

Patrick Thor

„KONSTANTIN'S ERSTE“:

*Die sadopoetischen Gesänge des Konstantin Wecker –  
Oder: Warum man nicht immer jung bleiben darf*

*Der Beitrag widmet sich der künstlerischen Einordnung von Konstantin Weckers erster Schallplatte, seinen sadopoetischen Gesängen. Auf werkübergreifender Ebene wird hierzu ein Vergleich mit dem Expressionismus des frühen 20. Jahrhunderts gezogen, insbesondere mit dem Frühwerk Gottfried Benns. Dabei wird einerseits auf inhaltliche Parallelen Bezug genommen und andererseits gezeigt, dass Konstantin Wecker auf die expressionistische Technik der Verfremdung traditioneller Form- und Stilmerkmale zurückgreift. Im abschließenden Resümee geht es um die Frage, weshalb Künstler, wie Wecker und Benn, im Alter oftmals auch ästhetisch ‚erwachsen‘ werden und sich vom exzessiv direkten Ausdruck ihrer Frühphase abwenden.*

Vor einiger Zeit durchstöberte ich die alte Schallplattensammlung meiner Eltern nach *Konstantin Wecker* dem *typischen* Wecker, dem wohl letzten bayerischen Liedermacher, der ernsthaft „noch von '68 träumt“<sup>1</sup> und fand eine Hülle, der ein kleiner Kreis mit der Inschrift „Konstantin's ERSTE“ aufgedruckt war. Eingefallen war mir sein Name wieder, als er kürzlich auf einer Demo gegen den kommerziellen Abriss der legendären Spelunke *Schwabinger 7* spielte – denn eine solche Demo wäre in dieser Stadt nur eine halbe Sache, ohne *Willy Michl*, dem ewigen Stadtindianer, und eben ohne *Konstantin Wecker*, dem Original des politischen Münchners. Ich dachte also an jenen Wecker, der Lieder über die *Weißerose*<sup>2</sup> singt, der „San koane Geign da?“<sup>3</sup> fragt und dies am besten noch schön aufgeblasen mit etwas zu viel Pomp und etwas zu zärtlich streichenden Streichern. Ja, auch *diesen* Wecker kann man durchaus mögen, weil er seinen „Kitsch“ so ernst meint, dass es schon wieder mutig ist. Doch ein völlig anderer als dieser, bis dato mir bekannte

---

<sup>1</sup> „Prost Deutschland“, auf: WECKER, K. (1991): *Classics*, CD 2.

<sup>2</sup> Vgl. „Die Weiße Rose“, auf: WECKER, K. (1982): *Filmmusiken* (LP).

<sup>3</sup> Vgl. „San koane Geign da“, auf: WECKER, K. (1986): *Wieder daboam* (LP).

*Wecker*, erscheint auf jener Platte, die mir so unverhofft in die Hände fiel: Sie ist ein Meisterwerk der politischen Unkorrektheit, eine Parodie der romantischen Liederkunst, ein (Meilen-)Stein des Anstoßes und nennt sich entsprechend *Die sadopoetischen Gesänge des Konstantin Wecker*<sup>4</sup>.

Im Folgenden soll es nun weniger um eine Rezension oder wissenschaftliche Analyse der *sadopoetischen Gesänge* gehen, als vielmehr um freie Assoziationen zu einzelnen Liedern, die den Leser anregen sollten, sich selbst diesem längst vergessenen (Meister-)Werk auditiv zu widmen – ganz gleich, ob als Platte, CD oder mp3-Download.

### Expressionismus reloaded I: Die Sadopoesie

Die *sadopoetischen Gesänge* bestehen aus zwölf Einzelstücken und erschienen erstmals 1973 (damals noch mit dem zweiten Vornamen *Amadeus*<sup>5</sup> im Titel) und wurden 1992 wiederaufgelegt. Auf dem Cover befindet sich eine große Uhr, deren Ziffernblatt einen Eierbecher mit Ei und zugehörigem Löffel zeigt, sowie eine deformierte und verdrehte Plastikpuppe mit leeren Augenhöhlen. Die Rückseite zeigt die Uhr von hinten, in deren Getriebe *Konstantin Wecker* sitzt und sie damit zur ‚Wecker-Uhr‘ macht: Die künstlerische Thematisierung von sadistischer Gewalt und geistiger Verstümmelung der Jugend, wie sie die Puppe andeutet, kann und soll nicht nur verstören, sondern auch abgestumpfte Gefühle im positiven Sinne (auf-)wecken – vor allem irrationale Gefühle, deren Ausdruck in der (tot-)schweigenden Nachkriegszeit vor der sexuellen Revolution öffentlich kaum noch stattfand. Ähnliches versuchten bereits die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts, als sie der (Vorkriegs-)Zeit der skrupellosen technokratischen und ideologischen Ausbeutung des Menschenmaterials einen schockierenden Spiegel vorhielten – und dies nicht etwa durch mahnenden Verismus oder gar belehrendes Moralisieren, sondern durch Überzeichnung, durch die ‚schamlose‘ Expression von Gewalt, Krankheit und Sex. Anhand dieser Vergleichsbasis, ist die hier vertretene These, dass Wecker bewusst auf

---

<sup>4</sup> WECKER, K. (1973/1992): *Die sadopoetischen Gesänge des Konstantin [Amadeus] Wecker* (LP). Im Folgenden werden die Lieder dieser Platte direkt im Text zitiert.

<sup>5</sup> Obwohl Wecker eigentlich Konstantin *Alexander* heißt.

die Ausdrucksformen und Stilmittel des *Expressionismus* zurückgreift, um die kathartische Wirkung seiner *Sadopoesie* zu erreichen.

So erinnern viele Liedtexte besonders an den Stil des frühen *Gottfried Benn*, was anhand einiger Beispiele gezeigt werden soll: Dass *Wecker Benn* rezipiert haben muss, ist seinem Frühwerk nicht zwangsläufig anzumerken: Allerdings greift *Wecker* beispielsweise für das Titellied seines zweiten Albums *Ich lebe immer am Strand* (1974) auf zwei Verse<sup>6</sup> aus *Benns* Gedicht *Hier ist kein Trost* (1913) zurück und widmet dieses Lied ausdrücklich der Dichterkone des deutschen Expressionismus.<sup>7</sup> Auch die Bildsprache der *sadopoetischen Gesänge* erinnert in ihrer überspitzten Brutalität stark an die Gedichte der frühen Schaffensphase *Benns* rund um dessen *Morgue*-Zyklus (1912):

In *Sie war ein Mittelmaß* (Lied Nr.7) kommt das expressionistische Paradigma der Subjektverkenning zugunsten einer provokativen Reduktion auf dessen Körperlichkeit so zum Ausdruck, dass ein stets erregter Liebhaber seine nette, aber langweilige Freundin ermordet und sie „unter dem Bett“ verstaut, um seine ausgefallenen Gelüste ungehindert an ihrer Leiche ausleben zu können. Da der Text aus der Perspektive des Mörders erzählt, präsentiert sich die Nekrophilie als unvermeidlicher Schlusspunkt einer zum Scheitern verurteilten Beziehung und erscheint nicht mehr anrühlich oder gar pervers. Eine schlagzeugfrei-schwingende Musik lockert die Strophen durch das mehrmalige Zwischenspiel einer unschuldigen Flötenmelodie auf. Die jugendlichen Klänge der Flöte parodieren jene ‚Unschuld‘ von sexueller Prüderie und unerhörter Mittelmäßigkeit, welche zur *eigentlichen* Schuld avanciert – diese Schuldzuschreibung (und nicht der Mord selbst) ist hier der eigentliche Skandal. Das Erwecken einer solch ‚abartigen‘ Sympathie muss als die eigentliche ‚Leistung‘ der künstlerischen Ästhetisierung des ‚Abartigen‘ gelten.

Auch das erste Lied der Platte (*Mein linker Arm*), das die physische Selbstverstümmelung als anerkennungswürdige Form der liebevollen Aufopferung vermittelt, ist ähnlich konzeptualisiert: Nach einem jazzigen

---

<sup>6</sup> „Du, ich lebe immer am Strand und unter dem Blütenfall des Meeres“ (BENN, G.: (1987): „Hier ist kein Trost“. In: Ders.: *Gedichte. In der Fassung der Erstdrucke*. Frankfurt/M.: Fischer. S.70).

<sup>7</sup> Vgl. „Ich lebe immer am Strand (für Gottfried Benn)“, auf: WECKER, K. (1974): *Ich lebe immer am Strand* (LP).

Intro von Bass, Klavier und Schlagzeug beginnt der junge *Wecker* seine Laufbahn als Sänger mit folgenden Worten:

Ich habe meinen linken Arm in Packpapier gepackt  
 und hab ihn nach Paris geschickt,  
 am dritten Mai zur Nacht hab ich ihn abgehackt,  
 denn ich bin so verliebt.

Ein solch poetischer Karrierestart lässt sich durchaus vergleichen mit *Benns* erstem maßgeblichem Gedicht an die *Kleine Aster* (1912), welches den Anfang seiner *Morgue*-Gedichte bildet: Ob man nun Körperteile als romantischen Blumenstrauß-Ersatz verschickt oder ob der Körper eines „ersoffene[n] Bierfahrer[s]“ zur letzten „Vase“ einer kleinen Aster degradiert wird<sup>8</sup> – beide Texte sind Ausdruck unseres Dilemmas zwischen metaphysischer Verachtung und unbändiger Obsession für den Menschen(-körper).

Dieses seltsame Widerspiel von Lebensbejahung und -verneinung, von anmaßender Egomane und neurotischer Unzufriedenheit lässt uns nie zur Ruhe kommen, treibt uns in die Abgründe des Verlangens nach der (selbst-)zerstörerischen (Selbst-)Verwirklichung eines *möglichen* Daseins, das unserem Sosein entgegensteht – eine Verwirklichung, wie sie etwa in *...dann pack ich meine Zähne aus* (Lied Nr.9) vollzogen wird: Im bergenden Schatten der Finsternis kann hier endlich das ausgelebt werden, was nie gelebt werden will. Nur unentdeckt kann obsessiv betrieben werden, was man an sich niemals sehen möchte, was man an sich selbst nur hassen darf. Doch diese „Zähne“ im Fleisch des Menschseins wollen abgelegt werden, bevor das entblößende Licht dämmert, bevor der ‚Vampir‘ des eigenen Blutes erkennen kann, dass er nur an sich selbst gesaugt hat:

Morgens, wenn die kleine Stadt in Blut getaucht ist,  
 von der Sonne und von meinen Träumereien  
 [...]  
 dann pack' ich meine Zähne ein  
 und dann atme ich den Duft meiner Wesenheit,  
 die eine Welt war, eine Nacht und dann verschwand  
 und ich denke an die Bilder einer neuen Zeit,  
 die sehr wild ist und die ich erfand

---

<sup>8</sup> Vgl. BENN, G.: (1987): „Kleine Aster“. In: Ders.: *Gedichte*, a.a.O. S.21.

und ich jag' mir meine Zähne in die Fingerkuppen  
 und entbinde mich damit von mir,  
 binde unter mein Geschlecht meine Mamapuppen  
 und entschlummere wie ein weiches, schönes Tier.

Wenn Vampire kein eigenes Spiegelbild haben, weil sie *selbst* ein Spiegel *unserer* (auto-)aggressiven Passionen sind, dann können wir unser Selbst nur erspüren in der Befriedigung all dessen, worin dieses Vampir-Spiegelbild uns erscheint: Das Tabu ist umgeben vom „Duft meiner Wesenheit“, doch gleichzeitig „entbinde“ ich „mich damit von mir“, sobald ich es breche. Die „Fingerkuppen“ werden verstümmelt, der (Finger-)Abdruck der Identität muss verschwinden, ehe man auf die „Mamapuppen“ der anezogenen Selbstbeschränkung ejakulieren kann: Der absoluten Freiheit geht also die absolute Selbstausslöschung voran. Das Spiegel-Subjekt kann *nicht* aufgehen im Menschen, sondern nur im „Tier“. Dies offenbart sich auch, wenn *Gottfried Benn* die nichtmenschlichen Tiere in seinem *Affenlied* (1913) besingt und beneidet: „O diese Landungen aller Sehnsucht / Lagern um euch!“<sup>9</sup>

Die meisten Lieder der Platte haben allerdings eine große Schwäche: Sie sind meiner Meinung nach einfach zu kurz. In *Sommer war's* (Lied Nr.7) beispielsweise, entwickelt *Wecker* mit minimalistischer Begleitung aus angenehm leichten Gitarrenakkorden und dezentem Bass in nur *zweieinhalb* Minuten das (Sitten-)Bild eines Sommers aus „eingefleischt[en]“ „Wünsche[n]“ und „Wolke[n] von Geilheit“. Der Rezipient wünscht sich dabei nur eines: Warum denn nicht mindestens *viereinhalb* Minuten? Denn die Musik plätschert so angenehm ins Ohr und die humorvollen Strophen huschen dabei derart schnell vorbei, dass man den Plattenspieler am besten gleich zu Anfang auf REPLAY einstellt:

Sommer war's, wir schwammen in der Lust.  
 Antonio, der Kellner, hatte Haare auf der Brust.  
 Antonio, der Kellner, am Tage war er Mann,  
 am Abend war er Mädchen mit Kleid und goldnem Kamm.  
 Sommer war's, es hat in jener Nacht  
 ein dicker alter Mann die Dünen gut bewacht,  
 mit Fernglas hinterm Baum, sehr schwarz und gut getarnt  
 und hat die kleinen Mädchen vor Antonio gewarnt.

---

<sup>9</sup> BENN, G.: (1987): „Das Affenlied“. In: Ders.: *Gedichte*, a.a.O. S.52.

Mit Wehmut, aber auch mit einem leichten Ekel erinnert man sich jener schwülen „Hitze“ vergangener Erregung, die man „nicht daheim“ verspürt, sondern nur in der entrückenden Ferne des blauen Horizonts am „Meer“:

Das liegt wohl an der Hitze, die hat man nicht daheim.  
Das kann wohl nur die Hitze,  
vielleicht der Sommer sein.

Doch jene „Hitze“ kann lediglich „vielleicht der Sommer“ sein, sie ist immer da als der ewig verlorene Augenblick, in welchem der Genuss seiner bloßen Möglichkeit wich, in welchem das „[V]ielleicht“ zu seiner Erfüllung kam und einmal „Sommer war[]“ – mit einer solchen Sehnsuchts-thematik kommt der *sadopoetische Gesang* erneut der Dichtung *Gottfried Benns*, sowohl bildlich als auch stilistisch, erstaunlich nahe:

Sieh' dieses Sommers letzten blauen Hauch  
Auf Astermeeren an die fernen  
Baumbraunen Ufer treiben, tagen  
Sieh' diese letzte Glück-Lügenstunde  
Unserer Südlichkeit,  
Hochgewölbt.<sup>10</sup>

## Expressionismus reloaded II: Der sadopoetische Gesang

Es geht Wecker aber nicht nur um den rein inhaltlichen Ausdruck, denn die *Zusammenhangsdurchstoßung* (*G. Benn*) wird auch über die formale (bzw. musikalische) Struktur betrieben. Dies geschieht nicht etwa durch klangliche oder rhythmische Experimente, sondern durch *Kontrastierung*: Wie die frühen Expressionisten greift auch Wecker auf den *Formalismus* vergangener Epochen zurück, um diesen allein durch die inhaltliche Komponente zu parodieren oder zu brechen. So wie etwa Georg Trakl den chaotischen Weltzerfall in der barocken Form des Sonetts oder anderen strengen Strophenformen zu fassen versuchte, kann auch Wecker nur provozieren, wenn er auf (Alt-)Bekanntes zurückgreift – denn verletzt werden kann nur der (Regel-)Corpus, der

---

<sup>10</sup> BENN, G.: (1987): „Karyatide“. In: Ders.: *Gedichte*, a.a.O. S.81.

auf gewisse Weise *unversehrt* war. Deshalb entlehnt Wecker auch explizit Melodien von Bach (*Meine Leiche*, Lied Nr.11) und Chopin (*Die Tote*, Lied Nr.4), um sie allein durch das *sadopoetische* Textmaterial zu verfremden.

Ganz besonders aber ahmt er die deutsche *Kunstlieddichtung* auf ironische Weise nach: In *Der Spielmann* (Lied Nr.3) wird die dunkle, mittelalterliche Melodie allein durch eine Gitarre begleitet und erinnert nicht zuletzt auch deshalb an die szenische Inszenierung des mit der Laute vortragenden Minnesängers. Über vier Minuten lang wird das besungene Objekt der Begierde mit verschiedenen Sexualmetaphern belegt, die sich in ihrer konsequenten Hypertrophie zu manieristischen *Concetti* im Stile des Spätbarock steigern:

Wärst du ein Schlagzeug,  
ich wirbelte dich mit meinem Schlegel ganz inniglich,  
wirbelte auf dem Becken, dem Fell  
und du tönst mal dumpf und mal hell.  
[...]  
Wärst du ein Vogel, ich flöge mit dir  
über das Meer und dann täten wir,  
was nun mal die Vögel tun,  
wenn sie nach ihren Flügen ruhn’.

*Der Lindenbaum* (Lied Nr.2) stößt den Hörer nicht nur als Leitmotiv, sondern mit seiner träumerischen Klavierbegleitung auch *musikalisch* förmlich mit der Nase auf den Inbegriff des romantischen Lieds: Auf Franz Schuberts *Der Lindenbaum* aus dessen Liedzyklus *Winterreise* (1827).

Aber besonders gelungen erscheint in diesem Kontext *Das Lied vom abgeschnittenen Glied* (Lied Nr.6), welches den Spagat vollbringt, einerseits das Kunstlied vor deutsch(-tümelnd-)em Kitsch zu bewahren, ohne ihm dabei andererseits den Schwermut zu nehmen, d.h. ohne die Ironie allein durch Komik zu erreichen: Verpackt in eine erneut an Schubert gemahnende Melodie, erzählt es die Geschichte einer hässlichen, jungen Outsiderin, die ein Pendant zu den unzähligen einsamen Wanderern der deutschen Romantik darstellt. Jedoch wird hier jenes Problem direkt an- und ausgesprochen, um das der Topos der (groß-)stadt-flüchtenden Wanderlyrik stets nur implizit kreist: Einsam ist

man besonders dann, wenn man unter *Vielen* alleine ist – eine Erkenntnis, die nur „dem bald sehr deutlich w[ird], der sich des Abends mit sich selbst nur paart“. Wenn er der Illusion einer Norm nicht gerecht werden kann, vereinsamt der Wanderer nämlich weniger in der *Natur* als besonders unter *vielen* Menschen, da ihm nun ausgerechnet dort die Lustbefriedigung verweigert wird, wo sich doch die Möglichkeit ihrer Erfüllung massenhaft bieten würde:

Sie war ein stillgelegtes Fragezeichen  
und hatte Augen, die, wenn man's verstand,  
dem viel versprochen, der sich viel erhoffte,  
nur war es selten, dass sich jemand zu ihr fand.  
Sie war nicht schön und hatte eine schlaffe,  
sehr unberührte weiße, kleine Brust  
und Pickel im Gesicht und krumme Beine.  
Und man versteht: Es hatte niemand rechte Lust.

Doch ein Gesang wäre nicht *sadopoetisch*, wenn er ausschließlich im schwermütigen (Selbst-)Mitleid der romantischen Lieddichtung zerfließen würde, anstatt in einem gewalt(-tät-)igen Rausch zu kulminieren. Die einsame Lust wird zur lüsternen Einsamkeit, indem das Subjekt sich zum eigenen (Lust-)Objekt macht: „Sie [...] löste sich in einer Nacht von sich“. Diese innere Spaltung wird dadurch möglich, dass ein *Drittes* hinzutritt und die zuvor unbändige Lust von dem, ihr unterworfenem Subjekt *abtrennt*, sodass letzteres nun nicht mehr mit der Lust verwachsen ist und die Lust vielmehr als ein ‚Ding‘ *beherrschen* kann – dieses Dritte, diesen „Mittler“ beschafft sich die Frau, indem sie einen Passanten entmannt:

Es gibt ein stillgelegtes Fragezeichen,  
das nicht viel spricht und das man selten sieht,  
und keiner ahnt, was sie aus ihren Einsamkeiten  
an lustgewinnlerischen Freuden zieht.  
Ein wildes Spiel, sie treibt es auf und nieder  
und ist bedacht drauf, dass es niemand sieht,  
und ist verzückt und treibt es immer wieder,  
und Mittler ist ein abgeschnittnes Glied.



In der Romantik war die Ich-Spaltung in Form des Doppelgängermotivs noch Sinnbild von Zerrissenheit und Schrecken<sup>11</sup> und von daher musste das romantische Lied sowohl die positiv besetzte Liebesbeziehung, als auch deren (Über-)Mittler *externalisieren* – wie es etwa in Franz Schuberts Lied *Die Taubenpost* aus seinem *Schwanengesang*-Zyklus (1828) geschieht. Bei *Wecker* ist jedoch aus Schuberts „Taube“ als Mittler zwischen Liebessubjekt und -objekt ein Penis geworden, der von der Liebenden in sich *selbst* eingeführt wird, der also die vormals negative Gespaltenheit zwischen Ich und Doppelgänger zur nunmehr *lustvollsten* aller Liebesbeziehungen erhebt. Zu solch einer internalisierten ‚*Synthese*‘ kommt es ebenso in *Gottfried Benns* gleichnamigem Gedicht (1917), das durch seine (annähernd) regelmäßigen<sup>12</sup> Strophen mit vierhebigen Jambus und Kreuzreimschema die Form des (Kunst-)Volkslieds adaptiert – auch hier trägt der Einsame statt einer Laterne als externe Lichtquelle nur sein „eignes Licht“ in eine „Nacht“ hinaus, welche ebenfalls nur noch die „eigne“ sein kann:

Ich bin geirrt heimgekehrt  
Aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh.  
Auch was sich noch die Frau gewährt,  
Ist dunkle süße Onanie.

Ich wälze Welt. Ich röchle Raub.  
Und nächstens nackte ich im Glück:  
Es ringt kein Tod, es stinkt kein Staub  
Mich, Ich-begriff, zur Welt zurück.<sup>13</sup>

Der (Rück-)Schluss:

Die Perversität der Jugend ist keine Perversion

Zuletzt bleibt die Frage, die sich beim Hören der relativ derben Texte aufdrängt: Wieso kam Wecker wieder vom *sadopoetischen Gesang* ab, als er ihn entworfen hatte, d.h. weshalb wurde seine Ausdrucksweise mit den Jahren immer (etwas) ‚seriöser‘ oder zumindest weniger direkt? Oder

<sup>11</sup> Vgl. etwa die Schriften E.T.A. Hoffmanns oder auch Franz Schuberts Lied *Der Doppelgänger* aus seinem *Schwanengesang* (1828).

<sup>12</sup> Lediglich die erste Strophe weicht sowohl rhythmisch, als auch vom Reimschema her ab.

<sup>13</sup> BENN, G.: (1987): „Synthese“. In: Ders.: *Gedichte*, a.a.O. S.115.

noch anders formuliert: Darf man nicht ewig *sadopoetisch* sein? – Die Antwort ist: Wohl eher nicht... Ansonsten endet man in der Lächerlichkeit, wie die gealterten Spanner aus dem letzten Lied der Platte, die nur im rauschenden Gestern ihrer Jugend leben und deshalb nichts mehr tun können, außer einsam zu *Lauschen hinterm Baum* (Lied Nr.12):

Und die Kinder bilden Kreise und die Lauscher können sehn',  
wie auf eine stille Weise, Kinder-Träumereien entstehn',  
und die Lauscher träumen mit und beginnen sich zu drehn',  
und nach einer kurzen Drehung fühlen sie, dass sie nicht bestehn'.

[...]

Viele alte Männer stehn', tragen unterm Aug' ein Bild,  
das zwar lebt, aber leider für sie alle nicht mehr gilt,  
und sie bleiben lange Zeit, noch stumm von einer Angst gedrillt,  
die sie wiederkommen lässt, weil ihre Sehnsucht niemand stillt.

Als das Lied schließlich mit einem Chor der Pädophilen ausklingt, ist deren La-Lala-Lalala-Gesang dermaßen erbärmlich, dass sie einem schon fast wieder leidtun – nein, *so* will man bestimmt nicht enden. Man kann später in Würde ganz beruhigt etwas ‚prüde‘ werden, hat man die Chance der schockierenden Perversion nur früh genug ergriffen. Denn dann ist letztere nicht nur *nicht* lächerlich, nein, dann ist sie sogar hohe Kunst, verdammt coole Kunst – der obligatorische *Sturm und Drang* des frühreifen Genies, sozusagen. Und so werden heute auch geläuterte Straßenrapper gerne zur Gewaltprävention in Schulen eingeladen, gerade *weil* sie ‚früher‘ viele ach so brutale, böse und diskriminierende Lieder gemacht haben. Aber wenn *Sido* seinen *Arschficksong* (2003) nun erst als Fünfzigjähriger herausgebracht hätte, wäre er hingegen verdammt ‚uncool‘, wäre nichts mehr als eine volksbelustigende Kuriosität – dies jedoch nicht, weil man mit Fünfzig nicht mehr auf Analsex stehen dürfte, sondern weil der Künstler *Sido* sich dann nie (weiter-)entwickelt hätte. Manche finden vielleicht erst im hohen Alter zu ihren Trieben, aber deren schamlose *Expression* wird einem Künstler nur dann verziehen bzw. sogar hoch angerechnet, solange er *jung* ist.

*Begehren* darf man also immer was man will – aber *schreiben* darf man *sadopoetisch* anscheinend nur ungestraft, wenn man (noch) unschuldig genug dafür ist. Sicherlich, auch *Gottfried Benn* ist vom blutigen Leichenschauhaus, über den Umweg des sakralen griechischen Tempels,

in die biedere Stadtwohnung mit Radioempfang geflüchtet. Aber besonders *Konstantin Wecker* hat alles richtig gemacht, indem er sich offen für den plattitüden-verdächtigen Weg des Polit-Kitsches entschied und sich vom *sadopoetischen Gesang* verabschiedete, sobald er diesen kreierte hatte. Denn das Ausbleiben von Fortschritt im (künstlerischen) *Denken* kann nur eine Stagnation im (faktischen) *Tun* zur Folge haben – und für den, der als Künstler *und* Mensch tatsächlich *vorangehen* möchte, kann Stagnation immer nur ein Rückschritt sein:

Bleib nicht liegen, denn sonst gräbt sich etwas fest in deinem Hirn,  
das dir irgendwann den Mut zum Atmen nimmt  
und auf einmal prägt dir Einer dieses Zeichen auf die Stirn,  
das die Wege, die du gehn' willst, bestimmt.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> „Bleib nicht liegen“, auf: WECKER, K. (1978): *Eine ganze Menge Leben* (LP).