

Christian Kaden

„Beamtenarsch“
Vokalitäts-Lyrik im Punk-Rock

1. Zueignung

Martin Geck lernte ich leibhaftig zum ersten Mal im September 1998 kennen: bei der Hallenser Tagung über „Musik-Konzepte“, auf der er ein Roundtable zur Liaison von Musik und Pietismus organisiert hatte. Für zwei Wissenschaftler, die verwandte soziologische Fragestellungen zu bearbeiten pflegen, war die späte Begegnung an und für sich ungewöhnlich. Aber sie war auch begreiflich; denn bis 1990 hatten wir in verschiedenen Ländern gewohnt. Nun jedoch das Gefühl einer lebendigen Nähe. Ich hatte bereits vor der Hallenser Konferenz zugesagt, an der vorliegenden Festschrift, „unbekannterweise“, mitzuwirken; etwas über die melancholische Grundsituation des Popmusik-Stars wollte ich zu Papiere bringen. Martin Gecks Auftritt jedoch an Ort und Stelle vertrieb mir alle Schwermütigkeit. Nicht nur, daß er auf überraschend sentimentalische Partien in Johann Sebastian Bachs Kantatenwerk verwies (die nach dem Modell „dideldudeldidel“ möglicherweise pietistische Konnotationen transportierten). Auch die Entschleierung von Adam Kriegers Melodie zu dem Choral „Eins ist not! Ach Herr dies Eine“ als – Originalton Geck – „Diakonissenwalzer“, zumindest im Mittelteil („darunter das Herze sich naget und plaget und dennoch kein wahres Vergnügen erjaget“), veranlaßte bei mir einen prustenden Heiterkeitsausbruch. Schließlich hatte ich diesen „Walzer“ nicht nur auf der Kurrendeempore meiner Heimatkirche immer wieder mitgesungen, sondern durfte mich als Sohn – ich sage es voller Respekt und Liebe – einer entsprungenen Diakonisse auch persönlich involviert fühlen. Der Höhepunkt freilich: Geck führte auf, ließ aufführen eine „Ode von Grimm“ (dem Wolgaster Stadtmusiker Daniel Johann Grimm), der, vermutlich 1748, einen der bizarren liturgisch-lyrischen Texte des Herrnhuter Grafen Zinzendorf vertont hatte:

Wie machts ein creuz-luft-vögelein
im Seitein tag aus tag ein?
Es kukt vergnügt und fröhlich drein
als wie ein englein ...

Auf dem Gipfel der Verblasenheit sieht sich dann der Zuhörer mit Zinzendorfs Empfehlung konfrontiert, so wie das Vöglein in seinem Baum-Loche, in des Heilands Wunden-„Höhlgen“ Schutz zu suchen – und dort zu campen: „Gute nacht!“

Diese Präsentation hatte Folgen. Ich wiederholte sie, eine Woche später und natürlich unter Nennung des Inspirators, zum Beginn eines Hauptseminars über

„Musik und Kult“, am Klavier, leicht grölend – und erntete seitens der Zuhörer standing ovations, die ich hiermit an den Jubilar weitergebe. Fröhliche Wissenschaft, Wissenschaft mit Humor, ja Wissenschaft als Humoristik: in solcher Intensität hatte ich das selten noch erlebt. Und so habe ich denn auch das Thema für meine Festgabe geändert. Es soll ein „Gag“ sein für „Geck“ – und mir ein enormes Vergnügen –, ein Stück Musik zu besprechen, das, obwohl im Detail anders gelagert, von seiner Drastik her dem „Kreuzluftvögelein“ erwidern kann. Unnötig zu betonen, daß die darin vorgetragene Ideologie weder auf den zu Feinden bezogen werden noch der Diskreditierung eines angesehenen Berufsstandes dienen soll. Aber: Völlig „unangetastet“ werden weder der Jubilar noch der hier Schreibende bleiben können, wenn sie, in ethnologisch-soziologischer Perspektive, wahrnehmen, was andere Leute über sie und ihresgleichen zu singen und zu sagen haben. Vor allem ein herzhaftes Lachen sollten sie sich nicht verbieten lassen.

2. Das Lied

„Beamten arsch“

1. Strophe Transkription: C.K.

Instrumentaleinleitung

E-Git.

Chor: eh-!

(1) Das Le-ben kann so schön sein, Chor: eh-!

(2) auch wenn man Kei-ne Ar-beit hat. Chor: eh-!

(3) Tun und las-sen was man will,

(4) und die Koh-le kommt vom Staat.

B1

Nur ein klei-ner Ha-ken ist da-bei:
 Mir - geuds be - kommt man was ge - schenkt,
 For - mu - la - re, Am - ter, Lau - fe - rei -
 und ein fet - ter Arsch, von dem man ab - hängt!

Refrain Solo und Chor

etc. Nur im Sit-zen kann man scheissen und Be -
 am - te Sit-zen oft.
 Was bei mir nur aus dem Arsch kommt, kommt be -
 ih - nen aus dem Kopf. [Zwischenspiel ~ Vorspiel]

2. Strophe

- A2 Endlich morgens wieder aufgerafft,
 zwei Stunden steh'n im Gang.
Genügend Zeit, die da bleibt,
 um Leute kenn'zulernen.
- B2 Dann werd ich als Nummer reingebeten,
über meinen Vormann wird noch gelacht;
und ich denk: das sind die Typen,
die 'nen Abgang kriegen, wenn sie spüren ihre Macht.

Refrain Nur im Sitzen kann man scheißen ...

3. Strophe = 1. Strophe

4. Abgesang

Abgesang

Solo
Nur im Sit-zen kann man schis-sen.

Chor
Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

Solo
Und Be-am-te sit-zen oft.

Chor
Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

Solo
Was bei mir nur aus dem Arsch kommt,

Chor
Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja!

Solo
kommt bei ih-nen aus dem Kopf!

Nachspiel
Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja! (schrei)

kultep.

Dieser Song¹ ist das Werk einer Hennigsdorfer Punk-Gruppe, „Plastix“ mit Namen. Hennigsdorf, am Nordwestrand von Berlin gelegen, war schon zu DDR-Zeiten einer der vergrautesten Orte, den man sich denken konnte. Auch heute hat die Stahlwerks-Stadt, trotz eines bemühten Neubau-Stylings, kaum ihren Anti-Charme eingebüßt. Und infolge des Niedergangs der industriellen Infrastruktur besitzt sie eine der Spitzenquoten an Arbeitslosigkeit im Land Brandenburg. Der Frust, den die „Plastiker“ aus sich herauslassen, mit ihrem lead-Sänger „Smily“ an der Spitze, ist folglich echt. Und fast scheint es, als wäre den Amateurmusikern – wie vielen ihrer Gesinnungsgenossen – an nichts gelegen als an einem bloßen Herausschreien von Seelennot, fern alles Künstlerischen. Dieser Eindruck hat manches für sich; zuvörderst kann er sich berufen auf fatale Lebens-Lagen. Aber schon ein näheres Hinschauen und Hinhören läßt deutlich werden – die obige Notenskizze gibt den aggressiven Hardrock-Gestus nur in Umrissen wieder –, daß die Fäkalienabfuhr kalkuliert, der Aufschrei (mit Hegel zu reden) kadenziiert ist, daß er getragen wird von Zorn, Witz, Humor, Ironie.

Die erste Beobachtung: Der Wort-Text, den Punk-Bands aller Regel nach für das Wichtigste ihrer Vorführungen halten, arbeitet mit schier Wagnerschen Dramaturgien von Ahnung, Überredung und Irreführung. Im A-Teil der ersten Strophe (wenn man solchen Schematismus gelten lassen will) wird eine brave, heile Welt entworfen: „Das Leben kann so schön sein ... Und die Kohle kommt vom Staat!!!“ Welche Idylle, welches Fest. Im B-Teil mit dem „kleinen Haken“ meldet sich dann die eingebaute Systemstörung – und in der Erwähnung des „fetten Arsches“ jenes Verhängnis, das mit dem Refrain wie ein Schlagwetter losbricht: Es geht um den Typus des üblen Bürokraten – der nicht etwa logisch konsistent abgesehen, sondern, blasphemisch und paradox, als ein Doppel-Monster ausgeschrieben wird. Sitzer ist er zunächst, in realitate, und Sitz-Scheißer. Schon eine Zeile später jedoch erfährt er die negative Idealisierung zum Kopf-Scheißer, kraft einer Sinnübertragung – welche doch auch wieder nur bedingt Sinnübertragung ist. Wohl findet, indem der „Beamtenarsch“ ebenso körperhaft wie figürlich-metaphorisch entblößt wird, eine Steigerung von Bezüglichkeit, Anzüglichkeit statt, eine Zunahme von Semiotizität. Das „Kunst“-Mittel jedoch sinkt sogleich in sich selbst zusammen: durch einen sängerischen Expressiv-Gestus, voller Angriffslust und Wut, der nichts zu bedeuten, sondern alles auszuleben, auszuleiben scheint. Unbeschadet offenkundiger Mehrfachkodierung und changierender Metaphernbildung präsentiert sich der Refrain in einer physischen Direktheit von hohen Graden – wie ein gigantischer Akt der Entleerung, wie ein Rapid Fuck.

Wodurch kommt es zu dieser – nachvollziehbaren – Interferenz? Wie entsteht die Doppelwertigkeit von *différence* und größter Unmittelbarkeit, von Bedeutungsfülle und daseiender Existentialität? Die zweite Beobachtung: Ohne forcierten Rhythmus geht es nicht. Trüge man den Text nur rezitatorisch, lektorie-rend vor, erschlüsse sich zwar seine (vergleichsweise schlichte) Bilder-Sprache. Unbemerkt bliebe indes deren Energie. Zur semantischen Idylle des A1-Teils gehören eben die ruhigen Viertelschläge, und zu den Irritationen des B1-Teils die motivischen Kreuzungen in der Rhythmusgliederung: Zeile 5 betont, durch Achtelläufe, das *Versinitium*, zudem dessen Abtaktigkeit; Zeile 7 legt das Gewicht, komplementär, auf das *Versende* und die Kadenzierung (die, eher außer der Norm, nicht auf der metrischen 1, sondern auf der 3 erreicht wird). Schließlich bringen die einmal „vorn“, einmal „hinten“ platzierten Achtelgänge einen Vorgriff auf die technoartig-unerbittliche Refrain-Formel. Diese ihrerseits freilich führt das Nervös-Wechselhafte zu einer schematischen Ordnung, ja Über-Ordnung, von der keineswegs klar ist: ob es sich um eine zivilisatorische Disziplinierung handelt – oder um ein ebenso „ordentliches“, ja in seinem Determinismus noch gesteigertes Triebgeschehen. Der Refrain gestaltet sich somit auch rhythmisch absolut zweideutig. Er erinnert an eine durchkonstruierte Maschine (die man gezielt ein- oder abschalten kann), zugleich an einen physischen Ablauf, der sich keiner Kontrolle unterwerfen läßt. Die Logizitäten jedenfalls der Wortbindung – mit der Begriffsprägung Georg Kneplers: die logogenen Elemen-

te einer musikalischen Mitteilung² – werden durch biogene Elemente stets gebrochen, konterkariert. Und umgekehrt. Denn ebenso einfältig wie eine bloße Text-Rezitation bliebe das karge Abklopfen des Rhythmischen. Erst in beider Verschränkung, in wechselseitiger Ausspiegelung entsteht etwas, das zu faszinieren vermag.

3. Exkurs: Über Laut- und Anmutungsqualitäten

Im weiteren sei allerdings auf ein Strukturprinzip aufmerksam gemacht, das biogene Anmutungen ganz unmittelbar in den Sprach-Text einbringt bzw. aus ihm selbst hervortreten läßt – und das „musikalisch“ ist, noch vor aller Vertonung. Endgültige Signifikanz verschafft es sich erst im Zusammenhang mit der benannten Rhythmisierung. Gleichwohl steckt es in den Worten bereits drinnen, als Expressivpotential. Gemeint ist das Phänomen des Vokalischen.

Sprachliche Vokale besitzen nicht nur Ausdruckswert schlechthin. Sie bewirken eine Dichotomierung der Lautgestalten; diese läßt sich fassen in den Begriffen „affin“ und „diffug“.³ Affine Laute, getragen von einer stabilen Tongebung, zudem charakterisiert durch meist geringe oder langsam ansteigende Amplituden, haben eine distanzmindernde Funktion; sie liefern das physikalische Grundmuster für den Kuhlockruf ebenso wie für das Wiegenlied. Diffuge Gebilde demgegenüber zielen auf Distanzvergrößerung: Sie erschrecken den Feind, scheuchen den wildernden Hund hinweg etc. Und sie tendieren, statt tonaler Fixierung, zum Geräuschhaften, zu großen Laustärken, die rasch anwachsen, mit hoher Flankensteilheit. In einem berühmten Experiment gelang es dem Psychologen Wolfgang Köhler bereits vor Jahrzehnten, auch vokale Determinanten von affinen bzw. diffugen Mustern offenzulegen.⁴ Zugleich konnte er nachweisen, daß entsprechende Qualitäten intermodal wirksam sind und, über den Gehörsinn hinaus, auf den Gesichtssinn Einfluß nehmen. Köhlers Modellvokabeln waren von programmatischer Bedeutungsleere, jedoch keineswegs sinnlos. Sie lauteten

maluma und takete,

mit hervorstechender m-u-Valenz einerseits, prägnanter k-e-t-Ausstattung andererseits. Diesen Lautfolgen galt es, visuelle „Archetypen“ zuzuordnen: ein wolkenartiges Gebilde und eine Zickzack-Figur.



Beide Darstellungsformen, die phonische wie die visuelle, traten dabei in eine nicht überraschende, aber doch eindrucksvoll stabile Korrelation, die sogar für Angehörige verschiedener Kulturen verlässlich war: Die „Wolke“ wurde mit dem „runden“ mu-Wort, der „Blitz“ mit dem „eckigen“ ket-Wort assoziiert. Fehlleistungen überkreuz waren schlechterdings nicht nachweislich. Allenfalls blieben sie einem Sketch von Karl Valentin vorbehalten, der ein Wiegenlied, von affiner Sinnbestimmung, mit einem diffusen Instrument, einer Posaune, aufführen heißt, erfolgreich obendrein. Denn, so die einschlägige Regieanweisung: „Das Kind“, dem die Attacke gilt, „schlofft ein,“ wider alles bessere, biotische Wissen.

4. „Beamtenarsch“, vokalisch

Die fixe Idee, der ich nun nachgehen will, besteht darin, den „Beamtenarsch“ auf seine vokalischen Qualitäten hin abzuklopfen. Konsonantische Aspekte könnten ergänzend analysiert werden; hier geht es, in einer Pilotstudie, um die Demonstration des Ansatzes per se.

Einigen wir uns darauf, lediglich die Vokale mit einem scharfen Iktus – nach dem Taktschema also diejenigen auf der metrischen „1“ – genauer zu betrachten. Dann läßt sich zunächst für jede Textzeile unseres Liedes ein vokalischer Parallelismus aufzeigen, z. B. für den Formteil A1 die Struktur:

e (L <u>e</u> ben)	ö (sch <u>ö</u> n)
e (w <u>e</u> nn)	a (<u>A</u> rbeit)
u (t <u>u</u> n)	a–a (Synkopierung: w <u>a</u> s m <u>a</u> n)
u (<u>u</u> nd)	o–o (Synkopierung: k <u>o</u> mmt v <u>o</u> m).

Anders verhält sich der Refrain, der durch den Unterteilungsrhythmus die Iktus-Zahl verdoppelt:

i (S <u>i</u> tzen)	ei (schei <u>ß</u> en)	a (Be <u>a</u> mt <u>e</u>)	o (<u>o</u> ft)
i (m <u>i</u> r)	a (<u>A</u> rsch)	i (<u>i</u> hnen)	o (K <u>o</u> pf).

Was ist mit einer solchen Diagnose zu beginnen? Offensichtlich bedürfen die Vokale einer differenzierten Bewertung. Sie soll hier, eher heuristisch als dogmatisch, auf dem takete-maluma-Kontinuum erfolgen, dem die empirisch wirksamen Frequenzbereiche des 1. Formanten unterlegt sind:⁵

I	E	A	O	U
200–400 Hz	400–600 Hz	800–1200 Hz	400–600 Hz	200–400 Hz

Diese Anordnung entspricht ziemlich genau dem von Hornbostel im sog. „Vokaldreieck“ dokumentierten Zusammenhang:⁶ Links finden sich die hellsten, rechts die dunkelsten, in der Mitte mit A, die „offenen“ Lautbildungen. Und last not

least hat der Verlust an „Breite“ und „Spitzigkeit“ auf dem Wege von I nach U auch eine Entsprechung in der geometrischen Qualität der Mundstellung, die für die Artikulation der Vokale benötigt wird:



Risikoreicher dürfte es sein, in die skizzierte Vokalreihe die Umlaute und Diphthonge einzuordnen. Und vollends eine Skalierung der „Rundungsgrade“, im vorliegenden Falle von -2 bis +2, mag spekulativ anmuten. Allerdings lassen sich leicht alternative Analysen denken, die ohne Abstufungen auskommen und lediglich die Häufigkeit des Auftretens bestimmter Silben an und für sich testen.⁷

I	E	A	O	U
	ä		au	
ü	ö			
ei	eu			
-2	-1	+0	+1	+2

Nehmen wir also nach dem gewählten Verfahren, probeweise, die erste Strophe von „Beamtenarsch“ in Augenschein; im Detail ergibt sich:⁸

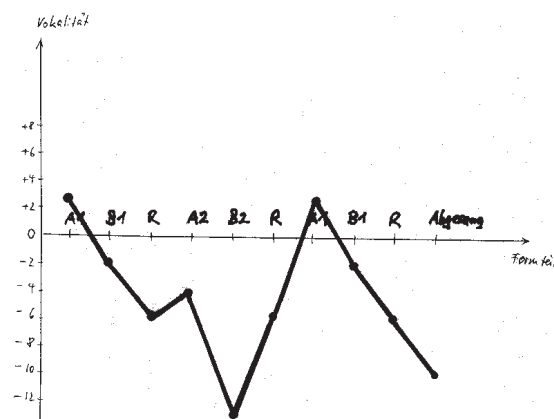
A1	e -1	ö -1		
	e -1	a 0		
	u +2	a a 00		
	u +2	o o+1.5	Σ+2.5	
B1	u +2	i -2		
	i -2	a 0		
	o +1	ä -1		
	u +2	a 0		
	e -1	ä -1	Σ -2	
R	i -2	ei -2		
	a 0	o +1		
	i -2	a 0		
	i -2	o +1	Σ -6	

Die Werte in ihrer Vielzahl mögen verwirren. Es empfiehlt sich daher, das chaotisch scheinende Auf und Ab für jeden Formteil nach einem Vokalitäts-„Dax“ (Σ) zu verrechnen. Die entsprechenden Summierungen am Rande reichen von +2.5

über -2 bis zu -6. Die erste Strophe ist folglich durch ein kontinuierliches Abfallen der „maluma“-Qualität charakterisiert. Und da sich das auch hören läßt, handelt es sich, vice versa, um eine spürbare Intensivierung der verhaltenspsychologischen Diffugitivitätsgesten. Was zunächst auf verbal-semantischer Ebene konstatiert worden war: der penetrierende Gebrauch von Fäkalvokabeln, aber auch einer angeheitert-erheiternden Scheiß-Metaphorik, erfährt seine zusätzliche Grundierung auf der Ebene des Lautsymbolischen. Diese praktiziert gleichsam Abschreckung, Distanzierung im Un- und Unterbewußten: merklich-unmerklich. Aus der damit aber entstehenden Labilisierung von Logizität und Vokalität erklärt sich ein weiteres Mal, weshalb „Beamtenarsch“ als spielerisch empfunden wird – und doch auch als blutiger Ernst. Das Stück ist ein exemplarischer Beleg für die Volksweisheit: daß Humor sei, wenn man trotzdem lacht.

Ich habe mit Berliner Punks über diese Deutung gesprochen. Sie hielten sie „für möglich“, auch wenn die Musiker alles nur intuitiv erspürt haben sollten. Andererseits könnte es sein, daß mit der analytischen Betrachtung vokalischer, und ganz allgemein lautlicher, Tiefenstrukturen die Spitze eines Eisbergs in der Gestaltung von Popmusik anvisiert ist. Die bekannte, und bekanntermaßen erfolgreiche, schwedische Rock-Gruppe ABBA beispielsweise entwarf während der Produktion neuer Songs zunächst vokalische und konsonantische Sound-Landschaften – und erstellte die konkreten Textformulierungen ausdrücklich second hand.⁹ Ihre Titel lebten primär aus dem Phönischen – und erst dann von Sachinformation, von „stories“ und „soaps“. Vielleicht erschließt sich hierin sogar das Wesen des Phänomens „Sound“: daß er das „absolut“ Lautsymbolische, glorios, hervortreten läßt, zulasten des Propositional-Logischen, des im engeren Sinn Begrifflichen.

Sei dem jedoch, theoretisch, wie es sei. Auffällig bleibt immerhin, daß es sich bei den bisher gefundenen Strukturen nicht um Zufallsgebilde und Konstrukte handelt, sondern um Elemente einer „Taketisierung“, die die gesamte Darbietung definiert. Wenn man das Lied in voller Größe betrachtet, nach dem Vokalitätsindex in seinem Kursverfall, wird solches evident:



Keiner Erläuterung bedarf es, daß das Diffugitivitätsgefälle von Strophe 1 und Strophe 3 identisch ist; denn letztere bietet die getreue Wiederholung der ersten. Bemerkenswert dagegen, daß die Talsohle des Abstoßenden, auch laut-symbolisch, exakt in der 2. Strophe erreicht wird, dort (Formteil B2), wo zugleich semantisch der Tiefpunkt markiert ist: bei jenen „Typen“,

die (nen Abgang) krie(gen, wenn sie) spü(ren ihre) Macht.

Das übelste der Übel wird mithin in der Gewaltausübung als Sexualisierungs-, ja Aufgeilungsstrategie denunziert. Demgegenüber wirkt sogar der Refrain laut-symbolisch bodenständig; mit der Diffugitivität der benannten Textpartie kann er sich nicht messen. Zur Vergewisserung noch einmal Strophe 2 in sämtlichen Vokalitätstufen:

A2	e	-1	au	+1	
	u	+2	a	0	
	ü	-2	i	-2	
	eu	-1	e	-1	Σ -4

B2	e	-1	ei	-2	
	ü	-2	i	-2	
	u	+2	i	-2	
	i	-2	i	-2	
	ü	-2	a	0	Σ -13

R2 = R1					Σ -6
---------	--	--	--	--	------

Ein spezielles Wort muß zum Abgesang gesagt werden, der dem Absturz ins „Taketische“ eine rigorose Wendung gibt. Zwar wächst er, lautlich schlüssig, aus dem Entwicklungszug der 1. = 3. Strophe heraus. Er führt jedoch den Refrain auch zu einer linearen Zuspitzung. Das hat Gründe, die bisher lediglich aus der Transkription ersichtlich geworden sein mögen: „Nur im Sitzen kann man scheißen ...“ läßt sich rhythmisch augmentieren. Flüchtige Achtel können zu kompakten Viertelbewegungen umgestaltet werden, aus einer dynamischen Viertaktgruppe entsteht dabei ein monumentaler Achttakter. Außerdem erhält jede Viertel ihren eigenen Akzent, so daß sich die Zahl betonter Silben nicht etwa verzweifacht, sondern (grob gezählt) vervierfacht. Zwischen alledem schließlich sind die „Ja, ja, ja“-Einschübe postiert, die den Achttakter noch einmal auf doppelte Länge bringen. Wie ersichtlich, wird mit dieser Technik eine weitaus höhere Präsenz der i-ei-e-Anteile im Refrain gewonnen als ursprünglich (vgl. die folgende Abbildung mit der Übersicht S. 436 unten).

Abgesang	<u>u</u>	i	i	e	<u>a</u>	a	ei	e
	+2.5	-2	-2	-1	0	0	-2	-1
	(Nur	im	Sit-	zen	kann	man	scheis-	sen)
	<u>u</u>	e	a	e	<u>i</u>	e	o	
	+2.5	-1	0	-1	-2.5	-1	+1	
	<u>a</u>	ei	i	u	<u>au</u>	e	a	o
	0	-2	-2	+2	+1.5	-1	0	+1
	o	ei	i	e	au	e	o	
	+1.5	-2	-2	-1	+1.5	-1	+1	Σ -10

Zieht man aus dem Gezeigten die Wurzel und die Essenz der Essenzen, erscheint demnach ein „ganz normales“, harmloses Strophen-Lied nicht etwa als Addition prinzipiell gleicher Formteile. Es ist nicht einmal regulär strophig gefügt. Vielmehr formiert es ein komplexeres, übergreifendes Psycho-Drama, das die Höhen und Tiefen völlig verschiedener (vokalischer) Ausdrucksniveaus durchleitet. Als Ganzes präsentiert es sich mit beispielhafter Übersummenhaftigkeit, aber auch mit semantischen Brechungen, Ambivalenzen, Überschichtungen, Gegenläufigkeiten. Als Ganzes entfaltet es eine wahrhaftige Sinn-, eine wahrhaft Bedeutungs-Fülle: Sinn-Polyphonie, Bedeutungs-Polyphonie. Dergleichen hätte man einer Punk-Band aus dem Stahlwerk nicht zugetraut ...

5. Kleine methodenkritische Verbeugung, ehe der Vorhang fällt

Eine innere Stimme sagt mir, daß ich mit der vorgelegten Analyse auf eine richtige, wichtige Spur gekommen bin. Eine andere: dies alles könnte eine bloße Luftnummer sein. Ich weiß noch nicht, auf welche der Einflüsterungen ich künftig hören werde: wahrscheinlich (wie es der Mentalität fröhlicher Wissenschaft entspricht) auf beide gleichermaßen. Aber selbst wenn die Stimme des Zweifels die Oberhand behalten sollte: Wäre die Luftnummer nicht dann immer noch des Lachens über sie wert – und der inneren Befreiung von einem für modernes Wissenschaftsethos so verhängnisvollen Zwang zum Rechthaben- und Rechthalten-Müssen? Den Jubilar konnte ich, at the moment, als einen Bruder im Geiste erkennen: welcher die kostbare, seltene Gabe besitzt, solches Freisein vom Autoritären der scientia in seinen gleichwohl wissenschaftlichen Taten auszuüben. Ich habe hier nichts versucht, als es ihm nachzutun, gleichzutun.

Anmerkungen:

- 1 Der Übertragung liegt die Schallplatte „Berlin Mitte“ zugrunde, die von der Firma Plattenbau, F. Tetzl, Berlin (Ost) 1995 produziert und vertrieben wurde. Akzentuierte Silben sind durch Unterstreichung kenntlich gemacht.
- 2 Georg Knepler, *Geschichte als Weg zum Musikverständnis*, Leipzig, 1982.

- 3 Vgl. Doris Stockmann und Günter Tembrock, *Interdisziplinäre Probleme zwischen Musikwissenschaft und Bioakustik*, in: BzMw 25 (1983), S. 171–195.
- 4 Vgl. die anschauliche Referierung des Versuchs bei Hans Hörmann, *Psychologie der Sprache*, Berlin 1967.
- 5 Geringfügig schematisiert nach Charles Taylor, Artikel „Sound“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 17 (1980), S. 557.
- 6 Erich Moritz von Hornbostel, *Psychologie der Gehörerscheinungen*, in: ders., *Tonart und Ethos. Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, hrsg. von C. Kaden und E. Stockmann, Leipzig, 1986, S. 330.
- 7 Derartige Korrektur-Untersuchungen wurden vom Verf. vorgenommen; sie änderten an den im weiteren vorzutragenden Befunden nichts.
- 8 Einige besonders hervorgehobene Laute – mit kumulativer Akzentsetzung durch Synkopation oder einem nochmaligen „stress“ über dem stress – erhalten in dieser Abbildung wie in Abb. 10 eine Wertvergrößerung um + bzw. -0.5.
- 9 Vgl. Sabine Vogt-Schneider, *The Making of ABBA*, Magisterarbeit, Berlin, Humboldt-Universität 1999.