

E

ESCRIPTA

Marc Sygalski

**Das »politische Lied« in der
Bundesrepublik Deutschland
zwischen 1964 und 1989**

am Beispiel von Franz Josef Degenhardt,
Hannes Wader und Reinhard Mey

Marc Sygalski

Das »politische Lied« in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1964 und 1989
am Beispiel von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey

This work is licensed under the
[Creative Commons](#) License 3.0 “by-nd”,
allowing you to download, distribute and print the
document in a few copies for private or educational
use, given that the document stays unchanged
and the creator is mentioned.
You are not allowed to sell copies of the free version.



Marc Sygalski

Das »politische Lied«
in der Bundesrepublik Deutschland
zwischen 1964 und 1989

am Beispiel von Franz Josef Degenhardt,
Hannes Wader und Reinhard Mey

eScripta
Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik
Band 1



Seminar für Deutsche Philologie
Georg-August-Universität Göttingen 2011

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de>> abrufbar.

Erschienen in der Reihe

eScripta. Göttinger Schriftenreihe für studentische Germanistik.

In der elektronischen Schriftenreihe eScripta werden herausragende Arbeiten von Studierenden des Göttinger
Seminars für Deutsche Philologie publiziert.

ISSN: 2192-0559

<http://www.escripta.de>

Herausgeber der Reihe

Seminar für Deutsche Philologie der Georg-August-Universität Göttingen

Hartmut Bleumer, Andrea Bogner, Albert Busch, Hiltraud Casper-Hehne, Heinrich Detering, Anke Detken, Ruth
Florack, Udo Friedrich, Anke Holler, Gerhard Kaiser, Ina Karg, Gerhard Lauer, Markus Steinbach, Claudia
Stockinger, Simone Winko

Anschrift des Autors

Marc Sygalski

Marc.Sygalski@t-online.de

Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Kunstform des »politischen Liedes«. Untersucht wird die Entwicklung des politischen Liedes von 1964-1989 am Beispiel seiner exponierten Vertreter Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey. In drei Themenkomplexen wird in dieser Arbeit unter anderem den Fragen nachgegangen, welche Ziele die Autoren politischer Lieder verfolgen, welche Umstände zum Bruch der deutschen Lied- und Singkultur in den 1950er Jahren führten und inwieweit sich Absichten und Funktionen des »politischen Liedes« zwischen 1964 und 1989 gewandelt haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung: der <i>Traum vom Frieden</i> im »politischen Lied«	1
2. Das »politische Lied«: eine eigenständige Kunstform	6
2.1. Funktionen und Absichten des »politischen Liedes«.....	11
2.2. Das »politische Lied« und sein Autor: der Liedermacher	14
2.2.1. <i>Für wen ich singe</i> – die Motivation, »politische Lieder zu schreiben	17
2.2.2. <i>Wes Brot ich ess', des Lied ich singe</i> – Traditionslinien von Degenhardt, Wader und Mey	20
2.2.3. <i>Ein Stück Musik von Hand gemacht</i> – Abgrenzungs- und Inszenierungsstrategien der Liedermacher	24
2.3. Das »politische Lied« und der Liedermacher im literarischen Feld	29
3. Die Entwicklung des »politischen Liedes« in der Bundesrepublik Deutschland	33
3.1. »Prä-Waldeck«: die deutschsprachige Musikkultur der 1950er Jahre	35
3.2. Die Burg Waldeck-Festivals (1964 bis 1969)	39
3.2.1. Etablierung der Burg Waldeck-Festivals (1964 bis 1966).....	40
3.2.2. Politisierung der Burg Waldeck-Festivals (1967).....	43
3.2.3. »Implosion« der Burg Waldeck-Festivals (1968 und 1969)	46
3.3. Das »politische Lied« in den 1970er Jahren	48
3.3.1. <i>Über den Wolken</i> – das »politische Lied« zwischen Popularisierung und Kommerzialisierung	53
3.3.2. <i>Genug ist nicht genug</i> – die zweite Liedermacher-Generation am Beispiel von Konstantin Wecker	56
3.4. Das »politische Lied« in den 1980er Jahren	59
3.4.1. <i>Uns bleibt keine Wahl</i> – Renaissance des »politischen Liedes«.....	62
3.4.2. <i>Rondo Pastorale</i> – der »Rückzug ins Private«	65
4. Ausprägungen und Vertreter des »politischen Liedes«	67
4.1. Ein »versoffener Chronist«: Franz Josef Degenhardt	69

4.1.1. <i>Schmuddelkinder</i> – Degenhardts frühe »Kritik der leisen Töne«	71
4.1.2. <i>Zwischentöne sind bloß Krampf</i> – Degenhardts Hinwendung zum »Agitprop«	76
4.1.3. <i>Mit aufrechtem Gang</i> – »Polit-Kitsch« im Dienst kommunistischer Überzeugungen	80
4.1.4. <i>Da müssen wir durch</i> – Degenhardts politischer Taumel zwischen Entschlossenheit und Enttäuschung	86
4.2. Ein »politischer Bauch«: Hannes Wader	91
4.2.1. <i>Der Tankerkönig</i> – Waders Sprach- und Figurenwelt	96
4.2.2. <i>Trotz alledem</i> – Wader rehabilitiert Volks- und Arbeiterlieder	102
4.2.3. <i>Es ist an der Zeit</i> – Waders Lieder für Frieden und Solidarität	108
4.3. <i>Wie Orpheus singen</i> : Reinhard Mey	113
4.3.1. <i>Annabelle, ach Annabelle</i> – das gesellschaftskritische Lied von Reinhard Mey	116
4.3.2. <i>Nein, meine Söhne geb' ich nicht</i> – das Private im Politischen und das Politische im Privaten	120
5. <i>Dass nichts bleibt wie es war</i> – Schlussbemerkungen und offene Fragen	122
6. Literatur- und Quellenverzeichnis	127
7. Anhang	132
Liedtexte von Franz Josef Degenhardt	132
Liedtexte von Hannes Wader	143
Liedtexte von Reinhard Mey	155

1. Einleitung: der *Traum vom Frieden* im »politischen Lied«

»Tot sind unsre Lieder, / unsre alten Lieder«¹, beklagt Franz Josef Degenhardt 1968. Der Liedermacher beschreibt in seinem Lied *Die alten Lieder* den Zustand der deutschen Liedkultur in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Degenhardt gilt als *der* Autor, Sänger und Interpret, der das »politische Lied« in den 1960er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland wieder populär macht. Mittels skurriler Bilder, grotesker Geschichten und ausdrucksstarker Metaphern beschreibt Degenhardt in seinen frühen Liedern wie *Rumpelstilzchen* (1963)² und *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) die bundesdeutsche Nachkriegsgesellschaft. Noch im Vorfeld der sich ankündigenden Studentenbewegung, mit der sich der 1931 geborene Rechtswissenschaftler sympathisiert, übt Degenhardt harsche Sozialkritik, die kennzeichnend ist für seine späteren Lieder.³ Bereits 1964 nimmt Degenhardt am Musikfestival *Chansons, Folklore, International – Junge Europäer singen* auf der Ruine der Burg Waldeck im Rhein-Hunsrück-Kreis in Rheinland-Pfalz teil, dem ersten großen und medienwirksamen Musikfestival in der Bundesrepublik Deutschland. Die große Resonanz, die seine kritischen Lieder dort finden, erklärt sich Degenhardt rückblickend so: »Weil allgemein im intellektuellen Spektrum vermisst wurde, dass keine deutschen Lieder mehr gesungen wurden. Deshalb hörte man genau zu.«⁴

Auf Burg Waldeck trifft Degenhardt erstmals auf politische und sozialkritische Sänger wie Hein und Oss Kröher, Peter Rohland, Dieter Süverkrüp, Hanns Dieter Hüsch, Hannes Wader und Reinhard Mey. »Hannes Wader singt und schreibt keine Lieder, von denen er glaubt, dass sie seinem Publi-

¹ Siehe Franz Josef Degenhardt: *Die Lieder*. Berlin 2006. S. 71. Die Liedtexte von Franz Josef Degenhardt werden nach dieser Ausgabe zitiert. Der vollständige Text des Liedes *Die alten Lieder* (1968) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

² In Klammern dargestellte Jahreszahlen geben das Jahr der Erstveröffentlichung des Albums oder des Liedes an.

³ Vgl. Michael Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969. Chansons, Folklore, International*. Hambergen 2008. S. 124.

⁴ Zitiert wird Degenhardt. Siehe ebd. S. 125.

kum gefallen würden«⁵, ist auf der Hülle der ersten Langspielplatte von Hannes Wader zu lesen, die 1969 unter dem unpräzisen Titel *Hannes Wader singt eigene Lieder* erscheint. Wader »vertritt ausschließlich seine eigene Meinung«⁶. Er singt für die *Blumen des Armen*, fristet bei den *Strengen Gesellen* sein Dasein als Außenseiter der Gesellschaft und schildert die romantische *Begegnung* mit einer Unbekannten, deren »Sommersprossen auf ihrer Nase« er »gern gezählt« hätte.⁷ Zur gleichen Zeit wünscht sich Reinhard Mey, »wie Orpheus« zu singen. Im Begleittext seiner ersten Langspielplatte *Ich wollte wie Orpheus singen* (1967) heißt es: »Es klingen aus seinen Liedern Freude und Melancholie, Ich-bezogenes Erlebnis und trotzdem tatkräftige Aussage der jungen Generation.«⁸ Im Umkreis der Sänger auf Burg Waldeck wirken die Lieder von Reinhard Mey angepasst, geradezu verträumt. Dass Reinhard Mey »trotzdem« kritische Lieder schreiben kann in diesem Kontext durchaus als Entschuldigung verstanden werden. Reinhard Mey »protestiert, – aber nicht laut und mit Schlagworten, sondern er zwingt seine Zuhörer zum Mitdenken und lässt sie selbst Erkenntnisse und Schlüsse ziehen.«⁹ Bezeichnenderweise ließe sich diese Beschreibung ohne weiteres auf ein Album von Reinhard Mey der 1970er oder 1980er Jahre übertragen – oder auch auf eines aus dem Jahr 2007.¹⁰ Verse von Mey wie »Über den

⁵ Zitiert wird Knut Kiesewetter, Produzent der ersten Langspielplatte von Hannes Wader. Siehe Knut Kiesewetter: *Knut Kiesewetter über Hannes Wader*. Begleittext der ersten Langspielplatte von Hannes Wader *Hannes Wader singt eigene Lieder*. Musiklabel Philips. Hamburg 1969.

⁶ Siehe ebd.

⁷ Zitiert werden Liedtitel der Langspielplatte *Hannes Wader singt eigene Lieder* (1969). Die Liedtexte von Hannes Wader werden zitiert nach: Ulrich Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war. Hannes Wader und seine Lieder*. Hamburg 1984. Hier S. 44. Das Liederbuch enthält alle Lieder, die Wader bis 1984 veröffentlicht hat. Ergänzt wird das Buch durch zahlreiche Beiträge, die sich sowohl mit künstlerischen als auch mit persönlichen Aspekten beschäftigen. Beiträge zur Medienresonanz werden für die Untersuchung des Werkes von Hannes Wader in Kapitel 4.2 aufschlussreich sein.

⁸ Zitiert wird Walther Richter, Co-Autor und Produzent der ersten Langspielplatte von Reinhard Mey. Siehe Walther Richter: *Neue deutsche Songs und Chansons*. Begleittext der ersten Langspielplatte von Reinhard Mey *Ich wollte wie Orpheus singen*. Musiklabel Interdiscord. Stuttgart 1967.

⁹ Siehe ebd.

¹⁰ Zuletzt erschienen ist das 24. Studioalbum *Bunter Hund* (2007), vgl. Reinhard Mey: *Alle Lieder. Frédéric Mey. Toutes les chansons. 11. erweiterte Auflage*. Berlin 2007. S. 721. Die Liedtexte von Reinhard Mey werden nach dieser Ausgabe zitiert.

Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein«¹¹ oder auch »Der Mörder ist immer der Gärtner«¹² wurden zu Aphorismen im deutschen Sprachraum.

Degenhardt, Wader und Mey gehören dem engen Zirkel jener Liedermacher an, die das »politische Lied« im Rahmen der Musikfestivals auf Burg Waldeck zwischen 1964 und 1969 populär machen. Es bietet sich daher an, die Entwicklung des »politischen Liedes« ab 1964 zu untersuchen, wenn gleich der Exkurs in die deutschsprachige Musikkultur der 1950er Jahre sinnvoll erscheint, um die Anliegen der Liedermacher der 1960er Jahre nachvollziehen zu können. Das Jahr 1989 markiert für Franz Josef Degenhardt und für Hannes Wader sowohl eine politische als auch eine literarische Zäsur. Es bietet sich für die Analyse des »politischen Liedes« daher an, hier einen zeitlichen Schnitt zu setzen. Reflektiert werden die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche von 1989 auf den Alben *Wer jetzt nicht tanzt* (1990) von Franz Josef Degenhardt, *Farben* (1990) von Reinhard Mey und *Nie mehr zurück* (1991) von Hannes Wader. Auf die vielförmigen und unterschiedlichen Ausdrucksweisen des »politischen Liedes« verweist nicht zuletzt der in Anführungszeichen gesetzte Begriff – denn *das* »politische Lied« gibt es nicht. Ein grundlegendes Ziel dieser Arbeit ist es, ebendiese Vielfalt am Beispiel der Lieder von Degenhardt, Wader und Mey aufzuzeigen. Eine örtliche Begrenzung auf den Untersuchungsgegenstand »politisches Lied« wurde mit der Auswahl seiner Vertreter bereits getroffen: die Beschränkung auf Vertreter des »politischen Liedes« der Bundesrepublik Deutschland ist geradezu notwendig, da die Ausgangslage für die vielfältige und sehr aktive Produktion kritischer Lieder in der Deutschen Demokratischen Republik grundsätzlich eine andere ist.¹³

»Politische Lieder« sind ein Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse. Für Holger Böning ist das »politische Lied« daher »nicht nur politik- und kulturgeschichtlich von Interesse, sondern auch literatur-, musik- und nicht zuletzt kommunikationsgeschichtlich aufschlussreich.«¹⁴ Grundlegende Fra-

¹¹ Zitiert wird aus dem Lied *Über den Wolken* (1974). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 633.

¹² Zitiert wird aus dem Lied *Der Mörder ist immer der Gärtner* (1971). Ebd. S. 160.

¹³ Eine Einführung in das »politische Lied« der DDR gibt Holger Böning: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR*. Bremen 2004. S. 185ff.

¹⁴ Siehe ebd. S. 5.

gen, die im Rahmen dieser Arbeit beantwortet werden sollen, sind diese: Welche Ziele verfolgten und verfolgen die Autoren »politischer Lieder«? Welche Umstände führten zu dem Bruch der deutschen Lied- und Singkultur in den 1950er Jahren? Wie haben sich die Absichten und Funktionen des »politischen Liedes« zwischen 1964 und 1989 gewandelt? Welche Bedeutung ist den Musikfestivals auf Burg Waldeck für die Popularität des »politischen Liedes« in den 1960er Jahren beizumessen? Und inwiefern prägen Degenhardt, Wader und Mey nachhaltig das kritische Lied in Deutschland? In drei thematischen Schwerpunkten sollen diese Kernfragen beantwortet werden. In einem ersten Themenkomplex sollen Charakteristika des »politischen Liedes« und Besonderheiten seines Autors, dem »Liedermacher« herausgearbeitet werden. Die Einheit des Liedes aus Text und Musik birgt im Vergleich zur politischen Lyrik Besonderheiten, denn »wenn der Konsument sich auch über die Text-Musik-Struktur und die Rezeptionsprobleme nicht den Kopf schwer macht, so genießt und erleidet er die beabsichtigte Wirkung des Liedes dennoch.«¹⁵ Die Analyse von Abgrenzungs- und Inszenierungsstrategien der Liedermacher in Form von poetologischen Selbstkommentaren, Interviews und Plattencovern kann in diesem Kontext überaus aufschlussreich sein für die Analyse des »politischen Liedes«. In einem zweiten Themenschwerpunkt soll die Entwicklung des »politischen Liedes« in der Bundesrepublik Deutschland in vier Abschnitten chronologisch nachvollzogen und im Zusammenhang erläutert werden: Zunächst sollen die 1950er Jahre als Bruch in der Geschichte des »politischen Liedes« im Wesentlichen erörtert werden – eine überaus notwendige Analyse, um die Anliegen der frühen Lieder von Franz Josef Degenhardt nachvollziehen zu können. Darauf aufbauend kann die Hochzeit des »politischen Liedes« von 1964 bis 1969 dargestellt werden – eine grundlegende Betrachtung für die Analyse der frühen Werke von Degenhardt, Wader und Mey. In den 1970er Jahren wird der von Hannes Wader besungene *Traum vom Frieden* (1979) deutschsprachiger Liedermacher immer deutlicher artikuliert. Ein Ausblick auf die Entwicklung des »politischen Liedes« in den 1970er und 1980er Jahren dient schließlich als Grundlage für den dritten Themenkomplex dieser Arbeit: die

¹⁵ Siehe Wolf Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen*. Köln 1997. S 190-191.

Analyse der Werke von Degenhardt, Wader und Mey zwischen 1964 und 1989. Sowohl thematische Schwerpunkte als auch Entwicklungen innerhalb der Werke sollen dabei herausgearbeitet werden.

Grundlegende Beiträge zur Entwicklung des »politischen Liedes« in den 1960er und 1970er Jahren haben Heinz Ludwig Arnold¹⁶, Michael Kleff¹⁷ und Thomas Rothschild¹⁸, einem der »zahlreichen selbst ernannten Reich-Ranickis der Folk-Bewegung«¹⁹, vorgelegt. Das »politische Lied« der 1970er und 1980er Jahre gehört zu den wenig erforschten Quellen der jüngeren Literatur-, Musik- und Kulturgeschichte. Während das Interesse des Publikums am »politischen Lied« in den 1970er Jahren eher noch zunimmt, bricht das Interesse der Literaturwissenschaft für das »politische Lied« in den 1970er Jahren nahezu vollständig ab. Das ist bedauerlich, denn »politische Lieder« »begleiten auf ihre eigene Art Geschichte, sie erzählen Geschichte – und Geschichten – und zu einem guten Teil sind sie selbst bereits wieder Geschichte.«²⁰ In den Kanon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur werden in den 1960er Jahren allein Wolf Biermann²¹ und Franz Josef Degenhardt aufgenommen. Biermann zählt zu den wenigen Liedermachern, die sich auch theoretisch mit dem Schreiben von kritischen Liedern auseinandergesetzt haben. Wenngleich die Lieder von Wolf Biermann in dieser Arbeit nicht im Mittelpunkt stehen werden, so soll seine Ästhetik des Liederschreibens mit dem bemerkenswerten Titel *Wie man Verse macht und Lieder*²² als hilfreiche Schablone dienen, um Gattungsspezifika des »politischen Liedes« herauszuarbeiten. Ergänzt werden die grundlegenden Forschungsbeiträge durch Zeitungsberichte und persönliche Rückblicke von Degen-

¹⁶ Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Franz Josef Degenhardt: politische Lieder 1964-1972*. München 1972.

¹⁷ Michael Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969. Chansons, Folklore, International*. Hambergen 2008.

¹⁸ Thomas Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. Frankfurt 1980.

¹⁹ Siehe Carl-Ludwig Reichert: *Folk*. München 2008. S. 190.

²⁰ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 15.

²¹ Der Lyriker und Liedermacher Wolf Biermann hat das deutschsprachige »politische Lied« entscheidend mitgeprägt – sowohl in der BRD als auch in der DDR. Eine Einführung in die komplexen Zusammenhänge seiner Ausbürgerung im Jahr 1976 und in das Werk Biermanns gibt Roland Berbig: *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung. Forschungen zur DDR-Geschichte*. Band 2. Berlin 1994. S. 11-28.

²² Wolf Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen*. Köln 1997.

hardt, Wader und Mey. Eine kritische Analyse erscheint insbesondere hier erforderlich. Fragen, die innerhalb dieser Arbeit nicht geklärt werden können, werden am Ende der Betrachtungen unter dem Gliederungspunkt »*Dass nichts bleibt wie es war* – Schlussbemerkungen und offene Fragen« noch einmal aufgegriffen und durch einen Ausblick auf das »politische Lied« nach 1989 komplettiert. Im Anhang dieser Arbeit werden die vollständigen Texte der ausführlicher behandelten Lieder von Degenhardt, Wader und Mey beigelegt.

2. Das »politische Lied«: eine eigenständige Kunstform

Die Wirkungskraft des »politischen Liedes« ist mitunter erstaunlich. Der Blick auf den Text allein kann das Potenzial der Lieder von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey jedoch nicht erklären. Holger Böning stellt heraus, dass das »politische Lied« als eigenständige Kunstform betrachtet werden muss, denn erst »die Macht der Töne«²³ lässt das Lied »zum Mittel politischer Identitätsfindung werden«²⁴. Auch Heinz Ludwig Arnold verweist auf die besondere Kunstform und bemerkt, Degenhardts Lieder seien, »nur als Texte genommen, einfach nicht ganz das, was sie unterm Gitarrenschlag sind, auch wenn sie selbst als bloße Texte immer noch genügend beunruhigen, herausfordern und fesseln.«²⁵ Die Wirkungskraft des »politischen Liedes« liegt in seiner Machart begründet, dem Ineinandergreifen von Text und Musik. Die Darbietung des Liedes durch seinen Autor und Komponisten, dem »Liedermacher«, ist wiederum mit dieser Einheit eng verbunden. Dieser Dreiklang aus Text, Musik und Vortrag ist für das »politische Lied« ein grundlegendes Charakteristikum, sodass es für die Analyse des »politischen Liedes« am Beispiel der Lieder von Degenhardt,

²³ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 7.

²⁴ Ebd.

²⁵ Siehe Arnold (Hrsg.): *Politische Lieder 1964-1972*. S. 30.

Wader und Mey zunächst sinnvoll erscheint, die Beziehung dieser drei Komponenten zueinander zu untersuchen. Degenhardt etwa entscheidet sich zu Beginn seiner Karriere bewusst für das gesungene Lied und gegen das gelesene Gedicht als Kunstform. Degenhardt erkennt in den frühen 1960er Jahren, dass er mit geschriebener Lyrik kein breites Publikum erreicht hätte. Das Ziel von Degenhardt ist aber nicht der kommerzielle Erfolg, ihm geht es um etwas viel Grundsätzlicheres: Seine kritischen Texte sollen Gehör finden. »Wer las denn noch Gedichte – und wie konnte man an die Verleger herankommen?«²⁶ fragt sich der Liedermacher in einem Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. Degenhardt scheute den Weg über das diffizile Verlagswesen und besann sich, dass er Gitarre spielen konnte. So trug er seine ersten Gedichte zur Gitarre vor, die schließlich zu Liedern wurden.²⁷ Die musikalische Umsetzung der Texte dient bei Degenhardt zunächst also nur als Mittel zum Zweck, nämlich um rezipiert zu werden.

Wenn der Text beim »politischen Lied« nur die halbe Sache ist, in welchem Verhältnis können dann Text und Musik zueinander stehen? Selbst beim »politischen Lied«, wo dem Text eine besondere Bedeutung zugeschrieben wird, »gewinnt die Aussage [...] häufig erst durch eine Vertonung [Wärme und Emotionalität] und kann so eine nur der Liedform eigentümliche Überzeugungskraft und Wirkung entfalten.«²⁸ Wolf Biermann diskutiert in seiner Poetik der Liedermacherei die Frage: »Ist Musik wirklich eine Hure, die mit jedem Text geht?«²⁹ Der Frage geht offenbar die Vermutung voraus, die Musik sei für das »politische Lied« allenfalls schmückendes Beiwerk, ähnlich wie der Text im Bereich des »Schlagers«³⁰ oftmals nur Beiwerk einer eingängigen Melodie ist. Doch das »politische Lied« ist nicht einfach

²⁶ Siehe Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz. Franz Josef Degenhardt und seine politischen Lieder*. Hamburg 1975. S. 20.

²⁷ Vgl. ebd.

²⁸ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 7.

²⁹ Wolf Biermann zitiert Ernst Bloch. Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 5.

³⁰ Eine allgemeingültige Definition des Begriffes »Schlager« kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Inhaltlich beschränkt sich der »Schlager« zumeist auf einfache Glücksbotschaften, im Gegensatz zum »politischen Lied« ist er stark kommerziell ausgerichtet. Grundsätzlich benennt das »politische Lied« die Realität wie sie wirklich ist, wohingegen der Schlager die Realität verschönt darstellt. Im Gliederungspunkt 2.2.3. »*Ein Stück Musik von Hand gemacht – Abgrenzungs- und Inszenierungsstrategien der Liedermacher*« werden Eigenschaften des »Schlagers« in Abgrenzung zum »politischen Lied« noch einmal deutlich.

nur ein vertontes Gedicht mit kritischem Inhalt. Biermann unterscheidet vier Beziehungstypen, die Text und Musik miteinander eingehen können: Die Musik »serviert«, »kopiert«, »interpretiert« oder »kontrapunktiert« den Text.³¹ Für das »politische Lied« sind vor allem der dritte und vierte Beziehungstyp funktional, denn die Musik will stets »mehr als eine Funktion des Textes sein.«³² Wenn Reinhard Mey »Was kann schöner sein auf Erden / als Politiker zu werden«³³ singt, so interpretiert die Musik den Text, indem die Ironie des Textes durch den ausgelassenen, heiteren und schnellen Gesang Meyers und das stimmungsvolle Arrangement intensiviert wird. Besonders ausdrucksstark sind Biermann zufolge jene Lieder, die dem vierten Beziehungstypus folgen: »Die Musik kontrapunktiert den Text und komplettiert damit das Gesamtkunstwerk.«³⁴ Die musikalische Umsetzung setzt hier einen Widerspruch zum Text und formuliert eine Haltung, die der Text selbst nicht vorgibt.

Für die Lieder von Degenhardt hat die Musik eine grundlegend andere Funktion als für die Lieder von Biermann. Interpretierend oder kontrapunktierend wirkt die Musik bei Degenhardts Liedern im Verständnis von Biermann nicht. Degenhardt »bedient sich der Musik als eines Mittels der Verdeutlichung, der Akzentuierung, der Verschärfung des im Text Gemeinten.«³⁵ Als die Lieder von Degenhardt gegen Ende der 1960er Jahre in ihrer politischen Aussage deutlicher und unmissverständlicher werden, spitzt sich diese Funktion der musikalischen Umsetzung zu. Zu Beginn der 1970er Jahre haben die Lieder Degenhardts kaum noch etwas Melodisches und »lassen höchstens noch in einer refrainartigen Wendung Fetzen von Melodik herunterhängen [...]«³⁶ Der Gesang wird zum »nuancierten und gleichwohl massiv-auffordernden Sprechen.«³⁷ Degenhardt stellt den Text immer klarer in

³¹ Vgl. Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 182.

³² Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 186.

³³ Zitiert wird aus dem Lied *Was kann schöner sein auf Erden als Politiker zu werden* (1973). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 668. Biermann erweckt den Eindruck, kritische Inhalte und eingängige Melodien würden sich grundsätzlich ausschließen. Zahlreiche Lieder von Degenhardt, Wader und Mey widerlegen diesen Anschein.

³⁴ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 182.

³⁵ Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 58.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

den Vordergrund, nichts soll von seiner Aussage und Deutlichkeit ablenken. Mit dem Ohrwurm *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) haben Degenhardts Lieder gegen Ende der 1960er Jahre sowohl musikalisch, formal als auch inhaltlich nur noch wenig gemein.³⁸

Die Lieder von Degenhardt, Wader und Mey entstehen grundsätzlich auf ähnliche Art und Weise: Die musikalische Umsetzung folgt einer Textidee. Im Liederschreiben zeigt Mey eine bemerkenswerte Konsequenz. Alle drei Jahre, in früheren Jahren auch in kürzeren Zeitabständen, geht Mey in Klausur, um ein Dutzend neuer Lieder zu schreiben. »So haben es Thomas Mann und Richard Wagner gehalten« bemerkt der Musiker Götz Alsmann, allerdings hat »Reinhard Mey mehr Alben komponiert und gedichtet als beide zusammen Bücher und Opern.«³⁹ Schon quantitativ sei das Werk von Reinhard Mey mit über 300 Liedern daher ein »Opus magnum«⁴⁰. Die Lieder von Mey tragen ihre unverwechselbare Handschrift, die sich in einer besonderen Liebe zum Detail zeigt. Manche Lieder wirken als gelesene Texte derart sperrig und holprig, dass eine Vertonung unmöglich erscheint. Ungeöhnliche Wortbetonungen und Vokaldehnungen zur Einhaltung des Versmaßes werden zu einer typischen Eigenheit der Lieder von Mey. Hannes Wader wiederum folgt beim Schreiben seiner Lieder keinem festen Rhythmus, bei ihm scheint die Motivation zu Singen generell stärker ausgeprägt und beständiger zu sein als die Motivation, Lieder zu schreiben.⁴¹

Die Frage, in welchem Verhältnis Text und Musik beim »politischen Lied« zueinander stehen, ist mit der grundsätzlichen Frage verbunden, in welchem Verhältnis Kunst und Politik zueinander stehen. »Ein garstig Lied! Pfui! ein politisch Lied / Ein leidig Lied!«⁴² heißt es im *Faust I* von Johann Wolfgang von Goethe. Das »politische Lied« wird zu einem stechenden

³⁸ Degenhardts Hinwendung zum »Aggitprop« wird in Kapitel 4.1.2. dieser Arbeit vertieft.

³⁹ Siehe Reinhard Mey: *Über den Wolken. Lieder aus 4 Jahrzehnten. Von Orpheus bis Rüm Hart*. Begleitheft zur CD. Mit einem Vorwort von Götz Alsmann. Musiklabel EMI. Köln 2003. S. 5.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Im Liederschreiben sei Wader »sehr langsam«, er singe »alle Lieder, die nicht bei drei auf dem Baum sind.« Siehe Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁴² Biermann zitiert Goethe. Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 9.

»Dorn im Ohr«⁴³. Der Titel der von Bernhard Lassahn herausgegebenen Anthologie »politischer Lieder« ist bemerkenswert: *Das lästige Liedermacher-Buch* ist nicht etwa selbst lästig, vielmehr wirken die Texte des Liedermachers mit ihrer kritischen, gesellschaftlichen oder politischen Tendenz »lästig« – sie stören, kritisieren und prangern an.⁴⁴ Liedermacher wie Degenhardt, Wader und Mey geht es in ihren »politischen Liedern« grundsätzlich um die Kritik an der Politik und um ein Urteil über sie. Trotz ihrer Nähe zur *Deutschen Kommunistischen Partei* (DKP) in den 1970er Jahren können Degenhardt und Wader nicht als parteipolitische Künstler bezeichnet werden, denn ihre künstlerische Autonomie steht zu keinem Zeitpunkt in Frage. Auch der Liedermacher Konstantin Wecker betont, als »Parteibarde« sei er schon aufgrund seiner Unfähigkeit, irgendeiner anderen als seiner eigenen Meinung zu folgen, völlig ungeeignet.⁴⁵ Wecker beantwortet die Frage, wie viel Politik die Kunst vertrage, mit Nachdruck und beklagt einen »eklatanten Mangel an politisch engagierter Kunst«⁴⁶. Künstler hätten die Aufgabe, »sich einzumischen und die Finger auf die Wunden zu legen.«⁴⁷ Dabei gehe es ihm nicht um »gesungene Parolen, Agitationstheater oder um moralisierende Pädagogik in der Kunst«, es gehe ihm nicht mal um politische Kunst, »sondern um solche, die gesellschaftlich und zukunftsrelevant ist.«⁴⁸ Die Funktionen des »politischen Liedes« und die Absichten, die der Liedermacher mit dem Schreiben von kritischen Liedern verfolgt, sind bisweilen sehr unterschiedlich.

⁴³ Siehe Bernhard Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr. Das lästige Liedermacher-Buch. Mit Texten von Wolf Biermann bis Konstantin Wecker. Ausgewählt von Bernhard Lassahn*. Zürich 1982. S. 3.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 249-251.

⁴⁵ Vgl. Konstantin Wecker: *Es geht ums Tun! Wir leben in stürmischen Zeiten. Aber sind auch die Menschen stürmisch? Ein Plädoyer für utopische Tendenzkunst*. In: *Folker*. Ausgabe 05/09. September/Okttober 2009. S. 52.

⁴⁶ Siehe Wecker: *Es geht ums Tun*. S. 52.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

2.1. Funktionen und Absichten des »politischen Liedes«

Was ist eigentlich ein »politisches Lied«? Und was kann es bewirken? »Ist ein Lied politisch zu nennen, wenn es von politischen Dingen handelt? Oder wäre politisch an einem Lied, dass es politische Wirkungen ausübt?«⁴⁹ Die Fragen, die Wolf Biermann hier aufwirft, können nicht leichtfertig beantwortet werden – nicht mal von Biermann selbst. »Machen Lieder Geschichte, oder macht die Geschichte sich womöglich Lieder? Wer bewegt wen?«⁵⁰ Verfasser »politischer Lieder« wie Degenhardt, Wader und Mey haben sich in ihren Liedern und Interviews mit diesen Fragen auseinandergesetzt. Franz Josef Degenhardt verfolgt in den 1970er Jahren mit dem Lieders Schreiben eine klare politische Absicht: »Was ich unter anderem, aber nicht ausschließlich, mit den Liedern erreichen möchte, ist, beizutragen zum Abbau antisozialistischer und antikommunistischer Vorurteile.«⁵¹ Hannes Wader schränkt die Wirksamkeit »politischer Lieder« wiederum ein: »Man hätte es ja gerne so: Man singt ein Lied und das Problem ist nicht mehr da.«⁵² Wader führt aus, dass sich mit dem Schreiben und Singen kritischer Lieder die Welt nicht verändern lasse, das könne nicht ihre Funktion oder Absicht sein. Vielmehr seien sie dazu da, »eine Haltung zu bekräftigen, zu unterstützen und zu begleiten.«⁵³ Entmutigt zeigt sich Hannes Wader durch diese Tatsache nicht, da er nie davon ausgegangen sei, »dass man mit kritischen Inhalten die Welt verändern könne.«⁵⁴ So wird das »politische Lied« »zur Quelle von Trost, Ermunterung und Hoffnung«⁵⁵. Hannes Wader drückt diese Wirkungsmöglichkeit in seinem Lied *Wenn Du meine Lieder hörst* (1986) aus: »Meine Lieder schützen die Frierenden nicht vor der Kälte, / die Hungernden nicht vor der Not, / doch ein Lied kann wie ein wärmen-

⁴⁹ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 10.

⁵⁰ Ebd. S. 5.

⁵¹ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Politische Lieder 1964-1972*. S. 19.

⁵² Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁵⁵ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 8.

des Feuer sein / und so köstlich und nahrhaft wie Brot.«⁵⁶

Auf die Frage, was ein Lied »politisch« macht, kann keine allgemeingültige Antwort gegeben werden. Selbst vermeintlich unpolitische Lieder können unter bestimmten Umständen eine politisierende Kraft bekommen. In der Zeit des Nationalsozialismus wurde dieser Umstand erkannt und ausgenutzt: Volkslieder wurden aus ihrem ursprünglichen Kontext gerissen, vermeintlich harmlose »Schlager« wirkten während des Zweiten Weltkrieges als Mutmach- oder Durchhaltehymnen. Kein Wunder, dass nach dem Zweiten Weltkrieg nur äußerst harmlose oder seichte Schlagertexte entstehen konnten, die nicht in Gefahr geraten konnten, in irgendeiner Weise missbraucht zu werden. Wolf Biermann gibt ein prägnantes Beispiel, wie vermeintlich harmlose Lieder politisiert werden können. Biermann fragt:

Was könnte politisch sein an einem Schlagerlied aus der Nazizeit wie diesem: »*Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n...*«? Ist mit dem Wunder, das da beschworen wird, Hitlerdeutschlands Endsieg [...] gemeint oder eine Befreiung vom deutschen Faschismus [...]? Oder meint die Schnulze nur das Wunder einer berauschten Liebesnacht in nicht gerade berauschten Zeiten?⁵⁷

Die Antwort auf die Frage, ob es sich um ein »politisches Lied« handelt oder nicht, gibt nicht der Liedertext, sondern der gesellschaftliche und politische Entstehungskontext: Das Lied *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n* (1942) zählt zu den erfolgreichsten »Schlagern« in der Zeit des Nationalsozialismus – und wurde als Propaganda-Lied genutzt. Die Offenheit des Liedes lässt grundsätzlich die von Biermann assoziierten Les- und Hörarten zu, die Frage ist nur, wann und von wem das Lied gehört wird. Die Frage Biermanns »Was könnte politisch sein an einem Schlagerlied wie...« lässt sich auch auf das wohl populärste Lied von Reinhard Mey übertragen: Was könnte politisch sein an einem Lied aus der Bundesrepublik Deutschland der 1970er Jahre wie diesem: »Über den Wolken muss die Freiheit wohl

⁵⁶ Siehe Hannes Wader: *Liedeslieder*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 1986. Lied Nr. 1.

⁵⁷ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 10.

grenzenlos sein«⁵⁸? Auch hier gibt der Kontext eine Antwort: Reinhard Mey hatte wegen ebensolcher Lieder Auftrittsverbot in der DDR, in denen die »grenzenlose Freiheit« besungen wird.⁵⁹ Im Frühjahr 1989 wird Mey zu Fernsehaufnahmen in die Semperoper nach Dresden eingeladen, zu einem Zeitpunkt, als die Ereignisse vom 9. November 1989 noch nicht vorauszusehen sind. Mey nimmt die Einladung an, wird zunächst jedoch dazu aufgefordert, sein wohl bekanntestes Lied *Über den Wolken* (1974) nicht zu singen, denn »Freiheit – das durfte [in der DDR] nicht sein.«⁶⁰ Stattdessen wird Mey von den verantwortlichen Fernsehmachern vorgeschlagen, das Lied *Gute Nacht, Freunde* (1972) zu singen, wiederum mit der Auflage, die letzte Strophe nicht vorzutragen, da auch diese als Kritik am System der DDR gedeutet werden könnte: »Für die Freiheit, die als steter Gast bei euch wohnt. / Habt Dank, dass ihr nie fragt, was es bringt, ob es lohnt. / Vielleicht liegt es daran, dass man von draußen meint, / dass in euren Fenstern das Licht wärmer scheint.«⁶¹ Als die Fernsehsendung am 11. November 1989 schließlich aufgezeichnet wird, die Mauer zwei Tage zuvor »gefallen« ist, entschließt sich Mey, sowohl *Über den Wolken* als auch alle Strophen des Liedes *Gute Nacht, Freunde* zu singen.⁶² Der Wunsch von Mey, »Ich würde gern einmal in Dresden singen, / in Weimar, Halle oder Heinrichsruh«⁶³ – Städtenamen, die für Reinhard Mey in den 1980er Jahren »mehr nach Ferne klingen, / als Singapur, Los Angeles, La Paz und Katmandu«⁶⁴ – erfüllt sich so erst in den 1990er Jahren. Die Frage, ob ein »politisches Lied« vorliegt oder nicht, kann also nicht allein am Text abgelesen werden, sofern im Verständnis von Wolf Biermann Lieder auch dann »politisch« zu nennen sind, wenn sie in gewisser Weise eine politische Wirkung haben.

Die Frage nach den Funktionen des »politischen Liedes« geht also eng mit der Frage einher, wie »politische Lieder« funktionalisiert werden können. Der Gefahr der Funktionalisierung oder gar Instrumentalisierung sind

⁵⁸ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 633.

⁵⁹ Vgl. Reinhard Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. Mit Bernd Schroeder. Köln 2005. S. 189.

⁶⁰ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 189.

⁶¹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 347.

⁶² Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 190-191.

⁶³ Zitiert wird aus dem Lied *Ich würde gern einmal in Dresden singen* (1983). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 423.

⁶⁴ Ebd.

Lieder seit jeher ausgesetzt, das gilt insbesondere für das »politische Lied«. In den 1960er Jahren haben »politische Lieder« eine gesellschaftliche Funktion, das Singen von Liedern muss »einen ganz tiefen, weltverändernden Grund haben«⁶⁵. »Man konnte sich in den Sechziger Jahren nicht einfach auf die Bühne stellen und irgendwelche Lieder trällern«⁶⁶, erklärt Hannes Wader vierzig Jahre nach den Festivals auf Burg Waldeck. Wader räumt ein, als Liedermacher habe man »selbstverständlich [...] mit der Gefahr einer Vereinnahmung seitens der Politik zu tun.«⁶⁷ Aus diesem Grund meidet Wader den Kontakt zur politischen Macht, zu tagespolitischen Themen bezieht der Liedermacher nur selten Stellung.

2.2. Das »politische Lied« und sein Autor: der Liedermacher

»Du glaubst, du kannst kein großer Liedermacher sein?« fragt Reinhard Mey in seinem Lied *Anspruchsvoll* (1982) und macht dem potenziellen Liederschreiber sogleich Mut: »Du bringst zwar keinen ganzen Satz zustande, / Du stammelst und du stümperst, aber tröste dich nur: / Totale Unfähigkeit ist doch keine Schande, / Im Gegenteil, mein Alter, das ist Literatur!«⁶⁸ Bernhard Lassahn – selbst Liedermacher – stellt die kühne These auf, das »Phänomen Liedermacher« solle man »nicht so sehr unter dem Aspekt des Geniekultes sehen – dass sich eben in einer Seele mehrere Talente ballen – sondern eher [...] als eine Summe von Mängeln.«⁶⁹ Wogegen Reinhard Mey in *Anspruchsvoll* ironisch ansingt, wird bei Bernhard Lassahn zur ernst gemeinten These: Liedermacher seien alles, nur eben alles nicht in Meisterschaft: Musiker, Schriftsteller und Interpreten. Vermutlich hat Bernhard Lassahn nicht die ausdrucksstarken Bilder in

⁶⁵ Siehe André Hagel: *Von kleinen Hoffnungen, sozialdemokratischen Traditionen und Widersprüchen im System. Hannes Wader. Politische Überzeugungen ohne parteipolitische Bindungen*. In: *Folker*. Ausgabe 05/09. September/Okttober 2009. S. 17. Das Interview legt einen Schwerpunkt auf die politische Haltung von Hannes Wader und stellt den Liedermacher als politisch engagierte Persönlichkeit vor.

⁶⁶ Siehe André Hagel: *Von kleinen Hoffnungen, sozialdemokratischen Traditionen und Widersprüchen im System*. S. 17.

⁶⁷ Ebd. S. 18.

⁶⁸ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 62.

⁶⁹ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 264.

Lassahn nicht die ausdrucksstarken Bilder in Degenhardts *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) erkannt, hat nicht die komplexe Melodie von Meys Ballade *Die Zeit des Gauklers ist vorbei* (1974) vernommen und ist nicht der kraftvollen Stimme oder dem komplexen Gitarrenspiel von Hannes Wader in *Es ist an der Zeit* (1980) gefolgt. Zumindest in Bezug auf Degenhardt, Wader und Mey muss die These von Lassahn widerlegt werden.

Der »deutsche« Liedermacher ist sowohl Autor, Komponist als auch Interpret seiner eigenen Texte und hält damit Nachbarschaft zu dem französischen »Auteur-Compositeur-Interprète« und dem englischsprachigen »Singer-Songwriter«. Der Begriff des »Interpreten« darf nicht missverstanden werden, denn »den ganzen Bereich Darbietung, Interpretation oder auch Show haben die Liedermacher der ersten Stunde nicht nur vernachlässigt, sondern schlicht abgelehnt.«⁷⁰ Die Konzerte von Degenhardt, Wader und Mey entfalten gerade in dem Minimalismus *Ein Mann – ein Lied – eine Gitarre* ihre Wirkung.⁷¹ Häufigstes Begleitinstrument der Liedermacher ist die Gitarre. Als Instrument, das sich in der Musik des Bürgertums nicht wie das Klavier oder die Violine durchsetzen konnte, hatte die Gitarre ursprünglich durchaus einen antikulturellen Wert, aber natürlich hat sie auch praktische Vorteile, weil sie überall und spontan einsetzbar ist.

Der Begriff »Liedermacher« ist, obwohl er heute vor allem mit dem »politischen Lied« der 1960er Jahre in Verbindung gebracht wird, schon im 19. Jahrhundert geläufig. Thomas Rothschild greift die Behauptung Biermanns auf, der Begriff »Liedermacher« sei von Biermann in Anlehnung an Bertolt Brechts Begriff »Stückeschreiber« initiiert worden. Biermann selbst hält diese Behauptung immer wieder aufrecht.⁷² Tatsächlich weist ihn das Grimmsche Wörterbuch schon 1885 nach.⁷³ In den 1960er Jahren wird mit dem »Liedermacher« eine spezielle Form des künstlerischen Selbstver-

⁷⁰ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*, S. 269. Erst in den 1980er Jahren öffnen sich Liedermacher wie Herman van Veen und Klaus Hoffmann für schauspielerische Elemente in ihren Darbietungen nach dem französischen Vorbild von Jacques Brel.

⁷¹ In den 1980er Jahren lassen sich Degenhardt und Wader in ihren Konzerten auch von Musikern begleiten.

⁷² Vgl. Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*, S. 13.

⁷³ Jacob und Wilhelm Grimm belegen den Begriff »Liedermacher« bei Ludwig Tieck und Christoph Martin Wieland. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Band 6, L-M. Bearbeitet von Moritz Heyne, Leipzig 1885, S. 991.

ständnisses verbunden. Die Frage, wer zu welchem Zeitpunkt den Begriff erneut in den Diskurs eingebracht hat, führt ins Leere. Es gibt de facto keine Quelle, die belegt, dass Biermann den Begriff erfunden hat oder seine politische Konnotation verliehen hat. Biermanns Beschreibung zum Ursprung des Begriffs ist dennoch aufschlussreich, da sie aufzeigt, welche Anleihen und Inhalte der Begriff umfasst:

Man hätte das französische *poète-chanteur* ins Deutsche ziehen können. Aber die hehren Worte: Dichter, Sänger, Poet klangen alle so abgehoben. [...] Also Liedermacher. Das Erlernbare an diesem Beruf sollte zur Erscheinung kommen. [...] Das zusammengebastelte Wort Liedermacher wurde schnell populär und implizierte diffus ein politisches Engagement.⁷⁴

In der Tat erinnert der Begriff an etwas Handwerkliches. Hannes Wader etwa beschreibt, seine Lieder entstünden »in hämorrhoidenerzeugenden Sitzungen am Schreibtisch«, jeder Gedanke werde »tausendmal durchsiebt und durchgefummelt.«⁷⁵ Ähnlich, wie der Schuhmacher in mühevoller Arbeit sein Werkstück bearbeitet, geht auch der Liedermacher an sein Lied heran. Insofern steht der Liedermacher dem Stückeschreiber von Brecht recht nah, sie beide verstehen sich als künstlerische Handwerker. Franziska Götsch weist darauf hin, dass »dahinter [...] ein Verständnis von Literatur sowie von Stellung und Aufgaben des Künstlers in der modernen Gesellschaft [steht].«⁷⁶

⁷⁴ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 13-14.

⁷⁵ Hannes Wader im Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁷⁶ Siehe Katharina Götsch: *Linke Liedermacher*. Innsbruck 2007. S. 9.

2.2.1. Für wen ich singe – die Motivation, »politische Lieder« zu schreiben

»Hannes, Mensch, schreib' doch mal endlich wieder einen / politischen Song, oder ist es dir egal / was dein Publikum von dir erwartet?«⁷⁷ Hannes Wader beschreibt in seinem Lied *Politik* (2006), welche Erwartungen das Publikum an den Liedermacher heranträgt. Die Erwartungshaltung des Publikums ist für Hannes Wader jedoch noch kein Anlass, »politische Lieder« zu schreiben, im Gegenteil: »Wenn man mir immer wieder sagt: Du sollst, du musst / dann werde ich leicht bockig, dann vergeht mir alle Lust / auf Politik und die Dinge, die damit zusammen hängen / Das heißt, ich lasse mich nicht gern zu etwas drängen.«⁷⁸ Die Haltung, die in dem Lied deutlich wird, ist für das Werk von Wader essenziell. Nicht die Erwartungshaltung des Publikums motiviert Wader zum Schreiben von »politischen Liedern«, die Motivation begründet sich vielmehr in einem persönlichen Bedürfnis, die eigenen Ansichten, Ängste und Sorgen mitzuteilen und gegebenenfalls mit dem Publikum zu teilen. Das Lied *Du träumst von alten Zeiten* (1991) bestärkt diese Haltung: »Fühlst Dich von diesem Leben oft misshandelt und gekränkt / von der Furcht um Deine Zukunft unausgesetzt bedrängt / das auszudrücken, was du fühlst, sagst Du, wär meine Pflicht: sie ist es nicht.«⁷⁹ Wenngleich Wader betont, nur seine eigene Meinung und nicht die Ansichten anderer zu artikulieren, zeichnet sich die Wirkung seiner Texte dessen ungeachtet dadurch aus, dass sich das Publikum in den Inhalten der Lieder wiederfinden kann.

»Freilich will der politische Dichter nicht Bundeskanzler in Bonn werden«⁸⁰, betont Wolf Biermann, der genau genommen nur aus zwei Gründen Lieder schreibe: »Ich wollte [...] ins Bett meiner Liebsten und auf die Straße ins politische Getümmel.«⁸¹ Biermann vertritt wie Wader die Meinung, dass

⁷⁷ Siehe Hannes Wader: *Mal angenommen*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2006. Lied Nr. 1.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Siehe Hannes Wader: *Nie mehr zurück*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1991. Lied Nr. 8.

⁸⁰ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 13.

⁸¹ Ebd.

es nicht die Aufgabe des Liedermachers sei, den Menschen im Lied die Welt zu erklären.⁸² Biermann schreibt seine »politischen Lieder« zunächst ausschließlich aus der Motivation heraus, seine eigene Haltung freizulegen: »Im Lied, im Gedicht will ich gern sehn, welche Schatten die wirkliche Welt in der (!) Steinhöhle des Gemüts eines Dichters wirft.«⁸³ Die Rückmeldung des Publikums auf die Lieder durch Zustimmung oder Ablehnung dient dann allenfalls noch als Erweiterung der eigenen Wahrnehmung und Empfindung. Das »politische Lied« im Verständnis von Wolf Biermann hat nicht die Welt zum Gegenstand, »sondern die Wirkung der Welt auf das Gemüt eines dichtenden Ich.«⁸⁴ Das »politische Lied« soll keine Antworten liefern, sondern soll zum eigenständigen Denken anregen. Degenhardt, Wader und Mey stimmen in diesem Aspekt mit Biermann überein:

So gibt denn ein gutes Gedicht mir die Gelegenheit, mich selbst tiefer zu erkennen, mich heftiger zu fühlen, mich in meiner Weltsicht zu bestätigen und bestärken oder aber mich auf furchtbare Weise zu verunsichern und mir den Anstoß zu geben, den ich brauche, um mich selbst zu verändern.⁸⁵

Der Liedermacher Konstantin Wecker antwortet im Jahr 2003 auf die Frage, was er mit Liedern bewegen wolle: »Ich hätte früher eigentlich immer geantwortet, dass ich zuerst einmal gar nichts erreichen, sondern mich ausdrücken will. [...] Zurzeit merke ich aber wieder, dass es auch um die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft geht [...]«⁸⁶. Wecker schreibt seine »politischen Lieder« aus der Motivation heraus, sich als Künstler in der Gesellschaft zu positionieren und seinen politischen Ansichten in der Öffentlichkeit eine Stimme zu geben. Wecker will wissen, was er »als Mensch, als Vater, als ganz normaler Bürger«⁸⁷ dazu beitragen kann, um für eine »bessere« Welt einzutreten.

⁸² Vgl. ebd. S. 39.

⁸³ Siehe ebd. S. 40.

⁸⁴ Ebd. S. 73-74.

⁸⁵ Ebd. S. 41.

⁸⁶ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 391.

⁸⁷ Ebd. S. 392.

Die Frage, aus welcher Motivation heraus »politische Lieder« geschrieben werden, hängt mit der Frage zusammen, ob es einen intendierten Adressaten gibt, den der Liedermacher mit seinen Liedern erreichen will. »Meine Lieder sind wie eine Flaschenpost«⁸⁸ erklärt Hannes Wader: Von wem sie gefunden, gelesen oder gehört werden, kann er letztlich nicht voraussagen oder beeinflussen. Franz Josef Degenhardt, Reinhard Mey und Hanns Dieter Hüsch⁸⁹ geben ihren Adressaten eine genauere Kontur. Hüsch, der als Liedermacher und literarischer Kabarettist wie Degenhardt, Wader und Mey seine ersten Erfolge bei den Musikfestivals auf Burg Waldeck verzeichnet, fühlt sich in seinen frühen Liedern vor allem mit Außenseitern und Diskriminierten verbunden. Programmatisch hat er seine Haltung in dem Lied *Ich sing für die Verrückten* (1969) festgehalten: »Ich sing für die Verrückten / Die seitlich Umgeknickten / Die eines Tags nach vorne fallen / Und unbemerkt von allen / An ihrem Tisch in Küchen sitzen / Und keiner Weltanschauung nützen.«⁹⁰ Hüsch hebt hervor, wem seine Sympathien gehören. Mey nimmt eine ähnliche Haltung wie Hüsch ein. In seinem Lied *Mein achtel Lorbeerblatt* (1972) beschreibt Mey, dass der Liedermacher bei genauer Überlegung den Erwartungshaltungen seines Publikums unmöglich gerecht werden könne: »Dem einen sitzt meine Nase zu weit links im Gesicht / Zu weit rechts erscheint sie dem andren und das gefällt ihm nicht / Und flugs ergreift das Wort der Dritte / Und der bemerkt sodann: / Sie sitzt zu sehr in der Mitte / Und ich sollt' was ändern daran.«⁹¹ Also macht Reinhard Mey in der für ihn so typischen Art, »was ein Baum tun würde, / Wenn ein Schwein sich an ihm kratzt«⁹² und bedenkt:

⁸⁸ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁸⁹ Der im Jahr 2005 verstorbene Kabarettist und Liedermacher Hanns Dieter Hüsch stand dem literarischen Kabarett in der Tradition Kurt Tucholskys näher als dem »politischen Lied« in der Tradition Bertolt Brechts. Die Verärgerung Hüschs über das Burg Waldeck-Festival 1968 dürfte einer der Gründe sein, warum seine Zugehörigkeit zur Liedermacher-Bewegung heute weniger bekannt ist. Vgl. Rothschild: *Liedermacher*. S. 88-89. Der Aspekt wird in Kapitel 3.2.3. vertieft.

⁹⁰ Siehe ebd. S. 89.

⁹¹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 514. Der vollständige Text des Liedes *Mein achtel Lorbeerblatt* (1972) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁹² Ebd. S. 515.

Es gibt noch ein paar Leute, / Und an die hab' ich gedacht, / Für die
hab' ich meine Lieder / So gut es ging gemacht, / Die beim großen Kes-
seltreiben / Nicht unter den Treibern sind. / Und solang' mir ein paar
Freunde bleiben / Hängt meine Fahne nicht im Wind.⁹³

Die Motivation, Lieder mit kritischem Inhalt zu schreiben, ist letztlich etwas sehr Grundsätzliches: Liedermacher wollen sich nicht nur mitteilen, sie wollen auch gesehen und gehört werden, sie wollen nicht vordenenken, sondern zum Nachdenken anregen. Genauso wenig wie es *das* »politische Lied« gibt, gibt es auch nicht *den* »politischen Liedermacher«. Weder Degenhardt noch Wader, nicht einmal Biermann, schreiben ausschließlich Lieder mit kritischem Inhalt. Wader hat immer wieder die Erwartungen seines Publikums gebrochen. Verlangte das Publikum verstärkt »politische Lieder«, sang Wader von seiner Liebsten *Im Garten* (1979).⁹⁴ Mit diesen Beweggründen stehen Liedermacher wie Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey in einer langen Traditionslinie.

2.2.2. *Wes Brot ich ess', des Lied ich singe* – Traditionslinien von Degenhardt, Wader und Mey

Deutschsprachige Journalisten sind zu Beginn der 1960er Jahre überaus einfallsreich, die neue Liedermacher-Bewegung mit einem Etikett zu versehen. Franz Josef Degenhardt wird als »Liedersänger«, »Musiker-Poet«, »balladesker Aufklärer«, »deutscher Protestsänger« oder gar als »Klassenkampf-Poet« bezeichnet.⁹⁵ Zum Teil greifen die Kritiker auf historische Vorbilder wie den »Bänkelsänger« oder den »Barden« zurück. Die Vorlage zum »Bänkelsänger« bringt Degenhardt selbst: Seine erste Langspielplatte erscheint 1963 unter dem verschwommenen Titel *Zwischen Null Uhr Null und*

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Vgl. Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 343.

⁹⁵ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 66.

*Mitternacht – Baenkel-Songs 63 von und mit Franz Josef Degenhardt.*⁹⁶ Bänkelsänger trugen ihre gesungenen Geschichten auf Jahrmärkten und Marktplätzen vor – ursprünglich in der Tat auf einem »Bänkel«, einer kleinen Holzbank, um besser gesehen und gehört zu werden.⁹⁷ Die Art des Vortrags von Degenhardt ist so neu also nicht, zu Beginn der 1960er Jahre wirkten seine Vorträge jedoch »aufregend und faszinierend, wie einer da zur Gitarre vortrug, was er selbst getextet und komponiert hatte.«⁹⁸ Liedtitel wie *Die Moritat von dem Revolutionär Robespierre* (1968) oder auch *Moritat Nr. 218* (1973) weisen ebenfalls auf die Tradition des Bänkelsangs hin. Am deutlichsten stehen Degenhardt, Wader und Mey in der Tradition des mittelalterlichen »Barden«, der von Stadt zu Stadt zog, um seine zeit- und gesellschaftskritischen Lieder einem immer neuen Publikum vorzustellen. Und wenn Reinhard Mey in *Ich wollte wie Orpheus singen* (1968) seine ungenügenden Mittel beschreibt, um das Herz der »frouwe« zu gewinnen, so liegt auch der Rekurs auf den mittelalterlichen Minnesang durchaus nahe. In direkter Nachfolge stehen Degenhardt, Wader und Mey wiederum gesellschaftskritischen Liederschreibern des 20. Jahrhunderts wie Bertolt Brecht, Erich Kästner oder auch Hanns Eisler.

Hannes Wader greift in den 1970er Jahren die schwierige Bezeichnung des »Volksängers« auf, der zwar als naheliegende Übertragung des amerikanischen *Folk Singer* gedeutet werden könnte, tatsächlich aber dem traditionellen Volkslied näher steht. Die Begriffe »Heimat« und »Volk« schienen durch die Zeit des Nationalsozialismus für alle Zeit diskreditiert zu sein. Dabei stehen Degenhardt, Wader und Mey dem Volkslied nach Johann Gottfried Herder oder den volksliedhaften Gedichten von Wilhelm Müller⁹⁹ und Heinrich Heine durchaus nahe. Die Redensart »Wes Brot ich ess', des Lied

⁹⁶ Die Langspielplatte erscheint später auch unter dem Titel *Rumpelstilzchen* (1963). Vgl. Degenhardt: *Die Lieder*. S. 387.

⁹⁷ Eine Einführung in die Geschichte des Bänkelsangs gibt Katharina Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 11-14.

⁹⁸ Thomas Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen. Franz Josef Degenhardt wird 75. Antworten auf die Widersprüche des Systems*. In: *Folker*. Ausgabe 06/06. November/Dezember 2006. S. 13.

⁹⁹ Wader veröffentlicht 1997 das Album *An Dich hab ich gedacht – Hannes Wader singt Schubert*, mit Texten von Goethe, Heine und Müller. Vgl. Beate Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. Frankfurt 2001. S. 87.

ich singe«¹⁰⁰ wird zum Programm für die Lieder von Hannes Wader. Sänger wie Erich Schmeckenbecher haben sich in den 1970er Jahren in ihren Liedern mit den Begriffen »Heimat« und »Volk« intensiv auseinandergesetzt und haben versucht, ihnen ihre nationalistische Konnotation zu nehmen. Das Singen von Volksliedern, die natürlich nicht mit den volkstümlichen oder volkstümelnden Liedern aus dem *Musikantenstadl* verwechselt werden dürfen,¹⁰¹ hat eine lange Tradition. Sie reichen »von Bauernklagen von 1521 über Lieder der 48er Revolution hin zu Arbeiterliedern und Liedern des antifaschistischen Widerstands«¹⁰². Wenn Hannes Wader Gedichte von Joseph von Eichendorff wie *Wandern lieb ich für mein Leben* (2004) vertont, steht er vorerst am Ende dieser Traditionslinie:¹⁰³

Goethe bewundere ich, Hölderlin begreife ich nicht, Rilke bestaune ich,
Heine stimme ich zu, Brecht schüchtert mich ein. Nur Eichendorff, der
deutscheste aller Poeten, schon zu seiner Zeit von Kollegen und Publi-
kum als hoffnungslos altmodisch belächelt, rührt mich.¹⁰⁴

Wader unterstreicht hier die Tradition, in der er sich und seine Arbeit als Liedermacher sieht. Selbst die Entscheidung, sich mit einer akustischen Gitarre zu begleiten, begründet Hannes Wader mit dieser »Ahnenreihe«: »Mein Kampf galt der elektrischen Gitarre. [...] Ich hätte gerne im Mittelalter gelebt, oder wenigstens im 19. Jahrhundert. Ich habe mich an meiner Vorstellung von François Villon und Walther von der Vogelweide orientiert und mich auch so angezogen.«¹⁰⁵ Interessanterweise wirkt das Auftreten von Hannes Wader in den 1960er Jahren weder rückwärtsgerichtet noch unzeitgemäß, im Gegenteil: Die Gegenkultur, die Wader durchaus auch in seinen Liedern vertritt, pflegt Wader bis zu seinem Äußeren.

¹⁰⁰ Zitiert wird aus dem Lied *Politik* (2006). Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 1.

¹⁰¹ Vgl. Reichert: *Folk*. S. 167.

¹⁰² Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 262.

¹⁰³ Vgl. Hannes Wader: *Lieder 2000-2005. Noten & Texte*. Dortmund 2006. S. 54.

¹⁰⁴ Siehe Hannes Wader *...und es wechseln die Zeiten*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2004. Kommentar zu Lied Nr. 6.

¹⁰⁵ Hannes Wader im Gespräch mit Ralf Krämer im Januar 2004: <http://www.scalakuenstler.de/hwinterview.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

Reinhard Mey singt dem Begleittext seiner ersten Langspielplatte zufolge »Neue deutsche Songs und Chansons«¹⁰⁶. Die Verknüpfung des amerikanischen Protest-Songs mit dem französischen Chanson ist bemerkenswert, wengleich die frühen Lieder von Reinhard Mey mit dem amerikanischen Protest-Song kaum etwas gemein haben. In seinem Lied *Douce France* (2004) beschreibt Mey seine Begeisterung für die französischen Chansons von Georges Brassens, Charles Trénet und Charles Aznavour, die er zum ersten Mal als Jugendlicher hört: »Wie haben sie mich entzündet, überwältigt und bewegt«¹⁰⁷ heißt es in dem Lied und tatsächlich hört man den Liedern von Mey die Nähe zum französischen Chanson deutlich an. Hannes Wader wiederum steht seit den 1970er Jahren amerikanischen Vorbildern wie Bob Dylan oder Pete Seeger näher, was sich nicht zuletzt darin äußert, dass Wader sowohl Lieder von Dylan als auch von Seeger in sein Repertoire aufgenommen hat.¹⁰⁸ Das virtuose Gitarrenspiel amerikanischer Folk-Sänger, das sogenannte »Fingerpicking«, adaptiert Wader auf seinem zweiten Album *Ich hatte mir noch so viel vorgenommen* (1971) als einer der ersten Gitarristen in Deutschland. Damit wird Wader zum Vorbild und zur Inspiration vieler Schülerinnen und Schüler an der Gitarre, seine Lieder finden ihren Weg bis in die Kinder- und Jugendzimmer.¹⁰⁹ An den internationalen Erfolg der Singer-Songwriter können deutschsprachige Liedermacher jedoch nicht anknüpfen; sie sind zwar Teil der internationalen Liedermacher- und Folk-Bewegung der 1960er und 1970er Jahre, finden aber über die Landesgrenzen hinaus kaum Resonanz, was daran liegen könnte, dass die Themen der deutschsprachigen Liedermacher eng mit den hiesigen gesellschaftlichen Verhältnissen verbunden sind.¹¹⁰ Lediglich Reinhard Mey

¹⁰⁶ Zitiert wird Walther Richter, Co-Autor und Produzent der ersten Langspielplatte von Reinhard Mey. Siehe Richter: *Neue deutsche Songs und Chansons*. Begleittext der ersten Langspielplatte von Reinhard Mey *Ich wollte wie Orpheus singen*. Musiklabel Intercord. Stuttgart 1967.

¹⁰⁷ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 225.

¹⁰⁸ Darunter die deutsche Übertragung von Seegers *Where have all the flowers gone* (1955) und das Lied *Nachtfahrt* (1995), eine Übertragung des Liedes *Bob Dylans Dream* (1963) von Bob Dylan.

¹⁰⁹ Das erste Noten- und Liederbuch von Hannes Wader erscheint unter dem Titel *Hannes Wader Lieder* (1977).

¹¹⁰ Vgl. Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 264. Der Aspekt soll an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden.

erreicht von 1968 bis 1982 in Frankreich als »Frédéric Mey« mit den Übertragungen seiner Lieder ins Französische ein breites Publikum.

2.2.3. *Ein Stück Musik von Hand gemacht* – Abgrenzungs- und Inszenierungsstrategien der Liedermacher

Das »politische Lied« und der Liedermacher nehmen seit den 1980er Jahren in der öffentlichen Wahrnehmung, in der Musikkultur und in den Medien einen unbestimmten Zwischenraum ein. Hannes Wader beantwortet die Frage, ob Liedermacher nicht längst aus der Mode gekommen seien, mit einem Augenzwinkern: »Klar, schon seit Jahren. Nur das Publikum, das in Massen in unsere Konzerte strömt, kriegt das wieder mal nicht mit.«¹¹¹ Liedermacher haben seit jeher versucht, sich sowohl vom »Schlager« als auch von der Pop-Musik abzugrenzen. Um sich vom »Schlager« zu distanzieren, zeichnet der Liedermacher – zuweilen auch sein Rezipient – seine Lieder als »Chansons« aus. Anders als in Frankreich wird in Deutschland mit einem Chanson ein gewisser literarischer Anspruch verbunden. Eine Wertung, wie sie der deutsche Rezipient in den Begriff »Chanson« legt, nimmt der französische Hörer nicht vorweg. Thomas Vogel konstatiert, der französische Chansonliebhaber »spüre«, dass es sich bei den Chansons von Reinhard Mey und denen von Mireille Mathieu um etwas Verschiedenartiges handeln muss.¹¹² Schneller als der französische Rezipient denkt der deutsche Hörer offenbar in »Schubladen« und versucht grundsätzlich – und oft unter großer Mühe – zwischen »Schlager« und Chanson zu unterscheiden. Der Kritik des seichten Liedermachers musste sich Mey immer wieder stellen. Besonders energisch versuchte sich Reinhard Mey vom »Schlager« zu distanzieren, als er 1999 für den Musikpreis *Echo* in der Kategorie »Deutschsprachiger Schlager« nominiert wurde. Diesen lehnte er entrüstet ab:

¹¹¹ Zitiert wird Wader. Siehe Robert Weißenberger (Hrsg.): *Hannes Wader. Sechzig*. Frankfurt 2002. S. 11.

¹¹² Vgl. Thomas Vogel: *Das Chanson des Auteur-Compositeur-Interprète. Ein Beitrag zum französischen Chanson der Gegenwart (=Europäische Hochschulschriften XIII/73)*. Frankfurt 1981. S. 14.

Solange ich hören kann, habe ich nach Auswegen aus dem Elend des deutschen Schlagers gesucht [...]. Seit mehr als drei Jahrzehnten gehe ich als Liedermacher durch das Land und bemühe mich, in der kargen Dürre der deutschen Musiklandschaft die seltene, schöne, zarte Blume »Chanson« auszusäen, zu hegen und zu pflegen. [...] Vielleicht wäre das ein Anlass für die Phono-Akademie, über eine Sparte »Chanson / Singer-Songwriter / Liedermacher« nachzudenken [...].¹¹³

Thomas Rothschild muss widersprochen werden, wenn er Mey in den 1970er Jahren zu den »nicht ernst zu nehmenden deutschsprachigen Autoren und Sängern«¹¹⁴ zählt. Der kommerzielle Erfolg von Mey, der sich zu Beginn der 1970er Jahre einstellt, kann als Argument nicht überzeugen. Der kommerzielle Erfolg ist nicht das primäre Ziel des Liedermachers. Natürlich besingt Reinhard Mey auch eine »heile Welt« – aber eben nicht ausschließlich. Letztlich scheinen die Übergänge zwischen »Schlager« und Chanson fließend zu sein. Wenn es um die Abgrenzung des Liedermachers vom Schlagersänger geht, sind Lieder wie *Ich singe, weil ich ein Lied hab* (1975) von Konstantin Wecker und *Daddy Blue* (1979) von Reinhard Mey aufschlussreich. In *Daddy Blue* (1979) wirft Reinhard Mey »einen Blick hinter die Kulissen« und entwirft das satirische Porträt »des ›Vorher‹-Fotomodells Detlef Kläglich«, der von einem Musikproduzenten »zufällig auf dem Bahnhofsklo«¹¹⁵ entdeckt und umgehend zum Popstar aufgebaut wird:

Nun begann an ihm die mühevollte Kleinarbeit, / Erstmal bastelte man ihm eine Persönlichkeit, / Richtete ihm seine Nase, stützte ihm den Bauch und glättete die Ohren. / Man teilte ihm eine neue, eig'ne Meinung zu, / Machte aus dem Namen Detlef Kläglich: Daddy Blue. / Es

¹¹³ Siehe Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 239-240. Der Vorschlag von Mey fand keine Resonanz.

¹¹⁴ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 10.

¹¹⁵ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 95. Der vollständige Text des Liedes *Daddy Blue* (1979) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

war noch kein Ton gesungen, aber schon stand fest, da war ein Star geboren! / There's no business, like showbusiness.¹¹⁶

Die Aktualität des Liedes aus dem Jahr 1979 ist im »Superstar«-Zeitalter geradezu verblüffend, die Satire scheint zur Wirklichkeit geworden zu sein. »Daddy Blue« teilt selbstredend das Schicksal unzähliger »Superstars«: Der Erfolg ist nur von kurzer Dauer. Die Hoffnung auf einen Wandel in der Musikbranche legt Reinhard Mey nicht in den Musikproduzenten von »Daddy Blue«, denn der »macht längst neues Talent, neues Glück«¹¹⁷. Mey vertraut auf das Publikum, denn »über alle Preise hatte man zuletzt / [...] das dumme Publikum, ganz einfach unterschätzt, / [...] Denn einmal fühlt auch der letzte Trottel sich verkoht.«¹¹⁸ Mey macht in dem Lied deutlich, was ein Liedermacher auf keinen Fall sein möchte; Authentizität, Glaubwürdigkeit, Unabhängigkeit und Selbstbestimmtheit – all das, was »Daddy Blue« fehlt, zeichnet Liedermacher wie Degenhardt, Wader und Mey in besonderer Weise aus. In *Ein Stück Musik von Hand gemacht* (1986) wünscht sich Reinhard Mey »'ne Gitarre, die nur so wie 'ne Gitarre klingt, / und 'ne Stimme, die sich anhört, als ob da jemand singt.«¹¹⁹ Die Komplexität der Liedtexte steht der Einfachheit der musikalischen Begleitung gegenüber. In Konzerten begleitet sich Reinhard Mey seit jeher ausschließlich mit der Gitarre: »Das Wagnis ist jedes Mal wieder, sich ganz allein, ohne akustische Verstärkung und mutterseelenallein, vor 3000 Menschen hinzustellen. Es ist eine sehr leise, filigrane Veranstaltung, du hörst jeden Huster, jede Tür, die zufällt.«¹²⁰ Bezeichnenderweise übertrifft das erste Live-Album von Reinhard Mey aus dem Jahr 1971 von den Verkaufszahlen her alle bis dahin veröffentlichten Studioalben des Liedermachers, die aufwendig arrangiert worden waren.¹²¹ Wenngleich auch die geradezu puristische Bühnendarbietung eine Form der Inszenierung ist, so wirkt doch nichts an der Vortragsweise des Liedermachers inszeniert, vielmehr wirkt sie authentisch: Das Lied und die Person des Liederma-

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd. S. 96.

¹¹⁹ Ebd. S. 258.

¹²⁰ Siehe Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 200.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 201.

chers treten nicht in den Hintergrund, Inszenierungen dienen allenfalls dazu, Lied und Liedermacher in den Mittelpunkt zu stellen.

Aufschlussreich ist die Wahrnehmung des Liedermachers durch sein Publikum. Der Liedermacher der 1960er Jahre ist kein unnahbarer Künstler, der hinter seinem Werk zurücktritt. Im Gegenteil, er sucht in seinen Konzerten die Nähe zum Publikum, sei es durch direkte Ansprachen oder durch Gespräche nach den Konzerten. Im Refrain des Liedes *Freundliche Gesichter* (1980) beschreibt Reinhard Mey sein erstes großes Publikum:

Da waren freundliche Gesichter, und es war gut, ein Lächeln zu seh'n! /
Wie Freunde, wie Komplizen waren wir. / Ich hatte meinen Weg gefunden,
sie gaben mir Mut, ihn zu geh'n / und mir und meinen Liedern
ein Quartier, / als keiner an mich glaubte, außer ihnen und mir.¹²²

Die unmittelbare Nähe zum Publikum durch den Bühnenauftritt begünstigt den Erfolg der Liedermacher und des »politischen Liedes« in den 1960er und 1970er Jahren. Wader etwa taugt kaum zum »Star«, er gibt sich als Mensch »wie Du und ich« zu verstehen. Zusammengehörigkeit wird vermittelt, Gemeinsamkeit wird entfaltet und Identitätsvorlagen werden geliefert. Wader zieht einen bemerkenswerten Vergleich zwischen seinem Publikum von 1968 und 2008. Heute würden viele Konzertbesucher zu ihm kommen, um sich bei ihm für seine Lieder zu bedanken:

Das ist zum Beispiel etwas, was es zu Beginn meiner Karriere nicht gegeben hat. Damals haben sich die Leute beschwert, dass ich die Lieder nicht so spielte, wie man sie hören wollte. Man hat mich auch angegriffen, warum ich nicht Lieder über jenes, sondern über dieses singen würde. Andere wiederum waren ergriffen, weil sie noch nie solche Lie-

¹²² Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 317.

der gehört hatten. Das war damals eine merkwürdige Situation, mit der ich nur sehr schwer fertig geworden bin.¹²³

Eine Anbiederung an den Publikumsgeschmack widerspräche dem Selbstbild von Hannes Wader. Insofern könnte das »politische Lied« von Wader als »Anti-Pop« bezeichnet werden. Die ausdrückliche Verweigerung gegenüber bestimmten Inszenierungspraktiken, wie etwa häufigen Medienauftritten, ist letztlich auch eine Form der Inszenierung. Das Publikum von Wader scheint eine Anbiederung an die Medien geradezu abzulehnen. Als der Liedermacher »früher mal bei Gottschalk und Jauch im Fernsehen war, sind ein Jahr lang [seine] Platten auffallend schlechter verkauft worden.«¹²⁴ Das gesplattene Verhältnis der Liedermacher zum Medium Fernsehen ist so gespalten wie das Verhältnis der Fernsehschaffenden zu den Liedermachern. Wader schreibt rückblickend über sein Engagement für die DKP: »Auf meinen Parteieintritt reagieren die Medien erneut mit Boykott, diesmal so wirksam und lang anhaltend, dass die jetzige Redakteursgeneration mit meinem Namen kaum noch was verbindet.«¹²⁵ Zwischen dem Interesse des Publikums und dem Interesse der Medien am »politischen Lied« zeichnet sich ein Widerspruch ab, der bis heute nicht überwunden ist. Hannes Wader nimmt es im Jahr 2008 gelassen: »Auf Grund der Haken, die ich geschlagen habe und der Beleidigungen und der Angriffe, die ich auf Institutionen und Personen dieses Staates losgelassen habe, ist die Tatsache, dass ich noch da bin, schon ein Glücksfall.«¹²⁶ Wader zeigt sich vor diesem Hintergrund mit seiner raren Präsenz in den Medien zufrieden.

¹²³ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

¹²⁴ Zitiert wird Hannes Wader im Gespräch mit Ralf Krämer im Januar 2004: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterview.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

¹²⁵ Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 35.

¹²⁶ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

2.3. Das »politische Lied« und der Liedermacher im literarischen Feld

Das »politische Lied« findet in der Literaturwissenschaft seit den 1970er Jahren kaum noch Beachtung, ob aus Unsicherheit gegenüber Disziplinen der Musikwissenschaft oder aus Unbehagen gegenüber einer kommerziell erfolgreichen Kunstform, ist nur schwer nachvollziehbar. Auffällig ist jedoch, dass das Interesse der Literaturwissenschaft am »politischen Lied« in dem Maße nachlässt, wie es zu Beginn der 1970er Jahre kommerziell erfolgreich wird. Dabei lässt die literarische Qualität des »politischen Liedes« keineswegs nach. Dennoch sind die Werke von Franz Josef Degenhardt, Hannes Wader und Reinhard Mey primär in der Musikabteilung von Elektronik-Fachmärkten anzutreffen und nicht in der privilegierten Buchhandlung.¹²⁷ Der symbolische Stellenwert des »politischen Liedes« innerhalb der Literaturwissenschaft scheint dadurch erheblich gemindert zu werden.¹²⁸

Die Stellung des Liedermachers im literarischen Feld¹²⁹ kann nicht allgemeingültig bestimmt werden. Das »politische Lied« und sein Liedermacher sind sowohl Teil des literarischen Feldes als auch Teil der Musikbranche. Nicht alle Liedermacher würden sich wie Franz Josef Degenhardt und Wolf Biermann auch als Lyriker bezeichnen. In den 1960er Jahren sind Degenhardt und Biermann die wichtigsten Liedermacher im literarischen Feld, sie werden sowohl als Liedermacher als auch als Lyriker ausgewiesen.¹³⁰ Wenn gleich die Texte von Wader und Mey literarischen Ansprüchen durchaus genügen, sehen sie sich eher als Musiker denn als Lyriker und sehen sich somit der Musikkultur eher zugehörig als dem literarischen Feld. Der geradezu inflationäre Gebrauch des Begriffs »Liedermacher« zu Beginn der

¹²⁷ Noten- und Liederbücher sind von Degenhardt, Wader und Mey erschienen. Heinz Ludwig Arnold ist bis Mitte der 1970er Jahre darum bemüht, das Werk von Degenhardt zu kanonisieren, vgl. Heinz Ludwig (Hrsg.): *Franz Josef Degenhardt: Politische Lieder 1964-1972*. München 1972. Die Texte von Reinhard Mey erscheinen seit 1986 in einer regelmäßig aktualisierten Auflage auch als reine Textsammlung, vgl. Reinhard Mey. *Alle Lieder. Frédéric Mey. Toutes les chansons*. 11. erweiterte Auflage. Berlin 2007.

¹²⁸ Zum Begriff des »symbolischen Kapitals« nach Pierre Bourdieu vgl. Joseph Jurt: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995. S. 90.

¹²⁹ Zum Begriff des »literarischen Feldes« nach Pierre Bourdieu vgl. ebd. S. 71-107.

¹³⁰ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 41.

1970er Jahre zeigt auf, dass dem Begriff ein bemerkenswertes symbolisches Kapital¹³¹ anhaftete. Das Etikett »Liedermacher« versprach literarisch anspruchsvolle Texte und verhalf mitunter ins Feuilleton wichtiger Wochenzeitungen. Die Erwartungen des Publikums konnten jedoch nicht immer erfüllt werden, sodass zu Beginn der 1980er Jahre wiederum eine Abwertung des Begriffs »Liedermacher« zu beobachten ist.¹³²

Liedermacher wollen rezipiert werden, sie wollen gehört und gesehen werden. Finanzielle Interessen verfolgt der Liedermacher nicht primär, aber natürlich ist auch er von der Gunst des Publikums abhängig. Die Gunst des Publikums entscheidet über die Platzierung in der Hitliste und über die Größe des Konzertsaals. Für den Liedermacher haben eine vordere Platzierung in der Hitliste und ein ausverkauftes Konzert vor allem einen symbolischen Wert, sie wahren sein Prestige und sind Zeichen der Anerkennung. Konzertveranstalter und Musikproduzenten verfolgen hingegen allein kommerzielle Interessen, sie sind allein am ökonomischem Kapital des Liedermachers interessiert. Strukturell wird das Werk der Liedermacher in gewisser Weise von der ökonomischen Macht dominiert.¹³³ Ihre künstlerische Autonomie bewahren sich Degenhardt, Wader und Mey, indem sie allein darüber entscheiden, welche Lieder in welchem Gewand, das heißt in welchem Arrangement, auf einem Tonträger erscheinen und welche Lieder von ihnen im Konzert vorgetragen werden. Für Reinhard Mey ist seine Autonomie das wohl größte symbolische Kapital:

Gleich den ersten, noch so bescheidenen Erfolg hat er in die Wahrung seiner uneingeschränkten Gedanken-, Rede- und Handlungsfreiheit umgemünzt, um frei zu bleiben gegenüber Produzentenwünschen, Medienverlockungen und Vorgaben der Plattenfirmen. Er hat sich keinem

¹³¹ Jurt weist darauf hin, dass die Hierarchien der Kapitalarten von Feld zu Feld unterschiedlich ausfallen können. Vgl. Jurt: *Das literarische Feld*. S. 78-79.

¹³² Vgl. Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 14.

¹³³ Beispielsweise indem Plattenfirmen darüber entschieden, ob alte Alben im Verkaufskatalog bleiben, gestrichen oder wieder aufgenommen werden. Bei Hannes Wader hat das dazu geführt, dass ein Teil seiner Werke lange Zeit nicht auf dem Markt verfügbar war. Vgl. Hannes Wader im Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

Trend angeschlossen, keiner Mode unterworfen, von keiner Partei, keiner Interessengruppe und keinem Konzern einvernehmen lassen. Er duldet heute wie damals keinen Sponsor für seine Tourneen, er macht für kein Produkt Werbung und gibt keinen Ton und keine Zeile seiner Lieder dafür her.¹³⁴

Auch Franz Josef Degenhardt und Hannes Wader verwehren sich gängigen Mechanismen der Musikindustrie, um ihre künstlerische Unabhängigkeit gewährleisten zu können. Mit dieser Haltung nehmen Liedermacher im Bereich der populären Musikkultur eine exponierte Stellung ein. Für die Stellung der Liedermacher im literarischen Feld können daraus jedoch keine Konsequenzen gezogen werden, die Stellung im literarischen Feld wird durch die Positionierung des Liedermachers in der Musikkultur nicht beeinflusst.

Was sind die »verschiedenen Währungen, in denen das Honorar des Dichters aufgezahlt wird«¹³⁵? Beim Konzert des Liedermachers sind denkbar: »Beifall, Gelächter, rhythmisches Klatschen, Pfiffe, Zwischenrufe, und am Ende vom Veranstalter die Gage«¹³⁶. Hinzu kommen mitunter, wie im Falle Biermanns: »Literaturpreise, Verleumdungen, Ausbürgerung.«¹³⁷ Wolf Biermann kann sich sowohl im literarischen wie auch im kulturellen Feld durch zahlreiche Auszeichnungen behaupten. Musik- und Literaturpreise, darunter der bedeutende Georg-Büchner-Preis (1991), stellen für Biermann ein bedeutendes symbolisches Kapitel dar. Reinhard Mey nutzt die in Frankreich hoch angesehene Auszeichnung *Prix International de l'Académie de la Chanson Française* (1968) zu Beginn seiner Laufbahn als »Visitenkarte«, um im Rundfunk gespielt zu werden.¹³⁸ Indem Reinhard Mey wiederum die Nominierung für den Musikpreis *Echo* in der Kategorie »Schlager« im Jahr 1998 ausschlägt, bewahrt er sich in gewisser Weise sein symbolisches Kapi-

¹³⁴ Siehe Marie-Louise Roederer: *Ich wollte wie Orpheus singen*. In: Reinhard Mey: *Nanga Parbat. Tournee 2005*. Programmheft der »Nanga Parbat«-Tournee 2005. Düsseldorf 2005. S. 2.

¹³⁵ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 218.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd. S. 259.

¹³⁸ Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 76-77.

tal, da diese Auszeichnung sein Prestige keineswegs gestärkt hätte. Symbolisches Kapital kann Mey zudem durch seinen beispiellosen Erfolg in Frankreich akkumulieren und durch die Gegebenheit, dass seine Lieder ab 1971 sowohl in französischen als auch in westdeutschen Schulbüchern abgedruckt werden.¹³⁹

Mit der Akkumulation ökonomischen Kapitals durch CD-Verkäufe und Konzert-Einnahmen ergibt sich für den Liedermacher ein grundlegendes Problem für seine Glaubwürdigkeit, da materieller Erfolg der Bescheidenheits-Attitüde der Liedermacher grundsätzlich widerspricht.¹⁴⁰ Was macht etwa ein Kapitalismus-Kritiker wie Hannes Wader, wenn er durch seinen Erfolg wohlhabend wird? Für Wader »war das Geld [...] bähbäh, etwas, das abgeschafft gehörte.«¹⁴¹ Als Wader zu Beginn der 1970er Jahre eine Windmühle in Nordfriesland erwirbt, reagiert ein Teil seines Publikums empört:¹⁴² »Immer wieder bin ich gefragt worden, wie sich die Inhalte meiner Lieder mit dem Besitz einer Windmühle vereinbaren lassen. Die Antwort lautet: gar nicht.«¹⁴³ Der Beitritt von Wader in die DKP im Jahr 1977 kann durchaus auch als Distanzierung von diesem Vorwurf gedeutet werden. Der Beitritt in die DKP stellt für Wader ein für ihn wichtiges soziales Kapital dar und kann als wichtige Stellungnahme für seine Position im Feld der Liedermacher gedeutet werden.¹⁴⁴ Doch auch der Beitritt in die DKP wird für Wader zum Problem, da die Medien mit einer lang anhaltenden Missachtung reagieren.¹⁴⁵ Auch Degenhardt distanziert sich von der Vermutung, sein Bankkonto könnte in Widerspruch zu dem Inhalt seiner Lieder stehen; er sei in den 1960er Jahren »weder Plattenmillionär noch Revolutionär«¹⁴⁶ gewesen. Degenhardt distanziert sich von dem Bedenken, seine Lieder und seine

¹³⁹ Vgl. Mey: *Alle Lieder*. S. 716. Reinhard Meys Ballade *Kasper* (1968) ist Thema der Unterrichtseinheit »Eine Ballade erschließen und vortragen« in Wolfgang Menzel (Hrsg.): *Praxis. Sprache & Literatur 7*. Braunschweig 2006. S. 160-162.

¹⁴⁰ Vgl. Jurt: *Das literarische Feld*. S. 92.

¹⁴¹ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

¹⁴² Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 178.

¹⁴³ Zitiert wird Hannes Wader in Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 35.

¹⁴⁴ Vgl. Jurt: *Das literarische Feld*. S. 93.

¹⁴⁵ Vgl. Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 35.

¹⁴⁶ Zitiert wird Degenhardt. Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 251.

Lebensart könnten nicht übereinstimmen: »Um Millionär zu sein, muss man andere als ›politische Lieder‹ machen, um Revolutionär zu sein, muss man mehr machen als ›politische Lieder‹«¹⁴⁷.

3. Die Entwicklung des »politischen Liedes« in der Bundesrepublik Deutschland

Der Liedermacher Konstantin Wecker wird in einem Interview im Jahr 2003 gefragt: »Sind ›politische Lieder‹ denn überhaupt noch gefragt, sind Liedermacher nicht eine aussterbende Gattung?«¹⁴⁸ Die Frage des Journalisten hätte in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren rein rhetorischen Charakter gehabt, die Antwort wäre klar gewesen: Das »politische Lied« ist ein fester Bestandteil politischer Bewegungen, hat Anteil an der neu entstehenden populären Musikkultur und gilt als wichtiger Spiegel und Indikator der gesellschaftlichen Verhältnisse. Der Stellenwert des »politischen Liedes« ändert sich. 1984, also zwanzig Jahre nach dem ersten Musikfestival auf Burg Waldeck, betont Johano Strasser mit Nachdruck: »Den Gebildeten und ihren Verächtern sei gesagt: Politische Lyrik ist heute so notwendig wie eh und je, obwohl oder gerade weil sie vielfach als nicht mehr zeitgemäß angesehen wird.«¹⁴⁹ Zögernd fällt die Antwort von Konstantin Wecker im Jahr 2003 aus: »In schwierigen Zeiten ist das Bedürfnis nach Texten oder Inhalten, die mehr vermitteln als nur ein Wohlgefühl, die vielleicht auch wieder zum Denken anregen, doch recht stark.«¹⁵⁰ Die Antworten lassen erkennen, dass sich sowohl die Bedeutung als auch die Rezeption des »politischen Liedes« durch die Jahrzehnte hindurch verändert haben. Welche gesellschaftlichen Umstände und welche politischen Bedingungen haben die Entwicklung des »politischen Liedes«

¹⁴⁷ Zitiert wird Degenhardt. Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 251.

¹⁴⁸ Siehe Konstantin Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug. Die kompletten Liedtexte*. Heidelberg 2005. S. 389.

¹⁴⁹ Siehe Johano Strasser: *Politisch Lied ein garstig Lied?* In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 52.

¹⁵⁰ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 389.

des »politischen Liedes« gelenkt und welchen Einfluss haben sie auf die Werke von Degenhardt, Wader und Mey genommen?

Generell ist zu beobachten, dass das »politische Lied« seit den frühen 1980er Jahren immer mehr aus den Medien verschwunden ist. Im Medienzeitalter bleibt so vor allem jungen Liedermachern die Möglichkeit verwehrt, ihre Lieder einem breiten Publikum vorzustellen. Die beständigen und bis heute anhaltenden Erfolge von Liedermachern wie Mey, Wader und Wecker lassen sich nicht zuletzt durch ihre mediale Dauerpräsenz in den 1960er und frühen 1970er Jahren erklären. Aus dem Medium Fernsehen ist das »politische Lied« im Jahr 2009 nahezu verschwunden, zwischen *Deutschland sucht den Superstar* und dem *Fest der Volksmusik* scheint für das »politische Lied« kein Platz zu sein. Die Einführung der privaten Fernseh- und Hörfunksender in den 1980er Jahren hat letztlich nicht zu einer Erweiterung des Angebots an Programmformaten geführt, sondern zu ihrer Einschränkung. Der kommerzielle Druck der Plattenfirmen und Massenmedien bietet den »Nachkommen« von Degenhardt, Wader und Mey kein Podium.¹⁵¹ Eine Ausnahme stellt das Musikfestival *Songs an einem Sommerabend* dar, das der Bayerische Rundfunk jährlich in seinem Fernseh- und Radioprogramm überträgt. Die *Songs an einem Sommerabend* gelten heute als das wichtigste und größte Liedermacher- und Chansonfestival im deutschsprachigen Raum. Seit 1987 zieht das Freilicht-Festival an zwei Abenden jeweils etwa 4000 Besucher an. Neben etablierten Liedermachern wie Hannes Wader, Konstantin Wecker, Klaus Hoffmann und Reinhard Mey, der das Festival von 1987 bis 1996 auch moderiert, treten hier auch international populäre Singer-Songwriter wie Ralph McTell, Donovan und Georges Moustaki auf. Die jährliche Vergabe des *Nachwuchsförderpreis für junge Songpoeten* im Rahmen des Festivals kann mittlerweile als die bedeutendste Auszeichnung für junge Liedermacher und Liedermacherinnen im deutschsprachigen Raum angesehen werden.¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 390.

¹⁵² Vgl. Monika-Beate Fröschle (Hrsg.): *23 Jahre Songs an einem Sommerabend. Eine Fernseh- und Hörfunkaufzeichnung des Bayerischen Rundfunks – Studio Franken*. Würzburg 2009. S. 3-5.

Eine Renaissance des »politischen Liedes« haben die *Songs an einem Sommerabend* nicht ausgelöst, was nicht zuletzt in ihrer Konzeption begründet liegt. Dem Festival fehlt der Workshop-Charakter der Burg Waldeck-Festivals, ein wirklicher Austausch findet zwischen den Künstlern nicht statt. Eine andere Wirkungskraft entfaltet das Musikfestival *Chanson Folklore International*, das zwischen 1964 und 1969 auf der Ruine der Burg Waldeck stattfindet. Die Burg Waldeck wird zum Konglomerat aller wichtigen Vertreter des »politischen Liedes«. Lieder entstehen, werden vorgetragen und dienen als Grundlage für ästhetische und politisch-gesellschaftliche Diskussionen. Doch warum kommt es erst in den 1960er Jahren zu einer »Wiedergeburt« des »politischen Liedes«? Erst vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen der 1950er Jahre können die Anliegen der Liedermacher der 1960er Jahre verstanden werden.

3.1. »Prä-Waldeck«: die deutschsprachige Musikkultur der 1950er Jahre

Das Wirtschaftswunder, die Westintegration und das »Wunder von Bern«, die Deutsche Teilung, die Wiederbewaffnung und die Debatte um die atomare Aufrüstung – die 1950er Jahre sind geprägt von Hoffnung, Anerkennung und Triumphen, aber auch von Konflikten, Aufständen und Ängsten. Die Verbrechen des Nationalsozialismus und die mögliche eigene Mitschuld werden zunächst verdrängt.¹⁵³ Die Wiederbewaffnung der Bundeswehr führt zu kontroversen Auseinandersetzungen in der Politik und in der Gesellschaft, die Atomdebatte spaltet ab 1957 die Meinungen in der Bundesrepublik. Gegen die Aufrüstungspläne der Regierung macht sich in breiten Bevölkerungskreisen Widerstand bemerkbar, der sich zunehmend organisiert und der schließlich in den »Ostermärschen« der 1960er Jahre seinen Ausdruck findet. Auch Liedermacher beteiligen sich an den Protestaktionen. Franz Josef Degenhardt reflektiert diese Spannungen und fordert in seinem

¹⁵³ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*, S. 24-26.

Ostermarschlied 68 dazu auf, Schluss mit dem »faulen Frieden« der 1950er Jahre zu machen:

Macht endlich Schluss mit diesem faulen Frieden, / mit unserer Angst,
die man hier täglich schürt. / Sonst wird uns wieder mal ein sogenanntes
Los beschieden, / das uns zum dritten Male an die Schlachtbank
führt. Beginnt! Sofort! Die Zeit langt kaum noch hin, / die Zwischen-
händler reiben sich die Hände / und rechnen auf den ganz großen Ge-
winn / und unser Ende.¹⁵⁴

Die Ostermarsch-Bewegung lässt das politische Bewusstsein der Bevölkerung erstarken und verändert die politische Kultur der Bundesrepublik nachhaltig. Im Zusammenhang der Ostermärsche entstehen zu Beginn der 1960er Jahre »politische Lieder« nicht »bloß *parallel* zu sozialen Bewegungen«¹⁵⁵, sie entstehen unmittelbar aus der Bewegung heraus und richten sich gegen die atomare und militärische Aufrüstung.¹⁵⁶ Die Ostermarschbewegung und ihre »politischen Lieder« artikulieren erstmals die Zweifel am kommunistischen Feindbild. Bezeichnend für diese Haltung ist das Lied *Unser Marsch ist eine gute Sache* (1964) von Hannes Stütz, im Refrain heißt es dort: »Marschieren wir gegen den Osten? Nein! / Marschieren wir gegen den Westen? Nein! / Wir marschieren für die Welt / die von Waffen nichts mehr hält. / Denn das ist für uns am besten.«¹⁵⁷ Das Frage-Antwort-Spiel im Refrain lädt dazu ein, in der Gemeinschaft gesungen zu werden und erklärt die Popularität des Liedes innerhalb der Ostermarsch-Bewegung. Der Antikommunismus, der »nach innen und außen zur allgemein akzeptierten Leitlinie staatlicher Politik in der Bundesrepublik geworden [war]«¹⁵⁸, wird von der Ostermarsch-Bewegung und den Liedern, die in ihrem Zusammenhang entstehen, nun kritisch hinterfragt. Die Sowjetunion wird nicht mehr gene-

¹⁵⁴ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 105.

¹⁵⁵ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 252.

¹⁵⁶ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 28.

¹⁵⁷ Siehe Annemarie Stern: *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*. Oberhausen 1978. S. 317.

¹⁵⁸ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 52.

rell als Erzfeind wahrgenommen, sondern wird als Teil der atomaren Gefährdung betrachtet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ist in der Bundesrepublik Deutschland zunächst eine Stagnation des Liedgesangs zu beobachten. Hauptursache ist der Missbrauch von Liedern in der Zeit des Nationalsozialismus, den Franz Josef Degenhardt in *Die alten Lieder* (1968) beklagt: »Tot sind unsre Lieder, / unsre alten Lieder. / Lehrer haben sie zerbissen, / Kurzbehoste sie verklampft, / braune Horden totgeschrien, / Stiefel in den Dreck gestampft.«¹⁵⁹ Degenhardt lehnt in seinem Lied jegliche Inbesitznahme von Liedern ab und gibt schließlich eine Antwort auf den Verbleib der »alten Lieder«: Außer den »braunen Horden« sind »kurzbehoste« Pfadfinder ebenso gemeint wie der Gebrauch von Liedern in Schulen. »Ja, wo sind die Lieder, / unsre alten Lieder?« fragt Degenhardt in der zweiten Strophe des Liedes und beklagt: »Nicht fürn Heller oder Batzen / mag Feinsliebchen barfuß ziehn, / und kein schriller Schrei nach Norden / will aus einer Kehle fliehn.«¹⁶⁰ Degenhardt zitiert hier drei Volkslieder: *Ein Heller und ein Batzen* (um 1830), *Feinsliebchen, Du sollst mir nicht barfuß gehen* (um 1840) sowie *Wildgänse rauschen durch die Nacht* (um 1915). Die Lieder schienen nicht durch ihre Texte diskreditiert zu sein, sondern durch die Anlässe, zu denen sie in der Zeit des Nationalsozialismus gesungen wurden. Franz Josef Degenhardt beklagt den Missbrauch der Volksliedtradition durch die Nationalsozialisten:

Wir mochten ja die deutsche Vokalmusik. Wir litten darunter, dass die Nazis sie kaputtgemacht hatten. Wir hassten Deutschland [...], weil wir nicht verwechselt werden wollten mit den Nazis. Aber wir wollten diese Lieder trotzdem neu interpretieren, vor allem in ihren künstlerischen Formen weiterentwickeln. Und das gelang schließlich auf der Waldeck.¹⁶¹

¹⁵⁹ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 71. Der vollständige Text des Liedes *Die alten Lieder* (1968) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Kleff zitiert Degenhardt. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 125.

In den 1950er Jahren dominiert in der deutschsprachigen Musikkultur heimattümelnde Schlagermusik. Nach dem Zweiten Weltkrieg kommt der Musik vor allem die Aufgabe zu, die Stimmung einer »heilen Welt« zu verbreiten. Titel wie *Ganz Paris träumt von der Liebe* (1955) oder *Heimweh* (1956) sprechen für sich.¹⁶² Winfried Woesler verweist auf eine gewisse »Sprachskepsis« in den 1950er Jahren, die als »eine späte Reaktion auf die Verführbarkeit der Menschen durch die Propaganda im Nationalsozialismus«¹⁶³ aufgekommen sei. Man misstraute nicht nur alten Volksliedern, man misstraute der deutschen Sprache an sich, denn »der Faschismus hatte die ohnehin schwach ausgeprägte Tradition des Volksliedes und der populären Volksmusik zerstört.«¹⁶⁴ Viele »Schlager« der 1950er Jahre sind »harmlose Glücksbotschaften«¹⁶⁵, in denen die ewige Liebe in allen nur denkbaren Formen besungen wird. Die »Schlager« der frühen 1950er Jahre beruhigen, blenden aus, schüren Hoffnung und wirken sich nicht zuletzt auf das (un)politische Bewusstsein der westdeutschen Bevölkerung aus. In Deutschland ist der Bruch zwischen der kommerziellen volkstümlichen Musik und dem literarischen Lied bis heute nicht überwunden.

Unter dem unmittelbaren Eindruck der amerikanischen Studenten-, Folk- und Bürgerrechtsbewegung, die mit Joan Baez und Bob Dylan über zwei Ikonen verfügt, entwickelt sich zu Beginn der 1960er Jahre auch in Deutschland eine Gruppe von Liedermachern, die kritisch mit der eigenen Sprache umgeht und die Nachkriegsgesellschaft differenziert reflektiert. Die Festivals auf Burg Waldeck reißen die deutschen Liedtraditionen aus ihrem Schattendasein heraus. Das »politische Lied« der 1960er Jahre richtet sich zunächst gegen die beschwichtigende Schlagermusik und gegen konservative Wertehaltungen in der Gesellschaft. Die Ruine der Burg Waldeck wird zum Treffpunkt dieser Szene und erlangt durch sechs Festivals in den Jahren 1964 bis 1969 internationale Bekanntheit.¹⁶⁶

¹⁶² Vgl. Hermann Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2., völlig neu überarbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2004. S. 35-36.

¹⁶³ Siehe Winfried Woesler: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Lyrik (1968-2000). Darstellung und Textbeispiele. Ein literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch*. Bochum 2002. S. 20.

¹⁶⁴ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 10.

¹⁶⁵ Siehe Daniel Gäsche: *Born to be wild. Die 68er und die Musik*. Leipzig 2008. S. 164-165.

¹⁶⁶ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 125.

3.2. Die Burg Waldeck-Festivals (1964 bis 1969)

Die Burg Waldeck-Festivals sind die ersten deutschen Freilicht-Festivals und gelten als »Auseinandersetzung mit dem soziokulturellen Mief der Adenauer-Restoration.«¹⁶⁷ Die Zwillingbrüder Hein und Oss Kröher, Mitbegründer und Teilnehmer aller sechs Festivals, unterstreichen: »Der ganze Kitsch von ›Rote Rosen, rote Lippen, roter Wein‹ und diese ganze Adenauer-Ära [...], sollte mit den Waldeck-Festivals ein Ende finden.«¹⁶⁸ Unter dem Titel *Rotgraue Raben – vom Volkslied zum Folksong* veröffentlichten Hein und Oss Kröher 1969 die erste Anthologie zeitkritischer Lieder der 1960er Jahre. Darin werden die zum damaligen Zeitpunkt wichtigsten Liedermacher zum ersten Mal kanonisiert, darunter Walter Moßmann, Dieter Süverkrüp, Hanns Dieter Hüsch und Franz Josef Degenhardt.¹⁶⁹ Damals wie heute – auch noch im Alter von 80 Jahren – geben Hein und Oss Kröher »kein Konzert, ohne Herkunft und Bedeutung ihrer Lieder zu erklären, sie in einen historischen und gesellschaftlichen Kontext zu stellen.«¹⁷⁰ Hannes Wader übernimmt diese Attitüde von Hein und Oss Kröher, als er sich in den 1970er Jahren dem traditionellen deutschen Volkslied zuwendet.

Neben der Ostermarschbewegung wird die Renaissance des »politischen Liedes« auch auf Jugendbewegungen wie den *Nerother Wandervogel* zurückgeführt, denn die Burg Waldeck wird nicht zufällig zum zentralen Ort der Renaissance des »politischen Liedes«. Jugendbewegungen wie der *Nerother Wandervogel*, der seit den 1920er Jahren auf Burg Waldeck beheimatet ist, nahm seit jeher die musikalischen und literarischen Impulse der Zeit auf.¹⁷¹ Nachdem die »Wandervögel« in der Zeit des Nationalsozialismus aufgelöst und in die Hitlerjugend zwangseingegliedert worden waren, verzeichneten sie in den 1950er Jahren wieder großen Zulauf.¹⁷² Die Verbundenheit zur Natur und das gemeinschaftliche Singen als Ausdruck des Zusammen-

¹⁶⁷ Siehe ebd. S. 10.

¹⁶⁸ Kleff zitiert Hein Kröher. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 10.

¹⁶⁹ Vgl. ebd. S. 151.

¹⁷⁰ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 72.

¹⁷¹ Vgl. Hotte Schneider: *Die Waldeck. Lieder – Fahrten – Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute*. Potsdam 2005. S. 8-9.

¹⁷² Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 37.

halts haben in der Jugendbewegung einen großen Stellenwert. Das Singen traditioneller Volkslieder steht dabei im Vordergrund, neue Lieder entstehen hingegen kaum. Bernhard Lassahn sieht darin einen Hinweis darauf, »dass die Folk- und Liedermacherwelle doch weniger mit der Jugendbewegung zu tun hat, als man aufgrund der Burg Waldeck-Festivals annehmen konnte.«¹⁷³ Das Selbstverständnis der Liedermacher hat tatsächlich wenig mit den Anliegen der Jugendbewegung gemein. Der Sänger und Liedermacher Peter Rohland stammt wie Hein und Oss Kröher aus der Tradition der *Wandervögel* und kommt bereits in den 1950er Jahren auf die Burg Waldeck. Rohland verbindet die Tradition des gemeinschaftlichen Singens der *Wandervögel* mit der kritischen Aufarbeitung von Volksliedern.¹⁷⁴ Wader wird in den 1970er Jahren in sein Programm Lieder aufnehmen, die er erstmals bei Rohland auf Burg Waldeck gehört hatte. Eine Langspielplatte von Rohland mit jüdischen Liedern »betrachten viele Musikhistoriker [...] als entscheidenden Beitrag eines Musikers in der Bundesrepublik, das Schweigen über die Judenverfolgung durchbrochen zu haben.«¹⁷⁵ Bekannt wird Rohland mit seiner Langspielplatte *Landstreicherballaden & Lieder des François Villon (1965)*, für die er Lieder von François Villon aus dem Französischen ins Deutsche überträgt.¹⁷⁶ An der Planung und Realisierung des ersten Burg Waldeck-Festivals ist Rohland 1964 aktiv beteiligt. Neben Hein und Oss Kröher gehört er zu den Initiatoren des Festivals.

3.2.1. Etablierung der Burg Waldeck-Festivals (1964 bis 1966)

Als das erste Festival auf Burg Waldeck vom 15. bis 21. Mai 1964 unter dem Titel *Chansons, Folklore, International – Junge Europäer singen* vor 400 Zuhörern¹⁷⁷ eröffnet wird, erläutert Diethart Kerbs, Initiator und Mitor-

¹⁷³ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 256.

¹⁷⁴ Vgl. Schneider: *Die Waldeck*. S. 306-311.

¹⁷⁵ Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 185.

¹⁷⁶ Ebd. S. 186.

¹⁷⁷ Die Angaben der Besucherzahlen schwanken zwischen 300 und 500 Besuchern beim ersten Festival am Pfingstwochenende 1964 und zwischen 5000 und 6000 Besuchern beim letzten Festival 1969. Die Angaben beruhen auf Schätzungen, vgl. Schneider: *Die Waldeck*. S. 322.

ganisator des ersten Festivals, in seiner Eröffnungsrede die Ziele und Absichten der Veranstaltung:

Wir finden, dass eine bestimmte Art von Musik [...] in Deutschland längst nicht genug beachtet und gepflegt wird. Wir meinen das Chanson, das Lied, den Bänkeli-Song, die unverkitschte Volksmusik. Wir haben uns gefragt, warum wir in unseren Breiten keinen Georges Brassens oder Yves Montand, keinen Pete Seeger und keine Joan Baez haben. Wir möchten gern herausfinden, welche Möglichkeiten das Chanson bei uns hat oder haben könnte.¹⁷⁸

Zwei Absichten der Waldeck-Festivals werden hier deutlich: Die Festivals sollen sich zum einen gegen die »verkitschte Volksmusik« der 1950er Jahre wenden und sollen zum anderen gesellschaftskritische Lieder nach französischem oder amerikanischem Vorbild hervorbringen. Auf Burg Waldeck beginnen »hunderte junger Sängerinnen und Sänger ihre Gefühle und Gedanken, Sehnsüchte und Wünsche« in Deutsch auszudrücken, »der Sprache, die bisher allenfalls tauglich erschien für seichte, nichtssagende Schlager.«¹⁷⁹ Die Liedermacher der Burg Waldeck-Festivals machen es sich zur Aufgabe, »Texte von großer Genauigkeit und poetischer Kraft zu verfassen.«¹⁸⁰ Den Initiatoren des Festivals schwebt, so Michael Kleff, ein Werkstatttreffen von Sängern, Chansonsexperten und Medienleuten im Stil der *Gruppe 47* vor.¹⁸¹ Ein gewagter Vergleich. Die Reichweite der Burg Waldeck-Festivals sollte dennoch nicht unterschätzt werden. Das deutschsprachige »politische Lied« entfaltet auf Burg Waldeck von 1964 bis 1969 eine bemerkenswerte Breitenwirkung, nicht zuletzt durch zahlreiche Übertragungen im Fernsehen und Radio. Wenngleich die aktiven Teilnehmer der Festivals primär kein kommerzielles Interesse verfolgen, denn »von Beginn an war Non-Profit-Status vereinbart worden«¹⁸², sind bereits beim ersten Festival 1964 Rundfunkjournalisten und Schallplattenproduzenten zugegen, die das Festival genau

¹⁷⁸ Schneider zitiert Diethart Kerbs. Siehe ebd. S. 322.

¹⁷⁹ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 7.

¹⁸⁰ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 7.

¹⁸¹ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 26.

¹⁸² Siehe ebd. S. 22.

verfolgen. Funk- und Fernsehmitschnitte werden zur Haupteinnahmequelle des Festivals, der Grundsatz vom »Kampf gegen den Kommerz«¹⁸³ wird letztlich zu einer zweiseitigen Angelegenheit.

Am ersten Festival nimmt bereits der damals 21-jährige Reinhard Mey teil, »ein sympathischer Jüngling, gerade dem Französischen Gymnasium in Berlin entwachsen«, der »mit einschmeichelnder Stimme einmal ein französisches Chanson über Zärtlichkeit und dann ein Lied mit Graßhoff-Text [singt]«¹⁸⁴. Reinhard Mey, der zu diesem Zeitpunkt noch wenige eigene Lieder im Repertoire hat, beginnt erst auf Burg Waldeck, »richtig loszuschreiben«¹⁸⁵. Mit seinen lyrischen und verhältnismäßig leisen Liedern spricht Mey gerade die Zuhörer an, die sich in den scharfzüngigen und zum Teil recht anzüglichen Liedern von Degenhardt und Wader nicht wiederfinden können.¹⁸⁶ Selbst sein *Abscheuliches Lied für abscheuliche Leute* (1966 geschrieben) wirkt in diesem Kontext eher liebenswert als abscheulich:

Im Warenhaus, im dritten Stock, / Steh'n Dracula und Frankenstein, /
Laden zu Kauf und Nervenschok, / Zur Spielwarenausstellung ein. /
Dort steht alles aufgereiht, / Was ein Kinderherz erfreut: / Nagelbrett
und Daumenschrauben / Lehr'n das Kind ans Christkind glauben. /
Folterwerkzeug, Messer sind / Lohn nur für ein braves Kind!¹⁸⁷

Auch Degenhardt nimmt am ersten Festival teil, weil er dort das Publikum für seine Lieder wähnt, nach dem er schon länger gesucht hat. Auf Burg Waldeck findet er ein Publikum »mit dem man diskutieren konnte [und] das noch eine Empfindung hatte für diese Art Populärkultur.«¹⁸⁸ Die Burg Waldeck-Festivals werden für Degenhardt ähnlich wie für Mey zu einer Initialzündung. »Wenn die Waldeck einen Verdienst hat«, so Degenhardt,

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 326.

¹⁸⁵ Schneider zitiert Mey. Siehe ebd. S. 326. Zusammen mit Wolfgang »Schobert« Schulz vom Duo *Schobert & Black* vertont Mey zu Beginn der 1960er Jahre Gedichte von Fritz Graßhof. Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 248.

¹⁸⁶ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 157. Hannes Wader nimmt erst ab 1966 aktiv an den Waldeck-Festivals teil. Vgl. Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 9.

¹⁸⁷ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 13.

¹⁸⁸ Schneider zitiert Degenhardt. Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 327.

alziündung. »Wenn die Waldeck einen Verdienst hat«, so Degenhardt, »so ist es dies: den Resonanzboden hergegeben zu haben für diese alten, neuen Lieder.«¹⁸⁹ Das erste Festival auf Burg Waldeck wird 1964 zum Durchbruch für das »politische Lied« in Deutschland, doch das ursprüngliche Anliegen des Festivals, eine Plattform für zeit- und gesellschaftskritische Lieder zu bieten,¹⁹⁰ weicht ab 1967 einer aggressiven Politisierung des Festivals, mit der sich nicht alle Sängerinnen und Sänger identifizieren können.

3.2.2. Politisierung der Burg Waldeck-Festivals (1967)

Die Burg Waldeck-Festivals begleiten eine gesellschaftliche Protestbewegung, die sich in den 1960er Jahren auf die ganze Bundesrepublik ausweitete. Sowohl kulturelle als auch politische Umbrüche finden in dieser Zeit statt. Bereits einige Jahre vor dem Höhepunkt der Studentenbewegung deuten musikalische und literarische Entwicklungen auf diesen Umbruch hin. Die Auschwitzprozesse von 1963 bis 1968, die große Koalition von 1966 bis 1969, die Debatte um die Notstandsgesetze von 1968 und der Vietnam-Krieg heizen die politischen Diskussionen an.¹⁹¹ Unterschiedliche Werthaltungen führen vor dem Hintergrund unterschiedlicher Lebenserfahrungen zu einem Generationenkonflikt. Die Nachkriegs-Generation kritisiert die versäumte Entnazifizierung.¹⁹² Franz Josef Degenhardt reflektiert den Konflikt mit der Väter-Generation in seinem Lied *Notar Bolamus* (1968):

Der alte Notar Bolamus / hat sich gut durch die Zeit gebracht, / weil: er
war immer ein bisschen dafür / und immer ein bisschen dagegen, und
er gab immer Acht. / »Nur Auschwitz«, sagt er, »das / war ein bisschen
zu viel.« / Und er zitiert seinen Wahlspruch: / »Alles mit Maß und mit

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 26.

¹⁹¹ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 122-123.

¹⁹² Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 28-29.

Ziel.« / Ja, sein Urteil war immer / sehr abgewogen. / Und darum ist er
auch bis heute / um nichts betrogen.¹⁹³

Der »alte Notar Bolamus«, ein mustergültiges Exempel für die kritisierte Elterngeneration, gehört zu denen, die im Zweiten Weltkrieg nur »zwischen den Zeilen Widerstand leisteten«¹⁹⁴ und nun, 1968, Studenten, Polizei, Arbeiter, Mörder und Opfer zum »Maßhalten« auffordern. Auf Burg Waldeck findet Degenhardt mit seinen Liedinhalten großen Zuspruch. Die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* sieht 1966 in den Waldeck-Festivals hingegen etwas »Beunruhigendes«, die Jugend auf Burg Waldeck suche ausschließlich Protest: »Protest gegen Krieg und Militarismus: Vietnam. Protest gegen gesellschaftliche Diffamierung, gegen Willkür der Machthaber, gegen die Macht überhaupt, Protest gegen die Banalität des Alltags, Protest gegen den Protest schließlich.«¹⁹⁵ Die Wochenzeitung *DIE ZEIT* unterstreicht im gleichen Jahr die Vielfältigkeit der gesungenen Lieder auf Burg Waldeck, es »singen ›Engagierte‹ und ›Folkloristen‹ nebeneinander, und wenn man Glück hat, entdeckt man im intellektuellen Protest die Poesie und in der Folklore die Aneignung durch ein spezifisches Temperament.«¹⁹⁶ Durch Rundfunksendungen und Presseberichte wird die Burg Waldeck zunehmend zu einem attraktiven Podium für politische Agitation.¹⁹⁷

Im Jahr 1967 werden die Teilnehmer der Burg Waldeck »von links überholt«¹⁹⁸. Das Jahr 1967 markiert das Jahr der Politisierung und Radikalisierung der Waldeck-Festivals und bedeutet für das »politische Lied« eine stärkere Zensur als die Chiffre 1968. Die Popularität durch die Medien trägt dazu bei, dass die Politisierung der Burg Waldeck wie auch die der amerikanischen Folk-Bewegung große Aufmerksamkeit findet.¹⁹⁹ In den Liedern der ersten Festivals ist bereits eine leise Gesellschaftskritik zu vernehmen, die

¹⁹³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 70.

¹⁹⁴ Ebd. S. 68.

¹⁹⁵ Kleff zitiert die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 11.06.1966. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 41.

¹⁹⁶ Kleff zitiert *DIE ZEIT* vom 10.06.1966. Siehe ebd. S. 38.

¹⁹⁷ Vgl. Schneider: *Die Waldeck*. S. 329.

¹⁹⁸ Kleff zitiert Jürgen Kahle, einen der Organisatoren der ersten Festivals. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 22.

¹⁹⁹ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 82.

nun zunehmend lauter wird. Eine Entwicklung, die beim letzten Waldeck-Festival 1968 ihren Höhepunkt findet: Während Lied und Folklore von Rockmusikklingen verdrängt werden, treten revolutionär-politische Debatten immer stärker in den Vordergrund. Das Burg Waldeck-Festival findet 1967 unter dem Leitgedanken *Das engagierte Lied* an elf Tagen statt. Diskussionen und Vorträge über die Möglichkeiten und Aufgaben des »engagierten Liedes« nehmen deutlich mehr Zeit und Raum ein als in den Vorjahren.²⁰⁰ Die Debatte um die Funktionen des »politischen Liedes« und die Debatte um die Aufgaben von Kunst und Literatur im Allgemeinen nehmen im Verlauf der 1960er Jahre einen derart großen Platz ein, »dass sie für einen Moment die literarische Praxis beinahe verdrängten.«²⁰¹ Die neuen Ansprüche an das »politische Lied« beruhen auf der Annahme, dass es nur einer Bewusstseinsänderung bedürfe, um die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zu verändern. Das »politische Lied« sollte als Medium genutzt werden, um diese Bewusstseinsänderung herbeizuführen, »selbst wenn ungeduldige Stimmen meinten, dass bei politischen Aktionen keine Sänger mehr benötigt wurden«²⁰². Beim Festival 1967 werden erstmals konkrete Fragen zur Diskussion gestellt, welche von den Mitwirkenden in ihren Texten, Liedern und Referaten beantwortet oder zumindest bedacht werden sollen. Hanns Dieter Hüsch fragt im Rahmen einer Diskussion auf dem Burg Waldeck-Festival 1967:

Hat das engagierte Lied über seinen aktuellen Erfolg Bestand? Wie verhält sich künstlerische Qualität zur Direktheit und Überzeugungsfähigkeit der Aussage? Kann das engagierte Lied auf Abläufe seiner politischen und sozialen Umwelt einwirken? Korumpieren Erfolg und Einbeziehung in die »Kulturindustrie« die Funktion des gesellschaftlich engagierten Liedes?²⁰³

²⁰⁰ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 11.

²⁰¹ Siehe Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 122-123.

²⁰² Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 259.

²⁰³ Schneider zitiert Hanns Dieter Hüsch. Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 349.

Die Fragen, die Hüsck aufwirft, stellen die Weichen für die weitere Entwicklung des deutschsprachigen »politischen Liedes«. Das Thema des Festivals 1967, *Das engagierte Lied*, habe wie ein »Damokles-Schwert«²⁰⁴ über dem Festival gehangen, resümiert Hüsck. Während in kleinen Kreisen referiert, anschließend diskutiert und manchmal auch zensiert wird, wird an anderer Stelle noch vor einem größeren Publikum gesungen.²⁰⁵ In den Jahren 1968 und 1969 werden Konzerte immer mehr von politischen Diskussionen verdrängt.

3.2.3. »Implosion« der Burg Waldeck-Festivals (1968 und 1969)

Das Waldeck-Festival 1968 markiert sowohl einen vorläufigen Höhepunkt als auch einen Wendepunkt in der Entwicklung des »politischen Liedes«. Das Festival ist mit einundfünfzig Künstlern und acht Referenten unter dem unbestimmten Motto *Lied '68* geplant worden, nimmt aufgrund des Attentats auf Rudi Dutschke am 11. April 1968 und der politischen Situation nach den Mai-Unruhen in Frankreich jedoch einen anderen Verlauf. Bereits zu Festivalbeginn kommt es zu politisch motivierten Störaktionen gegen die Auftritte von Sängerinnen und Sängern, deren Lieder als zu unpolitisch empfunden werden. Obwohl sich Wader in den 1970er Jahren zu einem politisch engagierten Liedermacher entwickeln wird, beobachtet er die aggressive Politisierung der Waldeck-Festivals zunächst mit Argwohn. Das Auftreten seiner Liedermacher-Kollegen empfindet Wader 1968 als geradezu grotesk: »Ihr Jargon, den sie mit revolutionärer Attitüde an den Tag legten, kam mir oft als Geschwätz vor. [...] Ich wollte einfach singen. Man traf sich doch, um zu singen und dann wurde gefordert, das nicht zu tun.«²⁰⁶ Anders als die meisten Vertreter des »politischen Liedes« auf Burg Waldeck ist Wader nicht akademisch sozialisiert, seine soziale Klasse ist eine andere als die seiner Liedermacher-Kollegen, was ihn im Feld der Liedermacher in gewisser Wei-

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Vgl. ebd. S. 350-351.

²⁰⁶ Kleff zitiert Wader. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 211.

se zum Außenseiter graduiert.²⁰⁷ Die Auftritte von Reinhard Mey und Hanns Dieter Hüsch werden 1968 durch Zurufe aus dem Publikum massiv gestört und müssen abgebrochen werden. Stattdessen sollen sich die Liedermacher in einer Diskussion für ihre Texte verantworten, was sowohl Mey als auch Hüsch widerstrebt. Urheber der Störungen sind Angehörige der »Basisgruppe Waldeck«, die sich aus Aktivisten des *Sozialistischen Deutschen Studentenbundes* (SDS) herausgebildet hat. Ursprünglich sind Anhänger von politischen Studentenverbänden nur als Festivalbesucher gekommen. Die Protestaktionen gipfeln in der absurden Forderung: »Stellt die Gitarren in die Ecke und diskutiert«²⁰⁸. Aufsehen erregt auf dem Burg Waldeck-Festival 1968 der Schriftsteller Rolf Schwendter, der zur Kindertrommel Spott-Lieder vorträgt und damit an »Oskar Matzerat« und dessen Blechtrommel aus dem Roman *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass erinnert. Für einen Eklat sorgt Schwendters verbaler Angriff auf Reinhard Mey, dessen Lied *Und für mein Mädchen* (1966 geschrieben) von Schwendter als »latent faschistisch«²⁰⁹ »enthüllt« wird:

Und für mein Mädchen würd' ich, / Verlangte sie's von mir, / Honorig,
ernst und würdig, / Von höflicher Manier. / Ich würde für ihre Liebe /
Gendarm oder Soldat // Und würde im Getriebe / Des Staats ein klei-
nes Rad / Und ein Kapazitätchen. / Ich würd' es für mein Mädchen.²¹⁰

Die Form des – offenkundig mit Argwohn zu betrachtenden – Liebesbeweises kritisiert Schwendter als »inhuman«²¹¹. Es verwundert jedoch, dass im gleichen Jahr »Blödelbarden« wie die Gruppe *Insterburg & Co* oder das Duo *Schobert & Black* auf Burg Waldeck zu Publikumslieblingen avancieren. Gerade unsinnige und einfältige Lieder finden 1968 großen Anklang und werden als Kritik an etablierten Kulturwerten oder gar als »gepflegter Unsinn«²¹² interpretiert. Wirklich politisch wirkt nun gerade das Unpolitische.

²⁰⁷ Vgl. Jurt: *Das literarische Feld*. S. 89.

²⁰⁸ Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 363.

²⁰⁹ Schneider zitiert Schwendter. Ebd. S. 365.

²¹⁰ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 637.

²¹¹ Schneider zitiert Schwendter. Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 365.

²¹² Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 145.

Die unerwartete Publikumshaltung wird in der Forschungsliteratur unterschiedlich kommentiert und häufig als Beweis für eine oberflächliche Politisierung des Waldeck-Publikums gewertet.²¹³

Beim letzten Waldeck-Festival 1969 prägen Beat- und Underground-Bands das Programm. Die Beatmusik steuert derweil auf ihren Höhepunkt zu. Das »politische Lied«, vorgetragen zur Gitarre, spielt nur noch eine Nebenrolle. Das letzte Burg Waldeck-Festival findet unter dem Motto *Waldeck 69 – Gegenkultur* statt und wird von vielen Künstlern aufgrund der Vorfälle und Erfahrungen des Vorjahres gemieden. »Es fehlte das richtige Publikum«²¹⁴ titelt die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* am 16. September 1969 und *DIE ZEIT* erklärt drei Tage später: »Das sechste internationale Chanson- und Folklore-Treffen auf der Waldeck war als Folge der [...] Auseinandersetzungen um den Sinn von bloßen Konzertveranstaltungen als reines Arbeitstreffen [...] geplant.«²¹⁵ Damit waren die Burg Waldeck-Festivals für Hannes Wader – wie für andere Künstler auch – »implodiert«²¹⁶. Das ursprüngliche Konzept des Festivals *Chansons, Folklore, International*, wie es von Hein und Oss Kröher, Peter Rohland und Diethart Kerbs entwickelt worden war, hatte zumindest von 1964 bis 1967 »einen verblüffenden Erfolg, insbesondere für die Durchsetzung des ›engagierten Liedes‹, seiner Dichter und Interpreten.«²¹⁷

3.3. Das »politische Lied« in den 1970er Jahren

Nach den Burg Waldeck-Festivals genießen Franz Josef Degenhardt, Reinhard Mey und Hannes Wader große Popularität, die es den Liedermachern ermöglicht, zu Beginn der 1970er Jahre ihre ersten deutschlandweiten Tourneen zu bestreiten. Dennoch sind die Lieder, die nach den Burg Waldeck-Festivals entstehen, keineswegs durchweg von Aufbruchstimmung

²¹³ Vgl. ebd. S. 63.

²¹⁴ Schneider zitiert die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 16.09.1969. Siehe Schneider: *Die Waldeck*. S. 93.

²¹⁵ Schneider zitiert aus der Wochenzeitung *DIE ZEIT* vom 19.09.1969. Ebd. S. 92.

²¹⁶ Schneider zitiert Wader. Ebd. S. 211.

²¹⁷ Ebd. S. 367.

gekennzeichnet. Hannes Wader blickt zu Beginn der 1970er Jahre niedergeschlagen zurück: »Bin auf meinem Weg / schon so lang, / zerschlagen und trüg / schon so lang / bin müde und leer, / will nach Süden ans Meer, / bin auf meinem Weg / ohne Wiederkehr.«²¹⁸ Auch Reinhard Mey fragt zu Beginn der 1970er Jahre: »Ist das schon so lange her? / Wirklich schon wieder ein Jahr?«²¹⁹ Franz Josef Degenhardt zitiert noch einmal sein Vorbild François Villon herbei und klagt: »Oh heiliger Villon, schlechte Zeiten sind das / für Spaßmacher, Spötter und Kabarettist.«²²⁰ Der resignierte Rückblick der Liedermacher erklärt sich aus dem politischen und gesellschaftlichen Kontext der frühen 1970er Jahre. »Nach einer Periode des Außer-sich-seins«²²¹ in den 1960er Jahren nähern sich die Liedermacher nun »wieder dem Leben, misstrauisch, fast widerspenstig.«²²² Die gesellschaftliche und politische Umbruchstimmung, welche für die 1960er Jahre prägend war und sich auf das »politische Lied« unmittelbar auswirkte, schlägt zu Beginn der 1970er Jahre in eine gewisse Entmutigung um. Linkspolitische Bewegungen zersplittern und bestimmen nicht mehr die politischen und gesellschaftlichen Diskussionen,²²³ dem »politischen Lied« wird damit in gewisser Weise der Nährboden entzogen. Wenngleich dezidiert »linke« Liedermacher wie Wader und Degenhardt ihre Enttäuschung über die Resignation zunächst nicht deutlich artikulieren, ist sie der Grundstimmung der Lieder zu Beginn der 1970er Jahre dennoch anzuhören. Das »Gespenst der Langeweile«²²⁴ sucht auch Hannes Wader heim. In seiner Ballade *Langeweile* (1972) beschreibt der Liedermacher die bedrückende Rückkehr zur Alltäglichkeit nach der Umbruchstimmung der 1960er Jahre:

²¹⁸ Zitiert wird aus dem Lied *Schon so lang* (1972). Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 100.

²¹⁹ Zitiert wird aus dem Lied *Wirklich schon wieder ein Jahr* (1970). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 702.

²²⁰ Zitiert wird aus dem Lied *Schlechte Zeiten* (1971). Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 117.

²²¹ Siehe Michael Buselmeier: *Poesie und Politik. Anmerkungen zur Lyrik der 70er und 80er Jahre*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 57.

²²² Ebd.

²²³ Vgl. Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2003. S. 244-245.

²²⁴ Schnell zitiert Michael Krüger und Klaus Wagenbach aus dem Jahrbuch für Literatur *Tintenfisch 8* (1973). Siehe ebd.

Kein Regen, Kein Schnee, / keine Sonne, kein Wind, / alles grau,
schwül und stickig, / die Fensterscheiben staubblind. / Eine Stadt, in
der alles stinkt, / wo alles spuckt und kracht und raucht, / eine Stadt,
deren Namen man nicht zu kennen / und die man nie geseh'n zu haben
braucht. // Langeweile / ist ausgebrochen in der Stadt, / kommt ange-
krochen, und sie hat / keine Eile.²²⁵

Die »Stadt, deren Namen man nicht zu kennen braucht« ist für Hannes Wader das Berlin der frühen 1970er Jahre. Wader zieht es 1968 in das Berlin der Studentenbewegung, wo er eine lebendige Straßenmusik-, Folk- und Liedermacherszene findet und »jeden Abend auf bis zu fünf verschiedenen Bühnen«²²⁶ steht. Waders Popularität durch die Burg Waldeck-Festivals macht es ihm möglich, die »Spitzengage von DM 25,- pro Auftritt«²²⁷ zu beanspruchen, die außer ihm nur noch Reinhard Mey fordern kann. Zu Beginn der 1970er Jahre weicht die Euphorie jener Tristesse, die Wader in seiner neunzehn Strophen langen Ballade *Langeweile* (1972) ausdrucksstark beschreibt. Bei Wader – wie auch bei anderen Lyrikern der 1970er Jahre – zeigt sich nun »eine ausgesprochen misstrauische, kritische Haltung gegenüber einem Utopiepotenzial, das eine Dekade früher alle Erwartung auf Neubeginn und Aufbruch in sich trug.«²²⁸

Die Popularität der Burg Waldeck-Festivals begründet zu Beginn der 1970er Jahre eine bemerkenswerte Folk- und Liedermacherszene. In Städten jeder Größe entstehen Auftrittsmöglichkeiten für bereits etablierte und »neue« Liedermacher.²²⁹ Das »politische Lied« ist zu Beginn der 1970er Jahre Teil der Populärkultur und etabliert sich für kurze Zeit als Untersuchungsgegenstand der Literaturwissenschaft. Das Argument von Bernhard Lassahn, das Interesse am »politischen Lied« erkläre sich aus der Krise des deutschen »Schlagers«,²³⁰ kann als Begründung für die Popularität des »politischen Liedes« nicht überzeugen. Nur im Einzelfall dürfte das Publikum

²²⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 94.

²²⁶ Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 17.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Siehe Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 181.

²²⁹ Vgl. Schneider: *Die Waldeck*. S. 379.

²³⁰ Vgl. Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 261.

von Roy Black die Lieder von Franz Josef Degenhardt für sich entdeckt haben. Die »Liedermacher-Welle« zu Beginn der 1970er Jahre liegt vielmehr darin begründet, dass viele »neue« Liedermacher am Erfolg der etablierten Liedermacher teilhaben wollen. Der Bezeichnung »Liedermacher« wird zu einem Modebegriff, das »politische Lied« verliert seinen anti-kulturellen Wert. Der Schriftsteller und Kabarettist Franz Hohler denkt diese Entwicklung in seiner absurden Geschichte *Der Liederhörer* (1979) zu Ende:

Eines Tages hatten alle Festivals, Sängertreffen und Workshops ihre kreativitäts-fördernde Wirkung getan, und es gab so viele Liedermacher, dass niemand mehr übrig blieb, um die Lieder zu hören. Jeder besaß eine Gitarre, jeder verfügte über einige Reimwörter, aus denen er ein paar Strophen basteln konnte, und wenn er selbst keine zusammenbrachte, sang er die seines Nachbarn oder seiner Vorbilder.²³¹

Hinter der satirischen Beobachtung, die in dem ironischen Fazit »Liedermachen ist keine Kunst, aber Liederhören kann nicht jeder«²³² endet, steht eine bemerkenswerte Entwicklung. Nach dem Erfolg der Liedermacher der 1960er Jahre zeichnet sich die Vorliebe einiger Künstler ab, sich »Liedermacher« zu nennen. Mit den politischen oder sozialkritischen Liedmachern der 1960er Jahre haben diese oft nur wenig gemeinsam,²³³ nur vereinzelt schreiben sie ihre Texte selbst. Selbst Wolf Biermann, der den Begriff »Liedermacher« in den 1960er Jahren initiiert haben will, distanziert sich nunmehr von dem Begriff. Der »Liedermacher« sei »immer mehr zu einem Kennzeichen für Leute [verkommen], die zwar nicht Gitarre spielen, aber dafür auch nicht singen können, die ein brüchiges Gedicht zusammenreimen, das der musikalischen Klebe bedarf.«²³⁴ Der »Liedermacher« stehe nunmehr für »alternative Schwärmer mit dem Wimmerholz und für weiner-

²³¹ Lassahn zitiert Hohler. Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 209.

²³² Ebd.

²³³ Beispielhaft können Volker Lechtenbrink und das »Chanson-Duo« *Inga & Wolf* angeführt werden, das 1972 mit Reinhard Meys Lied *Gute Nacht, Freunde* am Vorentscheid zum *Grand Prix Eurovision de la Chanson* teilnimmt.

²³⁴ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 14.

liche Betroffenheitsheuchler im flüchtigen Zeitgeist.«²³⁵ Den »neuen« Liedermachern der 1970er Jahre gelingt es nur im Einzelfall, an den Erfolg der Künstler der 1960er Jahre anzuknüpfen.²³⁶ Den »neuen« Liedermachern fehlt in gewisser Weise der Konfliktstoff – schließlich erklärt sich die Popularität des »politischen Liedes« in den 1960er Jahren auch durch die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche jener Zeit. An die Stelle von neuen Themen tritt bei den »neuen« Liedermachern »die Wiederholung von Motiven und Bildern auf sinkendem Niveau.«²³⁷ Der Kabarettist Christof Stählin ist in den 1970er Jahren ähnlich wie Biermann darum bemüht, sich von dem Begriff »Liedermacher« zu distanzieren:

Frag, wen du willst, keiner will mehr Liedermacher sein und keiner will es gewesen sein, ich auch nicht. Das Wort hat keinen Stolz mehr, es steht für eine Art modischen Irrtum. [...] Ich selber nenne mich einen Sänger und lasse mir nicht gefallen, mit einem schlampigen Wort einer modischen Bewegung zugeordnet zu werden, weil ich auch noch in zwanzig Jahren singen möchte.²³⁸

Christof Stählin ist darum bemüht, den antikulturellen Wert seiner Kunst zu bewahren, wodurch ihm ein kommerzieller Erfolg verwehrt bleibt. Der Begriff »Liedermacher«, »ursprünglich bescheiden und präzise gemeint«, klingt für Stählin nunmehr »verwaschen und arrogant«.²³⁹ Die negativen Eigenschaften, die dem »Liedermacher« seit den 1970er Jahren anhaften, sind im Übrigen bis heute nicht gänzlich überwunden. Der Begriff wird von vielen Künstlern bis heute gemieden, selbst wenn sie ästhetisch durchaus in der Nachfolge von Degenhardt, Wader und Mey stehen.²⁴⁰ Dem Begriff »Liedermacher« haftet in den 1970er Jahren »etwas Gutmenschelndes, Politisch-Korrektes, Studienrätisches an, mit dem niemand mehr assoziiert wer-

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Zu nennen wäre hier Konstantin Wecker, der als Vertreter der »zweiten Liedermacher-Generation« in Kapitel 3.3.2. im Mittelpunkt stehen soll.

²³⁷ Siehe Buselmeister: *Poesie und Politik*. S. 58.

²³⁸ Lassahn zitiert Stählin. Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 232.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Vgl. Maik Brüggemeyer und Torsten Gross: *Das Gipfeltreffen der Liedermacher. Sie wollen uns erzählen*. In: *Rolling Stone*. Ausgabe 175. Mai 2009. S. 53.

den wollte.«²⁴¹ An Reinhard Mey haftet ebenjenes Etikett des »Gutmenschen«. Zu Recht? Mey wehrt sich gegen den Vorwurf in seinem Lied *Das Etikett* (1992) mit Selbstironie: »Also, sicher bin ich nett, aber auch fies und gemein! / Und wenn ich will, kann ich ein echter Kotzbrocken sein!«²⁴² Kritische Inhalte und ein ausgeprägtes Harmoniebedürfnis stehen sich bei Mey nicht gegenüber, sondern beeinflussen sich wechselseitig. Wie kein anderer Liedermacher steht Mey für die Popularisierung und Kommerzialisierung kritischer Lieder in den 1970er Jahren.

3.3.1. *Über den Wolken* – das »politische Lied« zwischen Popularisierung und Kommerzialisierung

Zu Beginn der 1970er Jahre stellen sich bei Reinhard Mey die ersten kommerziellen Erfolge ein. Sein erstes Solokonzert gibt er 1970 im Wiener Konzerthaus. Zahlreiche goldene Schallplatten und Auszeichnungen verhelfen Mey zu großer Popularität, darunter der renommierte französische Musikpreis *Grand Prix du Disque de l'Académie Charles Cros*, der ihm 1972 für seine zweite französische Langspielplatte verliehen wird.²⁴³ Andere Weggefährten der Burg Waldeck-Festivals wie Degenhardt und Wader, die in den 1970er Jahren »immer noch gesellschaftliche Konflikte besingen und auf grundlegende Veränderungen bestehen, werden in Funk und Fernsehen fast nicht mehr gespielt«²⁴⁴. Mey besteht nicht auf »grundlegende Veränderungen« und ist mit seinen Liedern regelmäßig im Fernsehen zu sehen. Lieder wie *Der Mörder ist immer der Gärtner* (1971) und *Ich bin Klempner von Beruf* (1974) werden sogar filmisch umgesetzt, mit Mey als mitwirkendem Darsteller. Durch die Sendereihe *Chansonnade – Reinhard Mey präsentiert Chansons* des Schweizer Fernsehens zeigt sich Mey von 1973 bis 1974 auch als Moderator, was seine exponierte Stellung im Feld der Liedermacher festigt.

²⁴¹ Ebd. S. 54.

²⁴² Zitiert wird aus dem Lied *Das Etikett* (1992). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 107.

²⁴³ Vgl. Mey: *Alle Lieder*. S. 716.

²⁴⁴ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 177.

Die Lieder von Reinhard Mey tragen nur eine Handschrift, nämlich die von Reinhard Mey selbst. »Text und Musik: Reinhard Mey« – wie ein Leitspruch zieht sich diese Signatur durch das Werk des Liedermachers. Für die Konzerte und Live-Alben trifft die Aussage fraglos zu, für Meys Studio-Alben sollte jedoch eine Einschränkung vorgenommen werden. Seine Studio-Alben werden in den 1970er Jahren durch die Arrangements von Wilfried Grünberg »hörbar« geprägt.²⁴⁵ Die aufwendigen Arrangements scheinen den breiten Geschmack des Publikums der 1970er zu treffen und versprechen einen lang anhaltenden Erfolg. Die musikalische Mischung aus Pop, Klassik, Country und Schlager behalten Grünberg und Mey in den 1970er Jahren konsequent bei. Oft setzen die überladenen Arrangements aber auch einen ironischen Kontrapunkt zu den durchaus kritischen Liedtexten: Das Lied *Ich wollte immer schon ein Mannequin sein* (1972) kritisiert ähnlich wie das Lied *Daddy Blue* (1979) die mangelnde Authentizität in der Unterhaltungsindustrie:

Mich verbiegen / Und Beifall kriegen, / Wenn ich alsdann mein verknotetes Bein / Voller Grazie / Wieder gradziehe, / Ich wollte immer schon ein Mannequin sein. // Doch jetzt sagt man mir, / 's wär zu spät dafür, / Mich als Mannequin zu engagier'n, / Um auf Erden / Noch was zu werden, / Sollt' ich's doch mal als Mambokönig probier'n.²⁴⁶

Im ernsten Umfeld der geprügelten Liedermacher der 1970er Jahre können Lieder wie *Ich wollte immer schon ein Mannequin sein* ihre ironische Wirkung nicht entfalten. Für die Kritiker von Mey bieten die Alben der 1970er Jahre reichlich Angriffsfläche. Thomas Rothschild etwa wirft Mey »Menschenfreundlichkeit«²⁴⁷ vor, was keineswegs als Kompliment gedacht ist. Rothschild vermisst das Zynische in den Liedern Meys, das Ironische scheint ihm als Möglichkeit der Kritikäußerung zu vage zu sein.

²⁴⁵ Erst mit dem Album *Balladen* (1988) beenden Grünberg und Mey ihre fast 20-jährige Zusammenarbeit im Musikstudio – eine »hörbare« Zäsur, die ihren Ausdruck in dem Album *Farben* (1990) findet.

²⁴⁶ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 421.

²⁴⁷ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 11.

Zwei Leitmotive prägen die Alben von Reinhard Mey in den 1970er Jahren, die offenbar den breiten Publikumsgeschmack treffen: die grenzenlose Freiheit »über den Wolken« und das Vaterglück, das sich 1976 zum ersten Mal bei Familie Mey einstellt. Auf dem Album *Menschenjunges* (1977) besingt Mey zum ersten Mal sein Dasein als Vater. Mit dem gleichnamigen Lied stigmatisiert sich Mey quasi selbst zum »Gutmensch«: »Möge Dir, von dem, was Du dir vornimmst, viel gelingen! / Sei zufrieden, wenn's gelingt, und ohne Übermut, / Versuch' Deine Welt ein kleines Stück voranzubringen, / Sei, so gut es geht, zu Deinen Menschenbrüdern gut!«²⁴⁸ Dem Fliegen nähert sich Mey durchaus auf differenzierte Weise. In *Ikarus* (1975) schränkt Mey die »grenzenlose Freiheit über den Wolken« ein und versucht, »über den Horizont hinaus zu seh'n / Und vielleicht, um wie Ikarus aus Gefangenschaft zu flieh'n.«²⁴⁹ In *Es ist doch ein friedlicher Ort* (1985) fragt Mey zehn Jahre später: »Wie kann es dann nur möglich sein, / Dass sie vom Himmel Feuer spei'n / Und tausendfachen Tod und Qualen bringen.«²⁵⁰ In gewisser Weise nimmt Mey in den 1970er Jahren immer wieder dieselben Themen auf. Das Album *Ikarus* (1975) umfasst alle Themen, die das Werk von Mey in den 1970er Jahren bestimmen. Die sozialkritische Ballade *Atze Lehmann* hebt sich von Liebesliedern wie *Du bist die Stille* und aberwitzigen Geschichten wie *Hab' Erdöl im Garten* ab. Die Ballade erzählt in bedrückender Weise, wie der Musiker »Atze Lehmann« dem Erfolgs- und Leistungsdruck der Musikbranche nicht standhält und sich »im Garten, hinter seinem Haus« erschießt:

Dann hab' ich ihn noch mal getroffen, letzten Herbst auf der Stadtautobahn, / [...] Dann hat er mir noch eine Currywurst spendiert, und noch beim Essen haben wir / Ein bisschen vom Geschäft geplaudert und mit vollem Mund noch sagte er zu mir: / »Ich habe jetzt die ganz

²⁴⁸ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 534-535.

²⁴⁹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 428.

²⁵⁰ Ebd. S. 289.

große Nummer geschrieben, kommt nächste Woche raus!« / Und jetzt erschießt sich Atze Lehmann im Garten, hinter seinem Haus.²⁵¹

Mey vereint seichte Liebeslieder wie *Du bist die Stille* (1975) und sozialkritische Lieder wie *Atze Lehmann* (1975) auf einem Album und ist damit ein Grenzgänger zwischen dem »politischem Lied«, dem literarisch anspruchsvollen Chanson und dem populären »Schlager«. Seine Lieder sind gefühlvoll, ohne in den Kitsch abzurutschen: Meys Lieder lösen Betroffenheit aus, ohne aufklärerisch zu wirken.

3.3.2. *Genug ist nicht genug* – die zweite Liedermacher-Generation am Beispiel von Konstantin Wecker

Die Auseinandersetzung mit der Liedvergangenheit durch die Künstler der Festivals auf Burg Waldeck stellt die Weichen für die Liedermacher der 1970er und 1980er Jahre. Das »politische Lied« findet in den 1970er Jahren neue Ausdrucksweisen, musikalischer wie auch literarischer Art. Rockgruppen wie *Ton Steine Scherben* kleiden politische Statements und sozialkritische Texte in ein neues musikalisches Gewand. Konstantin Wecker kann als wichtigster Autor »politischer Lieder« bezeichnet werden, der sich nach den Waldeck-Festivals etabliert. Wecker gehört in gewisser Weise der »alten Schule« an, das heißt, er steht den Liedmachern der Waldeck-Festivals ästhetisch näher als den engagierten Rocksängern der 1970er Jahre. Wecker begleitet sich seit jeher am Klavier, wodurch er sich in gewisser Weise von den Liedmachern der 1960er Jahre abhebt. Neben Mey und Wader zählt Wecker zu den wichtigsten Liedmachern im neuen Jahrtausend.²⁵² Aus diesem Grund erscheint es sinnvoll und notwendig, seinen Anteil am Erfolg

²⁵¹ Ebd. S. 65-67. Eine ähnliche Betroffenheit löst die Ballade *Was in der Zeitung steht* (1983) aus. Darin wird ein unschuldiger Büroangestellter des Finanzskandals bezichtigt. Vgl. ebd. S. 666-667.

²⁵² Anlässlich des 60. Geburtstages von Hannes Wader geben Mey, Wader und Wecker im Jahr 2002 erstmals ein gemeinsames Konzert, das auch auf CD erscheint. Vgl. Reinhard Mey; Hannes Wader; Konstantin Wecker: *Das Konzert. Limitierte Sonderedition*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2003.

des »politischen Liedes« zu skizzieren. Mit seinem Lied *Genug ist nicht genug* (1977) wird der Münchener Liedermacher über die Grenzen Bayerns hinaus bekannt. In dem Lied artikuliert Wecker das Bedürfnis, »mehr zu sein als ein Abbild diktiert Lebensentwürfe«²⁵³ und den Wunsch nach einem selbstbestimmten Leben:

Auf den ersten Rängen preist man / dienstbeflissen und wie immer die
Moral. / Doch mein Ego ist mir heilig, / und ihr Wohlergehen ist mir
sehr egal. // Genug ist nicht genug, / ich lass mich nicht belügen. /
Schon Schweigen ist Betrug, / genug kann nie genügen.²⁵⁴

Damit trifft Wecker wie kein anderer Liedermacher den Zeitgeist der 1970er Jahre. Mit »aufgedonnerter Musik, Pathos und Benn-artigen Bildern«²⁵⁵ fällt Wecker in der neuen Liedermacher-Bewegung der 1970er Jahre auf, seine Lieder vermitteln Kraft, Leidenschaft und Genuss.²⁵⁶ Gegen Fremdbestimmtheit und gegen Obrigkeiten wehrt sich Wecker schon früh, wie etwa in seinem Lied *Der alte Kaiser* (1977). Das politische Engagement, das auch über das Schreiben und Singen von Liedern hinausgeht, bestimmt das Werk von Wecker bis heute. Ähnlich wie bei Mey stehen bei Wecker die Interessen und Bedürfnisse des Individuums im Mittelpunkt, die in größere politische und gesellschaftliche Zusammenhänge eingeordnet werden. Holger Böning konstatiert, schon in Weckers frühen Liedern sei »ein kritischer Impetus zu spüren, der die Suche nach privatem Glück in Beziehung setzt zu gesellschaftlichen Schranken und Einschränkungen.«²⁵⁷ Für Böning ist Wecker ein Exempel dafür, »dass Sehnsucht und Suche nach individuellem Glück und

²⁵³ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 178.

²⁵⁴ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 65.

²⁵⁵ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 238.

²⁵⁶ Die Parole »Genug ist nicht genug« haftet Wecker bis 1995 an, als er wegen Kokainbesitzes für kurze Zeit in Untersuchungshaft genommen wird. Bis zu diesem Zeitpunkt ist Wecker darum bemüht, das Stigma des »Lebemanns« und die hohen Erwartungshaltungen seines Publikums zu erfüllen. Wecker spielt in den 1980er Jahren zunehmend eine Rolle, kopiert sich künstlerisch selbst, ohne sich musikalisch weiter zu entwickeln, was ihn letztlich in die Abhängigkeit von Drogen führt. Die Verhaftung von Wecker im November 1995 und die Aufhebung des Haftbefehls im Dezember 1995 werden durch ein starkes Interesse der Medien begleitet. Vgl. Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 385-389.

²⁵⁷ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 179.

persönlicher Selbstentfaltung politisches Engagement nicht ausschließen.«²⁵⁸

Wecker artikuliert in den 1970er Jahren als erster in der Sprache seines vorwiegend jugendlichen Publikums die Angst vor Nationalsozialismus, Rassismus und der Unterdrückung von Minderheiten. Das sind durchaus neue Themen, die der »Liedermacher-Welle« zu Beginn der 1970 Jahre noch fehlten. Weckers Ballade *Willy* (1977) erzählt von einem Freund des Sängers, der »die typische Intellektuellen-Biographie der sechziger Jahre vorzuweisen hat: Studentenbewegung, Drogen, Ekel an der Schickeria, Hinwendung zu den einfachen Leuten.«²⁵⁹ Das Lied, eigentlich ein Sprechgesang im bayrischen Dialekt, ist dramaturgisch geschickt aufgebaut: Von Anfang an verkündet der Refrain den tödlichen Ausgang des Protagonisten: »*Gestern habns an Willy daschlogn, / und heit, und heit, und heit werd a begrobn.*«²⁶⁰ Der Sänger hält eine wütende Grabrede und beschwört Willy posthum. Die fiktive Figur des unangepassten Willy dient mit seinem Motto »*Freiheit, des hoast koa Angst haben vor neamands*«²⁶¹ als Identifikationsfigur vieler Jugendlicher in den 1970er Jahren:²⁶²

Stad wars, knistert hats. Die Luft war wiara Wand. Zum Festhalten. Da hätt ma no geh kenna, Willy, aber na, i verstehs ja, du hast bleibn muäßn, und dann is losganga an de andern Tisch: Geh doch in d´Sowjetunion, Kommunist! Freili, Willy, da muaß ma narrisch werdn, wenns scho wieder soweit is, aber trotzdem, laßn geh, hab i gsagt, der schad doch neamands mehr, der oide Depp, nix, hast gsagt, alle schadens, de oiden und de junga Deppen, und dann hat der am Nebentisch plötzlich sei Glasl daschlogn, ganz ruhig, und is aufgestanden [...]. Willy,

²⁵⁸ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 181.

²⁵⁹ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 190.

²⁶⁰ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 69.

²⁶¹ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 69. Wecker hat zu dem Lied immer wieder aktuelle Texte verfasst, so zuletzt im Februar 2003 anlässlich einer Demonstration gegen den damals bevorstehenden Irak-Krieg. Vgl. Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 347.

²⁶² Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 190.

Willy, warn ma bloß weggfahn in da Früah, i hätt di doch no braucht,
wir alle brauchen doch solche, wia du oana bist!²⁶³

Die Wirkungskraft des Liedes ist erstaunlich. Als Wecker 1977 den renommierten *Deutschen Kleinkunstpreis* erhält, bemerkt der Liedermacher und Kabarettist Christof Stählin in seiner Laudatio: »Als Konstantin Wecker hier im [Anm.: Mainzer] Unterhaus sein Lied vom *Willy* sang, unmittelbar vor der Pause seiner Vorstellung, blieben die Besucher zum ersten Mal in einer Pause sitzen, um darüber zu reden, und dies offenbar, um sich mit seiner Betroffenheit auseinanderzusetzen.«²⁶⁴ Stählin führt in seiner Laudatio aus, dass die Wirkungskraft des Liedes in der Erschütterung begründet liege: »Es ist ein klagendes Lied, von einem Lebenden an einen Toten, Ausdruck von Zärtlichkeit und Schmerz, ohne Hoffnungsausblick, ohne Aufruf und Programm zum Handeln.«²⁶⁵ Das Lied erschüttert nicht durch die Darstellung der Brutalität, sondern durch die Zärtlichkeit, die sich in der Erinnerung an das Opfer zeigt. Konstantin Wecker gehört mit Reinhard Mey, Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt zu den Liedermachern, die sich auch in den 1980er Jahren etablieren können.

3.4. Das »politische Lied« in den 1980er Jahren

Die 1980er Jahre bedeuten für das »politische Lied« weder ein signifikantes Zäsurdatum, noch erfährt das »politische Lied« wirklich neue Impulse.²⁶⁶ Die »Liedermacher-Welle« der 1970er Jahre hat an Intensität verloren, nun prägt eine andere »Welle« die deutschsprachige Musikkultur: die *Neue Deutsche Welle*. Wenngleich diese mit dem »politischen Lied« von Degenhardt, Wader und Mey ästhetisch nicht viel gemeinsam hat, fällt eine Parallele dennoch auf: Ähnlich wie das »politische Lied« in den 1970er Jahren kommerzialisiert wird, hat auch die *Neue Deutsche Welle* zunächst einen

²⁶³ Siehe Wecker: *Schon Schweigen ist Betrug*. S. 69.

²⁶⁴ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 238.

²⁶⁵ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 238.

²⁶⁶ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 202.

antikulturellen Charakter und wird erst durch die Erfolge einiger Sänger und Gruppen für die Musikindustrie interessant.²⁶⁷ Bestimmte wirtschaftliche Mechanismen scheinen immer wieder zu greifen. Mit der Etablierung des Formatradios verliert das »politische Lied« in den 1980er Jahren immer mehr den Zugang zu einer breiten Öffentlichkeit, sodass es einem jüngeren Publikum weniger bekannt wird.²⁶⁸ »Die erfolgreiche Zerstückelung der Jugendkulturen – wie alle anderen – in Marktsegmente und Zielgruppen atomisiert die Möglichkeiten des Widerstands«²⁶⁹ in den 1980er Jahren immer mehr. Das Interesse der Medien und das Interesse des Publikums am »politischen Lied« divergieren in den 1980er Jahren also stark. Zwar stagnieren die Verkaufszahlen der Alben von Degenhardt, Wader und Mey, ausgedehnte Tourneen durch Deutschland, Österreich und die Schweiz bestreiten die Liedermacher aber nach wie vor.²⁷⁰

In den 1980er Jahren findet das deutschsprachige Lied jenseits der *Neuen Deutschen Welle* und des »Schlagers« neue Formen und Ausdrucksweisen. In Abgrenzung zu den Liedermachern der 1960er Jahre kommt in den 1980er Jahren eine neue Art von Liedermachern auf, die ihre Lieder auch schauspielernd auf der Bühne präsentieren. Die wichtigsten Vertreter dieser »neuen« Liedermacher sind Herman van Veen und Klaus Hoffmann.²⁷¹ Bei dem Schauspieler und Liedermacher Klaus Hoffmann wird die Neigung zum französischen Chanson deutlich – ähnlich wie bei den frühen Liedern von Degenhardt, Wader und Mey. Hoffmann adaptiert zu Beginn seiner Laufbahn als Liedermacher zahlreiche Chansons von Jacques Brel, der neben Georges Brassens der populärste französische Chansonnier der 1960er und 1970er Jahre ist. Zu Beginn seiner Karriere verlässt sich Hoffmann auf fremde Übertragungen, beginnt jedoch in seiner Bewunderung für die Chansons von Brel, diese selbst zu übertragen.²⁷² Bezeichnend ist, dass neben Jacques

²⁶⁷ Vgl. Peter Kemper: *Gib Gas, ich will Spaß. Die Neue Deutsche Welle*. In: Peter Kemper; Ulrich Sonnenschein; Thomas Langhoff (Hrsg.): *Alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart 2002. S. 223.

²⁶⁸ Eine ähnliche Entwicklung widerfährt bezeichnenderweise dem amerikanischen Folk-Song in den 1980er Jahren, vgl. Reichert: *Folk*. S. 109-110.

²⁶⁹ Siehe ebd. S. 112-113.

²⁷⁰ Vgl. Mey: *Alle Lieder*. S. 717-718.

²⁷¹ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 269-270.

²⁷² Vgl. Vogel: *Das Chanson des Auteur-Compositeur-Interprète*. S. 14.

Brel auch Reinhard Mey zum Vorbild für Hoffmann wird: »Weil er der archetypische Sänger für mich war, der Mann mit der Gitarre, so ein leptosomer Kerl, singt seine ganze Innenwelt, so wie er die Welt sieht, mit seiner Klampfe nach außen. Ich hab ihm das von Anfang an geglaubt [...].«²⁷³ Ähnlich wie Mey verarbeitet auch Hoffmann in seinen Liedern überwiegend private Erfahrungen, betont aber noch stärker als Mey sehr persönliche Empfindungen. Charakteristisch für diese Entwicklung ist Hoffmanns Lied *So wie ich bin* (1982): »Es gibt Momente in mir / da habe ich mich lieb / so wie ich bin / da sehe ich alle Fehler an mir / und mag mich / so wie ich bin / da frag ich nicht / wie muss ich sein / um dir gut zu gefallen / da bin ich einfach / so wie ich bin.«²⁷⁴ Hoffmanns Liedtexte sind in gewisser Weise ein spätes Exempel für die Literatur der *Neuen Subjektivität* der 1970er Jahre.²⁷⁵ Mit den politisch engagierten Liedermachern der 1960er Jahre kann sich Hoffmann nicht identifizieren,²⁷⁶ was sich bereits in seinen frühen Liedern wie *Was bleibt* (1976) oder auch *Ein neuer Anfang* (1976) ankündigt: »Neuer Morgen, / wieder neuer Morgen, / wo wir mutlos zwischen Stühlen stehn, / wissen nicht warum, / wissen nicht warum wir ändern müssen und für wen.«²⁷⁷ Die Entschlossenheit zur politischen und gesellschaftlichen Veränderung, welche die Lieder von Wader und Degenhardt in besonderer Weise kennzeichnet, verliert sich bei Hoffmann in einer politischen Orientierungslosigkeit. Generell sind zwei Entwicklungen für das »politische Lied« in den 1980er Jahren kennzeichnend: der »Rückzug ins Private«, der sich bereits bei den Liedern von Reinhard Mey und Klaus Hoffmann angekündigt hat und eine kurze Renaissance des »politischen Liedes« innerhalb der Friedensbewegung.

²⁷³ Zitiert wird Klaus Hoffmann. Siehe Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 250.

²⁷⁴ Siehe Klaus Hoffmann: *Wenn ich sing. Tschangzongs, vastehste?* Hamburg 1986. S. 111.

²⁷⁵ Vgl. Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. S. 248-249.

²⁷⁶ Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 250.

²⁷⁷ Siehe Hoffmann: *Wenn ich sing*. S. 53.

3.4.1. *Uns bleibt keine Wahl* – Renaissance des »politischen Liedes«

»Man kann wohl bei einer großen Bewegung die Gedanken und Gefühle von Millionen Menschen ausdrücken und begleiten«²⁷⁸, so erklärt Hannes Wader die Bedeutung des »politischen Liedes« innerhalb von politischen Bewegungen. Mit der Friedensbewegung gegen den *NATO-Doppelbeschluss* vom 12. November 1979 erfährt das »politische Lied« nach einer ersten Hochphase in den 1960er Jahren zwischen 1980 und 1983 eine bemerkenswerte Renaissance. Zu Beginn der 1980er Jahre entwickelt sich bundesweit eine bis dato beispiellose gesellschaftliche und politische Kraft gegen die Stationierung nuklearer Mittelstreckenraketen in Europa. Im Oktober 1981 demonstrieren in Bonn etwa 300.000 Menschen für Abrüstung und Entspannung in Europa. Zu den vier Millionen Unterzeichnern des *Krefelder Appells* zwischen 1980 und 1983 zählen auch die Liedermacher Hanns Dieter Hüsch, Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt.²⁷⁹

Bei den zahlreichen Kundgebungen und Protestaktionen nehmen musikalische Beiträge einen großen Raum ein, die dem »politischen Lied« seine Renaissance ermöglichen. Auch Hannes Wader nimmt an den Demonstrationen teil. Waders Lied *Es ist an der Zeit* (1982) gilt als das bekannteste und wichtigste Lied der Friedensbewegung.²⁸⁰ Auch Franz Josef Degenhardt nimmt an den Protestaktionen teil, kann sich aber nicht wie Hannes Wader als einer der wichtigsten Sänger der Bewegung etablieren. Zum einen eignen sich die komplexen Lieder von Degenhardt nicht zum gemeinsamen Singen auf Kundgebungen, zum anderen steht Degenhardt der Friedensbewegung nicht ohne Vorbehalte gegenüber. Auf dem Album *Du bist anders als die andern* (1982) wird Degenhardts differenzierte Haltung gegenüber den Forderungen der Friedensbewegung deutlich. In seinem Lied *Es denken die*

²⁷⁸ Siehe Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN: regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

²⁷⁹ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 165-168.

²⁸⁰ Vgl. Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 420-421. Das Friedenslied von Hannes Wader wird in Kapitel 4.2.3. »*Es ist an der Zeit* – Waders Lieder für Frieden und Solidarität« erläutert.

Leute von gestern wieder an morgen (1982) hinterfragt Degenhardt den allgemeinen Wunsch nach Frieden:

Ja, Sie reden hier immer von / FRIEDEN FRIEDEN FRIEDEN
FRIEDEN / Als ob das eine Erfindung von Ihnen wäre / Herrgott noch
mal / wer will denn so was nicht / den FRIEDEN / aber / haben Sie
sich auch mal vorgestellt: / Sie wachen morgens auf / öffnen die
Schlafzimmertüre nach draußen / die Sonne scheint / Sie recken sich /
da sehen Sie mitten auf Ihrem englischen Rasen / steht / ein
RUSSISCHER PANZER.²⁸¹

Der allgemein gehaltene Wunsch nach Frieden, der für die Friedenslieder von Hannes Wader kennzeichnend ist, nimmt bei Degenhardt eine deutlichere, politische Dimension an. Die Forderung an das »politischen Lied« innerhalb der Friedensbewegung, die Gefühle der Menschen auszudrücken und politische Haltungen zu begleiten, können Degenhardts Lieder nicht erfüllen.²⁸² Degenhardt avanciert daher nicht wie Wader zu einer Identifikationsfigur der Friedensbewegung der 1980er Jahre.

Mit den Liedern der Friedensbewegung zwischen 1980 und 1983 schließt sich der Kreis zu den Ostermärschen der 1960er Jahre, »mit denen das neue ›politische Lied‹ in der Bundesrepublik entstand.«²⁸³ Auf dem Höhepunkt der Friedensbewegung veröffentlicht Wader 1982 unter dem Titel *Dass nichts bleibt wie es war* eine Live-Aufnahme mit den wichtigsten Liedern

²⁸¹ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 198. Degenhardt übergeht die gewöhnliche Orthographie, um die für ihn zentralen Begriffe im Text hervorzuheben. Die Wirkung des Liedes als gelesener Text wird dadurch potenziert, die Aufmerksamkeit des Lesers wird auf bestimmte Aspekte gelenkt. Beim Vortrag des Liedes – eigentlich eher einem freien Sprechgesang – werden die Begriffe jedoch nicht überdeutlich akzentuiert.

²⁸² Vgl. Michael Braun: *Die Poesie der reinen Gesinnung. Zwei Kapitel aus der Verfallsgeschichte der politischen Lyrik*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 79-80

²⁸³ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 173. Im Vorfeld des Irak-Krieges wird dieser Kreis im Frühjahr 2003 noch einmal geöffnet. Am 15. Februar 2003 beteiligen sich Hannes Wader, Reinhard Mey und Konstantin Wecker an der bis dato größten Demonstration der Bundesrepublik, an der mehr als 500.000 Menschen in Berlin teilnehmen. Mey, Wader und Wecker singen gemeinsam ihre wichtigsten Friedenslieder. Der Auftritt ist auf CD erschienen, vgl. Reinhard Mey, Hannes Wader, Konstantin Wecker: *Das Konzert. Limitierte Sonderedition*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2003.

der Friedensbewegung wie *Es ist an der Zeit*, dem *Traum vom Frieden* und *Sag mir, wo die Blumen sind*. Das Lied *Uns bleibt keine Wahl* veröffentlicht Wader 1985 und kann als Reflexionen der Friedensbewegungen gedeutet werden:

Es herrscht die Gewalt schon solange wir denken. / Es scheint die Gewalt unser Leben zu lenken. / Und dauert sie lang, schon fast eine Ewigkeit, / lang ist nicht ewig im Wechsel der Zeit // Es haben die Völker zu allen Zeiten / jede Schlacht um den Frieden verloren, / doch wir sind in diese Welt geboren, / um endlich zu siegen – uns bleibt keine Wahl.²⁸⁴

Im Grunde folgen die populären Friedenslieder der 1980er Jahre demselben Muster: Sie sind einfache Friedensbotschaften. Komplexe Geschichten werden nicht erzählt, differenzierte Stellungnahmen werden nicht artikuliert. Man sollte die Wirkung von geradezu naiven Liedern wie dem *Traum vom Frieden* (1979) von Hannes Wader dennoch nicht unterschätzen, schließlich erreichen sie das Ziel, das mit ihnen verfolgt wird: Sie schaffen ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und regen zu einem Umdenken an. Erst gegen Ende der 1980er Jahre, mit dem Erscheinen von Michail Gorbatschow auf der politischen Bühne, geraten Waders politische Grundüberzeugungen ins Wanken. Anstatt sich »weiterhin an politischen Diskussionen und innerparteilichen Auseinandersetzungen zu beteiligen«²⁸⁵, arbeitet Wader nun an einem Hamburg-Liederzyklus, der 1989 unter dem Titel *Nach Hamburg* veröffentlicht wird. So tritt auch Hannes Wader künstlerisch einen »Rückzug ins Private«²⁸⁶ an.

²⁸⁴ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 449.

²⁸⁵ Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 37.

²⁸⁶ Siehe Woesler: *Deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 11.

3.4.2. *Rondo Pastorale* – der »Rückzug ins Private«

Der politische Rückzug vieler Liedermacher in private Themen kann als Ausdruck der Enttäuschungen nach 1968 gedeutet werden und setzt bereits in den 1970er Jahren ein.²⁸⁷ »Riechen sie mal an dem Wort: *privat*«, schlägt Wolf Biermann dem Leser seiner *Poetik in acht Gängen vor* und bemerkt mit Missfallen: »Es stinkt [...] ein bisschen nach Verrat. Ein Dichter, der sich ins Private zurückzieht, sieht aus wie ein Deserteur im Freiheitskrieg der Menschheit.«²⁸⁸ Das Private als ein Makel – Biermann lässt außer Acht, dass auch das Private höchst politisch sein kann.²⁸⁹ Im Übrigen widerspricht sich Biermann selbst, wenn er die Begegnung mit Hanns Eisler 1961 als Initialzündung beschreibt, die ihn zum Schreiben eigener Lieder motivierte, denn Eisler »sah in allem Privaten sogleich das Politische.«²⁹⁰

Die Entwicklung der deutschsprachigen Lyrik in den 1970er und 1980er Jahren ist durch jenen »Rückzug ins Private«²⁹¹ geprägt, der bereits am Beispiel der Lieder von Klaus Hoffmann deutlich geworden ist. Reinhard Mey singt in Liedern wie *Kleiner Kamerad* (1980), *Abends an deinem Bett* (1981) oder *Die erste Stunde* (1983) von seinem Dasein als Vater und streift mit fernweherfüllten Liedern wie *Ich wollte immer mal nach Barbados* (1985) die Belanglosigkeit einst kritisierte »Schlager«. Hannes Wader veröffentlicht 1986 ein Konzeptalbum unter dem bezeichnenden Titel *Liebeslieder*, doch nicht die glückerfüllte Liebe thematisiert Wader, sondern ihre Vergänglichkeit, die wie in *Es ist wahr* (1986) bis in den Tod führen kann. Degenhardt besinnt sich zum gleichen Zeitpunkt mit dem Album *Junge Paare auf Bänken* (1986) auf sein Vorbild Georges Brassens und kehrt damit ästhetisch zu den bildhaften, amüsanten und zuweilen grotesken Geschichten seiner frühen Lieder zurück. Mit dem Album entgeht Degenhardt zunächst der Frage, wie es mit seiner politischen Grundhaltung in den 1980er Jahren weiter gehen soll. Die »sich häufenden Topoi der Innerlichkeit und des Be-

²⁸⁷ Vgl. ebd. S. 19.

²⁸⁸ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 11.

²⁸⁹ Dieser Aspekt ist charakteristisch für die gesellschaftskritischen Lieder von Reinhard Mey, die in Kapitel 4.3.2. untersucht werden sollen.

²⁹⁰ Siehe Biermann: *Wie man Verse macht und Lieder*. S. 24.

²⁹¹ Siehe Woesler: *Deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 11.

wahrens, des Rückzugs aus der Gesellschaft und der Besinnung auf die ewigen Werte« hält Thomas Rothschild bereits 1980 für »bedenklich«²⁹². Rothschild geht von einem sehr engen Verständnis des »politischen Liedes« aus; das »politische Lied« soll sich für »mehr Gleichheit, Freiheit und Brüderlichkeit«²⁹³ einsetzen.

Bereits 1977 beklagt auch Degenhardt in seinem Lied *Rondo Pastorale* den »Rückzug ins Private«. Das musikalische »Rondo«, bei dem das Hauptthema immer wiederkehrt und das »Pastorale«, die idyllische Darstellung aus dem Leben der Schäfer, weist auf den Inhalt des Liedes hin: die Wiederkehr des Immergleichen und die Sehnsucht nach einem zufriedenen, ländlichen Leben.²⁹⁴ An die Stelle von politischen Fragestellungen treten nun private Sorgen: Ist die Gartenhecke geschnitten? Spielt das Kind gut Klavier? Gefällt das neue Eigenheim? Und Gedeihen die Tomaten?²⁹⁵ Der politisch nach wie vor aktive Degenhardt stattet in dem Lied einem alten Gefährten einen Besuch ab, kann aber die Sorgen des Freundes nicht nachvollziehen und vermisst den früheren Kampfgeist:

Nein, lasst mich sitzen, wenn ihr tanzt, / und so allmählich muss ich
jetzt auch geh'n. / Ja, vielleicht komm ich mal wieder, / so in sieben
Jahren oder zehn. / Und die Rosenhecke wuchert immer weiter. / Ich
werd euch nicht sehn. / Ein Klavier hör ich und Flöten, / und ich rat,
woher die Töne weh'n. / Und ich werd noch mal versuchen, / ehrlich,
euch auch wirklich zu versteh'n.²⁹⁶

Degenhardt macht sich keine Hoffnung, dass der politische Kampfgeist zurückkehrt. Das Lied klingt wehmütig, wird aber durch eine gewisse traurige Ironie gebrochen, wenn Degenhardt versucht, seinen alten Gefährten zu verstehen.²⁹⁷ Degenhardt skizziert in *Rondo Pastorale* eine Entwicklung, die

²⁹² Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 10.

²⁹³ Ebd. S. 13.

²⁹⁴ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 176-177.

²⁹⁵ Vgl. Degenhardt: *Die Lieder*. S. 167-168. Der vollständige Text des Liedes *Rondo Pastorale* (1977) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

²⁹⁶ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 168.

²⁹⁷ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 176-177.

sich bereits bei den Liedern von Wecker gezeigt hat. Nicht mehr das gemeinschaftliche Glück aller ist das Ziel, nun wird nach dem privaten, individuellen Glück gestrebt. Degenhardt und Wader bringen in ihren Liedern zum Ausdruck, dass sie diese Haltung für bedenklich halten – und stellen sich damit gegen den Zeitgeschmack. Nur noch wenige Sänger ordnen in den 1980er Jahren die eigenen Bedürfnisse großen politischen Zielen unter. Reinhard Mey, Klaus Hoffmann und Herman van Veen verbinden in ihren Liedern privates Glück mit gesellschaftspolitischen Fragestellungen und begründen damit ihren kommerziellen Erfolg in den 1980er Jahren.

4. Ausprägungen und Vertreter des »politischen Liedes«

»Bürger, bringt euch in Sicherheit!« warnt Reinhard Mey 1972 voller Ironie, denn »Musikanten sind in der Stadt!«. »Wer Lieder singt«, so lautet die satirische Aussage des Liedes, der »steckt auch die Herberg' in Brand«²⁹⁸. Wenngleich Reinhard Mey, Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt keine Herberge in Brand gesteckt haben, so haben ihre Lieder dennoch immer wieder die Gemüter entzündet und Diskussionen angeregt. Wader wird in den 1970er Jahren wegen subversiver Lieder wie dem *Tankerking* (1972) oder dem *Putsch* (1976) als »Rebell« stigmatisiert.²⁹⁹ So unterschiedlich das Auftreten von Degenhardt, Wader und Mey auch ist und so verschiedenartig ihre Lieder sind, so folgen sie ästhetisch dennoch demselben Vorbild: dem von Georges Brassens. Der populäre französische Chansonnier der 1950er, 1960er und 1970er Jahre war Nonkonformist – ähnlich wie Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt – und bis zu einem gewissen Grad auch Anarchist. Vor allem ist Brassens aber ein Exempel dafür, wie sich Lied und Lyrik

²⁹⁸ Zitiert wird aus dem Lied *Musikanten sind in der Stadt* (1972). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 541-544.

²⁹⁹ Vgl. Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 434.

annähern.³⁰⁰ Hannes Wader hört 1962 zum ersten Mal die Lieder des französischen Chansonniers und beginnt sogleich, sein erstes Lied *Das Loch unterm Dach* zu schreiben, das sowohl thematisch als auch stilistisch deutliche Anklänge an Brassens enthält. Die vermeintlich eintönigen Melodien von Brassens sind bei genauer Betrachtung »subtile rhythmische und modale Kompositionen, die nur den Eindruck einer leichten Sangbarkeit machen.«³⁰¹ – eine Beobachtung, die in bemerkenswerter Weise auch die Melodien der frühen Lieder von Degenhardt, Wader und Mey kennzeichnet. Die drei Liedermacher »sind in stärkerem Maße Stimmen ihrer Generation geworden, als es Rudi Dutschke oder auch Joschka Fischer je hätten sein können: Im Gegensatz zu jenen sind die Liedermacher – fast – nie verstummt.«³⁰² Die drei Liedermacher haben das deutschsprachige »politische Lied« zwischen 1964 und 1989 auf unterschiedliche Weise geprägt. Bernhard Lassahn stellt die These auf, dass sich das Publikum von Mey und Wader in den 1960er Jahren in ähnlicher Weise gegenübergestanden hätte wie das der Beatles und der Rolling-Stones.³⁰³ Die These liegt nahe, ist aber nicht richtig. Mey und Wader bestreiten zu Beginn ihrer Laufbahnen als Liedermacher gemeinsame Konzerte, als beide noch kein ausreichendes Repertoire haben, um einen Abend allein zu füllen.³⁰⁴ Vielmehr ergänzen sich der »sanfte, gepflegtere, bessere« Mey und der »rauhe« Wader, »der schon mal ›Scheiße‹ sagt« und der »in seinen Liedern nicht beschönigt, sondern ein Szenario besingt aus Suff, Ekel, Wut und Kotze.«³⁰⁵ Erst in den 1970er Jahren schlagen Mey und Wader künstlerisch unterschiedliche Wege ein. Am Beispiel ausgewählter Lieder lassen sich die unterschiedlichen Ausprägungen des »politischen Liedes« exemplarisch untersuchen. Dabei werden sowohl politisch-ideologische wie auch formal-ästhetische Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet.

³⁰⁰ Siehe Rieger: *Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara. Französisch/Deutsch*. Stuttgart 1987. S. 397.

³⁰¹ Ebd. S. 399.

³⁰² Siehe Susanne Gaschke: *Gesang mit Gesinnung. Reinhard Mey und Hannes Wader schreiben die Lieder der 68er. Inzwischen ist der eine radikal geworden und der andere weise*. In: *DIE ZEIT*. 24.04.2008. Nr. 18/2008. S. 12.

³⁰³ Vgl. Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 236.

³⁰⁴ Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 78.

³⁰⁵ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 236.

4.1. Ein »versoffner Chronist«: Franz Josef Degenhardt

»He, Väterchen Franz, / sag du, wie es ist. / He, Väterchen Franz, he Väterchen Franz, / erzähle die Geschichte, erzähle sie ganz«³⁰⁶ wird Franz Josef Degenhardt von seinem Publikum aufgefordert. In seinem Lied *Väterchen Franz* (1966) beschreibt Degenhardt das ungeduldige Warten seines Publikums auf neue Lieder und neue Geschichten. Ein »versoffner Chronist«³⁰⁷ sei der Liedermacher: einer, der die Geschehen in der Gesellschaft genau beobachtet und über sie berichtet, der die Ereignisse aber nur verschwommen sieht und nicht den Anspruch erhebt, objektiv zu sein. Degenhardt gibt in seinen Liedern ausschließlich seine eigene, subjektive Wahrnehmung wider. Dabei schreckt der Liedermacher nicht vor Beobachtungen zurück, die das Publikum nicht hören will. Bei solchen Geschichten schlägt die Stimmung des Publikums um und fordert: »Nee, Väterchen Franz, versoffner Chronist, / nee Väterchen Franz, / sei's, wie es ist. / [...] hör auf mit der Geschichte, Kunst ist doch Genuss. / Nun gut, Väterchen Franz macht Schluss.«³⁰⁸ Degenhardt hat sein Ziel erreicht: Seine Geschichte hat das Publikum auf einen Missstand in der Gesellschaft hingewiesen, der Hörer ist schockiert, fühlt sich ertappt oder ist zumindest empört. Diesem Muster folgen die meisten Lieder von Degenhardt, unabhängig von unterschiedlichen Schaffensphasen.³⁰⁹ »Väterchen Franz macht Schluss«, aber nur, um eine weitere Geschichte zu erzählen und um auf neue Missstände hinzuweisen. Degenhardt spricht wie in seinem Lied *Väterchen Franz* (1966) »unappetitliche« Wahrheiten aus und trifft damit den Geschmack seines Publikums. Mit seinen frühen Liedern wird »Väterchen Franz«, wie Degenhardt von »Kollegen«, Freunden und Kritikern in den 1960er Jahren mit Respekt gerufen wird,³¹⁰ zum

³⁰⁶ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 54.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 54.

³⁰⁹ Zuletzt erschienen ist das Album *Dreizehnbogen* (2008). Die gleichnamige Ballade, ein Sprechgesang mit einer Dauer von über sechzehn Minuten, ist ein Exempel der bildhaften Erzählungen des mittlerweile 77-jährigen Liedermachers. Vgl. Franz Josef Degenhardt: *Dreizehnbogen*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Koch Universal. Hamburg 2008. Lied Nr. 10.

gerufen wird,³¹⁰ zum einflussreichsten deutschsprachigen Sänger der 68er-Bewegung.

Thomas Rothschild merkt an, dass Degenhardt »bei aller Fortschrittseuphorie, bei allem unverzichtbaren Optimismus [...] stets Realist genug [war], um die gegnerischen Kräfte nicht zu unterschätzen.«³¹¹ Degenhardt stellt die Positionen, von denen seine frühen Lieder ausgehen, durch gegensätzliche Behauptungen infrage. Die Synthese beider Positionen überlässt er häufig dem Rezipienten. Heinz Ludwig Arnold konstatiert, Degenhardts Lieder seien in gewisser Weise »Gegen-Lieder«³¹². Sie machen auf einen gesellschaftlichen Missstand aufmerksam und bringen den Rezipienten in Aufruhr. Die Ballade sei nicht mehr als Medium »der Schönheit, der Bejahung, des Einverständnisses« zu verstehen, »sondern [als Medium] der Provokation, der Irritation, des Protests.«³¹³ Degenhardts Lieder setzen, so der Eindruck von Arnold, weder bei den sprachlichen Mitteln, noch bei den Möglichkeiten der Musik an, sondern ganz konkret bei einer bestimmten Situation, einem einzelnen Bild. Degenhardt habe »vor allem anfangs in Bildern gesungen, die spontane und gefühlshafte Reaktionen auslösen, indem sie aus bildhaften Erinnerungen Annäherungen vermitteln.«³¹⁴

»Es gibt ja gar keine unpolitischen Lieder«³¹⁵, rechtfertigt sich Degenhardt im Gespräch mit Arnold, der in den frühen Liedern des Liedermachers lediglich eine »allgemeine Kritik an den noch restaurativen bundesrepublikanischen Verhältnissen«³¹⁶ erkennt. Arnold verweist auf klare Entwicklungsphasen in Degenhardts Werk,³¹⁷ nach denen das »politische Lied« des Liedermachers untersucht werden sollte. Das Frühwerk Degenhardts erstreckt sich über die Alben *Rumpelstilzchen* (1963), *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) und *Väterchen Franz* (1966) und ist gekennzeichnet durch eine verklausulierte Gesellschaftskritik und durch surrealistische Motive. Mit dem Ruf nach einem endgültigen Bruch mit der Zeit des Natio-

³¹⁰ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 13.

³¹¹ Siehe Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen*. S. 12.

³¹² Siehe Arnold (Hrsg.): *Politische Lieder 1964-1972*. S. 30.

³¹³ Ebd. S. 33.

³¹⁴ Ebd. S. 30.

³¹⁵ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 25.

³¹⁶ Siehe ebd. S. 25.

³¹⁷ Vgl. ebd. S. 24-27.

nalsozialismus verbindet sich bei Intellektuellen und Arbeitern die Forderung nach mehr Demokratie, aus der die *Außerparlamentarische Opposition* (APO) hervorgeht. Degenhardt sympathisiert mit dieser Bewegung und findet dort ein breites Publikum. Ab 1968 gibt Degenhardt zunehmend politische Stellungnahmen in seinen Liedern ab. Erst mit dem Album *Wenn der Senator erzählt* (1968) formuliert Degenhardt seine Kritik an den politischen und ökonomischen Verhältnissen in der Bundesrepublik nachdrücklicher und ideologisch unmissverständlicher. »Die harmonischen Akkorde der Schmuttelkinderzeit« vertauscht Degenhardt »mit dissonanten Klängen«³¹⁸. In den 1970er Jahren sympathisiert sich Degenhardt mit der DKP, was sich künstlerisch unmittelbar auf das Album *Mutter Mathilde* (1972) auswirkt: Die Texte »wurden parteilicher, entschieden sozialistisch, und die Klänge wurden wieder harmonisch und gehen ins Ohr.«³¹⁹ Ohne von seinen politischen Grundüberzeugungen abzurücken, stimmt der Liedermacher in den 1980er Jahren auch wieder versöhnlichere Töne an.³²⁰ Degenhardt muss feststellen, dass sich der politische Wind gedreht hat – jedoch nicht in seinem Interesse. Das Album *Der Wind hat sich gedreht im Lande* erscheint 1980.³²¹

4.1.1. *Schmuttelkinder* – Degenhardts frühe »Kritik der leisen Töne«

Über die Lieder seiner ersten Langspielplatte *Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht* (1963) sinniert Franz Josef Degenhardt: »Sie sollen weder aktuell-politisch, geistreich-witzig, charmant-frivol noch heiter-besinnlich sein. Sie haben auch keine Tendenz: Sie sollen nicht attackieren. Sie sollen auch nicht schockieren.«³²² Degenhardt kokettiert mit der Wirkungskraft

³¹⁸ Siehe ebd. S. 8.

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Vgl. ebd. S. 25.

³²¹ Vgl. Degenhardt: *Die Lieder*. S. 181.

³²² Siehe Franz Josef Degenhardt: *Wie ich dazu gekommen bin, Lieder zu machen*. Begleittext der ersten Langspielplatte *Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht – Baenkel-Songs 63 von und mit Franz Josef Degenhardt*. Musiklabel Polydor. Hamburg 1963.

seiner ersten Lieder, indem er lediglich andeutet, dass sie »manchmal vielleicht reizen«³²³ sollen. Zwar sind die frühen Lieder von Degenhardt noch von keiner parteipolitischen oder weltanschaulichen Tendenz beeinflusst, dennoch lässt sich bereits eine klare Ausrichtung seiner Lieder erkennen: Degenhardt findet sich mit den Problemen in der Gesellschaft nicht ab und bietet Lösungsvorschläge an. Unpolitisch ist das nicht, so werden die frühen Lieder Degenhardts von Thomas Rothschild treffend als »Kritik der leisen Töne«³²⁴ bezeichnet. Degenhardt belässt es nicht bei seiner Unzufriedenheit, sondern zeigt mittels grotesker Geschichten die Möglichkeit auf, sich gegen die gesellschaftlichen Umstände aufzulehnen. Die Protagonisten der Lieder seiner ersten Langspielplatten sind skurrile Figuren wie *Der Bauchladenmann* (1963) und *Horsti Schmandhoff* (1966). Mit ihnen kritisiert Degenhardt das Wertesystem der bundesrepublikanischen Gesellschaft der 1950er Jahre. »Früher, das ist lange her« erkennt auch *Tante Th'rese* (1966) und gesteht ein: »Auch der Pfarrer ist nicht weise, / so wie es der alte war.«³²⁵ Die Werte der »reinen« 1950er Jahre werden zunehmend als Last empfunden: »Auch der Schnee ist anders, / nicht so weiß wie früher mal.«³²⁶ Lieder wie *Tante Th'rese* (1966) beeindrucken durch ihre metaphorische Dichte und durch ihre genaue Milieubeschreibung. Das Lied *Rumpelstilzchen* (1963) ist ein Exempel für die bildhaften Beschreibungen von Degenhardt:

Am Bahndamm, wo der Zug verkehrt, / der von Schilda nach Schlarafia fährt, / wo Kinder ihre Höhlen bau'n, / weil sie sich nicht nach Hause trau'n, / wo der Rattenfänger von Hameln pfeift, / wo der Ziegenjunker der Scheren schleift, / wo der Wind durch tote Autos fegt, / wo der bucklige Oskar die Trommel schlägt, / da zünde ich am Abend dann mein Feuer an. / Ich tanze bis der Mond aufgeht, / und sing' dazu

³²³ Ebd.

³²⁴ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 54.

³²⁵ Zitiert wird aus dem Lied *Tante Th'rese* (1966). Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 43.

³²⁶ Ebd.

mein altes Lied: / Es ist gut, dass niemand weiß, / dass ich Rumpelstilzchen heiß.³²⁷

Die frühen Lieder von Degenhardt sind in gewisser Weise bildungsbefrachtet. Der Liedermacher zitiert, verfremdet und entstellt literarische Figuren, kehrt ihre Bedeutung um und transponiert sie in andere Kontexte.³²⁸ Die zwergenhafte Gestalt aus dem Volksmärchen der Brüder Grimm wird bei Degenhardt zu einem Gefährten von Oskar Matzerath, der im Roman *Die Blechtrommel* (1959) von Günter Grass für Unruhe sorgt. In Degenhardts Lied wird das *Rumpelstilzchen* zu einer beängstigenden Figur, die »auch gnädige Fraun ans Kreischen bringt«³²⁹. Figuren wie das *Rumpelstilzchen* und *Der Bauchladenmann* (1963) bringen die wohlgeordnete Gesellschaft der 1950er Jahre und deren Werte ins Wanken. Degenhardt sympathisiert mit den Außenseitern in der Gesellschaft. Soziale, kulturelle und moralische Werte, die in der Gesellschaft der 1950er Jahre fest verankert scheinen, werden in dem Lied *Der Bauchladenmann* (1963) zu preiswerten Konsumgütern.

Ein kleiner, verschmutzter Bauchladenmann / schritt durch die Straße
beim Fluss / und pries seine seltsame Ware an: / Einen Bauchladen
voller Tabus. / Und die Menschen standen vor ihren Türen / und lie-
ßen sich seine Waren vorführen. / Und Kinder auf Rollschuh fuhr
herum, / und der kleine, verschmutzte Mann zeigte stumm: / Ein hal-
bes Pfund Ehre, eine Ehe, einen Gott / und eine Tüte voll Angst vor
dem Tod, / einen Zwiebelkranz Pflichten, Verdienstkreuz am Band, /
zwölf Kilo Ehrgeiz, ein Schälchen Verstand.³³⁰

Dass der Bauchladenmann lediglich »ein Schälchen Verstand« im Angebot hat, zeigt die geringe Nachfrage nach diesem »Produkt«. Das Misstrauen der

³²⁷ Ebd. S. 6. Der vollständige Text des Liedes *Rumpelstilzchen* (1963) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

³²⁸ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 64.

³²⁹ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 6.

³³⁰ Ebd. S. 13.

Menschen gegenüber dem befremdlichen Bauchladenmann ist nicht von Dauer: Die Menschen werden von den Waren angelockt und zum Kauf verführt.³³¹ Erst ein Kind, das abschätzig mit einer unverkauften Ware auf der Straße spielt, führt den Käufern vor Augen, dass die erworbenen Gegenstände an sich keinen materiellen Wert besitzen. Das Kind bringt die Ordnung der Gesellschaft durcheinander, weil es ihre grundlegenden Werte in Frage stellt. Schon in seinen frühen Liedern kritisiert Degenhardt, dass die Menschen zu Objekten des Konsums werden und dass »der relative materielle Wohlstand der 50er Jahre [...] mit moralischer Korruptierbarkeit [einher geht].«³³²

Der Titel der zweiten Langspielplatte von Franz Josef Degenhardt ist zum geflügelten Wort geworden: *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965). Das gleichnamige Lied begründet die Popularität des damals 34-jährigen Liedermachers und macht ihn auf Burg Waldeck zum Vorbild von Liedermachern wie Hannes Wader und Reinhard Mey. Der Appell »Spiel nicht mit den Schmuttelkindern« kann übersetzt werden mit: Streng dich an, leiste etwas für die Gesellschaft, verharre nicht in der unteren Gesellschaftsschicht. Das Thema der Ballade vom gesellschaftlichen Aufstieg eines Mannes gegen seine essenziellen Bedürfnisse wird in einer bildhaften Lebensgeschichte erzählt.³³³ Die Geschichte ist mit ausdrucksstarken Wörtern wie »Schmuttelkinder«, »Rattenfelle«, »Kaninchenstall« und »Oberstadt« versetzt und lässt genaue Bilder in der Vorstellungskraft des Rezipienten entstehen:

Sie trieben ihn in eine Schule in der Oberstadt, / kämmten ihm die
Haare und die krause Sprache glatt. / Lernte Rumpf und Wörter beu-
gen. / Und statt Rattenfängerweisen / musste er das Largo geigen /
und vor dürren Tantengreisen / unter roten Rattenwimpern / par cœur
Kinderszenen klimpern / und, verklemmt in Viererreihen, / Knochen
morsch und morscher schreien [...].³³⁴

³³¹ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 65.

³³² Siehe Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen*. S. 13.

³³³ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Politische Lieder 1964-1972*. S. 35.

³³⁴ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 23. Der vollständige Text des Liedes *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

Degenhardt bedient sich zahlreicher Metaphern wie der »Oberstadt« als Ort der Reichen und arbeitet mit bildhaften Stereotypen: Der »Oberstadt« werden »Kaninchenställe« und dem Lateinunterricht wird das Kartenspielen gegenübergestellt.³³⁵ Degenhardt kritisiert in seiner Ballade das Kleinbürgertum der 1950er Jahre und lässt die Hoffnung anklingen, dass durch Auflehnung gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse etwas verändert werden kann. Der Refrain setzt den ironischen Kontrapunkt, indem er immer wieder dazu auffordert, nicht mit den »Schmuddelkindern« zu spielen, sondern in die »Oberstadt« zu gehen, um es »zu etwas zu bringen«³³⁶. Degenhardt kritisiert – ähnlich wie in seinem Lied *Der Bauchladenmann* (1963) – das Aufzwingen von Werten und Normen gegen die eigenen Bedürfnisse. Mutter, Vater, Pastor und Militär (»zwischen Fahnen aufgestellt, / brüllen, dass man Freundschaft hält«) geben vor, was richtig und was wichtig für den Heranwachsenden ist. Werte der 1950er Jahre wie Sauberkeit, sozialer Aufstieg, bürgerliche Bildung und Disziplin werden dem Kind gegen seinen Willen aufgedrängt. Nicht die Interessen des Kindes sind von Belang, sondern seine spätere Stellung in der Gesellschaft.³³⁷ Degenhardt kritisiert in seinem Lied die vermeintliche Oberflächlichkeit des Kleinbürgertums und die Angst vor allem, was »andersartig« ist:

Aus Rache ist er reich geworden. In der Oberstadt / hat er sich ein Haus gebaut, nahm jeden Tag ein Bad. / Roch, wie bessre Leute riechen, / lachte fett, wenn alle Ratten / ängstlich in die Gullis wichen, / weil sie ihn gerochen hatten. / Und Kaninchenställe riss er / ab. An ihre Stelle ließ er / Gärten für die Kinder bauen. / Liebte hochgestellte Frauen, / schnelle Wagen und Musik, / blond und laut und honigdick. / Kam sein Sohn, der Nägelbeißer, abends spät zum Mahl, / roch er an ihm, schlug ihn, schrie: Stinkst nach Kaninchenstall.³³⁸

Das Unterdrücken der eigentlichen Bedürfnisse schlägt schließlich fehl, das

³³⁵ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 62.

³³⁶ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 23.

³³⁷ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 61-62.

³³⁸ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 24.

Entfliehen aus dem ursprünglichen Milieu misslingt: Nach einem Autounfall verfällt der Vater in das Verhalten eines »Schmuddelkindes« zurück, man sieht ihn wieder »auf 'nem Haarkamm Lieder blasen« und »Rattenfell am Kragen tragen«³³⁹. Die frühen Lieder Degenhardts zeigen die Ambivalenz des materiellen Wohlstands der 1950er Jahre auf und greifen den Generationenkonflikt der 1960er Jahre auf.³⁴⁰ Gegen Ende der 1960er Jahre wird Degenhardts Kritik deutlicher und spürbar aggressiver. Das Jahr 1968 markiert eine Zäsur im politischen und künstlerischen Schaffen des Liedermachers. Die Zäsur setzt Degenhardt bezeichnenderweise ganz bewusst. Degenhardt kommt zu dem Entschluss, dass er das Liederschreiben nicht »so einfach ironisch, melancholisch betreiben sollte, sondern zornig«³⁴¹.

4.1.2. *Zwischentöne sind bloß Krampf* – Degenhardts Hinwendung zum »Agitprop«

Auf die Frage von Heinz Ludwig Arnold, inwiefern sich die Lieder von Franz Josef Degenhardt gegen Ende der 1960er Jahre verändert hätten, gibt der Liedermacher eine überraschend knappe und persönliche Antwort: »Die Lieder haben sich so verändert, wie ich mich verändert habe.«³⁴² Auf dem Höhepunkt der deutschen Studentenbewegung der 1960er Jahre gibt Degenhardt 1969 seine Assistentenstelle am *Institut für Europarecht* an der Universität Saarbrücken auf.³⁴³ In Hamburg wird Degenhardt 1969 als Rechtsanwalt tätig, ist also trotz seines kommerziellen Erfolges mit der Langspielplatte *Spiel nicht mit den Schmuddelkindern* (1965) noch nicht »hauptberuflicher« Liedermacher. Degenhardt schließt sich einem Anwaltsbüro an, das sich unter anderem auf die Verteidigung von Angehörigen der *Außerparlamentarischen Opposition* (APO) und der *Roten Armee Fraktion* (RAF) spezialisiert, die wegen ihrer Demonstrationstätigkeit angeklagt wur-

³³⁹ Ebd.

³⁴⁰ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 66.

³⁴¹ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 28.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 2.

den.³⁴⁴ Das Stigma des »Singenden Anwalts«³⁴⁵ ist durchaus zutreffend. Der Rechtsanwalt trägt in gewisser Weise den Liedermacher – die Eindrücke und Erlebnisse, die Degenhardt als Rechtsanwalt macht, verarbeitet er in seinen Liedern. Bei Degenhardt geht das politische Engagement über das Schreiben von »politischen Liedern« hinaus.³⁴⁶ Degenhardts Lied *Horsti Schmandhoff* (1966) kann als Scharnier zwischen der frühen »Kritik der leisen Töne« und der Hinwendung zum »Agitprop«, einer Wortschöpfung aus »Agitation« und »Propaganda«,³⁴⁷ verstanden werden:

Ihr, die Kumpanen aus demselben Viertel voller Ruß, / aus gleichen grauen Reihenhäusern und aus gleichem Guss, / mit gleicher Gier nach hellen Häusern, Rasen, Chrom und Kies, / nach schlanken Frauen, Kachelbad - Kumpanen, die ihr dies / fast alle heute habt und nur noch ungern rückwärts seht -, / wenn ihr euch trifft, per Zufall, irgendwo zusammensteht, / von neuen Dingen sprecht und über alte Witze lacht, / und einer von euch fragt: / »Wer weiß, was Horsti Schmandhoff macht?« / Kumpanen, dann, dann fällt euch ein: / Ihr wolltet mal genau wie Horsti Schmandhoff sein.³⁴⁸

Das Lied gibt ein Portrait des anpassungsfähigen Karrieristen »Horsti Schmandhoff«, der fortwährend »im passenden Kostüm der Zeit, stets aus dem Ei gepellt«³⁴⁹ auftritt. Nachdrücklicher und unmissverständlicher als in seinem Lied *Der Bauchladenmann* (1963) kritisiert Degenhardt hier die Korruptierbarkeit der Menschen. »Horsti Schmandhoff« passt sich jeglichen gesellschaftlichen und politischen Anforderungen an: in der Zeit des Nationalsozialismus als »Fähnleinführer«, als amerikanischer Soldat »im Khakizeug, den Kaugummi im Mund«, als Funktionär »im offenen Jaguar mit Mütze, Pfeife, Schal« und als exotischer »Häuptling und des Präsidenten

³⁴⁴ Vgl. ebd. S. 24.

³⁴⁵ Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 8.

³⁴⁶ Vgl. ebd. S. 24-25.

³⁴⁷ Vgl. Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 124-125.

³⁴⁸ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 41.

³⁴⁹ Ebd.

einzig'ger Ratgeber«.350 Heinz Ludwig Arnold überrascht die deutlicher artikuliert Kritik Degenhardts nicht und deutet sie als Konkretisierung der Ansichten, die Degenhardt zunächst noch allgemein gehalten hatte.351 Degenhardt festigt gegen Ende der 1960er Jahre seine politischen Überzeugungen und richtet seinen künstlerischen Standpunkt neu aus, was sich unmittelbar auf die Lieder der Alben *Wenn der Senator erzählt* (1968) und *Degenhardt live* (1968) auswirkt.352 Bezeichnend für Degenhardts sukzessive Hinwendung zum »Agitprop« ist das Lied *Manchmal sagen die Kumpanen* (1968). Degenhardts Bekenntnis »Zwischentöne sind bloß Krampf im Klassenkampf« gehört zu den »kontrovers kommentierten Zeilen Degenhardts«353:

Manchmal sagen die Kumpanen jetzt, / was soll denn dieser Scheiß? /
Wo sind deine Zwischentöne? / Du malst bloß noch schwarz und weiß.
/ Na schön, sag ich, das ist ja richtig, / aber das ist jetzt nicht wichtig. /
Zwischentöne sind bloß Krampf im Klassenkampf.354

Degenhardt artikuliert hier erstmals seine linksradikale Position und distanziert sich von seinem bisherigen Künstlerverständnis. Seine Aufgabe sieht der Liedermacher nicht mehr im Protest, sondern in der konkreten Agitation. Degenhardts Absage an die »Zwischentöne« markiert 1968 die Abwendung des Liedermachers von der »Kritik der leisen Tönen« und die Hinwendung zum politisch engagierten Sänger.355 »Dinge bilderreich umschreiben, andeuten«, das könne Degenhardt, aber das sei »jetzt nicht wichtig«, denn auch »schöne Poesie« sei nur noch »Krampf im Klassenkampf«356. Degenhardt verfolgt mit seinen Liedern fortan ein operatives Literaturkonzept. Hermann Korte schränkt die Wirksamkeit der Texte der sogenannten »Agitprop«-Bewegung ein und bemerkt, dass ihr schnelles Scheitern bewiesen

350 Zitiert wird aus dem Lied *Horsti Schmandhoff* (1966). Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 41-42.

351 Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 27-28.

352 Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 73.

353 Siehe Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen*. S. 13.

354 Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 86. Der vollständige Text des Liedes *Manchmal sagen die Kumpanen* (1968) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

355 Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 85.

356 Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 86.

habe, »dass mit einer undialektischen Pädagogisierung des Verses zur oberlehrerhaften Sentenz«³⁵⁷ keine politischen Veränderungen herbeigeführt werden können. Ab 1968 nutzt Degenhardt seine Lieder zunehmend zur Propaganda linkspolitischer Ziele und wendet sich damit vom poetischen Bänkelsänger der frühen 1960er Jahre ab. Ein Teil seines Publikums kann diesen Wandel nicht nachvollziehen und wendet sich von Degenhardt ab.³⁵⁸

Wenngleich Degenhardt mit seinem Lied *Manchmal sagen die Kumpanten* (1968) den Eindruck erweckt, auf »Zwischentöne« fortan ganz zu verzichten, so wendet er sich dennoch nicht abrupt von seinen bildhaften Geschichten ab. Dass »Zwischentöne« nicht nur »Krampf im Klassenkampf« sind, beweist Degenhardt mit seinen Liedern *Wenn der Senator erzählt* (1968) und *Notar Bolamus* (1968).³⁵⁹ In gewisser Weise sind der »Senator« und der »Notar« die ästhetischen Nachfahren der »Schmuddelkinder« und des »Bauchladenmannes«. Mit der Forderung, auf »Zwischentöne« verzichten zu müssen, wirft Degenhardt die Frage auf, »ob Feinheiten und Differenzierungen nicht in bestimmten historischen Situationen dazu dienen, von den eigentlichen Gegensätzen abzulenken.«³⁶⁰ Thomas Rothschild bemerkt, dass Degenhardts Forderung als poetische Aussage relativ gehaltlos sei, als politische Aussage aber durchaus ihre Logik habe.³⁶¹ Darin begründet sich schließlich der Doppelcharakter des »politischen Liedes« von Degenhardt: »Es ist ein poetisches Produkt und gleichzeitig der [...] Versuch, unmittelbar in Politik einzugreifen.«³⁶² Mit »politischen Liedern« unmittelbar in die Politik eingreifen zu können – das bleibt ein Wunschdenken von Degenhardt. Für die neue Ausrichtung seiner Lieder bedient sich Degenhardt ästhetisch unterschiedlicher Mittel. Kennzeichnend für das »politische Lied« Degenhardts ist ab 1968 das »Rollenlied«, in dem Degenhardt in die Haut seiner Gegner schlüpft und sie in erlebter Rede oder in der Ich-Form zu Wort kommen lässt, wie etwa in der Ballade *Wenn der Senator erzählt* (1968):

³⁵⁷ Siehe Korte: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. S. 125.

³⁵⁸ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 57.

³⁵⁹ Vgl. Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen*. S. 14.

³⁶⁰ Siehe Rothschild: *Zwischen zwei Straßenbahnen*. S. 13.

³⁶¹ Vgl. ebd.

³⁶² Siehe ebd.

Und dann 45, ausgebombt, demontiert. / Da hat sich der Senator gesagt: / »So, der Krieg ist verloren. / Was ist dabei rausgekommen? / Gar nichts.« / Und er war froh, / dass er wenigstens noch das Wackelsteiner Ländchen hatte / und seine treuen Bauern; / hier einen Schinken, dort einen Liter Milch. / Und so konnte man ganz allmählich wieder anfangen.³⁶³

Das Lied festigt den linkspolitischen Standpunkt von Degenhardt. Ihre Wirkung beziehen die Lieder Degenhardts oftmals aus diesem konsequenten Realismus, der in wörtlicher Rede wiedergegeben wird; in ihnen zeigt sich Degenhardts überzeugendste Stärke, nämlich »eine Figur zu zeichnen in einer Geschichte, bei der alle Details stimmen, die durch die Genauigkeit der Beobachtung Vertrautes erkennbar macht.«³⁶⁴ Die Liedform aus Reim und Strophe wird bei diesen Rollenliedern den Ansprüchen nicht aufgedrängt, oft bedient sich Degenhardt eines freien Sprechgesangs.³⁶⁵ Degenhardt geht diesen künstlerischen Weg in den 1970er Jahren konsequent weiter. Das Schreiben und Singen von Liedern betrachtet Degenhardt nun nicht mehr als reines Vergnügen, vielmehr weist er seinen Liedern eine gesellschaftliche und politische Funktion zu.

4.1.3. *Mit aufrechtem Gang* – »Polit-Kitsch« im Dienst kommunistischer Überzeugungen

Franz Josef Degenhardt beobachtet in den 1970er Jahren mit Argwohn, dass der »ideologisch verbrämte Rückzug ins Private«³⁶⁶ nicht von ungefähr kommt. Der Liedermacher findet die Ursachen für die Scheu vor politischen Themen im gesellschaftlichen und ökonomischen Kontext der 1970er Jahre. Das »Absacken des Individuums in ohnmächtige Anonymität und die Allgegenwart eines nervenzermürenden Wettbewerbs bei übermächtigem Lei-

³⁶³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 119.

³⁶⁴ Siehe Rothschild: *Liedermacher*. 23 Porträts. S. 55.

³⁶⁵ Vgl. ebd.

³⁶⁶ Lassahn zitiert Degenhardt. Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 199.

stungsdruck«³⁶⁷ habe zur Folge, dass politische Themen für viele Menschen uninteressant, unattraktiv und langweilig geworden seien.³⁶⁸ Degenhardt beklagt eine gewisse »fröhliche Resignation, wie wir sie aus einigen Liedern kennen«³⁶⁹. Seine Lieder stellen sich bewusst gegen diesen Trend, er sieht aber ein: »Diese Lieder sind [...] nicht so leicht anzuhören, nicht so gefällig, nicht so attraktiv. Trotzdem müssen sie gemacht werden.«³⁷⁰ Der Liedermacher sieht die Dringlichkeit, in seinen Liedern politische Inhalte zu transportieren. Degenhardt versteht seine »politischen Lieder« immer stärker mit einem ideologischen Überbau. Zu Beginn der 1970er Jahre resümiert Degenhardt sodann: »Nun bin ich vierzig Jahre alt / und hab mir oft den Mund verbrannt / und wurde noch dafür bezahlt, / und das war meistens allherhand. / Und rausgeschmissen hat man mich / aus Schule, Kirche, SPD.«³⁷¹ Ein Kommunist sei Degenhardt geworden, was »in dem Deutschland«, in dem er wohne, noch immer »sehr gefährlich«³⁷² sei. Seine politische Haltung drängt Degenhardt nun selbst in die Rolle des Außenseiters, die er in seinen frühen Liedern beschrieben hat. Darüber klagen will Degenhardt jedoch nicht und fügt hartnäckig hinzu: »Das wollen wir, das müssen wir, / das werden wir schon ändern.«³⁷³

In den 1970er Jahren nähert sich Degenhardt in seinen Liedern immer stärker linksradikalen Standpunkten an. Degenhardt war 1961 der SPD beigetreten, mit der sich der Liedermacher aber immer weniger identifizieren kann. Degenhardt gehört anfangs dem linken Parteiflügel der SPD an. Erst die Große Koalition von 1966 bis 1969 unter Kurt Georg Kiesinger und dann die Sozialliberale Koalition unter Willy Brandt machen deutlich, dass die SPD grundsätzlich den Kapitalismus bejaht und bestenfalls noch zu sozialen Zugeständnissen an die Arbeiterklasse bereit ist.³⁷⁴ Degenhardt sympathisiert zunehmend mit der *Deutschen Kommunistischen Partei* (DKP), die 1968 neu gegründet wird. Im Landtagswahlkampf in Schleswig-Holstein

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Vgl. Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 199.

³⁶⁹ Lassahn zitiert Degenhardt. Siehe ebd.

³⁷⁰ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 199.

³⁷¹ Zitiert wird aus dem Lied 40 (1973). Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 126.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 75.

macht sich Degenhardt 1971 für eine Zusammenarbeit von Sozialdemokraten und Kommunisten stark. Degenhardts allgemein gehaltene These, »für eine Partei der Werktätigen wie die SPD müsste als Koalitionspartner die kommunistische Partei in Frage kommen«³⁷⁵, nimmt die SPD noch im selben Jahr zum Anlass, Degenhardt aus der Partei auszuschließen. Mitglied der DKP wird Degenhardt erst 1978.³⁷⁶ In dem Lied *Verteidigung eines Sozialdemokraten vor dem Fabrikator* (1968) rechnet Degenhardt mit dem Reformkurs der SPD ab und spottet über den reformorientierten Teil der Arbeiterbewegung:

Pass auf / das musst du auch mal vergleichen / was hat er früher gehabt / was hat er heute / sieh mal / wir waren sieben zu Hause / zwei Zimmer immer Kohldampf geschoben / und heute / guck dir das doch mal an / Wohnzimmer Teppich / Couch Sessel / alles was du willst / Auto sogar / die Kinder arbeiten verdienen / und dann kommt ihr ARBEITER DU WIRST AUSGEBEUTET / DDR hau mir ab / ist doch viel schlimmer / ich sag dir so geht das nicht / sagt der Sozialdemokrat und spricht.³⁷⁷

Degenhardt kritisiert, dass der »ewige Sozialdemokrat« zwar »spricht und spricht und spricht«³⁷⁸, aber nicht zur Veränderung bereit sei. Degenhardt macht deutlich, dass er 1968 in dem Programm der SPD keine politische Alternative mehr erkennen kann. Deutlich wird dies in seinem Lied *Fast autobiografischer Lebenslauf eines westdeutschen Linken* (1969). Darin macht Degenhardt unmissverständlich deutlich, dass »knurren« allein keine politische Veränderung bringe, es müsse auch »zugebissen« werden: »Aus der linken Ecke knurren und bellen / tat noch nie den Klassenfeind stören. / Hassen allein, das wird nicht genügen. / Der muss schon mal rauskommen, / was tun für das Siegen.«³⁷⁹ Degenhardt geht damit seinen künstlerischen

³⁷⁵ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 25.

³⁷⁶ Für Degenhardt durchaus eine Form des »symbolischen Kapitals«. Vgl. Jurt: *Das literarische Feld*. S. 78-79.

³⁷⁷ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 80.

³⁷⁸ Ebd.

³⁷⁹ Ebd.

Kurs weiter: Ideologische Aussagen treten an die Stelle von metaphorischen Geschichten. Die Aussage im Begleittext der ersten Langspielplatte von Degenhardt, die Lieder hätten keine politische Tendenz, würden nicht attackieren und sollten auch nicht schockieren, wendet sich nun in ihr Gegenteil. »Ich bin wohl engagierter geworden und politischer« gesteht sich Degenhardt zu Beginn der 1970er Jahre ein, doch habe er nicht vor, »das zu übertreiben«³⁸⁰. Für Teile seines Publikums und seiner Kritiker hat er dann aber doch übertrieben: Je mehr sich Degenhardt dem »Kulturprogramm der DKP« nähert, desto mehr gleitet der Liedermacher in einen gewissen »Polit-Kitsch«³⁸¹ ab. Die Beobachtung von Thomas Rothschild ist durchaus zutreffend: Entweder sind Degenhardts Lieder mit ideologischem Vokabular überfrachtet, wie beispielsweise die *Ballade von den Weißmachern und was mit ihnen geschehen muss* (1968)³⁸² oder sie klingen nahezu hymnisch wie das Lied *Für Mikis Theodorakis* (1968).³⁸³ Das Lied *Macht euch nichts vor* (1971) – eigentlich kein Lied, sondern ein reimloser Sprechgesang – formuliert das neue »kunstpolitische« Programm von Degenhardt:³⁸⁴

Macht euch nichts vor. / Uns haben sie / ins Narrengatter abgedrängt.
 / Was tun? / Die Kladden unsrer roten Brüder / geben keinen Rat. /
 Nichts liegt mehr auf der Straße, / und Transparente, mehr noch die
 Gewehre / sehen komisch aus in Händen, / welche Mittelklassewagen
 steuern. / Ich, ich han min Lehen / und kann nichts weiter tun, als / sie
 mit Spott, Kübeln voll Spott und Hohn / zu übergießen, / sie bloßzu-
 stellen, / preiszugeben dem Gelächter / der Konsumgenossen. / Ich
 werde ihren schlechten Ruf verbreiten.³⁸⁵

Degenhardt beklagt in dem Lied, dass Künstler und Studenten nach dem Scheitern der APO »ins Narrengatter« abgedrängt werden. Sie haben kein

³⁸⁰ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Alle Lieder*. S. 67.

³⁸¹ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 57.

³⁸² Im Duktus von Bertolt Brecht heißt es da: »In diesem Produktionsprozess / wird zum Produkt, wer produziert. / Das ändert sich solange nicht, / bis es geändert wird.« Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 90.

³⁸³ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 57.

³⁸⁴ Vgl. Götsch: *Linke Liedermacher*. S. 69.

³⁸⁵ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 120.

Sprachrohr mehr oder werden mit ihrem politischen Engagement allenfalls belächelt. Degenhardt stellt vor allem das politische Engagement von Günter Grass in Frage, der 1969 für Willy Brandt in den Wahlkampf zieht: »Kommissionen kichern, klopfen laut / im überfüllten Audimax, / wenn jener mit dem Schnorres / grollt und seinen Willy preist.«³⁸⁶ Degenhardt zieht für sich die einzig mögliche Konsequenz: Er nimmt seine Lieder in die Pflicht, um für einen Wechsel in der Politik einzutreten und um den Kurs der SPD »nach rechts« zu boykottieren.³⁸⁷ Ein Teil von Degenhardts Publikum kann Degenhardts neue künstlerische Ausrichtung nicht nachvollziehen und wendet sich von dem Liedermacher der »Schmuddelkinder« ab.³⁸⁸ Auch »das Feuilleton, das Degenhardt lange Zeit viel Lob spendete, geht zunehmend auf Distanz«³⁸⁹ und bedauert die Entscheidung von Degenhardt, seine Lieder in den Dienst einer linksradikalen Ideologie gestellt zu haben. Gleichzeitig gewinnt Degenhardt aber ein neues Publikum hinzu. Diese »Publikumsumschichtung« bleibt in der Forschungsliteratur meist unkommentiert,³⁹⁰ dabei ist sie für Degenhardt geradezu dilemmatisch: Das Publikum, das Degenhardt mit seinen Liedern erreichen will und das er von seinen politischen Ansichten überzeugen will, wendet sich von ihm ab. Das Publikum, das er wiederum hinzugewinnt, teilt bereits seine politische Meinung; es wendet sich ihm zu, gerade weil es die politischen Ansichten von Degenhardt teilt. Dieses neue Publikum muss Degenhardt mit seinen Liedern nicht überzeugen, im Grunde redet er ihm nach dem Mund. Degenhardt scheint sich in den 1970er Jahren nur teilweise eingestehen zu wollen, dass seine Lieder nicht die Durchschlagskraft haben, die er sich erhofft:

Es gibt Leute, die schreiben mir: Das verstehen wir nicht, dass sie das alles so einseitig sagen. Sie waren doch früher nicht so einseitig. Man muss doch beide Seiten berücksichtigen. Es ist immer schwierig, den Leuten das zu erklären. Sie sind von dem bürgerlichen Objektivismus

³⁸⁶ Ebd.

³⁸⁷ Vgl. Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 71.

³⁸⁸ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23. Porträts*. S. 56.

³⁸⁹ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 111.

³⁹⁰ Sowohl Böning als auch Arnold lassen die »Publikumsumschichtung« unkommentiert. Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 111 und Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 67-68.

völlig überzeugt: Dass man beide Seiten sehen muss, das heißt also: die Standpunktlosigkeit im Grunde ist das eigentlich objektiv Richtige für sie. Es ist schwierig, den Leuten zu erklären, dass gerade das falsch ist.³⁹¹

Das Publikum kann nur mit Zustimmung oder mit Ablehnung auf die plakativen und dezidiert linksradikalen Standpunkte von Degenhardt reagieren. Degenhardt erkennt, dass es schwierig ist, mit Liedern politische Meinungen zu ändern. Das unterstreicht wiederum die These von Hannes Wader, dass »politische Lieder« allenfalls den Zweck erfüllen können, eine politische Haltung zu unterstützen oder zu begleiten.³⁹² Die Lieder der Langspielplatte *Mutter Mathilde* (1972) spielen vornehmlich in einem proletarischen Milieu und skizzieren kommunistische Leitbilder. Fiktive Figuren wie *Mutter Mathilde* (1972) und *Natascha Speckenbach* (1972) stehen realen Protagonisten des »internationalen Befreiungskampfes«³⁹³ wie *Angela Davis* (1972) und *Sacco und Vanzetti* (1972) gegenüber. Besonders ausdrucksstark ist das Lied *Ja, dieses Deutschland meine ich* (1972). Darin drückt Degenhardt seine Sympathien für den Sozialismus aus, lässt aber eine differenzierte Haltung gegenüber dem System der DDR erkennen:³⁹⁴

Du machst mal blau 'n Tag,/ das leistest du dir, Mann, / und ziehst herum und siehst / dir euren Laden an, / so über Land im Herbst, / wenn eingefahren ist / und du die Felder weit / und ohne Zäune siehst, / guckst in paar Ställe rein, / packst hier und da mit an, / ihr sagt, was gut ist, / was man besser machen kann.³⁹⁵

Die innerpolitischen Probleme in der DDR werden von Degenhardt angesprochen, aber nicht nachdrücklich kritisiert. In gewisser Weise blendet De-

³⁹¹ Arnold zitiert Degenhardt. Siehe Arnold (Hrsg.): *Väterchen Franz*. S. 67-68.

³⁹² Vgl. Hannes Wader im Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN:regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

³⁹³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 127.

³⁹⁴ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 119.

³⁹⁵ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 136.

genhardt hier die Probleme des für ihn »besseren« Systems aus. Das Album mit dem bezeichnenden, weil sozialistisch klingenden Titel *Mit aufrechtem Gang* (1975) knüpft mit den Liedern *Station Chile* (1975), *Wolgograd* (1975) und *Portugal* (1975) thematisch an das vorige Werk an. Programmatisch ist das Titellied *Mit aufrechtem Gang* (1975): »Aber es lohnt sich / zu kämpfen / auf dieser Seite, / vorwärts und meistens geradeaus, / jedenfalls nicht im Kreis. / Wir können gewinnen. / Komm zu uns! / Ich lasse mich nicht deformieren, / sagt der mir aufrechtem Gang.«³⁹⁶ Fast ein ganzes Jahrzehnt ist dieser dogmatische Ton prägend für die Lieder von Degenhardt. Erst zu Beginn der 1980er Jahre weicht der Optimismus von Degenhardt einer gewissen Desillusionierung, die aber doch keine Resignation ist. Degenhardt hinterfragt nun selbstkritisch seine politische Grundhaltung: »Schluss jetzt. Ich kann da nicht weiter. / Und dann? Und wie weiter?«³⁹⁷ Degenhardt verliert seine Zuversicht, politische Veränderungen herbeiführen zu können und übt wieder häufiger Kritik an den gesellschaftlichen Umständen.

4.1.4. *Da müssen wir durch* – Degenhardts politischer Taumel zwischen Entschlossenheit und Enttäuschung

Franz Josef Degenhardt sieht dunkle Wolken am Himmel aufziehen – diesen Eindruck vermittelt zumindest das Titelbild von Degenhardts Langspielplatte *Der Wind hat sich gedreht im Lande*, die 1980 veröffentlicht wird. Wenngleich Degenhardt auch in den 1980er Jahren unbeirrt an seinen politischen Grundüberzeugungen festhält, ändert sich der Grundton seiner »politischen Lieder« merklich. Die Entschlossenheit zum »politischen Kampf« weicht immer mehr der Einsicht, dass der »real existierende Sozialismus« an der Wirklichkeit scheitert. Spätestens mit dem Reformkurs von Michail Gorbatschow ab 1985 schwindet Degenhardts Zuversicht, dass eine andere politische und wirtschaftliche Gesellschaftsform zurzeit möglich ist. »Linke« Liedermacher wie Degenhardt und Wader stehen vor dem grund-

³⁹⁶ Ebd. S. 161.

³⁹⁷ Zitiert wird aus dem Lied *Wie weiter?* (1980). Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 195.

sätzlichen Problem, ihre politischen Überzeugungen hinterfragen zu müssen. Degenhardt befürchtet schon zu Beginn der 1980er Jahre, dass seine politischen Forderungen Utopie bleiben könnten. Auf seiner Langspielplatte *Der Wind hat sich gedreht im Lande* verarbeitet Degenhardt seine Erkenntnisse des »Deutschen Herbstes« von 1977. Degenhardt, der als Rechtsanwalt zu Beginn der 1970er Jahre noch Mitglieder der *Roten Armee Fraktion* (RAF) verteidigt hatte, sieht sich durch die terroristischen Anschläge der RAF im September und Oktober 1977 dazu veranlasst, seine politischen Überzeugungen neu zu formulieren. Auch die Kanzlerkandidatur von Franz Josef Strauß und dessen konservativen Rechtskurs beobachtet Degenhardt 1980 mit Besorgnis. Ein »Paukenschlag aus Bayern« sei die Kandidatur von Strauß gewesen, mit der keiner gerechnet habe:

NA / was sagen sie denn jetzt / der wind hat sich gedreht im lande /
mit einem paukenschlag aus BAYERN / und damit hätten sie wohl
nicht gerechnet / wie / dass das die ganze zeit so weiterlaufen würde /
haben sie doch geglaubt / so langsam in den SOZIALISMUS schlittern
/ und wir / wir stehn daneben und sehen einfach zu dabei / und hören
uns das an das / DRUMHERUMGEREDE / DRUMHERUMGELABER
/ DRUMHERUMGEQUATSCH³⁹⁸

In dem Lied *Drumherumgerede* (1980) reflektiert Degenhardt nationalistische Tendenzen in der Gesellschaft der Bundesrepublik. Degenhardt lässt einen alten Anhänger des Nationalsozialismus zu Wort kommen, der sich mit Hohn darüber freut, offiziell »entnazifiziert« worden zu sein: »die bescheinigung darüber hab ich heute noch / die hängt auf meiner vorstandstollette unter glas / der aufsichtsrat lacht jedes mal darüber tränen«³⁹⁹. Degenhardt beobachtet mit Sorge, dass eine echte »Entnazifizierung« immer noch nicht stattgefunden habe und dass sich mancher »Alt-Nazi« immer noch in der Opfer-Rolle wähnt: »und WIR / wir mussten dann trotz allem noch den buhmann spielen / unverbesserliche alte NAZIS KRIEGSVERBRECHER / so

³⁹⁸ Siehe Degenhardt. *Die Lieder*. S. 181. Degenhardts Orthografie wurde beibehalten.
³⁹⁹ Ebd.

was mussten wir uns anhören all die Jahre«⁴⁰⁰. Degenhardt zitiert bewusst den aggressiven Ton rechtsradikaler Positionen, um die Gefahr eines neuen Rechtskurses in der Politik spürbar zu machen: »der wind hat sich gedreht im lande / und jetzt wird aufgeräumt / bis zur jahrtausendwende sag ich ihnen / und darüber / da ist nun endlich schluss mit diesem DRUMHERUMGEREDE«⁴⁰¹. Degenhardt beklagt in seinem Lied *Drumherumgerede* eine gewisse Teilnahmslosigkeit und Abstumpfung gegenüber dem Rechtskurs in der Politik.

Degenhardt ändert in den 1980er Jahren in gewisser Weise die Dialektik seiner Lieder.⁴⁰² Das Lied *Drumherumgerede* stellt die Problematik in einem satirischen und streitbaren Ton dar. Als Gegengewicht wirkt das volksliedhafte *Winterlied* (1980), das gleichsam lyrisch, aber nicht weniger nachdrücklich die politische Teilnahmslosigkeit zum Thema hat. Die politische Gleichgültigkeit wird zu einer bitteren Kälte: »Die Kälte und das Schweigen / ringsum sind viel zu alt, / macht Mutigen und Feigen / das Herz, die Hände kalt.«⁴⁰³ Das »leise« *Winterlied* folgt auf der Langspielplatte direkt dem »lauten« Lied *Drumherumgerede*, zusammen entfalten sie eine eindrucksvolle Wirkung. Degenhardt drückt im *Winterlied* aus, dass mit den Fehlern der Vergangenheit nicht abgeschlossen werden könne: »Es ist ein Schnee gefallen / und fiel noch aus der Zeit. / Man wirft uns mit den Ballen, manch Weg ist uns verschneit.«⁴⁰⁴ Degenhardt erkennt die Gefahr und hört schon »die Wölfe heulen«⁴⁰⁵. Das Lied lässt die Hoffnung anklingen, dass eine Wendung zum Positiven möglich ist: »Und sing die alte Weise, / dass bald der Frühling naht / und unterm Schnee und Eise / schon grünt die neue Saat.«⁴⁰⁶ Wenngleich Degenhardt seinen politischen Optimismus zu Beginn der 1980er Jahre verloren hat, verliert er dennoch nicht die Hoffnung, dass ein Umdenken in der Gesellschaft möglich ist. In der politischen Wirklichkeit sieht Degenhardt 1980 offenbar nicht die Gelegenheit dazu, dafür bleibt

⁴⁰⁰ Ebd.

⁴⁰¹ Ebd.

⁴⁰² Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 122.

⁴⁰³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 183.

⁴⁰⁴ Ebd.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ Ebd.

ihm die Möglichkeit, in seinen Liedern eine gerechtere Gesellschaft zu entwerfen: »Dann wollen wir uns wälzen / in einem heißen Bad / im Schnee, und der wird schmelzen, / weil er zu schmelzen hat / im Lied von Degenhardt.«⁴⁰⁷ Degenhardt schlägt mit seinem *Winterlied* einen deutlich sanfteren und bescheideneren Ton an als in seinen politischen »Kampfliedern« der 1970er Jahre. Der unbedingte Wille, linksradikale Positionen umzusetzen, weicht der bescheidenen Feststellung, dass ein Linksruck nach wie vor nötig wäre. »Da müssen wir durch«⁴⁰⁸ singt Degenhardt 1987 zum Trotz. Das Titelbild des gleichnamigen Albums zeigt einen Reiter, der eng an den Hals seines Pferdes gedrückt durch einen Feuerregen reiten muss. Die Illustration verweist auf den Inhalt des Albums, das die Probleme des Sozialismus in Osteuropa als Leitmotiv hat. Mit dem Lied *Da müssen wir durch* (1987) betont Degenhardt seine Entschlossenheit zu einem politischen Wechsel und seine Enttäuschung über die politische Abgestumpftheit in der Gesellschaft. Degenhardt beobachtet in dem Lied die »Beerdigung« sozialistischer Ideen:

so und da kommen die gewerkschaftskollegen / das waren früher auch schon mal mehr / eine delegation der grünen / der paster [!] und seine friedensfreunde / die dritte-welt-schwuchteln und ihre kanaker / und eine abordnung von dem motorradclub / die knasthilfeschwestern / ihr anhang / und dann die reste vom linken mittelstand / der da zum beispiel / der kürtel in diesen tollen und teuren klamotten / der ist mal einer von denen gewesen und zwar ein ganz scharfer / noch in der sozialarbeiterepoche / dann dichter und dealer / dann unternehmer computerbranche / [...] DA MÜSSEN WIR DURCH.⁴⁰⁹

Degenhardt zeigt sich geradezu irritiert gegenüber der politischen Standpunktlosigkeit früherer Gefährten. Der Liedermacher thematisiert in dem

⁴⁰⁷ Ebd. Hannes Wader nimmt Degenhardts *Winterlied* 1982 auf seinem Live-Album *Dass nichts bleibt wie es war* auf, wiederholt anstelle des Verses »im Lied von Degenhardt« jedoch den vorigen Vers »weil er zu schmelzen hat«. Indem Wader Lieder von Degenhardt in sein Repertoire aufnimmt, zeigt sich die enge Verbundenheit der beiden Liedermacher, die über ihre gemeinsamen politischen Ansichten hinausgeht.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 257.

⁴⁰⁹ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 257. Degenhardts Orthografie wurde beibehalten.

Lied die Krise des Sozialismus und erwägt, dass die Krise überwunden werden könne, wenn an den politischen Grundüberzeugungen festgehalten würde. Das Album *Da müssen wir durch* (1987) macht deutlich, dass Degenhardt auch weiterhin an seinen sozialistischen Überzeugungen festhalten wird, trotz oder gerade wegen der Krise des Sozialismus in den 1980er Jahren.

Auf der Langspielplatte *Wer jetzt nicht tanzt* (1990) reflektiert Degenhardt die gesellschaftlichen und politischen Umbrüche von 1989. »Wer jetzt nicht tanzt ist selber schuld«⁴¹⁰ spottet Degenhardt in dem Titellied. Doch die musikalische Umsetzung des Liedes – der Rhythmus wird immer wieder durchbrochen – macht bereits deutlich: Degenhardt ist nicht zum Tanzen zumute. Degenhardt misstraut der Euphorie »unterm Konfetti-Regen« und beobachtet mit Misstrauen: »Der Skinhead tanzt mit der Türkenbraut / und alle lachen und reden.«⁴¹¹ Degenhardt beobachtet mit Enttäuschung, dass ein sozialistischer Politikwechsel nach den Ereignissen von 1989 in weite Ferne rückt. Degenhardt teilt das ausgelassene Glück nicht, der Sieg des Kapitalismus sei eine »Illusion«: »Kassiererin Claire und der / Porsche-König von Kampen, / die Tanzmariechen der Deutschen Bank mit sozialdemokratischen Stenzen, / aber so ist das nun mal, wenn wir / in den Himmel schwofen und schlenzen.«⁴¹² In seinem Lied *Deutsches Bekenntnis* (1990) macht Degenhardt deutlich, dass er politischen Mitläufern, wie er sie im Umbruch von 1989 erkannt haben will, generell misstraut. Degenhardt kritisiert, dass »die Deutschen« sich nicht genügend mit ihrer Vergangenheit auseinandersetzen würden, sich von ihr distanzieren und nicht ihre eigene Schuld erkennen würden. Der »Bekenner« windet sich: »Ach was, ich will mich nicht rausreden. / Natürlich, auch ich hab... das sage ich doch... / Schrecklicher Irrtum... Herrgott Himmel noch. / Ich habe nichts mehr damit zu tun.«⁴¹³ Degenhardt drückt in dem Lied seine Sorge aus, dass Menschen zu Statisten oder manipulierbaren Marionetten politischer Bewegungen würden. In der Zeit der politischen und gesellschaftlichen Umbrüche von

⁴¹⁰ Ebd. S. 262.

⁴¹¹ Ebd.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 265.

1989 nimmt Degenhardt damit eine Haltung ein, die Hannes Wader in jüngster Zeit in seinem Lied *Trotz alledem (III)* (2006) ausgedrückt hat. Wader wünscht sich einen Sozialismus »mit neuem Schwung und alledem«, ist sich aber bewusst: »Auch wenn sich dieser Wunsch wohl kaum / erfüllen lässt, schützt uns der Traum / von einer bessren Welt vor der / Resignation, trotz alledem.«⁴¹⁴

4.2. Ein »politischer Bauch«: Hannes Wader

Hannes Wader urteilt über sich selbst: »Ich bin kein politischer Kopf, ich bin ein politischer Bauch allenfalls.«⁴¹⁵ Der Liedermacher bringt mit der Feststellung seine sehr persönliche, emotional gelenkte Haltung gegenüber politischen Themen zum Ausdruck. Wader weist in seinen »politischen Liedern« auf Missstände hin, prangert diese mitunter auch an, fordert aber – im Gegensatz zu Degenhardt – nicht nachdrücklich zum politischen Handeln auf. Waders politische Haltung erklärt sich aus seiner Biographie heraus. In Waders Familie herrscht über Generationen hinweg eine starke sozialdemokratische Tradition. Der Liedermacher beschreibt diese Tradition in seinem Lied *Familienerbe* (2006), mit über sechzehn Minuten Laufzeit eines der längsten Lieder von Wader. Darin stellt er in Bezug auf die SPD fest, dass diese für ihn als »politische Heimat« nie zur Debatte gestanden habe:

War meinen Ahnen auch die SPD noch Sinn und Hintergrund / ihres
Daseins, weiß ich jetzt im Jahr Zweitausendund..., / dass die Partei für
mich als Heimat niemals zur Debatte stand. / Doch was die Alten – sa-
gen wir – vor hundert Jahren an sie band, / der Kampf, die großen Zie-

⁴¹⁴ Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 6. Der vollständige Text des Liedes *Trotz alledem (III)* (2006) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

⁴¹⁵ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

le und die Solidarität, / hätte mich auch begeistert, doch kam ich nun
mal zu spät / auf diese Welt.⁴¹⁶

Wader lässt die Geschichte seines *Familienerbes* nach dem Zweiten Weltkrieg enden, denn was danach geschah, sei für Wader noch viel zu gegenwärtig und zu nah an seinem eigenen Leben dran, in dem er »selber Täter, Opfer, Zeuge und Richter«⁴¹⁷ ist. Wader scheut die Reflexion seiner eigenen politischen Biografie. »Meine politische Heimat ist diese Bundesrepublik nicht«, vermerkt Hannes Wader bereits 1984 in einem Interview, denn »die Prinzipien, die Personen, die die ganze Welt in die Katastrophe geführt haben«⁴¹⁸, würden in den 1980er Jahren immer noch herrschen und seien »bestimmende Kräfte der Bundesrepublik.«⁴¹⁹ Für Wader wird in den 1980er Jahren zur zentralen Frage: »Versöhnt man sich mit dieser Tatsache, oder nimmt man eine andere Haltung ein?«⁴²⁰ Wader entschließt sich für die zweite Möglichkeit und nimmt eine andere Haltung ein: Im Jahr 1977 tritt Wader der DKP bei. Auf seinen Parteieintritt reagieren »die Medien mit Boykott, so wirksam und lang anhaltend, dass die jetzige Redakteursgeneration«⁴²¹ mit dem Namen von Hannes Wader kaum noch etwas verbindet.⁴²² Sänger »politischer Lieder« wie Degenhardt und Wader, die sich in den 1970er und 1980er Jahren mit der DKP verbunden fühlen, haben es in der Öffentlichkeit nicht leicht. In dem Lied *Unterschriftensammlung* (1979) beschreibt Wader seine fiktiven, aber gleichsam authentisch wirkenden Erlebnisse, die er beim Werben um Unterstützung für die DKP gemacht hat.⁴²³ Zunächst wird Wader selbst um eine solche Unterschrift an seiner Haustür gebeten. Im Wissen um seine Popularität erklärt sich Wader bereit, bei der *Unterschriftensammlung* zu helfen. Der kalte Wind, der draußen weht, ist

⁴¹⁶ Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 10.

⁴¹⁷ Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 10.

⁴¹⁸ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 84.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 7.

⁴²² Vgl. ebd. S. 35

⁴²³ Als kleine Partei muss die DKP »für jede Kandidatur zu den Parlamenten eine bestimmte Zahl von Unterschriften vorlegen.« Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 146.

vergleichbar mit den Reaktionen an den Haustüren:⁴²⁴ »Und schon steh ich mit der Unterschriftenliste in der Hand / vor der Tür und fluche, ginge gleich am liebsten wieder rein / denn hier draußen pfeift der Wind mir eisigkalt durch Mark und Bein.«⁴²⁵ Nicht ohne Witz schildert Wader die Begegnung mit einem Bauern, der ihm die Unterschrift ungestüm verweigert. Der Unterschriftensammler versucht, den Bauern zu überzeugen:

»Jahrelang kein Urlaub«, sag ich, »zeig mal deine Fingernägel her. / Dreckig sind die, und der Dreck gehört Dir nicht mal mehr, / darfst die Hand nicht in die Tasche stecken, weil das Diebstahl ist. / Der Dreck gehört der Bank und auch der Hof mitsamt dem Mist.«⁴²⁶

Selbst Freunde begegnen dem Engagement des Sängers mit Misstrauen und nehmen Abstand von einer Unterschrift: »Stunden gehen dabei drauf / und die führen, statt zu unterschreiben, Eiertänze auf.«⁴²⁷ Schließlich steht Wader vor einem Pastor, der bereits um eine Unterschrift gebeten und überzeugt wurde. Der Pastor und der Sänger können sich schnell einigen, »dass Gott die Welt erschaffen hat, wenn auch nicht allein. / Denn gelenkt, geleitet wurde er dabei / von Marx und Engels und von Lenin und von der Partei.«⁴²⁸ Wenngleich Wader und Degenhardt sehr ähnliche politische Überzeugungen teilen, verarbeiten sie diese unterschiedlich in ihren Liedern. Der aggressiv-kämpferische Ton von Degenhardt steht dem ironisch-heiteren Ton von Wader gegenüber.

Aus der DKP tritt Wader »erst« 1991 – zwei Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer – wieder aus.⁴²⁹ Seine politischen Grundüberzeugungen behält Wader aber bei, zumal sich seiner »Ansicht nach die Verhältnisse durch die Wende nicht verbessert haben.«⁴³⁰ Dies zeigen nicht zuletzt seine neueren Lieder wie *Trotz alledem (III)* (2006). Eine »politische Heimat«, im Sinne

⁴²⁴ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 146.

⁴²⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 353.

⁴²⁶ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 354.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd. S. 355.

⁴²⁹ Vgl. Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 35.

⁴³⁰ Hagel zitiert Wader. Siehe André Hagel: *Von kleinen Hoffnungen, sozialdemokratischen Traditionen und Widersprüchen im System*. S. 17.

einer Partei, hat Wader seit diesem Zeitpunkt nicht mehr. Wader habe »die Lust verloren«, sich »parteilich zu binden und zu engagieren.«⁴³¹ Die »Widersprüche im System des sogenannten real existierenden Sozialismus« habe er »bereits vor der Wende gesehen.«⁴³² Wader räumt ein: »Als Kommunist hatte ich natürlich eine Zukunftsvision. Man will den Kapitalismus abschaffen, im Austausch gegen eine bessere Zukunft. Aber das ist doch auch alles ganz schön vage.«⁴³³ Aus dem Parteiengagement zieht sich Wader bereits vor der Wende zurück, da ihn die politischen Diskussionen, »ob Gorbatschow nun ein Konterrevolutionär sei oder der neue Jesus«⁴³⁴ nicht mehr interessieren. Das Jahr 1989 markiert für Wader einen Bruch in mehrfacher Hinsicht. Wader hatte – anders als Reinhard Mey – nie Probleme mit Auftritten in der DDR, im Gegenteil: Während Reinhard Mey wegen Zeilen wie »Über den Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein«⁴³⁵ Auftrittsverbot in der DDR hatte, war Wader wegen seiner DKP-Mitgliedschaft ein gern-gesehener Gast.⁴³⁶ Die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche von 1989 bedeuten für Wader »in mehr als einem dutzend Beziehungen, beruflich, politisch, mental, psychisch, physisch«⁴³⁷ einen Umbruch. Die Motivation, zu singen und zu schreiben, kann Wader erst langsam wieder aufbauen. Das Album *Nie mehr zurück* (1991) ist ein nüchterner, vordergründig unpolitischer Rückblick. Liedtitel wie *Erste Liebe*, *Schön ist die Jugend* und *Schön ist das Alter* sind programmatisch. In *Traumtänzer* (1991) stellt Wader seine politischen Überzeugungen in Frage: »Wer hat recht, wer hat unrecht? / Wer ist Opfer, wer Täter? / Glückliche, wer das beantworten kann. / Und wenn wir es wissen, / nicht jetzt, eher später, / dann kommt's vielleicht nicht mehr drauf an.«⁴³⁸ Diese Zeilen, Ausdruck politischer Heimatlosigkeit und Orientierungslosigkeit, wären vor 1989 im Werk von Wader nicht denkbar gewe-

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd. S. 18.

⁴³⁴ Ebd. S. 17.

⁴³⁵ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 633.

⁴³⁶ Beim *Festival des politischen Liedes*, einem der größten Musikfestivals der DDR, tritt Wader 1982 und 1984 auf.

⁴³⁷ Hannes Wader im Gespräch mit Ralf Krämer im Januar 2004: <http://www.scalakuenstler.de/hwinterview.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁴³⁸ Siehe Wader: *Nie mehr zurück*. Lied Nr. 3.

sen. Wader sieht sich wie Degenhardt nach 1989 dazu veranlasst, seinen politischen Standpunkt zu hinterfragen. In *Du träumst von alten Zeiten* (1991) wehrt sich Wader gegen die Forderung seines Publikums, wieder Lieder »mit Biss«⁴³⁹ schreiben zu müssen. Wader hat die Lust verloren, seine politische Meinung öffentlich zu vertreten und sich politisch einzumischen: »Habe an meinen Problemen / selber schwer genug zu kaun / und manches zu verdaun. / Habe viel zu überdenken, / dafür nehm' ich mir die Zeit. / Ich suche keinen Streit, / sollte mir nach Streiten sein, / misch' ich mich schon ein.«⁴⁴⁰ Tatsächlich nimmt sich Wader eine künstlerische Pause: Für das nächste Studioalbum *Zehn Lieder* lässt sich Wader vier Jahre Zeit.⁴⁴¹ Zum Lieders Schreiben habe er, tief verunsichert durch die »Implosion der kommunistischen Welt«, »keine Lust mehr«⁴⁴² gehabt.

Ähnlich wie Franz Josef Degenhardt wird Hannes Wader, 1942 bei Bielefeld geboren und »aufgewachsen auf dem Lande zwischen Kartoffeln und Blumenkohl«⁴⁴³, die Eltern »arm, aber verhältnismäßig sauber«⁴⁴⁴, musikalisch zunächst durch das französische Chanson geprägt. Wader schreibt über seine ersten Einflüsse: »In der Zeit, als ich anfang, Lieder zu schreiben, haben mich Begegnungen mit den Liedern von Georges Brassens und später von Bob Dylan berührt, und zwar explosiv.«⁴⁴⁵ Später sei die »anbetungsgleiche Begeisterung [...] einer eher ruhigen Anerkennung für die Werke anderer Künstler gewichen.«⁴⁴⁶ Beim dritten Festival auf Burg Waldeck trägt Wader 1966 erstmals eigene Lieder vor. Dort trifft er auf Hanns Dieter Hüsch, der die Klarheit von Waders Liedern schätzt: »Da sind keine intellek-

⁴³⁹ Ebd. Lied Nr. 8.

⁴⁴⁰ Ebd.

⁴⁴¹ Wader knüpft mit dem Album *Zehn Lieder* (1995) an das populäre Album *7 Lieder* (1972) an und unterstreicht damit seinen künstlerischen Bruch nach 1989. Wader zeigt sich hier erstmals »altersweise«, das heißt, seine Streitbarkeit scheint der Liedermacher vorerst verloren zu haben. Programmatisch ist für diesen Rekurs das Lied *Unglück vor mir* (1995): »Unglück vor mir, Unglück nach mir / wo ich bin, ist Glück / hinter mir bleibt eine Fährte / ungebrochne Lands zurück.« Siehe Hannes Wader: *Zehn Lieder*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 1995. Lied Nr. 5.

⁴⁴² Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 87.

⁴⁴³ Zitiert wird aus dem Lied *Aufgewachsen auf dem Lande* (1971). Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 65.

⁴⁴⁴ Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 5.

⁴⁴⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 82.

⁴⁴⁶ Ebd.

tuellen Hintertürchen, keine abstrakten Montagen, keine Agitpop-, geschweige denn Agitprop-Momente, sondern klare, private Beobachtungen.«⁴⁴⁷ Bildliche Übertragungen oder zu deutende Metaphern finden sich in den Liedern von Hannes Wader kaum, aber: Waders Lieder provozieren und brechen häufig mit sittlichen Barrieren. Kein anderer engagierter deutschsprachiger Sänger thematisiert in den 1960er und 1970er Jahren derart ungeniert Themen wie Krankheit und Tod.⁴⁴⁸ Ein ungewöhnlich derber Sprachduktus und ebendieses Themenspektrum sind kennzeichnend für das Frühwerk von Wader.⁴⁴⁹

4.2.1. *Der Tankerkönig* – Waders Sprach- und Figurenwelt

Die erste Langspielplatte von Hannes Wader erscheint 1969 und trägt bereits die unverkennbare Handschrift des Liedermachers: Waders Texte sind zynisch, spöttisch und sarkastisch. Im Vergleich zu seinen späteren Liedern wirkt die Gesellschaftskritik jedoch noch gehemmt, geradezu schüchtern. Das Album *Hannes Wader singt eigene Lieder* (1969) enthält Lieder, die persönlich und subjektiv erscheinen. Die Lieder haben nicht das Plakative der 68er-Bewegung, mit der Wader zu diesem Zeitpunkt durchaus im Dialog steht.⁴⁵⁰ Waders Hang zum Sarkasmus wirkt im Vergleich zu späteren Liedern noch reserviert. Deutlich wird dies in dem Lied *Strenge Gesellen* (1969):

Vor Jahren, ich weiß es noch ganz genau, / hatte ich mal einen Job
beim Bau. / Ich hielt es eine gute Weile aus, da rutschte mir plötzlich
ein Fremdwort heraus. / Und ehe ich ein Wort der Entschuldigung
fand, / war ich von allen Kollegen längst / als Intellektueller erkannt. /

⁴⁴⁷ Kleff zitiert Hüsch. Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 55.

⁴⁴⁸ Vgl. Rothschild: *Liedermacher*. 23. Porträts. S. 179.

⁴⁴⁹ Das Frühwerk von Wader umfasst demnach die Alben: *Hannes Wader singt* (1969), *Ich hatte mir noch so viel vorgenommen* (1971), *7 Lieder* (1972), *Der Rattenfänger* (1974) und *Kleines Testament* (1976).

⁴⁵⁰ Vgl. Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 432.

Beim Richtfest nahmen mir die strengen Gesellen / mein Bier weg, und
ich musste mich / in eine Ecke stellen.⁴⁵¹

Wader beschreibt in dem Lied, wie er in unterschiedlichen sozialen Kontexten zum Außenseiter degradiert wird – ein zentrales Motiv, das sich auch bei den frühen Liedern Degenhardts wiederfindet. Von Intellektuellen wird Wader »als Gefühlsmensch und Prolet erkannt«, von Künstlern »als korrumpierter Bürger« und von den kleinbürgerlichen Nachbarn »als Anarchist«.⁴⁵² Zu den kritischen Inhalten seiner Lieder bemerkt Wader: »Alle Widersprüche, die irgendwo auftauchen, sehe ich als Anregung für meine Arbeit und als Anregung, diese Widersprüche auf ihre Gründe zu untersuchen.«⁴⁵³ Im Unterschied zu den frühen Liedern von Degenhardt, der die Widersprüche im gesellschaftlichen Kontext der 1950er und frühen 1960er Jahre findet, spürt Wader die Widersprüche zunächst nur in seinem privaten, unmittelbaren Umfeld auf. Lieder wie *Das Loch unterm Dach* (1969) und *Das Lied vom kleinen Mädchen* (1969) wirken im Vergleich zu den frühen Liedern von Degenhardt geradezu romantisch. Im lauten Konzert der 68er-Bewegung wirken Waders Lieder unzeitgemäß leise, wodurch sie auf Burg Waldeck bezeichnenderweise besonders auffallen. Wader sieht darin seinen eigentümlichen Gemütszustand bestätigt, die Verzögerung sei seine Daseinsweise, das spiegele sich nicht zuletzt in seinen Liedern wider.⁴⁵⁴ In überwiegend autobiografischen Texten stellt Wader die Rolle des Außenseiters dar, dem es nicht gelingt, sich einer intoleranten Gesellschaft anzupassen. Die Ballade *Alle meine Freunde* (1968) ist kennzeichnend für diesen Stil. Alle Freunde des Sängers hätten es zu etwas gebracht, nur er selbst liege »faul in der Sonne« und denke darüber nach, sich »eine Radkappe zu besorgen«, in der er sich spiegeln könne:

Der dritte steht mit 'nem goldenen Kettchen / am Handgelenk vorm
Bahnhof Zoo. / Dort trifft er sich hin und wieder / Mit seinesgleichen

⁴⁵¹ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 15.

⁴⁵² Ebd. S. 16.

⁴⁵³ Ebd. S. 86.

⁴⁵⁴ Wader im Gespräch mit Ralf Krämer im Januar 2004: <http://www.scalakuenstler.de/hwinterview.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

auf dem Klo. / Er plant, all sein erliebtes Geld in Grundstücken anzulegen, / er will, so hat er erzählt, / für sich und seine Kollegen, / schöne Herrentoiletten bau'n, / so als Stätten der Zuflucht gedacht, / wo er sicher sei vor der Polizei/ und besonders vor den Frau'n⁴⁵⁵

Thomas Rothschild bemerkt, Wader stelle bereits bei seinem ersten Album seine Fähigkeit unter Beweis, »Sinnlich-Privates, Körperlich-Erotisches in Gesellschaftlich-Allgemeines zu überführen.«⁴⁵⁶ Ungewöhnlich im Umkreis der Liedermacher auf Burg Waldeck ist, dass Wader die Alltagssprache in seine Lieder integriert. Im Feld der Liedermacher fällt er damit auf und erreicht schnell ein breites Publikum.

Waders zweite Langspielplatte *Ich hatte mir noch so viel vorgenommen* erscheint 1971. Der Titel des Albums ist irreführend, denn resigniert zeigt sich Wader in den Liedern dieses Werks keineswegs; das hätte der Aufbruchstimmung der 68er-Bewegung auch diametral entgegengestanden. Was sich in den Liedern der ersten Langspielplatte bereits zaghaft andeutete, tritt nun deutlicher hervor:⁴⁵⁷ Wader hat einen Hang zu skurrilen Figuren und zu grotesken Geschichten und stellt diese im Vergleich zu Degenhardt noch wesentlich unverblümter dar. Die Texte des zweiten Albums sind politisch, aber – und das ist das Bezeichnende – nicht in irgendeiner Art parteipolitisch, sondern aus dem »politischen Bauch«⁴⁵⁸ des Liedermachers heraus. Bemerkenswert ist Waders derber Sprachgebrauch, der sich gegen eine soziale Oberschicht richtet. Titel wie *Steh doch auf, du armer Hund* (1971) und *Arschkriecherballade* (1971) lassen bereits auf den Duktus der Lieder schließen.⁴⁵⁹ In der *Arschkriecherballade* kommt Waders Vorliebe für groteske und makabere Geschichten besonders stark zum Ausdruck. Das Sänger-Ich beschreibt darin seine Lehrzeit in einem Warenhaus und beobachtet: »Schö-

⁴⁵⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 9.

⁴⁵⁶ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 179.

⁴⁵⁷ Auch musikalisch festigt Wader seine Ausdrucksform. Der Einfluss angloamerikanischer Singer-Songwriter zeigt sich vor allem in der musikalischen Umsetzung seiner Lieder.

⁴⁵⁸ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁴⁵⁹ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 180.

ne Menschen gab es dort mit Gesichtern glatt und weich.«⁴⁶⁰ Irritiert sieht das Sänger-Ich in den Spiegel und stellt beunruhigt fest, nicht so außerordentlich schön wie seine Mitarbeiter zu sein. Ein unrasierter, alter Mann »mit eckigem Gesicht« erklärt ihm: »Halte dich an deinen Chef, kriech ihm einfach hinten rein. / Das übst du fleißig, bis sich dein Profil schön sanft und glatt / an der Darmwand deines Vorgesetzten abgeschliffen hat!«⁴⁶¹ Mit dem Wunsch, »bald auch so'n schöner Arschkriecher zu sein«, ahmt das Sänger-Ich das groteske Verhalten seiner Kollegen nach. Die Metapher des »Arschkriechens« nimmt Wader wörtlich: Das Sänger-Ich wird in einen Raum geführt, »dort hing ein hoher Vorgesetzter, höher als ein Baum, / von der Zimmerdecke festgeschnallt in einem Stutzkorsett, / dessen nackter Hintern pendelte [...] im Luftzug hin und her.«⁴⁶² Das vorgeführte Geschehen öffnet dem Sänger-Ich schließlich die Augen: »Voller Angst sah er jetzt, wie die schönen Menschen um ihn her / hässlich wurden und ihn schlugen, und schon spürte er nichts mehr.«⁴⁶³ Wader kritisiert in der *Arschkriecherballade* das Sichanbiedern in der Gesellschaft und das anmaende Verhalten Hohergestellter auf drastische Weise. Der derbe Sprachgebrauch stößt an und wird durch die groteske Geschichte potenziert. Diese Ausdrucksweise ist charakteristisch für die Gesellschaftskritik von Wader in den 1970er Jahren.

Die wohl populärste Langspielplatte von Wader erscheint 1972 unter dem unpratentiosen Titel *7 Lieder*. Das Album kann als Schlüsselwerk Waders gedeutet werden. Zu den *7 Liedern* zählt das surrealistische Lied *Der Tankerkönig* (1972). Das deutlich ironisch gemeinte Lied wird von Kritikern als Sympathiekundgebung des Liedermachers für die »Baader-Meinhof-Gruppe« gründlich missverstanden. Politischen Gegnern, die spürten, welche gesellschaftskritische Kraft in den Liedern von Wader liegt, kommt *Der Tankerkönig* gerade recht.⁴⁶⁴ In dem Lied – eigentlich einem freien Sprechgesang – schildert das Sänger-Ich seinen erschreckenden Amoklauf: Es bringt eine Führungskraft um, überfällt mehrere Banken und trifft auf einen

⁴⁶⁰ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 75. Der vollständige Text der *Arschkriecherballade* (1971) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 76.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd. S. 434.

Ölmilliardär, den sogenannten »Tankerkönig«. Schließlich taucht das Sänger-Ich unter und sieht all seine Fehler ein.⁴⁶⁵ In das Visier des Verfassungsschutzes gerät Wader noch im gleichen Jahr der Veröffentlichung des Albums *7 Lieder*: Nach einem Konzert in Essen wird Wader 1972 »quasi von der Bühne herunter verhaftet«⁴⁶⁶. Der Liedermacher hatte seine Hamburger Wohnung unwissentlich an das RAF-Mitglied Gudrun Ensslin vermietet. Gegen Wader wird sogleich ein Ermittlungsverfahren wegen Unterstützung krimineller Vereinigung angestrengt, das erst nach einigen Jahren eingestellt wird.⁴⁶⁷ In seinem Gitarrenkoffer, so warf man Wader unter anderem vor, habe er Mitgliedern der RAF Maschinenpistolen überbracht. Nur ein gutes Alibi – Wader stand zu der fraglichen Zeit gemeinsam mit Reinhard Mey auf der Bühne – bewahrt den Liedermacher vor einer Verhaftung.⁴⁶⁸ Die Erfahrungen prägen Wader außerordentlich und begründen sein äußerst zwiespältiges Verhältnis gegenüber dem politischen System der Bundesrepublik Deutschland. In dem Lied *Freunde, Genossen* (1979) verarbeitet Wader seine Erfahrungen:

Ja, Terror und Staat – / was da so geschieht... / Fast könnte man glauben,
/ wenn man das so sieht, / die essen zusammen von einem Teller,
/ die haben zusammen Leichen im Keller. / Freunde, Genossen, / die
haben beschlossen, / der Demokratie den Hahn abzdrehn.⁴⁶⁹

Die schuldlose und zugleich schicksalhafte Verwicklung von Wader in die Baader-Meinhoff-Affäre könnte einer der Gründe dafür sein, warum das Album *Der Rattenfänger* (1974) insgesamt düsterer und melancholischer wirkt als die vorigen Alben. Die Unbekümmertheit früherer Werke weicht einer gewissen Niedergeschlagenheit.⁴⁷⁰ Das Lied *Es ist schon viele Jahre her* (1974) widmet Wader einer Frau mit den Initialen »S. T.«⁴⁷¹, die er uner-

⁴⁶⁵ Vgl. ebd. S. 106-110.

⁴⁶⁶ Dapper zitiert Wader. Siehe Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 21.

⁴⁶⁷ Vgl. Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 21.

⁴⁶⁸ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S.159.

⁴⁶⁹ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 359.

⁴⁷⁰ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 181.

⁴⁷¹ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 133. Gemeint ist die Schauspielerin Susanne Tremper, Waders erste Frau, die der Sänger 1974 heiratet. Vgl. Dapper (Hrsg.):

schrocken zum gemeinsamen Suizid auffordert: »Aber dafür bestimme ich den Tag, / an dem ich sterben will. / Wenn ich dann frage: Kommst du mit? / Dann glaub' ich nicht, dass du erschrickst. / Im Grunde geht dies Leben dich / so wenig an wie mich!«⁴⁷² Bereits das Cover der Langspielplatte lässt auf die schwermütigen Themen und finsternen Milieubeschreibungen der Lieder schließen: Es zeigt Wader als dunkle, mürrische Gestalt. Einen schwarzen Hut hat der Sänger tief ins Gesicht gezogen, der Blick ist eindringlich und beunruhigend. Neuerdings trägt der Sänger einen längeren, verwegenen Bart und einen Ring im Ohr. Wader schlüpft damit in die Rolle des Rattenfängers von Hameln, der »zerrissen und stinkend, in bunten Lumpen, / mit einem Ring im Ohr«⁴⁷³ die Ratten und Kinder von Hameln in die Weser führt. Waders Interpretation der Sage nach den Brüdern Grimm ist programmatisch für das weitere Schaffen des Liedermachers:⁴⁷⁴

Denn auch heute noch setzen sich Menschen / für die Rechte schwächerer ein, / diese Menschen könnten wohl die Erben / der Hamelner Kinder sein, / doch noch immer herrscht die Lüge / über die Wahrheit in der Welt, / und solange die Gewalt und Angst / die Macht in Händen hält, / solange kann ich nicht sterben, / nicht ausruhen und nicht fliehen, / sondern muss als Spielmann und Rattenfänger / immer weiter ziehen.⁴⁷⁵

Wader deutet die Sage vom Rattenfänger von Hameln um: Die bekannte Überlieferung der Sage sei, so berichtet der singende Rattenfänger, eine Fälschung der Herrschenden, die Unrecht taten und tun.⁴⁷⁶ Nachdem der

Hannes Wader. Liederbuch. S. 31. Für das Album *Neue Bekannte* (2007) nimmt Wader das Lied neu auf und tauscht bezeichnenderweise die depressiv anmutenden Verse durch versöhnlichere aus. Wader merkt an, er habe das Lied so umgeschrieben, wie er es 1974 hätte schreiben sollen. Vgl. Hannes Wader: *Neue Bekannte*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2007. Lied Nr. 16.

⁴⁷² Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 134.

⁴⁷³ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 124.

⁴⁷⁴ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 181.

⁴⁷⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 124. Der vollständige Text des Liedes *Der Rattenfänger* (1974) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁴⁷⁶ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 181.

Fremde die Ratten vertrieben hat, verweigern die Ratsherren von Hameln dem Rattenfänger den versprochenen Lohn und hetzen die Hunde auf ihn. Der Rattenfänger erzählt den Kindern der Stadt Hameln von der Ungerechtigkeit, die ihm widerfahren ist: »Und die Kinder beschlossen, mir zu helfen / und nicht mehr zuzusehn, / wo Unrecht geschieht, sondern immer gemeinsam / dagegen anzugehn.«⁴⁷⁷ Die Hamelner Kinder halten ihr Wort und bringen »die Bosheit und die Lügen ihrer Väter ans Licht«⁴⁷⁸. Aus Betroffenheit und Scham beschließen die Ratsherren, »die Kinder von Hameln ganz heimlich aus der Stadt«⁴⁷⁹ zu vertreiben. Das Verbrechen wird jedoch dem Rattenfänger zugeschrieben: Eilig wird ein Schreiben abgefasst und der Stadtchronik beigelegt, das besagt, der Rattenfänger habe die Kinder ermordet. Wader fügt seiner Interpretation ein hoffnungsvolles Ende an und wandelt die Sage damit in eine moderne Gesellschaftskritik um. Die Kinder der Hamelner Bürger sind in der Welt zerstreut und haben ihre Geschichte weitergegeben. Die Aufforderung zum Widerstand gegen Ungerechtigkeiten und der Aufruf zur Solidarität sind programmatisch für Waders Lieder in den 1970er Jahren.

4.2.2. *Trotz alledem* – Wader rehabilitiert Volks- und Arbeiterlieder

»In der Kultur bin ich seit langem dabei, mich mit der deutschen Tradition zu versöhnen«, erklärt Hannes Wader 1984 in einem Interview, »allerdings mit ihren fortschrittlichen Strömungen, den Volksliedern zum Beispiel.«⁴⁸⁰ Nach seinen schicksalhaften Erfahrungen mit der Baader-Meinhof-Gruppe veröffentlicht Wader 1974 – zur Überraschung seines Publikums und vieler Kritiker – ein dezidiert unpolitisches Album mit plattdeutschen Volksliedern. Thomas Rothschild betont anerkennend, »nicht [...] aus voller Kehle und frischer Brust« würde Wader die plattdeutschen Volkslieder inter-

⁴⁷⁷ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 126.

⁴⁷⁸ Ebd.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 127.

⁴⁸⁰ Ebd. S. 84.

pretieren, sondern »zurückhaltend und zart«⁴⁸¹. Wenngleich sich Sänger wie Hein und Oss Kröher oder auch Peter Rohland schon in den 1960er Jahren der Aufarbeitung von traditionellen Volksliedern angenommen haben,⁴⁸² erreichen diese Lieder erst durch die Interpretationen von Hannes Wader eine größere Popularität. In den 1970er Jahren entstehen so die Alben *Plattdeutsche Lieder* (1974), *Volkssänger* (1975) und das populäre Album *Hannes Wader singt Arbeiterlieder* (1977). Mit dem Album *Hannes Wader singt Shanties* (1978) zeigt sich der Liedermacher darum bemüht, zum Teil sozialkritische Shanties wie *Hamborger Veermaster* von ihrem volkstümelnden Charakter zu lösen. Mit dem Projekt *Hannes Wader singt Volkslieder* knüpft der Liedermacher 1990 an die Aufarbeitung traditioneller Volkslieder noch einmal an. Der Rekurs auf alte Volkslieder nach den gesellschaftlichen und politischen Umbrüchen von 1989 kann als Ausdruck der politischen Enttäuschung von Wader nach 1989 gedeutet werden. Das Lied *Rosen im Dezember* (1990) verfasst Wader im Ton traditioneller Volkslieder. Darin erklärt der Liedermacher, warum ihm die traditionellen Volkslieder so wichtig sind:

Ja, auch so manches alte Lied / gehört zu meinem Leben / half mir,
wenn ich gefallen war / mich wieder zu erheben. / Da fließen Brunnen
klar und kalt, / wer daraus trinkt, wird nimmer alt / und warum soll es
solche Brunnen nicht auch wirklich geben. // [...] Die alten Lieder
selbst sind jung, / dass ich in der Erinnerung / an ihnen, wenn ich alt
bin / Rosen im Dezember habe.⁴⁸³

In den 1970er Jahren etabliert sich Hannes Wader musikalisch auf zwei miteinander verwandten Gebieten: auf dem des engagierten Liedes aus eigener Feder und auf dem der Aufarbeitung traditioneller Volkslieder. Auf dem Album *7 Lieder* (1972) überträgt Wader erstmals Lieder aus dem Englischen ins Deutsche. Das Lied *Heute hier, morgen dort* (1972), mit dem Wader seit 35 Jahren fast all seine Konzerte beginnt, ist zweifelsohne das bekannteste

⁴⁸¹ Siehe Rothschild: *Liedermacher*. 23. Porträts. S. 182.

⁴⁸² Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 151-152.

⁴⁸³ Siehe Hannes Wader: *Hannes Wader singt Volkslieder*. Begleitheft zur CD: Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1990. Lied Nr. 1.

Lied des Liedermachers. Hinter der Popularität des Liedes scheint jedoch der Name von Wader oftmals schon verblasst zu sein. Das Lied zeigt zum einen Waders Weg zu den Volksliedern auf und ist zum anderen selbst zu einem populären Volkslied geworden: »Heute hier, morgen dort, / bin kaum da, muss ich fort, / hab' mich niemals deswegen beklagt, / hab' es selbst so gewählt, nie die Jahre gezählt, / nie nach gestern und morgen gefragt.«⁴⁸⁴ Die Melodie des Liedes findet der Liedermacher zu Beginn der 1970er Jahre bei einem Folk-Song von Gary Bolstad, einem amerikanischen Singer-Songwriter der 1960er Jahre.⁴⁸⁵ Das Motiv des umherziehenden und rastlosen Sängers in der Tradition von François Villon greift Wader erneut in dem Lied *Manche Stadt* (1974) auf, einer Übertragung des populären Folk-Songs *One more city* von Colin Wilkie, den Wader 1966 auf Burg Waldeck kennenlernt.⁴⁸⁶

Die Aufarbeitung des traditionellen deutschen Volksliedes setzt Wader mit der 1975 veröffentlichten Langspielplatte *Volkssänger* fort. »Volkslieder sind Lieder, die im Volk entstanden sind und die vom Volk auch gesungen werden«⁴⁸⁷, beschreibt Wader in einem Begleittext des Albums und erklärt: »Volkslieder beschreiben in der Sprache des Volkes die jeweils bestehenden Verhältnisse. Sie nennen die Ursachen, die zu diesen Verhältnissen führten, üben also offen oder versteckt Kritik an den Herrschenden.«⁴⁸⁸ Mit der Aufarbeitung traditioneller Volkslieder wendet sich Wader also keineswegs vom »politischen Lied« ab, vielmehr akzentuiert er die Tradition, aus der seine eigenen »politischen Lieder« hervorgehen. Die von Wader interpretierten Volkslieder beziehen Stellung gegen Not und Unterdrückung und beschreiben die Bedürfnisse und Zukunftsvorstellungen der Menschen. Wader fügt an: »Echte Volkslieder sind also meistens Lieder, die den Mächtigen gefährlich erscheinen.«⁴⁸⁹ Zu den von Hannes Wader interpretierten Volksliedern zählt das Lied *Wo soll ich mich hinwenden* aus dem 18. Jahrhundert, das die

⁴⁸⁴ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 91.

⁴⁸⁵ Das Lied *Indian Summer* von Gary Bolstad interpretiert Wader auf seinem Album *Wünsche* (2001).

⁴⁸⁶ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 213.

⁴⁸⁷ Zitiert wird Hannes Wader in einem Begleittext des Albums *Volkssänger*. Siehe Wader: *Volkssänger*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1975/1990.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Ebd.

zwangsweise Rekrutierung junger Soldaten beklagt. Das populäre *Bürgerlied* entsteht in den Jahren vor der Deutschen Revolution von 1848/49 und demonstriert das Selbstbewusstsein des aufstrebenden Proletariats von Handwerksgesellen und Arbeitern.⁴⁹⁰ »Die Lieder dieser gescheiterten deutschen Revolution sind ein Spiegelbild der historischen Ereignisse«, bemerkt Annemarie Stern, denn sie »machen durch ihre frische Unmittelbarkeit diese Zeit lebendiger, als es bloße Geschichtsschreibung tun kann.«⁴⁹¹ Darüber hinaus lassen sich die Nöte und Sorgen der Menschen, die in den traditionellen Volksliedern zum Ausdruck kommen, durchaus auf gegenwärtige Gesellschaftsverhältnisse übertragen, wodurch die Lieder nicht ausschließlich eine historische Bedeutung haben.

Am Beispiel der intensiven Auseinandersetzung von Hannes Wader mit der Tradition der Arbeiterlieder – welche ja »politische Lieder« im engeren Sinn sind – wird wiederum der bereits dargestellte Bruch deutlich, den es in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg in der Lied- und Singkultur gegeben hat. In der Zeit des Nationalsozialismus wird das Singen von Liedern der Arbeiterbewegung verboten. In der Restaurationsphase der Bundesrepublik erfolgt erneut eine Abkehr vom Arbeiterlied. Karl Adamek konstatiert: »Mit der Illusion der ›Stunde Null‹, in der man einfach neu beginnen könne, wurde die Auseinandersetzung mit dem Faschismus tabuisiert.«⁴⁹² Die Tradition des gemeinsamen Singens als natürliche Kommunikationsform wird in der Zeit des Nationalsozialismus tief verunsichert. Gemeinsamer Gesang – bis auf den in der Kirche – ließ die Zeit des Faschismus immer wieder emotional lebendig werden.⁴⁹³ Nach dem Zweiten Weltkrieg verstummt das Arbeiterlied in der Bundesrepublik, während es in den 1970er Jahren allmählich wieder an Bedeutung gewinnt: sei es vor bestreikten Betrieben, auf politischen Demonstrationen oder im Rahmen der Friedens- und Anti-Atomkraft-Bewegung. Hannes Wader tritt bei vielen dieser Veranstaltungen auf und erreicht durch das Singen von Arbeiterliedern ein neues Publikum.⁴⁹⁴ »Ohne

⁴⁹⁰ Ebd.

⁴⁹¹ Siehe Stern: *Lieder gegen den Tritt*. Unnummeriertes Vorwort.

⁴⁹² Siehe Karl Adamek: *Politisches Lied heute. Zur Soziologie des Singens von Arbeiterliedern*. Essen 1987. S. 55.

⁴⁹³ Vgl. ebd. S. 54.

⁴⁹⁴ Vgl. ebd. S. 64.

Schwierigkeiten kann ich meine Lieder vor Werktoeren, in Betrieben singen, ohne auch nur eine Silbe oder einen Ton zu ändern«, erklärt Wader 1984 und merkt an: »Ich fühle mich da irgendwie zu Hause.«⁴⁹⁵ Die Langspielplatte *Hannes Wader singt Arbeiterlieder* (1977) entfaltet eine außerordentliche Breitenwirkung; sie wird die kommerziell erfolgreichste Langspielplatte des Liedermachers. Dabei waren selbst Teile der Linken von diesem Album zunächst schockiert: Verse wie »Auf, auf zum Kampf, zum Kampf sind wir geboren«⁴⁹⁶ hätte ein »akademisch gebildeter Kommunist« kaum »über die Lippen bekommen.«⁴⁹⁷ Das Cover des Albums *Hannes Wader singt Arbeiterlieder* (1977) zeigt den Liedermacher als »einen von ihnen« im hochgekremelten Jeanshemd. Das Bild vermittelt den Eindruck, dass sich Hannes Wader mit den Anliegen und Problemen der Arbeiter identifiziert. Die Arbeiter identifizieren sich wiederum mit seinen Liedern. Die Arbeiterlieder werden im Juli 1977 beim *UZ-Pressesfest* aufgezeichnet, einer Veranstaltung der Zeitschrift *Unsere Zeit*, einem Organ der DKP. Dort, wo die Live-Aufnahmen entstanden sind, ist das Verhältnis des Publikums zu den Liedern klar, das geht nicht zuletzt aus dem selbstverständlichen und selbstbewussten Miteinander von Künstler und Publikum hervor.⁴⁹⁸ Zu den von Wader interpretierten Arbeiterliedern gehört das Lied *Trotz alledem*, das während der Deutschen Revolution von 1848/49 entstanden ist. Wader hat das Lied 1977 und 2006 mit einem neuen Text zu einem aktuellen Thema versehen.⁴⁹⁹ In der Fassung von 1977 setzt sich der Liedermacher mit den Folgen des »Radikalerlasses« von 1972 auseinander:

Auch Richter und Magnifizen / samt Polizei und alledem, / sie pfeifen
auf die Existenz / von Freiheit, Recht und alledem. // Trotz alledem

⁴⁹⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 88.

⁴⁹⁶ Zitiert wird aus dem Lied *Auf, auf zum Kampf*. Ebd. S. 266.

⁴⁹⁷ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁴⁹⁸ Vgl. Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 300.

⁴⁹⁹ Vgl. ebd. S. 281. Die ursprüngliche Fassung des Liedes nach einem Gedicht von Ferdinand Freiligrath veröffentlicht Wader bereits auf dem Album *Volkssänger* (1975). Auch Wolf Biermann hat das Lied *Trotz alledem* aufgegriffen. Biermann setzt sich in seiner Fassung mit den Gefahren des Terrorismus auseinander. Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 31.

und alledem, / trotz Grundgesetz und alledem, / drückt man uns mit
Berufsverbot / die Gurgel zu, trotz alledem.⁵⁰⁰

Das Lied *Trotz alledem* ist programmatisch für Waders Werk. Der Liedermacher begreift es als eine Art Grundhaltung, die man einnehmen könne, denn »wenn alles den Bach runtergeht und alles hoffnungslos erscheint, muss man sich trotzdem dagegenstellen, selbst wenn man um die Vergeblichkeit weiß.«⁵⁰¹ Diese politische Haltung, die Wader bis heute nicht aufgegeben hat, äußert sich in vielen Texten des Liedermachers. Auf seinem 2006 erschienenen Album *Mal angenommen* übt Wader in *Trotz alledem (III)* Kritik am Neoliberalismus. Das Lied erweckt den Anschein, als sei es als Reaktion auf den Ausbruch der Finanz- und Bankenkrise im Jahr 2008 entstanden, tatsächlich hat es Wader schon im Jahr 2005 geschrieben: »Es scheint, als ob das Kapital / in seiner Gier und alledem, / wie eine Seuche sich total, / unaufhaltsam, trotz alledem, / über unseren Planeten legt, / überwältigt und beiseite fegt, / was sich ihm nicht freiwillig / unterwerfen will – trotz alledem.«⁵⁰² In den Konzerten von Hannes Wader wird dieses Lied mit großer Beifallsbezeugung aufgenommen. Die Forderung in der dritten Strophe »Ein Sozialismus müsste her, / mit neuem Schwung und alledem« klingt angesichts der persönlichen und politischen Enttäuschung des Liedermachers über den Zusammenbruch des Sozialismus allzu nostalgisch. Die anschließenden Verse »doch wenn der wie der alte wär' / würd's wieder nichts – trotz alledem«⁵⁰³ lassen jedoch auf eine differenziertere Haltung von Wader schließen. In den Konzerten von Hannes Wader stimmt das Publikum der Forderung nach einem Sozialismus »mit neuem Schwung« durch teils kräftigen Szenenapplaus zu.⁵⁰⁴ Hier zeigt sich die frappante Übereinstimmung eines großen Teils des Publikums mit Waders politischer Haltung.

⁵⁰⁰ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 281.

⁵⁰¹ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁵⁰² Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 6. Der vollständige Text des Liedes *Trotz alledem (III)* (2006) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁵⁰³ Ebd.

⁵⁰⁴ Die Eindrücke berufen sich auf Konzerte von Hannes Wader im Frühjahr und Herbst 2009.

Große Zustimmung erhalten die »politischen Lieder« von Wader auch in den 1980er Jahren im Rahmen der Friedensbewegung.

4.2.3. *Es ist an der Zeit* – Waders Lieder für Frieden und Solidarität

»Längst ist der Friedensbewegung in Hannes Wader ihr Orpheus erwachsen«⁵⁰⁵, titelt die *Westfälische Rundschau* im Mai 1982. Zwar hat Hannes Wader weder Felsen zum Weinen gebracht, noch Feinde durch seinen Gesang bezwungen, dennoch entfalten seine Lieder in den 1980er Jahren eine bemerkenswerte Wirkung. Zwei Themen rücken bei Wader in den 1980er Jahren immer mehr in den Mittelpunkt: die Erhaltung des Friedens und die Solidarität im Arbeitskampf. »Nein, ich kann sie nicht finden, / die bessere Zeit, nicht in der Vergangenheit«⁵⁰⁶ bemerkt Wader in seinem Lied *Die bessere Zeit* (1983). Darin wehrt sich Wader gegen all jene, die meinen, früher sei alles besser gewesen. Zwar sei die Luft in früheren Zeiten sauberer gewesen, »doch wenn in jenen Tagen die Mordöfen glühten, / verborgen, bewacht / und doch allen bekannt, / bedeckte die Asche der Toten im weitesten Umreis das Land.«⁵⁰⁷ Dass früher weder alles leichter, noch besser war, unterstreicht Wader in dem autobiografischen Lied *So was gibt es noch* (1979). Darin erinnert sich Wader an seine Lehrzeit von 1956 bis 1959 als Dekorateur in einem Bielefelder Schuhgeschäft.⁵⁰⁸ Wader stellt im Vergleich der Arbeitsmarktverhältnisse von damals zu 1979 fest, dass sich kaum etwas zum Positiven verändert hat:

Ende der Lehrzeit: / was hatte ich gelernt – so gut wie gar nichts. Dann
die Prüfung, / alle wussten, ich würde durchfallen, / aber ich bestand. /
Freisprechung mit allem / Drum und Dran, / Streichquartett, Reden, /

⁵⁰⁵ Maske zitiert die *Westfälische Rundschau* vom 7.05.1982. Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 261.

⁵⁰⁶ Ebd. S. 440.

⁵⁰⁷ Ebd. S. 443.

⁵⁰⁸ Vgl. Dapper (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. S. 7.

Kaufmannsgehilfenbrief, / Glückwünsche. / Nur die Geschäftsleitung
war sauer. / Und Warum? / Sie hätten mich gern durchfallen / sehen,
um mich als billige / Arbeitskraft noch ein Jahr länger / behalten zu
können.⁵⁰⁹

Das Lied *So was gibt es noch* (1979) verfasst Wader, nachdem er 1978 im Zusammenhang einer bundesweiten Streikwelle von Jugendlichen gebeten wurde, ein Lied über die schwierige Situation von Schulabgängern auf dem Arbeitsmarkt zu schreiben. Das politische Engagement von Wader geht zu Beginn der 1980er Jahre über das Singen von Liedern hinaus. In Schleswig-Holstein, der langjährigen Wahlheimat des Liedermachers, setzt sich Wader beispielsweise für Aktionen gegen Jugendarbeitslosigkeit ein. Ein betroffener Jugendlicher erinnert sich: »Wir haben uns angekettet, und dann haben wir alle zusammen die Flugblätter verteilt und mit den Leuten geredet, die [...] zur Arbeit gingen. Und er [Anm.: Hannes Wader] hat einfach mitgemacht wie einer von uns.«⁵¹⁰ Kurt Schrade, 1979 Vorsitzender des Betriebsrates der *Hoesch Hüttenwerke AG* in Dortmund, erklärt in einem ähnlichen Kontext: »Hannes Wader ist mehr als ein Mann, der in großer Bandbreite textet und singt.«⁵¹¹ Wader sei »für die Kolleginnen und Kollegen [...] der Inbegriff von Zuverlässigkeit, Hilfsbereitschaft und Kameradschaft schlechthin.«⁵¹² Die Solidarität des Liedermachers mit den Problemen der Arbeitnehmer bleibt also keine gesungene Theorie.

In seinen »politischen Liedern« ist Wader immer ein Fragender geblieben. Der Liedermacher gibt sich »nie mit pauschalen Erklärungen oder Patentrezepten zufrieden.«⁵¹³ Auch große politische Themen macht Wader am Konkreten, Greifbaren, Menschlichen fest.⁵¹⁴ Bezeichnend ist hierfür das Lied *Emma Klein* (1980). »Emma Klein mit ihrem Laden«⁵¹⁵ ist eine Art

⁵⁰⁹ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 341.

⁵¹⁰ Maske zitiert einen namenlosen Jugendlichen, der zu Beginn der 1980er Jahre gemeinsam mit Hannes Wader an einer Aktion gegen Jugendarbeitslosigkeit teilgenommen hat. Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 379.

⁵¹¹ Maske zitiert Kurt Schrade. Ebd. S. 410.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd. S. 438.

⁵¹⁴ Vgl. ebd. S. 438.

⁵¹⁵ Zitiert wird aus dem Lied *Emma Klein* (1980). Siehe ebd. S. 387.

Nachbarschaftsfigur, die für die Monopolisierungstendenzen in der Gesellschaft steht: »Wer kauft denn bei ihr noch was? / Andern hat das Riesenkauflhaus, das seit einem Jahr da steht, / mit den Billigangeboten / längst die Gurgel zgedreht, / und die tragen ihre Pleite / als ihr Schicksal mit Geduld«⁵¹⁶. Hannes Wader sucht in seinem Lied nach möglichen Gründen für den Niedergang kleiner Einzelhandelsgeschäfte wie dem von »Tante Emma« und schreckt nicht vor Selbstkritik zurück: »Wärst schon gern mal reingegangen, / hätt'st gern irgendwas verlangt. / Doch weil auf deiner Einkaufstüte / fett die Kaufhauswerbung prangt, / traust du dich nicht«⁵¹⁷. Das Lied übt Kritik an der zunehmenden Monopolstellung weniger Supermarktketten in den 1980er Jahren. »Emma Klein« muss ihren Laden schließen und dort, wo ihr Haus stand, »ist nur noch ein Baggerloch.«⁵¹⁸ Das persönliche Schicksal von »Emma Klein« ordnet Wader schließlich in größere Zusammenhänge ein: »Doch das schärfste ist, dass Emma Klein, / vor Kummer sterbenskrank / und bettelarm, sich doch noch immer / zu den Unternehmern zählt, / am Wahltag die Partei / der eigenen Enteigner wählt.«⁵¹⁹ Wenngleich Wader in seinem Lied *Emma Klein* keine Hoffnung anklingen lässt, dass die Monopolisierung der Wirtschaft und die damit verbundene Arbeitsplatzvernichtung noch aufzuhalten sind, zeigt der Liedermacher in seinem Lied *Hafenmelodie* (1980) doch noch Möglichkeiten auf, sich diesen Entwicklungen entgegenzustellen. Auch die *Hafenmelodie* schreibt Wader – ähnlich wie das Lied *So was gibt es noch* (1979) – aus einem aktuellen Anlass: Hafendarbeiter, Drucker, Metall- und Stahlarbeiter legen im Frühjahr 1978 für kurze Zeit ihre Arbeit nieder, um bessere Lohnabschlüsse zu erzielen.⁵²⁰ Die *Hafenmelodie* schreibt Wader 1978⁵²¹ anlässlich einer Streikversammlung der *Industriegemeinschaft Druck und Papier* in Hamburg. Die »Hafenmelodie« sei, so heißt es im Refrain des Liedes, »die Melodie der Solidarität«⁵²². Nur »vereint geführt« könne »der Kampf«⁵²³ gegen gekürzte Löhne und Arbeitsplatzver-

⁵¹⁶ Ebd.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 387.

⁵¹⁹ Ebd. S. 389.

⁵²⁰ Vgl. Adamek: *Politisches Lied heute*. S. 64-66.

⁵²¹ Veröffentlicht wird das Lied erst auf dem Album *Es ist an der Zeit* (1980).

⁵²² Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 405.

⁵²³ Ebd.

nichtung am Ende doch noch gewonnen werden. Das Lied schafft ein bemerkenswertes Gefühl der Zusammengehörigkeit, nicht zuletzt durch die eingängige Melodie, die zum Mitklatschen und im Refrain zum Mitsingen einlädt.

In dem Lied *Leben einzeln und frei* (1982) vereinigt Wader die beiden zentralen Themen seiner Lieder der 1980er Jahre: die Erhaltung des Friedens und die Solidarität im Arbeitskampf. Das Lied hat einen starken Aufforderungscharakter: »Sag, bist du bereit, / dich mit aller Kraft zu wehren, / viele Kämpfe zu bestehn? / Du hast Mut genug, / willst du unsern langen, schweren / Weg gemeinsam mit uns gehen?«⁵²⁴ Wader bedient sich im Refrain des Liedes einem Motiv von Nâzim Hikmet, einem bedeutenden türkischen Dichter: »Leben einzeln und frei / wie ein Baum / und dabei / brüderlich wie ein Wald – / diese Sehnsucht ist alt.«⁵²⁵ Das Lied unterstreicht mit Nachdruck, dass die gemeinsamen Ziele nur gemeinsam erreicht werden können und dass keine Zeit bleibt, sich »auszuruhen«. Programmatisch kann die Aufforderung des Liedes *Leben einzeln und frei* in der Formel »Es ist an der Zeit« auf den Punkt gebracht werden. Das gleichnamige Lied wird in den 1980er Jahren zu einer Hymne der Friedensbewegung.⁵²⁶ Das Lied *Die Mine* (1983) ist wiederum – neben dem weitaus populäreren *Es ist an der Zeit* – eines der beeindruckendsten Lieder im Werk von Hannes Wader. Dramaturgisch ist *Die Mine* geschickt aufgebaut: Ein Soldat protokolliert die letzten Augenblicke seines Lebens in seinem Notizbuch, nachdem er auf eine Landmine getreten ist, die den sicheren Tod bringen wird: »Noch kann nichts passieren, / aber wenn ich meinen Fuß / nur ein bisschen hebe, / geht die Mine hoch und Schluss.«⁵²⁷ Der Refrain führt dem Rezipienten in beklemmender Weise immer wieder vor, dass die Situation für den Soldaten aussichtslos ist: »Ich stehe immer noch auf der Mine, / und ich bin jetzt ganz allein – / ganz allein.«⁵²⁸ Als Ameisen in den Stiefelschaft des Soldaten stei-

⁵²⁴ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 419. Das Lied ist eine freie Übertragung des in Frankreich populären Chansons *Le chiffon rouge* (1973) von Maurice Viladin (Originaltext) und Michel Fugain (Musik).

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Vgl. Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 167.

⁵²⁷ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 458. Der vollständige Text des Liedes *Die Mine* (1983) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

⁵²⁸ Ebd.

gen, kann er sein Bein nicht mehr still halten und trägt seinen letzten Gedanken in das Notizbuch ein:

Ein Gedanke fängt an, / sich in meinem Kopf zu drehn: / Seh Millionen
so wie mich / fast auf einer Mine stehn. / Ich schreibe nur noch diesen
Satz / in mein Notizbuch ein / und werf es weg und stelle mich dann /
auf mein andres Bein. // Ich stehe immer noch auf der Mine, / viel-
leicht nicht nur ich allein, nicht nur ich allein.⁵²⁹

Viele Lieder von Hannes Wader sind, obwohl sie wie *Die Mine* schon über 25 Jahre alt sind, genauso aktuell wie zu ihrer Erstveröffentlichung. Wader erklärt in einem Gespräch im Jahr 2008: »Bei meinen politischen Liedern ist das [...] kein Glücksfall, sondern ein Unglücksfall. Weil die Missstände, die ich damals angeprangert habe, heute immer noch bestehen.«⁵³⁰ Wader trägt sein Lied *Die Mine* aus dem Jahr 1983 auch heute noch in seinen Konzerten vor und betont in der Ankündigung des Liedes seine Kritik an der Profitgier der internationalen Rüstungsindustrie.⁵³¹ Von dieser »unglücklichen« Aktualität zeugt auch das wohl populärste Friedenslied von Hannes Wader: *Es ist an der Zeit* (1980).⁵³² Im Februar 2003, als der Angriff der USA auf den Irak unmittelbar bevorsteht, singen Hannes Wader, Konstantin Wecker und Reinhard Mey das Lied vor mehr als 500.000 Demonstranten gemeinsam vor dem Brandenburger Tor in Berlin.⁵³³ Das Sänger-Ich hält bedrückende Zwiesprache mit dem Soldaten, der »nicht einmal neunzehn Jahre alt« wurde und beklagt: »Ja, auch dich haben sie schon genauso belogen, / so wie sie es mit uns heute immer noch tun. / Und du hast ihnen alles gegeben – / deine Kraft, deine Jugend, dein Leben.«⁵³⁴ Die Schuldzuweisungen für den

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Zitiert wird Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN:regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁵³¹ Die Eindrücke berufen sich auf Konzerte von Hannes Wader im Frühjahr und Herbst 2009.

⁵³² Der vollständige Text des Liedes *Es ist an der Zeit* (1980) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

⁵³³ Vgl. Reinhard Mey; Hannes Wader; Konstantin Wecker: *Das Konzert. Limitierte Sonderedition*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2003. Lied Nr.16.

⁵³⁴ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 408-409.

Krieg und den Tod des namenlosen Soldaten bleiben – und das ist bezeichnend für die Friedenslieder der 1980er Jahre – allgemein. Die Gründe für die Popularität des Liedes innerhalb der Friedensbewegung der 1980er Jahre liegen nach Holger Böning »in der Emotionalität, die es zu wecken vermochte, aber auch darin, dass es sehr exakt dem kleinsten gemeinsamen Nenner entsprach, auf dem die Friedensbewegung sich zusammengefunden hatte.«⁵³⁵ Geradezu befremdlich ist der Umstand, dass das Lied *Es ist an der Zeit* im Jahr 2003 von rechtsextremen Sängern vereinnahmt wird. »Neben Fassungslosigkeit und Zorn« empfindet Wader »auch Scham darüber«, dass sich seine Lieder »offenbar, so wie sie sind, in das Gegenteil ihrer Bedeutung verkehren lassen«⁵³⁶. In seinem 2004 veröffentlichten Lied *Stellungnahme* zeigt sich Wader darüber entsetzt, dass es in fünfzig Jahren nicht gelungen sei, »mit den alten Nazis fertig zu werden«⁵³⁷. »Was also soll ich tun?«, fragt der Liedermacher und bemerkt mit Willensstärke: »Wenn die Feigheit und die Dummheit der Vielen nicht auszurotten ist, ist es der Mut, die Vernunft und die Menschlichkeit der Wenigen auch nicht.«⁵³⁸ Daran will sich Hannes Wader halten und weiterhin seine Lieder singen.

4.3. *Wie Orpheus singen*: Reinhard Mey

Vor 500 Menschen singt Reinhard Mey 1964 auf Burg Waldeck sein erstes eigenes Lied: *Ich wollte wie Orpheus singen*. Mey ist gerade 21 Jahre alt. Vierundvierzig Jahre später, im Jahr 2008, will Reinhard Mey – inzwischen 65 Jahre alt – immer noch »wie Orpheus singen«: vor 5000 Menschen im ausverkauften *Circus Krone* in München.⁵³⁹ Kommerziell ist Mey der erfolgreichste deutschsprachige Liedermacher. Bemerkenswerter ist aber, dass

⁵³⁵ Siehe Böning: *Der Traum von einer Sache*. S. 167-168.

⁵³⁶ Zitiert wird aus dem Lied *Stellungnahme* (2004). Siehe Wader: *Lieder 2000-2005*. S. 52.

⁵³⁷ Ebd.

⁵³⁸ Ebd.

⁵³⁹ Vgl. Reinhard Mey: *Danke, liebe gute Fee*. »Bunter Hund« Live – die Tournee 2008. Begleitheft zur Doppel-CD. Musiklabel EMI. Köln 2009. CD 1, Lied Nr. 2. Im Herbst/Winter 2008 geht Reinhard Mey mit seinem 24. Studio Album *Bunter Hund* (2007) auf Tournee. Alle sechzig Konzerte der Tournee sind ausverkauft. Die Doppel-Live-CD wird am 2. und 3. November 2008 im *Circus Krone* in München mitgeschnitten.

Zeilen wie »Über den Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein«, »Der Mörder ist immer der Gärtner« oder auch »Es gibt keine Maikäfer mehr« als Aphorismen in die deutsche Sprache eingegangen sind. Die Entscheidung, sich in der Muttersprache auszudrücken, fällt Reinhard Mey in den 1960er Jahren im Übrigen ganz bewusst. In seinem Lied *Poor old Germany* (1980) beklagt Mey nicht ohne Ironie, dass die deutsche Sprache allmählich »aussterbe«: »Auch der Götz hat nachgelassen, / Wenn er heute flucht und schwört, / Bringt er's nur noch zu 'nem blassen, / Ordinären 4-letterword, / Werther ersäuft seine Nöte, / Faust sitzt in der Psychiatrie, / Sorry for you, Johnny Goethe, / Sorry, poor old Germany.«⁵⁴⁰ Der Entwicklung, dass deutschsprachige Lieder in den 1980er Jahren immer weniger im Radio gespielt werden, setzt Mey das satirische Lied *M(e)y english Song* (1985) entgegen: »I think that I make something wrong, / I once must make an english song, / 'Cause in my radio everyday / I hear them english music play / And all the radio peoples stand / On songs, they cannot understand!«⁵⁴¹ Die Kritik des Liedes äußert sich – wie bei vielen Liedern von Mey – nicht explizit; sie tritt hinter der komischen Wirkung des Liedes zurück.

Reinhard Mey hat sich, anders als Hannes Wader und Franz Josef Degenhardt, nie parteipolitisch engagiert.⁵⁴² »Rechnet nicht mit mir beim Fahenschwenken, / Ganz gleich, welcher Farbe sie auch sein'n«⁵⁴³ kündigt Mey in seinem Lied *Bevor ich mit den Wölfen heule* (1972) an. In dem Lied rechtfertigt sich der Liedermacher zu Beginn der 1970er Jahre gegen Vorwürfe von Kritikern, seine Lieder würden keine klare politische Stellung beziehen. Die Aussage des Liedes ist programmatisch für das Werk von Reinhard Mey: »Und es passt, was ich mir denke, / Auch wenn ich mich sehr beschränke, / Nicht auf einen Knopf an meiner Brust!«⁵⁴⁴ Die Annahme, Mey könne kein Liedermacher im engagierten Sinn sein,⁵⁴⁵ stellt sich als Trugschluss heraus. Zutreffend ist, dass Mey nicht ausschließlich »politische Lieder« schreibt –

⁵⁴⁰ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 579.

⁵⁴¹ Ebd. S. 538.

⁵⁴² Vgl. Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 91.

⁵⁴³ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 84. Der vollständige Text des Liedes *Bevor ich mit den Wölfen heule* (1972) ist im Anhang dieser Arbeit beigelegt.

⁵⁴⁴ Ebd.

⁵⁴⁵ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 12.

aber das machen Wader und Degenhardt auch nicht. Reinhard Mey sei »der herausragende Vertreter der Harmlosigkeit«, urteilt Bernhard Lassahn 1982 und fügt hinzu: »Sein Gestus, seine Mittelmäßigkeit, werden bei Freunden und Gegnern oft als typisch genommen für das Liedermachen überhaupt.«⁵⁴⁶ Im Jahr 2009 stimmt Lassahn im Gespräch mit Mey versöhnlichere Worte an: »Ich glaube, das Missverständnis lag daran, dass diejenigen, die das Politische gefordert haben, den politischen Gehalt dessen, was du [Anm.: Reinhard Mey] gemacht hast, verkannt haben.«⁵⁴⁷ Mit jeglichem »Schubladendenken« wird man Reinhard Mey letztlich nicht gerecht. Reicht der Blick wie der von Thomas Rothschild nicht über die Liebeslieder von Mey hinaus, muss man zwangsläufig zu der Schlussfolgerung kommen, den Liedern von Mey hafte etwas Gutmenschenliches, Neokonservatives oder gar Kleinbürgerliches an.⁵⁴⁸ Die Kritik von Rothschild mag stimmen – sofern Lieder wie *Kaspar* (1968), *Die heiße Schlacht am kalten Büffet* (1972), *Atze Lehmann* (1975) oder auch *Nein, meine Söhne geb' ich nicht* (1986) ignoriert werden. Zwischen den zahlreichen Liedern von Mey über die vollkommene oder unvollkommene Liebe und zwischen seinen Liedern über das Familien- und Vaterglück scheinen die Kritiker die gesellschaftskritischen Lieder des Liedermachers oftmals übersehen zu haben. An seinen zahlreichen Liedesliedern untermauern Kritiker das Stigma des »Heile-Welt-Sängers«. In seinem *Lied zur Nacht* fragt Reinhard Mey 1968: »Ist denn Frieden oder Krieg / auf diesem Meridian? / Nein, in diesem Augenblick / Erinn're ich mich nicht daran.«⁵⁴⁹ Es verwundert nicht, dass Rothschild, dem das »politische Lied« gar nicht politisch genug sein kann, über solche Lieder im Werk von Mey stolpert. Der Blick auf die engagierten Lieder von Mey bleibt Rothschild so verwehrt. Im Vergleich zu den »politischen Liedern« von Franz Josef Degenhardt und Hannes Wader wirken die kritischen Lieder von Reinhard Mey gewiss unscheinbar, dennoch sollten sie – und hier muss Thomas Rothschild

⁵⁴⁶ Siehe Lassahn (Hrsg.): *Dorn im Ohr*. S. 224.

⁵⁴⁷ Zitiert wird Bernhard Lassahn. Siehe Brüggemeyer und Gross: *Das Gipfeltreffen der Liedermacher*. S. 57.

⁵⁴⁸ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Porträts*. S. 12.

⁵⁴⁹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 497.

mit Nachdruck widersprochen werden – als Ausdrucksform des »politischen Liedes« untersucht werden.⁵⁵⁰

4.3.1. *Annabelle, ach Annabelle* – das gesellschaftskritische Lied von Reinhard Mey

Reinhard Mey hat in den 1970er Jahren Lieder geschrieben, die von Kritikern als dezidierte Absage an ein politisches Engagement gewertet wurden. Das populäre Lied *Annabelle, ach Annabelle* (1972) wird von Thomas Rothschild gar als konservative Ablehnung des Zeitgeistes gewertet.⁵⁵¹ »Manchmal verliert Reinhard Mey seine Kontenance«, mahnt der Kritiker »und dann bricht sein Konservatismus mit seiner ganzen Aggressivität und Bösartheit hervor.«⁵⁵² Das Lied *Annabelle, ach Annabelle* (1972) ist eine Satire auf Stereotypen der 68er-Bewegung, die sich in der fiktiven Figur »Annabelle« vereinen:

Annabelle, ach Annabelle, / Du bist so herrlich intellektuell, / Du bist
so wunderbar negativ, / Und so erfrischend destruktiv. / Annabelle,
ach Annabelle, / Du bist so herrlich unkonventionell, / Ich bitte dich,
komm sei so gut, / Mach' meine heile Welt kaputt!⁵⁵³

Nicht ohne Selbstironie nimmt Mey hier den Vorwurf seiner Kritiker auf, er besinge in seinen Liedern eine »heile Welt«. Thomas Rothschild kritisiert, der Liedermacher betreibe in dem Lied eine »Hexenjagd in Chanson-Form« und wolle lediglich »die Vorurteile seiner spießigen Verehrer«⁵⁵⁴ bestätigen. Rothschild erkennt nicht die überspitzte Darstellung des Liedes. Die emotio-

⁵⁵⁰ Rothschild zählt Mey in den 1970er Jahren zu den »nicht ernst zu nehmenden deutschsprachigen Autoren und Sängern«. Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S.

⁵⁵¹ Vgl. Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 12.

⁵⁵² Siehe ebd. S. 11. Thomas Rothschild weigert sich daher, Reinhard Mey in seiner Anthologie zu portraituren.

⁵⁵³ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 56. Der vollständige Text des Liedes *Annabelle, ach Annabelle* (1972) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁵⁵⁴ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 12.

nal aufgeladene Kritik verweist auf die politisch und gesellschaftlich angespannte Situation nach 1968, »die mit rigider Verdrängung des Privaten einherging«⁵⁵⁵. Im ersten Umfeld der 68er-Bewegung kann das Lied *Annabelle, ach Annabelle* (1972) seine ironische Wirkung nicht entfalten: »Früher, als ich noch ein Spießer war, / Ging ich gern ins Kino, in Konzerte sogar. / Doch mit diesem passiv-kulinarischen Genuss / Machte Annabelle kurz entschlossen Schluss.«⁵⁵⁶ Letztlich greift Mey in seinem Lied revolutionäres Vokabular der 68er-Bewegung auf und karikiert Stimmen der Frauenbewegung. Für Rothschild entpuppt sich Mey in *Annabelle, ach Annabelle* »endgültig als einer, der seinen kleinbürgerlichen Zuhörern [...] nach dem Mund singt.«⁵⁵⁷ Rothschild lässt in seiner Kritik durchscheinen, dass er weniger den Ansichten von Mey misstraut, als dem kommerziellen Erfolg des Liedermachers. »Wenn man 1971 eine goldene Schallplatte bekam, war eben klar, dass man nur ein kommerzielles Schwein sein konnte«⁵⁵⁸, erklärt Mey im Rückblick. Distanziert hat sich der Liedermacher von seinem Lied *Annabelle, ach Annabelle* nicht, vielmehr scheint es so, als habe er damit gerechnet, dass das Lied für Aufsehen sorgen würde. Das Album *Mein achtel Lorbeerblatt* (1972) enthält neben *Annabelle, ach Annabelle* auch das Lied *Bevor ich mit den Wölfen heule*, in dem Mey seine Position erklärt: »Ich lasse mich nicht verhunzen, / Ich will nach Belieben grunzen, / Im Alleingang, wie es mir gefällt!«⁵⁵⁹ So wie Rothschild mit dem Lied *Annabelle, ach Annabelle* Mey Frauenfeindlichkeit vorgeworfen hat, hätte er ihm mit *Die heiße Schlacht am kalten Büffet* konsequenterweise Männerfeindlichkeit vorhalten müssen: »Bei der heißen Schlacht am kalten Büffet, / Da zählt der Mann noch als Mann, / Und Auge um Auge, Aspik um Gelee, / Hier zeigt sich, wer kämpfen kann, hurra!«⁵⁶⁰ Im Grunde zeigt sich hier eine oberflächliche Politisierung, wie sie bereits 1968 auf Burg Waldeck zu beobachten war.⁵⁶¹ Eine Art Hommage hält Mey auf »Annabelle« 1998 mit seinem Lied *Der Biker*.

⁵⁵⁵ Siehe Buselmeister: *Poesie und Politik*. S. 57.

⁵⁵⁶ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 56.

⁵⁵⁷ Siehe Rothschild: *Liedermacher. 23 Portraits*. S. 12.

⁵⁵⁸ Gaschke zitiert Mey. Siehe Gaschke: *Gesang mit Gesinnung*. S. 12.

⁵⁵⁹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 84. Der vollständige Text des Liedes *Bevor ich mit den Wölfen heule* (1972) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁵⁶⁰ Ebd. S. 195.

⁵⁶¹ Vgl. Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 63.

Darin bringt Mey Verständnis für seine Kritiker der 1970er Jahre auf und erklärt der fiktiven »Annabelle«: »Deine Ideale, will mir heute scheinen, / Waren gar nicht so weit weg von meinen, / Doch das zuzugeben, war ich viel zu blöd und stolz. / Kleinliche Polemik, sinnloses Gestreite – / Eigentlich standen wir auf derselben Seite«⁵⁶². Wenn Reinhard Mey in den 1970er Jahren Kritik äußert, so geschieht dies wie in *Annabelle, ach Annabelle* (1972) meistens implizit. Um seiner Unzufriedenheit Ausdruck zu verleihen, stellt Mey keine abstrakten politischen Forderungen. Der Rezipient kann seine eigenen Sorgen, Erfahrungen und Erlebnisse in den Liedern von Mey wiederfinden. Der Musiker Götz Alsmann sieht darin den Grund für den lang anhaltenden Erfolg des Liedermachers und fragt:

Haben Sie beim Hören seiner Chansons nicht auch das Gefühl, dass keine der handelnden Personen frei erfunden ist? Haben Sie nicht schon vieles, was Ihnen hier vorgesungen wird, selbst so erlebt oder empfunden? Haben Sie im Alltag nicht schon über dieselben Typen gelacht, die Reinhard Mey so anschaulich schildert? Hat manches Naturbild Ihnen nicht auch schon in der eigenen Anschauung den Atem verschlagen?⁵⁶³

Der Liedermacher begegnet den Missgeschicken und Schwierigkeiten des Alltags mit heiterer oder ironischer Gelassenheit. Programmatisch für diese Art der Kritikäußerung ist die Ballade *Einen Antrag auf Erteilung eines Antragsformulars* (1977). Darin schildert Mey einen beschwerlichen Behördengang und erklärt: »Mein Verhältnis zu Behörden war nicht immer unge- trübt, / Was allein nur daran lag, dass man nicht kann, was man nicht übt.«⁵⁶⁴ In einem Schreiben wird das Sänger-Ich dazu aufgefordert, umge- hend »einen Antrag auf Erteilung eines Antragsformulars, / Zur Bestätigung der Nichtigkeit des Durchschriftexemplars, / Dessen Gültigkeitsvermerk von der Bezugsbehörde stammt / Zum Behuf der Vorlage beim zuständ'gen Er-

⁵⁶² Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 150.

⁵⁶³ Zitiert wird Götz Alsmann. Siehe Reinhard Mey: *Über den Wolken*. S. 5.

⁵⁶⁴ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 267.

teilungsamt« an die »Aktenhauptverwertungstelle Nord«⁵⁶⁵ zu schicken. Seine Kritik am schwer verständlichen und schwer zugänglichen Beamten- und Verwaltungsapparat kleidet Mey in eine amüsante Geschichte aus dem Alltag, in der sich seine Zuhörer wiederfinden können.

Erst in den 1980er Jahren beginnt Mey, in seinen Liedern politische Botschaften zu transportieren. »Lasst sie reisen!« fordert Mey angesichts der zunehmenden Auslandsreisen deutscher Politiker in den 1980er Jahren, »denn zu Haus / Meiden sie keinen Skandal, lassen sie keine Panne aus.«⁵⁶⁶ Im Vergleich zu den kritischen Liedern von Hannes Wader, der in Liedern wie *Freunde, Genossen* (1979) ebenfalls Kritik am politischen System der Bundesrepublik übt, wirkt die Kritik von Mey eher unbeholfen: »Wenn ich sehe, wer in diesem, unserem Lande regiert, / Opponiert und koaliert, wer hier so schmiert und intrigiert, / Bin ich jedes Mal erschüttert und aufs Neue fasziniert, / Dass trotz so vieler Politiker noch soviel funktioniert«⁵⁶⁷. Wenn das Lied nicht durch Zeilen wie »Kohl hat in Genf die Schirmherrschaft über eine Tombola« oder auch »Genscher weihet auf Gran Canaria eine Kläranlage ein«⁵⁶⁸ ironisch gebrochen werden würde, könnte es allzu voreilig als Absage an ein politisches Engagement missverstanden werden. Das Fazit des Liedes erscheint aufgrund der Missstände, die Mey im gleichen Atemzug anspricht (»Wenn ich denke, was an Bomben und Raketen bei uns liegt, / Wird mir schlecht«), fragwürdig: »Ob schwarz, gelb, grün oder rot: Sie sind gleich farblos und gleich schal. / Wenn sie weg sind, merkt man ihre Abwesenheit nicht einmal«⁵⁶⁹. Undifferenzierte Schlussfolgerungen wie diese bilden im Werk von Mey jedoch die Ausnahme. Zu Beginn der 1990er Jahre wird der kritische Ton von Mey unmissverständlicher, insbesondere dann, wenn sich Mey gegen Krieg äußert. Entschlossene und nachvollziehbare Kritik übt Mey immer dann, wenn sich politische Entscheidungen auf den privaten Kontext auswirken.

⁵⁶⁵ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 267.

⁵⁶⁶ Zitiert wird aus dem Lied *Lasst sie reisen* (1985). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 490.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd.

4.3.2. *Nein, meine Söhne geb' ich nicht* – das Private im Politischen und das Politische im Privaten

Reinhard Mey erklärt, er schreibe seine Lieder in erster Linie aus einem persönlichen Interesse oder Anliegen heraus und nicht, »um damit einen Platz in einem Paradies zu erschleichen oder um irgendeinem Geist oder wem auch immer zu gefallen.«⁵⁷⁰ In gewisser Weise durchbricht Mey mit seinen gesellschaftskritischen Liedern den lang getragenen Konsens, dass sich das »politische Lied« und das »private Lied« ausschließen würden.⁵⁷¹ Die Vermutung, Lieder im privaten oder familiären Kontext könnten keine Kritik üben, erweist sich bei den Liedern von Reinhard Mey grundsätzlich als unzutreffend. Vielmehr nutzt Mey den familiären Kontext als kleinste gesellschaftliche Einheit, um auf gesellschaftliche Probleme größerer Ordnung aufmerksam zu machen. Programmatisch ist das Lied *Nein, meine Söhne geb' ich nicht!* (1986), das der Vater von zwei Söhnen in Form eines offenen Briefes an das Verteidigungsministerium richtet: »Ich denk', ich schreib' euch besser schon beizeiten«⁵⁷² beschließt Mey 1986, der zu dem Zeitpunkt Vater eines zehn und eines vier Jahre alten Sohnes ist:

Ihr braucht nicht lange Listen auszubreiten, / Um zu sehen, dass ich
auch zwei Söhne hab'. / Ich lieb' die beiden, das will ich euch sagen, /
Mehr als mein Leben, als mein Augenlicht, / Und die, die werden keine
Waffen tragen, / Nein, meine Söhne geb' ich nicht!⁵⁷³

Die am Ende jeder Strophe wiederholte Absage »Nein, meine Söhne geb' ich nicht!« unterstreicht mit Nachdruck die ablehnende Haltung des Vaters gegenüber der Wehrpflicht. Das Lied besticht vor allem durch seine emotionale Wirkung: »Ganz sicher nicht für euch hat ihre Mutter / Sie unter Schmerzen auf die Welt gebracht. / Nicht für euch und nicht als Kanonenfut-

⁵⁷⁰ Siehe Mey: *Was ich noch zu sagen hätte*. S. 102.

⁵⁷¹ Vgl. Brüggemeyer und Gross: *Das Gipfeltreffen der Liedermacher*. S. 53.

⁵⁷² Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 555. Der vollständige Text des Liedes *Nein, meine Söhne geb' ich nicht!* (1986) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

⁵⁷³ Ebd.

ter.«⁵⁷⁴ Nachdem Reinhard Mey in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren in Liedern wie *Menschenjunges* (1977) und *Keine ruhige Minute* (1979) das vollkommene Vaterglück beschrieben hat, wird die Familienidylle in *Nein, meine Söhne geb' ich nicht* (1986) erstmals betrübt. Das Lied hat von seiner Aktualität unterdessen nichts eingebüßt: Reinhard Mey singt das Lied in den Jahren 1986, 1990, 1994 und 2005 in seinen Konzerten.⁵⁷⁵ Seine pazifistische Haltung betont Mey seit den 1980er Jahren mit Nachdruck, sie ist zu einem zentralen Leitmotiv in seinem Werk geworden. »Nie wieder Krieg!«⁵⁷⁶ fordert Mey programmatisch in seinem Lied *Die Waffen nieder* (2004). Der Liedtitel *Alle Soldaten woll'n nach Haus* (1990) scheint in Anbetracht gegenwärtiger Entwicklungen ein Wunschdenken zu bleiben. In dem Lied beschreibt Mey die Entscheidung vier fiktiver Soldaten, ihren Dienst an der Waffe aufzugeben. In einfachen, aber einprägsamen Bildern beschreibt Mey, welche Beweggründe die Soldaten dazu führen, ihre Uniformen abzulegen: »19 Jahre alt ist Hinnerk Harms aus Leer. / Er hat anderthalb Jahre Biba-bundeswehr. / Und die sind für ihn wie anderthalb Jahre Knast. / Es ist bitter zu wissen, was er draußen verpasst!«⁵⁷⁷ Das Lied erzielt seine emotionale Wirkung durch die authentisch wirkenden und sehr persönlichen Schicksale der Soldaten.

Wie ein roter Faden zieht sich der Begriff »Freiheit« durch das Werk von Reinhard Mey. Zum einen hat Mey in Abwandlungen immer wieder die grenzenlose Freiheit »über den Wolken« besungen, zum anderen rückt in den 1980er Jahren immer deutlicher die Berliner Mauer ins Bewusstsein des Berliner Liedermachers. *Berlin tut weh* singt Mey 1986 und beklagt: »Du hast mich um ein Stück Freiheit betrogen, / Mich, der nichts Teureres als Freiheit weiß.«⁵⁷⁸ Den politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen von 1989 nimmt sich Mey auf eine ähnlich persönliche Weise an. Das Jahr 1989 markiert im Werk von Mey keine markante Zäsur. Für Mey bricht nicht wie

⁵⁷⁴ Ebd.

⁵⁷⁵ Das Lied *Nein, meine Söhne geb' ich nicht* ist veröffentlicht worden auf den Live-Alben *Die große Tournee 1986* (1987), *Mit Lust und Liebe* (1991), *Zwischen Zürich und zu Haus* (1995), und *Ich kann* (2006).

⁵⁷⁶ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 207.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 24.

⁵⁷⁸ Ebd. S. 83.

für Degenhardt und Wader eine politische Utopie zusammen, für den Berliner überwiegt die persönliche Freude über den Fall der Mauer. In seinem Lied *Mein Berlin* (1990) wird die Stadt zum Synonym für Hoffnung und Freiheit: »Mein ganzes Leben hab' ich in der halben Stadt gelebt. / Was sag' ich jetzt, wo ihr mir auch die andre Hälfte gebt? / Jetzt steh' ich hier, und meine Augen sehen sich nicht satt / An diesen Bildern: Freiheit, endlich Freiheit über meiner Stadt!«⁵⁷⁹ Selbstkritisch bemerkt Mey in seinem Lied, in den 1970er und 1980er Jahren »die Müdigkeit und die Enttäuschung«⁵⁸⁰ gespürt zu haben und die Berliner Mauer als unabänderliches Faktum hingenommen zu haben. Erst 1988 beginnt diese »Müdigkeit« zu schwinden. »Die Herzen sind verschlossen, die Blicke leer und kalt. / Brüderlichkeit kapituliert vor Zwietracht und Gewalt« stellt Mey 1988 in seinem Lied *Die Mauern meiner Zeit* fest. An den Fall der Mauer scheint Mey 1988 nicht mehr geglaubt zu haben – oder noch nicht zu glauben: »Doch tief aus meiner Ohnmacht und aus meiner Traurigkeit / Sprühe ich das Wort ›Hoffnung‹ auf die Mauern meiner Zeit.«⁵⁸¹ Auf ähnlich persönliche wie kritische Weise wird Mey die Deutsche Einheit in seinen Liedern *3. Oktober '91* (1992) und *Grenze* (1992) reflektieren.⁵⁸²

5. *Dass nichts bleibt wie es war* – Schlussbemerkungen und offene Fragen

»So vergeht Jahr um Jahr, / und es ist mir längst klar, / dass nichts bleibt, dass nichts bleibt / wie es war«⁵⁸³ singt Hannes Wader zu Beginn der 1970er Jahre. Dass diese Erkenntnis insbesondere für das »politische Lied« gelten muss, hat die Analyse zahlreicher Textbeispiele verdeutlicht. Nicht

⁵⁷⁹ Ebd. S. 519.

⁵⁸⁰ Ebd.

⁵⁸¹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 205.

⁵⁸² Vgl. ebd. S. 238 und S. 340-341.

⁵⁸³ Zitiert wird aus dem Lied *Heute hier, morgen dort* (1972). Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 91.

nur die Themen des »politischen Liedes« haben sich seit den Festivals auf Burg Waldeck geändert, auch der Ton ist ein anderer geworden. In den 1980er Jahren fordert Hannes Wader seine Zuhörer mit dem Lied *Es ist an der Zeit* auf pathetische Weise zum Widerstand gegen die NATO-Aufrüstung auf. Heute singt Wader seltener von »der Champagne im Mitsommergrün, / dort, wo zwischen Grabkreuzen Mohnblumen blühen«⁵⁸⁴. Heute besingt Wader lieber den »blühenden Weißdornbusch« in seiner ehemaligen Wahlheimat Mittelholstein, der »so reich blüht und duftet im Mai«⁵⁸⁵. Der rote Mohn scheint indessen zu Reinhard Mey hinübergeweht zu sein:⁵⁸⁶ »Kai war auf diesem Flug / und mit ihm drei Kameraden. / Vier Einschüsse im Bug, / hatten Hilfsgüter geladen – / Am Ende der Welt / in einem Mohnfeld zerschellt.«⁵⁸⁷ Die sehr persönliche Geschichte von *Kai* (2007), der bei einem Einsatz der Bundeswehr sein Leben verliert, ist das jüngste Beispiel für die Lieder von Reinhard Mey, die im privaten Kontext Kritik üben. Das Werk von Mey ist seit den 1990er Jahren von Liedern durchzogen, die eine klare politische Stellung beziehen. Ein Beispiel hierfür ist das Lied *Alles o.k. in Guantánamo Bay* (2004). Das Arrangement eines lässigen Reggae-Sounds kann nicht über den scharfzüngigen Text hinwegtäuschen: »Wir haben da ein vorbildliches Lager gemacht / Und jeder Vorbildvergleich ist völlig unangebracht. / Ein Lager, in dem es mit rechten Dingen zugeht, / Das Recht ist immer da, wo unsere Fahne weht.«⁵⁸⁸ Bezeichnender Weise schreibt Mey das Lied im Jahr 2003, wenige Monate bevor aus dem US-Gefangenenlager in Guantánamo Bilder und Videoaufnahmen von gefolterten Irakern an die Öffentlichkeit gelangen. Eine ähnliche Vorahnung scheint Hannes Wader verspürt zu haben, als er im Jahr 2005 das Lied *Trotz alledem (III)* aktualisiert und Kritik am Neoliberalismus übt – die Finanz- und Bankenkrise von 2008 ist im Jahr 2005 noch nicht abzusehen.⁵⁸⁹ Der Grundton der Lieder von Wader hat sich geändert. Groteske Geschichten wie die *Arschkriecher-*

⁵⁸⁴ Zitiert wird aus dem Lied *Es ist an der Zeit* (1980). Ebd. S. 408.

⁵⁸⁵ Zitiert wird aus dem Lied *Der Weißdornbusch* (2006). Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 9.

⁵⁸⁶ Vgl. Gaschke: *Gesang mit Gesinnung*. S. 12.

⁵⁸⁷ Zitiert wird aus dem Lied *Kai* (2007). Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 459.

⁵⁸⁸ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 39.

⁵⁸⁹ Der vollständige Text des Liedes *Trotz alledem (III)* (2006) ist im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

ballade (1971) oder *Der Tankerkönig* (1972) trägt Wader in seinen Konzerten heute seltener vor. »Dafür gibt es mehrere Gründe«, erklärt Wader in einem Interview im Jahr 2008 und bemerkt lapidar: »Zum einen bin ich nicht mehr 21, sondern 65 Jahre alt. Und zum anderen... reicht das an Gründen eigentlich schon aus.«⁵⁹⁰ Die politischen Um- und Zusammenbrüche von 1989 wirken sich langfristig auf das Werk des Liedermachers aus. Auf seinem aktuellen Album *Mal angenommen* (2006) begegnet man häufiger leisen und melancholischen Liedern – aber auch diese hat es im Werk von Wader immer gegeben. Den *Traum vom Frieden* aus dem Jahr 1979 träumt der 67-Jährige auch noch im Jahr 2009.⁵⁹¹ Dass viele »politische Lieder« aus den 1970er und 1980er Jahren heute noch genauso aktuell und »singbar« sind wie damals (insbesondere jene Lieder, in denen eine pazifistische Grundhaltung zum Ausdruck kommt), zeigt die Bedeutung »politischer Lieder« für die Gegenwart auf. »Jeder Traum, an den ich mich verschwendet, jeder Kampf, wo ich mich nicht geschont, / jeder Sonnenstrahl, der mich geblendet / – Alles hat am Ende sich gelohnt«⁵⁹² singt Wader in einem seiner Konzerte im Jahr 2009⁵⁹³ – ein Lied, das Franz Josef Degenhardt auf seinem Album *Dämmerung* (2006) veröffentlicht hat. Hier wird die enge Verbundenheit der beiden Liedermacher deutlich. Wenngleich Degenhardt mit 77 Jahren keine Konzerte mehr gibt, pointiert er in Liedern wie *Krieg ist Krieg* (2008) nach wie vor seine politischen Überzeugungen: »Ein Irrtum? Kann ja schon mal passieren / bei den Umständen dort. Das ist Terroristenland. / [...] Wir mussten annehmen, die schießen auf uns / [...] So? Eine Hochzeitsgesellschaft? / Wer feiert denn Hochzeit mitten im Krieg?«⁵⁹⁴ In gewisser Weise ist Degenhardt mit Liedern wie diesem der »versoffene Chronist«⁵⁹⁵ geblieben, den er in seinem Lied *Väterchen Franz* im Jahr 1966

⁵⁹⁰ Siehe Hannes Wader in einem Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN:regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

⁵⁹¹ Die Eindrücke berufen sich auf Konzerte von Hannes Wader im Frühjahr und Herbst 2009.

⁵⁹² Siehe Degenhardt: *Dämmerung*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Koch Universal. Hamburg 2008. Lied Nr. 9. Der Text des Liedes stammt von Louis Fünberg, Degenhardt hat das Gedicht vertont.

⁵⁹³ Die Eindrücke berufen sich auf Konzerte von Hannes Wader im Frühjahr und Herbst 2009.

⁵⁹⁴ Siehe Degenhardt: *Dreizehnbogen*. Lied Nr. 4.

⁵⁹⁵ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 54.

beschrieben hat. Die Stimme von Degenhardt mag brüchig geworden sein, seine Ansichten sind es nicht.

Ihre ersten Auftritte vor einem größeren Publikum haben Degenhardt, Wader und Mey zwischen 1964 und 1969 auf Burg Waldeck. Bei den Burg Waldeck-Festivals werden nach dem Zweiten Weltkrieg erstmals wieder Lieder in deutscher Sprache gesungen, die das aktuelle Zeitgeschehen kritisch reflektierten – nach dem Vorbild von Bertolt Brecht, Georges Brassens, Pete Seeger und später auch Bob Dylan. Bereits 1964 ist beim ersten von insgesamt sechs Waldeck-Festivals eine verklausulierte Gesellschaftskritik in den Liedern zu vernehmen. Die allmähliche Politisierung der Festivals gipfelt 1968 in der Forderung aufgebrachter Studenten: »Stellt die Gitarren in die Ecke und diskutiert«⁵⁹⁶. Mit den Waldeck-Festivals und der damit einhergehenden Popularität vieler ihrer Liedermacher wird das »politische Lied« in den 1960er Jahren einer größeren Öffentlichkeit bekannt. Die Auseinandersetzung mit der Liedvergangenheit auf Burg Waldeck stellt die Weichen für die »neuen« Liedermacher der 1970er und 1980er Jahre. Konstantin Wecker und Klaus Hoffmann sind hier die wichtigsten Vertreter. Die Untersuchung verschiedener Entwicklungsphasen des »politischen Liedes« zwischen 1964 und 1989 hat herausgestellt, dass die Popularität und die Inhalte des »politischen Liedes« in besonderer Weise von politischen und gesellschaftlichen Konstellationen abhängig sind. Starke politische Bewegungen wie die 68er-Bewegung und die Friedensbewegung gegen den NATO-Doppelbeschluss scheinen »politische Lieder« nicht nur zu fördern, sondern auch zu fordern.

Nicht alle Aspekte konnten im Rahmen dieser Arbeit vertieft werden. Aufschlussreich wäre ein Vergleich zwischen der Entwicklung und Bedeutung des »politischen Liedes« in West- und Ostdeutschland gewesen, da die politische Lyrik in der DDR generell, »abgesehen einmal von Wolf Biermann, meist viel leiser [war], man musste zwischen den Zeilen lesen, wenn man sie verstehen wollte.«⁵⁹⁷ Im Anschluss an diese Arbeit sollte die Untersuchung des »politischen Liedes« nach 1989 folgen – einem großen Forschungsdesiderat. Inwiefern ist beispielsweise die Diskrepanz zwischen dem

⁵⁹⁶ Siehe Kleff (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969*. S. 60.

⁵⁹⁷ Siehe Woesler: *Deutsche Gegenwartsliteratur*. S. 17.

Interesse der Medien, dem Interesse der Literaturwissenschaft und dem Interesse des Publikums am »politischen Lied« zu erklären? Reinhard Mey erreicht mit seinen Konzerten alle drei Jahre 150.000 Zuhörer,⁵⁹⁸ dennoch wird man seine Lieder selten im Radio hören und man wird seine Texte nur in wenigen Anthologien deutscher Gedichte finden. Als Vertiefung dieser Arbeit wäre es sinnvoll, die Bedeutung von Konzerten und von Tourneen für die Etablierung der Liedermacher aufzuzeigen: Wie sind die Konzerte der Liedermacher aufgebaut, wie wird auf sie aufmerksam gemacht und welchen Platz nehmen die »politischen Lieder« in den Konzerten ein? Auch der Rezipient, also das Publikum des Liedermachers, sollte in diese Untersuchung einbezogen werden: Welche Erwartungen stellt das Publikum an die Konzerte und an die »politischen Lieder« im Einzelnen? Schließlich sollte auch der »Nachwuchs« des »politischen Liedes« bedacht werden, denn »wir werden singen« betont Hannes Wader in seinem Lied *Kleine Stadt* (2001), »doch wir fragen uns auch, / wird es nach uns wohl noch jemand geben, / der, wenn unser Gesang erst für immer verklingt, / dann noch unsre Lieder singt?«⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Vgl. Gaschke: *Gesang mit Gesinnung*. S. 12.

⁵⁹⁹ Siehe Wader: *Lieder 2000-2005*. S. 19.

6. Literatur- und Quellenverzeichnis

Primärliteratur

DEGENHARDT, Franz Josef: *Die Lieder*. Berlin 2006.

DEGENHARDT, Franz Josef: *Dämmerung*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Koch Universal. Hamburg 2006.

DEGENHARDT, Franz Josef: *Dreizehnbogen*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Koch Universal. Hamburg 2008.

MASKE, Ulrich (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war. Hannes Wader und seine Lieder*. Hamburg 1984.

MEY, Reinhard: *Alle Lieder. Frédéric Mey. Toutes les chansons*. 11. erweiterte Auflage. Berlin 2007.

WADER, Hannes: *Hannes Wader singt Volkslieder*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1990.

WADER, Hannes: *Liebeslieder*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 1986.

WADER, Hannes: *Lieder 2000-2005. Noten & Texte*. Dortmund 2006.

WADER, Hannes: *Mal angenommen*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2006.

WADER, Hannes: *Neue Bekannte*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2007.

WADER, Hannes: *Nie mehr zurück*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1991.

WADER, Hannes: *...und es wechseln die Zeiten*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2004.

WADER, Hannes: *Volkssänger*. Begleitheft zur CD. Musiklabel Phonogram GmbH. Köln 1975/1990.

WADER, Hannes: *Zehn Lieder*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 1995.

WECKER, Konstantin: *Schon Schweigen ist Betrug. Die kompletten Liedtexte*. Heidelberg 2005.

Sekundärliteratur

- ADAMEK, Karl: *Politisches Lied heute. Zur Soziologie des Singens von Arbeiterliedern*. Essen 1987.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Franz Josef Degenhardt: Politische Lieder 1964-1972*. München 1972.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Väterchen Franz. Franz Josef Degenhardt und seine politischen Lieder*. Hamburg 1975.
- BERBIG, Roland: *In Sachen Biermann. Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung. Forschungen zur DDR-Geschichte. Band 2*. Berlin 1994.
- BIERMANN, Wolf: *Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen*. Köln 1997.
- BÖNING, Holger: *Der Traum von einer Sache. Aufstieg und Fall der Utopien im politischen Lied der Bundesrepublik und der DDR*. Bremen 2004.
- BUSELMEIER, Michael: *Poesie und Politik. Anmerkungen zur Lyrik der 70er und 80er Jahre*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 55-60.
- BRAUN, Michael: *Die Poesie der reinen Gesinnung. Zwei Kapitel aus der Verfallsgeschichte der politischen Lyrik*. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 77-82.
- DAPPER, Beate (Hrsg.): *Hannes Wader. Liederbuch*. Frankfurt 2001.
- DEGENHARDT, Franz Josef: *Wie ich dazu gekommen bin, Lieder zu machen*. Begleittext der ersten Langspielplatte *Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht – Baenkel-Songs 63 von und mit Franz Josef Degenhardt*. Musiklabel Polydor. Hamburg 1963.
- FRÖSCHLE, Monika-Beate (Hrsg.): *23 Jahre Songs an einem Sommerabend. Eine Fernseh- und Hörfunkaufzeichnung des Bayerischen Rundfunks – Studio Franken*. Würzburg 2009.
- GÄSCHE, Daniel: *Born to be wild. Die 68er und die Musik*. Leipzig 2008.
- GÖTSCH, Katharina: *Linke Liedermacher*. Innsbruck 2007.
- GRIMM, Jacob und GRIMM, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Band 6. L-M. Bearbeitet von Moritz Heyne. Leipzig 1885.
- HOFFMANN, Klaus: *Wenn ich sing. Tschangzongs, vastehste?* Hamburg 1986.
- JURT, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995.

- KEMPER, Peter: *Gib Gas, ich will Spaß. Die Neue Deutsche Welle*. In: Kemper, Peter; Sonnenschein, Ulrich; Langhoff, Thomas (Hrsg.): *Alles so schön bunt hier. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Stuttgart 2002. S. 214-224.
- KIESEWETTER, Knut: *Knut Kiesewetter über Hannes Wader*. Begleittext der ersten Langspielplatte von Hannes Wader *Hannes Wader singt eigene Lieder*. Musiklabel Philips. Hamburg 1969.
- KLEFF, Michael (Hrsg.): *Die Burg Waldeck Festivals 1964-1969. Chansons, Folklore, International*. Hambergen 2008.
- KORTE, Hermann: *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2004.
- LASSAHN, Bernhard (Hrsg.): *Dorn im Ohr. Das lästige Liedermacher-Buch. Mit Texten von Wolf Biermann bis Konstantin Wecker. Ausgewählt von Bernhard Lassahn*. Zürich 1982.
- MENZEL, Wolfgang (Hrsg.): *Praxis: Sprache & Literatur 7*. Braunschweig 2006.
- MEY, Reinhard: *Danke, liebe gute Fee*. »Bunter Hund« Live – die Tournee 2008. Begleitheft zur Doppel-CD. Musiklabel EMI. Köln 2009.
- MEY, Reinhard: *Über den Wolken. Lieder aus 4 Jahrzehnten. Von Orpheus bis Rüm Hart. Begleitheft zur CD. Mit einem Vorwort von Götz Alsmann*. Musiklabel EMI. Köln 2003.
- MEY, Reinhard: *Was ich noch zu sagen hätte. Mit Bernd Schroeder*. Köln 2005.
- MEY, Reinhard; WADER, Hannes; WECKER, Konstantin: *Das Konzert. Limitierte Sonderedition*. Begleitheft zur CD. Verlag Pläne. Dortmund 2003.
- REICHERT, Carl-Ludwig: *Folk*. München 2008.
- RICHTER, Walther: *Neue deutsche Songs und Chansons*. Begleittext der ersten Langspielplatte von Reinhard Mey *Ich wollte wie Orpheus singen*. Musiklabel Intercord. Stuttgart 1967.
- RIEGER, Dietmar: *Französische Chansons. Von Béranger bis Barbara. Französisch / Deutsch*. Stuttgart 1987.
- ROEDERER, Marie-Louise: *Ich wollte wie Orpheus singen*. In: Mey, Reinhard: *Nanga Parbat. Tournee 2005*. Programmheft der »Nanga Parbat«-Tournee im Herbst/Winter 2005. Düsseldorf 2005. S. 1-3.
- ROTHSCHILD, Thomas: *Liedermacher. 23 Porträts*. Frankfurt 1980.
- SCHNEIDER, Hotte: *Die Waldeck. Lieder – Fahrten – Abenteuer. Die Geschichte der Burg Waldeck von 1911 bis heute*. Potsdam 2005.

SCHNELL, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart 2003.

STERN, Annemarie: *Lieder gegen den Tritt. Politische Lieder aus fünf Jahrhunderten*. Oberhausen 1978.

STRASSER, Johano: *Politisch Lied ein garstig Lied?* In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Politische Lyrik*. München 1984. S. 50-43.

VOGEL, Thomas: *Das Chanson des Auteur-Compositeur-Interprète. Ein Beitrag zum französischen Chanson der Gegenwart (=Europäische Hochschulschriften XIII/73)*. Frankfurt 1981.

WEISSENBERGER, Robert (Hrsg.): *Hannes Wader. Sechzig*. Frankfurt 2002.

WOESLER, Winfried: *Deutsche Gegenwartsliteratur. Lyrik (1968-2000). Darstellung und Textbeispiele. Ein literaturwissenschaftliches Arbeitsbuch*. Bochum 2002.

Zeitschriften und Zeitungsartikel

BRÜGGEMEYER, Maik und GROSS, Torsten: *Das Gipfeltreffen der Liedermacher. Sie wollen uns erzählen*. In: *Rolling Stone*. Ausgabe 175. Mai 2009. S. 53-58.

GASCHKE, Susanne: *Gesang mit Gesinnung. Reinhard Mey und Hannes Wader schrieben die Lieder der 68er. Inzwischen ist der eine radikal geworden und der andere weise*. In: *DIE ZEIT*. 24.04.2008. Nr. 18/2008. S. 12-13.

HAGEL, André: *Von kleinen Hoffnungen, sozialdemokratischen Traditionen und Widersprüchen im System. Hannes Wader. Politische Überzeugungen ohne parteipolitische Bindungen*. In: *Folker*. Ausgabe 05/09. September/Oktober 2009. S. 16-18.

ROTHSCHILD, Thomas: *Zwischen zwei Straßenbahnen. Franz Josef Degenhardt wird 75. Antworten auf die Widersprüche des Systems*. In: *Folker*. Ausgabe 06/06. November/Dezember 2006. S. 12-14.

WECKER, Konstantin: *Es geht ums Tun! Wir leben in stürmischen Zeiten. Aber sind auch die Menschen stürmisch? Ein Plädoyer für utopische Tendenzkunst*. In: *Folker*. Ausgabe 05/09. September/Oktober 2009. S. 52-53.

Internetquellen

Hannes Wader im Gespräch mit Jan Kühnemund für die *ZEIT-Online* im März 2007: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterviewz.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

Hannes Wader im Gespräch mit Ralf Krämer im Januar 2004: <http://www.scala-kuenstler.de/hwinterview.html> (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

Hannes Wader im Gespräch mit Marc Sygalski für das regionale Magazin *SIEBEN:regional* im April 2008: http://www.sieben-region.de/alle_lieder_baum.html (zuletzt eingesehen am 19.11.2009).

7. Anhang

Liedtexte von Franz Josef Degenhardt

Rumpelstilzchen (1963)⁶⁰⁰

Wenn morgens schon die Schule brennt,
wenn ein Pfarrer aus der Kirche rennt,
ein Schutzmann in die Pfütze fällt,
ein Hund durch ein Museum bellt,
wenn der Friedhofswärter, der niemals trinkt,
noch am offenen Grab an zu lachen fängt,
wenn der Mond sich vor die Sonne schiebt
und ein Greis ein Mädchen von siebzehn liebt,
da habe ich, mal kaum, mal viel, die Hand im Spiel.

Ich bin mit jedem blutsverwandt,
doch bleibt mein Name ungenannt.

Es ist gut, dass niemand weiß,
dass ich Rumpelstilzchen heiß.

Hemba - hemba hé

Hemba - hemba hé

Soldaten, wenn sie vor der Schlacht

⁶⁰⁰ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 6.

heimlich rückwärts lauern und ganz sacht
die Waffen von den Schultern ziehn,
nicht glauben, dass die Feinde fliehn,
wenn ein Richter vorm Automaten steht,
einen Blechknopf zwischen Fingern dreht,
seine Frau, schon ziemlich angegraut,
verträumt nach Italienern schaut,
die lachend um die Ecke gehen und stark aussehen,
da pfeif´ ich einen leisen Ton
und flüstere: «Na, nun macht doch schon.»
Es ist gut, dass niemand weiß,
dass ich Rumpelstilzchen heiß.
Hemba - hemba hé
Hemba - hemba hé

Ich bin es, der so oft bei Nacht
unterm Bett liegt und so hämisch lacht,
und der, der hinterm Spiegel steckt,
der grinst, wenn man das Kinn vorrecket,
der von jeder Geschichte den Schluss verrät,
der beim dritten Mal wie ein Hahn aufkräht,
der auch gnäd´ge Frau´n ans Kreischen bringt,
wenn ein Wort fällt, das so glitschig klingt.
Und der Spruch an der Toilettentür stammt auch von mir.
Ich beiß´ auf Glas und knirsche laut,
und so entsteht die Gänsehaut.
Es ist gut, dass niemand weiß,
dass ich Rumpelstilzchen heiß.
Hemba - hemba hé
Hemba - hemba hé

Am Bahndamm, wo der Zug verkehrt,
der von Schilda nach Schlaraffia fährt,
wo Kinder ihre Höhlen baun,
weil sie sich nicht nach Hause traun,
wo der Rattenfänger von Hameln pfeift,
wo der Ziegenjunker der Scheren schleift,
wo der Wind durch tote Autos fegt,
wo der bucklige Oskar die Trommel schlägt,
da zünde ich am Abend dann mein Feuer an.
Ich tanze bis der Mond aufgeht,
und sing´ dazu mein altes Lied:
Es ist gut, dass niemand weiß,
dass ich Rumpelstilzchen heiß.
Hemba - hemba hé
Hemba - hemba hé

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern (1965)⁶⁰¹

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern,
sing nicht ihre Lieder.
Geh doch in die Oberstadt,
mach's wie deine Brüder,

so sprach die Mutter, sprach der Vater, lehrte der Pastor.
Er schlich aber immer wieder durch das Gartentor
und in die Kaninchenställe,
wo sie sechsundsechzig spielten
um Tabak und Rattenfalle,
Mädchen unter Röcke schielten,
wo auf alten Bretterkisten
Katzen in der Sonne dösten,
wo man, wenn der Regen rauschte,
Engelbert, dem Blöden lauschte,
der auf einem Haarkamm biss,
Rattenfängerlieder blies.
Abends, am Familientisch, nach dem Gebet zum Mahl,
hieß es dann: Du riechst schon wieder nach Kaninchenstall.

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern...

⁶⁰¹ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 23-24.

Sie trieben ihn in eine Schule in der Oberstadt,
kämmt ihm die Haare und die krause Sprache glatt.
Lernte Rumpf und Wörter beugen.
Und statt Rattenfängerweisen
musste er das Largo geigen
und vor dürren Tantengreisen
unter roten Rattenwimpern
par cœur Kinderszenen klimpern
und, verklemmt in Viererreihen,
Knochen morsch und morscher schreien,
zwischen Fahnen aufgestellt
brüllen, dass man Freundschaft hält.
Schlich er abends zum Kaninchenstall davon,
hockten da die Schmuttelkinder, sangen voller Hohn:

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern...

Aus Rache ist er reich geworden. In der Oberstadt
hat er sich ein Haus gebaut, nahm jeden Tag ein Bad.
Roch, wie bessere Leute riechen,
lachte fett, wenn alle Ratten
ängstlich in die Gullis wichen,
weil sie ihn gerochen hatten.
Und Kaninchenställe riss er
ab. An ihre Stelle ließ er
Gärten für die Kinder bauen.
Liebte hochgestellte Frauen,
schnelle Wagen und Musik,
blond und laut und honig dick.
Kam sein Sohn, der Nägelbeißer, abends spät zum Mahl,
roch er an ihm, schlug ihn, schrie: Stinkst nach Kaninchenstall.

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern...

Und eines Tages hat er eine Kurve glatt verfehlt.
Man hat ihn aus einem Ei von Schrott herausgepellt.
Als er später durch die Straßen
hinkte, sah man ihn an Tagen
auf 'nem Haarkamm Lieder blasen,
Rattenfell am Kragen tragen.
Hinkte hüpfend hinter Kindern,
wollte sie am Schulgang hindern
und schlich um Kaninchenställe.
Eines Tags in aller Helle
hat er dann ein Kind betört
und in einen Stall gezerrt.
Seine Leiche fand man, die im Rattenteich rumschwamm.
Drum herum die Schmuttelkinder bliesen auf dem Kamm:

Spiel nicht mit den Schmuttelkindern...

Die alten Lieder (1968)⁶⁰²

Wo sind eure Lieder,
eure alten Lieder?
fragen die aus anderen Ländern,
wenn man um Kamine sitzt,
mattgetanzt und leergesprochen
und das high-life Spiel ausschwitzt.

Ja, wo sind die Lieder,
unsre alten Lieder?
Nicht für'n Heller oder Batzen
mag Feinsliebchen barfuss ziehn,
und kein schriller Schrei nach Norden
will aus meiner Kehle fliehn.

Tot sind unsre Lieder,
unsre alten Lieder.
Lehrer haben sie zerbissen,
Kurzbehoste sie verklampft,
braune Horden totgeschrien,
Stiefel in den Dreck gestampft.

⁶⁰² Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 71.

Manchmal sagen die Kumpanen (1968)⁶⁰³

Manchmal sagen die Kumpanen jetzt,
was soll denn dieser Scheiß?
Wo sind deine Zwischentöne?
Du malst bloß noch schwarz und weiß.
Na schön, sag ich, das ist ja richtig,
aber das ist jetzt nicht wichtig.
Zwischentöne sind bloß Krampf im Klassenkampf.

Auch die alten Kunden klagen,
wo bleibt Ihre Poesie?
Dinge bilderreich umschreiben,
andeuten, das können Sie.
Na schön, sag ich, das ist ja richtig,
aber das ist jetzt nicht wichtig.
Schöne Poesie ist Krampf
im Klassenkampf.

Einen Scheißhaufen zu malen,
das nutzt gar nichts. Der muss weg.
Und trotz aller schönen Künste
stinkt der Dreck nach Dreck.
Dass er daliegt, ist nicht richtig.

⁶⁰³ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 86.

Dass er weg muss, das ist wichtig.

Schöne Künste sind bloß Krampf im Klassenkampf.

Und um es genau zu sagen ohne alle Poesie:

Weg muss der Kapitalismus, her muss die Demokratie.

Ja, genau das ist jetzt richtig,

alles andre nicht so wichtig.

Alles andere ist Krampf im Klassenkampf.

Und der Dichter, der poetisch

protestiert in seinem Lied,

bringt den Herrschenden ein Ständchen

und erhöht ihren (und seinen) Profit.

Und genau das ist nicht richtig,

und genau das ist nicht wichtig.

Protestieren ist bloß Krampf im Klassenkampf.

Vom Protest zum Widerstand

doch dabei bleiben wir nicht stehn

denn wir müssen bald

vom Widerstand zum Angriff übergehn.

Ja genau das ist jetzt richtig,

alles andre nicht so wichtig.

alles andere ist Krampf im Klassenkampf.

Rondo Pastorale (1977)⁶⁰⁴

Ja, war nicht leicht, euch hier zu finden, weil, die Hecke steht sehr hoch und dicht.

Und ein Namensschild an dem kaputten Törchen gibt es ja auch nicht.

Nein, ihr habt euch nicht verändert, bisschen dünner seid ihr vielleicht, und eure selbstgewebten Kleider stehn euch gut – nein, ich mein, sind gesund.

Ja, der Garten ist phantastisch, wuchert wild, ich riech den Thymian.

Nein, eure Hände sind ganz trocken, fühlt sich überhaupt nicht fiebrig an.

Ja, das Mädchen am Klavier da zwischen Fliederbüschen ist Aimée, und ihr Haarkranz ist aus Kresse, spielt das gleiche Stück wie eh und je.

Ja, euer Haus aus Ziegelsteinen ist sehr alt und schön das Dach aus Ried.

Eure Tomaten schmecken wirklich nach Tomaten, So, wie ihr sie zieht.

Nein, die Sonne, die auf unsren Händen mit dem Schatten spielt, ist nicht zu heiß.

Und ich spüre keine Angst und keine Kälte hier in eurem Kreis.

Ja, die Jahre zähl'n nach Jahren, in den Städten merkt man das nicht mehr.

Ja, unser Kampf ist noch der gleiche, und noch immer ist er ziemlich schwer.

Nein, ihr seid nicht abgehauen, wie man das so einfach daherquatscht.

Und ihr habt auch eure Gründe. Niemand sagt, ihr wärt reichlich vermatscht.

Ja, ich trinke noch ein Glas von eurem schwarzen Hagebuttenwein,

⁶⁰⁴ Siehe Degenhardt: *Die Lieder*. S. 167-168.

und ich streichele die Katzen auf dem Tisch, den Hund an meinem Bein.

Ja, verstreut sind die Genossen, die von damals, ja, und einige ruhn.

Aber viele machen weiter, und sie wissen auch, warum sie's tun.

Nein, ich weiß nicht, warum Rudi nichts von der Enzymbedingung hält.

Ja, das Dach werdet ihr flicken, eh der große Regen wieder fällt.

Nein, dass Ulrike in Peru bei Indianern lebt, das glaub ich nicht.

Ja. Aimée spielt wirklich gut. Nein, ist nicht wichtig, dass sie gar nicht spricht.

Ja, auf Autobahnen wandern mit den Kindern, das wär wirklich schön.

Nein, aus den Beton-Miethäusern bricht noch immer nicht das alte, junge Grün.

Ja, eure Weidenflöten klingen wie wenn Hirtenflöten abends flehn.

Nein, lasst mich sitzen. wenn ihr tanzt, und so allmählich muss ich jetzt auch gehn.

Ja, vielleicht komm ich mal wieder, so in sieben Jahren oder zehn.

Und die Rosenhecke wuchert immer weiter. Ich werd euch nicht sehn.

Ein Klavier hör ich und Flöten, und ich rat, woher die Töne wehn.

Und ich werd noch mal versuchen, ehrlich, euch auch wirklich zu verstehn.

Liedtexte von Hannes Wader

Arschkriecherballade (1971)⁶⁰⁵

An einem trüben Tag, als er gerade vierzehn war,
eben wuchs auf seiner Brust das erste blasse Haar,
spielte er für sich im Wald, da rief sein Vater ihn herein,
brachte ihn zu seiner Mutter, ließ ihn dann mit ihr allein.
Den Kopf mit Waldgeschichten voll gestopft bis an den Rand,
drei Federn noch im Schopf, Pfeil und Bogen in der Hand,
stand er da ganz nackt und seine knochige Gestalt
war von Kopf bis Fuß mit bunten Kriegszeichen bemalt.
Seine Mutter strich um ihn herum und deutete dann
mit dem Blick auf seinen rot-weiß-grün gestreiften Pillermann.
Sagte: »Ach, mein Junge, wenn du schon so gerne malst und schmierst,
sorge ich dafür, dass du was Künstlerisches wirst.«

Kurze Zeit darauf fand sich ein Warenhaus bereit,
ihn als Schildermaler einzustellen, mit 'ner Probezeit.
Er bestaunte, dass ihm tagelang der Mund weit offen stand
in dem großen Hause all die neuen Dinge, die er fand.
Schöne Menschen gab es dort, mit Gesichtern, glatt und weich
und er schaute in den Spiegel, lief schnell weg und fragte gleich
einen unrasierten alten Mann mit eckigem Gesicht:

⁶⁰⁵ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S.75-76.

»Warum sind wir beide denn so hässlich und die andern nicht?«
»Wenn's dein Wunsch ist«, sprach der Mann, »so wie die anderen zu sein,
halte dich an deinen Chef, kriech ihm einfach hinten rein.
Das übst du fleißig, bis sich dein Profil schön sanft und glatt
an der Darmwand deines Vorgesetzten abgeschliffen hat!«

Und schon wandte sich der Junge an den sauberen Verein
mit dem heißen Wunsch, bald auch so'n schöner Arschkriecher zu sein.
Doch da zeigten sich die Menschen sehr verwundert und empört,
taten so, als hätten sie dieses Wort noch nie gehört.
Sie packten ihn am Arm, führten ihn in einen Raum,
da hing ein hoher Vorgesetzter, höher als ein Baum
von der Zimmerdecke, festgeschnallt in einem Stützkorsett,
dessen nackter Hintern pendelte schön glänzend, bleich und fett
wie ein praller Gasballon, nur zigtausend mal so schwer,
als die Tür aufging, kaum wahrnehmbar, im Luftzug hin und her.
Der Junge spürte, als das dicke Ding da vor ihm schwang,
eine sanfte Hand im Nacken, die ihn in die Knie zwang.

Und dort fand er sie, die Öffnung, ganz tief unten, gar nicht groß,
und er jauchzte laut vor Freude und sofort ließ man ihn los.
Er atmete tief ein, bohrte dann mit aller Macht
seinen dürren Knabekörper in den engen, dunklen Schacht.
Doch im nächsten Augenblick ein heißer Druck, ein Donnerschlag,
und als er darauf halb betäubt in einer Ecke lag,
einen Mann vor Schmerz laut brüllen hörte, war ihm endlich klar,
dass er als Afterkriecher völlig ungeeignet war.
Er befühlte sein Gesicht, es war noch alles wie vorher,
nur mit der scharfen Krümmung seiner Nase hatte er
dem Vorgesetzten nicht allein den Schließmuskel geritzt,
sondern ihm auch noch der Länge nach den Mastdarm aufgeschlitzt.

Voller Angst sah er jetzt, wie die schönen Menschen um ihn her
hässlich wurden und ihn schlugen, und schon spürte er nichts mehr.
Als er dann erwachte sah er jenen alten Mann
mit dem eckigen Gesicht, er kroch hin und schrie ihn an:
»Ich hab die Menschen jetzt, wie sie wirklich sind, gesehn
und ich krieche auch nie wieder, davon wird man gar nicht schön.
Ich will wissen, alter Mann, was ist mit den Leuten los,
wenn sie schon nicht hübscher werden, warum kriechen sie denn bloß?«
»Schwer zu sagen«, sprach der Mann, »manch einer kriecht ja auch nicht
gern
und er meint, er muss es tun, um die Familie zu ernährn.
Dem andern macht es Spaß, er schafft sich Frau und Kinder an,
als Vorwand – nur damit er besser arschkriechen kann.«

Der Rattenfänger (1974)⁶⁰⁶

Fast jeder weiß, was in Hameln geschah, vor tausend und einem Jahr.
Wie die Ratten dort hausten, die alles fraßen, was nicht aus Eisen war.
Zu dieser Zeit kam ich nach langer Fahrt als Spielmann in diese Stadt,
und ich hörte als erstes den Herold schreien, als ich den Markt betrat:
»Wer mit Gottes Hilfe oder allein die Stadt von den Ratten befreit,
für den lägen ab nun beim Magistrat 100 Taler in Gold bereit.«

Ich packte mein Bündel, die Flöte und Laier und klopfte ans Rathaustor,
kaum sah man mich, schlug man die Tür wieder zu und legte den Riegel vor,
und ich hörte wie man den Herren sagte, es stünde ein Mann vor dem Tor,
zerrissen und stinkend in bunte Lumpen, mit einem Ring im Ohr.
Dieser Mann nun ließe den Herren sagen, er käme von weit, weit her,
und er böte der Stadt seine Hilfe, weil er ein Rattenfänger wär’.

Ich wartete lange, dann rief eine Stimme durch die geschlossene Tür:
»Vernichte die Ratten, und du bekommst die versprochenen Taler dafür.«
Und ich ging und blies in der Nacht die Flöte immer nur einen einzigen Ton,
der so hoch war das nur die Ratten ihn hörten, und keine kam davon.
Bis hinein in die Weser folgte mir bald die ganze quiekende Brut,
und an Morgen trieben an hunderttausend Kadaver in der Flut.

Als die Hamelner Bürger hörten, was alles geschehen war in der Nacht,

⁶⁰⁶ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 123-127.

tanzten sie auf den Straßen, nur an mich hat keiner gedacht.

Und als ich dann wieder vorm Rathaus stand und forderte meinen Lohn,
schlug man auch diesmal die Tür vor mir zu und erklärte mir voller Hohn:
»Nur der Teufel könne bei meiner Arbeit im Spiel gewesen sein,
deshalb sei es gerecht, ich triebe bei ihm meine 100 Taler ein.«

Doch ich blieb und wartete Stunde um Stunde bis zum Abend vor jenem
Haus,
aber die Ratsherren die drinnen saßen, trauten sich nicht heraus.
Als es Nacht war, kamen bewaffnete Kerle, ein dutzend oder mehr,
die schlugen mir ihre Spieße ins Kreuz und stießen mich vor sich her.
Vor der Stadt hetzten sie ihre Hunde auf mich, und die Bestien schonten
mich nicht,
sie rissen mich um und pissten mir noch ins blutende Gesicht.

Als der Mond schien flickte ich meine Lumpen, wusch meine Wunden im
Fluss,
und weinte dabei vor Schwäche und Wut, bis der Schlaf mir die Augen
schloss.
Doch noch einmal ging ich zurück in die Stadt, und hatte dabei einen Plan,
denn es war Sonntag, die Bürger traten eben zum Kirchgang an,
nur die Kinder und die Alten blieben an diesem Morgen allein,
und ich hoffte, die Kinder würden gerechter als ihre Väter sein.

Ich hatte vorher mein zerfleischtes Gesicht mit bunten Farbe bedeckt
und mein Wams, damit man die Löcher nicht sah, mit Hahnenfedern be-
steckt.
Und ich spielte und sang, bald kamen die Kinder zu mir von überall her,
hörten was ich sang mit Empörung und vergaßen es nie mehr,
und die Kinder beschlossen mir zu helfen, und nicht mehr zuzusehen,
wo Unrecht geschieht soll man immer gemeinsam dagegen anzugehen.

Und die Hamelner Kinder hielten ihr Wort und bildeten ein Gericht,
zerrten die Bosheit und die Lügen ihrer Väter ans Licht.
Und sie weckten damit in ihren Eltern Betroffenheit und Scham,
und weil er sich schämte, schlug manch ein Vater sein Kind fast krumm und
lahm.
Doch mit jeder Misshandlung wuchs der Mut der Kinder dieser Stadt,
und die hilflosen Bürger brachten die Sache vor den hohen Rat.

Es geschah, was heute noch immer geschieht, wo Ruhe mehr gilt als Recht,
denn wo die Herrschenden Ruhe wollen, geht's den Beherrschten schlecht.
So beschloss man die Vertreibung einer ganzen Generation,
in der Nacht desselben Tages begann die schmutzige Aktion.
Gefesselt und geknebelt von den eigenen Vätern bewacht,
hat man die Kinder von Hameln ganz heimlich aus der Stadt gebracht.

Nun war wieder Ruhe in der Stadt Hameln, fast wie in einem Grab,
doch die Niedertracht blühte, die Ratsherren fassten eilig ein Schreiben ab.
Das wurde der Stadtchronik beigelegt, mit dem Stempel des Landesherrn,
und besagte, dass die Kinder vom Rattenfänger ermordet worden wär'n.
Doch die Hamelner Kinder sind nicht tot, zerstreut in alle Welt,
haben auch sie wieder Kinder gezeugt, ihnen diese Geschichte erzählt.

Denn auch heute noch setzen sich Menschen für die Rechte Schwächerer ein,
diese Menschen könnten wohl die Erben der Hamelner Kinder sein.
Doch noch immer herrscht die Lüge über die Wahrheit in der Welt,
und solange die Gewalt und Angst die Macht in Händen hält,
solange kann ich nicht sterben, nicht ausruhen und nicht fliehen,
sondern muss als Spielmann und Rattenfänger immer weiter ziehen.

Denn noch nehmen Menschen Unrecht als Naturgewalt in Kauf,
und ich hetze noch heute die Kinder dagegen immer wieder auf.

Und ich hetze noch heute die Kinder dagegen immer wieder auf.

Es ist an der Zeit (1980)⁶⁰⁷

Weit in der Champagne im Mittsommergrün,
dort wo zwischen Grabkreuzen Mohnblumen blüh'n,
da flüstern die Gräser und wiegen sich leicht,
im Wind, der sanft über das Gräberfeld streicht.
Auf Deinem Kreuz finde ich toter Soldat,
deinen Namen nicht, nur Ziffern und jemand hat
sie Zahl Neunzehnhundertundsechzehn gemalt
und du warst nicht einmal neunzehn Jahre alt.

Ja, auch dich haben sie schon genauso belogen,
so wie sie es mit uns heute immer noch tun.
Und du hast ihnen alles gegeben –
deine Kraft, deine Jugend, dein Leben.

Hast du, toter Soldat, mal ein Mädchen geliebt?
Sicher nicht, denn nur dort, wo es Frieden gibt,
können Zärtlichkeit und Vertrauen gedeih'n,
warst Soldat, um zu sterben, nicht um jung zu sein.
Vielleicht dachtest du dir, ich falle schon bald,

⁶⁰⁷ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 408-409.

Nehme mir mein Vergnügen, wie es kommt, mit Gewalt.

Dazu warst du entschlossen, hast dich aber dann

Vor dir selber geschämt und es doch nie getan.

Ja, auch dich haben sie schon genauso belogen...

Soldat, gingst du gläubig und gern in den Tod?

Oder hast du verzweifelt, verbittert, verroht,

deinen wirklichen Feind nicht erkannt bis zum Schluss?

Ich hoffe, es traf dich ein sauberer Schuss.

Oder hat ein Geschoss dir die Glieder zerfetzt?

Hast du nach deiner Mutter geschrien bis zuletzt,

bist auf deinen Beinstümpfen weiter gerannt,

und dein Grab, birgt es mehr als ein Bein, eine Hand.

Ja, auch dich haben sie schon genauso belogen...

Es blieb nur das Kreuz als die einzige Spur

Von deinem Leben, doch hör meinen Schwur,

für den Frieden zu kämpfen und wachsam zu sein.

Fällt die Menschheit noch einmal auf Lügen herein,

dann kann es geschehen, dass bald niemand mehr lebt,

niemand, der die Milliarden von Toten begräbt.

Doch längst finden sich mehr und mehr Menschen bereit,
diesen Krieg zu verhindern, es ist an der Zeit.

Ja, auch dich haben sie schon genauso belogen...

Die Mine (1983)⁶⁰⁸

War heut morgen auf Patrouille, und ich ging als letzter Mann,
hörte unter meinem Fuß das Klicken. Sofort hielt ich an.
Noch kann nichts passieren, aber wenn ich meinen Fuß
nur ein bisschen hebe, geht die Mine hoch und Schluss.

Ich stehe immer noch auf der Mine,
und ich bin jetzt ganz allein –
ganz allein

Den andern habe ich gesagt, sie sollten lieber gehen.
Ich werf euch meine Sachen zu, ich kann noch lang hier stehn.
Ich könnte mich zur Seite werfen, flach auf mein Gesicht.
Dann reißt es mir die Beine weg. So leben will ich nicht.

Ich stehe immer noch auf der Mine,...

⁶⁰⁸ Siehe Maske (Hrsg.): *Dass nichts bleibt wie es war*. S. 457-458.

Schon kriechen mir die Ameisen in meinen Stiefelschaft.
Kann mein Bein nicht ruhig halten, hab nicht mehr die Kraft.
Hab keine Angst mehr, keine Wut, hab alles ausgeschwitzt.
Ich denke jetzt eiskalt und klar, wo es mir nichts mehr nützt.

Ich stehe immer noch auf der Mine,...

Ein Gedanke fängt an, sich in meinem Kopf zu drehn:
Seh Millionen so wie mich fast auf einer Mine stehn.
Ich schreibe nur noch diesen Satz in mein Notizbuch ein
und werf es weg und stelle mich dann auf mein andres Bein.

Ich stehe immer noch auf der Mine,
vielleicht nicht nur ich allein,
nicht nur ich allein.

Trotz alledem (III) (2006)⁶⁰⁹

Es scheint, als ob das Kapital
in seiner Gier und alledem
wie eine Seuche, sich total
unaufhaltsam, trotz alledem,
über unseren Planeten legt,
überwältigt und beiseite fegt,
was sich ihm nicht freiwillig
unterwerfen will, trotz alledem.

Wenn das System auch fault und stinkt,
weiß doch kein Mensch, trotz alledem,
wann es in sich zusammensinkt.
Mächtig und zäh, trotz alledem,
wird es wohl noch weiter fortbestehn.
Doch sollte es zu lang' so weiter gehn,
könnte, was danach kommt, sogar
noch schlimmer sein, trotz alledem.

Ein Sozialismus müsste her
mit neuem Schwung und alledem.
Denn wenn der wie der alte wär',
würd's wieder nichts, trotz alledem.

⁶⁰⁹ Siehe Wader: *Mal angenommen*. Lied Nr. 10.

Doch auch wenn sich dieser Wunsch wohl kaum
erfüllen lässt, schützt uns der Traum
von einer besseren Welt vor der
Resignation, trotz alledem.

Was hält dieses System noch auf
in nächster Zeit, trotz alledem?
Wenn es sich schon in seinem Lauf
nicht bremsen lässt, trotz alledem,
woll'n wir ihm Sand ins Getriebe streu'n,
uns über die Störgeräusche freu'n,
wenn die Profitmaschinerie
laut knirscht und knackt, trotz alledem,
gewiss, dass auf der Welt
kein Übel ewig währt, trotz alledem.

Liedtexte von Reinhard Mey

Bevor ich mit den Wölfen heule (1972)⁶¹⁰

Bevor ich mit den Wölfen heule,
Werd' ich lieber harzig, warzig grau,
Verwandle ich mich in eine Eule
Oder vielleicht in eine graue Sau.
Ich laufe nicht mit dem Rudel,
Ich schwimme nicht mit im Strudel,
Ich hab' noch nie auf Befehl gebellt.
Ich lasse mich nicht verhunzen,
Ich will nach Belieben grunzen,
Im Alleingang, wie es mir gefällt!
Ich will in keinem Haufen raufen,
Lass mich mit keinem Verein ein!

Rechnet nicht mit mir beim Fahenschwenken,
Ganz gleich, welcher Farbe sie auch sein'n.
Ich bin noch imstand', allein zu denken,
Und verkneif' mir das Parolenschrei'n.
Und mir fehlt, um öde Phrasen,
Abgedroschen, aufgeblasen,
Nachzubeten jede Spur von Lust.

⁶¹⁰ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 84.

Und es passt, was ich mir denke,
Auch wenn ich mich sehr beschränke,
Nicht auf einen Knopf an meiner Brust!
Ich will in keinem Haufen raufen,
Lass mich mit keinem Verein ein!

Bevor ich trommle und im Marschtakt singe
Und blökend mit den Schafen mitmarschier',
Gescheh'n noch viele ungescheh'ne Dinge,
Wenn ich mir je gefall' als Herdentier.
Und so nehm' ich zur Devise
Keine andere als diese:
Wo schon zwei sind, kann kein dritter sein.
Ich sing' weiter ad libitum,
Ich marschier' verkehrt herum,
Und ich lieb' dich weiterhin allein!
Ich will in keinem Haufen raufen,
Lass mich mit keinem Verein ein!

Erinnert euch daran: Sie waren zwölf:
Den dreizehnten, den haben sie eiskalt
Verraten und verhökert an die Wölfe.
Man merke: Im Verein wird keiner alt!
Worum es geht, ist mir schnuppe:
Mehr als zwei sind eine Gruppe.
Jeder dritte hat ein andres Ziel,
Der nagelt mit Engelsmiene
Beiden ein Ei auf die Schiene!
Nein, bei drei'n ist stets einer zuviel!
Ich will in keinem Haufen raufen,
Lass mich mit keinem Verein ein!

Annabelle, ach Annabelle (1972)⁶¹¹

Annabelle, ach Annabelle,
Du bist so herrlich intellektuell,
Du bist so wunderbar negativ,
Und so erfrischend destruktiv.
Annabelle, ach Annabelle,
Du bist so herrlich unkonventionell,
Ich bitte dich, komm sei so gut,
Mach' meine heile Welt kaputt!

Früher war ich ahnungslos wie ein Huhn,
Doch sie erweitert mein Bewusstsein nun,
Und diese Bewusstseinsweiterung
Ist für mich die schönste Erheiterung.
Seit ich auf ihrem Bettvorleger schlief,
Da bin ich ungeheuer progressiv,
Ich übe den Fortschritt und das nicht faul:
Nehme zwei Schritt auf einmal und fall' aufs Maul.

Früher hab' ich oft ein eigenes Auto benutzt,
Hab' mir zweimal täglich die Zähne geputzt,
Hatte zwei bis drei Hosen und ein paar Mark in bar,
Ich erröte, wenn ich denk' was für ein Spießer ich war.

⁶¹¹ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S 56-58.

Seit ich Annabelle hab', sind die Schuhe unbesohlt,
Meine Kleidung hab' ich nicht mehr von der Reinigung geholt,
Und seit jenem Tag gehör' ich nicht mehr zur Norm:
Denn ich trage jetzt die Nonkonformisten-Uniform.

Früher, als ich noch ein Spießer war,
Ging ich gern ins Kino, in Konzerte sogar.
Doch mit diesem passiv-kulinarischen Genus
Machte Annabelle kurzentschlossen Schluss.
Wenn wir heut' ausgehn', dann geschieht das allein,
Um gesellschaftspolitisch auf dem Laufenden zu sein.
Heut' bitt' ich, Annabelle, erhör' mein Fleh'n,
Lass uns zu einem Diskussionsabend geh'n!

Früher hab' ich manchen Tag und manche Nacht
Auf dem Fußballplatz und in der Kneipe zugebracht,
Mit Freunden geplaudert, meine Zeit verdöst,
Doch dann hat Annabelle mich von dem Übel erlöst.
Heut' sitz' ich vor ihr und hör' mit offenem Mund,
Wenn sie für mich doziert, Theorien aufstellt und
Ich wünsche, diese Stunden würden nie vergehen,
Ich könnt' ihr tagelang zuhör'n, ohne ein Wort zu verstehen.

Früher dachte ich korruptes Spießerschwein,
Wer das schaffen will, müsste fröhlich sein.
Doch jetzt weiß ich, im Gegenteil,
Im Pessimismus liegt das Heil!
Früher hab' ich nämlich gerne mal gelacht,
Doch auch hier hat sie mich weitergebracht.
Heut' weiß ich, die Lacherei war reaktionär,
Infolgedessen denk' ich nach und schreit' ernst einher.

Annabelle, ach Annabelle,
Du bist so herrlich intellektuell,
Zerstör' mir meine rosa Brille
Und meine Gartenzwergidylle!
Annabelle, ach Annabelle,
Du bist so herrlich unkonventionell,
Ich bitte dich, komm sei so gut,
Mach' meine heile Welt kaputt!

Früher saß ich gerne tagelang
Vorm Fernsehapparat und aß und trank
Und war ein zufriedener Konsument,
Doch im höchsten Grade dekadent.
Dann hat Annabelle mich vor nicht langer Zeit
Vom Konsumterror befreit.
Nur noch geist'ge Werte sind's, die ich begehrt',
Und von nun an bleibt der Kühlschrank leer!

Früher war ich, wie das alles zeigt,
Einem billigen Vergnügen niemals abgeneigt.
Doch ab heute wird nicht mehr genossen,
Dafür diskutier'n wir beide unverdrossen.
Wenn ich zu Ihren Füßen lieg',
Dann üb' ich an mir Selbstkritik,
Und zum Zeichen ihrer Sympathie
Nennt sie mich »süßer Auswuchs kranker Bourgeoisie«.

Annabelle, ach Annabelle,
Du bist so herrlich unkonventionell,
Du bist so herrlich emanzipiert

Und hast mich wie ein Meerschweinchen dressiert.

Annabelle, ach Annabelle,

Du bist so herrlich intellektuell,

Und zum Zeichen deiner Emanzipation

Beginnt bei dir der Bartwuchs schon.

Mein achtel Lorbeerblatt (1972)⁶¹²

Dem einen sitzt meine Nase zu weit links im Gesicht,
Zu weit rechts erscheint sie dem anderen und das gefällt ihm nicht.
Und flugs ergreift das Wort der Dritte
Und der bemerkt alsdann:
Sie sitzt zu sehr in der Mitte
Und ich sollt' was ändern daran.
Und ich bedenk', was ein jeder zu sagen hat,
Und schweig' fein still,
Und setz' mich auf mein achtel Lorbeerblatt
Und mache, was ich will.

Die einen hör' ich sagen,
Ich sei der alte nicht mehr,
Und wieder andere sich beklagen,
Dass ich noch der alte wär'.
Dann sagt ein Musikkritiker,
Dem's an Argumenten gebricht:
»Sie war'n doch früher einmal dicker«.
Da widersprech' ich ihm nicht.
Und ich bedenk', was ein jeder zu sagen hat,
Und schweig' fein still,
Und setz' mich auf mein achtel Lorbeerblatt

⁶¹² Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 514-515.

Und mache, was ich will.
Am Hungertuch zu nagen,
Ist des Künstlers schönstes Los.
Im Gegenteil, so prunkvoll,
Wie ein Papst sein,
Macht ihn groß.
Das alles sei Hose wie Jacke.
Ob Schulden, ob Geld auf der Bank!
Hauptsache, er hat 'ne Macke
Und nicht alle Tassen im Schrank.
Und ich bedenk', was ein jeder zu sagen hat,
Und schweig' fein still,
Und setz' mich auf mein achtel Lorbeerblatt
Und mache, was ich will.
Dem einen ist meine Hose
Schon längst zu abgenutzt,
Dem anderen wieder bin ich
Zu prächtig rausgeputzt.
Der Dritte hat was gegen Westen
Und einen Rat für mich bereit:
Ich gefiele ihm am allerbesten
Im langen Abendkleid.
Und ich bedenk', was ein jeder zu sagen hat,
Und schweig' fein still,
Und setz' mich auf mein achtel Lorbeerblatt
Und mache, was ich will.

Mit großer Freude sägen
Die einen an meinem Ast,
Die andern sind noch beim Überlegen,
Was ihnen an mir nicht passt,

Doch was immer ich tuen würde,
Ihre Gunst hätt' ich schon verpatzt,
Also tu' ich, was ein Baum tun würde,
Wenn ein Schwein sich an ihm kratzt.
Und ich bedenk', was ein jeder zu sagen hat,
Und schweig' fein still,
Und setz' mich auf mein achtel Lorbeerblatt
Und mache, was ich will.

Es gibt noch ein paar Leute,
Und an die hab' ich gedacht,
Für die hab' ich meine Lieder
So gut es geht gemacht,
Die beim großen Kesseltreiben
Nicht unter den Treibern sind.
Solang' mir ein paar Freunde bleiben,
Hängt meine Fahne nicht im Wind.
Und ich scher' mich den Teufel um Goliath,
Und schweig' fein still.
Habt Dank für das achtel Lorbeerblatt,
Auf dem ich tun kann, was ich will.

Daddy Blue (1979)⁶¹³

Es ist Zeit, dass ich mir ein paar neue Freunde mach',
Und da dacht' ich mir: Erzähl' mal was von deinem Fach,
Also bitte, werfen wir zusammen einen Blick hinter die Kulissen,
Auf das schönste Beispiel, das man in der ganzen Branche kennt,
Auf den legendären Manager Carlo di Vidend,
Dessen finanzielle Lage war – mit einem Wort gesagt – sehr kritisch.
Aber grad', als er sich ganz und gar am Ende sah,
War die Rettung und ein gut'ges Schicksal schon so nah,
Und dies Schicksal zeigte sich in Form des »Vorher«-Foto-Modells Detlef Kläglich.
Der stand neben ihm zufällig auf dem Bahnhofsklo,
Und er trällerte »Es fährt ein Zug nach irgendwo«.
Da war er auch schon entdeckt, so ist das Leben. In diesem Job ist das alltäglich!
There's no business, like showbusiness.

»Deine Stimme ist ja ungeheuer fotogen,
Sapperlot! Dich bring' ich ganz groß raus im Buntfernsehn«,
Und dann fügte er hinzu, weil Detlef offensichtlich nichts verstanden hatte:
»Mir kommt's nicht so auf das Intellektuelle an,
Mir reicht's, wenn ein Sänger seinen Namen schreiben kann.«
Und das konnte Detlef grad' man so und unterschrieb für seine erste Platte.

⁶¹³ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 97-99.

Nun begann an ihm die mühevollte Kleinarbeit,
Erstmal bastelte man ihm eine Persönlichkeit,
Richtete ihm seine Nase, stützte ihm den Bauch und glättete die Ohren.
Man teilte ihm eine neue, eig'ne Meinung zu,
Machte aus dem Namen Detlef Kläglich: Daddy Blue.
Es war noch kein Ton gesungen, aber schon stand fest, da war ein Star geboren!
There's no business, like showbusiness.

Die Musikaufnahmen gingen nicht so flott von der Hand,
Obwohl Daddy keinerlei Bildung im Wege stand
Und die geistige Ebene seines Schlagers seiner glich, drohte die Katastrophe.
Zwar war ihm, und das ist in diesem Job schon allerhand,
Der Unterschied zwischen Noten und Fliegendreck bekannt,
Doch trotz allem, nach zwei Wochen übte er noch immer an der 1. Strophe.
Aber Gott sei Dank ist das ja nun nicht etwa so,
Dass ein Sänger auch noch singen können muss, denn wo
Wär'n die Tänzer und die Boxer und die Schauspieler, die glauben, dass sie
singen.
Nein, der Daddy traf den Ton ab und zu mit viel Glück,
Daraus schusterte der Toningenieur Stück für Stück
Daddy's erste Single »Kopf hoch Baby, los, komm Boogie, die Bouzukis klingen«,
There's no business, like showbusiness.

Nun, der Text des Schlagers war die Art Lyrik, die man
Auch als Vollidiot noch mühelos erfassen kann.
Dafür hieß es in der Werbung »Aus dem Text lässt sich manch' Denkanstoß
erfahren.«
Die Musik lag zwischen Schuhplattler und Rock'n Roll,
Was zum Mitklatschen natürlich, aber anspruchsvoll.
Kurz und gut, ein Stück Musik für Leute, die ihr Hirn im Tanzbein aufbe-

wahren.

Bei so vielen guten Zutaten ist jedem klar,

Dass die Nummer bald in allen Hitparaden war.

Und dass auch ein bisschen Schiebung mithalf, ist natürlich böswillig erfunden.

Dank sei nur Daddy's Talent, hob man gekränkt hervor,

Und die ganze Presse jubelte ihn hoch im Chor,

Und das Fernsehen gab ihm gleich die Samstagsabendshow von knapp zwei Stunden,

There's no business, like showbusiness.

Daddy hüpfte durch die Show, denn wenn man Dünnes singt,

Tut man gut dran, wenn man ab und zu die Hüften schwingt,

Und dann sang er auch noch »Yesterday«, um seine Vielseitigkeit zu beweisen.

Seine Show errang beim Festival in Papendiek

Prompt die »Goldne Offne Hand« der Fernsehkritik,

Und eine Expertenjury krönte Daddy Blue mit zwei Schallplattenpreisen.

Aber über alle Preise hatte man zuletzt

Uns, das dumme Publikum, ganz einfach unterschätzt,

Das sich doch hartnäckig weigerte, »Los, Kopf hoch, Baby« käuflich zu erwerben,

Denn einmal fühlt auch der letzte Trottel sich verkohlt,

Daraufhin hat man die Show noch zweimal wiederholt,

Und als es immer noch nicht klappen wollte, ließ man Daddy Blue ganz leise sterben,

There's no business, like showbusiness.

Der Manager macht längst neues Talent, neues Glück.

Detlef Kläglich findet schwer zur Wirklichkeit zurück,

Und er tastet sich ganz langsam aus dem Scheinwerferlicht wieder in den Schatten.

Und das Showgeschäft hat Detlef Kläglich gründlich satt,

Er hat jetzt 'nen Job als Journalist beim Tageblatt,
Als Musikkritiker, da schreibt er über Konzerte und neue Platten,
There's no business, like showbusiness!

Nein, meine Söhne geb' ich nicht! (1986)⁶¹⁴

Ich denk', ich schreib' euch besser schon beizeiten
Und sag' euch heute schon endgültig ab.
Ihr braucht nicht lange Listen auszubreiten,
Um zu sehen, dass ich auch zwei Söhne hab'.
Ich lieb' die beiden, das will ich euch sagen,
Mehr als mein Leben, als mein Augenlicht,
Und die, die werden keine Waffen tragen,
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!

Ich habe sie die Achtung vor dem Leben,
Vor jeder Kreatur als höchsten Wert,
Ich habe sie Erbarmen und Vergeben
Und wo immer es ging, lieben gelehrt.
Nun werdet ihr sie nicht mit Hass verderben,
Keine Ziele und keine Ehre, keine Pflicht
Sind's wert, dafür zu töten und zu sterben,
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!

Ganz sicher nicht für euch hat ihre Mutter
Sie unter Schmerzen auf die Welt gebracht.
Nicht für euch und nicht als Kanonenfutter.
Nicht für euch hab' ich manche Fiebernacht

⁶¹⁴ Siehe Mey: *Alle Lieder*. S. 555.

Verzweifelt an dem kleinen Bett gestanden,
Und kühl't ein kleines glühendes Gesicht,
Bis wir in der Erschöpfung Ruhe fanden,
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!

Sie werden nicht in Reih' und Glied marschieren
Nicht durchhalten, nicht kämpfen bis zuletzt,
Auf einem gottverlass'nen Feld erfrieren,
Während ihr euch in weiche Kissen setzt.
Die Kinder schützen vor allen Gefahren
Ist doch meine verdamnte Vaterpflicht,
Und das heißt auch, sie vor euch zu bewahren!
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!

Ich werde sie den Ungehorsam lehren,
Den Widerstand und die Unbeugsamkeit,
Gegen jeden Befehl aufzubegehren
Und nicht zu buckeln vor der Obrigkeit.
Ich wird' sie lehr'n, den eig'nen Weg zu gehen,
Vor keinem Popanz, keinem Weltgericht,
Vor keinem als sich selber g'radzustehen,
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!
Und eher werde ich mit ihnen fliehen,
Als dass ihr sie zu euren Knechten macht,
Eher mit ihnen in die Fremde ziehen,
In Armut und wie Diebe in der Nacht.
Wir haben nur dies eine kurze Leben,
Ich schwör's und sag's euch g'rade ins Gesicht,

Sie werden es für euren Wahn nicht geben,
Nein, meine Söhne geb' ich nicht!

