

Michael Corsten; Volker Schubert

Bilden Schnulzen?

2019

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16768>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Corsten, Michael; Schubert, Volker: Bilden Schnulzen?. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*. Kultur und Bildung – Kulturelle Bildung?, Jg. 6 (2019), Nr. 2, S. 69–87. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16768>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-zfk-2019-24099>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Bilden Schnulzen?

Michael Corsten und Volker Schubert

Der folgende Beitrag nahm seinen Ausgangspunkt in zwei Verwunderungen: Erstens stießen wir auf den Umstand, dass es trotz der in den letzten 30 Jahren rasant angewachsenen wissenschaftlichen Studien zur populären Kultur keine systematische Beschäftigung mit dem in der Alltagssprache als ›Schnulze‹ bezeichneten Phänomen gibt. Dies ist – mindestens, was die Bedeutung der ›Schnulze‹ in der Populärmusik und hier wiederum im sogenannten Schlager angeht – überraschend, wenn nicht sogar irritierend. Zweitens hängt dieses Desinteresse aus unserer Sicht womöglich damit zusammen, dass es immer noch keine befriedigende Antwort auf die Frage gibt, was eigentlich ästhetisches Erleben bei der Beschäftigung mit populärer Kultur und hier wiederum besonders mit Popmusik ausmacht, und ob, in welchem Sinn und mit welchen überzeugenden Gründen davon gesprochen werden kann, dass Menschen sich durch diese Beschäftigung ästhetisch bilden.

Allerdings zeigen sich bereits bei den ersten Schritten eines Versuchs der Klärung weitere Komplikationen. Während sich für das Konzept der Bildung eine ganze Woge von definitorischen und theoretischen Vorschlägen auftürmt, finden sich in der kulturwissenschaftlichen Literatur keine konzeptionellen Anregungen, den Begriff der Schnulze theoretisch näher zu bestimmen. Schnulze wird entweder indirekt über andere Begriffe (Kitsch, Klischee) oder im Umkehrschluss pejorativ aus dem Gegensatz zu anerkannten ästhetischen Kategorien charakterisiert.

Wir werden das Ergebnis unserer Beschäftigung mit dem Phänomen in folgenden Schritten darstellen: Im ersten Abschnitt bestimmen wir Schnulze und Bildung begrifflich, um darüber unsere Ausgangsfrage und Grundannahme (dass Schnulzen bilden) weiter zu präzisieren. Obwohl die Schnulze als kulturell besonders stark abgewertete Form der Rührung und Sentimentalität mit dem klassischen Verständnis der Ästhetik als interesseloses Wohlgefallen in Konflikt gerät, scheint es sich beim Gefühl der Rührung um einen Grenzfall zu handeln, der immer wieder zum Anlass genommen wird, um die Basis des ästhetischen Urteilens zu erörtern. Insofern zählen Rührung, Sentimentalität, und als Schwundgröße davon die Schnulze, zu den Grundphänomenen der ästhetischen Erfahrung, die allen geläufig sind, zumindest insoweit sie sich in ihrem Geschmacksurteil davon abzugrenzen bemühen. Als ein solches Grenzphänomen wäre Schnulze dann

mindestens negativer Ausgangspunkt eines ästhetischen Bildungsprozesses. Aber darüber hinaus lässt sich an Schnulzen als populärer Ausdruck von Sentimentalität ein Ausgangspunkt positiver ästhetischer Bildung entdecken, nämlich der Sinn für die Differenz von Utopie und Realität. Rührung ist dabei Folge des Gefühls einer Überwältigung, das entsteht, wenn wahrgenommen werden kann, dass es etwas an einem utopischen Entwurf gibt, an dem es sich lohnt festzuhalten, obwohl er in der Realität nicht zur Geltung kommt – und zwar weil er als Entwurf ›schön‹ bleibt. Wir werden anschließend anhand von drei Materialanalysen genauer veranschaulichen, wie sentimentale Haltungen, große Gefühle und utopische Momente in populärmusikalischen Stücken vor allem durch die Stimme der Interpreten artikuliert werden. Schnulzen lassen sich daher an ihrem Timbre, an Klangfarbe, Schwingung und der Gestimmtheit der Stimme beim Gesang erkennen. Was das im Blick auf das Phänomen Schnulze insgesamt bedeuten könnte und welche bildungstheoretischen Implikationen damit verbunden sind, werden wir abschließend diskutieren.

Schnulze und Bildung

Schnulze

Trotz intensiver Suche zur Definition von Schnulzen sind wir lediglich auf vier Einträge in Lexika gestoßen. Im *Handbuch der populären Musik* liest man: »Bezeichnung für [...] Schlager und Lieder, die voller Gefühlsklischees und sentimental bis zur Rührseligkeit sind, eine Erscheinungsform des musikalischen Kitsches. Bevorzugte inhaltliche Motive sind Liebesschmerz und Heimweh« (Wicke et al. 1997: 480). Übereinstimmend damit äußert sich auch der *DTV-Brockhaus* (1982: 176): »Schnulze, bes. kitschiger und sentimentaler Schlager; auch: rührseliger Film oder Unterhaltungsroman«. Eine gewisse Ambivalenz der Bewertung bringt Heinz-Hermann Meyer im *Lexikon der Filmbegriffe* der Universität Kiel ins Spiel. Er definiert Schnulze als »abfällig-liebevolle« Bezeichnung seitens des Rezipienten für einen Schlager oder Film, der gefühlsbetont ist (Meyer 2011).

Interessant sind einige Auskünfte, die Joachim Stave in einem Eintrag der Zeitschrift *Kontakte* preisgibt: »Schnulze: Das ugs. Wort für ›sentimentales Kino- oder Theaterstück, Lied und dgl.‹ soll 1948 in einer Redaktionssitzung des Nordwestdeutschen Rundfunks entstanden sein, als ein Orchesterleiter statt ›Schmalz‹ oder ›Schmachtvetzen‹ versehentlich ›Schnulze‹ sagte. Doch können auch ähnlich *niederdeutsch* ›snulten‹ »gefühlvoll reden« und ugs. ›snulle‹ »nett, lieb, süß« bei der Entstehung des Ausdrucks mitgewirkt haben« (Stave 1958). Darüber hinaus finden sich mit ›schmaltzy‹ und ›chanson mélo‹ auch Übersetzungsmöglichkeiten ins Englische und Französische, mit Angabe von Beispielen, etwa dem Stück *Nathalie* von Gilbert Bécaud. Das popkulturell bezeichnete Phänomen scheint somit nicht auf den deutschen Sprach- und Kulturraum begrenzt zu sein.

Auch wenn sich mit den Einträgen auf den ersten Blick wissenschaftlich nicht viel anfangen lässt, so dokumentieren die zitierten Umschreibungen doch eine semantisch hohe Konsistenz und verweisen zudem auf mehrere eingeführte ästhetische Kategorien: Rührung, Sentimentalität, Klischee und Kitsch. Mit den Alltagssprachlichen Ausdrücken ›Schmalz‹ oder ›Schmachtvetzen‹ aus der Anekdote und der Charakterisierung ›voller Gefühlsklischees‹ wird zudem die emotionale Überbetonung als Eigenheit der Schnulze festgestellt.

Die Einträge machen überdies deutlich, dass Schnulze pejorativ verwendet wird, und zwar auch deshalb, weil mit den Ausdrücken Rührung, Sentimentalität, Kitsch und Klischee höchst umstrittene ästhetische Kategorien aufgerufen werden. Die Abwertung muss in jeden Definitionsversuch und jede Beschäftigung mit dem Phänomen eingehen, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung damit kann dabei aber nicht stehenbleiben. So wird im Weiteren genauer zu bestimmen sein, welche besondere Kombination von Rührung, Sentimentalität, Kitsch und Klischee bei der Schnulze vorliegt, aber auch, woher die auffällig abwertende Behandlung kommt.

Instruktiv ist dabei der in zwei Einträgen vorkommende Begriff ›rührselig‹. Mit diesem Wort wird eine Eigenschaft von Subjekten bezeichnet. ›Selig‹ kommt hier von ›Seele‹, dem älteren geisteswissenschaftlichen und philosophischen Ausdruck für Psyche. ›Rührseligkeit‹ ist dabei ein Begriff für abzuwertende Subjektivität, für ein Subjekt, dessen Seele anfällig für Rührendes ist – ein überempfindsames Subjekt also. Schnulzen verkörpern insofern kulturell geringgeschätzte, weil kitschige und klischeehafte Varianten von Rührung und Sentimentalität, die selbst bereits als ästhetische Kategorien strittig sind.

Insofern hätte die Schnulze dann etwas mit Bildung zu tun – als Potenzial zur Unbildung, das die allzu Rührseligen überwältigt und nicht zu sich kommen ließe. Schnulzen besitzen dies aufgrund der ästhetischen Ausdrucksgestaltung eines sinnlich erfahrbaren, wahrnehmbaren Materials, nicht vorwiegend aufgrund ihrer Rezeption. Nur dies kann einer (beliebigen) Rezipientin ermöglichen, eine Schnulze als Schnulze oder das ›Schnulzige‹ einer Darbietung zu erkennen, genauer ästhetisch zu erfahren.

Bildung

Aber was meint dann Bildung? Erziehungs- und Sozialwissenschaften sind sich insoweit einig, als sie Bildung sowohl von Erziehung als auch von Sozialisation unterscheiden. Während unter Erziehung alle Aktionen, Institutionen und Organisationen verstanden werden, die explizit auf die Veränderung (Entwicklung) der Persönlichkeit des Kindes (seiner Fähigkeiten, Fertigkeiten, seines Wissens oder seiner Charaktereigenschaften) ausgerichtet sind, gelten als Sozialisation alle gesellschaftlichen Einflüsse, die auf den Menschen prägend einwirken – auch wenn sie gar nicht so intendiert sind. Das betrifft keinesfalls nur kognitive Prozesse. Dazu gehören – oft nicht bewusste – Empfindungen, Haltungen, Einstellungen, Gewohnheiten usw. Ästhetische Einstellungen entwickeln sich in diesen Prozessen als schwer zu entwirrende Mischung aus Umgangserfahrungen in der jeweiligen Umgebung und damit verbundenen, meist nicht ausdrücklichen Bewertungen. Dazu gehören Erfahrungen mit Menschen, Dingen wie Nahrung, Spielzeug, Bilderbüchern und anderen Medien, vor allem aber auch mit dem eigenen Körper, der Stimme, den Empfindungen und Gefühlen. Sowohl in den häuslichen Umgebungen als auch in pädagogischen Institutionen wie Kindergarten und Schule unterliegen sie mehr oder minder subtilen Bewertungen, die oft keinem der Beteiligten bewusst sind, sich häufig von selbst verstehen oder ganz harmlos erscheinen (›schön spielen‹, ›hässliche Worte gebrauchen‹). Nach und nach teilen sie das kindliche Universum aber unmerklich in emotional, moralisch und ästhetisch unterschiedlich gefärbte Bereiche auf.

Auch wenn Schnulzen bzw. das, was die betreffenden Erwachsenen dafür halten, natürlich kein Element legitimer und intendierter Erziehungsprozesse sind, lernen Kinder

in Familie, Kindergarten und Grundschule, wie man mit Stimmungen, Empfindungen und Gefühlen musikalisch umgeht – ein Prozess, der kaum von Sozialisation abzugrenzen ist. Da solche musikalischen Ausdrucksformen naturgemäß meist recht einfach sind, können sie nicht nur als Grundlage für spätere Differenzierungsprozesse dienen, sondern auch in das Formenrepertoire von Schulzern einführen. Darüber hinaus können Schulzern im Prozess der Sozialisation gewiss eine Rolle spielen, indem sie als unvermeidliche gesellschaftliche Umwelterfahrung prägend einwirken, indem sie den ästhetischen und den musikalischen Geschmack beeinflussen oder gar bestimmen.

Mit Bildung ist jedoch mehr gemeint als mit Sozialisation oder Erziehung. Der Begriff akzentuiert die Dimension der Selbstbeteiligung des Subjekts an Sozialisation und Erziehung. Bildung bezeichnet das, was ein Individuum aus dem macht, was ihm in Erziehung und Sozialisation geschieht und geschehen ist. Bildung bedeutet ein Sich-Bilden. Damit geht ein Entwurf der Person von sich selbst einher. Was sagt mir zu, was lehne ich ab, was bin ich und was möchte ich sein? Ich eigne mir etwas an, weil ich mich in eine bestimmte Richtung entwickeln will. Von daher lässt sich verstehen, weshalb von einem Kind selten gesagt wird, dass es gebildet sei. Kinder sind wohlgezogen oder wohlgeraten. Wenn sie gebildet erscheinen, gelten sie als altklug.

Das hängt damit zusammen, dass mit Bildung ein Verständnis von Autonomie einhergeht, das wir Kindern nicht zusprechen. Autonomie bedeutet, dass Menschen sich selbst das Gesetz zu geben vermögen, nach dem sie handeln. Auch wenn wir heute den Begriff der Autonomie bzw. der Selbstbestimmung nicht mehr mit einer Vorstellung von starker bzw. aktiver Handlungs-Subjektivität verbinden, können wir sie beobachten, wenn die Person eine Entscheidung darüber trifft, wodurch sie sich im Leben bestimmen lassen will (Seel 2003: 288f.) und wodurch nicht. Damit gibt sie eine Antwort auf die Frage, wer sie sein und in welche Richtung sie sich bilden lassen will.

Damit gelangen wir zu einem empirischen und nicht primär normativen Begriff von Bildung. Er fragt nicht, ob ein bzw. inwiefern ein bestimmtes vorgegebenes Ideal erreicht wird, sondern wie Individuen ihr Verhältnis zu sich selbst und zur Welt klären. Wie, nach welchen Vorgaben versuchen sie sich selbst zu vervollkommen oder zumindest mit sich und der Welt einigermaßen zurechtzukommen?

In der Bildung zeigt sich nach Bourdieu/Passeron (1973: 48) der »Grad der kulturellen Vollendung (Grad legitimer Kompetenz), an dem eine Gruppe oder Klasse den vollendeten Menschen erkennt«. Auch Charles Taylor (1994) folgt einer ähnlichen Vorstellung von Bildung, wenn er davon ausgeht, dass sich die Identität einer Person an deren Entscheidungen für bestimmte Werte offenbart. Beide folgen gewissermaßen einer aristotelischen Vorstellung vom Ethos. Das einzelne Individuum verfügt über sozial vermittelte Vorstellungen davon, was gut und richtig ist. Es lässt sich von Vorstellungen des Richtigen bestimmen, sodass Subjekte das Richtige gerne tun und sich darin mit ihren Vorstellungen vom Richtigen in eins erfahren können. Doch: Woher kommen diese Ideen und Vorstellungen, was richtig ist?

Personen kommen im Prozess der Sozialisation mit zwischenmenschlichen Beziehungen und Lebensverhältnissen sowie natürlichen und materiellen Dingen in Berührung (*Kontagion*, Mannheim 1980: 208ff.). Menschen, Formen des Zusammenlebens, aber auch Bilder und Geschichten können die Erfahrung, was richtig ist, verkörpern. Insofern können Menschen die Werte, von denen sie sich bestimmen lassen wollen, in der Welt und insofern auch in

der Welt der zweckfrei betrachteten ästhetischen Dinge wiederfinden und sich von diesen Wiederentdeckungen erfassen lassen. Gerade weil Schnulzen Wertbezüge in stereotyper Form, als Klischee oder als Kitsch, hypostasieren, können sie zur Wiedervergewisserung und zur Konservierung von Wertbezügen im kollektiven Gedächtnis beitragen; sowie zur Bildung eines Ethos des Selbst.

In dem Fall, in dem die Schnulze beim rezipierenden Subjekt interesseloses Wohlgefallen auslöst, bleibt die Dialektik des Sich-Erfassen-Lassens bestehen. Das Subjekt könnte bemerken, dass die stereotypen Elemente der Schnulze zur Iteration, zur Wiedererinnerung, Wiederentdeckung und Wiederversicherung eines kollektiv verfügbaren Musters bewegen (sollen) und es deshalb abwehren wollen.

Ästhetische Bildung, ästhetisches Erleben, Reiz und Rührung

Zur Bildung gehört ästhetische Bildung. Der Ausdruck bezieht sich zum einen auf die Kultivierung und Ausdifferenzierung eines besonderen Weltverhältnisses, das sich – mit Kant (1968 [1790]) – vom kognitiv-theoretischen und moralisch-praktischen abgrenzen lässt. Sie bezeichnet zum anderen – mit Dewey (1980 [1934]) – einen Aspekt, der wenigstens am Rande mehr oder weniger allen intensiveren Empfindungen, Erlebnissen und Erfahrungen zukommt. In beiden Fällen steht das Ästhetische für das, was die Empfindung, das Erleben oder die Erfahrung – jenseits der praktischen Zusammenhänge, in denen sie stehen – als Empfindung, als Erleben oder als Erfahrung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Die eigene Sinneswahrnehmung wird als solche wahrgenommen, die damit verbundenen Impulse, Empfindungen, Gefühle werden thematisch. Mit der Akkumulation solcher für uns bedeutsamen Erfahrungen mit Wahrnehmungen der eigenen Wahrnehmungen und ihrer mehr oder minder bewussten Verarbeitung baut sich allmählich so etwas wie ästhetische Bildung auf, die auch in anderen Räumen des Lebens weiterwirken wird (vgl. Dietrich/Krinninger/Schubert 2013).

Der Begriff der ästhetischen Bildung ist bis heute eng verknüpft mit einem an klassischer Theoriebildung, etwa bei Kant und Schiller, geschulten, recht anspruchsvollen Verständnis ästhetischer Erfahrung, das auf einmalige, herausgehobene Ereignisse abhebt und sie strikt vom gewöhnlichen Alltag trennt. Angesichts der heutigen Allgegenwart ästhetischer Reize erscheint das Vokabular der ekstatischen Begegnung oder der prominenten ästhetischen Erfahrung, die als Resultat einer komplexen emotionalen und gedanklichen Auseinandersetzung geeignet ist eine dauerhafte Veränderung an einem Menschen herbeizuführen, allerdings eher unangemessen. Die gegenwärtigen »basalen und alltäglichen Begegnungen mit dem Ästhetischen« lassen sich in den weihewollen Formeln der ästhetischen Theorie kaum fassen.

»Mit dem Begriff der ästhetischen Erfahrung ist immer schon zuviel verlangt, als dass man damit das erfassen könnte, was sich zuträgt, wenn jemand die neueste Fernsehwerbung witzig, den letzten Song von Madonna langweilig oder die jüngste Produktion einer Mozartoper bei den Salzburger Festspielen hinreißend findet« (Liessmann 2009: 18).

›Interesseloses Wohlgefallen‹ als legitime ästhetische Grundhaltung

Kern dessen, was in der feierlichen Terminologie der klassischen Ästhetik als ästhetische Erfahrung zu fassen versucht wurde, ist das interesselose Wohlgefallen, das sowohl für die Erfahrung selbst als auch für das Geschmacksurteil über den Gegenstand dieser Erfahrung charakteristisch ist. Es hebt ab auf den wohl unbestreitbaren Sachverhalt, dass ästhetisches Erleben nicht unmittelbar auf den Nutzen gerichtet ist. In diesem Sinn ist das Interesse des Spaziergängers am Wald ein anderes als das des Holzhändlers; es ist in der Diktion von Kant und Schiller ›interesselos‹. Gerade das Geschmacksurteil darf demnach nicht von partikularen Interessen geleitet sein, sondern muss für alle gelten können. Dies ist – zumal für Schiller – Bedingung für die Entfaltung des demokratischen Potentials, das in ästhetischer Erfahrung angelegt ist. Sie ermöglicht einen sozusagen erhabenen Standpunkt jenseits – oder oberhalb – der kleinlichen Auseinandersetzungen in profanen Alltagsgeschäften. Im ästhetischen Spiel imaginiert das Subjekt Perspektiven, die über die fragmentierten Welten von moderner Arbeitsteilung und einseitigen individuellen Entwicklungen hinausweisen (vgl. Schiller 1965 [1795]).

Allerdings bleiben damit wichtige Aspekte des ästhetischen Erlebens und Empfindens weitgehend ausgeklammert. Dies betrifft zunächst ihre sinnlich-leiblichen Dimensionen, der gerade bei Erfahrungen mit Musik eine große Bedeutung zukommt. Musik wird am eigenen Leibe erlebt, in körperlicher Resonanz. Das kann bis zu einer Verschmelzung von Musik und eigenem Selbstgefühl gehen, bei der die Grenzen von Subjekt und Objekt aufgelöst werden. Zum ästhetischen Erleben mit musikalischem Material gehören die Hingabe an den ästhetischen Gegenstand, die Identifikation mit dem Klanggeschehen, die Spiegelung des eigenen Empfindens, ja die basale Erfahrung der Verbundenheit »mit den realen, vermischten, verworrenen, widerstreitenden Inhalten ganz alltäglicher und damit auch existenzieller Gefühle« (Dietrich 2004: 201). Musik transportiert ihre Botschaften, die in ihr anklingenden Wertbezüge ebenso wie ihre Beiträge zum Ethos des Selbst, nicht kognitiv, sondern in Gesten, in Haltungen, wie sie in Melodie, Rhythmus, im Spiel der Instrumente und der Stimmen verkörpert werden. Solche Verkörperungen werden körperlich erfahren.

Die von Kant bei Geschmacksurteilen geforderte Haltung des interesselosen Wohlgefallens ist einer Suche nach legitimen Grundhaltungen in der ästhetischen Erfahrung und bei der Beschäftigung mit ästhetischen Phänomenen geschuldet. Die für autonome ästhetische Erfahrungen und Urteile nicht legitimen ästhetischen Empfindungen und Gefühle fasst Kant in der Formel ›Reiz und Rührung‹ zusammen. Sie bezieht sich auf Vergnügen oder Schmerz, sinnliche Erregungen oder Gemütsbewegungen, die vor allem auf die eigenen, nicht zuletzt auch körperlichen Befindlichkeiten verweisen, für ihn aber keine Grundlage von autonomen, nicht von persönlichen Interessen und Vorlieben getriebenen Geschmacksurteilen darstellen. Im Sinne Kants begrenzen sie die ästhetische Haltung darauf, »auf den Reiz mit Lüsten und Begehrlichkeiten [zu] reagieren, die ein distanzierteres Urteil verhindern« (Liessmann 2009: 38). Gerade Rührung bezeichnet »eine emotionale Bewegtheit, die das Subjekt ganz bei sich verharren lässt, von dem, was es berührt, ergriffen, womöglich in Tränen aufgelöst, was alle Chancen auf ein distanzierteres, interesseloses Geschmacksurteil sofort vernichtet« (ebd.: 39).

Das Geschmacksurteil wird nie ›rein‹, frei von allen Empfindungen sein können, wenn es sich auf ästhetisches Erleben bezieht. Überhaupt ist es mit dem Begriff der Empfindung bei Kant so eine Sache, denn er entnimmt ihn aus seiner Auseinandersetzung mit Hume aus der schottischen Philosophie, wo er als *sentiment* verschiedene Arten von Wahrnehmungen meinen kann, also nicht nur von Zuständen in der natürlichen Welt und deren Veränderung, sondern eben auch die Wahrnehmung von moralischen und ästhetischen Sachverhalten. Gaukroger (2017) hat neuerlich daran erinnert, dass die Tendenz des modernen Rationalismus zur Objektivierung der Wahrnehmung nicht nur die Sachverhalte der natürlichen Welt in ihrer physisch-physiologischen Beschaffenheit betrifft, sondern auch die Wahrnehmung und Empfindung moralischer und ästhetischer Eigenschaften von Phänomenen. Objektivität bestehe daher in einer Suche nach »intellektueller Redlichkeit« (Gaukroger 2017: 22f.) nicht nur im Urteil über die Wahrheit eines Wissens, sondern auch im Hinblick auf moralische und ästhetische Urteile.

Rührung und Bildung

Dieser Suche nach Objektivität in der ästhetischen Haltung und beim Geschmacksurteil steht das persönliche, durch Vorlieben getriebene Interesse entgegen, das für Kant auch die Rührung betrifft: »Wer gerührt ist, ist vorab einmal bei sich« (Liessmann 2009: 39). Das Urteil beruhe dann lediglich auf einer Basis der augenblicklichen Unterhaltung bzw. eines bloßen Reizes des Angenehmen. Rührung sei demnach auch unproduktiv – wie Sentimentalität und gehört folglich nicht zu den legitimen ästhetischen Empfindungen (vgl. auch Bourdieu 1982: 761f., 768f.). »Es gehört deshalb auch zum Gestus des kühlen Ästhetikers, sich etwaige Rührungen [...] nicht anmerken zu lassen« (Liessmann 2009: 39).

Einen solchen Ausschluss von Rührung und Sentimentalität interpretiert Thomas Koebner als eine Art Genderpolitik:

»Aus männlicher Opposition [gegen die weibliche Gefühlseligkeit] wird dann für gewöhnlich der Vorwurf erhoben, wer sich dieser sentimental Erweichung ergebe, sei unfähig zu handeln. Dem Gefühl nachzuhängen verrate eine Selbstbespiegelung, die mit Objektschwund einhergehe, der schlaffe Passivität oder klebrige Penetranz eigne, der die herbkühle Hoheit und Distanz entgegenstehe, die als edlere Haltungen behauptet werden. So hat die Pädagogik der Selbstbeherrschung versucht, Männern und Frauen das Weinen auszutreiben« (Koebner 2008: 70).

Somit kollidiert Rührung mit Bildung. Die Kritik an der Rührung und an der Sentimentalität ist eng mit der typischen Programmatik ästhetischer Bildung verknüpft, wenn sie sich nicht gleich aus ihm speist. Dem vermeintlich autonomen Subjekt geziemt es nicht, von Gefühlen übermannt zu werden; es sollte souverän bleiben, sich nicht in unkontrollierte Emotionen verstricken lassen. Bildung ist, jedenfalls in pädagogischer Perspektive, Aufbruch, Selbsterkenntnis, Selbstvervollkommnung, Fortschritt und Autonomie. Rührung und Sentimentalität passen schlecht zu diesen dominierenden bildungstheoretischen Konzepten. Ziellose Erregungen, Sehnsüchte, denen ihre Vergeblichkeit schon eingeschrieben ist, Gefühle von Abhängigkeit und Ausgeliefertsein, Resignation, die eher wehmütige Empfindung als die bewusste Einsicht, dass ›nicht alle Blütenträume reifen‹,

gar ein Sich-Fügen in Unabänderliches oder überhaupt gemischte Gefühle, die zu keinem oder zumindest keinem bestimmten Handeln auffordern, taugen nicht zu einer Bildung, aus der autonome Subjekte hervorgehen sollen.

Aber, so fragt Koebner (2008) im Anschluss an konkrete Beispiele des filmischen Melodrams: Stößt uns der Umstand, dass Männer angesichts ästhetischer Erfahrungen weinen, nicht auf Formen des ›Übermanntwerdens‹ und der Überwältigung, die durchaus auch allgemeine, für andere nachvollziehbare Momente bergen? So jedenfalls wird der Begriff des *sentiments* in der schottischen Moralphilosophie bei Adam Smith weitergedacht, wenn er von Prinzipien spricht, die jemand verfolgt, »though he derives nothing from it except the pleasure of seeing it« (Smith 1976: 9). Pleasure, oder zu Deutsch Wohlgefallen, bleibt eine Gefühlskategorie und zwar die eines passiven Betrachters. Mit Koebner (oder in Bezug auf Werte allgemein etwa mit Joas 1999) lässt sich dann fragen: Was ergreift? Was ergreift in genau so einer Situation des bloßen Wahrnehmens? Ermöglicht sie nicht ebenso Rührung? Und wenn ja: Wie kommt Rührung, gar Erschütterung in einem allgemeineren Sinne, für viele zustande?

Die Schnulze als Grenzfall ästhetischen Empfindens

Ästhetisches Empfinden ist alltäglich geworden. Fast unablässig werden wir mit Musik, Bildern, Filmen konfrontiert, die Anspruch darauf erheben, ästhetisch wahrgenommen zu werden. Auf das Meiste davon reagieren wir mit Indifferenz: durch Weghören, beiläufiges Wahrnehmen oder leichten Unwillen über die akustische oder visuelle Belästigung. Nur vergleichsweise selten werden wir aufhorchen oder aufblicken, auf ein paar Töne oder Eindrücke aufmerksam werden, uns ihnen zuwenden, vielleicht sogar Interesse entwickeln für den Song, das Bild, den Künstler, die Interpretin.

Was nicht berührt, interessiert nicht, wird kaum wahrgenommen. Man kann mit einem Achselzucken darüber hinweggehen. Auf der anderen Seite stehen die anerkannten ästhetischen Empfindungen, denen man sich sozusagen ohne schlechtes Gewissen überlassen kann, deren Legitimität nicht in Frage gestellt wird und daher keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen. Schnulzen gehören zu den vielen Produkten der sogenannten populären Kultur, die dazwischen stehen. Sie markieren eine Grenze. Als Schnulze (oder schnulzig) bezeichnen wir Songs (oder Filme, Romane, Serien) an jener Grenze. Sie sind nicht uninteressant, aber sie lösen sentimentale oder rührselige Empfindungen oder Gefühle in uns aus, die wir uns nicht oder nur ungern eingestehen, die nicht legitim aber doch unabweisbar sind.

Die Schnulze berührt, sonst würde sie gar nicht wahrgenommen. Aber das Berührtsein erscheint problematisch, nicht ganz oder überhaupt nicht mit dem eigenen Selbstbild und Selbstverständnis vereinbar, illegitim, unzulässig. Die Schnulze ist ein Distinktionsphänomen. Nicht nur in der relativ oberflächlichen Weise, dass man sich vom musikalischen Geschmack anderer distanzieret – dazu braucht man den Song nicht einmal zu kennen –, sondern in der viel subtileren Form der Distanzierung von eigenem, nicht akzeptiertem und nicht oder nur begrenzt akzeptablem Empfinden. Die Schnulze ruft Empfindungen auf, die wir am liebsten vor uns selbst verbergen würden. Sie konfrontiert uns mit eigenen emotionalen Resonanzen auf Gegenstände, von denen man weiß, dass sie einen

eigentlich kalt lassen sollten. Damit lässt sich unterschiedlich umgehen. Das ästhetische Empfinden kann zwischen habitualisierter Selbstzensur und dem lustvollen Hinweggehen über Vorschriften der Selbstbeherrschung oszillieren. Es ist aber stets durch eine gewisse Ambivalenz gekennzeichnet.

Werden Begründungen für die Ablehnung gesucht, so bieten sich künstlerische Gesichtspunkte an, etwa musikalische oder textliche Anspruchslosigkeit, aber auch moralische Gründe wie die immer wieder gegen ›Kitsch‹ vorgebrachte emotionale Verlogenheit oder die fehlende Authentizität. Freilich sind solche Angaben nicht immer plausibel. Denn wenn eine gewisse Faszination durch das musikalische Artefakt nicht geleugnet werden kann, erscheinen die Begründungen nur allzu leicht als eine Art ›Rationalisierung‹ für die Unlust, bei sich selbst Gefühlslagen oder Stimmungen zu entdecken, die man sich nicht gerne eingesteht.

Welche Gefühle und Empfindungen man ablehnt, sich nicht zugesteht, hängt natürlich von zahlreichen Umständen ab. Dazu zählen nicht nur individuelle Erfahrungen und die jeweilige eigene Geschmackskarriere, sondern vor allem auch soziale Herkunft und Geschlecht. Kitsch, Schund, Schnulze sind immer auch Ausdrücke, die der sozialen Distinktion, gegen den schlechten, den Massengeschmack, gegen Trivialität, gegen die leicht konsumierbaren Produkte der Kulturindustrie.

Trotzdem wird ein eingeschränktes Sample bezeichnet, das sich abgrenzen lässt. Es liegt zwischen dem, was überhaupt nicht berührt, und dem, was keine oder nur als legitim (authentisch) geltende Gefühle anspricht. Freilich stellt sich immer noch die Frage nach der Eigenart des Gegenstandes, danach, was die Schnulze schnulzig macht.

Sentimentalität und ausgegrenzte Utopie

Die schöne Seele – so könnte man mit Wolfgang Detel (2006: 82) Aristoteles lesen – zeigt sich in ihrer Tugend (*arete*), das Richtige zu wählen und es mit Lust zu tun. Die Schnulze dagegen »überzieht« – wie Werner Berghahn (1962: 202) meint – mit ihrem »Illusionismus [...] als Lack einen großen Katzenjammer« (ebd.). Die Schnulze entspringt somit der Haltung von Personen, die aus einer Erfahrung der Enttäuschung entstanden ist. Es ist ihnen etwas versagt oder versagt geblieben. Das Artefakt der Schnulze (ein Lied, ein Film, ein Bild) verkörpert insofern eine verschwommene Vision des Versagt-Gebliebenen. Und aus dem Eindruck dieser schummrigen Vision entsteht Rührung.

Gerade darin unterscheidet sich die Schnulze auch vom Kitsch, der die Wiederholung der zum Klischee verfestigten Erfahrung des Schönen feiert:

»Der Kitsch ruft zwei nebeneinanderfließende Tränen der Rührung hervor. Die erste Träne besagt: wie schön sind doch auf dem Rasen rennende Kinder! Die zweite Träne besagt: wie schön ist es doch, gemeinsam mit der ganzen Menschheit beim Anblick von auf dem Rasen rennenden Kindern gerührt zu sein! Erst diese zweite Träne macht den Kitsch zum Kitsch. [...] Wenn das Herz spricht, ziemt es sich nicht, dass der Verstand etwas dagegen einwendet. Im Reich des Kitsches herrscht die Diktatur des Herzens« (Kundera 1984: 240).

Wenn der Kitsch in der Repräsentation des Ausdrucks einer Rührung und das Klischee im Zitat des Ausdrucks einer Rührung bestehen, dann beharrt die Schnulze in der Rührung durch eine bloß verschwommene Vision auf den Hoffnungen, die versagt geblieben sind. Die Schnulze enthält somit etwas auf originäre, anarchisch-irrationale Weise Widerständiges. Sie jammert, jault, quengelt und wimmert.

In gewisser Weise war diese Beobachtung schon Gegenstands in Blochs Interpretation von Ästhetik als Utopie (Bloch 1959: 511f.).¹ Im Kitsch oder in der Kolportage zeigt sich ein Vorschein, ein Schimmern des guten Lebens. Ihnen wohnt eine Hoffnung inne (vgl. auch Ueding 1973, Schulte-Sasse 1979). Jedoch müssen wir für die Schnulze einen solchen Verweis auf etwas am Ende doch Richtiges nicht beanspruchen. Wie Barkhausen (1983) an den philosophischen und literarischen Werken Hutchesons herausarbeitet, kann die Sentimentalität vernunftgeleitet bleiben. Die Widerständigkeit der Schnulze beruht gleichwohl auf einem originären Beharren, einem Nicht-Preis-Geben-Wollen einer gefühlten Bindung. In diesem Nicht-Aufgeben von etwas Gefühltem ist sie unbelehrbar. Und das macht die Schnulze für Bildungsprozesse gerade interessant.

Symptomatische Analysen: Mit welchem Material bilden Schnulzen?

Was bieten Schnulzen an? Welche Haltungen? Womit spielen sie? Womit beschäftigen sie uns? Zu welchen Empfindungen und Gefühlsbewegungen halten sie uns an?

Snulzen können wie alle Musikstücke anhand ihrer Haltungen unterschieden werden. Diese Haltungen lassen sich unmittelbar anhand der Untersuchung des musikalischen Materials ermitteln. Exemplifizieren lässt sich das an der Stimme. Die Stimmlage stellt eine Gefühlslage zur Schau. Die Stimmlage ist die Stimmung der Stimme.

Wenn wir hier die Rettung in der Empirie, im konkreten ästhetischen Material der populären Musik suchen, dann um zu untersuchen, was denn die Schnulze schnulzig macht. Dabei setzen wir an der Stimme des Interpreten an. Erster Hintergrund dieses Ansatzpunktes sind Höreindrücke gewesen, die wir mit den Teilnehmer*innen eines Seminars an der Universität Hildesheim gewonnen haben. Ausgewählt für eine eingehendere Analyse hatten wir drei Interpreten, die mit ihren Hits auch als Repräsentanten bestimmter Zeiten gelten können: Freddy Quinn mit seinem Erfolgsstück *Heimweh* für die 1950er Jahre, Herbert Grönemeyer mit dem Song *Flugzeuge im Bauch* für die 1980er Jahre und Xavier Naidoo (bzw. Söhne Mannheims) mit der Nummer *Wenn ein Lied* für das erste Jahrzehnt der 2000er.

Die Höreindrücke lassen sich so zusammenfassen: Grönemeyer hat den »Jaul, nicht den Soul«, wie es auch Wiglaf Droste einmal so schön gesagt hat, Xavier Naidoo quengelt nach der einhelligen Auffassung des Seminars und Freddy Quinns Stimme predigt. Diese Höreindrücke ließen sich jeweils mit dem körperlichen Resonanzraum der Stimmen in Verbindung bringen: Freddy's Predigt wird aus dem Brustton der Überzeugung vorgebracht, Xavier Naidoo's Quengeln scheint Resultat einer nasal gefärbten, teilweise sehr hohen

1 Das letzte Kapitel im ersten Band von Blochs *Prinzip Hoffnung* trägt die Überschrift: »Happy End, durchschaut und trotzdem verteidigt«.

Kopfstimme (wie eben der eines quengelnden Kleinkindes) und Herbert Grönemeyers jaulende Stimme klingt nach einem aus einem belegten Rachen- und Nasenraum heraus tretenden, nach oben in den Kopf drängenden Laut. Hier haben wir es also mit Varianten eines klagenden Stimmgestus zu tun. Gereicht das zur Schnulze? Wäre dann nicht jedes Blues- und Soulstück automatisch eine Schnulze? Ausgeschlossen ist dies nicht angesichts der diffusen Anwendung des Begriffs Schnulze für Stile der Populärmusik. Soll jedoch ernsthaft eine abgrenzende oder gar klassifizierende Kraft von den Schnulzen als musikalischem Phänomen eigener Art ausgehen, müssen wir die durch erste Höreindrücke gewonnene Bestimmung genauer prüfen.

Die Predigt vom legitimen Heimweh (Freddy Quinn 1956)

Vor dieses Problem waren wir gleich bei der Interpretation von Freddys *Heimweh* gestellt (Originalsong: Terry Gilkyson, Richard Dere, Frank Miller; dt. Text: Dieter Rasch, Ernst Bader). Tatsächlich gewannen wir den ersten Höreindruck durch eine spätere Aufnahme aus dem Jahr 1974, einem Liveauftritt Freddys in der Musiksendung *Disco 74*, also achtzehn Jahre nach der ersten Veröffentlichung. Freddy singt in dieser Sendung allein vom eigenen Gitarrenspiel begleitet. Er leitet dabei das Stück durch dumpfes Trommeln auf der Gitarre ein und intoniert den Text der ersten Strophe »Viele Jahre schwere Fron – harte Arbeit, karger Lohn«.

Was wir hier als Hintergrund vorfinden, ist die Zeltlager-Inszenierung eines Liedgesangs, der mit drei Akkorden, tiefem Gesang mit kräftiger männlicher Stimme und ein wenig Getrommel auf der Gitarre auskommt. Die zum Ausdruck gebrachte Lagerfeuerromantik ist aber faktisch Teil einer populären Musiksendung, die qua Titel auf den räumlichen Kontext einer Diskothek verweist.

Allein daran wird schon deutlich, dass die musikalische Inszenierung des Stücks – das waschecht lagerfeuer-romantisch mit unsauber gespielten Akkorden auf einer schlecht gestimmten Wandergitarre und einigen nicht ganz getroffenen Tönen aufgeführt wird – nicht in den aktuellen Kontext gehört, sondern etwas aus einer früheren Welt inszeniert.

Das bedeutet: das schon textlich mit dem Verlust einer früheren Zeit operierende Stück verdoppelt durch die beschriebene Inszenierung nochmals den Verlust der ›schönen Zeit‹. Freddy ist 1974 selbst zum Repräsentanten der 1950er Jahre geworden, der eine frühere Zeit aufführt, in der über den Verlust der früheren Zeit geklagt wird. Und das alles noch durchgängig im Brustton der Überzeugung. Das wirkt hier ziemlich erklärungsbedürftig, wenn nicht gar verrückt und bestätigt Kunderas Kitschbegriff. Der Träne wird eine Träne dafür nachgeweint, dass eine Träne geweint wurde. Oder: Die erste Träne besagt: Schön war die alte Zeit. Und die zweite Träne (des Kitsches) besagt: Wie schön ist es doch, wenn ein Mann aus früherer Zeit im Brustton der Überzeugung (von ganzem Herzen) der alten Zeit Tränen nachweint.

Aber diese naheliegende Bestätigung der Kunderaschen Kitschtheorie trifft es nicht ganz. Denn Freddy Quinns Auftritt in *Disco 74* ist zwar Zitat, sogar ein Selbstzitat (Freddy zitiert Freddy), aber es ist keine bloße Kopie des Originals! Inwiefern also ist nun die(se) Schnulze ein besonders kitschiges Rührstück, wenn der Kitsch nicht gleich aus der zitatförmigen Selbstverdopplung hervorgeht?

Sehen wir uns dazu das Original von 1956 an. Anders als beim Discoauftritt beginnt das Original mit einer kurzen, mit Dämpfer gespielten Trompetenfanfare und einem Männerchorus, der in heller, leicht gesungener Tenorlage »so schön, schön war die Zeit« einstimmt. Auch Freddys nachfolgende Strophe »Brennend heißer Wüstensand« wird in helleren Tönen gesungen, beginnend mit dem zweigestrichenen e und endend auf dem eingestrichenen h. Es ist stark zu vermuten, dass Freddy im Disco-Auftritt das Stück eine volle Oktave niedriger singt. Dies ist nicht ungewöhnlich, denn es lassen sich weitere Live-Aufnahmen (z.B. des SWF aus dem Jahr 1968) finden, in denen Freddy ähnlich tief singt. Die tiefere Gesangsstimmung tritt auch bei vielen seiner weiteren Hits (*Junge, komme bald wieder, Heimatlos, Unter fremden Sternen*) auf.

Der in hellen Tönen gesungene Chorus verleiht der vergangenen Zeit somit Freundlichkeit und eine leichte Heiterkeit, die Freddys Einzelinterpretationen fehlen. Aber auch Freddy Gesangsstimme im Original klingt an den meisten Stellen ebenfalls heller. Auffällig ist dabei das stets betont gerollte r wie bspw. in »brennend, heißer Sand, fern, so fern dem Heimatland«.

Insgesamt besteht das Original aus drei Gesangelementen, den von Freddy gesungenen Gesangstropfen, dem vom Chorus als untermalende Antwort auf die Strophen intonierten »schön war die Zeit« und dem ebenfalls nur vom Chorus gesungenen Refrain »Dort, wo die Blumen blühen«. Das Stück beginnt mit »schön war die Zeit« als Auftakt, der zwischen Strophe und Refrain in der Regel wiederholt wird, und besteht aus drei Strophen und drei Wiederholungen des Refrains. Instrumental wird das Stück vor allem durch eine Rhythmusgitarrengruppe unterlegt und findet in der zweiten Strophe einen Höhepunkt der musikalischen Inszenierung. Die Rhythmusgitarren verschwinden, dagegen wird ein Gitarrenboden getrommelt und eine auf der Mundharmonika gespielte Weise begleitet den gesungenen Text »viele Jahre schwere Fron, harte Arbeit, karger Lohn«.

Haltungen sind selten eindeutig, sie setzen sich aus widersprüchlichen Gefühlen, Empfindungen und vagen Gedanken zusammen. Das gilt selbst für *Heimweh*, wo Rhythmus, Musik, Stimme, Text einen relativ eindeutigen Gefühlsraum schaffen. Denn was in der (oben angesprochenen) Nostalgie-Fassung von 1974 vor allem durch den zeitlichen Abstand geschieht – die Evokation von Heimweh nach Heimweh – macht sich auch im ›Original‹ von 1956 als Mehrdeutigkeit geltend: vor allem im Verhältnis von Stimme und Chor. Zwar erscheint die Grundaussage klar; trotzdem schwingt bei dem im hellen Volkslied-Ton unterlegten »Schön war sie Zeit« so etwas wie Heimweh nach dem Heimweh mit. Der Song führt das Gefühl in doppelter Weise auf: einmal unmittelbar, wie in der Nostalgie-Version; zum anderen als Reminiszenz an das vergangene Gefühl. In beiden Fällen wird es als ästhetisch vergegenwärtigtes zum Gegenstand des Genusses oder zumindest einer angenehmen Empfindung.²

2 Die US-amerikanische Vorlage mit einem völlig anderen Text (*Memories are made of this*) geht in ihrer Mehrdeutigkeit deutlich weiter. Sie thematisiert nicht nur verschiedene Facetten von Erinnerung, sondern stellt das Material von Schulzen, soweit sie sich auf Erinnerungen beziehen, in unnachahmlicher Lakonie geradezu aus: »One girl, one boy / Some grief, some joy / Memories are made of this«. Dazu gehört die entspannte und abgeklärte Haltung des Crooners (Dean Martin), der die Gefühle und Empfindungen zwar herbeizitiert, sie aber nicht mehr recht ernst zu nehmen scheint.

»*Flugzeuge im Bauch*« haben »*Jaul, nicht den Soul*« (Herbert Grönemeyer 1984) Wir wenden uns nun einem zweiten Stück zu, dem Lied *Flugzeuge im Bauch* von Herbert Grönemeyer (auch Text und Musik). Das Stück stammt aus dem fünften Album des Sängers *Bochum* aus dem Jahr 1984. Im Unterschied zum Interpreten Freddy stellt sich bei Grönemeyer stärker die Frage nach der Auswahl des Stücks. Während wir im Repertoire von Freddy Quinn eine Vielzahl von Songs finden, die ziemlich einhellig als Schnulzen charakterisiert werden, lässt sich für Grönemeyer argumentieren, dass Schnulzen im engeren Sinn bei ihm fast gar nicht auftreten. Wenn wir beispielsweise auf das Debüt-Album schauen, dann überwiegen ironisch angehauchte Titel wie *Männer*, *Alkohol* oder *Mambo*. Auch rhythmisch unterscheiden sich die genannten Stücke von dem hier genauer untersuchten *Flugzeuge im Bauch*. Herbert Grönemeyer erschien uns trotz der häufig ironisierenden Haltungen in seinen Songs als ein interessanter männlicher Interpret, denn er gilt als »authentischer« Singer-Songwriter. Wir wechseln damit von einer Männerikone der 1950er zu einem männlichen Image der 1980er.

Schauen wir nun auf das Stück selbst, dann fällt sein sehr sparsames musikalisches Arrangement auf: dem Gesang wird lediglich ein Keyboard zur Seite gestellt; beim Gesang handelt es sich überwiegend um Stakkato und Sprechgesang. Halb umgangssprachlich formuliert handelt es sich um ein vernuscheltes Rezitativ. Erst nach der zweiten Strophe findet sich etwas Abwechslung und Verstärkung. Besonders auffällig sind bestimmte wiederkehrende onomatopoetische (mehrstimmig überlagerte) *voices*. Es handelt sich dabei wahrscheinlich um elektronisch aufgezeichnete, überlagert und aneinandergereiht mit Hall wiedergegebene, gehauchte Vokale (oh) oder Kurzsilben (ho-, hu-, di-, -wap), die einen Klangteppich bilden, über den dann Grönemeyers Sprechgesang gelegt wird. Der elektronisch aus mehreren hallenden Stimmlagen erzeugte Chorus wirkt elegisch, erinnert an pentatonischen Kirchengesang und an eine für den Pop (Doo-Wap) typische Lautgesangscollage.

Mit diesem säuselnd-hallenden mehrstimmigen Lautgesang wird der Liebesschmerz in gejaulten Jammertönen ausgestellt. Das Unwohlsein wird somit nicht durch Worte, sondern durch Gesang, durch die Stimme als Stimme ausgedrückt. Der Song spricht somit nicht vornehmlich über Leiden, die Lautmalerei verkörpert selbst das Leid. Doch durch die künstlich erzeugte Mehrstimmigkeit und den Hall ist es nicht mehr das jämmerliche Jaulen einer mit den natürlich gegebenen Mitteln der eigenen Stimme klagenden Person, sondern ein »verkünsteltes« – artifiziell aufbereitendes – Jaulen. Das Gefühl wird zwar als Gefühl, als körperliche Erscheinung, als Jaulen, präsentiert (der Gefühlsausdruck in diesem körperlichen Sinn steht über der Explikation der Gefühle), allerdings wird auf sie – hier zeigt sich der intellektuelle Anspruch des Singer-Songwriters – gleichwohl nicht verzichtet. Damit stellt die Explikation durch den Songtext nur eine Ergänzung dar; sie steht nicht im Mittelpunkt wie bei der Predigt. Wie dem auch immer sei: Schnulzig ist das Stück von Grönemeyer wegen der stimmlichen Aktivität. Denn er bedient die niederdeutsche Herkunftsdeutung des Wortes Schnulze: er »snult«, er »tut gefühlvoll«. Hier schwingt keine Ironie mit, hier lässt ein Mann seinem Hadern mit der verlorenen Liebe, seinem Schmerz und seiner Wut im Bauch freien Lauf.

Betrachtet man Live-Versionen des Stückes (die sich z.B. auf Youtube finden lassen), dann sieht man wie die Leute im Publikum mitschwingen, auch verliebt scheinende

Pärchen halten sich in den Armen und wiegen sich gemeinsam umschlungen im Rhythmus des Stücks, singen sogar beide mit, irgendwie gerührt vom jaulend-ausgestoßenem Liebesschmerz und Ärger.

Wenn wir die Reaktion des Publikums auf die Live-Darbietung von Grönemeyers Song *Flugzeuge im Bauch* als eine erste unmittelbare Rezeption des Stücks ansehen, wozu hat es dann angeregt, animiert? Zu Bildung oder zu kollektivem Selbstmitleid, oder gar zu kollektiver Verzückung an der Verkörperung individuellen Selbstmitleids?

Wenn wir den an-klagenden Text nur als Beiwerk der Inszenierung, als Hintergrund von langgezogenen Schmerzenslauten lesen, mit denen sich der Sänger-Sprecher selbstmitleidig im Bad mit der Menge suhlt, dann ist es kein Aufrichten wie in *Bochum*, aber doch Zuversicht: »Aber auch das gelingt mir noch!« Die männlich hadernde, selbstgefällig leidende und die Schuld der Trennung einseitig adressierende Haltung Herbert Grönemeyers in *Flugzeuge im Bauch* ist nicht nachahmenswert und taugt ganz und gar nicht zur Bildung. Aber sie führt eine Art und Weise vor, eigene Empfindungen und Gefühle, selbst wenn sie fragwürdig oder anstößig sein mögen, nicht nur anzunehmen, sondern auch körperlich auszuagieren und so aktiv mit ihnen umzugehen. Wohl deshalb spricht ihr Ton, ihre Stimm(ungs)lage das Publikum an, sogar verliebte Pärchen.

Das Lied spricht eben alle an, die den Wunsch nachfühlen können, eine enttäuschte Liebe wie ein Magengrimmen durch die Medizin einer Art Jammer-Geheul-Gebet wieder loszuwerden, das den Wunsch der Erlösung vom Schmerz so oft wiederholt, bis er tatsächlich geht: »je eher, je eher Du gehst...«. Bei aller möglichen Kritik am männlichen Egozentrismus in *Flugzeuge im Bauch*; der Weg aus einer enttäuschten Liebe führt nicht über den Verstand – er muss dem Gefühlsklumpen im Bauch Stück für Stück abgerungen werden. Das ist es, was das Gros des Publikums an Herbert versteht und woran es sich erfreut!

Ein Gequengel männlicher Engel (Söhne Mannheims 2004)

Für die frühen 2000er Jahre haben wir das Stück *Wenn ein Lied...* von der Gruppe *Söhne Mannheims* ausgewählt (Musik: Michael Herberger, Xavier Naidoo; Text: Xavier Naidoo). Der ebenfalls getragene Song ist klassisch arrangiert: Klavier, Bass, *snare drum* und wechselnder Gesang von zwei (sehr hohen) Männerstimmen: Xavier Naidoo und Claus Eisenmann.

Wo Grönemeyer noch so etwas wie eine Geschichte erzählt, fühlt Naidoo völlig gegenstandslos. Ausgestellt wird ein vagabundierendes Gefühl, von dem man nicht erfährt, worauf es sich bezieht: Liebe, Trauer, Trost? Zu wem, über was, für wen, warum? Klar ist nur, dass es einen Adressaten oder eine Adressatin gibt, der oder die zum Gefühlsbad eingeladen wird. Sentimental, rührselig, in der Rührung selig, sich im Gefühl badend, aber völlig ohne konkreten Anlass. Hier kommt die Schnulze zu sich selbst.

Auch Quengeln ist meist gegenstandslos. Kinder quengeln, wenn sie sich langweilen oder wenn sie zu müde sind, um irgendetwas Neues anzufangen, aber noch nicht ins Bett wollen. Quengeln nervt. Wie kann man damit eine Schnulze gestalten?

Der Text versammelt – bei aller Vagheit im Gegenstandsbezug (vgl. dazu Hügel 2006) – in beachtlicher Konzentration das Vokabular der Sentimentalität. Schon in der ersten Zeile »verlässt« die Stimme »meine Lippen« (immerhin nicht den Sänger, sonst wäre die Aussage doch sehr gewagt); es folgen »Liebe«, die »empfangen« wird, »Nacht und das dichteste Geäst«, »Ängste«, die unvermeidliche »Wüste aus Beton und Asphalt«, »Doch

sie lebt und öffnet einen Spalt«, dann der »Schmerz«, der »Himmel« usw.; Sprachlich irritierend vielleicht der »gedankliche Besitz«, der eher in die Amtsstube passt (oder in den Deutschunterricht?) als in das Universum der Gefühle.

Das Klang- und Textmaterial von *Wenn ein Lied...* hinterlässt seltsame Eindrücke, die sich aus einem hochgetriebenen Perfektionismus und Leistungsanspruch ergeben. Dem Arrangement und der Interpretation durch die Sänger ist ein unbedingtes Wollen des Besonderen eingeschrieben. Die Stimmen von Claus Eisenmann und insbesondere von Xavier Naidoo scheinen getrieben die Gesangslage immer mehr zu steigern; die höchsten Töne werden jedoch nur noch in einer gepressten, fast gewimmerten Stimmlage erreicht.

Insofern ist es trotz der extremen Höhen der Stimmen kein schrilles kindliches Quengeln. Die Klanglagen des Quengels, schrillen Schreiens und Heulens verkörpern das Wimmern eines Verlustes. Dabei nehmen die Söhne Mannheims nicht nur sich selbst auf präntiöse Weise ernst, sondern inszenieren sich vor ihren Zuhörer*innen als Chor edelmütiger Engelsstimmen, die auch textlich den Sinn ihres Tuns ausschließlich auf das adressierte Du konzentrieren: »dann nur damit du Liebe empfängst«. Reine Uneigennützigkeit wird besungen und verkörpert, nachgerade zelebriert. Die Phantasie, alles zu überbieten und zu überwinden, wird zudem im offiziellen Video zeremoniell und plakativ übersteigert. Die Schnulze verheißt und präsentiert Erlösung.

Wie bilden Schnulzen?

Weshalb genügen erst einmal die Artefaktanalysen?

Werke aus Literatur, Kunst oder Musik werden, soweit sie (mehr oder weniger) zum hochkulturellen Kanon gehören, schon seit langem als Artefakte analysiert, ohne sich dabei um die Rezeption zu kümmern. Bekanntlich befassen sich ganze Wissenschaften damit, nicht zuletzt künftigen Lehrpersonen Kenntnisse und Verfahrensweisen bereitzustellen, die es erlauben, anerkannte Werke besser zu verstehen. Bildungstheoretisch steht dahinter die Vorstellung, dass ein bewussterer Umgang mit dem spontanen ästhetischen Erleben die Verständnis- und Erfahrungsmöglichkeiten erweitert, das Erleben reicher macht, neue Zugänge zu ähnlichen Werken schafft und damit zur ästhetischen Bildung beiträgt – gemäß Emil Staigers etwas pathetischer Parole: »Begreifen, was uns ergreift« (Staiger 1955).

Das Problem dieser bildungstheoretischen Position ist offensichtlich, dass man das notwendige ästhetische Erleben – in welcher rudimentärer Form auch immer – nicht voraussetzen kann, schon gar nicht bei Werken aus den Resten des offiziellen Kanons (übrigens nicht erst heute, sondern wahrscheinlich immer schon). Nimmt man den Anspruch auf ästhetische Bildung ernst, so muss zunächst einmal dem tatsächlichen ästhetischen Erleben nachgespürt werden – nicht allein, um daran anknüpfen zu können, sondern vor allem auch, um daraus zu lernen. Denn ästhetisches Erleben wird in aller Regel nicht untersucht, sondern unterstellt. Artefaktanalysen können natürlich nicht das tatsächliche ästhetische Erleben erfassen, aber sie können – analog zum Vorgehen in etablierten Kulturwissenschaften (Literatur, Kunst, Musik) – systematisch die ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten eruieren.

Eine Untersuchung, die die Wirkungspotentiale illegitimer, »problematischer« Artefakte ermitteln will, muss sozusagen von einem positiven Vorurteil ausgehen. Sie darf nicht nur und nicht in erster Linie auf das achten, was alles fehlt – musikalische Komplexität,

eindeutige textliche Aussagen, stimmliche Virtuosität – sondern muss besondere Leistungen herauszustellen versuchen. Sie darf nicht einfach von der unterstellten ästhetischen Anspruchslosigkeit des sogenannten Massenpublikums ausgehen, sondern muss fragen, was dieses Publikum ansprechen könnte – auch jenseits etablierter ästhetischer Kategorien.

Schnulze: Distinktion und rührende Gestalt

Trotz der auffällig starken Wertungen sind die wenigen bislang vorliegenden Definitionen von Schnulzen alles andere als eindeutig. Was als rührselig, klischeehaft, sentimental, kitschig empfunden wird, ist offensichtlich stark vom jeweiligen Hörer und seiner sozialen und individuellen Geschmackskarriere abhängig. Deutlich ist allerdings auch, dass die in als Schnulzen bezeichneten Songs angesprochenen Empfindungen zu den allgemein eher weniger geschätzten gehören. Sehnsucht, Wehmut, gar Wehleidigkeit oder Selbstmitleid und Verletztheit, das Berührtsein von der eigenen Verletzlichkeit oder von Wunschträumen, die sich auf den ersten einigermaßen nüchternen Blick als unrealistisch erweisen, markieren Grenzfälle ästhetischen Empfindens. Trotzdem existieren offensichtlich einige inhaltliche und formale Merkmale, die es zulassen Schnulzen aus ganz unterschiedlichen Kontexten einigermaßen zuverlässig von anderen popmusikalischen Artefakten zu unterscheiden.

Es bietet sich daher an, Schnulzen doppelt zu bestimmen: einmal von der Seite des musikalischen und textlichen Materials, zum anderen von der Rezeptionseite her. Die beiden Bestimmungen ergänzen sich wechselseitig und ermöglichen es, Schnulzen im Spannungsfeld von Artefaktanalyse und kritischer Rezeptionsforschung zu diskutieren und zu untersuchen. Schnulzen wären demnach einerseits Songs, die mit relativ einfachen Mitteln bei Angesprochenen wenig geschätzte Empfindungen aufrufen. Sie sprechen an, insofern sie solche Empfindungen thematisieren, ihnen eine Stimme verleihen und einen möglichen, meist leicht zugänglichen Umgang mit ihnen demonstrieren. »Viele im Verschnulzungsvorgang aufgedeckte romantische Sehnsüchte haben echten Untergrund« (Stumme 1958: 157). Welche Empfindungen das sind, ist natürlich von zahlreichen Umständen abhängig und kann nicht vorab bestimmt werden. Daher bedarf die Bestimmung einer Erweiterung.

Denn gerade weil Schnulzen emotionale Haltungen in irritierender Eindeutigkeit repräsentieren, polarisieren sie auch: auf der einen Seite die Hörer*innen, die eine solche Eindeutigkeit als Bestätigung und ästhetische Selbstvergewisserung zu sehen vermögen; auf der anderen Seite jene, die in der ästhetischen Affizierung durch den Song einen Angriff auf ihre emotionale Integrität fürchten und Distanzierung notwendig finden. Wo Songs (Filme, Serien, Romane) als Schnulzen bezeichnet werden, werden Gefühle und Empfindungen angesprochen, die man nicht mitteilen möchte, die man nicht einmal zulässt, die man am liebsten vor sich selber verbergen würde, die man sich nicht eingestehen möchte, die nicht zum eigenen Selbstbild oder Selbstverständnis passen. Schnulze wäre demnach andererseits die Bezeichnung für einen Song (Film, Roman), der den Bezeichnenden auf eine ihm illegitim erscheinende Art ästhetisch berührt.

Schnulzen haben etwas Unbelehrbares. In ihrem angestrengten Festhalten an einem Guten – der Heimat, der wirklichen Liebe, der Erlösung – halten sie unbeirrt an einer wie auch immer verschwommenen Hoffnung fest und stellen sie aus. Sie präsentieren eine Haltung des trotzigen Dennoch. Das kann Ausgangspunkt einer reflexiven Wendung sein

– jedenfalls in den untersuchten Beispielen. Da Schnulzen normalerweise nicht der näheren Untersuchung für Wert befunden werden, lässt sich zumindest nicht ausschließen, dass sich eine solche reflexive Struktur auch bei anderen Beispielen finden ließe, ja dass vielleicht diese Reflexivität eine Bedingung ihrer Wirkung darstellt.

Selbstverständlich wird dies kaum einer Hörer*in bewusst sein. Ästhetisches Erleben ist aber auch nicht in erster Linie eine Angelegenheit bewusster Reflexion. Das Aufmerken auf die eigene Empfindung geschieht oft unwillkürlich und wird – zumal wenn es als illegitim gilt – keiner weiteren expliziten Aufmerksamkeit gewürdigt. Körperliche Erkenntnis (Bourdieu 2001; Audehm 2017), gar körperliches Empfinden bezieht sich auf tiefere Schichten der habituellen Dispositionen. Es sind ja nicht in erster Linie die Worte, die die Haltung hervorbringen, die leiblich-sinnlich affizieren, sondern eben die im musikalischen Material, in der Stimme, im Text verkörperte Haltung insgesamt.

Wie viele popkulturelle Artefakte bieten auch Schnulzen offenbar unterschiedliche, fast schon gegensätzliche Rezeptionsmöglichkeiten. Was beim ersten Hören eindeutig klingen mag, kann sich differenzieren. Die einfache Rührung kann komplexere Formen annehmen; aus der schlichten, scheinbar eindeutigen Empfindung wird eine verschlungene Gemengelage gemischter Gefühle.

Bildung des Ausgegrenzten

Körperliche Empfindungen, Gefühlslagen, emotionale Zustände gewinnen mit ihrer Vergesellschaftung – sei es in sprachlicher Form, sei es in ästhetischen Medien – stets an Eindeutigkeit. Sie werden damit dem betreffenden Individuum verständlicher und kommunizierbarer. Das ist charakteristisch für jeden Bildungsprozess. Bildung ist immer auch Festlegung; im günstigen Fall eine, die angesichts neuer Erfahrungen revidierbar ist. Mit einer solchen Festlegung ist allerdings die Gefahr der Vereindeutigung, der Selbstsimplifikation verbunden. Das betreffende Individuum vermeint mit der sprachlichen Formel oder dem ästhetischen Ausdruck schon die ganze Emotion erfasst zu haben.

Schnulzen können als Beispiele einer oft sehr weitgehenden Vereindeutigung verstanden werden. Wer sich hier angesprochen fühlt, wer im Hören seinen Schmerz, seine Wehmut, seine Sehnsucht ausgedrückt findet und sie zu genießen vermag, unterliegt mit seinem ästhetischen Erleben der Gefahr der Selbstsimplifikation. Widersprüchliche emotionale Eindrücke und Haltungen werden auf einen meist schlichten Nenner gebracht. Der oder die Betreffende gewinnt damit aber zugleich Anschluss an gemeinsam geteiltes Orientierungswissen, ein kollektives Gedächtnis, wie es sich nicht zuletzt in Klischees sedimentiert. Es erschließen sich Weltverhältnisse, Erinnerungsbilder und -spuren erstrebenswerter Gegebenheiten und Situationen, von Qualitäten zwischenmenschlicher Beziehungen. Schnulzen können eine emotionale Haltung repräsentieren, eine Ausdrucksgestalt, die den erstrebenswert geltenden Sachverhalten entgegengebracht werden kann, auch wenn sie unerreichbar bleiben.

Aufgabe von Bildung wäre es hier einen Ausgleich zu schaffen, eine Balanceleistung zu vollbringen: Die Versprachlichung, die ästhetische Vergegenwärtigung sind für den bewussten Umgang mit dem eigenen Gefühlshaushalt unerlässlich; sofern er darauf reduziert wird, sofern die eigene Emotionalität in Gefühlsklischees gebannt wird, droht der Umgang mit den eigenen Regungen und mit sich selbst zu verarmen.

Die Beschäftigung mit wenig anerkannten Formen ästhetischen Erlebens macht aber zugleich auf eine verborgene, selten thematisierte Seite von Bildung aufmerksam. Denn indem ich einen Entwurf von mir mache, lehne ich immer auch diejenigen Züge an mir ab, die nicht mit diesem Entwurf übereinstimmen oder ihm sogar widersprechen. Ich versuche sie nicht wahrzunehmen, zu verleugnen oder zu »verdrängen«. Solche Einseitigkeiten sind nicht immer zu vermeiden, aber sie können reflektiert werden. Zur Bildung gehört auch, auf solche verborgenen Züge aufmerksam zu werden, sei es, um Veränderungen einleiten zu können, sei es, um sich selbst besser kennen und akzeptieren zu lernen. Die Konfrontation mit vielleicht peinlichen ästhetischen Erlebnissen kann Anlass sein, sich eigenen unterdrückten und verdrängten Gefühlen zu stellen. Ebenso könnte die Klärung des Verhältnisses zu früheren, vielleicht noch nicht so ausdifferenzierten Empfindungen Teil einer solchen Bildung des Ausgegrenzten darstellen.

Auch unsere scheinbaren Verirrungen gehören zu uns und lassen sich kultivieren. Bildung ist, richtig verstanden, weder statisch noch auf bestimmte Inhalte festgelegt. Es gibt nicht *die* Bildung; es gibt immer nur den Weg zu weiterer Bildung. *Jedes* ästhetische Erlebnis und jede Reflexion eines solchen Erlebnisses können ein Individuum weiterbringen – je nach Stand und Richtung des Prozesses. Für Bildung entscheidend ist nur, dass das ästhetische Erleben nicht ausschließlich auf schon bekannte und scheinbar eindeutig benennbare Empfindungen und Gefühle bezogen bleibt, sondern neue Aspekte eigenen oder fremden Erlebens freisetzt.

Literatur

- AUDEHM, Kathrin (2017): »Habitus«. In: *Handbuch Schweigendes Wissen. Erziehung, Bildung, Sozialisation und Lernen*, hg. v. Anja Kraus/Jürgen Budde/Maud Hietzge/Christoph Wulf, Weinheim, Basel: Beltz Juventa, 167–178.
- BARKHAUSEN, Jochen (1983): *Die Vernunft des Sentimentalismus. Untersuchungen zur Entstehung der Empfindsamkeit und empfindsamen Komödie in England*, Tübingen: Narr.
- BERGHAHN, Wilfried (1962): »In der Fremde. Sozialpsychologische Notizen zum deutschen Schlager«. In: *Frankfurter Hefte* 17, 192–202.
- BLOCH, Ernst (1959): *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre/PASSERON, Jean-Claude (1971): *Die Illusion der Chancengleichheit. Untersuchungen zur Soziologie des Bildungswesens am Beispiel Frankreichs*, Stuttgart: Klett.
- BOURDIEU, Pierre/PASSERON, Jean-Claude (1973): *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt. Kulturelle Reproduktion und soziale Reproduktion*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DEWEY, John (1980 [1934]): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DIETRICH, Cornelia (2004): »Kommunion oder Kommunikation? Zugänge zur Bildungsbedeutung ästhetischer Gefühle am Beispiel der Musik«, In: *Bildung und Gefühl*, hg. v. Dorle Klika/Volker Schubert, Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren, 191–204.

- DIETRICH, Cornelia/KRINNINGER, Dominik/SCHUBERT, Volker (2013): *Einführung in die ästhetische Bildung*, 2. verbesserte Aufl., Weinheim: Beltz/Juventa.
- GAUKROGER, Stephen (2017): *Objektivität. Ein Problem und seine Karriere*, Stuttgart: Reclam.
- HÜGEL, Hans Otto (2006): »Lob des Lärms – Beispiele ästhetischer Kritik deutschsprachiger Popmusik«. In: *Populärmusik und Kirche. Ist es Liebe? Das Verhältnis von Wort und Ton*, hg. v. Wolfgang Kabus, Frankfurt/Main: Peter Lang, 37–58.
- JOAS, Hans (1999): *Die Entstehung der Werte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- KANT, Immanuel (1968 [1790]): »Kritik der Urteilskraft«. In: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. X, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- KOEBNER, Thomas (2008): »Begreifen, was einen ergreift«. In: *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram*, hg. v. Margrit Fröhlich/Klaus Gronenborn/Karsten Visarius, Marburg: Schüren, 59–87.
- KUNDERA, Milan (1984): *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, Frankfurt/Main: Fischer.
- LIESSMANN, Konrad Paul (2009): *Ästhetische Empfindungen. Eine Einführung*, Wien: WUV.
- MANNHEIM, Karl (1980): *Strukturen des Denkens*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- MEYER, Heinz-Hermann (2011): »Schnulze«. In: *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4438> (18.02.2019).
- SCHILLER, Friedrich (1965 [1795]): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart: Reclam.
- SCHULTE-SASSE, Jochen (1979) (Hg.): *Literarischer Kitsch. Texte zu seiner Theorie, Geschichte und Einzelinterpretation*, Tübingen: Niemeyer.
- SEEL, Martin (2003): *Sich bestimmen lassen*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- SMITH, Adam (1976 [1759]): *The Theory of Moral Sentiment*, hg. v. D.D. Raphael/A.L. Macfie, Oxford: University Press.
- STAIGER, Emil (1955): *Die Kunst der Interpretation. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, Zürich: Atlantis.
- STAVE, Joachim (1958): »Die Schnulze – sprachlich gesehen«. In: *Kontakte. Zeitschrift für musikalisches Leben in der Jugend* 4, 158–160.
- STUMME, Wolfgang (1958): »Triumph der Schnulze«. In: *Kontakte 4. Zeitschrift für musikalisches Leben in der Jugend*, 151–157.
- TAYLOR, Charles (1994): *Quellen des Selbst*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- UEDING, Gert (1973): *Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch und Kolportage*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- WICKE, Peter/ZIEGENRÜCKER, Kai-Erik/ZIEGENRÜCKER, Wieland (1997): *Handbuch der populären Musik. Geschichte – Stile – Praxis – Industrie*, Mainz: Schott.