



## ***Blumfelds Tausend Tränen tief***

### **Eine Songanalyse**

*von Olaf Grabienski*

Einleitung.....	2
Der Songtext.....	3
Kontexte I.....	6
Der Song.....	7
Das Video.....	8
Kontexte II.....	8
Schluss.....	9
Literatur.....	10
Anhang: Tausend Tränen tief.....	11

## Einleitung

Dieser Beitrag ist die leicht überarbeitete Version eines Vortrags, den ich zum Abschluss des Proseminars *Sind 'lyrics' Lyrik? Popmusik und Text* an der Universität Hamburg gehalten habe.<sup>1</sup> In dem Seminar wurden die folgenden Themengebiete behandelt:

### *Songs als Literatur*

- Interpretation von Songtexten mit traditionell literaturwissenschaftlichen Mitteln
- historische Zusammenhänge von Lied und Dichtung
- zeitgenössische Lyrik im Vergleich zu 'pop lyrics'
- Songs als Lyrik oder als Erzählung
- Textbegriff: Was ist der Text eines Stücks?

### *Über den Songtext hinaus*

- musikalische Struktur
- Aufnahme / Auftritt / Video

### *Popmusik*

- Geschichte der Popmusik aus deutsch(sprachig)er Perspektive
- Geschichte der Popmusik aus Dancefloor-Perspektive
- Punk und New Wave als Vorläufer der Hamburger Schule
- angloamerikanisches Paradigma der Popmusik

### *Popkultur*

- Entwicklung der Popkultur in Bezug auf E- und U-Kultur
- Popmusik und Literatur

### *Hamburger Schule*

- Entstehung, Merkmale und Kriterien der Zugehörigkeit
- Beziehungen zu elektronischer und Dancefloor-Musik

Das wesentliche Ziel des Vortrags lag darin, mehrere der Aspekte, die wir im Seminar als einzelne behandelt hatten, im Zusammenhang anzusprechen. Vor dem Hintergrund, dass die empirische Betrachtung textlicher Aspekte von Popsongs im Seminar entgegen des Titels *Sind 'lyrics' Lyrik?* etwas kurz kam, habe ich mich zudem für einen textanalytischen Schwerpunkt entschieden. Auch wenn dieser Schwerpunkt in erster Linie an lyrikanalytischen Fragen orientiert ist, halte ich es nicht für sinnvoll, Songtexte mit allen Konsequenzen als Lyrik einzuordnen. Daher werde ich im Folgenden von einem Text und nicht von einem Gedicht sprechen. Musikalische Aspekte und popkulturelle Kontexte des behandelten Blumfeld-Songs *Tausend Tränen tief* werden dann in späteren Abschnitten behandelt.<sup>2</sup>

---

1 Sind 'lyrics' Lyrik? Popmusik und Text. Seminar Ib am Institut für Germanistik II der Universität Hamburg, Wintersemester 2008/09. Gegenstand des Seminars waren in erster Linie Songs von Bands und Interpreten, die in den 1990er Jahren als 'Hamburger Schule' ins Gespräch kamen; vgl. <http://www.olafski.de/uni/lehrveranstaltungen-2008-09.html>. Für ihr Interesse am Seminar und wertvolle Anregungen möchte ich mich herzlich bei dem Dokumentarfilmer Frank Wierke, bei dem Literaturwissenschaftler Till Huber, bei der Organisatorin der Ausstellung *Stadt.Land.Pop*, Christina Riesenweber, sowie bei den SeminarteilnehmerInnen bedanken.

2 Methodisch bewege ich mich damit zwischen einem Ansatz von Moritz Baßler, für den der ‚Text‘ die Aufnahme eines Songs ist (vgl. Baßler 2003, S. 280), und dem Vorschlag von Guido Naschert, sich bei der Songanalyse auf

## Der Songtext

Dass es sinnvoll sein kann, bei der Betrachtung von Songtexten auch die Mittel traditioneller Text- und Gedichtanalyse zu nutzen, sei zu Beginn anhand des Paratextes ‚Songtitel‘ verdeutlicht: Der alliterierende Titel (3 x *T*) ist gleichlautend mit der zweiten Zeile des Songtextes (vgl. Anhang)<sup>3</sup>, die in der letzten Strophe noch einmal wiederholt wird. Solch ein Verhältnis von Text zu Paratext lässt sich einerseits mit den Verhältnissen in anderen Blumfeld-Stücken sowie in weiteren Popsongs vergleichen, es kann aber ebenfalls auf lyrische Konventionen bezogen werden. So bildet die Verwendung der *zweiten* Zeile für den Titel aus meines Sicht einen auffallenden Kontrast zur antiken, aber bis in die Moderne reichenden Praxis, die *erste* Zeile von Gedichten als Titeltersatz zu verwenden. Da es sich bei *Tausend Tränen tief* um einen Popsong handelt, wäre es absurd, die Suche nach Bezügen auf die lyrische Tradition zu beschränken, sie sollte allerdings ebensowenig aus der Suche ausgeschlossen werden. In diesem Abschnitt geht es mir aber vor allem darum, das Instrumentarium der *Gedichtanalyse* für einen detaillierten Blick auf den Text zu erproben.<sup>4</sup>

Bei *Tausend Tränen tief* handelt es sich um einen in sechs Strophen unterteilten Text mit ansatzweise regelmäßig-harmonischen Strukturen, die mehrfach durchbrochen werden. So überwiegen beim Metrum alternierende, dreihebige trochäische Verse ohne Zäsur mit männlicher Endung, doch weibliche Endungen kommen ebenso vor wie jambische Verse, Passagen mit zwei Senkungen und vereinzelte Zäsuren. Die Syntax ist relativ einfacher Art: Der Text besteht aus ein- bis fünfzeiligen, in der Regel nicht durch Interpunktion markierten Sätzen. Das klingt komplizierter, als es ist, denn die Verse sind kurz. Darüber hinaus fällt das Versende durchgehend mit dem Ende syntaktischer Einheiten zusammen: Enjambements kommen nicht vor. Ein ähnlich gespaltenes Bild zeigt sich bei den Reimen, und zwar sowohl innerhalb einzelner Strophen als auch über sie hinweg:

1. abbc|dddc
2. EXEXX
3. affc|aagg
4. EXEXX
5. xxxx|xxxx
6. abbc

Wie die schematische Auflistung zeigt, beginnt die erste Strophe zwar mit einem unvollständigen

---

sprachliche Elemente einschließlich der Gesangsstimme zu konzentrieren (vgl. Naschert 2006, S. 115-117).

3 Als Textgrundlage diente mir das Booklet der CD *Old Nobody*, Big Cat Records 1999. Da literaturwissenschaftliche Bibliotheken üblicherweise nicht mit Plattenregalen ausgestattet und Songtextdatenbanken im Internet vergleichsweise unzuverlässig sind, ist zu hoffen, dass Guido Nascherts Anregung zu einer „repräsentativ konzipierte[n] Sammlung von Liedtexten“ (Naschert 2006, S. 113) in der Germanistik verwirklicht wird; zu den Zielen und Kriterien einer solchen Sammlung vgl. ebd., S. 114 f.

4 Methodische Grundlage ist Burdorfs *Einführung in die Gedichtanalyse* (Burdorf 1997).

beziehungsweise Assonanzreim (*tief / Lied*) und lässt sich keinem mir bekannten Reimschema zuordnen, aber sie tendiert keineswegs in Richtung Reimlosigkeit. Im Gegenteil: Jeder Vers außer dem ersten reimt sich (**abbc|dddc**), und auch der letztgenannte ist nur eine partielle Ausnahme, da er in der dritten Strophe aufgegriffen wird, und dort gleich mehrfach (**affc|aagg**). Zwischen erster und dritter Strophe begegnen wir dann zunächst einer Strophe mit gleich drei Waisen (**EXEXX**), die allerdings als vierte Strophe bald wiederholt wird. Als Kehrreim bekommt sie damit ihren Reimcharakter durch die Verwendung identischer Zeilen an anderer Stelle. Die fünfte Strophe hingegen ist komplett reimlos (**xxxx|xxxx**) und wirkt damit wie ein Fremdkörper im Text. Dazu trägt übrigens auch die Interpunktion bei, die in anderen Strophen fehlt. Mehr zum fremden Charakter dieser Strophe später.

Kontrastiert wird die Reimlosigkeit dann von der letzten Strophe, deren Reimform ich als unvollständigen umarmenden Reim mit ‚offener‘ Wirkung bezeichnen möchte (**abbc**). Die formal bedingte Offenheit korrespondiert mit der Aussage des letzten Verses, das Lied „könnte viel bedeuten“ (Z. 38). Stünde die letzte Strophe nur für sich, wäre ich vermutlich nicht auf die Idee gekommen, die Reimform als quasi ‚umarmend‘ zu bezeichnen. Beim Blick auf den vollständigen Text fiel mir dann aber auf, dass die letzte Strophe sich als eine Art zweiter Refrain verstehen lässt, denn sie ist identisch mit den ersten vier Zeilen des Textes. Auf diese Weise ergibt sich auf strophenübergreifender Ebene ein zweiter Kehrreim, der den restlichen Text umschließt.

Betrachtet man den Text als Klanggebilde, fallen schließlich zahlreiche Assonanzen auf, die in ihrer Gruppierung meines Erachtens durchaus Parallelen zum Inhalt aufweisen, so etwa der sich öffnende Klang der Vokale in der ersten Strophe (von *i / ie* über *ö / eu* zu *ei*).

Kommen wir zur Form der Strophen: Wegen des unregelmäßigen Metrums besteht der Text nicht aus einschlägigen Strophenformen, aber auf der Makroebene ist die Struktur vergleichsweise regelmäßig: Mit Ausnahme der letzten wechseln sich acht- und fünfzeilige Strophen ab (8 / 5 / 8 / 5 / 8 / 4 Zeilen). Die Zahlen 5 und 8 gehören zur sogenannten Fibonacci-Folge, in der sich die jeweils nächste Zahl aus der Summe der beiden vorangehenden ergibt (z.B.  $3 + 5 = 8$ ,  $5 + 8 = 13$ ,  $8 + 13 = 21$  usw.). Das Verhältnis zweier benachbarten Zahlen der Fibonacci-Folge (hier 8:5) liegt nahe beim Goldenen Schnitt, laut Wikipedia die „irrationalste und nobelste aller Zahlen“<sup>5</sup> – eine Zuschreibung, die hervorragend zur überhöhten Liebesthematik des behandelten Songtexts passt.<sup>6</sup>

5 [http://de.wikipedia.org/wiki/Goldener\\_Schnitt](http://de.wikipedia.org/wiki/Goldener_Schnitt), gesehen am 26.06.2009.

6 Dabei geht es nicht um die Frage, ob der Verfasser des Songtextes einen solchen Zusammenhang intendiert hat. Das Nennen von Bezügen der genannten Art dient vielmehr mir als Leser dazu, den Text mit Hilfe kultureller Kontexte zu beschreiben.

Weiter oben war bereits von inhaltlicher Offenheit die Rede. Im Gegensatz dazu steht die kreisförmige Bewegung, die durch Figuren der Wiederholung (Kehrrim, umarmender Kehrrim) entsteht: Sich im Kreis zu bewegen oder etwas als kreisförmig zu verstehen, steht – wie etwa beim Teufelskreis – häufig für Geschlossenheit und Rückwärtsgewandtheit.<sup>7</sup> Der inhaltliche Aufbau lässt sich gut analog zum formalen Gegensatz ‚Offenheit vs. Geschlossenheit‘ beschreiben: So beginnt der Text in Zeile 3 (*ein altes Lied*) mit einem ‚rückwärts‘, um gleich darauf (*es könnte viel bedeuten*, Z. 4) eine offene Möglichkeit ins Spiel zu bringen, und bereits am Ende der ersten Strophe spricht der Sprecher von „neuen Möglichkeiten“ (Z. 8). Eine ähnlich progressive Bewegung zeigt sich in der zweiten Strophe, dem späteren Kehrrim oder Refrain (*Nacht / [...] / bis der Tag erwacht*, Z. 9-11), wobei die dritte Strophe dann eine Bewegung „in ein anderes Blau“ (Z. 15, vgl. Anm. 9) vollzieht. Ob die „anderen Zeiten“ (Z. 17) eher in der Zukunft oder in der Vergangenheit liegen, bleibt zunächst offen.

Nach Wiederholung des Refrains geht die Bewegung in der fünften Strophe in ein Fließen und Schweben über. Formal hatte ich diese Passage weiter oben als Fremdkörper im Text bezeichnet, und auch inhaltlich steht sie in eigenartigem Kontrast zu den anderen Strophen. So wurde im Seminar auf die Metaaussage „Ein Lied von zwei Menschen“ (Z. 27) hingewiesen: einerseits eine Art Selbstbeschreibung des Songs, andererseits Verweis auf den Titel des siebenten Stück auf dem Album *Old Nobody*. Ein Seminarteilnehmer vertrat die These, das Lied erreiche an dieser Stelle seinen Höhepunkt, und fast wirkt es, als hätte sich damit die progressive Bewegungsrichtung des Textes durchgesetzt. Dieser Eindruck wird jedoch beim Lesen der letzte Strophe revidiert: Mit ihr schließt sich ein Kreis, denn die ersten vier, Ich-bezogenen, eher rückwärtsgewandten Textzeilen des Songs werden wiederholt, und der Text klingt vieldeutig aus.

Mit einem auf *Repeat*-Modus eingestellten CD-Player würde der Text mit den eben genannten Zeilen wieder einsetzen, doch anstatt nun meinerseits in einem zweiten Durchgang durch den Song auf weitere ‚klassische‘ Textmerkmale wie die Bildlichkeit, literarisch-intertextuelle Bezüge (vgl. Anm. 9) oder die Personen- und Kommunikationssituation einzugehen, nehme ich den formal bereits beschriebenen Quasi-Refrain zum Anlass, mich dem Liedcharakter des Textes zu nähern: Beim bereits angesprochenen Refrain oder Kehrrim handelt es sich um eine Figur der Wiederholung, und solche Figuren kommen in liedähnlicher oder singbarer Lyrik besonders häufig vor. Zudem haben wir es laut Selbstbeschreibung in der fünften Strophe mit einem Liebeslied zu tun: „Ein Lied von zwei Menschen / wie Liebe sich anfühlt“ (Z. 27 f.).

7 Diedrich Diederichsen ist sich dagegen nicht so sicher, ob „es sich beim Loop in jedem Fall um eine Negation vor Fortschritt handelt“ (Diederichsen 2008, S. 31).

Nun, Liebeslieder gibt es viele, die sind erst einmal nichts besonderes. Als das Stück 1999 auf dem Album *Old Nobody* der Diskurs-Pop-Band Blumfeld veröffentlicht wurde, wurde es allerdings durchaus als etwas Besonderes wahrgenommen. Mit der Nennung des Albumtitels bewege ich mich von der traditionellen Textanalyse, bei der Faktoren wie Entstehung, Autorschaft und werkgeschichtlicher Kontext durchaus berücksichtigt werden können, zu einer stärkeren Konzentration auf Kontexte, wie sie in kulturwissenschaftlichen Ansätzen gefordert und praktiziert wird. Der Literaturwissenschaftler Moritz Baßler bemerkt dazu, es gebe „keine Texte ohne Kontexte, oder anders gesagt: Weil Texte eine paradigmatische [i.e. durch Vergleich bedeutungsgenerierende] Achse haben, sind sie nicht anders lesbar als vor dem Hintergrund einer Kultur“ (Baßler 2007, S. 364).

## Kontexte I

Worin besteht nun der kulturelle Hintergrund des Blumfeld-Stücks *Tausend Tränen tief*? Da ist zunächst der werkgeschichtliche Kontext, insbesondere die Vorgängeralben *Ich-Maschine* (1992) und *L'Etat Et Moi* (1994), sowie das damals aktuelle Werk *Old Nobody*. Dazu kommt die sogenannte Hamburger Schule, die für Blumfeld auf *Old Nobody* eine nachweisbare Rolle spielt: Auf der Innenseite der CD-Hülle dankt Blumfeld Protagonisten der Hamburger Szene wie Ted Gaier, Schorsch Kamerun oder Rocko Schamoni; beim Stück *Mein System kennt keine Grenzen* kommt es zum ironischen Einsatz des Chors einer vierten Schulklasse aus Hamburg.<sup>8</sup>

Walter Gödden schreibt in einer Begleitpublikation zur Ausstellung *Stadt.Land.Pop*, „*Old Nobody* bescherte Blumfeld den kommerziellen Durchbruch“ (Gödden 2008, S. 236), offenbar unter anderem als Ergebnis einer, wie Gödden es nennt, „radikalen Umorientierung“ (ebd.), weg von der Diskurs-Pop-Band hin zur ‚einfachen‘ Pop-Band, zum Song, zum Gesang. Die Unterschiede zu den Vorgängeralben sind in der Tat frappierend, das wird bereits am Cover deutlich, auf dem sich die Mitglieder der Band wie eine Boygroup in Szene gesetzt haben. Doch ebenso erstaunlich sind die Parallelen zum vorherigen Schaffen der Band. So beginnt *Old Nobody* nicht etwa mit der Pop-Balade *Tausend Tränen tief*, sondern mit einem ca. sechsminütigen Gedichtvortrag ohne jegliche musikalische Begleitung – eine künstlerische Entscheidung, die den kommerziellen Durchbruch nicht gerade erleichtert haben dürfte, sondern eher an die sperrige und diskursive Tradition Distelmeyers anknüpft, wie sie etwa im performativ vergleichbaren Stück *L'etat et moi* (*Mein Vorgehen in 4, 5 Sätzen*) auf dem Album *L'Etat Et Moi* zum Ausdruck kam. Der Gedichtvortrag des ersten Tracks betont die ‚lyrische‘ und literarische Seite Blumfelds und steht in offensichtlichem Kontrast zum radiokompatiblen Popsong *Tausend Tränen tief*, wie es ihn von dieser Band noch nicht gegeben hatte.

<sup>8</sup> Auf *Superstarfighter* vom Album *L'Etat Et Moi* wurde der Chor noch von ‚echten Mitgliedern‘ der HHer Schule gesungen; vgl. die entsprechende Aufzählung auf der Rückseite des CD-Covers.

Doch auch in diesem Song bezieht sich Distelmeyer auf die lyrische Tradition, so etwa mit Zitaten aus den Werken von Rolf Dieter Brinkmann, Ingeborg Bachmann und Else Lasker-Schüler.<sup>9</sup>

## Der Song

Analog zu den genannten lyrischen Bezügen lassen sich bei *Tausend Tränen tief* sogar musikalische Parallelen zu *L'Etat Et Moi* entdecken. Sie sind allerdings eher dezenter Natur und konnten von den 1999er Zeitgenossen vermutlich erst dann bemerkt werden, als sie sich von dem Schock, den *Old Nobody* ausgelöst hatte, erholt hatten. In einer Seminardiskussion wurde die musikalische Eindruck von *Tausend Tränen tief* zunächst wie folgt beschrieben:

- künstlich erzeugter Beat mit viel Halleffekt
- weitgehende Dominanz von Gesang und Streichern
- weitgehend rhythmische, sparsam eingesetzte Gitarre (vgl. dagegen die Gitarrendominanz von Hamburger Schule-Bands)
- Unterstützung des gedankenflussartigen Texts mit schwebend-fließender Musik (kein deutlich abgesetzter Refrain?)
- eine gesprochene Textpassage
- Gesamteindruck: Mainstreamballade

Dieser Charakterisierung möchte ich einige Einschätzungen und Beobachtungen hinzufügen:

- Bei den Streichern fällt eine andersartige Stelle nach der letzten Strophe auf, genauer gesagt, nach dem Satz „Es könnte viel bedeuten“ (Z. 38). Die Stelle steht im Kontrast zum bis dahin harmonischen Charakter des Stücks und gibt dem Ende eine leicht dramatische Wendung.
- Im Kontrast zur genannten Wendung steht wiederum die Fadeout-Technik, mit der der Song ausklingt. Das Fadeout wird überwiegend im Mainstream-Bereich eingesetzt und mag entsprechende Vorwürfe gegenüber Blumfeld unterstützen. Da das Stück textlich eine Kreisbewegung andeutet, passt das Ausblenden der Musik hier allerdings ziemlich gut: Ein eindeutiges Ende, das im Text nicht vorhanden ist, wird auf diese Weise auch musikalisch, so gut es geht, vermieden.
- Nach den Refrains und am Ende der Sprechpassage ist jeweils andeutungsweise eine unauffällige Gitarrenrückkopplung zu hören. Wegen seiner geringen Lautstärke hat dieses Element kaum eine musikalische oder textunterstützende Wirkung, sondern funktioniert erst bei genauer Rezeption als Referenz auf ältere Blumfeld-Stücke wie z.B. *Verstärker* oder *Sing Sing* von *L'Etat Et Moi*.
- Im Gesamteindruck tendiert das Stück für mich nicht zu Mainstream, sondern zum Kitsch.

---

<sup>9</sup> Die Blumfeld-Fanseite *Skyeyeliner* nennt für *Tausend Tränen tief* drei aus Gedichten stammende Zitate (vgl. <http://skyeyeliner.endorphin.ch/zitatmasch.html>, gesehen am 30.06.2009): Der Satz „Es könnte viel bedeuten“ (Z. 4 und 38) ist gleichlautend mit den ersten Worten eines Gedichts von Ingeborg Bachmann (vgl. Bachmann 1978, S. 12), die Zeile „in ein anderes Blau“ (Z. 15) stimmt nahezu mit dem Ende des Gedichts mit dem Titel *Gedicht* von Rolf Dieter Brinkmann überein (vgl. Brinkmann 1975, S. 41), und die Refrain-Zeilen „Komm zu mir in der Nacht / wir halten uns umschlungen“ (Z. 9f. und 22 f.) sind nahezu identisch mit der ersten Zeile aus Else Lasker-Schülers Gedicht *Ein Liebeslied* (vgl. Lasker-Schüler 1996a, S. 297; aus Band 1.2 der *Kritischen Ausgabe* geht außerdem hervor, dass zentrale Begriffe des Blumfeld-Textes wie *Nacht*, *Tag*, *Lied*, *tief*, *Traum* oder *Blau* (letzteres als Adjektiv) zu den meistverwendeten Wörtern im Werk der Dichterin gehören, vgl. Lasker-Schüler 1996b, S. 444 f.).

## Das Video

Ein Schwerpunkt bei der Thematisierung des Songs im Seminar war die Betrachtung des entsprechenden Musikvideos. Dabei hatten die Teilnehmer eine Vielzahl von Aspekten angesprochen, so beispielsweise das Verhältnis von Songtext und Bildern, Montagetechniken, die Wahl des Schauspielers Helmut Berger, Fragen zur Bedeutung respektive Vieldeutigkeit und Beobachtungen zur Erzähltechnik. Zum letztgenannten Punkt gehört auch die Erkenntnis, dass wir es beim Video – im Gegensatz zum Songtext, in dem keine Zustandsveränderung zu erkennen ist – überhaupt mit einer Erzählung zu tun haben. Musikvideos scheinen als filmisches Medium eine Art Zwang zur Erzählung auszuüben.

Implizit macht die Beschaffenheit des Videos zudem auf andere Zwänge aufmerksam: Gegenüber dem ‚eigentlichen‘ Musikstück ist es deutlich gekürzt. Eine künstlerische Motivation für die Kürzung halte ich für unwahrscheinlich, aber vielleicht lässt sie sich mit ökonomischen Bedingungen erklären. Dabei kommen zwei ökonomische Faktoren in Betracht: Produktionskosten und Sendezeit. Zu den Produktionsbedingungen gibt es eine Äußerung von Distelmeyer:

Ursprünglich sollte die Story noch mehr auserzählt werden. Eigentlich sollte man sehen wie sich beide, also Helmut [Berger] und ich, in dem Hotel nach dem Gespräch wieder trennen. [Aber e]s gab das Material gar nicht, die letzten Szenen wurden gegen 5 oder 6 Uhr morgens im Hotel abgedreht. Mehr war der Crew nicht zuzumuten, weil wir eh schon zwei Tage durchgedreht hatten. Das merkt man dem Schluss auch an, der ist photographisch nicht so gut in Szene gesetzt, wie der Rest des Videos. (Distelmeyer 1999)

## Kontexte II

Von einer Seminarteilnehmerin wurde *Tausend Tränen tief* musikalisch mit einem ruhigen Popsong von George Michael verglichen, und einige Tage zuvor schickte ein befreundeter Wissenschaftler mir im gleichen Zusammenhang einen Link auf Michaels Song *Jesus To A Child*. Distelmeyer nennt in einem Zeitungsartikel von 1999 weitere Einflüsse, die in eine ähnliche Richtung weisen:

Aus einer neutralen Perspektive stellt ‚Old Nobody‘ keinen Bruch, keine Abkehr von etwas dar. Es gibt nichts, was so anders wäre, daß jetzt endlich diese Band zu sich gekommen wäre. Was den Pop-Charakter qua Sound betrifft, habe ich die Band eigentlich schon immer so verstanden und mein Anteil, Songs zu schreiben, stand immer unter diesen Einflüssen, die für einige jetzt mit diesem Album offenkundig zu werden scheinen, wie etwa ABC, Scritti Politti, Michael Jackson, Robert Palmer, Grace Jones, Chris Rea, also das System kennt in dem Zusammenhang wirklich keine Grenzen. Der Umkehrschluß, daß das Postpunk/Rockidiom ausgedient hätte, ist aber genausowenig zutreffend. (Distelmeyer in Arndt 1999)

Damit wären zwei popmusikalische Kontexte des Albums *Old Nobody* genannt, die sich auf den ersten Blick widersprechen: (Post-)Punk und (seichter) Pop. Distelmeyer bezieht sich mit der Nennung der Popmusiker ausdrücklich auch auf die vorherige Bandgeschichte. Das wird vielleicht besser nachvollziehbar, wenn man in diese Geschichte Distelmeyers Band *Die Bienenjäger* einbezieht,

die Ende der 80er Jahre auf dem Cassettenlabel *Fast Weltweit*<sup>10</sup> veröffentlicht hat. Denn das Bad Salzufler Label, das in den *Credits* auf der CD-Innenhülle von *Old Nobody* explizit genannt wird, war tatsächlich stark poporientiert im oben genannten Sinn.

Blicken wir auf Popmusiker wie ABC, Scritti Politti oder Grace Jones, fällt zum einen das englischsprachige Paradigma auf, dessen Bedeutung Moritz Baßler im Zusammenhang mit deutschem Pop so stark hervorhebt (vgl. Baßler 2003) und das sich bei *Old Nobody* bereits im Albumtitel äußert. Darüber fordern mehrere der von Distelmeyer genannten KünstlerInnen zu einer Rezeptionshaltung heraus, die als ‚Camp‘ bekannt wurde.<sup>11</sup> Dabei geht es laut Susan Sontag, die 1964 mit *Notes on Camp* den heute wohl bekanntesten Beitrag zum Thema verfasst hat, um einen bestimmten Grad „von Kunstmäßigkeit und Stilisierung“ (Sontag 2006, S. 324). Sontag diskutiert in 59 Thesen viele weitere Merkmale des Camp, darunter Überzogenheit und Kitsch (vgl. Text und Sound des Blumfeld-Songs), das Androgyne (vgl. das Aussehen Distelmeyers auf dem Albumcover) oder die avantgardistische Rolle des von ihr so genannten Homosexuellen-Geschmacks (vgl. entsprechende Deutungen des Musikvideos mit Helmut Berger). Angesichts dieser Parallelen überrascht es kaum, dass ein zentrales Verfahren der ‚Camp-Methode‘ laut Sontag auf Mehrdeutigkeit abzielt:

‚To camp‘ ist eine Verführungsmethode, die grelle Manierismen anwendet, die eine doppelte Deutung zulassen, doppeldeutige Gesten mit einem geistreichen Sinn für den Kenner und einem andern, unpersönlichen für den Außenstehenden. (Sontag 2006, S. 329)

## Schluss

Die Aussage „es könnte viel bedeuten“ steht am Ende der ersten und der letzten Strophe des besprochenen Blumfeld-Songs. Distelmeyer bietet mit diesen Zeilen einen Anlass zur Analyse, die auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive nicht auf Textmerkmale beschränkt werden sollte, denn *Tausend Tränen tief* demonstriert auf allen Ebenen deutlicher als andere Songs der Hamburger Schule, „dass wesentliche Aspekte dessen, [die] Sontag erstmals als Camp beschrieb, für Pop ihre Gültigkeit behalten“ (Baßler 2005, S. 187). Mit dem Album *Old Nobody* bezogen sich Blumfeld und Distelmeyer deutlicher als zuvor auf ein solches Verständnis von Pop.

[ *Hamburg, Juni 2009* ]

---

10 Zum *Fast Weltweit*-Label vgl. Baßler u.a. 2008.

11 Vgl. zu Grace Jones und Camp etwa Fricke 2006.

## Literatur

### Primärliteratur, Audio- und Videoaufnahmen

- Bachmann, Ingeborg (1978): Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Erster Band: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. München: Piper.
- Brinkmann, Rolf Dieter (1975): Westwärts 1&2. Gedichte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Blumfeld (1994): L'Etat Et Moi. CD, Big Cat Records.
- Blumfeld (1999a): Old Nobody. CD, Big Cat Records.
- Blumfeld (1999b): Tausend Tränen tief (Musikvideo). Regie: Jochen Distelmeyer. Online: <http://www.youtube.com/watch?v=nHgBsUMJ8W8>, gesehen am 28.06.2009.
- Blumfeld (2007): Ich-Maschine. CD EXTRA/enhanced, Blumfeld.  
[Erstveröffentlichung ohne Beigaben 1992 bei What's So Funny About..]
- Lasker-Schüler, Else (1996): Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky. Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag.  
[1996a = Band 1.1: Gedichte; 1996b = Band 1.2: Gedichte und Anmerkungen.]

### Sekundärliteratur

- Arndt, Christian (1999): Spiel ohne Grenzen. „Old Nobody“: Hamburger Gitarrenpop-Band Blumfeld. Online: <http://rhein-zeitung.de/on/99/01/22/magazin/news/blumfeld.html>, 22.01.1999, gesehen am 28.06.2009.
- Baßler, Moritz (2003): „Watch out for American subtitles!“: Zur Analyse deutschsprachiger Popmusik vor angelsächsischem Paradigma. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Pop-Literatur. München: Ed. Text + Kritik, S. 279–292.
- Baßler, Moritz (2005): Das Zeitalter der neuen Literatur. Popkultur als literarisches Paradigma. In: Caduff, Corina; Vedder, Ulrike (Hg.): Chiffre 2000 - Neue Paradigmen der Gegenwartsliteratur. München: Fink, S. 185–199.
- Baßler, Moritz (2007): Texte und Kontexte. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, S. 355-370.
- Baßler, Moritz; Gödden, Walter; Grywatsch, Jochen; Riesenweber, Christina (Hg.) (2008): Stadt.Land.Pop. Popmusik zwischen westfälischer Provinz und Hamburger Schule. Bielefeld: Aisthesis.
- Burdorf, Dieter (1997): Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. u. aktualis. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Diederichsen, Diedrich (2008): Eigenblutdoping. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Distelmeyer, Jochen (1999): Notes of a stylish young man. [Interview des Musik-Magazins *laut.de*.] Online: <http://www.laut.de/vorlaut/interviews/1999/11/09/05509/index.htm>, 09.11.1999, gesehen am 28.06.2009.
- Fricke, Harald (2006): Konsequent Camp. Erinnerungen an zickende Dragqueens und das besinnungslose Glück von Disco: Auf zwei aktuellen CDs wird der Weg homosexueller Popkultur aus den Hinterzimmern in die Hitparaden dokumentiert. In: Taz, 15.05.2006. Online: <http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2006/05/15/a0162>, gesehen am 28.06.2009.
- Gödden, Walter (2008): Eine Geschichte mit Blumfeld. Jochen Distelmeyer und die Bürde der ‚Hamburger Schule‘. In: Baßler u.a. (2008), S. 229-245.
- Naschert, Guido (2006): Wider eine halbierte Lyrik. Überlegungen zu den Desideraten und Möglichkeiten eines textwissenschaftlichen Umgangs mit SongPoesie. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik, S. 106–118.
- Sontag, Susan (2006) [1964]: Anmerkungen zu ‚Camp‘. In: Dies.: Kunst und Antikunst: 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 322-341.

Anhang: *Tausend Tränen tief*

**Tausend Tränen tief**

In mir  
tausend Tränen tief  
erklingt ein altes Lied  
es könnte viel bedeuten  
5 in den Tag hinein  
will es bei Dir sein  
singt für Dich allein  
von neuen Möglichkeiten

10 Komm zu mir in der Nacht  
wir halten uns umschlungen  
bis der Tag erwacht  
küß mich dann  
wie zum ersten Mal

15 Mit Dir  
in ein anderes Blau  
wir teilen einen Traum  
ein Bild aus anderen Zeiten  
so wie Du ein Teil von mir  
bin ich ein Teil von Dir  
20 ich kann es spüren  
wie wir uns berühren

25 Komm zu mir in der Nacht  
wir halten uns umschlungen  
bis der Tag erwacht  
küß mich dann  
wie zum ersten Mal

30 Ein Lied von zwei Menschen  
wie Liebe sich anfühlt  
wir fließen im Rhythmus  
der Sonne entgegen.  
Alles ist irdisch  
die Welt liegt im Dunkeln  
wir schweben im Ganzen  
die Nacht gehört uns.

35 In mir  
tausend Tränen tief  
erklingt ein altes Lied  
es könnte viel bedeuten