

Sommersemester 2006

Universität Innsbruck

Institut für Sprachen und Literaturen

ehemalige Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft

SE Wiesmüller, Zerinschek, *Vertonte Texte von der Romantik bis zur Gegenwart*

Martin Fritz

Vertonte Früchte – Zur gesellschaftlichen Relevanz von
Blumfelds „Verbotene Früchte“

8. Semester

Studienkennzahl: 332/393

Matrikelnummer: 0117049

Email: csad5322@uibk.ac.at

Inhaltsverzeichnis

1. Verbotene Naturlyrik? - Einführung ins Thema.....	3
2. „Ein Gegenstand, der im Begriff ist loszulegen“ – Exkurs zum theoretischen Überbau..	3
2.1 Pop „vs.“ „E“-Musik.....	4
2.2 Politische Musik.....	5
3. „Die neuen Lieder, die du spielst“ - Verbotene Früchte.....	8
3.1 „Die Moral der Geschichte“ - Blumfelds Werdegang und die Hamburger Schule.....	8
3.2 „Kannst du mal versuchen“ - Verbotene Früchte.....	10
3.2.1 Natur vs. Kultur.....	10
3.2.2 Politik vs. Pop 2006.....	13
3.2.3 Vertonung der Kritik.....	15
4. „Von der Schwierigkeit, ‚Nein‘ zu sagen“ - Fazit.....	16
Literatur.....	18

1. Verbotene Naturlyrik? - Einführung ins Thema

Am 28. April 2006 erschien das siebte Studioalbum der Hamburger Popband Blumfeld „Verbotene Früchte“. Fans wie RezensentInnen reagierten gespalten auf die von Tier- und Pflanzenbezeichnungen nur so wimmelnde Platte, die wegen ihrer Naturlyrik-Texte¹ - manche hörten sogar Anklänge an die Romantik² - und ihrer musikalischen Weichheit³ teils als Verrat am ursprünglichen politischen, kritischen Potential⁴ der Gruppe angesehen wurde.

Diese kleine Arbeit will nun die um *Verbotene Früchte* entzündete Debatte⁵ kurz nachzuzeichnen versuchen⁶, um zu untersuchen, inwieweit die Platte - in den Kontext des früheren Schaffens der Band sowie in den Kontext des aktuellen Popdiskurses im deutschsprachigen Raum eingeordnet - relevante (und kritische) Aussagen zu den derzeitigen gesellschaftlichen Zuständen trifft. Ohne in eine normative Kulturkritik abzudriften, soll anhand dieses Fallbeispiels ausgelotet werden, ob die Vertonung der Kritik an gesellschaftlichen Zuständen im Diskursfeld deutschsprachiger Popmusik 2006 (überhaupt noch) möglich ist und wie sie sich anhören könnte.

2. „Ein Gegenstand, der im Begriff ist loszulegen“ – Exkurs zum theoretischen Überbau

Bevor das Augenmerk aber auf die *Verbotenen Früchte* selbst gelegt wird, erscheint eine kurze Reflexion über die möglichen Zugangsweisen zu unserem Gegenstand, also zu Popmusik, sinnvoll, weil gerade dieses Feld (z.B. im Feuilleton der großen deutschsprachigen Zeitungen) sehr oft sehr unsystematisch und ohne (oder mit nicht nachvollziehbarer) theoretische Reflexion bearbeitet wird und so ein verbindlicher Konsens, wie eine wissenschaftliche Beschäftigung damit aussehen könnte, immer nur von Fall zu Fall erarbeitet werden kann.

¹ Vgl. z.B. Pieper <http://fm4.orf.at/connected/213000/main>.

² Vgl. z.B. ebd.: „Die Platte ist trotzdem kein Philosophie-Proseminar geworden, sondern in weiten Teilen eine, ja, romantische Beschreibung, von Naturphänomenen, dem Wechsel der Jahreszeiten und dem Wesen von Tieren [...]“.

³ Vgl. z.B. Dallach & Höbel <http://blumfeld.bl.ohost.de/downloads/010.pdf>: „[...] ihre [d.i. Blumfelds, M.F.] Musik sei zu weich, zu schlagerhaft geworden“.

⁴ Vgl. z.B. Frömberg (2006: 61): „Es lassen euch [d.i. Blumfeld, M.F.] auch die Leute nicht los, die von Blumfeld ‚Politik‘ erwarten.“

⁵ Vgl. Fuchs <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/893/74819/>: „Und jetzt also: die Blumfeld-Debatte.“

⁶ Dabei kann auf Vollständigkeit natürlich kein Anspruch gestellt werden, da die Diskussion auf diversen Websites und Foren wie stets extrem ausufernde und auch in den herkömmlichen Mainstreammedien in einer Breite geführt wurde, die hier nicht erschöpfend wiedergegeben werden kann.

Auf diesem Weg wird vielleicht mehr als eine nur das subjektive Empfinden der RezensentInnen widerspiegelnde Betrachtungsweise möglich und das Fehlen von „klassischer“ Sekundärliteratur zum Thema⁷ kompensiert.

2.1 Pop „vs.“ „E“-Musik

Eine erschöpfende Thematisierung der alten Unterscheidung zwischen E-Musik und populärer U-Musik kann hier natürlich nicht geleistet werden. Trotz der Problematik dieser Unterscheidung besteht wohl dennoch eine allgemein geteilte, vage Vorstellung darüber, was Popmusik ist und was eben nicht und dass Pop nach anderen Gesetzen produziert und rezipiert wird als die in Ermangelung eines besseren Begriffs hier einmal als „E“-Musik bezeichnete Musik, die eben nicht Popmusik ist.

Über das „wahre Wesen“ von Popmusik gibt es wahrscheinlich ebenso viele Meinungen wie Popmusikbegeisterte, das Folgende muss also notgedrungen eine subjektive Annäherung bleiben. Pop soll hier also verstanden werden als ein postmodernes, selbstreferentielles Spiel mit seinen Eigengesetzen, ein Betonen von Oberflächen, ein Stellen der Idee über das Handwerk. In einen relativ engen Formkorsett (relativ standardisierte Instrumentierung und musikalische Mittel) erzeugt Pop Innovation (die Pop ständig gebietet) nicht über originelle, komplexe Neuschöpfungen, sondern durch ein geschicktes Spiel mit den vorhandenen, bedeutungsbeladenen Versatzstücken, Zitaten, Sounds, Redeweisen und Haltungen, um zu immer neuen Aussagen zu kommen.⁸

Für eine Beschäftigung mit Pop ist also das Bewusstsein dafür unerlässlich, dass Pop eigenen und anderen (hier in aller gebotenen Kürze lediglich angetippten) Gesetzen gehorcht als zum Beispiel klassische Musik. Dass der Autor hier nicht nur mit interesselosem Wohlgefallen urteilen kann, sondern durchaus Begeisterung für Popmusik empfindet, soll an dieser Stelle auch nicht verschwiegen werden. Da Popmusik nach der oben skizzierten Auffassung aber immer nur dann gelingt, wenn RezipientInnen

ganz persönlich ein Werk vollenden und am eigenen Leibe bei hohem peinlichkeitsrisiko vorführen, inwieweit eine Platte gute Typen hervorbringt oder nicht und was man selber für einer ist⁹

sollte das eigentlich kein Manko darstellen.

⁷ Zwar gibt es (vor allem im angelsächsischen Raum, in letzter Zeit aber auch im Pop-Theorie-Entwicklungsgebiet Deutschland) durchaus brauchbare Überblicke und Einführungen in Popkulturtheorie wie etwa Dominic Strinatis „An Introduction to Theories of Popular Culture“ (London (u.a.), Routledge, 1996) oder der von Jochen Bonz herausgegebene Reader „Popkulturtheorie“ (Mainz, Ventil, 2002). Diese schon sehr weit fortgeschrittene theoretische Reflexion dringt aber meist nur zu vereinzelt in den aktuellen Popdiskurs ein, um eine allgemeine geteilte Arbeitsgrundlage zu bilden, die bei jeder (in Einzelbeobachtungen möglicherweise auch noch so treffenden) Rezension vorausgesetzt werden könnte. Es bleibt wohl nur das Beste aus diesem Zustand zu machen und wenigstens die eigenen Voraussetzungen offen zu legen und so einen halbwegs systematischen Diskurs über Pop zu führen zu versuchen.

⁸ Dieses hier nur angedeutete Konzept von Pop(musik) als komplexe Sprache mit eigenen Gesetzen wurde für den deutschsprachigen Raum zu Beginn der 80er Jahre von verschiedenen AutorInnen im Umfeld der Kölner Musikzeitschrift *Spex* entwickelt und z.B. von Diederich Diederichsen (halbwegs) systematisch beschrieben. Vgl. Diederichsen (1985: S.41f)

⁹ Diederichsen (2005: S.14)

In keinster Weise subjektiv ist allerdings der augenscheinliche Unterschied zu beispielsweise romantischen Gedicht-Vertonungen, dass im Fall von Blumfeld der Texter seine eigenen Texte selbst vertont und interpretiert. Nichtsdestotrotz kann man von einer Vertonung sprechen, da der seine Texte übrigens nicht als Gedichte, sondern als Songtexte bezeichnende¹⁰ Textschreiber Blumfelds, Jochen Distelmeyer, gemeinsam mit seiner Band Musik zu vorher geschriebenen Texten komponiert, auch wenn dabei nicht von einer romantischen Kongenialität gesprochen werden kann.

2.2 Politische Musik

Wollen wir die Angriffe auf Blumfeld, sich mit ihrer neuen Platte von ihrem früheren, politischeren Schaffen verabschiedet zu haben, untersuchen und somit die gesellschaftliche Relevanz der *Verbotenen Früchte* versuchen zu beurteilen, so benötigen wir zuerst eine Definition dessen, was „politische Musik“ eigentlich ausmacht.

Eine solche bietet der Musikwissenschaftler Helmut Rösing in seinem sehr überzeugend argumentierten Aufsatz *Wie politisch kann Musik sein?*¹¹. Rösing weist zuerst auf die „Nicht-Diskursivität“¹² und das daraus entstehende „Transzendenzpotential“¹³ von Musik hin. Musik ist eben anders als etwa verbale Texte nicht von vornherein diskursiv, d.h. mit einer klar benennbaren Bedeutung aufgeladen und bietet daher einen größeren Spielraum an Bedeutungen, die in sie hinein argumentiert werden können. Ob daraus nun folgt, dass Musik umso leichter (Musik ist, weil so deutungsoffen, diskursiv mit allem möglichen politischen Gehalt aufladbar) oder umso schwerer (Musik ist, weil so deutungsoffen, allem bodenständigen, realpolitischen Gehalt abhold) politisch sein kann, kann aber unterschiedlich beurteilt werden. Um hier nicht in Beliebigkeit abzuschlittern, definiert Rösing den Begriff „politische Musik“ als eine solche, die eine „Abweichung vom bürgerlichen Normalzustand‘ – rechts wie links“¹⁴ oder allgemeiner „gesellschaftliche Veränderung“¹⁵ zum Ziel hat.¹⁶

Welche Form dieses Anliegen am besten umzusetzen im Stande ist, wurde in der Musikwissenschaft in einem Spektrum von möglichst fortschrittlich-avantgardistisch (um Verdummung durch einfache Formen vorzubeugen) bis möglichst einfach-plakativ (um möglichst viele Menschen zu erreichen) ausführlich (und unergiebig) diskutiert. Speziell auf dem Bereich der Popmusik klafften hier die Meinungen stark auseinander: hier im Gefolge von Adornos Kulturindustriethese die AnklägerInnen, dort im Gefolge von Diederichsens Konzept der Dissidenz die ApologetInnen.¹⁷

¹⁰ Vgl. Distelmeyer im Interview mit Karg <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/299914>: „Ich seh' mich nicht als Poet. Ich bin ein Songschreiber, der in einer Band spielt.“

¹¹ Vgl. Rösing (2004).

¹² Ebd. S.157.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd. S.158.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Vgl. ebd. S.157f.

¹⁷ Vgl. ebd. S.158f.

Dieses letztlich schwer entscheidbare Problem umgeht Rösing, indem er „die gängige Trennung in ‚reine‘ Musik und ‚außermusikalische‘ Zutaten“¹⁸ aufhebt. Da Musik immer nur in bestimmten Kontexten existiert (und durch diese Kontexte immer mit Bedeutung aufgeladen wird, „rein“ also nie vorkommt), schlägt Rösing vor, unter Musik eben nicht nur „das musikalische Produkt“¹⁹, sondern auch

[...] die musikalische Produktionshandlung, die Vermittlungsschritte bis hin zur klingenden Realisation des musikalischen Produkts, die Rezeption und verschiedene Stadien der Weiterverwertung [zu] erfassen²⁰.

Stimmt nun die politische Intention auf der Produktionsseite mit dem semantischen (politischen) Gehalt des Produkts überein, spricht Rösing von *politischer Musik*. *Politisierte Musik* hingegen liegt bei einer solchen Semantisierung durch InterpretInnen und RezipientInnen vor. In beiden Fällen ist für eine adäquate Rezeption jedoch ein gemeinsames Referenzsystem aller Beteiligten unerlässlich, ansonsten kann es zu politisch missverstehenden Rezeptionen kommen. Etwas einfacher gesagt: MusikproduzentInnen haben die politische Bedeutung ihrer musikalischen Hervorbringungen nicht allein in der Hand (die RezipientInnen eigentlich auch nicht, wenn sie auch ein musikalisches Produkt entgegen seiner Intention vereinnahmen können, womit ihm de facto die vereinnahmte Bedeutung zukommt).²¹

Rösing fordert daher, dass eine Analyse von Musik also jede Variable des musikalischen Zirkulationsprozesses (ProduzentInnen, Produkt, InterpretInnen, RezipientInnen, Kontext...) möglichst genau erfasst, um so die Nicht-Diskursivität der Musik adäquat in einen Diskurs zu bringen. Weil die (politische) Bedeutung von Musik eben nicht feststeht, ist bei der Beurteilung von politischer (oder politisierter) Musik besondere Sorgfalt am Platz.²²

Das kritische Potential von aktueller Popmusik untersucht auch Olaf Karnik²³. Karnik geht aus vom Befund, dass Pop mittlerweile längst zur „Leitkultur“²⁴ geworden ist und sich also nicht länger als a priori gegenkulturell oder subversiv (und damit politisch im Sinne Rösings) verstehen kann. Vielmehr wird

mit Hilfe von Pop Konformismus erzeugt [...], der sich zugleich als das Gegenteil zu verkaufen weiß.²⁵

Vor diesem Hintergrund muss eine politisch intendierte Popmusik beständig aufpassen, nicht zur Bestätigung der eigentlich angeklagten Verhältnisse zu verkommen, die

¹⁸ Ebd. S.160.

¹⁹ Ebd. S.161.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. ebd. 160ff.

²² Vgl. ebd. S.165f.

²³ Vgl. Karnik (2003).

²⁴ Ebd. S.103.

²⁵ Ebd.

lediglich als frischer ‚Content‘, oder neuer Semantisierungsschub für einen schlaffen und selbstbezüglichen Ästhetizismus innerhalb der Popkultur²⁶

rezipiert werden würde. Die Umdeutung des Kleidungsstils der RAF zur hippen Mode Anfang des neuen Jahrtausends stellt hier nur ein willkürliches Beispiel aus einer langen Reihe von Vereinnahmungen von fundamentaler Kritik durch eben die Verhältnisse, die kritisiert werden sollten.²⁷

Karnik sieht grob vereinfacht zwei Strategien, dennoch politische Musik zu erarbeiten: „Text zur Musik und Musik als Text“²⁸. Im ersten Fall wird die politische Botschaft durch den Text (meist als Klartext) transportiert und der Musik kommt nur die Funktion als „Transportmittel“²⁹ zu. Im zweiten Fall (den Karnik für wirkungsvoller hält) wird die Musik selbst zum Bedeutungsträger des politischen Protests. Eine neue Aussage ist demnach nur durch eine neue musikalische Form möglich. Durch ein gezieltes Überschreiten von (Sub-)Genre Grenzen werden auch die zu (Sub-)Genres zugeordneten sozialen Gruppen und Verhaltensweisen überwunden und können neue Einsichten (in politische Zusammenhänge) gewonnen werden.³⁰

Karnik beantwortet also die von Rösing noch im vagen gelassene Frage, welche Form politische Musik annehmen kann, mit den zwei Grundstrategien *Text zur Musik* und *Musik als Text*. Wir müssen im Folgenden also sowohl die musikalischen als auch die textlichen Elemente³¹ von *Verbotene Früchte* vor dem Kontext und Rezeptionsraum des aktuellen Popdiskurses untersuchen, um zu sinnvollen Aussagen darüber zu gelangen.

Musik mit Worten zu beschreiben ist, wie Rösing es mit dem Begriff der Nicht-Diskursivität von Musik sagt, zwangsläufig nur ein hilfloses Herumtapsen mit meist wenig treffenden Metaphern. Trotzdem soll hier nicht der Umweg über das Zitieren von Partituren gegangen werden, zum einen, weil man aus literaturwissenschaftlicher Perspektive dabei nur dilettieren könnte, zum anderen, weil es wie in Abschnitt 2.1 *Pop „vs.“ „E“-Musik* geschildert, der Sache nicht angemessen ist, wenn man Popmusik nur mit Notenzeichen beschreiben wollte.

²⁶ Ebd. S.105.

²⁷ Vgl. ebd. S.103ff.

²⁸ Ebd. S.105.

²⁹ Ebd. S.115.

³⁰ Vgl. ebd. S.105ff.

³¹ Der literaturwissenschaftliche Zugang dieser Arbeit bringt jedoch ein gewisses Überbetonen der textlichen Komponente fast zwangsläufig mit sich.

3. „Die neuen Lieder, die du spielst“ - Verbotene Früchte

3.1 „Die Moral der Geschichte“ - Blumfelds Werdegang und die Hamburger Schule

Um die Aufregung über *Verbotene Früchte* zu verstehen, muss man deren Werdegang als Band und das Umfeld, aus dem sie stammen, kennen. Die Band Blumfeld wurde im Jahr 1990 gegründet, der Name stammt von der gleichnamigen Erzählung von Franz Kafka. Neben diversen anderen, kurzfristigeren Mitgliedern bilden der Texter, Sänger und Gitarrist Jochen Distelmeyer und Andre Rattay (Schlagzeug und Tasteninstrumente) den fixen Kern des Ensembles.³²

Zur Zeit der ersten Veröffentlichungen von Blumfeld wurde das Subgenre *Hamburger Schule* zur Bezeichnung für deren Musikstil geprägt. Mit *Hamburger Schule* bezeichnete man in Anlehnung an die Frankfurter Schule eine Reihe von in den frühen Neunzigern in Hamburg ansässigen Bands. Der Begriff beschreibt weniger einen bestimmten musikalischen Stil (die einzelnen Gruppen klingen durchaus sehr unterschiedlich, wengleich eine gitarrenlastige Mischung aus Punk/New Wave-, Brit-Pop- und US-Indie-Elementen vorherrschte), sondern fasst vielmehr deren textlichen Zugang ins Auge: statt auf die meist handwerklich recht einfach gestrickte (bis dilettantisch gespielte) Musik legten diese Bands hohes Gewicht auf die Beschäftigung mit und Kritik an gesellschaftlichen Belangen sowie Kritischer Theorie oder französischem Theorieimport. Die rund um das Label *L'Age D'Or*³³ sprießenden und untereinander persönlich bekannten Acts stellten ein postmodernes Spiel mit Zitaten und konzeptuelle Überlegungen über das möglichst virtuose Beherrschen ihrer Instrumente. Die meisten Bands der *Hamburger Schule* waren mit dieser Etikettierung nicht besonders glücklich, da sie es (durchaus berechtigterweise) als unzulässig und verzerrend empfanden, aus oberflächlichen Ähnlichkeiten (Gitarrenbands aus Hamburg) ein Subgenre zu konstruieren, das die Unterschiede zwischen den einzelnen Bands verleugnete. Eine besserer, offenerer Begriff, der sich jedoch nicht allgemein durchsetzte, wäre *Diskurspop*, der in seinem weiteren Assoziationsraum das gemeinsame Anliegen dieser Bands gut fasst: Musik zu machen, die gesellschaftliche Diskurse aufnimmt, verarbeitet und anstößt.³⁴

Darüber hinaus war den (größtenteils aus der damals künstlerisch stagnierenden Punkszene stammenden) AkteurInnen der *Hamburger Schule* eine linke (bis

³² Vgl. Klug <http://www.blumfeldonline.de.vu/>.

³³ <http://lado.de/>.

³⁴ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger_Schule_%28Popmusik%29. Obwohl Wikipedia ansonsten nur sehr begrenzt zitierfähig ist, bietet der Artikel zur Hamburger Schule hier einen idealen Beleg. Diese sehr disparate Strömung wurde und wird von unterschiedlichen Seiten nämlich naturgemäß subjektiv sehr verschieden empfunden und so könnte ihr Wesen und ihre Geschichte nur aus subjektiven Einzeldarstellungen oder über Jahre verstreute Rand- und Nebenbemerkungen in Musikmagazinen, Fanzines etc. erschlossen werden. Da erscheint das kollektive Gedächtnis der freien Enzyklopädie (im Vergleich mit der eigenen, subjektiven Erinnerung des Autors) doch als die bessere Quelle.

linksradikale), antikapitalistische, antinationalistische, antideutsche Einstellung gemeinsam.³⁵ In diesem Zusammenhang überrascht es vielleicht, dass die Bands der *Hamburger Schule* auf deutsch sangen. Deutsch galt zudem nämlich zu Beginn der 90er nach einer kurzen, übersättigenden Dominanz im Zuge der so genannten Neuen Deutschen Welle in den später 80ern allgemein als vollkommen unmögliche Sprache für Popmusik. Trotzdem (oder gerade deswegen) wurde auf Deutsch gesungen, um sich von der damaligen Mainstream-Popmusik abzugrenzen und zu signalisieren, dass diese Musik keine abgehobene, für die Charts produzierte, sondern eine für einen ganz bestimmten, engen Diskursraum und HörerInnenkreis sein sollte. Dieser HörerInnenkreis weitete sich jedoch sehr schnell auf ein viel größeres, junges, meist studentisches Publikum und die führenden deutschen PopkritikerInnen aus, bis die *Hamburger Schule* selbst zum neuen Mainstream im anspruchsvollen deutschen Pop aufgestiegen war.³⁶

Blumfeld selbst kam innerhalb der *Hamburger Schule* eine zentrale Stelle zu. Sie galten seit ihren Alben *Ich-Maschine* (1992) und *L'Etat Et Moi* (1994) als die intellektuelle, ernste, schwierige Band der Bewegung. Distelmeyers sperrige, anspielungs-, umfang- und voraussetzungsreiche Textcollagen thematisierten ständig das Unbehagen eines (durchaus zu Identifikation mit dem Sänger einladenden) Ichs, das der bestehenden Gesellschaft Wut und Ablehnung entgegen bringt, seinen eigenen Voraussetzungen aber auch stets ängstlich zweifelnd gegenüber steht. Die Radikalität dieser Textungetüme wurde von verzerrten Gitarren, drückenden Bässen, ungestüm wuchtigem Schlagzeug und vor allem Distelmeyers unverkennbarem, mal bestimmt, zornig-stakkatoartig sprechenden, mal melodios-zarten Gesang unterstrichen.

Mit ihrem 1999er Album *Old Nobody* kam die Kehrtwende von dieser Form: liebliche, harmonische, fast schlagerartige Melodien und Arrangements umspielten auf den ersten Blick stärker auf ein Ich samt seiner zwischenmenschlichen Sphäre konzentrierte Texte, die sich bei genauerer Betrachtung als ebenso politisch brisant wie das Frühwerk erwiesen. Publikum und Kritik wurden von diesem Stilwechsel tief gespalten. Bis heute polarisieren Blumfeld wie kaum eine andere Band: es gibt praktisch nur mehr eingeschworene Blumfeldfans³⁷ oder scharfe KritikerInnen der Band. Nach zwei von diesen zwei Lagern dementsprechend entweder stürmisch jubelnd oder entsetzt verdammend aufgenommenen Langspielplatten, entzündete das aktuelle, wieder eine

³⁵ Vgl. z.B. Walter <http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>: „Blumfeld sind nämlich - es muss hier mal in aller uneleganten Klarheit gesagt werden - eine linke Band. Seit Jahren wehren sie sich gegen jede Vereinnahmung für die nationale Sache, gegen die wiederholten Versuche, Blumfeld zum Aushängeschild einer spezifisch deutschen Pop-Coolness zu machen.“

³⁶ Vgl. ebd. und Begemann <http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/17.09.2004/1360729.asp>.

³⁷ In subkulturell interessierten Kreisen galten und gelten Blumfeld oft als eine zentrale Welterklärungsautorität und entscheidender Faktor in der eigenen Sozialisation, was die Emotionalität, mit der Blumfeldplatten häufig diskutiert werden, erklären kann. Vgl. dazu z.B. Walter <http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>: „Ihre [d.i. Blumfelds, MF] Platten sind Wegmarken deutscher Biografien seit dem Mauerfall.“ oder die sich speziell dem Aspekt der Blumfeldsozialisation widmenden Rezensionen von Rapp und Frank: <http://www.taz.de/pt/2006/04/25/a0124.1/text>.

Kehrwende in der Bandgeschichte darstellende Album *Verbotene Früchte* wieder eine Debatte, die mit dem Streit um *Old Nobody* vergleichbar ist.³⁸

3.2 „Kannst du mal versuchen“ - Verbotene Früchte

3.2.1 Natur vs. Kultur

Das bei *Verbotene Früchte* zuerst ins Auge springende Element ist (schon im Namen der Platte angedeutet) die Konzentration auf Naturphänomene. Das Cover zeigt einen Kupferstich einer Mombinpflaume³⁹ (siehe Abb.1, S.11) und auch das übrige Artwork der Platte (sowie der ersten Singleauskoppelung *Tics*) beschränkt sich neben kleinen Porträtbildern der Musiker auf Kupferstiche von Pflanzen, die teils mit Insekten bevölkert sind. Auf den ersten Blick dominieren auch bei den Texten der Platte die Naturmotive. Von den dreizehn Songs beziehen sich sieben schon im Titel auf Phänomene aus dem Bedeutungsraum Natur.⁴⁰ Von diesen Hinweisen auf die Fährte gebracht, erscheint die Platte zunächst wirklich nur als eine Schilderung von Natureindrücken. *Schnee* beschreibt einen Wintermorgen:

Noch trägt die Welt ihr weißen Kleid / die Nacht hat alles zugeschnit / Ich steh am Fenster da /
Und schau auf den Schnee [...] Die Möwen, sie kreisen in Scharen vorm Fenster⁴¹

Der Apfelmann schildert die Tätigkeit eines um seine Obstbäume sorgenden Apfelbauers:

Der Apfelmann in seinem Garten / Hat keine Zeit sich auszuruhen / Er sieht die Apfelbäume
warten / Und weiß, es gibt noch viel zu tun / Bevor die ersten Knospen sprießen / Umsorgt er
Beete, Busch und Strauch / Und wenn sie in die Höhe schießen / Dann kümmert er sich darum
auch⁴²

Folgt man dieser Rezeptionserwartung, setzt sich der Blick auf Tiere und Pflanzen über das ganze Album fort. Dieser Fokus auf „Naturlyrik“⁴³ wurde auch von den RezensentInnen aufgenommen:

Im ersten Lied kreisen Möwen, eine Krähe hackt den Schnee, am Ende lässt Distelmeyer die Raben ziehen. Dazwischen defiliert die komplette Besatzung von Noahs Arche vorüber: Kühe und Schafe, Löwen und Tiger, Qualle, Mondfisch und Gnu dazu. Nicht zu kurz kommt auch die Flora: Rhododendron und Apfelbaum, Goldwolfsmilch und Alpenveilchen, Hyazinthen und Vergissmeinnicht.⁴⁴

Und jetzt zieht es Distelmeyer hinaus, ins Offene, auf Feld und Wiese. Dorthin, wo die Wälder rauschen und die Bächlein murmeln und sich Fuchs und Hase Gute Nacht sagen.⁴⁵

³⁸ Vgl. Klug <http://www.blumfeldonline.de.vu/> und <http://www.blumfeld.net/html/discografie.html>.

³⁹ Alle Kupferstiche des Artworks stammen von Maria Sybilla Meria, die im 17. Jahrhundert von Frankfurt nach Südamerika gefahren ist, um dort Kupferstiche zu Pflanzen und Tieren anzufertigen. Vgl. Lütz <http://www.laut.de/vorlaut/feature/01890/index.htm>.

⁴⁰ Die entsprechenden Titel: *Schnee*, *Der Apfelmann*, *Tiere um uns*, *Schmetterlings Gang*, *Der Fluß*, *Atem und Fleisch*, *Ich fliege mit Raben*.

⁴¹ Zitiert nach dem Booklet von *Verbotene Früchte*.

⁴² Ebd.

⁴³ Müller <http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>.

⁴⁴ Walter <http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>.

⁴⁵ Fuchs <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/893/74819/>.



Abb.1: Frontcover *Verbotene Früchte* (von <http://blumfeld.de/>)

Diese Hinwendung zur einfachen, (auf den ersten Blick) nicht mehr weiter reflektierenden Beschreibung der Natur wurde von vielen KritikerInnen als Abwendung von Blumfelds früherer politischer Brisanz interpretiert und dementsprechend negativ bewertet. Klaus Walter fasst die Debatte recht treffend zusammen.

Schon werden [...] fertige Phrasen gedroschen. ‚Wo bleibt das Politische?‘ Weil auf den ersten Blick kein Song wie *Diktatur der Angepassten* [ein sehr direkter Protestsong auf *Testament der Angst*, M.F.] zu entdecken ist, wird der ‚der Rückzug ins Private‘ kritisiert. Komischerweise besonders laut aus der feingeistigen Abteilung von Blättern, deren Politik- und Wirtschaftsressorts genau das repräsentieren, was Bands wie Blumfeld seit 15 Jahren bekämpfen.⁴⁶

So urteilt die feingeistige Abteilung der Süddeutschen zum Beispiel:

Wie gesagt: Das Problem ist nicht, dass Distelmeyer jetzt die Natur betrachtet. Das Problem ist, dass der Erkenntnisgewinn so kümmerlich ist. Zu Schnee fällt ihm ein, dass er weiß ist. Zu Tieren fällt ihm ein, dass es viele verschiedene gibt. Und Flüsse, das hat Jochen hart recherchiert und messerscharf analysiert, fließen! Heidewitzka, Herr Kapitän!⁴⁷

Oliver Fuchs fordert hier von Poptexten, wenn sie ihm schon nicht die zuerst eben doch implizit eingeklagten politischen Klartexte bieten können, also zumindest eine Komplexität ein, die er von *Verbotene Früchte* nicht erfüllt sieht, ohne dabei zu weiter zu reflektieren, ob nicht allein der Tatsache, dass eine für politische Texte bekannte Popgruppe solche Texte vertont, eine politische Bedeutung zukommt. Fuchs, enttäuscht davon, keine eindeutigen politischen Aussagen zu finden und mit den entwaffnend

⁴⁶ Müller <http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>.

⁴⁷ Fuchs <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/893/74819/>.

einfachen Texten überfordert, kommt zu dem apodiktischen Schluss: „[...] die Texte sind größtenteils banal, wenn nicht total banane.“⁴⁸

Die RezensentInnen deuteten Blumfelds/Distelmeyers Hinwendung zur Naturbeobachtung also größtenteils kurzschlüssig als „Weltflucht“⁴⁹, als „[...] Rückzug ins Private, oder gar in die Verspießerung [...]“⁵⁰. Ähnliche Vorwürfe waren ja auch bei *Old Nobody* schon erhoben worden. Distelmeyer konterte damals ungewohnt klar⁵¹.

Zu ‚Rückzug ins Private‘ würde ich folgendes sagen: ich empfinde das als ein Problem, diesen Begriff, weil der sagt, [...] das ist ein Rückzug, also die Flucht vor irgendwas, was kompliziert und anstrengend ist, ins Private, als wäre das Private einfach, weniger kompliziert und weniger konfliktreich; niemand lebt so. Nach wie vor gilt, auch für die Band, dass halt diese extrem klare Trennung zwischen Privatem und Politischem, dass ich die so nie ziehen würde.⁵²

Nichtsdestotrotz zog die Kritik diese von Distelmeyer problematisierte Trennung⁵³. An manchen Orten wurde das Aufgreifen der Natur als Bezugspunkt für die Texte sogar als ein Aufgreifen von romantischer Lyrik verstanden, was Distelmeyer jedoch verleugnete.

Spiegel: Dürfen wir trotzdem staunen, dass Sie in einem der neuen Lieder ‚Kleines Lied liegt in der Luft, ist in allen Dingen‘ singen und damit auf die Zeile ‚Schläft ein Lied in allen Dingen‘ des Romantikers Joseph von Eichendorff anspielen?

Distelmeyer: Das ist nur ein Zufall. Ich habe erst durch Interviews erfahren, dass das an Eichendorff erinnert. Jetzt fragen mich Journalisten also nach der Romantik, aber leider bin ich mit dieser Literaturgattung nicht vertraut. Ich lasse sie mir aber gern erklären und werde mich einlesen, wenn ich mal Zeit habe.⁵⁴

Die Tiere und Pflanzen auf *Verbotene Früchte* sind eben keine symbolhaften Metaphern für irgendetwas anderes⁵⁵ (wie man es in der Lyrik erwarten würde, als die Blumfelds Texte entgegen Distelmeyers Selbstbeschreibung irgendwie ja doch rezipiert werden). Die Natur steht nicht für irgendeine Transzendenz wie in romantischen Naturkonzepten.

Mich interessierte die Frage, was passiert, wenn wir irgendwelche Möwen, die selbst über keinerlei Geschichte verfügen, beobachten und zum Teil unserer Erzählung machen. [...] Ich fand sehr einleuchtend in der Joseph-Conrad-Verfilmung ‚Apocalypse Now‘, wie Marlon Brando am Ende dasitzt und sagt: ‚Ich habe das Grauen gesehen.‘ Ein sehr gelungener Kommentar auf die unseren Blick auf die Welt fundierende romantisch-technokratische Perspektive. Denn genau mit dieser Erwartung, die Colonel Kurtz an den Dschungel stellt - ich gucke da hinein, befrage die

⁴⁸ Fuchs <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/893/74819/>.

⁴⁹ Müller <http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>: „Weltflucht als Programm“.

⁵⁰ Pieper <http://fm4.orf.at/connected/213000/main>.

⁵¹ Zur aktuellen Platte fehlen solche ganz klaren Erläuterungen auf dieser Ebene durch Distelmeyer in auffälliger Weise.

⁵² Distelmeyer in einem Interview anlässlich der Platte *Old Nobody* auf Radio Fritz (Berlin) (meine, leicht geglättete Transskription).

⁵³ Eine strikte Trennung zwischen Natur und Kultur (und Politik als Teil der Kultur ohne Überlappung mit der Natur) lehnt Distelmeyer ebenfalls ab: „Nur weil Naturphänomene beschrieben werden, heißt es noch nicht, dass es um Natur geht“. Distelmeyer im Interview mit Buchner: <http://www.stern.de/unterhaltung/musik/:Blumfeld-Interview-In-Dingen-Lied-/560604.html>.

⁵⁴ Dallach & Höbel <http://blumfeld.bl.ohost.de/downloads/010.pdf>. Wie glaubwürdig Distelmeyers Unwissenheit bei dessen doch recht weitem Bildungshorizont ist, wäre wieder eine andere Frage.

⁵⁵ Vgl. dazu auch Distelmeyer im Interview mit Buchner <http://www.stern.de/unterhaltung/musik/:Blumfeld-Interview-In-Dingen-Lied-/560604.html>: „Ich wollte, was die Texte betrifft, sehr realistisch sein. Ich singe, was ich sehe. Wenn der Briefträger sich seinen Weg durch den Schnee bahnt, wird gesungen, der Briefträger bahnt sich seinen Weg“.

Wildnis nach einem Sinn für mein Tun - scheitert er komplett. Der ‚Horror‘ ist, dass die Natur nicht antwortet. Maximal: Pchuiii- huiii- huiii.⁵⁶

Distelmeyers Konzept von Natur korrespondiert also nicht mit dem der Romantik. Natur ist für ihn nur ein zunächst einmal nur fremd⁵⁷ und bedeutungslos empfundener Raum, in den ein (aus dem Raum der Kultur stammendes⁵⁸) Subjekt Bedeutungen hineinzuprojizieren versucht. Die Möwen sind nun aber eben nicht mehr, als sie sind, sie antworten nicht, sie eignen sich nicht für eine symbolhafte Aufladung. Kultur kann aus dem vergeblichen Interpretieren-Wollen der Natur also nur eine Erkenntnis über sich selbst erlangen, nur ihre misslungenen Projektionen, ihr misslungenes Suchen einer Geschichte betrachten. Dass eine so gedachte Beschäftigung mit Natur ihre politische Komponente hat, liegt auf der Hand.

3.2.2 Politik vs. Pop 2006

Hört man sich mit dieser umgekehrten Erwartungshaltung die *Verbotenen Früchte* noch einmal an, fallen im Dickicht der Flora und Fauna gut versteckte, bisher unbeachtete Aspekte auf.

Immer dieselbe alte Litanei / Ich trag' mein Kreuz und schrei meinen Schrei / Die Leute jobben und wohnen / In verkümmerten Zonen / Und finden nichts dabei / Die Götter sind korrupt / Das Leben ist nicht fair / Der Himmel ist kaputt / Die Träume stehen leer / Die Wahrheit tut oft weh / Das klingt vielleicht banal / Doch so, wie ich es seh' / - Es ist nicht egal⁵⁹

Auch in einem ersten Durchlauf als naive, harmlose Beobachtungen abgetane Zeilen wie „Tiere um uns – Sind keine besseren Menschen / In ihrer Welt gilt des Stärkeren Recht“⁶⁰ werden als direkter Kommentar zu gesellschaftlichen Belangen lesbar.

An dieser Stelle lohnt ein Blick auf die Form der Kritik an gesellschaftlichen Missständen, wie sie derzeit ansonsten im deutschsprachigen Pop gepflegt wird. Die im Abschnitt 3.1 „Die Moral der Geschichte“ - *Blumfelds Werdegang und die Hamburger Schule* skizzierte Entwicklung, die zu einer neuen Welle an deutschsprachiger Popmusik führte, blieb natürlich nicht bei Bands wie Blumfeld stehen. Eine Reihe jüngerer, sich diffus auch meist irgendwie als links (oder zumindest gegenkulturell) verstehender, auf deutsch singender Bands etablierte sich, darunter zum Beispiel auch MIA, die mit einem patriotischen Bekenntnis zu Deutschland (bei gleichzeitigem diffus widerspenstig-gesellschaftskritischem Nimbus) aufzufallen wussten. Blumfeld distanzieren sich von diesen Tendenzen sehr deutlich.⁶¹ Auch im Musikjournalismus wurden kritische Stimmen

⁵⁶ Distelmeyer zitiert nach Müller <http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>.

⁵⁷ Vgl. z.B. „Ich red´ von Tieren, wie sie jeder kennt / Sie leben um uns, doch sie sind uns fremd [...] / Tiere um uns – Auf dem blauen Planeten / Leben in ihrer eigenen Welt“ aus *Tiere um uns*, zitiert nach dem Booklet von *Verbotene Früchte*.

⁵⁸ Bezeichnend ist ja auch, dass Distelmeyer zur Beschreibung seines Zugangs zur Natur zuerst ein Vergleich aus einem Film (also aus dem Bereich der Kultur) einfällt.

⁵⁹ Aus *Tics* (der ersten Singleauskoppelung und einem damit auch nicht ganz unzentralen Stück von *Verbotene Früchte*), zitiert nach dem Booklet von *Verbotene Früchte*.

⁶⁰ Aus *Tiere um uns*, ebd.

⁶¹ Sie veröffentlichten sogar ein Statement zum Anlass auf ihrer Website: http://skyeveliner.endorphin.ch/blumfeld_stellungnahme.html. Offenbar war das immer noch nicht deutlich

laut, die neben dem Verdammten dieser neo-nationalistischen Anklänge auch davor warnen, dass bei diesen jungen Bands die gesellschaftskritischen Anliegen zu einer „leeren Sprache“⁶², zu „Slogans“⁶³ gerännen, die weniger dem (politischen) Anliegen selbst dienen, als vielmehr der Absicht, Geld mit dem subversivem Gehabe zu verdienen, beziehungsweise diese Klartextformeln nur ein „preaching to the converted“⁶⁴ darstellten, also nur die ohnehin schon Gleichgesinnten erreichen würden.⁶⁵

Diese inflationäre (kommerziell übrigens äußerst erfolgreiche), meist im oberflächlichen verbleibende Gesellschaftskritik im deutschsprachigen Pop samt ihrer nationalistischen Verirrungen führte nun dazu, dass

[...] die Sprache, die Alternativen diskutieren könnte, verschwindet [...] mit den vielen Bands, die scheinbar Alternativen verheißen. [...] Was bleibt sind leere Hüllen, die sich ihrer Posen nicht bewusst sind. Anders ausgedrückt: Fern der Geschichte kann jeder lustig losplappern.⁶⁶

Vor dieser Folie ist Blumfelds scheinbarer Rückzug ins Reich der Natur in Wahrheit ein Vorstoß in die letzten Gebiete, wo in deutscher Zunge noch ein Dagegensein angemeldet werden kann, das nicht sofort nur als schicker, vermarktbarer, „frischer ‚Content‘“⁶⁷ in die Mainstreamkultur vereinnahmt werden kann.⁶⁸ So ist Blumfelds „Weltflucht vielleicht die letzte politische Bastion“.⁶⁹

Ohne sich vom Text zu entfernen, lässt sich *Verbotene Früchte* also auch dezidiert politisch lesen.

Alle lachen über den Apfelmann. Doch was tut der Apfelmann? Er pflegt sorgsam jene Kreationen und Vielfältigkeiten, die er benennen kann. Deshalb muss er um sie wissen. ‚Artenvielfalt‘ und ‚Detailwissen‘ sind konstruktive Gegenargumente zu dem, was der globale Markt produziert.⁷⁰

Einer auf Standardisierung und Einfachheit ausgerichteten Alltagswelt wird also Vielfalt und genaue Beobachtung entgegengestellt. Blumfeld gelingt das Kunststück,

den Reichtum der Erfahrungen als Reichtum [zu] begreifen, ohne alle drei Minuten politische Wasserstandsmeldungen durchgeben zu müssen.⁷¹

Eine bei einem ersten Durchhören harmlose Aufzählung verschiedener (teilweise heute schon seltener) Apfelsorten wie beim angesprochenen Lied *Der Apfelmann* ist in Wahrheit nichts weniger als eine scharfe Kritik an „der formathaften Industrialisierung des agrarkulturellen Apfelanbaus“⁷².

genug, da zum Beispiel Andreas Borcholte Blumfeld in seiner Rezension „Koalition des Stillstands“ in genau den Kontext einreicht, von dem sie sich hier distanzieren. Vgl. Borcholte <http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,412306,00.html>.

⁶² Tepel (2006: S.68).

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd. Aus Gründen der Prägnanz kann in diesem Rahmen diese hier kritisierte Entwicklung leider nur angedeutet und mehr behauptet als empirisch belegt werden.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Karnik (2003: S.105).

⁶⁸ Vgl. Tepel (2006: S.68).

⁶⁹ Müller <http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>.

⁷⁰ Tepel (2006: S.68).

⁷¹ Walter <http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>.

⁷² Distelmeyer im Interview mit Frömberg (2006: S.58).

Jonagored, Novajo / Elstar, Karmijn, Rubi / Winterprinz, Ontario / Gravensteiner, Fuji / Berlepsch, Melrose, Ida Red / Kannst Du mal versuchen / Und Geheimrat Oldenburg / Für den Apfelkuchen⁷³

Den Gegenwurf, dass eine solche indirekte Kritik eine sehr Elitäre sei, konterte Distelmeyer schon anlässlich *Old Nobody* damit, dass eben keine einfachere Form möglich sei, was im Angesicht des oben attestierten Verbrauchseins der alten Parolen weiterhin Gültigkeit besitzt.

Das Problem ist ja, dass man, wenn man gegen Kapitalismus ist, [...] das Problem darin besteht, dass man selbst kapitalistisches Subjekt ist. Und da fängt das ja schon an: Wie kann man dazu eine Form von Widerstand finden? Wie rechtfertigt man dann die Protesthaltung, die man einnimmt?⁷⁴

3.2.3 Vertonung der Kritik

Musikalisch ist *Verbotene Früchte* vielleicht noch am ehesten kurz zu charakterisieren mit „spektakulär unspektakulär“. Von bizarren Einfällen wie etwa an die Beatles denkende Chöre und Händeklatschen (*Der Apfelmann*) oder Sitarbegleitung (*Schmetterlings Gang*) dominiert vor allem die akustische Gitarre, die sehr einfache, meist harmonisch-heitere Melodien spielt. Auch hier kann dieses Betonen der (in ihrer Ungewohntheit fast wieder verstörend klingenden) Schlichtheit und Einfachheit als klarer Gegenentwurf zum derzeit populären breiten Popsound gelesen werden.

So werden die von Karnik anlässlich ihres Albums *Testament der Angst* noch für eine kurzschlüssige „Anklagerhetorik“⁷⁵ kritisierten Blumfeld auch seiner Forderung gerecht, der zweiten von ihm genannten Strategie *Musik als Text* Folge zu leisten und durch die Verweigerung von „Genrekategorisierungen“⁷⁶ auch auf musikalischer Ebene eine kritische Botschaft zu transportieren, die aufgrund ihrer Offenheit HörerInnen aller möglichen Popsparten anzusprechen im Stande ist.⁷⁷

So argumentiert auch Distelmeyer selbst, der die zu einfache Gleichsetzung von kritischer Musik mit harter, lauter Musik und die darin implizierte Unterstellung, Blumfelds neuere Platten könnten aufgrund ihrer zurückhaltenderen musikalischen Machart schon nicht kritisch sein, negiert:

In den letzten Jahren haben sich auch viele unserer Fans beklagt, wir seien nicht mehr hart genug. Ich habe nichts gegen Härte im Sinne von Sound oder Spielweise. Aber die in der Musikkritik immer gern vorgenommene Gleichung, wonach eine verzerrte, laute Gitarre gesteigerten Protest und Authentizität bedeute, akzeptiere ich nicht. Derartige Konzepte von Härte, Kraft und Stärke sind für mich auch über die Musik hinaus Teil eines irrwitzigen Aberglaubens.⁷⁸

⁷³ Aus: *Der Apfelmann*, zitiert nach dem Booklet von *Verbotene Früchte*.

⁷⁴ Distelmeyer in einem Interview anlässlich der Platte *Old Nobody* auf Radio Fritz (Berlin) (meine, leicht geglättete Transskription).

⁷⁵ Karnik (2003: S.109).

⁷⁶ Ebd. S.118.

⁷⁷ Vgl. ebd. S.109ff.

⁷⁸ Distelmeyer im Interview mit Dallach und Höbel <http://blumfeld.bl.ohost.de/downloads/010.pdf>.

4. „Von der Schwierigkeit, ‚Nein‘ zu sagen“ - Fazit

Es bleibt zu hoffen, dass durch die Einordnung von *Verbotene Früchte* in den Kontext der Bandgeschichte Blumfelds und des aktuellen Stands des Popdiskurses im deutschsprachigen Raum das gesellschaftlich relevante, kritische Potential der Platte nachvollziehbar angedeutet und damit die Kurzschlüssigkeit von Vorwürfen eines Rückzugs von Blumfeld in einen leeren, beziehungslosen Ästhetizismus deutlich gemacht wurde. Dabei will es so scheinen, als könne politischer Protest im System der Popmusik momentan nur über den Umweg, den *Verbotene Früchte* geht (oder andere Umwege), erreicht werden. Die Frage nach der Wirksamkeit der Artikulation von Unbehagen an gesellschaftlichen Zuständen durch Musik im Allgemeinen (oder weiter gedacht durch jegliche kulturelle Äußerungen) und in diesem speziellen Fall ist damit natürlich noch nicht einmal gestellt worden. Auch hier bleibt nichts, als zu hoffen, dass ein genaues Beobachten und Benennen (gewissermaßen das zur Sprache finden), wie es beispielsweise auf *Verbotene Früchte* vorgemacht wird, bei den RezipientInnen zu Erkenntnissen führt (aus denen sie dann auch entsprechende Handlungen ableiten) und so Popmusik entgegen Adornos berühmter, pessimistischer Kulturindustriethese doch nicht nivellierend-affirmativ, sondern aufklärerisch-subversiv wirken kann.

Eine Betrachtung wie diese hebt natürlich teils recht weit vom Text und Musik der CD ab, da der Kontext aber eben auch nicht unwesentlich für eine adäquate Rezeption eines Popalbums ist und irgendein Fokus eben gesetzt werden muss, erscheint dieses Vorgehen legitim. Damit soll nicht gesagt sein, dass nicht auch andere Lektüren von *Verbotene Früchte* sinnvolle und schöne Früchte tragen können. Wer weiß, wohin es zum Beispiel eine Interpretation als Anknüpfung an die romantische Liedtradition verschlagen hätte. Unter anderem besteht ja auch ein Aspekt der Faszinationskraft von Popmusik darin, dass sie grundsätzlich den RezipientInnen so viel Handlungsspielraum übrig lässt und (fast) jeder Interpretation offen steht. Und auch das wurde bislang noch verschwiegen: *Verbotene Früchte* ist zuallererst einmal auch einfach (oder eben nicht einfach) ein ganz großes Popalbum, das zum Beispiel Alexander Lazarek sogar zu Vergleichen mit Beatles-Alben anspornte.⁷⁹

Vor allem reizt Distelmeyer hier seine größte Stärke aus: den Raum dessen, was in deutscher Sprache in Popmusik möglich erscheint, beständig zu erweitern und sich dabei schonungslos aller „Rüstungen“⁸⁰ zu entledigen und in Sprache und Musik gerade durch eine kompromisslose Einfachheit den HörerInnen so nahe zu kommen, dass viele KritikerInnen entweder peinlich berührt zurückschrecken, oder den Verdacht äußern,

⁷⁹ vgl. Lazarek <http://www.intro.de/platten/kritiken/23035181>.

⁸⁰ Diederichsen (2005, S.70).

Distelmeyer sei verrückt geworden,⁸¹ oder wie er es selbst singt: „Das klingt vielleicht banal / Doch so, wie ich es seh' / - Es ist nicht egal“⁸²

⁸¹ vgl. z.B. Müller <http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>: „Jetzt hat er den Verstand verloren“.

⁸² Aus *Tics*, zitiert nach dem Booklet von *Verbotene Früchte*.

Literatur⁸³

- Begemann, Bernd: Ost-Westfalen, Fast-Weltweit (Der Tagesspiegel)
<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/17.09.2004/1360729.asp>
- Blumfeld: Stellungnahme http://skyeyeliner.endorphin.ch/blumfeld_stellungnahme.html
(ursprünglich online auf der offiziellen Blumfeld-Website)
- Borcholte, Andreas: Koalition des Stillstands (Spiegel)
<http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,412306,00.html>
- Buchner, Kathrin: „In allen Dingen ist ein Lied“ (Stern)
<http://www.stern.de/unterhaltung/musik/:Blumfeld-Interview-In-Dingen-Lied-/560604.html>
- Dallach, Christoph & Höbel, Wolfgang: „Härte ist ein Aberglaube“ (Spiegel)
<http://blumfeld.bl.ohost.de/downloads/010.pdf> (*.pdf)
- Diederichsen, Diedrich: Sexbeat, Köln, Kiwi, 1985
- Diederichsen, Diedrich: Musikzimmer. Avantgarde und Alltag, Köln, Kiwi, 2005
- Distelmeyer, Jochen: Interview anlässlich der Platte Old Nobody auf Radio Fritz (Berlin)
(beigelegte CD Track #14)
- Frömberg, Wolfgang: Blumfeld. Auf der Goldwaage. (in: Spex #298 No.05/2006 S.59)
- Fuchs, Oliver: Aber sonst geht´s gut, Jochen? (Süddeutsche Zeitung)
<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/893/74819/>
- Karg, Uli: Verbessern, verändern, gestalten - Jochen Distelmeyer über das neue Blumfeld-Album "Verbotene Früchte" (jetzt.de)
<http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/299914>
- Karnik, Olaf: Polit-Pop und Sound-Politik in der Popgesellschaft. (in: Neumann-Braun, Klaus & Schmidt, Axel & Mai, Manfred: Popvisionen. Links in die Zukunft. Frankfurt am Main, edition suhrkamp, 2003, S.103-120)
- Klug, René: Blumfeld Online - Die Blumfeld-Community (Fanseite)
<http://www.blumfeldonline.de.vu/>
- Lazarek, Alexander: Verbotene Früchte (Intro)
<http://www.intro.de/platten/kritiken/23035181>
- Lütz, Jasmin: Da wird der Hund in der Küche verrückt! (laut.de)
<http://www.laut.de/vorlaut/feature/01890/index.htm>
- Müller, Kai: Diestelmeyers Tierleben (Tagesspiegel)
<http://www.tagesspiegel.de/kultur/archiv/24.04.2006/2487599.asp#art>
- Pieper, Martin: Verbotene Früchte: Vom Schweren zum Leichten (FM4)
<http://fm4.orf.at/connected/213000/main>

⁸³ Aus Gründen der Übersichtlichkeit wurde bei Artikeln aus Zeitschriften, die auch im Internet zugänglich sind, nur deren URL angegeben und auf einen genaueren Hinweis zu Erscheinungstermin und Seitenzahl des Artikels verzichtet. Ein Verzeichnis der Abbildungen entfällt aufgrund der überschaubaren Anzahl derselben.

Rapp, Tobias & Frank, Arno: Die neue Blumfeld (die tageszeitung)

<http://www.taz.de/pt/2006/04/25/a0124.1/text>

Rösing, Helmut: Wie politisch kann Musik sein? (in: Helms, Dietrich & Phleps, Thomas:

9/11 – The world's all out of tune. Populäre Musik nach dem 11 September 2001.

Bielefeld, transcript, 2004, S.155-168)

Tepel, Oliver: Warum der Apfelmann mit dem Zaunpfahl winkt (in: Spex #299

No.06/2006 S.68)

unbekannte AutorIn: offizielle Blumfeld Webseite http://blumfeld.de/index_main.html

viele AutorInnen: Wikipediaartikel „Hamburger Schule“

http://de.wikipedia.org/wiki/Hamburger_Schule_%28Popmusik%29

Walter, Klaus: Für den Apfelkuchen (Die Zeit)

<http://www.zeit.de/2006/17/Blumfeld?page=1>

(alle URLs 06.07.2006)