Teilen 0 Mehr Nächstes Blog» Blog erstellen Anmelden

MITTWOCH, 20. JUNI 2012

Der Begriff und die Texte der Hamburger Schule

Endlich mal wieder ein längerer Text nach all der Kritzelei, auch wenn er nun schon eine Weile in der Schublade liegt. Da wir gestern unsere Versuchskaninchen im Streichelzoo besuchen und auch anfassen durften, kam er irgendwie wieder ans Tageslicht. Geschrieben wurde er in Co-Autorschaft mit meinem unendlich guten Freund Philipp Wulf, der die Messlatte in Sachen Eloquenz und Feinsinnigkeit in diesem fruchtbaren Zusammenspiel schon sehr hoch angelegt hat. Nun denn, here we go …

Der Begriff und die Texte der Hamburger Schule

1. Einführung: *Problematisierung des Begriffs der Hamburger Schule*

„Text bleibt erstes Instrument"[1], konstatiert Doris Achelwilm in ihrem Text zur bis heute letzten Platte der Goldenen Zitronen aus dem Jahr 2009, der unter dem Titel *Mit den Goldenen Zitronen durch die Krise. Zehn Thesen zur Entstehung der Nacht* offen lässt, ob es sich allein um den offiziellen Promo-Waschzettel des Labels Buback oder um ein programmatisches Manifest handelt. Tatsächlich wird in diesem Satz nicht nur der rote Faden in der seit 1984 andauernden Bandgeschichte der Gruppe pointiert formuliert, sondern wohl auch das Credo der sogenannten Hamburger Schule insgesamt, der die „Goldies", wie sich die Band um Schorsch Kamerun und Ted Gaier manchmal selbst nennt, allerdings nur bedingt angehören, wurzeln sie doch noch viel stärker im politischen Deutschpunk. Doch die Stellung des Textes in der Hamburger Schule ist stets prominent: Bereits im Jahr 1989 singt Kristof Schreuf von der Band Kolossale Jugend auf äußerst eindringliche Art und Weise den Satz „Der Text ist meine Party"[2] und befindet sich dabei noch in einer Zeit, in der die deutsche Sprache in der Musik durch die zu Beginn der 1980er Jahre einsetzende Kommerzialisierung der Neuen

INSIGHT

- Zuhause
- Über diesen Blog...
- Musik
- Kontakt/Links

ABLAGERUNGEN

▼ 2012 (40)
► August (7)
► Juli (6)
▼ Juni (7)
»Warte«
John Maus, »A Collection Of Rarities And Previousl...
Der Begriff und die Texte der Hamburger Schule
Messer-Tourtagebuch auf spex.de
»Er konnte nichts dagegen tun«
»Gesichte II«

Tobias Levin (l.) und Kristof Schreuf, Dialog der Leidenschaft

Deutschen Welle und des Schlagers nicht mehr das Distinktionspotenzial aufweist, das noch kurz zuvor von der ersten Generation deutschsingender Punks abgeschöpft wird. Der Situation entgegen bemühen sich junge Hamburger Bands wie eben genannte Kolossale Jugend, Cpt. Kirk &., Ostzonensuppenwürfelmachenkrebs oder ab 1991 auch Blumfeld um die Aneignung der deutschen Sprache, so wie die Fehlfarben oder Palais Schaumburg einige Jahre zuvor, als der Begriff NDW noch als Übersetzung der britischen New Wave dient. Auch sie reklamieren die deutsche Sprache für die Subkultur und suchen fortan nach einer eigenen Ausdrucksweise, die mehr Kunstsprache ist als Nationalsprache.

Eine Auseinandersetzung mit dem Entstehungsmoment der sogenannten Hamburger Schule muss sich allerdings zunächst über die Problematik dieses zentralen Begriffs bewusst werden, so birgt der in Anlehnung an die Frankfurter Schule um Theodor W. Adorno und Max Horkheimer entstandene und (vermeintlich) im Jahr 1992 durch den taz-Redakteur Thomas Groß im Zusammenhang mit den nahezu gleichzeitig erscheinenden Alben *Reformhölle* von Cpt. Kirk &. und *Ich-Maschine* von Blumfeld bekannt gewordene Topos gleich mehrfache Schwierigkeiten.[3] Distanzieren sich die Protagonisten der ersten Generation dessen, was Hamburger Schule zu umschreiben sucht, mit dem Argument von diesem Definitionsunterfangen, die Beschränkung der Musikidee auf eine Stadt sei nicht mit der antinationalistischen und der jeglichen Lokalpatriotismus ablehnenden Grundhaltung der Musiker zu vereinen[4] ganz deutlich von der regional geframten Grenzziehung, und machen als gemeinschaftsstiftendes Moment vielmehr ein im Begriff der Haltung[5] manifestes Zusammenspiel aus linkspolitischem Konsens, einem Wertesystem, das sich aus einer kritischen Perspektive auf Kultur, Politik und Gesellschaft und deren Wechselwirkungen konstituiert, so wie einer dem Punk verbundenen Herangehensweise in der Selbstorganisation stark, hat sich die Kategorie in ihrer

»Interzone«

► Mai (7)
► April (6)
► Februar (4)
► Januar (3)

► 2011 (68)
► 2010 (25)

heute etablierten Bedeutung verselbstständigt und bedeutet in der öffentlichen Wahrnehmung vielmehr eine nachdenkliche, intelligente und dabei deutschsprachige Gitarrenmusik. Dieser Begriffswandel stärkt die Befürchtung jener, die sich schon früh von der eigenen Etikette zu lösen versuchen, bei der Verbreitung des Begriffs handle es sich primär um eine Marketingstrategie, festgemacht an den bis heute zu erkennenden Tendenzen, verschiedene junge Bands, die auf Deutsch singen, mit diesem Begriff zu bewerben.
So zieht sich der Argwohn auch durch die Texte: Tocotronic ironisieren die Bezeichnung in ihrem Stück „Ich bin neu in der Hamburger Schule"[6], das allerdings oftmals die Intention umkehrend als Hymne der Bewegung interpretiert wird[7], die schon genannten Goldies betitelten zudem ein Album mit *Dead School Hamburg* und Blumfeld laden für den Chor ihres Liedes „Mein System kennt keine Grenzen" die Klasse 4c der Hamburger Grundschule Kielortallee ein, positionierten sich auf diese Art und Weise bissig-augenzwinkernd zum Terminus.[8] Es zeigt sich dabei, dass die mit der Hamburger Schule in Verbindung gebrachten Bands durchaus sehr unterschiedliche Textverfahren und musikalische Mittel einsetzen.[9] Die auch von Jens Reisloh als Synonym vorgeschlagenen Begriffe Diskursrock bzw. Diskurspop indizieren bereits, dass ähnliche und mit der Hamburger Schule korrespondierende Vorhaben Anfang der 90er Jahre auch in anderen Städten zu finden sind. In einem Interview mit dem Radiosender 1Live aus dem Jahr 2009 konstatiert Jochen Distelmeyer, ehemaliger Sänger der Band Blumfeld:

„Ich weiß nicht mehr genau, wann sie [= die Bezeichnung „Hamburger Schule"] mir begegnet ist, aber ich weiß ziemlich genau, wie ich das gefunden habe. [Lachen] […] Ich fand's ein bisschen absurd, weil für mich eigentlich zu den Bands, die so eine Gemeinschaft gebildet haben zu dieser Zeit Anfang der 90er Jahre, viele Bands aus anderen Städten auch dazugehört haben, denen ich mich freundschaftlich verbunden gefühlt habe und die wichtig waren […]. Irgendwann konnte ich nachvollziehen, warum dieses Label so plausibel war für einige Leute, aber ich glaube, es trifft eigentlich das, was da Anfang der 90er Jahre eben nicht nur in Hamburg stattgefunden hat, nicht so richtig."[10]

Distelmeyer spielt an dieser Stelle z.B. auf die Berliner Bands Mutter und die Lassie Singers um Christiane Rösinger und Almut Klotz an.[11]
Doch trotz der benannten Unzulänglichkeiten des Begriffs soll dieser nicht etwa verworfen werden, ist er heute doch so etabliert, dass die Lücke kaum zu schließen wäre: Werden die diskutierten Mängel mitgedacht, kann unter der Hamburger Schule ein loser Verband von Bands verstanden werden, die sich zeitweise unter einer gemeinsamen Haltung subsumieren, und sich politischen Ideen und der Suche nach adäquaten Ausdrucksformen in einer (größtenteils) deutschen Sprache verschrieben haben. Und anhand des Begriffs der Haltung lassen sich die Bands der Hamburger Schule durchaus von anderen parallel oder nachfolgend stattfindenden musikalischen Entwicklungen abgrenzen; es ist jedoch derselbe Begriff, der die Hamburger Schule regional öffnet und Parallelen zu in anderen Städten ansässigen Bands aufzeigt, somit also auch erneut seine Unzulänglichkeit unterstreicht. Im Folgenden soll an einigen Beispielen untersucht werden, wie sich diese gemeinsame Haltung in einzelnen Texten und außermusikalischen Aktionen realisiert und worin sie eigentlich besteht; im letzten Punkt finden mit Blick auf zwei Beispiele aus den Grenzgebieten der Hamburger Schule zudem Überlegungen statt, welche Konsequenzen für ein literaturwissenschaftliches Analyseverfahren des (Neuen deutschen) Liedes sinnvoll wären.

2. Ein Beispiel der ersten Generation: *Kolossale Jugend*

Die Band Kolossale Jugend, die sich nach dem 1980er Album *Colossal Youth* der Post Punk-Band Young Marble Giants benennt, veröffentlicht im Jahr 1989 ihr erstes Album *Heile heile Boches*, welches heute als das früheste Werk der erst drei Jahre später als Hamburger Schule titulierten Bewegung gilt. Sänger und Textschreiber ist Kristof Schreuf, der allerdings den Gitarristen Pascal Fuhlbrügge als den „Kopf der Band" bezeichnet und ihm die Idee zuschreibt, die Texte der

Band in deutscher Sprache zu verfassen.[12] Fuhlbrügge gründet kurz zuvor gemeinsam mit Carol von Rautenkranz das unabhängige Label L'Age d'Or, das nun mit *Heile heile Boches* ein raues Indie-Rock-Album veröffentlicht, dem es aber dennoch gelingt, eine gewisse musikalische Eingängigkeit zu wahren. Textlich geht es deutlich weniger eingängig zu: Schreuf bedient sich eines lyrischen Fragmentarismus, der zerstückelte Assoziationsketten aneinanderreiht und die Verständlichkeit und Interpretierbarkeit erheblich erschwert. Gleichwohl geht es Schreuf nie um Dada, wie dies etwa bei der Gruppe Palais Schaumburg zu Beginn der 1980er Jahre noch der Fall ist. Im bereits zitierten Satz „Der Text ist meine Party" spitzt er sein Verfahren zu und erschafft mit dieser Zeile neben dem ähnlich schmissigen „Schmück die Wohnung in meinem Kopf" die wohl einzige zitierfähige Parole der Kolossalen Jugend. Der Gesang bzw. die Sprache fungiert als Instrument, besser gesagt als erstes Instrument, noch vor Bass, Schlagzeug und Gitarre. Unabhängig von einem wie auch immer gearteten Textverständnis bildet der sprachliche Klang ein maßgebliches Element im Sound der Band.
Als Kolossale Jugend-Gitarrist Pascal Fuhlbrügge mit der Behauptung einer Bekannten der Band konfrontiert wird, sie würde alle von Schreufs Texten verstehen, soll er entgegnet haben: „Das kann man doch gar nicht wissen. Das hat so viele Bedeutungsebenen. Und überhaupt, diese Worttrümmer…"[13] Tatsächlich ist mit dem Begriff „Worttrümmer" eine entscheidende Wesenheit von Schreufs Texten benannt, die Schreuf selbst auf den Einfluss Georg Trakls zurückführt: Die Texte erwecken den Eindruck, eine Verkleinerung von einstmals vollständigen Sätzen zu sein, so als wäre ein bestimmtes Maß an Wortmaterial herausgestrichen worden, um die Worte zu verdichten, die Textbedeutung zu verschlüsseln und gleichzeitig die Interpretationsmöglichkeiten zu vervielfachen. Im vermeintlichen Widerspruch dazu steht Schreufs Behauptung: „In meinen Texten ging es daher auch nie um Codes. Es ging nie um Rätsel oder Chiffre. Es ging tatsächlich immer um Klarheit, um die Findung von Identität. Und sei es nur von einer bestimmten Intensität."[14] Dieses Bemühen um Klarheit findet allerdings allein im subjektiven und situativen Blickwinkel des Verfassers im Moment der Produktion statt. Für Schreuf ist vor allem entscheidend, eine eigene Sprache zu finden, eine, die in der deutschsprachigen Musik zuvor noch nicht stattgefunden hat. Für den Rezipienten allerdings werden Schreufs Texte mitnichten leicht lesbar sein. Tatsächlich gibt auch Schreuf dies zu; so räumt er ein: „Das Eigene wiederum kann für Dritte unverständlich wirken – zunächst."[15]
Das bedeutet natürlich nicht, dass sich die Texte dadurch einer näheren Analyse verschließen. Exemplarisch soll hier näher auf das erste Stück auf *Heile heile Boches*, das mit „Gehe, Zähle" betitelt ist, eingegangen werden. Jochen Distelmeyer wird noch viele Jahre später in dem ihm typischen Zitierverfahren auf dem letzten Blumfeld-Album *Verbotene Früchte* von 2006 in der Zeile „Ich geh' und zähl' meine Tics" auf dieses Lied Bezug nehmen. Die Bedeutung des Stücks gründet sich nicht allein auf die prominente Position an erster Stelle der LP, sondern, so soll hier gezeigt werden, auf den Umstand, dass der Prozess der Textproduktion selbst zum Gegenstand gemacht wird. Als Folie für die Textinterpretation dient ein Interview mit Kristof Schreuf aus dem Jahr 2007. In der Spex-Reihe „Auf der Suche nach einer eigenen Kunstsprache" gibt Schreuf einen Einblick in seinen Schreibprozess:

„Es gab keine Routine. Ich konnte nicht aus der Anwendung von gelernten Fertigkeiten schöpfen. Das war nicht drin. Das ging nicht. Ich war deswegen aber mitnichten spontan. Die Wahrheit ist ja eher, dass ich mich unglaublich angestellt habe. Die Texte wurden immer erst ganz spät fertig – so spät, dass die Band immer schon gereizt bis genervt war. […] Die Texte für die Kolossale Jugend sind rückblickend oft sehr kitschig und pathetisch in der Nacht entstanden: Kaffee trinken, viel Kaffee, keinen Alkohol und schon gar kein Bier, das macht matt. Und irgendwann, mitten in der Nacht, kommt dann dieser Punkt, an dem du einerseits schon zu müde bist, um dich vielleicht so zu konzentrieren, wie es dir um zwölf Uhr mittags möglich ist. Andererseits öffnet dich diese Müdigkeit aber, so dass du zumindest diese Hoffnung spürst: Die Hoffnung, dass dein Bewusstsein dazu imstande sein könnte, anders zu arbeiten. Der Kaffee und die Müdigkeit waren meine Methode. Ich hatte ja keine andere Technik, die ich hätte anwenden können."[16]

Das Stück beginnt mit den Zeilen: „Leerblatt / Bohrt, brütet / Weichschlaf /

Weichschlaf entdeckt nichts." Am Anfang der Platte steht also zunächst ein leeres Blatt Papier, das im Jahr 1989 gleichsam als das leere Blatt der deutschsprachigen Musik verstanden werden kann. Was folgt, ist die implizite Frage, wie dieses Blatt zu füllen sei und zugleich die damit einhergehende Problematik, über die „gebrütet" wird, nämlich jene, dass der Verfasser weder persönliche Erfahrung im Schreibprozess noch einen gegenwärtigen Einfluss hinzuziehen kann. Die Kaffee-und-Müdigkeits-Methode scheint sich in die Zeile „Weichschlaf entdeckt nichts" eingeschrieben zu haben: Der Künstler erlaubt sich keine Ruhe, sondern muss sich seine Kunst erarbeiten und damit auch an seine geistigen und körperlichen Grenzen gehen. Darauf, dass das Textschreiben tatsächlich eine körperliche Erfahrung ist, weisen die Zeilen „Zuckbein / Wiederholt: / Liebes Bild. / Bild verpisst sich" hin. Ideen, die sich letztlich doch nicht greifen lassen und sich verflüchtigen, rufen körperliche Reaktionen hervor. In den Zeilen „An mir / Festmachen, / Zugegeben / Wird nichts" manifestiert sich wohl eine andere wichtige Grundauffassung in Schreufs Schreibstil: Schreuf geht es niemals um persönliche Befindlichkeiten; die Texte sind niemals Abbild einer Gefühlswelt; sie enthalten keine Dramaturgie, sind ohne Anfang und Ende: „Ohne Schluß / Kein Ende / Bricht weiter / Bricht hinein" singt Schreuf wenige Zeilen später.

Ausgerechnet die vielleicht eigentümlichsten Zeilen nutzt Schreuf als Refrain: „Ich gehe, zähle jeden Schritt / Zahl auf, ich zähle jeden Schritt." Hinweise darauf, welche Schritte nun eigentlich gezählt werden und auf dem Weg wohin diese Schritte unternommen werden, finden sich keine. Wenn nun aber die Auffassung, dass hier ein Schreibprozess lyrisch reflektiert wird, weiterverfolgt werden soll, liegt nahe, diese Zeilen in einem ähnlichen Sinne zu lesen wie Jochen Distelmeyer sein eigenes Verfahren auf dem in zwei verschiedenen Versionen von 1992 und 1994 veröffentlichten Stück „Verstärker" zuspitzt: „[…] und hör nicht auf, Prozess und Technik und mich selbst zu buchstabieren." Die Liedtexte selbst sollen also Fragen der Textproduktion immer schon miteinbeziehen; jeder Verfahrensschritt will genauestens beobachtet und geordnet werden. Liedtexte sind niemals beliebig oder nur da, um einen Song gesanglich zu komplettieren. Es ist wichtig, dass ein Stück „etwas zu sagen hat".

Da hier allerdings untersucht werden soll, worin die gemeinsame Haltung der Hamburger Schule-Akteure besteht, müssen auch außermusikalische Aktivitäten ins Blickfeld rücken. Viele Autoren der frühen Hamburger Schule üben eine vehemente Kritik an der Wiedervereinigung Deutschlands. Die Kolossale Jugend sucht mit einem offiziellen Band-T-Shirt ein Zeichen zu setzen. Den Wiederveröffentlichungen der beiden Kolossale Jugend-Alben sind Textbeilagen mit Reminiszenzen der Bandmitglieder enthalten. In diesen erinnert sich Pascal Fuhlbrügge an den 10. November 1989:

„Wir fahren an [einer] Raststätte raus. In der Tanke ist schon eine Sonderausgabe der Bild-Zeitung erhältlich. Aufmacher: Guten Morgen Deutschland. Drei Tage später geben wir das Halt's Maul Deutschland-T-Shirt in Auftrag. Es wird ein Renner. Irgendwann bekomme ich Angst, dass das T-Shirt mehr verkaufen könnte als unsere Platten."[17]

Kristof Schreuf kommentiert Fuhlbrügges Idee wie folgt: „Eine Zeile wie eine gelungene Ganzkurzgeschichte über diesen neuesten Deutschen Herbst. Gerechte Leichtfertigkeit steckt da drin, Kampfkraft und zupackende Eleganz." Auch Jochen Distelmeyer, Sänger und Textschreiber der Gruppe Blumfeld, engagiert sich in der Antiwiedervereinigungsbewegung, noch bevor er mit seiner Band in die Öffentlichkeit tritt. Diese linkspolitische Bewegung fürchtet eine mit der Wiedervereinigung einhergehende Wiedererstarkung von Nationalismus in Deutschland und wehrt sich gegen Parolen wie „Wir sind das Volk."

3. Eine Konstante der Hamburger Schule: *Blumfeld*

Auch wenn sich die Band Kolossale Jugend bereits 1991, kurz nach der Veröffentlichung ihres zweiten Albums *Leopard II* auflöst, ist ihr Einfluss auf die nun erfolgreich werdenden Bands kaum zu unterschätzen. Gerade der Einfluss auf Jochen Distelmeyer ist konkret fassbar. Seinem Schreibverfahren des Zitierens und Rekontextualisierens, einem lyrischen Sample-Prinzip folgend, finden sich auf

den frühen Blumfeld-Alben – allein der Titel der ersten Platte *Ich-Maschine* spielt auf das Kraftwerk-Album *Mensch-Maschine* aus dem Jahr 1978 an – u.a. Referenzen auf Paul Celan, Patti Smith, Rainer Werner Faßbinder, Franz Beckenbauer, The Smiths, Friedrich Nietzsche, Matthias Reim, Leonard Cohen, Friedrich Schiller, Terminator 2 oder eben die Kolossale Jugend.[18] Allein die Reihung dieser Referenzen macht deutlich, wie hierarchiefrei die Einflüsse aus Musik und Film, Weltliteratur und Popkultur vermengt werden und dass es Distelmeyer eben nicht darum geht, bestimmten Autoren Tribut zu zollen, sondern aus den ohne Nachweis benutzten Zitaten ein eigenes neues Werk zu schaffen. Dieses Verfahren sorgt für viele Diskussionen, man spricht in Anlehnung an das Cpt. Kirk &.-Album *Reformhölle* von einer „Referenzhölle".[19]

Allerdings muss sogar einer Betrachtung allein des Frühwerks von Blumfeld die Bemerkung vorangehen, dass nur Einzelaspekte an exemplarischen Texten gezeigt werden können, da die Möglichkeiten der Fokussierung angesichts der äußerst komplex gestalteten Texte kaum ausgeschöpft werden können. An dieser Stelle soll die bei Blumfeld zentrale und schon in der 68er-Bewegung verbreitete Auffassung, dass das Private und das Politische unweigerlich zusammenzudenken sind, als Betrachtungsgegenstand im Mittelpunkt stehen. Die Beschreibung der Liebe, der Beziehung zwischen zwei Menschen spielt in Jochen Distelmeyers Texten eine gleich gewichtete Rolle wie politische Inhalte. Der „Rückzug ins Privatleben" kann demnach nicht als Alternative zu den als bedrückend empfundenen Umständen unternommen werden: „Das Verhältnis zwischen dem Ich und Du ist keine Systemalternative" halten Blumfeld in einem Spex-Interview noch im Jahr 2001 fest.[20] In einem Spiegel-Interview aus dem gleichen Jahr heißt es weiter: „Das Private und Politische gehören immer gleichzeitig zusammen. Schon am Anfang der Band standen wir vor der Frage: Wie gehen wir mit einer Nachricht um, die sowohl Kriegserklärung als auch Liebesbrief ist?"[21]

Die Verschränkung des Privaten mit dem Politischen lässt sich sehr deutlich in dem Stück „Von der Unmöglichkeit, *Nein* zu sagen ohne sich umzubringen" von der ersten Platte *Ich-Maschine* zeigen. Um diesen Song adäquat zu besprechen, muss zunächst darauf verwiesen werden, dass Distelmeyer auf den ersten beiden Blumfeld-Alben im Vergleich zu den Alben ab *Old Nobody* aus dem Jahr 1999 noch in einem sehr anderen Stil singt. Mit einer merklichen Dringlichkeit in der Stimme werden die Texte mit nur wenig Melodie ins Mikrofon gerufen, oft sogar an den Sprechgesang im Hip-Hop erinnernd, den Distelmeyer in den Blumfeld-Anfangstagen auch wegen der Möglichkeit, eine große Menge Text mit bestenfalls politischem Inhalt vermitteln zu können, sehr verehrt. Auch die Instrumentierung gestaltet sich noch sehr anders: Dem späteren leicht zugänglichen Pop stehen hier plärrende Gitarren und ein aggressives Schlagzeugspiel gegenüber.

Die erste Strophe des genannten Stücks umreißt bereits den großen Themenkomplex, der sich auf *Ich-Maschine* in verschiedenen Ausführungen entfaltet:

Montagmorgen erwachte ich als Missgeburt
Halt mich trotzdem fest
Ich will morden
den Apparat, der Dich und mich bloß Apparat sein lässt
Sind zwei zu viel, um frei zu sein?
Oder brauch ich Dich, um ich zu sein?

Die erste Zeile erinnert wohl nicht zufällig an Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, in der Gregor Samsa eines morgens erwacht und sich „zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt" vorfindet.[22] Bei Blumfeld sind aber – im Gegensatz zu Kafka – Kausalitäten vorhanden, die die Verwandlung, das Erwachen als Missgeburt erklären können: Der nicht näher bestimmte „Apparat, der Dich und mich bloß Apparat sein lässt" lässt sich wohl in der Funktion eines klassischen Feinbilds mit der kapitalistischen Gesellschaft übersetzen, die den Einzelnen aus wirtschaftlichen Zwängen zum montäglichen Aufstehen gemahnt. Doch, wie hier verdeutlicht werden soll, bleibt der Text nicht beim bloßen Anprangern dieses Umstandes stehen, sondern möchte zeigen, wie sich das unzufriedene Leben in einem nicht gewollten wirtschaftlichen und politischen System auf zwischenmenschliche Beziehungen auswirkt und diese belastet. Darüber hinaus wird gar die Idee Beziehung auf den Prüfstand gestellt, indem die Frage in den Raum gestellt wird, ob sich eine Beziehung überhaupt mit dem Freiheitsideal verträgt. Diese Frage wird mit der folgenden Gegenfrage gleich

entschärft, in der die Möglichkeit angeführt wird, dass sich das Ich erst im Austausch mit dem Du konstituiert, dass also das Leben in einer Beziehung auch identitätsstiftend sein kann und dem Einzelnen hilft, sich in einem das Individuum unter- und bedrückenden System zu behaupten und handlungsfähig zu bleiben.
Im Refrain („Von der Unmöglichkeit, „Nein" zu sagen ohne sich umzubringen / Von der Unmöglichkeit, „Nein" zu sagen ohne Dich umzubringen") findet der grundsätzliche Widerspruch einer Verweigerungshaltung Ausdruck: Die Erkenntnis, dass es kein richtiges Leben im falschen geben kann; in diesem Fall gerade auch, weil man sich gesellschaftlichen Strukturen nicht entziehen kann und immer auch auf Mitmenschen angewiesen ist. „Nein" zu sagen käme demnach einem gesellschaftlichen Suizid gleich. Die gesellschaftliche Abhängigkeit sowie die Gleichzeitigkeit von „Kriegserklärung" und „Liebesbrief" kommt im Folgenden weiter zu tragen:

Ich krieg kein Frieden
Darum Krieg! Kein Frieden.
Jetzt, wo ich Missgeburt bin, bekämen Deine Arme Sinn,
aber Du hältst sie mir nicht hin
Ich sehe mich neben Dir, meine Tentakel seh ich auch
Ich hab keine Knochen mehr,
dafür Tinte für zwanzig Bücher im Bauch.

Hier findet nun offenbar eine weitere Verwandlung statt: Das lyrische Ich wird sich seiner sozialer Einbindung und einem Netz von damit einhergehenden Verpflichtungen bewusst und drückt dies im Bild der Tentakel aus. Diese Verwandlung in einen Tintenfisch wird noch in der Aussage, das lyrische Ich habe „Tinte für zwanzig Bücher im Bauch" aufrechterhalten, und unterstreicht die Dringlichkeit des Themas sowie die Notwendigkeit, sich darüber sprachlich zu artikulieren.
Auch bei Blumfeld beschränkt sich der Aktionsradius keinesfalls auf das Veröffentlichen und Spielen ihrer Musik: In den „Wohlfahrtsausschüssen" engagieren sie sich unter dem Motto „Etwas besseres als die Nation" gegen eine wiedererstarkende nationale Bewegung, die sich im gerade wiedervereinigten Deutschland ausbreitet. Als Reaktion auf die pogromartigen rechtsradikalen Anschläge in Rostock und Mölln Ende 1992 schließen sich Blumfeld mit den Goldenen Zitronen, den Sternen, Cpt. Kirk &. und der Hip-Hop-Gruppe Absolute Beginner zusammen, um gemeinsam Konzerte mit anschließenden Diskussionsrunden in den neuen Bundesländern zu organisieren.
Jochen Distelmeyer erinnert sich, es sei ihnen um „mehr als nur Rock gegen Rechts oder Lippenbekenntnisveranstaltungen im Fernsehen" gegangen. Der Zusammenschluss will vielmehr die mediale Öffentlichkeit dafür nutzen, in einem größeren Kreis von Künstlern und politischen Aktivisten zu versuchen, Bündnisse unter linken, antifaschistischen Gruppen zu schaffen und Räume zu besetzen. Dabei habe man sich nicht nur gegen Rechs engagiert, sondern „gegen ein staatsoffizielles politisches Interesse, die gesellschaftliche Mitte in diesem Land immer weiter nach rechts zu verschieben". Distelmeyer resümiert: „Wir sahen damals ein unausgesprochenes Bündnis zwischen dem Mob auf der Straße, staatsoffiziellen Seiten und einem medialen Interesse."[23] Anhand der beiden Bands Kolossale Jugend und Blumfeld konnte hier also gezeigt werden, dass es durchaus gemeinsame politische Anliegen innerhalb der Hamburger Musikszene der späten 80er und frühen 90er-Jahre gibt. Auch wenn sich die Textverfahren bei den einzelnen Bands zum Teil deutlich unterscheiden, herrscht in Form von intertextuellen Bezügen eine textliche Kommunikation zwischen einzelnen Autoren.

4. Zu den Grenzen der Hamburger Schule: *Die Erde, Mutter*

Wie verhält es sich vor dem Begriff der Hamburger Schule und möglichen analytischen Ansätzen aber mit Gruppen oder Künstlern, die nur schwer mit dem aufgebauten Kriterienkatalog zu greifen sind, trotzdem aber eine Relevanz haben, wenn über den Kontext Hamburger Schule nachgedacht wird? Tobias Levin – neben Chris von Rautenkranz einer *der* Hausproduzenten der Hamburger Schule –, war vor einem gesundheitlich bedingten Wechsel an die Regler selbst als aktiver Musiker Teil einiger illustrer Gruppen aus dem Raum HH: Ist seine Band

Cpt. Kirk &, die 1986 mit ihrer ersten LP *Stand Rotes Madrid* auf Alfred Hilsbergs Label What's So Funny About in die Öffentlichkeit tritt, noch einem Kanon der frühen Hamburger Schule zugerechnet und ist mit den frühen Blumfeld angeblich Gegenstand jenes in seiner Existenz strittigen und heute unauffindbaren Zeitungsartikels von Thomas Groß, fällt seine spätere Gruppe Die Erde mit ihrem früh verstorbenen Sänger Tobias Gruben aus der Kategorie: Teils englische Texte, das Anwenden von Sampletechniken, der deutliche Industrial-Einfluss und die implizite Härte klammern die weitestgehend vergessene Band, die sich 1989 in Hamburg stationiert, erst einmal aus, trotz zeitlicher wie räumlicher Nähe zu kanonisierten Gruppen. So sind es die gegenüber der Verwandtschaft der Protagonisten (besonders in der Person Tobias Levins) eklatanten Unterschiede in der Instrumentierung und in der evozierten Stimmung, die in der öffentlichen Wahrnehmung Die Erde außerhalb des Kegels eines Hamburger Scheinwerferlichts vergessen.[24] Mit What's So Funny About sind sie sogar in der „Gründerzeit" der Hamburger Schule auf ihrem in der ersten Inkarnation prominentesten Label vertreten.
Was bedeutet dies für die Fünf-Feld-Analyse, die ja in ihrem Interesse am Kontext einiges Gewicht auf informative Zusammenhänge legt, auch versucht ist, die Wirklichkeit eines Zeitgeistes zu rekapitulieren? Finden wir in der starken Pop- (bis Schlager-) Affinität Blumfelds, der Sterne, Bernd Begemanns oder auch der nachfolgenden Tocotronic das Etikett eines – wenn auch gebrochenen – doch tendenziell eher lebensbejahenden Gesamtcharakters, kleiden sich Die Erde in einen abseitigen, unkommerziellen Sound, der sich dem Hörer zuweilen versperrt und Tendenzen des Avantgarderocks zuspielt, was Text und Musik eine Schärfe gibt; so resümiert Levin: „Die Worte sind genau, die Musik ist noch genauer. Sie durchwandert alle Harmonien und alle Texte wie mit einer Klinge."[25] Doch nicht nur der abseitige Sound in Verbindung zum Text ist hier von Interesse, sondern vor allem das auch in Die Erde ersichtliche vielseitige Spektrum von Künstlern, die doch zusammengehören: Für die Charakterisierung all dessen, was sich unter der Hamburger Schule subsummiert, sind auch jene Elemente der damaligen Hamburger Musiklandschaft relevant, die sich personell im gleichen *Milieu* aufhalten, auch wenn sie klanglich nicht direkt dort verortbar sind.
Hat sich also ein Genrebegriff wie „Hamburger Schule" heute verselbstständig, sollte die Konsequenz für eine Analyse sein, in der Kontextforschung nicht auf vorgefundene Periodisierungen zu vertrauen, sondern in die Tiefe zu gehen – so, wie es Jens Reisloh ja auch verlangt:

„Als fünftes Feld den übergeordneten Kontext, also gesellschaftliche, biographische oder anderweitige Informationen, hinzunehmen ist vor allem bei Popliedern unumgänglich, da Poplieder […] häufig nur in diesem Kontext zu verstehen sind. Die verschiedensten, im engeren Sinne außerliterarischen und außermusikalischen Bereiche müssen in diesem Feld betrachtet werden, weil die Liedthemen – speziell auch im NDL – weit reichen und alle Lebensbereiche des Menschen thematisieren. Bei jedem einzelnen Lied muss je nach Gehalt eruiert werden, welche Bereiche relevant sind und welche Wissenschaften für eine transdisziplinäre Analyse herangezogen werden müssen."[26]

Was ist also das Milieu, in dem sich die Künstler bewegen, welche wechselwirkenden Beeinflussungen sind auszumachen, welche Schwerpunkte und Stimmungen? Auch eine als Kultur zu fassende Struktur wie die Hamburger Schule konstituiert sich aus Komponenten, die aufgebrochen in ihre Einzelteile eine dichte Lesart und Beschreibung erfordert: Spricht Jochen Distelmeyer '92 beispielsweise von „fünf Mark Freiheit [Marijuana?!] und für 30 Mark Bier"[27] ist hier das Paradigma einer Drogenkultur präsent, das sich im Falle von Die Erde mit Heroin[28] zu einem Syntagma erweitert, das für die freidenkende Kunst immer seine Relevanz hatte und noch hat – auch wenn sich die „Freiheit" hier als soziokultureller Ort der Szene interpretieren ließe, so trifft sich die diese Anfang der 90er-Jahre doch in einem Etablissement gleichen Namens.
Generell und besonders für eine kulturpoetische Aneignung der Fünf Feld-Methode Reislohs ist es also notwendig, das Feld Kontext ausdifferenziert und in Symbiose mit den anderen Komponenten zu lesen, wobei alle Zugänge des Verfahrens am jeweiligen Objekt hierarchisiert werden sollten, da die Gegenstände der Lieder sich bezogen auf die fünf Felder unterschiedlich gewichten. Im Falle des mitgebrachten Beispiels[29] eröffnet sich zudem noch

eine weitere interessante Frage: Wie geht man in der NDL-Forschung mit Liedern um, deren Text an keiner Stelle transkribiert ist und deren Texte sich aufgrund von Undeutlichkeiten nicht klar verstehen lassen?
Eine weitere Unzulänglichkeit des Begriffs der Hamburger Schule wird im Falle von Gruppen deutlich, die sowohl vor dem Hintergrund einer Haltung als auch einer Verbindung der Protagonisten untereinander mit der regionalen Verortung nur bedingt oder nicht mehr zu fassen sind. Die seit 1986 existierende Berliner Gruppe Mutter ist in der Person ihres Sängers Max Müller laut Jochen Distelmeyer mit dem größten deutschsprachigen Liedtexter der letzten Jahrzehnte versehen, was dessen möglichen Einfluss auf Distelmeyer nahe legt. Die Band Mutter bezieht Positionen, die zum linken Konsens der Haltung hinter der Hamburger Schule gehören (etwa in ihrem Stück „Michael"[30] über einen homosexuellen Neonazi), obwohl sie sich in ihrem veräußerten Selbstverständnis, keine Diskurspop- oder Rockband zu sein, deutlich von den innerhalb der Szene vorherrschenden Gepflogenheiten abgrenzt. Für den Kontext der Hamburger Schule also personell und thematisch relevant, verhält es sich hier ähnlich wie bei Die Erde, wobei Mutter durchaus in manchen Beispielen musikalisch wie textlich der Hamburger Schule verwandt wirken. Es ist in diesem Beispiel eher die Zugehörigkeit zum Berliner Untergrund, die hier eine Gruppe aufzeigt, die sich im Grenzbereich der Hamburger Schule aufhält und doch erst auf einen zweiten Blick dort zu verorten ist:

„Wie um ein Magnetfeld konfigurieren sich sonst als bloße »Issues« wegdiskutierte Themen zu einem schmerzhaft deutlich wahrnehmbaren System von Widersprüchen; seine [Müllers] mehr herausgebrüllten als gesungenen Texte gleichen einem lauten, unrelativierbaren Aufschrei im Moment plötzlich aufschreiender Klarheit; wo alles, was im Werk von Diskursrockern wie Blumfeld oder Cpt. Kirk &. Bereits zu Abstraktion geronnen ist, als scheinbar unbearbeitetes Rohmaterial ins Werk gesetzt wird. In einem Satz: Mutter reden nicht über Dinge, sie geben keine Erklärungen, sondern stellen dar, indem sie Dinge anders sichtbar machen."[31]

Illustrieren also Die Erde und Mutter die Grenzbereiche der Hamburger Schule und verweisen auf eine begriffliche Schwäche, zeigt sich in ihnen auch die Notwendigkeit, in der Analyse den Fokus möglichst weit zu öffnen, um ein relevantes Feld abstecken zu können.

Zusammengefasst bleibt so zum Begriff der Hamburger Schule zu sagen, dass er begrifflich zunächst höchst problematisch ist, da im Falle der vorgestellten Subkultur der regionale Frame nur von hintergründiger Bedeutung ist und den frühen Vertretern schnell eher als Größe dient, von der es sich abzugrenzen gilt. Hat er sich als Genrebegriff heute verselbstständigt, sind es in seiner populären Verwendung Eigenschaften, die mit dem Selbstverständnis der Gruppen, die er einst zu umschreiben versuchte, nichts weiter zu tun haben, als dass in deutscher Sprache gesungen und dabei Nachdenklichkeit vermittelt wird, und die Künstler musikalisch im weitesten Sinne dem Bereich der Gitarrenmusik zuzurechnen sind. Im historischen Blick funktioniert er dabei noch bis zu einer bestimmten Grenze, da er all jene Gruppen unter sich subsummiert, die eine gemeinsame Haltung als identitätsstiftendes Moment definieren, auch wenn er dabei ungenau ist und relevante Gruppen ausschließt. Heute hingegen unterliegt er einem Bedeutungswandel und bezeichnet eher eine intelligente, deutschsprachige Musik mit Gitarrenaffinität.
Die Analyse des Sprachmaterials hat dabei gezeigt, dass sich auch nicht von *den* Texten der Hamburger Schule im Sinne einer Poetik sprechen lässt, da die Textverfahren und die verbundenen Intentionen unterschiedlicher kaum sein könnten. Gemeinsam ist den Texten der Hamburger Schule dabei jedoch, dass sie nicht auf verselbstständigte Klischees zurückgreifen, sondern Sprache als Ausdrucksmittel individuell neu konstituieren und versucht sind, eine eigene Sprache zu finden.

---

[1] Achelwillm: Zehn Thesen.

[2] Kolossale Jugend: Party, auf: Heile heile Boches, 1989.

[3] Reisloh: Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. S. 158. – Zur Entstehung und

Urheberschaft des Begriffs herrscht eine Kontroverse, die sich wohl nur noch schwerlich lösen lässt. So ist der angeblich begriffsstiftende Artikel zwar in aller Munde (Bsp. Tobias Levin), lässt sich aber nicht lokalisieren.

[4] Fischer: Hamburger Schule. S. 12.

[5] Vergl. »Hamburg Calling«: Hier sprechen beispielsweise Frank Spilker, Kristof Schreuf und Tobias Levin davon, dass sie sich in ihrem Selbstverständnis nicht durch ihre regionale Nachbarschaft verbandelt fühlten, sondern durch den dezidiert benannten Faktor Haltung. So wird klar, dass es sich bei der Hamburger Schule eigentlich um einen offenen Raum handelt, der sich über die regionalen Grenzen der Hansestadt hinwegsetzt

[6] Tocotronic: Ich bin neu in der Hamburger Schule, auf: Nach der verlorenen Zeit, 1995.

[7] Fischer: Hamburger Schule. S. 12.

[8] Blumfeld: Mein System kennt keine Grenzen, auf: Old Nobody, 1999.

[9] s. Beispiele 2. u. 3.

[10] Haase/Distelmeyer: Plan B Talk.

[11] Die Lassie Singers waren in dieser Zeit neben den Hamburgerinnen Die Braut haut ins Auge eine der wenigen Bands mit weiblicher Beteiligung.

[12] Dax/Schreuf: Kunstsprache. S. 80.

[13] Grether: Kolossale Jugend.

[14] Dax/Schreuf: Kunstsprache. S. 80.

[15] Ebd.

[16] Ebd., S. 79f.

[17] Kolossale Jugend: Kolossale Jugend.

[18] Im Blumfeld-Stück „Penismonolog" lautet der Refrain „Auf dass die ander'n aufhör'n, mit sich selbst zu reden"; eine Umkehrung der Kolossale Jugend-Zeile „Auf dass die ander'n anfangen, mit sich selbst zu reden". Auf dem Album „Testament der Angst" (2001) wird Distelmeyer Schreufs textliche Vorarbeit auf besondere Weise honorieren. Im Stück „Anders als glücklich" singt Distelmeyer „Anders als glücklich / hat Kristof Schreuf gesagt", womit er unüblicherweise auch einmal einen Zitatnachweis direkt im Stück mitliefert.

[19] Die Blumfeld-Fanseite skyeyeliner.endorphin.ch versucht einige von Distelmeyer verwendeten Zitate zu entschlüsseln.

[20] Thomas: Sinn. S. 3.

[21] Hüttmann/Distelmeyer: Verkörperung.

[22] Kafka: Verwandlung. S. 5.

[23] Haase/Distelmeyer: Plan B Talk.

[24] Die Erde werden zwar im Wikipedia-Artikel zur Hamburger Schule aufgeführt, lassen sie sich mit den heute etablierten Kriterien jedoch nicht fassen.

[25] Levin/Happel/Krämer: Vorspiel für Tobias Levin. S. 25.

[26] Reisloh: Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot. S. 43.

[27] Blumfeld: Zeittotschläger, auf: Ich-Maschine 1992.

[28] Tobias Gruben starb am 02.11.1996 an einer Überdosis Heroin. Vergl.: H. H.: Back Again. Independent.

[29] Die Erde: Graben, auf: Kch Kch Kch 1989.

[30] Mutter: Michael, auf: Du bist nicht mein Bruder 1993.

[31] Gurk: Ich bin er. S.17.

Literaturverzeichnis:

- Achelwilm, Doris. Mit den Goldenen Zitronen durch die Krise. Zehn Thesen zur „Entstehung der Nacht", auf http://www.die-goldenen-zitronen.de/aktuelles.php (Zuletzt aufgerufen am 11.01.2012)

- Dax, Max und Kristof Schreuf (Interview): Auf der Suche nach einer eigenen Kunstsprache, in: Spex. Magazin für Popkultur #308. Berlin Mai/Juni 2007. S. 78-80.

- Fischer, Björn. Die Lyrik der späten Hamburger Schule (1992-1999). Eine intermediale Untersuchung, Norderstedt 2007. [Magisterarbeit]

- Grether, Kerstin. Kerstin Grether versteht die Kolossale Jugend, auf. http://www.lado.de/classix /er_grether.html (Offizielle Homepage des Labels Lado, dem Nachfolger von L'Age d'Or; zuletzt aufgerufen am 12.02.2012)

- Gurk, Christoph: Ich bin er, in: Spex. The German Issue 8/93. Köln August 1993. S. 17.

- H., H.: Back Again: Independent., auf: http://www.backagain.de/independ/gruben.htm (zuletzt aufgerufen am 16.02.2012)

- Haase, Till und Jochen Distelmeyer (Interview): 1LIVE Plan B Talk vom 02.09.09. Eigenes Transkript.

- Hüttmann, Oliver und Jochen Distelmeyer (Interview): Die Verkörperung des Neins, auf: http://www.spiegel.de /kultur/musik/0,1518,135448,00.html (Veröffentlicht am 22.05.2001, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012)

- Kafka, Franz: Die Verwandlung, Stuttgart 2001.

- Kalbitzer, Marcus: Kolossale Jugend. Halt's Maul Deutschland!, auf: http://www.westzeit.de/interviews /index.html?id=527 (Veröffentlicht am 1.11.2004, zuletzt aufgerufen am 12.01.2012)

- Kolossale Jugend: Die Kolossale Jugend über die Kolossale Jugend., auf: http://www.lado.de/classix /er_kolossale.html (Offizielle Homepage des Labels Lado, dem Nachfolger von L'Age d'Or; zuletzt aufgerufen am 12.02.2012)

- Levin, Tobias / Happel, Lutz / Krämer, Ralf: Vorspiel für Tobias Levin (Interview)., in: Spex. Magazin für Popkultur #332. Berlin Mai/Juni 2011. S. 25.

- Reisloh, Jens: Deutschsprachige Popmusik. Zwischen Morgenrot und Hundekot, Münster 2011. S. 43.

- Thomas, Tobias: Der Sinn des Kampfes, in: Spex. Magazin für Popkultur #245. Köln Juni 2001. S. 1-3.

Eingestellt von Hendrik Otremba

Recommend this on Google

Keine Kommentare:

Kommentar veröffentlichen

Neuerer Post Startseite Älterer Post

Abonnieren Kommentare zum Post (Atom)

Simple-Vorlage. Powered by Blogger.