



MODELL ROMANTIK
Variation · Reichweite · Aktualität

Alexander Löck

Blaue Blumen Scheren Schnitte

Sebastian Krämers *Romantische Studien* als Modellpoesie

Publikation

Erstpublikation als *Wissenschaftlicher Impuls* auf der Plattform „Gestern | Romantik | Heute“

Vorlage: Alexander Löck

URL: <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/impulse-i-blaue-blumen-scheren-schnitte>; <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/impulse-ii-blaue-blumen-scheren-schnitte>

Veröffentlicht zuerst am 03. Januar 2020

Herausgegeben von Sandra Kerschbaumer, Romy Langeheine und Alexander Pappe

DOI: 10.22032/dbt.59789

Lizenz:



Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse sowie die DOI anzugeben:

Alexander Löck: Blaue Blumen Scheren Schnitte. Sebastian Krämers *Romantische Studien* als Modellpoesie. In: *Gestern | Romantik | Heute*. <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/impulse-i-blaue-blumen-scheren-schnitte>; <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/wissenschaft/artikel/impulse-ii-blaue-blumen-scheren-schnitte> (Datum Ihres letzten Besuchs). <https://doi.org/10.22032/dbt.59789>.

Blaue Blumen Scheren Schnitte
Sebastian Krämers *Romantische Studien* als Modellpoesie

Alexander Löck

Romantik heute, gestern – und vorgestern: Mit „Mozart, ein Romantiker?“ tat das Mozartfest Würzburg 2019 einen gar nicht abwegigen Griff in die Mottokiste. Um musikhistorische Wahrheit geht es hier nicht, sondern um den intellektuellen Reiz einer „prinzipiell unbeantwortbaren Frage“ [1] als ästhetischer Win-win-Spin: Der Zauberflöter tönt zauberischer noch als die Romantiker. Während das Mozartfest im Jahr zuvor unter dem Motto „Aufklärung. Klärung. Verklärung.“ kontrovers die Frage nach Mozarts Zugehörigkeit zur Aufklärung diskutiert hatte, [2] ging es der Ausgabe 2019 allein darum, sich den „vereinnahmenden Griff [der romantischen Ästhetik] nach [Mozarts] Werk“ produktiv zu eigen zu machen: „[Mozarts] Musik, wie [die Romantiker] sie hören und verstehen wollten, war von der Zauberkraft durchpulst, dem Menschen ein unbekanntes Reich aufzuschließen, eine Welt, die, nochmals in den Worten E.T.A. Hoffmanns, nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, und in der er alle bestimmten Gefühle zurücklässt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“

Modellbildung Romantik ist hier gleich doppelt am Werk zu beobachten. Zum einen wird die romantische Mozartauffassung aktualisiert als Modell für einen neuen alten oder alten neuen Zugriff auf Mozarts Musik, wobei aufführungspraktische Fragen in Ulrich Konrads Leitessay bemerkenswert ausgeblendet bleiben. Und zum anderen wird bei diesem Aktualisierungsversuch eine bestimmte Vorstellung von Romantik artikuliert, die wiederum Aufschluss darüber gewährt, warum Romantik hier ein so attraktives Modell ist: Die „unaussprechliche Sehnsucht“ danach, sich ein „unbekanntes Reich aufzuschließen“, wird gestillt durch einen „vereinnahmenden Griff“ dessen, der oder die auf eine bestimmte, nämlich eigene Weise „hören und verstehen will.“ Dieses Vereinnahmen, das hier mit dem Etikett Romantik versehen wird, ermöglicht Beziehungsstiftung – ein Sich-zu-eigen-Machen dessen und ein „für sich fündig werden“ in dem, was als Wissen (aufführungspraktisches, musikhistorisches oder irgendein Wissen im wissenschaftstheoretischen Sinne) lediglich zur Kenntnis genommen werden kann. Romantik macht ansprechender, selbst Mozart, und solange Angesprochenwerden ein Bedürfnis ist, hat Romantik als Modell der Wahl „bis heute nichts von seiner Gültigkeit verloren“. Romantik heißt, im Fremden das Eigene erkennen können; romantisiert man Fremdes, dann hat man etwas Eigenes.

Diese ungebrochene Attraktivität von Romantik in einer Kultur der Entfremdungserfahrung machte der Chansonier Sebastian Krämer 2015 zum Gegenstand seines Programms *Lieder wider besseres Wissen: Romantische Studien im Selbstversuch*. Dabei verallgemeinert er gewissermaßen die Mottofrage des Mozartfestes: „Ich, ein Romantiker?“ Dieser Allgemeinheitsanspruch zeigt sich schon in der Universalprosa dessen, was Krämer in den verschiedenen Liedern jeweils mit Romantik verknüpft: Statt Mozart gibt es hier Waldgeist, nervige Gäste, ausgeleiertes Ausgeliehenes, uhrzeitlosen Plastikchinacis, Bruderkriege, Schweinehunde, Breitwandreminiszenzen, Woll-Schocks, Schutt und Moder und Tapeten, Höllentrips, ernste Kinder, Herbstlaub, Sternburger Bier und jede Menge Unisprech: „promoviere“, „habilite“, „summa cum laude“. Musik und Text sind von der unaussprechlichen Sehnsucht durchpulst, dem Menschen das bekannte Reich der gemeinen äußeren Sinnenwelt aufzuschließen, in ihrer immerhin möglichen Ungewöhnlichkeit, aus der ihm das Eigene befremdlich entgegenseht.

Und besonders ausgiebig kommt hier „das Romantische“ in all seinen Aktualisierungsformen ansprechenden Gestalten zur Darstellung: Als Teil der äußeren Sinnenwelt und als Wille, diese äußere Welt so zu „hören und verstehen“, dass ein Ich sich angesprochen fühlen kann. Vor allem die „romantische Sehnsucht nach einer überschaubaren Welt“ [3], die „romantische Sehnsucht nach Sinn, Individualität, Einheit und Orientierung“ [4] wird inventarisiert in den Fundus von Vorstellungen, mit deren Hilfe das Ich sich in seiner Lebenswelt zurechtsucht und durch die Welt lebt. Als Bestandteil des lebensweltlichen Inventars werden Romantik und romantische Modellbildung zu ästhetischen Gegenständen einer Kunst des permanenten Selbstversuchens, zum unversuchten Staunen über das Unerstaunliche.

In drei Schritten soll das nun verdeutlicht werden: Zum ersten soll gezeigt werden, welche Vorstellungen von Romantik, Welt und Ich das Programm *Romantische Studien* kommuniziert. Zum zweiten wird gezeigt, wie diese Vorstellungen besonders konzentriert im titelgebenden Chanson „Romantische Studien“ als formgebendes Prinzip ästhetische Evidenz gewinnen. Und zum dritten wird der Umgang mit romantischer Modellbildung eingeordnet ins Werkganze des Autors und die ihm zugrundeliegende Ästhetik eines poetischen Skeptizismus.

***Romantische Studien* als Programm**

Krämer, ein Romantiker? Die Präsentation der CD-Veröffentlichung des Programms tut zunächst einmal alles, um diese Frage einigermaßen unbeantwortbar zu machen. Der dafür wesentlichen Darstellungsmittel sind es drei: das Coverfoto, der Titel und drei Mottozitate von Goethe, Peter Hacks und Krämer selbst.

Der vollständige Titel des Programms lautet: *Lieder wider besseres Wissen. Romantische Studien im Selbstversuch – ein Gegenprogramm zu Einsicht und Vernunft*. Das CD-Cover [5] zeigt einen gestrickten Schneemann im Rembrandt'schen Chiaroscuro mit großzügig dimensionierter Möhrennase, Kaffeepotthut und einer im spezifischen Krämerstil gebundenen schwarzen Krawatte. Natürlich kann man jetzt gleich sagen: Natürlich – *Die Winterreise*: der dünnbetuchte Poet in der Kälte des Daseins, das Lied, das an der Kehle hängt, die Tasse aus'm Schrank anstelle des Huts, der ihm vom Kopfe flog, der himmelstürmende Mundwinkel als Ausdruck ironischer Weltverachtung, die enttäuschte Libido als letztes Aufbäumen des Phallus im Angesicht knopffägigen Schwarzsehens. Man bräuchte sich mit solch schlüssiger Deutung allerdings um das ästhetische Erlebnis, sich einzugestehen, dass man einfach nicht weiß, was der Weiße mit Romantik zu tun haben soll (es wird sich doch nicht um Parson Brown handeln, den tauenden Trauenden aus der weihnachtlichen Skihüttenromantik von „Living in a Winter Wonderland“?).

Eine solche Ratlosigkeit würde dem im Programmtitel formulierten Anspruch sehr sinnfällig entsprechen: Das Gegenprogramm zum besseren Wissen muss natürlich auch allem Wissen über das, was Romantik ist, entgegentreten. Nun tut aber die vollständige Formulierung dieses Titels genau das nicht. Die Formulierung „ein Gegenprogramm zu Einsicht und Vernunft“ bringt das – die Romantikvorstellungen bis heute prägende – Selbstverständnis der historischen (deutschsprachigen) Romantik als Gegenauflärung auf eine sehr handelsübliche Formel. Eventuelle Zweifel daran, dass gerade dieses Romantikkonzept aufgerufen wird, beseitigt der vermutlich auf den Autor selbst zurückgehende Preetext: „Konfrontierte er uns, ganz im Geiste der Aufklärung, auf seinem letzten Album *Tüpfelhyänen* noch mit den Möglichkeiten menschlichen Denkens und Handelns, so führen die aktuellen Songs unter Einsatz allerhand chromatischer Finessen geradewegs in die schwadenumwobenen Abgründe einer romantischen Weltsicht.“ [6] Wenn er, wie drei Jahre später das Mozartfest Würzburg, die Beschäftigung mit der Romantik quasi logisch unmittelbar auf jene mit der Aufklärung folgen lässt, aktualisiert er

jene Vorstellung, die Romantik als Gegenprogramm zu einer Aufklärung begreift, die ihrerseits als Kombination von Rationalismus und Utilitarismus aufgefasst wird.

Dass dabei absichtsvoll ein besseres Wissen von Romantik bedient wird, markiert die Programmpräsentation durch die drei abgedruckten Mottozitate: „Ein von der Romantik befallenes Land sollte die Möglichkeit seines Untergangs in Betracht ziehen.“ (Peter Hacks) auf der CD-Hülle. – „Das Klassische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke.“ (Johann Wolfgang von Goethe) auf der vorletzten Seite des Booklets. – „Romantik läßt sich nur ex negativo bestimmen. Wenn man sie überlebt hat, war’s keine.“ (Sebastian Krämer) auf der CD-Hülle unter der CD, sodass es erst gesehen wird, wenn der Tonträger der Hülle entnommen wird.

Die Auswahl der Zitate ist bemerkenswert: Zunächst einmal macht sie klar, dass, wenn hier von „Romantik“ die Rede ist, mit literaturhistorischen Wissensbeständen operiert wird und nicht mit deren populärkultureller Derivate. Gerade deshalb ist allerdings befremdlich, dass – statt der handelsüblichen *Athenäums*- und *Blütenstaub*-Fragmente – mit Hacks und Goethe ein selbsternannter Klassizist und ein fremderrnannter Klassiker zu Wort kommen, die in der literaturgeschichtlichen Wahrnehmung bisher nicht durch Einfühlsamkeit in romantische Belange aufgefallen sind. Genau das lenkt aber die Aufmerksamkeit auf die Rezeptionsgeschichte der historischen Romantik. Und bereits hier wird deutlich, dass Auffassungen von Romantik für Krämers Projekt der *Romantischen Studien* mindestens ebenso wichtig sind wie Romantik selbst. Das Goethe-Zitat ist ja nicht nur selbst Rezeptionszeugnis, sondern es ist ein in der Romantikrezeption kanonisches Zitat, das dem Wissenden nicht nur Goethes Einstellung zur Romantik vergegenwärtigt, sondern auch das Romantikverständnis jener, die Goethe damit zitieren, wenn sie etwas zur Romantik sagen wollen. Denn dieses Zitat wird in unseren Tagen vor allem dazu verwendet, der mittlerweile ebenfalls längst kanonischen Romantik den Touch des Subversiven und daher (nach dem Verständnis einer gleichfalls längst etablierten Subversionskultur) Relevanten zu verleihen. Auch der programmatische Einführungstext des Mozartfestes Würzburg 2019 verwendet dieses Zitat des „alten Goethe“ [7], um dem Irren des Klassikers ein besseres Wissen von Romantik entgegenzustellen.

Anzuzeigen, dass auch Krämer seinen Goethe hier ironisierend herbeizieht, ist im Wesentlichen die Funktion des Zitats vom Goetheverehrer Peter Hacks, den – der dem Angedenken der DDR nicht besonders zugetane – Krämer wohl vor allem als Angehörigen des DDR-Kulturestablishments zitiert: Wer solche Freunde hat, ist ein dankbarer Feind. Entsprechend stehen die beiden Zitate mit ihrer Herablassung gegenüber der Romantik in Spannung zum Titel des Programms; und der ihnen gemeinsame Gestus der Bestimmtheit erscheint durch diesen Formzusammenhang als jenes Besserwissen, gegen das der Selbstversuch der *Romantischen Studien* sich erklärtermaßen richtet.

Der Gefahr, sich – performativ widersprüchlich – gemein zu machen mit einem retrospektiven Besserwissen über Goethes und Hacks’ Besserwisserei, begegnet die CD-Präsentation nun aber eben dadurch, dass sie sich mit den beiden ironisierend Zitierten zunächst einmal gemein macht: Der Autor Krämer lässt sich selbst unter Nennung seines Namens mit einem eigenen Zitat den Dritten im Bunde der beiden zitierten Romantikverächter sein, von denen er sich eigentlich zu distanzieren sucht. Im Gestus der Selbsteinreihung tanzt das Krämerzitat dann aber aus der Reihe und füllt so die Leerstelle des auffällig abwesenden Novalis- oder Schlegelzitats. Der Gedanke einer „Definition ex negativo“ bringt das Grundprinzip jener kanonischen Selbstbestimmungen der Frühromantik auf den Begriff, die hier nicht zitiert werden. Erneut wird deutlich, wie sehr mit „Romantik“ hier das gemeint ist, was Gegenstand kulturhistorischen Wissens ist. Und dieses Wissen um romantische Konzepte einer Wesensbestimmung *ex*

negativo findet seine poetische Umsetzung in der Form des Krämerzitats, das eine eigene Definition von Romantik aus der Arbeit an jenem Material hervorgehen lässt, das ihr die anderen beiden Zitate bereitstellen. Denn inhaltlich fallen vor allem die Ähnlichkeiten zu den beiden Fremdzitaten auf: Die beiden Fremdzitate gemeinsame Assoziation von Romantik mit Krankheit und Tod („das Kranke“, „von der Romantik befallen“, „Untergang“) greift Krämer ebenfalls auf: Romantik lässt sich nicht überleben. Das kommt weniger apodiktisch daher als die beiden Fremdzitate, sagt aber substantiell dasselbe. Romantische Studien im Selbstversuch stellen also eine Art Selbstmord dar.

„Ex negativo“ heißt hier konkret die Umwertung des Negativen durch Verformung, denn der Unterschied zu den Zitaten von Hacks und Goethe ergibt sich allein implizit durch die Form – durch den Anklang ans Umgangssprachliche in der Elision im zweiten Satz und durch den Umstand, dass das Krämerzitat, anders als die anderen beiden, nur ein Substantiv enthält: „Romantik“. Bei aller Ähnlichkeit im propositionalen Gehalt verschiebt das formensprachlich die Prioritäten: Romantik wird nicht mehr gegenüber anderen Bezugsgrößen wie Leben, Gesundheit und Gesellschaft herabgesetzt, sondern sie wird selbst zum eigentlichen Gegenstand der Betrachtung, gerade so, als wäre das Leben der Güter höchstes nicht, der Übel größtes aber ein Leben ohne das, was hier Romantik heißt.

Was immer damit gemeint sein mag – Schönheit? Liebe? Freude? Poesie? –, eine Sehnsucht nach Überschaubarkeit, Einheit und Orientierung artikuliert sich hier jedenfalls nicht. Denn das formale Zusammenspiel von Programmtitel, Titelbild und Zitaten hat ganz offensichtlich zunächst einmal Verunklarung und Verunsicherung zum Ziel. Romantik wird hier gebraucht als Bezeichnung für ein autonom Poetisches, das offen ist für das, wofür im Leben kein Platz ist, das die Unfälle des Lebens zu ästhetischen Gegenständen macht. Schöner auf den Punkt bringen kann das nur der Autor selbst als sein eigener Pressesprecher: „Es ist die Hingabe ans wissentlich Falsche, das Pathos des Irrs, dem Krämer sich neuerdings verschrieben hat. Zwar mit gekreuzten Fingern hinterm Rücken, aber dennoch rettungslos. Ironie ist Teil des Problems, sie zieht die arme Seele nur noch tiefer hinein ins Verderben.“ [8]

Entscheidend ist, dass das Interesse weniger dem wissentlich Falschen, dem Irrtum selbst gilt, nicht dem Versuch einer Umwertung aller Werte, der das vermeintlich Irrige zum wahren Wahren erklärt und besseres Wissen wider besseres Wissen postuliert. Das Interesse gilt der „Hingabe“, dem „Pathos“ des wissentlichen Falschliegens, dem Vorgang des Irrs mehr als dem Irrtum. Das Verwirrspiel mit ironisch und unironisch angeführten Wissensbeständen zum Thema Romantik lässt die Zuwendung zu den „schwadenumwobenen Abgründen einer romantischen Weltsicht“ letztlich als Fortsetzung des Vorgängerprojekts mit anderen Mitteln [9] erscheinen: den Menschen „ganz im Geiste der Aufklärung“ „mit den Möglichkeiten menschlichen Denkens und Handelns“ „zu konfrontieren“. Das Programm der *Romantischen Studien* zielt zentral auf die eine Büchnerpreisfrage: Was ist das, was in uns biegt, nordet, schießt? Es geht um das Irren im Streben, die Peilung, die im Dunkeln tappt, das Wissenwollen im Nichtwissen, das Nichtwissenwollen im Wissen, um das klare Bild des trüben Blicks – und bei all dem um die Frage, ob es nicht die Gesamtheit dessen ist, was uns ausmacht als jene, die wir sind.

Und damit zurück zum Schneemann auf dem Coverfoto: Er ist zugleich der Titelheld in der „Ballade vom Schneemann aus Wolle“ [10], in der ein Vater erzählt, wie er eines Abends den von der dreijährigen Tochter noch erbetenen letzten Gute-Nacht-Gruß scherzweise an den von Tante Kati einst gestrickten Schneemann Hans-Günter delegierte, dessen durch den offenen Türspalt ins kinderzimmerliche Halbdunkel geschobene Möhrennase das Kind zu einem Schreien erschreckte, das dem scherzenden Vater „durch Mark und Darm“ ging. Wie wider

Wissen Ernst wird aus Scherz, Entfremdung aus Traulichkeit, schlechtes Gewissen aus guter Gewissheit wird hier gezeigt an einer Begebenheit, die so klein ist, dass sie endete, „noch bevor sie recht begann“. Größeren Raum als das Erzählen der Begebenheit nimmt daher auch die Selbstbefragung des Vaters ein, dem das Erlebte zum Anlass wird, sich selbst seines Nichtwissens zu vergewissern: Hätte er nicht wissen müssen, dass der Schneemannscherz eine Dreijährige so erschrecken würde; dass deren „verbrieftes Wissen, / daß niemand dir böse will“, das ebenso wenig verhindern würde wie ihr Wissen, dass es Monster nur in Monsterfilmen gibt und dass in echt alle „Stoffgesellen [stumm verharrend] Nacht für Nacht mit runden Äuglein in die schwarze Stube starrn“? Kann er wissen, ob hinterher wirklich alles wieder gut war, nur weil „an besagtem Abend alle friedlich einschliefen“? Wenn ja, warum „kriecht [ihn] das Erlebnis / immer wieder schaurig an?“ Weiß er wirklich, dass er den Schrecken nicht vielleicht doch aus „Bosheit“, „vom Teufel geritten“, beabsichtigt hat, vielleicht um „des edlen Fräuleins Will'n“ dann doch einmal ein paar Grenzen aufzuzeigen? Weiß er wirklich, dass er die „Schadenfreude deines / großen Bruders“ nicht vielleicht ein kleines bisschen auch empfindet, wenn er der Ahnung Raum gibt, „daß der Schneemann sein Comeback / vielleicht schon längst im Stillen plant“? Denn auf eine Art Schadenfreude zielt der Text ja selbst mit seiner Ausbreitung dessen, wie das erzählte Kleinsterlebnis der Vaterfigur ihr Selbstbewusstsein zerlegt.

Diese Schadenfreude am Nichtwissen des Vaters wird intensiviert und zugleich konterkariert durch den Kontrast mit dem Wissenmüssen dessen, der Verantwortung trägt. Neben der ästhetischen Freude an der totalen Verunsicherung verlieren Text und Vater nicht das lebensweltliche Leiden am Nichtwissen aus dem Blick. Wenn nämlich die letzten beiden Verse des Textes jenes erbetene Gute-Nacht-Sagen doch noch nachreichen, verkehren sich die Verhältnisse: Was das Kind beruhigt (denn alle schliefen „an besagtem Abend [...] friedlich“ ein), beunruhigt den Vater: „Bisher blieb es ruhig, drum schlafe / auch heut' Nacht, mein Kindelein!“ Die Vergewisserung dessen, wie es bisher war, verweist zugleich auf die Ungewissheit darüber, was kommen wird; und der zitathafte Volkston traditioneller Schlafliedhaftigkeit zeigt, was bei so viel Nichtwissenkönnen im Wissenmüssen allein herauskommt: Eine Poesie des Wissenwollens im Wissenmüssen im Nichtwissenkönnen, die jenes Nichtwissenkönnen im wissenwollenden Wissenmüssen zum ästhetischen Erlebnis macht, sodass man ihm ins Gesicht zu sehen geneigt ist und sich nicht, wie in der außerästhetischen Lebenswelt, mit besserem Wissen darüber etwas vormacht.

Als Symbol dieser poetischen Freude an tragischen Gegenständen und der gegenständlichen Tragik poetischer Freude fungiert nun der nutzlose Schneemann aus Wolle, „der gar nichts vermag – / noch nicht einmal schmelzen“, und in der poetischen Darstellung zugleich als alter ego des Vaters erscheint – des Vaters mit seiner Freude am nutzlosen Scherz und seiner Angst vor der eigenen Nutzlosigkeit. Mit den Worten „drum schlafe / auch heut' Nacht, mein Kindelein!“ singt sich vor allem der Vater selbst in den Schlaf: Bei aller Freude am geschilderten Schaden endet der Text doch mit einem Eindruck von Trostbedürftigkeit. Vater lebenslänglich. Scheitern lebenslänglich. Kunst lebenslänglich. Als Titelheld der gleichnamigen Ballade und als Gegenstand des Programmtitelbilds symbolisiert der Schneemann in seiner kulturhistorischen Uneinschlägigkeit jenes ästhetische Programm, dass in Programmtitel und den drei Romantikzitate als Widerspruch zwischen klaren literaturgeschichtlichen Ansagen inszeniert wird: die Tasse auf dem Kopf, die im Schrank fehlt, als Komplement zur Krämerkrawatte um die Kehle des Sängers: *Ignoro ergo sum ergo canto*. Und für dieses Projekt dient die historische Romantik bei aller inszenierten Ungewissheit deutlich erkennbar als Bezugspunkt und als Fundus von Formen und Motiven. Das zeigen die Anklänge an Schauerromantik, Nachtromantik, Volksliedromantik, Romantik des Unbewussten und nicht

zuletzt dem Anti-Utilitarismus romantischer Kunsttheorie in der Einleitung der Ballade: „Fragt ihr, was das solle, / frag‘ ich, was es schade.“

„Romantische Studien“ als Chanson

Angesichts des Anspruchs, „wider besseres Wissen“ und für die „Entmachtung des Üblichen“ zu singen, ist es bemerkenswert, wie üblich der Autor die Romantik auch im Titellied „Romantische Studien“ daherkommen lässt. Was im Titel des Chansons und im Refrain immer wieder als „romantisch“ bezeichnet wird, veranschaulicht der Text über auffällig gängige Motive sowohl der historischen Romantik als auch der Populärromantik. Das einzig Unübliche ist hier die Konsequenz, mit der er Romantik zur akademischen Produktion besseren Wissens nicht nur – wie in der Programmpräsentation – in Beziehung, sondern in Analogie setzt. Das Romantische wird scheinbar selbstverständlich mit Termini verknüpft, die für jeden erkennbar der universitären Sphäre entstammen, wobei das Verknüpfen – anders als in der Programmpräsentation – keineswegs den Charakter einer Konfrontation, sondern eher den einer Amalgamierung hat, die am deutlichsten eben im Chansontitel zum Ausdruck kommt: „Romantische Studien“.

Schamlos und schmerzfrei reiht der Text literarische Topoi der Romantik aneinander: „allein“ sein, den geisterhaft sprechenden „Windhauch“, „Nebel“, Wandern, Ruine, Bewusstseins-erweiterung und vor allem „Mondschein“, „Mondschein“ und „Mondschein“. Wiederholung ist das auffälligste Merkmal des Mondscheins hier. Dreimal wird er genannt, und dass es damit immer noch kein Ende hat, zeigen die „weit’ren Stationen“, auf die der Mond ebenfalls scheint. Zur Wiederholung kommt die Formentscheidung, auf Beschreibung des Mondscheins selbst zu verzichten – mit Ausnahme des Details, dass der Mond immer durch etwas hindurchscheinen muss: Fensterscheiben und Nebel. Die Kombination aus ostentativer Wiederholung und bloßer Nennung suggeriert, dass der Mondschein selbsterklärend ist – ein zum Thema gehöriges Versatzstück, eine Requisite, was wiederum der anschaulichen Darstellung hier insgesamt den Gestus des Kulissenschiebens verleiht. Dieser Effekt wird durch die Entfernung des Mondscheins hinter Fensterscheiben und Nebelschwaden verstärkt, die ihrerseits zugleich eine romantische Schauer- und/oder Geheimnisatmosphäre anklingen lassen.

Als Inszenierung von Altbekanntem erscheint Romantik aber auch dadurch, dass die Topoi der historischen Romantik mit Klischees der Schlagerromantik aus der Populärkultur kombiniert werden. Das beginnt bei der Musik, die als gepflegter Salontango inklusive Standardtango-basslinie, Kuschelsax und Fender Rhodes dargereicht wird, melodisch eingängig mit dem kleinen chromatischen Etwas in der Gesangslinie des Refrains.

Das trifft auch auf den Text zu, wenn er Romantik im Alltagssprachlichen Sinne als trauliche Zweisamkeit kuscheliger Natur mit erotischen Implikationen vergegenwärtigt. Die Beschreibung einer Rosenspur der amourösen Freude zwischen Bett und Bad lehnt sich deutlich an die Ikonografie des filmischen *locus amoenus* im Genre urbaner Moderne-Romanzen an. Wie im Musikalischen wird auch in der Textgestaltung die Anmutung totaler sinnlicher Harmonie gebrochen durch eine eher dezente formale Auffälligkeit: Die gesuchte Künstlichkeit archaischer Formulierungen („einen Pfad beschreiben“, „meine Kammer“) macht genau wie die punktuelle Chromatik in der Melodiebildung deutlich, dass die Anlehnung an die Klischees verschiedener Romantismen ein Spiel ist von jemandem, der auch anders kann.

Noch deutlicher wird das Spielerische dadurch, dass historische Romantik und Populärromantik nicht nur miteinander, sondern auch mit der Welt universitären Tuns verschränkt werden. Der Text ist durchzogen von Termini, die auch Außenstehende mühelos in der

akademischen Welt verorten können: „Du fragtest mich, was ich studiere.“ – „Ich promoviere!“ – „Conclusio“ – „Summa cum laude“ – „Dort hab ich mich habilitiert.“ – „Romantische Studien“.

Die „Stationen“ einer gängigen Liebesgeschichte (erste Nacht, Beziehungsfrust – „wie’s mal hätte sein können mit uns“, Treue bis über den Tod) werden als akademischer Bildungsweg veranschaulicht: Studium, Promotion, Habilitation. Diese titelgebende und im Refrain wiederholte Verknüpfung von „Romantik“ und „Studien“ heischt zunächst einmal vor allem Heiterkeit auf der Basis der landläufigen Vorstellung einer Inkongruenz von Romantik und Wissen. Es ist derselbe komische Effekt, wie ihn Erich Kästner in seinem „Nachtgesang des Kammervirtuosen“ sucht, wo musikologischer und musikhistorischer Fachdiskurs geplündert werden, um erotisches Begehren zu artikulieren. Der ästhetische Reiz beider Gedichte liegt zunächst einmal darin, dass das jeweilige Ineinander von Logos und Eros zwischen Sublimierung und Verklebung in der Schwebelage gehalten wird.

Die Originalität des Krämer-Textes besteht nun aber in einem markierten performativen Widerspruch: Einerseits wird die formensprachliche Gleichsetzung von Romantik und universitärer Wissensproduktion dadurch infrage gestellt, dass sie dem künstlerischen Programm *Romantischer Studien* als *Lieder wider besseres Wissen* zuwiderläuft. Andererseits aber wird sie zugleich dadurch beglaubigt, dass der Liedtext die Grenzen zwischen den drei Gegenstandsbereichen historische Romantik, Schlagerromantik und Universität verwischt, indem er die drei Bereiche übergangslos ineinanderschiebt. Dann aber, wiederum andererseits, untergräbt der Text die Gültigkeit dieser formensprachlich zugleich hinterfragten und beglaubigten Gleichsetzung von Romantik und Universität wiederum durch die Form, vor allem durch seine Raumgestaltung.

Da ist zunächst die Gestaltung der vertikalen Dimension. Denn die Handhabung der akademischen Motivik suggeriert metaphorisch eine Aufwärtsbewegung (Studium – Promotion – Summa cum laude – Habilitation), die der Text aber in Analogie zu einer konkreten Abwärtsbewegung setzt: „Mondschein“ – „die Treppe hinaus, bis zum Bad“ – „Hinter der Bahnhofsrüine / lieg’ ich bei Sternburger Bier“ – „graviert“ – „Ich selber lieg’ sechs Fuß tiefer“. Der räumlichen Abwärtsbewegung entspricht eine Verfallsdramaturgie in der Auswahl der Beschreibungsdetails: Von den Rosen zum turtelnden Herbstlaub zum mattschwarzen Schiefer, vom trauten Heim zur Bahnhofsrüine zur erdigen bleibenden Statt, vom Pfad der Rosen zu den Überresten der Eisenbahn zum Sitzen am Grabe. Der Kontrast der Jahreszeiten und der verschiedenen Grade von Dynamik und Lebendigkeit wird bis in die lexikologische und phonetische Ebene hinein gestaltet. Die Anmutung von Lenz und Blüten der Rosen soll sich außer im Adverb „zart“ auch in der archaisierenden Erlesenheit der Wortwahl und der klingenden Konsonanten zeigen: „Rosen, die zart einen Pfad / durch meine Kammer beschreiben“. Das kontrastiert die Stimmlosigkeit und Härte des „mattschwarzen Schiefer[s]“, in den „Summa cum laude“ graviert“ wurde.

Außer der Erheiterung über das Unpassende von Gegenstand und Darstellung bietet der Text aber auch den Eindruck einer gewissen Stimmigkeit des derart Unstimmigen an. Was zunächst als Gegensatz von Romantik und Wissenschaft formal zusammengezwungen wird, leuchtet ein, wenn man es mit durchaus geläufigen Vorstellungen einer gewissen Freizügigkeit in Liebes- und Beziehungsdingen im Wissenschaftsbetrieb und vor allem im Studentenleben verknüpft, die in Studentenliedern, Studentenbewegungen und Campus Novels tradiert werden. Außerdem rückt die Formulierung „Romantische Studien“ in Titel und Refrain die Romantik als Gegenstand akademischen Forschens in den Blick. Sie konfrontiert Romantik als Feier des

Nichtwissens mit jenem Wissen, das Wissensmacher über diese Feier des Nicht-Wissens herstellen.

Der Text suggeriert, dass die vermeintlichen Gegensätze von Romantik und besserem Wissen in Wirklichkeit einander nicht entkommen, weil das bessere Wissen selbst eine romantische Vorstellung ist und weil Romantik heute nicht mehr zu trennen ist von den Vorstellungen von Romantik, die das akademische Wissen von Romantik im Umlauf hält: Daher der ungehemmte Rückgriff auf romantische Klischees und daher die Verschränkung von Romantischem und Akademischem als Teil derselben Lebenswelten, nach E. M. Forsters poetischem Prinzip eines „only connect“.

Vor allem aber löst sich der scheinbare Widerspruch, dass die Verfallsgeschichte einer Liebe in Analogie zu einem akademischen Aufstieg veranschaulicht wird, auf, wenn man bereit ist, den Verfallsprozess zugleich als Erkenntnisweg aufzufassen und Verfall und Tod in einem romantischen Sinne zu begreifen.

Romantisch erscheint das Ende hier ja deshalb, weil die Liebenden erst in Tod und Erinnerung jenes Miteinander gewinnen, das sie in der irdischen Zweisamkeit Station für Station verloren haben: „Fort ist die Trauergemeinde. / Du allein sitzt noch bei mir. [...] Du bist nie alleine, / stets treib' ich meine / romantischen Studien mit dir.“ Tod und Verklärung des Liebenden zum allgegenwärtigen Windhauch sind natürlich ihrerseits ebenso ein romantisches Klischee wie die damit verbundene untrennbare Kombination aus Erfüllung, Wehmut und Grusel: Aus Tristan und Isolde, Dracula und „Every breath you take“. Für diese sehr romantische Sublimierung wirkt nun die „Summa cum laude“-Analogie so stimmig, dass man sich die eigentliche Befremdlichkeit dieser Analogie unbedingt präsent halten muss, damit die poetische Handhabung der Klischees nicht mit eben jenen Klischees gleichgesetzt wird: Die Beschwörung einer Erfüllung hält ihren Beschwörungscharakter präsent, in dem sie ihre Handhabung von Klischees ausstellt, sodass die Erfüllung als das erscheint, als das sie gelten soll: Jenes Wünschen, dass das Wünschen doch geholfen haben möge, das der eigentliche Gegenstand von Text und Musik hier ist, denn das ist es, was in uns die Wahrheit biegt und unseren Wirklichkeitssinn schielend einordnet.

Zu romantischen Studien im engeren Sinne wird die Liebesgeschichte, weil die „Stationen“, „die das Auge nicht immer belohnen“, als Stationen eines Erkenntnisweges erscheinen – als Weg zur Erkenntnis dessen, wie es geht mit der Liebe, mit der Romantik, mit dem Menschen und seinen Wünschen in der Welt, wie sie ist: Denn so viel Schwärmerkur leistet der Text sich und seinen Hörern dann doch, dass er romantische Vergeistigung als Sternburger Bierfahne vergegenwärtigt und romantische Wanderlust in deren real existierender Rest-Inkarnation als Bahnhofsruipe zur Darstellung bringt.

Schreiten wir zur *Conclusio* fort: Romantik Typ 1 (Modell Literaturgeschichte), Romantik Typ 2 (Modell Schlagerparade) und akademisch besseres Wissen werden formal so in eins gerührt, dass zugleich jene Vorstellungen evoziert werden, denen zufolge es sich doch um drei sehr verschiedene Konzepte handelt. Diese Inkongruenz zwischen den drei Konzepten stellt der Text gerade dadurch aus, dass er sie poetisch gleichsetzt. Dabei zielt er auf einen komischen Befremdungseffekt, den er formensprachlich durch eine auffällig topische Motivik in Kombination mit Unstimmigkeiten in der Schauplatzgestaltung verstärkt. Zugleich wird die Analogiesetzung von Romantik 1, Romantik 2 und Wissenschaft gerade durch ihren Konflikt mit landläufigen Vorstellungen als eigentliche poetische Leistung des Liedes kenntlich. Denn das Lied zielt darauf, der realen Unstimmigkeit eine ästhetische Stimmigkeit zu verleihen,

indem die Unstimmigkeiten zum stimmigen Ausdruck jener Unstimmigkeiten werden, mit denen Individuen ihr Dasein lebensweltlich mit Daseinsfülle zu füllen suchen.

Als Kombination von Witz und Sentimentalität, von unbegrenztem Assoziierungsvermögen und Dissoziationsleiden steht das Lied in jener auf das 18. Jahrhundert zurückgehenden Tradition eines Humors, an der die im Lied beschworene Romantik ebenfalls einen historischen Anteil hat. In Sebastian Krämers „Romantischen Studien“ wird die Romantikerhausromantik durch die Konfrontation mit der Schlagerromantik und mit der universitären Romantikforschung zugleich trivialisiert und nobilitiert, weil der Humor des Textes sie gerade als trivialisierte Romantik zum Ausdruck von Sinnsehnsucht und Sinnskepsis zugleich macht und damit durch die poetische Hintertür romantische Grundüberzeugungen gerade als Klischees wieder ins Recht setzt.

Krämer, ein Romantiker? Möglichkeitssinn und Schwärmerkur

Wie romantisch ist nun dieser Umgang mit Romantik? Waltet romantische Ironie hier, die sich in aller Konsequenz (sonst „war’s keine“) auch gegen die Romantik selbst richtet und ihre Nichtigkeit ausweist, weil sie nur eine von vielen möglichen Posen, Modellen, Klischeereservoirs ist, die das prosaische äußere Leben für das poetisch suchende Subjekt bereithält?

Gemeinsame Bezugspunkte zwischen dem Humor der *Romantischen Studien* und dem Konzept einer romantischen Ironie liegen vor allem in der Idee einer unabgeschlossenen Denkbewegung und dem gemeinsamen Vorbild eines solchen Denkbewegens: Sokrates, der Friedrich Schlegel als Vorbild für sein Ironiekonzept dient und den Sebastian Krämer als zentralen Bezugspunkt seiner poetischen Sinnskepsis ausweist: „Sokrates wußte, daß er nichts weiß. Dagegen ist die Liste mit den Dingen, die ich weiß, doch schon ganz stattlich. [...] Ach ja, ich weiß übrigens auch was über Sokrates. Und andere Philosophen. Ich kenne mich in Philosophie- und Musikgeschichte etwas aus, was auch mit einem – abgebrochenen – Studium in diesen Bereichen zusammenhängen mag. Aber mein eigentlicher Beruf [...] ist das Liederschreiben. [...] Aber wie das geht, weiß ich nicht.“ [11]

Gemäß der sokratischen Technik des dialektischen Drehens und Wendens verknüpft der Text von „Romantische Studien“ die verschiedenen Vorstellungen von Romantik so mit der Sphäre des Akademischen, dass die Bewertung dieser drei Vorstellungskomplexe ebenso in der Schwebe bleibt wie die Ernsthaftigkeit ihrer Verknüpfung. Der Text wechselt ständig zwischen dem Evozieren landläufiger und abwegiger Vorstellungen und Bewertungen. Der ständige Perspektivwechsel ermöglicht alle möglichen klaren Antworten ebenso wie er ein festes Bekenntnis zu einer dieser Antworten verunmöglicht. Er ist zentrales poetisches Prinzip von Krämers ästhetischem Programm überhaupt, das sich am besten auf eine Formel bringen lässt, die sich aus den Titeln der beiden komplementären Programme von 2013 und 2015 zusammensetzt: Kunst heißt hier die *Entmachtung des Üblichen* durch *Lieder wider besseres Wissen*. Musik, Text und Bühnendarbietung zielen auf eine Poesie, die ihr Material bewusst im Prosaischen des äußeren Lebens sucht und das Poetische als Kunst der Kombination und des Perspektivwechsels betreibt.

Wie sehr innerhalb dieses ästhetischen Programms Romantik als eine Möglichkeit solcher Poesie begriffen wird, zeigt sich darin, wie häufig romantische Vorstellungen und Vorstellungen von Romantik aufgegriffen werden oder deutlich anklingen in Titeln von Programmen wie *Schule der Leidenschaft* (2006), *Schlaflieder zum Wachbleiben* (2008), *Akademie der Sehnsucht* (2009), *Vergnügte Elegien* (2018) und in Titeln von Liedern wie

„Ängste und Träume“, „Wovon träumst du“, „Chanson d’Aventure“, „Sehnsucht ist gemein“ oder eben „Romantische Studien“.

In all diesen Titeln zeigt sich jene Gleichsetzung von Romantik und Poesie, die den wirkungsgeschichtlichen Erfolg von Romantik als Programm, Modell oder auch nur als Label für einen Gegenentwurf zu einer als prosaisch empfundenen Wirklichkeit begründet. Entscheidend ist nun aber, dass diese Gleichsetzung von Romantik und Poesie nicht einfach übernommen und zur Basis für ein eigenes Modell von Romantik gemacht wird, sondern dass Romantik als Modellbildung zum Gegenstand wird: weniger als Gegenstand eines selbst-bezüglichen Beziehungszaubers denn als Material für poetische Studien darüber, wie Menschen Programm-, Modell- und Labelbildung betreiben im Spannungsfeld von topischer Abgetragenheit der Klischees und ungehemmter Willkür in der assoziativen Verknüpfung.

Denn anders als in der romantischen Ironie ist die unaufhörliche Sokratische Denkbewegung hier nicht Mittel zum Zweck der Darstellung eines nicht darstellbaren Absoluten. Das Transzendente dieser Denkbewegungspoesie liegt gerade in einem völligen Verzicht auf jene Transzendenzorientierung, die die romantische Ironie als *romantische* Ironie ausmacht: Die Entmachtung des Üblichen soll hier nicht in der Nichtigkeit alles Irdischen ein transzendentes Absolutes zur Darstellung bringen. Nicht das Ungewusste, sondern die „Unwissenheit“ will diese Poesie „in eine Form bringen“. [12] In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der Autor Krämer die Möglichkeit, durch sein Werk weltanschauliches und/oder religiöses Bekenntnis abzulegen, von marginalen Ausnahmen abgesehen („In geheimer Mission“, „Mitleid mit Satan“, „Der Konterrevolutionär“), konsequent ungenutzt lässt.

Konsequent ist das schon deswegen, weil Authentizitätsverzicht als Komplement von Formbewusstsein die Geschäftsgrundlage von Krämers Kunstautonomie ist: „[W]ährend sich zeitgenössischer Deutschpop in der Exaltierung von Emotionen gefällt, verlegt Sebastian Krämer sich aufs Gegenteil: beispielhafte Contenance als Umzäunung beispielloser Abgründe.“ [13] Selbstbeherrschung und Formbeherrschung sind dabei zwei Seiten derselben Contenance: Durch die grundsätzliche Anlage der Chansons als Rollenrede ermöglicht das breite Spektrum konsequent gehandhabter verschiedener Formmöglichkeiten, ein ebenso breites Spektrum dessen zur Darstellung zu bringen, was als Nicht-Wissen in Kombination mit einem ständigen Wissenwollen das allgemein Menschliche ausmacht: Die *Vergnügte Elegie* „Immer schon vorher wissen wollen“ listet gnadenlos (Vortragsanweisung „allmählich beschleunigend“, ML, S. 162) auf, was man alles immer schon vorher wissen will, weil man es nicht vorher wissen kann, und das lebenslänglich: „es wär‘ schon hilfreich, wenn man das mal vorher wüßte! [...] nun jetzt nicht mehr, denn jetzt ist es vorbei.“ Modellbildung als Bildung von Vorstellungen erscheint in diesem Zusammenhang als Ausdruck dieses Wissenwollens im Nicht-Wissen, des Sagenwollens im Sprachversagen.

Die Poesie des Möglichen

Ein Beispiel dafür, dass und wie dieses Bedürfnis nach Wissen und Sagen im Werkganzen des Künstlers immer wieder als soziales Phänomen vorgeführt wird, ist das Prosalied „Überwachung im Bus“ (ML, S. 83). Dort will der Fahrgast mit Bezug auf den Überwachungsmonitor des Busfahrers wissen: „Busfahrer, was hast du da? Busfahrer, was hast du da? [...] Busfahrer, was soll das? Busfahrer, was soll das?“ Nicht wissen, was der Busfahrer wissen will, wenn er das Businnere mit Kameras überwacht, „das ist mir unsympathisch“. Und auf dieses unsympathische Nichtwissen eines fremden Wissenwollens reagiert der Fahrgast mit Wissensausbreitung: „Aber sag mal: ‚Windschutzscheibe‘ das Wort trifft es doch eigentlich heute nicht mehr so richtig, Windschutzscheibe! Das Wort hat man erfunden, als die Autos noch kein Dach

hatten, damit der Wind nicht dem Fahrer vorn in die Augen haut. [...] Im Grunde könnte dein Bildschirm ja auch was ganz anderes zeigen als den hinteren Eingangsbereich des Busses. Zum Beispiel den hinteren Eingangsbereich ... eines anderen Busses. So per Funk. Ist ja heutzutage alles möglich, Busfahrer, heutzutage alles möglich, Busfahrer“ Wie sehr Wissen und Nichtwissen auch hier zugleich als Irritation und Ausdruck menschlicher Subjektivität interessiert, zeigt die Schlusspointe: „Busfahrer, weißt du noch, was da früher mal war, wo jetzt der Überwachungsbildschirm ist? Busfahrer, weißt du das noch, Busfahrer weißt du das noch? Ja, du weißt es, und du trauerst ihm auch ein bißchen nach: das Schild mit der Aufschrift ‚Während der Fahrt nicht mit dem Fahrer sprechen!‘“

https://www.youtube.com/watch?v=bIS_WI1NLdA

Das Herausstellen der sozialen Bedeutung von Wissen in Kombination mit der ästhetischen Aushöhlung des Wissenskonzepts durch schieres Dauerbrauchen des Wissensbegriffs treibt das Stück mit dem Titel „Ich weiß“ (ML, S. 56–59) auf die Spitze: Die titelgebende Wendung „ich weiß“ wird durch endlose Wiederholung (vorsichtige Schätzungen sprechen hier von über 30 mal, die Umstellung „weiß ich“ nicht mitgerechnet) und die entsprechende Anzahl aller möglichen und unmöglichen reinen und unreinen Reime auf „weiß“ völlig sinnentleert und erscheint so als das, was Wissenwollen hier ebenso wie bei dem Busfahrgast ist: Ausdruck trotziger Uneinsichtigkeit, eines Nichtwissenwollens des sehr wohl Gewussten. Die fröhliche Variante dieses Nichtwissenwollens in Kombination mit sozialem Druck, wissen zu „müssen“ („ich muß“), zeigt das Lied, dessen Titel aus einem Fachausdruck besteht: „Kernspin“ (ML, S. 51): „Ich muß zur Kernspin- / tomographie. / Ich geh‘ nicht gern hin, / denn da erforschen sie, / worin mein Problem besteht, / warum’s mir so phantastisch geht. / Da dab di dubidub dei.“ Wohlbefinden und Wissen erscheinen hier als Gegensätze, und wer will sich sein Behagen schon wegerklären lassen? – „dubidub dei.“

<https://www.youtube.com/watch?v=VWumbhHEse8>

Avantgardistischen Furor poetischer Wissensverwurstung entwickelt das Chanson „Schickiwiki“ [14], dessen Text die Form eines Wikipedia-Artikels mit den Abschnitten „Inhalt“, „Form“, „Bezüge und Verweise“, „Abweichungen“ und „Rezeption (ungeprüft)“ hat, und in dem es unter anderem heißt: „Der vollständige Text des Liedes ist mit dem auf Wikipedia über dieses Lied erschienenen Artikel identisch.“ Und: „Die Identität von Liedtext und Artikeltext folgt dem Prinzip der Selbstreferentialität, das von dem Kognitionsforscher Douglas R. Hofstadter anhand der Werke Johann Sebastian Bachs, M. C. Eschers und Kurt Friedrich Gödels einem breiteren Publikum erläutert wurde.“ Poetische Skepsis bedient sich eines populären Modells der Wissensbildung; die Abgrenzung von Poesie und Wissen erfolgt durch die Aufhebung der Grenze von Poesie und Wissen; in der Banalität des Namedroppings kommt (auch) ein poetologisches Bekenntnis zu einer Kunst des zugleich präzisen und beweglichen Denkens daher, die ihr Vorbild außer bei Sokrates auch bei Bach und M. C. Escher findet; und der Kalauer im Titel des Chansons lässt deutlich durchblicken, dass es außer um’s Wissen hier auch um das Bewusstsein des Gewusstseins geht: um das Prinzip der Anerkennung, wie es von dem Anerkennungstheoretiker Axel Honneth anhand der Philosophie Georg Wilhelm Friedrich Hegels einem eingeweihten Publikum erläutert wurde.

Poetischer Gegenstand ist bei Krämer also immer die Bedeutung von Wissen (in einem umfassenden Sinne) für das Ego des Ich. Nicht wissen, aber wissen wollen; wissen, aber das nicht wissen wollen; wissen, dass man nichts weiß; nicht wissen, dass man nichts weiß. Erkenntniskepsis sowie die Psychologie, Phänomenologie und Soziologie des Wissenwollens erscheinen in diesen Texten als drei Seiten derselben Medaille (deren Seitenzahl dann

allerdings alles Wissen von Medaillen übersteigt). Und das ästhetische Instrument zur Darstellung dieses lebensweltlichen Schwankens ist der Perspektivwechsel, wie ihn ein Chanson aus dem Programm *Entmachtung des Üblichen* auf den Punkt bringt, das mit dem Vers beginnt: „Schau dir das Kino von außen an.“ Wie grundlegend der Perspektivwechsel für Krämers Poetik ist, zeigt dessen poetologischer Anspruch, Lieder zu schreiben, „deren Anfang noch nichts darüber verrät, wie sie enden werden“ [15].

Dieser Perspektivwechsel dient aber weniger einer Klage über die Grenzen menschlicher Erkenntnisfähigkeit als einer Erkundung imaginärer Möglichkeiten, die sich aus diesen Grenzen ergeben. Eine solche poetische Erkundung nimmt besonders konzentriert das Chanson „... daß ich es kann“ aus demselben Programm vor, das allerhand auflistet, was schon deshalb sein könnte, weil es eben nicht ist, und dessen Refrain „Lalalalalala“ in seiner bedeutsamen Bedeutungslosigkeit nicht zufällig das „Da dab di dubidub dei“ anklingen lässt, mit dessen idealerweise endloser Wiederholung das Stück „Kernspin“ endet, ohne zu enden.

Wo Wissen endet, beginnt hier nicht die Götterdämmerung, sondern die Entfaltung Musil'schen „Möglichkeitssinns“ in einer Poesie, die „Unwissenheit in eine Form bringen“ will. Romantik und romantische Vorstellungen dienen dabei als Modell einer Kunst, die sich von Nützlichkeitsüberlegungen und Wissensverbindlichkeiten ebenso autonom erklärt wie vom kabarettistischen Zwang zur politischen Tagesaktualität, von Feuilletonkompatibilität und von jeder Art Zielgruppenorientierung überhaupt. Das zeigt sich schon daran, dass Krämer in seinen poetologischen Ausführungen – ganz in der Tradition romantischer Genie- und Inspirationsvorstellungen – den schöpferischen Akt der *poiesis* dem Zugriff des Wissens zu entziehen sucht: „Mein eigentlicher Beruf ist das Liederschreiben. [...] Aber wie das geht, weiß ich nicht.“ – „Themen sind für Leute, die Redezeit zu füllen haben. Andere haben Anliegen. Das merkt man dann schon, wenn's soweit ist.“ – „Es gibt keinen Zugang zum Schaffen! Es ist umgekehrt: das Schaffen verschafft sich Zugang zu mir.“ – „Daß ich überhaupt nicht weiß, wie ich das eigentlich mache, und daß das mein Ding ist, hängt wohl zusammen. Wir sollten alle nur das in die Zeile Beruf eintragen, wovon wir nicht wissen, wie es geht. Im Hauptberuf Amateur. Alles andere ist unprofessionell.“ [16]

Von romantischen Poetiken unterscheidet sich Krämers Selbstauskunft zur Frage „Herr Krämer, wie schreibt man ein Lied?“ allerdings grundsätzlich durch eine deutlich höhere Wertschätzung des Prosaischen. Denn die Pointe, dass der Künstler sich genau dadurch als Künstler erweist, dass er „nicht weiß, wie ich das eigentlich mache“, wird eingeleitet durch eine eingehende Aufzählung und Beschreibung dessen, was er stattdessen aber sehr wohl weiß: „wie man ein endgeiles Müsli macht, wie man die Spülmaschine ausräumt, wie man bügelt, wie man einem Techniker erklärt, was er für einen Auftritt von mir tun muß, [...] wie man singt, wie man atmet, wie man Klavier spielt und wie man übt [...] wie man Pointen timet, damit die Leute darüber lachen, wie man ein Programm mit Liedern aufbaut, und wie man etwas auswendiglernt.“ [17] Die Auflistung umfasst des Weiteren „das formal korrekte Anfertigen von Texten in Alter Rechtschreibung, elementare Kenntnisse im GEMA-Recht, [...] Kenntnisse, ein Lied mit einer Notationssoftware aufzuschreiben und zu layouten“, „was über Sokrates und andere Philosophen“, „wie man Fragen von Journalisten beantwortet“ und „wie man schöne und unsinnige Antworten auf die Frage danach geben kann, woher die Ideen kommen“. [18]

Während die historische Romantik dazu neigt, in solchen Dingen lediglich Uneigentliches zu sehen, das das poetische Ich in die Zerrissenheit zwischen lebensweltlicher Zerstreung und der Imagination von Wesentlichkeit treibt, lässt Krämer aus dieser Ausbreitung von vorgeblich

Nebensächlichem eine Vorstellung vom Eigentlichen entstehen: Die Entmachtung des Üblichen beruht hier auf einer detaillierten Vergegenwärtigung von Üblichem, der Möglichkeitssinn appelliert an einen Sinn für das Gegebene, die ästhetische Freude am Nicht-Wissen setzt eine Vorstellung vom eigenen Wissen voraus. Einer kreislerianischen Zerrissenheit setzt er die Vorstellung davon entgegen, dass die Einheit des eigenen Künstler-Ich gewährleistet wird durch „eine Schere im Kopf“, [19] die das Eigentliche des Menschlichen und damit auch des Poetischen ist.

Die Ethik der Schere im Kopf

Dieses Bekenntnis zur Schere im Kopf ist der Grund dafür, dass Krämers fröhliche Wissenschaft vom Menschlichen, Allzumenschlichen weder die Nichtigkeit aller prosaischen Lebenszusammenhänge propagiert, noch die eigene Erkenntniskepsis mit vitalistischem Pathos auflädt, um die lebensweltliche Relevanz von Wissen zu leugnen. Das zeigt sich vor allem daran, dass Perspektivverschiebung und Ironisierung von Gewissheiten immer wieder durch das Prinzip der Schwärmerkur ergänzt werden: Zur Überlegung, „... daß ich es kann“ (ML, S. 75), tritt im Werkzusammenhang die Einsicht, dass „die Welt keine Jongleure braucht“: „Kein Jongleur spottet jemals der Schwerkraft, doch die Schwerkraft spottet oft des Jongleurs.“ Und in „Immer noch da, aber unsichtbar“ (ML, S. 146) wird aufgezählt, was verdrängt werden soll, aber sich nicht verdrängen lässt: „Vielleicht wollt ihr es nicht wissen, aber ihr wißt es: / So mancherlei ist erst mal da, / und dann ist es immer noch da, aber unsichtbar.“

Wie sehr hier neben den Grenzen des Wissens auch die Grenzen des Nichtwissens interessieren, zeigt das Chanson „Politiker können nichts dafür“ (ML, S. 140–145). Dort erscheinen Nichtwissen und Nichtwissenwollen als zwei Seiten desselben ethischen Problems: Politikverdrossenheit wird hier entgegen der Mehrheitsmeinung nicht als Problem der politischen Klasse („Warum haben Sie Ihre Wähler nicht erreicht?“) gekennzeichnet, sondern als Problem des Souveräns, *vulgo* Volks, das hier aber nicht so, sondern „wir“ genannt wird: „Politiker können nichts dafür. / Die Nieten im Amt sind wir.“ Der Text führt vor, wie die Personalisierung von Politik – die „Vertrautheit“ mit den Namen, Zitaten und Images von Politikern – es dem Wir des Textes ermöglicht, durch wohlfeile Geringschätzung von Politikern das Wissen um die eigene staatsbürgerliche Verantwortung für die Gestaltung des Landes zu verdrängen: „schnell umzuschalten“, wenn dieses Wissen um die eigene Verantwortung sich bei dem einen oder anderen „Halbsatz“ eines Politikers doch wieder meldet.

<https://www.youtube.com/watch?v=mqNwfT5H9L0>

Diese auf Personalisierung beruhende Politikverdrossenheit präsentiert die zweite Hälfte des Refrains als ein Schwärmen, dem der Text die entsprechende Schwärmerkur entgegensetzt: „Man wacht auf und ist König von Deutschland, da wird einem klar, / daß man’s immer schon war.“ Im Formzusammenhang des Textes lässt das Zitat den beim zitierten Rio Reiser geträumten Traum von „alledem und noch viel mehr, das ich machen würde, wenn ich König von Deutschland wär“ als bequemes Nichtwissenwollen erscheinen: Nicht wissen wollen, dass man – oder „wir“ – „immer schon“ etwas tun kann und muss. Und im Namen dieser Botschaft leistet sich dieses Chanson am Ende einen im Werkganzen des Künstlers seltenen bis einzigartigen Anflug von Pathos: „Nur wer sich nicht länger für Schwachsinn entlohnen läßt, / geht vielleicht in die Geschichtsbücher ein.“ Dieser Nachdruck beim erinnern an das bessere Wissen um die eigene Verantwortung im Handeln oder Nichthandeln zeigt, wie sehr das, was

sich als autonome Kunst versteht, ein sehr handgreifliches ethisches Anliegen haben kann. Anliegen haben andere? Ja. Aber wenn das Ich nicht zugleich ein anderer ist, dann war die Schere im Kopf keine.

<https://www.youtube.com/watch?v=6uOb-BvFn6g>

Die Poesie des Tatsächlichen

Dass das Prinzip der Schwärmerkur bei Sebastian Krämer aber nicht zwingend zur Krisenerfahrung wird, zeigen Chansons, in denen der Boden der Tatsachen keineswegs ein hartes Pflaster ist: „Kein Liebeslied für dich“ (ML, S. 68–69) und dessen Quasi-Fortsetzung „Erlaubte Liebe“. [20] Beide Stücke entfalten eine Vorstellung, die Christoph Martin Wieland einst auf die Formel brachte: „glücklich, weil er's war, nicht weil die Welt es wähnte, [...] in neidenswerter Ruh ein unbeneidet Leben zu [zubringen].“ [21] Besungen wird jeweils eine Liebe, die „perfekt getarnt als Ehe“ ist, „sogar behördlich registriert“, von der die Welt nichts weiß: „Wer du bist, weiß man schon, wer *wir* sind, allerdings nur *wir*.“ Und von der die Welt auch nichts wissen will: weil sie „zwar für uns phänomenal ist, doch den anderen egal ist“. Bezeichnenderweise wird Liebe als Wissen wider besseres Wissen vergegenwärtigt: „Vor dir verberge ich ja nichts erfolgreich, und schon gar nicht das, / was du ja wissen sollst und stets errätst, wenn ich sag': ‚Weißte was?‘“

Nun hat die Vorstellung von Liebe als intuitives Wissen voneinander und umeinander auch in der Romantik ihren Platz – im Miniaturformat in Eichendorffs „Es weiß und rät es doch keiner“ oder zeit- und raumgreifend über drei Abende und einen Vorabend im *Ring des Nibelungen*. Aber anders als dort fehlt hier jegliche Spur von Sehnsucht, was eben als Grund dafür angegeben wird, dass ein Lied über diese Liebe „kein Liebeslied für dich“ sein kann oder will: „Hast du dich nie gefragt, warum's so wenig frohe Lovesongs gibt? / Nicht nur, weil man kein Lied mehr braucht, wenn man mal endlich glücklich liebt, / sondern weil Tragik unterhaltsam ist, doch Glück kränkt fürchterlich / alle, die's nicht trifft: Die verzeihen uns kein Liebeslied für dich.“ Gegenstand des Liedes ist also nicht nur die besungene neidenswerte unbeneidete Liebe, sondern im Zusammenhang damit das Verhältnis von Selbstbild und Fremdbild, von Kunst und Leben, Liebe und Romantik. Das wird noch deutlicher in „Erlaubte Liebe“, wo aufgezählt wird, welchen romantischen Vorstellungen von Liebe diese Liebe nicht entspricht: „Das ist der Zauber der erlaubten Liebe, / die gegen kein Gesetz der Welt verstößt [...], nicht Fronten verbindet, keine Stände überwindet [...], die keine Kriegserklärung nach sich zieht [...], die keinen foltert oder tötet oder Fußnägel verlötet, / die sich erfüllt und weiter nichts erfleht.“ „Vermögen und Unvermögen der Liedkunst“ erweisen sich hier (wie in dem Chanson dieses Titels) auch an dem Anspruch, romantische Modelle von Kunst und Liebe als Teil eines größeren Repertoires aufzufassen, aus dem das Ich als Mensch und Künstler wählen kann.

Das ästhetische Projekt einer Entmachtung des Üblichen kann also romantische Modelle aufgreifen und fortschreiben wie in den *Romantischen Studien*. Es kann diese Modelle aber auch katalogartig aufzählend verwerfen, wie die Klischees romantischer Liebe in den beiden bebeipackzettelten Liebesliedern, nämlich dann, wenn Modelle von Romantik selbst Teil des Üblichen geworden sind.

Der Welt gerecht zu werden (denn Jongleure brauchen die Welt), sucht diese Poesie gerade dadurch, dass sie sich nicht mit ihr gemein macht, dass sie also auf der Grenze zwischen Leben und Kunst besteht. Lebensweltliches Leiden und ästhetisches Vergnügen werden hier als Komplemente aufgefasst. Aus demselben Grund, aus dem diese Kunst sich gegen eine Instrumentalisierung für außerkünstlerische Interessen verwahrt, ist eine Poetisierung der Welt

aber ebenfalls kein Anliegen. Modelle von Romantik werden hier vor allem deshalb aktualisiert, um inventarisiert zu werden: als kulturgeschichtlich besonders wirkmächtige unter vielen anderen Modellen, aus denen wir uns ein Bild von der jeweils eigenen Wirklichkeit zurechtschneiden – als mehr oder weniger blauer Blumenstrauß. Die Wahrheit dieser Kunst ist die Wahrheit der Schere im Kopf – im Lied vom „Elfenborn“, vom „Sonnenuntergang am Strand von Frankfurt/Oder“, vom „Möllnhausener Riesenrad“, vom „Planetarium“ und vom „Mozartfest Würzburg“, das es in Wahrheit genauso wenig gibt wie das Märchen von der Salzhexe, das der Mann im Bus Linie 104 den greinenden Gören der Mater Dolorosa, die einst passionierte Satanistin ... dab di dubidub dei.

Anmerkungen

[1] Ulrich Konrad: „Mozart, ein Romantiker? Gedanken zu einer unbeantwortbaren Frage“, in: https://www.mozartfest.de/m_562019, abgerufen am 04.11.2019: „Wie Mozart auf die romantische Ästhetik und deren vereinnahmenden Griff nach seinem Werk reagiert hätte, das ist eine prinzipiell unbeantwortbare Frage, die sich im Übrigen genauso an diejenigen richten ließe, die Mozart für eine »Klassik« oder was immer sonst reklamieren.“

[2] Vgl. Gerald Felber: „Ein Trümmerfeld von Leichtsinn und Frivolität.“, FAZ, 05. Juni 2018: „War Mozart ein Aufklärer oder ein Anti-Aufklärer? Bei dem Würzburger Mozartfest ist man sich nicht einig.“

[3] DIW-Steuerexperte Stefan Bach in einem Interview der SZ am 30. August 2019, S. 26.

[4] Annika Bartsch/Jacob Schmidt: „Romantik 2.0 als progressive Bewältigungsstrategie in der virtuellen Moderne. Augmented Reality als Reaktion auf die gegenwärtige romantische Sehnsucht“, in: Gestern | Romantik | Heute. <https://www.gestern-romantik-heute.uni-jena.de/-kultur/artikel/romantik-20-als-progressive-bewaeltigungsstrategie-in-der-virtuellen-moderne>, abgerufen am 05.11.2019. – Zur „Aktualität der Romantik“ vgl. ebd., Anm. 3.

[5] Sebastian Krämer: *Sebastian Krämer und Die gelegentlich auftretenden Schwierigkeiten. Lieder wider besseres Wissen*, in: https://www.28if.net/sebastiankraemer_lwbw.html, abgerufen am 05.11.2019.

[6] Sebastian Krämer: Artikelinformationen zu *Lieder wider besseres Wissen* (2015), in: https://www.28if.net/sebastiankraemer_lwbw.html, abgerufen am 05.11.2019.

[7] Konrad: Mozart, ein Romantiker?

[8] Krämer: Artikelinformationen.

[9] Wie sehr die *Romantischen Studien* als Komplement gedacht sind, zeigen die oben zitierte explizite Bezugnahme auf das Vorgängerprogramm der *Tüpfelhyänen* im Presstext und der Umstand, dass beide Programme in der Werkausgabe zu einer Werkgruppe zusammengefasst werden. Vgl. Sebastian Krämer: *Meine Lieder – Das große Sebastian Krämer Songbook*, Berlin 2018, S. 3 und S. 137.

[10] Primärtextzitate im Folgenden stammen, falls nicht anders angegeben, aus den jeweiligen CD-Booklets.

[11] Sebastian Krämer: „Herr Krämer, wie schreibt man ein Lied?“, in: Ders.: *Meine Lieder – Das große Sebastian Krämer Songbook*, S. 4–6, hier S. 5. – Alle Zitate im Haupttext mit der Siegle ML und Seitenangabe folgen dieser Ausgabe.

[12] Marcus Moetz in einem Interview des *DRF1*, 23. Februar 2017, in: www.youtube.com/embed/CODXE_ojhYc, abgerufen am 05.11.2019.

[13] Sebastian Krämer: Programmeinführung zu *Im Glanz der Vergeblichkeit – Vergnügte Elegien*, Konzert 2017, in: <https://sebastiankraemer.de/zu-erleben/im-glanz-der-vergeblichkeit-vergnaeuete-elegien>, abgerufen am 05.11.2019.

[14] Sebastian Krämer: „Schickiwiki“, in: *Im Glanz der Vergeblichkeit – Vergnügte Elegien* (CD 2018).

[15] Sebastian Krämer in der Sendereihe „Klassik, Pop et cetera“ des *DLF*, 19. November 2017; auszugsweise nachlesbar in: <https://www.deutschlandfunk.de/am-mikrofon-der-chansonnier-sebastian-kraemer-100.html>, abgerufen am 05.11.2019.

[16] Krämer: Herr Krämer, wie schreibt man ein Lied?, S. 5ff.

[17] Ebd., S. 4.

[18] Ebd., S. 5.

[19] Ebd., S. 6.

[20] Sebastian Krämer: „Erlaubte Liebe“, in: *Im Glanz der Vergeblichkeit – Vergnügte Elegien* (CD 2018).

[21] Christoph Martin Wieland: „Musarion. Drittes Buch“, in: *Christoph Martin Wieland. Werke*, Bd. 4, bearb. von Hans Werner Seiffert, München 1965, S. 354–366, hier S. 362.