

## Reinhard Kopiez: Fußball – und was die Deutschen so dabei singen, oder: Die Lieder des Volkes sind keine Volkslieder

Wie Untersuchungen aus jüngerer Zeit zeigen, beschäftigt sich die Musikwissenschaft außer mit historischen Gegenständen auch zunehmend mit musikalischen Alltagsphänomenen. Hierbei werden musikalische Objekte unter dem Aspekt ihrer alltagsästhetischen Bedeutung untersucht, so beispielsweise die Beeinflussung der Verkehrssicherheit durch das Musikhören beim Autofahren<sup>1</sup> oder der Lebensstil im Verhältnis zwischen Popmusik und Kleidungsmode<sup>2</sup>.

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, die Fangesänge in Fußballstadien musikwissenschaftlich zu durchleuchten. Auslöser für eine solche Untersuchung war das Vorrundenspiel zwischen Deutschland und Jugoslawien am 10. Juni 1990 anlässlich der Fußball-Weltmeisterschaft 1990 in Italien. Beim Ansehen hatte der Autor die Idee, diejenigen Gesänge deutscher Fußballfans etwas genauer zu untersuchen, welche bei der Fernsehübertragung deutlich hörbar waren. Auf Grund der historischen Gelegenheit, die sich bekanntermaßen nur alle vier Jahre bietet, wurde schnell entschieden, alle Spiele der deutschen Mannschaft mittels Video aufzuzeichnen, um das so gesicherte Material anschließend auszuwerten. Es folgte eine Transkription der aufgenommenen Gesänge. Wieviel Prozent der durchschnittlich 40.000 deutschen Fans (bei einer Gesamtzuschauerzahl von etwa 75.000 je Spiel) aktiv gesungen haben, läßt sich nicht exakt bestimmen, doch es wird davon ausgegangen, daß der Prozentsatz bei diesem repräsentativen „harten Kern“ aller fußballbegeisterten Deutschen (Männer!) sehr hoch ist. Bei dem notwendigen Reiseaufwand der Fans ist eine hohe Bereitschaft zu aktiver Teilnahme am Spielverlauf anzunehmen. Außerdem werden über die Stadionmikrofone Gesänge für den Fernsehzuschauer nur dann wahrnehmbar übertragen, wenn sie laut genug sind, also aus vielen tausend Kehlen erklingen.

Der etwas explorative Charakter dieser Studie resultiert aus dem Bestreben, Themenaktualität zu bewahren. Es sollen jedoch auch Ideen angerissen werden, die zu weitergehender Beschäftigung anregen.

Es folgt nun die Darstellung des transkribierten Materials.

Zunächst ist pauschal zu sagen, daß das Repertoire der Fußballfans relativ begrenzt ist (insgesamt

acht verschiedene Titel). Das am häufigsten gesungene Lied ist in Beispiel 1 wiedergegeben. Dieser Gesang war bereits vor Beginn des ersten Vorrundenspiels gegen Jugoslawien am 10. Juni 1990 – noch während der Mannschaftsaufstellung – zu hören und scheint eine besondere Bedeutung zu haben. Ein Text war nicht verständlich. Beispiel 2 erklang besonders nach Toren und am Ende eines Spiels. Dieses Lied konnte anfänglich auf Grund der relativen Undeutlichkeit der Übertragung nur durch Hinweise der Fernsehreporter identifiziert werden. Es handelt sich hierbei um eine Variante des bekannten Stimmungsliedes „O wie bis du schön“. Von Beispiel 3 existiert eine Plattenversion des Gesangsduos „Klaus & Klaus“<sup>3</sup>, die nach Insiderinformation eine Hymne an den Fußballverein SV Werder Bremen sein sollte, nachdem dieser 1988 die Deutsche Meisterschaft gewonnen hatte. Beispiel 4 ist die metrisch etwas unklare Wiedergabe des Triumphmarchsthemas aus dem 1. Akt der *Aida* von Giuseppe Verdi. Das insgesamt dreimal – nach besonders hoch gewonnenen Spielen – gesungene Karnevalslied „So ein Tag, so wunderschön wie heute“ wird hier auf Grund seiner Bekanntheit nicht extra angeführt, sei als Repertoirebestandteil aber erwähnt. Häufig zu hören war auch der gesungene Name des deutschen Mannschaftskapitäns *Lothar Mathäus*, oft in Kombination mit einem rhythmischen Trommelmotiv (Beispiel 5). Der Abschiedsgruß „Wiederseh’n“ (Beispiel 6) wurde einer gegnerischen Mannschaft zugebracht, wenn die deutsche Mannschaft in Führung ging, und ergibt einen inhaltlichen Sinn, wenn man beachtet, daß in der Vorrunde nach dem K.O.-System gespielt wurde und nur der Gruppenerste ins Achtelfinale gelangen konnte. Die Beispiele 7 und 8 gehören zur Kategorie der rhythmischen Sprechchöre und erklangen öfter während eines Spiels.

\*

<sup>1</sup> H. de la Motte-Haber/H. Gembris/G. Rötter, *Musikhören und Verkehrssicherheit*, hrsg. von der Technischen Universität Berlin, Berlin 1985.

<sup>2</sup> B. Barthelmes, H. Gembris, *Musik – Mode – Lebensstil*, in: *Musikpädagogische Forschung*, Bd. 8, Laaber 1988.

<sup>3</sup> Titel: „Olé Olé Olé“, aus *König Fußball*, auf der CD *Ach du dickes Ei*, Teldec 244617-2 (1988).

Nach der Darstellung des Repertoires folgt nun eine kurze Analyse.

Ohne hier aus Platzgründen das gesamte transkribierte Material darstellen zu können (insgesamt ca. 50 Gesänge), seien doch einige auffällige Merkmale erwähnt: Der Tonraum, in welchem die Anfangstöne der jeweiligen Gesänge liegen, wird durch cis' nach unten und fis' nach oben hin begrenzt. Der Umfang der Lieder beträgt nicht mehr als eine Quinte. Die Stimmlage entspricht einem Bariton, also mithin der durchschnittlichen männlichen Alltagsstimme.

Erstaunlich ist die Konstanz, mit welcher die Anfangstöne getroffen werden: Es gibt nur eine geringe Varianz sowohl innerhalb der verschiedenen Spiele als auch zwischen gleichen und auch verschiedenen Titeln während eines einzigen Spiels. Trotzdem existiert keine erkennbare tonale Verbindung innerhalb eines Spiels zwischen den Liedern (z. B. folgt auf Beispiel 3 in H-dur wenig später Beispiel 2 in F-dur; so geschehen am 10. Juni 1990). Plausibel wären gemeinsame Tonalitäten oder Anfangstöne durchaus gewesen. Andererseits ist es erstaunlich, daß bei 40.000 Fans überhaupt ein gemeinsamer Ton getroffen wurde – und dazu noch mit relativ hoher Wiederholungsgenauigkeit. Möglicherweise handelt es sich hier um die kollektive Erfahrung eines „optimalen Tonraumes“, innerhalb dessen auch eine ungeübte Stimme die Gesänge realisieren kann. Ebenfalls eine sehr geringe Varianz haben die Tempi, die oft von Spiel zu Spiel nur um eine Metronomstufe differieren.

Eine sehr interessante Ausnahme von der Tonhöhenkonstanz bei der Wiederholung eines Liedes in einem späteren Spiel sei am Beispiel des Liedes „So ein Tag, so wunderschön wie heute“ beschrieben: Am 10. Juni 1990 wird dieses Lied beim Spiel Deutschland–Jugoslawien (4:1) auf den Anfangstönen fis' und f' gesungen ( $\downarrow = 69$ ). Zum Ende des Spiels Deutschland – VA Emirate am 15. Juni 1990 erklingt dieser Titel wiederum, diesmal jedoch so hoch wie kein anderer Titel zuvor, nämlich auf c'' beginnend ( $\downarrow = 72$ ). Als Zusatzinformation: Deutschland gewann dieses Spiel 5:1. Es scheint plausibel anzunehmen, daß diese Tonhöhenverschiebung auf einer natürlichen Kopplung des Grundaffektes „Freude“ mit einer höheren Sprech- bzw. Singlage beruht. Dem entspräche auch die leichte Erhöhung des Tempos.

Ist die ansonsten erstaunliche Wiederholungsgenauigkeit, mit welcher die Anfangstöne der Lieder getroffen werden, durch eine Art Tonhöhenmittelwert von 40.000 Stimmen zu erklären, oder gibt es möglicherweise so etwas wie ein „kollektives Tonhöhengedächtnis“? Für die letztere Idee spräche die hohe Identität bei den Wiederholungen von Beispiel 5 und 6. Obwohl die verwendeten Zweit- und Terzabstände innerhalb des allgemeinen Quartrahmens der Anfangstöne

theoretisch mehrere Startpositionen zuließen, ist die Verschiebung der Anfangstöne bei beiden Gesängen über den Zeitraum der gesamten Weltmeisterschaft sehr gering: Der Anfangston ist bei beiden Titeln nur einmal verändert, und zwar um einen Halbtonschritt.

\*

Um die musikalischen Äußerungen des (Fußball-) Volkes weiter zu untersuchen, wurde zunächst auf die methodischen Ansätze der Volksliedforschung zurückgegriffen. Ergebnis: Diese Methoden sind für unseren Untersuchungsgegenstand nur bedingt geeignet.

Die Probleme beginnen bereits mit der Bestimmung der sozialen Gruppe der Fans. Nicht nur, daß niemand ernsthaft behaupten könnte, wir hätten es bei dieser Gruppe mit einer „Unterschicht“<sup>4</sup> oder einer „Grundschrift“<sup>5</sup> – die sich aus Handwerkern und Bauern zusammensetzt – zu tun, sondern die vermutlich sehr gemischte soziale Struktur der Fangruppe wirft die Frage auf, ob eine Aufteilung des Volksliedgutes auf verschiedene Gruppen überhaupt zulässig ist. Des weiteren wird sich zeigen, daß der Vergleich von Original und Variante – als zentrale Methode der Volksliedforschung – lediglich die strukturelle Oberfläche des vorliegenden musikalischen Materials berührt, dieses jedoch nicht in einen sinnvollen Gesamtzusammenhang stellen kann. Die Ergebnisse der vergleichenden Darstellung, mittels derer die Gesetzmäßigkeiten der Fortpflanzung des Liedgutes verfolgt werden sollen, bleiben rein deskriptiv. Um mit Hans Mersmann zu sprechen, wirkt hierbei das Prinzip des „Zersingens“ – durch Auslassungen, Hinzufügungen etc. – als gestaltende Kraft<sup>6</sup>. Demnach ist Beispiel 2 vom Original-Beispiel 9 abgeleitet. Das Stimmungslied wird sowohl textlich als auch in seiner Melodiestruktur auf die Kerntöne reduziert. Diese Vergrößerung ist der Preis für die Teilnahme vieler tausend Sänger. Die Trägheitstendenz der Masse ebnet besonders die rhythmischen Feinheiten ein. Zu beobachten ist diese Tendenz auch beim *Aida*-Triumphmarsch (Beispiel 4).

Volksliedforschungsmethoden zur Bestimmung der Herkunft der Gesänge, die von der sogenannten Rezeptionstheorie ausgehen und untersuchen, inwiefern „abgesunkenes Kulturgut“ als Liedmaterial benutzt wird, lassen sich nur auf den *Aida*-Triumphmarsch anwenden. Ausgeschlossen ist es, einen Bezug der rezipierten Schlager „O wie

<sup>4</sup> H. Mersmann, *Das deutsche Volkslied (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen)*, Berlin o. J.

<sup>5</sup> W. Wiora, *Das echte Volkslied (Musikalische Gegenwartsfragen, Heft 2)*, Heidelberg 1950.

<sup>6</sup> H. Mersmann, a.a.O., S. 24.

bist du schön“ und „So ein Tag“ zum „Kulturgut“ herzustellen. Mit der Aufnahme dieser Lieder ins Gesangsrepertoire der Fans ist sogar das geschehen, was Walter Wiora für unmöglich gehalten hatte: „Schlager aber sind zu banal und amusisch, als daß sie in Leben und Lehre an Stelle des Volksliedes treten könnten“<sup>7</sup>. Die Produktionstheorie, nach der das Volk – oder vielmehr eine einzelne Person daraus – auch eigenschöpferisch tätig sein kann, käme möglicherweise als Erklärung für die Genese der Beispiele 1 und 5 bis 8 in Frage, die originäre Eigenschöpfungen der Fans sind. (Nicht diskutiert werden soll an dieser Stelle, daß die Produktionstheorie letztlich eng mit dem romantischen Topos verbunden ist, die schöpferische Urkraft des Volkes zeige sich im Volkslied). Auffällig ist noch, daß die Eigenschöpfungen auf sehr archaischen Melodiebildungsprinzipien wie Tonwiederholungen und Ganzton- bzw. Kleinterzschritten beruhen. Völlig auf den Kopf gestellt werden die Erklärungsmuster von Produktions- und Rezeptionstheorie aber bei Beispiel 3: Interviews mit Fußballplatzbesuchern ergaben, daß Beispiel 3 schon lange Zeit vor 1988 – dem Erscheinungsdatum des Titels auf der Platte von „Klaus & Klaus“ – zum gängigen Gesangsrepertoire gehörte. Rezipiert wurde demnach in genau umgekehrter Richtung, nämlich nicht von „oben nach unten“, sondern des Fußballvolkes Gesänge wurden von Vertretern der Schlagerbranche aufgegriffen und in kommerzialisierter Form popularisiert.

Kommerzialisierung ist ein häufiges Schicksal kultureller Äußerungen von Subkulturen. Ernst Klusens Terminologie des „Gruppenliedes“<sup>8</sup> wäre möglicherweise zur Charakterisierung der Gesänge besser geeignet, da sie auf die gesamte Ideologie des Volksliedes verzichtet und nur noch von funktionalen Gesängen einzelner Interessengruppen ausgeht. Trotz dieser Umdefinition bleibt ein ungelöstes Problem bestehen: Obwohl die Gesänge von einer repräsentativen Gruppe des Volkes gesungen werden, entspricht kein einziger Titel den traditionellen Bestimmungskriterien des Begriffes „Volkslied“, denn kein Beispiel kann gleichzeitig als „alt“, „schön“ und „allgemein bekannt“ bezeichnet werden.

Das vorläufige Fazit lautet an dieser Stelle deshalb: Die Lieder des (Fußball-)Volkes sind keine Volkslieder im traditionellen Sinne. Was sind sie dann? Zur Lösung dieser Frage möchte ich abschließend eine ganz anders geartete Methode skizzieren, die es ermöglicht, die Fangesänge fern aller Volksliedtheorien als Teil eines bestimmten Lebensstils auf einen alltagsästhetischen Hintergrund zu beziehen und die auffällige stilistische Inhomogenität der Gesänge durch ein gemeinsames Stilprinzip zu erklären.

Der Stilbegriff, mit dem ich im folgenden operieren werde, ist hervorgegangen aus den Arbeiten des Centre of Contemporary Cultural Studies in Birmingham, dem auch Paul Willis angehörte. Willis untersuchte unterschiedliche Subkulturgruppen (Rocker und Hippies) und konnte aufzeigen, daß bei diesen sogenannten „Profane Cultures“ das Prinzip der „Homologie“ das Lebensumfeld strukturiert. Dieser aus der Kulturanthropologie von Lévi-Strauss entlehnte Begriff bedeutet, daß es ein einheitsstiftendes Prinzip in so unterschiedlichen Lebensbereichen wie Kleidung, Musik, Sprache oder sozialer Interaktion gibt. Die Methode, mit welcher diese Abstimmung aufeinander geschieht, wird mit dem ebenfalls von Lévi-Strauss entlehnten Begriff „Bricolage“ (Bastelei) bezeichnet. Dies bedeutet, daß Alltagsgegenstände disparater Herkunft neu miteinander kombiniert werden und so eine neue Bedeutung erhalten. Für den uneingeübten Betrachter entsteht zunächst der Eindruck des Zusammengebastelten. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Bedeutungstransformation jedoch um eine kreative Leistung der jeweiligen Gruppe<sup>9</sup>, die damit ihr äußeres Profil bestimmt. Besonders deutlich war die Stilmischung in der Punk-Ära zu beobachten, wo z. B. gleichzeitig Sicherheitsnadeln und militärische Orden trotz unterschiedlicher funktionaler Herkunft die aggressive Körperlichkeit einer Person gestalten konnten.

Mit den beiden Begriffen Homologie und Bricolage ist es möglich, viele einzelne kulturelle Erscheinungsformen in Verbindung zu setzen mit dem allgemeinen Lebensstil. So konnte für den Bereich der massenmedial vermittelten Popmusik der Zusammenhang zwischen Musik- und Kleidungsstil gezeigt werden<sup>10</sup>, und Günter Kleinen<sup>11</sup> lieferte den Hinweis auf eine Homologie zwischen Wohnstil und den von externen Betrachtern zugewiesenen Musikpräferenzen. Aus seiner Studie folgt möglicherweise auch, daß Homologien nicht nur unseren eigenen Lebensstil, sondern auch unbewußt unsere soziale Wahrnehmung beeinflussen.

Zum Begriff Homologie erscheint aus psychologischer Sicht noch ein weiterer Gedanke reizvoll: Könnte die Theorie der „kognitiven Strukturiert-

<sup>7</sup> W. Wiora, *Das Volkslied heute* (Musikalische Zeitfragen, Bd. 7), S. 24.

<sup>8</sup> E. Klusen, *Volkslied – Fund und Erfindung*, Köln 1969.

<sup>9</sup> Zum Stilbegriff und zu den Begriffen „Homologie“ und „Bricolage“ vgl. die folgende Literatur: P. Willis, *Profane Culture. Rocker, Hippies – Subversive Stille der Jugendkultur*, Frankfurt/M. 1981, S. 236 ff.; J. Clarke, et. al., *Jugendkultur als Widerstand*, Frankfurt/M. 1981, S. 133 ff.; D. Diederichsen, D. Hebdige, O.-D. Marx, *Schocker – Stile und Moden der Subkultur*, Reinbeck 1983, S. 92–124.

<sup>10</sup> B. Barthelmes, H. Gembris, a.a.O.

<sup>11</sup> G. Kleinen, *Musik in deutschen Wohnzimmern*, in: *Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie*, Bd. 2, Wilhelmshaven 1985.

heit“<sup>12</sup> einen zusätzlichen, persönlichkeits-theoretisch orientierten Erklärungsansatz für homologe Verbindungen zwischen Umweltgestaltung und kognitiver Organisation ergeben?

Doch zurück zu den Fußballfans. Narciss Göbbel<sup>13</sup> zeigte, daß für die Gestaltung der Fußballfankleidung ebenfalls die Mischung von Stilelementen charakteristisch ist. Durch das Zitieren von Elementen aus verschiedenen Funktionsbereichen erscheint der Träger der Kleidung quasi wie eine wandelnde „Zitatensammlung“.

Mit diesem Ansatz ist es nun möglich, die musikalischen Äußerungen der deutschen Fans doch noch in einen sinnvollen Zusammenhang zu stellen: Die Ästhetik des Gesangsrepertoires ist ebenfalls durch Bricolage bestimmt, wobei die Fans sowohl aus dem Schlager- und Stimmungsliederfundus als auch aus dem Bereich populärer Opern Themen zitieren. Dabei scheinen sie durchaus wählerisch vorzugehen, denn von der Platte *König Fußball* (CD Teldec 8.26828, 1988), auf der immerhin die bekanntesten 15 Fußballlieder der letzten 30 Jahre verzeichnet sind, wurde nichts von den Fans rezipiert. Darüber hinaus sind aber auch eigenschöpferische Gesangsprodukte vorhanden. Letztere können etwas länger und textredundant (Beispiel 1), kurze Motive mit Minimaltext (Beispiel 5, 6) oder rhythmische Sprechgesänge (Beispiele 7, 8) sein. Die Methode der Singstilbildung kann also hinreichend erklärt werden.

Den Bezug des Singstils zu Strukturhomologien in anderen Lebensbereichen aufzuklären, bleibt einer umfassenderen Studie vorbehalten. Ebenfalls offen bleibt die Frage nach einem möglichen Standardgesangsrepertoire der Fußballfans. Die Auswertung von Bundesligaspielen und der dortigen Fangesänge könnte möglicherweise nationale Eigenschaften des Fangesangs aufzeigen. Den musikalischen Äußerungen gemeinsam wäre aber vermutlich eine Haupttendenz, nämlich die Bereitschaft der Fans, einen eigenen aktiven Beitrag zur Freizeitgestaltung zu leisten, um möglichst viel Spaß am Spiel zu haben – und darum geht es doch letztendlich.

P.S.: Der Autor wäre dankbar für Hinweise, welche die Identität von Beispiel 7 aufklären könnten, aber/2 auch für generelle Informationen beispielsweise zur Entstehung von Fangesängen und zu Aktivitäten musizierender Gruppen im Stadion.

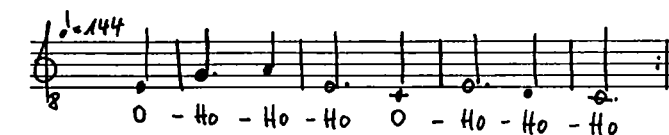
<sup>12</sup> Zur Theorie der kognitiven Strukturiertheit im deutschsprachigen Raum vgl. B. Seiler (Hrsg.), *Kognitive Strukturiertheit*, Stuttgart 1973.

<sup>13</sup> N. Göbbel, *Fußballfans – Gesellen mit gebremstem Schaum*, in: *Deutscher Werkbund e.V. und Württembergischer Kunstverein Stuttgart* (Hrsg.), *Schock und Schöpfung – Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Stuttgart 1986, S. 101.

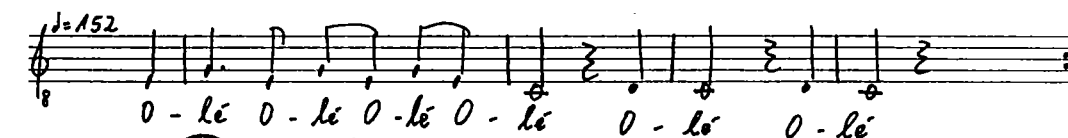
#### Beispiel 1



#### Beispiel 2



#### Beispiel 3



Beispiel 4

♩ = 138  
0-10

Beispiel 5

♩ = 138  
Lo - thor na - thi - us (Trommel)

Beispiel 6

♩ = 126  
Wie - der - sehn

Beispiel 7

♩ = 72  
(Trommel) Sieg

4 Spatzen machen keinen Sommer

Beispiel 8

♩ = 152  
(Trommel) Deutsch - land

Beispiel 9

♩ = 120  
0 wie bist Du schön, 0 wie bist Du schön, so was hat man  
lan - ge nicht ge - sehn so schön, so schön schön, so schön