

Katja Mellmann

Helden aus der Spielzeugkiste

Zu einem Motiv in den Texten der Neuen Deutschen Welle (NDW)

Eine Debatte um die Einführung einer gesetzlich vorgeschriebenen ›Quote‹ für deutsche Popmusik im Rundfunk, wie sie 2004 stattfand, wäre gegenstandslos, wenn es keine – zu anglophonen Produktionen konkurrenzfähige – deutschsprachige Popmusik gäbe. Breit rezipierte Popmusik in deutscher Sprache ist allerdings ein relativ junges Phänomen. Zwar gab es bereits in den siebziger Jahren deutsche ›Liedermacher‹ und deutsche Rockmusik, außerdem natürlich den deutschen ›Schlager‹ (zu dem z.B. auch die Übersetzungen englischer Beat-Titel aus den Sechzigern zu zählen sind), eine originäre und zugleich unter Jugendlichen kommerziell erfolgreiche deutsche Popmusik aber tritt erst um 1980 mit der sogenannten ›Neuen Deutschen Welle‹, kurz ›NDW‹, auf den Plan. Die so gewonnene neue Würde des Deutschen als Musiksprache verdankte sich jedoch keinem Prestigezuwachs der deutschen Sprache als solcher, sondern der breiten Anschlussfähigkeit einer neuen poetischen Rollenrede und Verfremdungstechnik in den deutschen Punk- und NDW-Lyrics. Der folgende Artikel untersucht diese Verfremdungsverfahren in ihrem wissens- und mediengeschichtlichen Kontext am Beispiel des Heldenmotivs.

I. Vorbemerkung zum Gegenstandsbereich ›NDW‹

Was die Neue Deutsche Welle nun wirklich war, wer dazugehörte und wer nicht und ob das Etikett überhaupt etwas taugt, sind Fragen, um die in den betreffenden Szenen bis heute erbitterte Grabenkämpfe ausgefochten werden. Der Historiker muss in diesem Kampf zum Glück nicht Stellung beziehen, sondern kann sich auf eine diskursgeschichtliche Rekonstruktion beschränken, derzufolge sich drei Begriffe von ›NDW‹ bzw. drei damit bezeichnete Gegenstandsbereiche unterscheiden lassen:

- 1) *Die Begriffsprägung durch Alfred Hilsberg (1979):* Die Formulierung ›Neue deutsche Welle‹ tritt erstmalig prominent in Erscheinung in der dreiteiligen Reportage des *Sounds*-Chefredakteurs Alfred Hilsberg

von 1979.¹ Die Formel ist zu verstehen als Pendant zum englischen Terminus ›New Wave‹ und löste frühere Etikettierungen wie ›Krautpunk‹ und ›Deutsch-Punk‹² weitgehend ab. Hilsberg beschreibt in diesem Artikel die experimentellen Adaptionen der anglophonen Punk- und New Wave-Musik in einigen städtischen Subkulturen (v.a. Düsseldorf, Hamburgs, Hannovers und West-Berlins). Zu den Bands, die er nennt, gehören u.a. Blitzkrieg, Buttocks, Coroners, Der Plan, Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF), Din A 4/Testbild, Geisterfahrer, Hans-a-Plast, KFC, Male, Mania D., Materialschlacht, Mittagspause, S.Y.P.H. und ZK.

- 2) Die ›Neue Deutsche Welle‹ als Markenname (1980-83): Den Übergang von der subkulturellen Bewegung auf der Seite der Musiker zur modischen ›Welle‹ im Konsumentenkreis markiert in etwa die LP *Monarchie und Alltag* von 1980: Die Band Fehlfarben produzierte sie nicht mehr, wie noch ihre Single, unter dem eigenen Independent-Label ›Weltrekord‹, sondern bei EMI. Die großen Plattenkonzerne entdeckten die NDW als verkaufsträchtigen Markennamen und produzierten von 1981-83 in größerem Umfang deutschsprachige Popmusik. Im Zuge dessen wurden einige schon vorher aktive deutschsprachige Bands anderer Genres zu NDW-Bands umklassifiziert (z.B. die bayerische Rock-Band Spider Murphy Gang), und es bildeten sich neue Bands, die durch den allgemeinen NDW-Hype³ überhaupt erst auf die

¹ Alfred Hilsberg: „Neue deutsche Welle. Aus grauer Städte Mauern“, in: *Sounds* 10/1979, S. 20-25; ders.: „Aus grauer Städte Mauern (Teil 2). Dicke Titten und Avantgarde“, in: *Sounds* 11/1979, S. 22-27; ders.: „Macher? Macht? Moneten? Aus grauer Städte Mauern (Teil 3)“, in: *Sounds* 12/1979, S. 44-48. – Dies ist allerdings nicht der Erstbeleg für die Formulierung. Günter Sahler: „Neue Deutsche Welle und Neue Deutsche Erinnerungswelle. Protokoll einer Entwicklung“, in: *Paraplue. Elektronische Zeitschrift für Kulturen, Künste, Literaturen* 18 (Frühjahr 2004): Die jüngste Epoche, <http://paraplue.de/archiv/epoche/erinnern/>, par. 6, weist auf eine Anzeige des Berliner Plattenladens „Zensor“ in *Sounds* 8/1979 hin, und Hilsberg selbst zitiert »die auch als ›Neue Welle‹ apostrophierte Bewegung« aus der zeitgenössischen Musikkritik (Tl. 2, S. 26).

² Alfred Hilsberg: „Rodenkirchen is burning. Krautpunk“, in: *Sounds* 3/1979, S. 20-24; ders.: „Deutsch-Punk im Winter '78/'79“, in: *Sounds* 1/1979, S. 11f.

³ Zur öffentlichen Wahrnehmung s. exemplarisch die Artikel „Rockmusik: Die neue deutsche Welle“, in: *Der Spiegel* 13/1981, S. 204-206; Arnd Schirmer: „In meinem Film bin ich der Star“, in: *Der Spiegel* 17/1982: Die neue Boheme. Jugend-Stil '82, S. 234-249; Franz Schöler: „Wollt ihr den ‚Totalen Tanz‘? Das Schauerspiel der neudeutschen Volksmusik läßt die Kassen klingeln“, in: *Die Zeit*,

Idee gekommen waren, deutschsprachige Popmusik zu machen. Unter den um 1981/82 gebräuchlichen Begriff ›NDW‹ zählen also auch eine Reihe von Künstlern, die mit der ursprünglichen Punk-Szene in keiner Verbindung mehr standen: Ein 1982 unter dem Titel *Neue Deutsche Welle* erschienenenes Sonderheft der Zeitschrift *Musik Express*⁴ führt Andreas Dorau, DAF, Extrabreit, Fehlfarben, Grauzone, Ideal, Joachim Witt, Malaria, Nichts, Palais Schaumburg, Rheingold, Trio und Wirtschaftswunder mit je eigenen Artikeln auf und schließt mit einem ca. 660 Einträge umfassenden Register von NDW-Bands. Nicht allen dort genannten Künstlern aber war zu dieser Zeit das Etikett ›NDW‹ noch ganz willkommen.⁵

- 3) ›NDW‹ als Epoche (1983ff.): Als vorübergezogen kann die ›Welle‹ ungefähr mit dem Auftauchen der Künstler Nena und Markus gelten, die im Unterschied zu den bisherigen NDW-Künstlern nun obendrein als Teeny-Idole vermarktet werden sollten. Ihre Musik zeigt nur noch entfernt Verwandtschaft mit dem Punk und greift stärker auf Elemente aus Rock und Schlager zurück, ja entwickelt wieder eine eigene Form von (nicht mehr unbedingt ironisierter) Romantik.⁶ Im übrigen löste sich der innovatorische Impuls, den die NDW der deutschen Musikszene gegeben hatte, ab 1983 zunehmend in die Individualstile einzel-

16. Juli 1982; Thomas Garms: „Neue Deutsche Welle. Die Musik der Freunde von nebenan“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 11.9.1982, S. 23; Michael Zeller: „„Du liebst mich nicht, ich lieb dich nicht, aha!“ Beobachtungen zur westdeutschen Jugendszene“, in: *Neue Rundschau* 4/1983; Peter Kemper: „Wo geht's lank? Peter Pank, schönen Dank! Abgesang auf die Neue Deutsche Welle“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 26.3.1983 (Beilage: Bilder und Zeiten), wiederabgedruckt in: „*but I like it*“. *Jugendkultur und Popmusik*. Hg. Peter Kemper, Thomas Langhoff, Ulrich Sonnenschein. Stuttgart 1998, S. 299-308; und weitere Titel, aufgelistet im Internet unter <http://www.katjamellmann.de/ndw/>.

⁴ *Musik Express Special: Neue Deutsche Welle*. Schaan 1982.

⁵ Die meisten der in Jürgen Teipel: *Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt/M. 2001, zur Sprache kommende Künstler distanzieren sich von diesem Begriff.

⁶ Während die Hits von Markus wohl als Schnulzen an der NDW-Peripherie am besten kategorisiert sind, kann man Nenas ‚herzigere‘ Lieder durchaus als traditionsstiftend ansehen. Die neudeutsche Popmusik seit den späten neunziger Jahren, besonders die derzeit sehr populäre Band Wir sind Helden, zeigt m.E. vielfach Verwandtschaft mit diesen, hier exemplarisch mit Nena angesprochenen, Tendenzen zur ‚Verrockung‘ und Reauthentifizierung ab 1983.

ner ›neuer deutscher Liedermacher‹ oder ›Songschreiber‹⁷ auf, die wie z.B. Herbert Grönemeyer nicht mehr als NDW-Künstler aufgefasst wurden. Das Erscheinen von NDW-Samplern riss indes nicht ab, sondern wurde im Gegenteil mit dem Aufkommen des neuen Tonträgermediums CD gegen Ende der achtziger Jahre erneut belebt. Die Sampler versammeln Titel sehr unterschiedlicher Provenienz. Der Schwerpunkt liegt zwar meist auf der ›populären‹ Phase um 1981/82, aber auch Beispiele der subkulturellen Punk-Vorläufer sowie sonstige rezeptionsgeschichtlich eher periphere Titel finden sich auf ihnen. Als NDW gilt demnach heute mehr oder weniger alles, was zwischen 1979 und 1985 an (tanzbarer) deutschsprachiger Popmusik produziert wurde.

Das von mir im folgenden eingehender behandelte Heldenmotiv ist in erster Linie für die ›populäre‹ Phase um 1981/82 charakteristisch. Das Bezugsproblem dieser Form von Ironie bzw. von poetischem Rollensprechen zeichnet sich jedoch bereits in den ›punkigen‹ Anfängen um 1979 ab. Ich werde zwischen diesen drei Objektbereichen im folgenden nicht mehr differenzieren, sondern vielmehr bemüht sein, den gemeinsamen, ja verbindenden Problembezug zu benennen und die gemeinsame Tendenz der verschiedenen Lösungsstrategien zu beschreiben.

II. Gegenkultur oder Ideologiekrisis? Vom Protest zur Provokation

Jugendkultur wurde vor 1980 in erster Linie als ›Subkultur‹ oder ›Gegenkultur‹ aufgefasst.⁸ Vor allem die Rockmusik war geradezu definiert als *Protestmusik*. Und auch die Anfänge der NDW wurden zunächst als ›gesellschaftskritisch‹ und als Artikulation eines jugendlichen Aufbegehrens verstanden. Denn nicht nur die Generation, die zu diesem Zeitpunkt die

⁷ Vgl. Winfried Longrich: „Da Da Da“. *Zur Standortbestimmung der Neuen Deutschen Welle*. Pfaffenweiler 1989, S. 227-229.

⁸ Siehe z.B. Dieter Baacke: *Jugend und Subkultur*. Weinheim 1972. Bei der Überarbeitung für eine Neuauflage entschied Baacke sich allerdings für „eine völlig neue Darstellung“, die dem in den achtziger Jahren veränderten Bild Rechnung tragen sollte; sie erschien unter dem deutlich neutraleren Titel: *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim, München ²1987, hier S. 5, der auch in der 3., überarb. Aufl. Weinheim, München 1999, beibehalten wurde. Informativ für die hier verhandelten Belange ist außerdem Baackes einführender Artikel „Neue Ströme der Weltwahrnehmung und kulturellen Ordnung“, in: *Handbuch Jugend und Musik*. Hg. Dieter Baacke. Opladen 1998, S. 29-57.

publizistische Beobachtungs- und Beschreibungshoheit für alternative Kultur inne hatte, war noch weitgehend vom revolutionären Selbstverständnis der sechziger und siebziger Jahre getragen, auch die etwas jüngere Generation der Punk-Musiker selbst nimmt teilweise noch auf dieses Selbstdeutungsschema bezug, sperrt sich allerdings bereits gegen ein (*partei*)politisches Verständnis ihrer Texte.⁹ Das Deutungsparadigma des Protestes ließ sich auf die tatsächliche musikalische und textuelle Praxis der jungen deutschen Punk-Musik nicht mehr reibungslos anwenden.

Schon Alfred Hilsberg zeigt sich irritiert, wenn er meint, ihm werde »unwohl bei so viel Vereinfachung«. Er versucht dennoch, seine Beobachtung in das Deutungsschema der »Gegenkultur« zurückzuführen mit der Überlegung:

Schrumm-schrumm – warum sich komplizierter ausdrücken, wenn es einfacher und wirkungsvoller geht? Vielleicht ersetzen wenige Griffe und Akkorde aber auch genauere Argumente, ersetzen Schlagworte sinnliche Beschreibungen. Wer einen neuen (Lebens-)Inhalt, eine neue Gesellschaft meint, muss auch nach geeigneten Ausdrucksformen dafür suchen.¹⁰

Hilsberg geht also weiterhin davon aus, dass die Künstler ein positives utopisches Konzept, »einen neuen (Lebens-)Inhalt, eine neue Gesellschaft« vor Augen haben.

Ein weiteres Irritationssignal findet sich in Winfried Longerichs NDW-Monographie von 1989: Auch er benutzt das Erklärungsmuster der »Gegenkultur« bzw. »Gesellschaftskritik«, muss dann jedoch die »Neue deutsche Fröhlichkeit« der Gruppe Trio als gezielte Persiflage auf die kommerzielle, »allmählich zur Mode verkommene Neue Deutsche Welle« auslegen und Trio damit eine gesellschaftskritische Absicht unterstellen.¹¹ Den Song *Monotonie* von Ideal interpretiert er entsprechend als einen »kritische[n] Schlager, der die zweifelhaften Wertvorstellungen der Wohlstandsgesellschaft bewusst machen will.«¹² Das Erklärungsmuster scheidet endgültig an Andreas Doraus *Fred vom Jupiter*, das Longeric

⁹ Siehe z.B. die Selbstauskünfte von Mona Lisa (Alfred Hilsberg: „Neue deutsche Welle“ [wie Anm. 1], S. 22) und Gode: »Bei Politik fällt mir nur Strauß ein, Schmidt und Genscher, also das ist doch nur öde. Wenn, dann machen wir Anti-Politik [...] Anarchie, klar, is auch Politik. Aber bloß keine Partei! Wir wollen sagen, was einen anödet, das kann Politik sein. Das kann 'n Typ sein« (ebd., S. 25).

¹⁰ Alfred Hilsberg: „Aus grauer Städte Mauern (Teil 2)“ ... (wie Anm. 1), S. 22.

¹¹ Winfried Longeric: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), S. 112.

¹² Winfried Longeric: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), S. 143.

als »ein modernes Märchen« bezeichnet, »klischeehaft, unrealistisch und ohne tiefere Bedeutung«, hauptsächlich getragen von dem »originelle[n] und komisch wirkende[n] Einfall« der darin erzählten Geschichte.¹³

Solche Irritationen in den frühen Beschreibungsversuchen, für die Hilsberg und Longerich hier exemplarisch angeführt wurden, waren aufgefangen in dem Argumentationstopos, dass der deutsche Punk im Unterschied zum britischen »keinen rein proletarischen Ursprung« habe, sondern Ausdruck »einer gelangweilten Mittelschicht, die Revolte gegen das Elternhaus« sei.¹⁴ Diese vermeintliche soziale Verschiebung entschuldigte die gewissen Authentizitätsdefizite des Protestes. Inzwischen wird bezweifelt, ob der britische Punk wirklich »rein« proletarischen Ursprungs war. Fest steht jedenfalls, dass die Verwechselbarkeit der Punk-Lyrics mit Realreferenzen im britischen Kontext höher war als im deutschen. Denn worauf z.B. referiert das Wort »Monarchie« im deutschen Albumtitel *Monarchie und Alltag* (im Unterschied z.B. zum Songtitel *God Save the Queen* von Sex Pistols)? Ohne politische Realentsprechung ist »Monarchie« deutlich auf seinen symbolischen Gehalt als bloßes Stichwort oder Erkennungszeichen reduziert, während ein symbolisches oder metaphorisches Verständnis im britischen Punk nur eine fakultative Möglichkeit darstellt.

Wenn das Stichwort »Monarchie« als Realreferenz aber ausscheidet – und mit ihm das Paradigma des auf eine bestimmte Gesellschaftsform gerichteten »Protestliedes« – dann ist das zweite Stichwort »Alltag« genauer auf seinen Wert als zutreffende Selbstbeschreibung hin zu befragen. Das in Liedtexten und Selbstäußerungen im Umkreis von deutschem Punk und NDW ubiquitäre semantische Feld von »grauem Alltag«, Langeweile und Monotonie hat *keine* explizite Tradition im Rockparadigma und bezeichnet somit das eigentlich Neue in der Selbstbeschreibung einer neuen Musikergeneration.

Oberflächlich betrachtet leitet sich diese Selbstbeschreibung aus der Unzufriedenheit mit der fünf bis fünfzehn Jahre älteren Generation der »linken« Revoluzzer her: Alle Argumente scheinen ausgetauscht, die ideo-

¹³ Winfried Longerich: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), S. 147. – Vgl. auch das etwas ratlose Kapitel in M. O. C. Döpfner, Thomas Garms: *Neue deutsche Welle. Kunst oder Mode? Eine sachliche Polemik für und wider die neudeutsche Popmusik*. Berlin 1984, zur „Ironie als Generalentschuldigung für peinliche Inhalte“ (S. 163).

¹⁴ Winfried Longerich: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), 50f.; s. aber auch Frank Fentermacher und Robbie von DAF, die sich über diesen Topos bereits 1979 lustig machen (Alfred Hilsberg: „Neue deutsche Welle“ [wie Anm. 1], S. 24).

logische Frontenbildung im Leerlauf der Wiederholung begriffen, wenn nicht gar bezugslos geworden. Die einzige Möglichkeit, Dynamik in die diskursive Praxis zu bringen, scheint die Haltung »Gegen die, die dagegen sind«. ¹⁵ Die Abgrenzung von der ›Alten Linken‹ durch den Boykott einer Reproduktion ihrer Wertemuster ist das dominante Motiv in dem bei Teipel versammelten Interviewmaterial. Zieht man jedoch die Lyrics selbst mit in Betracht, speist sich die dort artikulierte Langeweile und Unzufriedenheit aus einer sehr viel allgemeiner angelegten Ideologie- und Sprachkrise, vorangetrieben offenbar durch die rasante Entwicklung der Kommunikationsmedien, durch die Redundanz von Formeln und Weltbildern in der Wahrnehmung einer an politische Aufklärung und Meinungsbildung, die Psychologisierung des persönlichen Gesprächs, die Relevanz des Kinos für jugendliche Sozialisation und nicht zuletzt an Fernsehreklame gewöhnte Generation: Die Texte der NDW entdeckten die Simplizität politischer Weltbilder, den Nonsens der Alltagskommunikation, die Stupidität der Werbesprache, das sentimentale Motivrepertoire des traditionellen Schlagers, die einfachen Konstruktionsprinzipien von Filmskripts und Genreliteratur als Materialvorrat für neuartige Textcollagen und Katachresen.

Setzen wir noch einmal an bei Trio, bei ihrem Erfolgs-Hit *Da da da*: Die in der Realität für gewöhnlich stark gefühlsbelastete Situation eines Trennungstreits zwischen Liebenden wird hier als synthetisches Produkt situationsextern existenter Rede- und Gefühlsartikel dargestellt. Das obstinate »Aha« an den Versenden signalisiert gerade nicht Überraschung über eine unerwartete Mitteilung, sondern entspricht der konversationellen Höflichkeitsfloskel des gelangweilten Zuhörers:

Was ist los mit dir, mein Schatz? Aha.

Geht es immer nur bergab? Aha.

[...]

So, so, du denkst, es ist zu spät. Aha.

Und du meinst, dass nichts mehr geht. Aha.

Und die Sonne wandert schnell. Aha.

After all is said and done,

it was right for you to run.

Ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht. Aha.

Ich lieb dich nicht, du liebst mich nicht. Aha.

Ich lieb mich nicht, du liebst mich nicht. Aha.

¹⁵ Jürgen Teipel: *Verschwende deine Jugend ...* (wie Anm. 5), S. 13-24 u. pass.

Ich lieb dich nicht, du liebst dich nicht. Aha.

Da da da.

(Trio: *Da da da*)¹⁶

Der Text besteht ausnahmslos aus zitierten Redepartikeln (der Sprecher zitiert bzw. parodiert die Äußerungen des Gegenübers) und dem wiederholten »Aha«. Es gibt keinen originären, inhaltlich substantiellen Gesprächsbeitrag des Sprecher-Ichs. Die daraus resultierende Geste, dass »alles bereits gesagt« sei und der Kraftakt eines je situationsangemessenen verbalen Engagements sich nicht lohne, findet sich in der NDW auf Schritt und Tritt und begründet den ihr eigentümlichen Monotonie-Kult. Selbst noch eine so ernsthaft formulierte Liebesrede wie in einem Lied von Fehlfarben setzt sich aus bewusst eingesetzten Zitatfetzen aus dem Jargon der Paartherapie zusammen:

Ich brauch' deinen Schutz,
ich möcht' dich beschützen.
Ich hab' dich nötig,
will dich nicht benützen.

(Fehlfarben: *All that heaven allows*)¹⁷

Diese Diskurspartikel aus Alltagspsychologie und Lebenshilfe müssen nicht notwendig als Parodie verstanden werden, aber auch als wertneutrale Zitationen lassen sie keinen Raum mehr für »authentische« Rede. Im Unterschied zur ganz selbstverständlich klischeehaften Ich-Rede im *Schlager* jedoch verweisen sie – durch die Paradoxierung von »beschützt werden« und »selbst Schutz gewähren« und von »nötig haben« und »keinen Nutzen haben« – auf eben dieses *Fehlen* einer authentischen Sprecherposition, das der Schlager üblicherweise eher zu verdecken sucht.

Die Unentrinnbarkeit aus festgefügtten Formeln zur Selbstwahrnehmung und -artikulation ist das Thema auch in einem anderen Lied derselben Platte:

Ich habe das alles schon tausend Male gesehn.
Ich kenne das Leben, ich bin im Kino gewesen.
Und doch, jedesmal, wenn ich sie seh',
weiß ich nicht, wie's gehn soll. Ich find nicht den Dreh!

¹⁶ Trio: „Da da da“, ursprgl. auf: *Trio* (LP). Mercury 1981; zit. nach: *Fetenhits – Neue Deutsche Welle* (CD). Polystar 1998, Tr. 13.

¹⁷ Fehlfarben: „All that heaven allows“, ursprgl. auf: *Monarchie und Alltag* (LP). EMI 1980, zit. nach: *Monarchie und Alltag* (CD). EMI 2000, Tr. 4.

Es liegt ein Grauschleier über der Stadt,
 den meine Mutter noch nicht gewegewaschen hat.
 Die Geschichte ist langweilig, immer dasselbe!
 Die Bücher zum Thema sind auch nicht das Gelbe!
 Und will ich ihr dann mal was sagen,
 dann fällt mir nichts ein! Nur leere Phrasen!
 Es liegt ein Grauschleier über der Stadt,
 den meine Mutter noch nicht gewegewaschen hat.
 (Fehlfarben: *Grauschleier*)¹⁸

Die ›Grauheit‹ des Alltags wird durch die Entlehnung aus der Werbesprache – einen ›Grauschleier‹, den man ›wegwaschen‹ können müsste – auffällig banalisiert: Die Entdeckung der NDW-Texter, dass man ›das Leben schon kenne‹ (aus dem Kino!) und dass alle Erlebnisberichte nur ›geklauter Geschichten‹ sein können –

Das sind Geschichten, in Büchern gelesen,
 Geschichten aus dem täglichen Sterben,
 Geschichten, die mir niemand glaubt –
 Das sind Geschichten, und sie sind geklaut!
 (Fehlfarben: *Das sind Geschichten*)¹⁹

–, wird nicht pathetisiert. Zwar wird auf *Monarchie und Alltag* noch ›Leiden‹ signalisiert, aber dieses Leiden ist gewissermaßen resignativ erkaltet bzw., wie die Stimmführung des Sängers nahelegt, in ungerichtete Aggression umgeschlagen. Die verächtliche Distanznahme verhindert eine ›lyrische‹ Selbstartikulation aus der ›Hitze‹ der emotionalen Erregung heraus. In den NDW-Texten der populären Phase um 1981/82 tritt außerdem noch der neue Habitus der ›Coolness‹ hinzu. Dort wird die situationsbedingte Distanznahme, ja Bezugslosigkeit, zum Grundzustand der Indifferenz erweitert, der sogar so aufregenden Dingen wie der medialen Selbstrepräsentation gegenüber nicht aussetzt:

Ideal on TV – lässt mich völlig kalt!
 Und die ganze Szene hängt mir aus'm Hals.
 Da bleib ich kühl. – Kein Gefühl!
 (Ideal: *Blaue Augen*)²⁰

¹⁸ Fehlfarben: „Grauschleier“, ursprgl. auf: *Monarchie und Alltag* (LP). EMI 1980, zit. nach: *Monarchie und Alltag* (CD). EMI 2000, Tr. 2.

¹⁹ Fehlfarben: „Das sind Geschichten“, ursprgl. auf: *Monarchie und Alltag* (LP). EMI 1980, zit. nach: *Monarchie und Alltag* (CD). EMI 2000, Tr. 3.

Wo doch einmal emotionale Erregung hervortritt (im zitierten Lied z.B. gegenüber den ›blauen Augen‹ des Gegenübers), wird diese durch disharmonische Intervall-Reihen, Computer-Bleeps und spitze Schreie des Sängers als Ausnahmezustand, als tendenziell schmerzhaft oder delirös stilisiert. Kurz, man ist entweder ›cool‹ oder ›crazy‹, dazwischen gibt es nichts; jedenfalls keinen pathetischen Weltschmerz.

Man hat die eigentümliche Zitattechnik und Selbstdistanzierung in den NDW-Liedern zu Recht mit der ›dekonstruktiven Methode‹ in der zeitgenössischen Philosophie und mit dem konversationellen Habitus der Postmoderne in Verbindung gebracht.²¹ Die Entdeckung, dass alle menschliche Wirklichkeitsauffassung bloße ›Konstruktion‹²² sei, ist aus ideengeschichtlicher Perspektive zwar alles andere als neu; in der sogenannten ›Postmoderne-Debatte‹ gab es deshalb vielfach den Versuch, die emphatische Ausrufung einer Epochenwende zu relativieren. Neu ist allerdings die Tatsache, dass dieses erkenntniskritische Bewusstsein nun in die Alltagskultur eintritt; dass es nicht mehr nur Thema der elaborierten religiösen, philosophischen und wissenschaftlichen Reflexion – der ›gepflegten Semantik‹ – ist, sondern zum Konsens auch des populären Bewusstseins, der von institutionellen Pflegezugriffen unbehelligten ›wildwüchsigen Semantik‹²³ gehört. Wolfgang Welsch hat die Postmoderne in diesem Sinne als »die exoterische Alltagsform der einst esoterischen Moderne« bestimmt.²⁴ Die historische Spezifik der NDW liegt also nicht so sehr in

²⁰ Ideal: „Blaue Augen“, ursprgl. auf: *Monotonie* (LP). P.O.E.M. 1980; zit. nach: *Eiszeit* (CD). WEA 1996, Tr. 10.

²¹ Angelika Krewani: „Die Welt ist schlecht, das Leben ist schön. Tendenzen in der Musik der 80er Jahre“, in: *Aufbruch in die Neunziger. Ideen, Entwicklungen, Perspektiven der achtziger Jahre*. Hg. Christian W. Thomsen. Köln 1991, S. 255-279, hier S. 275-277, und Manfred Görtemaker: *Geschichte der Bundesrepublik. Von der Gründung bis zur Gegenwart*. München 1999, S. 679-680.

²² Vgl. Peter Schilling: „Fast alles konstruiert“, ursprgl. auf: *Fehler im System* (LP). WEA 1982, zit. nach: *Fehler im System* (CD). WEA 1992. N°2: »Es ist fast alles konstruiert, | geplant und ausgeführt, | von außen kontrolliert.«

²³ Begriff nach Karl Eibl: „Textkörper und Textbedeutung. Über die Aggregatzustände von Literatur, mit einigen Beispielen aus der Geschichte des Faust-Stoffes“, in: *Kanon Macht Kultur. Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Hg. Renate Heydebrand. Stuttgart/Weimar 1998, S. 60-77, hier S. 63.

²⁴ Wolfgang Welsch: „Die Philosophie der Mehrsprachlichkeit. Postmoderne und technologisches Zeitalter“, in: *Die Politische Meinung* 231 (1987), S. 58-75, hier S. 58.

den Ideen, die sie verbreitet, sondern in dem sozialen Ort, an dem diese Ideen nun aktualisiert werden. Erst unter Berücksichtigung der von Welsch beobachteten Verschiebung des sozialen Raumes, in dem sich eine ›moderne‹ Epistemologie etabliert, kann die NDW als Ausdruck einer spezifisch ›postmodernen‹, nämlich exoterischen Sinnkrise²⁵ gelten.

Das Bewusstsein jedoch, dass der Gedanke einer epistemologischen Krise an sich keineswegs neu ist, erklärt das fehlende Pathos der NDW-Texte. Gesten nietzscheanischer Verzweiflung im Glauben an ›Gott‹ oder ›die Grammatik‹ erscheinen vor diesem Hintergrund ebenso unangebracht wie das umstürzlerische Pathos des innovatorisch auftretenden wissenschaftlichen ›Poststrukturalismus‹ seit den späten sechziger Jahren. Die NDW-Texter entäußern sich nicht in großangelegten Analyse-, ›Deonstruktions- und Umwertungsversuchen. Das schlichteste Mittel ist stets das Beste.²⁶ Schlagworte stehen anstelle von Argumentation, das Kauderwelsch der jugendlichen Umgangssprache anstelle des elaborierten Versuchs in der ›gepflegten‹ Semantik, es besser zu machen als die letzte Generation.

Neben der symbolischen Dichotomie von »Monarchie« und »Anarchie«²⁷ und dem Monotonie-Kult fällt unter den Schlagworten vor allem die provokative Verwendung faschistischer Symbole auf. Prominentes Beispiel: der Song *Der Mussolini* von Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF), der die ›postmodern‹ erkannte Beliebigkeit von Ideologien und Weltentwürfen zelebriert:

Gehe in die Knie,
und klatsch' in die Hände,
beweg' deine Hüften
und tanz' den Mussolini.
Tanz den Mussolini.

²⁵ Vgl. Jörg Mischke: „Pluralismus der ästhetischen Erfahrung oder Wie postmodern ist populäre Musik?“, in: *PopSkriptum* 1 (1992), S. 89-95; Online-Publikation unter: <http://www2.hu-berlin.de/fpm//popscrip/themen/pst01/pst01040.htm>, hier par. 5.

²⁶ Der ›unbekümmerte Mut zur Simplizität‹ gilt allgemein als typisches Merkmal der neuen deutschen Popmusik um 1980; s. Manfred Görtemaker: *Geschichte der Bundesrepublik ...* (wie Anm. 21), S. 679.

²⁷ Vgl. Mike von den Buttocks in Erwiderung auf die Behauptung, von den Punk-Texten verstehe man beim Live-Auftritt sowieso nichts: „Da bleiben schon Sachen hängen, Schlagworte. Zum Beispiel beim Wort ‚Anarchie‹ flippen die Leute aus“ (Alfred Hilsberg: „Neue deutsche Welle“ [wie Anm. 1], S. 24).

Drehe dich nach rechts
 und klatsch' in die Hände
 und mach' den Adolf Hitler.
 Tanz den Adolf Hitler.

Und jetzt den Mussolini.
 Beweg' deinen Hintern.
 Und klatsch in die Hände.
 Tanz den Jesus Christus.
 Tanz den Jesus Christus.

(DAF: *Der Mussolini*)²⁸

Die Textaussage setzt sich nicht aus den Elementen ›Mussolini‹, ›Hitler‹ und ›Christus‹ zusammen, sondern entsteht – quasi zwischen den Zeilen – allein aus der Provokation ihrer Erwähnung. Der ›Sinn‹, den diese Parataxe von heterogenen Stichworten in dem noch dazu völlig verfremdenden Zusammenhang des Tanzens hervorbringt, ist logisch nahezu unbestimmbar. Damit verschiebt sich die Fragestellung von dem ›Was‹ der Darstellung zum ›Wie‹: Nicht nach den Inhalten der NDW-Songs, die, nimmt man sie im Literalsinn, faschistisch²⁹ oder auch einfach nur trivial, sentimental, peinlich und lächerlich³⁰ wirken können, gilt es also im folgenden zu fragen, sondern nach den NDW-spezifischen Ironiesignalen und poetischen Verfremdungstechniken.

III. »Superhelden« und Märchenschlösser

In einem Lied von Extrabreit nimmt das sprechende Ich explizit Stellung zu seiner simplifizierenden Phantasieproduktion:

²⁸ Deutsch-Amerikanische Freundschaft (DAF): „Der Mussolini“, ursprgl. auf: *Alles ist gut* (LP). Mute 1981, zit. nach: *Alles ist gut* (DC). Mute 2000, Tr. 2.

²⁹ Vgl. Winfried Longenrich: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), S. 168-177. Der Faschismusverdacht, der von einigen deutschsprachigen Popsongs nahegelegt wird, gehört zu den bislang am intensivsten erforschten Aspekten der Popmusik. Siehe dazu Georg Seeblen: *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*. Berlin 1994, und *PopSkriptum. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin 5* (1996): *Rechte Musik*. Online-Publikation unter: <http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst05/>.

³⁰ Siehe z.B. M. O. C. Döpfner, Thomas Garms: *Neue deutsche Welle ...* (wie Anm. 13), S. 166.

In meiner Comicstrip-Phantasie
 ist die Welt so klar wie nie!
 Im All wimmelt es von Superhelden.
 Amerika schläft ruhig – Gute Nacht!
 Der Amoklauf des Zeitmutators wird gestoppt,
 ein Photonenangriff wird abgeblockt.
 Die schönen Dummen in den Popkostümen
 gewinnen jede Schlacht.
 Suuuuperhelden! Suuuuperhelden!
 (Extrabreit: *Superhelden*)³¹

Hier werden Beispiele für ›klare‹ Welten mit vereinfachten Bedingungen der Sinnproduktion genannt: Comicstrips und Genreliteratur aus dem Bereich der Science Fiction liefern den Prototypen des ›Superman‹. Gleich ihm berückt z.B. Andreas Doraus Fred (*Fred vom Jupiter*) die irdischen Frauen mit seiner (im Literalsinn ›überirdischen‹) Schönheit à la Christopher Reeve. Während die »schönen Dummen³² in den Popkostümen« vom Typus ›Superman‹ die Welt aus jeder noch so bedrängten Lage retten, kann die Menschheit ›beruhigt schlafen‹.

Dass hier speziell die amerikanische ›Menschheit‹ angesprochen ist, ist ebenfalls kein singuläres Motiv. Amerika, das Land der Western-Helden – in *Superhelden* wie auch in einigen anderen NDW-Songs wird Western-Musik imitiert – findet sich auch in dem NDW-Tanz-Hit *Ein Jahr (Es geht voran)* von den Fehlfarben thematisiert:

Graue B-Film-Helden regieren bald die Welt –
 Es geht voran!
 (Fehlfarben: *Ein Jahr*)³³

Auch Ronald Reagan ist ein ›Superheld‹, auch der Western, wie der Comic, ein Beispiel für vereinfachte Wirklichkeitsbilder. Das gilt generell für den Kinohelden, den zweiten Prototypen des Heldenmotivs.

³¹ Extrabreit: „Superhelden“, ursprgl. auf: *Die Rückkehr der Phantastischen 5* (LP). Metronome 1982, zit. nach: *Zurück aus der Zukunft* (CD). Metronome 1990, Tr. 17.

³² Die Verfilmung mit Reeve zeigt Superman außerhalb seiner heroischen Aktionen als tolpatschigen Versagertypen.

³³ Fehlfarben: „Ein Jahr (Es geht voran)“, ursprgl. auf: *Monarchie und Alltag* (LP). EMI 1980, zit. nach: *Monarchie und Alltag* (CD). EMI 2000, Tr. 8.

Schon im Abspann von *Superhelden* gibt eine Stimme die gute Empfehlung: »Tu peux aller au cinema. Ouh, you can go to the movies – and watch!«³⁴ Der Song *Spielfilm* von Hans-a-Plast sagt im Refrain, warum:

Spielfilm, Spielfilm – Spielfilm, Spielfilm –
 [...] das Glück kommt immer erst am Schluss:
 Das Glück,
 die Umarmung,
 der Kuss –
 kommen nur am Schluss! Happy End!
 Spielfilm, Spielfilm – Spielfilm, Spielfilm –³⁵

Der Song liefert im Refrain die zitierte Persiflage auf die »klare Ordnung« im Kinofilm und endet mit der zweifelnden Frage, ob es denn »Helden in Wirklichkeit« gebe. Die Pointe des Textes liegt allerdings darin, dass das »Happy End« eben erst »am Schluss« kommt, dass auch die Spielfilmhelden *vor* dem Schluss die den filmischen Klischees entsprechenden Krisen (wie z.B. das »Whiskey-Glas«, das »in den Spiegel fällt«) durchzustehen haben. Damit wird – entgegen den Hoffnungen, die ein Pädagoge an die kritisch aufgeworfene Frage »Gibt es Helden in der Wirklichkeit?« geknüpft haben mag – gerade die *Identität* von filmischer und eigener Wirklichkeit und damit der Topos vom »Leben, das man aus dem Kino kennt« erneut bekräftigt.

Spielfilm beginnt mit einem dritten Prototypen des Heldenmotivs: dem Motiv »König/Königin« aus der »klaren Welt« des Märchens. Die Sängerin gesteht: »Für ihn würd' ich seine Prinzessin werden!« Das damit angesprochene Motiv geht wahrscheinlich zurück auf einen Titel von David Bowie. Sein Song *Heroes* (1977) beginnt mit der Bildfigur:

I, I will be king.
 And you, you will be queen.
 Though nothing will drive them away,
 we can beat them, just for one day.
 We can be Heroes, just for one day.
 (David Bowie: *Heroes*)³⁶

³⁴ Extrabreit: „Superhelden“ ... (wie Anm. 31).

³⁵ Hans-a-Plast: „Spielfilm“, ursprgl. auf: *Hans-A-Plast II* (LP). No Fun 1980, zit. nach: 2 - *Schnittmuster* (CD). No Fun 2005, Tr. 1.

³⁶ David Bowie: „Heroes“, zit. nach: *Singles Collection*. EMI 1993, Tr. 10.

NDW-Verse wie z.B. die im Refrain von Huberts Kahs *Rosemarie* greifen dieses Bild verfremdend auf:

Abbadabbadadadada –
 ich bin jetzt König dieser Stadt.
 Ahladabbadadadada –
 bist du Prinz Charles für eine Nacht.
 (Hubert Kah: *Rosemarie*)³⁷

Mit »Prinz Charles« wird hier ein neuzeitlicher »König«, eine Figur der Yellow Press evoziert. Noch dazu wird diese Rolle von einem männlichen Sänger dem Gegenüber des Lovesongs (einer Frau oder einem Mann?) zugesprochen. Bowies »romantisches« Bild wird dadurch zu einem zweideutigen Scherz profanisiert. Ähnlich taucht das Königsmotiv in Formulierungen wie »Ich bau dir ein Schloss, so wie im Märchen« (Neue Heimat), »Abends bin ich der Herrscher dieser Welt, und ihr müsst mich grüßen. Ich, der Science Fiction-Held, und ihr liegt mir zu Füßen« (Ideal) auf.³⁸ Während also das Motiv bei Bowie durchaus pathetisch angelegt ist – als Beschreibung des gewissermaßen majestätischen Freiheitsgefühls der Liebe –, und Bowies damalige Selbststilisierung als »Ziggy Stardust« eine ästhetisch ernstgemeinte Glam-Rock-Inszenierung war, wirken die Könige, Prinzessinnen und »spacigen« Herrscher-Helden der NDW eher wie Kasperlpuppen oder »action figures« aus der Spielzeugkiste.

Der vierte Prototyp schließlich sind Tiere und andere Kinder- und Bilderbuch-Figuren, Helden aus Jugend- und Abenteuerliteratur. Die Helden-Geste der Exorbitanz kann auf nahezu jedem Figurenarsenal instrumentiert werden, wenn es nur »trivial« und damit vor Pathos bewahrt ist: »Ich möchte ein Eisbär sein, im kalten Polar« (Grauzone)³⁹; »Sie will ein

³⁷ Hubert Kah: „Rosemarie“, ursprgl. auf: *Meine Höhepunkte* (LP). Polydor 1982, zit. nach: *Meine Höhepunkte* (CD). Polydor 1996, Tr. 1.

³⁸ Und selbst noch in der fehlgeleiteten, weil wieder konkrete Bezüge suchenden Adaption durch den altlinken Rockmusiker und Protestsongschreiber Rio Reiser: „Wenn ich König von Deutschland wär““ (*König von Deutschland*, 1986). Der Song zählt auf, was in Deutschland dann alles zu ändern wäre.

³⁹ Grauzone: „Eisbär“, ursprgl. auf: *Eisbär* (Maxisingle). Off Course 1981, zit. nach: *Die Sunrise Tapes* (CD). Play 1998, Tr. 2.

Fisch im Wasser sein« (Nina Hagen)⁴⁰; »Lass mich dein Pirat sein, auf allen sieben Meeren« (Nena).⁴¹

Eine Ausnahme unter den NDW-Helden bildet der Astronaut Major Tom in Peter Schillings gleichnamigem Song. Um das gegenüber dem bisher Gesagten ungewöhnliche Pathos von Schillings *Major Tom (Völlig losgelöst)* verstehen zu können, muss der fünfte Prototyp des Helden, der Kollaborateur einer metaphysischen Instanz: des Chaos, rekonstruiert werden.

IV. Kollaborateure des Chaos: Die Metaphysik des Punk

Es war bereits die Rede davon, dass in der Punkmusik keine eindeutigen Referenzen auf gesellschaftlichen Zustände mehr vermittelt wurden, die man hätte »kritisieren« können. Schon im britischen Punk ist die *generelle* Antihaltung zentral, nicht die konkreten Umstände, gegen die sie sich richten könnte:

Don't know what I want,
but I know how to get it.
I wanna destroy
the passerby ...
'Cause I –
wanna be – yeah –
Anarchy ...
(Sex Pistols: *Anarchy in the U.K.*)⁴²

Die Gründe für die hier dargestellte Aggression sind unbekannt (»don't know«), und die Aggression kann sich gegen jeden beliebigen Passanten richten. Noch expliziter die deutsche Gruppe Der Plan:

Wir brauchen keinen Anlass mehr
für den Weltaufstand.
(Der Plan: *Weltaufstand*)⁴³

⁴⁰ Nina Hagen: „Fisch im Wasser“, ursprgl. auf: *Nina Hagen Band* (LP). Columbia 1978, zit. nach: *Nina Hagen Band* (CD). Columbia 1985, Tr. 8.

⁴¹ Nena: „Laß mich dein Pirat sein“, ursprgl. auf: ? (*Fragezeichen*) (LP). Sony 1983, zit. nach: ? (*Fragezeichen*) (CD). Sony 1998, Tr. 6.

⁴² Sex Pistols: „Anarchy in the U.K.“, ursprgl. auf: *Never Mind The Bollocks* (LP). Virgin 1977, zit. nach: *Flogging a Dead Horse* (CD). Virgin 1986, Tr. 1.

⁴³ Der Plan: „Weltaufstand“, ursprgl. auf: *Geri Reig* (LP). Ata Tak 1980, zit. nach: *Geri Reig & Normalette Surprise* (CD). Ata Tak 1996, Tr. 6.

Warum nicht? Die konsequenteste Antwort gab wohl Blixa Bargeld von Einstürzende Neubauten: »Meine Energie wird es sein, die alles zum Einsturz bringt.«⁴⁴ Die ›Energie‹ – Schlagwort der Zeit⁴⁵ – ist eine in der einzelnen Person verankerte und zugleich überindividuelle Kraft, denn sie »kommt aus dem Chaos«:

Sehnsucht
ist die einzige Energie
Sehnsucht
kommt aus dem Chaos,
ist die einzige
Energie ...

(Einstürzende Neubauten: *Sehnsucht*)⁴⁶

Das ist die eigentümliche Metaphysik und Anthropologie des deutschen Punk: Der einzelne ist Teil eines objektiv vorhandenen kosmischen Vernichtungsplans. Chaos ist das sowieso Gegebene, und so braucht auch die Rückführung zum Chaos, die durch einen ›Weltaufstand‹ herbeigeführte Anarchie, keinen besonderen ›Anlass‹ mehr; sie ist als ›Sehnsucht‹ im Individuum selbst, quasi triebhaft, angelegt.

Das mag nach pubertärem Unfug klingen, hat aber gleichwohl sein Pendant auch in der ›gepflegten‹ Semantik. Alan Sokal und Jean Bricmont z.B. haben im 8. und 9. Kapitel ihres Buches *Fashionable Nonsense* (1998) ausreichend Stilblüten aus Gilles Deleuzes *Différence et répétition* (1969), seiner *Logique du sens* (1969) und aus Jean Baudrillards *Les stratégies fatales* (1983) abgedruckt, um zu zeigen, wie auch auf höchstem Abstraktionsniveau bei der Beschreibung gesellschaftlicher Wirklichkeit und philosophischer Probleme eine Metaphysik des Chaos inauguriert wird – und zwar in Rekurs auf Reizwörter aus der Mathematik und Physik wie ›Wechselbestimmung‹, ›Grenzwert‹, ›potentielle Energie‹ und ›Reversibilität der kausalen Ordnung‹. Wir haben hier offenbar einen nicht nur im Punk greifbaren, objektiven Trend der Zeit vor uns. Nach der Ansicht einiger ›postmoderner‹ Philosophen und Gesellschaftswissenschaftler der siebziger und achtziger Jahre entdecken die exakten Wissen-

⁴⁴ Winfried Longereich: „Da Da Da“ ... (wie Anm. 7), S. 166.

⁴⁵ Siehe etwa einen Interviewer von Blixa Bargeld: »›Energie‹ scheint generell ein wichtiges Thema für euch zu sein?« (Blixa Bargeld: „Ich finde das wichtig! – warum?“, in: *Ästhetik und Kommunikation* 13/49 [1982], S. 46-50, hier S. 48.)

⁴⁶ Einstürzende Neubauten: „Sehnsucht“, ursprgl. auf: *Kollaps* (LP), EFA 1981, zit. nach: *Kollaps* (CD). EFA n.d., Tr. 9.

schaften nun, was ›die großen Metaphysiken‹ schon immer wussten⁴⁷: dass die Wirklichkeit, die wir wahrnehmen und in Ordnungskategorien zu fassen vermögen, nicht die ›ganze‹ Wirklichkeit ist. Dahinter verborgen liegt noch immer so etwas wie das biblische Tohuwabohu vom Anfang aller Dinge.

Weniger als Teilhaber dieser metaphysischen Semantik denn als erklärender Beobachter referiert auch Lyotard im 13. Kapitel seines wissenssoziologischen Berichts *La condition postmoderne* (1979), die mathematische Unterscheidung von linearen und nichtlinearen Funktionen, das Gödelsche Theorem, die Quantentheorie, Mikrophysik, Fraktalgeometrie und mathematische Katastrophentheorie, um die Hinwendung der neueren Wissenschaft zu einem vorher eher peripheren Objektbereich zu belegen; er verweist auf die Forschungen von Pierre Simon Laplace, Benoît Mandelbrot und René Thom und fasst die Tendenz der ›postmodernen Wissenschaft‹ schließlich unter dem Leitgedanken der ›Erforschung von Instabilitäten‹ zusammen. Er sieht das wissenschaftliche Paradigma von Erkenntnis und Prognose damit an ein Ende gekommen: Die modernen Wissenschaftler mit »ihrem Interesse für die Unentscheidbarkeit, für die Grenzen der Präzision der Kontrolle, die Quanten, die Konflikte unvollständiger Informationen, die ›Frakta‹, die Katastrophen und pragmatischen Paradoxa« brächten nicht mehr »Bekanntes, sondern Unbekanntes hervor«.⁴⁸ Wie James Gleick in seinem 1987 erschienenen Wissenschaftsreport⁴⁹ darlegt hat, gruppieren sich innerhalb der Naturwissenschaften tatsächlich seit der Mitte der siebziger Jahre vermehrt junge Wissenschaftler, die sich mit schwer prognostizierbaren Phänomenen wie dem Klima und dem Verhalten von Flüssigkeiten und Gasen befassen. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre weiteten sich diese Ansätze zu dem generellen Trend der ›Chaos-Physik‹, ›Chaos-Forschung‹ oder ›Chaos-Theorie‹ aus und beanspruchten wissenschaftliche Gültigkeit auch jenseits der Naturwissenschaften. Kurz: Man wird ›Chaos‹ als eine semantische Kategorie der Zeit mit potentiell mystischen Implikationen ernstnehmen müssen.

⁴⁷ Jean Baudrillard: *Die fatalen Strategien*. München 1983, S. 200.

⁴⁸ Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*. Hg. Peter Engelmann. Wien ⁴1999 [dt. EA 1980], S. 172-173.

⁴⁹ James Gleick: *Chaos – die Ordnung des Universums. Vorstoß in die Grenzgebiete der modernen Physik* [*Chaos – Making a New Science*, 1987]. Aus dem Amerikanischen v. Peter Prange. München 1988.

Während sich auf der Ebene der ›gepflegten Semantik‹ die ursprünglich eher periphere Auftragsarbeit Lyotards als ein unerwarteter Bestseller unter der akademischen Jugend entpuppt, wird auf der Ebene der ›wildwüchsigen Semantik‹ die Kategorie des Chaos im Weltbild des Punk nachhaltig reifiziert. Der Song *Hurra, hurra, die Schule brennt* von Extrabreit z.B. zeigt die enthusiastisierende Wirkung der kosmischen ›Energie‹ (die sich hier in einem Schulbrand äußert) auf die selbsternannten Anwälte des Chaos, die Schüler in ihren Punker-Kluffen. Ein wahrhaft apokalyptisches Szenarium entwirft der Song *Militürk* von Mittagspause bzw. den Fehlfarben:

Kebabträume in der Mauerstadt.
 Türk-Kültür hinter Stacheldraht.
 [...]
 Im ZK: Agent aus Türkei.
 Deutschland! Deutschland! Alles ist vorbei!
 (Fehlfarben: *Militürk*)⁵⁰

Der Text amplifiziert die einigermaßen eigenwillig erfundene Idee einer Durchdringung des kommunistischen Ostens mit türkischem Geheimimperialismus, also eines Zusammenschlusses zweier chaotisch-entropischer Drifts trotz eisernen Vorhangs und Gastarbeiter-Ghettoisierung, trotz Mauer und ›Stacheldraht‹.

Ebenfalls auf die Spannung von Kasernierung einerseits und dem Unterwandern gesellschaftlicher Kontrollsysteme andererseits ist das Lied *Goldener Reiter* von Joachim Witt angelegt. Hier kommt jemand zur Sprache, der soeben in eine Nervenklinik eingeliefert wird – die bezeichnender Weise ›vor den Mauern der Stadt‹ liegt:

An der Umgehungsstraße, kurz vor den Mauern unserer Stadt
 steht eine Nervenklinik, wie sie noch keiner gesehen hat.
 Sie hat ein Fassungsvermögen sämtlicher Einkaufszentren der Stadt.
 Geh'n dir die Nerven durch, wirst du noch verrückter gemacht.
 [...]
 Sicherheitsnotsignale, lebensbedrohliche Schizophrenie.
 Neue Behandlungszentren bekämpfen die wirklichen Ursachen nie.
 (Joachim Witt: *Goldener Reiter*)⁵¹

⁵⁰ Fehlfarben: „Militürk“, ursprgl. auf: *Monarchie und Alltag* (LP). EMI 1980, zit. nach: *Monarchie und Alltag* (CD). EMI 2000, Tr. 6.

⁵¹ Joachim Witt: „Goldener Reiter“, ursprgl. auf: *Silberblick* (LP). WEA 1981, zit. nach: *Silberblick* (CD). WEA 1990, Tr. 2. – Was mit dem ›Goldenen Reiter‹ gemeint ist, bleibt im Dunkeln des Subjektiven; vermutlich ist auf die Vorstellung

Wer hier eine konkrete ›Kritik‹ am Umgang mit Geisteskranken heraus-hören will – nun, dem sei es gewährt. Zentraler aber scheint mir in Witts Text der Hinweis gerade auf ein *Defizit* in den gesellschaftlichen Mög-lichkeiten zur Störungsbewältigung: Die Methoden der modernen Psychi-atrie *scheitern* an den Verrückten vom hier dargestellten Typus, sie ma-chen sie ›noch verrückter‹; es kommt zu ›Sicherheitsnotsignalen‹. Alles, womit die Nervenklinik auftrumpfen kann, ist die lächerlich-megalomane Größe »sämtlicher Einkaufszentren der Stadt«.

Der Größen- und Kontrollwahn des ›technologischen Zeitalters‹⁵² ist auch Thema in Peter Schillings *Major Tom*. Die Figur des Major Tom ist David Bowies Songs *Space Odyssey* und *Ashes to Ashes* entlehnt; im Un-terschied allerdings zu Bowies Erzählungen und zu dessen Inspirations-quelle (Stanley Kubricks Film *2001 – A Space Odyssey*) verlässt der Astronaut bei Schilling nicht die Kapsel, um auftragsgemäß einen Welt-raumspaziergang auszuführen, sondern er steuert das ganze Raumschiff *absichtlich* aus dem Kontrollbereich der Bodenstation, erweist sich also als ein geheimer Agent des kosmischen Chaos-Drifts. Die kontrastive Ausgangssituation in dem Song ist die der völligen Kontrolle durch die exakten Wissenschaften und die moderne Technologie:

Gründlich durchgecheckt steht sie da
und wartet auf den Start – Alles klar!
Experten streiten sich um ein paar Daten.
Die Crew hat da noch ein paar Fragen,
doch: Der Countdown läuft.
Effektivität bestimmt das Handeln.
Man verlässt sich blind auf den andern.
(Peter Schilling: *Major Tom*)⁵³

Mit der »Effektivität«, die das Handeln bestimmt, fällt ein Stichwort, das nach Lyotards Gegenwartsanalyse unwiederbringlich der Vergangenheit angehört.⁵⁴ Schon dass ›die Wissenschaftler‹ sich um Details noch zu

eines Reiterstandbildes angespielt, also auf die Abbildung einer wichtigen Persön-lichkeit, eines Herrschers, Kriegshelden oder ‚großen Mannes‹, also wieder eines exzeptionellen ›Helden‹.

⁵² Vgl. Wolfgang Welsch: „Die Philosophie der Mehrsprachlichkeit“ ... (wie Anm. 24), S. 58

⁵³ Peter Schilling: „Major Tom (Völlig losgelöst)“, ursprgl. auf: *Fehler im System* (LP). WEA 1982, zit. nach: *Fehler im System* (CD). WEA 1992, Tr. 5.

⁵⁴ Dort heißt der Sachverhalt: „die positivistische ‚Philosophie‘ der Effizienz“; Lyotard: *Das postmoderne Wissen* ... (wie Anm. 48), S. 157.

›streiten‹ haben, zeigt, dass das System der absoluten Kontrolle bereits leck ist. *Fehler im System* lautet entsprechend der Titel der LP von Schilling.

Der ›Fehler im System‹ als eine Art prästabiler Keim des anarchischen Chaos bezeichnet die unberechenbaren Folgen einer durch zunehmend komplexe Technik verwalteten Welt. So sind die achtziger Jahre auch gekennzeichnet vom zunehmenden Einsatz elektronischer Datenverarbeitung in der öffentlichen Verwaltung. Die Gruppe Kraftwerk druckt auf das Cover der LP *Computerwelt* folgende Verse aus ihrem Titelsong:

Interpol und Deutsche Bank,
FBI und Scotland Yard,
Finanzamt und das BKA
haben unsere Daten da.

(Kraftwerk: *Computerwelt*)⁵⁵

Und in *Polizisten* von Extrapreit heißt es:

Polizisten speichern, was sie wissen, elektronisch ein.
Alles kann ja irgendwann und irgendwie mal wichtig sein.

(Extrapreit: *Polizei*)⁵⁶

Bleibt noch der Hinweis, dass auch die ersten ›Chaos-Tage‹ 1982 in Hannover zum Anlass eine Computerkartei hatten, die die lokale Polizei von allen Punkern erstellen wollte. Der gewisse »Bierernst«⁵⁷ der zweiten Punk-Generation allerdings hatte mit den ironisch-poetischen ›klare Welt‹-Entwürfen der NDW-Lyrics nur noch bedingt zu tun.

⁵⁵ Kraftwerk: „Computerwelt“, ursprgl. auf: *Computerwelt* (LP). Klingklang 1981, zit. nach: *Computerwelt* (CD). Klingklang n.d., Tr. 1.

⁵⁶ Extrapreit: „Polizisten“, ursprgl. auf: *Welch ein Land, was für Männer* (LP). Metronome 1981, zit. nach: *Welch ein Land, was für Männer* (CD). Metronome 1991, Tr. 4.

⁵⁷ Vgl. Moritz R. in Jürgen Teipel: *Verschwende deine Jugend ...* (wie Anm. 5), S. 175.