KIU LIDT* ist zugleich eine Selbstentblößung dessen, der da spricht. Doch damit stellt Spechtl zur Diskussion, ob die mit schutzloser Offenheit einbekannte Schwäche eines Einzelnen nicht vielmehr als Paradigma liefert für Zwänge, die uns alle betreffen, „denn nicht du bist in der Krise, sondern die Form, die man dir aufzwingt.“

Weniger Protestsong als vielmehr musikalische Grundsatzklärung, schleudert Spechtl seine Worte teils mit solcher Dringlichkeit heraus, dass es ihm vor Wut fast die Sprache verschlägt. Zwischen existentiellm Aufschrei und resignativem Fügen in die Verhältnisse, schält sich die Erkenntnis heraus, dass die enttäuschte Hoffnung auf ein besseres Leben nahezu unweigerlich in Niedergeschlagenheit mündet (für die das System bereits die passenden Gegenmittel aller Art bereithält), man aber die eigene Traurigkeit zur Waffe, ja: zur Basis einer neuen Verbundenheit und Solidarität machen kann: „Die kommende Gemeinschaft liegt hinter unseren Depressionen / Denn was und wie man uns kaputt macht, ist auch etwas, das uns eint / Es sind die Ränder einer Zone, die wir im Stillen alle bewohnen. [...] Unser Schmerz, der darf nicht abfallen.“

Am Ende kündigt der Sänger dann an, dass seine wichtigsten Zeilen noch folgen werden; zu hören jedoch sind nur sechs Minuten Stille. Ein Schweigen also, vielleicht zu verstehen als ultimativen Protest, wo es einfach nichts mehr zu sagen gibt. Schweigen ist aber ebenso der Urgrund der Sprache wie die Voraussetzung dafür, dass ein zuvor Ungesagtes sich daraus erheben kann. Ein Stück wie *DMD KIU LIDT* lässt sich insofern verstehen als Vorschein jenes messianischen Ausweges aus der Sackgasse, in die wir uns verrannt haben.

Es darf angenommen werden, dass die Texte solcher Bands wie Ja, Panik oder Tocotronic und anderen ein größeres Publikum finden als die allermeisten Lyrikbände. Was allerdings auch ein tröstlicher Gedanke ist. Wie Nora Gomringer im Nachwort des *Jahrbuch Lyrik 2015* beklagt, ist die darin versammelte lyrische Ernte eher mager ausgefallen. Das Inhaltsverzeichnis des Bandes aber ist voll der *usual suspects*. Macht es insofern also nicht durchaus

Sinn, sich ebenso in der Gegenwartsmusik umzusehen, wenn man nach relevanter Poesie für unsere traurigen Zeiten sucht?

Bis zum 1.12, ist das neue Heft wohl noch nicht heraus, ansonsten vielleicht ein Hinweis auf meine in engem Bezug zum Thema stehende Veranstaltung:

<http://lfbrecht.de/events/kategorie/schwerpunkte/?schwerpunkte=Pop/Texte/Literatur&y=2015>

Meine nächste Buchpublikation in diesem Zusammenhang kommt am 12.12.:

<http://derkonterfei.tumblr.com/post/132818250763/godstar-der-verquere-weg-des-genesis-p-orridge>