

Über schiefe
bis irrwitzige
Songtexte aus
60 Jahren
deutscher
Popmusik

MEIN HERZ HAT SONNEN- BRAND



MICHAEL BEHRENDT

RECLAME



Michael Behrendt, geb. 1959, ist freiberuflicher Lektor, Musikjournalist und Sachbuchautor mit besonderem Blick auf Pop- und Rock-Lyrics. Zuletzt erschienen von ihm *I Don't Like Mondays. Die 66 größten Songmissverständnisse* (2017) und *Provokation! Songs, die für Zündstoff sorg(t)en* (2019). Michael Behrendt betreibt den Songblog *tedaboutsongs*.

MICHAEL BEHRENDT



**MEIN HERZ HAT
SONNENBRAND**

Über schiefe bis irrwitzige Songtexte
aus 60 Jahren deutscher Popmusik

– Bonusmaterial –

RECLAM

Dieses PDF enthält Bonusmaterial zu folgendem Buch:



Michael Behrendt

MEIN HERZ HAT SONNENBRAND

Über schiefe bis irrwitzige Songtexte
aus 60 Jahren deutscher Popmusik

233 Seiten

Hardcover

€ 20,00

ISBN 978-3-15-011434-6

Auch als E-Book erhältlich

2023 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Dieses Werk wurde vermittelt durch die Literaturagentur Wildner, Wien.

Covergestaltung: FAVORITBUERO

Coverabbildungen: © Paul Craft / Shutterstock (Hand mit Mikrofon);

© FAVORITBUERO (Herz, Kreise und Schmelz)

Autorenfoto: © Ernst Stratmann

Made in Germany 2023

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

www.reclam.de



**»Der Sinn des Lebens ist,
deinem Leben einen Sinn zu geben«**

*Mehr Unrundes von Caterina Valente, Tomte,
Kool Savas und anderen*

Caterina Valente,
Komm ein bißchen mit nach Italien (1956)

So viel steht fest: Ein bisschen schwanger geht nicht, es gibt nur schwanger oder nicht schwanger. Insofern hat das Pronomen »bisschen« seine Tücken. Am besten passt es bei so etwas wie Mengenangaben, man denke an »Ein bisschen Goethe, ein bisschen Bonaparte«. Auch mit Blick auf eine ganz konkrete Tätigkeit lässt es sich noch ganz passabel verwenden – ein bisschen reden, ein bisschen kochen, ein bisschen Fußball spielen. Und selbst wenn diese Tätigkeit verlängert wird, funktioniert das Pronomen noch, à la: Komm, lass uns noch ein bisschen weiterspielen oder weiterreden. Bei einer unwiederbringlichen Veränderung der Situation jedoch oder im Rahmen einer weniger konkreten, weil aus vielen verschiedenen Handlungen bestehenden Aktivität, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt und Ortswechsel beinhaltet, wirkt der kleine Zusatz wie ein Fremdkörper. **Komm ein bißchen mit nach Italien?** Da drängen sich gleich mehrere Fragen auf: Soll ich etwa nicht bis ganz nach Italien mitkommen und lieber noch vor oder an der Grenze umkehren? Soll ich vielleicht nur gedanklich an der Reise teilnehmen? Oder soll ich gar einen Teil meines Körpers zu Hause lassen? Ein bisschen mitkommen, das ist wie ein bisschen schwanger. Kein bisschen mitzukommen, erscheint da durchaus überlegenswert. Zumal in Italien nicht unbedingt Highlights warten, sondern bloß eine Mischung aus Banalitäten und seltsamen Versprechungen. **Denn – sieh an – am Tag scheint dort die Sonne und am Abend scheint der Mond.** Worauf es vielversprechend heißt: **Aber dann, aber dann zeigt ein richtiger Italiener, was er kann.** Hmmm ...

Na schön, Caterina Valente singt das Lied gemeinsam mit Peter Alexander und Silvia Francesco im Unterhaltungsfilm *Bonjour, Kathrin* – darin spielen die drei ein paar arme Musiker aus Paris, die irgendwann zu einem Festival in San Remo eingeladen werden. Ganz sicher geht es darum, für ein paar Tage nach Italien zu fahren, »Komm ein bisschen mit« dürfte aber von Klang und

Versmaß her besser gepasst haben. Caterina Valente übernimmt hier in der Rolle der Kathrin die Leadstimme, also dominiert eine weibliche Perspektive. Und wenn die Protagonistin bei Mondschein von einem richtigen Italiener gezeigt bekommen möchte, was er kann, dann wird deutlich, worum es hier eigentlich geht: um ein bisschen klischeehaftes Beschwören von Sehnsuchtsorten und Urlaubsromantik.

Howard Carpendale, *Deine Spuren im Sand* (1975)

Das Leben ist kein Wunschkonzert. Erst recht kein Ponyhof. Nein, das Leben ist ein Strandvergnügen. Zu diesem Schluss muss man gelangen, wenn man sich in diesen Howie-Song aus den Siebzigern vertieft: **Wir hatten Sonne und Sterne und die Dünen nur und das weite Meer. Und mir war, als ob die Zeit ganz fest in meinen Händen wär'. Es gab nur uns beide für mich, ich wusste, ich hatte dich. Wie einfach und klar doch alles war ...** Zunächst meint man noch, es gehe um einen Urlaubsflirt, doch dann kommt der Rückblick auf das Ende der Beziehung, und es klingt überhaupt nicht, als hätten die beiden Protagonisten nur ein paar schöne Sonnenstunden und Sternennächte miteinander verbracht. Es klingt, als wären sie nie woanders gewesen: **Ich weiß nicht, wann du anfingst, ohne mich den Strand entlangzugehen. Und wenn ich dich danach fragte, stumm an mir vorbeizusehen. Bis man die ganze Wahrheit versteht, ist es nicht selten zu spät. Da bin ich nun, was kann ich tun?**

»Was kann ich tun?« Vielleicht mal ins Dorf oder in die nächste Stadt gehen und versuchen, ein normales Leben mit hohen Alltagsanteilen anzufangen? Denn das hat Friedrich Alex Jacobson alias Fred Jay, der Texter dieser deutschsprachigen Coverversion von Neil Lancasters *Lu-Le-La*, nicht in diese Lyrics hineingeschrieben. So ist das arme Song-Ich dazu verdammt, auf ewig den Spuren der Verflorenen nachzutruern: **Deine Spuren im Sand, die ich gestern noch fand, hat die Flut mitgenommen.**

Was gehört nun noch mir? Deine Liebe, sie schwand wie die Spuren im Sand. Was ist mir nur geblieben? Nur die Sehnsucht nach dir. Natürlich, da gibt's den Haupteinwand: Ist doch alles bloß metaphorisch gemeint, vielleicht auch eine Allegorie. Das Liebesglück als ewiger Tag am Meer, der einst gemeinsame Lebensweg als langer Strandspaziergang, dessen letzte Spuren nun weggespült wurden. Und doch erinnert der Sprecher dieses Songs an David Bowies Major Tom, der irgendwo im All – oder in einem nicht enden wollenden Drogentrip – festsitzt und den Weg zurück nicht mehr findet. Irgendwo im Nirgendwo. Kein Wunder, dass ihm Howie zum Schluss ein tröstendes **Lu-le-lu-le-lu-lei** in gefühlter Endlosschleife spendiert.

Roland Kaiser, *Extreme* (1998)

Es kann einem schon angst und bange werden bei dem Wüterich, den Kaiser Roland hier sprechen lässt: **Und in der Stille der Nacht zerreißt der Schmerz in mir fast meine Seele. Ich will Vergeltung, lieg' wach, und meine Wut schnürt wie ein Strick meine Kehle.** Eine tickende Zeitbombe, der Mann, so möchte man annehmen – und offenbar so chaotisch bewegt wie der Hamburger Hauptbahnhof: **Doch da sind auch noch Gefühle, die mich durchfahren wie Züge – hin und her, Extreme, und trotzdem lieb' ich dich.** Vielleicht sollte der Herr ein paar Strecken in seinem System stilllegen. Eine kleine Bahnreform könnte helfen ...

Scooter, *Fuck the Millennium* (1999)

Scooter sind ein Sonderfall – lassen sich ihre Texte doch auch an der Schwelle zum bewussten Nonsense verorten, vielleicht sogar an der Grenze zur Parodie, wer weiß ... Scooter? Das ist das norddeutsche Euro-Dance-Projekt um Hans Peter Geerdes alias H.P. Baxxter, das die Rave-Culture der Neunzigerjahre einerseits mit genregerechten Powerproduktionen perfekt bediente und andererseits durch eher sinnfreie Vocals, gern im aufgereg-

ten Kommandoton, immer wieder hochzunehmen schien. Zu ihren besten Zeiten waren Scooter hassgeliebt, nicht wenige Musikfans empfanden die Brachial-Tracks der elektronischen Kirmestruppe als Soundtrack zum Untergang des Abendlandes. Heute werden die drei von der Tanzstelle als Ikonen des Trash respektiert und hier und da geradezu kultisch verehrt.

Eine Spezialität von Baxxter und Konsorten waren Oneliner-Lyrics zum Kopfschütteln – dazu später mehr. Die erschreckend selbstbewusste Truppe konnte aber auch umfangreichere Lyrics zusammenschrauben – der Skurrilitätsfaktor blieb stets derselbe. Für *Fuck the Millennium* ließen sich die Dance-Enfants-terribles vom britischen Kunstprojekt The KLF inspirieren, das 1997 unter dem Projektnamen 2K einen Track namens *****k the Millennium** auf den Weg gebracht hatte. Waren 2K noch auf die Hysterie um die bevorstehende Jahrtausendwende eingegangen, gelang es Scooter, das Niveau dramatisch zu senken und eine weitere Collage aus sinnfreien Slogans und Kommandos aufs Publikum abzufeuern: **Transmission, here is the force. Are you ready for the new technology? Introducing the cool crew, yes,** so kündete Baxxter großspurig an, um dann erst richtig verbal loszuhyperventilieren – Übersetzung ins Deutsche unnötig: **There's Rick, there's Axel and there's me. I'm the candyman, also known as Dave, Dave from Sheffield, furthermore known as the screaming Lord. But you can call me Ice – ice, ice baby. Wicked ...**

Wicked? Böse? Ja! Und zwar böse daneben! Wie auch die sich anschließenden Wort- und Satzansammlungen, aus denen weitere Sinnloseinheiten wie **I walk the line – the line between good and evil, get prepared, the next attack** und, vor allem, **I wanna fuck, fuck the millennium** herausragten. Die Tirade endete mit den Worten: **There's nothing more to say. Fuck off!** Und, um ehrlich zu sein: Besonders Letzteres dachten manche Rave-Fans auch in Richtung Scooter.

Knorkator, *Ich lass mich klonen* (2000)

Aus der Reihe »Too much information« – eine Gratwanderung zwischen existenzphilosophischer Grenzüberschreitung und vulgärem Brachialklamauk. Thema des Songs ist, um es vorsichtig auszudrücken, eine extreme Form der Selbstliebe. Der Sprecher schaut sich nicht nur gern im Spiegel an, nein, er möchte endlich auch mal knallharten Sex mit sich selbst haben. In his own words: **Ich bin schon seit geraumer Zeit verliebt in meine Wenigkeit. Ich werde auch zurückgeliebt – wie schön, dass es noch so was gibt. Und dann: Ich hätt' mich auch schon selbst gefickt, wär es mir nur einmal geglückt.**

Okaaaaay ... Mehr muss man eigentlich nicht wissen – die anatomischen Probleme, die eine solche Sehnsucht mit sich bringt, liegen auf der Hand. Doch weil die Jungs von Knorkator, gestandene Schwermetaller aus Berlin, praktisch schmerzfrei agieren, erläutern sie das Offensichtliche genüsslich, bis ins kleinste Detail: **Der Schwanz, wenn die Erregung steigt, grundsätzlich nur nach vorne zeigt. Was mir in dem Moment nichts nützt, wie weit mein Arsch doch hinten sitzt.** Schon klar. Und wo drückt's sonst noch? **Hingegen wenn er schlaff und dünn, dann reicht er nicht bis ganz dahin. Auch blasen kann ich ihn mir nicht, weil sonst die Wirbelsäule bricht.** Ah ja! Danke, liebe Freunde aus Berlin, jetzt sollten es auch die Begriffsstützigsten im Publikum verstanden haben – trotz teilweise etwas eigenwilliger Wortstellung. Dass diese Verse großartig Mitleid und Empathie wecken, darf allerdings bezweifelt werden.

Was dem Song-Ich wiederum, und da bleiben wir gern im Bild, am geliebten Arsch vorbeigehen wird. Zumal der manische Autoerotiker auch schon eine Lösung für sein Luxusproblem gefunden hat: **Ich lass mich klonen**, freut er sich im Refrain einen Keks, **ich lass mich klonen!** Dumm nur, dass die nötige Technologie noch fehlt. Und so muss am Ende noch ein sperriger Appell an die Fachleute ergehen: **Werte Biogenetiker, haltet euch ran, dass ich in absehbarer Zeit mich ficken kann!** Wir wünschen

Knorkator gutes Gelingen, nehmen ansatzweise panisch und doch möglichst unauffällig die Beine in die Hand und eilen weiter zum nächsten Beispiel.

Kool Savas, Der beste Tag meines Lebens (2002)

Ist es nicht schön und macht die Welt ein bisschen besser, wenn auch vermeintlich »böse« Rapper ab und zu ihre Fans an die Hand nehmen? Wenn sie nachdenken und aufrichtig versuchen, ihrer Anhängerschaft etwas Zuversicht zu vermitteln? So wie Battle-, Diss- und Gangsta-MC Kool Savas in diesem Song, in dem er zur Abwechslung daran erinnert, dass die Familie und echte Freunde immer zu einem halten, egal wie schwer das Leben auch ist: **Denn jeder Moment, den ihr verbringt, hält für ein Leben lang an. Nichts ist so wichtig wie jene, die immer an deiner Seite sind, ob du reich und dick, erfolgreich oder fertig und pleite bist. Der Sinn des Lebens ist, deinem Leben einen Sinn zu geben, statt klauen und betrügen, Wehrlose schlagen und lügen. Entfernen dich von all dem negativen Dreck, der dich bumst, und sei lieber down mit paar richtigen Freunden statt tausend Kumpels. Du kannst nicht immer gut sein und sauber bleiben am Stück, doch es versuchen, denn irgendwann kommt alles wieder zurück.**

Schnief! Geht es nicht echt ans Herz, was Kool Savas hier in unermesslicher Weisheit von sich gibt? Nein, Wehrlose schlagen ist wirklich nicht okay, auch wenn man nicht immer sauber bleiben kann ... am Stück. Wichtig ist, dem Leben einen Sinn zu geben. Und wie? Na, indem man ihm endlich einen Sinn gibt! Nicht minder wichtig ist es, Momente zu verbringen, denn dazu sind sie da, die Momente, zumal sie lebenslang anhalten! Und das gilt sogar für die Reichen, aber nicht nur für die: Auch die Dicken dürfen sich freuen über Momente und Menschen an ihrer Seite ...

Man kann es nicht oft genug betonen: Das ist so schön, so anrührend, so empathisch und positiv, dass auch der Autor dieser

Zeilen kurz innehalten und vom ständigen Wettern gegen »böse« Rapper ablassen möchte. Danke für diese aufrichtigen, herzerwärmenden Zeilen, Savas, danke!

Tomte, *Schreit den Namen meiner Mutter* (2003)

In Anlehnung an die Frankfurter Schule und ihre »Kritische Theorie« der Gesellschaft wurde für einige deutschsprachige Bands der Neunzigerjahre der Begriff »Hamburger Schule« geprägt. Darunter waren Hamburger Bands, Bands von nach Hamburg gezogenen Musiker:innen und später auch Bands aus anderen Teilen der Bundesrepublik. Die Hamburger Schule stand für unglamourösen, aber einflussreichen Indie-Rock und intellektuelle Texte mit Tiefgang, die den Zustand der Gesellschaft, das Aufwachen und das Künstlersein im Deutschland der Jahrtausendwende thematisierten.

Wo fing sie an? Wo hörte sie auf? Wer gehörte noch dazu? Und wer war »nur« von ihr beeinflusst? Wie viele musikalische Schubladen wurde auch die Hamburger Schule vollgestopft mit Bands, die vermeintlich passten, aber irgendwann den Rahmen sprengten – was wiederum dazu führte, dass nicht wenige dieser Bands überhaupt nicht in eine solche Schublade gepackt werden wollten. An der Qualität vieler wahrer und vermeintlicher Hamburger-Schule-Songs vermochte das nichts zu ändern. Was ambitionierte deutschsprachige Popmusik angeht, waren die Neunziger- und die frühen Zweitausenderjahre eine äußerst produktive Zeit. Aber manchmal schoss die eine oder andere Band auch etwas übers Ziel hinaus. Auftritt Tomte.

Es liegt ein besonderer Reiz in aus dem Zusammenhang gelösten Sätzen. In Sätzen, die man als beteiligter Gesprächspartner gehört oder von anderen Menschen aufgeschnappt hat: im Vorbeigehen, am Nebentisch, im Zugabteil. »Da ist zu viel Krebs in meiner Familie« gehört zu diesen Sätzen. Thees Uhlmann, Sänger der Hamburger Band Tomte, will ihn laut Booklet zum Album *Hinter all diesen Fenstern* aus einer Kneipe mitgenom-

men und für Songs wie diesen hier in Erinnerung behalten haben. Die Lyrics seien ein »Text, der alles ausdrückt. Diese verzweifelte Lebensfreude, die freundliche Wildheit, die unbekümmerte Nachdenklichkeit, die es bedeutet, bei Tomte zu spielen. Wie es ist, wenn man etwas so gut findet, wie am Leben zu sein, dass man den Namen seiner Mutter schreien will.« Ah, yo ... Und so finden sich in diesen Lyrics neben aufgeschnappten Gesprächsfetzen lose Gedanken über die Zeit und die Vergänglichkeit, umständliche Metaphern für die Sehnsucht nach Erfolg, bewusst verfremdete Bilder von Tod und von vergangenen Chancen: das alles verpackt in Tomte-typische grammatikalische Irritationen und unvollständige syntaktische Einheiten.

»Schreit den Namen meiner Mutter« – ist das ein Aufruf an eine Gruppe von Adressaten? Oder ist es die dritte Person Singular, à la: »XY schreit den Namen meiner Mutter«? Der Imperativ liegt wesentlich näher, doch die dritte Person Singular ist nicht auszuschließen. Nicht bei Tomte. Aber wenn, wie es nahe liegt, tatsächlich der Imperativ gemeint wäre: Hätte diese Zeile nicht etwas unangenehm Egozentrisches? Warum, zum Teufel, soll irgendwer den Namen der Mutter von jemand anderem schreien!?

Auf jeden Fall wirkt dieser Text, der alles ausdrücken soll, reichlich überfrachtet und anstrengend: **Schreit den Namen meiner Mutter, die mich hielt. Schreit den Namen meines Vaters, der mich machte zu einem glühenden Verehrer der Sachen des Lichts.** Ja, der Papa hat den Bub nicht nur gemacht, er hat ihn auch zu etwas gemacht. Mehrdeutigkeit rules! Aber was, bitteschön, sind die Sachen des Lichts? Ich habe noch ein paar Sachen vom Vormieter auf dem Dachboden, die will ich demnächst verscherbeln. Sachen des Lichts sind allerdings nicht dabei ... Und wenn hier doch so etwas wie die Aufklärung – auf Englisch *enlightenment* – gemeint sein sollte, dann wäre es schon arg verschwurbelt, arg präntentiös formuliert. Aber egal, wir müssen weiter: **Gehe ich einfach mit den Leuten, die denken, dass ich sie verdiene? Oder gehe ich einfach wie ein langer Tag –**

viel zu spät? Und du sagtest: Da ist zu viel Krebs in deiner Familie, da ist zu viel Angst in meiner Welt. Alles, was du willst, ist ein Glas mit deinem Namen eingraviert. Da haben wir sie, die Schönheit der aufgeschnappten Alltagssätze – und der verfremdet-tiefsinnigen Gedanken, die einen forttragen, über unvollständige Sätze und jegliche Zusammenhänge hinweg: **Und all die Dinge, die da scheinen heute Nacht, wo wir hier sind. Du sagtest: Weißt du, wie man einfach verschwindet? Wie gut die Zeit mit dir verrinnt, die uns bleibt, bis wir gehen. Lass mich vor dir sterben.**

Lass mich vor dir sterben? Ein ungeheuerlicher Satz. Geht's um Feigheit? Darum, dass man Angst hat vor dem Schmerz und dem Verlust, wenn das Gegenüber früher stirbt? Oder ist »vor« räumlich gemeint? In dem Sinne, dass der Sprecher vor den Augen des anderen sterben oder auch nur ein bisschen Drama inszenieren will? Einmal mehr Guten Morgen, Ambivalenz – hallo, Gravitas! Da möchte man sich sofort zur Ruhe setzen und am großen Gesellschaftsroman des 21. Jahrhunderts zu schreiben beginnen. Zumal mitten im Songtext noch folgender niederschmetternder Satz fällt: **Damals, als wir Chancen hatten, blieben wir für Jahrzehnte stehen.** Es ist ein Satz, mit dem sich offenbar so mancher Tomte-Fan identifiziert, wird er doch gern mal voll Bewunderung und Zustimmung in Internetforen zitiert.

Das Problem von Texten wie diesen: Sie sind zwar voller kleiner Kracher, tragen aber oftmals zu viele Bedeutungen in sich, haben keinen Anfang und kein Ende, könnten endlos so weitergehen. Sie gefallen sich in ihrer exotisch-kantigen, irritierenden Anmutung. Doch wohin mit den lose verstreuten Erkenntnisbrosamen? Das Leben an sich und das, was man daraus macht, Familie, Freunde, die Band, Vergänglichkeit – das sind tatsächlich Themen, die diese Lyrics bestimmen. Doch es gibt keinen zentralen Gedanken, an den man als Hörer:in wirklich anknüpfen könnte, keinen Dreh- und Angelpunkt und keine wirkliche Entwicklung.

Als Tomte-Fan und hochgeistiger Rezensent feiert man die Einbettung solcher Texte in britpoppig raue, melodiose Schrammelrock-Songs ehrfürchtig als Diskurspop, als mustergültige Manifestationen der »Hamburger Schule«. Als interessierter Musikfan hingegen kann man einigen Tomte-Stücken, etwa *New York*, zwar durchaus etwas abgewinnen, empfindet aber gerade Songs wie diesen hier als beliebig, gekünstelt, in ihrer Dramatik arg gestelzt. Und: als Masche. Funktioniert im Video besonders gut, wenn man bewusst unschicke Oberschulklamotten am Körper, dazu eine vornehme Blässe im Gesicht trägt und bei der Aufnahme starr ergriffen in die Kamera schaut.

»Schreit den Namen meiner Mutter« – dieser Titel schreit förmlich nach Aufmerksamkeit. Und das auf unangenehme Weise. Was soll die Hysterie, wenn man sich bloß freut, am Leben zu sein? Vielleicht war ja so etwas wie »Schreit den Namen dieser Band« gemeint, als Aufforderung an die Fans. Doch weil das noch viel peinlicher geklungen hätte, hat Herr Uhlmann einen Verfremdungseffekt drübergelegt, à la: Los, feiert die Eltern dieses famosen Sängers, denn ohne deren Produktivität hätte es ihn und Tomte nicht gegeben! Nur so ein Gedanke. Ganz ehrlich: Tomte an sich sind schon sehr okay. Und doch kann ich mir Besseres vorstellen, als den Namen von Thees Uhlmanns Mutter zu schreien. Wo kommen wir denn da hin, ich kenn' die Frau ja nicht mal! Und ich verbitte mir vorsorglich, dass Herr Uhlmann den Namen meines Vaters schreit. Auch wenn ich vor ihm sterben sollte.

Wincent Weiss, *Wer wenn nicht wir* (2021)

In diesem sympathisch-flotten Stück mit Oerding-Bourani-Flair geht es um ein Paar, das sich gefunden hat und füreinander geschaffen scheint, frei nach dem Motto: Welche Liebenden, wenn nicht wir beide, sollten für immer glücklich zusammenbleiben?! Der Sprecher schwärmt von der Beziehung und spricht dabei die geliebte Person an, doch im Refrain gerät die Ich- und Wir-

Perspektive kurz aus den Fugen: **Wo, wenn nicht hier, fangen wir an zu begreifen, dass die kleinen Dinge reichen, dass sie reichen mit dir?** Wie gesagt: Die Ich-Anrede an ein Du ist der geschlossene Rahmen, ergänzt durch ein gelegentliches Wir. Aber wenn das Wir sich plötzlich auf ein Du bezieht, wie hier im abschließenden »dir«, dann wirkt es, als komme für einen Moment eine dritte Person ins Spiel. »**Ich** fange an zu begreifen, dass die kleinen Dinge reichen mit dir« hätte ich als plausibler empfunden – und kraftvoller. Aber klar: Fans, und besonders die Romantiker unter ihnen, werden an dieser extremen perspektivischen Verdichtung nicht das Geringste zu beanstanden haben, nach dem Motto: Is' doch Poesie, oder?



Titel, Wesen, Temperamente

Lustiges Namedropping und hemmungsloses Typecasting im Song: von Heino bis Bino, von Mary Roos bis Modern Talking

Namen sind Schall und Rauch? Und Typisierungen auch? Nicht im Popsong! Vor allem, wenn es um VIPs geht. Wer Prominente schon im Songtitel nennt – *Buddy Holly* (Weezer), *Robert De Niro's Waiting* (Bananarama) –, sichert sich ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, auch wenn die Berühmtheiten nur als Vergleichspunkte und eskapistische Fantasien herangezogen werden. Oder wirkt – man höre *David Bowies Andy Warhol* – an der Legendenbildung mit. Meistens jedoch werden in Songs Allerweltsnamen verwendet, und in der Regel bezeichnen sie fiktive Figuren. Nur gelegentlich verbergen sich dahinter reale Personen aus dem Umfeld der Songschreiber:innen und somit auch vielleicht anrührende, »authentische« Geschichten. *Diana* (Paul Anka), *Rosanna* (Toto) und *Suzanne* (Leonard Cohen) sind hier wohl die bekanntesten Beispiele.

Aber wer braucht schon Namen, wenn man Figuren auch poetisch umschreiben, interessanter machen, erklären kann? Und so werden Songs nicht nur von Celebrities und von »boys« oder »girls next door« bevölkert, sondern auch von den verrücktesten Archetypen: Mal haben sie sprechende Namen wie der aus ärmlichen Verhältnissen zum Gitarren Gott aufsteigende *Johnny B. Goode* (Chuck Berry), mal stehen sie – wie *Kelly Clarksons Miss Independent*, *Billy Joels Uptown Girl* oder der *Street Fighting Man* der *Rolling Stones* – für eine bestimmte Haltung oder soziale Schicht. Der *Piano Man* (noch einmal Billy Joel) oder *Elton Johns Rocket Man* wiederum dienen als tröstliche Projektionsflächen: weil sie nächtliche Bargäste ein paar Lieder lang deren Sorgen vergessen lassen – oder weil sie verloren im Weltall noch einsamer sind als mancher Mensch auf Erden. Hin und wieder, man denke an Bob Dylans *Mr. Tambourine Man*, umgibt diese Figuren auch etwas Zaubhaftes, gar Mystisches; oder eine faszinierende Aura des Verlorenen: Der *21st Century Schizoid Man* (King Crimson) und der *Nowhere Man* (The Beatles), der *Smalltown Boy* (Bronski Beat) und der *Iron Man* (Black Sabbath) lassen grüßen. Stimmungskanonen wie der fahrende Rumhändler *Poppa Joe* (The Sweet) bleiben dagegen kleine Lichter.

Für Typisierungen in Songs gibt es keine Grenzen. Und so werden Figuren gern auch mit geografischen Bezeichnungen verknüpft, was ihr Schicksal stellvertretend für ganze Regionen, sogar ganze Nationen stehen lässt: Wollen Songschaffende so etwas wie Heimatliebe, Ehrerbietung, regionalen Zauber oder Exotik zum Ausdruck bringen, lassen sie Figuren als *Mississippi Queen (Mountain)* oder *Witch Queen of New Orleans (Redbone)*, als *California Man (The Move)*, *Galway Girl (Ed Sheeran)* oder auch als *London Boy (Taylor Swift)* durch ihre Songs streifen; oder sie üben – wie in der Präsentation eines *American Girl (Tom Petty)*, gegebenenfalls einer *American Woman (The Guess Who)* – verhalten Sozialkritik. Das Ganze funktioniert auch mit einem selbstkritisch-verschwurbelten Blick in die Ferne, wie *David Bowies* berühmtes *China Girl* zeigt. Und dann gibt es da noch all die »Ladies« und »Sisters«, in deren Namen sich besonders romantische, besonders schicksalhafte Begegnungen und Lebenssituationen, Sehnsüchte, Abhängigkeiten und Obsessionen spiegeln: die *Lady in Black (Uriah Heep)* und die *Lady in Red (Chris de Burgh)*, die *Midnight Lady (Chris Norman)*, die *Lady Marmalade (Labelle)*, *Sister Golden Hair (America)*, *Sister Moonshine (Supertramp)* oder *Sister Morphine (The Rolling Stones)*.

Das alles sind, natürlich, Beispiele aus der angloamerikanischen Pop- und Rockmusik. Und wie handhaben es Songs aus dem deutschsprachigen Raum? Nicht ganz so facettenreich und gern ein bisschen arg bemüht. Das Spiel mit Namen von Prominenten ist in unseren Breitengraden eher schwach ausgeprägt – als einer der wenigen konnte *Falco 1985* mit *Rock Me Amadeus* global groß auftrumpfen. Ansonsten fallen einem vielleicht noch *Marianne Rosenbergs* Liebeserklärung an *Mr. Paul McCartney (1970)* und zwei eher fragwürdige Songs ein, die auf die eine oder andere Weise um Tennislegende Steffi Graf kreisen. Das war's dann aber auch beinahe. Nur ganz selten verbergen sich hinter Allerweltsnamen auch herzerreißende Geschichten aus dem wirklichen Leben – in Popsongs aus dem deutschen Sprachraum werden Namen wie Nina, Anita und Michaela, Anuschka,

Jenny oder Josie von Songschreibern vor allem wegen ihres Wohlklangs und ihrer Singbarkeit gewählt, und eben nicht, weil sich dahinter autobiografische Verstrickungen verbergen, die verarbeitet werden müssen. Was dann auch zu besonders seltenen Namenskonstruktionen wie in **Michael Holms** *Nur ein Kuss, Maddalena* (1970) führt – und immerhin zu charmant-gezwungenen Spielereien wie in *Benjamin*, einem 2012 erschienenen Song von **Anna Depenbusch**, in dem die störenden nächtlichen Beischlafgeräusche aus der Nachbarwohnung mit dem dahingepappten Namen des Mannes verbunden sind: **Ben-Ja!-Ja! ..., oh, Ben-Ja!-Ja! ...** und so weiter und so fort. Eher Auswüchse des sorglosen Umgangs mit fiktiven Namen sind unangenehm klingende Typisierungen wie **Heinos** *Die Schwarze Barbara* (1975), die wahlweise an ein männermordendes Monster oder an eine als inakzeptabel empfundene ethnische Herkunft denken lässt, obwohl sie doch nur durch ihr schwarzes Haar und ihren purpurroten Mund heraussticht. Bei *Gisela (Isch möschte nischt)* von **Horst Schlämmer** alias **Hape Kerkeling** (2007), beim *Presslufthammer B-B-Bernhard* von **Torfröck** (1978) oder bei **Hannelörsche**, *ich beiß dir gleich ins Öhrsche* aus dem **Rodgau-Monotones**-Song *Hallo, ich bin Hermann* (1985) steht dagegen vor allem der Klamaukfaktor im Vordergrund.

Was Archetypen in Kombination mit geografischen Bezeichnungen betrifft, imitiert man in unseren Breiten lieber die anglo-amerikanischen Vorbilder, als sich an lokale Gegebenheiten anzupassen: So besingt **Mary Roos** sehnsüchtig einen letztlich unerreichbaren *Arizona Man* (1970) und **Michael Holm** nicht weniger leidenschaftlich ein *Arizona Girl* (1971) – beides sind deutschsprachige Versionen eines englischsprachigen Hits des Südtirolers und späteren Starproduzenten **Giorgio Moroder**. Einen Saarland-Karl, ein Marienborn-Mädchen oder gar einen Meck-Pomm-Macker aber sucht man in Hits aus Deutschland vergebens. Schon klar, ein Lied wie **Boney Ms** *Bahama Mama* (1979) – über eine Mutter in der Karibik, die verzweifelt versucht, ihre sechs schönen Töchter unter die Haube zu bringen –

lässt sich eben unbeschwerter dahinträllern als eine auf Konsensfähigkeit zielende Ode an einen strammen Typen aus dem Bayerischen Wald.

Mediterran angehauchte Romantik ist Trumpf in Popsongs aus dem deutschsprachigen Raum, vor allem im Schlager. Kein Wunder, dass dabei die Geliebte – wie in *Pretty Madonna* von **Costa Cordalis (1979)** – schon mal zur adretten Marienfigur stilisiert wird, der man – wie **Bata Illic 1974** in *Schwarze Madonna* – noch einen zusätzlichen mystischen Anstrich verleihen kann. Aber es reicht ja auch schon, der Herzensdame einfach einen italienischen Begriff als Namen zu geben, um einen Hauch Exotik zu kreieren, und wenn es nur das italienische Wort für »Sonntag« ist. So besingt **Bernhard Brink** eine schöne Frau namens *Domenica (1999)*, die im Begriff ist, das Song-Ich zu verlassen, was nicht nur für reichlich Herzschmerz sorgt, sondern auch für unschlagbare Verse wie diesen: **Ich wart auf dich bei einer Flasche Rotwein. Ich rauch viel zu viel, obwohl ich gar nicht rauch.** Aber halt, handelt es sich nicht um die Coverversion eines Songs von **Zucchero**? Schon, ja. Doch das Original heißt eben nicht »Domenica«, sondern *Diamante*. Ob dann **Semino Rossis** Lovesong *Bella Romantica (2013)* überhaupt noch eine Person, vorzugsweise die Geliebte, adressiert oder schon einen alles fortreisenden Glückstaumel sprachlich verdichtet, muss jede Hörerin und jeder Hörer für sich selbst entscheiden.

Auch das Gefühl der Zuversicht scheint sich für manche Songwriter:innen gleich noch intensiver vermitteln zu lassen, wenn man es mit etwas Italo-Flair anreichert. Das könnte der Grund für **Drafi Deutschers** Text zum auch von ihm komponierten Song *Mama Leone* gewesen sein, der **1978** erst mit Verzögerung und letztlich in der Interpretation des aus Palermo stammenden Sängers **Bino** zum Hit wurde. Die »Löwenmutter« ist eine Engelsgestalt, die Hoffnung bringt und alles gut werden lässt. Ja, da ist schon einiges an Pathos im Spiel, aber sei's drum. Albern wird es aber, wenn all die Mamas und Domenicas mehr schlecht als recht zusammengewürfelt werden, um der Beschrei-

bung einer eher banalen Lebenserfahrung etwas mehr Esprit zu verleihen. So trägt die Mutter, die 1987 in einem Song von **Andy Borg** wehmütig ihrem erwachsen gewordenen und endlich in die Fremde ziehenden Sohn nachschaut, den grotesken Namen »Mutter Sonntag«, *Mama Domenica*. Der Text dazu wartet außerdem mit einer irritierenden Zeile auf: **In deinem Herzen bleibt sein Platz immer frei, Mama Domenica**. Die Frage muss erlaubt sein: Sollte der Platz des Sohnes im Herzen der Mutter nicht auch dauerhaft vom Sohn besetzt sein, statt ewig frei zu bleiben? Vielleicht ist das ja besonders spitzfindig. Oder einfach nur ein kleiner Lapsus? Bei Andy Borg weiß man nie ... Mindestens ebenso banal wie eine ihren Sohn vermissende Mutter ist ein Vater, der Acht gibt, dass sein Töchterchen und ihr Freund hinter verschlossenen Türen keinen amourösen Unfug treiben. Wie hölzern würde es klingen, ginge es um einen Jungen namens Martin, ein Mädchen namens Petra und ihren Vater Manfred! Und wie interessant, ja richtig temperamentvoll klingt es, wenn es um einen Chico, seine Freundin Rosita und deren Papa Don Pedro geht! Mit *Don Pedro* (1977) unterstrich **Costa Cordalis**, dass sich südländisches Flair auch dann intensiv entfaltet, wenn es griechisch-spanisch geprägt ist.

Typisch deutsch und eher negativ konnotiert ist die Figur des **Kowalski**, die mal im Singular und mal im Plural, etwa in Gestalt von »Stammtischkowalskis«, durch den einen oder anderen schrägen Song von **PUR** streift. Eindeutig angloamerikanisch geprägt sind schließlich die Vorbilder, die **Dieter Bohlen** für sein Bandprojekt **Modern Talking** aufmarschieren ließ, und das in beachtlicher Zahl. Sein *Brother Louie*, der doch bitte die Frau gehen lassen soll, die das schmachtende Song-Ich liebt, hält sich 1986 noch einigermaßen an lyrische Konventionen. Doch bei anderen seiner Kreationen lässt es Bohlen ordentlich krachen – und knirschen. Da gibt es – ebenfalls 1986 – eine Asiatin namens *Lady Lai*, die eigentlich »Lady Lei« gesungen werden müsste, aber wie die Dylan'sche »Lady Lay« komplett englisch adressiert und mit tief sinnigen Versen wie den folgenden beschworen wird:

Stay, I love your Chinese eyes. Please, stay 'cause you're a big surprise. Da verliebt sich ein Einsamer am Laptop in eine Dame aus dem Internet, vermutlich aus einem Computerspiel, doch statt von einer »Virtual Mama« oder vielleicht einem »Game Girl« schwärmt er in kompletter Gefühls- und Begriffsverwirrung von einer *Mrs. Robota* (2002). Charakterisiert wird die Unerreichbare ebenso folgerichtig wie sinnfrei mit den Worten: **You're high and low and just between**, was kaum noch zu top-pende Erregungszustände hervorruft: **But more and more I like you more than just before ...** Ähnlich aufwühlend, aber auch aus allen möglichen anderen Songs zusammengeklaut sind die Gefühle, die der Liebende 1999 im Song *Taxi Girl* für eine *sexy Taxi Lady* äußert: **I'm tossing and turning 'cause my heart is burning. Tell me your heart will go on, and if you will be clever, it's always and ever. I'll die for you.** Was es schließlich genau mit der Taxi-Metaphorik auf sich hat oder wer hier wen auf welche Weise durch die Gegend respektive durch sonderbare Gefühlswelten kutschiert, scheint der Sprecher selbst nicht zu wissen, sonst würde er im Refrain kaum jauchzen: **Be my taxi taxi girl in my secret taxi world. Be my taxi taxi girl, it's a strange and secret world.** Bleibt noch die ominöse Dame mit dem verbalromantischen Doppelwumms – jene *Cheri Cheri Lady*, die 1985 mit ähnlich delirios collagierten Liebesbekundungen wie den eben zitierten bedacht wurde und schon durch ihren Namen für Stirnrunzeln sorgte. »Cheri« mit Betonung auf dem I ist eigentlich das französische Wort für »Liebling«, doch die Aussprache bei Modern Talking klingt eher wie ein Mix aus den englischen Wörtern *cherry* (»Kirsche«), *cherish* (»wertschätzen«) und *sharing* (»teilen«). Was letztlich auch den sprachsensibleren Gemütern in der Hörerschaft ein fatalistisches Gefühl von **Goin' through a motion** verschafft ...

In puncto Namedropping zeigen sich nur wenige deutschsprachige Songwriter:innen so kreativ wie **Udo Lindenberg**, der 1974 mit *Rudi Ratlos* und *Johnny Controletti* oder 1975 mit *Wotan Wahnwitz* gleich eine ganze Riege von Figuren mit sprechenden

Namen in seinem Œuvre aufmarschieren ließ. Oder wie **Reinhard Mey**: Der benutzt hin und wieder Pseudonyme, zu denen auch ein gewisser Alfons Yondrascheck gehört. Und dieser Alfons Yondrascheck geistert dann und wann durch die Songs von Reinhard Mey. In **Ankomme Freitag, den 13.** aus dem Jahr **1969** etwa erhält das Song-Ich ein Telegramm, in dem eine ominöse Christine einen Blitzbesuch ankündigt, und wird dadurch in helle Aufregung versetzt. Inmitten der sich anschließenden kopflosen Wohnungsaufräumaktion klingelt das Telefon und jemand möchte Alfons Yondrascheck sprechen – doch der Anrufer hat sich offenbar verwählt: **Noch sechseinhalb Stunden, jetzt ist es halb acht. Vor allen Dingen ruhig Blut, mit System und mit Bedacht. (...) Das Telefon klingelt. Nein, ich schwöre: falsch verbunden, ich bin ganz bestimmt nicht Alfons Yondrascheck – noch viereinhalb Stunden.** Es ist schon ziemlich hintersinnig, sich selbst im eigenen Song anrufen zu lassen und dann zu behaupten, man hätte nichts mit dem Herrn zu tun ...



Ewige Joints und Gänseblümchen

*Kosmisches und anderes Geschwurbel
mit Witthüser & Westrupp, Eloy, Can & Co.*

Ach, was waren das Zeiten ... Als Songs noch *Splish Splash* oder *Wir jungen Leute* hießen und nichts außer »Tutti Frutti« propagieren wollten. Doch irgendwann wurde es kompliziert. Schuld waren die Sixties: das Jahrzehnt im Allgemeinen, die Achtundsechziger im Besonderen. Der eine oder andere Maharishi, das Wirtschaftswunder und die Entdeckung der Werke J. R. R. Tolkiens durch Jugend- und Gegenkultur taten ein Übriges. Seitdem lieben es Apologeten der Songpoesie, in höhere geistige Regionen vorzustoßen – manchmal auch in Regionen, in denen extremer Sauerstoffmangel herrscht.

Die wilde, freie Musik (post-)pubertierender Revoluzzer war besonders wild und frei in der Bundesrepublik, wo sich diverse Bands, Bandkollektive und -kommunen anschickten, angloamerikanische Vorbilder hinter sich zu lassen und eine eigenständige Form der Rockmusik zu entwickeln. Improvisation, Experimente und das freie Spiel mit Klischees und Versatzstücken resultierten in einer Musik, die im Ausland ehrfürchtig »Krautrock« genannt wurde: ebenso anstrengend wie faszinierend und häufig auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und künstlicher Verrenkung wandelnd, zwischen Genie und Wahnsinn, zwischen verschmitzt und verhuscht, zwischen Vision und Halluzination. Ein paar Schlaglichter müssen hier reichen.

Can, Spoon (1971)

Gesang ist ein Instrument und Sprache ein Material, das man beliebig bearbeiten und formen kann, jenseits von Botschaften und Bedeutung – so könnte das Programm für einen Teil der Krautrock-Szene lauten. Bestes Beispiel: die Kölner Band Can, die 1971 mit einem überraschend gefälligen Stück namens *Spoon* um die Ecke kam. Mit seiner schaurig-schönen Stimmung durfte es sogar als Soundtrack zum dreiteiligen Krimistraßenfeger *Das Messer* erhalten. Das Tolle am von Damo Suzuki mit viel Hall auf der Stimme dahingenuschelten Text: Er hört auf den Titel »Löffel, läuft aber im Film »Das Messer«. Haha, witzisch! Und:

Er ist kaum zu verstehen. Nur die noch lebenden Bandmitglieder dürften den genauen Wortlaut kennen – die schon verstorbenen haben ihn mit ins Grab genommen.

Im Internet kursieren mehrere Lyrics-Versionen, die sich aber nur bedingt mit dem decken, was man selbst herauszuhören glaubt. Doch auch Letzteres ergibt so gut wie keinen Sinn. Was ich letztlich herauszuhören glaube, liest sich folgendermaßen: **Carry a moon in the afternoon, hiding a spoon she will be soon. Wave me fork, weeds a knife, speaks me a joke, she sets me alive. Oh, sit down on my chair where nobody want to care ...** Da wird mit Besteck hantiert, da werden Witze gemacht, der Mond wird zur Erhellung des Nachmittags hereingetragen, und irgendwo sitzt irgendwer achtlos oder unbeachtet auf einem Stuhl. Was das bedeuten soll? Alles und nichts. Von Eindrücken aus einem Heim für Demenzkranke bis hin zu einer per Zufallsprinzip erstellten Wortfolge ist alles möglich. So wie auch die Grammatik hinten und vorn nicht stimmt. Am Ende scheint das Lautmalerische hier entscheidend zu sein, das Beschwören einer *spooky* Atmosphäre – und das Befeuern der Fantasie der Fans. Ist mit dem Bandnamen Can das Verb für »können«, »dürfen« gemeint oder das Substantiv »Büchse«? Auch das muss man sich als Fan selbst zusammenreimen.

Witthüser & Westrupp, *Oriente* (1971)

Zu Krautrock-Zeiten ewiger Geheimtipp, heute Liebenswertes Spinner-Kult: Bernd Witthüser und Walter Westrupp, zwei Essener Liedermacher, die musikalisch und textlich einen weiten Bogen von Folk- und Protestsongs bis hin zu psychedelischen Eskapaden spannten. Das längst legendäre Label Ohr bot ihnen die passende Heimat. Mal sangen W & W zu schlichten Arrangements *Lieder von Vampiren, Nonnen und Toten*, mal ließen sie es mit Flöte, Bongo, Triangel und Xylophon ordentlich schep-pern und quietschen. Dann schickten sie sich selbst via Joint auf ausgedehnte Trips und Reisen oder sie versetzten sich in das Be-

wusstsein eines kleinen Hundes namens Karlchen, der wahrlich kosmische Abenteuer erlebt. So wie auf dem Album *Trips und Träume*, das neben *Lasst uns auf die Reise gehen*, *Nimm einen Joint, mein Freund* und *Karlchen* auch den Song *Oriente* enthält – vielleicht schon ein Vorgeschmack auf die nachfolgende LP *Der Jesuspilz* mit seiner Neuinterpretation des Evangeliums und dem Geraune um eine merkwürdige Uressenz namens Brösel.

Oriente präsentiert sich über knapp acht Minuten hinweg als hypnotischer Mix aus Mittelalterfolk und Choral, aus Hare-Krishna-Mantra und Led Zeppelins *The Battle of Evermore*. Die gesprochenen Lyrics sind zwar grammatikalisch völlig in Ordnung, doch das geschilderte Szenario ist ... sagen wir ... speziell. Da mündet die Sehnsucht nach fundamentaler Veränderung in Transzendenz und einer gigantischen Haschparty im Himmel, auf der nicht nur Petrus, sondern auch die sieben Erzengel begeistert mitkiffen. Heilige Scheiße!

Hier zur Abwechslung der komplette Text in einem Rutsch, zum Schmunzeln und – schon, ja – Genießen: **Auf der Suche nach einem neuen Weg klopfen wir an die Himmelstüre. Ein Mann namens Petrus öffnet ganz sacht, und er fragt: »Seid ihr es, die da kommen sollen, uns den Shit zu bringen?« Wir streichen aus alle, die wir kennen, uns eingeschlossen, und wir treten ein in den ewigen Frühling. Wir sehen die himmlischen Heerscharen mit den ewigen Joints auf ihren Wolken sitzen, und ihr Gesang steigt unaufhaltsam in den Händen der Sonne. Die sieben Erzengel bringen unsere ewigen Joints, und gemeinsam schweben wir zu den immergrünen Liegewiesen, und wir stimmen ein in den Lobgesang der Engel auf Lordy Drug.** Das ist alles so sanft, so friedlich und so ewig, dass sich irgendwann auch sehr unbiblische Ausdrücke wie »Shit«, schon etwas quer liegende Alltagsbegriffe wie »Liegewiesen« und die gewagte kindlich-wortspielerische Verschmelzung von Gott, dem Herrn (»Lord«), mit einem Herrn der Drogen (»drug lord«) im Marihuana-Dunst auflösen.

Scorpions (1972–75)

Mit ähnlichen Englisch-Skills warteten die **Scorpions** aus Hannover auf, die längst zu den internationalen Hardrock-Superstars gehören, in ihrer Anfangszeit aber gern auch schwurbelige Schuld-und-Sühne-Geschichten erzählten oder spinnerten Visionen nachhingen. Krautrockiger, als man heute vermuten würde ... **Inheritance** vom 1972er Debütalbum *Lonesome Crow* beispielsweise scheint irgendetwas mit Geldschulden zu tun zu haben, so ganz klar geht das aus dem Wortsalat nicht hervor. In einer unsterblichen Zeile darf das Song-Ich von Vorstellungskräften berichten, die in sein Hirn kamen: **Imaginations came into my brain.**

Der Song *Drifting Sun* vom zweiten Album *Fly to the Rainbow* (1974) wiederum erzählt von einsam auf Steinen herumsitzenden Typen und Tramps, die im feuchten Dunst leben, während, ähm, Gänseblümchen den Berg herunterrollen und niemand im Tal ist: **Well, sitting on a stone, sitting all alone, daisies are rolling down the mountain. Well, see the lonesome tramp who's living in the damp, nobody's in the valley.** Puh, ganz harter Stoff, der hier verhandelt wird! Auch aus dem weiteren Textverlauf wird man nicht besonders schlau, im Gegenteil: Irgendwann wird's sprachlich schief und mächtig apokalyptisch, denn die Erzählstimme berichtet, dass die weiße bleiche Samtherbstsonne verblassen und vergessenes Leben jetzt in endlosem Grau aufhören werde: **White pale velvet autumn sun will fade away, forgotten life will finish now in endless gray.** Zu doof, dass man das Wörtchen »end« unbedingt in »endless gray« unterbringen wollte, sonst hätte man treffender »life will end« singen können.

Skizzenartige Lyrics mit Versen, die das schwankende Sprachgebäude beinahe zum Einsturz bringen, kennzeichnen auch den Song *Living and Dying* vom 1975 erschienenen dritten Album *In Trance*. Das Ganze schleppt sich erst mal langsam und mollig dahin. Viele Worte werden gemacht, doch lässt man all die Wie-

derholungen weg, dann bleiben eigentlich nur wenige Textzeilen übrig. In ihnen beschreibt der Sprecher sein schmutziges, hässliches Zuhause und seine unerfüllten Sehnsüchte. Na toll. Ob es aber diese schreienden, weinenden Sehnsüchte sind, die leben und sterben zugleich, oder ob der Sprecher sich selbst damit meint, bleibt unklar: **In the dirty old city there is my home. Nothing really looks pretty, and I've been alone. And in my heart many wishes are crying, living and dying.**

Spannend scheint es zu werden, als unser Held einen magischen Stein im Haus der Dunkelheit erwähnt. Und hier wird ganz klar eine Erwartung geweckt: **In the house of darkness there's a magic stone.** Wow! Aber was macht der gute Mann, der uns hier so traurig auf die Folter spannt, als Nächstes? In etwa das, was auch der zerstreute Loverman in *Mendocino* gemacht hat – wir erinnern uns: der Autofahrer, der einfach den Namen der schönen Anhalterin vergaß. Bei den Scorpions besteht der Abtörner darin, dass das Song-Ich den eben noch so aufregend ins Spiel gebrachten Wunderstein schlicht nicht wiederfinden kann. Das dumme Ding hat einfach aufgehört zu leuchten und dabei offenbar auch Gegenwart und Vergangenheit aus dem Gleichgewicht gebracht: **But I couldn't find it 'cause the shine is gone.** Na prima. Damit ist von einem Moment auf den nächsten die Luft raus. Der Song kann sich zum Ende hin – **And in my heart many wishes are crying** – so dramatisch steigern, wie er will, er kommt auf keinen grünen Zweig mehr, erst recht nicht auf den Punkt. Was hin und wieder auch für die Band im nächsten Abschnitt gilt.

Eloy, *Sphinx* (1981)

Von Merlin bis Poseidon, von Atlantis bis ins alte Ägypten, von Plato bis Jeanne d'Arc, von der Lilie bis zur Sonne, von den tiefsten Tiefen der menschlichen Seele bis in die weitesten Weiten des Universums, und das alles mittels Gedankentrip oder via Zeitreise: Wenn es um Mythen und Mystik, Untergang und Er-

leuchtung, Schuld und Erlösung geht, dann sind Eloy um keinen Song verlegen, ob sphärisch oder ätherisch, ob rockig oder bombastisch. Dass Bandgründer Frank Bornemann das erfolgreiche Hannoveraner Prog-Rock-Projekt auch nach über 50 Jahren immer wieder mit Leben füllt, nebenbei jüngeren Acts wie den Guano Apes als Produzent auf die Sprünge geholfen hat und clever auch mal angesagte Stars à la Alice Merton in den Ausbau seines Œuvres einzubinden weiß, macht ihn zu einer der interessantesten Musikerpersönlichkeiten Deutschlands. Da verzeiht man ihm gern den Kitsch und das bisweilen esoterisch anmutende Geschwurbel, das er und seine Leute regelmäßig und mit großer Zuverlässigkeit auf ein internationales Publikum loslassen.

Seit jeher singt Bornemann auf Englisch. Und das hat immer wieder Kontroversen ausgelöst, denn Aussprache und Betonung des Frontmanns sind verlässlich gewöhnungsbedürftig. Textet er selbst, so gab er 2019 den *Dresdner Neuesten Nachrichten* zu Protokoll, dann hat er oftmals *native speakers* an seiner Seite. Phasenweise aber traten auch andere Bandmitglieder als Texter auf den Plan. Entsprechend uneinheitlich und teils krude fällt das lyrische Eloy-Output aus. Für das 1981er Album *Planets* finden sich im Internet unterschiedliche Angaben zu Komposition und Text, mal werden Bornemann und Sigi Hausen als Verantwortliche für sämtliche Stücke genannt, mal die gesamte Band. Das gilt auch für den Song *Sphinx*, der die Idee des Selbsterfahrungstrips – sagen wir es vorsichtig – auf die Spitze treibt.

Da berichtet ein Ich-Sprecher in epischem Präteritum und in Präsens, wie er, als ginge er eben schnell Zigaretten holen, die ›himmlischen Pforten des Lichts‹ (**celestial gates of light**) und die ›weltlichen Sphären‹ (**worldly spheres**) hinter sich lässt, um in ›unbekannten Atmosphären‹ (**atmospheres unknown**) den ›Planeten der Stille‹ (**planet of silence**) zu erreichen. Offenbar sucht er – warum und weshalb, ist wurscht – nach einem Wesen namens *Sphinx*, das, auf seinem Thron sitzend, eine ›einzigartige Aura‹ verströmt: **Ancient tales have told of sphinx on his**

throne, create an aura unique. Der überlegene Geist dieses Wesens benötigt tatsächlich weder Raum noch Zeit, bewegt sich aber lustigerweise durch Zimmer aus »Jetzt« und »Vergangenheit« und lässt dabei wie selbstverständlich auch die Zukunft hinter sich: **His superior mind doesn't need space or time. Pass through rooms of 'now' and 'past' and leave the future way behind.** Schließlich gelangt der Sprecher zum »Palast der Ewigkeit« (**palace of eternity**), wo er die »Bücher der Weisheit« sucht (**wisdom's books I search**) und schließlich den Sphinx zur Rede stellt: **And finally I confront him.**

Und dann passiert etwas mit dem Ich-Erzähler: Überwältigt und beklommen zugleich, fühlt er sich erleuchtet vom Sphinx'schen Charisma, blickt in stechende Augen voll unsichtbarer Geschichten und spürt, tatsächlich, wie überlegen das Gegenüber seinem Schicksal ist: **He silently gazes with a piercing look, I'm overpowered and struck by anxiety. His charisma enlightens me, his eyes tell tales I couldn't see. Sphinx is superior to my fate.** Ja, klar.

Am Ende breitet das Wesen seine Schwingen aus und schwebt dem hellsten Stern entgegen, der jemals gesehen wurde: **One last glance, he turns away and spreads his wings, slowly rising, soars up to the heights. The brightest star yet seen comes into sight ...** Ein schickes Ende, wirklich, und doch lässt die Geschichte das Publikum ratlos zurück. Worin genau die Erleuchtung des Sprechers besteht, bleibt ebenso unklar wie die Frage, wie er wohl wieder nach Hause gekommen ist.

Ach ja, die Sphinx ... Oder besser: *der* Sphinx. Die männliche Form verweist auf die altägyptische Tradition, die Darstellung des Pharaos als Sonnengott. Dazu passt, natürlich, der »hellste Stern« im Text. In der weiblichen Form und mit Flügeln wiederum wurde das Mischwesen bei den alten Griechen verehrt, als Wächterin vor Gräbern und Tempeln, die Reisende tötet, wenn sie die von ihr gestellten Rätsel nicht lösen können. Eloy beschreiben einen männlichen Sphinx mit Schwingen – das heißt, sie mischen munter verschiedene Traditionen und Deutungen,

zu denen sich im Lauf der Jahrhunderte auch die eines Symbols für Rätselhaftigkeit und Ewigkeit gesellt hat.

Aber was genau soll ihr Song *Sphinx* nun darstellen? Eine Allegorie auf die Rätselhaftigkeit unserer Existenz? Auf die Bedeutungslosigkeit einer ignoranten Menschheit und des Planeten Erde, wenn man beide im Kontext eines zeitlosen, unendlichen Universums betrachtet? Handelt es sich um eine postpubertäre Collage aus möglichst mystisch, tiefsinnig klingenden Phrasen und Wendungen? Oder steht hier einfach nur jemand unter Drogen? Die Textstelle, in der das Sphinxwesen weder Raum noch Zeit benötigt, sich aber durch Zimmer aus Gegenwärtigem und Vergangenen bewegt, hat mich nachhaltig beeindruckt. Sie sagt mir: So ein bisschen Zeit und Raum können eigentlich ganz nützlich sein im Alltag.

Fazit: Man kann sich zu diesem Eloy-Song in hochtrabenden Spekulationen und philosophischen Betrachtungen ergehen. Man kann sich aber auch auf die feine Musik mit ihrem majestätischen Gestus, auf den schweren Groove und die fette Soundproduktion konzentrieren, dabei die Lyrics komplett links liegen lassen. Frei nach dem Motto: Words don't come easy ...



»Crazy like a fool«

*Mini-Lyrics oder: Arg Kurzes von Silver Convention,
Boney M, Kraftwerk und Scooter*

Es ist ein Phänomen, das eine eigene längere Abhandlung verdient hätte: Vier-, Drei-, Zwo- und Einzeiler im Song. Bizarre Statements und ein hohes Maß an Repetition sind die prägenden Merkmale. Die bekanntesten Beispiele kommen aus dem anglo-amerikanischen Raum, aber auch Acts aus Deutschland haben bemerkenswerte Beiträge geleistet. Die kleinste Einheit dieser Mini-Lyrics dürften Songtitel sein, die im Verlauf des Stücks mehr oder weniger oft wiederholt werden. Wobei das Spektrum von kurzen Zwischenrufen wie in *Tequila* (**The Champs, 1958**) und *Pick up the Pieces* (**The Average White Band, 1974**) bis hin zu beinahe nervtötender Redundanz reicht – man denke hier nur an das französische Dance-Duo Daft Punk und seinen Welthit *Around the World* (1997).

Sinnhaftigkeit ist von solchen Stücken natürlich kaum zu erwarten. Spannender sind da schon Songs, deren Texte zwei, drei und vier Zeilen enthalten. Es ist ein anspruchsvolles Genre, und so überrascht es nicht, dass sich auch die experimentierfreudigen Beatles darin versuchten: **Why don't we do it in the road?**, fragten sie 1968 provokant im gleichnamigen Song, nur um eine nicht minder kontroverse Behauptung hinterherzuschieben: **No one will be watching us – why don't we do it in the road?** Sex in der Öffentlichkeit, und niemanden interessiert's? Da war wohl einiges an Wunschenken – oder Koketterie – im Spiel.

Pendulum hieß eine australisch-britische Drum-'n'-Bass-Band, die 2008 den Sechseinhalb-Minuten-Track *9.000 Miles* herausbrachte: Der einzige Gesangspart bestand aus dem langgezogenen Vortrag der beiden Verse **It's 9,000 miles back to you and I still feel like home is in your arms**. Das klang sehnsüchtig und packte emotional, Experiment: gelungen! Eher auf der rätselhaften Schiene fuhr 2007 die **Band of Horses**, und zwar im Song *Is There A Ghost*. Darin heißt es: **I could sleep when I lived alone. Is there a ghost in my house?** Kryptisch fürwahr, aber gar nicht so übel. Denn wer diese Mini-Lyrics ein paar Momente lang ins seinem Kopf herumspuken lässt, bekommt Ideen von möglichen Zusammenhängen und Ereignissen im Hintergrund.

Weniger gelungen wirkt dagegen *School* (1989), ein Song, den die Kultband **Nirvana** auf ihrem Album *Bleach* veröffentlichte: Die ständig wiederholten Verse **Won't you believe it? It's just my luck. No recess. You're in high school again** klingen uninspiriert und wecken nur wenig Textforschergeist. Möglicherweise sind sie eins dieser Zufallsprodukte: unter Stress entstanden, kurz bevor die Studioaufnahme anstand.

Als augenzwinkernde Minimalisten wiederum erwiesen sich **Kraftwerk** aus Düsseldorf. Ihr Song *Taschencomputer* beschrieb 1981 in wenigen sympathisch naiv anmutenden Versen den technologischen Wandel und neue Kompositionsprinzipien: **Ich addiere und subtrahiere, kontrolliere und komponiere. Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand. Und wenn ich diese Taste drück, spielt er ein kleines Musikstück.**

Die Königsdisziplin unter den Mini-Lyrics ist und bleibt jedoch der Oneliner. Meister dieser Disziplin sind zweifelsohne **Pink Floyd**: **One of these days I'm going to cut you into little pieces** ließen sie 1971 eine verzerrte Stimme mitten im treibenden Rockstück *One of These Days* drohen, und schon spulte sich in den Köpfen des Publikums ein Horrorfilm ab. ›Irgendwann werd' ich dich in kleine Stücke schneiden!‹ Huaaah, das brachte die Fantasie in Bewegung! Schon zwei Jahre zuvor hatten Pink Floyd auf ihrem Doppelalbum *Ummagumma* im Neunminutensong *Careful With That Axe, Eugene* die geflüsterte Titelzeile in einen markerschütternden Schrei münden lassen. ›Vorsicht mit der Axt, Eugene ... Aaaaaaaarrrrrrrgh!‹ – auch dazu konnten Hörer:innen die opulentesten Schreckensszenarien fantasieren. Natürlich markierte hier der Songtitel ebenfalls schon den gesamten Songtext, doch in Kombination mit dem furchtbaren Geschrei ergab sich ein ganz anderer Effekt als in Stücken wie *Tequila* und *Pick up the Pieces*.

Mit einer Portion gutem Willen lässt sich behaupten, dass nur der deutsche Produzent Frank Farian an diese Tradition anzuknüpfen vermochte. Huch, ja wann und wie denn das? Na, 1976 – und indem er für sein Dance-Projekt **Boney M** mit tiefer

Stimme den seltsamen Satz **She's crazy like a fool** ins Mikro grummelte, um gleich darauf eine Damenriege säuseln zu lassen: **wild about Daddy Cool**. So bekloppt das Ganze formuliert war (Sie ist verrückt wie ein Dummkopf!), so konkret konnte man sich eine Geschichte dazu ausmalen, etwa leidenschaftliche Auseinandersetzungen zwischen einer temperamentvollen Mama und ihrem verantwortungslosen (Sugar-)Daddy. Und das eingängig umgesetzte Call-and-Response-Prinzip in diesem Ein- bis Anderthalbzeiler versprühte immerhin eine gewisse Eleganz.

Spätere Oneliner bewegten sich dann eher auf Scooter-Niveau. Scooter versprühen den »rauen Charme des Unrunden« meist im Dance-Sektor. Als H. P. Baxxter, der Frontman der Truppe, anno **2000** zu flotten Euro-Techno-Beats nicht mehr als immer wieder **I'm the cowboy, I'm the space cowboy** vor sich hin rezitierte, klang das höchstens nach einer leeren Versprechung – und mitnichten nach einer auf ihren Kern reduzierten kleinen Geschichte. Da sehnte man sich fast nach alten Boney-M- und Disco-Zeiten zurück, die aus deutscher Sicht noch einen weiteren Coup hervorgebracht hatten: Aus München in die Welt und bis an die Spitze der US-Charts schickten Silver Convention ein charmantes kleines Musikstück über ein fliegendes Rotkehlchen, ungelogen! **Fly, Robin, Fly (1975)**, möglicherweise inspiriert von einem quirligen Vorgänger aus den Fifties, Bobby Days Rockin' Robin, bestand aus der ständig wiederholten einen Textzeile **Fly, robin, fly up, up to the sky** und verzückte trotz lyrischer Grausamkeit ein globales Diskothekenpublikum. Der Song gehört mit Sicherheit zu den unerhörtesten Hits der Popgeschichte, wohl auch weil die drei Sängerinnen des Projekts, darunter Penny »Lady Bump« McLean, den bescheuerten Text suggestiv sphärisch, ja geradezu »bedeutungsvoll« vortrugen.

By the way: Ich habe Lyrics für einen Dancefloor-Walzer in der Schublade, an denen ich wirklich sehr lange getüftelt habe. Sollte es mal mit dem Bücherschreiben nicht mehr klappen, werde ich diese Lyrics hervorkramen und möglicherweise Millionen

damit scheffeln. Der Text transportiert eine herzerwärmende, hoffnungsvolle Botschaft, zusätzlich schielt er auf die lukrative Homebaking-Szene. Er geht so: **Geh auf, Hefeteig, geh auf, dann komm'n die Pflaumen drauf ...**, Betonung bitte auf den Silben »auf«, »He«, »auf«, »komm'n«, »Pflau« und »drauf«. Vielleicht könnte noch jemand euphorisiert »Temperature's rising« und/oder »Pump up the cream« dazurufen. Das wäre dann gleich bilingual und prädestiniert für die Toppositionen der internationalen Charts.

Die etwas andere Songtextanalyse

Eine vergnügliche Sprachreise durch die wundersame Welt der Songtexte: Michael Behrendt führt durch alle Formen songlyrischer Pannen. Unverwüstliche Gassenhauer wie »Anita« oder »Wahnsinn« werden ebenso auf ihre Formulieringsstärke hin abgeklopft wie jüngere Charts-Erfolge, von »Alles an dir« (Mike Singer) bis »Kaleidoskop« (Johannes Oerding).

Michael Behrendt:
Mein Herz hat Sonnenbrand
Über schiefe bis irrwitzige
Songtexte aus 60 Jahren
deutscher Popmusik
Hardcover
233 S.
€ (D) 20,00
ISBN 978-3-15-011434-6

