

Ingar Solty

## Der Chronist der Schmuddelkinder

Zum 75. Geburtstag von Franz Josef Degenhardt

Von den zahlreichen Traditionen, die der Faschismus unwiederbringlich abbrach, ist die spezifische Kultur der Arbeiterbewegung und Weimarer Linken eine der wesentlichsten. Unmittelbar nach dem Faschismus stellte sich für die Linke die Aufgabe, neue Formen gegenhegemonialer Kultur zu entwickeln. Brücken waren zu schlagen. Bloß wohin? In die Vergangenheit, über den großen Teich, in eine ungewisse Zukunft?

In der DDR stellte sich die Aufgabe auf besonders komplizierte Weise, da die meisten Überlebenden der alten Kultur hierhin zurückkehrten. Das widersprüchliche Verhältnis von DDR und altem Kampflied verdichtete sich in der Frage: Welche neue Funktion mochte der alten Gegenkultur in einem Land zuwachsen, in dem diese zwar auf dem ›Umweg‹ der Niederringung der faschistischen Barbarei von außen, aber im Resultat doch immerhin ›gesiegt‹ hatte? Musste in einem solchen Land die revolutionäre Kritik nicht in ›konservative‹ Affirmation umschlagen? Die Überlebenden der Weimarer Kultur stellten sich diesem Problem, indem sie »das Neue Volkslied« mit dem Ziel der Beförderung einer antifaschistisch-demokratischen Ordnung entwickelten. Den »Roten Wedding« ersetzte »Freundschaft, Einheit, Frieden«. Ihr grundsätzlich kritisch-solidarisches Verhältnis zum Staat blieb dabei dauerhaft widersprüchlich, wie die konjunkturellen Auf- und Abschwünge in der Nachkriegskarriere Ernst Buschs, als dem prominentesten Interpreten und Fortschreiber der Weimarer Kultur, zeigen. Als in den 1960er Jahren die kulturelle Integrationskraft der DDR nachließ und der Einfluss der westlichen Jugendkultur zunahm, manifestierte sich die Hilflosigkeit der DDR-Regierung in Ulbrichts berühmtem Ausspruch über die »Monotonie des Je, Je, Je«, mit der es doch Schluss zu machen gelte. Die Singebewegung, die im Rahmen des Festivals des politischen Liedes ab 1970 dem Westeinfluss eine eigenständige internationalistische DDR-Jugendkultur entgegenzusetzen wollte, geriet mit dem »Oktoberklub« schließlich in den Verdacht, bloße Staatskultur zu sein. Die letztendliche Überlegenheit der westlichen Kultur zeigte sich, wie Sabine Kebir 1989 im Sammelband *Die Linie Luxemburg-Gramsci* reflektierte, gerade in ihrer Kraft der stärkeren zivilgesellschaftlichen Verankerung. Dort, wo der Staat die Westkultur noch mit technischen Mitteln zu bekämpfen vermochte (im ›Tal der Ahnungslosen‹ um Dresden), waren Westsehnsucht und Ausreiseanträge gar am größten. Die den DDR-Zusammenbruch überdauernde misslungene Weiterentwicklung der Weimarer Kultur als Massenkultur und das gleichzeitige Scheitern einer hegemoniefähigen DDR-Jugendkultur stehen somit im Zusammenhang auch mit dem Versagen, wenn schon nicht Produkte für die Gegenkultur des Westens

zu schaffen, so doch zumindest der Attraktivität der westlichen (häufig gerade nonkonformistischen) Zivilgesellschaftskultur eine konkurrenzfähige östliche entgegenzusetzen. Stattdessen geriet die nicht-staatliche Kultur in der DDR in der Person von Wolf Biermann zunächst zur vermeintlichen Bedrohung und mit seiner Ausbürgerung schließlich zur realen Untergrabung der DDR-Legitimität.

Im Westen nahm der Bruch mit der elterlichen Nazikultur eine andere Form an. Hier orientierte man sich im Rahmen der US-Hegemonie von Anfang an direkt an der Kultur der angelsächsischen Siegermächte. Eindrucksvoll geschildert wird dies in Wolfgang Neuss' Filmsatire *Wir Kellerkinder* von 1960: Zur Kultur gegen den Muff von 1000 Jahren avancierte zunächst der Jazz und mit den ausgehenden 1950er Jahren dann die Rockmusik als jener kulturellen Ausdrucksform des Protests gegen die fordistische Fabrikdisziplin. »Die neue Linke entsprang Elvis' kreisenden Hüften.« Beobachtet wurde dieses Treiben auch von einem 35jährigen Zeitzeugen und »singendem Anwalt«, der kommentierte: »Töchter und Söhne aus den allerbesten Familien [...] ließen ihre Haare wachsen, wuschen sich nicht mehr.« Anders als die wenig jüngeren Jugendbewegten wurde der 1931 im westfälischen Schwelm geborene Franz Josef Degenhardt auf der Suche nach musikalischem Material und Inspiration für eine neue gegenhegemoniale Volksliedkultur in Frankreich fündig. Seine ersten beiden Schallplatten *Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht* (1963) und *Spiel nicht mit den Schmuttelkindern* (1965) atmen den Geist des Chansons. Und wenngleich er im Laufe der nächsten 40 Jahre seinen eigenen Stil entwickelte, zog er vor den Vorbildern doch immer wieder den Hut, wie seine Ehrerbietungen für Georges Brassens, von dem einige seiner einprägsamsten Melodien adaptiert sind, zeigt. Mit Degenhardt wurde so die westdeutsche Variante des linken »Liedermachers« begründet, welcher dem zunehmend verbürgerlichten Wirkungskreis der »Stückeschreiber« im westdeutschen Staatstheater etwas entgegensetzte. Zwei Jahre nach Degenhardts erster Schallplatte veröffentlichte Dieter Süverkrüp sein *Fröhlich isst Du Wiener Schnitzel* und mit Hannes Wader zeichnete sich das Profil einer Kultur ab, die bis heute Messlatte für die mitteleuropäische Version des amerikanischen Singer-Songwriters bleibt.

Degenhardt gelang es auf bemerkenswerte Art und Weise, in der Klasse, für die er schrieb, als auch unter den Klassenverrätern seiner eigenen Klasse massenhaft Anhänger zu finden. Und insofern, als in der Kultur der Liedermacher der politische Charakter der Musik im Inhalt und nicht in der Form konzentriert liegt, mochte die Form Jahrzehnte überdauern, während andere formalistische Formen der Popkultur sich in ihrem ewigen Kampf um Authentizität und Dissidenz fortlaufend in den zyklischen Widerspruch aus Rebellion und Kommerzialisierung verstrickten, womit sie die Geschichte der Popkultur in ihrer allgemeinen Ausstrahlungskraft schrieben. Denn während sich andere gegenkulturelle Formen zu enormen Metamorphosen gezwungen sahen, die, wie das Beispiel der »Müll«-Musik (»Punk«), als dem trotzigen Ausdruck proletarischer Reaktion auf die Arbeitskraftentwertung qua Kapitalverlagerung und Massenarbeitslosigkeit, zeigt, auf ihre Kommerzialisierung mit der permanenten Radikalisierung der Form reagieren musste, während die

Ursprungsform ihre Klassenbasis wechseln und in den 1990er Jahren zur Jugendkultur der gebildeten Mittelschichten werden konnte, blieb das Degenhardtlied weitgehend formidentisch.

In seinen Liedern und Romanen wurde Degenhardt damit zum Chronisten seiner Epoche. Die ästhetische Geschichte des ›anderen Deutschlands‹ im doppelt gespaltenen Deutschland wurde von ihm geschrieben. Kein Werk eines deutschen Nachkriegsdichters spiegelt so sehr die Befindlichkeitskonjunkturen der Westlinken wider. Und wie kaum ein Dichter der Nachkriegszeit vermochte er, die vorherrschenden Stimmungen wahrzunehmen und der Wirklichkeit in zuspitzenden Worten abzurufen. Degenhardt begleitete und beflügelte zugleich die linke Vorwärtsepoche zwischen 1965 und 1975. Die großen Umbrüche witterte er selbst früher noch als das Gros der hierfür ausgebildeten sozialwissenschaftlichen Zunft. Angefangen von der Entfaltung einer eigenen gegenkulturellen Sprache zwischen 1963 und 1968 (*Zwischen Null Uhr Null und Mitternacht bis Wenn der Senator erzählt*) über die kurze und heftige Bewegungskriegsphase 1968/69, in der ihm seine eigenen »Zwischentöne zum Krampf im Klassenkampf« gerieten, über das darauffolgende Jahrfünft der kommunistisch orientierten und dabei doch verständnisvoll-nichtsektiererischen Kritik an der linksliberalen 60er-Jugendkultur einerseits und der Sozialdemokratisierung der politischen 68er andererseits (*Im Jahr der Schweine bis Mit aufrechtem Gang*), zeigt sich Degenhardts Stärke schließlich im Aufspüren der Tendenzwende in den 1970er Jahren. Wer nachvollziehen will, wie sich der Neoliberalismus aus der Krise des Fordismus heraus entfaltete, wie die Kooptation der linken Gegenkultur und ihre Einschreibung in die neue Produktions- und Lebensweise sich ergab, dem sei das Lied *Arbeitslosigkeit* von 1977 ans Herz gelegt. Lange bevor es der Linken gelang, den neoliberalen Umbruch zu begreifen, ja, bevor deren politische Träger wirklich ›an die Macht‹ gelangten, konstatierte Degenhardt schon *Der Wind hat sich gedreht im Lande* (1979) und legte in *Drumherumgerede* dem deutschen Bürgertum die Worte der globalen Konterrevolution in den Mund: »Dass das die ganze Zeit so weiterlaufen würde, haben Sie doch geglaubt, so langsam in den Sozialismus schlittern und wir stehen daneben und sehen einfach zu dabei und hören uns das an.«

Degenhardt entwarf seine Chronik nur selten in Parolenform, sondern schilderte die Transformationsprozesse in Verbindung mit realen Menschen, die als Charaktermasken und ›Individuen‹ zugleich auftreten. Dabei ist es ihm immer wieder um die starken und besonders tugendhaften Kumpanen wie die Kommunisten Natascha Speckenbach, Rudi Schulte oder den Edelweißpiraten Nevada-Kid gegangen, denn mit Brechts *Me-ti* wusste er nur zu gut, dass allein dann, wenn »die Institutionen gut sind, der Mensch nicht besonders gut sein muss«. Die Tugendhaften und ihr realer Humanismus erscheinen in der Krise der Linken als die Wurzeln einer Rückkunft des Sozialismus, und Degenhardt widmet ihnen sein vielleicht berührendstes Lied, das *Lied, für die ich es sing* (1987). Seither salbt und ölt er der revolutionären Linken – besonders desjenigen Teils, der, wie er, erst und gezwungenermaßen 1989 statt mit dem Eurokommunismus vom Realsozialismus Abschied nahm – die Wunden

aus 30 Jahren Defensivkämpfen. Wie vielen gebrochenen Kommunisten er hierbei Stütze gewesen ist, kann nicht genau gesagt werden. Ein Blick ins Gästebuch seiner Webseite lässt dies aber erahnen.

Die eigene Enttäuschung, die er in seiner Trauerarbeit unter Beibehaltung einer trotzig-kämpferischen Haltung verarbeitete, geriet somit weder zum Revanchismus noch zum Rückzug ins Selbstmitleid. Stattdessen bot er in den schwierigen Jahren der übriggebliebenen kommunistischen Linken eine Ausdrucksform: *Da müssen wir durch* (1987) und *Weiter im Text* (1996). In einer Welt, in der er sich nicht, diese sich aber nach rechts weitergedreht hatte, nahm er die kommerziellen Folgen billigend in Kauf. »Aus diesem Land sind meine Lieder, die der Rundfunk nicht mehr bringt«, dichtete Degenhardt 1979 in seiner dialektischen Auseinandersetzung mit seiner Heimat (*Unser Land*). Damit ist er einer ganzen Generation von Spätgeborenen weitgehend verschlossen geblieben. Auch wenn in diesem Jahr mit *Dämmerung* seine erste CD seit 4 Jahren herausgekommen und sein lyrisches Gesamtwerk jüngst im Eulenspiegel Verlag erschienen ist, die Macht der Monopolmedien wiegt schwer.

Das Universum des Franz Josef Degenhardt bevölkern Pflaumenbäume, Schafe, Wölfe, Hirten, Mauersegler, tote Eulen, Habichte und rote Hähne. In der Zeitlosigkeit seiner Metaphern gilt für Degenhardt, was Alexander Kluge anlässlich Adornos 100. Geburtstag über die transhistorische Bedeutung der Kritischen Theorie formulierte: »Wenn man an einem Menschen die Bewegungsart seiner Gedanken liebt, nimmt man das in sich auf. Ich glaube nicht an Verfallszeiten. Die Schriften, die Adorno hinterlassen hat, sind eine Flaschenpost. Irgendjemand wird sie finden und für sich zu nutzen wissen. Ich glaube, dass Menschen in ihrem Kern immer wieder dasselbe Interesse entwickeln.« Dieses Interesse an der allgemein vernünftigen Einrichtung der Gesellschaft durchzieht das Werk des sozialistisch-romantischen Expressionisten Degenhardt auf besonders ästhetische Weise. Die historische Funktion von Adorno und Horkheimer lag in der Überwinterung des Marxismus im unmittelbaren Postfaschismus und Kalten Krieg. Auf der kulturellen Ebene erfüllt Degenhardt bis heute eine ähnliche Funktion. Er hat nicht nur maßgeblich mitgewirkt, der Linken nach dem Faschismus zu einer neuen ästhetischen Sprache und einer auf Geschichtsverständnis beruhenden Phantasie zu verhelfen. Für unzählige Menschen hat er auch eine Verarbeitungsform der Krise des Sozialismus verkörpert; nicht immer ohne Widersprüche, verzerrende Narben und Fehleinschätzungen, aber wer kann das von sich behaupten?

Bis zum heutigen Tag hat Franz Josef Degenhardt weit mehr »Unrecht und keine Empörung«, weit mehr »Trümmer auf Trümmer« gesehen, als das mit dem Aufschwung der neuen antikapitalistischen Bewegungen vielleicht gerechtfertigt sein mag. Seine Trauerarbeit dauert fort. Doch weist des geschichtsbewussten Chronisten pessimistischer Verstand auch auf die Gefahr eines übertriebenen Optimismus in diesen zwar zunehmend posthegemonialen, dabei aber weltensbrandgefährlichen Zeiten hin.