

BIRGIT DAHLKE

Das Recht auf Melancholie – Gundermann und sein Publikum nach 1989

Mehrmals habe ich Anlauf genommen, um Abstand zu Gundermanns Liedern zu gewinnen. Um sie zu analysieren, zu enträtseln, zu verstehen. Ich bin, auch so viele Jahre nach seinem Tod, gescheitert. Immer wieder stellt sich eine Nähe her, die ich nicht erklären kann. Kassetten und CDs können doch ›Nähe‹ nicht speichern. Zu erkennen wird sein, dass ich zunächst eine übergroße Distanz herzustellen versuche, mit großen Begriffen und einem theoretischen Konzept – und auch, dass das nur begrenzt funktioniert.

Trauer, sagt Freud, ist Reaktion auf einen Verlust. Das Verlorene kann eine geliebte Person sein, aber auch eine Abstraktion wie Vaterland, Freiheit oder ein Ideal. Melancholie ist der Trauer verwandt, jedoch kann der Melancholiker nicht deutlich erkennen, *was* eigentlich verloren wurde. Außerdem ist Melancholie im Unterschied zur Trauer mit einem Selbstverlust verbunden. Da die Beziehung zum geliebten Objekt auf einer narzisstischen Struktur basierte, in der das Ich sich mit dem verlorenen Objekt identifizierte, ist das melancholische Subjekt nach dem Verlust dieses Objekts nicht in der Lage, seine (libidinösen) Wünsche auf ein anderes Objekt zu übertragen. Der Objektverlust verwandelt sich in einen Ichverlust. »Bei der Trauer ist *die Welt* arm und leer geworden, bei der Melancholie ist es das *Ich* selbst.«¹ Vielleicht war uns Gundermann in dem Versuch voraus, sich aus der Melancholie zur Trauer, vor allem zur produktiveren Trauerarbeit vorzuarbeiten. Ich rede hier nicht (nur) von einem individualpsychologischen Vorgang, sondern von überindividuellen, sozialpsychologischen Strukturen. Es geht um das Erleben von Ohnmacht. Ein Subjekt, das sich als geschichtsmächtig phantasiert hatte, muss seine reale gesellschaftliche Ohnmacht erkennen. Gundermann hat sich nicht in der damit verbundenen melancholischen Position eingerichtet, Selbstmitleid war ihm fremd.

Im Laufe der Kulturgeschichte hatte sich ein Prozess radikaler Umwertung der Melancholie vollzogen – ursprünglich als pathologische Störung angesehen, wurde sie zunehmend geradezu als Voraussetzung künstlerischer Kreativität wahrgenommen. Wirklich große Kunst, so das Verständnis, entstehe aus dem Leiden an der Welt. Der Melancholiker aber blieb Außenseiter, Störenfried des gesellschaftlichen Konsens. Er verkörperte (und verkörpert) das Temperament, an dem die verbindlichen Sinnangebote und Werte der Gesellschaft abprallen. – Ob wir für »die Gesellschaft« hier die un-

Birgit Dahlke – Jg. 1960;
PD Dr. phil.; Literatur-
wissenschaftlerin an der
Humboldt-Universität
zu Berlin.

1 Sigmund Freud: Trauer
und Melancholie (1917), in:
Ders.: Das Ich und das Es.
Metapsychologische
Schriften.

2 Hartmut Böhme: Kritik der Melancholie und Melancholie der Kritik, in: Ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main 1988, S. 256-273, hier S. 261.

3 Thomas Klug: Vom Recht auf Melancholie. Im Gespräch mit Barbara Thalheim, Liedermacherin, in: Freitag 18/1999, S. 15.

tergegangene DDR-Gesellschaft einsetzen oder die des Nachwendendeutschlands: Passen würde beides. Der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme spricht sogar davon, dass Melancholie seit den großen Gesellschaftsutopien der Renaissance in Gegensatz zur Utopie getreten sei: Wo von den Höhen des Staates herab alles als lückenlose Ordnung des Glücks entworfen werde, dort sei der Melancholiker eine Unperson.²

Wenn Barbara Thalheim 1999 in einem Interview vom »Recht auf Melancholie«³ sprach, so formulierte sie damit m. E. ein Bedürfnis, das viele DDR-BürgerInnen nach dem Zusammenbruch der DDR mit ihr teilten und das, so vermute ich, auch zu verstehen hilft, warum Gundermanns Konzerte nach 1989 so gut besucht waren wie vorher nie.

Das späte Insistieren auf einem »Recht« auf Melancholie hat eine Kehrseite: die Nach-89er-Debatten um Schuld und Verantwortung. Und: In eine Art kollektiven *status melancholicus* gerieten gerade diejenigen DDR-BürgerInnen, deren Liebesbeziehung zu »ihrer« realsozialistisch-provinziellen grauen DDR immer von Ambivalenzkonflikten geprägt gewesen war. In den 90er Jahren trafen drei politische Desillusionierungen zusammen: Die Desillusionierung in Bezug auf die verlorene DDR, auf die Hoffnungen von 1989 und auf den aktuell erlebten Verlauf der deutsch-deutschen Vereinigung. Die halbironische Ostalgiewelle des letzten Jahrzehnts füllte, so denke ich, eine Leerstelle in der sozialen Psyche der neuen Bundesbürger, sie sicherte Identität in der ironischen Distanzierung. Hatte sie in der ersten Hälfte der 90er Jahre noch die Funktion einer polemischen Identitätssicherung und -vergewisserung, so wurde sie in den letzten Jahren zu einer offensiven Identitätspolitik: Hier sind wir (immer noch) und wir sind »anders«.

Nach dem Ende der realen DDR wurde Gundermann zu einem »typischen DDR-Produkt« wie Rotkäppchensekt oder Schlagersüßtafel: Der Baggerführer und Liedermacher in einer Person, der proletarische Autodidakt, der kritisch-loyale Intellektuelle, der aus der SED ausgeschlossene Kommunist. Dass diese Verbindung der verschiedenen Seiten seines Lebens nur in der Vorstellung seines Publikums romantische Züge entfalten konnte, im gelebten Alltag selbst jedoch ständig Zerreißproben bereithielt, wie seine zeitweilige Verpflichtung als IM der Staatssicherheit zeigt, das hat Gundermann oft selbstironisch auf der Bühne kommentiert. Alle Ironie aber konnte nicht verbergen, dass hier auch jemand über Heimatlosigkeit sprach, einer, der zwischen allen Stühlen saß, der für die Kollegen im Tagebau wie auch für die Musikerkollegen der Intellektuelle, der Grübler, und für die intellektuellen Freunde der Prolet war.

Was suchte, was fand die stetig anwachsende Schar der Gundermann-Fans in seinen Konzerten? Warum waren in den 90er Jahren immer mehr junge Leute im Publikum? Konnte ein und derselbe Liedermacher Männern und Frauen verschiedener Generationen mit gänzlich unterschiedlichen Erfahrungen etwas zu sagen haben? Vor kurzem habe ich unter meinen StudentInnen herumgefragt, wer denn etwas mit dem Namen Gundermann anfangen könne. Es meldeten sich wenige, aber doch einige in jedem Seminar. Im Gespräch darüber, woher sie den Namen kennen und was sie damit verbinden, er-

gab sich ein interessanter Ost-West-Unterschied: Wer Gundermann-Lieder vom Konzert kannte oder im Musikunterricht gar selbst gesungen hatte, war aus dem Osten und wurde von denjenigen beneidet, die ihn nur auf CDs kennengelernt hatten. Beneidet wurde sie oder er vor allem um Unmittelbarkeit, Authentizität, Echtheit, um eben diejenigen Züge, die von den Jüngeren achtungsvoll als das Anziehende an Gundermann und seinen Liedern hervorgehoben wurden. Dass er für alles, was er sagte und sang, mit seiner ganzen Person bürgte, das war, was sie anzog: »Der war echt, für den hing alles miteinander zusammen: die Umweltsünden und der Vatertraum, die Revolution und die Liebe, das Kinderkriegen und der Tagebau.« »Der sprach von einem menschlichen Planeten, nicht von Deutschland.« »Das war kein Entertainer«, der spielte nichts vor, der war selbst der Narr, von dem er sang. In einer Zeit, da alle Verlässlichkeiten abhanden gekommen waren, da Eltern und LehrerInnen mit sich selbst zu tun hatten und kaum Orientierungshilfe geben konnten, stellte der Einsatz mit der ganzen Person offensichtlich schon selbst, unabhängig vom Inhalt des Gesagten, einen Wert dar. Ermutigend fanden die Jungen die Haltung, aus der gesungen wurde, dieses »immer wieder wächst das gras«. Das Annehmen der Banalität des alltäglichen Lebens, die direkte Formulierung von Verdruss wie in »scheißspiel«, die Sehnsucht nach etwas, das über eben diese Banalität hinausweisen könnte – all dies waren weitere Argumente für ihr Interesse an den oft ungelungenen Texten.

Fast schon komisch war, zu sehen, wie Gundi mit seinen Metaphern von den »toten fliegen / die am süßen leim kleben / zu dem man schicksal sagt« oder mit seinen eigenwilligen kontrastiven Verschränkungen von Worten, die aus gänzlich verschiedenen Lebensbereichen stammten, immer haarscharf am Kitsch vorbeischrämte: »und du *schälst* dich wieder mal aus deinen *träumen*« oder »mein *herz* hat grade heute *ruhetag*« oder »da unten in der *kanalisation* / da üben schon wieder / die ratten *karate*«.

Dass da einer wie im Märchen auf Wünschen beharrte, die größer waren als er selbst, das verlieh Gundis Liedern poetische Kraft. Denn in den Jahren nach 1989 gingen ja nicht nur Ideale verloren, sondern auch Wünsche. »fernseher aus sternschnuppen an« beharrte er wie ein Kind. »mein teppich der soll endlich wieder fliegen«; »doch wenn tauben hier nicht landen wollen / ist ein spatz auch kein ersatz«; »frag mich nicht wie / frag mich nicht wann / s ist doch nurn lied / aber mitm lied / fang ich erst mal an«.

Es stellte sich jemand auf die Bühne, der zwar wie alle anderen keine gesellschaftlichen Alternativen zum Istzustand (mehr) kannte, der jedoch seine Suche und auch sein Scheitern, seine Enttäuschung und seinen Schmerz mit dem Publikum teilte. Da sang einer davon, wie er immer wieder hinfiel und wie er dennoch immer wieder aufstand und es erneut versuchte. Der auf Märchen und Parabeln zurückgriff, um sich nicht wie die Mehrheit von der Macht der Tatsachen überrollen zu lassen. Das sah meistens hilflos aus, auch das wusste der Mann auf der Bühne und kommentierte es selbstironisch, was seine Manöver liebenswert machte und offensichtlich Raum für Identifizierung bot: »ich kann nicht mehr / aber der will immer noch«. So spricht kein Held. Sang Gundermann in den letzten Jah-

»Diese Melancholie-Problematik treibt mich ein wenig um, weil ich mir nicht sicher bin, ob ich das richtige Gefühl habe. (...) Ich habe folgendes Gefühl bei den späten Liedern: Die sprechen Leute an. Wenn das Charakteristikum dessen, warum sie Leute ansprechen, gerade diese Melancholie ist, dann wäre das aus meiner Sicht aber eine andere Melancholie-Vorstellung als die, die Freud entwickelt hatte. Dann wäre Melancholie, und so würde ich es auch verstehen, heute eine durch gesellschaftliche Umstände fast notwendig hervorgebrachte Haltung, die es überhaupt möglich macht, sich noch mit Anspruch auf Welt und Gesellschaft zu beziehen.«
Lutz Kirschner
in der Diskussion.

ren seines Lebens das Ende des Helden, wie Wolf-Dietrich Jung-hanns meint?

Saturn, der Gott der Melancholie, ist ein Gott der Extreme, der Polaritäten und Heterogenitäten. Übersetzt auf den melancholischen Künstler heißt das, ein zerrissenes Subjekt zu sein, Wissender mit unglücklichem Bewusstsein, ein »Entfremdeter«, ein »Ferner« auf exzentrischer Bahn, nicht in ruhiger Mitte ausbalanciert, ein Gratwanderer.⁴ Solch einen Gratwanderer verkörperte Gundermann auf der Bühne. Wir konnten dem Revolutionsromantiker bei seinen vergeblichen und hinreißend-komischen Versuchen zu »fliegen«, aus dem Alltagstrott und den befestigten gesellschaftlichen Grenzen ausbrechen, zusehen. Und wir konnten davon profitieren, wie er sich seiner Wurzeln vergewisserte: in den Liedern aus der Arbeitswelt des Tagebaus, denen über den Vater, die Freunde und Liebsten oder in denen über seinen Flecken Heimat. Wo dies nicht reichte, hatte er sich vor allem zu DDR-Zeiten Traditionen aus der Welt der Helden-sagen und Räubermärchen ausgeborgt: von Krabat und Ilja Muro-mez, von den Räufern der schwarzen Galeere, von Robin Hood, Lancelot oder dem 7ten Samurai ... Die trotzige Selbstbehauptung hatte eigenartig kriegerische, atavistische und *Sieger-Verlierer*-Me-taphern hervorgebracht: die »feindlichen armeen«, das »springen an eine kehle«, den Kampf »mit dem drachen«, das »letzte gefecht«, je-nes »härter als der rest«, das unserem Kolloquium den Titel gab. Im Lied von der »grünen armee« scheint der Liedermacher dieses kriegerische Handlungsmodell ein letztes Mal ausprobiert zu haben. Danach folgte der Abgesang auf den Helden: »ich mache meinen frieden mit dir du großer gott« ... Mich erreichte gerade der Gunder-mann, der seiner Heldenbilder verlustig ging. Der Krieger war mir fremd geblieben.

Immer wieder bewegte sich der melancholische Gratwanderer zwischen dem »noch« und dem »schon«. Das Versäumte tut weh, das erwartete Leben: »alle filme die ich drehen wollte / *sind schon* gedreht // alle kleider die ich nähen wollte / *sind schon* genäht«. »und ich weiß nicht / ob ich *noch* singen kann / bis in eine seele«. »bin ich *schon* zu früh hier / oder bin ich *schon* zu spät« – heißt es 1989. Nach 89 wird aus dem *immer noch* der Silly-LP ein anderes »noch«. Die Worte »noch« und »schon« wechseln die Plätze, die Perspektive hat sich grundlegend geändert: »gehöre *noch* dazu / und bin *schon* ziemlich fremd«, heißt es in »straße nach norden«, einem Lied, das deutlich von einem Standort jenseits der DDR spricht. Zu erwarten wäre doch eher: gehöre *schon* dazu und bin *noch* ziemlich fremd. Auch andere Perspektivwechsel sind interessant: etwa wenn ein Ich sich nach dem Ende der DDR nicht nur fragt, »was ich bin«, sondern: »was ich bin und *was ich war*«.

Am rätselhaftesten und poetischsten aber bleibt mir nach wie vor das meiste, was sich in das Gewand von Liebesliedern kleidete und doch weit mehr meinte als die Liebe zwischen »nur« zwei Men-schen: »komm nicht zu früh / komm nicht zu spät / und wenn es ir-gendwie geht / komm lieber nie«. Denn von Angst habe ich bisher noch nicht gesprochen. Die aber ist immer mit im Spiel. Zwischen Text und Melodie entfaltet sich oft ein Widerspruch, der eben diese Spannung zwischen Hoffnung und Angst ausstellt. Wie auf dem letz-

4 Ich verwende Formu-
lierungen Hartmut Böhmes,
bezogen auf »die Kom-
plexion des neuzeitlichen
Intellektuellen«.
Vgl. Hartmut Böhme,
a. a. O., S. 258.

ten Konzert in Krams so oft vom Tod die Rede ist, dass man abergläubisch werden kann, so lässt sich die Furcht in den meisten Liedern aufspüren, als Furcht, zu spät zu kommen, oder zu früh, als Furcht, niemals zum Zuge zu kommen, als Furcht, das Richtige nicht zu erkennen und nicht zu tun, als Angst, das Leben zu versäumen vor lauter »Lebenslauf«. Gerade in diesem Wissen um den Abgrund, um Vergänglichkeit und Vergeblichkeit, um die dunkle Seite aller Lebensgier und Lebenslust, ist begründet, warum man mit vielen seiner Lieder nie fertig wird. Hinter den einfachen Metaphern steckt kein einfaches Weltbild, sondern die Erkenntnis, dass wir mit allen Versuchen, politisch verantwortlich zu handeln, erst am Anfang stehen.