

Sehnsucht als verLust – Paradiesmucken

I. Das Paradies macht (keine) Mucken

Zunächst beginne ich mit einem für mich unerwarteten und überraschenden Befund: In den gängigen Lexika zu musikalischen Sujets wird das Stichwort »Paradies« nicht aufgeführt.¹ Natürlich findet sich etwas zu den Stichworten »Schöpfung«, »Weltentstehung«, »Adam und Eva«. Aber diese Stichworte beinhalten deutlich andere Nuancen als die Paradiesthematik. Das Paradies ist verschwunden – jedenfalls für die, die Musik nach Stichworten rubrizieren. Auf meiner Suche nach Musiken mit dem Stichwort Paradies bin ich dennoch fündig geworden.² Dabei wird das Paradies vor allem als verlorenes zu Gehör gebracht: Paradise lost. Offenbar scheint das Paradies musikalisch nicht darstellbar, denn Musik lebt von Spannungen, Dissonanzen. Diese würden im Paradies wohl nicht mehr zu hören sein. Das Paradies macht Mucken: Es ist un(er)hörbar.

In meinen Musikstücken begegnet das Paradies sowohl als unzugänglicher Ort der Vergangenheit als auch als unerreichbarer Raum der

1. Dies trifft sowohl auf das zweibändige »Lexikon Programmusik« von *Klaus Schneider* zu (I: Kassel 1999, II: Kassel 2000) als auch auf das »Kompendium der musikalische Sujets« von *Alexander Reischert*, Kassel 2001. Auch *Sönke Remmert*: *Bibeltexte in der Musik*, Göttingen 1996, bietet zu Genesis 1-3 keine Paradies-Komposition, sondern nur Schöpfungs-Kompositionen.
2. Tip für die Musiksuche: Bei www.jpc.de das entsprechende Stichwort eingeben, z.B. »Paradies« (oder das entsprechende Wort in anderen Sprachen). Da findet sich manches, was ich nicht alles berücksichtigen konnte, z.B. das Video-Oratorium des Niederländers *Jacob ter Veldhuis* (*1951): *Paradiso*, welches sich auf Dantes »Divina Commedia« bezieht.

Zukunft. Es ist kein spezifisch christlicher Ort, sondern verbindet religiöse und kulturelle Traditionen als allgemein menschliche Sehnsüchte. Paradies ist ein Ort der Sehnsucht, die sich zwischen dem Verlust der Unschuld und der Lust nach Vollkommenheit, Ruhe, Geborgenheit, Frieden ausspannt, vielleicht sogar entspannt. Das Paradies ist paradieseits.³

Nach christlicher Vorstellung bleibt das Paradies jedoch ein verschlossener Raum, in den es kein Zurück mehr gibt: Der Cherub steht dafür.⁴ Die christliche Zukunftsvorstellung hat denn auch eher die Stadt⁵, das himmlische Jerusalem (Offb 21f), als den Garten Eden favorisiert, wodurch Kultur höher bewertet wurde als die Natur. Musik als Kulturgut ist gestaltete Zeit. Paradies als er- und gefüllter Ort jedoch wäre zeitloses Glück, sprich: pure Langeweile – wozu sich schlechterdings auch nichts komponieren ließe.

Dennoch ist das Paradiesmotiv populär und spiegelt vor allem in der Moderne eine Sehnsucht nach einer heilen Welt, die wir brauchen, um in unserer Gegenwart (über)leben zu können.⁶ Paradies ist Opium fürs Volk⁷ – doch Opium ist nichts Verdammenswertes, denn Operationen

3. Vgl. dazu *Harald Schroeter-Wittke*: Daneben reisen – ins Paradieseits. Reiseführer als Religionspädagogen; in: *Helga Kublmann / Martin Leutzsch / Harald Schroeter-Wittke* (Hg.): *Reisen – Fahrten für eine Theologie unterwegs*. INPUT 1, Münster 2003, 149-156.
4. Dennoch gibt es auch in der christlichen Tradition vereinzelte Hinweise auf eine mögliche Rückkehr ins Paradies, z.B. in dem Weihnachtschoral von *Nikolaus Hermann* aus dem Jahr 1560: »Heut schleußt er wieder auf die Tür zum schönen Paradeis; der Cherub steht nicht mehr dafür. Gott sei Lob, Ehr und Preis!« (EG 27,6) Aber auch die lukanische Verheißung Jesu am Kreuz zu dem Schächer: »Heute wirst du mit mir im Paradies sein« (Lk 23,43) deutet auf eine wenn auch undeutliche christliche Paradiesvorstellung.
5. Vgl. dazu *Wolfgang Grünberg*: *Die Sprache der Stadt. Skizzen zur Großstadtkirche*, Leipzig 2004.
6. Hier wäre eine eigene Untersuchung über das Paradiesmotiv in der »Muzak« oder in Entspannungsmusiken angezeigt.
7. Zur Herkunft dieser Metapher, die sich in dem rheinischen Erweckungsprediger *Friedrich Wilhelm Krummacher* personifiziert, vgl. *Harald Schroeter-Wittke*:

an unserer Wirklichkeit halten wir beileibe nicht aus ohne Betäubungsmittel. Geben wir uns keiner Illusion hin: Niemand kann ohne Rauschmittel leben.⁸ Nicht nur die Werbung kann uns ein Lied davon singen, sondern auch einige paradiesige Musikstücke der Moderne.

2. Robert Schumann (1810-1856):

Das Paradies und die Peri op. 50 (1843)

Ich beginne mit einem großen, vergessenen Werk, mit Robert Schumanns 90minütigem Oratorium »Das Paradies und die Peri op. 50« von 1843. Zu Schumanns Lebzeiten war dieses Oratorium neben seiner Frühlingssymphonie das erfolgreichste und meistgespielte Stücke. Aufgrund seines an manchen Stellen fremden Textes⁹ und seiner nicht gängigen Thematik spielte es nach Schumanns Tod keine Rolle mehr im musikalischen Leben. Das ist schade, nicht nur weil es sich bei der Musik um eine der besten Kompositionen von Schumann handelt, was Anlage, Harmonik, atemberaubende Instrumentierung und Affekt-komplexitäten betrifft, sondern auch, weil mit diesem Stück eine Begegnung mit islamischer Tradition in Vergessenheit geriet. Schumann selbst hielt dieses Oratorium für »meine größte Arbeit und ich

Identitätskonstruktion und Prophetie – Die Elias-Homilien von Gottfried Menken, Friedrich Wilhelm Krummacher und Johannes F.A. de le Roi; in: MEKGR 50 (2001), 295-319, bes. 307-311.

8. Vgl. dazu *Stephan Uhlig / Monika Thiele* (Hg.): Rausch – Sucht – Lust. Kulturwissenschaftliche Studien an den Grenzen von Kunst und Wissenschaft, Gießen 2002; sowie *Christoph Wulff / Jörg Zirfas* (Hg.): Rausch – Sucht – Ekstase. Paragrana 13 (2004) Heft 2, Berlin 2004.
9. Dieser uns oftmals kitschig und schwülstig anmutende Text war damals offenbar Pop, denn Clara Schumann rühmt ihn wegen seines »Reichtums an Gemüth und Poesie«; zit. nach *Günther Spies*: Robert Schumann. Reclams Musikführer, Stuttgart 1997, 315. Interessant ist zudem, daß es sich um das erste Werk Schumanns handelt, in dem er sich um eine einfachere Schreibweise bemüht, um mit seiner Musik größere Massen erreichen zu können. Dies ist ihm mit diesem Oratorium voll gelungen, wie die enthusiastischen Reaktionen auf seine Uraufführung am 4.12.1843 zeigen, die Schumann selbst leitete.

hoffe auch meine beste«¹⁰. Mit ihrer Stellung zwischen Oratorium und Oper¹¹, in der die einzelnen Nummern ineinander laufen, bezeichnet Schumann sein Oratorium als ein »neues Genre für den Concertsaal«¹². Überall hört man Passagen, die sich einerseits wie eine Vorahmung¹³ von Wagners¹⁴ »Parsifal«, aber andererseits auch wieder von Mendelssohns »Elias«¹⁵ anhören. Zwar vermeidet Schumann später den Ausdruck »Oratorium«, weil es sich hierbei nicht um einen kirchlichen Stoff handelt, dennoch schreibt er am 3.6.1843 an E. Krüger, es sei »ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal – sondern für heitre Menschen – und eine Stimme flüsterte mir manchmal zu, als ich schrieb, »dies ist nicht ganz umsonst, was du thust.«¹⁶

10. Brief an Verhulst vom 19.6.1843; zit. nach *Arnfried Edler*: Robert Schumann und seine Zeit, Laaber 2002, 234.
11. Zu dieser Zwischenstellung paßt die multimediale Inszenierung beim 8. Internationalen Schumann-Festival 2004 in der Düsseldorfer Tonhalle, bei der der Tanz eine große Rolle spielte. Gleichzeitig mit Schumanns Oratorium war dieser Stoff in Paris mit der Musik von Friedrich Burgmüller auch als fantastisches Ballett sehr erfolgreich auf die Bühne gekommen.
12. Brief an Karl Koßmaly vom 5.5.1843; zit. nach Edler, 234.
13. Zur Kategorie der Vorahmung vgl. die Antwort auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1992 von *Monika Schmitz-Evans*: Spiegelt sich Literatur in der Wirklichkeit? Überlegungen und Thesen zu einer Poetik der Vorahmung, Göttingen 1994. Ich habe dies für den Prozeß homiletischer Didaktik versucht fruchtbar zu machen; vgl. *Harald Schroeter-Wittke*: Ahnung von der Predigt. Konturen homiletischer Didaktik, Waltrop 2000.
14. Wagner hatte selbst kurzzeitig mit einer musikalischen Gestaltung dieses Stoffes gespielt, wie er 1843 an Schumann schreibt.
15. Die Funktionen des das Schumannsche Oratorium tragenden Chores sind so vielfältig und komplex wie die des Chores in Mendelssohns »Elias«; vgl. dazu *Harald Schroeter*: Mendelssohns Elias. Ein Bibliodrama zwischen Kirche und Konzertsaal; in: *Gotthard Fermor / Hans-Martin Gutmann / Harald Schroeter* (Hg.): Theophonie. Grenzgänge zwischen Musik und Theologie, Rheinbach 2000, 128-151.
16. Zit. nach Edler, 232.

Die Peri ist eine Figur aus der persischen Mythologie, die auch in der islamischen Welt weite Verbreitung gefunden hat. Als Kind eines gefallenen Engels mit einer Sterblichen ist sie ein androgynes Zwischenwesen, luftig, zart, geistig, fast körperlos. Zunächst galten Peris als weibliche Unholde, später wurden sie wunderschöne Elfen bzw. Feen, die auf der Suche nach dem verlorenen Paradies sind. Natürlich können Peris fliegen.

Schumann entnimmt seinen Stoff der orientalischen Märchensammlung »Lalla Rookh« des irischen Dichters Thomas Moore von 1817, wobei er deutliche Eingriffe in Text und Struktur vornimmt.¹⁷ Wie in seinen Oratorien »Der Rose Pilgerfahrt« und den »Faustszenen«, so ist auch hier die Erlösung das zentrale Motiv. Es geht um Erlösung von Schuld hin zu einem symbiotischen Zustand,¹⁸ der frei ist von allen Spannungen und Konflikten. Für diese Sehnsucht steht das Paradies. Eine Peri steht draußen vor der Paradiespforte, und besingt das Paradies, in das sie niemals zurückkehrt. Der Engel, der die Pforte bewacht, hört ihr Lied, das ihn zu Tränen¹⁹ rührt. So verspricht er der Peri:

»Dir, Kind des Stamms, schön, doch voll Sünden,
kann eine frohe Hoffnung ich noch künden.
Im Schicksalsbuche stehn die Worte:
»Es sei der Schuld die Peri bar,
die bringt zu dieser ewgen Pforte
des Himmels liebste Gabe dar!«

17. Vgl. *Gisela Probst*: Robert Schumanns Oratorien, Wiesbaden 1975; sowie *Gerd Nauhaus*: Schumanns »Das Paradies und die Peri«. Quellen zu Entstehungs-, Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte; in: *Akio Mayeda / Karl Wolfgang Niemöller*: Schumanns Werke. Text und Interpretation, Mainz 1987, 133-148.

18. Zu dieser psychologischen Grundfigur bei Schumann mit Blick auf dieses Oratorium vgl. *Udo Rauchfleisch*: Robert Schumann. Eine psychoanalytische Annäherung, Göttingen 2004, 82-99.

19. Die Träne ist ein zentrales Motiv dieses Oratoriums. Das Oratorium beginnt mit einer Träne, eine Träne begegnet im Zentrum des Oratoriums, und eine Träne ist die (Er-) Lösung des Stoffes.

Geh, suche sie und werde rein:
gern laß ich die Entsühnten ein!²⁰ (Nr. 3)

Die Peri fliegt nach Indien, wo sie Zeuge wird, wie ein Tyrann, Gazna, seine brutale Gewaltherrschaft über das paradiesische Land und seine Menschen ausübt. Ihm stellt sich ein einsamer Jüngling entgegen. Obwohl der Tyrann ihm sein Leben schenken will, schießt er mit seinem letzten Pfeil auf den Tyrannen, doch er verfehlt das Ziel, so daß er von dem Tyrannen getötet wird. Ein klagender Trauerchor setzt zum herzerreißenden »Weh, weh!« (Nr. 8) an. Nachdem die Peri den letzten Tropfen des blutenden Jünglings aufgefangen hat, den sie als kostbarstes aller Geschenke zum Himmel tragen will, besingt der Chor in einer großen Fuge die Heiligkeit des Blutes dieses Freiheitskämpfers.²¹

Im zweiten Teil kommt die Peri mit diesem wertvollen Blutstropfen an die Paradiespforte, wo ihr jedoch beschieden wird:

»Viel heiliger muß die Gabe sein,
die dich zum Tor des Lichts läßt ein.« (Nr. 10)

Von Asien aus fliegt die Peri nun nach Afrika an die Quellen des Nils, »dessen Entstehn kein Erdgeborener noch gesehn« (Nr. 11). Dort tankt sie Kraft für ihre weitere Suche nach den Schlüsseln zum Paradies.

20. Den Text des Oratoriums entnehme ich dem Klavierauszug *Robert Schumann: Das Paradies und die Peri* op. 50, mit einer Einleitung von Walter Niemann, Leipzig 1932.

21. Die nationalsozialistische Rezeption dieses Oratoriums hat sich an solch einer Textstelle »denn heilig ist das Blut« geweidet, auch wenn sie den Zusatz »für die Freiheit verspritzt« nicht besonders geschätzt hat. Bei allen komischen Gefühlen, die mir bei dieser großen Fuge bes. aufgrund des Textes hochkommen, ist mir folgende Überlegung jedoch wichtig. Schumann läßt mit diesem Chor das Bedürfnis nach Ehre und Stolz erklingen, welches ja im weiteren Verlauf des Oratoriums deutlich relativiert wird, ohne daß es jedoch gekränkt wird. Dies scheint mir eine hohe kulturelle Leistung in bezug auf Kulturen zu sein, in denen Ehre, Stolz und Gesichtsverlust deutlich anders konnotiert sind als in unserer deutschen Kultur nach 1945.

Dabei begegnet sie einer wütenden Pest in Ägypten, die sie zu Tränen rührt, was den Chor zu dem Kommentar veranlaßt: »Denn in der Trän ist Zaubermacht.« (Nr. 13) Die Peri sieht, wie ein Jüngling an der Krankheit verschmachtet. Obwohl dieser seiner Braut gebietet, sich ihm nicht zu nähern, pflegt diese ihn mit zärtlichem Körperkontakt, woraufhin auch sie sterben muß. Ihren letzten Seufzer der sich selbst aufopfernden Liebe nimmt die Peri mit an die Paradiespforte.

Der dritte Teil beginnt mit einem Chor der Houris, der auch textlich aus Schumanns Feder stammt. Er hat den Refrain:

»Schmücket die Stufen zu Allahs Thron,
schmückt sie mit Blumen, Freundinnen alle,
daß auf des Himmels Unterste
auch gnädig ein Blick des Ewigen falle.« (Nr. 18)

Doch auch diese Gabe des letzten Liebesseufzers öffnet der Peri nicht Edens Tor. Mit den ersten Takten der Ouvertüre dieses Oratoriums beginnt nun ein verzweifelter Gesang der Peri:

»Verstoßen!
Verschlossen aufs neu das Goldportal!
Gerichtet!
Vernichtet der Hoffnung letzter Strahl!« (Nr. 20)

Dennoch schafft die Peri es trotzig und mit letzter Kraft, sich noch einmal auf den Weg zu machen, diesmal nach Syrien, an den Jordan. Auf ihrem Flug begegnet ihr die Anfechtung in Gestalt von vier anderen Peris, die sie fragen:

»Peri, ist's wahr, daß du in den Himmel willst?
Genügt dir nicht das Sonnenlicht und Sterne, Mond und Erde?«

Sie schwebt an einem Tempelplatz hernieder und sieht dort einen spielenden Knaben, der zur Vesperzeit »mit reinem Engelsmund [...] Gottes ewgen Namen spricht« (Nr. 23). Ein furchterregender Verbre-

cher und Sünder (»Meineid, erschlagner Gast, betrogne Braut, mit blutger Schrift auf jenem Antlitz stand's geschrieben« Nr. 23) nähert sich ihm, aber der Anblick des unschuldig spielenden und betenden Knaben läßt ihn weinen:

»Und was fühlt er, der sündge Mann,
der dort lehnt und sich nun entsann
so manchen Jahrs voll Schuld und Blut,
der auf des Lebens dunkler Flut
umsonst späht nach dem Rettungspfade,
wo nichts den Ölzweig bringt der Gnade!
's war eine Zeit, du selig Kind,
da jung und rein, wie du,
mein Tun und Beten war – doch nun!« (Nr. 23)

Darauf singt der Chor in heiliger Ergriffenheit:

»O heilige Tränen innger Reue,
in eurer sanften Sühnungsflut
die einzige, die erste neue
schuldlose Lust für Schuld geruht!« (Nr. 24)

Als die Peri eine dieser Tränen an die Paradiespforte bringt, öffnen sich ihr die Tore des Himmels und sie wird in einem triumphal-jubelnden Finale vom Chor der Seligen willkommen geheißen. Aber dieser Schlußchor bleibt in seinem ganzen Pomp schal und fahl. Vielleicht ist es das beste an diesem Oratorium, daß Schumann gerade im letzten Teil seines Oratoriums »eine ermüdende Gleichförmigkeit, einen Stillstand der Handlung und leisen Abstieg seiner Schaffenskraft [...] nicht vermeiden konnte«²². So bleibt das Paradies ein Ort der Sehnsucht. Von der Symbiose darf weiter geträumt werden.

Dies trifft auch für den interreligiösen Dialog zu, der sich mit dieser Paradieskomposition eröffnet. Natürlich handelt es sich bei dieser Islamrezeption um westeuropäische folkloristische Projektionen des 19. Jahrhunderts.

Bei aller Kritik jedoch wird in diesem Oratorium die friedliebende Kraft islamischer Traditionen zur Sprache gebracht, an die zu erinnern uns wieder gut anstünde. Dazu gehört auch das unbefangene Gebet zu Allah, welches die Kraft er- und gelebter Spiritualität höher achtet als den diese Spiritualität verhindernden Diskurs. Diese Paradiesvertönnung könnte in dieser Hinsicht im Schumannjahr 2006 für manch positive und wohltuende Irritation sorgen.

Mindestens eine kritische Frage aber bleibt für unsere Gegenwart: Wie kann eine solche Paradiesvorstellung unter dem Aspekt der gender-Gerechtigkeit so rezipiert werden, daß die Lust nicht zu kurz kommt?

3. Clement Harris (1871-1897) – Paradise Lost (1895)

Clement Harris wird 1871 in London geboren. Mit 17 Jahren wird er in Frankfurt noch von Clara Schumann unterrichtet. Er freundet sich an mit Siegfried Wagner, dem Sohn Richard Wagners, und mit Daniela Thode, der Stieftochter Richard Wagners, der er seine Symphonische Dichtung »Paradise Lost« auch widmet.

Im Frühjahr 1897 tritt er aus freien Stücken in die griechische Armee ein, um den Griechen im Freiheitskampf gegen die Türken zu helfen. In seiner Tagebucheintragung vom 5.4.1897 ist er sich der tödlichen Gefahr seines Unterfangens durchaus bewußt. Harris fällt am 23.4.1897 im Kampf um eine Burg in Epirus.

Seine Symphonische Dichtung »Paradise Lost« aus dem Jahre 1895 bezieht sich auf John Miltons gleichnamige Dichtung von 1667. Das Stück beginnt mit einem Forte-Akkord der Bläser und stürzt sogleich

22. So der Eindruck des unverfänglichen sog. deutschen Impressionisten *Walter Niemann* (1876-1953) in seinem Vorwort zum Klavierauszug von »Das Paradies und die Peri« von Gustav F. Kogel, Leipzig 1932, 2. Dies ist eine interessante und zugleich merkwürdige Parallele zum Schlußdes Mendelssohnschen »Elias«, in dem die Zeitgenossen ähnliche Phänomene bemerkten, die jedoch theologisch zum spannendsten und besten dieses Werkes gehören, weil sie der behaglichen Idylle einen Weh- und Wermutstropfen beimischen, wie Johannes Vetter gezeigt hat: »Und in dem Säuseln nahte sich der Herr«. Über die Musik in Mendelssohns Elias; in: *ders.* (Hg.): Das Elias-Projekt. Protokolle einer Kirchen-Chor-Arbeit, Bielefeld 1996, 63-71.

darauflin ab in eine synkopische Bewegung der tiefen Streicher. Diese Thematik wühlt sich langsam auf, bis ein zweites Thema, fast choralarartig und »grandioso un poco maestoso« bei den Bläsern einsetzt, welches die Ruhe und den Frieden des Paradieses erinnert. Paradies kommt hierbei zugleich als Lust und Verlust zur Geltung, denn dieses zweite Thema umspannt Erinnerung und Sehnsucht gleichermaßen. Doch der Komponist bleibt nicht dabei stehen, sondern läßt im wiederholten Kampf dieser beiden thematischen Grundfiguren letztlich das 1. Thema des abstürzenden Sprungs in die Wirklichkeit gewinnen, der eben auch schnell tödlich enden kann. Das Paradies gilt ihm als Täuschung, die Menschwerdung geschieht durch den Sündenfall. Am 25.9.1895 notiert Harris in sein Tagebuch:

»Es ist wohl unnöthig, zu sagen, daß ich einzig durch das Metaphysische, nicht durch das Beschreibende in Milton's Schöpfung mich habe inspiriren lassen. So beabsichtigen die Schlußtakte meiner symphonischen Dichtung die Kraft und Energie auszudrücken, mit welcher bei dem Eintritt in eine neue Welt Streit und Mühe des Lebens bekämpft werden müssen. Es ist nicht mehr die täuschende Vision des Paradieses, sondern die Wirklichkeit des Daseins, die hier gekennzeichnet wird. Der Anfang meines Werkes – der Sprung, mit dem ich mich in dasselbe stürze – ist ein anderes Beispiel für das, was ich meine, obgleich ich bekennen muß, auf meine Partitur Verse geschrieben zu haben, die jenen Schlußtaktten zu widerstreiten scheinen, nämlich die Verse aus dem ersten Gesange des »Verlorenen Paradieses«:

»Ihn schleuderte kopfabwärts flammend
Vom Himmelsaether die allmächt'ge Kraft
In grauenvollem Brande und Verderben,
Hinab zum Abgrund der Verdammnis« u.s.w.

Es ist der Sturz aus der Höhe des Glaubens in die Tiefe des Zweifels und des Elends: die Niederfahrt vom Himmel zur Hölle.«²³

23. Zitiert nach dem Booklet der Marco-Polo-CD 8.223660 1994.

Das Paradies und der Absturz – das Paradies und der Tod, ein Thema, welches auch in der Popmusik begegnet.

4. Martin Osteroth – Engel:

Paradies; aus: Immer Richtung Paradies (1994)

Die Bonner Gruppe »Engel« um den Texter und Songwriter Martin Osteroth und den Keyboarder Jan Trüper veröffentlichte 1994 ihre CD »Immer Richtung Paradies«. Texte und Musik sind gekennzeichnet von tiefer Abgründigkeit, die die Doppelbödigkeit und Ambivalenz aller denkbaren Paradiese als (Ab-) Grundwissen des Lebens besingen. So nimmt es nicht wunder, daß auch hier die Themen Krieg – Paradies – Blut – Engel – Tod – Erlösung zusammenkommen:

PARADIES

(T: Osteroth, M: Trüper / Osteroth)

Wie du grüßt
 Wenn du grüßt
 Wie du gehst
 Wenn du gehst
 Immer Richtung Paradies

Jede Narbe
 Schwer verdient
 Jeder Schnitt
 Ein kleiner Schritt
 Immer Richtung Paradies

Und im Feld
 Ein bißchen Held
 Vollgepißt
 Vollgepißt
 Und dein Arm
 Liegt im Gras
 Und er zeigt

Und er zeigt
Richtung Paradies

In deinem Bett
Im Lazarett
Ist die Wäsche
Blütenweiß
In das Weiß
Von deinem Bett
Fließt dein Rot
Fließt dein Rot
Immer Richtung Paradies

Und es fließt
Nie mehr zurück
Nie mehr zurück
Und es fließt
Immer Richtung Paradies

**5. Tamara Danz (1952-1996) – Silly:
Paradies (1996)**

Die Gruppe »Silly« wurde 1978 in Ost-Berlin gegründet und gehörte zu den Kultbands der späten DDR. Legendär war ihre Frontsängerin Tamara Danz, die mit ihren Texten Rückgrat zeigte, z.B.: »Alles wird besser, aber nichts wird gut.« Nicht von ungefähr gehörte Tamara Danz zu den führenden Künstlerpersönlichkeiten der Wendezeit. Berühmt wurde ihr Song »Verlorene Kinder« (CD »Februar«) von 1989:

»In die warmen Länder würden sie so gerne fliehen
die verlorne Kinder in den Straßen von Berlin.«

Nach der Wende gerieten sie in Konflikte mit rein kommerziell denkenden Produzenten, die keinen Mut hatten, die anspruchsvolle Musik von »Silly« zu produzieren. Danz hielt die Wünsche dieser westlichen Produzenten für »infantile Scheiße, bei der sich einem die Fußnägel

hochrollen«. Es gehört zu den Unergründlichkeiten des Business-Betriebs, daß diese Kultgruppe im Westen bei vielen bis heute unbekannt blieb.

1996 kam ihre letzte CD heraus. Tamara Danz war schon zweimal operiert worden, hatte eine Chemotherapie hinter sich und bekam schmerzstillendes Morphinum, als sie diese CD mit ausschließlich eigenen Texten aufnahm. Sie starb kurz nach diesen Aufnahmen an Lungenkrebs. Die CD ist voll von Lebensenergie, von Enttäuschung über die politischen Verhältnisse, von gewitztem Protest gegen eine völlig ökonomisierte Gesellschaft und von Todesnähe. Der Titelsong »Asyl im Paradies« begegnet zweimal, einmal als Ballade, einmal als Night-Groove-Version:

ASYL IM PARADIES

Meine Uhr ist eingeschlafen
 Ich hänge lose in der Zeit
 Ein Sturm hat mich hinausgetrieben
 Auf das Meer, das Meer der Ewigkeit

Ref.:
 Gib mir Asyl, hier im Paradies
 Hier kann mir keiner was tun
 Gib mir Asyl, hier im Paradies
 Nur den Moment, um mich auszuruhn

Da draußen lauern deine Hände
 Und ziehn mich auf den Grund
 Ich sinke, ich sinke und ertrinke
 an deinem warmen Mund

Ref.: ...

Hörst du sie rufen?
 Sie kommen, mich zu suchen

Siehst du die Feuer dort am Strand?
Sag ihnen, keine Macht der Welt
holt mich zurück, zurück an Land

Ref.: ...

Es gibt kein Zurück. Es bleibt die Frage: Kann das Paradies ein Zuhause werden? Die Cover-Version »Verlorene Kinder« auf der CD »Paradies« von 2002 hört sich heute jedenfalls als eine notwendige Erinnerung an eine Zeit an, aus der die Menschen friedlich aufbrachen in ein Paradies, das sie nicht fanden. Das Paradies ist offenbar immer woanders. Vielleicht kommen wir dort an, wenn wir (es) nicht mehr denken. »Ich denke da, wo ich nicht bin.«²⁴

6. Die Toten Hosen – Paradies;

aus: *Opium fürs Volk* (1996)

Zu guter Letzt eine sensationell gute CD der »Toten Hosen«, die hier nicht eingehend besprochen werden kann. Denn es wäre verantwortungslos, das nötige theologische Niveau der Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit solch hervorragender Popkultur ohne Not zu unterschreiten. Die theologische Qualität dieser CD aber kann nicht besser unter Beweis gestellt werden als mit jenem durch und durch evangelischen Refrain ihres Stückes »Paradies«, der Rechtfertigungslehre zeitgenössisch kongenial in Worte faßt:

»Ich will nicht ins Paradies, wenn der Weg dorthin so schwierig ist
wenn ich nicht reindarf, wie ich bin, bleib ich draußen vor der Tür.«
Amen!

24. So die berühmte Einsicht von *Jacques Lacan*; vgl. dazu *Bernd Beuscher*: *Positives Paradox*. Entwurf einer neostrukturalistischen Religionspädagogik, Wien 1993, bes. 209-215 (Essay von Bodo Kirchhoff).