

Marcus S. Kleiner

Keine Macht für Niemand



© Marc StüR, Sweetspot Studio

MARCUS S. KLEINER, geb. 1973, ist Professor für Kommunikations- und Medienwissenschaft an der SRH University of Applied Sciences Berlin. Er hat zu zahlreichen popkulturellen und politischen Themen publiziert und tritt als Medienexperte regelmäßig in Fernsehen und Radio auf. Bei Reclam erschien von ihm zuletzt *Bruce Springsteen. 100 Seiten*.

MARCUS S. KLEINER

Keine Macht für Niemand

Pop und Politik
in Deutschland

Reclam

Der Verlag behält sich die Verwertung der urheberrechtlich geschützten Inhalte dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist ausgeschlossen.

2025 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
info@reclam.de

Umschlaggestaltung: Kosmos Design, Münster
Druck und buchbinderische Verarbeitung:
GGP Media GmbH, Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2025
Reclam ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011464-3
reclam.de



Inhalt

1. »Das sind Geschichten« (Fehlfarben)
Einleitung 7
 2. »Weck mich auf« (Samy Deluxe)
Pop erzählt Deutschland – Musik und Zeitgeschichte 31
 3. »Ihr lieben 68er« (Peter Licht)
Pop, Protest und Politik in Deutschland 46
 4. »Ausdiskutiert« (Franz Josef Degenhardt)
Die Vorgeschichte deutschsprachiger Popmusik
von 1945 bis 1969 55
 5. »Macht kaputt, was euch kaputt macht« (Ton Steine Scherben)
Die 1970er 100
 6. »Yankees raus« (Slime). Die 1980er 102
 7. »Fremd im eigenen Land« (Advanced Chemistry)
Die 1990er 208
 8. »Schwule Mädchen« (Fettes Brot). Die 2000er 262
 9. »Punani Power« (Ebow). Die 2010er 317
 10. »Hoffnung« (Tocotronic). Die 2020er 369
 11. Pop, Protest, Politik 1945 bis 2024 – (k)ein Fazit 409
- Literaturhinweise 415
- Playlists 432
- Abbildungsverzeichnis 444
- Verzeichnis der Künstler:innen, Bands, Personen,
Parteien und politischen Vereinigungen 447
- Verzeichnis der Songtitel 456
- Dank 461

»Atemlos in die Barbarei«

Egotronic, »Hallo Provinz«

Playlist zum Buch

Man kann nicht über Musik sprechen, ohne sie auch zu hören. Die begleitende Playlist umfasst ausschließlich die Songs, die ich im Detail analysiert habe; alle anderen erwähnten Titel finden sich im Verzeichnis der Songtitel. Mit rund 260 ausgewählten Songs bietet diese Playlist eine Zeitreise durch über 80 Jahre deutscher Musik- und Gesellschaftsgeschichte, von den 1940er Jahren bis zur Gegenwart. Mein Buch kann als umfassendes Booklet zu dieser Playlist gelesen werden. Umgekehrt fungiert die Playlist als lebendiger Soundtrack zu den Inhalten des Buches.

Die Playlist zum Buch finden Sie unter
reclam.de/keine_macht_fuer_niemand bzw:



I.

»Das sind Geschichten« (Fehlfarben)

Einleitung

Wir

Es war ein kalter, regnerischer, leicht nebliger und pechschwarzer Abend im Frühjahr 1990. Wir waren bei Sebastian in Xanten am Niederrhein, saßen mit schummrigem Beleuchtung in seinem Zimmer, in dem es nicht viel heller war als draußen. Wir tranken Bier aus Dosen der Marke Hansa Pils und aßen Unmengen von klebrigen Erdnussbuttertoasts. Warum auch immer.

Wir, das waren neben Sebastian noch Nazan, Birgit, Thomas, Gregor und ich. Die Namen habe ich geändert. Wir waren in der 11. Klasse am Städtischen Stiftsgymnasium zu Xanten und zwischen 16 und 17 Jahre alt. Eine Teilzeit-Clique, die zusammen abhing, um leidenschaftlich über Musik, Philosophie, Literatur und Freiheit zu diskutieren, abzurauschen und sich wechselseitig in der Haltung zu bestärken, dagegen zu sein. Wir waren Jugendliche, die durch Popmusik, Popkultur, Literatur und Styling die große Welt in die konservative Enge der Dörfer und Kleinstädte holten, in denen wir aufwuchsen.

Vielleicht waren wir als Angehörige der Generation X konservative und wenig offene Neo-Spießer:innen, wie das auch den Baby Boomern, also der Generation vor uns, die im Zeitraum von 1955 bis 1969 geboren sind, nachgesagt wurde. Diese Selbsteinschätzung kam uns nicht in den Sinn. Als Teil einer bestimmten Generation fassten wir uns nicht auf, nur weil wir zur Bevölkerungskohorte der zwischen 1965 und 1980 Geborenen gehörten.

Der Episodenroman *Generation X* von Douglas Coupland brachte diesen Begriff mit seinem Erscheinen im Jahr 1991 erst in den allgemeinen Sprachgebrauch. In den 1950er und 1960er Jah-

ren wurde er bereits im Journalismus und in der Wissenschaft verwendet, um Jugendliche und Jugendkulturen, wie etwa die Mods und Rocker, zu beschreiben.

Zwei Grafiktexte aus dem Buch von Coupland veranschaulichen, wie weit sich die Zeitgenoss:innen der Generation X von den gegenwärtigen Generationen Z und Alpha entfernt haben:

»USE JETS WHILE YOU STILL CAN.«

»YOU MIGHT NOT COUNT IN THE NEW ORDER.«

Damit wird einer der Gründe deutlich, warum die Generation X genauso wie die Generation der Baby Boomer in der neuen Welt der Generationen Z und Alpha nicht mehr zählt: der verantwortungslose Umgang mit unserer Umwelt, bei dem Ausbeutung anstatt Schutz im Mittelpunkt stehen.

Unser Umweltaktivismus beschränkte sich in dieser Zeit ausschließlich auf das Engagement in der Anti-Atomkraft-Bewegung. Dieses Engagement war allerdings volatil.

Von den Anti-WAAhnsinns-Festivals, die von 1982 bis 1989 im bayerischen Burglengenfeld stattgefunden haben, und als das deutsche Woodstock bezeichnet wurden, hatten wir nur gehört. Die WAAhnsinns-Festivals waren ein musikalischer Protest gegen die geplante Wiederaufbereitungsanlage in Wackersdorf.

Deutschsprachige Popsongs wie »Karl der Käfer« von Gänsehaut aus dem Jahr 1983, der das Waldsterben in Deutschland thematisiert, konnten uns nicht für weitere Umweltthemen sensibilisieren. Diese Songs nahmen wir als pädagogischen und sentimentalischen Zeigefinger-Pop-Schlager nicht ernst. Für uns waren sie eine unerträgliche musikalische Melange von linken Spießer:innen, die nur konservativen, pädagogischen Kitsch veröffentlichten.

Den Begriff der linken Spießer:innen hatten uns Slime mit dem gleichnamigen 1983er-Song ins Bewusstsein gehämmert,



Slime: *Alle gegen alle*, 1983

und wir ließen ihn bei jeder Gelegenheit fallen. Am liebsten, um einen Teil unserer Lehrer:innen zu kritisieren. Der Rest der Lehrerschaft bewegte sich für uns zwischen autoritär und konservativ. Ausnahmen waren an ein bis zwei Fingern abzählbar. Realistisch betrachtet waren wir selbst das Musterbeispiel von linken Spießer:innen in der Ausbildung.

Wir waren in dieser Zeit keine Umweltaktivist:innen. Wir waren Hedonist:innen. Wir waren Medienkinder. Wir waren Popkultursüchtige. Die Welt erschien uns als eine Medienfassade, die uns verführte, sich permanent in ihr zu spiegeln. Eine Schule des schönen Scheins. Die Popkultur vermittelte uns eine größere Bildung als die Schule, fütterte unsere Egos, im Unterschied zur Schule, und färbte den Grauschleier bunt, der die

dörfliche und kleinstädtische Wirklichkeit umgab, in der wir leben mussten.

Pop war für uns eine Parallelwelt, die die Welt um uns herum in Frage stellte und dazu aufforderte: mehr Intensität und weniger Intention. Pop war eine Möglichkeitswelt, die uns ein Mehr an Leben und Erleben versprach und dazu verführte, niemals an diesem Versprechen zu zweifeln. Heute glaube ich immer noch an dieses Versprechen.

Wendezeit

Als wir uns im Frühjahr 1990 bei Sebastian trafen, lag der Mauerfall im November 1989 gerade hinter uns, die Wiedervereinigung im Oktober 1990 vor uns, der »Wind of Change« wehte uns zu diesem Zeitpunkt im Wendejahr noch nicht besonders stark um die Ohren, und die gleichnamige Rockballade der Scorpions ließ auf sich warten.

Dass die Musik der Zeit immer auch ein Spiegel der Zeitgeschichte und ein Kommentar zu dieser sein kann, war bei uns ein wiederkehrender Diskussionsanlass.

Als Hymne des Mauerfalls wurde 1989 zuerst nicht »Wind of Change«, sondern ein anderer Song auserkoren: »Looking for Freedom« in der Coverversion von David Hasselhoff, die Ende 1988 erschien und nichts mit dem Mauerfall zu tun hatte. Der Titel des Albums, *California Gold*, auf dem dieser Song enthalten ist, gab die thematische Ausrichtung der Songs vor: gute Gefühle und Trallala.

»Looking for Freedom« stieg nach dem Auftritt von David Hasselhoff bei *Wetten, dass..?* Anfang März 1989 zum Nummer-eins-Hit in Deutschland auf, und wurde die meistverkaufte Single in diesem Jahr. Ein unpolitischer Song, der durch eine Fernsehunterhaltungsshow plötzlich politisch wurde und die deutsche Erinnerungskultur an die Wende bis zur Gegenwart mitbestimmt.



»Looking for Freedom«: David Hasselhoff singt am 31. Dezember 1989 am Brandenburger Tor.

Was wird im Song erzählt? In meinem Buch stehen Songs im Mittelpunkt, die als Schlüssel zur Geschichte der deutschsprachigen Popmusik in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart dienen. Ich konzentriere mich auf repräsentative Songs aus rund 80 Jahren Pop- und Zeitgeschichte und analysiere sie im Hinblick auf die Themen Pop, Protest und Politik sowie aus der Perspektive von Solidarität und Widerstand. Mein Ziel ist es, die Entwicklung der deutschsprachigen Popmusik zu rekonstruieren und ihren Einfluss auf die politische Zeitgeschichte zu beleuchten. Dabei zeigt sich, dass die politische Funktion dieser Musik in einer kontinuierlichen Kritik an den deutschen Verhältnissen, dem Deutschsein und den Deutschen besteht. Mit meinem Buch setze ich mich aus der Perspektive der Popmusik gegen Deutschtümelei, Nationalismus und Patriotismus ein. Also gegen ein deutschnationales und patriotisches Wir, das die Indierockband Kettcar 2017 im Song »Wagenburg« beschrieben hat: »Ein Wir ist Volk, Nation, Gesinnung / Ist Gang, ist Mob und hängt Verräter / Ein Wir will öffentlichen Raum / Ein Ich will seinen Teil vom Kuchen / Überall besorgte Bürger, die besorgte Bürger suchen«.

Ich muss immer wieder über Nationalismus, Patriotismus, Rechtsextremismus und Faschismus sprechen, da die deutsche Gesellschafts- und Zeitgeschichte nach 1945 von einer fortwährenden Auseinandersetzung mit diesen Themen geprägt ist. Gleichzeitig ist sie auch eine Geschichte von Rassismus, Sexismus und Diskriminierung.

Kommen wir jedoch zunächst zum Song »Looking for Freedom« zurück. Dieser erzählt die Geschichte eines privilegierten Jungen, der erkennt, dass persönliche Freiheit und ein selbstbestimmtes Leben die wichtigsten Ziele sind. Im Song bleiben diese Ziele unerreicht; die Suche nach Freiheit und Frieden endet ohne Erfolg.

Freiheit ist das Leitmotiv in den Wendejahren. Nicht verwunderlich, dass auch ein deutschsprachiger Song nachträglich zur Hymne der deutschen Einheit geworden ist: »Freiheit« von

Marius Müller-Westernhagen, erschienen im September 1987. Die Liveversion vom 20. September 1989 beim Konzert in der Dortmunder Westfalenhalle, die am 18. September 1990 als Singleauskopplung aus dem Album *Live* veröffentlicht wurde, hat ein Eigenleben entwickelt, das sich Marius Müller-Westernhagen ebenso wenig erträumen konnte wie David Hasselhoff mit »Looking for Freedom«.

Und auch in diesem Song von Westernhagen ist es die Freiheit, die fehlt und letztlich unerreicht bleibt, aber als Sehnsucht bestehen bleibt. Ohne Freiheit gibt es hier keinen Frieden – weder weltpolitisch noch persönlich. Das Motiv der Freiheit bleibt unbestimmt. Freiheit ist ein universaler Wert. Die Primitivität und Naivität der Menschen werden der Freiheit gegenübergestellt. Dadurch bleibt die Verwirklichung der Freiheit ein Wunsch, der an der Realität scheitert. Ich werde im Folgenden diskutieren, ob politische Inhalte in Popsongs mehr sein können als diffuse Unbestimmtheiten, die auf die Intensität von Gefühlen, wie zum Beispiel Hoffnung oder Wut, sowie Haltungen, wie etwa Solidarität, Antisexismus oder Antirassismus, abzielen, um damit gemeinschaftsstiftend und handlungsleitend zu wirken. Diesen Songs wohnt häufig keine Absicht inne, konkret politisch zu sein oder politisierende Debatten auszulösen. Eine diffuse Unbestimmtheit lässt Popsongs offen für unterschiedliche politische Anlässe sein und ermöglicht, jede Vereinnahmung für konkrete politische Zwecke zurückzuweisen.

Im Unterschied zur Party-Wendehymne »Looking for Freedom« ist »Freiheit« festlicher, pathetischer und wehmütiger, auch wenn alle, die von Freiheit träumen, das Feiern nicht versäumen und auf Gräbern tanzen sollen. Songtexte leben von Assoziationen und Sprachspielen, nicht von stringenten Argumentationen. Politische Popsongs verwenden häufig parolenhafte Formulierungen, um die politische Haltung unmittelbar zu verdeutlichen.

Der Journalist Danny Kringiel weist darauf hin, dass der »Einheitshit« ein Lehrstück in Sachen Marktwirtschaft [sei], eine

unschlagbare Vermarktsformel, mit der sich fast alles irgendwie in den Hitparaden platzieren ließ«. Als Beispiel nennt er den Westberliner Jugendchor »Die Gropiuslerchen«, die mit dem Lied »Berlin, Berlin«, das aus dem Jahr 1987 stammt und »in das man nun schnell noch ein paar ›Wir sind das Volk!-Samples hineingemischt hatte«, zu Beginn des Jahres 1990 »bis auf Platz drei der deutschen Charts« aufstieg.

Die ostdeutschen Hits der Wendezeit gingen unter. Diese waren kommerziell nicht erfolgreich und sind entsprechend nicht ins kollektive Wendegedächtnis eingegangen. Als Beispiele nennt Kringiel Songs, die vor dem Mauerfall erschienen sind: City mit »Wand an Wand« (1987), Karussell mit »Als ich fortging« (1987), »Neue Helden« (1989) von den Puhdys und Silly mit »Alles wird besser« (1989).

Im Gegensatz zu Hasselhoff, Westernhagen und den Scorpions war die Veröffentlichung von Songs für ostdeutsche Musiker:innen politisch riskant. Die Regimekritik in ihren Protest-songs, die sich gegen den Machtmisbrauch der Staats- und Parteiführung richtete, führte zu Auftrittsverboten und anderen staatlichen Interventionen. Kringiel betont, dass »für die Wendumusiker des Ostens weit mehr auf dem Spiel stand als nur Plattenverkäufe«, da sie sich als politische Bewegung verstanden.

Die diffuse Freiheit in den Songs von Hasselhoff, Westernhagen und den Scorpions taugt als Parole, die an Wände passt, die in Stadien mitgegrölt, die nostalgisch verklärt über Jahrzehnte immer wieder recycelt und als Motor der Vermarktung der Wiedervereinigung verwendet werden kann. Diese Freiheit ist gut, gerade weil sie unerreicht bleibt, aber als Hoffnung positiv aufgeladen wird, in einer Gesellschaft, die »am Arsch ist« und »in einem System, das defekt ist«. Lassen wir an dieser Stelle doch gleich Felix Kummer mit seinem Song »Alles wird gut« (2021) übernehmen. Die Dialektik von Hoffnungswunsch und Wirklichkeitserfahrung ist nur selten in einem deutschsprachigen Popsong so pointiert beschrieben worden:

»Ich würd' dir gerne deine Angst nehmen / Alles halb so schlimm, einfach sagen / Diese Dinge haben irgendeinen Sinn / Doch meine Texte taugten nie für Parolen an den Wänden / Kein Trost spenden in trostlosen Momenten / Im Gegenteil, fast jede meiner Zeilen / Handelt von negativen Seiten oder dem Dagegensein / [...] // Ich würd' dir eigentlich gern sagen // Alles wird gut / Die Menschen sind schlecht und die Welt ist am Arsch / Aber alles wird gut / Das System ist defekt, die Gesellschaft versagt / Aber alles wird gut«.

Felix Kummer wendet sich mit seinem Text gegen die naiv-optimistische Haltung, dass, auch wenn die Verhältnisse um uns herum eskalieren, im Grunde alles gut ist. Diese Haltung wird von Bestsellerautoren wie zum Beispiel dem niederländischen Historiker Rutger Bregman in seinem Buch *Im Grunde gut: Eine neue Geschichte der Menschheit* (2019 erschienen, 2020 auf Deutsch) populär propagiert. Bregman betrachtet den Menschen als von Grund auf gut und präsentiert hoffnungsreiche Ideen für die Verbesserung der Welt. Im Grunde leben wir, aus seiner Perspektive, in der besten aller möglichen Welten, die trotzdem immer noch besser werden kann. *Im Grunde gut* ist eine Utopie in Zeiten, in denen der Glaube an Utopien zunehmend zynisch erscheint.

In meinem Buch werden in den von mir ausgewählten Songs Utopien und Dystopien als Perspektiven und Haltungen gegenübergestellt, um das politische und politisierende Potenzial von Popsongs zu diskutieren. In der Geschichte der Popmusik, und nicht nur in der deutschen Popmusikgeschichte, sind Popsongs mit dystopischen Songtexten kaum in den Musikcharts zu finden. Mit Utopien wird die musikalische und politische Mitte der Gesellschaft leichter angesprochen als mit Dystopien und der Frage: Wie kann die Gesellschaft verändert werden, wenn das gesellschaftliche und politische System defekt und gescheitert ist?

Genau mit dieser Gegenwartsbeschreibung beginnt die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik im Jahr 1971, mit dem

Erscheinen der ersten Platte von Ton Steine Scherben: *Warum geht es mir so dreckig?*. Und zwar mit dem Song »Macht kaputt, was euch kaputt macht«. Für die Anarcho-Rocker der Ton Steine Scherben steht fest, dass Freiheit, Frieden und Gerechtigkeit im herrschenden gesellschaftlichen und politischen System in der Bundesrepublik Deutschland nicht möglich sind. Der als regressiv und ungerecht empfundene deutsche Staat muss aus der Sicht der Band ästhetisch und politisch bekämpft werden.

Gegenwärtig wird die Rede von einem Systemdefekt bzw. von einem System, das vollständig abgeschafft werden muss, weil es als vollkommen gescheitert betrachtet wird, vor allem extremistisch vereinnahmt, etwa von verschiedenen rechtsextremen Gruppierungen oder von den selbst ernannten Reichsbürger:innen und Verschwörungserzähler:innen, die ebenfalls rechtsextrem und antisemitisch sind.

Bleiben wir für einen Augenblick noch bei den Wendejahren und den Songs der Wendezeit. Werfen wir einen Blick in die Musikcharts dieser Zeit.

Musikcharts in der Wendezeit

In der Top Ten der Offiziellen Deutschen Single Charts im November 1989 waren die Songs unbeeindruckt von den historischen Umwälzungen, die sich bereits in den Vormonaten angedeutet hatten: Kaoma tanzte mit »Lambada« immer noch an der Chartspitze. Mili Vanilli taten so, als ob sie uns selbst gefühlsselig »Girl I'm Gonna Miss You« entgegenwimmerten. Sydney Youngblood wollte es mit »If Only I Could« allen zeigen. Und Technotronic feat. Felly rappten und tanzten bei »Pump Up the Jam« unter Hochdruck. Nur Depeche Mode wollten es dunkler und erzählten vom »Personal Jesus«.

Das Menschliche und Allzumenschliche waren die Leitmotive der Songtexte. Die Weltgeschichte blieb draußen vor der Chart-Tür des Persönlichen und Befindlichen.

Anfang März 1990, als wir uns bei Sebastian trafen, thronte Sinéad O'Connor mit »Nothing Compares 2 U« an der deutschen Chartspitze. Snap! schenkten uns den Ohrwurm »The Power«, der seitdem zu einem der beliebtesten Songs in Werbungen geworden ist. Dusty Springfield und Phil Collins stimmten mit »In Private« und »I Wish It Would Rain Down« nachdenkliche Töne an. Und auch in diesem Monat stand das Persönliche im Mittelpunkt und nicht die weltpolitische Lage.

Der Mauerfall spielte in den deutschen Charts vom November 1989 und März 1990 keine Rolle. Die Mauer war weltweit das Symbol für die politische Spaltung von Deutschland und Europa und für den Kalten Krieg, der die Welt eisern in West und Ost teilte. Das Ende der DDR-Diktatur und die Reformen, die Michail Gorbatschow seit seiner Wahl 1985 zum Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) auf den Weg brachte, und die mit den Begriffen Perestroika (Umbau) und Glasnost (Offenheit) in die Geschichte eingegangen sind, erschienen als ein historisch einmaliger Weg zu einer friedlicheren Welt. Gorbatschows Außenpolitik, die Abrüstungsmaßnahmen, Entspannungspolitik und eine wirtschaftliche Zusammenarbeit mit dem Westen erreichen wollte, und ebenso seine Aufhebung der Breschnew-Doktrin, mit der er den Ostblockstaaten außerhalb der UdSSR zusicherte, ihre Eigenständigkeit zu achten, und damit faktisch den Weg zur Demokratisierung dieser Staaten ebnete, stimmten zuversichtlich.

Der Song »Wind of Change« adressiert diese politischen Entwicklungen und nicht den Mauerfall. Im Song begleiten wir das Song-Ich beim Spaziergang durch Moskau bis zum Maxim-Gorki-Park für Kultur und Erholung. Auf dem Weg spürt der Spaziergänger überall den Wind der Veränderung und sieht Menschen, die sich so nah sind wie Brüder. Zu allem läuten die Friedensglocken. Im Song werden die beiden Begriffe nicht verwendet, dennoch ist »Wind of Change« eine Hymne auf die Veränderungen, die Michail Gorbatschow mit seinen Konzepten von Glasnost und Perestroika angestoßen hat.

Diese Entwicklungen waren für unsere Clique die bis dorthin prägendsten politischen Ereignisse, die wir miterlebt hatten. Ein anderes Ereignis, die Nuklearkatastrophe von Tschernobyl vom 26. April 1986, der bis zu diesem Zeitpunkt schwerste Unfall in der zivilen Nutzung der Kernenergie, prägte uns gleichermaßen.

Pop und Generation

»Ja klar ist es generationsgebunden, aber einzelne Individuen können sich ja auch untypisch für ihre Generation verhalten. Ich habe ein Riesenproblem mit dem Generationenbegriff und mit der Idee von Alter. Es ist viel individueller, wie alt ein Mensch ist, welche Musik er oder sie hört. Früher kam man nicht so leicht raus aus den Strukturen. [...] Heutzutage kannst du in jedem Alter dein Leben neu gestalten. Ich stehe total auf Kriegsfuß mit der Position, dass man so ist wie die Leute seiner Generation. [...] Wir fühlen uns als Teil mehrerer Generationen. The Doctorella ist trans-generation. Das ist auch politisch.«

Kersty Grether, The Doctorella

Wir sind immer noch im Zimmer von Sebastian und schließen unmittelbar an der Stelle an, bei der ich vom Persönlichen zum Zeit- und Kulturgeschichtlichen übergegangen bin.

Die hellbraune Erdnussbutter ist uns von den klebrigen Toasts abwechselnd auf die Klamotten und den Teppichboden getropft. In Zeitlupentempo. Ein Aufschrei folgte auf den nächsten. Irgendwann haben wir uns eingeredet, dass die matschig-klebrige Erdnussbutter um uns herum wie der Schlammboden wäre, auf dem wir bei einem Festival ausrutschen, nachdem es geregnet hat. Unsere Festivalerfahrung beschränkte sich zu diesem Zeitpunkt auf ein gemeinsames Erlebnis: Am 24. Juni 1989



Sandra Grether,
Marcus S. Kleiner
und Kersty Grether
am 27. Juni 2023 in
Berlin

besuchten wir das Bizarre Festival in Sankt Goarshausen, Rheinland-Pfalz. Anders als bei vielen Festivals gab es hier keinen Schlamm; das Wetter war angenehm, und die Ränge vor der Freilichtbühne Loreley sowie das angrenzende Waldstück waren trocken. Ich erinnere mich nicht mehr, wie wir an diesem Abend bei Sebastian auf die Verbindung von Erdnussbutter und matschigem Festivalgelände kamen.

Mit zwei älteren Bekannten fuhren wir in einem alten vw-Bus zum Festival. In den 1980ern und 1990ern nannte man Freunde oft »Kollegen«, was im Kontext von Freundschaft seltsam wirkt, obwohl soziale Beziehungen stets Arbeit erfordern. Diese beiden älteren »Kollegen« wurden als Hippies bezeichnet, und ich kannte nur ihre Spitznamen: Krümel und Brösel. In meiner Jugend am Niederrhein waren Hippies die Einzigsten, die Überlandmobilität als Lebensziel verfolgten. Von den 1960ern bis in die frühen 1990er Jahre wurden Hippies häufig abwertend



Eintrittskarte für das Bizarre Festival 1989

07105 *

Allgemeine Geschäftsbedingungen des Veranstalters: Mit dem Erwerb dieser Eintrittskarte unterstellt sich der Erwerber und seine Begleiter an die nachstehenden allgemeinen Geschäftsbedingungen des Veranstalters: Jugendliche unter 15 Jahren haben nur im Begleit von einem Erwachsenen berechtigt zu fahren. Bei Konzerten kann aufgrund der Lautstärke die Gefahr von irreversiblen Hör- und Gesundheitsschäden bestehen. Für die der Veranstalter keinerlei Haftung übernimmt. Keine Haftung für Sach- und Körperschäden. Das Mischen von Glasbehältern, Dosen, pyrotechnischen Gerätschaften, Fackeln oder Waffen ist generell untersagt. Bei Nutzung von Bier- und Getränkeautomaten ist eine Säure- und Saftausgabe untersagt. Das Aufnehmen von Ton- oder Videoregistratoren, Film- oder Videokameras ist gesetzlich nicht gestattet. Ton-, Film-, Foto- und Videoaufnahmen – auch für den privaten Gebrauch – sind grundsätzlich untersagt. Missbrauch wird strafrechtlich verfolgt. Bei Verlassen des Geländes verliert die Eintrittskarte ihre Gültigkeit. Vertragliche Beziehungen kommen durch den Erwerb der Eintrittskarte nicht in Verbindung mit dem Veranstalter. Der Veranstalter behält sich das Recht vor, Eintrittskarten zu entziehen, die gegen die gesetzlichen Vorschriften des Veranstalters verstößen. Der Veranstalter kann bei Verlust der Eintrittskarte gegen den Veranstalter haftbar. Bei Festivals behält sich der Veranstalter Programmänderungen vor, ohne daß dadurch ein Rückerstattungsanspruch auf den Kaufpreis entsteht. Rückerstattung erfolgt nur bei genereller Abage des Festivals. Terminverschiebung möglich. Zurücknahme der Karte nur bei Abage der Veranstaltung bis 2 Wochen nach Konzertdatum. Beim Parken beachten Sie bitte die Hinweise der Ordnungskräfte. Kein Sitzplatzanspruch

Eintrittskarte für das Bizarre Festival, 1989

als realitätsferne, verträumte Ökos bezeichnet, die bürgerliche Normen ablehnten. Die als Hippiemusik bezeichnete Popmusik, die vor allem aus den USA stammte, galt als Protestmusik gegen die herrschende Ordnung. Niemand, den ich kannte und der als Öko galt, bezeichnete sich selbst so oder als Hippie.

Die Beschimpfung als Gammler:in, die von den späten 1950er bis Mitte der 1980er Jahre verbreitet war, spielte in meiner Jugend keine große Rolle mehr. In der alten Bundesrepublik, der ehemaligen DDR sowie in Österreich und in der Schweiz bezeichnete man damit Jugendliche mit langen Haaren, Jeans und Parkas, die Drogen konsumierten und Rock-, Blues- und Folk-musik hörten. Das traf auf Krümel und Brösel zu, doch für sie war das ein Ausdruck von Freiheit und Selbstbestimmung. Im Sommer tauschten sie Parka gegen Batik-Shirts und Jeans gegen Shorts, während bunte Baumwoll-Haarbänder ihre langen Haare zierten. Politisch unsensibel, wie die 1980er und 1990er Jahre waren, wurden sie oft als Kleinstadtindianer bezeichnet. Der Begriff kulturelle Aneignung war damals unbekannt, ebenso das Bewusstsein für den Unterschied zwischen dem Sprechen *über* andere und dem Sprechen *für* andere.

Die einleitenden Geschichten schildern eine Generationserfahrung, denn die Geschichte der deutschen Popjahrzehnte, die ich durch Popsongs erzähle, ist geprägt von Erfahrungen, an denen ich nicht beteiligt bin. Mein (Nach-)Erzählen versteht sich als Sprechen über diese Generationserfahrungen, nicht als Sprechen für andere. Kehren wir vom Politischen zum Persönlichen zurück: Diese Einleitung beschreibt meinen Weg in die Auseinandersetzung mit deutschsprachiger Popmusik, Protest und Politik.

Bizarre Festival 1989

Wir fuhren mit einem T3 Joker Westfalia in Braun mit einem weißen Dach zum Festival. Der Innenraum war komplett ausgeräumt, bis auf einige Matratzen, auf denen wir herumlagen, ein bisschen Stauraum für Bierkästen und andere Dinge, um auf Festivals zu überleben.

Auf dem Festival spielten nur drei Bands, die wir kannten: die britischen Indie-Rocker von New Model Army, die US-amerikanische Alternative-Metal-Band Living Colour, deren Auf-

tritt unser Bizarre-Konzert-Highlight wurde, und die Hannoveraner Fun-Punker der Abstürzenden Brieftauben. Unsere große Entdeckung war die schottische Noise-Rock-Band The Jesus and Mary Chain. Die deutschen Bands, das waren neben den Abstürzenden Brieftauben unter anderem noch die Hamburger Indie-Rock-Formation Kastrierte Philosophen, begeisterten uns live nur mäßig. Rückblickend war das Bizarre Festival künstlerisch fast ausschließlich von Männern geprägt, ein Thema, das in meinen Freundeskreisen Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre nicht problematisiert wurde.

Wem gehört Pop?

Reisen wir ein letztes Mal zurück in Sebastians Zimmer, der Ursszene meines Buches. An diesem Abend verwandelte unsere Vorstellungskraft sein Zimmer nicht in ein Festivalgelände. Wir redeten durcheinander und hörten Platten, die ausschließlich Sebastian auflegte – von The Doors bis Daily Terror. »Hungige Träume« war unser Mitgröl-Hit von Daily Terror, Musik im Spannungsfeld von Befreiung und Beleidigung, Halluzination und Habitus, Pop und Protest. Diese Spannungsfelder spiegelten auch Sebastian wider, dessen Auftreten zwischen dauerbekifftem Hippie, Malocher und linkem Aktivisten schwankte.

An den Wänden hingen Zeichnungen von Sebastian, die auf mich düster, traurig, aggressiv und wütend wirkten. Dunkle Farben auf weißen Malbogenblättern. Die Motive waren abstrakt. Einige dieser Zeichnungen waren mit Worten, Parolen oder kleinen Texten versehen, die handschriftlich dazugefügt wurden: »Phantasie an die Macht«, »Realität ist was für Leute, die mit Drogen nicht zurechtkommen«, »Macht kaputt, was euch kaputt macht« oder, »Ich war, ich bin, ich werde sein – Die Revolution wird die Menschheit befreien«.

Im Zimmer lagen Bücher, vor allem US-amerikanische Romane und französischer Existenzialismus, sowie Bluesrock- und

Punkplatten wild verstreut. Es war nicht leicht, einen Sitzplatz zu finden; wir saßen eng im Schneidersitz und wirkten wie ein postpubertärer Gesprächskreis. Die Aschenbecher waren überfüllt, und die Rauchentwicklung bedenklich. Unsere Gespräche waren hitzig, die Köpfe rot und die Stimmen heiser.

»Ein griffiger Slogan, damit fängt es an, dass man einen guten Satz hat für einen Refrain – das braucht ein politischer Popsong. Sowas wie ›Deutschland muss sterben, damit wir leben können‹. Oder ›Lass uns niemals so sein wie die‹, um noch einen von Slime zu nennen. Oder eben auch ›Macht kaputt, was euch kaputt macht‹, diese ganzen legendären Songs, die haben ja alle so eine Line, bei der du sagst, ja, das kann man direkt auch irgendwie mitsingen im Publikum. Und es bleibt hängen, egal wie der Rest vom Song ist, die Strophen oder so.«

Michael »Elfi« Mayer, *Slime*

Ich musste vor einiger Zeit an diese Haltung des Dagegenseins zurückdenken, als ich mir 2022 die Platte *Zwei* von Slime, den Hamburger Punklegenden, über die ich in diesem Buch noch oft sprechen werde, kaufte und den Song »Sein wie die« wieder und wieder hörte: »Wir taten, was wir mussten, nur der Wind macht, was er will / Jede Nacht hat ihren Preis, jeder Tag ist ein Geschenk / Es gibt keine Garantie / Ich trag dich bis ans Ende dieser Welt / Du musst mir nur eins versprechen: / Lass uns niemals so sein wie die«. So fühlte ich mich oft noch wie 16, wenn ich Musik höre, Songs mitsinge und dazu tanze. Unser Dagegensein war volatil und sollte uns von Mitschüler:innen abheben, die wir für Spießer:innen hielten, von Lehrer:innen, die wir als autoritäre Widerlinge sahen, oder von Menschen, die wir als alte und neue Faschist:innen wahrnahmen – etwa Polizist:innen, Bundes-

wehrsoldat:innen oder Stammtischpolitiker:innen in Kneipen mit Namen wie »Das Deutsche Eck«.

Dieses Wir stellte rückblickend auch nur den Konservatismus und die Spießigkeit des eigenen Andersseins dar, ein Differenzgefühl, das mehr aus- als einschloss und wenig offen für das Erleben von Vielfalt war.

Unser Abend bei Sebastian wurde nach ein paar Stunden wie aus dem Nichts unterbrochen: »Ihr versteht die Scherben und mich nicht«, wütete er uns entgegen. Der Wortlaut war so oder so ähnlich. Sein Gesicht wendete sich beim Reden von uns ab, und er blickte an eine der Wände mit seinen Zeichnungen. Die Reaktion von Sebastian war in diesem Moment vollkommen unerwartet und sorgte bei uns für Erstaunen und Stille.

Die Musik lief weiter: »Wir müssen hier raus, das ist die Hölle / Wir leben im Zuchthaus / Wir sind geboren, um frei zu sein / Wir sind zwei von Millionen, wir sind nicht allein / Und wir werden es schaffen«. Dieser Song, »Wir müssen hier raus!«, der 1972 auf dem Album *Keine Macht für Niemand* von Ton Steine Scherben erschienen war, war der Auslöser für die Reaktion von Sebastian, aber nicht der Ausgangspunkt. Wir hörten schon den ganzen Abend über Songs von den Scherben. Und bei jedem neuen Scherben-Song distanzierte sich Sebastian von uns. Genauso, wenn er Punkplatten auflegte: von den Dead Kennedys, Exploited, den Sex Pistols, The Clash, Abwärts, Fehlfarben, Slime oder Spermbirds, um hier nur ein paar der Bands zu nennen, um die es ging.

Für Sebastian waren wir, wenn es um die Scherben und Punk ging, verwöhnte Kinder aus privilegierten Familien, die Protest und Politik als spannend und sexy betrachteten. Wir fühlten uns dadurch cool und überlegen, ohne zu begreifen, dass wir das alles nur konsumierten. Unsere Haltung bestätigte den Eindruck, dass Pop, Protest und Politik mehr sind als ein hedonistisches Distinktionsritual von Jugendlichen, denen nichts fehlt und für die alle Türen offen stehen. Eine Musik, die sich gegen die bür-

gerliche Ordnung engagiert, konnte uns nicht gehören, nur weil wir sie konsumierten. Das »Wir« in »Wir müssen hier raus!« schloss uns aus Sebastians Sicht nicht ein.

Geschichte(n) Erzählen

Das Erzählen von Zeitgeschichte erfordert Auslassungen, Verkürzungen und Vergessen. Ohne eine zusammenhängende Chronik ist es eine Auswahl bedeutender Geschichten, aus denen die Gegenwart entsteht und die von den Erzähler:innen als Meilensteine der Geschichtsentwicklung markiert werden.

»Zusammenhalt und Respekt sind essentiell. Ziel der politischen Popmusik sollte es sein, guten Samen zu pflanzen – Empathie und Respekt sollte man fördern.«

Sammy Amara, Broilers

Ich analysiere die politische Zeitgeschichte und verknüpfte sie mit Popsongs und ihren Geschichten. Meine Sichtweise ist biografisch geprägt, ohne mich ausschließlich auf meine eigene Biografie zu beschränken. Meine musikalische Reise begann Mitte der 1980er Jahre im Spannungsfeld von Heavy Metal, Punk, Postpunk und Psychobilly, wo die deutschsprachige Popmusik stets eine zentrale Rolle spielte.

Ich bin kein Historiker, der alle Zeugnisse der Vergangenheit sammelt und kritisch untersucht. Mein Blick auf die Geschichte der deutschsprachigen Popmusik ist kulturwissenschaftlich und journalistisch geprägt, vor allem jedoch von der Perspektive eines Musikliebhabers. Für mich ist die deutschsprachige Popmusik ein kontinuierliches politisches Bildungserlebnis. Ich betrachte Popsongs als Spiegel und kritischen Kommentar zur deutschen Zeitgeschichte und werde die politischen Perspekti-