

Nepomuk Riva

Publikumsbeschimpfung oder Lieder von fahrenden Gesellen?

Tournee-Songs in der deutschen populären Musik als Fortführung der romantischen Kunstliedtradition

Für Fans deutscher populärer Musik ist das Live-Konzert fast die einzige Möglichkeit in direkten Kontakt mit den von ihnen bewunderten Sängern oder Bands zu kommen. Daran hat auch die gefühlte virtuelle Nähe zu den Künstlern durch Social-Media-Plattformen seit Mitte der 2000er Jahre nichts geändert. Durch den Einbruch bei den Verkäufen von Tonträgern seit der Jahrtausendwende sind Tourneen für die Produzenten sogar wichtiger geworden, um ihre Musiker und dazugehörige Merchandising-Produkte zu vermarkten. Die Schnelligkeit, in der Karten für Top-Stars verkauft werden, und die mittlerweile auf ein bis zwei Jahre im Voraus beworbenen Auftritte belegen, wie zentral das selbst erlebte Konzert in der Wahrnehmung des Publikums geblieben ist. Zusätzliche Alben- und Videoproduktionen von Live-Veranstaltungen ermöglichen der Musikindustrie darüber hinaus, dieselben Lieder mehrfach zu verkaufen.

Aus diesem Grund ist es erstaunlich, dass fast jeder deutsche populäre Sänger Lieder über den Tourneealltag komponiert hat, in denen gerade dieser Teil des Berufslebens als beschwerlich und leidvoll dargestellt wird und die Auftritte oft hinter den eigenen Ansprüchen zurückbleiben.

Es geht mir auf den Keks, das Leben unterwegs
(Herbert Grönemeyer „Unterwegs“),

Wohr dä komisch hück, dä Auftritt, ich wohr nit besonders drop
(BAP „Frau, ich freu mich“)

Meinen Text wußt' ich nicht mehr – in Leer,/ So daß auch kein Vorsagen half – in Calw.
(Reinhard Mey „Wem Gott die rechte Gunst erweisen will“)

Da Wecker jammert am Klavier,/ der kann hoit a scho nimmer steh
(Konstantin Wecker „Wieder Sperrstund im Kaffee“)

Die Zitate deuten darauf hin, dass der Publikumskontakt von Seiten der Musiker eher als Pflicht wahrgenommen wird. Wollen die Sänger ihre Fans mit solchen Stücken beschimpfen? Oder beschreiben sie ein bestimmtes Lebensgefühl oder eine Weltanschauung, für die der Tourneealltag eine passende Kulisse bildet? Es ist auffällig, dass diese Lieder alle von Männern vorgetragen werden, die sich stets so beschreiben, als befänden sie sich auf einer fortwährenden Reise.

Die These des folgenden Beitrages ist, dass Tourneelieder deutschsprachiger Musiker aus dem Liedermacher-, Rock-, Pop- und Punk-Bereich trotz ihrer Kritik am Reiseleben gut beim Publikum ankommen, weil sie dem Genre der Wan-

der- und Handwerkslieder entsprechen, das sich besonders durch Schuberts romantisches Kunstlied im kulturellen Gedächtnis des deutschsprachigen Raumes gehalten hat. Die im Folgenden thematisierten Texte und Komponisten adaptieren das Genre auf unterschiedliche Weise für die heutige Gesellschaft, die Vorbilder lassen sich aber anhand von Textanalysen nachweisen. Ich begrenze mich bei der folgenden Untersuchung auf einige zentrale Vertreter, die seit Ende der 1960er und besonders in den 1980ern in Deutschland erfolgreich wurden, die eine deutschsprachige populäre Musikszene begründeten und bis heute erfolgreich im Geschäft sind. Aufgrund der spezifischen Gender-Perspektive der Textanalyse lasse ich Sängerinnen unberücksichtigt, obwohl diese ebenfalls über ihren Tourneealltag Lieder schreiben.

Lieder über Wanderschaft und Reisen

Das Genre der Lieder über Wanderschaft und Liebesleid im romantischen Kunstlied speist sich im Wesentlichen aus zwei Traditionen. Zum einen findet sich in der mittelalterlichen Troubadour-Literatur das Motiv des umherziehenden Sängers, der eine adelige Frau mit Liebesbekundungen besingt, obgleich er weiß, dass er sie aufgrund seines gesellschaftlichen Standes niemals erreichen kann (vgl. Topsfield 1975, Gaunt 2006). Hier ist eine Form von Nomadismus eng mit dem Scheitern von Liebesbeziehungen verbunden. Eine andere Tradition stammt aus verschiedenen Abschieds- und Wanderliedern, die in Verbindung mit Handwerkern auf der Walz stehen und ebenfalls bis ins Mittelalter zurückreichen, wie etwa das Lied „Innsbruck ich muss dich lassen“. Diese haben besonders im 19. Jahrhundert einen beträchtlichen Aufschwung erhalten mit Liedern wie „Es, es, es und es!“ oder „Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus“ und erscheinen in Volksliedsammlungen wie Achim von Arnims und Clemens Brentanos *Des Knaben Wunderhorn* (1805–1808). In der Literatur finden sich die Motive etwa in Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826). In der Musik sind es hauptsächlich die Liederzyklen *Die schöne Müllerin* (1823) und *Die Winterreise* (1827) von Franz Schubert (1797–1828) nach Texten von Wilhelm Müller (1794–1827), die das Thema ausführlich behandeln (Youens 1991, 2006; Hirsch/Feurzeig 2021). Das Sujet findet sich aber auch in einzelnen Liedern von Carl Loewe (1796–1869), Robert Schumann (1810–1856) und Hugo Wolf (1860–1903) sowie in den *Lieder[n] eines fahrenden Gesellen* von Gustav Mahler (1860–1911).

Die Grundnarration der Werke besteht darin, dass das männliche lyrische Ich sich in der Situation eines alleinstehenden, saisonal angestellten Lehrers, Handwerkers oder Tagelöhners befindet, der durch die Gegend reist, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Eingangs nimmt er die ungebundene Lebenssituation als befreiend und positiv wahr. Die Situation ändert sich, als er sich unterwegs in eine Frau verliebt. Sie ist in den Liedern geschlechtsspezifisch mit Sesshaftigkeit, Familie und bürgerlichem Stand verbunden (Gerards 2016: 28–40). Bei dem Versuch, das Wanderleben aufzugeben, scheitert das lyrische Ich,

weil es von potenziellen Arbeitgebern abgelehnt und von den Frauen aufgrund seines Status zurückgewiesen wird. Diese ziehen ihm andere Partner, vermeintlich sichere Partien, vor. Aus diesen Gründen ist der Wanderer – seiner Männlichkeit beraubt – gezwungen, aus der unglücklichen Situation zu fliehen und ohne klares Ziel weiterzuziehen bis in den selbstgewählten Tod (Kramer 2003: 129–151). Das lyrische Ich projiziert während des Reisens seine leidvollen Erlebnisse und Gefühle in Naturerfahrungen hinein. Charakteristische Metaphern stellen Landschaftsschilderungen dar, besonders strömende Flüsse, außergewöhnliche Lichtphänomene sowie eine Identifikation mit Tieren wie wilden Hunden oder sich ebenso auf permanenter Wanderschaft befindlichen Vögeln. Eine imaginäre Kommunikation mit der verlorenen Geliebten findet über die Wahrnehmung von Schriftzeichen in der Landschaft, auf Pflanzen oder in Wetterkonstellationen statt. Teil des Lebensproblems des lyrischen Ichs ist darüber hinaus sein überaus sensibler künstlerischer Charakter, der es ihm ohnehin nicht ermöglicht, ein auf Kompromissen beruhendes sesshaftes Leben im Rahmen der gesellschaftlichen Konventionen zu führen. Er ist damit auch ein politischer Rebell, der in seiner romantisierenden Lebensbeschreibung Kritik an den engen Grenzen des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit äußern will (Williamson 2021).

Die Aufführung dieses Genres stellt seit seinem Entstehen in der Romantik eine Herausforderung dar. Auf der einen Seite schildern die Lieder ein lyrisches Ich als schwach und unterlegen und bieten dem Publikum damit eine Identifikationsfigur an, auf der anderen Seite verkörpern die Sänger im Aufführungskontext das Gegenteil. Sie stehen exponiert auf der Bühne und erhalten große Aufmerksamkeit. Bis zur Entwicklung eines kommerziellen Musikmarktes blieb der Sänger in der Vorstellung des Publikums der Interpret der Komposition. Er verkörperte die Intentionen der Komponisten und Textautoren. Von dem Augenblick an, als durch Tonträgerproduktionen und Filme die Stimme und die individuelle Persönlichkeit eines Sängers mit seinem Vortrag verbunden wurde, waren die Musiker gezwungen, sich ein Image zuzulegen, mit dem sie ihre Musik verkaufen konnten. Die Lieder mussten, ganz unabhängig davon, ob sie von ihnen verfasst waren, in das Bild passen, das sie der Öffentlichkeit von sich präsentieren wollten (vgl. Borgstedt 2008). Wanderlieder, wie sie in der populären Musik des 20. Jahrhunderts vor allem über den Tourneealltag geschrieben werden, besitzen aus diesem Grund für das Publikum einen hohen Glaubwürdigkeitswert. In den Ohren der Fans handelt es sich um autobiographische Stücke, da sie diesen Lebensbereich im Gegensatz zum Privatleben der Musiker zumindest ein Stück weit überprüfen können. Diese Interpretation unterstützen einige Sänger sogar noch durch Kommentare zu ihren Liedern, wie etwa Wolfgang Niedecken im Vorwort zu seinem Lied „Bleifoo“:

Erinnerung an Tourneenächte, in denen einzelne von uns sich recht oft nach den Gigs noch die Nächte auf irgendwelchen winterlichen Autobahnen um die Ohren schlagen, um einen Off-Tag nicht allein, irgendwo in einem Hotelzimmer in der Pampa verbringen zu müssen (Niedecken 1990: 3).

Dieses Genre der Wanderlieder kann in Deutschland als Teil des kulturellen Gedächtnisses bezeichnet werden, das besonders innerhalb der Schulausbildung und im Bildungsbürgertum weiter überliefert wird. Das lässt sich auch daran erkennen, dass die wesentlichen Vertreter der hier behandelten deutschen populären Musik aus eben dieser Schicht stammen, selbst wenn sie sich hin und wieder ein Arbeiter- und Protestimage geben: Reinhard Mey (*1942) ist Sohn eines Rechtsanwaltes und einer Lehrerin; Konstantin Wecker (*1947) ist Sohn eines Opernsängers; Wolfgang Niedecken (*1951), Sänger der Band BAP, hat freie Malerei an den Kölner Werkschulen der FH Köln studiert; Herbert Grönemeyer (*1956) war musikalischer Leiter am Schauspielhaus Bochum; und Andreas Frege (*1962) alias Campino, Sänger der Band Die Toten Hosen, ist Sohn eines Richters und Enkel eines Präsidenten des Bundesverwaltungsgerichtes. Diese Musiker kamen durch ihre Familien, die Schule und teilweise ein Studium mit der Sprache oder der Bilderwelt der Romantik in Kontakt, auch wenn der Stil ihrer Musik weit davon entfernt ist. Als einzigem ist dies dem Liedermacher Hannes Wader (*1942) aufgefallen, der aus einer Arbeiterfamilie stammt, aber in Bielefeld und Berlin Grafik studiert und sich dabei autodidaktisch den bürgerlichen Bildungskanon angeeignet hat.

Ich möchte hier die gewagte Behauptung aufstellen, dass Wirkung und Einfluss des Schubertschen Werkes, seine „Unumgänglichkeit“ in den letzten 200 Jahren, nicht nur in meinen, sondern in allen Liedern, die nach ihm in Europa entstanden sind, spürbar ist. Egal in welche Sparte – ob Kunstlied, Rock’n’Roll, Folk oder Pop. Alle Komponisten, Singer-Songwriter, Liedermacher schrieben und schreiben sozusagen noch immer, wohl ohne es zu wissen, bei ihm ab. Denn ob sie seinen Namen je gehört oder sein Werk je bewusst zur Kenntnis genommen haben, ist dabei ganz unerheblich (Wader 2019: 136).

In der klassischen Musikszene gibt es ebenso Sänger wie Ian Bostridge, dem die Bezüge zwischen dem romantischen Lied und populärer Musik des 20. Jahrhunderts auffallen, wenn er auch aus anglophoner Perspektive Analogien zu amerikanischen Sängern wie Bob Dylan zieht (Bostridge 2017: 382f). In der musikhistorischen Forschung wird zwar der Frage nachgegangen, welche Identifikation die Rollen der Schubertschen Liederzyklen heute noch Menschen bieten (Sobaskie 2021), der Verbindung zwischen Kunstlied und populären Songs auf Seiten populärer Musiker wird aber kaum Aufmerksamkeit geschenkt (Tunbridge 2021). Im Folgenden soll es nicht um Alben gehen, in denen deutsche populäre Sänger diesen Bezug direkt verdeutlichen, indem sie Schubertlieder interpretieren, wie etwa Wader auf *An dich hab ich gedacht* (1997), Hermann van Veen (*1945) auf *Du bist die Ruh* (1988), Wecker auf *Liedestoll* (2014) oder Gisbert zu Knyphausen (*1979) auf *Lass irre Hunde heulen* (2021). Im Zentrum werden die Lieder stehen, die das Genre auf die Gegenwart hin aktualisieren.

Der Tourneealltag deutscher populärer Musiker

Das Leben deutscher Sänger, die in den 1960–80er Jahren populär wurden, verläuft meist in einem zweijährigen Zyklus von Liedern schreiben und produzieren, Album medial vermarkten sowie auf Tournee durch große Veranstaltungshallen oder Open-Air-Festivals gehen. Letztlich ist das trotz des Wechsels von Einzel- und Kleingruppenarbeit mit öffentlichen Auftritten ein überschaubarer, routinierter Ablauf. Abweichungen davon, wie längere Pausen oder kleinere Clubtourneen sowie andere (Musik-)Projekte im Film- und Theaterbereich, sind für die Musiker die einzigen Möglichkeiten, aus diesem Kreislauf auszubrechen. Die digitale Revolution Ende der 1990er Jahre mit verschiedenen Möglichkeiten des illegalen Tausches von Musikdaten, des Teilens von Aufnahmen auf Online-Plattformen und des legalen Streamens von Musiktiteln bedingten einen Einbruch der Verkaufszahlen von Alben. Hinzu kam die Einführung des Formatradios, wodurch viele deutsche Musikgenres keine mediale Präsenz mehr besaßen. Aus diesen Gründen werden Live-Auftritte immer wichtiger, um Geld zu verdienen und Alben sowie Merchandising-Produkte zu verkaufen. Die Auftritte bestehen in der Regel zur Hälfte aus einer Backlist längerfristig erfolgreicher Titel, von denen das Publikum erwartet, dass sie gesungen werden, und der Vorstellung der neuen Songs, von denen es meist nur wenige in die Backlist für die folgende Tournee schaffen.

Die Frage, die sich bei dem Genre der Tourneelieder stellt, ist, ob die Belastung durch das Reisen für die Musiker tatsächlich so beschwerlich ist, wie sie es in ihren Stücken beschreiben. Der Markt für deutschsprachige populäre Musik ist mit dem deutschsprachigen Raum relativ begrenzt und gerade große Popularität führt eher zu einer Konzentration auf wenige Konzerte in großen Hallen anstelle von vielen kleinen Auftrittsorten. Wenn man den auf verschiedenen Fanseiten im Internet dokumentierten Auftritten Glauben schenken darf, so gibt es Unterschiede zwischen den einzelnen Bands und Solo-Acts. Mey absolvierte während einer Tournee in den 1970ern in Deutschland durchschnittlich etwa 60 Auftritte und noch mal 30 in den deutschsprachigen Gebieten von Österreich und der Schweiz. Bei Niedeckens BAP verhielt es sich in den 1980er Jahren vergleichbar. Wader brachte es dagegen auf über 150–200 Auftritte in vielen kleinen Veranstaltungsorten und er spricht davon, dass Konstantin Wecker zu der Zeit sogar noch mehr Konzerte pro Jahr gegeben haben soll (Wader 2019: 87, 388). Herbert Grönemeyer gab sich dagegen nach den ersten erfolgreichen Jahren mit 20–30 Auftritten zufrieden. Die Kunst der Tourneeplanung besteht darin, die Entfernungen zwischen den Veranstaltungsorten so gering zu halten, dass keine zusätzlichen An- und Abreisetage anfallen. Das gelang Wader eine Zeitlang nicht, wodurch er anstrengende Tagesfahrten von 500–700 Kilometern zurücklegen musste (2019, 525). Bei durchschnittlich 60–90 Konzerten auf einer Tournee und einer straffen Terminplanung sind die Sänger somit alle zwei Jahre nicht mehr als drei bis vier Monate unterwegs. Das ist im Vergleich zu anderen Berufssparten vom LKW-Fahrer über den (Straßen-)Bauarbeiter bis hin zum

Unternehmensberater, leitenden Bankangestellten oder Politiker ein zeitlich überschaubarer Arbeitsaufwand.

Die Behauptung des beständigen Unterwegsseins von Musikern wirkt somit deutlich übertrieben, vor allem, wenn sie ein Massenpublikum anziehen und aus dem Stadium sogenannter „Ochsentouren“ herausgekommen sind, bei denen sie nur in vielen kleinen Veranstaltungsorten auftreten können. Lediglich Karriereeinbrüche wie bei Wader oder Finanzsorgen wie bei Wecker können Sänger auch später erneut dazu bringen, sich bei besonders vielen Konzerten zu verausgaben. Das Schreiben von Tourneeliedern muss deswegen neben möglichen besonderen Erlebnissen und Gefühlen während der Reisezeit einen kulturell verankerten Hintergrund haben. Die folgenden Beispiele der einzelnen Sänger sollen dies aufzeigen, wobei ich von den Liedern ausgehe, die dem Schubertschen Kunstlied am nächsten stehen.

Wolfgang Niedeckens BAP – auf einer unendlichen Tour-Odyssee

Der im Kölner Dialekt singende Liedtexter und bildende Künstler Wolfgang Niedecken (*1951) legt seit der Gründung seiner Band BAP im Jahre 1976 besonderen Wert darauf, dass seine Lieder autobiographisch zu verstehen sind, und unterstützt dies durch ausführliche Kommentare zu den Entstehungsgeschichten und Einblicke in sein Privatleben in den Booklets. In der Rockmusik beheimatet, versteht sich Niedecken als eine Art deutscher Bob Dylan, dessen Lieder er mehrfach – wie etwa beim Album *Leopardfell* (1995) – auf Deutsch gecouvert oder auch kopiert hat, wie im Falle des Songs „Wat ess“ (1980), dessen Ursprung in Dylans „Ballad of a thin man“ (1965) zu finden ist. Niedecken inszeniert sich gerne als Kölner Arbeiterkind, allerdings ist er durch den Besuch eines katholischen Gymnasiums und das Studium an den Kölner Werkschulen der Technischen Hochschule Köln ein Bildungsaufsteiger. Dies ist auch anhand der verschiedenen Metaphern und Verweise auf bildende Kunst und Literatur in seinen Liedtexten zu erkennen, die seinen bürgerlichen Bildungshintergrund zeigen, sowie an seinem persönlichen Kontakt zum Kölner Autor Heinrich Böll (Niedecken/Immel/van Odijk 1990: 174). Niedecken hat sich sein Publikum in der Frühphase der Band mit bis zu 130 Live-Auftritten pro Tournee regelrecht erspielt (1990: 128–157). Seine erste Ehe scheiterte seinen Aussagen nach an diesem Lebensstil (1990: 161f., 166–169) und der Tourneealltag war über Jahre hinweg durch eine konfliktreiche Beziehung zu seinem Lead-Gitarristen und Mitkomponisten Klaus „Major“ Heuser belastet (Niedecken/Kobold 2011: 367f, 377–382). Diese widersprüchlichen Aspekte des Tourneelebens und des Unterwegsseins durchziehen das gesamte Repertoire seiner Band, angefangen bei „Frau, ich freu mich“ (1981) und „Koot vüür Aach“ (1982) über „Sendeschluss“ (1984), „Rääts un links vum Bahndamm“ (1988), „Bleifooss“ (1990), „Wat, usser Rock’n’Roll?“ (1990), „Asphaltpirate“ (1996), „Vüür Johr un Daach“ (1999), „Ewije Affhängerei“ (1999), „Hück ess sing Band en der Stadt“ (1999), „Morje fröh doheim“ (2008) bis hin zu „Et Levve ess en Autobahn“ (2011). Da-

bei thematisiert Niedecken nachdrücklich die Beschwerlichkeiten und Herausforderungen dieses Lebensstils. Die Serie von Tourneeliedern lässt viel Raum zum Spekulieren über die Motivationen und Inspirationen für das Songschreiben, das planmäßige Wiederholen erfolgreicher Lieder sowie ein möglicherweise anvisiertes Publikum, das durch sein Arbeitsleben zu einem ähnlichen Lebensstil gezwungen ist. Die thematischen Schwerpunkte der Lieder bilden vor allem die Sehnsucht nach der Partnerin zuhause, die Beschwerlichkeiten des entwurzelten Lebens und die eigene Identität im Verhältnis zum Publikum, zum kommerziellen Musikgeschäft und zu den Menschen, die einem geregelten Leben nachgehen. Dabei schreibt Niedecken Stücke, die geradezu prototypisch das von Schubert geprägte romantische Kunstlied in die heutige Gesellschaft übertragen.

Das Lied „Rääts un links vum Bahndamm“ (1988) handelt von einem Mann, der nach einem One-Night-Stand am frühen Morgen in einem Zug sitzt und beim Blick aus dem Fenster die Nacht Revue passieren lässt. Er träumt sich zurück zu der Partnerin, wohl wissend, dass für sie die Beziehung mit einer gemeinsam verbrachten Nacht beendet ist. Zugleich distanziert er sich von den Menschen in seiner Umgebung, die einem geregelten Arbeitsalltag folgen.

Rääts un links vum Bahndamm

Jonn die Radiowecker ahn.

Registrierte, glattrasierte

Schweiger zur U-Bahn.

[...]

Ich sinn dich, wie du vüür mir em Bett sitz

Un leis „Dat wohr't wohl!?“ sähß.

Dä Rest Käaz ussblööhß, dich zur Wand wegdriehß,

Sinn dich rääts un links vum Bahndamm.

[...]

Friedhöff, Hingerhöff un Bahnhöff, wo dä Zoch nit hält,

Wohnblocks, Industriejebiete, 'ne Kettehungk, dä bellt.

Tierasyle, Schreberjääde, Kathedrale, Puffs,

Penner unger Bröcke, die erdraaren et em Suff.

Drusse weed Deutschland wach un unger jedem Daach

Heiß et jetz, he 'nn dä Stund:

“Ring frei – die nähxte Rund“.

Nicht nur die Motive des Abschieds von einer kurzen, unbefriedigenden Liebesaffäre, der Entfremdung von der arbeitenden Bevölkerung und des Beginns einer Reise mit unbekanntem Ziel verweisen auf das lyrische Ich in der *Winterreise*. Die Analogien entsprechen sich bis in die Bildmetaphern, wie etwa die Kettenhunde und die schlafenden Menschen aus dem Lied „Im Dorfe“ oder der Friedhof aus dem Lied „Im Wirtshaus“, auch wenn das lyrische Ich nicht durch eine ländliche Gegend wandert, sondern durch eine postindustrielle Stadtlandschaft fährt. Deutlich gibt sich Niedecken als Sänger und Komponist des Liedes zu er-

kennen, über das er medial vermittelt noch einmal mit der Frau in Kontakt treten möchte. Damit legt er nahe, die Affäre in Bezug zu einem Tourneeauftritt zu interpretieren. Die Metapher des Erinnerns über ein externes Symbol, in diesem Falle ein Lied im Radio, weckt die Assoziation an den Schriftzug „Gute Nacht“ aus der *Winterreise* oder den Gruß durch Tautropfen auf den Blumen vor dem Fenster der Geliebten in dem Lied „Des Müllers Blumen“ in *Die schöne Müllerin*.

Wenn du dat Leed hührs,
Denks du „Naja“ un grins,
Glaub ich weiss, dat die Naach
Nie em Alltagsmüll versink.

Auch wenn das Lied eine Gesellschaftssituation am Ende des 20. Jahrhunderts schildert, in dem One-Night-Stands gesellschaftlich akzeptiert sind, spiegelt es durch die Beschreibung einer ziellosen Weiterreise, bei der die wahrnehmbare Umgebung das lyrische Ich dazu anregen, über das eigene verunglückte Liebesleben nachzudenken, die Vorbilder aus dem romantischen Kunstlied. Lediglich der soziale Kontext, das soziokulturelle Setting und der Musikstil wurden dem Genre angepasst.

Eine eindeutige Auseinandersetzung mit dem Tourneealltag unter der Frage, ob dieses Dasein dem Leben überhaupt einen Sinn verleiht, stellt das Lied „Wat, usser Rock'n'Roll?“ (1990) dar. Hier beschreibt das lyrische Ich die immer gleiche Routine auf Tour, die Schwierigkeit dabei, die Beziehungen mit Zuhause aufrechtzuerhalten, und die Angst davor, die Partnerin an jemand anderen zu verlieren.

Ding Phantasie läuf Amok, un du stells dir vüür,
Wie 'e se em Arm hält
Un Sprüch afflöö, die se vun dir nie jehührt.
Nur als Streuner häss du dich joot jeföhlt.
Wat, usser Rock 'n Roll
Un wat dozojehührt,
Hätt dich je intressiert?

Als Gegenbild dazu wägt das lyrische Ich kritisch ab, ob die Bühnenauftritte und die Reaktionen des Publikums diese Anstrengungen wert sind und was es abgesehen von Musik überhaupt als lebenswert empfindet. Dabei wird im Text ein Bühnenauftritt beschrieben, bei dem der Sänger von einem Verfolger-Scheinwerfer begleitet wird, der ihm zwar Aufmerksamkeit verleiht, zugleich aber auch eine Bühnenillusion erschafft. Er begibt sich auf eine Reise durch seine Erinnerung, die ihn vor allem vergangene Gefühle wieder erleben lässt. Dies erinnert an Schuberts *Winterreise*, besonders an die Irrlichtbeschreibung im gleichnamigen Lied.

Eez wenn et Saalleech stirv, un du'm Verfolger stehs
Un vun der Bühn uss die Jeseechter siehs,
Für die du noh Stääne griefs
Eez wenn du op die Reis durch ding Erinnerung jehs
Bess du do, wo du Jeföhle ennjestehs
Kalt un heiß laut un leis
Wat, usser Rock 'n Roll
Un wat dozojehührt
Dich noch berührt

Das Hinterfragen des eigenen Erfolgs und das explizit formulierte Leiden am Tourneealltag findet sich in dieser Konzentration in der deutschsprachigen populären Musik nur bei Niedeckens BAP. Selbst wenn die Rückkehrlieder wie „Frau, ich freu mich“, „Bleifoo“ oder „Morje fröh doheim“ eine durchweg freudige Stimmung verbreiten möchten und in gewisser Weise an die hoffnungsvollen Lieder aus Schuberts Liederzyklen wie etwa „Ungeduld“ aus *Die schöne Müllerin* erinnern, ist die dahinterstehende Aussage letztlich immer, dass der Sänger das Leben unterwegs leid ist. Dass die Lieder dennoch bei dem Publikum gut ankommen, lässt sich nur dadurch erklären, dass der Tourneealltag als Kulisse für die Themen Lebenssinn, Identität und Liebessehnsucht interpretiert wird, die in Kontrast zu einem bürgerlichen, angepassten Lebensstil verhandelt werden.

Herbert Grönemeyer – der selbstbewusste Tourneesänger

Es gehört mittlerweile zum festen Bestandteil von Grönemeyers Live-Konzerten, dass er als letztes Stück solo am Klavier seine Variation von „Der Mond ist aufgegangen“ spielt. Damit verortet er sich deutlich in der Tradition des deutschen Volksliedes, das er auf sehr individuelle Weise rezipiert.

Herbert Grönemeyer (*1956) war dem deutschen Publikum bereits durch seinen Auftritt in Wolfgang Petersens Erfolgsfilm *Das Boot* (1981) als Schauspieler bekannt, bevor er 1984 mit seinem fünften Studioalbum *4630 Bochum* mit seiner Mischung aus Rock- und Popmusik eine steile Musikkarriere begann. Die im Zweijahresabstand folgenden Alben *Sprünge* (1986) und *Ö* (1988) waren so große kommerzielle Erfolge, dass der Sänger von den Medien metaphorisch mit einem Fußballer verglichen wurde, dem ein „Hatrick“, ein dreimaliger Torschuss in Folge, gelungen sei. Verbunden mit diesem Erfolg absolvierte er Tourneen im deutschsprachigen Raum 1984/85 mit 60 Konzerten, 1986/87 mit 66 Konzerten und 1988/89 mit 68 Konzerten. Auch wenn Grönemeyer in den folgenden Tourneen die Anzahl der Auftritte um etwa die Hälfte verringerte, sieht er diesen Teil seiner Arbeit grundsätzlich positiv.

Man sagt immer, eine Tour ist anstrengend, aber sie gibt einem auch eine Menge zurück. Vor allem klatschen die Leute – bei welcher Arbeit bekommst du denn sonst Beifall? Das gibt es ja in keinem Beruf, dass du rausgehst und die Leute freuen sich. (Grönemeyer in Hoffmann 2003: 98f.)

Den Kontakt zum Publikum beschreibt Grönemeyer dabei als eine emotionale Beziehung: „Es ist so, als ob die Frau, die man liebt und von der man geliebt wird, einen mit ihren Küssen überfällt und nicht aufhört mit ihren Küssen“ (2003: 247f.). Lange Zeit verwahrte er sich deshalb gegen die Veröffentlichung von Live-Mitschnitten, da seiner Meinung nach dieses intime Erlebnis audiovisuell nicht vermittelbar sei: „Es ist, wie wenn man den ersten Sex mit seiner Freundin hat und Papi sitzt auf der Bettkante“ (2003: 117). Das ausgedehnte Tourneeleben nach dem nationalen Durchbruch schlug sich in den zwei Liedern „Unterwegs“ (1986) und „Was soll das?“ (1988) nieder. Beide thematisieren das Leben auf Reisen, unterscheiden sich aber von dem romantischen Kunstlied dadurch, dass das lyrische Ich in einer machtvollen Position verbleibt. Dadurch wird das anstrengende Tourneeleben nicht dem Publikum zum Vorwurf gemacht, sondern vielmehr als ein Identifikationsangebot unterbreitet.

Das Lied „Unterwegs“ schildert die Einsamkeit des Sängers während des Tourneealltags, der seine Partnerin zuhause zurücklassen musste und nun die Sehnsucht nach ihr ausdrückt. In der für Grönemeyer zu der Zeit typischen Art einer umgangssprachlichen Ironie fasst er den Zustand des lyrischen Ichs mit den Worten zusammen „Es geht mir auf den Keks,/ das Leben unterwegs.“ Die Strophen steigern sich zu einem mehrfach wiederholten Refrain, in dem schließlich die Partnerin dazu aufgefordert wird, zum Sänger zu reisen und damit seine Sehnsucht zu stillen.

Ich will dich hier bei mir.
Ich brauche dich hier bei mir,
Los, komm doch her!
Sei jetzt einfach hier,
Mach's mir nicht so schwer,
Beruhige mich in mir.
Alles läuft völlig verquer,
Ich vermiss' dich.

Dieser Aufruf zeigt nicht nur deutlich, dass das lyrische Ich sich seiner Partnerschaft sehr sicher ist und sich in der Lage fühlt, einen fordernden Wunsch zu formulieren. Im Kontext von Konzerten entsteht durch den Refrain zugleich auch eine Zweideutigkeit, weil Grönemeyer als Sänger auch so verstanden werden kann, dass er sich sein Publikum in diesem Augenblick wünscht sowie die üblicherweise mitsingenden Fans den Wunsch nach dem Sänger ausdrücken können.

Der Song „Was soll das?“ dagegen schildert die Situation der Rückkehr von einer längeren (Tournee-)Reise. Das lyrische Ich ist schockhaft mit der Situation konfrontiert, dass seine Partnerin mit einem anderen Mann zusammengekommen und dieser ohne sein Wissen bereits in seine Wohnung eingezogen ist. Das Motiv der Abweisung des lyrischen Ichs und der Entscheidung der Partnerin für einen anderen Mann aus dem romantischen Kunstlied ist hier deutlich wiederzu-

erkennen. Parallelen ergeben sich besonders zu „Der Jäger“ und „Eifersucht und Stolz“ aus *Die schöne Müllerin*. Jedoch zieht das lyrische Ich in der Dreiecksbeziehung in Grönemeyers Lied einen anderen Schluss. Es schimpft, lästert und droht dem anderen Mann und kritisiert zugleich recht selbstbewusst die charakterlichen Schwächen seiner Ex-Partnerin, die ihm erst in diesem Augenblick aufzufallen scheinen.

Sein Kopf stützt sich auf sein Doppelkinn,
Seit wann zieht's dich zu Fetteln hin?
Los, sag was!
Wie man an einen solchen Schwamm
Sein Herz einfach verschleudern kann...
Los, sag was!

Im Refrain sind sogar noch selbstkritische und verständnisvolle Argumente zu vernehmen, wobei deutlich zu spüren ist, dass für das lyrische Ich das Ende der Beziehung beschlossen ist und nicht weiter betrauert wird.

Womit hab ich das verdient,
Daß der mich so blöde angrient?
Warum hast du mich nicht wenigstens gewarnt?
Zu einer betrogenen Nacht
Hätt' ich vielleicht nichts gesagt.
Hätt' mich zwar schockiert,
Wahrscheinlich hätt' ich's noch kapiert,
Aber du hast ja gleich auf Liebe gemacht.

Der Tourneealltag bringt in diesem Lied zwar leidvolle Begleiterscheinungen mit sich, diese sind aber für einen mit Selbstbewusstsein und Erfolg ausgestatteten Sänger nach einem inszenierten Wutausbruch zu verarbeiten. Das Publikum, das bei diesem Lied mutmaßte, dass es sich um eine autobiographische Erzählung handelte, wurde im Übrigen eines Besseren belehrt. Die Beziehung mit Anna Henkel, die Grönemeyer auf seinem Album *Total Egal* (1982) besungen hatte, hielt bis zu deren Tod 1998 (Hoffmann 2003: 103). Der Sänger-Schauspieler findet schlichtweg daran Gefallen, komplizierte Personenkonstellationen in seinen Liedern nachzuspielen, wie offensichtlich auch in dem Song „Ohne dich“ (2007), in dem der Mann, der die Beziehung beendet, ebenfalls in der dominanten Rolle innerhalb der Beziehung bleibt. In den folgenden Jahren thematisierte Grönemeyer den Tourneealltag nicht weiter, das Motiv des Weges und des Reisens als Metapher für das Leben bleibt aber dominant in Liedern wie etwa in „Stand der Dinge“ (1998), „Der Weg“ (2002), „Zieh deinen Weg“ (2007), „Fernweh“ (2011) oder „Wartezimmer der Welt“ (2018).

Campino und Die Toten Hosen – Vergebliches Suchen nach Glück unterwegs

Für die 1982 gegründete Punkrockband Die Toten Hosen gehören Live-Auftritte mit Alkohol- und Drogenkonsum, Schlägereien und Verwüstungen von Bühnenraum und Garderobe sowie das Mitgrölen erfolgreicher (Trink-)Lieder durch das Publikum von Beginn an zum zentralen Bestandteil ihrer Darbietungen. Einige Lieder gingen sogar ins Repertoire von deutschen Fußball-Fangesängen ein. Im Gegensatz zu der Berliner Punkrockband Die Ärzte oder dem Rocksänger Marius Müller-Westernhagen (*1948), die in ihren Liedern ihre Auftritte als große Feiern besingen, beschreiben die fünf Bandmitglieder unter der Führung des Sängers und Textautors Campino in ihren Stücken auch Erlebnisse aus dem Tourneealltag (Oehmke 2014).

Der nationale Durchbruch gelang der Band mit dem Album *Ein kleines bisschen Horrorschau* (1988), auf dem sie die Lieder zu der Theaterproduktion von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange* veröffentlichten, an der sie kurz zuvor an den Kammerspielen in Bad Godesberg mitgewirkt hatten. Auf ihrem Album waren zudem kurze Zitate von Beethovens Musik, die in dem Theaterstück zentrale Bedeutung besitzt, zwischen die Lieder gemischt. Der politisch engagierte Frontsänger Campino (*1962) wirkte auch später noch an Projekten im Bereich der sogenannten E-Musik mit, wie etwa als Schauspieler in Bertholt Brechts *Die Dreigroschenoper* (2006) oder als Sprecher in Arnold Schönbergs *Ein Überlebender aus Warschau* (2013). Die Band versucht immer wieder, eine Brücke zwischen U- und E-Musik zu schlagen, ohne dabei ihre eigene Identität als Punkrock-Gruppe aufzugeben. Aus diesem Grund ist es nicht überraschend, dass sich auch in ihren Liedern Bezüge zum romantischen Kunstlied finden lassen.

Das Lied „Das Mädchen aus Rottweil“ (2002) schildert die Situation eines Sängers, der mit seiner Band im Tourbus unterwegs ist und bei einem kurzen Reise-stopp in einem Laden in der Schlange vor der Kasse einer Frau begegnet, in die er sich auf den ersten Blick verliebt. In dem Lied resümiert er darüber, warum aus der Beziehung nicht mehr als ein langer Blick geworden ist.

Wir haben uns nur angesehen
und für Sekunden blieb die Welt einfach stehen.
Und draußen bellte irgendwo ein Hund.
Es war ein heißer Tag.
Und meine Füße trugen mich zum Bus zurück,
ich hatte nicht bezahlt.

Sie war die Frau auf die ich mein Leben lang
immer gewartet hab.
Doch wir sind nie zurückgefahren
in diese schöne Stadt.

Hier wird nicht nur das Leben eines reisenden Musikers dem einer sesshaften Frau, mit der er nicht zusammenkommen kann, gegenübergestellt. Das Motiv des „bellenden Hundes“ ist darüber hinaus ein Zitat aus „Im Dorfe“ aus der *Winterreise*. Allerdings blickt das lyrische Ich des Tote Hosen-Songs nicht so hoffnungslos in die Zukunft. Campino beschreibt das Erlebnis eher als eine vertane Gelegenheit, die lebensverändernd hätte ausfallen können, die er allerdings problemlos verarbeiten konnte. Das, um diese Frau wiederzufinden, nach der Veröffentlichung des Albums inszenierte Live-Konzert in Rottweil am 7.08. 2002, ist eher als Marketingtrick anzusehen, zumal von der Band und den Fans in den Medien eine Reihe verschiedener Versionen zur Liedentstehung kursieren.

Dass im Allgemeinen das exzessive „Musikantenleben saugefährlich“ ist, besang Campino später in dem Lied „Traurig einen Sommer lang“ (2012). Auch wenn er dabei nicht konkret auf den Tourneealltag anderer Musiker eingeht, zieht er hierbei eine Parallele zu dem suizidalen lyrischen Ich aus den romantischen Liedern – und reflektiert dabei möglicherweise die Notwendigkeit zur Änderung seiner Lebensweise und der seiner Bandmitglieder, um diesem Schicksal zu entgehen.

Hannes Wader: Nomadismus als Lebensprinzip

Ein völlig anderes Bild des Tourneelebens vertreten die deutschen Liedermacher, die in den 1960–70er Jahren in Anlehnung an die amerikanische Folkszene ihre Karrieren begannen und gezielt die Ideale der wandernden Sänger nachahmten. Durchweg positiv schildert Hannes Wader (*1942), der sich der Vorzüge dieses Lebensstils und seiner geschichtlichen Bedeutung bewusst war, seinen Tourneealltag.

Auf den Straßen singend, streife ich per Anhalter durch die Bundesrepublik und durch ganz Europa. Ich durchlebe damals eine Phase, in der ich mich als Einzelwesen sehe. Keiner Gruppe – einer Partei schon gleich gar nicht – fühle ich mich zugehörig, vertrete nur mich selbst und stelle mich nach außen so dar, wie ich gerne wäre und gesehen werden möchte. Ich verabscheue die Gegenwart, lehne die Zeit ab, in der ich existieren muss, falle lieber aus ihr heraus (Wader 2019: 83).

Seine eigenen Erfahrungen während ausgedehnter Tournen – übrigens durch zusätzliche abenteuerhafte Fernreisen ergänzt – verarbeitet er in Liedern wie „Heute hier, morgen dort“ (1972). Darin beschreibt er seine Lebenssituation des beständigen Unterwegsseins als etwas, das seinem Naturell entspricht und unter dem er nicht leidet.

Heute hier, morgen dort,
Bin kaum da, muss ich fort.
Hab' mich niemals deswegen beklagt.
Hab' es selbst so gewählt,

Nie die Jahre gezählt,
Nie nach Gestern und Morgen gefragt.
[...]
Dass man mich kaum vermisst,
Schon nach Tagen vergisst,
Wenn ich längst wieder anderswo bin,
Stört und kümmert mich nicht,
Vielleicht bleibt mein Gesicht
Doch dem ein' oder anderen im Sinn.

In diesem Tourneelied fehlt der Bezug zu einer verunglückten Liebesbeziehung. Der Text beschreibt das Reisen als Freiheit und ähnelt dadurch dem Eingangslied „Das Wandern“ aus *Die schöne Müllerin*. Selbstkritischer äußert sich Wader dagegen im Lied „Manche Stadt“ (1974), in dem er offen auch dunkle Seiten dieses Lebensstils thematisiert.

Manche Stadt, manch ein Land
Manche Stunde, manchen endlos langen Tag
Ließ ich im Dunkeln hinter mir
Manche Chance, manch leeres Glas
Manch ein Mädchen, das mich, wenn ich ging, vergaß
[...]
Wenn's auch kein Zuhause war
Wo immer ich einen Platz zum Schlafen fand
Habe ich mich doch hier und da
Bei manch einem, unter dessen Dach ich lag,
Zuhaus' gefühlt für manche Stunde manchen Tag.

Gescheiterte Liebesbeziehungen, vertane Chancen und Alkoholkonsum werden hier erwähnt, aber nicht dramatisiert. Ein Gefühl des Ankommens hat das lyrische Ich ohnehin an wechselnden Orten und nicht bei einer bestimmten Person.

Der historischen Wurzeln dieses Lebensstils ist sich Wader dabei bewusst, wie sein Lied „Der Zimmermann“ (1991) zeigt. Überhaupt interessiert sich der Sänger auch für die musikalischen Vorbilder, sodass er mehrfach Neuinterpretationen von Volks- und Arbeiterliedern sowie romantischem Liedgut präsentiert. Andererseits ist Wader auch dafür bekannt, dass er durch das überlange Stimmen seiner Gitarre das Publikum oft gegen sich aufbrachte und es bei Beschwerden tatsächlich beschimpfen konnte (Wader 2019: 525f, 360). Als einer der Wenigen in seinem Berufsfeld gibt er offen zu, dass er in Krisenmomenten seiner Karriere keine Lust mehr hatte aufzutreten (2019: 511) und ihn erst nach einer Umstrukturierung seines Tourneepfandes das Spielen vor Publikum wieder begeisterte (2019: 529). Diese sich wandelnden Selbstaussagen schlagen sich allerdings nicht in seinen Liedtexten nieder.

Reinhard Mey – Dankbarkeit für sein Publikum

Ein Loblied auf den Tourneealltag zeigt sich ebenso in dem Werk des Berliner Liedermachers Reinhard Mey (*1942), der in Variation des Eichendorff-Gedichtes „Wem Gott will rechte Gunst erweisen, den schickt er in die weite Welt“ explizit in einem Lied formuliert: „Wem Gott die rechte Gunst erweisen will, den schickt er einfach auf Tournee“ (1977). Bei Mey zieht sich das Schreiben über Tourneeerlebnisse wie ein roter Faden durch sein langjähriges Schaffen, wobei er neben Eichendorff auch mal Goethes Gedicht „Willkommen und Abschied“ zitiert, so in „Ein Koffer in jeder Hand“ (1975):

Heimkommen und Abschiednehmen zugleich,
Kein Mißverständnis, kein Groll,
Denn in einem Atemzug nur heißt es gleich
Willkommen und Lebewohl.
Gleich, ob bitter oder süß, die Erinnerungen verweh'n
Im Staub am Straßenrand.
Es ist längst zu spät, sich noch einmal nach ihnen umzuseh'n,
Einen Koffer in jeder Hand.

Dabei versteht sich der bewusst autobiographisch arbeitende Mey in erster Linie als deutscher Chansonnier. Durch enge familiäre Beziehungen nach Frankreich, den Besuch eines französischen Gymnasiums und Ferienaufenthalte in dem Land wurde er besonders vom französischen Chanson beeinflusst und er brachte über Jahre hinweg parallel deutsche und französische Versionen seiner Lieder heraus. Dass Mey das Tourneeleben so positiv wahrnimmt, liegt auch daran, dass er ein großes Interesse an seinem Publikum besitzt und es als wichtigen Teil der Aufführungen versteht, weil es ihn besonders zu Beginn seiner Karriere auf seinem Lebensweg unterstützte. Dieser Aspekt wird sonst von kaum einem deutschen Musiker so formuliert wie etwa in Meys „Freundliche Gesichter“ (1981), einem Lied über Konzertauftritte.

Da waren freundliche Gesichter, und es war gut, ein Lächeln zu seh'n!
Wie Freunde, wie Komplizen waren wir.
Ich hatte meinen Weg gefunden, sie gaben mir Mut, ihn zu geh'n
Und mir und meinen Liedern ein Quartier,
Als keiner an mich glaubte, außer ihnen und mir!

Mey genießt den Kontakt zum Publikum nicht nur wegen der ermutigenden Rückmeldungen, sondern auch, weil er als sozialer Mensch mit dem ansonsten einsamen Arbeitsleben und dessen Stimmungen nicht gut zurechtkommt.

Wenn die ersten Auftritte überstanden sind, ist die Tournee die Belohnung für verzweifelte qualvolle Stunden am Schreibtisch, wo man beim Schreiben hadert und immer zwischen Triumph und Verzweiflung schwebt – wird es gelingen? Für alles, was man am Schreibtisch durchlitten hat, wird man bei der Tournee entschädigt, da wird man reich belohnt. Da hast du

Kontakt mit den Empfängern deiner Botschaft, da sieht man die Leute, für die man geschrieben hat. Die Begegnung mit dem warmen, dampfenden, brodelnden Saal (Mey 2005: 205f.).

Dieses Künstlerleben ist für ihn ein erkämpfter Lebensstil, gegen den es in seiner persönlichen Umgebung Widerstand gab und den er dennoch bewusst gewählt hat. Dafür ist er bereit, Entbehrungen zu ertragen, wie er sie in „Spielmann“ (2013) beschreibt, wobei er sogar wörtlich mit dem Mühlrad und dem Leierkastenmann auf Schuberts Liederzyklen verweist.

Reinhard, Reinhard, das wird noch böse enden.
Ein Hungerleider wirst du, so lenk' doch endlich ein.
Ich will – sagt ich – kein Amt, keine Macht, keine Dividende
Keinen Ministerthron – ich will ein Spielmann sein.
[...]
Manchmal summ ich so vor mich hin, hör ich das Mühlrad gehen.
Dann mach ich meinen eignen Schmus und einen Vers daraus.
Ich weiß was ich bin – will mein Leben lang die Leier drehen
Und meine Weisen singen und gehen von Haus zu Haus.

Diese positive Einstellung zum Tourneealltag findet ihre Entsprechung in der Tradition des Wanderliedes, das die ersten Lieder in Schuberts *Die schöne Müllerin* beherrscht. Das darauffolgende Leiden scheint dem Liedermacher dagegen fremd zu sein.

Konstantin Wecker – der unangepasste Lokalpatriot

Überraschend ist, dass ausgerechnet Konstantin Wecker (*1947) sich in seinen Liedern über das Unterwegssein wenig auf seinen „Liedermacher-Ziehvater“ (WELT 2019) Schubert bezieht, obwohl er sogar 2013 bei seiner Tournee *Liedestoll* mit der Mezzosopranistin Angelika Kirchschrager dessen Lieder aufführte. Der Liedermacher, der Jazz- und Blues-Einflüsse mit seinen teilweise im bayerischen Dialekt verfassten Liedern verbindet, führt vor allem durch das Klavier, sein Hauptbegleitinstrument, auch das Arrangement des romantischen Kunstliedes fort. Dieses weitgehende Schweigen über den Tourneealltag liegt zum einen daran, dass seine Lieder nicht so eng autobiographisch verfasst sind und sein über Jahrzehnte hinweg wechselhaftes Beziehungsleben ihn anscheinend nie in Situationen mit vergleichbar langanhaltenden Sehnsüchten nach einer abwesenden Partnerin gebracht hat. Aus seinen (auto-)biographischen Schriften ist zudem zu entnehmen, dass Wecker gerne und bevorzugt mit Männergruppen beruflich wie privat unterwegs ist und das Reisen nie als Belastung, sondern als Bereicherung seines Lebens ansieht (Wecker/Bauch/Rottenfußler 2017: 171–177, 383–404).

Tagsüber im Schnitt fünf Stunden im Auto oder Zug, und am Abend sind es gerade mal drei Stunden, die ich auf der Bühne verbringen darf. Aber was für Stunden, liebe Freunde, egal wie nervig die Anfahrt gewesen sein mag! Einen Liebesakt mit meinem Publikum habe ich

meine Konzerte einmal genannt, [...] für mich ist es jedes Mal wieder ein Wunder (Wecker/Bauch/Rottenfußler 2017: 407).

Schließlich diente Wecker das Touren über viele Jahre hinweg dazu, den Schuldenberg, den er in den 1990ern durch Drogenkonsum und einen dadurch verursachten Gerichtsprozess angehäuft hatte, wieder abzutragen (2017: 250–255). Ein typisches Beispiel für das positiv wahrgenommene Wanderleben ist das Lied „Uferlos“ (1993), in dem er in Anlehnung an Schuberts *Die Schöne Müllerin* den Fluss und die Wanderschaft als Metapher für seinen Lebensweg sieht.

Oh – sicherlich kein allzu edles Leben,
Nie perfekt und immer zwischendrin,
Nie gefeit dagegen zu versinken, abzuheben,
Aber immerhin – immerhin:
Uferlos.

Was sich in Weckers umfangreichem Liedschaffen häufiger findet, ist das Motiv der Rückkehr an seinen Heimatort München, die mit gemischten Gefühlen verbunden ist, wie etwa in „Wieder dahoam“ (1986). Das lyrische Ich kritisiert dabei das alltägliche angepasste, scheinheilige Leben seiner Mitbürger und distanziert sich von der restriktiven Stadtpolitik und der konservativen, selbstherrlichen Landesregierung. Diese Reibung zwischen einer Künstlernatur, die metaphorisch in einer Bluesmelodie beheimatet ist, und der Realität wird allerdings nicht als Entfremdung wahrgenommen, sondern bildet den kreativen Moment des künstlerischen Schaffens.

Der war dabei, wenn i die Koffer packt hab,
Der trinkt mei Bier, der spuit für mi Klavier.
Der war der Grund, warum i Hoamweh ghabt hab.
Den kriegst ned los, den Blues, der bleibt bei dir.

Jetzt ziag i mir des Stadtlebn wieder nei,
Des neie Lüfterl spür i a, des koide,
Drum misch i wieder mit und misch mi ei -
A bisserl gwamperter vielleicht, doch sonst der Oide.

Damit überwindet Wecker in seinen Liedern das romantische Trauma der vergeblichen Liebe und des Ausgestoßenseins von der bürgerlichen Gesellschaft und kann positiv in die Zukunft blicken. Diese Zuversicht äußert sich bei ihm auch in einer Reihe von Reise- und Urlaubstraumliedern wie „Ich lebe immer am Strand“ (1974), „Liebesflug“ (1981) oder „Irgendwann“ (1989).

Tourneelieder als Aktualisierungen romantischer Weltsichten

Tourneelieder sind keinesfalls nur ein Phänomen der deutschsprachigen populären Musik, sie sind auch im anglophonen Bereich weit verbreitet. Im deutschsprachigen Raum treffen sie allerdings auf einen kulturellen Kontext, der sie auf besondere Weise in eine Relation zur musikalischen Romantik setzt, auf den sie bewusst oder unbewusst antworten. Die unterschiedlichen musikalischen Genres wie Jazz, Blues, Pop, Rock, Punk, Folk oder Chanson lassen dies zunächst nicht erwarten. Teilweise erklären sich die Überschneidungen in der Darstellung der Tourneeerfahrungen durch die Zusammenarbeit der Künstler. Mey und Wader gingen nicht nur in der Frühzeit ihrer Karrieren gemeinsam auf Tournee, sondern absolvierten auch später zusammen Konzerte, ebenso standen auch Wecker und Wader mehrfach gemeinsam auf der Bühne. Die Toten Hosen covern den Wader-Song „Heute hier, morgen dort“ in ihren Konzerten. Niedeckens BAP und Grönemeyer kennen ihre Kollegen dagegen vor allem durch gemeinsame Auftritte bei gesellschaftspolitisch motivierten Veranstaltungen wie LiveAid oder Live8. Die Textanalysen zeigen jedoch, dass die Tourneelieder mehr darstellen als nur eine gemeinsame Erfahrungswelt. Die seit den 1970ern entstandenen Lieder sind tief verankert in der Erzählform des romantischen Kunstlieds Schubertscher Prägung. Die Liedtexte imitieren dieses Genre allerdings nicht, sondern aktualisieren die Grundkonstellationen der gesellschaftlichen, geschlechtsspezifischen und individuellen Situationen auf unterschiedliche Weise.

In keinem der hier besprochenen Lieder geht das lyrische Ich aus Liebesleid auf Tournee, die Wahrnehmung des Reiselebens ist aber von Einsamkeit und Trennung von den Partnerinnen bestimmt. Daran ändern auch positive Erlebnisse bei Auftritten und der Kontakt mit dem Publikum nur in Ausnahmefällen etwas. Es bleibt sogar die Genderzuweisung erhalten, nach der Frauen an einen Ort gebunden sind, während die Männer auf Wanderschaft gehen. Diese Situation kann nur die Partnerin ändern, indem sie dem Sänger hinterherreist. Eine neue zeitgemäße Rolle innerhalb der Beziehungen wird den Frauen nicht zugestanden. In die Ausweglosigkeit oder gar den Selbstmord führt die Einsamkeit die Männer dagegen nicht mehr, selbst wenn ihre Fernbeziehungen in ihrer Abwesenheit scheitern oder durch ihre Wanderschaft sich erst gar nicht längerfristig entwickeln. Lebensbedrohlich sind dagegen die vielfach dokumentierten Alkohol- und Drogenabhängigkeiten der Sänger. Die Popularität, die die Musiker gerade aufgrund ihres besonderen Lebensstils besitzen, und die liberale Gesellschaftsform, die mehrere Beziehungen nicht mehr abwertet, ermöglichen ihnen heutzutage, trotz privater Rückschläge jederzeit neue Verbindungen einzugehen. Einige Sänger bewerten aus diesem Grund ihren Nomadismus als grundlegend positiv, auch wenn sie dadurch nie eine dauerhafte Beziehung aufbauen können. Überhaupt sind die Lieder geprägt von einer zeitgemäßen Darstellung der Gesellschaft, in der Reisen nicht mehr zu Fuß angetreten, sondern mit dem Auto oder der Bahn unternommen werden, obgleich das lyrische Ich seine Gefühle weiterhin mithilfe romantischer Metaphern aus der Pflanzen- und Tierwelt ausdrückt. Die meisten Sänger behaupten, mit diesen Liedern persönliche Erfahrungen des Tourneealltags zu teilen, und es gibt keinen Anlass zu glauben, dass

das Publikum ihnen dies nicht abnimmt. Hinter den Beschreibungen privater Entbehrungen findet sich zusätzlich eine politische Kritik, auch wenn nicht mehr eine Gesellschaft der Restaurationszeit im 19. Jahrhundert angegriffen wird. Vielmehr geht es um eine Kritik an dem gleichförmigen Lebensstil der Arbeiter und Angestellten, um den Mangel an individuellem Lebensausdruck und schließlich auch um das Ausleben intensiver Gefühle.

Dieser Rückbezug der Liedtexte auf das romantische Kunstlied zeigt letztlich, wie traditionell die deutschsprachigen populären Musiker eingestellt sind, auch wenn sie sich gern als (jugendliche) Rebellen mit einem starken Drang zur gesellschaftlichen Veränderung geben und sich in Musikgenres etablieren, die oft als anti-elitär bezeichnet werden. Letztlich übernehmen sie nur eine Form von Gesellschaftskritik mit einem Wunsch nach individueller Freiheit, der sich zwar an westlichen gesellschaftlichen Protestbewegungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts orientiert, aber bereits in der romantischen Musikwelt des 19. Jahrhunderts seine Ursprünge besitzt. Der hier an dem Thema der Reiselieder durchgeführte Vergleich zwischen dem Schubertschen Liederzyklen und populären deutschen Stücken der vergangenen 50 Jahre ließe sich noch erweitern und betrifft weitere Vertreter der deutschsprachigen Musikszene. Offensichtlich ist ein Bezug in der Naturwahrnehmung bei allen populären Liedern zu erkennen, die das Waldsterben oder den Klimawandel behandeln. Schuberts „Der Lindenbaum“ ist ebenso Vorbild für Weckers „Der Baum“ (1986) wie für den „Hambacher Wald“ (2020) von Bodo Wartke (*1977). Die Aufnahme der romantischen Bilderwelt gilt auch für diejenigen Gruppen, die deutsche Traditionen mit rechtspopulistischen Ideologien verbinden, wie etwa bei der österreichischen Band Jännerwein, die sich in ihrem Lied „An den Mond“ (2015) an einem Gedicht von Johann Wolfgang von Goethe orientieren. Romantische Metaphern durchziehen ebenso Lieder der südtirolischen Band Frei.Wild, wie etwa in „Unendliches Leben“ (2012). Die musikalische Romantik lässt sich also in verschiedene politische Richtungen hin lesen. Die in diesem Artikel behandelten Sänger interpretieren das Schubertsche Liedgut allerdings alle im Sinne eines liberaldemokratischen Erbes, das die individuelle Entwicklung von Persönlichkeiten reflektiert. Das deutschsprachige Publikum scheint diese Bedeutung der Tourneelieder intuitiv zu begreifen und sich mit deren Lebensgefühl zu identifizieren. Anders lässt sich kaum erklären, warum es weiterhin in Massen die Konzerte der Musiker besucht, obwohl diese so kritisch über den Tourneealltag singen.

Literatur

- Borgstedt, Silke. 2008. *Der Musik-Star*. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams. Bielefeld: transcript.
- Bostridge, Ian. 2017. *Schuberts »Winterreise«*. Lieder von Liebe und Schmerz. München: C.H. Beck.
- Gaunt, Simon. 2006. *Love and Death in Medieval French and Occitan Courtly Literature*. Martyrs to Love. Oxford: Oxford University Press.
- Gerards, Marion. 2016. *Frauenliebe – Männerleben*. Die Musik von Johannes Brahms und der Geschlechterdiskurs im 19. Jahrhundert. Köln: Böhlau.
- Hoffmann, Ulrich. 2003. *Grönemeyer*. Biografie. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Kramer, Lawrence. 2003. *Franz Schubert*. Sexuality, Subjectivity, Song. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mey, Reinhard mit Bernd Schroeder. 2005. *Was ich noch zu sagen hätte*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.
- Niedecken, Wolfgang. 1990. *X für 'e U*. CD-Booklet. CD: 1C 568-7 954832. EMI Electrola.
- Niedecken, Wolfgang; Matthias Immel und Patrick van Odijk. 1990. *Auskunft*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Niedecken, Wolfgang und Oliver Kobold. 2011. *Für 'ne Moment*. Autobiographie. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Oehmke, Philipp. 2014. *Die Toten Hosen*. Am Anfang war der Lärm. Reinbek: Rowohlt.
- Sobaskie, James William. 2021. „Identification in »Die Schöne Müllerin« and »Winterreise«.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press. S. 147–164.
- Topsfield, Leslie Thomas. 1975. *Troubadours and Love*. London: Cambridge University Press.
- Tunbridge, Laura. 2021. „Canonicity and Influence.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press. S. 242–256.
- Wader, Hannes. 2019. *Trotz alledem*. Mein Leben. München: Penguin.
- Wecker, Konstantin; Günther Bauch und Roland Rottenfuß. 2017. *Das ganze schrecklich schöne Leben*. Die Biographie. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- WELT. 2019. Konstantin Wecker: Schubert war Liedermacher-Ziehvater. Veröffentlicht am 21.05.2019 online unter <https://www.welt.de/regionales/bayern/article193878089/Konstantin-Wecker-Schubert-war-Liedermacher-Ziehvater.html> (letzter Abruf 2.9.2021).

Williamson, George S. 2021. „On the Move: Outcasts, Wanderers, and the Political Landscape of »Die Winterreise«.“ In *The Cambridge Companion to Schubert's »Winterreise«*. Marjorie W. Hirsch und Lisa Feurzeig. Cambridge: Cambridge University Press, S. 129–144.

Youens, Susan. 1991. *Retracing a Winter's Journey: Schubert's »Winterreise«*. Ithaca: Cornell University Press.

—. 2006. *Schubert, Müller, and »Die schöne Müllerin«*. Cambridge: Cambridge University Press.

