

Annette Vowinckel

Neue Deutsche Welle

Musik als paradoxe Intervention gegen die »geistig-moralische Wende« der Ära Kohl

I. EINLEITUNG, QUELLEN UND FORSCHUNGSSTAND

Als Neue Deutsche Welle (NDW) wird gemeinhin eine musikalische Bewegung bezeichnet, die sich in der Bundesrepublik der frühen 1980er Jahre herausragender Popularität erfreute und deren Markenkern zunächst darin bestand, dass alle ihre Vertreter mit deutschsprachigen Texten arbeiteten. Wenngleich das Phänomen konzeptionell vor allem dieser Dekade zugeordnet wird, so spiegeln die einschlägigen Texte doch ebenso Entwicklungen, die wir in historischer Perspektive schon den 1970er Jahren zuschreiben. Dass die Neue Deutsche Welle intuitiv oft als kulturelle Nebenwirkung der von Helmut Kohl eingeforderten »geistig-moralischen Wende« gedeutet worden ist, erscheint bei genauerer Betrachtung indes als eine Fehlleistung des Gedächtnisses: Sie war keine Reaktion auf die »Wende«, sondern eine Begleiterscheinung des Übergangs vom »Wirtschaftswunder« zur Ära »nach dem Boom«¹, und sie griff Entwicklungen auf, die heute unter den Stichpunkten Individualisierung, Deregulierung, Globalisierung, Rückzug des Staats aus den sozialen Sicherungssystemen und Rückzug der Bürgerinnen und Bürger vom Öffentlichen ins Private auf Themen verweisen, die als charakteristisch bereits für die späten 1970er Jahre gelten. Mit anderen Worten: Die Neue Deutsche Welle kommentierte nicht die »Wende«, sondern antizipierte sie und versuchte, ihr ein eigenes Programm entgegenzusetzen.

Wenn es also auf den ersten Blick als paradox erscheint, dass die Neue Deutsche Welle ihren Höhepunkt bereits 1982 erreichte und danach schnell von der Bildfläche beziehungsweise von den Plattentellern verschwand, so lässt sich dies im Rückblick dahingehend interpretieren, dass mit dem Antritt der Regierung Kohl die Artikulation der in den 1970er Jahren kumulierten Ängste bereits ihre Halbwertszeit überschritten hatte. Inspirationsquellen der Neuen Deutschen Welle waren nämlich nicht der von Ronald Reagan 1983 avisierte »Krieg der Sterne«, die Einführung des dualen Rundfunksystems (in der Bundesrepublik 1984), die Explosion der Challenger, die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl (beide 1986) oder gar Reagans Aufforderung an Michail Gorbatschow, die Mauer einzureißen (1987). Diese Ereignisse wurden von der Neuen Deutschen Welle nicht kommentiert, sondern bestätigten die Unkenrufe, die bereits Ende der 1970er Jahre ertönt waren.

Liest man also die Texte der Neuen Deutschen Welle als Versuch der paradoxen Intervention gegen eine Reihe von Entwicklungen, die sich kaum mehr aufhalten ließen, so wird deutlich, warum als »Gegner« gar nicht die 1982 antretende schwarz-gelbe Regierung identifiziert wurde, sondern eine »Hippiekultur«, die vom Rockmusiker bis zur Umweltaktivistin alles einschloss, was sich als »links« gerierte und die konservative Wende durch Kritik, Protest oder aktiven Widerstand abzuwenden versuchte. Ein solches Unterfangen erschien den Protagonisten der Neuen Deutschen Welle als sinnlos und unwürdig. Sie empfahlen stattdessen eine mimetische Annäherung an die »Welt aus Beton«.

Gerade in dieser Hinsicht erwies sich die bundesrepublikanische Neue Deutsche Welle als Zwilling einer in der DDR in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre aufkeimenden mu-

¹ Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael, *Nach dem Boom. Perspektiven auf die Zeitgeschichte seit 1970*, Göttingen 2010.

sikalischen Bewegung, die zwar nie mit dem gleichen Begriff etikettiert wurde, die aber deutliche Parallelen zum westdeutschen Fall aufwies. Gemeinsamkeiten zwischen Ost und West waren weniger auf wechselseitige Beeinflussung zurückzuführen als vielmehr darauf, dass sie diesseits und jenseits der Mauer der ästhetische Ausdruck eines Lebensgefühls waren, das ab der zweiten Hälfte der 1970er Jahre sowohl im kapitalistischen Westen als auch im sozialistischen Osten vorherrschte. Eine solche Deutung unterläuft traditionelle Deutungsmuster des Kalten Kriegs, da sie kulturelle Entwicklungen in Ost und West gerade nicht auf ideologisch oder systemisch bedingte Unterschiede, sondern auf Ähnlichkeiten bei der Ausformung spätmoderner Lebensstile (vor allem bei der Gestaltung des Arbeitsalltags, der Freizeit und der Konsumgewohnheiten) und letztlich auf die systemübergreifende Krise der 1970er Jahre zurückführen.²

Gleichwohl bleibt die Geschichte der Neuen Deutschen Welle in erster Linie ein Kapitel bundesrepublikanischer Geschichte. Ich werde deshalb im Folgenden – im Anschluss an eine Darstellung des Forschungsstands und der Quellenlage – Aufstieg und Niedergang, soziale Zusammensetzung und ›Programm‹ der Neuen Deutschen Welle in Westdeutschland untersuchen, wobei sich das Augenmerk zum einen auf die Orte, Akteure und Institutionen, zum anderen auf die Texte richten wird. Meine Untersuchung stützt sich auf vier Gruppen von Quellen: Erstens gibt es zahlreiche Artikel über die Neue Deutsche Welle beziehungsweise einzelne Bands, die überwiegend in Musikzeitschriften wie *SoundS*, *Spex* oder *Musikexpress*, teilweise auch in der Tagespresse (hier wurde vor allem die Frankfurter Allgemeine Zeitung systematisch ausgewertet) und in überregionalen Wochenzeitungen und Magazinen (*Die ZEIT*, *Der SPIEGEL*) veröffentlicht wurden. Zweitens existieren zahlreiche zeitgenössische Schriften, die zum Teil noch vor dem Ende der Neuen Deutschen Welle von deren Protagonisten – teils in selbstkritischer Manier – veröffentlicht wurden. Drittens gibt es eine Reihe von Interviews und autobiografischen Texten, in denen die Protagonisten mit größerem zeitlichen Abstand (in der Regel zehn bis 25 Jahre) Auskunft über ihre Aktivitäten, ihre ästhetischen Konzepte und Erinnerungen an die Hochzeit der Neuen Deutschen Welle geben (hier ist die Grenze zwischen Literatur und Quelle zum Teil fließend). Viertens und letztens stehen als Quellen die Songtexte zur Verfügung, die Aufschluss über das Weltbild und die ästhetischen Konzepte der beteiligten Personen geben.

Der Forschungsstand lässt sich wie folgt zusammenfassen: Bereits in den 1980er Jahren erschien eine Reihe von Texten über die Neue Deutsche Welle, die zwischen autobiografischer (Selbst-)Darstellung, nostalgischer Erinnerung und Spott schwanken.³ 1984 veröffentlichten die damaligen Autoren der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, Mathias Döpfner und Thomas Garms (heute beide im Vorstand der Axel Springer AG tätig), eine Art kritisches Begleitbuch zur Neuen Deutschen Welle, in dem sich offensichtliche Begeisterung für die Musik mit kritischer Berichterstattung aus der Perspektive aufgeklärter Zeitgenossen mischt.⁴ 1989 wurde eine musikwissenschaftliche Dissertation zum Thema veröf-

2 Zur Geschichte der 1970er Jahre vgl. *Thomas Borstelmann*, *The 1970s. A New Global History from Civil Rights to Economic Inequality*, Princeton/Oxford 2012; zur Geschichte der Bundesrepublik vgl. *Andreas Wirsching*, *Abschied vom Provisorium. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1982–1990*, München 2006.

3 In einem von Diederich Diederichsen edierten Band erklärt ein Autor namens Kid P., die deutsche Jugend sei dumm und die Neue Deutsche Welle sei »noch dümmer und arrogant und langweilig«; *Kid P.*, *Die Neue Deutsche Welle*, in: *Diederich Diederichsen* (Hrsg.), *Staccato. Musik und Leben*, Heidelberg 1982, S. 9–56, hier: S. 9. Es folgen Schimpftiraden auf zahlreiche Kollegen, von denen auch der Herausgeber des Bandes und seine Band »Nachdenkliche Wehrpflichtige« nicht verschont bleiben.

4 *M[athias] O. C. Döpfner/Thomas Garms* (Hrsg.), *Neue deutsche Welle. Kunst oder Mode? Eine sachliche Polemik für und wider die neudeutsche Popmusik*, Frankfurt am Main 1984. Als Kernthemen der NDW identifizieren die Autoren darin den »elektrifizierte[n] Lebensrhythmus der Industrie- und Computergesellschaft, eine aus der Angst vor Krieg und Umweltzerstörung gewach-

fentlicht, in der Winfried Longeric eine erste »Standortbestimmung« vornimmt.⁵ In den 1990er Jahren erschienen Einzeldarstellungen verschiedener Gruppen, darunter Monografien über die ostdeutsche Band »Pankow«⁶ und die westdeutsche Band »Der Plan«⁷, sowie einige musikhistorische Überblicksdarstellungen, in denen die Neue Deutsche Welle zum Teil recht prominent abgehandelt wird.⁸ Bei Frank Laufenbergs Buch »Völlig losgelöst. Die Musik der Achtziger« (der Titel zitiert Peter Schillings Stück »Major Tom«) handelt es sich allerdings um eine reine Chronologie⁹, während Jens Reisloh die Neue Deutsche Welle als eine von vielen Ausdrucksformen des »Neuen Deutschen Lieds« betrachtet, unter dessen begrifflichem Dach er so unterschiedliche deutschsprachige Bands und Interpreten wie »Ton Steine Scherben«, Udo Lindenberg, Konstantin Wecker, »Kraftwerk«, »BAP«, »Element of Crime«, »Blumfeld« und »Wir sind Helden« zusammenfasst.¹⁰ Hier wird die Neue Deutsche Welle nicht auf die Jahre 1979 bis 1984 datiert, sondern in eine Traditionslinie gestellt, deren Ursprünge bis ins 8. Jahrhundert zurückreichen.¹¹ Auch in einigen Publikationen zur Popkultur¹² beziehungsweise zur Kulturgeschichte der 1980er Jahre wird die Neue Deutsche Welle als zentrales Phänomen aufgegriffen.¹³

2001 erschien der unterdessen zum Kultbuch erklärte Band »Verschwende Deine Jugend«, in dem der Musikjournalist Jürgen Teipel Passagen aus Interviews mit mehr als 100 Akteuren aus der ehemaligen NDW-Szene thematisch so zusammenstellt, dass sie ein eigenständiges Narrativ ergeben.¹⁴ Die darin verwandten Passagen haben, wenngleich sie offenbar sprachlich überarbeitet wurden, begrenzt auch Quellencharakter.

sene Endzeitstimmung, die Haßliebe zum Konsum und de[n] Wunsch nach nationaler Identität«, die »aufgegriffen und in einer schnörkellosen Gebrauchsliteratur reflektiert« werden (S. 24).

- 5 Winfried Longeric, »Da da da«. Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle, Pfaffenweiler 1989. Longeric beschreibt verschiedene lokale Szenen, die durch Kommerzialisierung bedingten Veränderungen sowie den schnellen Niedergang der Neuen Deutschen Welle und führt diesen vor allem auf die Oberflächlichkeit der Platten- und Unterhaltungsindustrie zurück, ohne jedoch eine Verortung des Phänomens in der Geschichte der Bundesrepublik vorzunehmen.
- 6 Wolfgang Herzberg, Paule Panke/Hans im Glück. Texte für und über die Gruppe Pankow, Berlin 1990.
- 7 Rainer Moritz, Der Plan: Glanz und Elend der Neuen Deutschen Welle. Die Geschichte einer deutschen Musikgruppe, Kassel 1993.
- 8 Jürgen Boebers-Süßmann/Ulli Engelbrecht, Skandal im Sperrbezirk. Rockmusik und Lebensgefühl in den 80er Jahren, Essen 1999; Ekkehard Jost (Hrsg.), Die Musik der achtziger Jahre. Sechs Kongreßbeiträge und drei Seminarberichte, Mainz 1990; Ronald Galenza/Heinz Havemeister (Hrsg.), Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, HipHop und Independent-Szene in der DDR 1980–1990, Berlin 1999; Hermann Haring, Rock aus Deutschland West. Von den Rattles bis Nena. Zwei Jahrzehnte Heimatklang, Reinbek 1984.
- 9 Frank Laufenberg, Völlig losgelöst. Die Musik der Achtziger, München 1999.
- 10 Vgl. Jens Reisloh, Deutschsprachige Popmusik: Zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert, Münster 2011, S. 12.
- 11 Vgl. ebd., Falttafel, S. 393.
- 12 Peter Kemper/Thomas Langhoff/Ulrich Sonnenschein, »Alles so schön bunt hier«. Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute, Stuttgart 1999.
- 13 Frauke Langguth/Jan Weyrauch (Hrsg.), Irgendwie, irgendwo, irgendwann. Die 80er, Berlin 1999.
- 14 Jürgen Teipel, Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave, Frankfurt am Main 2001 (im Folgenden wird aus der Auflage von 2007 zitiert; im Juni 2012 erschien eine neue erweiterte Auflage). »Verschwende deine Jugend« ist der Titel eines Stücks von »D. A. F.« (1981). Als Quelle, die Aufschluss über das Selbstverständnis der vertretenen Protagonisten gibt, ist dieses Buch von unschätzbarem Wert – wobei allerdings zu berücksichtigen ist, dass es sich bei den Textpassagen nicht um Interviewtranskripte (»O-Ton«) handelt, sondern um sprachlich geglättete und stilistisch vereinheitlichte Textpassagen, die 15 bis 20 Jahre nach dem Ende der Neuen Deutschen Welle entstanden. Diese Texte geben also weniger Aufschluss darüber, wie »es eigentlich gewesen« ist, als wie »es eigentlich erinnert« wird.

Eine elegante essayistische Analyse bietet Frank Apunkt Schneiders Buch »Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW«, dessen praktischer Mehrwert in einer 140 Seiten umfassenden Diskografie und »Kassetografie« liegt.¹⁵ Ähnlich angelegt ist das Buch »Alles nur geträumt. Fluch und Segen der Neuen Deutschen Welle« von Hollow Skai (das ist der Künstlernamen des Musikproduzenten Holger Posch), in dem mit dem Wissen des Insiders die Entwicklung lokaler NDW-Szenen nachgezeichnet wird.¹⁶ 2003 erschien zudem ein von Christian Graf bearbeitetes »NDW-Lexikon«, das auf knapp 300 Seiten Einträge zu Bands und Einzelpersonen enthält und damit suggeriert, dass das Wissen über die Neue Deutsche Welle enzyklopädischen Status erlangt hat.¹⁷

2011 erschien mit Barbara Hornbergers Dissertation »Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik« eine aktuelle wissenschaftliche Arbeit, die eine systematische Darstellung einschließlich aller Phasen und Strömungen der Neuen Deutschen Welle enthält.¹⁸ Die Arbeit steht an der Schnittstelle von Musikwissenschaft beziehungsweise -pädagogik und einer Kulturosoziologie, die sich vor allem auf die britischen Cultural Studies beruft, dabei aber auch eine semantische Untersuchung der Songtexte einschließt. Hier wird die Neue Deutsche Welle als Jugend- oder Subkultur in den Blick genommen, ohne dass jedoch aktuelle Forschungen zur Geschichte der Bundesrepublik beziehungsweise der 1970er und 1980er Jahre einbezogen würden – was sich vor allem im Hinblick auf die Sozialstruktur und »Programmatische« als problematisch erweist.¹⁹ Demgegenüber soll hier versucht werden, die Neue Deutsche Welle einer historischen Standortbestimmung jenseits des Kontexts von Sub-, Jugend- und Musikkultur

15 Frank Apunkt Schneider, *Als die Welt noch unterging. Von Punk zu NDW*, Mainz 2007.

16 Hollow Skai, *Alles nur geträumt. Fluch und Segen der Neuen Deutschen Welle*, Innsbruck 2009, S. 179.

17 Christian Graf, *Das NDW-Lexikon. Die Neue Deutsche Welle – Bands und Solisten von A bis Z*, Berlin 2003. Ebenso wenig wie Teipels Interview-Roman gibt Graf eine Übersicht über die gesamte Neue Deutsche Welle. Eine dem Buch vorangestellte Liste der »Top 50 der Neuen Deutschen Welle« enthält keine Stücke von »D. A. F.« oder »Fehlfarben«, während Nena, Hubert Kah und Markus jeweils mit gleich drei Stücken vertreten sind. Für die Bands »Mittagspause« und »S. Y. P. H.« gibt es keine Einträge, dafür aber für Ina Deter und Rio Reiser, die für gewöhnlich nicht als NDW-Vertreter gelten.

18 Barbara Hornberger, *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*, Würzburg 2011.

19 Vgl. Annette Vowinckel, Rezension zu: Barbara Hornberger, *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik*, Würzburg 2011, in: *H-Soz-u-Kult*, 26.5.2011, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2011-2-158>> [15.5.2012]. Darüber hinaus wären noch zahlreiche Arbeiten zur Geschichte des Hörens und des Klangs zu nennen, die hier nur cursorisch erwähnt werden können. Unlängst veröffentlichte Jürgen Müller unter dem Titel »The Sound of Silence« einen Forschungsüberblick zur Geschichte des Hörens (Jürgen Müller, »The Sound of Silence«. Von der Unhörbarkeit der Vergangenheit zur Geschichte des Hörens, in: *HZ* Bd. 292, 2011, S. 1–29). Hervorzuheben wäre zudem das federführend von Daniel Morat herausgegebene Themenheft, dessen Beiträge sich auch den politischen Implikationen des Hörens beziehungsweise der Klangproduktion widmen (Daniel Morat/Christine Bartlitz/Jan-Holger Kirsch (Hrsg.), *Politik und Kultur des Klangs im 20. Jahrhundert*, Themenheft *Zeithistorische Forschungen* 8, 2011, H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40209130/default.aspx>> [15.5.2012]). Vgl. auch Nora M. Alter/Lutz Koepnick (Hrsg.), *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*, New York/Oxford 2004; Peter Payer, *Vom Geräusch zum Lärm. Zur Geschichte des Hörens im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, in: Wolfram Aichinger/Franz X. Eder/Claudia Leitner (Hrsg.), *Sinne und Erfahrung in der Geschichte*, Innsbruck 2003, S. 173–192; R. Murray Schafer, *The Tuning of the World*, Toronto/New York 1977 (dt. *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens*, Mainz 2010); Holger Schulze (Hrsg.), *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate. Eine Einführung*, Bielefeld 2008; Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham/London 2003.

zu unterziehen und sie als eigenständigen soziokulturellen Akteur in der Geschichte der »alten« Bundesrepublik, der DDR und des Kalten Kriegs zu verorten.

II. ENTSTEHUNG UND BEGRIFF DER NEUEN DEUTSCHEN WELLE

Der Begriff »Neue Deutsche Welle« wurde bereits 1979 von dem Musikjournalisten Alfred Hilsberg geprägt. In der Musikzeitschrift *SoundS* – zu dieser Zeit »Pflichtlektüre« für alle, die sich für Rock- und Popmusik interessierten²⁰ – veröffentlichte er eine dreiteilige Artikelserie unter dem Titel »Neue Deutsche Welle. Aus grauer Städte Mauern« und brachte damit den Begriff in Umlauf sowie die Existenz einer neuen musikalischen Bewegung ins öffentliche Bewusstsein. Hilsberg verwies mit dem Begriff auf die britische »New Wave«-Musik, aber auch darauf, dass es sich bei den von ihm beschriebenen Bands um eine sehr heterogene Masse handelte, die keinerlei Wert auf Programmatik legte und deshalb stets das in Musik umsetzte, was ihr gerade in den Sinn kam.²¹ Die *SoundS*-Redaktion bat er deshalb, auf die weitere Verwendung des Begriffs zu verzichten, fand damit aber kein Gehör.²²

Gegenstand der Artikelserie war eine in Deutschland eben entstehende Musikszene, die sich auf Punk und New Wave berief und die vor allem in Düsseldorf, Hamburg, Hannover und Berlin florierte. Namentlich erwähnte Hilsberg Bands wie »Male«, »Charley's Girls«, »Mittagspause«, »Hans-A-Plast«, »KFC« (kurz für: Kriminalitätsförderungsclub), »D. A. F.« (kurz für: Deutsch-Amerikanische Freundschaft), »Äztussis«, »Neonbabies«, »S. Y. P. H.«, »Weltaufstandsplan« und »Din A Testbild« – und damit eine ganze Reihe von Gruppen, die Anfang der 1980er Jahre, als die Neue Deutsche Welle den Höhepunkt der Popularität erreichte, entweder schon nicht mehr existierten, ihren Namen geändert oder sich in neuer Besetzung zusammengefunden hatten: »Charley's Girls« benannten sich um in »Mittagspause«, Teile von »Mittagspause« formten sich um zu den »Fehlfarben« und übernahmen deren Stücke »Militärk« und »Ernstfall«, Annette Humpe von den »Neonbabies« wechselte zu »Ideal« und nahm das Stück »Blaue Augen« mit – die Liste ließe sich beliebig verlängern. Gleichwohl unterscheidet sich die 1979 in der Zeitschrift *SoundS* genannte Liste signifikant von derjenigen, die die kollektive Erinnerung an die Deutschen Welle dominiert. Darauf rangieren ganz oben, neben den aus Hilsbergs Milieu stammenden Bands »Fehlfarben« und »D.A.F.« auch Gruppen und Interpreten wie »Geier Sturzflug«, »Trio«, »Spliff«, »Extrabreit«, »Spider Murphy Gang«, Frl. Menke, Nena, Markus und Hubert Kah. Bei genauerem Hinsehen kann also kaum von *einer* Neuen Deutschen Welle die Rede sein; vielmehr handelt es sich um verschiedene Teilphänomene, die allein in der rückblickenden Wahrnehmung häufig zu einer einheitlichen Erscheinung verschmolzen werden. Während sich nämlich die von Hilsberg beschriebene Szene musikalisch und weltanschaulich aus der Punk-Bewegung speiste, zogen andere Vertreter der Neuen Deutschen Welle ihren Erfolg aus einer Weiterentwicklung deutscher Rockmusik oder aus der ironischen Verfremdung des traditionellen deutschen Schlagers.

Allen Strömungen gemeinsam ist immerhin, dass sie statt Kritik – ein im deutschen Sprachraum überaus beladener Begriff – die ästhetische Unterwanderung pflegten, sei es durch die Reduktion auf ein sprachliches und musikalisches Minimalprogramm, sei es durch Verballhornung oder unverhohlenen Zynismus. Während aber die aus der Punktra-

20 »Liebesbrief nach DIN«. Sammlung Mutfak, in: *Wolfgang Müller* (Hrsg.), *Geniale Dilettanten*, Berlin 1982, S. 58.

21 *Alfred Hilsberg*, *Aus grauer Städte Mauern: Neue Deutsche Welle*, in: *SoundS* 1979, H. 10, S. 20–25; *ders.*, *Aus grauer Städte Mauern (Teil 2): Dicke Titten und Avantgarde*, in: *SoundS* 1979, H. 11, S. 22–27; *ders.*, *Aus grauer Städte Mauern (Teil 3): Macher? Macht? Moneten?*, in: *SoundS* 1979, H. 12, S. 44–48.

22 Vgl. *Schneider*, *Als die Welt noch unterging*, S. 12.

dition stammenden Gruppen provokative Töne anschlügen, pflegten Musiker wie Nena, Markus oder Hubert Kah einen musikalischen Mainstream, der über Begriff und Konzept des »Spaßhabens« definiert wurde. Auffällig ist, dass sich die verschiedenen Strömungen in der kollektiven Erinnerung der Bundesdeutschen längst vermischt haben. Ich werde im Folgenden, bevor ich auf Themen und Texte der Neuen Deutschen Welle eingehe, drei Strömungen beschreiben, die sich – idealtypisch zugespitzt – als »Postpunk«, als »Postrock« und »Postschlager« charakterisieren lassen und die sich zum Teil vehement voneinander abgrenzten.

III. POSTPUNK, POSTROCK UND POSTSCHLAGER

Die erste Neue Deutsche Welle: Postpunk

Die wichtigste Inspirationsquelle für die Neue Deutsche Welle war anfangs die britische Punkmusik, die vielen deutschen Jugendlichen nicht nur eine allgemeine Protesthaltung gegen »Staat und Gesellschaft« vermittelte, sondern auch eine direkte Teilhabe am Musikgeschehen ermöglichte. Hieß es zunächst noch, dass jeder, der drei Akkorde auf der Gitarre beherrsche, eine Band gründen könne, erklärte der Schlagzeuger der »Einstürzenden Neubauten« bald, seine Vorbilder seien nicht Musiker, »die drei Akkorde können, sondern solche Leute, die gar keinen Akkord können«.²³ Angeregt durch Berichte in der Musikzeitschrift *SoundS*, zum Teil auch durch Besuche von Bandmitgliedern in England, entstand Ende der 1970er Jahre eine deutsche Punkbewegung, die zunächst englische Texte und englische Gruppennamen (»Slime«, »Neurotic Arseholes«, »Coroners«) bevorzugte, bald aber auch auf die deutsche Sprache zurückgriff. Bei den Namen der Bands handelte es sich häufig um Begriffe, die in Deutschland einen besonders hohen Provokationsgrad erreichten und sich nihilistisch gaben, wie »Rotzkotz«, »Abwärts«, »Notdurft«, »Päderastenhaufen« oder »Verdauungsstörung«. Immerhin erkannte die Frankfurter Allgemeine Zeitung an, dass die Texte der Neuen Deutschen Welle »ebenso aus dem Sprachmüll der Werbung [schöpften], wie aus verdrängter Phantasie« und dass sie mitunter gar phantasievoll »Versatzstücke tagtäglicher Reizüberflutung in ironischen Reimen und antinomischen Metaphern« kombinierten.²⁴

Zu den ersten Orten, an denen sich die neue »Krautpunk«-Szene traf, gehörten der Ratinger Hof in Düsseldorf, die Hamburger Markthalle und das SO 36 in Berlin. Sie fungierten als Kneipe und Veranstaltungsort, zum Teil als Übungsraum und vor allem als Treffpunkt für eine Musikszene, die sich vom reinen Punk bald lossagen sollte. Der Ratinger Hof, ab Mitte der 1970er Jahre von Carmen Knoebel, der Ehefrau des Künstlers Imi Knoebel, geführt, wurde 1976 ästhetisch völlig umgestaltet: Häkeldeckchen verschwanden von den Tischen, die Wände wurden weiß gestrichen, der Raum mit Neonlampen neu beleuchtet.²⁵ Das Programm: Abschied von der »Hippiekultur« der 1970er Jahre und Aufbruch in eine nüchterne, antiromantische Phase, die zu dieser Zeit noch keinen Namen hatte.

Zu den Gruppen, die im Ratinger Hof spielten, gehörten die von Peter Hein mit gegründete Band »Charley's Girls«, »Male« und »Fehlfarben«, »KFC« und »S. Y. P. H.« sowie die Wuppertaler Bands »Der Plan« (ursprünglich: »Weltaufstandsplan«) und »D. A. F.«. Diese Gruppen waren zum Teil personell eng verflochten: Gabi Delgado-

23 Rockmusik: Die neue deutsche Welle, in: *Der SPIEGEL*, 23.3.1981, S. 204–208, hier: S. 205.

24 *Peter Kemper*, Wo geht's lank? Peter Pank, Schönen Dank! Abgesang auf die Neue Deutsche Welle, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.3.1983, S. 6.

25 Zur Geschichte des Ratinger Hofes vgl. *Ralf Zeigermann* (Hrsg.), *Der Ratinger Hof*, Königswinter 2010, und *Jörg Kemp*, *Nicht von dieser Welt. Der legendäre Ratinger Hof und seine Protagonisten*, Norderstedt 2008.

Lopez spielte erst bei »Charley's Girls«, dann bei »Mittagspause« und schließlich bei »D. A. F.«, Chrislo Haas war Gründungsmitglied von »Weltaufstandsplan/Der Plan« und »D. A. F.«, Peter Hein gehörte zu »Charley's Girls« und »Mittagspause«, bevor er als Sänger der »Fehlfarben« bekannt wurde, Thomas Schwebel war Gitarrist bei »S. Y. P. H.«, »Mittagspause« und »Fehlfarben«. Musikalisch emanzipierten sich diese Bands bald vom reinen Punk und erfanden den »Postpunk, in Deutschland auch Neue Deutsche Welle genannt« (Hollow Skai).²⁶ Spezifisch für die Düsseldorfer Szene war eine enge Verbindung zur Bildenden Kunst, vor allem zu Imi Knoebel, Jörg Immendorf, Gerhard Richter, Thomas Ruff und Nam June Paik, die im Ratinger Hof verkehrten und dort nicht selten auf ihre Studenten trafen. Markus Oehlen, der nicht nur malte, sondern mit »Charley's Girls« auch Musik machte, soll dort zeitweise gekellnert haben.²⁷ Bereits im März 1978 berichtete Alfred Hilsberg in SoundS unter dem Titel »Rodenkirchen is burning« (ein Titel, den er aus dem »Ostrich«, einem der ersten deutschen Punk-Fanzines, abgeschrieben hatte) über die deutsche »Krautpunk«-Szene, zu der er neben »Male« und »Charley's Girls« auch die Bands »Big Balls & The Great White Idiot«, die »Jackets« und »PVC« zählte.²⁸ Von einer »Neuen Deutschen Welle« war hier zwar noch nicht die Rede, doch werden die Ereignisse von Rodenkirchen – bei denen es sich um eine Saalschlacht plus Verfolgungsjagd im Anschluss an einen Auftritt von »Male« und »Charley's Girls« bei einer Abiturfeier handelte – retrospektiv gern zum Schlüsselereignis der NDW stilisiert.²⁹

Neben Düsseldorf entwickelten sich Hamburg, Hannover und Berlin zu Hochburgen des deutschen Postpunk. In Hamburg spielten »Abwärts«, »Palais Schaumburg«, »X-mal Deutschland« und »Die Zimmermänner«, in Hannover »Hans-A-Plast«, »Rotzkotz«, »Bärchen und die Milchbubis« und »Der moderne Man«, in Berlin »Din A Testbild«, die »Neonbabies«, »Mania D.« (Vorläufer von »Malaria!«), »Die Tödliche Doris«, »Ideal« und die »Einstürzenden Neubauten«. Außer durch regelmäßige Konzerte an den üblichen Veranstaltungsorten wurde die Dynamik der Neuen Deutschen Welle durch zahlreiche Festivals verstärkt: Das Berliner SO 36 wurde am 12./13. August 1978 mit dem zweitägigen »Mauerbaufestival« eröffnet, 1979 fand in der Frankfurter Kunsthochschule das »Shvantz-Festival« statt, Alfred Hilsberg organisierte in Hamburg die Festivals »Into the Future«, »Geräusche für die 80er« (beide 1979) und »Kommt gut!« (Dezember 1980), mit denen er nebenbei den Verkauf der Platten des von ihm gegründeten »ZickZack«-Labels förderte.³⁰ Journalistisch flankiert wurde die Entstehung der Neuen Deutschen Welle durch die Zeitschrift SoundS, die bald als »Zentralorgan« der Neuen Deutschen Welle galt. Redakteure und Autoren wie Detlef und Diedrich Diederichsen, Xao Seffcheque (Alexander Sevschek), Alfred Hilsberg und Georg Seeßlen verschafften dem Postpunk nicht nur eine große Aufmerksamkeit innerhalb der deutschen Musikszene, sie waren auch personell eng mit den Musikern vernetzt – Peter Hein und Andreas Dorau agierten mitunter selbst als Autoren. Als die Zeitschriften SoundS und Musikexpress 1983 von einem Schweizer Verleger aufgekauft und fusioniert wurden, wechselte ein großer Teil der Belegschaft zu der 1980 gegründeten Zeitschrift Spex, die fortan die Berichterstattung prägte. 1982 hatte zudem der Musikexpress ein Sonderheft zum Thema »Neue Deutsche Welle« produziert, in dem verschiedene lokale Szenen und einzelne Bands ausführlich vorgestellt wurden.³¹ Zu diesem Zeitpunkt hatten sich die lokalen Netzwerke al-

26 Skai, Alles nur geträumt, S. 42.

27 Vgl. ebd., S. 36f.

28 Alfred Hilsberg, Rodenkirchen is burning. Krautpunk, in: SoundS 1978, H. 3, S. 21–24.

29 Vgl. Teipel, Verschwende deine Jugend, S. 58ff.

30 Vgl. Neue Deutsche Welle. Punk, Avantgarde, Tanzrhythmen, in: Musikexpress, Sonderheft »Neue Deutsche Welle«, 1982, S. 5–7, insb. S. 5.

31 Vgl. Rudolf Eichmann, Szene Hamburg. Im Zickzack-Kurs durch's Versuchsfeld der Hansestadt, in: ebd., S. 8–11; Inga Kraut, Szene Berlin: »Wall-City-Rock« und »Geniale Dilettanten«,

lerdings längst zu einer überregionalen Szene weiterentwickelt, und folglich begannen auch überregionale Medien, von einer Bewegung zu sprechen, die den Begriff »Neue Deutsche Welle« nun nicht mehr abstreifen konnte.

Die zweite Neue Deutsche Welle: Post(kraut)rock

Zu Beginn der 1980er Jahre gesellten sich zum Postpunk Düsseldorfer, Hamburger und Berliner Provenienz eine Reihe von Gruppen, die sich musikalisch eher an die Traditionen der Rockmusik anlehnten. Dazu gehörte zum Beispiel die Gruppe »Spliff«, die sich 1980 aus den Resten der »Nina Hagen Band« in Berlin formierte und die mit Titeln wie »Carbonara«, »Heut' nacht« und »Computer sind doof« die Charts stürmte. Dazu kam die aus Hagen stammende Band »Extrabreit« mit »Hurra hurra, die Schule brennt«, die »Spider Murphy Gang« mit »Skandal im Sperrbezirk«, »Trio« mit »Da, da, da« und »Geier Sturzflug« mit »Bruttosozialprodukt«, dem »Gassenhauer des Jahres« 1983. Im Unterschied zum Postpunk, der die Betonlandschaften des Ruhrgebiets besang und gelegentlich mit Nazisymbolen kokettierte, sangen diese Gruppen durchaus sozialkritische Texte, die allerdings – anders als bei Krautrockern wie Udo Lindenberg oder Marius Müller-Westernhagen – durchgehend ironisch klangen.

Von Bands wie »Trio«, »Extrabreit« und »Nichts« grenzten sich Alfred Hilsberg und die SoundS-Redaktion in auffälliger Vehemenz ab – wobei nicht auszuschließen ist, dass die Ablehnung ursächlich durch deren Erfolg ausgelöst wurde. Alfred Hilsberg beschrieb dies später so:

»1981 hatte noch jemand bei mir angerufen: ›Willst du Trio machen?‹ Ich sagte: ›Nein, diesen Scheiß mache ich nicht.‹ Die hatten so ein gnadenlos schlechtes Konzept – ein Nichts an Ideologie und Musik. Dann hatte ich das Angebot, Extrabreit zu machen. Die haben mich ein Jahr lang mit Material zugeschissen. Aber ich fand das so grausam. Und diese Gruppen gingen halt alle zur Industrie und waren auch für ein breiteres Publikum interessant, weil sie leicht konsumierbar waren. Dadurch hatten es aber unsere Gruppen schwer, überhaupt noch wahrgenommen zu werden.«³²

Von der 1981 in Düsseldorf gegründeten Band »Nichts« hieß es in einem SoundS-Artikel, ihre Texte seien »gewollt ›lustig‹ (ohne Charme) oder ernst (unfreiwillig komisch). [...] Kauf ihre Musik, ein Eigenheim und ein Mittelklasseauto.«³³ Das recht erfolgreiche Stück »Radio« (»Lieber Gott ich wünsch mir so/meine Stimme im Radio«) sei »nett/lustig/lalala. Für deutsche Verhältnisse absolut erste Liga! Internationaler Klasse nicht gewachsen.«³⁴

Im SPIEGEL wurde »Trio«, Shooting Star aus Großenkneten mit dem Superhit »Da da da, ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht«, zwar hoch gelobt, doch der Hinweis auf die positiven Erwähnungen in der Berliner Morgenpost (»Schräge Vögel GmbH«), Münchens tz (»so lustig wie Otto«) und Hörzu (»die ungewöhnlichste und originellste Rockentdeckung aus deutschen Landen«) rückte die Band aus der Perspektive der selbsternannten Gralshüter des Postpunk wiederum ins Zwielflicht.³⁵ Applaus von solchen Zeitungen trug der Band innerhalb der Musikszene eher Kritik und Häme ein, als dass sie für Akzeptanz gesorgt hätte – während »Trio« sich in der Bevölkerung einer beeindruckenden Beliebtheit erfreute und noch heute als einer der wichtigsten Impulsgeber der NDW-Bewegung erinnert wird.

Aufgrund des kommerziellen Erfolgs diffamierten SoundS-Autoren bald auch »Ideal« als »echte Mittelstands-Band, weder Proleten noch esoterische Kunst-Naturen, die musi-

in: ebd., S. 44–46; *Karl Kraut*, Szene Hannover: Politpunk, Psycho-Beat und Pogo mit menschlichem Antlitz, in: ebd., S. 36–39.

32 *Teipel*, Verschwende deine Jugend, S. 326.

33 *Kid P.*, Neues und Böses über Düsseldorf, in: SoundS 1982, H. 1, S. 14f., hier: S. 14.

34 Ebd., S. 15.

35 Rock-Musik. Da da da, in: Der SPIEGEL, 19.7.1982, S. 150f., hier: S. 150.

kalische FDP«.³⁶ Lobende Äußerungen von Peter Maffay (»Ich glaube, dass Ideal eine Bereicherung für die deutsche Rock-Szene ist«) und Udo Lindenberg³⁷ erwiesen sich für die Gruppe als ebenso schädlich wie der Applaus der Hörzu für »Trio« – von »Krautrockern« wollte man schließlich nicht verstanden, sondern vielmehr *nicht* verstanden werden. Folgerichtig distanzierte sich Annette Humpe ihrerseits von Udo Lindenberg: Wenn der versuche, »den Sozialarbeiter raushängen zu lassen«, sei das peinlich und sie (Humpe) könne außerdem auch »diesen aus der DDR, diesen Fritzen, Biermann nicht hören. Mir wird schlecht!«³⁸ Den Kollegen aus der Postpunk-Sparte (zu der immerhin ihre Schwester Inga gehörte und mit der sie selbst eng vernetzt war) hielt Humpe vor, es gehe ihnen nur mehr um leere Provokation: »So 'ne Sachen wie ›Graue B-Film-Helden‹ kannste konstruieren, ohne den Hintergrund begriffen zu haben, ohne daß es dich irgendwie berührt, und wenn du drauf reinfällst, dann tust du mir leid. [...] Ich könnte irgend'ne Frechheit singen, um zu provozieren, und das ganze ist doch nur konstruiert.«³⁹ Im Gegenzug warfen SoundS-Autoren allerdings auch die Frage auf: »Wie hätten wir reagiert, wenn Ideal seit Beginn an auf [dem Independent-Label] Ata-Tak erschienen wäre wie etwa Andreas Dorau, der ziemlich wahrscheinlich ein infantileres und oberflächlicheres Publikum anspricht?«⁴⁰

Bald hagelte es von SoundS bis Frankfurter Allgemeine Zeitung Kritik an allem, was irgendwie der Neuen Deutschen Welle zugeschlagen wurde. Die »Spider Murphy Gang« beispielsweise wurde in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als Rock-'n'-Roll-Band beschrieben, die von der Neuen Deutschen Welle »gleichsam hinterrücks nach oben« gespült worden sei.⁴¹ Auch »Geier Sturzflug« wurde anlässlich eines Konzerts gnadenlos verrissen:

»Sind die Bochumer eine schlagerselige Tanzkapelle? Oder eine Teeny-Band? Gehören sie ins Lager der ›Muesli‹-Gruppen zwischen ›Bap‹ und ›Bots‹? Das wissen sie zur Zeit wohl selbst nicht so genau, und die wenigen, die aus Neugierde in den Konzertsaal gekommen waren, auch nicht. Da standen Knirpse im Grundschulalter mit offenen Mündern vor der Bühne, da wippen langhaarige Freaks und solide Mittvierziger einträchtig mit den Füßen. Selbst einige weißhaarige ältere Damen riskierten einen Blick in die Halle.«⁴²

Es liegt auf der Hand, dass es zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr beziehungsweise nicht vorrangig um ästhetische Fragen und antibürgerliche Provokation ging, sondern um Konkurrenzen und Animositäten, um Geld und Ruhm. Der widerständige Habitus hatte bald schon eher Unterhaltungs- als Provokationswert – und einen hohen Unterhaltungswert teilten die Postrock-Musiker auch mit der dritten Neuen Welle deutschsprachiger Popmusik, die Anfang der 1980er Jahre mit Nena, Markus und Hubert Kah die Hitlisten stürmte.

36 Ebd.; vgl. auch *Xao Seffcheque/Thomas Schwebel*, Das Ideal Interview, in: SoundS 1982, H. 4, S. 26–28. »Es ist historisch erwiesen, daß speziell in Krisenzeiten [...] der Trend zu immer profanem Entertainment geht, hin zur Ablenkung, zur Verdrängung und nur selten zur Bewältigung. Der Beweis wird sehr schön anhand des kommerziellen Erfolgs der beliebtesten deutschen Gruppen geliefert: Ideal, DAF, Fehlfarben, in dieser Reihenfolge.« (ebd., S. 26).

37 Ebd., S. 26. Lindenberg wird hier vorgestellt als »Hobby-Politologe Udo ›Wozu sind Kriege da?‹ Lindenberg« und zitiert mit den Worten: »[Ideal] drücken das aus, was viele Jugendliche heute denken und fühlen«.

38 Ebd., S. 27.

39 Ebd., S. 28.

40 Ebd.

41 Blick zurück und immer jung. Die Münchner Band Spider Murphy Gang in der Festhalle, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.11.1982, S. 33.

42 Adrett und nett. Die Gruppe »Geier Sturzflug« auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.9.1983, S. 53.

Die dritte Neue Deutsche Welle: Postschlager

Ab 1981 stieß eine Reihe von Bands und Interpreten zur Neuen Deutschen Welle, die mit dem Postrock Düsseldorf Couleur nichts, mit der Postrock-Variante nur recht wenig gemein hatten. Sie sangen deutschsprachige Texte, lehnten sich aber – in ironischer Verfremdung – eher an den Schlager an als an die ›Erfinder‹ der Neuen Deutschen Welle, bei denen sie massive Abwehrreaktionen auslösten. Zu dieser neuen Strömung gehörten neben Markus (»Ich will Spaß«) vor allem Nena (»99 Luftballons«), Joachim Witt (»Goldener Reiter«), Hubert Kah (»Sternenhimmel«), Peter Schilling (»Major Tom«) und Frl. Menke (»Hohe Berge«). Sie stiegen mit ihren Stücken schnell in die Hitlisten auf, wenngleich sie von Musikzeitschriften wie SoundS und Spex weitgehend ignoriert wurden. Im November 1983 schrieb die ZEIT unter dem Titel »Untergang – du meine Lust« anlässlich einer Debatte über den Zugang zu Dieter Thomas Hecks »Hitparade«:

»Da läuft von Schleswig Holstein bis Bayern Nena, da düst der Wirbelwind, der die Liebe mitbringt, durch die Sender, da darf der Schmalzheini Markus seinen Schrott ablassen, aber ehe eine schmeichelhafte Satire wie ›Besuchen Sie Europa, so lange es noch steht‹ in die ZDF Hitparade darf, gibt es einen Eiertanz.«⁴³

Damit implizierte der Autor, dass der Postrock von »Geier Sturzflug« neben Nena und Markus in der Hitparade durchaus gut aufgehoben sei und bestätigt damit eine Sicht, in der sich auch der Postrock à la »Extrabreit«, »Geier Sturzflug« und »Spider Murphy Gang« weit von den Ursprüngen der Neuen Deutschen Welle entfernt hatte.

In dem NDW-Lexikon, das Christian Graf 2003 veröffentlichte, beginnt der Eintrag für den Musiker Markus so:

»Im April 1982 erhielt ich einen Brief mit folgendem Wortlaut: ›Darf ich mich zunächst einmal vorstellen: Mein Name ist Axel Klopprogge und ich bin der Produzent der beiliegenden EP ›Kugelblitz und Raketen‹ von Markus. Die Lieder sind schöne Melodien zum Mitsingen und von hohem Tanzwert; ein jedes Lied ein dufter Kumpel für den Alltag. Wir wollten da weiter machen, wo die Klaviernoten unserer Väter aufhören mussten.«⁴⁴

Unter den Begriff »Neue Deutsche Welle« subsumierte die breite Öffentlichkeit etwa ab 1981 also auch solche Musik, die »schöne Melodien zum Mitsingen« anbot, statt mit mangelnden musikalischen Kenntnissen und defätistischen Texten zu provozieren.

Beim Publikum erfreuten sich die Vertreter dieser Richtung außerordentlicher Beliebtheit – und dies verlangt nach einer Erklärung. Während die SoundS-Szene ihnen wahlweise vorwarf, sich für Geld zu prostituieren oder überhaupt kein Talent zu haben, kam offenbar die Verballhornung des Schlagers in der breiten Bevölkerung als eben solche an. Schließlich überschneidet sich das Publikum dieser Interpreten eher mit dem von »Fehlfarben« und »Extrabreit« als mit der Zielgruppe des »Musikantenstadts«. Es darf also gemutmaßt werden, dass die Postschlager-Strömung eine Form der Subversion entwickelte, die den Postpunks nicht nur nicht gefiel, sondern die sie auch nicht verstanden.

Das vom Musikexpress 1982 veröffentlichte Sonderheft »Neue Deutsche Welle« beispielsweise enthält zwar einen Beitrag über Joachim Witt, erwähnt aber Nena, Markus und Frl. Menke nicht einmal im Register, wenngleich dies vorgibt, »sämtliche Bands« der Neuen Deutschen Welle aufzulisten.⁴⁵ Zwar heißt es im Musikexpress, Joachim Witt kenne persönlich »all die legendären Musiker der frühen Bands wie *Mittagspause*, *Male*, oder *Hans-a-plast*«⁴⁶, doch wird er in Jürgen Teipels Interviewsammlung »Verschwende

43 Untergang – du meine Lust, in: Die ZEIT, 11.11.1983, URL: <<http://www.zeit.de/1983/46/untergang-du-meine-lust>> [15.5.2012].

44 Graf, Das NDW-Lexikon, S. 178.

45 Musikexpress, Sonderheft »Neue Deutsche Welle«, S. 3 und 62.

46 Hardy Potzdorf, »Ich bin euer Herbergsvater«. Joachim Witt, in: ebd., S. 56–57, hier: S. 57.

deine Jugend« von den »legendären Musikern« nicht einmal am Rande erwähnt. Über andere Vertreter des Postschlagers äußern sich Teipels Interviewpartner zudem äußerst despektierlich. Fabsi (Claus Fabian, »ZK«) berichtet, er habe Hubert Kah und seine Band auf einer Bravo-Party getroffen, wo einer der Musiker mit einer »Art Irokesenschnitt« aufgetreten sei – aber »nicht geschoren, sondern einfach mit Karnevalsschmiere hochgekämmt. [...] Die wussten gar nicht, was das alles bedeutete«. ⁴⁷ Meikel Clauss (»Minus Delta t«) wird noch deutlicher: »Auf dieser Bravo-Party mussten Hubert Kah echt aufpassen, sich von uns keine einzufangen. Diese ganze Art von Neuer Welle, die sich da gerade entwickelte – das war ja alles nur noch kommerziell. [...] [Wir] wurden einfach mit einer Welle von Scheiße überspült«. ⁴⁸ Ähnlich sprach Peter Hein von Nena, »Extrabreit« und Ina Deter – es habe »keine schlimmere Schmach« gegeben als mit diesen »ins selbe Regal gestellt« zu werden. ⁴⁹

Die wohl einschlägigste Vertreterin des Neuen Deutschen Schlagers, die ab 1982 die Hitlisten eroberte, war die – wie »Extrabreit« – aus Hagen stammende Susanne Kerner alias Nena. Der mittlerweile sehr breiten Neuen Deutschen Welle wurde sie zugeordnet, weil sie deutsche Texte sang und von der Plattenindustrie und der Bravo-Redaktion massiv protegiert wurde (1983 gab es kaum eine Bravo-Titelseite ohne ein Bild von ihr). Anlässlich eines versuchten Comebacks schrieb die Frankfurter Allgemeine Zeitung 1989 rückblickend, Nena habe seinerzeit »versöhnliches Licht in die düstere Szenerie des Punk« gebracht – »Unsicherheit, Alltagsbammel und die Wirrnis der großen Welt fanden ohne Ironie oder intellektuelle Reflexion in innerlichen Kinderreimen Ausdruck«. ⁵⁰ Seitens der Postpunk-Szene wurde Nena indes wahlweise ignoriert oder beschimpft. Dessen ungeachtet zählt sie heute zu denjenigen Interpreten, die die Neue Deutsche Welle zu einem Erfolgsprojekt machten und dafür sorgten, dass die Generation der heute 40- bis 50-Jährigen die frühen 1980er Jahre als eine von starken musikalischen Eindrücken geprägte Zeit erinnert – und zwar überwiegend jenseits der damals tobenden Grabenkämpfe um Authentizität, Kommerzialisierung und (unterstellten) musikalischen Stumpfsinn.

Zunächst aber war die Folge der Verschiebung der Neuen Deutschen Welle vom Postpunk zum Postschlager, dass eine massive Distanzierung der »Gründer« von den »Nachahmern« und schließlich auch von der Neuen Deutschen Welle als solcher einsetzte. In seinem Buch »Alles nur geträumt« zieht der Hannoveraner Plattenproduzent Hollow Skai die Bilanz: »Plötzlich [wollte] niemand mehr dazugehören. Das scheint typisch zu sein für die Deutschen – niemand war dabei«. ⁵¹

IV. NEUE DEUTSCHE WELLE IN DER DDR

Parallel zur Neuen Deutschen Welle der Bundesrepublik entwickelte sich eine ähnliche musikalische Bewegung in der DDR – wenngleich das Phänomen dort bis heute nicht mit dem aus dem westdeutschen Kontext stammenden Begriff belegt worden ist. Bereits 1974 hatte sich die damals noch in Ostberlin lebende Nina Hagen samt ihrer Band »Die Traminer« mit einem Stück zu Wort gemeldet, in dem sie alias Gesine mit ihrem Freund Micha eine Reise nach Hiddensee unternimmt und sich anschließend bei ihm beklagt, dass er die Reise nicht anständig, sprich: in Farbe, dokumentiert habe (»Du hast den Farbfilm vergessen, mein Michael/nun glaubt uns kein Mensch wie schön's hier war ha ha ha

47 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 311.

48 Ebd.

49 Ebd., S. 289.

50 Thomas Garms, *Feminine Wärme*. Nena: »Wunder gescheh'n«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.12.1989, S. B2.

51 Skai, *Alles nur geträumt*, S. 12.

ha/Du hast den Farbfilm vergessen, bei meiner Seel'/alles blau und weiß und grün und später nicht mehr wahr«). Die Themen, die in diesem Stück angeschnitten werden, weisen einige Übereinstimmungen mit denjenigen auf, die wenige Jahre später in Westdeutschland von »Mittagspause«, »Fehlfarben« oder »Ideal« besungen wurden. Es geht um die Grenzen der romantischen Liebe und um die als unauthentisch und monoton, wörtlich: als schwarz/weiß empfundene Realität (hier in der sozialistischen Variante). Musikalisch war die Botschaft als fröhlicher Ohrwurm verpackt, doch sollte Nina Hagen bald eine deutliche Affinität zu härteren Klängen entwickeln. Rückblickend zeichnet sich hier möglicherweise ihre bevorstehende Ausreise nach Großbritannien – das Mutterland des Punk – ab, die 1976 erfolgte. 1977 zog Nina Hagen nach Westberlin und gründete dort mit vier Musikern die »Nina Hagen Band«, deren männliche Mitglieder sich wenig später zu der Band »Spliff« umformierten. Zunächst aber fanden in der »Nina Hagen Band« Elemente der Kritik am Spätkapitalismus und am Spätsozialismus zueinander, die sich im Kern wenig unterschieden.

Tatsächlich waren in der DDR der späten 1970er Jahre gleich mehrere Gruppen mit einer Agenda aufgetreten, die wie ihr westdeutsches Pendant dem Punk britischer Provenienz verpflichtet war. Die Themen: Langeweile, Entfremdung, der Kalte Krieg, Betonlandschaften und unbefriedigender Arbeitsalltag standen dabei im Mittelpunkt. Artikuliert wurde die Skepsis an den bestehenden Verhältnissen von Bands wie »Juckreiz«, »Mona Lise« oder »Pankow« – ein Name, der neben einer Anspielung auf die Punkbewegung auch einen Verweis auf das DDR-Establishment enthielt, das sich in dem Berliner Stadtteil Pankow komfortable Villen eingerichtet hatte. Weitere DDR-Bands nannten sich »Müllstation«, »Tapeten-Wechsel«, »Wisch & Web«, »Menschenschock«, »Schleimkeim«, »Planlos«, »Paranoia«, »Ernst F. All« oder »Wutanfall« – schon die Wahl der Namen weist starke Ähnlichkeiten mit denen westdeutscher Gruppen auf.⁵² Andere DDR-Bands übten sich in gezielter Provokation der DDR-Regierung und nannten sich »Antifaschistischer Schutzwall« oder »Schwarzer Kanal«.⁵³

Wie im Westen distanzieren sich diese deutschsprachig singenden Bands scharf von den Subkulturen der 1960er und 1970er Jahre:

»Es gab den damals sehr oft zitierten Ehrenkodex der Punks, der sie von den Nachfolgern der Hippies im Osten, den Bluesern, den sogenannten Pennern, abgrenzen sollte. Mit ihnen war man damals unversöhnlich verfeindet und es gab am laufenden Band Schlägereien zwischen den wesentlich älteren Pennern und den gerade der Schulbank entsprungene Punks.«⁵⁴

Wie »D. A. F.« im Westen entdeckten einige DDR-Musiker schnell das enorme provokative Potenzial des Nationalsozialismus. »Spion«, Sänger der Gruppe »Ahnungslos«, bezeichnete sich selbst als Nazi, nachdem er inhaftiert worden war – ihm wurde zum Vorwurf gemacht, die Parole »DDR = KZ« an eine Hauswand gesprüht zu haben. Michael Horschig erklärt die (vermeintliche) Wandlung des Sängers zum Nazi so: »Er war Punk und er wollte wie alle Punks Leute schockieren und wachrütteln, wozu ihm jedes Mittel recht war. Dadurch, daß er sich [...] als Nazi deklarierte, konnte er sie schocken und die Schuld dem Staat zuschieben, nach dem Motto: »Dieser Staat erzeugt Nazis!««⁵⁵

Inhaftiert wurden in der DDR auch Mitglieder der Bands »Namenlos«, »Paranoia« und »Vitamin A«, weil sie als Feinde des Sozialismus und deshalb als nicht integrierbar galten. Allerdings reagierten die Verhafteten mehrheitlich nicht mit Nazi-Provokationen, mit denen man das antifaschistische Selbstverständnis der DDR besonders empfindlich att-

52 NDDW. Neue Musik aus der DDR – die real existierende Welle (Teil 1), in: SoundS 1982, H. 8, S. 18–19, und Teil 2, in: SoundS 1982, H. 9, S. 18–19; *Galenza/Havemeister*, Wir wollen immer artig sein, S. 6.

53 Vgl. ebd.

54 *Michael Horschig*, In der DDR hat es nie Punks gegeben, in: ebd., S. 17–40, hier: S. 21.

55 Ebd., S. 22.

ckieren konnte, sondern damit, dass sie sich mit den Juden als Opfern staatlicher Verfolgung identifizierten. Dass DDR-Politiker eine »Lösung des Punkproblems« einforderten, hatte für sie zur Folge, dass man »das Gefühl der Verwandtschaft des Wortes zur Endlösung der Judenfrage nicht los[wurde]. Viele Punks trugen deshalb 1981 dicke fette Judensterne. In der gesamten Gesellschaft geächtet, verfolgt, verhaftet, vorgeführt und endgelöst, fühlten sich die Punks als die Juden von heute.«⁵⁶ Entsprechend fielen manche Texte aus: »Ich bin K. O. und will nach Haus/ich denke mir, ich penn mich aus./Dann endlich geh ich durch die Tür/bis jetzt lief einer hinter mir./Aufgepaßt du wirst überwacht,/vom MfMfSSS.«⁵⁷

Ähnlich wie bei der Neuen Deutschen Welle (West) entwickelte sich in der DDR ab 1981 aus dem Punk heraus eine Haltung, die nicht mehr die Konfrontation mit dem »System«, sondern eher dessen subversive Unterwanderung zum Projekt machte. Infolge der massiven Repression lösten sich viele Punkbands selbst auf und aus dem »No Fun der ersten Generation wurde das Spaß-Haben der zweiten Generation« – fortan spielten auch »Äußerlichkeiten wie Haartracht, Boots, Badges, Lederjacken eine wesentlich größere Rolle.«⁵⁸ Im Unterschied zu der Spaß-Generation der westlichen Neuen Deutschen Welle definierte sich das Pendant im Osten jedoch nicht über die Verballhornung von Schlagern oder das Aufgreifen politisch korrekter Themen, sondern, so Michael Horschig, Gründer der Band »Namenlos«, über einen stark ausgeprägten Egoismus: »Es wurde im Namen von Spaß jede Menge Scheiße an Schwächeren gebaut; Selbstzerstörung und Alkoholismus waren 1981/82 oft Begleiterscheinungen des Punk.«⁵⁹

Die DDR-Regierung reagierte allerdings nicht nur mit brutaler Repression, sondern auch mit dem Versuch der Einfriedung solcher Bands, die sich kooperativ zeigten oder die Kooperation mit dem Staat taktisch nutzten, um sich drohenden Repressalien zu entziehen. Dabei handelte es sich zum Teil um Gruppen, die sich vom Punk bereits entfernt und einen neuen, eigenen Stil geprägt hatten. 1982 wurde in Ostberlin das von der Band »Pankow« produzierte Bühnenstück »Paule Panke oder Der Freitag eines Schlosserlehrlings« aufgeführt, das das eintönige Dasein eines werktätigen DDR-Bürgers zum Gegenstand hat. Der Protagonist ist gelangweilt, er hasst Hierarchien und liebt Smalltalk über Musik und das Fernsehprogramm (»Und krieg ich mal den richtigen Bus ist auch Mathilde drin/ich biete alle Kräfte auf und schieb mich zu ihr hin/wir quatschen vom TV Programm und von der letzten Platte/und sie sagt ob sie wieder Knatsch mit ihrem Alten hatte«).⁶⁰ Auch wenn sich die Band regierungskritisch gerierte, wurde sie von dieser doch zumindest zeitweise recht wohlwollend behandelt. So jedenfalls stellten es die nach Ostberlin gereisten SoundS-Autoren dar, die in einem zweiteiligen Artikel über »Neue Musik aus der DDR – die real existierende Welle« erklärten:

»Paule mag die Betriebsversammlungen nicht. Pankow ist da mit ihm einer Meinung (und darf das von offizieller Seite auch ganz offensichtlich sein), denn sie prangern nicht Paules ablehnende Haltung, sondern seine Feigheit an. Paule, der seiner Wut über den von der Partei vorgeplanten Feierabend gerne Luft lassen würde, traut sich nicht vor den mächtigen Genossen, die da vorne große Reden schwingen. Die emanzipierte Freundin von Paul, Mathilde [...] ist da mutiger, sie erkämpft den Arbeitskollegen den wohlverdienten Feierabend.«⁶¹

1985 erhielt die Band »Pankow« die Erlaubnis, in Frankfurt am Main aufzutreten, wurde dort allerdings gnadenlos verrissen:

56 Ebd., S. 26.

57 Text von Alternative 13 (1979) und Namenlos (1983), zit. nach: ebd., S. 26.

58 Ebd., S. 27.

59 Ebd., S. 28.

60 Der Text des Lieds sowie des gesamten Bühnenstücks ist abgedr. in *Wolfgang Herzberg*, Paule Panke oder Der Freitag eines Berliner Schlosserlehrlings, Berlin 1990, S. 26f.

61 NDDW. Neue Musik aus der DDR (Teil 2), S. 18.

»Pankow ist der [...] Name eines Quintetts, das in der Batschkapp wieder einmal einige Vorurteile gegenüber der DDR-Rockmusik bestätigte: Im Osten nichts Neues. Wer nach dem Lesen des Programms erwartet hatte, diese Band balanciere mit ihren Texten auf jenem schmalen Grat, wo Dissidenten gerade noch geduldet werden, sah sich getäuscht. Ein Großteil der Lyrik verzichtete völlig auf einen politischen Anspruch, schilderte privates Glück und Unglück, und auch die übrigen Verse schienen zum Anecken wenig geeignet. [...] Biederer Rock, der nur selten das harmonische Grundschema verließ, eiferte der Neuen Deutschen Welle nach und wurde sauber, aber spannungslos präsentiert.«⁶²

Umgekehrt geriet aber auch die westdeutsche Neue Welle, die von der DDR-Regierung zunächst als Protestbewegung gegen den Kapitalismus (miss)verstanden worden war, im Osten ins Kreuzfeuer der Kritik. In einer im Westen verbreiteten Agenturmeldung hieß es, die Neue Deutsche Welle, die sich auch in der DDR großer Beliebtheit erfreue, habe unterdessen

»starke ideologische Bedenken der SED geweckt. Nach Ansicht der Parteizeitung ›Lausitzer Rundschau‹ haben Sender, Manager und Psychologen in der Bundesrepublik den ›ursprünglichen Protest der Jugendlichen in eine salonfähige, regimetreue Welle‹ umfunktioniert, die mittlerweile Milliardenumsätze bringe. In seiner jüngsten Ausgabe schrieb das Blatt, die Texte hätten in der Anfangsphase ›noch gewisse politische Realitäten‹ widergespiegelt und seien ein ›Ventil für die Erfahrungen und Gefühle der jugendlichen Arbeitslosen im kapitalistischen Krisenalltag‹ gewesen. Jetzt aber seien sie einer starken Kontrolle unterworfen, um das Schlimmste zu verhindern und Profite aus der Popularität dieser Musik zu ziehen.«⁶³

Ein großer Unterschied zwischen West und Ost bestand darin, dass in der DDR eine staatliche Kontrolle über alle Musikproduktionen durch eine »Einstufungskommission« ausgeübt wurde, die sensibel auf sozialismuskritische Texte reagierte. Eine Chance, hieß es in dem bereits zitierten SoundS-Artikel,

»hat nur, wer ein in sich geschlossenes, durchdachtes künstlerisches Konzept vorweisen kann und in der Lage ist, sein Programm exakt zu reproduzieren. Tapetenwechsel könnte einen Song ›Alles ist Scheiß‹ betiteln, müsste den nächsten dann aber ›Alles wird gut‹ nennen. Drei Akkorde pro Song wären durchaus ausreichend, wenn die Musiker ihre Griffe beherrschen und nicht umgekehrt.«⁶⁴

Überrascht gaben sich die 1982 anlässlich der Paule-Panke-Inszenierung nach Ostberlin gereisten SoundS-Autoren zwar darüber, dass dort detaillierte Kenntnisse der westlichen Musikszene verbreitet waren; weniger überraschte sie indes, dass das Ende des Treffens mit den ostdeutschen Punks »stark an ähnliche Treffen in der BRD in den Jahren '76-'80 [erinnerte]. Die Polizei kam und nahm auf dem Alexanderplatz alle vorübergehend fest.«⁶⁵

1982 berichtete auch der SPIEGEL erstmals über deutsche Punkmusik in der DDR:

»Zum Speien finden Punker, die mittlerweile in fast allen DDR-Großstädten auftauchen, ihren mausgrauen Alltag im SED-Staat. Die Aussteiger unter den drei Millionen Jugendlichen zwischen 14 und 25 Jahren haben keinen Bock auf die überfüllten Staats-Diskotheiken der Freien Deutschen Jugend (FDJ), wo Musik und Kleidung zensiert werden: kein Punk, keine Jeans. Die Statussymbole im Wohlstandssozialismus, Schrankwand und Farbglotze, Auto und Datsche, gelten vielen Jugendlichen als ›spießbürgerlich‹ [...], reizen nicht mehr zu Arbeit und Konsum. Häufig klagen sie über Leistungsdruck in der Schule, staatliche Bevormundung bei der Wahl von Lehrstelle und Beruf – Verdruß am Staat hüben wie drüben.«⁶⁶

62 Im Osten nichts Neues, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.7.1985, S. 37.

63 Regimetreu. SED-Kritik an »Neuer deutscher Welle«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.8.1982, S. 17.

64 NDDW. Neue Musik aus der DDR (Teil 1), S. 19.

65 Ebd.; vgl. auch *Horschig*, In der DDR, S. 23ff.

66 Vgl. Auf die Sahne. Bei ihrer Jugendarbeit hat die SED neue Schwierigkeiten: mit Punker-Gruppen, in: Der SPIEGEL, 14.6.1982, S. 59–61.

Ein Blick auf die Themen der Punk- und Postpunkbewegungen in der Bundesrepublik und in der DDR ergibt bei allen systembedingten Unterschieden (zum Beispiel der Ablehnung englischsprachiger Musik durch die Kulturbehörden der DDR bei gleichzeitiger Amerikanisierung der westdeutschen Musiklandschaft) eine Reihe von gemeinsamen Topoi, die sich mit sieben Stichworten fassen lassen: Monotonie des Arbeitsalltags, Kritik der Konsumkultur, das Aufkommen neuer Medien an der Schwelle zur Digitalisierung (zum Beispiel Synthesizer), Entfremdung von der Natur/Lob des Betons, Zweifel am Konzept der romantischen Liebe und der Realität der Kleinfamilie, Kalter Krieg und die Sinnlosigkeit von Ideologie und Ideologiekritik. Es steht außer Frage, dass die Neue Deutsche Welle der DDR vor allem hinsichtlich der Medienaufmerksamkeit, die ihr zuteilwurde, kaum mit der bundesdeutschen gleichziehen konnte. Gleichwohl lassen Übereinstimmungen bei der Wahl der Themen darauf schließen, dass es sich hier um eine Bewegung handelte, die jenseits ideologischer Differenzen Elemente des spätmodernen Alltags aufgriff, die die soziale, politische und kulturelle Wirklichkeit der frühen 1980er Jahre in Ost und West signifikant prägten.

V. VON ALLTAG BIS ZONENZOMBIE: DIE TEXTE DER NEUEN DEUTSCHEN WELLE

Die 1970er Jahre sind hinlänglich als eine Dekade beschrieben worden, in der die Zeit des ›Wirtschaftswunders‹ nach dem Zweiten Weltkrieg zu Ende ging und in welcher die Rede vom unbegrenzten Wachstum in rasanter Geschwindigkeit an Überzeugungskraft verlor. Wenn Thomas Borstelmann für die USA davon spricht, dass eine Stagnation des Wirtschaftswachstums in Verbindung mit steigender Inflation, die bald als »Stagflation« in den Wortschatz einging, für einen grundlegenden Stimmungswechsel in der Bevölkerung sorgte, lässt sich dies problemlos auf die Verhältnisse in der Bundesrepublik übertragen.⁶⁷ Zwar stiegen die vielfältigen Konsumangebote einer auf den modernen Verbraucher ausgerichteten Wirtschaft an, doch sanken, inflationsbereinigt, die Einkommen und mit dem Ansteigen der Arbeitslosigkeit auch die Zuversicht, mit der die Bundesbürger bis dahin der Zukunft entgegengesehen hatten. Hinzu kam eine ganze Reihe von weiteren Abstiegs- und Bedrohungsszenarien: Die Energiepreise stiegen infolge der Ölkrise von 1973 und 1979 deutlich an. Der internationale Terrorismus, der sich infolge des Sechstagekriegs von 1967 entwickelt hatte, schwappte mit dem Attentat auf die israelische Olympiamannschaft 1972 nach Deutschland über und auch der Binnenterrorismus der RAF wurde zunehmend zum Problem. Der Wohlfahrtsstaat drohte aufgrund des sinkenden Steueraufkommens an seine Grenzen zu stoßen, der Reaktorunfall von Harrisburg ließ 1979 Zweifel an der Ungefährlichkeit der friedlichen Atomenergienutzung aufkommen, Helmut Schmidt setzte den NATO-Doppelbeschluss gegen massiven Widerstand in der eigenen Partei durch und bezahlte dafür mit dem Amt des Bundeskanzlers. Infolge der Studentenbewegung gerieten traditionelle Geschlechterrollen zunehmend ins Wanken und die Ahnung, dass die in Zeiten des ›Wirtschaftswunders‹ nach Deutschland geholten ›Gastarbeiter‹ nicht in ihre Heimatländer zurückgehen, sondern ihre Kinder und Enkel in Deutschland aufziehen würden, wurde allmählich zur Gewissheit.

Flankiert wurden diese Entwicklungen durch eine Verschiebung der Kräfteverhältnisse im internationalen Maßstab: Die USA mussten sich aus Vietnam zurückziehen und damit erstmals die Erfahrung machen, dass sie eine als klein und rückständig wahrgenommene Nation nicht militärisch besiegen konnten. Die Sowjetunion machte die gleiche Erfahrung in Afghanistan, sodass am Ende beide Supermächte mit den Grenzen der eigenen militärischen Macht konfrontiert wurden. In Großbritannien betrieb die Regierung Thatcher eine Politik der Deregulierung der Märkte und kürzte radikal die sozialen Leistungen des Staats.

67 Vgl. Borstelmann, *The 1970s*, S. 53ff.

In dieser Atmosphäre war in Großbritannien eine Punk-Bewegung entstanden, deren No-Future-Rhetorik die Entwicklungen der 1970er Jahre zusammenfasste und, in trotziger Manier, programmatisch wendete. Vor dem Hintergrund, dass ähnliche Entwicklungen wie in Großbritannien auch für Deutschland befürchtet wurden, erstaunt es kaum, dass die Bewegung in den deutschen Sprachraum überschwappte, wenngleich sich die hier entstehende Neue Deutsche Welle in ihren ästhetischen Ausdrucksformen bald stark vom Punk abgrenzte. Zentral war dabei das Bemühen, nicht mehr auf die englische Sprache als Sprache der Rockmusik und als Indiz einer in der Realität nicht nachweisbaren Internationalität zurückzugreifen, sondern in deutscher Sprache Texte zu verbreiten, die von der Bevölkerung auch verstanden wurden. Gabi Delgado-Lopez (selbst Sohn spanischer Einwanderer) erklärte im Interview mit Jürgen Teipel, ihn habe »der Umgang mit der deutschen Sprache fasziniert«, er habe »unbedingt aggressive Musik mit deutschen Texten« machen wollen und sich gefragt: »Das passt so gut mit der Sprache. Warum machen das die Leute nicht? [...] Wir haben uns bald mehr für Dadaismus interessiert als für Punk.«⁶⁸

Folgt man Peter Kemper, so wurde mit der Neuen Deutschen Welle die Musik tatsächlich »zur Spielwiese von Sprüchen, Gags und Botschaften, die ein heute Dreißigjähriger nur schwer, ein Vierzigjähriger kaum noch verstehen kann. Die Sätze ›ticken‹ in einem anderen Rhythmus, gehorchen einer neuen ›Grammatik der Realitätserfahrung‹.«⁶⁹ Dabei geht es zum einen um den Aspekt der Verständlichkeit: Deutsche Texte, so Moritz R., erzeugten grundsätzlich »einen direkteren Kontakt zwischen Band und Publikum.«⁷⁰ Dabei geht es aber zum anderen auch darum, Phänomene sprachlich so zu fassen, dass sie Unerwartetes, Provozierendes, Irritierendes, Erheiterndes oder Ernüchterndes transportieren.

Tatsächlich scheint es, als sei es der Neuen Deutschen Welle gelungen, Botschaften in deutscher Sprache zu verbreiten, die in englischer Sprache kaum verstanden worden wären. Ein Blick auf den Inhalt deutscher Texte zwischen 1978 und 1983 lässt folgende thematische Schwerpunkte erkennen, die die eben beschriebenen historischen Entwicklungen der 1970er und frühen 1980er Jahre in erstaunlicher Unmittelbarkeit aufgreifen: Es geht um die Abgrenzung von der »Hippiekultur«, um das Verhältnis von Natur und Kultur in einer von Umweltkatastrophen gezeichneten Industriegesellschaft, um Alltag und Langeweile, um Arbeit (beziehungsweise Faulsein), um die Entwicklung einer neuen Konsumkultur, um die Kritik der Romantik im Zeitalter des Materialismus, aber auch um Deutschland und die NS-Vergangenheit, um den Kalten Krieg (einschließlich Ideologie und Ideologiekritik) und um die Veränderungen, welche durch die eben einsetzende Digitalisierung ausgelöst wurden und die sich mit dem Einzug von Computern und Synthesizern auch in den Übungskellern der NDW-Musiker bemerkbar machten.

Für die hier vorgenommene qualitative Analyse wurden etwa 250 Texte ausgewertet, die von Vertretern aller Phasen und Strömungen der Neuen Deutschen Welle geschrieben wurden, darunter »Abwärts«, »Mittagspause«, »Fehlfarben«, »D. A. F.«, »Hans-A-Plast«, »Die Tödliche Doris«, Fr. Menke, Hubert Kah, »Der Plan«, »DÖF« (Deutsch-Österreichische Freundschaft), »Spliff«, Andreas Dorau, »UKW«, »Spider Murphy Gang«, »Ideal«, »Extrabreit«, »Trio«, »Geier Sturzflug« und schließlich »Pankow« und »Mona Lise« aus der DDR. Als besonders signifikant für eine Analyse der Themen erwiesen sich allerdings die frühen Texte von »Abwärts«, »Mittagspause«, »Fehlfarben«, »D. A. F.«, »Ideal« und »Spliff«, während beispielsweise die Texte von Hubert Kah, »Spider Murphy Gang« und »DÖF« kaum Elemente enthielten, die nicht auch in der klassischen Rockmusik, in englischsprachigen Texten oder gar im Schlager zu finden sind; hier liegt der entscheidende Unterschied in der ironischen Wendung klassischer Motive aus den Bereichen der Liebe, Freizeit und Mobilität.

68 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 78.

69 Kemper, *Wo geht's lank?*.

70 Moritz, *Der Plan*, S. 14.

Abschied von den 1970er Jahren, oder: »Wenn ich eine Kuh sehe, könnte ich kotzen«

Von zentraler Bedeutung für die Selbstbeschreibungen vor allem des Postpunk (und weniger des Postrock oder Postschlager) waren das Motiv der Abgrenzung von der Kultur der 1970er Jahre und die Lust an der Provokation von Gruppen, die als »Spießer«, »Hippies« oder »68er« bezeichnet wurden. Diese Motive ziehen sich wie ein roter Faden durch die Aussagen derjenigen Personen, die Jürgen Teipel für das Buch »Verschwende deine Jugend« interviewte. Godehard Buschkühl (Gitarrist bei »Coroners«, »Front« und »Mona Mur«) äußert sich darin abfällig über die »ganzen 68er-Hippielehrer mit langen Haaren« und deren Vorliebe dafür, »in Teestuben rumzuhängen und Cat Stevens und diese ganze Dudelmusik zu hören«. ⁷¹ Markus Oehlen (Schlagzeuger bei »Charley's Girls« und »Mittagspause«) spricht von einem »Späthippiemuff« ⁷², der anfangs auch im Ratinger Hof noch präsent gewesen sei und von dem sich die Protagonisten des Postpunk dezidiert absetzen wollten. Den Konsum von Drogen, vor allem von Cannabisprodukten, lehnten sie – zumindest anfangs – mehrheitlich ab mit der Begründung, dass Punk »keine bedröhnte Hippiescheiße« sei (Peter Hein). ⁷³ Und von einem Auftritt mit »Charley's Girls« in einer Kölner Galerie berichtet Gabi Delgado-Lopez (»D. A. F.«), das Publikum habe aus lauter Hippies bestanden, »die noch gar nicht mitgekriegt hatten, dass es sie nicht mehr gibt«. ⁷⁴

Die Postpunks betrachteten sich als eine »Generation zwischen den Generationen« ⁷⁵, deren Selbstbild in Teilen allerdings, wie Moritz R. (»Der Plan«, »Ata Tak«) sich erinnert, auch noch stark von den Protestbewegungen (bis hin zum Linksterrorismus) der 1970er Jahre bestimmt war: »Wir schleppten auch als Punks noch Haltungen der Hippies mit uns herum, vor allem jene rigorose, moralisch-politische Art, durch die sich diese Generation hervorgetan hat.« ⁷⁶ Diederich Diederichsen erklärte in einem SoundS-Artikel von 1980, die Ablehnung beruhe durchaus auf Gegenseitigkeit: Deutsche Postpunks attackierten die »68er-Revolutionäre« und diese täten ihrerseits alles, »um das Lebensgefühl der ihr nachfolgenden Generation nicht zu Wort kommen zu lassen«. ⁷⁷ Die Folge war, dass die Protagonisten der frühen Neuen Deutschen Welle sich zwar nicht von der politischen Radikalität an sich, umso mehr aber von dem in Teilen der Linken verbreiteten »Gutmenschen-tum«, von Naturverbundenheit, vor allem von der Friedensrhetorik der späten 1970er und frühen 1980er Jahre distanzieren. Der Gründung der Grünen setzten sie ein Lob der Industriekultur, eine gezielt gepflegte Aggressivität und eine Affinität zu faschistischen Symbolen entgegen, die von allen Linken als pure Provokation aufgefasst wurde (und als solche auch gemeint war).

Das Programm des Postpunk bestand im Gegenzug darin, das Leben in anonymen und betonierten Großstädten – ein per se negativ konnotiertes Thema – neu zu besetzen. Harry Rag (»S. Y. P. H.«) erklärte rückblickend, man habe mit der »Grauheit [...] natürlich kokettiert. Im Herzen [seien] Leute wie Franz Bielmeier und [er] schon romantisch« gewesen und das Stück »Zurück zum Beton« habe er »durchaus im Sinne von Rousseaus »Zurück zur Natur« getextet, nur eben mit »umgekehrten Vorzeichen«. ⁷⁸ Moritz R. erklärte die Bedeutung der Industrielandschaft für seinen Alltag wie folgt:

71 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 60.

72 Ebd., S. 49.

73 Ebd., S. 53.

74 Ebd., S. 75. Vgl. auch S. 144, Äußerung von Tobias Brink (»KFC«, »Nichts«; »heute Psychiater«): »Student, Sozialarbeiter und Kiffer – das waren Attribute, die nicht akzeptiert werden konnten«.

75 Moritz, *Der Plan*, S. 11 f.

76 Ebd.

77 Diederich Diederichsen, *SoundS-Diskurs: Ideologien, Identitäten, Irrwege?*, in: *SoundS* 1980, H. 1, S. 18–19, hier: S. 18.

78 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 89.

»In Wuppertal gab es ja viele ehemalige Fabriken. Und ich bin gerne auf alte Fabrikgelände gegangen, wo noch die Maschinen stehen. Das war so: Industriegelände als Abenteuerspielplatz entdecken. Und dass ich mit diesem Gefühl nicht alleine war, das sieht man an den Stücken von S. Y. P. H. – »Zurück zum Beton«, das war für mich programmatisch.«⁷⁹

Thomas Schwebel (»Mittagspause«, »S. Y. P. H.«, »Fehlfarben«) bestätigte diese Faszination:

»Ich fand dieses Städtische toll. Es gab mal ein Interview mit [der britischen Punkband] Clash, in dem einer von denen sagt: »Wenn ich eine Kuh sehe, könnte ich kotzen.« Das war so: Peng! »Leckt mich am Arsch mit eurer blöden Natur! Wir leben hier in Städten!« Deswegen dieser Text von mir, »Industrie-Mädchen«, wo sich zwei Leute neben einem Kernkraftwerk lieben, und das piept dazu.«⁸⁰

Gabi Delgado-Lopez stellte eine direkte Verbindung zum Futurismus her, der ihn nach eigener Auskunft direkt beeinflusste:

»diese positive Einstellung zu neuen Technologien, zur Zukunft und zum Fortschritt und zur Maschine. Zum Motor. Das hat mir gefallen. Wir fanden die ganzen abstrakten Konstruktivisten toll – die ganzen Cyborg-Maschinenmenschen. [...] Und so wie die Surrealisten gesehen haben, dass ein Heizkörper genauso schön sein kann wie ein nackter Frauenkörper, haben wir gesehen, dass so ein Hippie-Dödel-Sonnenuntergang noch genauso schön sein kann, wenn eine hässliche Kokerei davor steht.«⁸¹

Beispiele dafür, dass städtische Betonlandschaften der ländlichen Idylle vorgezogen wurden mit dem Hinweis, sie hätten einen deutlich höheren Realitätsgehalt, gibt es zuhauf. Die Gruppe »Abwärts« beschrieb ihre Lebenswelt mit den Zeilen: »Linke Seite Supermarkt/Rechte Seite Abenteuerspielplatz/In der Mitte Autobahn [...] /Maschinenland, Maschinenland/Wann bist du denn wohl abgebrannt?« (»Maschinenland«). Bei »Geier Sturzflug« hieß es: »Verseucht mir meinen Garten mit Schwefeldioxyd/vernebelt mir die Sinne, bis man nichts mehr sieht/baut mir durch die Küche noch 'ne Autobahn/schneidet mir die Haare, zieht mir noch 'nen Zahn./Und wenn es wirklich nötig ist, dann will ich nicht so sein/dann lagert noch Plutonium in meinem Keller ein« (»Pure Lust am Leben«). Neben der als normal empfundenen Veränderung der Lebenswelt durch den Bau von Hochhäusern, Fabriken und Autobahnen wurden gehäuft auch Atomkraftwerke erwähnt, die jedoch nicht als ernsthafte Bedrohung, sondern ebenfalls als Teil der industriellen Gesellschaft erschienen (»Neben dem Kernkraftwerk da haben wir uns geliebt«). Als Bedrohung wurde die Atomkraft erst in dem Moment empfunden, in dem Kernwaffen ins Spiel kamen – dann aber war das Thema in der Regel eher der Kalte Krieg als die Kernkraft an sich.

Besonders deutlich kommt die Ablehnung von »Hippiekultur« und Flower Power auf dem Cover der »Fehlfarben«-LP »Monarchie und Alltag« zum Ausdruck, auf dem die mit einer Plakatwerbung (»Zehn Millionen Fernsehzuschauer können sich nicht irren«) versehene, ansonsten graue und schmucklose Brandwand eines Mietwohnungsblocks vor orangerot getöntem Himmel zu sehen ist. Gegen die aufkommenden Bestrebungen der Friedens-, Hausbesetzer- und Umweltbewegungen, sich bestimmte Stücke der Neuen Deutschen Welle zu eigen zu machen beziehungsweise gar für ihre Ziele zu nutzen, verwehrt sich deren Protagonisten mehr oder weniger erfolglos. Dies galt vor allem für die LP »Monarchie und Alltag«, die im Jahr 2000 mit einer Goldenen Schallplatte ausgezeichnet wurde, nachdem sie – über einen Zeitraum von 20 Jahren – 250.000 Mal verkauft worden war. Gegen den Willen der »Fehlfarben« war bereits 1982 das Stück »Es geht voran« als Single ausgekoppelt worden, welches zum erfolgreichsten Stück der Band wurde. Michael Kemner erinnert sich:

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Ebd., S. 79.

»Wir hatten die Stücke, die wir konnten, schon alle aufgenommen. Und auf einmal spielt Thomas [Schwebel] so ein Chic-mäßiges Riff, das er schon mal im Übungsraum gespielt hatte. Thomas fand Chic toll. Wir haben Chic gehasst. Disco war ja völlig verpönt. [...] Aber dann kam Horst Luedtke, dieser Typ von EMI, und sagte: »Spiel das noch mal.« Und Peter [Hein]: »Ach, hört doch auf mit dem Scheißstück.« Aber dann hat er doch schnell noch einen Text dazu gemacht.«⁸²

Abbildung: Cover der »Fehlfarben«-LP »Monarchie und Alltag« (Martin Bucker);
im Original ist der Himmel orangerot eingefärbt.



Bezeichnete die Frankfurter Allgemeine Zeitung den Titel als »Schlachtruf einer ganzen Generation desillusionierter Neonkinder«⁸³, so lehnte Peter Hein das Stück beziehungsweise seine Wirkung zumindest zeitweise radikal ab:

»Anfangs habe ich gar nicht bemerkt, dass »Es geht voran« als Hymne von allen möglichen Friedensbewegungen missbraucht wurde. Aber ich fand das dann ziemlich scheiße. Ich war ja nicht unbedingt Hausbesetzersympathisant. Und ich habe mich eben gewundert, wo da der Zusammenhang sein soll. Aber dann dachte ich: »Na gut, das Stück sollen sie nehmen. Kann ich eh nicht leiden.«⁸⁴

⁸² Teipel, Verschwende deine Jugend, S. 258f.

⁸³ Auch Legenden kommen in die Jahre, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.1.1984, S. 34.

⁸⁴ Teipel, Verschwende deine Jugend, S. 291.

Grenzten sich die Musiker des Postpunk zunächst vor allem von »Hippies«, »Linken« und »Alternativen« ab, so distanzieren sie sich bald auch von der Punkbewegung, von der Peter Hein behauptet, sie habe ihn »ziemlich genervt«. Die Zeile »Es ist zu spät für die alten Bewegungen« habe er nicht nur auf »Hippies, sondern auch auf Punks [bezogen]. Auf alle alten Bewegungen. Das war meine Stimmung. Genau wie in diesem D. A. F.-Stück: ›Alle gegen alle‹.⁸⁵

Alltag und Langeweile

Eines der häufigsten Themen der frühen Neuen Deutschen Welle war der Alltag, der – dies wird kaum überraschen, weil es in der Natur des Alltags selbst liegt – als langweilig und banal empfunden wurde. Auffällig ist indes die Beharrlichkeit, mit der die Texte das Thema adressierten. Bei »Ideal« zum Beispiel wird das ganze Leben (mit Ausnahme der berühmten »Blauen Augen«) als eintönig und belanglos beschrieben, wobei auffällt, dass dies auch auf Dinge ausgeweitet wird, die sonst gerade nicht als alltäglich gelten: »Insiderfeten, da schlaf ich ein/ich will auch nicht in London sein/Bei Sex und Drugs und Rock'n'Roll/ist das Maß an Stumpfheit voll//Da bleib ich kühl, kein Gefühl« (»Blaue Augen«). Das Leben wird als ewige Wiederkehr dargestellt: »Alle Worte tausendmal gesagt/Alle Fragen tausendmal gefragt/Alle Gefühle tausendmal gefühlt/tiefgefroren – tiefgekühlt« (»Eiszeit«). Noch radikaler wird der Gedanke in dem Stück »Komm, wir lassen uns erschießen« formuliert: »Langeweile killt nur langsam/du wirst sehn, es tut uns gut/mir ist heute so gewaltsam/mir ist nach Schüssen heut zumut. [...] Komm, wir lassen uns erschießen/an der Mauer Hand in Hand/Komm, wir lassen uns erschießen/mit dem Kopf an der Wand.«

Aus der Perspektive einer gut situierten Frau (nacheempfunden von »Hans-A-Plast« in dem Stück »Sicherheit«) wird die Langeweile anders beschrieben, unterscheidet sich aber nicht grundsätzlich von der Monotonie, die »Ideal« besingt: »Staubsauger, Konto auf der Schweizer Bank/manchmal wünscht sich die Dame eine Gefahr .../Doch auf Russen und Amerikaner/Ist kein Verlass mehr/So in Sicherheit/glänzt die Langeweile.« Als langweilig wird allerdings nicht nur der persönliche Alltag empfunden, sondern auch das Weltgeschehen wird als abwechslungsarm beschrieben: »Die Geschichte ist langweilig und immer dasselbe/die Bücher zum Thema, sind auch nicht das Gelbe« (»Es liegt ein Grauschleier über der Stadt« von »Fehlfarben«). Eng verbunden mit dem Befund der Langeweile ist eine ostentative Gleichgültigkeit: »Die Milch ist sauer, das Bier ist schal/es ist mir alles total egal/Zeitungsstapel und ein faules Ei/mir geht es alles am Arsch vorbei« (»Du bringst mich nicht runter« von »Abwärts«). Mitunter bringt die Langeweile dann kriminelle Energie hervor: »Nichts los in der Stadtmitte/Kids zerstören ein Telefon/Auftraggeber: Aggression/denn sie haben nichts zu tun/Nichts los in der Stadtmitte« (»Stadtmitte« von »ZK«).

Hollow Skai beschreibt die von der Neuen Deutschen Welle aufgegriffene Stimmung so:

»Die angesichts des Baus von Atomkraftwerken und der Stationierung von Pershing II-Raketen nachvollziehbare Endzeitstimmung, die damals in der Bundesrepublik herrschte, sorgte dafür, dass der Alltag, wie es in der *FAZ* hieß, nur noch ›als wechselvolles Kaleidoskop von Klischees, Bruchstücken, Frustrationen und Gefühlssignalen‹ erlebt wurde. Die Lieder erzählten keine Geschichten mehr, ›weil das Leben keine mehr schrieb‹.⁸⁶

Skai bezieht sich zwar ausdrücklich auf den Westen Deutschlands, doch könnte man dies auch auf Texte aus der DDR übertragen, zum Beispiel auf das Stück »Langeweile« von

⁸⁵ Ebd., S. 202.

⁸⁶ *Skai*, Alles nur geträumt, S. 67f.

»Pankow«, in dem es heißt: »Den alten Krimi so oft gelesen/rohe Spaghetti zu viel gekaut/zu lange geschlafen/zu oft gebadet/und vor allem zu viel Fernsehen geschaut.«

Die Monotonie des Alltags bildete sich allerdings nicht nur in den Texten, sondern bei einigen Bands auch in der Musik ab – vor allem bei der oft als Vorläufer des Techno beschriebenen Gruppe »D. A. F.«. Bei Live-Konzerten wurden Aufnahmen von bis zu 20 verschiedenen Kassettenrecordern eingespielt, das Ergebnis:

»In ständiger Répétition eingängiger Figuren nutzt [Delgado-Lopez] den Hypnose-Effekt der Minimalmusik. Es gibt keine Soli, keine Spannungsbögen, keine Entwicklung. Dumpf ziehen die schnellen Rhythmen ihre Bahn, das harte Schlagzeugspiel hat den Abwechslungsreichtum eines Metronoms. Ekstatischer Ausdruck paart sich mit schleppender Monotonie und läßt Klangbilder von der Sinnlichkeit einer Neonreklame entstehen.«⁸⁷

Arbeiten/Arbeitslosigkeit/Faulsein

Eines der bekanntesten und erfolgreichsten Stücke der Neuen Deutschen Welle war der Titel »Bruttosozialprodukt« von »Geier Sturzflug«, den Friedel Geratsch und Reiner Beierle zwar bereits 1977 (zu der Zeit unter dem Namen »Duo Dicke Lippe«) geschrieben hatten, der aber erst Jahre später im Windschatten der Neuen Deutschen Welle zum Hit wurde.⁸⁸ Anfang 1983 erreichte der Titel Platz eins der deutschen Hitlisten und verweilte 22 Wochen lang unter den Top Ten. Neben der Auszeichnung »Gassenhauer des Jahres« erhielt das Stück eine »Goldene Europa« und eine Reihe von weiteren Preisen. »Bruttosozialprodukt« ist eine Parodie auf den Fabrikalltag, der in der Lebenswelt der aus Bochum stammenden Bandmitglieder sicherlich eine nicht ganz unbedeutende Rolle spielte: »Wenn früh am Morgen die Werks sirene dröhnt/und die Stechuhr beim Stechen lustvoll stöhnt/in der Montagehalle die Neonsonne strahlt/und der Gabelstaplerführer mit der Stapelgabel prahlt./Ja dann wird wieder in die Hände gespuckt/wir steigern das Bruttosozialprodukt.«

Die enorme Popularität dieses Stücks lässt sich unter anderem damit erklären, dass damit ein sehr großes Zielpublikum angesprochen wurde, das den Produktionsalltag nur zu gut kannte und für das der Text ein schwer auszuschlagesendes Identifikationsangebot bereithielt. Das Thema »Arbeitsalltag« hatte indes auch im Postpunk bereits eine zentrale Rolle gespielt, wobei jedoch eher Zynismus als Ironie den Ton angab. Das Stück »Nacht Arbeit« von »D. A. F.« zum Beispiel ist gar nicht humoristisch angelegt: »normales leben in der neuen zeit/lebensstandardsteigerung/schnelle produktion/für die schnelle republik/wer täglich stirbt lebt für den augenblick./das leben ist langweilig/es macht keinen spaß/das leben ist flach/nachtarbeit ist arbeit in der nacht [...].« Neben der Langeweile wird hier vor allem die Sinn- und Freudlosigkeit der Produktionsarbeit herausgestellt, während die Bevölkerung der »schnellen Republik« lediglich als Konsument auftritt.

Während gesamtgesellschaftlich eher die steigende Arbeitslosigkeit als Problem ausgemacht wurde, priesen NDW-Musiker das Glück, nicht arbeiten zu müssen – sei es, weil die Eltern zahlen (»Arbeit macht das Leben schwer/ich hab keinen Grund dazu/Lebenslange Unterstützung von meinem Vati hätt' ich gern«, zitiert aus »Reicher Vati« von »Hans-A-Plast«), sei es, weil das Arbeitsamt zahlt – ein Zustand, den »Geier Sturzflug« in »Arbeitslos« ironisch als Zustand der Glückseligkeit darstellt: »Arbeitslos, den ganzen Tag zu Haus/so siehst du in meinen schönsten Träumen aus/du und ich, wir lieben diese Welt/unsere Ich-AG ist alles was jetzt zählt!/Auch die nächsten 20 Jahre werden schön (so schön)/weil wir nahtlos in die Rente übergehen!«⁸⁹

87 Peter Kemper, Lust an der Vergeblichkeit. Die Rockgruppe »Deutsch-Amerikanische Freundschaft« auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.2.1982, S. 23.

88 Vgl. Hornberger, Geschichte wird gemacht, S. 281.

89 Das Stück wurde erst 2004 produziert, fängt aber rückblickend die Stimmung Anfang der 1980er Jahre sehr gut ein.

Die Gruppe »Abwärts« beschrieb im gleichnamigen Stück einen »Zonenzombie«, der aus der DDR in die Bundesrepublik übersiedelt, dort »keine Arbeit und kein Brot« findet und der deshalb zum Sozialamt gehen muss – hämisch kommentiert im Refrain mit: »Hey Zombie, du liegst ganz weit vorn/Hey Scheißer, zum verlieren geboren«. Es ging also keineswegs darum, die Arbeit im Arbeiter- und Bauernstaat als bessere Form der Arbeit anzupreisen; vielmehr ging es um die Monotonie der Fabrikarbeit in Ost und West, welche den Menschen zwar Geld einbringt, dafür aber Lebenszeit stiehlt.

Konsumkultur

Der Lohn der Arbeit bestand aus Sicht der Neuen Deutschen Welle darin, Geld ausgeben und Waren konsumieren zu können. Allein: Der Konsum wurde als ebenso unbefriedigend empfunden wie die Lohnarbeit selbst. So heißt es in dem Stück »Bruttosozialprodukt« von »Geier Sturzflug«: »An Weihnachten liegen alle rum und sagen pu-uh-uh-uh/der Abfalleimer geht schon nicht mehr zu/die Gabentische werden immer bunter/und am Mittwoch kommt die Müllabfuhr und holt den ganzen Plunder«. Wie gehabt findet sich neben der ironischen auch eine zynische Sicht auf die Konsumgesellschaft, wie sie zum Beispiel von der Gruppe »Abwärts« vorgetragen wurde: »Dies ist die Stadt mit dem schlechten Geruch/Schaufenster blinken – Lichterketten/mit all dem Plunder den wir so gern hätten« (»Dies ist die Stadt«). Dem bereits zitierten »Zonenzombie« hielt die Gruppe vor: »Und den ganzen Krempel hier/bezahlen könnt ihr den doch nie/Ihr seid am Ende angekommen/ihr fickt euch immer selbst ins Knie.«

Die »Fehlfarben« diagnostizierten ganz allgemein: »Was ich haben will, das krieg ich nicht/und was ich kriegen kann, das gefällt mir nicht« (»Paul ist tot«), »Trio« prägte die unterdessen zum geflügelten Wort avancierte Zeile »Immer konsumieren, um das alles zu ertragen« (»Ja ja ja«), während »Hans-A-Plast« das Konsumangebot der Kaufhäuser subversiv wendete: »Heute Nacht hab ich im Kaufhaus geknackt/und alle Schaufensterkerle durchgefickt/Ich schaute den Puppen tief in die Augen/die coolen Blicke machen mich ganz ganz ganz ganz ganz verrückt!« (»Monopoly«). Das Konsumangebot der Industriegesellschaft wird hier als unbefriedigend empfunden, zudem wurde DDR-Bürgern, die in den Westen übersiedeln, vorgeworfen, sie hätten die der Konsumgesellschaft inhärente menschliche Leere billigend in Kauf genommen.

Kritik der Romantik

Als Schlüsseltext der frühen Neuen Deutschen Welle ist immer wieder ein Stück der Gruppe »S. Y. P. H.« von 1979 beschrieben worden, das ursprünglich den Titel »Industriemädchen« trug und dann ein Jahr später von den »Fehlfarben« unter dem Titel »Große Liebe« neu eingespielt wurde. Darin heißt es:

»Ich sah sie zum ersten Mal/bei der Raffinerie/So was wie sie das sah ich noch nie/Beim Elektrizitätswerk sah ich sie wieder/Vor Freude riss ich fast die Hochspannung nieder/Ich mag sie, ich mag sie [...]/Ich kam in ihr Zimmer hinterm Güterbahnhof/Drei Stock über, über'n Hinterhof/Neben dem Kernkraftwerk da haben wir uns geliebt/Neben uns ein Gleis der schnelle Brüter lief/Ich mag sie, ich mag sie.«

Weiterhin gibt es erstaunlich viele Stücke aus allen Phasen der Neuen Deutschen Welle, die die romantische Liebe in unterschiedlicher Weise zum Thema machen. Bei »D. A. F.« heißt es, wie immer minimalistisch gefasst: »Drück dich an mich/so fest wie du kannst/küss mich mein Liebling/so viel wie du kannst« (»Als wär's das letzte Mal«); ein anderer Text geriert sich als homoerotisches Märchen: »Ein schöner junger Prinz/verirrte sich im Wald/plötzlich wurde es dunkel/da packten ihn die Räuber/doch einer von den Räufern liebte diesen Prinzen/ich liebe dich mein Prinz/ich liebe dich mein Räuber« (»Der Räuber und der Prinz«).

In dem Stück »All that Heaven Allows« von »Fehlfarben« wird eine äußerst fragile Liebeserklärung übermittelt, die eher von Verlustangst als von Sorglosigkeit geprägt ist:

»Ich verknote meine Gedanken mit dir/und ersticke fast in diesem Gewirr/Ich bin zu feige dir zu gesteh'n/dass all meine Gedanken sich nur um dich dreh'n!!!Ich brauch' deinen Schutz und will dich beschützen/Ich hab' dich nötig, will dich nicht benützen/Ich wollte mehr – mehr noch als alles/Jetzt hab ich Angst – Angst ich verlier' es/ich drück' mich um Antwort auf deine Fragen/Die Wahrheit kann ich nämlich selbst nicht ertragen!«

Viel frecher, aber doch mit dem Einwand, dass »zu viel Gefühl« nur »gefährlich« sei, formuliert es die Gruppe »Ideal« in »Blaue Augen«:

»Deine blauen Augen/machen mich so sentimental, so blaue Augen/wenn du mich so anschaust/wird mir alles andere egal, total egal/Deine blauen Augen sind phänomenal/kaum zu glauben/was ich dann so fühle/ist nicht mehr normal. Das ist gefährlich, lebensgefährlich, zuviel Gefühl.«

Langjährige Beziehungen werden hingegen in dem gleichen defätistischen Duktus beschrieben wie Arbeitsalltag und Konsumgesellschaft – besonders signifikant ist dies in dem Stück »Rita« von »Pankow«: »Sa ma Rita, fällt dir denn nix bessres ein/als mich zu bemuttern und fernsehn zu zwein./Sa ma Rita hast du denn noch nicht geschnallt/dein gutes Essen macht mich fett und alt./Sa ma Rita merkst du denn noch immer nicht, dass so viel Liebe einem glatt das Herz zerbricht.«

In anderen Stücken werden romantische Themen von Gruppen wie »Trio« (»Da da da – ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht«) oder »Extrabreit« (»Aaaaaannemarie, du bist blond wie Bier/Aaaaaannemarie, bitte fick mit mir!«) nur mehr verballhornt beziehungsweise in einem Atemzug mit Prostitution verhandelt (»In München steht ein Hofbräuhaus«). In den Stücken der späten, auf den Schlager zurückgreifenden Neuen Deutschen Welle wird hingegen auf klassische Motive des romantischen Liebeslieds zurückgegriffen, zum Teil zwar mit ironischem Subtext, im Ton jedoch gänzlich anders als die Liebeslieder des Postpunk, die überraschenderweise eher einen tragischen Unterton haben. Bei Nena heißt es dann jedoch ganz optimistisch: »Ich hab heute nichts versäumt/denn ich hab nur von dir geträumt«, und Hubert Kah möchte mit seiner Angebeteten »in der Südsee steh'n, in den Abendhimmel seh'n/Oh, guter Mond am Firmament spür', wie meine Sehnsucht brennt« (»Sternenhimmel«). »DÖF« produzierte mit »Codo der Dritte« ein äußerst erfolgreiches Stück, in dem es heißt: »Und ich düse, düse, düse, düse im Sause-schritt/und bring' die Liebe mit von meinem Himmelsritt/Denn die Liebe, Liebe, Liebe, Liebe, die macht viel Spaß/viel mehr Spaß als irgendwas«. Enthalten die frühen Stücke noch eine Kritik der Romantik aus dem Geist des Betons, überziehen die späteren Stücke diese Romantik mit einer dicken Schicht von Kitsch und Ironie, die das Thema wieder erträglich machen soll, sich dabei aber auch den Vorwurf gefallenlassen müssen, sie intellektuell eher dürftig zu unterfüttern.

Deutschland und die NS-Vergangenheit

Ähnlich wie die britischen Punks spielte die Postpunk-Fraktion der Neuen Deutschen Welle bereits sehr früh mit nationalsozialistischen Zeichen und Parolen, wohl merkend, dass diese gesamtgesellschaftlich ein weit höheres provokatives Potenzial hatten als Attacken auf die »Hippies« oder Hymnen auf den Beton, mehr noch: dass man mit der NS-Symbolik auch die »Linken« gezielt provozieren konnte. Padeluun (»Minus Delta t«) erklärt:

»Nachdem Schleyer getötet wurde, gab es doch so spontane Demonstrationen für Frieden und gegen Gewalt. Und ich ging dann halt hin und hatte einen Arbeitskittel mit »RAF« auf dem Rücken. Die Leute aus diesem Friedenszug sind mit Fackeln auf mich losgegangen. Letztendlich hat mich die Polizei gerettet. [...] Diese Leute hatten alles besetzt, was Protest hieß. Also musste ich mich

mit ihnen auseinandersetzen. Das hieß etwa, in einen linken Buchladen zu gehen und zu sagen: »Heil Hitler, Genossen«. Danach musste ich erst mal eine Stunde über Politik diskutieren.«⁹⁰

Jäki Eldorado behauptet, Punk sei für ihn so interessant gewesen, »weil es auf einmal keinerlei ideologischen Ballast mehr gab. Du [...] [b]rauchtest keine Rücksicht mehr zu nehmen, ob der jetzt mit einem Hakenkreuz rumläuft oder die RAF gut fand – das war alles eins« (auch wenn natürlich »die Punks die RAF viel besser« gefunden hätten).⁹¹ Damit bekräftigt Eldorado, was Alfred Hilsberg schon 1978 von den britischen Punks behauptet hatte, nämlich, dass das Hakenkreuz bei ihnen kaum »Ausdruck faschistischer Tendenzen« gewesen sei, sondern vielmehr »als Symbol der Provokation gegenüber den heute 50jährigen und ihrem vom Zweiten Weltkrieg [...] geprägten Weltbild« fungiert habe und folglich eine Waffe im Kampf der Generationen gewesen sei.⁹²

Vom deutschen Postpunk wurde der Umgang britischer Punks und Skinheads mit NS-Symbolen adaptiert, ohne dass die spezifisch deutschen Bedingungen irgendeine Rolle gespielt hätten. Von Ralf Dörper berichtet Franz Bielmeier, dieser habe im »Ostrich« unter dem Pseudonym »Der Gasmann« geschrieben und »mit Begeisterung seine Judenwitze erzählt. Das war ein Freiraum. Judenwitze waren tabu. Nicht dass Punk eine Nazibewegung gewesen wäre. Aber schon eher keine friedliche Sache. Wir waren so was Antifriedliches.«⁹³ Moritz R. beschreibt das Spiel mit NS-Symbolen als reine Ironie:

»Man fühlte sich riesig, wenn man mit Nazisprüchen daher kam. Dieser doppelbödige Humor wurde oft nicht verstanden. Dass mit dem Hakenkreuz durch die Gegend zu laufen ein Symbol der kulturellen Befreiung war, das haben viele nie gerafft. Wenn du ein Hakenkreuz abbildest, dann ist das ja noch lange kein Faschismus.«⁹⁴

Und Gudrun Gut (»Mania D«, »Malaria!«) erklärte: »In diesem hippieverseuchten Berlin musste man natürlich für Struktur sorgen. Und deswegen wurde heftigst mit militärischen Symbolen geflirtet.«⁹⁵

Der Vorwurf, rechte Ideologien zu verbreiten, traf vor allem die Gruppe »D. A. F.«, die 1981 mit »Tanz den Mussolini« einen Top Hit landete. Allerdings geriet das Stück auch heftig in die Kritik, weil darin in einem Atemzug Adolf Hitler, Benito Mussolini, Jesus Christus und der Kommunismus genannt wurden, was viele Hörer als Blasphemie oder als politisch inkorrekt empfanden. Der Vorwurf der Faschismuskritik traf die Gruppe »D. A. F.« nicht nur wegen der Texte, sondern auch wegen ihres Gesamtauftritts. Als Alfred Hilsberg Gabi Delgado-Lopez nach der Bedeutung seines Skinhead-Haarschnitts fragte, erklärte dieser:

»Klar ist das auch ne Mode, aber eine, die näher an der Wirklichkeit ist als andere Moden, weil sie unheimlich funktionell ist. Man hat einfach den Schädel, den man wirklich hat. [...] Die politische Ideologie dahinter lehnen wir ab. Jedenfalls ist das alles nur ein winziger Teil von uns.«⁹⁶

Im Interview mit Jürgen Teipel erklärte Delgado-Lopez später:

»Wir fühlten uns als Kinder der Fabrik. So faschomäßig. Wir waren auch beseelt von einem metafaschistischen Geist. Wir waren natürlich keine Nazis. Aber wir haben das geliebt. Monroe [das ist Franz Bielmeier von »Charley's Girls«] und ich. [...] Wir haben dann das so genannte Innenstadtfrentreffen einberufen. Das war einfach eine gefakte politische Bewegung. So ein goldenes Nichts.«⁹⁷

90 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 73.

91 Ebd., S. 65.

92 Alfred Hilsberg, *Die Revolution ist vorbei – wir haben gesiegt!*, in: *SoundS* 1978, H. 2, S. 32–36, hier: S. 36.

93 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 42.

94 Ebd., S. 85.

95 Ebd., S. 241.

96 Alfred Hilsberg, *Der Räuber und der Prinz. Deutsch-Amerikanische Freundschaft*, in: *SoundS* 1981, H. 3, S. 28–31, hier: S. 29.

97 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 78f.

Die massenhafte Anwesenheit von Skinheads bei einem Konzert im britischen Middlesbrough nahm »D. A. F.« billigend (fast etwas stolz) in Kauf:

»Da war so eine Hölle. Nur Skins. Und der oberste Führer von denen auf der Bühne. Wir starteten mit »Gewalt«. Das fanden die ziemlich seltsam. Die haben ja nur Ska gehört. Dann haben wir »Kebabträume« mit diesem Refrain »Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei« gespielt. Und dann schwenkte das um. Plötzlich nur noch »Deutschland! Deutschland! Sieg Heil!«. Dann kam »Mussolini« mit der Adolf-Hitler-Zeile. Da standen die alle wie eine Eins, haha. Und der Führer die ganze Zeit mit uns auf der Bühne. Wie so eine Art Zensor. Das hat mir gefallen.«⁹⁸

Texte wie der des Stücks »Die lustigen Stiefel« legen allerdings andere Interpretationen nahe. Darin heißt es, in einer Art, die kaum anders als zynisch zu verstehen ist: »Die lustigen Stiefel marschieren über Polen/die lustigen Stiefel marschieren über Polen/die lustigen Stiefel marschieren über Polen./Die deutschen Kinder marschieren ein in Polen/in lustigen Stiefeln.« Zu beurteilen, ob hier tatsächlich revisionistische Propaganda betrieben oder ob die Provokation vom Publikum als solche auch verstanden wurde, ist aus heutiger Sicht kaum mehr möglich.

Der Journalist Peter Glaser bestätigt jedenfalls, dass die Strategie der Provokation sehr erfolgreich war: »Man kann sich das heute gar nicht mehr vorstellen, wie sämtliche Sozialpädagogen Deutschlands bei D. A. F. an die Decke gingen. Und da kleben blieben. Weil das für sie nicht anders erklärbar war, als dass das Nazis sein müssen.«⁹⁹ Andererseits tat selbst die Frankfurter Allgemeine Zeitung das Spiel mit den NS-Symbolen als Provokation ab und erklärte, dass »gerade das Kalkül politischer Abgrenzung von »rechts« nach »links« dem »enthistorisierten Bewusstsein« der NDW-Texter »völlig unverständlich und gleichgültig« sei. Es gebe deshalb kaum Anlass zur Besorgnis, es könne sich hinter den Texten tatsächlich faschistisches Gedankengut verbergen.¹⁰⁰ Vielmehr werde Geschichte – einschließlich der nationalsozialistischen Gewaltverbrechen – in den »Tanznummern der achtziger Jahre [...] als Farce inszeniert.«¹⁰¹ In ähnlicher Manier wird in einem SPIEGEL-Artikel die Band »KFC« vorgestellt – der Name, eine Abkürzung des Begriffs Kriminalitätsförderungsclub, sei »ironisch gemeint, denn sonst säße das junge Quartett längst als kriminelle Vereinigung hinter Gittern«. Dass »KFC« auf einem LP-Cover seine Musik als »[e]ntartete Musik« bezeichnet und dazu einen »Tingeltangel-Neger mit dicken Wulstlippen [...] wie in einer Nazi-Karikatur« abbildet, bleibt im SPIEGEL unkommentiert.¹⁰²

Die Vermutung liegt nahe, dass ein solcher Umgang mit der NS-Vergangenheit schon wenige Jahre später, nach den Kontroversen um das Fassbinder-Stück »Der Müll, die Stadt, der Tod« und um den Wiederaufbau der Neuen Synagoge in Frankfurt am Main nicht mehr als »Spiel« abgetan worden wäre. Insgesamt war die Strategie des *épater le bourgeois* im Postpunk also nur begrenzt erfolgreich. Bis heute wird der Vorwurf, die als ideologiefremd wahrgenommene Neue Deutsche Welle habe bewusst faschistische Ideologien unterstützt, nicht ganz ernst genommen. Auffällig ist allerdings, dass Elemente der NS-Ideologie und -Ästhetik ausschließlich innerhalb der Postpunk-Fraktion und auch hier nur begrenzt eingesetzt wurden. Das von der Gruppe »Mittagspause« produzierte Stück »Deutschland 1979« spielt zwar auf die NS-Vergangenheit an, zieht dann aber eine Verbindungslinie zur bundesrepublikanischen Gesellschaft der Gegenwart und kritisiert implizit deren unzureichende Distanzierung von der nationalsozialistischen Vergangenheit: »Ward einst groß gewesen/Weiber und hohe Spesen/suspendiert und ausgerangiert/frönt

98 Ebd., S. 226f.

99 Ebd., S. 304f.

100 Kemper, Wo geht's lank?.

101 Kemper, Lust an der Vergeblichkeit.

102 Rockmusik: Die neue deutsche Welle, in: Der SPIEGEL, 23.3.1981, S. 204–208, hier: S. 204.

dem Hobby ungeniert/1979 Deutschland«. ¹⁰³ Der Text des Stücks »Hallo, ich heiß Adolf« von »Abwärts« schwankt zwischen Zynismus und Ironie:

»Es ist ein hässlicher Tag ohne Sonnenschein/man hört die Stiefel trampeln und die Horden schreien/ in den Straßen liegt Nebel und Tränengas/es geht immer für oder gegen was./Im Kopf ist nicht viel in der Hand liegt ein Stein / und alle sind stolz Deutsche zu sein/Da kam aus dem Nichts eine Gestalt auf mich zu/und sagt ›Hallo ich heiße Adolf und wer bist du?‹«.

Während Gruppen wie »D. A. F.«, »Der Plan« und »KFC« bewusst mit NS-Symbolen spielten und die Folgen billigend in Kauf nahmen, zeigten sich andere Bands erstaunt darüber, dass in ihrem Publikum plötzlich Rechtsradikale auftauchten: »Merkwürdig fand ich«, so Thomas Schwebel, »dass zwischen den ganzen Künstlern und Leuten wie Franz [Bielmeier], die damit kokettiert haben, auch echte Nazis rumstanden.« ¹⁰⁴ Zu einer internen Auseinandersetzung darüber, wie viel Provokation durch die mimetische Annäherung an rechte Ideologien erlaubt oder sinnvoll sei, kam es innerhalb der Neuen Deutschen Welle allerdings nicht.

Der Kalte Krieg

Eines der bekanntesten Stücke der Neuen Deutschen Welle zum Thema »Kalter Krieg« war die Satire »Besuchen Sie Europa« von »Geier Sturzflug«. Darin heißt es:

»Wenn im Canale Grande U-Boote vor Anker gehen/und auf dem Petersplatz in Rom Raketenabschußrampen stehn/überm Basar von Ankara ein Bombenteppich schwebt/und aus den Hügeln des Olymp sich eine Pershing 2 erhebt.//Dann ist alles längst zu spät, dann ist, wenn schon nichts mehr geht, besuchen Sie Europa, solange es noch steht.«

Was hier noch Gegenstand der Verballhornung ist, wird in dem Stück »Computerstaat« von der Gruppe »Abwärts« weit bedrohlicher dargestellt. Hier wird ein Szenario entworfen, in dem »die Russen« – quasi als Rache für »Stalingrad« – in Deutschland einmarschieren beziehungsweise einen dritten Weltkrieg vom Zaun brechen: »Samstagabend Irrenanstalt/Der KGB im deutschen Wald/Sonntag, da ist alles tot/Im Golf von Mallorca der Weltkrieg droht.//Stalingrad, Stalingrad/Deutschland Katastrophenstaat.«

In dem Stück »Osten währt am längsten« von »D. A. F.« wird »der Westen« nicht, wie im Westen sonst üblich, als überlegenes System, sondern als Zwilling des Ostens dargestellt:

»Osten währt am längsten/der Osten währt am längsten/und der Osten ist am besten/und der Westen ist am besten/der Luxus ist im Westen/der Westen ist zufrieden/er leckt sich seine Wunden/ und der Luxus ist im Westen/doch der Osten währt am längsten/der Osten währt am längsten/der Osten ist am besten/der Westen ist am besten.«

Ein solcher Text lässt sich als Hinweis darauf lesen, dass in den Augen der »D. A. F.«-Musiker die Systemkonkurrenz eine Scheinkonkurrenz war, weil keines der beiden Systeme die Probleme der Zeit nachhaltig lösen konnte.

In dem Stück »Militürk« – ursprünglich 1980 von »Fehlfarben« geschrieben, aber noch im gleichen Jahr unter dem Titel »Kebabträume« von »D. A. F.« gecovered – wird die Rolle der Sowjetunion als Gegner im Kalten Krieg auf die Türkei übertragen, die angeblich Deutschland überrollen und die Deutschen zu den »Türken von morgen« machen will: »Kebabträume in der Mauerstadt/Türk-Kültür hinter Stacheldraht./Neu-Izmir ist in der DDR/Atatürk der neue Herr.//Hürriyet für die Sowjetunion/in jeder Imbissstube ein Spion/ Im ZK Agent aus Türkei/Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei« (»Kebab-Träume«).

¹⁰³ Eine Aufnahme des Stücks ist nachzuhören unter URL: <<http://www.youtube.com/watch?v=VGDI0HHKoHg>> [15.5.2012].

¹⁰⁴ Teipel, Verschwende deine Jugend, S. 50f.

Grundsätzlich widersetzte sich die Neue Deutsche Welle mit solchen Texten den gängigen Positionen der späten 1970er und frühen 1980er Jahre, in denen die Bedrohung durch die Sowjetunion und die Vorbereitung des NATO-Doppelbeschlusses einerseits konservative Eliten, andererseits eine politisch korrekte Friedensbewegung auf den Plan rief, die einander humorlos gegenüberstanden und kaum bereit waren, sich von den jeweiligen Ideologien zu lösen.

Computer/Digitalisierung/Medien

Die Neue Deutsche Welle war eine der ersten musikalischen Bewegungen, die systematisch mit digitalen Geräten, vor allem Synthesizern, arbeitete. Dennoch gab es eine verbreitete Skepsis gegenüber digitalen Medien und vor allem eine Kritik am Computer, der einerseits in Form des Synthesizers als Musikinstrument eingesetzt, andererseits rundheraus abgelehnt wurde: In dem Stück »Computer sind doof« von »Spliff« heißt es: »Der Wäschetrockner flirtet mit dem Video/und sendet Strahlen aus, ein elektronischer Zoo/Die Kaffeemaschine törnt den Toaster an/ich krieg die Kurve nicht mehr oh mann oh mann .../falsch programmiert, falsch programmiert [...] /Computer sind doof.« Das Stück »Gummitwist« von »Der Plan« ist ähnlich gehalten:

»Woher weht der Wind von morgen/wozu wird das Ding gebaut?/Wonach schreit der Mensch von heute/wer hat mein Gehirn geklaut?//Ich frage Leute auf der Straße/in der U-Bahn, im Büro/alle woll'n Computer haben/keiner weiß genau wieso.//Gib mir Parallelschnittstellen, 64-Bit-Prozessor/Fortram, Logo, CPU/und VisiCalc und RAM-Modul.«

Elektronische Datenspeicherung wird in dem »Extrabreit«-Stück »Polizisten« als Attribut des Überwachungsstaats präsentiert: »Polizisten speichern, was sie wissen elektronisch ein/alles kann ja irgendwann und irgendwie mal nützlich sein./Polizisten wissen, was zu tun ist, denn sie haben Funkverkehr,/Polizisten werden jeden Tag und jeden Monat immer mehr.« Allerdings gibt es auch positivere Töne. Frl. Menke stellt sich schon einmal auf die digitale Partnervermittlung ein und bittet ganz freundlich: »Komm Computer, rechne aus/Wer kommt zu mir nach Haus/Millionen Daten schon/Komm find mir die Person/Computer krieg es raus/Computer, druck es aus/Adresse, Telefon/Der Idealperson«.

Was fehlt?

Aufschlussreich ist eine Analyse derjenigen Themen, die von der Neuen Deutschen Welle in Songtexten aufgegriffen wurden. Ebenso aufschlussreich ist es allerdings, die Themen zu benennen, die *nicht* aufgegriffen wurden. Dazu gehören quasi alle internationalen politischen Ereignisse, sofern sie nicht entweder eine der Supermächte oder den Kalten Krieg, besser noch: beide betrafen. Zwar taucht Ronald Reagan als »Grauer B-Film-Held« auf, zwar geistert latent die Möglichkeit eines dritten Weltkriegs durch die Texte, doch wird kein politisches Ereignis namentlich erwähnt – weder die Wahl Margaret Thatchers zur Premierministerin von Großbritannien noch der Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan noch der NATO-Doppelbeschluss, der mit den Zeilen: »Interslip und Floppy Chip/Pershing II und Apple Panic/sind die Russen unsre Feinde/ach, die Welt ist so verwirrend!« (»Gummitwist« von »Der Plan«) eher abgetan als auf die Agenda gesetzt wird. Wichtige Ereignisse, die der Historiker Frank Bösch in internationaler Perspektive als einschneidend für die Wende von den 1970er zu den 1980er Jahren benennt – darunter zum Beispiel die Revolution in Nicaragua, Chinas Öffnung für die Marktwirtschaft und der Besuch von Papst Johannes Paul II. in Polen – spielen kaum eine oder gar keine Rolle.¹⁰⁵

105 Frank Bösch, Umbrüche in die Gegenwart. 1979 als Jahr globaler Krisen und Krisenreaktionen, in: Zeithistorische Forschungen 9, 2012, H. 1, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Boesch-1-2012>> [13.7.2012].

Dass es sich um eine »deutsche« Welle handelte, erscheint in diesem Licht nicht nur als ein spezifisches Merkmal, sondern auch als eine Form von Ignoranz gegenüber der internationalen Politik, sofern sie Deutschland nicht unmittelbar betraf.

Des Weiteren fehlt in den Texten jeglicher Hinweis auf den »Frieden« – ein Thema immerhin, das mit der Friedensbewegung eine mobilisierende Kraft entfaltete. Auch Religion spielt keine Rolle, weder in Form der seit den 1960er Jahren virulenten Esoterik noch als Feindbild (sieht man einmal von ein paar despektierlichen Bemerkungen über den Pfarrerssohn Andreas Dorau beziehungsweise dessen Vater ab¹⁰⁶). Grundsätzlich kann also kaum davon die Rede sein, dass die Neue Deutsche Welle alle in der Luft liegenden Themen bereitwillig aufgriff. Im Gegenteil: Es fand eine starke Reduktion auf solche Themen statt, die unmittelbar die Lebenswirklichkeit der Musiker betraf.

VI. SOZIALSTRUKTUR UND GESCHLECHTERBEZIEHUNGEN IN DER NEUEN DEUTSCHEN WELLE

Im Unterschied zu den Protagonisten des britischen Punk, die überwiegend aus der Arbeiterschicht oder dem sozialen Prekariat stammten, rekrutierten sich die Begründer der Neuen Deutschen Welle überwiegend aus klein- und gutbürgerlichen Familien. Ihre Väter waren in der Regel gut situierte Akademiker, nicht wenige waren Anwälte, Pfarrer oder Architekten. Franz Bielmeier beschrieb seinen Vater rückblickend als »recht wohlhabend«¹⁰⁷; immerhin erbt er nach dessen frühem Tod so viel Geld, dass er davon das Label »Rondo Records« gründen konnte, ohne anderweitig Geld verdienen zu müssen. Der Vater von Tommi Stumpf (»KFC«) kam laut Tobias Brink »aus der kommunistischen Szene« und »war Anwalt für Linke«.¹⁰⁸ Der Vater von Frank-Martin Strauss alias FM Einheit (»Abwärts«, »Palais Schaumburg«, »Einstürzende Neubauten«) war Architekt¹⁰⁹, der von Harry Rag (das ist Peter Braatz, »S. Y. P. H.«) nach Auskunft seines Mitstreiters Uwe Jahnke »so ein gediegen-konservativer Malermeister«¹¹⁰, in dessen Solinger Villa Alfred Hilsberg ihn 1980 zum Interview aufsuchte – zu diesem Zeitpunkt arbeitete der Sohn auch im Betrieb des Vaters (»Da will ich die Meisterprüfung machen«).¹¹¹ Seine Mutter, berichtet Harry Rag, sei eine Kindheitsfreundin von Rudi Dutschke gewesen, was aber in der Familie seiner Freundin gar nicht gut ankam: »Ich kam da rein und zeigte stolz unsere Platte. Und da stand unten links: »Für Rudi Dutschke«. Die waren schockiert. »Das ist doch einer von der RAF!« Völlig absurd! Aber damals wurde das alles in einen Topf geworfen.«¹¹² Ralf Hertwig beschreibt seine Eltern als »eher Mittelstand« – sein Vater arbeitete in nicht weiter spezifizierter Position »in einer Bank«.¹¹³ Der Vater von Andreas Dorau war evangelischer Pfarrer, weshalb nach Auskunft eines Freundes der Sohn »ziemliche Hemmungen [hatte] und [...] immer ordentlich einen trinken [musste], bevor er ein Mädchen angesprochen hat«.¹¹⁴ Die Mutter von Annette und Inga Humpe war Organistin und rechte Tochter Annette zum Musikstudium an.¹¹⁵ Von Blixa Bargeld (»Einstürzende

106 Vgl. die Äußerung von Pyrolator (das ist Klaus Dahlke) in: *Teipel*, Verschwende deine Jugend, S. 323.

107 *Teipel*, Verschwende deine Jugend, S. 36.

108 Ebd., S. 143.

109 Ebd., S. 168.

110 Aussage von Uwe Jahnke, in: ebd., S. 190.

111 Das Solinger Gefühl. Harry Rag/S. Y. P. H., in: *SoundS* 1981, H. 1, S. 20–23, hier: S. 21.

112 *Teipel*, Verschwende deine Jugend, S. 190f.

113 Ebd., S. 206.

114 Ebd., S. 323.

115 *Xao Seffcheque/Thomas Schwebel*, Ideal. Der Traum meiner Eltern, in: *SoundS* 1982, H. 4, S. 26–28, hier: S. 28, Interview mit Annette Humpe: »Ich bin unheimlich kleinbürgerlich und

Neubauten«) wusste Jäki Eldorado zu berichten, er stamme aus »völlig langweiligen Verhältnissen«, seine Mutter arbeite für die Bahnhofsmission, der Vater sei »so ein Nichts« und der Sohn habe deshalb »sein eigenes Nichtssein glorifiziert.«¹¹⁶

Einen proletarischen Hintergrund hatten hingegen Peter Hein, Frank Fenstermacher und Gabi Delgado-Lopez. Hein wohnte zur Zeit der »Fehlfarben«-Gründung »noch in seinem Kinderzimmer bei seiner Mutter. Was damals in Düsseldorf niemand wissen durfte – aber viele doch wussten.«¹¹⁷ Bei Hein zu Hause habe, so Michael Kemner, eine Atmosphäre geherrscht »wie in der Kirche. Ganz verkrampt. Schuhe ausziehen und ruhig sein.«¹¹⁸ Frank Fenstermacher ergänzt:

»Peter Hein kommt ja, ähnlich wie ich, aus einer Arbeiterfamilie, oder jedenfalls aus einem kleinbürgerlichen Elternhaus. Er hatte mit seinem Bruder zusammen ein Kinderzimmer mit Etagenbett. Alles voll mit Flugzeugmodellen. Und auf dem Boden die Carrera-Bahn. Unglaublich, dass da solche Texte herkamen.«¹¹⁹

Gabi Delgado-Lopez, Sohn spanischer Einwanderer, berichtet von sich selbst:

»Ich bin als Gastarbeiterkind in asozialen Siedlungen aufgewachsen. Da habe ich gelernt, dass man auch böse und radikal sein muss. Natürlich ist es erstrebenswert, der weise, weiche Typ zu sein. Intelligent. Aber der größte Meister kann da stehen, und da kommt so ein *hool* mit dem Baseballschläger und haut dem auf den Kopf, und der große Meister ist fürs Leben geschrottet. Und deswegen – wenn dich einer blöd anmacht – musst du auch in der Lage sein zu sagen: »Pass auf, du kriegst gleich in die Fresse!« Du musst auch mal einem in die Eier treten können.«¹²⁰

Zum Teil sorgte die unterschiedliche soziale Herkunft durchaus für Spannungen innerhalb der Musikszene. Thomas Schwebel erinnert sich, es habe einen Konflikt gegeben zwischen zwei Gruppen, die er als »Punkhelden« und »Kunstwichser« titulierte; dieser Konflikt habe indes nicht die tatsächlichen sozialen Verhältnisse widerspiegelt – im Gegenteil:

»Das Komische ist ja, dass KFC diese Prollecke vertreten hat, gegen Kunstwichser wie Peter Hein. Obwohl Peter Hein als Einziger fast einen Prollhintergrund hatte. Tommi Stumpf hat wie in krummer Hund darunter gelitten, dass er aus einer gutbürgerlichen Familie kam. Die haben sich da alle andere Rollen zugelegt.«¹²¹

Für Alex Hacke, der sich selbst als »kleinen Jungen aus einer sauberen Mittelstandsfamilie« beschreibt, war das »Wichtigste: die Auseinandersetzung mit Dreck. Und mit Ekel. Ich fand das faszinierend, wie Blixa [Bargeld] und Andrew [Chudy] gewohnt haben. Das war unglaublich. Voll gepisste Joghurtbecher neben dem Bett. Aber das hatte was.«¹²² Claus Fabian (»ZK«) wiederum behauptet, es sei bezeichnend für das soziale Netz der Postpunks gewesen, dass »keiner von dem anderen [wusste], wie es zu Hause aussieht. Viele haben in [Düsseldorf-]Bilk gewohnt. Aber wir haben uns nicht in Vierteln oder Gangs getroffen, sondern immer nur im [Ratinger] Hof.«¹²³

Vor allem aber war der Postpunk eine männliche Angelegenheit: Von 80 Personen, die Jürgen Teipel in »Verschwende deine Jugend« zitiert, sind lediglich zwölf weiblich, darunter die Kneipenbetreiberinnen Carmen Knoebel und Kerstin Eitner, sodass nur

eng aufgewachsen. Ich würde sagen, ich verwirkliche den Traum meiner Eltern, die hätten das gern gemacht was ich mache, aber haben sich nicht getraut«.

116 Teipel, *Verschwende deine Jugend*, S. 68.

117 Aussage von Muscha (das ist Jürgen Muschalek, Gitarrist von »Charley's Girls«), in: ebd., S. 106.

118 Ebd., S. 286.

119 Ebd.

120 Ebd., S. 176.

121 Ebd., S. 151.

122 Ebd., S. 237.

123 Ebd., S. 106.

zehn aktive Musikerinnen übrig bleiben.¹²⁴ Diese spielten zum Teil in gemischten Bands (»Ideal«, »Neonbabies«, »Din A Testbild«, »Abwärts«, »Hans-A-Plast«), zum Teil in reinen Frauenbands wie »Östro 430«, »Mania D« und »Malaria!«, zum Teil spielten sie auch in mehreren Bands: Gudrun Gut zum Beispiel war Mitgründerin und Schlagzeugin der Frauenbands »Mania D« und »Malaria!«, spielte aber auch mit den gemischten Bands »Din A Testbild« und »Einstürzende Neubauten«. Sie berichtet von sich, sie sei – mit Jäki Eldorado – einer der ersten beiden Punks in Berlin gewesen (»Er war der Allererste und ich die Zweite«¹²⁵), doch sei das Punkmilieu eindeutig männlich dominiert gewesen:

»Auch dieses Gockelgehabe. Das hatte nichts mit weiblichem Selbstverständnis zu tun. Deswegen war es richtig, sich zu Frauenbands zu verbünden. Da konntest du ganz locker ausprobieren, ohne dass es diesen Geschlechterkampf gab. [...] Wenn eine Frau da ist, dann ist die Band anders. Das gibt einen anderen Sound.«¹²⁶

Im Mai 1980 schmückte ein Foto von »Hans-A-Plast« die Titelseite der Zeitschrift *SoundS*, die das Thema »Frauen machen Musik« erstmals prominent aufgriff. Ein Beitrag zur Rolle der Frauen in der Rockmusik (zu der hier auch die Neue Deutsche Welle gezählt wurde) betonte, für Frauen seien dort ganz neue Rollenmuster entstanden – »eben weil sie nicht als »Nur-Frauen« mißverstanden werden« konnten, finde man hier mehr Frauen als in anderen Sparten der Musik. Namentlich genannt werden zum Beispiel die Gründerinnen der Frauenbands »Unterrock« und »Ätztussis«, als programmatisch wird ein Text von »Unterrock« zitiert: »Ich kauf mir eine Tigerhose/aus Plastik und Synthetik/ich scheiße in die Kaffeedose/benutz das zur Kosmetik/[...] färb mir mein Haar im Straßengulli/steck mir ein Kleeblatt in die Kimme/und wenn du mich dann noch lieb hast/find ich das irre schrill«.¹²⁷

Moritz R. hingegen schildert die Dinge aus männlicher Perspektive:

»Ich selbst habe es eher genossen, in Jungscliquen rumzuhängen. Durch Punk konnte man als Mann zum ersten Mal wieder was mit Männern anfangen. [...] Was Mädels betrifft: Man musste halt auf einmal mit kurzhaarigen Frauen rummachen. Das war eine ganz schöne Umstellung. Aber mit denen konnte man auch was machen. Nachts auf Eisenbahnbrücken rumklettern. Ich mochte das, dass die nicht immer mit Stöckelschuhen unterwegs waren und beim ersten Straßengraben schon nicht mehr weiterkonnten.«¹²⁸

Seiner Ansicht nach hatten die 1970er Jahre zwar die sexuelle Befreiung der Frau befördert, dafür aber den Männern ein neues Problem geschaffen: »Frauen waren nackt, sexy und selbstbewusst. Der männliche Körper wurde überhaupt nicht thematisiert. Das ist erst durch Punk passiert. Insofern war Punk auch so was wie die nachträgliche Befreiung des Mannes.«¹²⁹

Diese Beschreibung des Verhältnisses von Männern und Frauen ist durchaus typisch für die Postpunk-Zeit, änderte sich allerdings im Verlauf weniger Jahre, vor allem mit der etwa 1982 einsetzenden Wende der Neuen Deutschen Welle hin zum verfremdeten Schlager, der – wenn auch oft ironisch – wieder auf traditionellere Frauenbilder zurückgriff.

124 Dies sind: Beate Bartel (»Mania D«), Annette Benjamin (»Hans-A-Plast«), Gudrun Gut (»Mania D«, »Din A Testbild«, »Einstürzende Neubauten«), Margita Haberland (»Abwärts«), Hagar (Andreas Dorau/»Marinas«), Nina Hagen (»Nina Hagen Band« – eher Zeitzeugin als Teil der NDW), Annette Humpe (»Ideal«, »Neonbabies«), Inga Humpe (»Neonbabies«), Bettina Köster (»Mania D«, »Din A Testbild«) und Martina Weith (»Östro 430«).

125 *Teipel*, *Verschwenne deine Jugend*, S. 64.

126 *Ebd.*, S. 197.

127 *Jill Vaudeville*, *Zwei und zwei sind nicht mehr vier – alle Mauern stürzen ein*, in: *SoundS* 1980, H. 5, S. 24–28, hier: S. 27.

128 *Teipel*, *Verschwenne deine Jugend*, S. 84.

129 *Ebd.*, S. 306.

VII. ÖKONOMISCHE ASPEKTE: KOMMERZIELLER AUFSTIEG UND NIEDERGANG

Anfangs wurde die Musik der Neuen Deutschen Welle von kleinen und unabhängigen Labels vertrieben, die in der Regel von Musikern oder Musikjournalisten gegründet wurden und sich zum Ziel setzten, den eigenen ästhetischen und weltanschaulichen Ansprüchen eher zu folgen als den Gesetzen des Markts, den internationale Labels wie »EMI«, »Columbia« oder »PolyGram« beherrschten. Zu den kleinen deutschen Labels, die die Musik der Neuen Deutschen Welle vertrieben, gehörten neben Alfred Hilsbergs »Zick-Zack Records« (Hamburg) vor allem Franz Bielmeiers »Rondo Records« und das von Frank Fenstermacher, Moritz R. und Kurt Dahlke betriebene Label »Ata Tak« (beide Düsseldorf), Hollow Skais »No Fun« (Hannover), Uli Rehbergs »Konnekschen« (Hamburg) und Burkhard Seilers »Zensor« (Berlin).¹³⁰ Fast alle Bands des Postpunk wurden von einem dieser Labels produziert, was zwar der Grundidee des »selber machen statt konsumieren« durchaus entsprach, sich finanziell indes oft als nachteilig erwies. Zwar hieß es im Musikexpress 1982, der »unermüdliche« Alfred Hilsberg habe mit ansehen müssen, »wie ihm seine Schäfchen, das große Geld witternd, davonliefen und sich von den lukrativen Angeboten der Industrie den Kopf verdrehen ließen. Nicht immer zu ihrem Besten!«¹³¹ Tatsächlich jedoch hatte sich schnell herausgestellt, dass Hilsberg – statt seine Bands am Umsatz zu beteiligen – geradezu manisch alles verfügbare Geld in immer neue Produktionen steckte, bis ihm die eigene Klientel auf den Leib rückte.

Thomas Schwebel erklärt rückblickend, Hilsberg habe ihn von einem Wechsel zu einem großen Label abgeraten.

»Aber dieses Paralleluniversum der Unabhängigen weiter mit aufzubauen hätte für uns nur Sinn gehabt, wenn es wirklich besser gewesen wäre als das bestehende Universum. Ich hatte aber nie einen Pfennig Geld gesehen. Es gab mauschelige Verträge. Falsche Abrechnungen. Ich hatte das Gefühl, ich werde hier genauso beschissen wie bei der Industrie – nur auf eine noch fiesere Art, weil es unvorbereitet passierte –, da lag es doch nahe, gleich zur Industrie zu gehen.«¹³²

Ralf Hertwig (»Palais Schaumburg«) berichtet, dass er sich das Geld, das Alfred Hilsberg ihm schuldet, mit Gewalt habe holen müssen, dass Hilsberg aber dennoch ein hohes Ansehen in der Musikszene genossen habe:

»Wir haben mit Front nie Geld gesehen. Bis wir Alfred mal aus dem Bett geklingelt haben. Gode[hard Buschkühl] hat ihn am Kragen gepackt: »Jetzt gibst du uns die Knete her!« Dann hat er aus irgendeinem Umschlag – aus diesem Chaos unter seinem Bett – vier Hunderter rausgezogen. Da waren wir erst mal zufrieden. Man konnte ihm einfach nicht böse sein. Er hat das echt aus Überzeugung gemacht. Für mich ist er nur vergleichbar mit Leuten wie John Peel. Er hat sich nie umbiegen lassen.«¹³³

Umgekehrt warnte Hilsberg – nicht ganz uneigennützig – bereits in der SoundS-Ausgabe von Juli 1980 die neuen Bands davor, zu den großen Labels abzuwandern. Grund für deren plötzlich aufkommendes Interesse sei, dass manch eine »lobende Plattenkritik in SoundS oder das zufällige Hören einer im eigenen Preßwerk hergestellten Avantgarde-Single [...] manche Etage in den großen Firmen aufhören und aktiv werden lasse«.¹³⁴ Für die betroffenen Bands bedeute das aber, dass sie

»den Spaß, die Kreativität, die Ideen [...] verlieren [könnten], die eigentlich im Vordergrund der Arbeit gestanden haben. Wer allerdings deshalb bei einer der Großen unterschreibt, der läuft nicht

130 Vgl. Klaus Walter, Die Gunst der Stunde Null. Independent, Avantgarde und kleine Labels, in: Kemper/Langhoff/Sonnenschein, »Alles so schön bunt hier«, S. 217–227, insb. S. 218f.

131 Musikexpress, Sonderheft »Neue Deutsche Welle«, S. 8.

132 Teipel, Verschwende deine Jugend, S. 257.

133 Ebd., S. 301.

134 Alfred Hilsberg, Vom unabhängigen Schallplattenproduzieren ..., in: SoundS 1980, H. 7, S. 32–33, hier: S. 33.

nur mit schlechtem Gewissen herum, der sollte auch wissen, dass damit den Unabhängigen bereits im jetzigen Stadium des Aufbaus das lebensnotwendige Wasser abgegraben wird.«¹³⁵

Als Vorbild wird im gleichen SoundS-Heft die Wuppertaler Band »Der Plan« dargestellt, die ihre Platten selbst produzierte und unter Einsatz der eigenen Arbeitskraft über »Ata Tak« (eine lautmalerische Abwandlung des Galerienamens »Art Attack«) vertrieb.¹³⁶ Im Mai 1981 folgte ein wohlwollender Artikel über die Gruppe »Hans-A-Plast«, die dem »No Fun«-Label die Treue hielt, weil sie nicht bereit war, marktfreundliche Kompromisse zu machen. Im Interview bestätigte Sängerin Annette Benjamin Hilsbergs Unkenrufe: »Alle Interessenten wollten uns auch partout bei der zweiten LP einen Produzenten dazusetzen. Auf so was lassen wir uns natürlich keinesfalls ein.« Gitarrist Jens Meyer fügte hinzu: »Wir haben von Rotzkotz (die zwischendurch ein kurzes Intermezzo bei Weltrekord/EMI gaben) erfahren, was es bedeutet, einen Produzenten von der Firma im Studio zu haben. Die sind fast wahnsinnig geworden, weil der ständig reingeredet hat – auch Grundsätzliches.«¹³⁷

Auf Dauer erwies sich die Zusammenarbeit mit größeren Labels dennoch als durchaus sinnvoll oder zumindest lukrativ. 1980 wurde das »Fehlfarben«-Label »Weltrekord« von »EMI« aufgekauft und auch »Ideal« wurde ab 1981 von »WEA«, einer Tochter der »Warner Music«, produziert. Hinzu kam, dass die großen Labels begannen, aktiv neue deutschsprachige Bands zu rekrutieren, da sich die Plattenindustrie seit einigen Jahren in einer schweren Krise befand und neue Absatzmärkte suchte.¹³⁸ Die Folge war, dass bald die ersten Stücke der Neuen Deutschen Welle in den Hitlisten landeten. In der Musikszene stießen solche Entwicklungen zwar auf massive Kritik, doch ließ sich der Einwand, dass auch die kleinen Labels die Musiker »ausbeuteten« oder stilistisch beeinflussten, nicht gänzlich entkräften.

1981 ermittelte die Musikzeitschrift SoundS in einer Umfrage die beliebtesten Musiker und Bands, wobei sich herausstellte, dass die Neue Deutsche Welle die Listen im Sturm erobert hatte. Bei den Musikern stand zwar mit Holger Czukay (»Can«) noch ein »Krautrock« auf Platz eins, es folgten aber mit Pyrolator (»Der Plan«), Robert Görl (»D. A. F.«), Xao Seffcheque (»Family 5«), Tom Dokoupil (»Wirtschaftswunder«), Peter Hein (»Fehlfarben«), Annette Humpe (»Ideal«), Holger Hiller (»Palais Schaumburg«), Gabi Delgado-Lopez (»D. A. F.«) und FM Einheit (»Abwärts«, »Einstürzende Neubauten«) insgesamt neun Protagonisten einer Neuen Deutschen Welle, die selbst von der SoundS protegiert worden waren.¹³⁹

Ab 1982 sprang der Funke auf die bundesweiten Charts über. In diesem Jahr stand der Postrock-Titel »Skandal im Sperrbezirk« (»Spider Murphy Gang«) insgesamt acht Wochen lang auf Platz eins, Falcos »Kommissar« drei und »Ich will Spaß« von Markus immerhin noch zwei Wochen lang.¹⁴⁰ Bei den Langspielplatten waren es »Dolce Vita« (»Spider Murphy Gang«) und »85555« (»Spliff«), die sich acht beziehungsweise drei Wochen an der Spitze hielten. Im gleichen Jahr zeigten sich allerdings auch deutschspra-

135 Ebd.

136 ... und was der Plan dazu sagt. Ein Interview mit dem Plan, nicht nur über das Plattenmachen, von Geri-Reig-Kenner Ludwig Sigurt Dankwart, in: SoundS 1980, H. 7, S. 33–34.

137 Michael O. R. Kröher, Hans-A-Plast. Wir sind Musiker und keine Müllwerker!, in: SoundS 1981, H. 5, S. 26–28, hier: S. 28.

138 Jutta Lieb, »Schallplatte/CD«, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Grundwissen Medien, München 1994, S. 275–295, insb. S. 283; vgl. Schallplatten: Nichts läuft mehr so richtig, in: Der SPIEGEL, 19.12.1983, S. 133–134.

139 Poll '81, in: SoundS 1982, H. 2, S. 10–11. Bei den Bands waren es (in dieser Reihenfolge) »D. A. F.«, »Ideal«, »Palais Schaumburg«, »Fehlfarben«, »Der Plan«, »Kraftwerk«, »Abwärts«, »Einstürzende Neubauten«, »Wirtschaftswunder« und »KFC« – in der Kategorie »Newcomer national« tauchten außerdem »Nichts«, »Krupps«, Andreas Dorau, »Trio«, »Malaria!«, »Liaisons Dangereuses«, »Östro 430« und »Grauzone« auf.

140 Liste der Nummer-eins-Hits in Deutschland (1982), URL: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_\(1982\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_(1982))> [15.5.2012].

chige Interpreten sehr erfolgreich, die mit der Neuen Deutschen Welle gar nichts zu tun hatten, darunter die Grand-Prix-Siegerin Nicole mit »Ein bisschen Frieden« und die Kölsch-Rocker »BAP« mit »Für usszeszchnigge!« In den Jahressinglecharts 1982 tauchten außer den bereits genannten noch einige weitere NDW-Gruppen auf: »Trio« (»Da da da«, Rang 4), Joachim Witt (»Goldener Reiter«, Rang 9), Hubert Kah (»Rosemarie«, Rang 12), »Grauzone« (»Eisbär«, Rang 16), »Extrabreit« (»Hurra, Hurra die Schule brennt«, Rang 30), »UKW« (»Sommersprossen«, Rang 32) und »Rheingold« (»Dreiklangsdimensionen«, Rang 44).¹⁴¹ 1983 standen Nena (»99 Luftballons«), »DÖF« (»Codo der Dritte«), Peter Schilling (»Major Tom«) und »Geier Sturzflug« (»Bruttosozialprodukt«) zeitweise auf Platz eins. Mit Ausnahme von Nena waren sie allerdings alle bereits 1984 wieder von den Spitzenrängen verschwunden.¹⁴²

Dass die Neue Deutsche Welle die Mitte der Gesellschaft erreicht hatte, ließ sich nicht zuletzt daran ablesen, dass das Jugendamt der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau im Frühjahr 1983 ein Seminar zum Thema »Rock 'n' Roll und Neue Deutsche Welle« anbot; für die Teilnahme konnten sich Angestellte des Öffentlichen Diensts Bildungsurlaub nehmen – was von der Frankfurter Allgemeinen Zeitung allerdings als »besonders krasse[r] Fehlgriff« bezeichnet wurde.¹⁴³ 1982 verzeichnete gar die GEMA leicht steigende Lizenzentnahmen im Bereich der deutschsprachigen Musik: Die Einnahmen aus deren Export stiegen von 36,4 Millionen DM im Jahr 1981 auf 40,6 Millionen DM im Folgejahr, während die Zahlungen für den Import fremdsprachiger Musik geringfügig auf 133,6 Millionen DM zurückgingen – eine Entwicklung, die die GEMA selbst auf das Konto der Neuen Deutschen Welle verbuchte.¹⁴⁴

Die internationale Wirkung der Neuen Deutschen Welle hielt sich indes in Grenzen. Zwar ließ sich Nena mit einer englischen Version von »99 Luftballons« auch in den USA vermarkten¹⁴⁵, die meisten Gruppen wurden jedoch nicht über die Grenzen des deutschsprachigen Raums hinaus bekannt. Eine Ausnahme von der Regel bildeten die »Einstürzenden Neubauten«, von denen die Frankfurter Allgemeine Zeitung berichtete: »Was die Kölner Avantgarde-Rockgruppe Can für die sechziger Jahre und die High-Tech-Tüftler Kraftwerk für die siebziger Jahre waren, das waren die Neubauten für die achtziger Jahre: einfach zehn Jahre weiter und die einzige deutsche Band mit internationaler Wirkung.«¹⁴⁶

Nach 1983 ließ das Interesse an der Neuen Deutschen Welle massiv nach. Zwar verzeichneten Interpreten wie »BAP« und Herbert Grönemeyer große Erfolge, von einer »Bewegung« konnte indes nicht mehr die Rede sein. Die Musikindustrie jedenfalls, kommentierte Hollow Skai, habe »aus dem Schicksal der NDW nur eins gelernt: Wie man eine Jugendbewegung bis zum Exitus auspressen kann.«¹⁴⁷

Die Zeitschrift SoundS hatte bereits im Herbst 1981 einen Abgesang auf die Neue Deutsche Welle angestimmt und veröffentlichte einen augenzwinkernden Nachruf auf alles, was SoundS selbst einst gepriesen hatte:

»Im Olympiastadion München, im Frankfurter Waldstadion, im Düsseldorfer Rheinstadion, im Volksparkstadion Hamburg und im Olympiastadion Berlin finden Ende September konzertante

141 Ebd.

142 URL: <[http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_\(1984\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Nummer-eins-Hits_in_Deutschland_(1984))> [15.5.2012].

143 Rock&Roll und Sex im Bildungsurlaub, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 26.4.1983, S. 11.

144 Deutsche Musik ein wenig beliebter im Ausland, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.7.1982, S. 12.

145 Vgl. Thomas Garms, Nena auf Tournee. Die Wirmis der Welt und Alltags-Bammel, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6.4.1984, S. 27.

146 Detlev Reinert, Langsamer Vulkantanz. Die deutsche Popgruppe »Einstürzende Neubauten« auf Tournee, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 23.9.1989, S. 29.

147 Skai, Alles nur geträumt, S. 236.

Gottesdienste zur Rettung der Neuen Deutschen Welle statt. Unter gemeinsamer Leitung von Holger Hiller, Pyrolator und Frieder Butzmann tritt die Big-Band der NDW in der Besetzung Malaria (Saxofon), Der Plan (Synthesizer), Palais Schaumburg (Waldhörner), Abwärts (Rhythmusgitarren), Buttocks (Rhythmusboxen), Krupps und Einstürzende Neubauten (Stahlschlacht) und Nachdenkliche Wehrpflichtige (A Capella) auf. Die Liturgie wurde geschrieben von Blixa Bargeld und Peter Hein. Die Predigt zum Thema: Welche Lehren können wir für die NDW aus dem Musikgeschmack Stalins ziehen – hält D. Diederichsen. [...] Als Preise winken goldene Flexidiscs von Xao Seffcheque ›Wir sind die Hippies von morgen‹ und A. Hilsberg ›Wir sind die Geldschweine von heute‹. Die Feldgottesdienste werden über Satelliten in allen Punk-Exklaven empfangen werden können.«¹⁴⁸

Etwas profaner formulierte es Moritz R. (›Der Plan‹): »Die Neue Deutsche Welle musste sich als solche hinstellen, um überhaupt durchzubringen. Jetzt hat jedes Medium darüber berichtet und es ist uninteressant geworden. [...] Ich bin für die Veranstaltung eines Abschlussballes der neuen deutschen Welle.«¹⁴⁹ Im Juli 1982 riefen Gröfaz (Alfred Hilsberg) und Goldman (Jäki Eldorado) zum »Generalstreik« gegen die Neue Deutsche Welle auf:

»Boykottiere Plattenläden, in denen NDW-Produkte verkauft werden, z. B. durch Versperren des Eingangs (Herumstehen[de] Gruppen, durch Mopeds, Fahrräder)! Blockiert alle Kopfhörer! Redet sehr laut, wenn NDW-Platten aufgelegt werden! Kennzeichnet NDW-verseuchte Läden nächtens durch Schriftzüge wie ›Vorsicht Neue Welle!‹! [...] Bastelt subversive Aufkleber mit Sprüchen wie ›Ideal – Illegal – Scheißegal! Säubere deine Schallplatten-Sammlung von NDW-Platten! Überzeuge deinen Freund/deine Freundin, das gleiche gute Werk zu tun!«¹⁵⁰

In das gleiche Horn stieß die Frankfurter Allgemeine Zeitung, die im März 1983 schrieb, zwar hätten viele das »Rauschen« der NDW noch

»lautstark in den Ohren, doch [sei] die Macht ihrer Bewegung, ihre kulturelle Sogwirkung [...] dahin. [...] Der alte deutsche Schlager erblüht derweil in Neuer Deutscher Peinlichkeit (Andreas Dobrau, Markus, Nena und andere), deutscher Mainstream-Rock hat sich wieder einmal etabliert (Ideal oder Spliff), während Experimente wie eh und je von ›Randgruppen‹ (›Kowalski‹, ›Zatopek‹, ›Ja Ja Ja‹ und ›Quick Culture‹) gepflegt werden.«

Insgesamt, so das Fazit, sei die Neue Deutsche Welle »zum Tummelplatz von Phrasen, vorgestanzten Gags und Belanglosigkeiten verflacht«.¹⁵¹ So verschwand die Neue Deutsche Welle etwa 1984 ebenso schnell von der Bildfläche, wie sie aufgetaucht war. Im kollektiven Gedächtnis der Bundesdeutschen hat sie sich allerdings einen festen Platz erobert. Sie steht für die Zeit um die »geistig-moralische Wende«, auch wenn sie zeitgleich mit der sozial-liberalen Koalition schon auf ihr Ende zugesteuert war.

VIII. SCHLUSS: DIE »GEPRELLTE GENERATION«

In ihrem Buch über die Geschichte der Bundesrepublik und Westeuropas »nach dem Boom« stellen Anselm Doering-Manteuffel und Lutz Raphael fest, dass es – unabhängig vom »Geschnatter« über die Postmoderne in »Medien und Akademikerkreisen«¹⁵² – einen strukturellen Bruch zwischen der Nachkriegszeit einschließlich der 1970er Jahre und den darauffolgenden Dekaden gab. Als charakteristisch für diesen Bruch benennen sie die Entwicklung des internationalen Finanzkapitalismus, die deutliche Abnahme individueller und gesellschaftlicher Planungssicherheit, das Aufkommen einer weit über konjunk-

148 Gröfaz [Alfred Hilsberg]/Goldman [Jäki Eldorado], Falsche Freunde gibt es überall. Diskurs über Kriegsschauplätze 81, in: SoundS 1981, H. 9, S. 24–25, hier: S. 25.

149 Zit. nach: Alfred Hilsberg, Der Plan, in: SoundS 1981, H. 11, S. 28–31, hier: S. 30.

150 Gröfaz und Goldman, bekannt von Funk und Fernsehen, rufen zum Generalstreik gegen die ›Neue Deutsche Welle‹ (auch NDW genannt) auf!, in: SoundS 1982, H. 7, S. 44–45.

151 Kemper, Wo geht's lank?.

152 Doering-Manteuffel/Raphael, Nach dem Boom, S. 90.

turelle Zyklen hinaus strukturell bedingten Arbeitslosigkeit sowie die allgemeine Beschleunigung der Arbeitswelt, die unter anderem auf die Einführung von Computern und die stetig schrumpfende Halbwertszeit von Wissen zurückzuführen sei. Grundsätzlich träfen die langfristigen Veränderungen die Industrienationen in ihrer Gesamtheit, doch habe der Strukturbruch die Generation derer, die 1990 etwa 30 Jahre alt waren und die Raphael und Doering-Manteuffel in Anlehnung an Helmut Klages als »geprellte Generation«¹⁵³ bezeichnen, besonders hart getroffen. Die Eltern dieser Alterskohorte (genauer: die Väter) arbeiteten noch vom Eintritt in das Erwerbsleben bis zum Eintritt ins Rentenalter an ein und demselben Arbeitsplatz in der Industrie oder im Büro und lebten ihr Leben in einem »Dreieck von Fabrik, Familie, Feierabend«, das Klages selbst zwar despektierlich als »Daseinskargheit« bezeichnete, welches aber dennoch ein Maximum an Wohlstand und Planungssicherheit versprach.¹⁵⁴ Gestört wurde dieses Szenario allenfalls durch vorübergehende Konjunkturschwächen. Ansonsten gab es im Leben dieser Eltern einen etwa 20 Jahre währenden Zeitabschnitt, in dem Kinder aufgezogen wurden, gefolgt von einem ähnlich langen Zeitabschnitt, in dem dafür gesorgt wurde, dass die Kinder es »einmal besser haben« würden. Die Generation der um 1960 Geborenen hingegen sah sich damit konfrontiert, dass es eine solche Planungssicherheit nicht mehr gab, dass sie vielmehr dauerhaft mit dem Risiko der Arbeitslosigkeit leben, den Arbeitsplatz vielfach wechseln und letztlich auch um eine sichere Rente bangen mussten. Eine »lange Gegenwart«, wie sie das Leben der Eltern maßgeblich geprägt hatte, kannte diese Generation nicht mehr.¹⁵⁵ Kompensationsstrategien konnten die Rückkehr zur alten oder der Aufbruch in eine neue Religiosität sein, eine Flucht in virtuelle Welten oder das Eintauchen in eine Jugendkultur, die sich dem vorherrschenden Lebensmuster entzog beziehungsweise widersetzte.

Ähnliche Einschätzungen finden sich auch in anderen Darstellungen: Die 1970er Jahre werden für gewöhnlich als diejenige Dekade beschrieben, in der der Aufschwung zu Ende ging, Energie teurer wurde und soziale Sicherungssysteme erstmals an ihre tatsächlichen oder vermeintlichen Leistungsgrenzen stießen. Frank Bösch hat so zuletzt in einem programmatischen Aufsatz über das Jahr 1979 argumentiert, in dem sich die Krise deutlicher verdichtete als in dem häufig als Höhepunkt der Krise identifizierten Jahr 1973. 1979 wurde der Schah von Persien gestürzt, die Sowjetunion marschierte in Afghanistan ein und Margaret Thatcher wurde zur Premierministerin Großbritanniens gewählt – eine Wahl, die eine Deregulierung der Londoner Finanzmärkte bei gleichzeitiger Kürzung staatlicher Sozialleistungen zur Folge hatte. Die Ablösung der Regierung Carter durch Ronald Reagan (1980) und der Regierung Schmidt durch Helmut Kohl (1982) standen unter ähnlichen Vorzeichen.

Tatsächlich weisen die Themen der Neuen Deutschen Welle erstaunliche Übereinstimmungen mit dem Szenario auf, das Helmut Kohl am 13. Oktober 1982, dem Tag seines Amtsantritts als Bundeskanzler, so zeichnete: »Es besteht eine tiefe Unsicherheit, gespeist aus Angst und Ratlosigkeit, Angst vor wirtschaftlichem Niedergang, Sorge um den Arbeitsplatz, Angst vor Umweltzerstörung, vor Rüstungswettlauf, Angst vieler junger Menschen vor ihrer Zukunft.«¹⁵⁶ Viele junge Menschen bekämpften die genannten Ängste – die, wohl gemerkt, nicht mit Kohls Amtsantritt aufkamen, sondern auf die Kohl zu reagieren hatte –, indem sie sie musikalisch verarbeiteten.

153 Vgl. ebd., S. 51; sowie *Helmut Klages*, Wertedynamik. Über die Wandelbarkeit des Selbstverständlichen, Zürich 1988. Den Begriff der »geprellten Generation« verwandte Bourdieu sinngemäß in »Die feinen Unterschiede« als Titel eines Unterkapitels. Vgl. *Pierre Bourdieu*, La distinction. Critique sociale du jugement, Paris 1979 (Une génération abusée, S. 159–166).

154 *Doering-Manteuffel/Raphael*, Nach dem Boom, S. 103.

155 Ebd.

156 *Helmut Kohl*, Reden 1982–1984, Bonn 1984, S. 14, hier zit. nach: *Wirsching*, Abschied vom Provisorium, S. 32.

Blickt man mit dem Abstand von zwei Dekaden auf die ›alte‹ Bundesrepublik zurück, so läuft man unwillkürlich Gefahr, diese 1980er Jahre, die Andreas Wirsching die Zeit des »Abschieds vom Provisorium« genannt hat, als Vorgeschichte der deutsch-deutschen Vereinigung zu deuten.¹⁵⁷ Kaum etwas aber wäre weniger geeignet, eine solche Deutung – die Wirsching selbst dezidiert ablehnt – zu belegen, als die Neue Deutsche Welle. Nichts hatte diese weniger auf dem Schirm als eine Vereinigung der beiden deutschen Staaten oder ein friedliches Ende des Kalten Kriegs. Mit dem nämlich hatte sie sich ebenso arrangiert wie mit der DDR, die sie weder als Feind noch als Hinterland linker Utopie betrachtete, sondern als eine Landschaft aus Beton, die frappierende Ähnlichkeit mit den Industrielandschaften im Westen aufwies und der sich zumindest Teile der Neuen Deutschen Welle mimetisch anglichen.

Ein Blick auf die Geburtsdaten der Protagonisten zeigt, dass diese den Geburtsjahrgängen zwischen 1955 und 1960 angehörten, 1980 etwa 25 bis 30 Jahre alt waren und damit exakt die von Doering-Manteuffel und Raphael als »geprellte Generation« beschriebene Alterskohorte repräsentieren.¹⁵⁸ Einige von ihnen hatten eine abgeschlossene Ausbildung, einige hatten ein Studium entweder abgebrochen oder auch beendet, die meisten aber – mit Ausnahme von Peter Hein, der seinem Arbeitgeber Rank Xerox treu blieb – arbeiteten unter gänzlich anderen Bedingungen als die Generation ihrer Eltern. Arbeitslosigkeit war für sie kein Schicksalsschlag, sondern fester Bestandteil von Erfahrungswelt und Erwartungshorizont. Statt von Lebensgefährten sprachen sie von Lebensabschnittsgefährten. Reisen in ferne Länder – die in der Darstellung von Doering-Manteuffel und Raphael als ein Markt beschrieben werden, der trotz der Krise kontinuierlich wuchs – waren nicht nur selbstverständlich geworden, sie wurden schon wieder als langweilig beschrieben (»Monotonie in der Südsee«). Allein das Konsumverhalten erwies sich in der Zeit des Bruchs als ein von erstaunlicher Kontinuität geprägtes Feld, und nichts lag der Neuen Deutschen Welle ferner als Konsumverweigerung (wenngleich es ursprünglich ein Element der Selbststilisierung gewesen war, Musik über kleine Labels zu vermarkten und das Treiben der Großen unter den Generalverdacht der Kommerzialisierung zu stellen). Lutz Raphaels und Anselm Doering-Manteuffels These, der zufolge die »Kritik an der omnipräsenten Kommerzialisierung [...] zum immer schnelleren Wechsel (sub)kultureller Stile insbesondere in der Jugendkultur« führte und diese »den Gestus radikaler Konsumkritik in den Zyklus der Moden konsumwilliger Lebensstile« integrierte, gilt mit Sicherheit zumindest für Teile der Neuen Deutschen Welle.¹⁵⁹ So betrachtet bilden die Biografien der Personen, von denen dieser Text handelt, den Übergang von der Prosperität in die Strukturkrise so genau ab, dass man geradezu von einer Selbstähnlichkeit der musikalischen Bewegung mit ihren historischen Bedingungen sprechen kann.

Wenn Raphael und Doering-Manteuffel 2010 behaupteten, für die »geprellte Generation« sei es leichter gewesen, eine Zukunft zu erträumen, als sie planvoll zu entwerfen, bestätigten sie wörtlich, was Peter Hein bereits 1979 in dem Stück »Paul ist tot« besungen hatte: »Was ich haben will, das krieg ich nicht./Und was ich kriegen kann, das gefällt mir nicht./Ich will nicht was ich seh/Ich will was ich erträume.«¹⁶⁰ Weder Arbeit noch Konsum oder gar eine Kleinfamilie konnten den eklatanten Mangel an Begeisterung für eine Lebenswelt kompensieren, die diesseits und jenseits der Mauer als grau beschrieben wurde. Was an dieser Haltung am Ende jugendlicher Protest oder gelangweilte Attitüde war – wie es in den Feuilletons oft kolportiert wurde – sei dahingestellt. In jedem Fall traf die Neue Deutsche Welle zwischen 1979 und 1983 einen Ton, der nicht nur die Gestimmtheit der Musiker wiedergab, sondern die Gestimmtheit einer ganzen Gesellschaft.

157 Vgl. *Wirsching*, Abschied vom Provisorium, S. 695.

158 Vgl. *Teipel*, Verschwende deine Jugend, S. 365–369.

159 *Doering-Manteuffel/Raphael*, Nach dem Boom, S. 124f.

160 Ebd., S. 103.