

Aus den Mitteilungen 2-2005 (Themenheft „Songs“)

Moritz Baßler

Rammsteins Cover-Version von *Stripped* – Eine Fallstudie zur deutschen Markierung angelsächsischer Popmusik

I

Der Sänger spricht oft mehr, als dass er singt, ein Gitarrist bewacht die oft schlichten Harmonien, ein zweiter darf, wenn die zweite Strophe gesungen ist und die Stimme in ihrer Qual verstummt, in schriller Schönheit jublieren. Der Schlagzeuger schließlich haut, beide Stöcke mit fester Hand am dicken Ende gepackt, langsam oder schnell, schleppend oder eilig immer denselben Takt in vier Vierteln.¹

Im Pop geht es nicht in erster Linie um Musikalisches. Bereits Adorno habe geahnt, schreibt Diedrich Diederichsen, „dass Popmusik ein ganz anderes System ist als Musik.“² Wenn im Folgenden Popmusik mit literaturwissenschaftlichen Mitteln, d.h. als Text gelesen werden soll, so geht es dabei allerdings auch nicht um die Texte im engeren Sinne, die *lyrics*, die oft schon rein phonetisch im Halbverstandenen bleiben,³ und schon gar nicht um die Videokunst, die die Popmusik-Produktion seit der Einführung von MTV in den 1980ern bebildert. Es ist offenbar eine Mischung dieser Medien und womöglich noch weiterer Faktoren, aus denen sich die kulturelle Energie eines Popsongs speist. Er wird dadurch zu einem eigenständigen Kunstgebilde, das nach Maßgabe des traditionellen geisteswissenschaftlichen Fächerkanons folglich als hybrides zu bezeichnen wäre und nach neuen Deutungskompetenzen verlangt.

Unbeschadet dieser Einsicht liefert Popmusik zugleich die meistrezipierte Lyrik unserer Zeit. Im deutschen Sprachraum gehören zumindest die deutschen Texte seit Udo Lindbergs Anfängen nolens volens zum kulturellen Repertoire derer, die mit ihnen aufgewachsen sind. Sie entfalten ihre Wirkung jenseits einer öffentlichen oder akademischen Aufmerksamkeit, die immer nur dann erwacht, wenn besonders gewaltsame oder politisch unkorrekte Inhalte bekannt werden. Darüber macht sich schon Nick Hornby in *High Fidelity* lustig:

People worry about kids playing with guns, and teenagers watching violent videos; we are scared that some sort of culture of violence will take them over. Nobody worries about kids listening to thousands – literally thousands – of songs about broken hearts and rejection and pain and misery and loss.⁴

In der Tat dürfte die Gattung der Liebeslyrik in der Popmusik bei weitem überwiegen. Sie beerbt damit eine überkommene Gebrauchsfunktion von Literatur in ähnlicher

¹ Thomas Steinfeld: *Riff. Tonspuren des Lebens* (2000). München 2003, S. 10.

² Diedrich Diederichsen: „Pop ist ein Absturz“, in: *die tageszeitung*, 11.3.2003, S. 15f.

³ Vgl. Eckart Schumacher: „In Case of Misunderstanding, read on!“ Pop, Literatur, Übersetzung“, in: *Popkulturtheorie*. Hg. v. Jochen Bonz. Mainz 2002, S. 25-44.

⁴ Nick Hornby: *High Fidelity* (1995). London 1996, S. 27.

Weise, wie der Spielfilm das auf dem Gebiet der Narration getan hat. Ich will im Folgenden, ausgerüstet mit den interpretatorischen Kompetenzen eines Germanisten und Textwissenschaftlers, die Lektüre eines Liebesliedes zur Diskussion stellen, dessen Text vollständig in englischer Sprache verfasst ist und in beiden hier berücksichtigten Fassungen auch englisch gesungen wird. Es handelt sich um das von Martin L. Gore geschriebene *Stripped*, das im britischen Original erstmals auf dem Depeche Mode-Album *Black Celebration* (1986) erschien, und die Cover-Version der deutschen Gruppe Rammstein, mit dem diese 1998 auf dem Depeche Mode-Tribute-Album *For the Masses* repräsentiert war, nebst dazugehörigem Videoclip.

II

Wie kann sich ein Germanist hier überhaupt zuständig erklären? Das basale Problem besteht offenbar darin, dass die seit nunmehr über vier Jahrzehnten im globalen Maßstab und eben auch im deutschen Sprachraum dominante Popkultur von Hause aus englischsprachig ist. Angesichts dieser Tatsache hat Popmusik in Deutschland, was ihre Texte betrifft, mehrere Möglichkeiten (und das gilt mutatis mutandis für alle nicht angelsächsischen Länder):

Sie kann erstens versuchen, englischsprachige Popmusik möglichst perfekt zu imitieren, also Songs zu produzieren, die nicht als deutsch markiert sind. Von den Scorpions über Boney M., die als echtes Trojanisches Pferd in die internationale Disco-Kultur geschmuggelt wurden, bis hin zu aktuellen Projekten wie The Notwist ist von dieser Möglichkeit mit unterschiedlichem internationalen Erfolg immer wieder Gebrauch gemacht worden.

Zweitens besteht die Möglichkeit des Sprachwechsels. Popmusik mit deutschen Texten – vom Rock'n'Roll eines Peter Kraus über Lindenberg und Nina Hagen zur Neuen Deutschen Welle Anfang der 80er und der seither erfolgreichen Musik u.a. der Hamburger und der Berliner Schule bis hin zum deutschsprachigen Hip Hop und Soul ist auch dies gängige Praxis. Hier, könnte man sagen, ist der Germanist dann in der Tat zuständig, doch wäre auch das nur die halbe Wahrheit. Denn wenn auch die Texte deutsch sind, so betrifft das doch genau betrachtet zunächst nur die Sequenzen, die *lyrics*. Ein Text hat aber immer eine syntagmatische *und* eine paradigmatische Dimension. Die paradigmatische Ebene des Textes bezeichnet seinen kulturellen Hintergrund, den Vorrat jener Texte, auf die jede Sequenz vergleichsweise bezogen bleibt und vor dem sie allererst ihren spezifischen Sinn gewinnt. Diese paradigmatische Dimension jedoch bleibt im Pop, auch bei deutschen Texten, immer zunächst die angelsächsische Popmusik – und damit dominant englischsprachig. Methodenpraktisch folgt daraus, dass ein Germanist, selbst wenn er sich ausschließlich mit deutschsprachigem Pop befassen wollte, sich das Paradigma der englischsprachigen Popkultur erarbeiten muss. So lästig das zunächst klingen mag, es ist für unser Fach doch nichts Außergewöhnliches. Jeder Frühneuzeitler, der sich mit der Kultur des deutschen Humanismus beschäftigt, hat es mit einem dominant (neo-)lateinischen Paradigma zu tun, im Barock kommt das Französische dazu. Eigentlich kann nur für die allerdings disziplinprägende Phase von der Goethezeit bis in die frühe Nachkriegszeit von einer deutschen Literatur vor dominant – wenngleich keineswegs ausschließlich – deutschem Hintergrund gesprochen werden.⁵

⁵ Ein flankierendes Argument für Heinz Schlaffers These von der „kurzen Geschichte der deutschen Literatur“.

Gute Literatur nun ist sich ihres paradigmatischen Hintergrundes bewusst und reflektiert ihn in ihren Texten. Eine deutsche Literatur, die sich im letzten Jahrzehnt verstärkt mit der internationalen Popkultur auseinandergesetzt und gelegentlich auch identifiziert hat (z.B. Romane von Thomas Meinecke oder Benjamin von Stuckrad-Barre), integriert zwangsläufig englischsprachige Marken- und Bandnamen, Songtitel und -zitate, ja ganze Passagen aus entsprechenden Zeitschriftenbeiträgen oder Internet-Diskussionen in ihre Texte, die dadurch zu sprachlichen Hybriden, zu heteroglossischen Gebilden werden. Ein vergleichbares Reflexionsniveau lässt sich auch aus entsprechender Popmusik herauslesen. Wenn es im Tocotronic-Song von 1995 heißt „Über Sex kann man nur auf englisch singen, allzu leicht kann’s im Deutschen peinlich klingen.“, dann wird nicht nur ein Problem explizit, das schon immer entstand, wenn angelsächsische Muster ins Deutsche übertragen wurden (von „Sie liebt dich, yeah yeah yeah“ bis zu Zappa und neuerdings Adam Green, die nicht im amerikanischen, wohl aber im deutschen Radio spielbar sind, weil man hierzulande die obszönen Texte nicht so gut versteht); die angesprochene Peinlichkeit wird im Endreim singen / klingen auch ästhetisch inszeniert, und der Anglizismus „Sex“ (nicht: „Liebe“ oder „Geschlechtsverkehr“) hybridisiert bereits die gesamte Sequenz. Die dritte und vielleicht bislang interessanteste formale Lösung, Pop auf deutsch zu machen, besteht also in einer Sprachmischung mit den von Bachtin beschriebenen Hybridisierungs-Effekten.⁶

Es lässt sich nun im Rahmen dieser kleinen Typologie noch eine vierte Variante denken, die auf den ersten Blick Option Nummer eins ähnelt: Deutsche Bands können auch auf englisch singen, ohne dabei nach der perfekten Imitation der Vorbilder zu streben. Sie müssten dazu die spezifische Differenz auf andere Weise als durch Sprachwechsel markieren und würden nunmehr ihrerseits das Deutsche im Paradigmatischen, in absentia, aufrufen. Das einfachste Mittel dazu wäre ein deutscher Akzent, der nicht mehr, wie bei den Scorpions oder The Notwist, mehr oder weniger erfolgreich unterdrückt, sondern vielmehr demonstrativ eingesetzt wird. Ein schlagendes Beispiel dafür ist die Cover-Version des von Yoko Ono geschriebenen Songs *Wake Up* durch die deutsche Gruppe Trio, die zunächst als perfekt produzierter angelsächsischer Popsong ertönt, ehe sie am Schluss statt von der Band vom „Weilerswist Männerquartett“ als vierstimmiger Satz mit deutschem Akzent intoniert und damit unmissverständlich in einen deutschen kulturellen und musikalischen Kontext projiziert wird, und zwar für ein deutsches Publikum.

[...]

Fortsetzung des Beitrages in den „Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes“ 2/2005

⁶ Diesen Punkt habe ich ausführlich behandelt in: „„Watch out for the American subtitles!“ Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma“, in: *Pop-Literatur. Text & Kritik Sonderband*. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold und Jörgen Schäfer. München 2003, S. 279-292.