

Chaos und Kanon. *Das Ding* (2000) – Arabesken zur musikalischen Jugendkultur und ihrem Liederbuch

Matthias Slunitschek

Wagners *Siegfried*: Das Jahrhundert der Adoleszenz

Musik spielt für die Sozialisation und vor allem für die Identitätsbildung von Jugendlichen eine herausragende Rolle.¹ In der historischen Jugendforschung wird sie aber nicht nur als Wiederhall eines sozialen Jugendkonzepts gedeutet, sondern auch als ein antizipierendes Moment seiner Entwicklung. So sieht Philippe Ariès in der einflussreichen Studie *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (deutsch: *Geschichte der Kindheit*) das Verständnis von ‚Jugend‘ im 20. Jahrhundert mit Richard Wagners *Siegfried* vorweggenommen:

Die Musik dieser Oper bringt zum erstenmal die Mischung aus (vorläufiger) Reinheit, physischer Kraft, Natürlichkeit, Spontaneität und Lebensfreude zum Ausdruck, die den Jüngling zum Helden unseres 20. Jahrhunderts, des Jahrhunderts der Adoleszenz bestimmt hat.²

Auch Richard Wagner selbst wertete bereits 1851 in *Eine Mitteilung an meine Freunde* die Oper in diesem Sinn:

Ich war mit der Konzeption des *Siegfried* bis dahin vorgedrungen, wo ich den Menschen in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich belebten Kundgebung vor mir sah; kein historisches Gewand engte ihn mehr ein; kein außer ihm entstandenes Verhältnis hemmte ihn irgendwie in seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmte, daß Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen konnten, ohne daß der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach außen gehemmt oder je etwas anderes für berechtigt über sich oder seine Bewegung gehalten hätte als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quellenden inneren Lebensbrunnens.³

¹ Zur Gegenwartsforschung vgl. die Handbücher von Baacke 1998 und Heyer/Wachs/Palentin 2013. Für Arbeiten zur Jugendmusikbewegung vgl. die Bibliographie: Rappe-Weber 2009, S. 59-77.

² Ariès 2011, S. 87.

³ Wagner 1875, 328.

Siegfried mit seinem ungezügelter dionysischen Charakter und seiner „kindischen Kraft“ (Mime, 1. Akt, 1. Szene), der mit wilden Bären spielt, der schließlich auszieht, das Fürchten zu lernen, dieses Ziel erst im Angesicht der Geliebten erreicht und zum „kindischen Helden“ (Brünnhilde, 3. Akt, 3. Szene) avanciert, verkörpere das Jugendideal des 20. Jahrhunderts. Ariès spricht aber nicht von der äußeren Handlung der Oper, sondern ausdrücklich von der Musik selbst. Wagners leitmotivisches Narrativ bietet sich zu einer gehaltsästhetischen Analyse geradezu an. Womöglich hatte Ariès sogar das sogenannte „Jugendkraft-Motiv“⁴ (Abb. 1) im Blick, das in rasenden absteigenden Quartetten aller Widerrede und Schmeicheleien trotzt und auch als eine mimetische Anspielung auf den kraftvoll niederschlagenden Schmiedehammer gelesen werden kann. Denn nur wer Siegfrieds Furchtlosigkeit besitzt, kann das Schwert Notung zu seiner alten, beispiellosen Härte formen.

Ein Indiz für die Aufwertung und Idealisierung der ‚Jugend‘ um 1900 kann wenige Jahre nach Wagners *Siegfried* in der Programmschrift zu Georg Hirths Zeitschrift *Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (1896ff.) gefunden werden. Auch hier ist nicht allein ein biographischer Abschnitt gemeint, sondern ein intuitiv fassbares psychologisches Phänomen. ‚Jugend‘ sei nach Hirth kein Vorrecht der jungen Menschen, sie sei eine geistige und ästhetische Grundhaltung. Gerade das Alter habe den Vorzug, dass ihm die Jugend nicht nur von außen entgegenseheine, sondern auch innerlich als Erinnerung begegne:

Jugend im Silberhaar, Jugend in goldenen Locken! Jugend, das Köstlichste aus jeder Lebenszeit, vom ersten Kinderlachen bis zum letzten Trunk, den der Greis aus dem Becher des Lebens thut!⁵

⁴ Vgl. die Fundstellen in: Wagner 1988, S. 170f.; 173; 176f.; 180f.; 190; 192f.; 196.

⁵ Hirth 1896, S. 5. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert kann ein begriffsgeschichtlicher Wandel beobachtet werden, der mit Betonung der biographischen Zeitdimension gegenüber dem Paradigma der Fähigkeit und Vernunft ‚Jugend‘ als eigenständige „Lebensphase der Ausbildung zwischen familiärer Sozialisation und endgültigen Eintritt in das Erwachsenenleben“ (Wild 1993, S. 15) etablierte.

The image shows a musical score for Wagner's opera 'Die Walküre', Act 1, Scene 1. The score is for measures 462 to 470. It includes parts for Oboe, Clarinets in B1 and B2, Bass Clarinet in B, Bassoon, Horn in F, MIME, Violin 1 and 2, Viola, Violoncello 1 and 2, and Contrabass. The tempo markings are 'Schnell (wie zuerst)', 'Langsamer', and 'Wie zuerst'. The lyrics for MIME are: '(SIEGFRIED wendet sich unmuthig um, mit dem Gesicht nach der Wand, so dass er MIME den Rücken kehrt.)', 'Das willst du wie-der nicht hö-ren!', 'Langsamer.', and 'Wie zuerst.' The score includes various dynamic markings such as *ff*, *fp*, *f*, *p*, and *pizz.*

Abbildung 1: *Komponierte Adoleszenz*. Nach Wagner 2006, 1. Akt, 1. Szene, S. 43. Diese Szene könnte auch in den Kinderzimmern der Gegenwart spielen: Der vermeintliche Vater Mime redet scheinbar fürsorglich auf Siegfried ein: „Das willst Du wieder nicht hören.“ Sein trotzig- undankbarer Ziehsohn hatte sich zuvor innerlich rasend zum „Jugendkraft-Motiv“ von ihm abgewendet.

Wohingegen der damals 55-jährige Hirth zur Jahrhundertwende ‚Jugend‘ zunächst als intelligibles Phänomen ausweist, mit seiner Zeitschrift nachhaltig zur Expansion und Sinnentleerung des Jugendbegriffs beitrug, beobachtete Ariès in seiner eigenen Gegenwart der 1960er Jahre wiederum eine sozialstrukturelle Neugestaltung. Die Aufwertung der ‚Jugend‘ führte zur Aufhebung ihrer biographischen Wegmarke, der Heirat als teleologisches Finale der Jugendzeit wie sie sich noch in der Liebe von Siegfried zu Brünnhilde andeutete. Gerade der verheiratete Jüngling, der die Gesellschaft mit veränderten Lebensvorstellungen und Gewohnheiten konfrontierte, sei zeittypisch ge-

worden, er verweise auf das Fortschreiten eines soziokulturellen Prozesses – die Expansion des Jugendalters:

So gelangen wir von einer Epoche ohne Jünglingszeit in eine Epoche, für die sie die bevorzugte Altersstufe ist. Man möchte sie früh erreichen und ihr lange zugehören.⁶

Das „Jahrhundert der Adoleszenz“, das Ariès letztlich von einer kühnen musiksoziologischen Hypothese aus skizzierte, kann – freilich mit ähnlicher Waghalsigkeit, dafür mit bescheidenerem Darstellungsinteresse – auch anhand prominenter Liederbücher als eine der Hauptmedien seiner musikalischen Kultur vermessen und dargestellt werden, um auf historische Charakteristika hinzuweisen.⁷ Diese „Siegfriedjugend“ findet in der Ersten Jugendbewegung, die sich vor allem laienmusikalisch inszenierte und individualisierte, ihren historisch prägnantesten Ausdruck.

Liederbücher teilen sich als reflektierte Programme mit, teils sind sie unbewusst hervorgebrachte Symptome ihrer Zeit, was wiederum einer gewissen Programmatik gleichkommt. Die formale Konzeption eines zeitgemäßen Liederbuchs für die Jugend, das heißt eines Liederbuchs, dessen Erfolg Signatur seiner Entstehungszeit ist, kann aus historisch-differentialer oder gegenwartsdiagnostischer Perspektive bewertet werden. Beiden Ansätzen ist die Voraussetzung gemeinsam, dass ein Liederbuch als historische Entität ernstgenommen wird, da es eine Aussagekraft besitzt, indem es sich an einem Jugendkonzept oder einer Ideologie orientiert – sei es auch als Negativ – und damit auf deren Funktionsstrukturen verweist. Im Folgenden soll *Das Ding*, erstmals erschienen 1998 im Bernhard Bitzel Verlag, 2000 überarbeitet und neu erschienen in der Edition Dux, als wichtigster Repräsentant der Liederbücher der Gegenwart vorgestellt und punktuell dem *Zupfgeigenhansl* (EA 1908)

⁶ Ariès 2011, S. 88. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts schreitet diese Expansion in Mitteleuropa – so könnte man nach Ariès dystopisch fantasieren – auch genealogisch fort. Sie bewegt sich damit in eine Sackgasse, denn die Totalität der ‚Jugend‘ geht einher mit dem demographischen Wandel, das heißt mit einer vielfachen Verweigerung der Elternschaft und einer entsprechenden quantitativen Marginalisierung der Jugendlichen als gesellschaftlichen Gruppe.

⁷ Vorliegender Artikel versteht sich als Fortsetzung meines Artikels: *Vom Wandern mit Musik zur musikalischen Wanderung. Die Konzeption des Zupfgeigenhansl als Voraussetzung seiner Interpretation*. In: Phoibos 1/14, S. 143-164 und setzt dort genannte Aspekte weitestgehend voraus.

gegenübergestellt werden.⁸ Beide Liederbücher sind von einem vergleichbaren Einfluss auf die Laienmusikkultur ihrer Zeit. Sie markieren nicht nur die Grenzen des „Jahrhunderts der Adoleszenz“, sondern auch die unterschiedlichen Phänomene der musikalischen ‚Volkskultur‘ (1900) und musikalischen ‚Popkultur‘ (2000).⁹

Das Ding: Zur Entstehung eines „Kultliederbuchs“

Die Volksliedsammlung *Der Zupfgeigenhansl* war das Liederbuch der Jugendbewegung um 1900, Reflexionsmoment ihres Selbstverständnisses und in nuce ist sie auch ihr musikliterarischer Nachlass. Vermutlich findet sie heute nur noch Verwendung in kleinen bündischen Zirkeln und in Gesangsvereinen der jugendbewegten Veteranen, der „Jugend im Silberhaar“. Der *Zupfgeigenhansl* wurde konzipiert für eine bestimmte Lebenspraxis des frühen 20. Jahrhunderts, vor allem für die Kulturfauna der musizierenden Wandervögel: Die Gruppenformation der Jugendbewegung um 1900 leitete sich vom bewussten gewordenen ‚Generationszusammenhang‘ ab, das heißt von einem Bewusstsein dafür, an „derselben historisch-aktuellen Problematik orientiert“¹⁰ zu sein. Der *Zupfgeigenhansl* sollte Ausdruck und „einigendes Band“ dieser Jugendgeneration sein,¹¹ der es um die Erneuerung des Deutschtums durch eine musikalische und weltanschauliche Rückbesinnung auf einen Stammes-

⁸ In der Jugendforschung besitzt das analytische Vorgehen, den durch Anregungen der Jugendbewegung um 1900 „historisch-pädagogisch bereits gesättigten Begriff [von Jugendkultur] im heutigen Jugendkulturdiskurs mindestens angemessen zu berücksichtigen“ (Ferchhoff 2011, S. 54f.), eine gewisse Tradition und wird ausdrücklich gefordert. Vgl. ebd. das Kapitel „Vom Wandervogel zu den heutigen postalternativen Jugendkulturen. Kontinuität im Wandel von Jugendkulturkonzeptionen“, bes. S. 55-70.

⁹ Gleichwohl die Begriffe des Öfteren synonym verwendet werden, ist doch eine soziologische sowie produktions-, werk- und wirkungsästhetische Differenz zu beobachten. Als exemplarischer Zwischenschritt kommt das Liederbuch der Adenauer-Ära, *Die Mundorgel*, in Frage, das zu einem späteren Zeitpunkt in diesem hier nur implizit behandelten Spannungsfeld analysiert werden soll.

¹⁰ Mannheim 1970, S. 544. Karl Mannheim sieht ausdrücklich die „Jugendbewegungen der Moderne“ als paradigmatisch an für dieses spezifische Phänomen, wonach die Einheit der Generation als eine auf „konkrete Gruppenbildung hinstrebende soziale Verbundenheit“ erscheint. Vgl. ebd., S. 524.

¹¹ So steht es auf der Gedenktafel für den Herausgeber Hans Breuer in Heidelberg (Klingenteichstraße 27).

charakter ging.¹² In der Gegenwart hat er nicht nur seine außermusikalische Entsprechung, sondern damit auch sein gesamtes Bezugssystem eingebüßt; er ist unzeitgemäß, anders gesagt, historisch geworden. Das Scheitern des kühnen musikalienhändlerischen Versuchs einer *Zupfgeigenbansl*-Renaissance (Schott) dokumentiert, dass nicht das ideologisch bereinigte Liedrepertoire des *Zupfgeigenbansl* überholt ist – immerhin finden sich viele dieser Lieder noch in aktuell erfolgreichen Sammlungen –, vielmehr entspricht die Konzeption des Buchs nicht mehr den Ansprüchen der laienmusikalischen jugendlichen Massen, das heißt vor allem der Sänger und Gitarristen. Die Konzeption eines Liederbuchs und die Dynamik ihrer performativen Aneignung ist vorrangiges Kriterium dafür, ob ein Buch Erfolg hat. Diese Annahme führt aber insofern zu keinem heuristischen Schematismus, als es sich bei der Konzeption sowohl um determinierte (Herausgeber, Verlag) als auch vage Faktoren (Adressaten) handelt.

Das bekannteste unter den Liederbüchern der Gegenwart und damit das Leitbuch der musikalischen Jugendkultur um 2000 ist die Sammlung *Das Ding. Kultliederbuch*. Obwohl es während diverser Jugendfahrten entstand und in erster Linie diesen zgedacht war, legt seine Verbreitung und Bekanntheit zwingend nahe, dass dieses Liederbuch zum populärmusikalischen Haushaltsbuch und Vademecum für laienmusikalische Zusammenkünfte im Allgemeinen geworden ist. Da es formal auf keine bestimmte gesellschaftliche Bewegung zugeschnitten ist und das Liedrepertoire in seiner Heterogenität auf keine bestimmte Generation als Hauptadressaten rückschließen lässt, kann scheinbar nicht von einem Buch für die aktuelle Jugendmusikkultur gesprochen werden. Doch ist dieser Umstand gerade ein Hinweis auf die oben ange-deutete mentalitätsgeschichtliche Wende hin zur Totalität der Jugend, der Jugend als Sehnsuchtsort jeden Alters und auf den Siegeszug der musikalischen Populärkultur.

Ein Vergleich zwischen der laienmusikalischen Jugendkultur in Deutschland von 1900 und 2000 ist insofern problematisch, als im Verlauf des 20. Jahrhundert mit der Entwicklung technischer Reproduktionsmöglichkeiten von Musik auch die traditionellen Hörgewohnheiten und Hörkontexte bedeutend erweitert wurden. Andererseits können anhand dieser divergierenden Grunderfahrungen die jeweiligen Musikpraktiken an ihre verschiedenen Kontexte angebunden, darüber gewisse Grundelemente in der Liederbuchpro-

¹² Vgl. Slunitschek 2014, S. 146f.

duktion und -rezeption verdeutlicht werden, um so eine Verwandtschaft zwischen dem *Zupfgeigenhansl* und dem *Ding* zu veranschaulichen.

In der Jugendbewegung um 1900, die Musik als integralen Teil von Wander-, Geselligkeits- und Naturerlebnis betrachtete, war die „Maschinenmusik“ aus Grammophon und Radio noch eine umstrittene Entität. Die Zentralfigur der Jugendmusikbewegung, Fritz Jöde (1887-1970), bemühte die Technikfeindlichkeit als Teil seiner Kultur- und vor allem Urbanisierungskritik sogar für eine produktiv-literarische Fantasie, das *Musikmanifest* (1921). Die Erneuerung der Jugend und damit des deutschen Volks mithilfe der Kulturtechnik Musik, aber auch die „Befreiung der Musik aus dem Geiste der Jugend“¹³ ließe sich nur mit aktivem Musizieren bewältigen. „Maschinenmusik“ führe dagegen zu kultureller und ästhetischer Degenerierung.¹⁴ Er formuliert sein musikpädagogisches Modell in einer Versstruktur, die weniger künstlerische Ambitionen verrät und semantisch an den Inhalt angebunden ist, als sie den Anspruch besitzt, einen theatralen Deklamationston schriftlich wiederzugeben. Die Kleinschreibung, kombiniert mit der Verwendung einer Antiqua-Schrift, soll Jödes Thesen trotz und gerade wegen der dargestellten Technikskepsis als modernes und fortschrittsorientiertes Manifest ausweisen. Typographisch verweist er auf das Werk von Stefan George, der bereits seit seinen *Hymnen* (1890) diese Präsentationsform zum buchgestalterischen Beiwerk seiner Ästhetik zwischen Tradition und Innovation machte.

das verkehrte musikmachen erkennen
 mit allen mitteln gute musik bringen
 zum beispiel kinomusik reformieren
 billige volkskonzerte veranstalten
 nur gute musik vorführen lassen
 maschinenmusik verbieten
 den ganzen musikunterricht umbauen
 mit einem wort
 im musikleben alles minderwertige verdrängen
 und da überall gutes an seine stelle setzen
 denn noch einmal
 was wenn damit den menschen dinge eingeredet würden
 die ihnen fremd sind
 fremd sein müssen
 weil das bestehende ihnen gemäß ist
 und zwar ihrer lebensweise zuerst

¹³ U.a. in: Jöde 1919, S. 4.

¹⁴ Vgl. Jöde 1934, S. 23.

und folglich auch ihren anschauungen
und was wenn man sie mit dem neuen anödete
weil sie am ende mit dem grammophon zufrieden sind
und natürlich sind sie es
wir sehen es ja
wieviel gibt das allein zu denken
menschen sind mit ihrem leben unzufrieden
kämpfen für ein neues
bejahen aber die lebensäußerungen des alten
das symbolische grammophon und seinesgleich¹⁵

In diesem spektakulären Zeugnis eines um die Jugendkultur aufrichtig besorgten Musikpädagogen werden die üblichen Kategorien von Ästhetik und Ideologie en passant in ihr Gegenteil verkehrt. Jödes Argumentation geht davon aus, dass die Musik des Grammophons den Menschen zu seinen Gunsten erziehe, deren Geschmack entsprechend manipulierte. Schließlich soll er sich noch als ein Klon seiner eigenen Erfindung entdecken, „ihm vielleicht gar aus dem gesicht geschnitten/nur mit etwas höherer stirn“.¹⁶ Das ‚Neue‘, von der Antike bis zur Gegenwart ein zentrales ästhetisches Kriterium des ‚Schönen‘, wird auf die Technik bezogen zur Quelle aller Langeweile, die das Grammophon zu überspielen weiß. Es verkörpere nach Jöde die mediale Wiedergabe eines überkommenen Zustands und repräsentiert damit nicht den Fortschritt, das Grammophon ist Zeichen des kulturellen Rückschritts. Während nämlich das aktive Musikspiel das Vergangene als Richtschnur des Zukünftigen vergewärtigt, symbolisiere die Maschinenmusik das Vergangene nur als eine „lebensäußerung des alten“, das heißt selbst als etwas Vergangenes.

Nach der Digitalen Revolution gegen Ende des 20. Jahrhunderts ist aufgrund der Selbstverständlichkeit einer zu weiten Teilen mikrochipgesteuerten Realität, die sich nicht zuletzt im Generationenbegriff der ‚Digital Natives‘ als Merkmal der Nullerjahre manifestiert, eine Selbstdefinition über radikale Technikverweigerung geradezu hinfällig geworden. Die erweiterten technischen Möglichkeiten der Musikproduktion führten zu neuen ästhetische Verfahren und einer entsprechenden Formsprache. Aber auch die musikalische Unterhaltungsindustrie nutzt die neuen Inszenierungsmöglichkeiten von Musik und platziert sie weit einflussreicher als die Kunstbranche. Die Abendunterhaltung der imaginären Selbstbespiegelung in TV-Formaten, in High-Tech-Passepartouts mit 1-Meter-Bildschirmdiagonale, dessen hochaufgelöste Mu-

¹⁵ Jöde 1921, S. 10f.

¹⁶ Jöde 1921, S. 12.

sikshows die Entspannunginsel der Wohnzimmercouch reiz- und gefühlüberfluten, führt eine charakteristische, dabei beliebig gewählte und fast schon veraltete Szene der medialen Massenkultur vor Augen. Das Subjekt erfreut sich als ein atomarer Bruchteil der Fernsehquote an der „Reality“, an einer pseudo-dokumentarischen Fiktion des Lebens von Laienkünstlern, ihrer Jury und ihrem Publikum vor Studiokulisse – an der Inszenierung der Inszenierung von Musik. Gegenstand dieser Unterhaltung ist also die Identifikation mit einem dem Qualitäts- und Sympathieurteil ausgesetzten Interpreten. Der scheinbar talentlose Held, der sich dramaturgisch reflektiert, von Werbepausen unterbrochen, in Serien und Staffeln getaktet, mal in Slow Motion, mal in Zeitraffer als unentdecktes Genie offenbart, ist Garant einer barrierefreien Projektionsfläche. Der imaginierten Weltgeltung in der narzisstischen Fantasie des Betrachters steht einerseits die Impotenz seiner räumlichen Isolation gegenüber, andererseits die zig Millionen Duplikate in den Nachbarwohnungen. In Anlehnung an Horkheimer und Adorno könnte man über das Ergebnis dieser cineastischen Illusion sagen:

Wenn sie an Sonntagen oder auf Reisen in den Gasthöfen zusammentreffen, [...] so finden die Besucher, daß sie mit zunehmender Isolierung einander immer ähnlicher geworden sind.¹⁷

Gegenüber der Gemeinschaftserfahrung des Musikliebhabers um 1900 ist die Isolation des Hörers, in der ein Hyperkollektiv konstituiert wird, das verschiedene Zeitgenossen trotz räumlicher Trennung aufeinander verweist, Hauptmerkmal des musikalischen Alltags um 2000. Am deutlichsten wird dieses Phänomen veranschaulicht in der allgegenwärtigen Verwendung der In-Ear-Headphones, die ein und denselben Fundus an Musik unmittelbar in unzählige Gehörgänge einführen, dieselben physiognomisch versiegeln und die Individuen zu innerlich beschallten Kommunikationsmonaden machen. Die Musik wird zum Soundtrack der Erlebniswelten, deren Tonspuren ausgeblendet oder mit selbstzerstörerischen Dezibelpegeln überblendet werden.

Die Erscheinungen und Tendenzen der Gegenwartskultur können aber kaum Jödes zukunfts pessimistische Anthropologie unterstreichen, wonach technologischer Fortschritt zu kulturellem Rückschritt führe. Vielmehr ergeben sich dadurch neue Synergieeffekte und eine Symbiose von medial vermittelter und praktizierter Musik, wie es das *Ding* als ein möglicher Leitfaden

¹⁷ Adorno/Horkheimer 1981, S. 252. Die Skizze *Isolation durch Verkehr* findet sich im Anhang der *Dialektik der Aufklärung*.

dieser Musikkultur vorführt. Trotz der veränderten musikalischen Rezeptionskontexte und -technologien, die scheinbar eine rein passive und konsumorientierte Haltung anziehen, bleibt die aktive Laienmusik nicht nur in organisierten Musikvereinen eine kulturelle Konstante.¹⁸ Der Edition Dux im oberbayerischen Manching gelang es mit dem Liederbuch *Das Ding* 2001 sogar einen Bestseller unter den Sachbüchern (sic!) zu platzieren,¹⁹ zwei weitere Ausgaben folgten (Manching 2005/2008). Diese Reihe an „Kultliederbüchern“, wie sie namentlich ausgewiesen werden, reflektiert in Form, Inhalt, Produktion und Rezeption popkulturelle Gegenwartstendenzen und gesellt sich als Medium aktiver Laienmusik neben neueste musikalische Rezeptionsmittel wie die Videoplattform Youtube.

Wie der *Zupfgeigenhansl* wurde *Das Ding* als Fahrten-Liederbuch entworfen und entstand auf Jugendfreizeiten des Evangelischen Reisediensts e.V. (ERD). Auch wenn dieser säkulare Reiseveranstalter nur noch dem Namen nach konfessionell zu nennen ist und keine missionarischen Aufgaben verfolgt, zählt das Liederbuch nolens volens zum Instrumentarium christlicher Jugendarbeit, denn gerade hier findet es oftmals Einsatz.²⁰ Herausgegeben wird es vom Juristen Andreas Lutz und ersten Vorsitzenden des ERD Bernhard Bitzel, die beide als Freizeit- und Reiseleiter, Ski- und Surflehrer ehrenamtlich diverse Jugendfreizeiten betreuten. Dabei stellte sich an musikalischen Abenden immer wieder das Problem, keine richtige Text- und Begleitgrundlage für Lieder vorliegen so haben. So begannen die Herausgeber, aus LPs, MCs, CDs und Musikvideos neben den Texten auch die entsprechende Akkordbegleitung für Gitarre herauszuhören und sammelten dieses sich ständig erweiternde Konvolut in einem Ordner als Kopiervorlage. Das Korpus von 20, dann 100

¹⁸ Etwa die von der Landesregierung Baden-Württemberg auf Anfrage der CDU-Fraktion veröffentlichten Daten zur Laienmusik und Musikförderung in Baden-Württemberg (Drucksache 15/3137, 27.02.2013) zeigen, dass die Zahl der im Landesmusikverband organisierten Vereine, auch die Zahl der Jugendvereine, wo sie denn vorliegen, seit 2005 tendenziell steigt. Vgl. <http://www.landtag-bw.de/dokumente>

¹⁹ In der Sachbuch-Bestenliste der Wochenzeitung *Die Zeit*, ermittelt nach Verkaufszahlen der libri GmbH, erscheint *Das Ding* zwischen Februar und September 2001 und belegte zuletzt Platz 5. Vgl. *Die Zeit* v. 13.09.2001.

²⁰ So ist es etwa in diversen Jugendreferaten der Diözese Rottenburg-Stuttgart neben dem im katholischen Kontext weithin verbreiteten Liederbuch *Querbeet* (Jugendbildungsstätte Waldmünchen 32001) zu finden. Zur Adaption von verbandsfremden Mitteln für Musikverbandsinteressen vgl. den Artikel in dieser Ausgabe über außermusikalische Jugendarbeit im Bund Deutscher Zupfmusiker von Marcel Wirtz.

und 200 Liedern wuchs auf über 400 Lieder. Vor allem die Teilnehmer der Freizeiten wiesen auf musikalische Desiderate hin: „Ob am Lagerfeuer, in der Hütte oder im Zeltlager, der Kreativität der jungen Menschen sind keine Grenzen gesetzt.“²¹ Da zunächst weder ein Bewusstsein dafür vorhanden war, dass hier etwas im Entstehen begriffen war, noch strukturelle Merkmale eine Namensgebung nahelegten, wurde – nach Aussage der Herausgeber – die am Lagerfeuer bei Singabenden übliche pragmatisch-semiotische Bezeichnung beibehalten: „Gib mir doch mal *das Ding!*“ Die Liedfolge der publizierten Ausgabe entspreche eben dieser weitestgehend zufälligen Ordnung, die sich nach dem Sammelprozess richtete. Damit konserviert das Buch seinen eigenen Konstitutionsprozess. Auch materialiter lehnt sich das Liederbuch an seinen Entstehungsmythos an, denn die Ausstattung verzichtet auf ein neukonzipiertes Layout und klassisches Bindeverfahren. Es ist schwarz-weiß gesetzt in der Type einer mechanischen Schreibmaschine ohne weitere typographische oder illustrative Akzente, außer einem konventionellen Deckblatt, das drei Vögel zeigt, die sich zwischen Musiknoten singend in die Höhe schrauben. Der reine Gebrauchscharakter wird unterstrichen durch eine einfache Spiralbindung, eine Reminiszenz an die ursprüngliche Loseblattsammlung, gleichzeitig ist dies die beste musikpraktische Alternative. Die radikale Schlichtheit, die sicher auch auf die Möglichkeiten des neugegründeten Bernhard Bitzel Verlags zurückzuführen ist und schließlich aber von der Edition Dux beibehalten wurde, begründet sich konzeptionell. Die scheinbar bibliophobe Aufmachung und die damit einhergehende Entsakralisierung des Inhalts verweist auf die charakteristische Aufgabe des „Kultbuchs“, es ist allein dem Zweck zgedacht, eine jetztzeitorientierte Gedankenstütze für den Ritus des gemeinsamen Musizierens zu sein. Während weit ins 20. Jahrhundert die klassischen, verbreiteten Liederbücher in der gebildeten Mittelschicht letztlich noch in der Volksliedtradition von Johann Gottfried Herder sowie Clemens Brentano und Achim von Arnim standen und ohne Zweifel einer nationaethnographischen Tendenz zuzuordnen sind, repräsentiert das Kultliederbuch *Das Ding* die vollendete, sich nach historischen Brüchen, interkulturellen Prozessen und markttechnischen Innovationen herausgebildete musikalische Populärkultur.

Da *Das Ding, Kultliederbuch* zunächst im Selbstverlag mit identischem Titel erschien, ist nicht der spätere Verlag mit seiner Titelhoheit verantwortlich für das (pseudo-)gattungstypologische Etikett ‚Kultliederbuch‘, sondern das Her-

²¹ Lutz/Bitzel 2000, S. III (Vorwort).

ausgeberduo selbst. Die Genreangabe wird – da entsprechend rezipiert – zu einer Selffulfilling Prophecy und bietet auch für die Charakterisierung des Liederbuchs einen interpretatorischen Ansatz im Sinne der Herausgeberintention. Sie ist auf zwei Arten zu lesen, zum einen als „Kult-Liederbuch“, zum anderen als „Kultlieder-Buch“. Anders als bei der dramaturgisch und ideologisch durchkomponierten, das außermusikalische Verhalten strukturierenden Sammlung *Zupfgeigenhansl*, die damit ein eigentliches „Kult-Liederbuch“ war, ist es kaum denkbar, dass *Das Ding* lebenspraktische Konsequenzen für seine Rezipienten besitzt, wie es charakteristisch ist für Kultbücher im engeren Sinn.²² Dagegen kommt gerade der Begriff des ‚Kultlieds‘ mit seinen verschiedenen alltagssprachlichen und historisch-diskursiven Bedeutungsfacetten in Bezug auf die Disparität des Liedrepertoires zum Tragen. Während nämlich durch das iterative Nachsingen, das heißt durch ritualisierte Handlung, zeitaktuelle Lieder aus den Verkaufscharts Kultstatus erlangen, können Lieder, die jenseits der musikalischen Mode und ihrem gesellschaftlichen Kontext nach wie vor gesungen werden, ebenfalls kultig werden, indem sie wie im Fall des Kinderfilmtitels *Hey, Pippi Langstrumpf* (Jan Johansson/Konrad Elfers, deutsch von Wolfgang Franke) den Sänger zum Eingeweihten macht: Er erkennt mit seinem Gesang und Gitarrenspiel den semantischen und performativen Wert des Lieds und wird damit Teil einer konspirativen, der Gegenwart trotzenen gesellschaftlichen Gruppe, einer Subkultur. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, zeigt sich so die scheinbare Indefiniertheit des *Dings*, dieses alles integrierenden, haptisch gegenwärtigen Gegenstands des populärmusikalischen Ritus als eigentliche Strenge seiner Konzeption.

Chaos: Konzeption und Kontingenz des Liedrepertoires

Die Synthese von Konzeption und Kontingenz, die in gewisser Weise wohl-sortierte chaotische Unordnung betrifft vor allem das Liedrepertoire des *Dings*. Obwohl keine Kapitel oder Kolumnen einen inhaltlichen Zusammenhang garantieren, ergeben sich doch Assoziationsketten, die auf einzelne Genre- oder Themenkomplexe verweisen, aber nicht streng voneinander getrennt oder konsequent zusammengeführt wurden, wie ein beliebiges Beispiel aus der Mitte des *Dings* von 1998 zeigt:

²² Vgl. dazu Klein 2010, S. 91, sowie ausführlich dessen jüngst erschienene Habilitationsschrift (Klein 2014).

We are the world (USA for Africa), *Weil ich dich Liebe* (Westernhagen), *Wonderful world* (Sam Cooke), *Love is all around* (Wet Wet Wet), *Am Tag als Conny Kramer starb* (Juliane Werding), *Zu spät* (Die Ärzte), *Schrei nach Liebe* (Die Ärzte), *Hier kommt Alex* (Die toten Hosen), *What shall we do with a drunken sailor* (traditionell), *Don't cry for me Argentina* (Andrew Lloyd-Webber), *Wenn die bunten Fahnen wehen* (traditionell), *Bergvagabunden* (Erich Hartinger), *Wir lieben die Stürme* (Klaus Prigge), *Von den blauen Bergen* (traditionell), *Hoch auf dem gelben Wagen* (Heino), *Tom Dooley* (traditionell), *My Bonnie is over the ocean* (traditionell), *Moorsoldaten* (W. Langhoff), *Die Gedanken sind frei* (traditionell), *When I'm sixty-four* (Beatles), *Mr. Tambourine Man* (Bob Dylan), *Nowhere man* (Beatles), *Heart of gold* (Neil Young), *Eve of destruction* (Barry Mcguirie)²³

Die Disposition des Liederbuchs entwickelt eine collageartige Erzählung, denn die Stücke sind durchaus interdependent zu lesen (zu singen). Die ersten vier Lieder handeln von Friedens- und Liebesidyllen, darauf folgen deutsche balladeske Stücke, die Punkband Die Ärzte wird assoziiert mit ihrem bekannten Pendant, den Toten Hosen. Darauf folgt mit *Drunken sailor* ein Shanty, das nach seinem Gestus ebenso operettentauglich ist wie *Don't cry for me Argentina* aus dem Musical *Evita*. Die „Massenszene“ wird weitergeführt in gleich fünf deutschen Wanderliedern und ihren zwei englischsprachigen Folk-Äquivalenten. Im Folgenden erscheint mit *Moorsoldatenlied* ein Lied von KZ-Häftlingen und das offensichtlich wechselseitig les- und deutbare demokratische Freiheitslied *Die Gedanken sind frei*, weiter die stilistisch durchaus vergleichbaren Songs von Popikonen der 1960er Jahre. Dass dabei so auffällige Titelkoinzidenzen unterlaufen wie *Mr. Tambourine Man* und *Nowhere man*, verweist womöglich auf die Aussage der Herausgeber, Vorschläge der Jugendlichen, die während des gemeinsamen Singens auf Freizeiten gemacht wurden, seien umgehend notiert worden.²⁴

Als Urheber der Lieder werden ihre bekannten Interpreten mit dem entsprechendem Verweiszusammenhang angegeben.²⁵ So erinnert USA for Africa an die rührende Studioszene des hochkarätig besetzten Chors um Michael Jackson und Lionel Richie. *Love is all around* war den Herausgebern offensichtlich nicht im Original von The Troggs aus dem Jahr 1967 geläufig, das in Deutschland nie einen nennenswerten Erfolg hatte, sondern in der

²³ Liedfolge nach: Lutz/Bitzel 1998, S. 143-160.

²⁴ Lutz/Bitzel 2000, S. III.

²⁵ Dies wird auch in der Systematik der Populärmusikforschung entsprechend gehandhabt. Vgl. das vom Zentrum für Populäre Kultur und Musik der Universität Freiburg (ehemals: Deutsches Volksliedarchiv) in Kooperation mit der Fachhochschule Düsseldorf, Fachbereich Sozial- und Kulturwissenschaften, konzipierte digitale Lexikon: <http://www.songlexikon.de/songs>

ungleich populäreren Cover-Version von Wet Wet Wet (1994). *Der Tag als Conny Kramer starb* ist eine freie musikalische Aneignung von *The night they drove Old Dixie down* des kanadisch-amerikanischen Ensembles The Band. Auch in diesem Fall dürfte die gecoverte deutsche Fassung bekannter gewesen sein, so dass der Sänger ohne Verweis auf die eigentlich nur adaptierte Melodie auskommt. Erstaunlicherweise wird *Hoch auf dem gelben Wagen* ausgewiesen als Lied von Heino, obwohl dieser es nur als einer unter vielen gesungen hatte, es nach seiner Rezeptionstradition auch wie die anderen Fahrten-Lieder „traditionell“ genannt werden könnte. Offenbar wurde hier aber an die heitere Fassung des jungen Heinz Georg Kramm aus dem Jahr 1977 gedacht, der das charakteristische rollende R aus der klassischen Gesangsausbildung als sein Markenzeichen in die Schlagerszene hinüberrettete: „Aber der Wagen, der rollt.“

Gerade der Stilpluralismus verdeutlicht, dass nicht wie noch zu Zeiten des Wandervogels und *Zupfgeigenbansls* eine Volkskultur beschworen werden soll, indem Lieder als Widerschein einer Stammes- oder Nationenidentität gelesen werden. Selbst ‚Volkslieder‘, deren Sprache sie notwendig einer gewissen Provenienz zuweisen, werden zeittypisch schlicht als ‚traditionell‘ markiert, was verdeutlicht, dass Volksidentitäten systematisch ausgeklammert werden sollen. Das Nachsingen der Lieder wird vielmehr zum Ausdruck einer im weitesten Sinn hybriden Ästhetik und Identität, der zufolge das musikalische Programm implizit auch sich widersprechende Schnittmengen etwa an politischen, religiösen oder ästhetischen Äußerungen enthalten kann. Wichtigstes Bezugsmoment für den Gesang und die Begleitung ist nicht mehr der Urheber mit seiner geographischen und zeitgeschichtlichen Verortung, sondern derjenige Interpret, der die Bekanntheit eines Lieds begründet. Identifikatorisch wirkt nicht mehr ein allgemeines Abstraktes, sondern das Konkrete, das heißt performativ gegenwärtige Besondere, verkörpert von einem Solisten oder Ensemble. So führt die Erstausgabe des *Dings* symptomatisch nicht einmal die Autoren und Komponisten der Lieder an, sondern allein deren Interpreten. Das ist ohne Zweifel urheberrechtlich problematisch und wurde deswegen auch in der Fassung von 2000 entsprechend mit zusätzlichen Copyrightangaben korrigiert, kann aber als aufschlussreiches popkulturelles Symptom einer spezifischen Musikpraxis gesehen werden. Das Liederbuch *Das Ding* bietet anscheinend nicht die Grundlage für die Interpretation eines Lieds, sondern für die Interpretation einer Interpretation. In den ersten drei Bänden des *Dings*, die allein die Akkordbegleitung anführen, wird deutlich, dass eine genaue Kenntnis der musikalischen Dramaturgie und Melodie der Lieder vor-

ausgesetzt ist, die über entsprechende Tonträger oder andere Medien, unabhängig vom Liederbuch selbst, bereits vermittelt wurde. So wird zu *Stand by your man* von Tammy Wynette als Interpretin die Schauspielerin Heike Makatsch angegeben,²⁶ die das Lied als Maren Krummsieg, ihrer ersten Erfolgsrolle, in Detlev Bucks Film *Männerpension* singt. Der Film erschien nur zwei Jahre vor der Erstausgabe von *Das Ding* und machte das umstrittene musikalische Bekenntnis zur patriarchalen Loyalität, da ironisch gebrochen, wieder gesellschaftsfähig.

Obgleich die spärliche Auszeichnung, der Verzicht auf Angabe der Spielweise und Intonation, Freiraum für eine originelle und eigenwillige Deutung bietet, liegt die Kunst, da es sich um ein in der Gruppe zu koordinierendes Singen geht, in der Nachahmung eines allgemein Bekannten. Ein gelungener Vortrag leitet sich also vom Vorwissen der Interpreten ab, Kriterien ihrer Beurteilung messen sich an der Vorlage.²⁷ Das Liederbuch ist damit rudimentär ein Datenträger zur Programmierung einer manuellen zupfmusikalischen Karaoke-Maschine. Da aber gerade im populärmusikalischen Kontext oftmals mit einfachen Harmoniebeziehungen gearbeitet wird und der individuelle Ausdruck etwa auf rhythmischer oder dynamischer Behandlung des Instruments und einem charakteristischen Gesang beruht, ist die künstlerische Ausgestaltung auf Grundlage der Akkordbezifferung oftmals eine Herausforderung. Im Abschnitt „Theorie“, der auf sieben Seiten Anfängern einen Einstieg ermöglichen und dabei von Frequenzbereichen bis zur komplexeren Harmonielehre handeln will, wird nolens volens dieses Problem geschildert:

Man braucht also nur 4 Akkorde lernen, um etliche Lieder spielen zu können. Und glücklicherweise kann man diese Akkorde ohne Barree greifen. Beispiellieder, die mit diesen Akkorden auskommen:
 Cranberries: Zombie
 Smokie: Alice
 Ambros: Schifoan
 Uriah Heep: Lady in black²⁸

Wie der *Zupfgeigenbansl* bald in Ausgaben mit Notensatz für verschiedene Instrumente erschien, wurde schließlich auch *Das Ding mit Noten*, kompatibel

²⁶ Vgl. Lutz/Bitzel 2000, S. 398.

²⁷ Nach Wagner und Zehner könnte man dieses Phänomen, das einhergeht mit der Laienmusik überhaupt, ‚erinnernde Bearbeitung‘ nennen, da das Spiel sich sowohl aus Perspektive der Produktion als auch Rezeption an einer Vorlage orientiert. Vgl. Wagner/Zehner 2009, S. 13-15.

²⁸ Lutz/Bitzel 1998, S. VI. (Anhang „Theorie“).

mit seinem Vorgänger ohne Melodiestimme, verlegt.²⁹ Dabei wird aber nicht der kompositorische Originalsatz angegeben, sondern allein die Gesangsmelodie. *Das Ding mit Noten* qualifiziert das Liederbuch, anders als sein populärer Vorgänger von 1908, zwar nicht unbedingt neben dem Singen zur Wandergitarre in Gesellschaft auch für den hausmusikalischen Kontext am Klavier. Es entsteht ein neues Phänomen, das sich von der ursprünglichen Idee löst. Während nämlich zuvor ein Lernen von unbekanntem Liedern nur in der Gruppe möglich war, sofern ein Teilnehmer Kenntnis von demselben besaß, ist nun ein kumulatives Lernen auch des Einzelnen möglich, der sich diesmal tatsächlich an dem Material des *Dings mit Noten* orientieren muss und nicht an einer entsprechenden Interpretation eines Interpreten.

Da es in der Originalausgabe des *Dings* anscheinend einige strittige Urheberrechtsfragen gab, stellt sich die Erstausgabe in der Edition Dux anders dar als die Originalausgabe im Bernhard Bitzel Verlag, obgleich eine gewisse Struktur beibehalten wurde. Wenn also diverse Lieder etwa von Die Ärzte in späteren Ausgaben fehlen, so liegt dies nicht an ästhetischen Vorbehalten der Herausgeber. In ihren fast identischen Vorworten zum zweiten und dritten Band bringen sie zum Ausdruck, es sei ihnen nicht möglich gewesen, für alle Lieder, die aufgenommen werden sollten, eine Abdruckgenehmigung zu erhalten. Sie hofften aber, sowohl 2005 als auch 2008, die geplanten Stücke in einem weiteren Band publizieren zu dürfen.³⁰ So soll ihnen also die Zeit zurarbeiten. Im *Ding* aus dem Jahr 2000 wird noch einmal nachdrücklich das Organisationsprofil herausgearbeitet.

Koa Hiata (Hubert von Goisern), *We are the World* (USA for Africa), *Es fährt ein Zug nach Nirgendwo* (Christian Anders), *Es gibt kein Bier auf Hawaii* (Paul Kuhn), *Love is all around* (Wet Wet Wet), *Am Tag, als Conny Kramer starb* (Juliane Werding), *Eviva Espana* (Hanna Aroni), *Fernando* (ABBA), *Hier kommt Alex* (Die toten Hosen), *I will survive* (Gloria Gaynor), *What shall we do with a drunken sailor* (traditionell), *Don't cry for me Argentina* (Madonna), *Flowers on the wall* (Statler Brothers), *Bergvagabunden* (Franz Lang), *The free electric band* (Albert Hammond), *Ein Freund, ein guter Freund* (Heinz Rühmann, Willy Fritsch, Oskar Karlweis), *Hoch auf dem gelben Wagen* (Walter Scheel), *Tom Dooley* (traditionell), *My bonny is over the ocean* (traditionell), *Moorsoldaten* (Hannes Wader), *Die Gedanken sind frei* (traditionell)³¹

Einerseits wird eine thematische Häufung oder etwa eine Folge an Wanderliedern vermieden, die Weltverbrüderung von USA for Africa wird kontras-

²⁹ Vgl. Lutz/Bitzel 2009, Lutz/Bitzel 2011, Lutz/Bitzel 2012.

³⁰ Vgl. Lutz/Bitzel 2005, S. III; Lutz/Bitzel 2008, S. III.

³¹ Liedfolge nach: Lutz/Bitzel 2000, S. 143-163.

tiert von der Einsamkeitsszenerie eines Christian Anders, die *Bergvagabunden* erscheinen zwischen The Statler Brothers und Albert Hammond in volkstümlicher Quarantäne. Andererseits werden neue assoziative Zusammenhänge geboten, wenn zunächst Hanna Aroni das Traumland Spanien besingt und anschließend *Fernando* von ABBA erklingen soll. Auch die medialen Verweise werden noch einmal verdeutlicht. Andrew Lloyd-Webber als Komponist von *Don't cry for me Argentina* wird als Referenz ausgetauscht gegen Madonna, die 1996 das Lied für den Soundtrack der Verfilmung von *Evita* einspielte. *Bei Hoch auf dem gelben Wagen* soll nun auch nicht mehr an Heino gedacht werden, genauso wenig wie an Textdichter und Komponist (Rudolf Baumbach/Heinz Höhne), sondern an den ehemaligen Bundespräsidenten Walter Scheel, der das Lied 1974 bei einer Charity-Show des ZDF mit dem Düsseldorfer Männergesangverein sowie Max Greger & Orchester sang und dem Lied zu neuer Popularität verhalf. Ebenso wird Hannes Wader als Interpret der *Moorsoldaten* eingeführt, weil er das Stück mit seiner Veröffentlichung auf der LP *Hannes Wader singt Arbeiterlieder* (1977) nachdrücklich auch in den Kontext politischer Gegenwartskritik einführen konnte.

Die Heterogenität des Liedrepertoires und der kontingente Prozess seiner Generierung wird also nicht erst ab dem zweiten Band zur konzeptionellen Aufgabe. Es muss ein Korpus sowohl aus dem aktuellen Liedfundus als auch aus abwegigen Quellen zusammengestellt und in einer überzeugenden chaotischen Ordnung präsentiert werden, um das Profil des *Dings* zu wahren. Der Erfolg des ersten Bands konnte anscheinend nicht wiederholt werden, obwohl bei den Folgebüchern durchaus auf eine vergleichbare Ausführung geachtet wurde.

California girls (Beach Boys), *She's always a woman to me* (Billy Joel), *I saved the world today* (Eurythmics), *Angels* (Robbie Williams), *Nikita* (Elton John), *Rock me Amadeus* (Falco), *Das Kufsteiner Lied – Die Perle Tirols* (Franzl Lang), *I believe I can fly* (R. Kelly), *Vienna* (Ultravox), *Come to sin* (Bananafishbones), *Rasputin* (Boney M.), *Help me*, *Rhonda* (Beach Boys), *Alone* (Heart), *Wem* (Howard Carpendale), *Kalkutta liegt am Ganges* (Vico Torriani), *Da nahm er seine Gitarre* (Howard Carpendale), *So schmeckt der Sommer* (Edward Reekers), *Ein guter Tag zum sterben* (J.B.O.)³²

Die zwei Stücke von Howard Carpendale werden gezielt voneinander getrennt, dafür eröffnet dessen Lied *Wem* eine Serie an deutschsprachigen Songs. Ebenso erscheinen im dritten Band nicht zufällig Billy Idol und Black Sabbath aufeinander. In *Das Ding 3* verlagert sich das Gewicht der Sammlung allen

³² Lutz/Bitzel 2005, S. 143-160.

Anschein nach auf die populärmusikalische Gegenwart, jedenfalls auf zeitlich aktuellere Kompositionen und Interpretationen wie Juanes, Robbie Williams oder die Red Hot Chili Peppers. So ist etwa *If you were a sailboat* von Katie Melua nicht einmal ein Jahr vor Erscheinen des Liederbuchs veröffentlicht worden:

Ella, elle l'a (France Gall), *All night long (All night)* (Lionel Richie), *All out of love* (Andru Donalds/Air Supply), *La camisa negra* (Juanes), *Zwei kleine Italiener* (Conny Froboess), *Rebel yell* (Billy Idol), *Paranoid* (Black Sabbath), *Máhná, Máhná* (Muppets), *Keine rubige Minute* (Reinhard Mey), *If you were a sailboat* (Katie Melua), *Under the bridge* (Red Hot Chili Peppers), *The power of love* (Frankie goes to Hollywood), *Come undone* (Robbie Williams), *The first cut is the deepest* (Rod Stewart), *Put your arms around me* (Natural), *Wish you where here* (Rednex), *Viva Las Vegas* (Elvis), *Alt wie ein Baum* (Puhdys)³³

Kanon: Normativität und Neutralität der Konzeption

Scheinbar weist die Konzeption des Liedrepertoires, bedingt durch seinen Entstehungsprozess, keine normative Tendenz der Herausgeber oder Beteiligten auf. Die Masse an Material, die in den drei Bänden über 1200 Liedern umfasst, erinnert unmittelbar an die zeitgenössische Radiopraxis des Popmusikfunks, in dem zwar ein wiederholungsfreies und in sich heterogenes Programm versprochen, dasselbe oder ein ähnliches Repertoire aber im Tages- und Wochenrhythmus wiederholt wird.³⁴ Der Ding-Begriff im Sinne des Liederbuchs besitzt bezeichnenderweise innerhalb der öffentlichen Jugendradioformate in Deutschland eine gewisse Tradition. Der Saarländische Rundfunk bietet sein Programm unter dem Namen *UnserDing*, der Südwestrundfunk sogar unter *DasDing* an. Der Assoziationshorizont umfasst auch hierbei nicht allein die Heterogenität der Adressatengruppe, sondern auch die des Programms selbst.³⁵ Doch wie die Vergabe eines Deutschen Kulturpreises an die SWR-Sparte zeigt, wird der Sender von Institutionen gerade für seinen normativen Charakter und sein teils musik(sprach)puristisches Programm geschätzt:

Wir verleihen dem Jugendsender DasDing im Südwestrundfunk den Institutionenpreis Deutsche Sprache und zwar in Anerkennung dafür, dass er insbe-

³³ Das Ding 3 2008, S. 143-160.

³⁴ Zum dualen System im Rundfunk als Voraussetzung dieser Entwicklung (1986-2011) vgl. Rumpf 2011, S. 79-85.

³⁵ Zur Konzeption und Geschichte des Jugendradioprogramms DasDing vgl. Gushurst 2007.

sondere mit seiner Sendung Heimatmelodie deutschsprachiger Musik einen hohen Stellenwert einräumt.³⁶

Das Liederbuch *Das Ding* bietet ebenso die Grundlage für ein tages- und abendfüllendes Musikprogramm. Seine Unordnung lässt, da sie weniger auf ein gezieltes Suchen als auf ein spontanes Durchblättern verweist, immer wieder neue Programme entstehen, freilich im Rahmen des Repertoires – ein popmusikalisches Pasticcio.³⁷ Das Stöbern in *Das Ding* findet seine rezeptive Entsprechung im digitalen Surfen auf Videoplattformen des Internets. Es kann sich über eine bewusste Recherche fortbewegt werden, auf zufällig gewählten Links oder auf teils nur am Rande verwandten, anachronistischen und rein assoziativen Vorschlägen. Obwohl der in den Liederbuchbänden versammelte Fundus, da er nicht exklusiv, sondern inklusiv wächst, geradezu neutral gegenüber dogmatischen Kanonisierungsverfahren steht, repräsentiert er doch oder gerade deswegen ein aussagekräftiges populärmusikalischen Repertoire der Gegenwart. Wird das *Ding* als Jugendliederbuch („Jugend-Liederbuch“) gelesen, so vereint die Sammlung Relikte unterschiedlicher Jugendkulturen aus verschiedenen Zeiten. So wird etwa der Bereich der deutsch- und englischsprachigen Popszene der 1950er Jahre bis heute geradezu lückenlos abgedeckt, aber auch die zu Anfang des 20. Jahrhunderts populären Lieder von Zarah Leander oder Heinz Rühmann werden berücksichtigt sowie ein Studentenlied wie *Gaudeamus igitur* oder ein Revolutionslied wie der Partisanengesang *Bella Ciao*. Das Buch enthält damit das Kondensat verschiedener medial vermittelter popmusikalischer Epochen. Es repräsentiert nämlich aus der Sicht des 21. Jahrhunderts die vorhergehenden Dekaden nicht in erster Linie aus qualitativer Perspektive. Allein diejenigen Lieder, die heute noch gerne gesungen werden, das heißt, die zu singen heute überhaupt noch möglich ist, da ihre Musik und Performance bekannt ist, werden aufgenommen. Das Liedkorpus des Wandervogels richtete sich nach dem Aspekt der Würde eines Lieds, die Liedauswahl des *Dings* dagegen folgt der Möglichkeit und den Bedingungen seiner Imitation. Die Herausgeber orientieren sich aber nicht an der Bekanntheit von Stücken,

³⁶ Meyer 2005, S. 24. Die dem Namen nach volkstümlich klingende Sendung ist inzwischen abgesetzt, das Konzept, ausschließlich Musik aus Deutschland zu spielen, obliegt nun der neuen, sportiveren Sendung „Heimspiel“.

³⁷ Vgl. dazu die Rezeptionsbefunde nicht nur in diversen Onlineforen, sondern auch auf der offiziellen Internetpräsenz der Herausgeber: <http://www.kultliederbuch.de/Details/Pinnwand.aspx>

um gewisse Richtungen und Tendenzen der Jugend- und Populärkultur zu affirmieren. Wenn sie sich auf weniger bekannte Nischenkompositionen konzentriert hätten, wäre *Das Ding* in seiner spärlichen Ausstattung unbrauchbar gewesen.

Diese formale Notwendigkeit lässt einen Liedkanon entstehen, der zwar einige Unschärfe aufweist, aber in Hinblick auf die popmusikalische Laienszene trotz allem stimmig erscheint. Zum einen geht von Copyright und Kosten für urheberrechtsgeschützte Stücke ein ohne buchhalterische Einblicke kaum zu klärender Einfluss aus. Neben den Problemen der Urheberrechtsfrage richtet sich das Liederbuch an Laien und kann keine komplexen musikalischen Kompositionen aufnehmen, die überdies den auf Jugendfreizeiten intendierten Gruppengesang unterlaufen würden. Das andere Extrem, bei dem nicht nur auf gitarrenvirtuose, sondern überhaupt auf instrumentale Begleitung verzichtet werden kann, wird dagegen aufgenommen, so etwa der A-cappella-Song *Mercedes Benz* von Janis Joplin. Von den Beatles sind 21 Titel aufgenommen, von ABBA 16, von Elvis Presley ebenso wie von Herbert Grönemeyer 13, von Elton John sind es 12, von Simon & Garfunkel 11. Bis auf Grönemeyer sollen die genannten Interpreten und Ensembles, so sagt man,³⁸ zu denjenigen gehören, die weltweit am meisten Tonträger verkauft haben. Ihr verkaufsmäßiger Erfolg korreliert demnach mit ihrer Präsenz in der Liederbuchreihe *Das Ding*, was insofern nicht verwundert, da, wie mehrfach erwähnt, das Vorwissen über ein Lied Vorbedingung für seine Aufnahme ist. Die Normativität dieses Buchs beruht eben darin, dass implizit die Bekanntheit eines Lieds zum einzigen Kriterium dafür gemacht wird, dass es aufgenommen wird – auch wenn dies so gut wie auf jedes Lied zutreffen kann. Die Musik selbst ist eingelassen in einen medialen Kontext und in ein komplexes Rezeptionsverfahren, das letztlich darüber entscheidet, ob sie ihre Berechtigung besitzt, gesungen und gespielt zu werden.

Der im *Ding* enthaltene Liedkanon bezieht sich selbstverständlich auf Gitarrenkompositionen oder auf Stücke, die leicht für entsprechende Instrumente adaptiert werden können. So erklärt sich auch, dass viele Verkaufshits der Disko- und Elektrogenres ausblieben oder gewisse prominente Künstler der Popmusik wie etwa Michael Jackson eklatant unterrepräsentiert sind im Verhältnis zu ihrer Bekanntheit und ihrem Einfluss auf die Popkultur im Allgemeinen. Und doch gibt das Liedrepertoire eine Andeutung davon preis,

³⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Interpreten_mit_den_meistverkauften_Tonträgern_weltweit

was zu Anfang nach Philipp Ariès die ‚Expansion des Jugendalters‘ genannt wurde: *Das Ding* ist der Jugend zgedacht, aber nach inhaltlichen Gesichtspunkten keiner spezifischen. Das sich ständig, in beide Richtungen der Zeitachse erweiternde und völlig unterschiedliche Musikgenres miteinbeziehende Repertoire an Liedern deutet an, dass zu Ende des 20. Jahrhunderts das Massenphänomen der musikalischen ‚Populärkultur‘ kaum noch von der musikalischen ‚Jugendkultur‘ unterscheidbar ist. Die große Liedsammlung des *Dings*, die nach Umfang durchaus mit den proto-populärmusikalischen Sammlungen um 1900 mithalten kann,³⁹ hatte nie die Aufgabe, die in ihr vorliegenden Kulturprodukte für die Nachwelt zu bewahren und zu tradieren. Doch gerade darin kann sie als populärmusikalisches Symptom zu Anfang des 21. Jahrhunderts gelesen werden, womöglich eines Jahrtausends des Jugendalters.

Literatur:

- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1981): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann und Gretel Adorno, Bd. 3. Frankfurt 1981
- Ariès, Philipp: Geschichte der Kindheit. München 2011
- Baacke, Dieter (1998): Handbuch Jugend und Musik. Opladen 1998
- Ferchhoff, Wilfried (2011): Jugend und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile [2. Aufl.]. Wiesbaden 2011
- Gushurst, Wolfgang (2007): DAsDING – Sprachrohr für die jungen Szenen in Radio, Fernsehen und Internet. In: Peter Overbeck [Hg.]: Musik und Kultur im Rundfunk. Wandel und Chancen. Berlin 2007, S. 89-96
- Heyer, Robert/Wachs, Sebastian/Palentin, Christian (2013): Handbuch Jugend – Musik – Sozialisation. Wiesbaden 2013
- Hirth, Georg (1896): [Jugend! Jugend! ...]. In: Jugend. Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben 1 (1896), S. 4f.
- Jöde, Fritz (1919): Musik. Ein pädagogischer Versuch für die Jugend. Wolfenbüttel 1919
- Jöde, Fritz (1921): Musikmanifest. Leipzig 1921
- Jöde, Fritz (1934): Deutsche Jugendmusik. Eine Frage nach dem Wesen im Wandel der Zeit. Berlin 1934
- Klein, Christian (2010): Eichendorff und „Flower Power“. Der *Taugenichts* als Kultbuch der Hippie-Bewegung? In: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 2008/2009, S. 89-102
- Klein, Christian (2014): Kultbücher. Theoretische Zugänge und exemplarische Analysen. Würzburg 2014

³⁹ Vgl. etwa die Sammlung *Volkstümlicher Lieder der Deutschen von Böhme* [Hg.] 1895.

Matthias Slunitschek

- Mannheim, Karl (1970): Das Problem der Generationen. In: Ders.: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk, eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolf. Neuwied am Rhein u.a. 1970, S. 509-566
- Meyer, Harald (2005): Laudatio auf den Jugendsender DasDing im Südwestrundfunk. In: Helmut Glück u.a. [Hg.]: Kulturpreis Deutsche Sprache 2005. Ansprachen und Reden. Paderborn 2005, S. 24-26
- o.V. (2001): Zeit-Bestseller. Sachbuch. In: Die Zeit 13.09.2001, S. 54
- Rappe-Weber, Susanne (2009): Bibliographie zur Geschichte der Jugendbewegung. Quellen und Darstellungen, hg. von der Stiftung Jugendburg Ludwigstein und dem Archiv der deutschen Jugendbewegung. Schwalbach im Taunus 2009
- Rumpf, Wolfgang (2011): Popmusik und Medien. Münster 2011
- Slunitschek, Matthias (2014): Vom Wandern mit Musik zur musikalischen Wanderung. Die Konzeption des Zupfgeigenhansl als Voraussetzung seiner Interpretation. In: Phoibos 1 (2014), S. 143-164
- Wagner, Richard (1914): Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 4, hg. von Wolfgang Golther. Berlin u.a. 1914
- Wagner, Richard (1988): Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Reprint der Original-Ausgabe von 1913, hg. von Julius Burghold. Mainz 1988
- Wagner, Silvan/Zehner, Yvonne (2009): Bearbeitung in der Zupfmusik. Versuch einer unemotionalen Systematisierung und Bewertung. In: Phoibos 2 (2009), S. 9-31
- Wild, Reiner (1993): Kind, Kindheit, Jugend. Hinweise zum begriffsgeschichtlichen Wandel im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. In: Horst Heidtmann [Hg.]: Jugendliteratur und Gesellschaft. Malte Dahrendorf zum 65. Geburtstag. Weinheim 1993, S. 9-16

Internetpräsenzen:

- o.V.: <http://www.kultliederbuch.de/Details/Pinnwand.aspx>, konsultiert am 05/06/2014
- o.V.: <http://www.landtag-bw.de/dokumente>, konsultiert am 10/06/2014
- Fischer, Michael/Hörner, Fernand/Jost, Christofer [Hg.]: Songlexikon. Encyclopedia of Songs, <http://www.songlexikon.de/songs>, konsultiert am 05/06/2014
- o.V.: http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Interpreten_mit_den_meistverkauften_Tonträgern_weltweit, konsultiert am 05/06/2014

Notenausgaben:

- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (1998): Das Ding. Kultliederbuch. Stuttgart 1998.
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2000): Das Ding. Kultliederbuch. Manching 2000
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2005): Das Ding 2. Kultliederbuch. Manching 2005
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2008): Das Ding 3. Kultliederbuch. Manching 2008
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2009): Das Ding mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2009

- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2011): Das Ding 2 mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2011
- Bitzel, Bernhard/Lutz, Andreas (2012): Das Ding 3 mit Noten. Kultliederbuch mit Noten. Manching 2012
- Böhme, Franz Magnus (1895): Volksthümliche Lieder der Deutschen im 18. und 19. Jahrhundert, nach Wort und Weise nach alten Drucken und Handschriften, sowie aus Volksmund zusammengebracht, mit kritisch-historischen Anmerkungen versehen. Leipzig 1895
- Wagner, Richard (2006): Siegfried. WWV 86 C. Erster Aufzug, hg. von Klaus Döge. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 12.1: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Zweiter Tag. Mainz 2006

