

SWR2 Essay

Ich könnt´heulen

Vom deutschen Schlager

Von Wolfgang Buschlinger

Sendung: Montag, 27. Januar 2020

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Iris Drögekamp

Produktion: SWR 2017

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Service:

SWR2 Essay können Sie auch als Live-Stream hören im **SWR2 Webradio** unter www.swr2.de oder als **Podcast** nachhören: <http://www1.swr.de/podcast/xml/swr2/essay.xml>

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Jedes Mal, wenn ich diesen Schlager höre, tut sich mein Herz auf und ich schmelze dahin vor Sehnsucht und Glück. Vor allem Glück. Ich meine das ohne jeden Anflug von Ironie. Ich weiß, so etwas zu sagen, ist ein Wagnis. Denn wer sich als erwachsener Mensch, als Mann noch dazu, und dann noch als Mann, der mit Doktor betitelt ist, zum Schlager und damit notwendigerweise auch zur Naivität des Schlagers bekennt und diese sogar so sehr affirmiert, dass er sich am liebsten in ihr suhlen möchte – der exkommuniziert sich aus der Gesellschaft der Rechtschaffenen. So ist das nun mal. Doch unter uns gesagt: lieber exkommuniziert als erlebnisarm. Und deshalb muss ich dieses Wagnis einfach eingehen und genau schildern, was mit mir passiert, wenn ich „Winter in Canada“ höre. Ich versuche es so: „Winter in Canada“ ist ein Lied, das mir eine Welt eröffnet, in die ich mich nicht nur für seine Dauer, sondern weit darüber hinaus, hineinzuträumen sehne. Die Ereignis-Welt des Liedes wird mir dabei genauso aufgespannt, wie ein dreidimensionaler Raum aufgespannt wird von seinen Basis-Vektoren. Die drei Basis-Vektoren in „Winter in Canada“ sind: Jahreszeit, Landschaft und Zuneigung. Soviel zum Setting. Jetzt kommt noch etwas dazu. Denn in diese von mir schon als bezaubernd wahrgenommene Ereigniswelt hinein eröffnen sich die Schilderung und das Erlebnis einer großen unschuldigen Liebe.

Die Melodie und der Rhythmus sind dabei genauso elementar wie die Vektoren der Geschichte, die Stimme von Elisa Gabbai genauso unschuldig wie die Liebe, die von ihr besungen wird, und das Misslingen der Liebe genauso notwendig wie beredt für das ständig misslingende menschliche Leben. Ich könnt' heulen am Ende des Liedes, weil alles an ihm so schön, so traurig und so wahr ist. Ja, vor allem, weil es wahr ist, und so traurig, ja, und vor allen Dingen schön.

Es ist das Dasein, das da besungen wird, und ich spüre in mir den Wunsch, Gleiches auch erleben zu dürfen, freilich mit der stillen Hoffnung, das mir meine Liebe anders als im Lied gelingt, gepaart mit dem sicheren, aber uneingestandenem Wissen, dass sie nicht gelingen kann. Denn spätestens mit dem Tod ist sie vorbei. – Ja, das bin ich oder wie ich sein möchte. Das ist mein Leben, mein Lieben, mein Wünschen und mein Ende. Das ist schön so und wahr zugleich. Und deshalb bin ich so hingerissen von diesem Schlager.

Von der Wahrheit im Schlager spricht zum Glück auch Francois Truffaut, mein liebster französische Liebes-Regisseur, in seinem Film „Die Frau nebenan“. Darin geht es – natürlich – auch um eine misslingende Liebe, die im Film sogar doppelt tödlich endet. More drama geht nicht, baby. In der Mitte des Films, bei einem Krankenhausbesuch des entschwundenen Geliebten bei der immer noch Liebenden, entspinnt sich zwischen beiden folgender Dialog über den Schlager:

Die Frau hat Recht. Genau so ist es. Genauso. Jedenfalls war es so beim deutschen Schlager in seiner Hochzeit, und die ist verbunden mit der Hitparade im ZDF, also grob mit den späten 60er und den kompletten 70er Jahren. Über den Schlager dieser Zeit ist bereits eine Menge geschrieben oder gesagt worden. Ich will das hier nicht wiederholen, sondern einfach nur seine wichtigsten Merkmale aus meiner Sicht darlegen, und zwar die, die noch nicht benannt worden sind. Das hat notwendigerweise etwas Akademisches, aber das Akademische ist oft genug Anfang und Ende einer großen Einsicht.

Als allererstes muss ich eine ganz spezielle Lanze brechen für den Schlager. Und zwar die Lanze seiner natürlichen Überlegenheit über jede Art von Instrumentalmusik. Also auch über große Teilen der klassischen, nämlich der sinfonischen Musik, aber auch des Swing und auch des Jazz. Oder, um es klar zu sagen: Der Text im Schlager ist ein wesentlicher Bestandteil der Musik, und wenn dieser Teil fehlt, dann ist die Musik hin. Ein Schlager ohne Text ist für mein Dafürhalten schon grammatikalisch genauso unmöglich wie ein Rappe ohne schwarzes Fell.

Was aber hat es mit diesem Text auf sich? Nun, es gibt Leute, die sagen, im Schlager werden Geschichten erzählt. Das stimmt irgendwie, und irgendwie stimmt es auch nicht. Ganze Geschichten sind es nämlich nicht. Die sind eher das Geschäft von Liedermachern wie Reinhard Mey, Konstantin Wecker oder auch Herman van Veen. Die Lieder dieser Macher sind sprachgewaltig, und zwar intellektuell sprachgewaltig. Der Schlager ist auch sprachgewaltig, jedenfalls, wenn er gut ist, aber er ist einfach sprachgewaltig. Was den Schlager ausmacht, sind die einfachen Worte, die in ihrer unfassbaren Naivität eine zarte und noch weniger fassbare Tiefe für den Menschen und sein tragisches Schicksal eröffnen und die deshalb tausend

Tränen tief berühren. Das ist bei mir mit allen Schlägern so, die mich angehen. Wenn beispielsweise Vicky Leandros in ihrem 72er Grand-Prix-Siebertitel ‚Après toi‘ singt: „Après toi – Je pourrai peut-être donner de ma tendresse, mais plus rien de mon amour“ zu deutsch etwa: „Nach dir – kann ich einem anderen vielleicht noch meine Zärtlichkeit schenken, aber niemals mehr meine Liebe“ dann eröffnet sie damit einen erschreckenden Blick in das misslingende menschliche Leben, weil selbst das einzige Heilmittel gegen die Faktizität und Vergänglichkeit des Daseins, die Liebe, durch die äußeren Umstände, den Verlust des Geliebten, verschüttet worden ist. Noch heute ertönt die Musik dazu in meinem Kopf, wenn ich diese Zeilen nur höre, sage oder niederschreibe, und ich werde weggebeamt, komplett verstrahlt und könnte schon wieder heulen. Wer, bitte schön, hat jemals tiefere metaphysische Worte gefunden als diese? Wer bitte? – Die Philosoph kann es qua Profession nicht, die Schriftstellerin auch nicht und die Sinfoniker erst recht nicht. Der richtige und vielleicht einzige Ort für irdische Metaphysik ist der Schlager, und dies vor allem wegen seiner Texte.

Meine Sicht mag zwar den Philosophen, Schriftstellerinnen und Sinfonikern nicht gefallen. Ich habe dafür aber Fürsprecher. Der größte Fürsprecher ist sicher nicht der schnulzenhassende Theodor W. aus der Frankfurter Schule, sondern Friedrich Wilhelm Nietzsche. Aber nicht der Nietzsche aus dem Zarathustra oder aus ‚Jenseits von Gut und Böse‘, sondern der etwas weniger bekannte Nietzsche aus der Geburt der Tragödie und der noch weniger bekannte aus den Basler Vorlesungen über die Griechischen Lyriker. Nietzsche mit seinem Hang und seiner Bewunderung für das alte Griechenland sieht die Musik und vor allem die musikalische Tragödie aus der Lyrik entstehen. Freilich, wenn Nietzsche von ‚Lyrik‘ spricht, dann meint er nicht das, was wir Modernen heute unter ‚Lyrik‘ verstehen, also das Da-sitzt-einer-vor-publikum-und-emaniiert-in-absoluter-stille- einen-bedeutungschwangeren-text.

Er meint also nicht die Celanschen Kryptogramme, auch nicht die Prevert’schen Poetiken und auch nicht das Jandl’sche Gelalle von Ottos Mops. Diese Art der Lyrik kommt nämlich ohne Musik aus, und genau das ist ihr Defizit gegenüber der eigentlichen, der richtigen Lyrik. Diese richtige Lyrik besteht für Nietzsche immer aus drei Komponenten. Dies sind Melodie, Rhythmus und: Text. Fehlt einer dieser Teile, dann ist die Lyrik keine Lyrik mehr. Gleiches gilt für die Musik, wenn sie tatsächlich

aus der Lyrik entstammt. Fehlt ihr einer dieser Teile, dann ist sie keine echte Musik mehr, sondern irgendetwas anderes. Das soll die Sinfonien und den nicht-vokalen Swing und Jazz jetzt nicht abwerten, sondern nur erklären, warum sie im Vergleich zum Schlager Nischenkunstprodukte sind und deshalb keinen solchen, auch kommerziellen Erfolg haben können, wie ein Schlager. Das Nietzsche die Lyrik funktional im religiösen Raum angesiedelt sieht und später dann im hymnischen Chor der antiken Tragödie eines Sophokles, führt unmittelbar zur zweiten Lanze, die ich brechen muss. Und diese zweite Lanze geht so:

Der Deutsche Schlager ist eine ernste Sache, eine todernste Sache, und das sogar in zweierlei Hinsicht. Erste Hinsicht: Er eigentlich immer nur ein Thema: die Tragödie des Lebens und der misslingenden Liebe. Für den Moment möchte ich einmal absehen von Belanglosigkeiten wie der Polonese Blankenese eines Gottlieb Wendelhals' oder vom „Er steht im Tor“ einer Wencke Myhre oder anderen ähnlich sinnfreien Bespaßungen. Natürlich gehören die auch die zum Schlager mit ihren Protagonisten, allen voran die Gute-Laune-Kracher Peter Alexander und Tony Marshall. Die gehören genauso dazu wie die anzüglichen, heute fast drollig wirkenden Schmonzetten wie „Komm und bedien' dich bei mir, denn mein Herz und was dazugehört ist dein“, übrigens auch von Peter Alexander, oder das „Es wird Nacht, Señorita, und ich hab kein Quartier, nimm mich mit in dein Bettchen, ich will gar nichts von dir. Und ich lieb dich auch dann nicht so schlecht wie die andern.“ Von Udo Jürgens. Doch die sinnfreien und die anzüglichen und die anderen, die ich vergessen haben, waren, wenn auch durchaus putzig und erheiternd, zahlenmäßig immer den todernsten unterlegen. Und zwar deutlich. Ist so und ist auch gut so. Denn das Pathetische gehört nun einmal in den Schlager wie die Sahne in die Torte. Das ist die Hinsicht der todernsten Sache.

Pathos kann nicht zu sich selbst auf Distanz gehen, schon gar nicht auf selbst-ironische Distanz. Natürlich gilt das auch für den Schlager. Der Schlager nimmt sich niemals selbst auf den Arm, und zwar deshalb, weil er es nicht kann, solange er Schlager ist. Schlager-ironisierende Schlager sind performative Selbstwidersprüche und deshalb nicht existent. Sie sind genauso wenig möglich wie die Antwort „Ja“ auf die Frage „Schläfst du noch?“ –

Natürlich muss man eingestehen, gab es schon früh Schlagerparodien. Zum Beispiel „Dänen lügen nicht“ von Otto Waalkes, oder, noch viel bedeutender, weil umfangreicher, die ganze Parodien-Breitseite von Mike Krüger. Einige von denen haben mich, das muss ich zugeben, arg geschmerzt, zum Beispiel „Baby, du hast krumme Beine“. Es war 1974, als ich Michael Holms Lobo-Cover geliebt und auf dem Schulweg gesungen habe. Und kurz danach kam dann dieser Mike Krüger mit seiner Parodie heraus. Das tat mir weh und ich war stinksauer. Mann, Mann, Mann. So ein Blödmann. Aber witzig war es schon.

Vor Spott kann man sich nicht schützen. Aber der Spott, der damals kam, war ein Spott, der von außen kam, von den Blödelbarden. Nicht von innen. Entsprechend waren die Songs der Blödelbarden zwar bekannt und sogar kommerziell erfolgreich, aber sie waren keine Schlager. Und umgekehrt galt: Kein Schlagersänger hat sich oder den Schlager im Schlager auf den Arm genommen. Der Schlager ironisierte sich zu jener Zeit nicht selbst. Dafür war einfach kein Raum da. Genau das wurde anders in den Neunzigern. Guildo Horn, der Stefan Raab des Wadde-hadde-dudde-da und vor allem die Figur Dieter Thomas Kuhn veränderten den Schlager bis hin zur Entkernung. Wenn Kuhn sein „bo-bo-bogen“ trällert in „Über den Wolken“ trällert, dann ist das zwar lustig, aber in jedem Fall kein Schlager mehr. Es ist etwas anderes. Vielleicht eine Art Schlager 2.0, jetzt auch mit Selbst-Ironie, oder so. In jedem Fall aber kein Schlager 1.0 mehr, und insofern ist die Bezeichnung „Schlager-Revival am Ende der 90er Jahre“, wie man sie oft hört oder bei Wikipedia liest, unzutreffend. Wer am Montag die Reste des Sonntagsbratens zu einem Eintopf verarbeitet, der isst zu Mittag Eintopf und keinen Sonntagsbraten. Genau so ist das mit Schlager und dem Schlager-Revival.

Nun, das waren die beiden Lanzen, die ich für meinen Schlager unbedingt brechen wollte. Jetzt geht es an das Requiem. Dieser Schlager, von dem ich sprach, ist tot. Unwiederbringlich. Das ist so eine definitorische Eigenart der Toten. Er ist gestorben irgendwann in den späten 80er, frühen 90er Jahren. Die Bezeichnung ‚Schlager‘ gab es natürlich weiterhin, und sie gibt es ja auch heute noch. Aber der heutige Schlager hat außer seiner Zugehörigkeit zum gleichen Sprachraum nichts mehr mit dem echten Schlager zu tun. Irgendwie hatte der sich überlebt und war nicht mehr zeitgemäß. Die Entwicklung zu begreifen, ist ziemlich kompliziert, denn viele Gründe

mischen dahinein, und außerdem stehen die Gründe in Wechselwirkung miteinander. Trotzdem lohnt es sich, ein paar Gründe anzusehen und im Vorbeigehen unsere Zeitgeschichte zu erhellen.

Soweit ich das sehe, gibt es mindestens die folgenden drei Gründe für den Tod des Schlagers: Der erste Grund ist eher langweilig, weil technisch, aber nicht unbedeutend. Technische Entwicklungen haben immer Auswirkungen auf die Inhalte, die mit ihnen kolportiert oder kommuniziert werden. Den Schlager gab es natürlich schon lange vor den Sechzigern. Er war breit akzeptiert und verbreitet, wurde gesungen und hatte seine frühen Ikonen, Hans Albers zum Beispiel oder die für mich noch immer unglaubliche Margot Eskens. In den 60ern verstaubte der Schlager dann etwas bzw. galt als verstaubt, jedenfalls im Vergleich zu all dem, was aus Großbritannien als Beat herüberschwappte. Die ZDF-Hitparade trat dieser Entwicklung entgegen und hauchte dem Schlager neues Leben ein, mit neuer Studio-Gestaltung und neuem Sendekonzept.

Der Erfolg des Schlagers in Deutschland in den Siebzigern ist auch ein Erfolg der ZDF-Hitparade und damit auch seiner medialen Inszenierung. Galt die Anfang der 70er per Hitparade oder Disco noch als innovativ, war sie Ende der 70er abgenutzt und veraltet. Aber das hätte nichts ausgemacht, wären da nicht die neuen technischen Möglichkeiten gewesen. Erstens gab es plötzlich mehr als drei Fernsehkanäle. Für marktbeherrschende und stilbildende Monopolisten keine gute Entwicklung. Zweitens wurden Songs Anfang der 80er um künstlerische Video-Clips angereichert. Ein Video-Clip ist etwas ganz anderes als ein Teil einer Fernsehaufzeichnung. Die Formel-1-Sendung betrat die Fernseh Bühne und wurde legitime Nachfolgerin der Disco mit Ilja Richter, freilich ohne Studiogäste und Studioauftritte. MTV und ViVA folgten. Während sich mit dem veränderten Fernsehen und seine Inhalten vor allem die Jugend änderte, änderte sich der echte Schlager nicht. Der stagnierte wie eine Immobilie. Der konnte sich nicht anfreunden mit dem Video-Clip, und hält man heutzutage auf Youtube einmal Ausschau nach Video-Clips des deutschen Schlagers, so wird man auch tatsächlich nicht fündig. Der echte Schlager schien an den gesungenen Vortrag im Fernsehen und an das Fernsehballlet gebunden zu sein wie Sokrates an das gesprochene Wort. Oder, um es anders zu sagen: Entweder hat er eine technische Entwicklung verpasst oder er

passt nicht nur technischen Entwicklung. Eins jedenfalls war klar: Die Helden und ihre Ziehväter waren älter geworden und definitiv keine Videoclip-Natives. Der Zug war an ihnen vorbeigefahren.

Soweit zum technischen Umfeld, jetzt der zweite Grund, ein ganz wichtiger: Reines Pathos wurde uncool und unerträglich. Das kann man am besten begreifen, wenn man nicht auf den Schlager, sondern auf den Film sieht und Terminator 1 mit Terminator 2 vergleicht. Wer Terminator 1 aus dem Jahr 1984 gesehen hat, versteht nicht, wie dieser Film jemals so erfolgreich werden konnte. Terminator 1 ist eine todlangweilige Actionstory mit einem quälend langen Terminator-Exitus, fast an der Grenze zur Lachhaftigkeit. Und vor allem: Terminator 1 ist in jeder Hinsicht spaßbefreit und humorlos. – Ganz anders dagegen Terminator 2 aus dem Jahr 1991, nur sieben Jahre später. Mit heutigen Augen betrachtet, ein ganz anderer Film, ein ganz großartiges Ding, filmgeschichtlich bedeutsam, mit einem veränderten Terminator und wenigstens einem Zitat für die Ewigkeit: „Hasta la vista, baby“ [Reinschneiden] – Was war geschehen in den Jahren dazwischen?

Und was davon ist bis heute stilbildend? Die Antwort lautet: es ist die ironische Brechung bzw. die Abschaffung des echten Helden im Film. Die Frage, was genau ein echter Held ist, ist leicht zu beantworten mit: Ein echter Held ist einfach nur ein Held. Er benimmt sich heldenhaft, vollbringt heldenhafte Taten, und das genügt völlig, um Held sein zu können. Das genügte jedenfalls bis in die späten 80er. Der Film-Helden der 90er durften aber keine schlichten echten Helden mehr sein. Natürlich mussten auch die immer noch heldenhaft handeln und das ganze Brimborium. Aber sie mussten vor allem noch etwas weiteres sein und machen, was die echten Helden gar nicht konnten, nämlich, sich selbst in ihrem Heldentum brechen. „Hasta la vista, baby“ – das konnte ein Comedian sagen in einer Bühnenschau, aber doch kein echter Held in einer echten Filmsituation. Burt Lancaster mit einem Hasta-la-Vista im Mund? – Schwer vorstellbar. Genauso Humphrey Bogart, John Wayne und auch die Jüngeren wie Bruce Willis. Das ging bis dahin nicht oder nur schwer. In der Grammatik eines echten Helden kamen entsprechende Sätze überhaupt nicht vor. Dann aber wurden sie zur notwendigen Bedingung für echtes Heldentum, nicht nur im Terminator 2, sondern auch in „Independence Day“, einem der schlimmsten Filme überhaupt in dieser Hinsicht. Ein

Held, der sich nicht bricht, also ein 100%-Pathos-Held, war zur peinlichen Kreatur geworden, zu einer Lachnummer, die nur historisiert und unter Lachen zu ertragen war. In filmgeschichtlicher Hinsicht starben die Helden also nicht einen Heldentod, sondern wurden einfach nur als Kretins ausgemustert. Mit einer Ausnahme, nämlich Russell Crowe in „Gladiator“ 1999.

Die Abwendung vom Helden betraf nicht nur den Film, sondern jede gesellschaftliche Region, also auch den Schlager. Es herrschte eine regelrechte Abneigung gegenüber dem reinen Pathos, Pathos galt als falsch, es hatte seinen Platz in der Gesellschaft verloren. 100% pathetisch zu sein, hieß, reaktionär zu sein und führte deshalb automatisch zur Abwertung. Der Schlager hatte echtes Pathos, aber genau das war suspekt geworden. Die Konsequenz konnte deshalb nur lauten: Auch er musste sich umbauen, neu organisieren, so wie der Terminator sich von Teil 1 zu Teil 2 umgebaut hatte. Terminator 1 konnte noch von Howie gespielt werden, oder auch von Udo Jürgens oder Juliane Werding. Terminator 2 sicher nicht mehr. Damit stellte sich die Frage: Wer sollte nun die unpathetische, distanzierte Rolle besetzen? Guido Horn und Dieter Thomas Kuhn! Die machten aber keinen echten Schlager mehr, nur neuen, selbstironisierenden. Na toll. Immerhin sorgten sie dafür, dass auf den Partys, sogar auf studentischen, wieder Schlager gespielt werden durften. Das war zwischendurch komplett abhanden gekommen.

Diese Wendung ins Ironische war zwar für den echten Schlager tödlich. Sie war aber auch interessant unter dem Aspekt des Coming Out. Plötzlich war „der Schlager“ salonfähig geworden, und deutlich mehr Textsichere zeigten sich unter meinen Freunden, als ich jemals gedacht hätte. Ja, und auch ich habe mich damals geoutet und zugegeben, dass die erste Platte, die ich mir überhaupt gewünscht hatte, „Weiße Rosen aus Athen“ von Nana Mouskouri war. Das hatte ich bis dato noch nicht mal meiner ersten großen Liebe gebeichtet. Immerhin war so etwas jetzt möglich geworden. Unmöglich aber war nach wie vor ein echtes coming out. Echt wäre mein Coming out gewesen, wenn ich gesagt hätte, dass ich „Weiße Rosen“ immer noch gut fand. Mit vollem Ernst und ohne dabei zu lächeln. Das aber habe ich damals nicht getan, und das wäre auch nicht gegangen. Ich konnte mich zwar zu „Weiße Rosen“ bekennen, aber musste gleichzeitig dazu väterlich-verständnisvoll, gewissermaßen altersweise lächeln, mich eben so verhalten, wie man sich zu einer Jugendsünde

verhält. „Weißt du noch, wie wir damals nach der Abi-Feier die Schilder umgetreten haben und von der Polizei erwischt wurden?“ – So halt. Aber genau das hab ich nicht getan. Dass „Weiße Rosen aus Athen“ echt tief reingeht, das konnte und durfte ich nicht laut sagen. Und so blieb mein Geständnis genauso wie die so genannten Schlager von Guildo Horn und den anderen Nachkömmlingen vor allem eines: unecht.

Wenn man voraussetzt, dass diese Beobachtung stimmt, also die Beobachtung, dass echtes Pathos unerträglich wurde und nur als gebrochenes cool war, dann stellt sich die nächste und ziemlich schwierige Frage: Was war passiert? – Diese Frage ist deshalb so schwierig, weil man bei ihrer Beantwortung die gesamtgesellschaftliche Entwicklung betrachten muss, und die hat bekanntermaßen eine riesige Anzahl von Gründen. Würde man mich aber bitten, diese Gründe in einem einzigen Begriff zusammenzufassen, dann würde ich den pompösen Begriff wählen: dekonstruktivistischer Postmodernismus als Lebensgefühl. Auch dieser Begriff lässt sich ins Deutsche übersetzen, aber man braucht dafür ein paar Worte mehr. Im dekonstruktivistischen Postmodernismus wurde alles ent-aurafiziert und alles sinnentleert, was die Moderne noch als sinnstiftend oder rest-romantisch übrig gelassen hatte. Der Blick auf die Dinge wurde extrem nüchtern, Empathie und Altruismus genauso wie Liebe und der ganze Rest biologisch oder soziobiologisch erklärt, und was dann noch an Überhöhungen übrig blieb, entzaubert und erniedrigt. Hatte der moderne Mensch noch geliebt, aus Versehen vielleicht sogar seine eigene Tochter, wie Frischs Walter Faber seine Sabeth, dann hatte er dabei tragisch-griechisch geliebt. Walter Fabers Leben endet in einer tödlichen Tragödie und er beschließt sein Leben mit dem Satz „Ich habe Angst“. Der postmoderne Mensch hingegen liebte gar nicht erst, er hatte vor allem eine Beziehung oder mehrere mit so genannten Lebensabschnittsgefährten, und sein Ziel in der Liebe war nicht das große Drama, sondern seine Gene in die nächste Generation zu bringen. Die Lyotard'sche Erzählung vom Ende der großen Erzählungen machte damals ihre erste große Runde, und alle ergaben sich ihr. Wissentlich oder unwissentlich. Eine Erzählung, die alle alle anderen Erzählungen tot machte. Da sich nun der Schlager genau wie Hollywood der großen Erzählungen bediente, waren beide, der echte Schlager und das alte Hollywood, tot und konnten nur weiterleben in ihrer gebrochenen, entkernten Form. In der Rückschau war dieser dekonstruktivistische Postmodernismus

eigentlich eine ziemlich sokratisch-langweilige Strömung, doch den Menschen machte es scheinbar Spaß, alles um sie herum metaphysisch zu entwerten, statt es aufzuladen. Genau das Gegenteil hatte der Schlager mit mir gemacht, als ich ein Kind war, und es war genau das, wessen ich bedurfte und immer noch bedarf. Das führt mich zu einer anderen Geschichte, die ich einflechten will, bevor ich zu den Gründen für den Niedergang des Schlagers zurückkomme. Und diese Geschichte geht so:

Es gab einmal eine Zeit, da war der Schlager Mitte der Gesellschaft und nicht Rand wie heute. Er gehörte dazu wie der Wunsch nach dem eigenen Häuschen oder der VW Golf. ‚Dazugehören‘ heißt aber nicht, Ornament und Schmuck zu sein, es heißt: die Mitglieder der Gesellschaft *zu prägen*. Und ich meine das hier in genau jenem Sinne, wie die Graugänse von dem Ganter Konrad Lorenz geprägt wurden. Der Schlager war mittendrin im Bürgertum wie im Leben, und er hinterließ Spuren in den Köpfen insbesondere seiner jungen Hörer und Hörerinnen, weil er genau jene Gefühlswelten vorformte, in die hinein diese Jungen und Mädchen erst ihre eigenen Gefühle leben konnten. Ohne die Vorformungen hätte es die Gefühle gar nicht gegeben. Und mit anderen Vorformungen *andere* Gefühle. Das klingt wiederum akademisch, ist es aber ganz und gar nicht. Ich will das klarmachen am Schlager „Ich weiß, was ich will“ von Udo Jürgens klarmachen.

Was Udo Jürgens da besingt, das ist die romantische Liebe in präziser und vollständiger Ausformung. Man muss dazu wissen, dass Liebe nicht einfach ein Gefühl ist, sondern dass das, was wir „Liebe“ nennen und was wir dann tatsächlich empfinden, stark von dem abhängt, was wir glauben, dass sie sein soll. Liebe und Liebesgefühle sind abhängig von unserem Konzept von Liebe. Der Soziologe Niklas Luhmann hat das auf den Punkt gebracht in seiner Schrift „Liebe als Passion“, freilich nicht so passioniert wie ich hier. Er unterscheidet trocken drei Liebeskonzepte, die einander in den letzten 400 Jahren abgelöst haben: die ideale Liebe, die paradoxe Liebe und die romantische Liebe. Diese drei Konzepte sind nicht deckungsgleich und damit nicht verschiedene Namen für ein und dasselbe Phänomen. In der paradoxen Liebe herrschte etwa zwischen 1650 und 1800 die Vorstellung, sie könne höchstens außerhalb der Ehe realisiert sein. Davon ist die romantische Liebe weit entfernt. Und genau dieser Liebe wende ich mich jetzt zu.

Der Luhmann-Schüler Peter Fuchs hat in seinem Buch „Liebe, Sex und andere solche Sachen“ die Merkmale der romantischen Liebe zusammengestellt. Dieses Buch ist auch deshalb ziemlich amüsan, weil es im Jargon der Systemtheorie geschrieben ist und deshalb die Merkmale ganz un-udo-jürgensch benennt. Da heißt es etwa, zur romantischen Liebe gehören die Konstruktion Zweier als Eines gegen den Rest die Welt, die Konstruktion wechselseitiger Totalannahme im Modus der Höchstrelevanz, die Kompletterücksichtigung und Kompletzzugänglichkeit des Anderen, die Exklusivität, das Ausblenden von Idiosynkrasien, die Unvernünftigkeit der Liebe (d.h. auf kommunikativer Ebene sind die Beteiligten nicht primär am Austausch von Informationen interessiert), die Freiwilligkeit der Liebe, Authentizität der Beteiligten als notwendige Bedingung, und schließlich Sexualität als der symbiotische Mechanismus.

Nun muss man nicht alles glauben, was die Systemtheorie behauptet, nur weil es die Systemtheorie ist. Aber in diesem Punkt haben Fuchs und die Systemtheorie schlichtweg Recht. Freilich man muss auch sie erst einmal ins Deutsche übersetzen, aber das gelingt ganz leicht, wenn man die systemtheoretischen Merkmale den Verszeilen von Udo Jürgens' „Ich weiß, was ich will“ zuordnet. „Sexualität als der symbiotische Mechanismus“ heißt bei Udo Jürgens einfach „dass jede Nacht für uns zum Karneval wird“, „Kompletzzugänglichkeit des Anderen“ wird zu „kein Gedanken von uns bleibt ungesagt, nichts wird vertagt“ und „Konstruktion wechselseitiger Totalannahme im Modus der Höchstrelevanz“ bedeutet übersetzt „Ich will dich ganz und gar und immer um mich“. Ich könnte die gesamte Liste an dieser Stelle Punkt für Punkt weiterführen, will das aber nicht tun, sondern lieber das gesamte Drama der systemtheoretischen Schrift wie des wie des Udo-Jürgens-Schlagers am Beispiel meiner eigenen Person exemplifizieren.

Kann man *auch* machen.

Es ist wohl nicht nötig zu sagen, dass ich mir diese Single damals selbst gekauft habe und sie natürlich immer noch besitze. Auch davon habe ich damals niemandem erzählt, einfach deshalb, weil mein Stern in meiner Klasse, zwischen all den vorgeblichen Genesis und Van-Halen-Fans, zu arg gelitten hätte. Nötig zu sagen, ist

aber, dass ich als Erwachsener nach und nach begriffen habe, dass mein eigener Liebesstil, meine eigene Vorstellung von Liebe und alles, was damit zusammenhängt, genauso war und es immer noch ist, wie es in „Ich weiß, was ich will“ besungen wird. Eigentlich war mir das schon immer klar, denn wenn ich mir die Lieder anschaute, die mich stark mitnahmen, dann waren sie einander sehr ähnlich. Hingerissen war ich als 9 oder 10-Jähriger zum Beispiel von der bereits erwähnten Vicky Leandros Nummer „Dann kamst du“, die in das gleiche Horn stieß wie „Ich weiß, was ich will“, auch wenn ich erst viel später entdeckte, dass die deutsche Fassung eine chronologische 180°-Wendung der französischen war. Aber egal, ob Vicky Leandros, Udo Jürgens oder Adamo. Erschreckt war ich irgendwann von der Einsicht, dass das, was ich empfand, wenn ich liebte, gar nicht von mir selbst oder aus mir allein kam, sondern dass man es mir beigebracht hatte. Freilich nicht in der Schule und auch nicht so wie in der Schule, sondern durch den Schlager. Und nicht nur durch den, sondern natürlich auch durch andere Musik (wie die der Beatles, deren Lieder aus deren ersten fünf Jahre thematisch ja ganz ähnlich strukturiert waren) oder durch Spielfilme und die Art und Weise, wie die Menschen in meiner Umgebung liebten oder über Liebe sprachen. Vor allem aber durch Musik. Musik war mein liebespädagogisches Leitmedium, und deshalb trifft es auf mich zu, wenn ich sage: Ich liebe, wie ich liebe, weil ich schlagergeprägt bin. Und ich kann und will das noch nicht einmal ändern.

Denn die Welt und die Liebe, die mir der Schlager beigebracht hat, ist eine schönere und bedeutsamere Welt als der dekonstruktivistische Postmodernismus mit seinen Lebensabschnittsgefährten und seinem biologischen Fortpflanzungsgebrabbel. Es ist, wenn man so will, eine heile Welt, eine schöne Welt, eine Welt, in der ich Überhöhungen von Menschen und Beziehungen vornehmen darf, kurz: eine Welt, wie ich sie geschaffen hätte, wenn ich Gott gewesen wäre. Aber diese Welt, in der das Pathos nicht nur rein sein darf, sondern rein sein muss, war Ende der 80er passé, hinweggerafft vom Zeitgeist des dekonstruktivistischen Postmodernismus genau wie der Schlager. Ich bin dem Zeitgeist heute immer noch böse dafür.

Aber dieser veränderte Zeitgeist war nicht der einzige und letzte Grund für das Ende des Schlagers. Mit Beginn der 90er Jahre hat sich gesellschaftlich nämlich noch vieles andere geändert. Diese Veränderungen sind für mich der dritte Grund für das

Verschwinden des echten Schlagers. Im Zuge dieser Veränderungen ist der Schlager zunächst verwaist und dann verschwunden. Doch eins nach dem anderen.

Um den Schlund zu beschreiben, in dem der Schlager verschwand, genügt es sich zu fragen, wo man heute auf ihn stößt, wo man ihn also hört, wenn man ihn nicht erwartet hat. Dieser Schlund hat drei Eckpunkte - sie bilden das Bermuda-Dreieck des deutschen Schlagers, und zu ihnen komme ich jetzt. Diese drei Eckpunkte heißen „kleinbürgerliche Unterschichtenunterhaltung“, „öffentlich-rechtlich finanzierte Form geriatrischer Betreuung“ und „Fremdficken im Suff als Kulturtechnik“.

Von diesen drei Punkten dürfte die öffentlich-rechtlich finanzierte Form geriatrische Betreuung die am häufigsten benannte und beklagte sowie die völlig unstrittige sein. Wer sich die einschlägigen Fernsehsendungen anschaut, etwa die um Florian Silbereisen und Carmen Nebel, wer dort der seltsamen Melange aus Volksmusik und aktuellen Schlager begegnet und wer zudem ein offenes Auge für das Publikum hat, der weiß, was ich meine: Man hat nicht nur den Eindruck, es handele sich dort um schlecht gespieltes Theater, sondern man kommt sich – selbst als Mittfünfziger – vor wie das Nesthäkchen in der Show. Der Schlager taugt da offenbar vor allem als Unterhaltung für alte Leute. Ein alter Schlager-Mann wie ich konstatiert dies nur mit Bedauern und beklagt zugleich die mangelnde Relevanz des Schlagers, jedenfalls in Vergleich zu den Zeiten des echten Schlagers.

Weniger klar als die geriatrische Betreuung ist vermutlich der Punkt ‚kleinbürgerliche Unterschichtenunterhaltung‘. Ich will so sagen: Wer einmal in den letzten Jahren in einem öffentlichen Freibad war; oder wer einmal in den letzten Jahren über den Rummel bzw. die Kirmes einer kleineren oder mittelgroßen Stadt gegangen ist; oder wer einfach nur einmal mit offenen Augen die schlagerspielenden Kneipen seiner Stadt und deren Gäste angeschaut hat, der weiß vermutlich auch hier, wovon ich rede. Man findet dort vor allem Menschen mit schlechter Bildung, schlechten Manieren und wenig Geld, die ihre Sorgen mit Asbach-Cola betäuben, ihren infantilen Egoismus mit Jim Beam befeuern, ihr Machotum, soweit sie Männer sind, mit dummen Sprüchen und fetten Bäuchen zur Schau stellen oder, soweit sie Frauen sind, ihre weiblichen Züge durch Kleidung, Schuhe und Farbe so stark aufbrezeln, dass man sie für Gäste der Mos-Eisley-Cantina hält. Wenn ich das so sage, dann ist

das natürlich ein wenig überzeichnet, aber wirklich nicht böse oder gehässig gemeint, sondern nur klarstellend. – Auf den Rummelplätzen Deutschlands trifft sich die Unterschicht, das Bürgertum aber findet man dort nicht mehr, man geht einfach nicht mehr da hin. Schon gar nicht, um da etwas zu essen oder zu trinken. Wer aus dem Bürgertum überhaupt noch Fahrgeschäfte sucht, begibt sich in entsprechende Parks mit entsprechendem Eintritt, bevorzugt im europäischen und außereuropäischen Ausland. Der heimische Rummel ist nur etwas für Schmutzkinder und deshalb uninteressant beziehungsweise zu meiden. Alles dort wirkt arm und lausig und grob und bemitleidenswert und ist es auch. Das kann man doof finden, das ändert aber nichts an der Realität. Und was für den Rummel gilt, das gilt auch für viele Freibäder und Eck-Kneipen. Auch die sind keine Orte des Bürgertums mehr, sondern genau wie der Rummel soziale Brennpunkte. Das Erstaunliche an all diesen sozialen Brennpunkten: Das Bürgertum, das sie einst besuchte, ist weg, der Schlager aber ist geblieben. Und ich meine damit nicht den alten, den echten Schlager, sondern das, was heute mit dem Label ‚Schlager‘ bezeichnet wird oder sich selbst so bezeichnet. Dieser neue Schlager an diesen Orten wirkt dabei alles andere als deplaziert, es scheint vielmehr so, als gehöre er in die dort anzutreffende natürliche Ordnung. Das hat für einen alten Schlager-Mann wie mich etwas durchaus Verstörendes. Es bedeutet nämlich, dass der neue Schlager zur Bedudelung der Unterschicht dient und eben diese bedient.

Noch verstörender ist allerdings der dritte Eckpunkt des Schlager-Bermuda-Dreiecks, also das, was ich „Fremdficken im Suff als Kulturtechnik“ genannt habe. Ich weiß nicht mehr genau, wann es anfang, aber es war auch irgendwann in den 90ern. Und es betraf nicht eine spezielle Schicht oder einen Teil der Gesellschaft, sondern war wirklich derart schichtübergreifend, dass sich der Kern dieser Bewegung in Geschäftsmodellen kristallisieren konnte. Eines von denen trägt den Namen ‚Tinder‘, ein anderes ‚Ballermann‘ oder ‚König von Mallorca‘.

Was war da also geschehen in den 90ern, das es vorher noch nicht gab? In meiner Sicht der Dinge wurde die Party, die in den 70er Jahren noch ihren Platz in den privaten Partykellern hat, aus dem Kleinen und Privaten herausgenommen und zum Gruppen- oder Massenevent umgeformt. Eine echte Party musste groß sein, musste wild sein, ekstatisch sein und musste auch irgendwie orgiastisch sein. ‚Klein‘ genügte

einfach nicht mehr. Die Idee vom Urlaub als Dauerbesäufnis machte die Runde, unterstützt durch die aufkommenden Billigflieger. Mallorca, Rimini und Ibiza bekamen ihren Ruf als europäische Partymeilen, gefolgt von vielen anderen, neuerdings sogar auch Tel Aviv, hab ich gehört.

Aber Party und Besäufnis allein reichen nicht aus, um die Bewegung komplett zu beschreiben. Die Komponente „Sex“ kam hinzu, aber wie sie hinzukam, kann ich nur schwer nachzeichnen. Holzschnittartig vielleicht so. Natürlich war Deutschland in den Siebzigern noch nicht sexuell befreit, obwohl viele das Wort von der sexuellen Befreiung im Mund führten. Ehrlich gesagt, war Deutschland, was die Heterosexuellen angeht, verklemmt, und, was die Homosexuellen angeht, diskriminierend. Das änderte sich in den späten Achtzigern, deutlich sichtbar am Aufkommen der Love-Parade. Die mittlerweile weit verbreiteten Verhütungsmittel und der Niedergang des romantischen Liebeskonzeptes taten ihr Übriges. Im romantischen Liebeskonzept waren Sex und Liebe miteinander verschmolzen, Sex war reserviert für den Menschen, den man liebt. Ohne Liebe kein Sex. Aus und Ende der Durchsage, auch wenn die damals so genannten Seitensprünge diesem Konzept nicht entsprachen, aber wenigstens geheiligt werden konnten dadurch, dass sie im Namen der Liebe geschahen. Auch im Schlager.

Für die sexuelle Revolution war die Entkopplung von Sex und Liebe die notwendige Bedingung ihrer Vollendung. Und die vollzog sich dann erstmal innerhalb der neuen Partykultur. Aber nicht beiläufig, sondern wie die Einübung einer Kulturtechnik. Wer jemals an einem Samstag die Scharen breitgesoffener Junggesellen- und Junggesellinnen-Abschiede am Kölner Dom erlebt hat, wer auf dem Ballermann gewesen ist und den Après-Ski kennt, wer im Karneval die trunkenen und ralligen Enddreißiger beobachtet hat, versteht, was ich meine, wenn ich von „Fremdficken im Suff als Kulturtechnik“ spreche. Das ist nicht nur, anders als in den 70ern, erlaubt, es gibt sogar öffentlich Räume dafür und es ist sogar in manchen Kreisen hipp, fremdzuficken, ein Wort übrigens, das es in den 70ern noch gar nicht gab. Damals hieß es Fremdgehen und meinte im Grund etwas anderes.

Doch ich will gar nicht in Details gehen. Innerhalb einer solchen Strömung, die dem Fremdficken als eigener Kulturtechnik frönt, hat reines Pathos mit Bekenntnis zur

romantischen Liebe sicherlich eines, nämlich keinen Platz mehr, und damit auch nicht der Schlager, der davon singt. Der musste in seiner alten Form einfach untergehen. Seine Zeit war gekommen. Paradox daran ist, dass sich der Schlager innerhalb dieser Strömung auch irgendwie halten konnte, zwar nicht meine „Weißen Rosen aus Athen“ und auch ganz sicher nicht „Ganz in weiß“. Stattdessen geht es jetzt, 2.0, weiter mit „Komm hol das Raus“, „Sie liebt den DJ“ oder „Atemlos durch die Nacht“. Na herzlichen Glückwunsch.

Noch einmal zurück zum Bermuda-Dreieck. Irgendwie ist der echte Schlager tatsächlich darin verschwunden, um dann in einer verwahrlosten Form wieder aufzuerstehen. Die Kennzeichen dieser neuen, nun aber verwahrlosten Form sind sein ironisch-Gebrochensein, seine Belanglosigkeit und seine obligatorische Discofox-ifizierung. Natürlich war die Musik des Schlagers nie kompliziert, das haben die Direktoren der städtischen Musikschulen dem Schlager schon in den 70ern permanent vorgehalten. Aber, verglichen mit dem, was heute Schlager heißt, war der alte Schlager schon ziemlich vielschichtig. Der heutige Schlager ist, um es kurz zu machen, nur noch Discofox. Discofox? – Genau, Discofox, das ist dieser Gesellschaftstanz und der mit ihm verbundene Rhythmus, bei dem man selbst mit 2,0 Promille noch einigermaßen anbaggernd hopsen kann. Und lustig ist er deshalb auch. Die unangefochtene Königin des Discofox ist – natürlich – Helene Fischer. Aber auch die von mir so sehr geachtete Andrea Berg, die im Übrigen tausendmal authentischer ist als die Fischer, ist vom Discofox-Virus befallen. Naja, passt ja auch gut ins Verkaufskonzept.

Jetzt steh ich also hier, ich armer Schlager-Tor, jammernd und klagend, und frage mich, was ich tun kann, um das von mir so sehr begehrte Schöne, den echten Schlager, wieder zurückzubekommen. Ich will es doch so sehr. Es kommt mir gerade so vor, als würde ich mich fragen, wie ich meine Geliebte wieder zurückbekomme. Zwar fallen mir aus dem Nichts fünf, sechs einschlägige, aktuelle Titel ein. Natürlich auch „Après toi“. Aber mit Bedauern muss ich mir eingestehen, dass ich dem deutschen Schlager höchstens noch meine tendresse entgegenbringen kann, aber niemals mehr meine Liebe.

Aber es gibt einen Ausweg für mich, ich habe ihn schon vor etwa 10 Jahren entdeckt. Ich bin nämlich gar nicht auf den deutschen Schlager angewiesen. Eigentlich genügt für mich jedes Lied, das so ist, wie der echte Schlager war. Es muss – das wurde mir durch Nietzsche klar – nur einen Text haben, und ich muss diesen Text verstehen können. Chinesisch fällt für mich deshalb flach, obwohl ich es damit versucht habe vor 20 Jahren, als ich auf dem Jangtse dem Karaoke-TV verfallen bin. Ein, zwei Lieder hat mir ein Freund damals übersetzt, die musste ich einfach haben, große Schnulzen. Und ich hab sie immer noch auf CD. Das fand aber leider keine Fortsetzung. Wie gesagt, mein Chinesisch ist zu schlecht.

Doch glücklicherweise spreche ich ein wenig finnisch. Glücklicherweise können die Finnen auch immer noch Schlager, und was für einen. Und glücklicherweise gibt es das Internet, in dem ich meinen Lieblingssender streamen kann. Ich habe mich deshalb in den letzten 10 Jahren dem finnischen Schlager zugewandt und nach und nach meine Lieblinge um mich herum geschart: Laura Närhi, Jenny Vartiainen, Erin, Lauri Tähkä und natürlich Juha Tapio. Es fängt schon damit an, dass ihnen der Discofox fremd ist, und endet damit, dass sie die einfachen Worte groß machen. Juha Tapio zum Beispiel in diesem Sommer: Älä lähde vielä pois – Geh nicht mehr weg. Das gibt es so nicht mehr Deutschland.

Mein absoluter Liebling momentan ist schon einige Jahre alt und läuft hier im Hintergrund. Er erinnert mich an „Tu t'en vas“, erzählt aber das Gegenteil und enthält Zeilen wie „Ilman rakkautta olemme puolitiessä helvettiin“ gefolgt von „ilman sinua hukun öihin sekaviin“. Das heißt auf Deutsch: „Ohne Liebe sind wir auf dem halben Weg zur Hölle“ und „Ohne dich ertrinke ich in chaotischen Nächten.“ Sätze wie auf Gräber gemeißelt. Ich könnt' dahinschmelzen, wenn ich sie nur vor mich hinspreche, und schon wieder heulen. Ich habe wiedergefunden, meine metaphysische Heimat. Sie müssen sich den Autor dieser Zeilen als glücklichen Menschen vorstellen.