

Liedermacher zwischen Poesie und Politik: Leonard Cohen, Bob Dylan und Wolf Biermann

Poesie, Musik und Politik und in Leonard Cohens Liedern	2
Das politische Lied als Literatur bei Bob Dylan	6
Der Wandel der Musikstile im Werk Bob Dylans	10
Der literarische Kontext der Lieder von Wolf Biermann	10
Musikalischer Stil und die Tradition des Protestliedes in Europa	11
Semiotische Dimension des politischen Liedes	12

Liedermacher, Songwriter schreiben ihre Texte und tragen diese in musikalischer Form einem Publikum vor. Sie sind also Textdichter, Sänger/Instrumentalisten und Performer in einer Person. Klassisch ist seit den 50er Jahren die Gitarre das bevorzugte Begleitinstrument; es kommen aber andere Instrumente hinzu. So spielt Bob Dylan in der Tradition amerikanischer Straßenmusiker die um den Hals getragene Mundharmonika, die phasenweise den Gesang ersetzt und ebenfalls von der Gitarre begleitet wird, Biermann begleitet sich manchmal auf einem Harmonium und Cohen bedient gelegentlich ein Keyboard. Besonders in der fortgeschrittenen Karriere kommen (bei Dylan und Cohen) Instrumentalgruppen und weitere Sänger hinzu. Für die drei hier näher betrachteten Songwriter/Liedermacher gilt, dass sie über viele Jahrzehnte, manchmal unterbrochen durch längere Pausen, produktiv waren und in dieser Zeit mehrere Entwicklungsstadien durchlaufen haben.

Leonard Cohen wurde 1934 in Montreal (Kanada) geboren; mit 15 Jahren nahm er Klavierunterricht und erhielt für kurze Zeit Gitarre-Stunden von einem Flamenco-Spieler. Cohen sagte von sich, dass er fünf Griffe auf der Gitarre gut beherrsche; im amerikanischen Kontext war man erstaunt, dass er eine Gitarre mit Nylon-Besaitung (statt Stahl) spielte und eine Technik des Zupfens nützte, die eher europäisch (spanisch) anmutete. Wolf Biermann wurde 1936 in Hamburg geboren und erlebte die Nazi-Herrschaft und den Krieg als Kind bzw. Jugendlicher. Auf Anraten seiner Mutter und im Andenken an seinen Vater, der als Kommunist Opfer des Naziregimes geworden war, ging er in die DDR und verließ sie erst als er 1976 nach einem Auftritt in Westdeutschland von der DDR ausgebürgert wurde. Bob

Dylan wurde 1941 im Mittleren Westen der USA geboren. Er machte sich zuerst einen Namen als Interpret von Liedern, die der Sänger und Intellektuelle Woody Guthrie (1912-1967) geschrieben hatte. Dieser hatte ab 1940 täglich Kolumnen für den Daily Worker, das Organ der kommunistischen Partei verfasst. In New York (1960 nach einer Pilgerreise zum kranken Guthrie) begann Bob Dylans Erfolgspur und er wurde zum Protestsong-Klassiker der USA. Wolf Biermann, der 1953 in die DDR übersiedelt war, lernte dort 1960 den Musiker Hanns Eisler (1898-1962), einen Schüler von Arnold Schönberg kennen und begann Theaterstücke, Lieder und Lyrik zu schreiben. Wegen anhaltender Repressionen und Auftrittsverbote machte ihn erst seine Platte Chausseestr. 31 (1968), die in seiner Privatwohnung aufgenommen wurde, für weite Kreise in der Bundesrepublik bekannt.¹ Seine Ausbürgerung während eines Konzerts im Westen 1976 und die Übernahme des Konzerts in das Fernsehprogramm machten größere Teile der Öffentlichkeit in West und Ost auf ihn aufmerksam. Zu diesem Zeitpunkt war Bob Dylan bereits zum Helden der amerikanischen Protest- und Folk-Musik aufgestiegen und konnte diese Position mit diversen Auf- und Ab-Bewegungen über Jahrzehnte halten.

Das literarische Engagement ist bei den drei Autoren unterschiedlich. Leonard Cohen war Poet und Dichter und hat vor seiner Karriere als Sänger literarische Werke publiziert. Etwas ironisch bemerkt er, dass er nur zum Sänger wurde, weil er mit gedruckten Texten seinen Lebensunterhalt nicht bestreiten konnte. Bob Dylan orientierte sich zuerst an amerikanischen Folk- und Bluesängern und entwickelte erst später durch seine intensive Textproduktion und autodidaktische literarisch-philosophische Studien sein Profil als Dichter und Poet. Dennoch war er überrascht, als ihm die Schwedische Akademie 2016 den Literaturnobelpreis zuerkannte. Unter den Liedermachern stehen Cohen und Biermann dem literarischen Establishment näher als Dylan. Wolf Biermanns Texte sind literarisch ambitioniert, denn er stellt sich in eine Reihe mit dem französischen Dichter François Villon und den Deutschen Heinrich Heine sowie Bert Brecht. Im Gegensatz zu Dylan steht er musikalisch nicht in der Tradition von Blues, Folk und Rock; bei Cohen als Kanadier mag seine Musik durch die französische Tradition des Chanson und über die spanische Gitarrenmusik ebenfalls europäische Wurzeln haben.

Poesie, Musik und Politik in Leonard Cohens Liedern

Das politische Engagement ist nur bei Biermann die tragende Säule, bei Bob Dylan gab es zumindest in den 60er Jahren ein Engagement in der Anti-Kriegs-Bewegung in den USA. Für

¹ In seiner Autobiographie (Biermann, 2016) erwähnt er den Besuch von Joan Baez und Allen Ginsberg in seiner rund um die Uhr bewachten Wohnung in Ostberlin.

Leonard Cohen ist lediglich eine politisch relevante Stimmung (gegen Krieg und Intoleranz) feststellbar. Sein romantischer Ausflug in die Tagespolitik, als er während der Kuba-Krise nach Havanna reiste,² endete mit einer Ernüchterung; siehe sein Gedicht: „The Only Tourist In Havanna Turns his Thoughts Homeward“ im Gedichtband „Flowers for Hitler“ (1964). Bei ihm ist zwar eine Atmosphäre des Ungehorsams, der Auflehnung zu spüren; das politische Engagement bleibt aber eher ironisch-abstrakt. Das eben erwähnte Gedicht beginnt nur scheinbar mit Aktions-Appellen:

Come, my brothers,
let us govern Canada,
let us find our serious heads,
let us dump asbestos on the White House,
let us make the French talk English,
not only here but everywhere,
let us torture the Senate individually
until they confess,
let us purge the New Party,
let us encourage the dark races
so they'll be lenient
when they take over,

Als Leonard Cohen um 1967 mit dem Singen und ersten Aufnahmen begann, war gerade die Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg am Rollen und Cohen trat im April 1967 beim Sane-Konzert gegen den Vietnamkrieg auf. Als Sänger wurde er in die politisierte Szene der 60er und 70er Jahre hineingezogen und seine poetischen Text ließen viele Deutungen, auch politische zu. In der amerikanischen Situation der 60er Jahre war schon der literarische Stil Cohens, die Obskürität seiner Texte, die verzweifelte Innerlichkeit eine politische Provokation, besonders auf dem Hintergrund einer sehr prosaischen, pragmatisch-zweckbestimmten Mainstream-Kultur. Immerhin hatte die Beat-Generation, beeinflusst von Baudelaire und den Surrealisten in den USA eine schmale literarische Tradition geschaffen. Durch die Verbreitung der Lieder Cohens erschloss sich diese Tradition neue gesellschaftliche Felder, besonders im Bereich der Jugendkultur. Auch die einfache Liedstruktur, der fast monotone Gesang enthielten eine Botschaft: Weg vom aufgeblasenen

² Dieser Ausflug ist quasi ein Versuch, es den Teilnehmern am spanischen Bürgerkrieg, so etwa Ernst Hemingway, gleichzutun. Cohen war wie Hemingway ein begeisterter Jäger. Vor ihm hatte bereits die Beatnik-Generation an Vorkriegsliteraten wie Hemingway Maß genommen. Einer ihrer Hauptvertreter, Jack Kerouac (1922-1969) stammte wie Cohen aus Kanada. Die politisch-ethische Intention dieser Dichter war die Freiheit des Denkens, Fühlens und Handelns. In diesem sehr allgemeinen Sinn ist auch Leonard Cohen ein politischer Dichter.

Perfektionismus, der Effekthascherei, dem Bombastisch-Angeberischen des offiziellen Kulturbetriebs.³

Eines der erfolgreichsten Songs Leonard Cohens war das 1984 aufgenommene Lied „Halleluja“, in dem die biblische Geschichte von David und Bathseba erzählt wird (in einer späteren Version die Beziehung des Sängers zu seiner Geliebten). Die Anfangszeile ist fast rezitierend. Sie bewegt sich nur geringfügig um die Zentren G und A. Die melodische Struktur des folgenden Teils (ab Takt 11) gliedert sich einerseits in den langsam ansteigenden Verlauf von G bis D und andererseits in die Auf- und Ab-Bewegung des Refrains: Halleluja (ab Takt 17; in vier Phasen, die jeweils das Halleluja wiederholen). Die Bewegung geht von E bis A und zurück nach E; am Ende des Refrains steigt sie ab zum Grundton der C-Dur Skala, dem C. Die Stimme Cohens bewegt sich in einer tiefen, für den älteren Cohen charakteristischen und bequemen Region (eine Terz tiefer als seine frühen Lieder). Eine besondere Eigenart dieses Lieds ist, dass sich Cohen im Liedtext neben David stellt, der ebenfalls eine Melodie und die passenden Akkorde für das Lied sucht. Diese werden im Liedtext sogar genannt: „Well it goes like this: the fourth, the fifth, the minor fall and the major lift“. Cohen stellt sich damit selbst als den David des modernen Songs dar.

The image shows a musical score for Leonard Cohen's 'Hallelujah'. It consists of four staves of music in 6/8 time. The first staff has chords C, Am, C, Am, F, G. The second staff has chords C, G, C, F, G, Am, F, G. The third staff has chords E, Am, F, Am. The fourth staff has chords F, C, G, C. The music is written in treble clef with a 'Gtr' (guitar) symbol below the staff.

ABB. 1 NOTENBILD DES LIEDS HALLELUJA VON LEONARD COHEN

³ Bob Dylan hat sich dem Mainstream in seinen rockartigen Großkonzerten gebeugt, kehrte aber später zu kleinformativen, spontaneren Auftritten zurück.

Kramarz (2014: 213-239) untersucht die Melodik von Hits der Pop-Musik und bezieht dabei auch das Lied Halleluja von Cohen mit ein (ibidem: 217). Die von uns analysierte Strophenzeile wird als ansteigend bezeichnet, in seinem Sample der Pop-Hits sind dies nur 7%. Der Refrain nimmt dagegen einen bogenförmigen Verlauf. Diesem Muster entsprechen immerhin 23% der untersuchten Lieder. Das Album „Various Positions“, zu dem das Lied gehörte, wurde ursprünglich von Columbia abgelehnt, was eine Krise in Cohens Schaffen auslöste (vgl. Reynolds, 2010: 213-222). Wie Kramarz anhand seines Samples von Pop-Hits ausführt, ist die invariable Größe für den Erfolg immer die absolut hochwertige Produktion (ibidem: 248-252). Dabei wirken oft über zwanzig, teilweise unabhängig voneinander agierende Spezialisten mit, was einen entsprechenden finanziellen Aufwand notwendig macht. Die eigentlich kreative Phase, das Schreiben des Textes und die Erfindung der Melodie spielen dabei nur eine geringfügige Rolle. Leonard Cohen war da untypisch, da seine untrainierte Stimme und die einfache Gesangsführung von seinen Mitarbeitern nur hervorgehoben, aber nicht wesentlich beeinflusst wurden. Der Produktionsstandard war im Vergleich zu anderen Interpreten sehr gering. Allerdings erfüllten Cohens Lieder das Merkmal der stilistischen Geschlossenheit, was für Kramarz (ibidem 252 f.) ein absolutes Muss für den Erfolg ist. Leonard Cohen und seinen Helfern gelang es, eine Marke Cohen zu kreieren und aufrecht zu erhalten. Da Cohen Kanadier war, waren seine Erfolge hauptsächlich in Kanada und in der westlichen Welt (ohne die USA) ausschlaggebend; erst später wurde seine Musik auch in den USA verbreitet. Er wurde zur Kultfigur und konnte seine Kunst bis zu seinem Tode (7. November 2016) weiterführen. Noch im Oktober 2016 erschien mit *You Want It Darker* sein 14. Studioalbum.

Alle drei Autoren haben ihr Publikum im Kontext von politisch motivierten Bewegungen gefunden. Als Performer sind die drei Sänger über Jahrzehnte erfolgreich gewesen. Besonders Dylan und Cohen haben ihre Lieder in immer wiederkehrenden Tournée in der ganzen Welt verbreitet und sind dabei auch berühmt und reich (besonders ersterer) geworden. Die drei gewählten Sänger stehen für eine ganze Armada von Sängern und Liedproduzenten; die Lieder von Dylan und Cohen wurden außerdem von vielen anderen gecovered und waren Gegenstand von Video-Reportagen, Fernsehinterviews und Filmen.

In unserem semiotischen Kontext ist nicht nur die Verbindung von Text/Lyrik und Musik von Interesse, wobei die drei behandelten Autoren als Textdichter, als Musiker und als Interpreten tätig waren. Entscheidend ist, dass sie ihre Wirkung im Kontext eines politisch-weltanschaulichen Programms entfaltet haben und dabei immer auch als Personen (inklusive ihres Privatlebens) im Fokus der Öffentlichkeit standen. In Laufe der Karriere entwickelte sich nicht nur ihre Dichtung und ihre Musik weiter, sie mussten auch auf die

Wandlung des politischen Diskurses reagieren und dabei versuchen, trotz des Wandels ihre Führungsposition zu sichern, ihr Publikum zufrieden zu stellen. Bei Bob Dylan ist diese Anpassung bzw. die ständige Neuerfindung seiner öffentlichen Person besonders ausgeprägt und eng mit den innenpolitischen und weltanschaulichen Konflikten in den USA (sowie mit der kommerziellen und medialen Entwicklung der Musik-Branche) verquickt. Bei Biermann kann man zwei Phasen unterscheiden, die vor der Ausbürgerung, als er sich gegen das DDR-Regime und die intellektuelle Repression der Stasi-Genossen wendet und dabei die Utopie einer sozialistischen Gesellschaft verteidigt, und die nach der Ausbürgerung, als er sich in den Diskurs in der Bundesrepublik zwischen Altlinken, Gemäßigten und Grünen einbringen muss. Diese politische Thematik färbt sowohl auf die Textgestaltung als auch auf die Musik ab. Sie hinterlässt Spuren, an denen man die komplexe Interaktion von Zeichengebrauch in Sprache und Musik sowie politischer Intention ablesen kann. Ich möchte in den nachfolgenden Analysen einzelne Aspekte dieser Interaktion am Beispiel Bob Dylans und Wolf Biermanns herausstellen.

Das politische Lied als Literatur bei Bob Dylan

Dass die umfangreiche Liedproduktion Bob Dylans in fünf Jahrzehnten als Literatur (Lyrik, Ballade) zu betrachten ist, hat ihm 2016 das Nobelpreis-Komitee mit der Verleihung des Literatur-Nobelpreises bestätigt. Bereits in den Anfängen seiner Karriere hatte er sich nicht nur auf die Vorgänger, besonders Woody Guthrie besonnen, sondern in einer Art Lesewut klassische Lyriker und Liedautoren von Milton über Rimbaud bis Byron und Brecht in seine Bildung und seine Texte aufgenommen, sich von ihnen inspirieren lassen (ohne allerdings diese Schuld in seinen Liedern offen gelegt zu haben). Eine direktere Beziehung gibt es zur Beat-Generation in den USA (besonders zu Jack Kerouac, 1922-1969). Diese hängt indirekt mit dem europäischen Surrealismus zusammen, der vermittelt durch französische Exilanten im Zweiten Weltkrieg auch in den USA Fuß gefasst hatte. Die Thematik „On the Road“ von Kerouacs zweitem Roman, taucht in mehreren Liedern Dylans auf (z.B. 1965 in „On the Road again“). Ein etwas obskurer literarischer Verweis ist der Name, den sich Bob Dylan, der eigentlich Zimmermann hieß, selbst gab. „Dylan“ könnte auf den walisischen Dichter Thomas Dylan (1914-1953) verweisen, der in New York wenige Tage nach einer Dichter-Lesung verstarb. Thomas Dylan stand in den USA für das Romantische, emotional Bewegte der europäischen Tradition, während Kerouac und seine Gefolgsleute für das Aufmüpfige, die gegen die Mehrheit, das Establishment, die große Politik gerichtete Tradition standen. Etwas prosaischer gibt Bob Dylan selbst seine Rolle wieder. Andere Sänger waren groß und ansehnlich und konnten damit ihr Publikum begeistern. Er musste sich anderer Mittel und Inhalte bedienen, um die gleiche Aufmerksamkeit (und den gleichen Erfolg) zu erreichen (vgl. das Zitat nach Dylan, 1967 in Rosteck, 2006: 83). Quantitativ stehen in der riesigen

Lied-Produktion Dylans die politischen Lieder nicht an erster Stelle. Als Beispiel für das politische Lied bei Bob Dylan mag der Song „The Times are a-changing“ von 1963 (also zu Beginn seiner Karriere) stehen. 1997 wurde dieses Lied von Bruce Springsteen bei einer Bob Dylan Tribute Veranstaltung gesungen. Neben Bob Dylan saßen Bill Clinton und seine Frau auf den Zuschauerrängen.

G Em C G

Come gather 'round people wherever you roam

G Em C D

And admit that the waters around you have grown

G Em C G

And accept it that soon you'll be drenched to the bone

G Am D

If your time to you is worth savin'

D D7 Gmaj 7 D

Then you better start swimming or you'll sink like a stone

G C D G

For the times, they are a-chang - in'

G Em C G

Come writers and critics who prophecies with your pen

G Em C D

And keep your eyes wide the chance won't come again

G Em C G

And don't speak too soon for the wheel's still in spin

G Am D

And there's no tellin' who that it's namin'

D D7 Gmaj 7 D

For the loser now will be later to win

G C D G

For the times they are a-chang-in'

Musikalisch wählt Dylan einen $\frac{3}{4}$ Takt und die tonale Grundfigur: G – C – D (d.h. Tonika, Subdominate, Dominante) sowie die zu C (Am) und G (Em) passenden Molltonarten. Im Jahre 2001 schreibt Dylan für den Film „Wonder Boys“ das Lied „Things have changed“, das die Thematik des Wandels (38 Jahre und viele Schallplatten später) wieder aufgreift. Es hat den Refrain:

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care, but things have changed

Es ist nicht mehr die Zeit für Prophezeiungen, für Zukunftsprogramme. Resignation wird zum Alltag.

Manche Lieder sind dem Sprechgesang sehr nahe: dies lässt sich an Zeilen mit gleichbleibenden Notenwerten ablesen: Als Beispiel mag das Lied „A hard rain 's falling“ (1963) gelten. Die in jeder Strophe wiederholten ersten beiden Zeilen:

Oh, where have you been my blue-eyed son?
And where have you been, my darling young one

wiederholen den Notenwert H fünf Mal, bevor die Melodie zum Grundton E absinkt. Die jeweils fünf (in der letzten Strophe zwölf Zeilen, welche die Hauptaussage des Liedes tragen (und die Antwort auf die Frage zu Beginn jeder Strophe), wiederholen sechs Mal die Note C und fallen dann zum Grundton E ab. Die letzten beiden Zeilen, die jeweils wiederholt werden (eine Art Refrain), starten vom Grundton E (And it's a hard) steigern sich jeweils ansteigend und finden einen Höhepunkt im E' eine Oktave höher. Dieser Höhepunkt (hard rain) wird über mehr als drei Takte gestreckt. Mit dem letzten Halbsatz (s'gonna fall) fällt die Melodie in kleinen Schritten (Sekunden und eine Terz) zum Grundton E ab. Die dem Sprechgesang ähnelnde Melodieführung ist besonders für die in der Mitte stehenden und sich sukzessiv verändernden Textzeilen und für die Verständlichkeit wichtig, während die Kulmination am Schluss als eine Art Klage, laut und eindringlich artikuliert wird. Die einfache rhythmische Gitarrenbegleitung unterstützt die Aussage, ohne aber vom Text abzulenken. Tatit und Lopez (2015) kommentieren Dylans Song-Technik wie folgt:

“Dies zeigt auch der wohlbekannt Fall Bob Dylans, der auf der Basis einer kleinen Anzahl wiederkehrender Akkorde komponiert und der je nach den Intentionen der

gesprochenen Sätze seinen melodischen Profilen freien Lauf lässt, so als überlasse er sich Hals über Kopf seinen rhetorischen Impulsen“⁴

In der späteren Anpassung des Gesangstils an den der Beatles und der Rolling Stones und mit der Begleitung durch Orchester und Chor geht die Eindringlichkeit des sprachlichen Appells wieder verloren.

Oh where have you been, my blue-eyed son? Oh where have you
 been my dar-ling young one? Just stum- bled on the side of twelve mis- ty
 moun- tains, I've walked and I've crawled on six croo- ked high- ways
 I've stepped in the middle of se- ven sad fo- rests, I've
 been out in front of a do- zen dead o- ceans, I've been ten- thou- sand
 miles in the mouth of a grave- yard And it's a hard, and it's a hard
 it's a hard and it's a hard And it's a hard rain's a- gon- na fall

ABB. 2 DIE ERSTE SEITE VON A HARD RAIN 'S FALLING (1963)

⁴ Übersetzung der Autor: „En témoigne le cas bien connu de Bob Dylan, qui compose sur un petit nombre d'accords récurrents mais qui donne libre cours à ses profils mélodiques au gré des intentions des phrases linguistiques, comme s'il se livrait à corps perdu à sa verve d'orateur. » (ibidem :117). Sie vergleichen in ihrem Aufsatz verschiedene Liedtraditionen in Europa und Amerika. Häufig werden einfache melodische und rhythmische Schemata benützt, in die sich der Liedtext leicht einfügen lässt. Insbesondere kann damit die natürliche Betonung und Phrasierung des Textes aufrechterhalten werden. Im Bossa Nova wurde dagegen die rhythmische und melodische Struktur komplizierter; im Gegenzug kam es aber zu einer Infantilisierung der Texte, die sich leichter in die anspruchsvolle Musik einfügen ließen (Tatit und Lopez, 2015: 116f.).

Der Wandel der Musikstile im Werk Bob Dylans

Musikalisch steht zuerst der traditionelle Blues, später der Rock im Vordergrund und die Technik beruht auf dem Gitarrenspiel (einem virtuosen Fingerpicking) und dem Gesang, der durch die Mundharmonika, die Dylan am Hals trug, ergänzt wurde.⁵ Später wurde eine Vielfalt in seiner Zeit erfolgreicher Musikrichtungen (vom Country bis zu Pop und Jazz) integriert (mit wechselndem Erfolg) und weitere Instrumente (so das Klavier oder Keyboard) wurden von Dylan bedient. Schließlich fand der übliche Aufwand an Orchestrierung, Arrangements, Begleitchören und Lichteffekten Eingang in die Bühnenshows des Musikers. Im Gegensatz zu dieser Anpassung an den Medienrummel und die Großkonzerte steht das unermüdliche Engagement in seiner „Never Ending Tour“ (1998-2016), bei der Bob Dylan in beständiger Regelmäßigkeit manchmal auch vor kleinerem Publikum seine Songs zum Vortrag bringt und dabei immer neue Varianten und Darstellungsformen erprobt. Musik ist hier in erster Linie „performance“, obwohl Dylan nach so vielen Ehrungen und Auszeichnungen natürlich in einer eignen Liga spielt und sich um die Zustimmung seiner Zuhörer keine Sorgen machen muss.⁶

Der literarische Kontext der Lieder von Wolf Biermann

Biermann stellt sich von Anfang an in die Tradition der politischen Lyrik und tritt als Literat auf, obwohl spätestens seit 1968 seine Tätigkeit als Liedersänger und politischer Sänger im Vordergrund steht. Seine literarischen Ahnen sieht er bei dem französischen Dichter des Mittelalters François Villon (1431-1483), bei Heinrich Heine, zu dessen Versepos „Deutschland ein Wintermärchen“ (1844) er anlässlich einer Reise von der DDR in die BRD (1965) ein Gedicht gleichen Titels schrieb und das er bei einem Auftritt in Köln vortrug. In zwei Strophen nimmt er Bezug auf Villon und Heine:

⁵ In einem Interview mit Klaus Antes verweist Wolf Biermann darauf, dass das politische deutsche Volkslied seit der Niederschlagung der Bauernaufstände an Kraft verloren habe, so dass er nicht auf eine deutsche Tradition zurückgreifen konnte. Dagegen konnte sich Bob Dylan „in den Strom des Blues reinwerfen und treiben lassen. Der braucht, was musikalisches Material betrifft, nur zu nehmen was da ist“ (zitiert in Löffmann, 1990: 21). Vgl. dazu jedoch Fn. 7.

⁶ In einem Interview mit Spiegel-online (30.10.2016) sagte der Musiker und Sänger Marius Müller-Westernhagen (*1948 in Düsseldorf): „*Westernhagen*: Popmusik war zu meiner Zeit Bob Dylan, das war Led Zeppelin, Jimi Hendrix, James Brown. Die kriegten heute alle keinen Plattenvertrag mehr, weil das Musik ist, die stört. Die würde heute kein Radiosender mehr spielen. Ich bin aber der Meinung, dass Kunst auch dazu da ist, zu stören. Heute ist alles nur darauf ausgelegt, Erwartungen zu erfüllen. Und das hat nichts mit einem künstlerischen Ansatz zu tun, und auch nicht mit Gesellschaftskritik.“

Nicht jeder ist so gut gebaut
Wie der Franzose Franz Villon
Der kam in dem bekannten Lied
Mit Rotweinflecken davon

Ich dachte auch kurz an meinen Cousin
Den frechen Heinrich Heine
Der kam von Frankreich über die Grenz
Beim alten Vater Rheine

Das Erstaunliche der Lieder Biermanns ist, dass man sie auch ohne die musikalische Begleitung mit Gewinn lesen kann. Mit der Musik, der Gitarren- und Gesangsperformance und der Bühnenpräsenz Biermanns (besonders als Life-Erlebnis in einer Vorstellung) erhält der Text allerdings eine weitere Dimension und die politische Botschaft wird intensiviert, sozusagen verkörperlicht. Die Kritik Biermann richtete sich auch gegen die Literaten, wie das Lied: „Die hab‘ ich satt“ beweist:

Die Dichter mit der feuchten Hand
Dichten zugrunde das Vaterland
Das Ungereimte reimen sie
Die Wahrheitssucher leimen sie
Dies Pack ist käuflich und aalglatt
- die hab ich satt!

Man mag daraus folgern, dass die Dichter die Ungereimtheiten des Lebens nicht um der schönen Ästhetik willen verschleiern sollten, sich nicht intellektuell bei Philosophie und Wissenschaft bedienen und sich ihrer Verantwortung für das Land, in dem sie leben, bewusst sein sollten. Damit formuliert Biermann in aller Kürze ein ethisches und politisches Programm der Literatur.

Musikalischer Stil und die Tradition des Protestliedes in Europa

Musikalisch ist Biermann durch die Brecht-Lieder geprägt, die von Kurt Weill (1900-1950) und Hanns Eisler (1898-1962) vertont wurden. Mit Hanns Eisler hatte Biermann in Ost-Berlin Kontakt und dieser nahm seine Lieder positiv wahr. Biermann hat aber einen ganz anderen Zugang zur Musik. Andere Vorbilder sind die kubanischen Revolutionslieder, das

französische Chanson und natürlich ganz allgemein die europäische Folklore.⁷ Auch der Vortrags- und Musikstil Biermanns lebt vom persönlichen Vortrag, den Life-Kommentaren, den Antworten auf Zurufe aus dem Publikum und natürlich von der Persönlichkeit des Autors und Sängers. Biermann experimentiert zwar auch mit verschiedenen musikalischen Rahmen lässt sich aber nicht in ähnlichem Maße von Strömungen der Musikindustrie, von Pop, Rock, Country usw. beeinflussen wie Dylan. Insgesamt ist seine Arbeit weit weniger in den industriell-ökonomischen Kontext der Musikbranche eingebunden als Dylan (er bewegt sich finanziell in einer viel bescheideneren Dimension). In der Tradition des französischen Chansons, ist die Verständlichkeit der gesungenen Texte und die Eingängigkeit, Expressivität der musikalischen Gestalten (u.a. auch deren Einfachheit) von großer Wichtigkeit. Viele der kompliziert-poetischen Texte Dylans mögen dem englischsprachigen Zuhörer schwer zugänglich sein, für sein internationales Publikum sind sie unverständlich und damit unerheblich. Sowohl der politische als auch der ästhetische Gehalt verpufft also und es bleibt bloß die Markenidentität Bob Dylan übrig. Beide Dichter und Sänger haben sich besonders gegen Ende ihrer Karriere vieler Auszeichnungen erfreut. Bob Dylan sang vor dem amerikanischen Präsidenten, Bill Clinton und dem Papst; Wolf Biermann sang vor dem Bundestag am 7.11.2014 sein Lied „Ermutigung“, wobei er sich zum Entsetzen des Bundestagspräsidenten, der ihn eingeladen hatte, auf eine Debatte mit der Fraktion der Linken einließ.

Semiotische Dimension des politischen Liedes

Das politische Lied hat mindestens drei Zeichenebenen. Die erste ist die sprachliche; sie kann in der Form eines Strophenliedes mit Refrain, als Ballade oder Moritat in Erscheinung treten. Das Lied spricht dann aktuelle Themen an, greift an, urteilt/verurteilt, gibt Lehren, bezieht Stellung. All dies könnte auch ein Text ohne Musik. Die zweite Ebene ist die musikalische. Man kann sich fragen: Wie verhält sich die Musik, der Gesang, die instrumentelle Darbietung, das Arrangement, bei größeren Events die Begleitmannschaft, die Chorsänger, die Licht-Show usw. zum politischen Inhalt? Lenken sie nicht von der Botschaft ab? Wie die Beispiele aus dem Werdegang und der Weiterentwicklung bei Dylan zeigen, liegt hier ein Konflikt vor. Dylan kehrte später wieder zur einfacheren Darbietung, bei der er

⁷ In der DDR gab es mindestens seit 1976, also dem Jahr der Ausbürgerung Biermanns eine rührige Folk-Szene, so die *Folkländer* in Leipzig. Ein wichtiger Bezugspunkt war die Sammlung „Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten“ von Wolfgang Steinitz, die 1962 in der DDR erschienen war. Die Folk-Bewegung versuchte, sich von der Tradition der FdJ (freie deutsche Jugend, einzige offizielle Jugendorganisation der DDR) und des in der Nazi-Zeit missbrauchten Volksliedes zu befreien und sich an internationalen (auch westlichen) Vorbildern zu orientieren. Auch diese Bewegung wurde streng kontrolliert. Die Lieder von Biermann und dessen musikalischer Stil durften nicht übernommen werden. Vgl. Leyn (2016)

mit Gitarre (eventuell Mundharmonika) im Zentrum steht, zurück. Biermann hat die Form der Ein-Mann-Darbietung nur selten verlassen. Die Musik kann virtuos sein; sie bleibt aber insgesamt in einem übersichtlichen Rahmen des (verständlich) Singbaren, in der Nähe des Volksliedes und der folkloristischen Darbietung. Dies gilt übrigens für die meisten Liedermacher; sie leben von der kargen Ausstattung; der Sänger kommt quasi von der Straße auf die Bühne; er muss seinen Aufwand minimieren; er ist ständig „on the road“, um ein Motto von Jack Kerouac aufzunehmen. Das musikalische Zeichen verlässt also den Rahmen einfacher Melodien und Begleitungen nur selten. Biermann ist hier vielleicht eine Ausnahme, insofern er relativ komplexe und abwechslungsreiche Melodien und Soloeinlagen entwickelt hat. In seiner Autobiographie (Biermann, 2016) reflektiert er das Verhältnis von Text und Musik in seinen Liedern:

„Wenn ich die Musik für ein neues Lied komponiere, höre ich zuerst in den Text rein. Ich lese ihn mir halblaut vor, nehme ihn in den Mund, schmecke ihn auf der Zunge, bewege ihn zwischen den Lippen und lausche der innewohnenden Sprachmelodie. Dann teste ich mit einer Fußspitze und dann mit den Sohlen den Duktus, denn nicht nur der Ton macht die Musik, sondern auch der Rhythmus. Aber dann entferne ich mich mehr und mehr vom ersten naiven Angebot der Wortmelodie, weil nun auch die Musik, wie sie hervorschimmert, ihr Recht fordert. Sie will mehr als eine Dienerin des Textes sein. Sie serviert nicht, sie kontrapunktiert den Text und komplettiert damit das Gesamtkunstwerk. Die Musik setzt den Widerspruch, sie formuliert eine Haltung, die der Text so nicht hat“ (Biermann, 2016: 518).

Er sieht einen Gegensatz zu seinem Vorbild Hanns Eisler, der die Musik zum Text eher „mit dem Bleistift komponiert“ (ibidem); Biermann komponiert „mit Händen und Füßen und Zunge“ (ibidem). Dies mag ähnlich für Leonard Cohen und Bob Dylan gelten, obwohl sie stärker in einer bestimmten Lied- und Musik-Tradition verwurzelt sind, bzw. auf allgemeine, erfolgreiche Musik-Stile und deren Entwicklungen reagieren (so reagiert Bob Dylan auf die Country- und Folkbewegung, auf die Rock-Musik, auf die gleichzeitig erfolgreichen Sänger Elvis Presley (1935-1977), die Beatles (geboren um 1940) und die Rolling Stones (Mike Jagger geboren 1943).

Die dritte Ebene ist die politisch-mediale. Der Sänger stellt sich seinem Publikum mit einer Botschaft, die er nach Möglichkeit auch leben soll. Dies muss er, wenn möglich über einen längeren Zeitraum, in dem sich die politische Landschaft wandelt, durchhalten oder sich (auch zum Entsetzen seiner Fans) verändern. Bei Dylan war die erste „politische“ Orientierung die „on the road“ Bewegung der Aussteiger, die Anti-Vietnam-Protestbewegung, später die Rückkehr zur Religion usw.; bei Biermann das Engagement in der DDR und später in der BRD. Gerade der durch seine plötzliche Ausbürgerung erzwungene

Kontextwechsel von Ost nach West, machte ihm im ersten Jahrzehnt zu schaffen. Er wurde schließlich ein Renegat der kommunistischen Utopie, obwohl diese der Nährboden seiner intellektuellen und künstlerischen Existenz bis zur Ausbürgerung (1976) gewesen war. Die Wiedervereinigung von Ost und West wurde ein weiterer Prüfstein seiner politischen Position; sie öffnete ihm aber auch sein lange verbotenes Publikum im Osten.

Ein nicht unwesentlicher Aspekt der Zeichengestaltung ist der Sänger selbst mit seinem Körper, seinem Leben abseits der Bühne, der Wahl seiner Partner und Helfer, sein Engagement bei Hilfsaktionen, Charity-Konzerten usw. Eine nicht unwichtige Nebenrolle spielt dabei sein Privat- und besonders das Sexualleben. Ähnliche Maßstäbe der politischen Botschaft gelten übrigens auch für die Politiker; diese werden durch Wählerstimmen belohnt/bestätigt; der Sänger erhält Zustimmung in den Konzerten, durch den Verkauf seiner Platten, über Auszeichnungen usw. Das politische Lied als symbolische Form ist am ehesten mit der symbolischen Form ethischer Maximen und Forderungen vergleichbar. Dies manifestiert sich neben der öffentlichen Performance im politisch-ethischen Verhalten und an der Übereinstimmung mit den Erwartungen und Normen einer bestimmten Anhängerschaft oder Öffentlichkeit. Die Zeichenformen sind Lebens- und Verhaltensformen; deren Bedeutungen bestehen in der Kongruenz mit gegebenen oder sich entwickelnden Normen und in ihrer inneren Kohärenz (über unterschiedliche Zeiten und Kontexte). Der Sänger/die Sängerin und die Öffentlichkeitsarbeiter muss entscheiden, welche von mehreren konkurrierenden Normen sie akzeptieren. In bescheidenem Umfang kann die politische Person diese ethischen Normen kritisieren, verändern, neu gestalten. Dazu muss sie aber auf bereits vorhandene Minderheiten und deren Werte Bezug nehmen und muss hoffen, dass sich diese in Richtung auf eine relevante Mehrheit hin entwickeln. Da diese Problematik das weitere Feld einer politischen Semiotik betrifft, will ich es bei diesen Andeutungen belassen.⁸ Jedenfalls ist der politische Sänger ein Wanderer auf engem Grad: Er mag die textuelle und die musikalische Zeichenkultur weitgehend übernehmen; die Gestaltung seiner politischen Position, deren Ausbau und Verwandlung muss er aber selbst bewältigen. Text und Musik können ihm dabei nur wenig Hilfestellung leisten und sie werden abgelehnt, verworfen und vergessen, wenn die Zeichenkommunikation auf der politisch-öffentlichen Ebene misslingt. Dies ist wohl auch der Grund, weshalb dieser Balance-Akt nur wenigen

⁸ Ernst Cassirer hat in seiner „Philosophie der symbolischen Formen“ den einzelnen Untertypen wie: Sprache, Mythos, Kunst, Religion, Wissenschaft jeweils eine spezifische ethische (und damit auch politische) Funktion zugewiesen. Die symbolische Form ist immer ein Ausdruck menschlicher Freiheit, insofern sie nicht durch die Welt determiniert ist, und sie enthält den Auftrag, diese Freiheit zu gestalten, bei Bedrohung zu verteidigen. Die Musik als Kunst trägt das Ihrige zu dieser Gestaltung bei. Wenn sie die Freiheit des Menschen in seiner Selbstgestaltung verteidigt, hat sie automatisch eine politische Funktion. Vgl. zur Ethik als symbolische Form bei Cassirer Jagersma (2003: 290ff).

gelingt. Bob Dylan hat versucht sich dauernd zu wandeln, quasi in der Öffentlichkeit eine nicht fixierbare Identität zu präsentieren. Metamorphose, Maske ironische Distanz zur eigenen Rolle sind die Techniken, mit denen er sich dem öffentlichen Urteil zu entziehen versuchte (vgl. dazu das Kapitel „Alias“ in Detering, 2016: 7-23). In seinem Spätwerk „Love and Theft“ (2001) bedient er sich arglos in vielfältigen literarischen und musikalischen Quellen. Als Autor ist er nicht fixierbar, seine Texte sind Kollagen aus Lesefrüchten; er selbst spielt eher die Rolle eines Moderators, wie er dies auch in seinen Rundfunksendungen versucht hat.⁹ Bei Leonard Cohen und Wolf Biermann liegen zwei entgegengesetzte „Lösungen“ des Konflikts von politischer Position und Musik/Poesie vor. Cohen bleibt politisch unverbindlich, distanziert, wogegen Biermann sich ideologisch exponiert. Durch den Wechsel nach Westdeutschland und besonders nach dem Fall der Mauer (1989) wurde dies zum Problem. Immerhin ist Biermann daran nicht gescheitert, wie seine bleibende Popularität zeigt. Seine Autobiographie (Biermann, 2016) ist deshalb auch ein Versuch der Rechtfertigung.

Literatur

- Biermann, Wolf, 2016. *Warte nicht auf bessere Zeiten! Die Autobiographie*, Ullstein/Propyläen, Berlin.
- Brandt, Per Aage und Roberto do Carmo Jr. (Hg.), 2015. *Sémiotique de la Musique / Music and Meaning*, Presses Universitaires de Liège, Liège.
- Detering, Heinrich, 2014. *Die Stimmen aus der Unterwelt. Bob Dylans Mysterienspiele*, Beck, München .
- Detering, Heinrich, 2016. *Bob Dylan*, Reclam, Stuttgart.
- Jagersma, Arend Klaas, 2003. *Der Status der Ethik in der Philosophie der symbolischen Formen*, in: Sandkühler und Pätzold in Zusammenarbeit mit Freudenberger, van Heusden, Jagersma, Plümacher und Wildgen, 2003. *Kultur und Symbol. Ein Handbuch zur Philosophie Ernst Cassirers*, Kap. 13: 276-296.
- Kramarz, Volkmar, 2014. *Warum Hits Hits werden. Erfolgsfaktoren der Popmusik. Eine Untersuchung erfolgreicher Songs und exemplarischer Eigenproduktionen*, transcript, Bielefeld.
- Leyn, Wolfgang (Hg.) *Volkes Lied und Vater Staat. Die DDR-Folkszene 1976-1990*, Ch. Links Verlag, Berlin.
- Löppmann, Horst, 1990. *Das folkloristische Element bei Wolf Biermann. Zur Frage der Verarbeitungs- und Verfremdungstechnik konventioneller Stilelemente in der Gitarrenbegleitung*, Diplomica Verlag, Hamburg.
- Tatit, Luiz und Ivã Carlos Lopez, 2015. *Ce que „chanter“ veut dire dans l'énonciation musicale*, in : Brandt und do Carmo (2015 : 107-120).

⁹ Detering (2014: 21) spricht von „Zitatengestöber und Collagenkunst“.

Wildgen, Wolfgang, 2015. Dynamique narrative du texte, du film et de la musique, in: Cahiers de narratologie. Analyses et théories narratives, 28 (numéro: Le récit comme acte cognitif). Link : <http://narratologie.revues.org/7243>