

„Music ist the key“ –

auch zur Beschreibung des Generationengedächtnisses!

Barbara Stambolis/Jürgen Reulecke (Hg.): Good-bye memories? Lieder im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts. Essen: Klartext Verlag 2007.

Offenbar existiert ein Soundtrack unseres Lebens. Und auch wenn sich Inhalt und Umfang dieses Soundtracks individuell stark unterschieden, greifen wir doch als Angehörige einer Clique, einer Generation, einer Nation oder einer Glaubensgemeinschaft auf ein bestimmtes, gemeinsames Repertoire zurück. Denn Musik ist nicht nur Ausdruck von Emotionen, sondern dient zur Identitätsfindung und Vergemeinschaftung – und es sind nicht nur die Hits, die als Zeitzeichen einer Epoche taugen. Die meisten Ereignisse und Erlebnisse sind mit Musik unterlegt, so wird Erinnerung erleichtert und geprägt. Diesem Phänomen widmet sich der von Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke herausgegebene Band „Good-bye memories?“ Für die Geschichtswissenschaft von Interesse sind Lieder, weil sie als „das symbolische Element der Erinnerungserbschaft einer Gemeinschaft“ angesehen werden können und sie neben den lebendigen und verschütteten Erinnerungen auch die „Fähigkeit zur Metamorphose“ in sich tragen (S. 23).

Der auf den ersten Blick verwirrende Obertitel des Bandes wurde in Anlehnung an den Titel der Abschiedstournee von Lale Andersen in den Jahren 1966 und 1967 sowie der dazu gehörenden Abschiedsplatte – in deren Mittelpunkt jeweils ihr Welterfolg „Lili Marleen“ stand – gewählt. Die 26 Beiträge problematisieren den Umgang mit musikalischen Erinnerungen und beschäftigen sich auch mit den Möglichkeiten einer „Verabschiedung von Erinnerungen“. Nach Aussage der Herausgeber könnten zwei Fragen an die einzelnen Beiträge angelegt werden: „Sind einige ältere der in diesem Buch versammelten Lieder, darunter manche, die Jüngere heute kaum noch kennen und die sie auch zu singen sich weigern, mit dem Abtreten der Alterskohorten, für die sie lebensprägend waren, unwiederbringlich vergangen?“ und „bleiben Erfahrungen, wie auch als Erinnerung für die Erlebnisgeneration mit Emotionen und sinnlichen Wahrnehmungen verbunden sind, im Laufe eines Lebens konstant bedeutungsvoll?“ (S. 10).

Der hier besprochene Band war überfällig, nicht nur weil sich Hinweise auf „die generationelle Selbstverortung mit Hilfe von Musik“ in Veröffentlichungen zu generationsgeschichtlichen Themen bislang kaum finden (S. 12), sondern weil er eine Lücke zur Bestimmung von „Generationalität“ – verstanden als die spezifische Selbst- und Fremdverortung von Menschen in ihrer Zeit – schließt.

Ausgangspunkt ist die starke Generationenfragmentierung, welche durch die Umbrüche und Einschnitte des 20. Jahrhunderts hervorgerufen wurde. Dies führt zur Suche nach einer „Generationsfähigkeit“, der subjektiven und erfahrungsgeschichtlich begründeten Verbundenheit einer Generation vor dem Hintergrund einschneidender lebensgeschichtlicher Prägungen (S. 12).

Konkret lautet die Suchfrage: „Hat jede Generation ihr Lied – ein Lied, wie viele Lieder? Was bedeutet es für Lieder, wenn der Generationenhorizont sich verändert, wenn politische

Zäsuren zu historischen Brüchen beitragen, die auch generationell ihren Niederschlag finden? (S. 17)

Barbara Stambolis und Jürgen Reulecke verweisen in diesem Zusammenhang auf Hans Josef Degenhardts Aufforderung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den generationell wichtigen Liedern – insbesondere aufgrund der mehrfach gebrochenen Liedtradition in Deutschland (S. 17). Auch lassen sich musikalische Generationenerinnerungen nicht beliebig wieder beleben (S. 13), weil die „in Liedern aufbewahrten generationsspezifischen Erinnerungen verblassen“, denn sobald sie aus den spezifischen lebensgeschichtlich gruppenbiographischen Kontexten herausgenommen werden, verlieren sie „den Klang und die emotionale Bedeutung, die an bestimmte Erlebniskontexte und Erfahrungszusammenhänge gebunden ist“ (S. 15).

Die einzelnen Autoren schreiben sowohl aus generationellen Selbstverortungen als auch aus größerer Distanz; das heißt, der Aufforderung, ein Lied im Generationengedächtnis des 20. Jahrhunderts zu verorten und vor diesem Hintergrund die Frage nach einem generationellen Hörhorizont zu diskutieren, wurde ganz unterschiedlich umgesetzt: essayistische Texte stehen neben umfangreichen wissenschaftlichen Aufsätzen. Unübersehbar ist, dass die Mehrzahl der Autoren neben umfangreichem Material und reflektierter Kenntnisse der „Generationsfähigkeit“ auch eine Begeisterung für die behandelten Lieder mitbringen – davon kann sich der Leser anstecken lassen. In den meisten Texten wird die Frage beantwortet, ob ein Lied für eine bestimmte Zeit oder nicht doch über eine Alterskohorte hinaus Bedeutung erlangte und es findet – gerade bei den Beiträgen zu Liedern nach dem 2. Weltkrieg – eine kritische Beleuchtung des „Generationenlabels“ statt.

An dieser Stelle kann und soll keine ausführliche Darstellung und Bewertung der einzelnen Beiträge erfolgen – dies würde der Entdeckungsreise ins Generationsgedächtnis des 20. Jahrhunderts seinen Reiz nehmen, denn es wäre vor allem von dem musikalischen Gedächtnis und der spezifischen Generationenerfahrung des Rezensenten getragen.

Hermann Kurzke beschäftigt sich mit der Karriere des Liedes „Wann wir schreiten Seit an Seit“. Er weist nach, dass das Lied, welches sich Peter Struck zum Großen Zapfenstreich anlässlich seiner Verabschiedung als Bundesverteidigungsminister wünschte, sowohl eine sozialdemokratische und sozialistische, eine nationalsozialistische und militärische und schließlich eine christliche Rezeption erfuhr (v. a. S. 46 ff.). Eckhard John bestimmt in seinem Beitrag zum Lied „Brüder zur Sonne zur Freiheit“ die Kriterien des politischen Liedes. Die Geschichte von „Brüder zur Sonne zur Freiheit“ sieht er als Spiegelbild deutscher Zeitgeschichte im 20. Jahrhundert (S. 73), da das Lied verschiedene Generationen in Deutschland begleitete, diese Generationen aber jeweils Unterschiedliches mit dem Lied verbanden. Dies zeigt beispielhaft, dass „die Virulenz der politischen relevanten Lieder nicht nur auf musikalischer Zeitgenossenschaft, sondern immer auch auf ihrer sozialen Funktion“ beruht (S. 76). Gerhard Kurz und Wilhelm Schepping setzen sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln mit dem Lied „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ auseinander. Während Kurz die „graue Romantik“ betrachtet, trägt Schepping neue Erkenntnisse zur Frage der Nähe des Liedes zum NS-Regime zusammen. Jürgen Reulecke nimmt sich das bündische Liedgut vor und belegt, das es in diesen Liedern um „die Funktionalisierung von Melancholie in einem

besonderen historischen Generationenkontext und deren Überwindung bei der Abrichtung einer neuen Jungmännergeneration“ (S. 129) ging. Reulecke sieht sich durch autobiographische Berichte und Oral-History-Untersuchungen bestätigt, denn hier wird „die emotionalisierende und langfristig stark prägende, das heißt Gefühligkeiten und Stimmungslagen präformierende, auslösende oder verstärkende Bedeutung des Singens solcher Lieder in der kleinen Gruppe, im Soldatenunterstand, in der marschierenden Truppe usw.“ (ebd.) betont. Ute Daniel arbeitet den Entstehungskontext von „Wir lagen vor Madagaskar“ auf. Ergreifend ist die Schilderung von Gisela Probst-Effah zur Geschichte des im KZ Börgemmor bei Papenburg entstandenen „Moorsoldatenliedes“. Auf äußerst umfangreiche Forschungsmaterialien und -ergebnisse kann Wilhelm Schepping im Fall von „Lili Marleen“ zurückgreifen. Vor diesem Hintergrund schildert er sowohl die Instrumentalisierung des Liedes durch die Nationalsozialisten als auch die Entstehung und Wirkung von „Lili Marleen“-Parodien.

Jürgen Beine befasst sich in seinem Beitrag zu „Rock around the clock“ mit der Rezeption des (vornehmlich weißen) Rock'n'Roll in der Bundesrepublik Deutschland zwischen 1954 bis 1958. Nachgezeichnet wird von ihm der Weg von der Ablehnung der Rock'n'Roll durch die Medien und Elterngeneration bis zur „populärkulturellen Modernisierung“ der Republik. Beine hebt die Bedeutung der frisch gegründeten Jugend- und Musikzeitschrift „Bravo“ bei der Vermarktung des Rock'n'Roll hervor: „indem sie Elvis Presley als Symbol dieses Musikstils die ‚rebellische Spitze‘ nahm und den Sänger und seinen auch in Deutschland überwältigen Erfolg maßgeblich aus seinen biographischen Anekdoten aus dem ‚privaten‘ Umfeld zu erklären suchte.“ (S. 306) Peter Kraus stellte dann für die Zeitschrift lediglich eine Werbeikone dar (S. 312). Im Rückblick war „Rock around the clock“ von Bill Haley die Initialzündung, verlor dann aber als Bezugspunkt schnell an Bedeutung. Hans-Georg Lützenkirchen berichtet über Bob Dylan als der „Stimme Amerikas“. Hervorzuheben ist, dass er zur Wahrnehmung des Künstlers auch seine Musik gewürdigt wissen möchte.

Detlef Briesen erklärt mit Hilfe des vielschichtigen Werkes von Frank Zappa die Sozialisation der Post-68-Generation. Die Einordnung des Künstlers, der seine Botschaft, seinen Stil und seine musikalische Ausrichtung ständig änderte, gelingt ausgezeichnet. Betonung findet die bei Zappa ab Mitte der 1980er Jahre verstärkte Beschäftigung mit Politik („Auslöser war vielleicht seine Ablehnung von Moralpolitik jedweder Provenienz und besonders der Zensur“). Ob Zappa und sein umfangreiches, fast heterogenes Werk allerdings für die Post-68er-Generation einen wichtigen Bezugspunkt darstellt, weil in Deutschland viele zwischen 1955 und 1958 Geborene als Kabarettisten, als an Satire orientierte Musiker oder durch humorvoll-öffentliche Auftritte bekannt geworden sind, bleibt in meinen Augen fraglich – dies schmälert nicht die musikalischen und politischen Leistung von Zappa, sondern reduziert lediglich seine Bedeutung im Gedächtnis einer bestimmten Generation. Marco Neumaier verortet „St. Pepper's Lonely Hearts Club Band“ von den Beatles im kollektiven Gedächtnis. Er betont die Intensitätssteigerung des kreativen Prozesses durch den Entschluss der Band, nicht mehr auf Tour zu gehen. „St. Pepper's ...“ gilt deshalb zu Recht als erstes Konzeptalbum der Popgeschichte (S. 344). Hier wurden klassische Orchester und indische Musik integriert, was die Anziehungskraft für zahlreiche experimentierfreudige Musiker erhöhte (S. 353). Sabine Hering verklärt Ina Deters „Neue Männer braucht das Land“ zur „National-

hymne der neuen deutschen Frauenbewegung“: „1982 trug Ina Deter dem deutlich spürbaren Sehnen und Streben der Frauen-suchen-Männer-Bewegung mit dem Titelsong ihres neuen Albums Rechnung und klärte gleichzeitig auch die bisher der Frauenbewegung eher fern stehenden Bevölkerungsschichten darüber auf, welche Eigenschaften der ‚neue Mann‘ aufzuweisen habe – und auch darüber, wie schwer es war, ihn zu finden.“ (S. 366) Herings Fazit: „Das Lied ‚Neue Männer braucht das Land‘ gehört damit zu den rhetorischen Verheißungen, die in der Lage gewesen sind, konservativen Inhalten einen fortschrittlichen Anstrich zu geben – welcher allerdings noch nicht einmal von den damaligen Protagonisten der Frauenbewegung als solcher entlarvt worden ist.“ (S. 369). Wolfgang Popp entdeckt in „Für mich soll’s rote Rosen regnen“ das Kultlied der (deutschen) Schwulenbewegung. Magali Laure Nieradka sieht in „Wind of Change“ von den Scorpions die Hymne einer politischen Wende. Der Hit der Düsseldorfer Band Fehlfarben „ein Jahr (es geht voran)“ wird von Armin Owzar als Abgesang auf die Moderne bezeichnet. Überzeugend ist Michaels Rauhuts „Tritt ein in den Dom“, da hier beispielhaft die Bedeutung der Rockmusik in der DDR aufgearbeitet wird. Schließlich betrachtet Matthias Weipert die Love Parade als Katalysator einer Technogeneration.

Nach diesem Schnelldurchgang bleibt die Frage, was dem umfangreichen, fast durchgängig gut lesbaren Band fehlt. In den Augen des Rezensenten hätte mehr das „Schreiben über Musik“ aufgegriffen und problematisiert werden sollen. Ganz ausgeblendet wird die Behandlung von Generationenerinnerungen durch die Pöpliteratur. Mit Ausnahme der „Bravo“ wird nicht nach den Leistungen des Popjournalismus in den einschlägigen (Musik-)Magazinen und (Musik-)Sendungen gefragt. Dabei heißt es in der Einleitung von Stambolis und Reulecke: „Vielleicht sollte man Romane und Erzählungen wie auch autobiographische Texte auf solche Passagen hin systematischer untersuchen. Dies gilt übrigens auch für wissenschaftliche Veröffentlichungen zum Thema Jugend, Generationen und Generationalität im 20. Jahrhundert“ (S. 19).

Diesen Aspekt haben die Autorinnen und Autoren des Bandes kaum beherzigt, so dass nur vereinzelt die Fundstellen benannt werden, an denen eine kritische Auseinandersetzung mit den Liedern und den Erfahrungen der vorherigen Generationen in der Musik stattfand. Wir lernen, wie bedeutsam Musik und hier einige besondere Lieder als Teil des kulturellen Gedächtnisses und der Generationenerfahrung sind; aber versäumt wurde, die Notwendigkeit zur Archivierung und zur weiteren Erforschung zu betonen.

Dieser Aufriss einiger Beiträge zeigt, dass nicht durchgängig ein Lied behandelt und der Zusammenhang zu einer Generation oder einer Epoche hergestellt wird – mal ist es das „Liedgut“, mal Alben (wie bei „St. Pepper’s ...“), mal das Werk eines Künstlers oder Ereignisse (wie die Love Parade mit dem Motto „Music ist he key“). Dies schränkt die Vergleichbarkeit der Beiträge ebenso stark ein wie die Suche nach Gemeinsamkeiten in den Generationengedächtnissen des 20. Jahrhunderts. Die Herausgeber selbst haben an dieser Stelle die Erwartungshaltung heruntergeschraubt: „Die in diesem Band zusammengestellten Beiträge erheben nicht den Anspruch, auch nur annähernd vollständig erinnerungskulturell und generationell bedeutsame Lieder des 20. Jahrhunderts zu berücksichtigen oder die Fragen zu beantworten, die sich stellen und stellen könnten.“ (S. 22)

Die Einschränkung führt zur Frage, warum und welche Lieder so bedeutend sind, dass sie zeitlos sind. Auch wenn der Band nicht den Anspruch erhebt, einen Kanon abzubilden oder zu entwickeln – er hätte einen Beitrag dazu leisten können. Somit liefert der Band einen zentralen Baustein, zur Generationsgeschichte des 20. Jahrhunderts, weniger zur Grundlegung einer Geschichtsschreibung der Musik. Zusammengefasst: Der Band reagiert nicht nur auf das gestiegene wissenschaftliche und öffentliche Interesse an „Generationalität“ (nicht zuletzt, weil sie in der (Pop-)Musik selbst thematisiert wird), sondern kann einen entscheidenden Beitrag zum intergenerationellen Dialog leisten, wenn dieser über den Soundtrack der Generationen geführt wird.

Jörg-Uwe Nieland

Kulturelle Umbrüche in der frühen Bundesrepublik

Christian Kuchler, Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern (1945–1965), Paderborn (Ferdinand Schöningh) 2006, 407 S., 58,00 €.

Den Umschlag von Christian Kuchlers Dissertation ziert ein Foto von Don Camillo und Peppone, dem katholischen Dorfpfarrer und seinem kommunistischen Bürgermeister, die sich in der erfolgreichen italienischen Filmserie der 1950er Jahre gegenseitig das Leben schwer machen, wenn sie auch letztlich beide immer nur das Gute für ihre Gemeinde wollen. Anders als bei Don Camillo geht es in Kuchlers Buch allerdings nicht um die weltanschauliche Auseinandersetzung der katholischen Kirche mit einem politischen Gegner. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf der katholischen Haltung zu einem kirchlicherseits als Hort der Unmoral betrachteten gesellschaftlichen Ort, dem Kino. Seit der Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts salonfähig geworden war, stieß er im Zeichen bildungsbürgerlicher Auffassungen von Kunst und Kultur in Teilen der deutschen Gesellschaft auf massive Ablehnung. Die so genannte Kinoreformbewegung der 1910er und 20er Jahre wurde dabei maßgeblich von protestantischen und katholischen Kreisen, z. T. auch von der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung getragen. Schon diese früheste Kritik am neuen Medium versuchte, statt einer bloßen Ablehnung Wege aufzuzeigen, wie der „gute“ Film aussehen und zum Nutzen von Bildung und Kultur eingesetzt werden könnte. Genau dieses Spannungsverhältnis zwischen schroffer Ablehnung und konstruktiv verstandener Kritik am Medium kennzeichnete die von Kuchler beschriebene Auseinandersetzung der katholischen Kirchen mit dem Film auch noch nach dem Zweiten Weltkrieg.

Ausgehend von den Ansätzen einer katholischen Filmarbeit in den 1920er Jahren, die neben einer kritischen Filmpublizistik nicht nur eine konfessionelle Filmvorführ- und Verleihtätigkeit, sondern mit der Leo-Film AG auch eine eigene, wenngleich gescheiterte, Produktionsfirma umfasste, widmet sich Kuchler dem Neuaufbau und der Entwicklung der katholischen Filmarbeit in den ersten zwei Nachkriegsjahrzehnten. Fluchtpunkt der Darstellung ist der Wandel der katholischen Haltung von einer dem kommerziellen Spielfilm gegenüber weitgehend negativen Einstellung in den 50er Jahren hin zu einer Filmpraxis, die