

Delirium und Klarsicht

Vorwort zur deutschen Ausgabe von Klaus Walter.

„Gang Of Four scheint ja im Moment die wichtigste Band des Universums zu sein. Was mich stört an den ganzen Bands, die jetzt so klingen wie Gang Of Four: dass man völlig vergisst, warum diese Musik so klang, wie sie klang. Der Sound wird ganz gut nachempfunden, nur dass das Marxisten waren, Kid-Marxisten, die überlegt haben, wie man die Widersprüchlichkeit des Bestehenden in eine Form gießt, das fällt völlig unter den Tisch. Als ich das als Jugendlicher gehört habe, da habe ich nicht alles verstanden, teilweise bis heute nicht, aber da war was in dieser Haltung, das war halt mehr als nur ein Style.“

Ted Gaier von den Goldenen Zitronen im Frühjahr 2006

Für Deutsche gibt es viele Gründe, auf England neidisch zu sein. Auf die Engländer mit ihrem Pop, ihrem Punk, ihrem Postpunk. Auf eine Popkultur, die Bücher wie dieses hervorbringt. Auf eine Band wie Orange Juice, deren größter Hit diesem Buch seinen Titel gab. Dabei sind Orange Juice gar keine Engländer, sondern Schotten. Ihre Schallplattenfirma hieß Postcard, wie romantisch. Im Untertitel: The Sound of Young Scotland. Der Slogan war Diebstahl und Verneigung zugleich. Die Soulfabrik Motown warb mit der Behauptung: The Sound of Young America. Wie Techno in den Achtzigerjahren ist Motown in den Sechzigern ein Produkt der Ford-Stadt Detroit. Simon Reynolds hat an anderer Stelle kluge Texte geschrieben über die Binnenbeziehungen der Detroit-Sounds, aber zurück zu Orange Juice. Auch die Schotten haben ihre Motown-Connection geknüpft: „(Just Like The Four Tops) I Can’t Help Myself“, ihre Verbeugung vor der operettenhaftesten aller Motown-Gesangsgruppen, ist neben „Rip It Up (And Start Again)“ der andere große Orange-Juice-Hit der Postpunkära.

Orangensaft. Was für ein Bandname. Kein Bourbon, kein Scotch, kein Bier. Dazu trugen sie kurze Hosen, Pullunder und Ponyfransen: „I wear my fringe like Roger McGuinn’s“, singt Edwyn Collins („Ich trag meinen Pony wie Roger McGuinn“). *Wimps* eben. Die herabsetzende Bezeichnung *wimp* für weiche, schwächliche, unmännliche Typen – im Deutschen würde man sie Weicheier nennen – wird in den frühen Achtzigern von britischen Popleuten umcodiert. Schottische Bands

wie Aztec Camera, Josef K oder Orange Juice tragen die Bezeichnung *wimp* mit Stolz. In einer Rocklandschaft, in der hypervirile Modelle wie Bruce Springsteen, Mick Jagger oder David Lee Roth den Ton und den Look angeben, ist die ostentative Abrüstung der Männlichkeit, die freiwillige *Verwimpung*, ein geschlechterpolitisches Manöver. Und geschlechterpolitisch wurden die Karten um die Jahrzehntwende von den Siebzigern zu den Achtzigern so gründlich neu gemischt wie in keiner anderen Epoche der Popmusik. Postpunk war mehr als die schlichte Negation von Cock-Rock. Was zwischen 1978 und 1984 passierte, hat die feministisch geprägte Gruppe Au-Pairs zu einem Albumtitel verdichtet, der auch als Leitmotiv dieses Buches gelten könnte: *Playing With A Different Sex*.

Die Auswirkungen der von Postpunk ausgelösten geschlechter- und stilpolitischen Erschütterungen lassen sich in den Achtzigern bis an die Spitze der Charts nachverfolgen. Nie zuvor – und auch danach nie wieder – gab es derart viele Hits von Acts, die so offensichtlich von der heterosexuellen Norm abwichen: Soft Cell, Bronski Beat, Frankie Goes To Hollywood, Culture Club, Wham!, Marilyn ... und selbst Heterojungs wie die Gebrüder Kemp kamen mit Spandau Ballet daher, als wollten sie beim Maskenball der Friseurinnung auftreten.

Einen Hit aus dieser kurzen Blütezeit des Massenpop hat Simon Reynolds zum Titel seiner Postpunkchronik gemacht. Als „Rip It Up (And Start Again)“ im Sommer 1982 in die Charts einstieg, konnte man für einen Moment glauben, dass alles möglich ist. Wenn diese kauzigen Weicheier mit ihren kurzen Hosen und dem schweren Schottenakzent, wenn diese *queer folks*, diese komischen Vögel mit ihrem handwerklich bescheidenen aber einfallsreich souligen Versuch, den Groove von Chic mit der coolen Attitüde von Velvet Underground zu versöhnen – wenn es also tatsächlich Orange Juice in die Top 10 schafften, dann musste eigentlich alles gehen. Ging dann aber doch nicht. Rip it up and start again – zerreißen und neu anfangen, das entspricht einer spezifisch britischen Vorstellung von (Post-)Punk: Es enthält die Aufforderung zum Selbermachen, aber auch die Absage an bewährte Formeln. Damit argumentiert Reynolds gegen die vor allem in den USA verbreitete Rezeption von Punk als überfälliger Frischzellenkur des Rock 'n' Roll. In dieser Version der Geschichte, für die sich in Deutschland Männer wie Wolfgang Doebeling oder Jörg Gülden starkgemacht haben, ist Punk das reinigende Gewitter, das dem Rock Flausen wie Prog, Art, Fantasy und Fusion ausgetrieben hat. Nach dieser Lesart sind The Clash die Fortsetzung der Rolling Stones mit leicht veränderter Mannschaftsaufstellung, die Buzzcocks die neuen Kinks, The Jam die neuen Who und so weiter. Eine Generation später sind Oasis die neuen Beatlestones und Blur die noch neueren Kinks.

Gegen die rockistisch wertkonservative Auffassung von Kontinuität betont Reynolds den Bruch, den Neuanfang, den Remix als ästhetische Matrix im Augenblick seiner technischen Machbarkeit. Folglich sind eben nicht „White Riot“ und „God Save The Queen“ die wichtigsten Singles des Punkjahrs 1977, sondern „Trans Europe Express“ und „I Feel Love“. Der Electro-Pop von Kraft-

werk und der für die Afroamerikanerin Donna Summer produzierte Synthesizer-Disco-Track des weißen Südtirolers (und Neffen von Luis Trenker) Giorgio Moroder öffnen Fenster – nach Europa und in die Zukunft, auch die amerikanische. „Trans Europe Express“ sollte Afrika Bambaataa als Steinbruch für die Zukunft von HipHop und Electro dienen. Postpunk erbringt den nachträglichen Beweis, dass Punk und Disco keine antagonistischen Strömungen waren, sondern – im Idealfall – Verbündete gegen die heteronormative Rockorthodoxie mit ihren Authentizitätsmythen.

Und dann war da noch die Mutter aller Remixe: Wer im England der Sechziger- und Siebzigerjahre aufwuchs – Reynolds wurde 1963 in London geboren –, kam an Reggae und Dub nicht vorbei, wurde soundimprägniert und geschult im Wissen darum, dass Musik nicht endgültig ist. Die nächste Version wartet immer schon auf der Rückseite der Single. So gesehen ist Postpunk aus UK im Gegensatz zu Postpunk Marke BRD auch die Fortsetzung der „Punky Reggae Party“, die Bob Marley besang. In England ist Punk untrennbar mit der Soundsystemkultur der Einwanderer aus der Karibik verbunden. Dub ist dort weniger ein Musikstil als *Way of Music* im Sinne von *Way of Life*, eine Soundmatrix, die so unterschiedlichen Bands wie The Clash, Scritti Politti, The Slits, Gang Of Four, Public Image Ltd., Raincoats und vielen anderen eingeschrieben ist. Vom Ska-Revival 1980 ganz zu schweigen, als The Specials, The Beat und Madness explizit den jamaikanischen Sound der Sechziger mit dem englischen Punk kreuzten.

Was Soundmatrix bedeutet, *beschreibt* Reynolds am Beispiel von The Pop Group. Sie hatten Reggae eingeatmet wie die Luft von Bristol und, so Reynolds: „The Pop Group reicherten den Mix außerdem mit deliriösem Dub an.“ Dub und Mix sind zentrale Begriffe im Postpunk, und sie sind Signifikanten des postkolonialen Großbritanniens. Vor allem in den Großstädten profitiert Postpunk von der kolonialen Vergangenheit des Vereinigten Königreichs, von Einwanderern aus Asien, Afrika und der Karibik. Der Mix von Fun Boy Three, Rip Rig & Panic, Pigbag und, ja, auch Culture Club dieser Ära ist der Mix einer gemischten Gesellschaft. Was nicht heißt, dass diese Mischung so konfliktfrei funktioniert wie im Bilderbuch des grünen Multikulturdezenten der Neunzigerjahre. Die postkoloniale Gemengelage mit all ihren Weiterungen hat Reynolds verinnerlicht, davon zeugt auch *Energy Flash*, sein Buch über die Technokultur.

In der gemischten Gesellschaft der Vereinigten Staaten von Amerika funktionieren die Hautfarbenbarrieren anders als in Großbritannien. Dort ist das Radio bis heute segregiert, die *Race Music* der Fünfziger heißt heute *Urban* – schwarze Musik eben. Postpunk fand, abgesehen von lokalen Inseln wie Akron, Ohio, nur in den Küstenexklaven New York und – mit Einschränkungen – San Francisco und Los Angeles statt. Eine schwarze Band wie die Bad Brains aus Washington, D. C., die Punk und Reggae verbindet, stand und steht allein auf weiter Flur. Die No-New-York-No-Wave-Bewegung kommt europäisch-exter-

ritorial daher, so unamerikanisch wie manche Viertel New Yorks zu Postpunkzeiten. Ein ganz anderer Mix.

Und Deutschland? Vietnamesen wurden im Punk der DDR nicht aktenkundig. Ansonsten war das ja ein relativ ausländerfreies Land, ein Zustand, nach dem sich viele Bewohner der neuen Bundesländer bis heute sehnen. Auch in der BRD war Postpunk eine fast urdeutsche Angelegenheit, lediglich zwei Migrantensöhne wurden auffällig: Gabi Delgado-Lopez und Angelo Galizia, der singende Pizzabäcker (angeblich) an der Spitze von The Wirtschaftswunder aus Limburg. Ausgerechnet in der erzkatholischen Domstadt in der rheinpfälzischen Provinz gedeiht eine lebendige Szene, die Limburger Schule, ein gutes Jahrzehnt vor der Hamburger. Angelo Galizia spielt mit dem Pizzabäckerstereotyp und sprechsingt jenes Kauderwelsch, das rauskommt, wenn Deutsche scherzhaft versuchen, Italiener nachzuahmen, die Deutsch radebrechen. „Aberrr ’errr Kommissarr, sie warr dok nurrr eine kleine ’ippiemädken ...“

Die Konfrontation zwischen Hippies und Punks und ihren jeweiligen journalistischen und politischen Repräsentanten folgte in der Bundesrepublik Deutschland einer anderen Logik als in Großbritannien oder den USA. Von den Frontverläufen in der DDR – noch mal ganz anders – muss ich hier mangels eigener Kenntnisse schweigen. Wie in Westberlin halten die späten Hippies auch in vielen westdeutschen Großstädten noch bis in die späten Siebziger ihre subkulturelle Hegemonie. Sie kontrollieren die Club- und Veranstaltungsszene, ihre Logistik und Infrastruktur sind meist in enger Vernetzung mit universitären Szenen organisch gewachsen. Das heißt auch: Politisch verorten sich diese Hippies diffus links, ohne deswegen als politische Aktivisten aufzutreten. Es handelt sich eher um ein gewohnheitsmäßiges, gefühltes Linkssein, das durch die Erschütterungen des Deutschen Herbsts 1977 weiter an Orientierung und Substanz verliert.

Auf diese politisch wie ästhetisch lethargische, konturenlose Späthippieszene trifft nun das Gerücht von einer scharfen, harten, gewalttätigen neuen Musik namens Punk. Deren Protagonisten ernähren sich vom Hass, und nichts auf der Welt hassen sie mehr als langweilige alte Hippiefürze. Fotos von kahl rasierten Schädeln, Rasierklingen und ein Hakenkreuz am Arm der halb nackten Siouxsie in SM-Staffage tun ihr Übriges. Schnell ist den „Hippies in Control“ klar: Punk ist rechts, oder Punk = Nazi. Dieser Aberglaube oder zumindest der Verdacht prägt bis in die frühen Achtziger die BRD-Debatten um die neue Subkultur. Davon kann der zweite markante Migrant des deutschen (Post-)Punk mehrere Lieder singen. Als Sänger der Deutsch-Amerikanischen Freundschaft (DAF) aus Düsseldorf ist Gabi Delgado-Lopez mitverantwortlich für zwei große Missverständnisse der deutsch-deutschen (Post-)Punkgeschichte: „Kebabträume“ und „Der Mussolini“. „Kebabträume“ ist eine Art Wanderpokal der Düsseldorfer Szene. Ursprünglich aufgenommen von der Band Mittagspause, der Delgado-Lopez wie auch der spätere Fehlfarben-Sänger Peter Hein angehörten, taucht der Song unter dem Namen „Militürk“ auf

dem Fehlfarben-Hitalbum *Monarchie und Alltag* auf, als Texter bekommt ein gewisser Delgado-Lopez einen Urhebervermerk-Seitenhieb. Schließlich nehmen DAF das Stück als Single auf: „Kebabträume in der Mauerstadt, Türk-Kültür hinter Stacheldraht, in jeder Imbissstube ein Spion“, bellt Delgado-Lopez mehr, als dass er singt, dazu scheppert monoton ein Electro-Rhythmus in Lo-Fi. Der Text spielt mit einem ganz entzückenden deutsch-deutschen Albtraum: mit der Übernahme der DDR durch die Türken. „Im ZK Agent aus Türkei, Deutschland, Deutschland, alles ist vorbei. Wir sind die Türken von morgen.“ Das trifft ins deutsch-deutsche Gemüt der Zeit. 1980 ist der Fall der Mauer so weit weg wie der Halbmond über Istanbul. Die beiden Deutschlands sind in einer scheinbar unauflöslichen Hassliebe der politischen Systeme miteinander verstrickt. Größer als die Angst vor dem Kommunismus ist bei vielen BRD-Deutschen die Angst vor einer schleichenden Invasion der Türken, und hier wird sie auf die absurde Spitze getrieben: Jetzt nehmen die uns auch noch die DDR weg! Die Früchte der staatlichen Erziehung von DDR-Deutschen zur internationalen Solidarität kann man seit dem Anschluss der Ostgebiete an die BRD begutachten. Heute gilt die Formel: Je weniger Nichtdeutsche in einer Region leben, desto größer der Hass auf Ausländer und alle, die nicht urdeutsch aussehen. Rassistische und homophobe Ressentiments sind Gabi Delgado-Lopez, dem schwulen Sohn spanischer Eltern in Düsseldorf, nicht unbekannt. Als er sich im Zuge von Punk in einen Ledermann mit Skinfrisur verwandelt, lernt er die Ressentiments in den muffigen Milieus der ökologisch-friedensbewegten Hippielinken der ausgehenden Siebziger kennen: Die halten einen wie ihn für einen Nazi. In diese auf sehr deutsche Art komplizierte Konstellation platzt 1981 die Leverkusener Band OHL – der Name steht für Oberste Heeresleitung. Die Oi!-Punk-Band mit dem Landser-Image reißt sich den Delgado-Lopez-Song unter den Nagel und betont gegen die Intention seiner Urheber die Angst der Deutschen vor Überfremdung. Unter dem Titel „Wir sind die Türken von morgen“ bieten OHL ihre Version bis heute zum Kauf an, file under „Unangepasste Deutschpunkgeschichte von 1981“. Damit sind OHL Pioniere der heute gängigen Praxis von Rechten und Neonazis, die linke oder hybride Slogans, Parolen, Dresscodes – also Kulturtechniken jeder Art – kooptieren und für ihre Zwecke vereindeutigen (oder eindeutschen).

Noch mehr kuriose Missverständnisse und Verwerfungen löst der größte DAF-Hit aus: „Der Mussolini“ erreicht 1981 auch das Massenpublikum der Neuen Deutschen Welle, darunter viele, die zum ersten Mal mit dem Phänomen DAF konfrontiert sind. „Der Mussolini“ schießt quasi über seinen angestammten Kontext hinaus. Zu einem körperbetonten Sequenzer-Work-out gibt Gabi den SM-Exerzierlehrer. Prompt weckt der Imperativ des Refrains „Tanz den Mussolini, tanz den Adolf Hitler“ die pawlowschen Hunde aus ihrem leichten Schlaf. Der reflexartig formulierte Faschismusverdacht trifft zu dieser von weichem Wasser aufgeweichten Zeit alles, was Härte, Kontur, Schärfe, Diskurs und Konfrontation im Schilde führt und vor allem: im Körper. Der Brite Simon

Reynolds versteht die Deutsch-Amerikanische Freundschaft besser als viele ihrer Landsleute und sieht „erotische Renegaten in der Tradition von Genet, de Sade und Bataille“ am Werk. In Deutschland hält sich der Nazivorwurf auch in den halb gebildeten rot-grünen Milieus und erlebt Anfang der Neunziger ein groteskes Revival in der *Lindenstraße*.

Dort wird der pubertierende Klaus Beimer von seinem Altnazi-Großonkel Franz in einen Jungnazi verhext. Damit auch das popahnungslose Publikum versteht, was mit dem armen Klaus los ist, dröhnen aus dem Kinderzimmer nicht Störkraft, nicht Endsieg, auch nicht OHL oder wenigstens die Böhsen Onkelz. Nein, der kleine Klaus nazifiziert sich zu einem zehn Jahre alten *Electronic Body Music*-Track von zwei Düsseldorfer Lederschwulen mit Kunstambitionen. Hübsche Vorstellung, ein Naziaufmarsch zur Deutsch-Amerikanischen Freundschaft. Wir sind die SA von morgen? Dabei ist „Der Mussolini“ 1991 nicht mal mehr als Soundtrack zu ungeschütztem Analsex und Rudelbumsen gefragt.

Am Beispiel von DAF weist Reynolds auf die Rezeptionsfallen, Missverständnisse und Widersprüche hin, mit denen Postpunk bis heute zu tun hat oder – auch daraus wird ein Schuh – die Postpunk bis heute interessant machen. DAF liebten Disco, waren aber stolz darauf, nicht *black* zu klingen, so Reynolds. Ironie der Geschichte: DAF und ihre Schwesterband Liaisons Dangereuses inspirieren die welterschütternden „schwarzen“ elektronischen Musiken der letzten zwanzig Jahre: Chicago House und Detroit Techno. Ähnliches gilt für das Verhältnis von Kraftwerk und New York Electro. Düsseldorf-Amerikanische Freundschaften. Bei allem Respekt für den irrsinnigen Faktenreichtum und die strapaziöse Recherchearbeit: Vor allem Beobachtungen wie diese machen dieses Buch zu mehr als einer bloßen Chronik. Reynolds ist kein Historiker einer vergangenen Epoche, er hat den Fan in sich bewahrt, der im Winter 2006/07 seine Begeisterung für Dubstep mit seinem Wissen um die dem Dubstep verwandte Klangästhetik von Doom Metal kurzschließt. Dazu mehr unter <http://blissout.blogspot.com>, korrekter Untertitel: *not fully baked*. Nicht fertig gebacken ist Simon Reynolds' Leidenschaft für Pop als Tor zur Welt. Von einem, der die Faszination von Dubstep nicht erkennt, möchte ich mir nicht die Faszination von Postpunk 1983 erklären lassen, von einem, der Verbindungslinien zwischen beiden zieht, sehr wohl. Eine dieser Linien ist das jamaikanische Element, die Dub-Experience. Und da stoßen wir wieder auf das Dilemma des deutschen Sonderwegs. Die Dub-Erfahrung fällt in der deutschen Punkrezeption unter den Tisch. Reggae (oder besser die Musik von Bob Marley und Peter Tosh, weiter kamen die wenigsten) gehörte Ende der Siebziger ebenso selbstverständlich zum kulturellen Inventar des westdeutschen Hippie-Establishments wie die Protestschunkellieder der holländischen Bots, Bettina Wegners kleine Hände und die Transenfummelschläger der *Rocky Horror Picture Show*. Logische Folgerung auf Punkseite: Reggae gehört dem Klassenfeind, also muss Reggae bekämpft werden. Deshalb kommt Dub im deutschen (Post-)Punk bis auf ganz wenige Ausnahmen (S.Y.P.H., Palais Schaumburg) nicht vor. Noch ein Grund, auf England neidisch zu sein.

Vorbemerkung des Autors

Nimmt man sich einen derart langen Zeitraum vor, sieben Jahre von 1978 bis 1984, die noch dazu derart vollgepackt sind mit unterschiedlichen Ereignissen und Entwicklungen wie Postpunk, sieht man sich mit einer Reihe von Problemen konfrontiert, wenn es darum geht, das Material zu sortieren. Da sich so vieles parallel ereignete, kam eine streng chronologische Darstellung nicht infrage. Ich habe dies so gelöst, dass ich die Zeit in viele kleine Erzählungen aufgesplittet habe, die sich oft geografisch ableiten: die verschiedenen Szenen in verschiedenen Städten (No Wave in New York), Regionen (Cleveland und Akron in Ohio) oder Ländern (Schottland). Andere Kapitel konzentrieren sich auf ein Genre oder eine Richtung: Industrial, Synthipop, New Pop und so weiter. Wieder andere orientieren sich an bestimmten Gruppen von Künstlern: das Milieu um Rough Trade oder 2 Tone ebenso wie artverwandte Bands, die aber auf keinem der beiden Labels vertreten waren. In anderen Fällen werden Künstler zusammengeführt, weil direkte Verbindungen und/oder Gemeinsamkeiten bestehen: Zwischen The Pop Group und den Slits gab es personelle Überschneidungen, und eine Zeit lang veröffentlichten beide auf demselben Label. Zwischen Wire und den Talking Heads gab es keinerlei solcher Verbindungen, und doch gehören sie zusammen. Weil jede Mikroerzählung die Protagonisten von Anfang bis Ende (beziehungsweise dem Punkt, an dem es sinnvoll schien, aufzuhören) begleitet, bewegt sich *Rip It Up And Start Again* gewissermaßen jeweils drei Schritte vor und zwei zurück. In der Regel setzt jedes Kapitel an einem historisch späteren Punkt an als das vorangegangene, und zum Schluss befinden wir uns in den Jahren 1983 und 1984. Die Zeittafel am Ende des Buchs gewährt Einblick in die chronologischen Abläufe und macht noch einmal deutlich, wie viel im Postpunk tatsächlich gleichzeitig geschah.

Einleitung

Punk ging fast völlig an mir vorbei. Ich war dreizehn Jahre alt, wurde damals gerade vierzehn, wuchs in Hertfordshire in einer Satellitenstadt voller Pendler auf und habe nur verschwommene Erinnerungen an 1977 und das alles. Ich erinnere mich vage an Fotostrecken mit Bildern von stachelhaarigen Punks in einer farbigen Sonntagsbeilage, aber das war's auch schon. Die Pistols, die im Fernsehen fluchen, mit „God Save The Queen“ gegen das silberne Thronjubiläum der Königin wettern und damit eine ganze Gesellschaft erschüttern – ich hab's ganz einfach nicht mitgekriegt. Auf was ich stattdessen abgefahren bin – tja, auch das verschwimmt ein bisschen vor meinem geistigen Auge. War 1977 das Jahr, in dem ich Karikaturist werden wollte? Oder hatte ich gerade Science-Fiction entdeckt und mich in der Gemeindebibliothek systematisch durch die Werke von Ballard, Pohl und Dick gearbeitet? Ich weiß nur, dass Popmusik so gut wie gar nicht in mein Bewusstsein drang.

Mein jüngerer Bruder Tim fuhr als Erster auf Punk ab, aus seinem Zimmer dröhnte grauenhafter Lärm. Bei einer der vielen Gelegenheiten, bei denen ich rüberging, um mich zu beschweren, muss ich einen Moment innegehalten haben. Die Kraftausdrücke hatten's mir zuallererst angetan (schließlich war ich erst vierzehn): Johnny Rotten mit seinem „Fuck this and fuck that / Fuck it all and fuck her fucking brat“ („Scheiß auf dies, und scheiß auf das / Scheiß auf alles und auf ihren Scheißbalg“). Mehr noch als die unanständigen Wörter aber waren es die Vehemenz und Virulenz, mit denen Rotten sie aussprach – jene rhythmischen „fucks“ und die dämonische Freude mit der er die r in „brrrrrat“ rollte. Tausende von durchaus vernünftig begründeten Thesen wurden seither aufgestellt, um die soziokulturelle Bedeutung der Bewegung zu erklären, aber wer ehrlich ist, gibt zu, dass das ungeheuer Dreckige an Punk größtenteils auch seinen Reiz ausmachte. Zum Beispiel das Kranke an Devo – noch nie hatte ich etwas so Unheimliches und Widerliches gehört wie deren erste, bei Stiff erschienene Single, „Jocko Homo/Mongoloid“, die ein Freund von uns mitgebracht hatte, der bereits ein bisschen weiter war als wir.

Als ich Mitte 1978 allmählich anfang, mich für die Pistols und den Rest zu begeistern, hatte ich keine Ahnung, dass die Bewegung offiziell schon wieder „tot“ war. Die Pistols hatten sich längst aufgelöst, Rotten hatte bereits Public Image Ltd. gegründet. Weil ich anderweitig beschäftigt gewesen war und Geburt, Leben und Tod von Punk komplett verpasst hatte, übersprang ich auch die anschließende Trauerphase – das unsanfte Erwachen 1978, das niemandem

erspart blieb, der während des unglaublichen, rauschhaften Jahres 1977 „dabei“ gewesen war. Meine verspätete Entdeckung fiel zeitlich mit einem Neubeginn zusammen, als etwas in Gang kam, das später als „Postpunk“ bekannt wurde und dem sich dieses Buch widmet. Ich hörte *Germ-free Adolescents* von X-Ray Spex, aber auch das erste Album von PiL, *Fear Of Music* von den Talking Heads und *Cut* von den Slits. Das war wie eine einzige grelle, aufregende Explosion.

Die meisten Historiker bilden sich etwas darauf ein, zur richtigen Zeit am richtigen Ort gewesen zu sein: jene Momente miterlebt zu haben und an jenen Schauplätzen gewesen zu sein, von denen Revolutionen ihren Ausgang genommen haben. Uns, die wir in den provinziellen Vorstädten festsitzen, fällt das schwer. Dieses Buch ist für jene und handelt von ihnen, die nicht zur richtigen Zeit am richtigen Ort waren (bei Punk waren das London und New York ungefähr 1976), die aber auch nicht glauben mochten, dass alles vorbei war, alles gesagt und getan, bevor sie überhaupt die Chance hatten, mitzumachen.

Junge Menschen haben das biologische Recht, die Zeit, in der sie leben, spannend zu finden. Wenn man großes Glück hat, entspricht sie dem eigenen hormonellen Aufruhr, und das jugendliche Bedürfnis, etwas zu finden, worüber man staunen und woran man glauben kann, trifft auf eine objektiv ereignisreiche Phase. Die Glanzzeit des Postpunk, das halbe Jahrzehnt von 1978 bis 1982, war solch eine Zeit: ein Glücksfall. Einige Male war ich nah dran, aber ein derartiges Hochgefühl verspürte ich seither selten. Mit Sicherheit aber habe ich nie wieder so sehr in der Gegenwart gelebt.

Meiner heutigen Erinnerung nach kaufte ich nie alte Platten. Wofür hätte das gut sein sollen? Es gab so viele neue Platten, die man haben musste, dass es schlicht keinen vernünftigen Grund gab, sich mit Vergangenen zu beschäftigen. Bei Freunden nahm ich mir Cassetten mit dem Besten der Beatles und der Stones auf, und ich besaß die Anthologie *Weird Scenes Inside The Goldmine* von den Doors, aber das war's auch schon. Zum Teil lag das daran, dass es die Wiederveröffentlichungskultur, die uns heute überschwemmt, damals noch nicht gab. Plattenfirmen zogen Veröffentlichungen bisweilen sogar aus dem Verkehr. Das hatte zur Folge, dass die jüngste Vergangenheit praktisch unzugänglich war. Hauptsächlich aber lag es daran, dass einem die Zeit fehlte, sehnsüchtig auf eine Vergangenheit zu blicken, die man nicht einmal erlebt hatte. Dafür war aktuell gerade viel zu viel los.

Damals sah ich das noch nicht so, aber rückblickend kommt der Zeitraum von 1978 bis 1982 als eigenständige popkulturelle Epoche an jene sagenumwobenen Jahre von 1963 bis 1967 heran, die allgemein als „die Sechziger“ bekannt sind. Jedenfalls insofern, als sehr viel sehr gute Musik entstand, die in vergleichbarer Weise von Abenteuerlust und Idealismus zeugte und untrennbar mit den politischen und sozialen Unruhen der Zeit zu tun hatte. Die Gefühle waren ähnlich gemischt, Freude und Furcht trafen aufeinander, Faszination für alles Neue und Futuristische paarte sich mit der Angst vor dem, was die Zukunft bringen mochte.

Nicht dass ich besonders patriotisch wäre, aber es fällt auf, dass Britannia sowohl in den Sechzigern als auch in den Postpunkjahren die musikalischen Weltmeere beherrschte. Deshalb konzentriert sich dieses Buch auf Großbritannien und auf die amerikanischen Städte, in denen Punk eine größere Rolle spielte: die beiden Hauptstädte der Boheme, New York und San Francisco, die postindustriellen Angstregionen Cleveland und Akron in Ohio sowie Collegestädte wie Boston in Massachusetts und Athens in Georgia (um nicht wahn-sinnig zu werden und Platz zu sparen, habe ich darauf verzichtet, mich mit dem europäischen Postpunk oder dem faszinierenden Underground Australiens zu beschäftigen, abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen wie DAF, Einstürzende Neubauten und The Birthday Party, die beträchtlichen Einfluss auf die angloamerikanische Rockkultur hatten). In Amerika gehörten Punk und Postpunk sehr viel weniger dem Mainstream an als in Großbritannien, wo The Fall und Joy Division von staatlichen Radiosendern landesweit gesendet wurden und so extreme Bands wie PiL in die Top 20 kamen, die über *Top of the Pops* zehn Millionen Haushalte erreichten.

Für mich gab es sowohl subjektive wie objektive Gründe, dieses Buch zu schreiben. Einer davon ist, dass Postpunk von Historikern weitgehend unbeachtet blieb. Es gibt Dutzende Bücher über Punkrock und die Ereignisse der Jahre 1976 und 1977, aber praktisch nichts darüber, was danach geschah. Die herkömmliche Geschichtsschreibung über Punk endet gewöhnlich mit seinem „Tod“ 1978, als sich die Sex Pistols auflösten. Skandalträchtige oder nachlässige Berichte – das gilt oft für Fernsehdokumentationen – lassen den Eindruck entstehen, als wäre zwischen *Never Mind The Bollocks* und *Nevermind*, zwischen Punk und Grunge, nichts von Bedeutung passiert. Selbst nach der Achtziger-Nostalgiewelle wird dieses Jahrzehnt noch immer als Einöde betrachtet, in der einzig Außenseiter wie Prince oder die Pet Shop Boys oder aber Musikmatadore wie R.E.M. und Springsteen für Lichtblicke sorgten. Besonders die frühen Achtziger werden als eine von affektierten Komikern dominierte Phase betrachtet – eine Zeit, die von peinlich präntiösen Kunstvideos und eitlen Engländern mit Eyeliner, Synthesizer und bescheuerten Frisuren geprägt war. Bruchstücke der Postpunkgeschichte kamen hier und da zum Vorschein, meist in den Biografien bestimmter Bands, aber niemand hat sich an die Aufgabe gemacht, einmal das ganze Bild zu zeichnen und Postpunk als das darzustellen, was er war: eine Gegenkultur, die aus vielen Einzelteilen bestand, die aber der Glaube einte, dass Musik die Welt verändern konnte und auch sollte.

Trotz aller Versuche so unvoreingenommen wie möglich zu sein, erscheint mir das lange „Nachspiel“ des Punk bis 1984 musikalisch *sehr* viel interessanter als das, was 1976/77 passiert war, als Punk dem Rock 'n' Roll in seiner Urform zu einem Revival verhalf. Selbst was den allgemeineren kulturellen Einfluss angeht, lässt sich behaupten, dass sich erst nach dem Ableben von Punk zeigte, welch provokante Folgen er haben würde. Dies ist ein Argument, das ich in diesem Buch vertrete: Revolutionäre Bewegungen in der Popkultur wirken sich