
Gerrit Lembke

Poetik der Einebnung: Zur Amalgamierung von Raum und Zeit in den Liedern Rainald Grebes. Zeitmaschine (2008) und Guido Knopp (2005)

Einleitung: Rainald Grebes Lieder als Gegenstand der Literaturwissenschaft

Rainald Grebe (*1971) ist Schauspieler, Dramaturg und Kabarettist. Seine Popularität als Kabarettist (Bayrischer Kabarettpreis 2009) rückt ihn im öffentlichen Bewusstsein in die Nähe anderer Kabarettisten wie Bodo Wartke (*1977) und Gerhard Polt (*1942). Dagegen legen die komplexen und um gesellschaftliche Relevanz bemühten Lieder nahe, Grebe in einer Traditionslinie mit Bertolt Brecht (1898-1956), Wolf Biermann (*1936) oder Franz-Josef Degenhardt (*1931) zu sehen, wobei in seinen Liedern eine wesentliche, ironische Distanz zu deren sozialistischem Impetus vorherrscht: „Wir meinten alles ironisch: auch die Ironie.“¹ Das hier anklingende Konzept der „Ironie der Ironie“ oder der „Romantischen Ironie“ (Friedrich Schlegel) durchzieht insbesondere das Album 1968, in dessen Liedern die „Zweideutigkeit sich nicht mehr in Eindeutigkeit überführen und auflösen lassen soll“.²

Inzwischen sind sechs Alben sowie ein Roman³ von Grebe erschienen: Das Abschiedskonzert (2004), Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung (2005), Volksmusik (2007), Das Robinson Crusoe Konzert (2007), 1968 (2008) und Das Hongkongkonzert (2009). Besondere Resonanz haben seine Bundesländerhymnen erfahren, in denen er den Osten Deutschlands als trostlosen Ort des Niedergangs besingt.⁴ Die Abwanderungsbewegungen nach Westdeutschland oder die Metropole Berlin schlagen sich in Brandenburg nieder: „In Berlin bin ich einer von drei Millionen. / In Brandenburg kann ich bald alleine wohnen“⁵. Thüringen dagegen erweist sich als moderne terra incognita, auf dessen unbebautem Grund Gerüchte und Vorurteile gedeihen: „Im Thüringer Wald, da essen sie noch Hunde / nach altem Rezept zur winterkalten Stunde.“⁶ Sachsen (2009) ist vor allem Opfer globalen Klimawandels: Es ist nicht jenes idyllische

1 Rainald Grebe: Die 90er. In: Ders.: 1968. o.O. 2008.

2 Peter L. Oesterreich: Ironie. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 351-365, hier S. 356.

3 Rainald Grebe: Global fish. Hamburg 2006.

4 Rainald Grebe: Thüringen. In: ders.: Das Abschiedskonzert. Köln 2004; Rainald Grebe: Brandenburg. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005; Rainald Grebe: Sachsen. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

5 Rainald Grebe: Brandenburg. 2005.

6 Rainald Grebe: Thüringen. 2004.

„Land, wo die Zitronen blühen“⁷, sondern „das Land, wo die Datteln wachsen“⁸. Es sind die unterprivilegierten Räume des wirtschaftlichen Niedergangs, denen Grebe hier Aufmerksamkeit schenkt. Neben diesen melancholischen Landeshymnen besteht das Œuvre des Liedermachers auch aus Liedern ganz anderer Art, die sich bisweilen mit ‚Zeit und Raum‘ auseinandersetzen. Derer zwei sollen hier untersucht werden: Zeitmaschine⁹ und Guido Knopp¹⁰.

Poetik der Einebnung

Science-Fiction-Utopien siedeln den Ort der Handlung nicht nur in zeitlicher, sondern oft auch in räumlicher Distanz an. So wird Fortschritt immer auch als räumliche Bewegung inszeniert, die häufig genug dorthin führt, „where no man has gone before“ (Vorspann der TV-Serie Star Trek). So wird der Zukunft ein höchst privilegierter Raum in der Ferne zugeordnet. Grebe hingegen verfährt in umgekehrter Richtung: Bei ihm nimmt die Vergangenheit den größten Raum ein, die Gegenwart entpuppt sich dort, wo sie modern scheint, als umso rückwärtsgewandter, und eine Zukunft ist im wahrsten Sinne u-topisch: raumlos. In einer Zeile von Die 90er Jahre verleiht Grebe der Zukunft einen, wenn auch denkbar ungünstigen Platz: „Ich hab’ mir auf die Arschbacken tätowiert: Future, Future“¹¹. Nur auf dem am wenigsten vorwärts gerichteten Teil des menschlichen Körpers hat die Zukunft einen Ort. Hier findet bildlich seinen Ausdruck, was ich im Titel als ‚Poetik der Einebnung‘ bezeichne: Zeit („future“) bekommt einen spezifischen Ort („Arschbacken“) zugewiesen und wird dadurch als rückwärtsgewandt semantisiert. Diese Überblendung zeitlicher und räumlicher Dimensionen ist ebenso charakteristisch für die Lieder Grebes wie die Amalgamierung von Heteronomem überhaupt. In zahllosen Liedern klagt der Sänger über das Verschwinden von Gegensätzen im Unterschiedslosen: In Unterschiede¹² werden als letzte Bastionen im merkmalslosen Einheitsdschungel („Es gibt noch Unterschiede!“) nur noch abgegriffene Geschlechterklischees entdeckt. In Wissen ist Macht¹³ oder Der Kandidat¹⁴ wird die Inszenierung von Verwechslungen und Ähnlichkeiten zum Sprachspiel: Beliebig können Mozart und Mossad, Dürer und Düren oder van Gogh und von Gogh miteinander ausgetauscht werden. In einem Liedkosmos, in dem jegliche Unterschiede eingeebnet werden, kann und muss der Sänger all dies verwechseln. Was in solchen Liedern explizit gemacht wird, verhandeln andere Texte wesentlich subtiler und komplexer, was ich im Folgenden an zwei Beispielen veranschaulichen möchte.

Im ersten Beispiel (Zeitmaschine) werden die Dimensionen von Raum und Zeit zunächst entfaltet und dann sukzessive wieder eingeebnet. Zeitliche Grenzen werden

7 Johann Wolfgang von Goethe: Mignon. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 7. München 1998, S. 145.

8 Rainald Grebe: Sachsen. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

9 Rainald Grebe: Zeitmaschine. In: ders.: 1968. o.O. 2008.

10 Rainald Grebe: Guido Knopp. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.

11 Rainald Grebe: Die 90er Jahre. In: 1968. o.O. 2008.

12 Rainald Grebe: Unterschiede. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.

13 Rainald Grebe Wissen ist Macht. In: ders.: Das Robinson Crusoe Konzert. o.O. 2007.

14 Rainald Grebe: Der Kandidat. In: ders.: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.

überschritten, bis dem Zuhörer schließlich nur ein Stimmengewirr von zeit- und raumlosen Parolen bleibt. In Guido Knopp, dem zweiten Lied, wird vorgeführt, wie der Akt der Wiederholung das reale Ereignis in ein mediales Simulacrum¹⁵ transformiert und das Reale dahinter verschwindet. In der affirmativen Annäherung an den Gegenstand wird der Gegenstand selbst durch das Simulacrum vollständig ersetzt.

Geschichte glotzen: Zeitmaschine (2008)

Grebes Zeitmaschine führt den realen Zuhörer als adressierten Zuschauer in und durch verschiedene Räume der Vergangenheit. Damit führt das Lied in das Konzept des Albums 1968 (2008) ein, das im 40. Jubiläumsjahr des westdeutschen Protestjahrs als sechstes Album von Grebe und der Kapelle der Versöhnung (Martin Brauer, Marcus Baumgart) erschien. Im Album besingt Grebe die Ideale der 68er-Bewegung – nicht ohne Ironie.¹⁶ In Zeitmaschine besteigt der Zuhörer eine Zeitmaschine, die dem sich als naiv artikulierenden Sänger als solche erscheint, tatsächlich aber als Metapher für die telemedialen Reisen eines (sitzenden) Fernsehzuschauers verstanden werden will: „setz dich in die zeitmaschine und fahr. wo steigen wir denn aus in welchem jahr“.¹⁷

In diesen beiden Eingangswersen werden die Verräumlichungen von Zeit in das Zentrum gerückt – und semantische Probleme aufgeworfen: Der Sprecher wendet sich zunächst mit einem doppelten Appell an den Zuhörer, der sich zugleich setzen und fahren soll; die zeitliche Bewegung mittels Zeitmaschine wird als räumliche Fahrt suggeriert, obwohl die aufgelöste Metapher nahe legt, dass niemand sich bewegt; schließlich stellt sich die Frage, wer die Zeitreise unternimmt: der zunächst angesprochene Adressat oder auch der sich letztlich im „wir“ inkludierende Sänger? Zuweisungs- und Abgrenzungsprobleme sorgen auf den zweiten Blick für mehr Desorientierung, als der erste Blick erahnen lässt.

Es werden also verschiedene metaphorische Aussagen in Widerspruch zueinander gestellt, so dass durch rhetorische Katachresen ein System von Bewegungen auf verschiedenen Ebenen installiert wird. Im ersten Vers werden räumliche und zeitliche Bewegungen im Bild einer Zeitmaschine, in oder mit der man ‚fährt‘, kontaminiert, so dass die beiden Achsen einander überblenden. Während nun auf der zeitlichen Achse die Bewegung auf eine rückwärtsgerichtete Zeitreise in die Vergangenheit limitiert ist, werden die beiden Pole in der spatialen Dimension mit ‚sitzen‘ und ‚fahren‘ besetzt. ‚Zukunft‘ ist zwar ein logisches, allerdings kein potentielles oder gar realisiertes Element des Textes. Im Gegenteil: Das Fehlen jeglicher Zukunftsperspektive ist symptomatisch für die Welt, von der Grebe singt.

Der angesprochene Adressat wird zur scheinbar paradoxen Handlung des (passiven) Sitzens und (aktiven) Fahrens aufgefordert, was als Allegorie des vor dem Fernseher verharrenden Zuschauers zu verstehen ist, der das TV-Gerät als technisch-magische Zeitmaschine empfinden mag, die den einführenden Betrachter distanzlos in vergangene Zeiten befördert. Das Bild vom Fernseher als Zeitmaschine wird wiederholt („ich schau

15 Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Berlin 1978.

16 Man könnte sogar im schlegel'schen Sinne von ‚Romantischer Ironie‘ sprechen, die Friedrich Schlegel in den Athenäumsfragmenten (1800) eben als „Ironie der Ironie“ bezeichnete.

17 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 1-2. Bei *Zeitmaschine* liegt im Booklet ein autorisierter Text vor, der hier zugrunde gelegt wird. Bei den anderen Liedern (insbesondere *Guido Knopp*) liegt eine solche autorisierte Verschriftlichung nicht vor.

mir gerne demos im fernsehn an¹⁸) und demonstriert den Gegensatz von (selbst)gelebter Passivität und (fremd)erlebter Aktivität. Die Perspektive, die der Sprecher einnimmt, ist diejenige des kritiklosen und affirmativen Konsumenten, der die Suggestionskraft des Fernsehens maßlos überhöht und im Fernseher eine quasimagische Zeitmaschine sieht.

Zuhörer (in der realen Kommunikationssituation) und Zuschauer (in der fiktiven Kommunikationssituation) steigen ebenso wie Sänger und Sprecher in die Zeitmaschine, und die Reise durch die televisionäre Vergangenheit beginnt, wobei der dritte Vers des Liedes bereits signalisiert, wie gleichgültig der Zielort ist und wie wichtig dagegen die Protagonisten, die Stars der Medienöffentlichkeit, sind: „scheißegal, guido knopp war immer vor dir da!“¹⁹ Die Reise ist demzufolge nicht nach historischen Relevanzkriterien organisiert, sondern nach charismatischen Persönlichkeiten der medialen Simulacra: Guido Knopp, Heiner Lauterbach, Gerard Depardieu, Leonardo DiCaprio etc.

*„heiner lauterbach sinkt gerade mit der gustloff
heiner lauterbach rennt durch das brennende dresden
ja der heiner ist ja auch überall dabei gewesen
ich bin so geil auf geschichte.“²⁰*

Die erste Station der Zeitreise ist weniger der Untergang des Passagierschiffes „Wilhelm Gustloff“ im letzten Jahr des Zweiten Weltkriegs, sondern vielmehr Heiner Lauterbach, der in dem von der Kritik gescholtenen Fernsehweiteiler *Die Gustloff*²¹ über das reale Schiffunglück im Januar 1945 eine tragende Rolle spielt. Im folgenden Vers beobachten die Zeitreisenden Heiner Lauterbach in Dresden²² während der Luftangriffe der Alliierten.

Der syntaktische Parallelismus der Verse 4 und 5 korrespondiert mit ihrem Inhalt, denn die Ereignisse werden durch die syntaktische Äquivalenz zusammenhanglos und unterschiedslos präsentiert. Die inhaltliche Korrespondenz besteht weniger in kausalen Verhältnissen – und auch nur nebenbei in der zeitlichen Nähe –, sondern vielmehr in der Person des Schauspielers, hinter dem die Bombardierung Dresdens und der Untergang der Wilhelm Gustloff zu verwechselbaren und austauschbaren Ereignissen werden. Jedes Ereignis wird nur als Wiederholung eines realen Ereignisses wahrgenommen; im Akt der visuellen Lektüre wird dieser Prozess potenziert. Vergangenheit („war“) wird in Gegenwart („sinkt gerade“) überführt.²³ Grebe führt hier nichts weniger als eine Neustrukturierung der Geschichte nach den Regeln der Kunst vor, ein Umschreiben der Historie nach der Chronologie der Fernsehzeitungen und Kinoprogramme, in denen kausale und chronologische Ordnungen interessengemäß eine geringere Rolle spielen als Sendeplätze und Zielgruppen. An die Stelle einer um Werte wie Authentizität bemühten Historiographie tritt der libidinöse Umgang mit der Vergangenheit: „ich bin so geil auf

18 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 50.

19 Ebd., V. 3.

20 Ebd., V. 4-7.

21 *Die Gustloff* (Joseph Vilsmaier, D 2008).

22 *Dresden* (Roland Suso Richter, D 2005).

23 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 3-4.

geschichte“.²⁴ Wenn das erotische Verlangen des Sprechers erst einmal geweckt ist, wird es auf jeden beliebigen Gegenstand übertragen:

*„i got a burning desire
for uschi obermaier
i got a burning desire
and its burning in my eier.“*²⁵

Ist der Sprecher „geil auf geschichte“ oder auf Uschi Obermaier? Die Antwort ist ein blasses ‚weder noch‘: Auch wenn der Sprecher eine historische Figur nennt, ist im Zusammenhang mit den oben genannten Filmen auch hier eher an eine Verfilmung als an die unvermittelte Realität zu denken.²⁶ Jenes Verlangen der Sprechers, das sich in dieser seltsam mehrsprachigen Endreimkombination ‚desire – eier‘ ausdrückt, bezieht sich nicht auf die historische Wirklichkeit, sondern deren mediale Inszenierung.

Die nächste Station auf dem Ritt durch die (Film)Geschichte ist die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus, oder genauer: Gérard Depardieu in 1492 – Conquest of Paradise²⁷:

*„setz dich in die zeitmaschine und fahr
gerard depardieu entdeckt gerade amerika
armer gerard der denkt das ist indien armer gerard
aber war schon ein teufelskerl dieser kolumbus dieser fette franzose
und ich sitz hier rum und freß ravioli aus der dose.“*²⁸

Die reale Entdeckung Amerikas 1492 wird von den Verwechslungen des Sprechers nahezu völlig verdeckt. Dass der Sprecher sehr wohl zwischen dem Schauspieler und der historischen Figur zu unterscheiden vermag, scheint V. 15 zu zeigen, der „Kolumbus“ an Stelle von „Depardieu“ nennt. Umso irritierender aber ist der Irrtum, dass Kolumbus – nicht Depardieu – Franzose sei: Die Differenz zwischen Fakt und Fiktion erweist sich hier als nur latenter Bewusstseinsinhalt, der an der Oberfläche der Äußerungen zwar noch sichtbar, aber längst nicht mehr zur Strukturierung der Welt wirksam ist. Jegliche Barriere zwischen Fakt und Fiktion wird aufgegeben, wenn die Empathie des Sprechers nicht für den realen Kolumbus, sondern für den Schauspieler, Gérard Depardieu, empfunden wird.²⁹

Nach 1945, den 1960ern und 1492 bzw. – entsprechend den Filmdaten – 2008, 2005, 2007 und 1992 springen die Zeitreisenden zunächst ins 1. Jh. v. Chr. nach Ägypten, bzw. in das Jahr 1963 (Cleopatra).³⁰

24 Grebe: Zeitmaschine, V. 7.

25 Ebd., V. 8-11.

26 Das Leben der Uschi Obermaier wurde 2007 in *Das wilde Leben* (Achim Bornhak, D 2007) verfilmt.

27 *1492 – Conquest of Paradise* (Ridley Scott, USA/GB/F/S 1992).

28 Grebe: Zeitmaschine, V. 12-16.

29 Ebd., V. 14.

30 *Cleopatra* (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963).

*„setz dich in die zeitmaschine und fahr
da ist ja auch die elizabeth kleopatra taylor
und captain ahab sagt zu gregory peck
ich war auch auf der schauspielerschule
ich werfe jetzt mein holzbein weg“³¹*

Nachdem für den Betrachter auf der Fahrt mit der Zeitmaschine jegliche Raumdifferenzen verschwinden, wird auch die Zeit zum diffusen Kontinuum sich wahllos wiederholender Momente: „und die titanic muß immer wieder sinken / und der eisberg muß immer wieder im weg rumstehn“³². In der endlosen Wiederholung medialer Simulacra verliert schließlich der Sprecher seine eigene Stimme im Zitieren: „hier spricht der kapitän der wilhelm gustloff / männer wir erleben gerade einen historischen Moment. / wir sinken. / und mit dem 2. sinkt man besser.“³³ Unklar ist hier, wer eigentlich spricht, ebenso wie in den folgenden Zeilen: „hier spricht jesus christus / glauben Sie nicht das was ben becker über mich erzählt / glauben sie nur meiner neuen dvd / und sie werden sehn meine stunts mach ich alle selber / fragen sie mel gibson.“³⁴ Der Sprecher fällt aus seinen Rollen: zunächst als historischer Jesus Christus³⁵, wenn er sich von Ben Becker distanziert,³⁶ dann als realer Schauspieler, wenn er Mel Gibson, der in *The Passion of the Christ*³⁷ die Rolle Christus’ spielte, als Gewährsmann nennt. Der Sprecher ist weder mit der historischen Figur noch mit dem realen Schauspieler zu identifizieren, sondern nur mit einem paradoxen real-fiktiven Jesus Christus, der dem Bewohner der Zeitmaschine zugleich als real und fiktiv erscheint.

In der Affirmation der Betrachtung verschwimmen die Unterschiede³⁸: zwischen räumlicher Bewegung und Stillstand, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Subjekt und Objekt. Grebe bedient sich dessen, was ich als ‚Poetik der Einebnung‘ überschrieben habe, insofern sie auf die Amalgamierung von Gegensätzen abzielt. Das Lied löst sich schließlich geradezu auf, wenn der Sänger seine eigene Stimme verliert und – mit Megaphon – in die Rezitation von Phrasen übergeht, die wiederum, so suggeriert das Lied, dem Fernsehen entstammen („ich schau mir gerne demos im fernsehn an.“³⁹): „ho ho ho tshi minh / unter den talaren muff von 1000 Jahren.“⁴⁰ Politische Parolen der 1968er werden – jeden Unterschied einebnend – mit Kommentaren zum Fernsehen, nun allerdings im Duktus von Fußballstadiongesängen, kontaminiert: „leonardo di caprio

31 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 21-25.

32 Ebd., V. 32-33.

33 Ebd., V. 40-43. „Und mit dem Zweiten sieht man besser“ ist seit 1999 Slogan des ZDF.

34 Ebd., V. 44-48.

35 Ebd., V. 44.

36 Ebd., V. 45. Der Schauspieler Ben Becker (*1964) liest seit 2008 mit musikalischer Begleitung aus der Bibel. Ben Becker: *Die Bibel. Eine gesprochene Symphonie*. Frankfurt a.M. 2007.

37 *The Passion of the Christ* (Mel Gibson, USA/I 2004).

38 ‚Unterschiede‘ sind immer wieder Thema bei Grebe: vgl. Rainald Grebe: *Unterschiede*. In: ders.: Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005; Rainald Grebe: www.gelee.de. In: ders.: *Das Abschiedskonzert*. Köln 2004.

39 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 51.

40 Ebd., V. 50f.

wir wolln dich ertrinken sehn“.⁴¹ Hier hat auch der Sprecher jegliche Distanz zu seinem Gegenstand verloren und geht in der Diktion seines Anschauungsobjekts auf. Die spatiale und die temporale Dimension werden im Medium des Fernsehens auf die Zeitlichkeit des Zusehens und die Räumlichkeit des Fernsehsessels reduziert. „die geschichte ist eine geschichte der sieger / sagt das mammut zum säbelzahn tiger.“⁴² Zwei Verlierer der Geschichte sind hier unter sich, Mammut und Säbelzahn tiger, als ‚Sieger der Geschichte‘ verbleiben Heiner Lauterbach, Gregory Peck und Leonardo DiCaprio, der ‚König der Welt‘. Der sitzend-fahrende Zuschauer ist zugleich zahnloser Säbelzahn tiger und ausgestorbenes Mammut.

Guido Knopp – Collage der Geschichte

Der Journalist Guido Knopp ist bekannt durch seine für das ZDF produzierten biographischen Dokumentationsreihen unter den Titeln *Hitlers Helfer* (1996-1998), *Hitlers Krieger* (1998) oder *Hitlers Frauen* (2001). Aufgrund der weniger informativen als vielmehr an die Emotionen der Zuschauer appellierenden Filme ist das Schlagwort des *historytainment* im Zusammenhang mit Knopps Produktionen geprägt worden.

Es handelt sich in dem Lied *Guido Knopp* (2005) also wieder um ein Medienprodukt, das metonymisch im Fokus steht, und zwar eins der Marke ‚Guido Knopp‘, dessen Autorität auf einem selbstreferentiellen Zuschreibungsprozess beruht: „Seine Worte sind Gesetz. / Wer ihn kennt, der weiß das. / Wer nicht, der weiß es jetzt.“ (GK)⁴³

Ob die Filme Wahrheit vermitteln, wird nicht anhand der Wirklichkeit überprüft, sondern anhand der Suggestivität des Produzenten. Wissen ist nur durch die direkte Anschauung der Person zu erwerben – ein Prozess, der erlebbar ist, aber nicht argumentativ begründbar. Dem entsprechend fällt die Erläuterung auch knapp und autoritativ aus: „Wer nicht, der weiß es jetzt.“ Es handelt sich genau genommen eher um eine Frage von Macht und Autorität als um historische Wahrheitsfindung. Die Machtposition („Gesetz“) wird nicht erläutert oder aus legitimen Ansprüchen hergeleitet, sondern mit dem Verweis auf ein diffuses, auf der Person Knopps beruhendes Vor-Wissen („der weiß das“) hergestellt. Für diejenigen, die dieses Erlebnis noch nicht nachvollzogen haben, fungiert der Liedtext, der den autoritativen Gestus übernimmt, als Substitut: „Wer nicht, der weiß es jetzt.“ Der fetischisierte Personenkult um Adolf Hitler im Dritten Reich wird hier also auf Guido Knopp – nach dem das Lied folgerichtig benannt ist – und kraft der affirmativen Wirkung auch auf den Sänger übertragen. Die Autorität des Gegenstands (Hitler) geht jeweils auf den Sprecher der nächsten medialen Ebene über: zunächst auf Guido Knopp, dann auf den Sänger selbst. Der Vorwurf, Knopps affirmative Dokumentationen trügen weniger zu einem tieferen Verständnis des Dritten Reichs bei, sondern ermöglichen vielmehr eine unterschwellig affirmative Identifikation mit dem Gegenstand, ist alles andere als neu.⁴⁴

41 Grebe: *Zeitmaschine*, V. 58.

42 Ebd., V. 58f.

43 Da es keine autorisierte Verschriftlichung gibt, habe ich die Interpunktion selbst vorgenommen und verzichte auf Versangaben. Zur Kennzeichnung der Herkunft verwende ich die Sigle GK (*Guido Knopp*).

44 Wulf Kansteiner: *Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“* in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 51. 2003, S. 626-648.

Anstelle einer distanzierten Geschichtsbetrachtung leistet die Figur Knopp eine verharmlosende und verzerrende Vergegenwärtigung des Geschehens: In der Metapher verschwimmen Fiktion und Geschichte, wenn Guido Knopp in „einer WG mit Adolf Hitler / und anderen Senioren“ (GK) lebt. Der Anachronismus macht aus dem vermeintlichen Untersuchungsgegenstand und dem darum bemühten Historiker Zeitgenossen, die sich – wie in einer WG üblich – in gegenseitigem Einverständnis zu einer Lebensgemeinschaft zu beiderseitigem Vorteil eingefunden haben: zwar keine Liebesheirat, aber doch eher Freundschaft als Zweckehe. Der Anachronismus wird nicht einfach nur hingenommen, denn Hitler wird den Senioren zugerechnet, er ist älter als zum Zeitpunkt seines realen Todes. In einer Art *alternate history* wird also Hitlers Fortleben als gealterter WG-Partner euphemistisch zelebriert.⁴⁵ Grebe verwendet hier, wenn er die historische Distanz nivelliert, dieselben Verfahren, die auch den Dokumentationen Knopps zugrunde liegen: In *Die Saat des Krieges* (1989) posiert Guido Knopp vor dem Konferenzhotel, in dem Chamberlain und Hitler 1938 über die Sudetenfrage verhandelten.⁴⁶ Dabei synchronisiert Knopp die Zeit der historischen Ereignisse mit der eigenen Darstellungszeit, indem er dem Zuschauer vortäuscht, die Verhandlung fände genau jetzt statt.⁴⁷ Die historische Distanz wird nivelliert und so das metaphorische Fortleben des Gegenstands ermöglicht.

So wird im Lied *Geschichte* „greifbar“ gemacht, allerdings nicht in Form einer Bibliothek zur Erweiterung des eigenen Wissens, sondern zum hedonistischen ‚Verzehr‘ der Geschichte wie eine „Tafel Schokolade“ (GK): „Ich zieh sie aus der Tasche, wenn ich Hunger auf sie habe.“ (GK) Die Vergangenheit wird in „Tonhappen“⁴⁸ verfügbar, die ausschließlich der Genusssteigerung dienen. Dieses Motiv wird später erneut abgerufen, dann aber vom Kulinarischen ins Erotische gesteigert: „Geschichte ist so geil.“ (GK) Die „unterhaltsame Geschichtspornographie“⁴⁹ Knopps wird zur luststeigernden und zugleich finsternen und intimen Darstellung einer verbotenen Liebe zwischen promiskem Historiker und anzüglichem Gegenstand. Hat sich der Sänger mit diesem Bekenntnis zu einer hedonistischen Geschichtseinverleibung bereits im Auge des Zuhörers bloßgestellt, fährt er in diesem Modus fort, wenn er den Dokumentationen metonymisch exklusive Rechte an der individuellen Erinnerungsarbeit einräumt: „Er ist mein Gedächtnis. / Was ich weiß, hab ich von ihm.“ (GK) Der Sänger gibt mit der eigenen Gedächtnisleistung auch die Verantwortung eigener Kritik an die Fernsehsendungen ab. Mehr noch, der Erinnerungsprozess und der Vorgang des Wissenserwerbs werden damit als abgeschlossen präsentiert. Die maßlose Autorität Knopps („Guido kennt sie alle, die Guten und

45 Holger Korthals: Spekulation mit historischem Material. Überlegungen zur *alternate history*. In: Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin 2001, S. 157-169.

46 Kansteiner 2003, S. 633.

47 Kansteiner zieht in seiner differenzierten Analyse der Ästhetik der Knopp'schen Sendungen einen Vergleich mit den Filmen Leni Riefenstahls: „Wie Riefenstahl versuchte er, dramatische Tatsachengeschichten von Wettkampf, Triumph und Niederlage zu erzählen und alle visuellen Mittel, die ihm zur Verfügung standen, dazu einzusetzen, diese Geschichten für ein möglichst großes Publikum interessant zu gestalten, ohne dabei die Konstruktionsprinzipien seiner Filme offen zu legen.“ (Ebd., S. 646).

48 Ebd., S. 632.

49 Ebd., S. 648.

die Bösen.“ GK)⁵⁰ duldet keinen Widerspruch und keine Konkurrenz: Kollektive Gedächtnisarbeit wird geradezu totalitär in monologischen und marktorientierten Unterhaltungsproduktionen geleistet. Aber eine Vielfalt der diskursiven Positionen ist auch gar nicht nötig, denn Knopp bietet diese Vielfalt schließlich selbst:

*„Hitlers Helfer, Hitlers Frauen,
Hitlers letzte Sekretärin.
Hitlers Hund trifft am Gartenzaun
Hitlers Kieferorthopädin.“ (GK)*

In der Bewegung dieser Aufzählung von tatsächlichen Dokumentationen (Hitlers Helfer, Hitlers Frauen) hin zu ins Absurde abgleitenden Themen (Hitlers Hunde⁵¹, Hitlers Kieferorthopädin) wird die potentiell unendliche Erweiterbarkeit des Hitler-Personenkults manifest. Die Themen gehen zunehmend ins rein Persönliche über und sind schließlich nur noch durch die nominelle Verbindung zur ‚Marke Hitler‘ legitimiert.

In dieser affirmativen Aneignung von Geschichte geht das Bewusstsein für die eigene Historizität verloren: Der Sänger versteht sich längst nicht mehr als Teil irgendeiner Geschichte, an der er gern teilgenommen hätte, sondern geradezu als völlig geschichtslos. Als Ersatzleistung für die nie vollzogene Teilnahme an ‚der Geschichte‘ will der Sänger sie „immer wieder anschauen und nix mehr drüber lesen“ (GK) – während das Fernsehereignis den Nachvollzug suggestiv ermöglicht, vermag ein Lektüreakt diesen Effekt nicht mehr zu erzielen. Der im Rezeptionsprozess der suggestiven Fernsehdokumente verloren gegangene Geschichtsbezug („Ich sitz vor der Geschichte, / es ist irgendwie nicht meine. / Manchmal denk ich, / ich hätte selber keine.“ GK) soll nun von Guido Knopp wieder hergestellt werden, allerdings handelt es sich weniger um eine Rekonstruktion der tatsächlichen Vergangenheit, sondern vielmehr um eine neue Konstruktion von Geschichte („ich hätt’ so gerne eine, / eine von Knopp“ GK). Wie in Zeitmaschine wird auch hier eine Chronologie der Fernsehzeitungen der historischen Wirklichkeit gegenübergestellt.

Knopp’sche Geschichtsdarstellung wird hier also als konstruktiv, affirmativ und autoritär entlarvt, wobei Grebe in vielen Punkten mit Knoppkritikern der Gegenwart, für den die Äußerungen Wulf Kansteiners exemplarisch stehen, übereinstimmt.

Im Stimmengewirr der Geschichte (Guido Knopp)

Als besonderes highlight von Guido Knopp bietet Grebe akustische Montagen historischer O-Ton-Dokumente zwischen den Strophen sechs und sieben sowie acht und neun. Die beiden O-Ton-Strophen haben zwar Gemeinsamkeiten, unterscheiden sich insgesamt aber dennoch gravierend. Beide Sequenzen beginnen jeweils mit einem Ausschnitt aus Goebbels Sportpalastrede vom 18.2.1943 („Wollt ihr den totalen Krieg?“) und enden mit dem berühmten Radiokommentar des Sportreporters Herbert Zimmermann zum entscheidenden deutschen Tor im Finale der Fußballweltmeisterschaft 1954 in Bern: „Tor!!! Tor!!! Tor!!! Tor!!!“⁵² In der Manier eines rückwärtsgewandten DJ’s

50 Hervorhebung von mir, G.L.

51 Dieser Einfall stammt von Tom Peukert: Warten auf Hitlers Hunde. In: Der Tagesspiegel. 11. Februar 2000.

52 Auch dieses sportliche Sujet hat Knopp filmisch verarbeitet (*Wir Weltmeister – Ein Fußball-Märchen*, D 2006).

werden Dokumente aus völlig heterogenen Bereichen miteinander gemischt, bis am Ende nichts bleibt als die unwiderstehliche Affirmation Zimmermanns. Die Ernsthaftigkeit der Militär- und Politikgeschichte geht im kollektiven Taumel der Begeisterung unter.

Die erste Sequenz kombiniert Dokumente von Joseph Goebbels („Wollt ihr den totalen Krieg?“⁵³), Roman Herzog („Durch Deutschland muss ein Ruck gehen.“⁵⁴), Adolf Hitler („Sie sind wehleidig, meine Herren, und nicht für diese heutige Zeit bestimmt!“⁵⁵), John F. Kennedy („Ich bin ein Berliner.“⁵⁶), Uwe Barschel („Ich gebe Ihnen mein Ehrenwort.“⁵⁷), Herbert Zimmermann („Rahn schießt! Rahn schießt! Tor!!! Tor!!! Tor!!! Tor!!!“⁵⁸) und Walter Ulbricht („Niemand hat die Absicht, eine Mauer zu errichten.“⁵⁹), wobei die Einheiten zunächst (noch) nicht simultan geschnitten sind, sondern sukzessiv aufeinander folgen. Es lässt sich so ein Gang durch die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts ausgehend vom Dritten Reich nachvollziehen: über den Zweiten Weltkrieg, die DDR und Westorientierung der BRD, den deutschen Aufschwung – symbolisch verdichtet im WM-Sieg 1954 – bis hin in die gemeindeutsche Krisenzeit nach der Wiedervereinigung.

Einige der Dokumente lassen sich als mehrteilige Einheiten auffassen, die miteinander in Dialog treten, aber auch über die Grenzen hinweg Kohärenz bilden. Die rhetorische Frage Joseph Goebbels’ wird von Roman Herzog ergänzt und die totalitäre Frage nach dem ‚Wollen‘ (Goebbels) mit einem demokratischen ‚Müssen‘ (Herzog) beantwortet, so dass Roman Herzogs Satz bestimmender ist als die rhetorische Frage Goebbels. Dementsprechend spricht Herzog nicht nur im Wechsel mit Goebbels, sondern auch mit Hitler, dessen Satz zwischen den Herzog-Tonmitschnitten eingespielt wird. Die Dekontextualisierung der Zitate zieht eine Egalisierung aller Aussagen nach sich, die keine Unterschiede zwischen verschiedenen politischen Systemen mehr macht, solange der Rhythmus erhalten bleibt. Die Einspieler von Kennedy und Barschel haben gemeinsam, keine ‚wahren‘ Aussagen zu sein: Während Kennedys Satz im Ursprungskontext keine staatsbürgerliche Aussagekraft, sondern eine symbolische Dimension hatte, log Barschel schlichtweg: Durch die Montage, in der Kennedys „Ich“ ins Stottern kommt und schließlich nahtlos in Barschels „Ich geben Ihnen mein Ehrenwort“ übergeht, werden beide Aussagen kontaminiert und noch stärker als im Fall Goebbels-Herzog miteinander verwoben. Hierin wird auch das Gestaltungsprinzip von Knopps Dokumentationen sichtbar, wo durch schnelle Schnitte Dialoge vorgetäuscht und Zusammenhänge suggeriert werden, die de facto nur in diesem Kombinationskunstwerk existieren. Zimmermanns „Rahn schießt!“ wird aus dem sportlichen Kontext gerissen und politisiert: Direkt nach der Mauerlüge Ulbrichts und im Zusammenhang mit Goebbels Sportpalastrede ist ‚schießen‘ mehrdeutig, denn es lässt sich dabei sowohl an das Fußballereignis, als auch an den Zweiten Weltkrieg oder die ‚Mauertoten‘ der DDR denken. Noch deutlicher wird diese Assoziationsdimension in der zweiten Sequenz, in der Hitlers Radioansprache zu Beginn des Zweiten Weltkriegs wiedergegeben wird:

53 Joseph Goebbels, Sportpalastrede am 18.2.1943.

54 Roman Herzog, Grundsatzrede im Hotel Adlon Berlin am 26.4. 1997.

55 Adolf Hitler, Rede zum Ermächtigungsgesetz am 23.3.1933.

56 John F. Kennedy, Berlin, Rede am 26.6. 1963.

57 Uwe Barschel, Pressekonferenz 18.9.1987.

58 Herbert Zimmermann, Fußballweltmeisterschaftsfinale am 4.7.1954.

59 Walter Ulbricht, Pressekonferenz am 15.6.1961.

„Seit fünf Uhr fünfundvierzig wird jetzt zurückgeschossen.“, das direkt vom Torjubel Zimmermanns abgelöst wird. Die ersten Schüsse des Zweiten Weltkriegs verschwimmen mit dem 3:2-Siegtreffer der Fußball-Nationalmannschaft gegen die Ungarn. Es handelt sich hier somit um eine weitere Politisierung des Sportereignisses, wie wir sie aus der direkten Rezeption der Zeitgenossen unter dem Motto ‚Wir sind wieder wer‘ und aus Sönke Wortmanns Verfilmung⁶⁰ kennen, wo die Nationalgeschichte durch das Finalspiel einen versöhnlichen Abschluss findet.

Die zweite O-Ton-Sequenz enthält neben den bereits verwendeten auch einige ‚neue‘ O-Töne, die sich in markanter Weise von den vorherigen unterscheiden. Zu den historischen O-Tönen gesellen sich nun auch fiktionale Zitate. Bei den ausschließlich hier montierten handelt sich um Sätze von Tyler Durden („Die erste Regel des Fight Club lautet: Ihr verliert kein Wort über den Fight Club.“⁶¹), Rocky Balboa („Adrian! Adrian!“⁶²), Adolf Hitler („Seit fünf Uhr fünfundvierzig wird jetzt zurückgeschossen.“⁶³), Saruman („Wer behauptet sich gegen die Macht Saurons und Sarumans?“⁶⁴), Connor MacLeod („Es kann nur einen geben!“⁶⁵) und Willy Brandt („Wir wollen mehr Demokratie wagen.“⁶⁶). Abgesehen vom sozialdemokratischen Bundeskanzler (1969-1974) Willy Brandt, der – wie oben Roman Herzog – in unmittelbare Nachbarschaft zu Hitler und Goebbels gerückt wird, handelt es sich ausschließlich um fiktive Figuren aus populären Spielfilmen der letzten vier Jahrzehnte: Rocky (1976), Highlander (1986) Fight Club (1999) und Lord of the Rings: The Two Towers (2002). Während es sich anfangs also noch um Sätze realer Personen handelt, werden nun ohne besondere Markierung imaginäre Äußerungen fiktiver Figuren eingeflochten: Dichtung und Wahrheit werden unterschiedslos miteinander vermengt, solange der ästhetische Gesamteindruck nicht gestört wird. Hierin lässt sich eine kritische Nachbildung der Knopp’schen Zitatmontagen erkennen, die eher auf den Effekt als auf die Wahrheitstreue abzielen. Ein zweiter erheblicher Unterschied zur ersten Sequenz besteht darin, dass die Texte nun nicht mehr sukzessiv, sondern zunehmend simultan abgespielt werden: So überlagern fiktive und reale sowie sozialdemokratische und faschistische Äußerungen einander, bis schlussendlich sowohl die Sequenz als auch das gesamte Lied mit dem affirmativen und das Hörerohr gewissermaßen beruhigenden, weil nicht von anderen O-Tönen überlagerten, vierfachen Torjubel Zimmermanns, der nach all den politischen und sportlichen Reden von Kampf und Krieg den Moment des Triumphs im Hörerohr nachhallen lässt: „Tor!!! Tor!!! Tor!!! Tor!!!“ Politik, Sport und Fiktion fallen zusammen im gemeinsamen, das Volk einenden Glücksmoment des Sieges: ob über die Alliierten, einen fiktiven – oder sogar in der fiktiven Filmwelt nur imaginierten⁶⁷ – Gegner im Faustkampf oder über eine Fußballmannschaft, spielt in diesem historischen Potpourri längst keine Rolle mehr. Grebes ironische Panegyrik ist durchaus angemessen: Der Medienjongleur Knopp avanciert zum erhabenen Mediendiktator, der

60 *Das Wunder von Bern* (Sönke Wortmann, D 2003).

61 Tyler Durden in *Fight Club* (David Fincher, USA/D 1999).

62 Rocky Balboa in *Rocky* (John G. Avildsen, USA 1976).

63 Adolf Hitler, Radio am 1. September 1939.

64 Saruman, in *Lord of the Rings: The Two Towers* (Peter Jackson, USA/NZL 2002).

65 Connor MacLeod in *Highlander* (Russell Mulcahy, USA/GB 1986).

66 Willy Brandt, Regierungserklärung am 28.10.1969.

67 Tyler Durden in *Fight Club* stellt sich als reine Phantasie seines anonym bleibenden *alter ego* heraus.

durch die Kommerzialisierung, Fragmentierung und affirmative Rekonstruktion der Historie weniger das Wissen über die eigene Vergangenheit mehr als vielmehr einen streitbaren Umgang mit der eigenen Geschichte demonstriert.

Fazit

Als Folge der medialen Amalgamierung brechen alle Unterschiede und damit die Unterscheidungsfähigkeit überhaupt weg: Der Sänger der Texte führt den Verlust von Differenzierungen zwischen räumlichen und zeitlichen Phänomenen, individuellen und kollektiven Erfahrungen oder aktivem und passivem Verhalten vor und demonstriert diesen Verlust zugleich, indem er nicht nur über diese Unterschiedslosigkeit spricht, sondern sie selbst in der Montage zum performativen Charakteristikum der Lieder macht.

Während ein progressives Weltbild oder eine positiv besetzte Zukunft ebenso wie im gesamten Liedkorpus' Grebes utopisch bleiben, wird in den beiden untersuchten Liedern (Zeitmaschine, Guido Knopp) der Umgang mit der Vergangenheit reflektiert. Die Medialisierung und Popularisierung der Geschichte (Zeitmaschine) sowie die Vermengung von Wissen und Unterhaltung im sog. historytainment (Guido Knopp) führen in den Liedern zu einem passiven und erlebnisorientierten Umgang mit der Vergangenheit. Wo Produzent und Zuschauer „in einer WG mit Adolf Hitler“ (GK) leben, werden die Dimensionen von Raum und Zeit so ins Groteske verzerrt, wie es für das Medium des Fernsehens charakteristisch ist. Die Folge dessen ist in beiden Liedern der Verlust der eigenen Stimme. Der Sänger geht im Rezitieren anderer Stimmen (Zeitmaschine) und im O-Ton-Geplapper (Guido Knopp) schließlich unter. Die Grenze zwischen eigenem und fremdem Wort fällt im Akt der letzten Einebnung.

Bibliographie

- Baudrillard, Jean: Die Agonie des Realen. Berlin 1978.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Mignon. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Hrsg. von Erich Trunz. Bd. 7. München 1998, S. 145.
- Grebe, Rainald: Global fish. Hamburg 2006.
- Kansteiner, Wulf: Die Radikalisierung des deutschen Gedächtnisses im Zeitalter seiner kommerziellen Reproduktion: Hitler und das „Dritte Reich“ in den Fernsehdokumentationen von Guido Knopp. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 51. 2003, S. 626-648.
- Korthals, Holger: Spekulation mit historischem Material. Überlegungen zur *alternate history*. In: Allgemeine Literaturwissenschaft. Grundfragen einer besonderen Disziplin. Hrsg. von Rüdiger Zymner. Berlin 2001.
- Oesterreich, Peter L.: Ironie. In: Romantik-Handbuch. Hrsg. von Helmut Schanze. Stuttgart 1994, S. 351-365.
- Peukert, Tom: Warten auf Hitlers Hunde. In: Der Tagesspiegel. 11. Februar 2000.

Filmographie

- Cleopatra (Joseph L. Mankiewicz, USA 1963).
- Rocky (John G. Avildsen, USA 1976).
- Highlander (Russell Mulcahy, USA/GB 1986).
- Die Saat des Krieges (Guido Knopp, D 1989).
- 1492 – Conquest of Paradise (Ridley Scott, USA/GB/F/S 1992).
- Hitlers Helfer (Guido Knopp, D 1996).
- Hitlers Krieger (Guido Knopp, D 1998).
- Fight Club (David Fincher, USA/D 1999).
- Hitlers Frauen (Guido Knopp, D 2001).
- Lord of the Rings: The Two Towers (Peter Jackson, USA/NZL 2002).
- Das Wunder von Bern (Sönke Wortmann, D 2003).
- The Passion of the Christ (Mel Gibson, USA/I 2004).
- Dresden (Roland Suso Richter, D 2005).
- Wir Weltmeister – Ein Fußball-Märchen (Guido Knopp, D 2006).
- Das wilde Leben (Achim Bornhak, D 2007).
- Die Gustloff (Joseph Vilsmaier, D 2008).

Diskographie

- Ben Becker: Die Bibel. Eine gesprochene Symphonie. Frankfurt a.M. 2007.
- Rainald Grebe: Das Abschiedskonzert. Köln 2004.
- Rainald Grebe & Die Kapelle der Versöhnung. Köln 2005.
- Rainald Grebe: Volksmusik. o.O. 2007.
- Rainald Grebe: Das Robinson Crusoe Konzert. o.O. 2007.
- Rainald Grebe: 1968. o.O. 2008.
- Rainald Grebe: Das Hongkongkonzert. o.O. 2009.