

DROP IT LIKE IT'S HOT





DROP IT LIKE IT'S HOT

33 (fast) perfekte Popsongs

Herausgegeben von
Uwe Ebbinghaus und Jan Wiele

RECLAM≡

Die Playlist zum Buch finden Sie unter
https://www.reclam.de/drop_it
bzw. unter



2022 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Copyright für die Aufsätze (Textnachweise s. S. 191):
© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt am Main.
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Kat Menschik
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, 25917 Leck
Printed in Germany 2022
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011398-1

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



INHALT

»Sie können ja wirklich singen!« 9

Vorwort von Uwe Ebbinghaus und Jan Wiele

Der geheime Akkord

Leonard Cohen: »Hallelujah« (1984)

Von Rose-Maria Gropp 16

Das Echo stirbt nie

Fiona Apple: »Container« (2014)

Von Kai Sina 22

Die Madonna, umsonst

Joan Baez: »Diamonds and Rust« (1975)

Von Jan Wiele 26

Angriff auf die Seele

The Rolling Stones: »Sympathy For The Devil« (1968)

Von Annette Humpe 32

Ein Missverständnis namens »Fuck you«

Snoop Dogg ft. Pharrell:

»Drop It Like It's Hot« (2004)

Von Uwe Ebbinghaus 37

Hörst du die Hundepfeife?

The Beatles: »A Day in the Life« (1967)

Von Eleonore Büning 46

Ist das denn Lyrik?

Miley Cyrus: »Wrecking Ball« (2013)

Von Jürgen Kaube 50

Kein Lärmen, keine Späße mehr

Reinhard Mey: »Die Zeit des Gauklers ist vorbei« (1974)

Von Tilman Spreckelsen 54

Destruktives weibliches Begehren

Kate Bush: »Wuthering Heights« (1978)

Von Christina Dongowski 58

Wenn die Würfel fallen

Talk Talk: »Such A Shame« (1984)

Von Philipp Krohn 64

Lebenslauf auf Instagram

Die Ärzte: »Ich, am Strand« (2020)

Von Andrea Diener 70

Was ist denn daran schlimm?

Frank Zappa: »Bobby Brown« (1979)

Von Julia Bähr 74

Panik-Herz in Liebesnot

Udo Lindenberg: »Bis ans Ende der Welt« (1978)

Von Dirk von Petersdorff und Christiane Wiesenfeldt 76

Nichts zu verlieren

Janis Joplin: »Me and Bobby McGee« (1969/70)

Von Gisela Trahms 81

Gut geschlumpft

Alphaville: »Forever Young« (1984)

Von Jens Buchholz 85

20 Kinder auf dem Rasen

Peter Fox: »Haus am See« (2008)

Von Uwe Ebbinghaus 92

Bauchtanz mit dem Vampir
Yasmine Hamdan: »Hal« (2017)
Von Miryam Schellbach 99

Rezession, Baby
Adriano Celentano: »Svalutation« (1976)
Von Jürgen Kaube 103

Propaganda für die Liebe
Bruno Balz: »Davon geht die Welt nicht unter« (1942)
Von Nicola Rost 106

Ode an den Augenblick
Hothouse Flowers: »Don't Go« (1987)
Von Matthias Hannemann 111

Die letzten Tage des Sommers
Elis Regina und Tom Jobim: »Aguas de Março« (1974)
Von Elena Witzeck 117

Immobilien in der Hosentasche
Simon and Garfunkel: »America« (1968)
Von Cornelius Dieckmann 121

Ich fühl mich gut
Ideal: »Berlin« (1980)
Von Dirk von Petersdorff und Christiane Wiesenfeldt 127

Der Graben hinter Huchting
Element of Crime: »Delmenhorst« (2005)
Von Uwe Ebbinghaus 132

Die Motte und das Licht
Nick Cave: »The Mercy Seat« (1988)
Von Stefan Trinks 137

Wer hat's erfunden?

Richard Hell and The Voidoids: »Blank Generation« (1977)

Von Katharina Cichosch 146

Stich wie ein Schmetterling

Kendrick Lamar: »Alright« (2015)

Von Martin Andris 152

Schlager oder Punk?

Michael Holm: »Smog in Frankfurt« (1970)

Von Joachim Bessing 156

Muttis Argumente

Antoine: »Les Élucubrations« (1966)

Von Marine Vazzoler 159

Das Kreischen der Säge

The Smiths: »Meat Is Murder« (1985)

Von Oliver Jungen 163

Country für Achmatowa

Iris DeMent: »Not With a Lover's Lyre« (2015)

Von Lorenz Jäger 172

Die Spieluhr des Prog

Genesis: »The Musical Box« (1971)

Von Philipp Krohn 178

Nordischer Neujahrsblues

ABBA: »Happy New Year« (1980)

Von Jan Wiele 185

Textnachweise 191

»SIE KÖNNEN JA WIRKLICH SINGEN!«

Vorwort von Uwe Ebbinghaus und Jan Wiele



Pop und Feuilleton: Das ist noch gar nicht so lange eine harmonische Verbindung. 1964 noch war angesichts der »Beatlemania« im Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (F.A.Z.) von einer »landesweiten Mistkäferplage« die Rede. »Selbst die fanatischsten Anhänger der Beatmusik bestreiten nicht, daß ihre Texte und Melodien ziemlich minderwertig sind«, hieß es dort weiter. Und kurz darauf erschien in jenem Feuilleton ein sehr bemerkenswerter Text von Richard Huelsenbeck – dem Mann also, der 1918 das *Dadaistische Manifest* verfasst hatte und inzwischen als Psychoanalytiker in New York tätig war. Huelsenbeck sah in den »knabenhaften, kindischen Gitarre- und Paukenspielern von Liverpool« und der gesellschaftlichen Reaktion auf sie den Ausdruck einer pathologischen Gegenwart: In seiner Sicht erfüllten sie »ein Bedürfnis unserer Zeit, in dem Sinne, daß diese Zeit diesen ungehobelten, platten, ungeistigen Wahnsinn braucht«. Diese Diagnose war aber weniger negativ gemeint, als es zunächst schien – Huelsenbeck sagte nämlich auch noch: »Ich bin der Ansicht, daß die Beatles der Zeit etwas Gutes tun, daß sie eine Art Medizin sind, so ähnlich wie die Dadaisten es in ihrer Zeit waren.«

Diese Charakterisierung der Band und ihrer Wirkung ist sehr aufschlussreich, auch noch für unsere Gegenwart fast 60 Jahre

danach. Die Popgruppen sind andere geworden, die Musik klingt komplett anders, längst kann man mit Blick auf die Kulturredaktionen feststellen, dass Pop dort angekommen und integriert ist. Und doch fällt Ihnen, wenn Sie einmal kurz darüber nachdenken, wohl sofort ein aktuelles Beispiel für Popmusik ein, die Sie für »platten, ungeistigen Wahnsinn« halten.

Wenn es so ist, kann dies Verschiedenes bedeuten: Zum einen, dass Popmusik teilweise und allen Versuchen zum Trotz, sie im Sinne von Leslie Fiedlers Essay »Cross the Border – Close the Gap« auf eine Stufe mit der Hochkultur zu stellen, sich manchmal auch dagegen wehrt und einfach das Gegenteil sein will: nämlich Paukenspiel zur Triebabfuhr. Oder es kann bedeuten, dass Sie doch noch zur alten Schule vor Leslie Fiedler gehören, die Pop an sich für einen zu niedrigen Gegenstand hält, um sich ästhetisch mit ihm zu beschäftigen.

Im besseren Fall gehören Sie zu einer Gruppe von Menschen, die sich für Pop interessieren, auch im Sinne einer bewussten und nicht nur beiläufigen Rezeption, die also glauben, dass Pop Kunst und damit auslegebedürftig sein kann, ohne dass Sie deswegen allen Pop oder alles an Pop zur Kunst erklären würden – denn manches an Pop ist ja einfach nur Kitsch oder nicht weiter kommentarbedürftig. In diesem Spannungsfeld muss sich jede Popkritik bewegen, die ihren Gegenstand ernst nimmt. Und dieser Anspruch, Pop ernst zu nehmen, steckt auch hinter der Idee zur *Frankfurter Pop-Anthologie*.

Die Analogie zur etablierten *Frankfurter Anthologie*, in der seit der Begründung durch Marcel Reich-Ranicki 1974 jede Woche ein Gedicht interpretiert wird, legt nahe, dass auch die *Pop-Anthologie* Lyrik interpretiert. Aber man wird schnell darauf kommen, und es sind schon geisteswissenschaftliche Tagungen darüber abgehalten worden, dass ›Lyrik‹ und ›Lyrics‹, so viel sie gemein haben, doch nicht dasselbe sind.

Beim Nachdenken darüber, was einen guten, erstaunlichen, poetischen Songtext ausmacht, hilft vielleicht die folgende Brecht-Anekdote weiter:

Ein Schauspieler sprach Herrn B. vor, und Herr B. fragte ihn:
»Können Sie auch singen?«

Der Schauspieler sagte ja, er habe es gelernt, und begann, ein Lied vorzutragen.

Nach den ersten Takten unterbrach Herr B. ihn erschrocken:
»Hören's auf, hören's auf. Sie können ja wirklich singen!«

Mit dieser von Gerd Semmer und André Müller senior wiedergegebenen Szene kann nicht nur der Verfremdungseffekt des epischen Theaters erklärt werden, sondern auch die Wirkungsweise von Songtexten. Niemand erwartet von ihnen, dass sie vollendet lyrisch, episch oder dramatisch sind (auch Kurzgeschichten und Mini-Dramen gibt es ja in der Popmusik), im Gegenteil: Wenn der Zuhörer ihnen die Absicht, poetisch zu sein, anmerkt, haben sie meist schon verspielt. Gibt es in Songtexten aber für den Zuhörer etwas zu entdecken, im Zusammenspiel mit der Performance und der Musik, etwas, das die Gattung ›Pop‹ vermeintlich nicht vorsieht, ist der Zuhörer plötzlich ganz offenes Ohr. Auf die Brecht-Anekdote übertragen hieße das: Der Schauspieler hätte Herrn B. vormachen sollen, dass er nicht singen könne, und die Bühne hätte ihm gehört.

Popmusik ist nicht naiv, sie hat immer etwas Verkleidetes an sich. Sie fällt einem nicht einfach so ein, hinter ihr steckt, unterschiedlich stark, das Kalkül, den Publikumsgeschmack in einer bestimmten Situation, einer bestimmten Zeit zu treffen und manchmal sogar, ihn zu revolutionieren. Wenn Songtexte stimmig sind, zur Musik passen, haben sie, was schwer genug ist, ihren Auftrag meist schon erfüllt. Wenn in einem Songtext dar-

über hinaus Lyrik sozusagen widerfährt, ohne sich aufzudrängen, eröffnet sich ein neuer Spielraum. Dann sind die Lyrics von doppeltem Wert – wobei ein dritter, vielleicht der entscheidende Aspekt darin besteht, dass sich der Hörer jederzeit von der reflektierten auf die naive Ebene zurückziehen kann; er erlebt dabei eine besondere Form ästhetischer Ungezwungenheit, eine besondere Art der Freiheit. Große Pop-Lyrics sind so etwas wie die Schnäppchen für Lyriksuchende.

Umgekehrt kann es große Popwerke mit banalen, völlig unlyrischen Texten geben. Dass ein Kalenderspruch wie »Music makes the people come together« ganz anders klingt, wenn er von Madonna gesungen wird, unterlegt mit Elektrobeats, wieder anders, wenn das in einem Musikvideo stattfindet, und noch einmal verschieden, wenn zu diesem Song auf einer Theaterbühne sexuelle Handlungen vorgeführt werden, mag ansatzweise die ambivalente Wirkung von Popmusik beschreiben.

Noch deutlicher zeigt sie sich, wenn mehrere Interpreten beteiligt sind. Hat »Personal Jesus« von Depeche Mode aus dem Jahr 1989 einen beeindruckenden Text? Wenn man Dave Gahan ihn singen hört, mit dieser tonlosen, von einem treibenden Gitarren-Synthie-Rhythmus fast verschluckten Stimme, würden manche das wohl zurückweisen. Bei der Coverversion des späten Johnny Cash aus dem Jahr 2002, mit dessen gebrechlicher, abwägender Stimme, sieht es schon anders aus. Plötzlich nimmt man jedes einzelne Wort bewusst wahr, Zeilen wie »Reach out, touch faith« bekommen einen prophetischen Klang, es entstehen völlig neue Bezüge zu Cash und seinem Lebenswerk.

Was sich hier einstellt, ist ein Modus des »zweckentfremdet brauchbar«, wie man ihn von der Pop-Art her kennt. Die erste Ebene ist die Oberfläche des stimmigen Popsongs, des Gebrauchsartikels; die zweite Ebene kommt durch den neuen Kon-

text hinzu, durch das Aufstellen eines vergrößerten Alltagsgegenstands im Museum, durch die Neuentdeckung des Chart-Hits auf Betreiben einer Countrylegende. Aus der Oberflächlichkeit wird plötzlich Tiefe, neue Räume öffnen sich.

Cashs unbefangener Zugang, sein Neubuchstabieren entspricht dabei der Haltung in vielen der folgenden 33 Songinterpretationen, in denen Lyrics meist so behandelt werden, als seien sie unentdeckte Lyrik. Freilich wird nicht alles zur Lyrik, wenn man es nur richtig anschaut, aber das macht gerade den Reiz von Songinterpretationen aus: Überzeugt der Aufwand den Leser oder schießt er über das Ziel hinaus?

Natürlich ist »Da Da Da« von Trio ein erstaunliches Kunstwerk. Nur wenige würden das leugnen. Wenn es aber doch geleugnet wird, ist niemand beleidigt oder in seiner Ehre gekränkt, niemand verliert sein Gesicht. Alles ist nur Spiel. Popsongs wollen immer nur *fast* perfekt sein. Wahrscheinlich begründet gerade diese listige Bescheidenheit ihre ungebrochene Attraktivität.

Woher kommt diese List? Bei dieser Frage muss der Name Bob Dylan fallen. Ohne ihn hätte die Interpretation von Songdichtung sicher nicht den Stellenwert, den sie heute hat. Ironischerweise kam in mehr als fünf Jahren *Pop-Anthologie*, in denen wir im Zweiwochenrhythmus auf *FAZ.net* insgesamt mehr als 130 Interpretationen veröffentlicht haben, keine zu einem Lied von Dylan vor. Dabei hatten wir in der von Kat Menschik entworfenen Illustration zur Serie das berühmte Video von »Subterranean Homesick Blues« zitiert, in dem Bob Dylan in einem Hinterhof große Pappbögen mit Textversatzstücken in die Kamera hält und im Takt von Gesang und Musik fallen lässt. Der Text ist hier zwar der Hauptdarsteller, wird im nächsten Moment aber achtlos auf den Boden geworfen, und die Lyrik – in Person des Beatpoeten Allen Ginsberg – quert am Ende dieses

frühesten Videoclips der Musikgeschichte zaghaft die Straße. Eine Schlüsselszene für das Verhältnis von Text und Musik im Pop.

Warum haben sich die vielen Fans unter unseren Interpreten nie für einen Text von Bob Dylan entscheiden können? Liegt es daran, dass es kaum noch originell ist, Dylans Texte poetisch zu finden? Oder macht es nur eingeschränkt Spaß, einen Songwriter zu interpretieren, der von Beginn seiner Karriere an die Deutbarkeit seiner Texte brüsk zurückgewiesen und alle Bemühungen in dieser Hinsicht verspottet hat – womit er freilich die Poetizität seiner Texte keinesfalls leugnete, sondern eher besträrkte?

Bob Dylan will nicht interpretiert oder analysiert werden, Herr B. hätte er niemals vorgesungen; er selbst ist so etwas wie der Herr B. der populären Musik. Dylan hat vorgemacht, wie man in Lyrics Poesie zulässt und sie gleichzeitig untertreibt – vielleicht, um die Poesie und den Pop gleichermaßen zu schützen.

In die Zwickmühle geriet er jedoch im Jahr 2016. Der Literaturnobelpreis wurde ihm mit der Begründung zugesprochen, Dylan habe »neue poetische Ausdrucksformen innerhalb der großen amerikanischen Song-Tradition« eingeführt. Damit wurde sozusagen amtlich, was er über Jahrzehnte hinweg im Ungewissen zu halten versucht hatte. Nach der Verkündung dieser Entscheidung waren lange Zeit nur kryptische Kurznachrichten von ihm zu hören. Würde er den Literaturnobelpreis überhaupt annehmen, würde er das Millionen-Preisgeld aus Eigensinn in den Wind schreiben?

Er hat ihn dann doch genommen und sogar eine Vorlesung gehalten, die – maximale Distanz wahrend – nur in einer Video-Einspielung überliefert ist. Sie war fulminant. In ihr entwickelt Dylan eine ganz eigene Poetologie, in der sich griechische Mythologie, Shakespeare und *Moby Dick* mit der einfachen Formel

»you want your songs to sound good« durchdringen. Auch wenn er in der Vorlesung auf dem Unterschied von Literatur und Lyrics beharrt, hatte er sich in ihr dennoch, zumindest ansatzweise, zu einer Selbstinterpretation verführen lassen. Man kann darüber streiten, ob die Popmusik dabei symbolisch ihre poetische Unschuld verloren hat.

DER GEHEIME AKKORD

Leonard Cohen: »Hallelujah« (1984)

Von Rose-Maria Gropp



Am 7. November 2016 starb Leonard Cohen in Los Angeles, im Alter von 82 Jahren. Für ein paar Sekunden schien die Welt da stillzustehen, über alle Kanäle verbreitete sich die Nachricht – alle hielten inne, deren Begleiter er mit seinen Liedern war, die doch Gedichte sind, weit über seine Generation hinaus, hin zu den Kindern und Kindeskindern.

Der »Godfather of Song« hat selbst immer wieder neue Worte gefunden für seinen frivolen, seinen heiligen, seinen unheilig zerbrochenen Jubel. Vielleicht liegt darin überhaupt die Botschaft des Gesangs, der seit mehr als drei Jahrzehnten in der Welt ist und klingt, als sei er von allem Anfang an da: dass dieser Psalm, diese Ode mehrere Gewänder trägt, durch die Zeit hindurch, und sich doch gleich blieb. So ist das »Hallelujah« zu Leonard Cohens Vermächtnis geworden.

Doch mit dem »Hallelujah« ist kein leichtes Zurechtkommen. Cohen hat das Lied zuerst 1984 auf dem Album *Various Positions* veröffentlicht. Es brauchte eine ganze Weile, wie zur Inkubation. Nicht nur für ihn selbst war das so. Fünf Jahre, heißt es in der Biographie, die Sylvie Simmons 2012 noch zu seinen Lebzeiten veröffentlichte, hat er am »Hallelujah« geschrieben, immer wieder Verse verworfen, neue gefunden. Es muss ihm ums Ganze gegangen sein.

Nehmen wir hier die Urfassung von 1984, wie sie Cohen 1985

zuerst in Montreal vorgetragen hat. Bevor er beginnt, sagt er im Mitschnitt: »This is a song about a broken Hallelujah«.

Now, I've heard there was a secret chord
That David played, and it pleased the Lord
But you don't really care for music, do you?
It goes like this, the fourth, the fifth
The minor fall, the major lift
The baffled king composing Hallelujah

Wie ist das überhaupt zu verstehen? Es ist wie eine enorme Verdichtung. Zwischen jedem Vers, immer vier Mal, erklingt ein emphatisches »Hallelujah«, als müsse das Wort bekräftigt werden, gegen alle gerade geäußerten Zweifel. Oder um dieses Haldern zu verstärken, als eine Herausforderung? Versuchen wir es hier schlicht mit Cohens Worten.

Da war zuerst »a secret chord«, ein geheimer Akkord, den David, der alttestamentliche König von Juda, erfand. Um »the Lord«, seinem Herrn, seinem Gott zu gefallen. Der aber scheint nicht wirklich an Musik interessiert zu sein. Und David ist nicht gut im Komponieren, er greift ein paar simple Akkorde, nehmen wir an, auf seiner Harfe. Entsprechend erstaunt, »baffled«, war er dann über das Ergebnis. Im Englischen heißt »minor« die Tonart Moll, »major« ist Dur; das war's schon. Und Leonard Cohen amüsiert sich da wie beiläufig gewiss über sich selbst: Viel mehr als die Grundgriffe hat er auf seiner Gitarre nie gebraucht. Wie überhaupt das ganze »Hallelujah« von tieferem Witz durchsetzt ist; auf die böse Idee mit dem Küchenstuhl musste schließlich erst einmal jemand kommen.

Den König David bewegt offenbar noch eine andere Lust, als die des Herrn. Hat er doch »her« gesehen, »bathing on the roof«, gemeint ist Bathseba, die später den Salomon gebären wird.

Doch Cohen springt im »Hallelujah« an dieser Stelle schnell weg – gewissermaßen direkt zu den möglichen Folgen einer solchen Amour fou: »She tied you to a kitchen chair / She broke your throne, and she cut your hair.«

Der Honeymoon fällt aus, der Küchenstuhl steht schon dort bereit für die häusliche Knechtung, wo früher der Thron war. Der vollzogene Haarschnitt verheißt nichts Gutes, zumal er auf jene biblische Delila hindeutet, die dem Samson die Haare abschneiden ließ, was ihn um seine Kraft brachte. Mit seinem alttestamentlichen Medley lässt Cohen nicht den Eindruck entstehen, als führe die fleischliche Liebe zur Vollendung des Glücks.

Dennoch, oder deswegen, hält er, gleichsam in der Maske Davids, am Ende fest am Jubellied. Der »Lord of Song« – so lässt sich das jedenfalls deuten – möge auch ihm, Cohen, gnädig sein: Weiß er selbst doch durchaus um seine Stimme, die (nach verbreiteter Ansicht) zwar jede Menge Sex hat, aber so gut wie keine Modulation: »I'll stand before the Lord of Song / With nothing on my tongue but Hallelujah«. Immerhin, der Wille insistiert.

Will man Zusammenhänge begrifflicher Art verstehen, ist es stets hilfreich, im *Grimmschen Wörterbuch* nachzuschauen; dort steht für »HALLELUJAH, halleluja, der hebr. jubelruf [...] preiset gott, der aus den psalmen (als alleluia) in die lateinischen hymnen der christlichen kirche [...] übergieng«. Es folgen Beispiele für den Gebrauch, und das schönste kommt, unter dem Stichwort »Hallelujahlied«, von Friedrich Gottlieb Klopstock:

will ich mein volles herz
in heiszern hallelujaliedern,
ewiger vater, vor dir ergieszen!

Geht man diesen drei Zeilen nach, staunt man doch ein bisschen. Sie stehen in Klopstocks »Ode an Gott«, allerdings sind sie in der Zitierweise der Grimms wahrhaftig – nur die halbe Wahrheit, denn es fehlen die ersten eineinhalb Zeilen der Strophe:

Von ihr geliebet, will ich Dir feuriger
entgegen jauchzen! ...

Warum auch immer die Brüder ausgerechnet auf ihre, so sichtbar aus dem Zusammenhang genommenen Zeilen gekommen sind – es sieht aus wie eine Fügung. Denn in Klopstocks »Hallelujahlied« geht es, naturgemäß, zunächst um den Jubel an Gott: Allerdings genauso interferiert bei ihm »die Liebe«, nun ja, recht geschlechtlich, für die Eine eben, »von ihr geliebet, will ich Dir feuriger / entgegen jauchzen!« Im menschlichen Begehren will Klopstock deshalb den Gott regelrecht inkarniert sehen. Warum sollte es Klopstock vor gut 250 Jahren anders gegangen sein als Cohen? Seiner Ode verleiht die Exaltiertheit des Barocks die nötigen Flügel.

Doch, es war beiden ernst mit dem Sexus – dem alten (damals noch jungen) Klopstock und dem schon reiferen Cohen (dem übrigens zuzutrauen wäre, dass er Klopstock kannte). Und das Psalmisieren war Cohen auch nicht fremd. Als er in der ersten Hälfte der 1980er Jahre am »Hallelujah« laborierte, schrieb er zudem sein sehr persönliches Bekenntnisbuch zwischen Hymnus und Zweifel, *The Book of Mercy (Wem sonst als Dir)*.

Es gibt dann eine zweite Version des »Hallelujah«, wie sie etwa 1994 auf dem Album *Cohen Live* zu hören ist. Sie unterscheidet sich fast völlig vom ursprünglichen Text:

Baby, I've been here before
I know this room, I've walked this floor

I used to live alone before I knew you
I've seen your flag on the marble arch
But love is not a victory march
It's a cold and it's a broken Hallelujah

Ja, denkt man unwillkürlich, da ist wohl einiges anders gelaufen als geplant. Dieses zweite »Hallelujah« ist härter, der Marmorbogen als eine Metapher dafür, die Flagge oben wie die Trophäe aus einem unheiligen Krieg. Das angesprochene Du ist nicht länger der Gott. Cohen ergeht sich in Rätseln, in Anspielungen: auf Maria, vielleicht, auf »the holy dove«, den Heiligen Geist, auf die Verkündigung, sehr möglich ist das. Doch der, der spricht, erfährt nicht länger, was vor sich geht.

Der Sänger wird, gleichnishaft, zum Krieger, die Liebe zum Schlachtfeld, auf dem es darum geht, wer seine Waffe schneller zieht. Nein, Baby, das ist keine Klage, und nicht ein Pilger spricht, der Erleuchtung fand – »it's a cold and it's a broken Hallelujah«. In diesen Evokationen und gleichnishaften Bildern enthüllt sich die dunkle Seite des Leonard Cohen. Es klingen die Abgründe an, die in manchen seiner anderen Lieder hart aufgerissen bleiben, in dem frühen »Diamonds in the Mine« etwa. Doch gegen alle Widerstände hält er daran fest, am Ende vor dem »Lord of Song« mit seinem »Hallelujah« zu bestehen.

Es waren wirklich immer nur ein paar Akkorde, mit denen Cohen die Anwesenheit einer Frau und die Abwesenheit eines Gottes – und umgekehrt – beschwören konnte. Dabei ist er sein Leben lang geblieben; das hat ihn beinahe unsterblich gemacht (neben seiner Wortgewalt natürlich). Das »Hallelujah« beider Fassungen ist der intensive Gesang über diese ewige Suche nach jener Gottgefälligkeit, die nicht den Sexus verdammen muss. Und über das Hadern mit dem Schicksal, von dem nicht die Treue in Stein gemeißelt wurde, sondern das Vagabundieren –

»I didn't come to fool you«. Das ist nicht lästerlich, nicht zynisch und schon gar nicht sarkastisch. Es ist die ungestillte Sehnsucht nach dem Frieden der Seele.

Der späte Cohen baut die Verse in seinen Konzerten dann noch einmal anders zusammen, er nimmt ihnen den schwersten Ernst in seinen kleinen freundlichen Abwandlungen: »People, I didn't come to Lörrach (!) to fool you«. Das strenge »Hallelujah« wird zum Manifest der Versöhnung, die Gegensätze scheinen zu schmelzen – der ewige Traum, Friede auf Erden.

Kurz vor seinem Tod hat Cohen, schon moribund, sein letztes Studioalbum »You Want It Darker« eingespielt. »Hineni« heißt das Schlüsselwort. Die ersten Zeilen des Lieds, das den Titel gibt, lauten:

If you are the dealer
I'm out of the game
If you are the healer
I'm broken and lame
If thine is the glory
Then mine must be the shame
You want it darker
We kill the flame

In dem Vers kehrt das frühere »Hallelujah« gespiegelt zurück. Wo einst »the blaze of light in every word« loderte, wird die Flamme nun gelöscht. »Hineni« bedeutet »Hier bin ich«; Abraham sprach das zu Gott, als Gott verlangte, dass er seinen Sohn Isaak opfere. Er musste es nicht tun, doch er war bereit. Alles Hadern, aller scharfe Witz, aller sanfte Spott ist der Demut gewichen – »I am ready, my Lord«.

DAS ECHO STIRBT NIE

Fiona Apple: »Container« (2014)

Von Kai Sina



Nicht einmal 80 Sekunden benötigt dieser nur spärlich instrumentierte Song, um jedes künftige Bad im Meer zu einer Erfahrung von Sein und Zeit werden zu lassen. Dabei ist die Welle als Allegorie für das Leben nicht einmal besonders innovativ (die Bandbreite ihrer Variationen reicht vom Schlussmonolog in Goethes *Tasso* bis zu den Kalendersprüchen unserer Tage). So eindringlich wie in diesem rhythmisch vertrackten, fast gerappt anmutenden Refrain, der allein Fiona Apples Ausnahmetalent als Songwriterin und Sängerin unter Beweis zu stellen vermag, wurde sie bislang aber nicht inszeniert:

I've only one thing to do and that's
Be the wave that I am and then
Sink back into the ocean

Man versteht die Suggestivkraft dieser Verse und ihrer gesanglichen Performance nur, wenn man sich den inneren Zusammenhang von Inhalt und Form vor Augen führt. Zunächst wird der Refrain dreimal mit nur wenigen Veränderungen wiederholt. Begleitet wird er durch eine vornehmlich perkussive Klangkulisse. Dann reduziert sich der Text auf den letzten Refrainvers: »Sink back into the ocean«. Dabei überlagern sich die Worte, sie gehen ineinander über, bleiben unvollständig, während die ein-

setzenden Streicher den klanglichen Hintergrund in die Breite ziehen:

Sink back into the o –
Sink back into the ocean
Sink back into the o –
Sink back into the ocean

Im gleitenden Wechsel von Wiederholung und Abbruch, Regelmäßigkeit und Auflösung setzt der Refrain auf formale Weise um, wovon in ihm selbst die Rede ist: das Leben im Bild einer scheinbar ewig dahingehenden Welle, die irgendwann bricht und daraufhin wieder einläuft in eine diffuse Materie. Der von Blake Mills mit Anklängen an die Neue Musik produzierte Song erweist sich damit als ein kleines Gesamtkunstwerk, in dem Gesang und Text, Stimme und Musik ein unzertrennliches Gefüge bilden – mit äußerst intensivem Wirkungspotential.

»Wirkung« meint dabei nicht nur die Wahrnehmung durch einen vorgestellten Zuhörer. Vielmehr geht es hier auch um die kreative Aneignung durch andere Künstler, in diesem Fall durch die Macher der amerikanischen Serie *The Affair* (2014–2019), die in dem Song ihren intellektuellen Maßstab gefunden haben: »If our show can approach one-tenth of the depth and complexity of her song, I'll be very happy«, bekannte die verantwortliche Produzentin der Serie, Sarah Treem. Umgekehrt wird von Fiona Apple berichtet, sie habe ihren Song eigens für die Serie umgearbeitet, worin sich bereits zeigt, dass es hier um viel mehr als nur um die musikalische Begleitung der obligatorischen Vorspann-Informationen geht: Apples Songgedicht dient als Motto für die Serie im Ganzen.

The Affair erzählt von der verwickelten Beziehung eines Familienvaters und Schriftstellers mit einer ebenso anziehenden wie

tief verletzten jungen Frau, deren kleiner Sohn wenige Jahre zuvor infolge eines Badeunfalls umgekommen ist. Ausgehend von dieser persönlichen Konstellation, die beständig auf das Leitmotiv des Meeres bezogen wird, weitet sich das Panorama allerdings schon bald: Worum es in dieser multiperspektivisch erzählten Serie geht, ist die schwierige Affäre mit dem Leben an sich, dem Leben in seiner Unprognostizierbarkeit, Flüchtigkeit und Finalität – »be the wave«, »sink back«.

Im allegorischen Bildfeld von Welle und Leben geht »Container« aber nicht vollends auf, im Gegenteil, nimmt man die Verse der Strophe hinzu, wird die Sache eher schwieriger. Das Ich, das in diesem Lied spricht, ist nämlich bereits verstorben und blickt nun zurück auf das eigene Sterben; es erinnert sich an seinen in die Berge hineingerufenen Todesschrei, dessen Echo seinen letzten Atemzug überdauert habe. Die Sängerin trägt diese Verse ohne musikalische Begleitung vor, nur ein gezielt eingesetzter Halleffekt unterstützt ihren Gesang:

I was screaming into the canyon
At the moment of my death
The echo I created
Outlasted my last breath

Von dieser mythisch anmutenden Szene geht es dann, zurückhaltend untermalt durch atmosphärische Flächenlaute, im Erzählmodus weiter. Berichtet wird von den weitreichenden Folgen jenes allerletzten Schreis und seines gewaltigen Wiederhalls:

My voice it made an avalanche
And buried a man I never knew
And when he died his widowed bride
Met your daddy and they made you

Die Ereignisse überschlagen sich, und zwar buchstäblich: Die Schallwellen lösen eine Lawine aus, unter ihr wird ein Unbekannter begraben; seine Witwe trifft einen Mann, mit dem sie ein Kind zeugt, an das sich das Ich nun mit seiner Rede wendet: »Met your daddy and they made you« – der Song gibt sich hier textlich und gesanglich als ein Kinderlied aus, das mit gespielter Unschuld die Frage stellt, wie Leben und Tod, Werden und Vergehen eigentlich zusammenhängen. Die Antwort fällt mehr als ernüchternd aus: durch nichts als das schlichte Prinzip Zufall.

Die Gattung Kinderlied, auf die der Song anspielt, wird damit konterkariert. Keine verlässliche Ordnung der Dinge wird in »Container« beschrieben, sondern die völlige Kontingenz des menschlichen Daseins. Damit erinnert der Song entfernt an das nihilistische Anti-Märchen in Büchners *Woyzeck*, das durch Tom Waits' Adaption (»Children's Story«) auch in die amerikanische Popkultur eingespeist worden ist. In ihr kontrastiert die beängstigende Vision einer Welt ohne jede Obhut (»the moon was a piece of rotten wood«) mit einem zynischen Gutenachtwunsch, den Märchenonkel Waits seiner Geschichte maliziös hinterher-schickt: »Okay, there's your story. Night, night.«

Derart pessimistisch-verdüstert ist die in »Container« entfaltete Weltsicht nicht. Fiona Apple, deren Schaffen immer wieder gewisse Affinitäten für das Maritime aufweist (bereits ihr Debütalbum von 1996 trägt den Titel *Tidal*), plädiert eher für eine Einwilligung ins schlechthin Gegebene: »Be the wave that I am« – das bedeutet, den falschen Glauben an die autonome Gestaltbarkeit des eigenen Daseins endlich aufzugeben und sich in das wellenförmige, das unveränderliche und unabwendbare Auf und Nieder der Dinge zu fügen. »Container« ist also nicht zuletzt dies, und zwar in hochverdichteter Form: die sirenenhafte Verführung zu einer befreienden Selbsthingabe.