

Säuseln gegen den Faschismus

Tobi Müller

Was trennt das deutschjüdische Chanson der Zwanzigerjahre von identitären Liedern von heute, was Billie Holliday von Autotune? Vor allem die abnehmende Ambivalenz in der Stimme. Ein Lob des richtigen Falschsingens.

Is zur Machtergreifung der Nationalsozialisten war Alfred Kerr einer der wirkungsmächtigsten Berliner Feuilletonisten. Und es ist bezeichnend, dass selbst ein »Großkritiker« wie der deutschjüdische Kerr, dessen Königsdisziplin die Theaterkritik war, wenig Berührungssängste mit jenen Künsten hatte, die das durchschnittliche Nachkriegsexemplar dieser Gattung auch mit Glacéhandschuhen lange nicht anfassen sollte. Die Rede ist von Kabarett, unbedingt mit dem knarrenden K. Der harte Buchstabe zeigt die sprachliche Integration des Kulturimports an, der als »le cabaret« aus Frankreich eingereist war. Alfred Kerr nannte das neue deutsche Kabarett eine Verbindung von »Kot und Glorie, Himmlischem und Niederem«. Kurz: Er benannte damit die Ambivalenz als den Kern des Kabarett.

Das Kabarett der Weimarer Republik war weniger wortlastig, musikalischer, revuehafter, als das politische, aber noch immer musikalisierte Kabarett etwa von Hanns Dieter Hüsch in den Siebziger- und Achtzigerjahren. Von Comedy, wie sie seit den Neunzigerjahren die Kleinkunst und das Fernsehen dominiert, ist das Kabarett weit entfernt. Ausnahmen im Mainstream: musikalische Camp-Phänomene, die den Rückgriff auf historische queere Kulturen betonen, etwa bei den Geschwister Pfister oder bei Gayle Tufts. Sogar

der von Thomas Hermanns gegründete Quatsch Comedy Club verhält sich offensiv divers, was sexuelle Orientierung angeht.

Die Ambivalenz beginnt bereits im Publikum. Wer jahrelang Kleinkunstveranstaltungen besucht hat, kennt diese aufgekratzte Unklarheit im Gemeindesaal oder im Eventzelt, die Mischung aus queerem Großstadtpublikum und scheinbar biederem Freund*innen der mal derben, oft ironischen, politischen und immer etwas *over the top*-Unterhaltung. Um Berlin, schon lange Hauptstadt des Kabarett, als saloppes Beispiel zu nehmen: Man traf da einen entspannten Querschnitt aus Schöneberger Homos und Brandenburger Heten, bevor jemand queer sagte. Doch das beschreibt nur den ersten Eindruck. Der zweite, wichtigere stellt die Zuschreibung gleich in Frage, denn warum soll Brandenburg nicht queer sein, und warum Berlin nicht straight? In der Öffentlichkeit muss Ambivalenz heißen: nicht wissen, offenlassen, das Spiel nicht nur aushalten, sondern geradezu genießen. Wer sitzt neben mir? Egal, wir sind ja nicht auf dem Dorf. Von dieser durchaus erotischen, großstädtischen Fremdheit wussten die Stimmen des frühen Kabarett besonders viel.

Einer der besten Komponisten des historischen Kabarett, der dem Hohen das Niedere einhauchte, war Friedrich Hollaender. Im Ersten Weltkrieg dirigierte er Frontkapellen, was womöglich ein Stück weit erklärt, warum danach der heilige Ernst der hohen Kultur bei ihm nachließ. Jeder Schock zieht einen neuen Realismus nach sich. Und bei Hollaender hört man ihn bis heute auf den Aufnahmen. Die Stimmen sind aus dem Lot, sie

treffen die Töne oft nur per Glissando, sie schlittern durch die Akkorde, als torkelten sie angesichert über das Kopfsteinpflaster Berlins. Damals eine Stadt, die mehr Einwohner*innen hatte als heute, auf deutlich weniger Wohnraum. Wie seine

gerjahre klingen die Lieder von Hollaender noch torkelnd, roh und hoffnungsvoll verpeilt. Gesäuselt eben. Ebinger hört sich an, als würde sie bewusst offenlassen, ob die prekären Glissandi-Effekte Unverschultheit signalisieren sollen oder

Das Säuseln dagegen entspricht der Uneigentlichkeit, dem offenen Spiel, dem Gegenteil des Mit-sich-selbst-Identischen.

Songs zu singen seien, beschrieb Hollaender so: »Am schärfsten sind sie ja, wenn man sie säuselt.«

Der Klang der Ambivalenz, das Säuseln als Tonalität der Uneigentlichkeit, kommt besonders bei Blandine Ebinger zur Geltung, Hollaenders erster Frau. Es gibt auch tolle Aufnahmen von Marlene Dietrich aus dem »Blauen Engel«, etwa Hollaenders Smash Hit »Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt«. Aber Dietrich wirkt schon 1930 *larger than life*. Die Figur der überzeitlichen Diva, die in die Ewigkeit strahlt, lässt weniger Offenheit zu. Ihre Performance ist aus Stahl, als müsste sie haltbar bleiben für eine lange Nachgeschichte (was ihr gelang). Die Melodie in »Von Kopf bis Fuß...« ist bereits begradigt, die Stimmführung wirkt sicherer als im Kabarett üblich. Das ist bereits mehr Glorie als Kot, um im Bild von Alfred Kerr zu reden.

Die Ambivalenz zeigt sich bei Dietrich im neuen Medium Tonfilm anders. Kerr schreibt in sein Tagebuch über den Star: »Das Stärkste der Frau liegt in dem, was Flaubert *impassibilité* nennt. In dieser kaum bewegten Art, etwas abzulehnen – auch einen Schmerz.« Dietrich ist eine Vertreterin der Kultur des Cool, wenn das heißt: eine potentiell gefährliche, *heiß*e Situation muss durch das Verhalten, bei einer Sängerin durch den Vortrag, gleichsam gekühlt werden. Reagiert diese Coolness, deren Stimme sich weniger Verletzlichkeit leistet, 1930 bereits auf die Gefahr des Nationalsozialismus?

Bei Blandine Ebinger zu Beginn der Zwanzigerjahre

ob die Aufnahme erst nach einer guten Flasche begann. Mit anderen Worten: Ist es Kunst oder das zufällige Korn der Stimme? Dies in der Schwebe zu halten, sollte sich später als die Kernkompetenz fast aller Pop-Musik erweisen.

*

Kontur erhält diese Ambivalenz der Kabarettstimmen besonders, wenn sie fehlt. Das *Variété Identitaire* aus Halle versuchte eine Zeit lang, über die Form des historischen Kabarettliedes rechtsextrême Inhalte zu verbreiten. Auf der Seite der Vereinigung »Ein Prozent« steht: »Bei den charmant im Stil der ›Goldenen Zwanziger‹ aufbereiteten Videos handelt es sich dabei nicht um billige Agitationspropaganda, sondern um handgemachte Musik mit selbstgeschriebenen Texten. Die beiden Künstler sind Aktivisten der Identitären Bewegung in Halle.« Was Melanie Schmitz (Gesang) und Till-Lucas Wessels (Piano) dann selbst und von Hand machen, zeigt die zuverlässige Unkenntnis von Popkultur in der extremen Rechten. Das Lied »A Jamais Idéaliste« versucht die übliche Umdrehung der Täterperspektive, man kann das schon alles mitsingen, kaum hat es begonnen. Die Regierung gehe gegen das eigene Volk vor, während Islamisten das Land zersetzten, die Meinungsfreiheit sei bedroht und vieles mehr.

Interessant ist nicht der Text, sondern die musikalische Differenz zum historischen Referenten, zum Beispiel zu Blandine Ebinger eben.

Denn Melanie Schmitz versucht redlich, richtig zu singen, was ihr nicht so ganz gelingen will. Die Stimme drückt dabei, die Phrasierung kennt kaum Dynamik. Das ist das Gegenteil von Säuseln. Die Botschaft, schnürt ihr den Kehlkopf zu, verhindert jede Eleganz. Das Säuseln dagegen entspricht der Uneigentlichkeit, dem offenen Spiel, dem Gegen-

Die Abwesenheit von ambivalenzintoleranten Ästhetiken hat mit zwei genuinen Pop-Faktoren zu tun: mit der Technologie der Verstärkung und mit der partizipativen, kaum kontrollierbaren Rezeption. Beides sind Waffen gegen die Eindeutigkeit. Allerdings gerät da viel ins Rutschen, aber dazu am Schluss.

Techno ist in seiner Abstraktion derart ideologiefreudlich, dass sich damit noch nie ein Staat machen ließ.

teil des Mit-sich-selbst-Identischen. Identitäre und rechtsextreme Inhalte vertragen keine Ambivalenz. Ist das der Grund, warum es in Deutschland trotz großer Probleme mit rechten Jugendkulturen, rechtem Terror und rechter Parteien noch keine richtige rechte Pop-Musik gibt, die einigermaßen in die Breite wirkt? Noch nie gegeben hat? Das Variété Identitaire scheint schon länger verwaist zu sein auf Youtube.

*

Die bekannten Bestrebungen der rechten Vordenker*innen, kulturelle Hegemonie anzustreben und auf dem Feld den Kampf zu intensivieren, sind im Pop eher rührend als gefährlich. Es gibt seit Jahrzehnten Künstler*innen, die sich sexistisch und rassistisch äußern, vom besoffenen Eric Clapton bis hin zum irrlichternden Morrissey; es gibt das fortschreitend eindeutige Geraune von Xavier Naidoo bis Andreas Gabalier; und es gibt Rammstein, die für Rechte dann doch zu vieldeutige Bilder produzieren. Der Musikmarkt war stets offen für rassistische und sexistische Praktiken und Sprachen, ohne Zweifel. Aber eine rechte Pop-Ästhetik, die sich entsprechend durchsetzt? Nein. Das liegt weder an höheren Moralvorstellungen noch am Bewusstsein für die Rolle von marginalisierten Gruppen in der Popgeschichte und schon gar nicht an einem ethischen Code in der Kulturindustrie.

Pop-Musik ist eine Kunst der schwachen, verwundeten, der unkonventionellen Stimmen. Pop ist Verstärkung. Die Aufnahmetechnik und das Mikrofon erlaubten eine völlig neue Phrasierung, eine Intimität und Zerbrechlichkeit, die unverstärkt keinen Saal überleben würden. Pop entstand in einem neuen, sehr dynamischen Markt der Teenager. Er konnte (und kann) vieles inkorporieren, gerade auch das Alte: Elvis Presley zum Beispiel ist noch ein »guter« Sänger, seine Stimme hat anfänglich Kraft und Elastizität – Spuren von Country, Bluegrass, Echos von Gospel.

Aber bereits der Raumklang auf den ersten Elvis-Aufnahmen des Produzenten Sam Phillips klingt extrem künstlich, weit weg von einer naturalistischen Akustik. Das liegt am sogenannten *slap back echo*, das Phillips in den Sun Studios in Memphis erfand und hütete wie ein Geheimnis. Im Prinzip lässt er die Stimme von zwei leicht verschobenen Bändern laufen und erzeugt so eine Verzögerung, die als Halleffekt zu hören ist (etwas auf »Blue Moon of Kentucky«). Diese Stimme kommt bereits von *outer space* und definierte einen Standard des *early Rock'n'Roll*, einer Musik, die der Mehrheitsgesellschaft in der Tat *alien* vorkam. Buddy Hollys Stimme ist dann wirklich dünn, dazu trägt er eine dicke Hornbrille. Der schwache Nerd im Scheinwerferlicht, das geht nur mit Mikrofon, Verstärkung.

Eine der eindrucklichsten Aufnahmen der Pop-

geschichte: Billie Holiday singt »Strange Fruit«. Die seltsame Frucht, die am Baum hängt, sind afroamerikanische Opfer weißer Lynchjustiz im Süden der USA. Holiday singt den Song immer wieder, ab 1939 bis zu ihrem Tod 20 Jahre später. Sie kann ihn auch dann noch singen, als ihr Leben wenig mehr zu bieten hat als Depressionen. Das Lied handelt vom Überleben in einer Zeit des Todes – eine größere Spannung gibt es nicht. Die Stimme berichtet davon nicht laut, souverän und stark, sondern lädiert, man meint die vielen Körner auf den Stimm- und vielleicht auch auf den Tonbändern zu hören.

*

Sexuelle Mehrdeutigkeit ist bestimmt nicht an die Verstärkung gekoppelt, aber die Membran des Mikrofons kann sie differenzierter zum Leuchten bringen. Auch Little Richards Stimme ist gestählt von den lauten und räumigen Bars der Rhythm and Blues, aber wie er, etwa in »Lucille« japsend am Ende der Phrase in die Kopfstimme wechselt, hört man in der Verstärkung viel klarer. Unfassbar, wie queer sich diese Aufnahme von 1957 heute anhört. Und wie Jerry Lee Lewis in demselben Jahr mit »Great Balls of Fire« eine ähnliche Technik anwendet und eine andere Grenzüberschreitung nahelegt – wie so oft im Rock eine zutiefst machistische bis übergriffige Ambivalenz ist keine zwingend achtsame Kuschelzone, sie kann auch richtig ungemütlich werden, wie jede Feier der Entgrenzung.

Kaum ein Moment fasst die unkontrollierbaren Vibes offener Pop-Kommunikation besser als das Open-Air-Konzert von Altamont 1969 (Kalifornien). Es hätte ein zweites Woodstock werden sollen, ein großes Hippie Happening. Das vor Ort kursierende LSD war stark und böse, die Ordner vor der Bühne gehörten den Hell's Angels an. Man muss also von ungünstigen Rahmenbedingungen spre-

chen. Aber ist es ein Zufall, dass es ausgerechnet während des Auftritts der Rolling Stones zu einem Gewaltausbruch kam und ein afroamerikanischer Besucher, der mutmaßlich ein Messer in der Hand hatte, von einem Rocker niedergestochen wurde? Mick Jagers Ironie und Maskerade bei »Sympathy for the Devil« war der Verstärkung nicht mehr gewachsen, die Lautstärke lässt unter Umständen wenig Mehrdeutigkeiten zu. Der Dokumentarfilm Gimme Shelter zeigt, dass der Mord an Meredith Hunter am Schluss von »Under my Thumb« geschah. Der Cocktail aus schlechten Drogen und Lautstärke zerquetschte die spielerische Offenheit.

Rock habe seine Unschuld in Altamont verloren, sagte man damals. Gleichzeitig stieg die Leistung der Verstärkeranlagen deutlich. Die Stimmen und die Instrumente erhielten fortan eine solche Kraft, dass die Kategorie der Ambivalenz nicht mehr in der Musik selbst zu verorten war, sondern im unüberblickbaren Verhalten der Crowd. Ob Punk oder Disco, im Zentrum stand ab Mitte der Siebzigerjahre weniger eine verletzte Stimme als die Partizipation des Publikums: Tänze, Moves, Styles, Codes. Hip-Hop war von Anfang an viel mehr als Sprache, das wird in Deutschland gerne vergessen, wo es viel schneller um problematische Texte ging als um lokale Praktiken, um Beats, um idiosynkratische Tänze in spezifischen Communitys. Das lässt sich selten auf ein globales Niveau extrapolieren, ohne die Vielheit der Codes zu verflachen. Und Techno ist in seiner Abstraktion derart ideologiefreudlich, dass sich damit noch nie ein Staat machen ließ. Man muss allerdings nur Freund*innen aus den neuen Bundesländern fragen, wie sie denn so die gloriosen Technoneunziger auf dem Land erfahren haben, um zu sehen: Bei so viel Raum für Projektionen blieb Techno auch offen für Nazis.

Pop-Musik ist allerdings spätestens seit der digitalen Entkoppelung von Bild, Ton und Text und der potentiellen Reduktion auf das reine Audiofile

kein primärer Schauplatz progressiver Strömungen mehr. Keine einzige soziale Bewegung der letzten 20 Jahre hatte einen spezifischen Sound – weder Occupy noch die hoffnungsvollen Anfänge des Arabischen Frühlings, bei Fridays for Future spielt Musik nicht die geringste Rolle. Es macht

Keine einzige soziale Bewegung der letzten 20 Jahre hatte einen spezifischen Sound – weder Occupy noch die hoffnungsvollen Anfänge des Arabischen Frühlings, bei Fridays for Future spielt Musik nicht die geringste Rolle.

eher den Anschein, als würde die Pop-Musik den umgekehrten Weg gehen wollen und gesellschaftlichen Umwälzungen hinterherrennen. Kaum ein Interview mit jüngeren Popmusiker*innen, die nicht ihre antisexistischen, antirassistischen Überzeugungen in den Vordergrund rücken und versuchen, alles richtig zu machen. Von Ambivalenztoleranz kann da keine Rede sein, auch nicht links. Und das geben auch die Stimmen wieder preis, als wären wir an einem ähnlichen Punkt wie die Dietrich 1930. Doch die hatte kein Autotune.

*

Autotune ist ein Effekt, der zwei Dinge gut kann. Zum einen die Tonhöhe bei jedem größeren Popkonzert korrigieren. Man ist heute schockiert, wenn Autotune fehlt wie beim europäischen Liederwettbewerb Eurovision Song Contest, wo der Effekt nicht zugelassen ist. Zum andern kommt Autotune als Verfremdungseffekt zum Einsatz, um damit künstliche Melismen zu erzeugen, die auch künstlich klingen sollen, wie Schlieren serbelnder Rechner. Das kann reizvoll wirken, doch in vielen Popmusiken wurde der Effekt zum naturalisierten Standard. Es sind posthumane Stimmen, klar. Es sind aber auch Stimmen nach der Ambivalenz, sie kennen keine Schwäche mehr, keinen Zufall, keine Überraschung. Die Ereignis-

haftigkeit ist ihnen abhandengekommen. Es geht darum, klanglich wie ideologisch, alles richtig zu machen.

Neuere Entwicklungen zeigen bereits, wie die Ambivalenz zurück in die Musik findet. Im **Mainstream**: Billie Eilish, deren Stimme gehaucht

klingt, kaum prozessiert. Sie ist der erste weibliche Popstar, der nicht nur von Leistung und Wille erzählt, sondern erst einmal lieber ein bisschen auf die Füße starrt. Dieses teenagerhafte »Ich möchte lieber nicht« von Melvilles Verweigerungskünstler »Bartleby, der Schreiber« war bislang männlich identifizierten Menschen vorbehalten, etwa Robert Smith von The Cure in den Achtzigerjahren und heute einer Legion von Cloud Rappern, deren verlangsamter Flow an die Südstaaten der USA erinnert, noch mehr aber an das Codein im Hustensaft, den man gerne Cocktails beimischt. Als Frau oder divers identifizierte Menschen durften nur selten schlaff sein. Mit Eilish ist diese Haltung jetzt auf Augenhöhe mit James Bond angekommen.

In den letzten zehn Jahren sind an den weiten Rändern des Pop, Musiken in die Breite gewachsen, die viel mit Unberechenbarkeit und Improvisation arbeiten. Was zum Beispiel der britische Popkritiker Simon Reynolds unlängst **Conceptronica** nannte, also ehemals dem strengen Beatdiktat des Clubs unterworfenen elektronischen Tanzmusik, die heute viel freier und sehr konzeptionell in Kunstkontexten auftaucht und eigene Festivals auf der halben Welt zur Verfügung hat. Oder, das erstaunt am meisten: Jazz. Auf Jazz-Konzerten und -Festivals ist man mit bald 50 auf einmal nicht der Jüngste. Wie sehr die Bezeichnung Jazz da noch

greift, ist eine andere Frage. Jedenfalls wächst ein jüngeres Publikum nach, das die kontrollierte Unkontrollierbarkeit improvisierter oder experimenteller Musik schätzt. Dabei fällt ein altes Instrument auf, das sowohl in den **Conceptronica** wie auch im Jazz wieder öfter zu sehen ist: analoge, oft modulare Synthesizer. Sie lassen sich nur schwer stimmen. Die Grenze zwischen Unfall und intendiertem Geräusch ist nicht immer zu bestimmen. Es ist die alte Pop-Ambivalenz zwischen Kunst und authentischem Unvermögen, die von der Stimme in die Maschine migriert ist. Und von da ins Kollektiv.

Tobi Müller ist Berliner Journalist und Moderator mit, je nach Pegel, deutlichem Schweizer Hintergrund. Er schreibt und spricht über darstellende Künste, Digitalität, Pop und drückte vor Corona das Durchschnittsalter in Clubs nach oben.



Konzertreihe des
ensemble mosaik
im Kesselhaus in der
Kulturbrauerei Berlin

3. September 2020 20 Uhr
UpTo10 - chimaeras
Neue Werke von Orm Finnendahl,
Chatschatur Kanajan*, Elena Rykova /
María Korol, Liping Ting

16. Dezember 2020 20 Uhr
UpTo10 - codices
Neue Werke von Sebastian Claren,
Irene Galindo Quero, Enno Poppe /
Michael Lentz / Wolfgang Heiniger,
Martin Schüttler

9. Februar 2021 20 Uhr
UpTo10 - constructions
Neue Werke von Marco Döttlinger*,
Malte Giesen*, Hanna Hartman*,
Stefan Streich*

ensemble mosaik

Gefördert aus Mitteln des Hauptstadtkulturfonds
* Kompositionsaufträge finanziert durch
die Ernst von Siemens Musikstiftung