

Aus:

PHILIPP MEINERT, MARTIN SEELIGER (HG.)

Punk in Deutschland

Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven

November 2013, 312 Seiten, kart., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2162-4

Über Punk wurde in den letzten 35 Jahren eine Menge geschrieben. Das inhaltliche Spektrum dieses Diskurses reicht von bürgerlich-kulturpessimistischer Bestürzung über zahlreiche Kondolenzbekundungen bis hin zu harschen Sellout-Kritiken. Vor diesem Hintergrund versammelt der Band eine Reihe von ›Beobachtungen zweiter Ordnung‹, die neben der substanziellistischen Beschreibung von Punk in Deutschland auch eine Kontextualisierung des Phänomens Punk in der bundesdeutschen Gesellschaft vornehmen.

Philipp Meinert (Dipl.-Sozialwissenschaftler) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter einer Bundestagsabgeordneten.

Martin Seeliger ist Promotionsstipendiat am Max-Planck-Institut für Gesellschaftsforschung in Köln.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2162/ts2162.php

Inhalt

Warum eine wissenschaftliche Anthologie über Punk?

Vorwort der Herausgeber | 7

Punk in Deutschland.

Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven

Eine Einleitung

Philipp Meinert und Martin Seeliger | 9

Punk und Anarchismus: Ein seltsames Paar

Peter Seyferth | 57

»**Liebes Stimmvieh,
die APPD ist eine ganz normale Partei...!**«
Die Anarchistische Pogo-Partei Deutschlands
Philipp Meinert | 83

Chaostage und Facebook-Partys

›Organisiertes Chaos‹ in Zeiten des Web 2.0

Oliver Herbertz | 107

Pogo auf dem Altar

Punk in der DDR

Anne Hahn | 127

Vereinbarkeit von Unternehmertum und DIY-Ethik im Punkrock

Nejc M. Jakopin | 155

Mehr als dicke, alte Männer aus England

Skinheads als Working Class Punks?

Sebastian Bitterwolf und Moritz Müller | 169

»**Lies (through the 80s)**« **Immer gleich und besser**

Popkultur und -musik zwischen Trash und Innovation
am Beispiel der Neuen Deutschen Welle (NDW)

Christoph Jacke | 189

»California uber alles«?

(Wie) Wird Skatepunk im Deutschpunk adaptiert?

Martin Seeliger | 209

Punk goes Elektro, goes Web 2.0

Deutschsprachiger Elektropunk seit den 2000er Jahren

Julia Lück, Mihaela Davidkova und Bianca Willhauck | 225

**Punk-Rezeption in der BRD 1976/77
und ihre teilweise Auflösung 1979**

Thomas Hecken | 247

Alle Macht der Super-8

Die West-Berliner Super-8-Film-Bewegung und das Erbe des Punks

Daniel Kulle | 261

Verschwendete Jugend(en)

Von DAFs Opus über Jürgen Teipels Versuch einer posthumen
Dokumentation bis hin zu Benjamin Quabecks filmischer Dystopie

Magdalena Fürnkranz | 287

Autorinnen und Autoren | 301

Warum eine wissenschaftliche Anthologie über Punk?

VORWORT DER HERAUSGEBER

»[Über] Punk kann man nicht rein akademisch schreiben, ohne der Sache zu schaden« stellt Autor und Szenekenner Martin Büsser in einer der bekanntesten Publikationen¹ über Punk und Hardcore in Deutschland fest. Welcher Schaden der Punkszene entsteht und was ›die Sache‹ genau ist – vermutlich ist die Punkbewegung gemeint – verrät Büsser nicht.

Warum auch sollte ein wissenschaftliches Buch über Punk eine Bedrohung darstellen? Welchen Nachteil soll die Szene haben? Vielleicht löst es auch nur Unbehagen aus, wenn das was man lebt und liebt und damit man selber als vermeidliches Forschungsobjekt mit der dazu notwendigen Distanz und Ernsthaftigkeit betrachtet wird, auch wenn man selbst einen akademischen Hintergrund hat. Punk ist immerhin spontan, wild und (sehr oft) gezielt unreflektiert und passt damit so gar nicht in angestaubte Regale zwischen all die trocken geschriebenen Bücher, oder?

Wir sehen das anders. Zumindest hat Forschung und die Motivation, diese zu betreiben, schon einmal etwas mit dem DIY-Ethos der Punkszene zu tun: Du willst etwas wissen? Dann warte nicht, bis es jemand anderes für dich herausfindet sondern erforsche es selber. Nach diesem Muster entstehen seit Jahrzehnten Bands, Fanzines, Konzertgruppen und andere Rückgrate dieser Szene. Ein Prinzip, das danach von vielen anderen Szenen und Subkulturen übernommen wurde. Wenn es etwas nicht gibt, wird man selbst initiativ. Mit dieser Motivation

1 Büsser, Martin (2010): If The Kids Are United. Von Punk zu Hardcore und zurück. 8. Auflage. Mainz: Ventil Verlag, 8.

sind wir auch an diese Anthologie heran gegangen, als uns auffiel, dass es vergleichbares über Punk in Deutschland nicht gibt.

In zwei Punkten hinkt dieser Vergleich: Dieses Buch ist kein Werk, welches gezielt für die Punkszene herausgegeben wird sondern für alle, die sich aus einer sozial- und kulturwissenschaftlichen Perspektive für Punk interessieren, ganz gleich ob sie sich selbst als solche definieren oder nicht. Zweitens bewegen wir uns zwangsläufig in den Grenzen wissenschaftlicher Standards, die wir im Studium erlernt haben während es – so sagt man wenigstens – eine Säule des Punk ist, dass ihn jeder in seiner Form praktizieren kann, ohne dass es Grundvoraussetzungen und Regeln gibt. Sängerinnen und Sänger einer Punkband brauchen keine Gesangsausbildung, Wissenschaftler allerdings einen Hochschulabschluss. Dennoch schließt sich nichts aus. Die Mehrzahl der hier vertretenen Autoren haben einen Bezug zu der Szene, über die sie schreiben. Sie sind nicht nur Wissenschaftler, sondern sind oder waren Punkmusiker, Fanzine-Schreiber oder Konzertveranstalter. Viele wollten schon immer gern etwas Wissenschaftliches über ›ihre‹ Punkszene veröffentlichen, hatten aber bisher keine Möglichkeiten. Dies war eine häufige Reaktion auf unsere Anfragen.

Wir freuen uns, über 35 Jahre nach ihrem Entstehen diese wissenschaftliche Lücke schließen zu können und danken allen, die ihren Anteil daran haben.

Mit freundlicher Genehmigung des transcript Verlages haben wir eine Facebook-Seite für dieses Buch eingerichtet. Sie wird von uns beiden betreut und wir freuen uns über reges Feedback zu diesem Sammelband. Die Seite ist zu erreichen unter <http://www.facebook.com/PunkInDeutschland>

Philipp Meinert und Martin Seeliger im Juli 2012.

Punk in Deutschland.

Sozial- und kulturwissenschaftliche

Perspektiven

Eine Einleitung

PHILIPP MEINERT UND MARTIN SEELIGER

»Häßlich geschminkte Jugendliche tragen in Müll-Klamotten, mit Nazi-Insignien und Hundeketten Protest gegen Arbeitslosigkeit und Langeweile in der Industriegesellschaft zur Schau. Ihr primitiver ›Punk-Rock‹ wird von Plattenfirmen erfolgreich vermarktet. Jet-Setter von New York bis München empfinden die Lumpen-Mode als letzten Schick. Doch echte Punker sehen den Rummel schon kritisch: ›Da läuft irgendwas schief.«

(Der Spiegel 1978: 140)

Wenn das größte deutsche Nachrichtenmagazin Anfang des Jahres 1978 – also knapp zwei Jahre nach seiner ›offiziellen‹ Genese – beschreibt, wie Punk von unterschiedlichen sozialen Positionen aus eingeschätzt wird, haben die Autoren hier (ob mit Absicht oder ohne) einen zentralen Aspekt des Subkulturphänomens auf den Punkt gebracht: Was Punk unter (ästhetischen, politischen, sozialen, ökologisch-tierschützerischen, etc.) Gesichtspunkten sei, oder wie man sich als Angehöriger der Punk-Subkultur unter den genannten Aspekten zu verhalten habe ist seit Anbeginn der Punk-Historie Gegenstand mehr oder weniger intensiv geführter Diskussionen und Aushandlungen: Sogenannte Spießer beschwerten sich über Tabubrüche, Undergroundpöpste beklagen einen vermeintlichen Aus-

verkauf, politisch Motivierte vermuten reaktionäre Tendenzen und Pop-Journalisten behaupten, Punk sei ohnehin längst tot. Aus dieser Vielfalt der Sichtweisen auf das Phänomen Punk möchten wir unsere erste, perspektivische Grundannahme ableiten, welche aus kultursoziologischer Sicht grundsätzlich banal und weitreichend zugleich erscheint: Punk ist nicht, Punk wird angesehen als. Betrachtet man Punk – wie wir in diesem Fall – vom Blickpunkt wissenschaftlich engagierter Szenegänger/szene-affiner Wissenschaftler als Popkulturphänomen, lässt sich grundsätzlich zwischen einer substanzialistischen und einer funktionsdynamischen Sichtweise differenzieren. Während erstere Symbole und Artefakte aus der ›Subkultur‹ Punk in ihrem ›Objektcharakter‹ unter die Lupe nimmt, d.h. auf kompositorisch-ästhetische Motive als solche abhebt, richtet sich die Aufmerksamkeit des zweiten Ansatzes auf den gesellschaftlichen Voraussetzungs-reichtum solcher kultureller Formen. Wie Roy und Dowd (2010; insb. 187) in ihrem musiksoziologischen Grundsatzartikel herausarbeiten, besteht eine untrennbare Verbindung zwischen musikalischen Referenzen und der sozialen Wirklichkeit, die sie hervorbringt. Während eine musiksoziologische Perspektive (Inhetveen 2010: 331ff.) zu Folge eine vierfache Perspektive auf generelle Eigenschaften von Musik (a), musikalische Technik (b), Stiltypologien (c) sowie die Funktion musikalischer Werke (d) entwickelt, verfolgen wir mit dem vorliegenden Band ein breiter abgestecktes Ziel: Unser

»object of study [...] is not Culture defined in the narrow sense, as the objects of aesthetic excellence (»high art«); nor culture defined in an equally narrow sense, as a process of aesthetic, intellectual and spiritual development; but culture understood as the texts and practices of everyday life« (Storey 1996: 2).

Nun ist Punk aus Sicht der Jugendkultur- und Szeneforschung kein sonderlich neues Phänomen, sondern nur unwesentlich jünger als das beforschte Phänomen selbst. Ohne an dieser Stelle einen vollständigen Überblick über die erhältliche Literatur zum Thema geben zu wollen, möchten wir mit der jugendsoziologischen und –pädagogischen ›Szeneforschung‹ und den eher an symbolisch repräsentativen Aspekten interessierten Kulturwissenschaft oder auch Cultural Studies die zwei relevanten Forschungsstränge vorstellen. Als erste, und auch heute noch bedeutsame Auseinandersetzungen lassen sich in diesem Zusammenhang die Arbeiten des Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham anführen. Anerkennung verdient hierbei v.a. die bereits 1979 unter dem Titel »Subculture. The Meaning Of Style« veröffentlichte Studie von Dick Hebdige, welche das widerständige Potenzial der Punksubkultur untersucht. In dieser Tradition lässt sich für die Folgejahrzehnte eine relativ lange Reihe von Forschungsarbeiten verzeichnen, die entsprechend die semantische Dimension von

Punk in den Fokus rücken. Der Schwerpunkt liegt hierbei auf dem Verhältnis von Punk als Kulturform, welche vermeintlich widerständige Darstellungen Praktiken umfasse und somit möglicherweise in Widerspruch zu mehrheitsgesellschaftlich etablierten Ausdrucksformen stehe. Eine der wenigen soziologischen Arbeiten zum Thema Punk als Kulturphänomen in Deutschland stellt die Arbeit »Die heiligen Narren. Punk 1976-1986« von Lau (1992) dar. Lau beschreibt darin zunächst umfangreich verschiedene Aspekte der nationalen sowie internationalen Punkszene sucht dort Vorläufer der Punkbewegung, die er nicht nur bei den Skinheads oder den Dadaisten sondern auch bei mittelalterlichen Narren und Franziskanermönchen findet.

In seinen zahlreichen Strukturmerkmalen, die nach Lau Punk ausmachen, nennt er auch das Alter als Faktor und deutet an, dass der Begriff ›Jugendkultur‹ die Punkszene nur unzureichend beschreibt: »Es gibt [...] keine altersbedingten Ausschlüsse von irgendwelchen punkspezifischen Aktivitäten oder bei der Benutzung von punk-üblichen Attitüden.« (Ebd., 119)¹

Ein zweiter Forschungsstrang zieht sich komplementär durch das Feld der pädagogischen und soziologischen Jugend- und Szeneforschung. Einführungen in die Jugendforschung (Breyvogel 2005; Ferchhoff 2007) stellen Punk, wenn sie eine jugendkulturelle Schwerpunktsetzung verfolgen, in der Regel über eine Länge von ein bis drei Seiten hinweg vor. Eine umfangreichere, wesentlich auf teilnehmender Beobachtung basierende Studie der deutschen Punks als Jugendszene legte Mai (1986) vor.

Dass für die Entstehung von Punk meist die Ursprungserzählung der SEX PISTOLS im England der 1970er erhalten muss, lässt sich sicherlich nicht zuletzt als literarischen Isomorphismus verstehen. Zwar ist eine wesentliche Prägestkraft der Genre-Pioniere auf die weitere Entwicklung des Punk nicht auszuschließen. Die prominente Stellung, die Bands wie THE CLASH, die SEX PISTOLS oder auch die RAMONES einnehmen lässt sich allerdings vermutlich zu einem guten Teil als Bezug auf ein ›Gründungs-narrativ‹ des Punkrock erklären, welches sowohl Szenegängern als auch Szenebeobachtern als gemeinsamer Bezugspunkt bei der Einordnung und subjektiven Strukturierung ihrer Punk-Erlebnisse dient. Eben solche individuellen Dimensionen fokussieren auch die Arbeiten von Hitzler und Niederbacher (z.B. 2010). Mit ihrer Perspektive auf Jugendszenen als Orte »posttraditionaler Vergemeinschaftung« zielen die Autoren hier darauf ab, individuelle Sichtweisen auf den Szenegang sowie szeneeinterne Relevanzsysteme

1 Damit sollte Lau, der die damals noch junge Punkszene bis 1986 untersucht hat, recht behalten. Gut 20 Jahre später stellt Kuttner (2007) fest: »Das Alter der Punks liegt etwa zwischen 14 bis mittlerweile über 40 Jahren, (...)« (3).

und Deutungsmuster auf empirischer Basis zu rekonstruieren (siehe hierzu auch Soeffner 1992).

Als dritten Literaturkorpus lassen sich die ungezählten journalistischen und/oder mit Szenehintergrund versehenen Veröffentlichungen anführen. Diese zeichnen sich zwar in aller Regel nicht durch ein kohärentes theoretisches Bezugssystem aus, basieren dafür aber häufig in wesentlichem stärkerem Maße auf einer Detailkenntnis der Verfasser. Gleichzeitig erscheinen sie häufig wesentlich meinungsstärker als wissenschaftliche Publikationen (z.B. Büsser 2010). Ein inhaltlicher Schwerpunkt wird hier häufig auf die Auseinandersetzung mit spezifischen Szeneströmungen gelegt (Büster et al. 2009; Peglow/Engelmann 2011). Im folgenden Abschnitt, in dem die Entwicklung und die Geschichte des Punk in einem Abriss nachgezeichnet werden soll, wurde in Ermangelung wissenschaftlicher Publikationen hauptsächlich auf solche Literatur zurückgegriffen.²

1. ENTSTEHUNG UND GESCHICHTE VON PUNK

Als Orientierung für die Dokumentation einer kurzen Punk-Geschichte dient die musikalische Entwicklung, da sich andere identitätsstiftende Faktoren für Punk wie beispielsweise Politik oder Mode mehr oder weniger darauf zurückführen lassen. Auf die unzähligen Misch- und Subgenres von Punk(-Musik) kann hier mit Ausnahme der wichtigsten Erscheinungen – allem voran Hardcore – nicht eingegangen werden. Da man es nicht mit einem deutschen Phänomen zu tun hat, sondern die Wurzeln der Subkultur in Amerika liegen und sie schließlich in England weiterentwickelt wurde, ist ein Blick in diese beiden Länder zunächst unerlässlich.

1.1 Einleitend: Zur Soziologie der Jugend- und Subkulturen

Wie entstehen Jugend- und Subkulturen? Ohne tiefer in theoretische Überlegungen einzusteigen, sollen die möglichen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen angerissen werden, aufgrund derer Jugendliche sich eine scheinbar eigene Kultur schaffen, die Erwachsenen (zunächst) verschlossen bleibt und eine sehr grobe Typologie von Jugendkulturen vorgestellt werden. Da es sich aber bei Punk um eine kulturelle Erscheinung handelt, die in ihren Anfangstagen fast ausschließlich von Jugendlichen und jungen Menschen dominiert und entwickelt wurde, ist

2 Danke an Michael Will und Swen Sobeck für die leihweise Überlassung zahlreiche Bücher dieser Art.

die zuvor bereits vollzogene theoretische Trennung für den folgenden Abschnitt nicht notwendig.

Nach dem zweiten Weltkrieg begannen Jugendliche in der westlichen Welt, sich stärker selbst zu organisieren und dies nicht mehr den Erwachsenen zu überlassen.³ Die Mitgliedschaften in kirchlichen und politischen Organisationen nahmen kontinuierlich ab und stattdessen entstanden lose Cliques junger Menschen. In Westdeutschland war dies sicherlich auch eine Folge der absoluten Durchorganisation (nicht nur) jugendlicher Biographien im Dritten Reich. Die Verbreitung von Medien, der Ausbau von Kommunikationsmöglichkeiten und der Mobilität taten und tun bis heute ihr Übriges (vgl. Baake 2007: 9ff.).

Baake unterscheidet (ebd.) drei Idealtypen jugendlicher Gruppen:

›Teenager‹

Die wahrscheinlich größte der drei Typen ist im engeren Sinne keine Jugendkultur. Es handelt sich um eine sehr heterogene Gruppe von jungen Menschen, die sich gemäß der gesellschaftlichen Norm verhalten. Der materialistische Teenager ist ein Produkt der westlichen Demokratie und des westlichen Wohlstandes, denn der bedeutete auch für die Jugendlichen Taschengeld und die damit verbundene Unabhängigkeit. Der Begriff ›Teenager‹ stammt aus den 1950er Jahren und ist heute etwas aus der Mode gekommen. Aus dem Namen lässt sich ableiten, dass die ›Teens‹, wie sie verkürzt genannt werden, in der Regel zwischen 10 und 19 Jahre alt sind. ›Teenager‹ sind die Jugendlichen, die unauffällig jugendspezifische Angebote von Gesellschaft und Unterhaltungsindustrie annehmen und damit ihre Freizeit verbringen bis sie eine Familie gründen und einen Beruf ausüben. Sie hören Musik der Charts, gehen in Jugendeinrichtungen, in Clubs und auf Partys, kleiden sich ›jugendlich‹ und lesen Jugendzeitschriften. Die Normaljugendlichen lassen sich in allen Gesellschafts- und Bildungsschichten finden. In Deutschland war der ›Teenager‹ quasi ein ›US-Import‹. Die hiesige ›Teenager‹-Kultur lehnte sich besonders nach dem zweiten Weltkrieg stark an die US-amerikanische an.

Protestbewegungen

Anders als die eher angepassten ›Teenager‹ wollen protestierende Jugendliche die Gesellschaft (teilweise radikal) verändern. Sinnbild dieser Jugenderscheinung sind die Studentenproteste der sogenannten 68er. Zuvor gab es aber bereits Proteste von Jugendlichen in den späten 1950er Jahren gegen die Errichtung der NATO. Protestbewegungen ziehen häufig besser gebildete Schüler und beson-

3 Womit nicht gesagt sein soll, dass intergenerationale Aushandlungsprozesse sich nicht auch schon vorher ereignet hätten (vgl. etwa Walter 2011).

ders Studenten beiderlei Geschlechts aus der Mittelschicht in urbanen Lebensräumen an. Protestjugendliche sind eher im postadoleszenten Alter. Politisch sind sie größtenteils linksdemokratisch bis linksradikal verortet. Mit zunehmendem Alter gehen diese Menschen mittlerweile nicht selten im grün-alternativen Milieu auf. In den späten 1980ern tauchten aber auch rechtsextreme Jugendliche auf, die ihren politischen Protest nationalistisch und rassistisch artikulieren.

Action-Szenen

Die Action-Szene ist ebenfalls großstädtisch, jedoch klar männlich dominiert, schlechter gebildet und ihre Anhänger haben dementsprechend schlechte Aufstiegschancen im Vergleich zu den Protestbewegten. Angehörigen von Action-Szenen geht es um Provokation, Abgrenzung von der Gesellschaft und Spaß. Sie sind somit sehr hedonistisch. Die Action-Szene ist die älteste aller drei Erscheinungsformen: Bereits um die Jahrhundertwende wurden verwahrloste junge Männer beschrieben, die ihre Lehre abgebrochen haben, sinnlos durch die Städte liefen und durch schlechtes Benehmen gegenüber ihren Mitmenschen auffielen. Nicht selten organisieren sie sich in (Straßen-)Banden mit einem selbstgewählten Revier, dass sie als ihre eigenes ansehen und dass es zu verteidigen gilt. Sie sind gewaltaffin. Actionszenen können auch nur als Freizeitbeschäftigung und als Ausgleich zum Alltag gelebt werden, wie es die bei den Fußball-Hooligans üblich ist. Nach dem zweiten Weltkrieg wurden sie häufig mit dem Begriff ›Halbstarke‹ beschrieben. Heute könnte man die Gangsta-Rap-Szene am ehesten als die modernste Ausprägung einer Action-Szene betrachten. Politisch können sie quasi jede Ausrichtung annehmen aber auch unpolitisch sein.

Die Darstellung dieser drei sehr grob umrissenen Szenen ist noch kein brauchbares Instrument, um einen Jugendlichen einer bestimmten Gruppe zuzuordnen und Mischformen sind auch möglich, wie Baake (2007) betont (40). Dennoch ordnet er die Punks quasi als Paradebeispiel der Action-Szene zu (28), was sicherlich auf ihre Anfangszeit zutrifft, jedoch der heutigen Heterogenität der Subkultur nicht mehr gerecht wird. So trifft man bei den Punks auch Jugendliche, die sich von den Normaljugendlichen nur durch ihre Vorliebe für Punkmusik und den Besuch dieser Konzerte in ihrer Freizeit unterscheiden und ansonsten weder optisch noch sozial auffallen. Diese werden meist verächtlich vom harten Kern Wochenend- oder Freizeitpunk genannt. Auf der anderen Seite gibt es viele politisch aktive Punks, die ihren Protest gegen die Gesellschaft in politischen Gruppen (z.B. bei den Autonomen) konkretisieren anstatt ihn auf die reine Provokation zu beschränken, denen aber auch gleichzeitig ein gewisser Action-Habitus nicht abzuspüren ist.

1.2 Punk-Vorgänger in den USA und in England

Wie bereits festgestellt, war das Erscheinen der SEX PISTOLS nicht die ›Stunde null‹ der Punk-Bewegung. Anders als früher dargestellt (vgl. Baake 2007: 75f.; Lau 1992: 25) verorten den meisten jüngeren Veröffentlichungen (vgl. Farin 2011: 93; McNeil/McCain 2004: 16; Robb 2007: 17; Stille 2003), die Wurzeln dessen, was heute unter Punk verstanden wird, nicht im London der späten 1970er sondern im US-amerikanischen Garage-Rock der späten 1960er Jahre⁴. Zwar waren die SEX PISTOLS vor allem mit ihrer Debut-Single »Anarchy in the U.K.« bis heute stilprägend, doch vornehmlich mehr ein mediales als ein musikalisches Phänomen. Schnelle, ›dilettantische‹ Rockmusik mit destruktiven Texten, dargeboten von exzentrisch und aggressiv auftretenden Musikern haben zuvor bereits andere Künstler in den USA geboten, fanden dabei aber nicht dasselbe umfangreiche Echo.⁵

1.2.1 Pre-Punk in den USA

Als Band des so genannten Pre- oder Protopunks können in den späten 1960er Jahren vor allem die Bands MC5 aus Detroit, Michigan, THE STOOGES aus An Arbour, Michigan sowie THE VELVET UNDERGROUND aus New York City gelten (vgl. Der Spiegel 1978: 124 und Graf 2003:39, 377, 580ff.). Tatsächlich hatten alle drei Bands neben der rauen, schnellen und ungeschliffenen Rockmusik zusätzlich Elemente und Stilmittel aufzuweisen, die später vor allem bei Punkbands zur Standardausrüstung gehörten: Die der Kunstszene zu verortenden VELVET UNDERGROUND, die zeitweise von Pop-Art-Pionier Andy Warhol unterstützt

4 Schneider (2008: 41f.) jedoch sieht das anders. Für ihn war der US-amerikanische Proto-Punk, trotz Schocker-Attitüde, zu stark im klassischen Rock verankert, um wirklich als Punk durchzugehen. Es fehle der radikale Dilettantismus, der Pop-Futurismus und der totale Kollaps. »Die nachträglich zusammengeklauten Vorbilder hatten eben nur Vorbildfunktion, nicht aber die Eigenschaften, die Punk in den Stand einer fast weltumspannenden Bewegung erhoben (...). Und die wesentliche Punkbotschaft war eben nicht: Iggy Pop wälzt sich in Scherben, sondern: ›Das kannst auch Du!‹« (Ebd.: 42).

5 Es ist anzumerken, dass die Attribute ›schnell‹ und ›dilettantisch‹ sich vor allem in Abgrenzung zur zeitgenössischen Rockmusik erschließen. Verglichen mit späteren Punk-Veröffentlichungen (wie z.B. das für das Genre des Melodic Hardcore stilbildende Album »Milo Goes To College« der DESCENDENTS) sind die SEX PISTOLS höchstens eine Mid-Tempo Band. Auch was den Schwierigkeitsgrad der Musikstücke (sowohl im spieltechnischen als auch im kompositorischen Sinne) betrifft, ist der Dilettantismus keineswegs eine unabdingbare Voraussetzung. So lassen sich Bands wie die britischen BUZZCOCKS durchaus mit den frühen BEATLES vergleichen.

wurden, provozierten mit Sado-Maso-Ästhetik auf der Bühne Jahre bevor SEX PISTOLS-Manager Malcom McLaren und seine Geschäftspartnerin Vivienne Westwood dies zur Punkmode erklärten, um sie zu verkaufen. MC5 waren nicht nur für exzessive Auftritte, die nicht selten mit Polizeieinsätzen endeten, und aggressive Texte (»Kick out the jams, motherfuckers!«) bekannt. Sie pflegten auch wie viele politische Punkbands später Kontakte in die linksradikale Szene, vornehmlich zu den White Panthers, deren Chef John Sinclair für einige Zeit ihr Manager war. Und Iggy Pop, Frontmann der STOOGES, zelebrierte auf der Bühne mit einer Glasscherbe Selbstverletzung, sang dabei deprimierende und wütende Texte und propagierte damit den Nihilismus, der den Punks eigen war, bereits in den 1960er Jahren. Zu allem Überfluss ließ er seine Musiker einmal in Nazi-Uniformen auftreten (vgl. ebd.). Auch dies wurde später zu einer beliebten Provokation der englischen 1970er-Punks.

Diese US-Bands der späten 1960er und der frühen 1970er Jahre können durchaus als zynische Antwort auf die positiv-friedliche und letztendlich gescheiterte Hippie-Revolution gelten (vgl. Robb 2007: 49). Obwohl sie auch unmittelbar durch die musikalische Experimentierfreude der Hippies entstanden sind (ebd.) war die Hippie-Bewegung bei den meisten Punk-Pionieren verhasst (vgl. McNeil/McCain 2004: 249). Andererseits gab es auch frühe Punk-Protagonisten wie Patti Smith, die ihre Inspiration durch Musiker wie Jimmy Hendrix, Bob Dylan und Janis Joplin nicht verheimlicht (Graf 2003: 558).

Der Glam Rock der frühen 1970er hatte ebenfalls Einfluss auf den US-Punk. Glam, so seine verkürzte Form, war eine Absage an die veraltete Rockmusik und spielte gleichzeitig ironisch mit dem Vorwurf des unauthentischen und künstlichen Kommerzpop, den ihm die »alten« Gitarrenrocker vorhielten (Hecken 2009: 334). Das vielleicht wichtigste Stilelement des Glam Rock war neben der Musik das androgyne beziehungsweise feminine Auftreten der männlichen Musiker dieser Bands. Die 1971 gegründete Band NEW YORK DOLLS ist ein weiterer Wegbereiter des Punk und wurde ursprünglich dem Glam zugerechnet. »Die Dolls waren die coolen, rotzigen aufgetakelten Super-Tussis mit zu viel Make-up und einer fiesen Attitüde« (Robb 2007: 49). Die Band unterschied sich in zwei wesentlichen Punkten von stilprägenden Glam-Musikern wie Marc Bolan, David Bowie oder SLADE: Zum einen spielte sie keinen massenkompatiblen Poprock sondern erinnerten musikalisch an die ROLLING STONES, die STOOGES und MC5. Zum anderen waren ihre Bandmitglieder »Full Drag«, traten also als vollständige Transvestiten auf und nicht nur als feminine dennoch männliche Musiker mit Schminke und Glitzer. Damit waren sie ein Bindeglied zwischen Glam und Punk, wie Hecken (2009: 337) feststellt. Dies verwundert nicht, denn kurzzeitig war Malcolm McLaren ihr Manager. Trotz ihrer Bedeutung für die Rockmusik waren

sie kommerziell nie sonderlich erfolgreich sondern blieben zeitlebens eine Underground-Band (vgl. ebd.: 336f.; Graf 2003: 423f.; Robb 2007: 48f.).

Anfang bis Mitte der 1970er war New York City mit seiner Drogen- und Künstlerszene die Brutstätte des entstehenden Punks. Zum wichtigsten Ort wurde das CBGB's, ein »Punktempel« (Graf 2003: 559), der im Dezember 1973 eröffnete. Ursprünglich sollten dort die Musikrichtungen Country, Bluegrass und Blues, aus deren Anfangsbuchstaben sich auch der Name des Clubs zusammensetzt, dominieren. Kurz darauf wurde er jedoch zum Anlaufpunkt der New Yorker Underground-Rockszene und damit für viele Protagonisten der Prä-Punk-Ära, die im CBGB's ihre Karriere begannen. Dazu gehörten beispielsweise die RAMONES, Patti Smith oder BLONDIE (Graf 2003: 126). Im Umfeld des CBGB's tauchte auch erstmalig im Jahr der Begriff »Punk« im Kontext mit harter Rockmusik auf. John Holmstrom und Ged Dunn, beide Anfang 20, sowie der 18-jährige Legs McNeil gründeten im Spätsommer 1975 die Zeitschrift mit dem Namen Punk. In ihrer ersten Ausgabe interviewten sie VELVET UNDERGROUND-Sänger Lou Reed, den sie zufällig bei einem RAMONES-Konzert im CBGB's trafen (McNeil/McCain 2004: 249ff.).

Die RAMONES dürfte die wichtigste der zahlreichen New Yorker Prä-Punk-Bands sein. 1974 ebendort im Stadtteil Queens gegründet prägte ihr minimalistischer Garage-Gitarrenrock und ihre sehr kurzen und schnellen Liedern die spätere Szene fast so stark wie die SEX PISTOLS. Die heute obligatorische Lederjacke wurde durch sie eingeführt. Im CBGB's waren sie ab 1975 die Hausband und veröffentlichten 1976, als die SEX PISTOLS gerade bekannter wurden, ihre erste Platte, auf welcher der Punk-Klassiker »Blitzkrieg Bop« als Opener war (Graf 2003: 491ff.).

Mit der Punk-Explosion in England, die im folgenden Abschnitt behandelt werden soll, stagnierte die Entwicklung des amerikanischen Punks auch vorerst weitestgehend. Einige zukunftsweisende US-Bands wie DEVO oder die TALKING HEADS setzten in der zweiten Hälfte der 1970er mit neuen Klängen im Punkgewand den Grundstein für später populärer werdende Stilrichtungen wie Post-Punk oder New Wave, zu deren aber auch englische Bands wie JOY DIVISION und SOUXIE AND THE BANSHEES gezählt werden können (vgl. Hecken 2009: 371ff.). Die nächstgrößere Innovation, die vom Boden der Vereinigten Staaten ausging, war ab etwa 1980 Hardcore-Punk, eine besonders schnelle und aggressive Variante von Punkmusik (Graf 2003: 298), deren Entwicklung in Deutschland noch näher betrachtet wird.

1.2.2 Punk und Prä-Punk in England bis 1975⁶

Das Vereinte Königreich und insbesondere London konnte bereits zuvor auf eine vielfältige Geschichte von Subkultur zurückblicken die sich nach der Unterteilung von Baake (2007: 28) alle als »Action-Szenen« bezeichnen lassen können und alle eine gewisse Gewalt-Affinität hatten. Alle hinterließen ihre Spuren in der Punkszene.

Den Auftakt machten bereits in den 1950er Jahren die Teds und kurze Zeit später folgten die Mods. Teds oder auch Teddy-Boys tauchten erstmalig in den frühen 1950ern in Südlondon auf. Es handelte sich bei ihnen um Jugendliche aus der Arbeiterklasse, die sich jedoch extravagant und für damalige Verhältnisse schrill kleideten, um sich von anderen »proletarischen« Jugendlichen abzuheben. Ihre Musik war der klassische Rock'n'Roll der Zeit, der aus Amerika kam. Ihre Distinktion beschränkte sich jedoch auf Kleidung und Musik. Ansonsten unterschieden sie sich wenig von anderen Jugendlichen der Arbeiterklasse und galten politisch als konservativ (Baake 2007: 71f.).

Ebenfalls elegant gekleidete Londoner Arbeiterjugendliche waren die Mods, die erstmalig in den späten 1950ern auftauchten. Ihre Kleidung war jedoch im Gegensatz zur Kleidung der Teds keine eine Persiflage auf das noble England sondern eine Hommage. Sie identifizierten sich mit der Oberschicht und ihre zur Schau gestellte Eleganz sollte genau diese Identifikation repräsentieren. Sie trugen konventionelle Anzüge mit Krawatten und gepflegte halblange Haare, dazu aber auch unpassend wirkende Parka-Jacken. Mods waren in der Regel schlecht ausgebildete Jugendliche, die nach Höherem strebten. Die Mods gaben sich als Dandys und organisierten sich in Scooter-Gangs. Sie hörten die angesagten Bands der 1960er Jahre wie THE WHO, THE KINKS oder den ROLLING STONES und hatten damit zunächst keine eigene Musikrichtung. Die Szene galt als gewalttätig, wohl aufgrund ihrer Rivalität zu den Rockern (ebd. 72f.). Die frühe Londoner Punkband SHAM 69 (gegründet 1975) hat ihre Wurzeln in der Mod-Bewegung (vgl. Robb 2007: 140f.).

Die dritte und neben Punk vielleicht bekannteste Subkultur aus London, die hier aufgeführt werden soll, ist die Skinhead-Szene, die ab den späten 1960ern in Erscheinung trat. Die ersten Londoner Skinheads vereinten den Arbeiterklassestolz der Teds mit der Eleganz der Mods – auch wenn ihre Eleganz eine andere war. Skinheads achteten eher auf Ordnung und Sauberkeit als auf Chic. Zu ihrer optischen Ausstattung gehörten Hemden oder Polo-Shirts, Jeanshosen und schwere Arbeitsschuhe. Ihre Haare trugen sie sehr kurz, allerdings waren die ersten Skins nicht kahl rasiert. In der Freizeit ging man zum Fußball und hörte Ska,

6 Die hier gewählte Vergangenheitsform ist aus stilistischen Gründen gewählt und soll nicht suggerieren, dass die beschriebenen Szenen nicht mehr existieren.

eine Art einfach gespielter Reggae. Tatsächlich hat diese Subkultur, die bis heute fälschlicherweise ein Synonym für rassistische Gewalt ist, schwarze Wurzeln. Schwarze Skinheads mit jamaikanischer Herkunft waren keine Seltenheit. Dennoch übten bereits die ersten Skinheads rassistische motivierte Gewalt besonders gegen pakistanische Jugendliche aus, deren Einwanderung allgemein zu dieser Zeit als Bedrohung empfunden wurde. »Paki-Bashing« war aber nur eine von vielen Formen der Gewaltausübung. Die ersten Skinheads waren insgesamt eher gewaltaffin – ob beim Fußball, gegen andere Jugendgruppen oder gegen Studenten (vgl. Farin 2011: 111ff.).

Ähnlich wie der amerikanische entstand der englische Prä-Punk auch durch Ablehnung des etablierten und professionellen Rocks. In England war es die Pub-Rock-Szene, die eine bodenständige Alternative zum Glam-Rock-Boom bieten wollte. Wie der Name erahnen lässt, wurde dieser einfache Rock'n'Roll vornehmlich in den englischen Pubs gespielt. Pub-Rock ist keine eigenständige Musikrichtung mit einem spezifischen Stil. Die Bands, die dem Genre zugerechnet werden, decken viele Bereiche der Rockmusik ab. Pub-Rock konnte Rockabilly sein oder auch nach den ROLLING STONES klingen, die – wie Lead-Gitarrist Keith Richards (2010) in seiner Autobiographie beschreibt – ja anfangs selbst viel in Kneipen gespielt haben. Was die Musiker einte war viel mehr der Wunsch, einfache ehrliche Musik zu spielen. Für die späteren England-Punkpioniere war Pub-Rock das, was in New York Hardrock war. Hier sammelte auch der spätere THE CLASH-Frontmann Joe Strummer mit der Band THE 101ERS erste musikalische Erfahrungen und auch die frühe Punkband THE VIBRATORS entstammt der Szene (vgl. Robb 2007: 61 und 156). Glam-Rock war allerdings dennoch bei zahlreichen Protagonisten der englischen Punkszene ziemlich beliebt (vgl. Robb 2007: 68ff.). Außerhalb der Pub-Rock-Szene gab es eine Reihe von Bands, die als Wegbereiter des englischen Punks gelten können so wie die 1974 gegründete Band THE STRANGLERS, die sich jedoch selbst nie als Punkband sahen (Graf 2003: 582) oder LONDON SS (gegründet 1975 und nur wenige Monate existent), die musikalisch unbedeutend blieb weil sie nur eine Demokassette aufnahm, in der sich aber Musiker zahlreicher später namhafter Bands wie THE CLASH, THE DAMNED und der GENERATION X-Frontmann Billy Idol, der später als Solokünstler erfolgreich war, fanden (ebd. 360).

Aber auch der ökonomische und der damit einher gehende soziale Niedergang Englands in den späten 1970er Jahren wird als Nährboden für die Entstehung des dortigen Punk angesehen (vgl. Baake 2007: 75; Farin 2011: 93; Hecken 2009: 342; Lydon 1995: 255f.). Tatsächlich aber fand Punk in England zunächst Ver-

breitung bei Jugendlichen aus der Mittelschicht, die mit ihren zerrissenen Klammotten Armut lediglich suggerierten (vgl. Hecken 2009: 342f.).⁷

1.2.3 Punk in England zwischen 1975 und 1977 und die SEX PISTOLS im speziellen

Die SEX PISTOLS sind nicht die Erfinder des Punk aber die Pioniere, die der Punkbewegung den Weg geebnet haben. Zweifelsohne sind die für die frühe Entwicklung des Genres wichtigste Band und daher ist es angebracht, sich im Folgenden ausführlicher mit ihnen zu beschäftigen.

Entstanden sind die SEX PISTOLS im Umfeld der Londoner Kings Road im Stadtteil Chelsea. Dort gab es Mitte der 1970er Jahre eine Reihe kleinerer Boutiquen mit einem ungewöhnlicheren Warensortiment. Dazu gehörte auch der Laden Sex, der von Malcolm McLaren und der Modedesignerin Vivienne Westwood betrieben wurde. Das Sex verkaufte zunächst Rockabilly-Mode aus den 1950er Jahren und später zur Entstehungszeit der SEX PISTOLS zunehmend provokante Kleidung, die sich an Fetischoutfite der SM-Szene anlehnte (vgl. Hecken 2009: 338; Lydon 1995: 67; Robb 2007: 103ff.).

Kings Road war nicht nur eine Einkaufsstraße sondern auch ein Treffpunkt für junge und kreative Menschen in London. In diesem Umfeld entstand eine noch namenlose Pub-Rock-Band mit der Besetzung Glen Matlock (Bass), Paul Cook (Schlagzeug) und Steve Jones (Gitarre). Zunächst sang Steve Jones, dennoch war die Band auf der lange erfolglosen Suche nach einem eigenständigen Sänger. John Lydon, der sich später den Künstlernamen Johnny Rotten gab, war einer der Jugendlichen, die auf der Kings Road ihre Freizeit verbrachten. Zum Zeitpunkt der Gründung waren alle Musiker der Band zwischen 20 und 21 Jahre alt. Lydon fiel ihnen durch ein umgestaltetes Shirt der Band Pink Floyd auf, auf welchem er über den Bandnamen ein »I hate« setzte und so luden Matlock, Cook und Jones ihn zu einer Probe ein (Lau 1992: 41; Lydon 1995: 70; Robb 2007: 111ff.). Lydon war ein Kind irischer Einwanderer und wuchs in ärmlichen Verhältnissen im Londoner Norden auf (Lydon 1995: 18f.). Im August 1975 gab er sein Gesangsdebüt bei den späteren SEX PISTOLS und wurde als Sänger engagiert. Wie bereits erwähnt war der SEX PISTOLS-Entdecker Malcolm McLaren kurzzeitig Manager der NEW YORK DOLLS und auch geschäftlich häufig in New York, so dass er viel von der dortigen Prä-Punk-Szene mitbekam (Robb 2007: 115).

7 Bei Lydon (1995) findet sich ein Bild des Autors mit bei einem frühen Auftritt in zerschlissener Kleidung mit der Bildunterschrift: »Anfang 1976, als Sicherheitsnadeln noch nicht in Mode waren und ein mottenzerfressener Sweater Armut bedeutete, nicht Popularität« (71).

Das erste SEX PISTOLS-Konzert fand am 6. November 1975 in der Kunsthochschule St. Martin's College statt, wo Glen Matlock studierte. Es war der erste von zahlreichen Auftritten an Kunsthochschulen in den kommenden Wochen. Das Konzert wurde von den Besuchern aufgrund der schlechten Performance der Band nach vier Liedern abgebrochen und endete in einer Schlägerei zwischen den SEX PISTOLS und der Hauptband BAZOOKA JOE, deren Equipment sie benutzen durften und bei ihrem Auftritt zerstörten (Lydon 1995: 85f.; Robb 2007: 117ff.).

Nach einer Reihe kleinerer Auftritte spielten sie am 19. Februar 1976 als Vorgruppe von EDDY & THE HOT RODS im Londoner Marquee Club vor einem etwas größeren Publikum. Auch dieses Konzert endete mit Gewalttätigkeiten ausgehend von den Mitgliedern der SEX PISTOLS, so wie die meisten ihrer Auftritte davor und auch danach. Nun wurden sie dadurch einer breiten Öffentlichkeit bekannt, weil ein anwesender Journalist des Musikmagazins NME einen vielgelesenen Artikel über den Auftritt verfasste. Dies war die Geburt der SEX PISTOLS als bekannte Skandalband (Lydon 1995: 82f.; Robb 2007: 146f.). Sänger John Lydon (1995) beschreibt die Auftritte der SEX PISTOLS zu der damaligen Zeit selbst so und betont, dass der Dilettantismus der Band nicht kalkuliert war:

»Ich glaube wirklich, daß das Glorreiche an den SEX PISTOLS die Tatsache war, daß sie bei den großen Veranstaltungen immer die Leute enttäuschten. Wenn die Lage mal mies aussah, haben die SEX PISTOLS immer versagt. Wir waren so schlecht, daß es schon wieder gut war. Vor den Konzerten wurden die Details nie richtig ausgearbeitet. Dinge wie die Road-Crew, das Equipment, die PA's und die Monitore waren schlecht organisiert« (82f).

Viele Musiker, die entweder in den Musikzeitschriften etwas über die SEX PISTOLS lasen oder sie bei einem Konzert sehen konnten, gründeten anschließend selbst Punkbands. Zu den wichtigsten englischen Gruppen des Genres, die im Laufe des Jahre 1976 gegründet wurden, zählten THE BUZZCOCKS, THE ADVERTS, THE DAMNED, THE CLASH, GENERATION X, UK SUBS und die erste rein weiblich besetzte Punkband THE SLITS (Robb 2007: 160ff.). Durch die Veröffentlichung des ersten Albums der RAMONES im April und ihren Auftritten in London im Juli rückte auch die New Yorker Szene bei den englischen Punks zunehmend ins Bewusstsein (ebd. 177ff.).

Auch das erste Punk-Fanzine wurde 1976 herausgegeben. Am 13. Juli 1976 kopierte Mark Perry aus Deptford zunächst 50 Exemplare eines von ihm mit Schreibmaschine und Klebestift hergestellten Heftes mit Beiträgen über die RAMONES und die Hardrock-Band BLUE ÖYSTER CULT und nannte es Sniffing

Glue. Dies war so erfolgreich, dass er bald neue Kopien erstellen musste. Es gab noch mehrere Ausgaben des Heftes. Bei der letzten Ausgabe lag die Auflage bei 20.000 Stück (Robb 2007: 199ff.). THE DAMNED verrieten im Sniffing Glue das musikalische Einmaleins für alle angehenden Punkmusiker: »this is a chord, this is another chord, this is a third chord – now form a band« (zitiert nach IG Dreck auf Papier 2008: 195). Was ein Fanzine mit dem Schwerpunkt Musik von einem Musikmagazin neben den aufgeführten optischen Unterschieden von einem Musikmagazin unterscheidet ist, dass es die Grenzen und Distanzen zwischen Musiker und Journalist überwindet und sich beide stattdessen auf Augenhöhe als Teil einer Szene begegnen (vgl. Hecken 2009: 340). Daher kann das New Yorker Punk-Magazin auch nicht als Fanzine bezeichnet werden, da es eher den Anspruch eines Musikmagazins hatte.

In der zweiten Jahreshälfte von 1976 war Punk nicht mehr länger nur der Insidertipp der Londoner Musikszene. Die Boulevard-Presse wurde auf das Phänomen aufmerksam und berichtete reißerisch von gewalttätigen Ausschreitungen bei Konzerten dieser neuen Bands. Die SEX PISTOLS unterzeichneten am 8. Oktober ihren ersten Plattenvertrag bei der Firma EMI und veröffentlichten am 26. November ihre erste Single »Anarchy In The U.K.«⁸, die für eine Woche auf Platz 27 der Charts stand (vgl. Lau 1992: 41; Robb 2007: 235ff.). Auch das Layout der SEX PISTOLS mit den ausgeschnittenen Buchstaben im Stile eines Erpresserbriefes unterstrich das ihnen zugeschriebene Image als Kriminelle (vgl. Lydon 1995: 104).

Kurz darauf hatten die SEX PISTOLS ihren wahrscheinlich bekanntesten Fernsehauftritt überhaupt in der nach ihrem Moderator benannten Bill-Grundy-Show am 1. Dezember, der sie landesweit bekannt machen sollte: Da die Band QUEEN kurzfristig absagte, wurden die SEX PISTOLS mit ihrer Freundesclique, dem sogenannten Bromley Contingent, als Gäste eingeladen. Grundy provozierte seine Studiogäste und forderte sie auf, etwas Obszönes zu sagen. Der Bitte kamen die SEX PISTOLS nach und bezeichneten den Moderator als »dirty bastard«, »dirty fucker« und »fucking rotter«. Bill Grundy wurde daraufhin für zwei Wochen suspendiert und kurz darauf entlassen (Lau 1992: 41f.; Lydon 1995: 113; Robb 2007: 252). Die Sendung machte war die beste Werbung für die zwei Tage später startende »Anarchy«-Tour, bei der sie mit THE CLASH, THE DAMNED und

8 Diese war jedoch nicht die erste englische Punksingle. »New Rose« von THE DAMNED erschien bereits am 22. Oktober 1976 (Robb 2007: 236). Dies setzte die SEX PISTOLS unter Zugzwang: »Wir mußten einfach Platten auf den Markt bringen, weil THE DAMNED und andere Pseudo-Punk-Bands schon ihre Platten auf den Markt knallten« (Lydon 1995: 100).

THE HEATBREAKERS (einem Nachfolgeprojekt der NEW YORK DOLLS) in ausverkauften Hallen durch ganz England tourten (Lydon 1995: 123; Robb 2007: 256f.).

Ab Anfang 1977 hatte die Szene in London ihr Pendant zum New Yorker CBGB's, den Roxy Club.⁹ Der zweite Punk Club, The Vortex, eröffnete im Juli 1977. Dort traten die Punkbands der ersten Generation auf: GENERATION X, SLAUGHTER & THE DOGS, THE DAMNED, THE CLASH, WIRE und SIOUXSIE AND THE BANSHEES. Im Laufe des Jahres 1977 erschienen zahlreiche bis heute wegweisende Debüt-Veröffentlichungen.¹⁰ (Robb 2007.: 269ff.). Bis heute wird Punkmusik, die sich musikalisch stark an den frühen Vorbildern orientiert, als »77er-Punk« bezeichnet.

Im Januar löste EMI seinen Zweijahresvertrag mit den SEX PISTOLS aufgrund der anhaltend negativen Presse über die Band gegen eine Ablösesumme vorzeitig auf. Im Februar verließ Bassist Glen Matlock die Band im Streit mit John Lydon und wird durch John Simon Richy ersetzt, der fast ausschließlich unter dem Namen Sid Vicious bekannt ist.¹¹ Die SEX PISTOLS unterschrieben im März demonstrativ vor dem Buckingham Palace einen Vertrag beim Label A&M, wo sie ihre zweite und wohl bekannteste Single »God Save The Queen« veröffentlichten. Bereits zehn Tage nach der Unterzeichnung wurde der Vertrag ebenfalls aufgelöst und die meisten Exemplare der Single vernichtet. Die SEX PISTOLS unterschreiben daraufhin beim Label Virgin. Dort brachte man erneut zum 25-jährigen Thronjubiläum von Queen Elizabeth II. am 7. Mai 1977 »God Save The Queen« heraus. Bei den öffentlichen Feierlichkeiten zu Ehren ihrer Majestät spielen die SEX PISTOLS auf einem Boot auf der Themse. Das Lied mit der Textzeile »God save the queen – the fascist regime« löste Boykotte bei Presswerken, Druckereien und in den Medien aus. Die Single landete am 11. Juni auf Platz 2 der englischen Charts. Es wird spekuliert, dass die UK Single Charts in dieser Woche manipuliert wurden und nach den Verkaufszahlen die Single auf

9 Andere Quellen sprechen von einer Eröffnung im Dezember 1976 (vgl. Lau 1992: 25). Das Roxy schloss bereits wieder nach 100 Tagen (Lydon 1995: 221).

10 Zu nennen wären nach Robb 2007 (Erscheinungszeitpunkt in Klammern): BUZZCOCKS: »Spiral Scratch« EP (29.01.), THE DAMNED: »Damned Damned Damned« LP (18.02.), THE CLASH: »White Riot« Single (18. März), THE UNDERTONES: »Jimmy Jimmy« Single (07. April) THE ADVERTS: »One Chord Wonder« Single (22. April), SLAUGHTER & THE DOGS: »Cranked Up Really High« Single (7. Mai) 999: »I'm Alive/Quite Disappointing« Single (Sommer), THE MODELS: »Freeze« Single (Juni), X-RAY-SPEX »Oh Bondage! Up Yours!« Single (September) (244ff.).

11 Nach Angaben von Lydon verlies Matlock die Band, weil er das Lied »God Save The Queen« nicht spielen wollte, da seiner Mutter der Text nicht gefiel (Lydon 1995: 125).

Platz 1 hätte stehen müssen (Lau 1992: 42; Lydon 1995: 131ff.; Robb 2007: 284ff.).¹²

Ab 1977 trat bereits die »zweite Welle« (Robb 2007: 359) der Punkbewegung an. Die zwischenzeitlich kaum präsente Skinhead-Szene erlebte in England ein Revival als sie die Punks für sich entdeckte und dort ihren eigenen Musikstil kreierten: Oi-Punk¹³. Verstanden wurde diese härtere Variante der Punkmusik, die auch Streetpunk genannt wurde, als Antwort auf den befürchteten Ausverkauf durch die »Mode-Punks« sowie als Musik der Straße und nicht der Kunsthochschulen. Bands wie SHAM 69, COCKNEY REJECTS oder die bereits seit längerem bestehenden COCK SPARRER lieferten den Soundtrack und besangen die Themen der Skins: Fußball, Zusammenhalt und die Arbeiterklasse (ebd., Lowles/Silver 2001: 22ff.). Mit dem Aufkommen der »neuen« Skinhead-Bewegung begannen die zum Teil erfolgreichen Versuche von neonazistischen Parteien wie der National Front (NF) und dem British Movement (BM), Teile der Skinhead-Szene für sich zu gewinnen und ihr damit den als Pauschalität falschen Stempel des Neonazismus zu verpassen. Das provokante Spiel mit Nazi-Ästhetik gehörte für einige englische Punkbands bereits dazu (vgl. Robb 2007: 212). Zu dieser Zeit kam es immer häufiger auf Konzerten zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, wenn rechte Skinheads und Punks aufeinander trafen. Ab den späten 1970er Jahren engagierten sich viele Punks daher in der Rock Against Racism-Bewegung (RAR). Auch bei Skinheads beliebte Bands wie SHAM 69 spielten RAR-Konzerte. Ab den späten 1970er Jahren sonderte sich der neonazistische Flügel von den unpolitischen bis antifaschistischen Skinheads und Punks ab und gründete als Antwort auf RAR die sogenannte Rock Against Communism-Bewegung, kurz RAC.¹⁴ (vgl. Lowles/Silver 2001: 22ff.).

12 Die dritte Single »Pretty Vacant« erscheint am 2. Juli und die vierte Single »Holidays In The Sun« am 15. Oktober. Ihr einziges Studioalbum »Never Mind The Bollocks – Here is the Sex Pistols« wurde am 28. Oktober veröffentlicht. Alle Veröffentlichungen erscheinen auf dem Label Virgin. Zwischendurch tourt die Band – teilweise unter anderem Namen – durch England und die Niederlande (Lau 1992: 42 und Robb 2007: 304ff.).

13 Siehe dazu auch den Beitrag von Bitterwolf und Müller in diesem Band.

14 An deren Spitze stand die ehemalige Punkband SKREWDRIVER um Ian Stuart Donaldson, die sich nach einem textlich unverdächtigen Album in den 1970ern auflöste und am 1981 mit neuer Besetzung Punk-inspirierte Musik mit offen neonazistischen Texten spielte (vgl. Lowles/Silver 2001: 25). SKREWDRIVER gilt bis heute als die wichtigste Neonazi-Band in der rechten Skinheadszene. Auch der Tod des Frontmannes Donaldson im Jahr 1993 tut der Verehrung keinen Abbruch.

In gewisser Hinsicht das geistige Gegenteil von Oi-Punk stellte die vergleichsweise kleine Anarcho-Punk-Bewegung dar. Stilprägend war die im Sommer 1977 gegründete Band CRASS. Sie hatte linke bis linksradikale politische Ideen und sah Anarchie wie andere Punkbands nicht als Bürgerschreck-Attitüde sondern als politisches Ziel an, welches sie in ihren Texten propagierten. Sie lebten eine radikale D.I.Y.-Attitüde und lehnten das »No Future«-Denken der Punkszene ab. Darüber hinaus setzten sie sich für Tierrechte, Feminismus, Antimilitarismus und Frieden ein und lebten, von den Hippies inspiriert, in einer Kommune. Die Musik von CRASS war experimentell und wütend und ihre Konzerte waren an Kunstperformances angelehnt (vgl. Graf 2003: 160; Robb 2007: 380ff).

1.2.4 Punk in England zwischen 1978 und 1985

Johnny Rotten verließ die SEX PISTOLS während einer katastrophal verlaufenden Amerika-Tour am 15. Januar 1978 nach einem Konzert in Winterland, San Francisco. Seine letzten Worte auf der Bühne waren »Schon mal das Gefühl gehabt, dass man euch beschissen hat?« (i.O. »ever got the feeling you've been cheated?«) (Lydon 1994: 9). Damit war das Ende der formal noch weiter bestehenden SEX PISTOLS eingeläutet und die offizielle Hochphase des Punk zumindest als vielbeachtetes mediales Phänomen war vorbei.¹⁵ Es entstanden in Großbritannien neue Szenen, die alle ihre Wurzeln im Punk hatten wie Post-Punk, New Romantic, New Wave, Psychobilly oder der britische Heavy Metal (Robb 2007: 392). Doch nicht nur neue Szenen und Musikrichtungen entstanden – auch alte wie Ska oder Mod wurden wiederentdeckt (ebd. 431f.). Punk wurde das, was es bis heute fast durchweg ist: Eine Szene im Untergrund mit unendlich vielen Verästelungen, die hin und wieder kurzlebige vom Mainstream beachtete kommerzielle Erfolge feiern kann. Die meisten englischen Punkbands bestanden weiterhin und viele tun es bis heute oder reformierten sich. Und es gab natürlich immer weiter auch Innovationen, wie etwa die TOY DOLLS, die ab 1979 mit ihren komödiantischen und selbstironischen Texten auffielen und damit das Genre Funpunk begründeten (vgl. Graf 2003: 619).

Zu Beginn des neuen Jahrzehnts wurde englischer Punk nochmals »härter« – sowohl musikalisch als auch optisch. Ab 1980 prägten neben den weiter bestehenden Bands der ersten Generation und einer Reihe neuerer Oi-Bands vor allem Gruppen wie DISCHARGE, GBH oder THE EXPLOITED die Szene (Glasper

15 Johnny Rotten gründete nach dem Ende der SEX PISTOLS die Post-Punkband PUBLIC IMAGE LIMITED (PIL), die SEX PISTOLS machten zunächst ohne ihn weiter und arbeiteten an dem Film »The Great Rock'n'Roll Swindle« (Robb 2007: 424f.). Bassist Sid Vicious starb am 2. Februar 1979 an einer Überdosis Heroin (ebd.: 433). Seit 1996 treten die SEX PISTOLS wieder in Originalbesetzung gelegentlich auf.

2004: 44; Robb 2007: 440). Optisch prägten diese Bands das Bild, welches heute noch als typisches Punk-Outfit gelten kann: Gefärbte Irokesenfrisuren oder nach allen Seiten stachelig abstehende Haare, schwarze Lederjacken (die anders als bei den RAMONES mit manchmal hunderten von Metallnieten verziert waren), schwere Stiefel wie bei den Skinheads, Nietengürtel und Nietenarmbänder. Die Lieder wurden schneller, kürzer und aggressiver. DISCHARGE kreierte mit dem ›D-Beat‹ ihren eigenen, metallastigen Punkstil und beeinflussten damit maßgeblich später erfolgreiche Metalbands wie METALLICA, SLAYER und ANTHRAX (Glasner 2004: 167). THE EXPLOITED aus Schottland schufen mit »Punk's Not Dead!« von ihrem gleichnamigen 1981er Debutalbum das trotzige Credo für die Punks der damaligen Zeit (Graf 2003: 230).

Hier, also etwa Mitte der 1980er Jahre, endet die Betrachtung der englischen Punkszene. Zwar gab es auch selbstverständlich nach 1985 zahlreiche Entwicklungen wie neue Subgenres (bspw. Crustpunk) und Bands, aber deren Auswirkungen auf die deutsche Szene waren eher gering und können daher vernachlässigt werden.

1.3 Punk in Deutschland¹⁶

Die sozialen und kulturellen Bedingungen für Punk und Subkultur in (West-) Deutschland waren gänzlich andere als in England oder den USA. Hier gab es keine bunte Vielfalt an jugendlichen Stilen wie in England und auch keine so große und experimentierfreudige Künstlerszene in den Großstädten, wie sie New York City zu bieten hatte. Ebenso wenig gab es eine kürzlich gescheiterte Protestbewegung wie es die Hippies waren, aus deren Scherben sich etwas völlig Neues und Anderes erheben konnte.

Aus den USA wurde in die BRD lange Zeit kopiert beziehungsweise es wurde importiert (vgl. Hecken 2009: 239). Zwar gab es nach dem zweiten Weltkrieg in der Westdeutschland eine Halbstarke-Szene (die deutsche Version der US-amerikanischen Rock'n'Roller) (vgl. Farin 2011: 15). Für den Großteil aber waren Schlager und Softrock von Conny Froebess, Vico Torriani oder Peter Kraus die Musik ihrer braven Jugend während der Wirtschaftswunderjahre (ebd. 31). Die vielleicht erste deutsche Subkultur waren ab Mitte der 1960er Jahre die Gammler: Hippievorläufer, die passiv rebellierten, indem sie vergleichsweise ungepflegt und demonstrativ faul den plötzlichen Wohlstand im jungen Deutschland öffentlich in Frage stellten (ebd. 37).

16 Wir konzentrieren uns hier auf die Darstellung von Punk in Westdeutschland. Für Punk in der DDR siehe Hahn in diesem Buch.

Die deutsche Rockszene der 1970er hatte bis auf wenige Ausnahmen im linken und linksalternativen Protest-Rock-Spektrum (vertreten durch Künstler wie Udo Lindenberg, LOKOMOTIVE KREUZBERG und natürlich TON STEINE SCHERBEN) keinen Underground zu bieten (vgl. Farin 2011: 73f.). Deutsche Rockmusik der 1970er Jahre war nach wie vor eine Kopie vom englischsprachigen Mega-Rock, den professionelle Berufsmusiker mit teurem Equipment spielten und der daher kaum zur Nachahmung geeignet war. Die Alternative dazu war hauptsächlich der von älteren Musikern gespielte Kraut-Rock à la BIRTH CONTROL, der aufgrund seiner Ernsthaftigkeit ebenfalls bei musikalisch interessierten Teenagern schwer punkten konnte (Schneider 2007: 46f.; Stille 2003). In Deutschland begünstigte die musikalische Entstehung des Punk also nicht so sehr die Ablehnung gegen die Mainstream- und Glam-Rock, sondern mehr, dass es schlichtweg keine Musik gab, mit der sich aufgestaute Teenager-Energie entladen konnte.

1.3.1 Punk in Deutschland zwischen 1976 und 1979

Da die Möglichkeiten, eigene Informationskanäle zu schaffen, in den siebziger Jahren sehr begrenzt waren, sammelten deutsche Jugendliche zu dieser Zeit ihre ersten Punkerfahrten durch Radio, Zeitschriften oder Fernsehen, wo wie in England fast ausnahmslos reißerisch über das »neue Phänomen« von der Insel berichtet wurde (IG Dreck auf Papier 2008: 12). Die gängigen Jugendmusikformate in Radio und Fernsehen, beispielsweise die »Disco«-Sendung mit Ilja Richter, spielten jedoch auch häufiger englischen Punk (vgl. ebd.: 15).

Eine besondere Rolle nahm die Jugendzeitschrift Bravo ein, die früh und häufig über die SEX PISTOLS und die RAMONES berichtete. Damit hat sie wahrscheinlich ungeplant mehr zur Verbreitung des Punk in Deutschland beigetragen als alle anderen Medien. Bereits in der Ausgabe 48/1976 lag ein Poster der SEX PISTOLS bei und in der Ausgabe 35/1977 wurden sie auf dem Cover abgebildet (Kuttner 2005: 127). Auch Wiederkehrer von London-Fahrten, die in Kontakt mit den »echten Punks« kamen, verbreiteten den Punk in Deutschland (IG Dreck auf Papier 2008: 14ff.; Stille 2003).

Ab der zweiten Hälfte des Jahres 1976 tauchten vereinzelt deutsche Punkpioniere auf. Als allererste deutsche Punkband gelten BIG BALLS & THE GREAT WHITE IDIOT aus Hamburg. Sie unterschrieben im November 1976 einen Plattenvertrag beim Label Teldec, obwohl sie erst sehr kurz existierten (vgl. Graf 2003: 84; Schneider 2007: 54). Mit ihrer Gründung lagen sie knapp vor MALE aus Düsseldorf, die sich im Dezember 1976 zusammen fanden (vgl. IG Dreck auf Papier 2008: 10).

Die BALLS, wie sie abgekürzt genannt wurden, waren eher Hardrockler deren Kleidung sich zwar klar an den England-Punks orientierte, die aber mit ihren

langen Haaren in der Szene Akzeptanzschwierigkeiten hatten. Musikalisch waren sie weniger relevant für die frühe Punk-Ära. Stattdessen ist es ihr Verdienst, dass sie die Entwicklung der Szene maßgeblich vorantrieben. In ihrem Umfeld entstanden viele neue Punkbands, sie organisierten Auftrittsmöglichkeiten und hatten Verbindungen nach England, so dass sie von dort viele Bands von der Insel nach Deutschland holen konnten (vgl. Schneider 2007: 54f.).

Als weitere deutsche Punkbands der ersten Stunde gelten PACK aus München, PVC aus Berlin und die STRASSENJUNGS. Die STRASSENJUNGS aus Frankfurt am Main polarisierten von Anfang an: Bereits am Cover ihrer ersten LP »Dauerlutscher«, die auf CBS erschien, lässt sich erkennen, dass die Bandmitglieder offensichtlich bemüht und lieblos »auf Punk gestylt« wurden. Tatsächlich handelte es sich bei den STRASSENJUNGS zunächst um eine gecastete Band bestehend aus Profi-Musikern, die nach der Vorstellung ihrer Schöpfer hauptsächlich Geld einbringen sollte. Musikalisch machten auch sie wie die BALLS eher Hardrock als Punk. Ihre Besonderheit war, dass sie ihre (vornehmlich anzüglichen und sexualisierten) Texte auf Deutsch sangen, als alle deutschen Früh-Punkbands noch gemäß ihrer Vorbilder nur englische Texte hatten (vgl. Schneider 2007: 50ff.). Gemeinsam haben diese Bands übrigens alle, dass ihre ersten Veröffentlichungen auf den Major-Labels Teldec und CBS erschienen (vgl. IG Dreck auf Papier 2008: 10).

Durch das Entstehen der ersten Bands entwickelten sich zwangsläufig Strukturen der »Szene«, denn es fehlte an Orten, wo man auftreten konnte und anderen Treffpunkten. Die internationalen Größen aus England und den USA spielten zwar in den kommerziellen Hallen, aber kleine Bands mussten sich eigene Plätze suchen. Diese wurden entweder eröffnet oder es wurden bestehende Läden okkupiert. Diese standen zunächst alle in größeren Städten im nördlichen Deutschland. Als erste Treffs gelten ab 1977 in Deutschland das Punkhouse, das SO36, das KZ36 (alle in Berlin), die Markthalle und das Krawall 2000 in Hamburg und der Ratinger Hof in Düsseldorf (vgl. Schneider 2007: 60ff.). Unzählige sollten im Laufe der Jahre hinzukommen. Die Plattenproduktion gestaltete sich in Deutschland aber schwieriger als in England, da die hiesigen Major-Labels bis auf wenige oben genannte Ausnahmen zunächst kein Interesse an Punkmusik hatten. Zwar gab es die Möglichkeit, Kassetten selbst zu produzieren aber gepresstes Vinyl suchte man zuerst vergebens. Somit erschien bis 1979 kaum Punk auf LPs oder Singles aus Deutschland, was sich dann aber schlagartig änderte, da sich in dieser Zeit zahlreiche kleine und oft kurzlebige Labels gründeten, die sich auf Punk spezialisierten (Stille 2003).¹⁷

17 Laut der IG Dreck auf Papier (2008) veröffentlichten folgende deutsche Punkbands 1979 erstmalig auf Vinyl: AHEADS, BUTTOCKS, DAF, HANS-A-PLAST (die erste deut-