

**LOB DER DILETTANTEN:
KANONISIERUNGEN DES PUNK IN DER ZEITSCHRIFT
SOUNDS 1977/1978**

Wolfgang Rumpf

1. Punk, der Soundtrack zum Deutschen Herbst

Herbst 1977: Das aus Terrorprävention und -angst entstandene Klima von Polizeipräsenz, Observierung, Fahndung, Überwachung auf der einen und der Stigmatisierung von Außenseitern (RAF) auf der anderen Seite ließ die Staatsgewalt plötzlich omnipräsent und übermächtig erscheinen. Reale Polizeiaktionen sowie die vollmundigen Ankündigungen der Innenpolitiker prägten ein bestimmtes Bild, das bis in die Medien und den öffentlichen Diskurs hineinreichte. Stichworte wie »Sympathisantenhutz« und »Gesinnungsschnüffelei«, von der Gegenseite in die Debatten im Fernsehen und in der Presse geworfen, waren Reaktionen auf den Druck der Konservativen. So forderte zum Beispiel Alfred Dregger, Innenpolitiker und CDU-Präsidiumsmitglied, die »Trockenlegung des geistigen Sumpfes der Anarchisten: der Universitäten« (Lindner 1996: 311), und selbst der bildungsbürgerlich-liberale *Spiegel* verortete »die Hochschulen als Rekrutierungsstätten für alle Arten konspirativer Elemente« (ebd.: 312). Damalige Studenten (ich selbst war gerade im Germanistik- und Politologieexamen) interpretierten das nicht zu Unrecht als Einschränkung persönlicher Freiheitsrechte, erlebten es als Drohgebärde von rechts, als generelle Verunglimpfung der Studenten, der kritischen Intellektuellen und der gesamten Bildungselite.

Da zeitgleich in bundesdeutschen Universitätsstädten (und in anderer Ausprägung auch auf dem Land: Gorleben, Wackersdorf, Wyhl usw.) eine Anti-AKW-, Friedens- und Hausbesetzer-Szene existierte, die von Seiten der Polizei als militant und gewaltbereit eingestuft wurde, war das innenpolitische Klima aufgeheizt und frostig zugleich. Der »Deutsche Herbst« hinterließ überall seine Spuren und erzeugte über das dramatische Finale in Moga-

dishu und Stammheim unter Intellektuellen eine Stimmung, die in den Monaten danach diverse anti-staatliche Protestformen (Spontis, Stadtindianer, Tunix-Anhänger, Punks) provozierte.

Viele, die sich jener Protestkultur, die auch das Element »Widerstand gegen die Staatsgewalt« in sich trug, zugehörig fühlten, suchten parallel dazu nach neuen, radikalen musikalischen Ausdrucksformen. Punk kam da genau richtig. Laute, aggressive Rockmusik, unangepasst und frech, voller ekstatischer Momente, ausgestattet mit einer hedonistischen Ventilfunktion. Da »Deutschland im Herbst« von Schlüsselbegriffen wie Rasterfahndung, Datenerfassung per Computer, Überwachungsstaat usw. dominiert wurde, die mit Enge und Einschränkung zu tun hatten, war die Lust auf einen musikalisch frechen Gegenentwurf besonders groß. Diese politisch-kulturellen Vereisungsmomente und der Versuch der Befreiung daraus prägten die Biographien der ersten deutschen Punks, ihre Texte, ihre Lebenshaltung, die auf Verweigerung abzielte. Dieser Trend zur Alternativ- oder Subkultur erfasste auch die Publizistik und den noch jungen Popjournalismus.

Die Forderungen nach einem alternativen Pressewesen (Stadtzeitungen, *taz*, Radio Dreyeckland usw.) fußten auf den Erfahrungen mit der im Zusammenhang mit der RAF angeblich gleichgeschalteten bürgerlichen Presse und der im September/Oktober 1977 real praktizierten Nachrichtensperre der Bundesregierung und des BND. Generelle Anti-RAF-Positionen (Tenor: »Der Staat lässt sich von Terroristen nicht erpressen«) wurden auf andere Gruppen der sogenannten Gegenkultur ausgeweitet: So drehte sich der politische Wind gegen sympathisierende Intellektuelle, Universitätsprofessoren, Schriftsteller, Künstler, Studenten. Die Springerpresse entwarf gar das doppeldeutige Bild vom »Punker-Terror« (BILD, zit. nach *Spiegel* 4/1978), setzte Punks mit der RAF gleich. Die Folge: Forderungen nach einem alternativen Pressewesen wurden laut, die sich unter dem Stichwort »Gegenöffentlichkeit« formierten: Autonome Stadtzeitungen, Punk-Fanzines, die Frauenzeitschriften *Courage* (1976-1984) und *Emma* (seit 1977), überregionale Tageszeitungen wie die gewerkschaftsnahe *Die Neue* (1978-1982) oder die Berliner Tageszeitung *taz* (seit 1979) wurden gegründet und positionierten sich am Markt mehr oder weniger erfolgreich.

Gerade war Popmusik zum dominanten Sound im öffentlich-rechtlichen Radio und die Popkultur Bestandteil des Feuilletons geworden (im August 1977 wurde nach seinem überraschenden Tod ausführlich über Elvis Presley berichtet), da geriet der noch junge Popjournalismus in Turbulenzen: Punk provozierte, irritierte, formulierte die Rückkehr zu Lärm und Krach, zu Chaos, Gewalt und Spaß. Wie aber darüber schreiben? Sympathisierend oder

kritisch? Sollte, durfte man sich der Szene anschließen oder besser auf Distanz bleiben?

Da Punk widerständigen und musikalisch archaischen Jugendszenen in London entstammte und den rebellischen Urknall der Popkultur revitalisierte, genoss diese Protestkultur bei den fortschrittlich gesinnten Journalisten im gehobenen Feuilleton und der einschlägigen Musikpresse sofort Kredit und Ansehen. Punk signalisierte Fortschritt, wurde in Deutschland rasch zum Mode- und Musikstil für Schüler, Lehrlinge und Studenten, die gesellschaftsverändernde bzw. revolutionäre Visionen hatten und auf der Suche nach einem provokanten Identitätsprofil waren. Es störte nicht, dass Punk sich mit defätistischen, anti-gesellschaftlichen Parolen (»No Future, No Fun«) umgab, entscheidend war die Aussteiger- und Protesthaltung, die anti-konsumorientierte Verweigerungshaltung, die bei behüteten (und pubertierenden) Oberschülern besonders gut ankam, wie Teipel (2001) in seinen Interviews mit Punks, Ex-Punks und damals erfolgreichen Neue-Deutsche-Welle-Musikanten gezeigt hat.

Punk war »in«, ein rebellischer Lifestyle mit Schockelementen und einigen politisch indifferenten Implikationen: Ein Mix aus aggressiver Ur-Beat-Musik, verknüpft mit einer politisch linksgerichteten, anti-Bürgerlichen Einstellung und dem angesagten Prolo-Outfit aus bunter Punkfrisur, Lederjacke, Stiefeln, Piercings.

In dieser Phase kultureller, politischer wie publizistischer Unruhe schlug die Stunde jüngerer Popjournalisten, die meist aus dem universitären Umfeld stammten und die Medien als Arbeitsfeld entdeckten. Die erste mit Beat- und Popmusik komplett aufgewachsene Generation war jetzt Mitte bis Ende 20 und drängte ins Radio, ins alternative wie bürgerliche Pressewesen. Eine Prägung brachte sie mit: Für sie war Popmusik und das Schreiben darüber kein Job, sondern eine »Herzensangelegenheit« (Rumpf 2004: 168), die es zu bewahren und zu verteidigen galt. Für neue Trends und avantgardistische Strömungen waren sie offen und begeisterungsfähig. Punk bedeutete Anarchie, Fortschritt und Gegenkultur, Provokation, Devianz. Hier fanden die Klischees und Basis-Attribute der Popkultur (Widerstand gegen Mainstream und Kommerz) ihre Entsprechung, hier hatten Freaks und Außenseiter, künstlerische Avantgardisten und Outcasts eine neue Heimat. Die dominanten Trendsetter der 1970er (Genesis, Deep Purple, Dire Straits, Fleetwood Mac, Bee Gees, Donna Summer usw.) waren mit einem Riff von The Clash oder der Wucht des Sex Pistols-Songs »Anarchy In The U.K.« weggefegt worden. Nach 1977 gab es einen neuen Sound. Zudem führte Punk durch seine rohe Energie zu den Wurzeln zurück, zu den Quellen expressiven Rock'n'Rolls und konterkarierte die gewohnten Sounds der 1970er.

2. *Sounds* entdeckt die englische Punkszene

Während die bürgerliche Presse ratlos war und um Punk zunächst einen großen Bogen machte, Informationen aus zweiter oder dritter Hand bezog (wie *Der Spiegel* in seiner Titelgeschichte; Schmidt-Joos 1978), stammten die *Sounds*-Autoren aus der Szene, aus dem »Untergrund« selbst. *Sounds* entwickelte sich neben Dutzenden auflagenschwacher (selbst gebastelter, kopierter und vertriebener) Punk-Fanzines zu dem Publikationsorgan der Szene. Redaktionell hatte sich *Sounds*, 1966 als Jazzmagazin gegründet, 1969/70 von einem elitären Modern-Jazz-Blatt mit scheuen Blicken in die Rockszene in »Die Zeitschrift für Popmusik«, so der Untertitel, verwandelt. Man widmete sich aber nicht dem kommerziell ausgerichteten Teenie-Pop oder den damaligen Superstars der Verkaufstatistik (Abba, Elton John, Bee Gees, John Travolta usw.), sondern der politisch progressiven, avantgardistischen Rock- und Popszene zwischen Velvet Underground, Ramones, Bob Marley, Iggy Pop und Bruce Springsteen. In jedem Heft fanden sich neben Platten- und Konzertkritiken mehrseitige Künstlerporträts und oft selbst geführte Interviews. Im Sommer 1977 veröffentlichte *Sounds* einen ersten Text über die Sex Pistols und Punk in London. Deutsche Autoren aus der eigenen Redaktion, die über das Phänomen Punk berichten konnten, gab es noch nicht. Also wurden britische Artikel kopiert und übersetzt.

»London brennt« (*Sounds* 7/1977)

Ein ersten Bericht über Punk in London – verfasst von Mike Flood Page (1977a) –, der mit einem auf einer Reiseschreibmaschine getippten Vorspann und einem Hinweis auf das Jahr 1956 beginnt: Zur Elvis-Zeit habe der *New Musical Express* seine Autoren zu Weihnachten gebeten, ihre Lieblingsplatten zu nennen. »Fast ausnahmslos« seien »Balladen von samtkehligen Schmachtsängern« ausgewählt worden, die »bestgehassten« entstammten demgegenüber dem lauten Genre Rock'n'Roll. 20 Jahre später, konstatiert *Sounds*, sei eine »Feindseligkeit gegen Punkrock« zu spüren, die der historischen Abneigung gegenüber Rock'n'Roll und Beat vergleichbar sei. Vier Fotos begleiten den ansatzweise in Punk-Layout (Schreibmaschinenschrift, schräg montierte Zwischenstempel, Graffiti usw.) gestalteten Artikel. Abgebildet auf überwiegend düsteren Schwarz-Weiß-Bildern mit struppigen Haare, dunkel geschminkten Augen und Sonnenbrille sind The Clash, Johnny Rotten, The Damned und Captain Sensible. Im Layout zeigt sich eine eigene,

schwarz-weiße Punk-Ästhetik aus Dada-Anleihen, Graffiti und dem Alternativpresse-Stil, der in den Stadtzeitungen Mode war (Marcus 1992: 40f.).

»London brennt« ist als klassische Reportage abgefasst, erinnert in Schreibweise und Unmittelbarkeit an den Stil Nik Cohns anno 1969 (Cohn 1971). Flood Page porträtiert zunächst einen »studierten Werbemann«, der als Punk-Musikmanager arbeitet und sich »Jake Rivera« nennt, und lädt danach zu einem Spaziergang durch »punking« London ein. Im Royal College of Art seien kürzlich The Clash aufgetreten und »mit Flaschen beworfen« worden, bei The Damned hingegen hätte sich eine »ähnliche Begeisterung« gezeigt »wie bei den frühen Beatles«. Flood Page trifft Sex Pistols-Sänger Johnny Rotten, dessen »Reptilienaugen« fast »aus dem Bleichgesicht« fallen und der The Damned für »die schlimmste Band der Welt« hielt. Der Autor besucht Sex Pistols-Manager Malcolm McLaren in seiner Boutique und hört sich dort »God Save The Queen« aus der Musikbox an. Das Stück klinge, stellt er fest, »wie die frühen Who im Würgegriff«. Schließlich kommt er auf das britische Radio zu sprechen, das »Punk/New Wave-verdächtige Titel« nicht spiele. Er schreibt über »einen naturblonden, Raspelschnitt und Leder-montur-Mini-James-Dean« namens Billy Idol, über Tom Robinson, der nicht nur Punkmusiker sei, sondern auch vom *New Musical Express* angeheuert wurde, über Punk zu schreiben – weil sich niemand sonst darin auskannte.

Flood Page ist Medienkenner, ein Autor mit Kontakten. Er beleuchtet die Medien ebenso wie die Absicht der Punks, eigene Publikationsforen zu schaffen, »Fanzines zu starten«. Auch die provokativen Bandnamen, die überall zitiert würden, seien eine »reine Herausforderung« ebenso wie die neue Mode: »Ein neuer Stil aus Anti-Stil-Ledersachen, Gummi, Sado-Maso-Gerätschaften, Uniformen mit Slogans und Farbe vollgeschmiert. Fiorucci-Beutel, zerrissene und zerfetzte T-Shirts, Sicherheitsnadeln und Rasierklingen.« Dazwischen schiebt Flood Page Vergleiche mit den Rolling Stones, Beatles, Lou Reed oder Vincent Price und vollzieht die Abgrenzung der Punks zu Supergruppen wie Led Zeppelin oder Yes. Sein Fazit: Pop brauche eine Auffrischung. Punk ist halb so schlimm wie von der Skandalpresse kolportiert.

Flood Page liefert ein differenziertes, sympathisierendes Bild. Er vermeidet die Schockfotos, die üblicherweise durch die Boulevardpresse (in der Rubrik »Aus aller Welt«) geistern, und vermittelt durch seinen Bummel durch die Londoner Punkszene einen unspektakulären Eindruck. Dadurch, dass er Vergleiche zu Lou Reed, The Who, den Beatles oder den Stones zieht, kann sich der Leser wenigstens musikalisch etwas unter Punk vorstellen und lernt, dass es sich um ungehobelten, lauten Gitarrenrock handelt. Dadurch, dass sich die Sex Pistols wie The Who »im Würgegriff« anhörten,

wird klar, dass der Autor aus der Beat-Ära stammt, The Who kennt und weiß, dass diese Band bedeutend härter klang als zehn Jahre später The Clash. Flood Page schreibt aus der Szene heraus, muss deshalb keine Klischees von Underground, Arbeitslosigkeit und proletarischer Grundierung bemühen, hält Distanz: Punks seien nicht die »Erlöser und Erretter des R'n'R«, aber doch für eine Erneuerung des Popbusiness gut.

Wir lesen den Bericht eines Autors, der – ganz in britischer Popjournalisten-Tradition – über Stil, Hintergrundwissen und Vergleichsmöglichkeiten verfügt und sich die Vitalität (und eigene Jugend) dank einer Dosis Punk zurückerwünscht. Er reflektiert vor allem die für deutsche Konsumenten politisch höchst bedenkliche Verbindung von Punk und Rechtsradikalismus (Hakenkreuze, Springerstiefel, Militaria, NS-Symbolik usw.), hält sie aber für übertrieben. Es passiere, so kann Flood Pages Text die (linksgerichtete) deutsche Leserschaft beruhigen, an Ausschreitungen und Nazi-Provokationen »bei weitem weniger, als uns bestimmte hysterische Presseleute glauben machen wollen«. Ein *Sounds*-Text mit Format – allerdings ein übersetztes Cover aus der britischen Pop-Kritik.

»Sex Pistols – Gott schütze sie« (*Sounds* 8/1977)

Zwei Fotos zeigen die in den Boulevardmedien zu ganz bösen Jungs hochstilisierten und gefürchteten Sex Pistols ausnahmsweise mal in harmloser Aufmachung: Einmal sieht man das Quartett in adretter Kleidung von der Plattenfirma zu Werbezwecken aufgestellt, auf einem zweiten kleinen Bild ist Johnny Rotten in einer stilisierten Kreuzigungspose zu sehen, die aber eher bemitleidenswert als furchterregend wirkt.

Der Artikel wurde erneut von Mike Flood Page (1977b) verfasst, der sich mit dem »Ätherwellen-Bann« von Punkmusik, dem Auftrittsverbot der Band »in beinahe allen Clubs in London« und dem Phänomen auseinandersetzt, dass aus einer BBC-Sendung des britischen Radio-DJs John Peel (1939-2004) der Sex Pistols-Song »God Save The Queen« wegen Majestätsbeleidigung herausgeschnitten wurde. Danach geht der Autor auf Berichte über Polizeieinsätze im Zusammenhang mit der Gruppe ein und stellt (für die Band Partei ergreifend) fest, dass es übertrieben gewesen sei, dass die Wasserpolizei eine »private Pistol-Party« auf einem Themse-Dampfer störte und zwölf Gäste festnahm. Hysterie diagnostiziert Flood Page nicht auf Seiten der Fans, sondern auf Seiten der Polizei und der Medien. »Anarchy In The U.K.« sei eine »Provokation« und »Skandalfutter für hirnlose Schlagzeilen-Schreiber«, aber eigentlich der Song einer »sehr guten Rock'n'Roll-Band mit dem dreckigen Finger am wunden Puls der Zeit und der Fähigkeit, Provokationen

aus den zerfetzten Punkjacken-Ärmeln zu schütteln«. Punk breche Tabus, die »bisher im Rock'n'Roll noch nicht angekratzt wurden«, bei Konzerten sei es in England schon »fast an der Tagesordnung«, »daß die Fetzen, oft auch Fäuste und Flaschen« flögen. Sex Pistols-Chef Johnny Rotten wird wie beim letzten Mal als »Reptiliengestalt« mit »Glubschaugen und bleichem Gesicht« beschrieben.

Flood Page berichtet aus dem Innern der Szene, wirbt für die Sex Pistols und hält die Reaktionen von Medien und Polizei für überzogen. Er findet für Rotten zwar zuerst abwertende Bilder (»Glubschaugen«, »ungelenke Bewegungen«), ist aber dann doch von seiner Fähigkeit, »das Publikum anzumachen, zu sticheln, zu zündeln, zu reizen«, fasziniert. Flood Page kennt die Rock-Historie, kann hören und erkennen, dass die Sex Pistols ein altes Gitarrenriff aus dem Who-Klassiker »Substitute« kräftig »frisiert« hätten und stellt einen Zusammenhang zwischen Punk und Pete Townshend, zwischen 1966 und 1977 her. Die Zwischenüberschrift »Punk-Altamont« bezieht sich ohne exakte Entsprechung im Text wohl auf Hitze und fliegende Fäuste bei Punk-Events, wurde aber von der deutschen *Sounds*-Redaktion einmontiert. Der Titel »Punk-Altamont« bringt Punk mit dem dramatischen Festival-Debakel in Altamont bei San Francisco (Dezember 1969) mit einem Toten und etlichen Verletzten in Verbindung, in das die Rolling Stones indirekt verwickelt waren. Während sie »Under My Thumb« spielten, wurde von den umstrittenen Ordnungskräften des Festivals, den Hell's Angels, vor der Bühne ein farbiger Konzertbesucher niedergestochen und umgebracht, der sich von den Rockern provoziert fühlte. Der Vergleich mit Altamont will zwar das Gewaltpotenzial von Rockkonzerten illustrieren, wirkt aber unpassend und reißerisch. Davon abgesehen: Ein Text mit Niveau und Hintergrund, wiederum aus der britischen Pop-Publizistik.

3. Berichte aus der deutschen Szene

»Rodenkirchen is burning« – Krautpunk« (*Sounds* 3/1978)

Alfred Hilsberg (1978) berichtet als erster einheimischer Autor über Punks und Punkbands in Deutschland. Als Konzertveranstalter, *Sounds*-Autor und – ab 1979 – Inhaber des Zick-Zack-Plattenlabels genoss Hilsberg Einblick in die Musikerszene, den Punk-Schuppen Rätiger Hof in Düsseldorf und in einen weiteren Wallfahrtsort für »Rotzlümmel«, das Punkhouse in West-Berlin. Nach einer zweiseitigen, schräg ins Blatt gestellten Fotomontage mit Momentaufnahmen aus Deutschland und einigen (ebenfalls von Hilsberg

aufgenommenen) Bühnen-Fotos enthält das Bildmaterial einen netten Gag: Das Plakat einer Faschings-Veranstaltung in der Bonner Beethoven-Halle am 24.1.1978 wurde von einer »Prunksitzung« durch einen durchgestrichenen Buchstaben in eine »Punksitzung« verwandelt.

Der Artikel ist als launiger Erlebnisaufsatz geschrieben, ist ähnlich aufgebaut wie Flood Pages London-Reporte und lehnt sich auch im Titel daran an. Statt »London brennt« (»London's Burning« hieß 1977 ein Song auf der ersten LP von The Clash) titelte *Sounds* »Rodenkirchen is burning« – Rodenkirchen ist jener Düsseldorfer Stadtteil, in dem sich die Die Toten Hosen zusammenfanden. Hilsberg beschreibt Konzerte der (deutschen) Punk-Bands Male oder T.V. Eyes und begründet deren Begeisterung für Punk damit, dass die »Zukunft der Jugendlichen im Dschungel der Industrierüste ungewiß« sei. Treffpunkt, Probe- und Auftrittsort sei der Ratinger Hof, der die selbsternannten Outcasts mit »seiner grellen Neonlicht-Atmo« magisch anziehe. Hilsberg weiß allerdings durch den direkten Kontakt mit den Musikern, dass die Düsseldorfer Punks nicht aus den Slums, sondern aus »wohlhabenden Elternhäusern« stammten, und klärt auf: »Fast alle Punks in NRW besuchen das Gymnasium. Ihr nächstes Ziel: das Abitur.« Die deutschen Punk-Bands machten sich, ironisiert Hilsberg, mit einfachen und lauten Songs auf gymnasialen Schulfesten einen Spaß und bemühten sich »so gut wie möglich, Punks zu sein«. Von Düsseldorf schwenkt Hilsberg nach Hamburg. Da waren The Clash im Winterhuder Fährhaus aufgetreten, in der Markthalle gebe es ab und zu »Randale«. Die Hamburger Punkszene formiere sich gerade, konstatiert er, zum ersten Konzert der Big Balls seien »500 Leute in den abenteuerlichsten Kostümierungen zum Pogo-Tanz« erschienen. Berlin ist der dritte Schauplatz seiner Deutschlandreise. Die West-Berliner Subkultur sei »in sich widersprüchlich«, könne es sich leisten, »den Punk so schnell wie möglich wie nirgendwo in eine Kunstform zu pressen und ihn zur Hausmusik der Trendsetter zu machen«. Bei diesem Berliner Spaziergang tauchen der Radiomoderator Barry Graves (zusammen mit Schmidt-Joos Autor des ersten Rock-Lexikons) und »Alt-Punk« Jackie Eldorado auf, jene schrille Szenegestalt, die auch im *Spiegel*-Titel 1978 genannt wurde, dort allerdings »Johnny« Eldorado hieß.

Hilsberg wird auch einmal analytisch. Er sieht, dass Punk eine Anti-Bewegung gegen Supergruppen wie Genesis und Yes darstellt und kritisiert den Trend, Punk zu akkulturieren und zu vermarkten. Punk sei überdies ein Reflex auf die damals erfolgreiche »Discoscheiße« (Donna Summer, John Travolta, Bee Gees und der erfolgreiche Film *Saturday Night Fever*). Schmutzig und laut statt angepasst und elegant, heiße der neue Trend. Schließlich outet sich Hilsberg selbst, indem er sich als »altgedienten Durch-

blicker« beschreibt, der auf eine »Bewegung hofft, die einlöst, was 1954 (Rock'n'Roll) oder 1964 (Beat) nicht realisiert wurde«.

»Rodenkirchen is burning« ist der Initiationstext der deutschen Punk-Publizistik in *Sounds*. In der Tat ist es der erste Text, der eine Innensicht der deutschen Szene zeigt. Hilsberg hatte Kontakt zu Punkmusikern und verließ sich nicht auf Romane oder Medienberichte wie die Kollegen des *Spiegel*. Durch einen persönlichen Ton (und die Deutschlandreise mit den Stationen Düsseldorf, Hamburg, Berlin) ist es der erste Artikel, der sich mit den britischen Autoren Cohn und Flood Page messen kann und wenigstens einen Hauch von Hunter S. Thompsons »New Journalism« im *Rolling Stone* versprüht. Trotzdem gibt es ein Problem: Hilsberg schreibt (als Autor, Konzertveranstalter und Musikproduzent) zwar mit Innenkenntnis, bleibt aber genau deswegen affirmativ. Der Grund: Der Autor muss mit mehreren Identitäten kämpfen. Ein Punk-Verriss in *Sounds* wäre wenig geschäftsfördernd, also schweigt er zur Qualität der Bands. Kein Wort über Musik, Lautstärke, Sound, Performances und Songstrukturen. Wie Punk klingt, erfährt der *Sounds*-Leser nicht. Zudem hat der zum Punk konvertierte Hilsberg Angst, als Beat-sozialisierter Ex-Hippie (der er biographisch ist) entdeckt zu werden. Hilsberg drückt sich um Kritik und um ein Urteil, wird zum Lobbyisten der Szene, kann sich aus seinen verschiedenen Rollen ebenso wenig befreien wie aus seinen biographischen Wurzeln. Mit was vergleicht er die Punk-Atmosphäre? Prompt mit dem Hamburger »Starclub« und dem Beat der frühen 1960er Jahre. Punk soll für ihn eine lang gehegte Hoffnung einlösen, präsentiert er doch eine anti-intellektuelle, lustbetonte Welt, symbolisiert durch martialisch-primitiven Gitarrensound und einen schockierenden Modestil. Zudem setzt sich bei Hilsberg die »Forever Young-Maschine« in Gang, die den Autor dadurch jünger macht, dass er sich der aktuellen Jugendkultur anschließt. In der Tarnung als Punk (Kurzhaarschnitt statt Hippieähne, Lederjacke, Accessoires usw.) war er nicht mehr als Hippie auszumachen. So ließ ihn die Erinnerung an das Vergangene (Beat, Starclub) das Neue (Punk, Markthalle) in vollen Zügen genießen.

Das publizistische Ergebnis indes: Eine kritiklose Haltung der Musik gegenüber und die Erlaubnis, mit Punk Geschäfte zu machen. Dass Hilsberg an der Vermarktung von Punk in Deutschland beteiligt war (die er als *Sounds*-Autor mitunter kritisierte), machte ihn zu einer dubiosen Figur zwischen den Welten, die in einer Falle steckte: Als Journalist kritisierte er die Vermarktung, die er zugleich als Konzertveranstalter und – wenig später – Labelchef betrieb. Kein Wunder, dass er von radikalen Punks als »Verräter« tituliert wurde. So kursierten zeitweise Anti-Hilsberg-T-Shirts.

4. Dilettanten als Genies, Kritik ohne Kritik

Sounds-Autoren suchten eine Sprache, die sich vom Feuilleton bürgerlicher Medien unterscheiden sollte. Sie pflegten den Subjektivismus, umgangssprachlichen Ich-Journalismus, verknüpft mit Klischees anti-autoritären Lebensgefühls, wollten Thompsons Underground-Stil aus den USA adaptieren. Thompson schrieb für das Musikmagazin *Rolling Stone*, kreierte den so genannten »Gonzo-Journalismus«, der spontanes, intuitives Wahrnehmen und ebensolches Schreiben propagierte. Thompson verstand sich auch als Aufklärer, engagierte sich für die Demokraten. Um die Rockerszene genau kennenzulernen, lebte er ein Jahr lang unter Hell's Angels. *Hell's Angels* erschien 1967, wurde ein Erfolg, ebenso sein Roman *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971).

Journalistisches Schreiben bedeutete für seine deutschen Adepten Schreiben über sich selbst, literarische Grenzüberschreitungen und freies Politisieren inklusive. Ab 1980 wurden *Sounds*-Texte mit Versatzstücken und Vokabeln der damals als progressiv geltenden, mit psychoanalytischem Vokabular garnierten, postmodernen Philosophie (Derrida, Foucault, Deleuze/Guattari usw.) vermengt. *Sounds*-Autoren schrieben selbstbewusst und subjektiv, suchten mitunter verzweifelt bis verkrampft Nähe zum Gegenstand, zum Thema Punk, zum »Star«. Diese Nähe schloss Kritik aus, leistete keine musikalischen Einordnungen mehr, sondern bot lediglich Affirmatives. *Sounds* lieferte atmosphärische Stimmungsbilder, schilderte Befindlichkeiten, wusste Kurioses zu angesagter Mode, zu Lifestyle oder Politik zu berichten. Sie schrieben über sich und ihren Zustand statt über Musik. So versuchte diese neue, meist aus der Szene stammende Autorengruppe, Thompson nachzueifern und sich journalistisch zu positionieren.

Während im *Spiegel* auf der Pop-Rebellion-von-unten-Matrix der 1960er geschrieben wurde und Punk mit Elvis Presley, The Who, Rolling Stones, Iggy Pop oder The Doors verglichen wurde, bezog sich *Sounds* ebenso auf The Who, ging aber mit der neuen Subjektivität einen Schritt weiter. Betrachteten *Spiegel*, *Stern* oder das bürgerliche Feuilleton Punk aus der Vogelperspektive oder vom Rand aus (und taten nur so, als seien sie dabei gewesen), wollte *Sounds*, wie von Hunter S. Thompson gelernt, beteiligt sein, Anteil nehmen, Leute kennen: Vor Ort sein im Rätiger Hof, in der Hamburger Markthalle, Meinung artikulieren, Ärger und Frust beim Schreiben thematisieren.

Allerdings war die Kölner Redaktion mit diesem Anspruch zunächst überfordert, die ersten Autoren, die über Punk berichteten, kamen aus der bri-

tischen Publizistik. Sie schafften es, die Sex Pistols live zu hören oder das Team Malcolm McLaren und Vivienne Westwood aus der Nähe zu betrachten und zu befragen, ihre Umgebung und ihre Konzepte zu bewerten und kritisch einzuordnen.

Die deutschen *Sounds*-Autoren blieben in Kritik wie Sprache in den ersten drei Punk-Jahren (1978-1981) unkritisch, affirmativ, ohne eigene Meinung. Sie lobten fleißig, ordneten aber nichts ein. Dass sich Jörg Gülden 1977 traute, eine (mehrteilige) Presley-Serie zu veröffentlichen, die aus Jerry Hopkins' Biographie (1972) übersetzt und abgeschrieben war (ohne Autorennennung!), zeigt, dass auch ein redaktionell-journalistisch korrekter Umgang keineswegs gefunden war. So changierte *Sounds* zwischen unseriösem Cover, frecher Glosse im Stil linker Studentenpresse und banalem Erlebnisaufsatz, bevor die Artikel ab 1982 – mit pseudo-intellektualistischen Floskeln garniert – zusehends abgehobener und unlesbarer wurden.

Hilsberg (1978) lieferte als erster eine Bestandsaufnahme der deutschen Szene, steckte aber aufgrund seiner Verstrickungen zwischen Journalismus und Kommerz voller Befangenheiten. Und mehr noch: Als Ex-Hippie im Punk-Look bewegte er sich zwischen den Lebensgefühlen und der Musik der Beat- und Punk-Generation. In seinen Rollen als Autor, Labelchef und Konzertveranstalter wurde er von mehreren Funktionen gesteuert. Als *Sounds*-Journalist Punk zu kritisieren, wäre schlicht geschäftsschädigend gewesen.

Andere Autoren des Magazins, die aus der Szene hervorgingen, hatten noch weniger journalistische Skrupel und scheuten nicht davor zurück, z.B. ein Interview mit Johnny Rotten zu »faken« und zu verkaufen. Später gaben Xao Seffcheque (Gitarrist) und Peter Hein (Sänger und Texter in diversen Punk-Formationen) zu, dass es nie ein Gespräch mit Rotten gegeben habe und sie alles erfunden hätten (Teipel 2001: 263). Keiner merkte es.

Nahezu allen Popjournalisten, die in jenen Jahren für *Sounds* schrieben, ist dennoch eines gemein: Sie fühlten sich als publizistische Fürsprecher der Punk- und New Wave-Szene und schrieben nach demselben Kanon: Punk = Erneuerung = Revolte in Fortsetzung von Presley, The Who oder Beatles/Stones, Punk = Avantgarde. Diese Schablone wurde von allen benutzt, wurde zum verbindlichen Denkmodell, zur stilbildenden Matrix, von der nicht abgewichen werden durfte. Bei Verletzungen des Kanons setzte man sich nämlich sofort dem Verdacht aus, rechts, konservativ oder gar reaktionär zu sein. Wer den fortschrittlichen Elan und die Phantasie des Punk nicht verstand und nicht lobte, wem die Musik zu laut, zu roh oder schlicht unbedeutend erschien, stand auf der anderen Seite.

Diese Haltung traf besonders auf *Sounds*-Autoren zu, die in missionarischem Eifer Werbung in eigener Sache betrieben und ihre junge, linksge-

richtete Leserschaft vom richtigen Weg zu überzeugen suchten. Der Kanon wurde merkwürdigerweise bald auch vom bürgerlichen Feuilleton übernommen, auch dort wurden Punk, New Wave und sogar die Elaborate der Neuen Deutschen Welle glorifiziert (Rumpf 2004: 195).

Diese Einschränkungen der Kritikfähigkeit und die Neigung zur Affirmation, die nirgendwo festgelegt, sondern subkutan zum journalistischen Mainstream wurde, führten dazu, dass die Frage nach musikalischen Strukturen, künstlerischer Qualität und Nachhaltigkeit der Kunst vollkommen tabuisiert wurde. Aus Angst, den Kanon zu verletzen und Negatives über Punkkonzerte zu berichten, blendeten die Autoren journalistische Essentials aus. Verrisse traute sich nicht einmal die Provinzpresse zu schreiben. Auch dort fand sich immer ein junger Kritiker, der sich progressiv gab und sich nah am Zeitgeist wähnte. Aus Anpassung an den Kanon, aus unbewusster Lust an der »Forever Young-Maschine« und am Credo der Fortschrittlichkeit wurde Punk schön geschrieben. So schützten sich die jüngeren Autoren gegen den Vorwurf, sie hätten bei Punk die Denunziationen der Kritiker-Väter im *Spiegel*, im bürgerlichen Feuilleton, wiederholt, die einst nicht müde geworden waren, Beat und Rock'n'Roll zu verteufeln. Das Ergebnis: Lob der Dilettanten.

Da *Sounds*-Autoren mitunter der Mut verließ und sie ihre parteiliche Doppelfunktion (Musiker und Journalist/Reporter) verbergen wollten, schrieben sie in *Sounds* unter Pseudonym: Männer schrieben unter Frauennamen, eine Gruppe verbarg sich hinter dem Kürzel ORAV, einer im Stil der Zeit gehaltenen Abkürzung für »Ohne Rücksicht auf Verluste« (Teipel 2001: 263). In einer Selbstdarstellung des Blattes von 1980 hieß es:

»Wir featuren weitaus mehr als ›nur‹ Musik. Bücher, Filme, Medienentwicklungen, kulturelle Tendenzen liegen uns genauso am Herzen. Ab und zu leisten wir uns sogar den Luxus eines ideologiekritischen Schimmers! Aber keine Angst: unser Spektrum reicht von der kritischen Theorie über l'art pour l'art bis zur Punk-Apokalypse« (Anon. 1980).

Beste Beispiele für den hier angedrohten Schwenk in die Abteilung Pop als Kulturtheorie lieferte fortan Diedrich Diederichsen mit seiner »Pop-Devianz und Revolte«-Matrix, mit der er das Blatt in den frühen 1980ern überzog. Aufgewertet mit postmodernen Floskeln aus dem Derrida/Deleuze/Guattari-Baukasten wurden Punk, New Wave, Black- und Worldmusic kulturell geadelt und zum progressiv-avantgardistischen Pop der Zeit gekürt. Wer diese Sprache (und diesen neuen Kanon) nicht verstand, hatte auch den avantgardistischen, System sprengenden Impuls von Punk oder Worldmusic nicht verstanden und durfte sich als Leser nicht zur Elite rechnen.

Sounds war 1977 mit den ersten Artikeln über Punk angetreten, um dem publizistischen Fortschritt in Richtung Gegenöffentlichkeit eine Stimme zu geben, überlebte den neuen Stilwandel in Richtung postmodernes Kulturmagazin aber nicht allzu lange. 1983, gerade einmal fünf Jahre nach dem »Deutschen Herbst«, erschien die letzte Ausgabe des Blattes. Die Reste (und der Name) wurden dem *Musikexpress* einverleibt.

Literatur

- Anon. (1980). »Hip, heiß & hidrotisch.« In: *Sounds*, H. 4, S. 3.
- Aust, Stefan (1985). *Der Baader Meinhof Komplex*. Hamburg: Hoffmann & Campe.
- Cohn, Nik (1971). *AWopBopaLooBop ALopBamBoom. Pop History*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (orig. 1969).
- Flood Page, Mike (1977a). »London brennt. Szenen einer eventuellen musikalischen Revolution.« In: *Sounds*, H. 7, S. 32-35.
- Flood Page, Mike (1977b). »Sex Pistols – Gott schütze sie.« In: *Sounds*, H. 8, S. 25-28.
- Hilsberg, Alfred (1978). »Rodenkirchen is burning« – Krautpunk.« In: *Sounds*, H. 3, S. 20-24.
- Hopkins, Jerry (1972). *Elvis – A Biography*. New York: Warner.
- Lau, Thomas (1992). *Die heiligen Narren. Punk 1976-1986*. Berlin: De Gruyter.
- Lindner, Rolf (1977). *Punk Rock oder: Der vermarktete Aufruhr*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Lindner, Werner (1996). *Jugendprotest seit den fünfziger Jahren*. Opladen: Leske und Budrich.
- Marcus, Greil (1992). *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard (orig. 1989).
- Rumpf, Wolfgang (2004). *Pop-Kritik. Medien und Popkultur 1956-1979*. Münster: Lit.
- Schmidt-Joos, Siegfried (1978). »Punk, Kultur aus den Slums, brutal und häßlich.« In: *Der Spiegel*, H. 4, S. 140-152.
- Teipel, Jürgen (2001). *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Thompson, Hunter S. (1977). *Angst und Schrecken in Las Vegas*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins (orig. 1971).

Abstract

In autumn 1977, after months and years of terrorism in West-Germany by the RAF (Rote-Armee-Fraktion), a counter public with various kinds of alternative media developed. This development became also evident in pop-journalism. This article describes how *Sounds* – a magazine for popular music – covered punk in London and Germany. Its authors didn't practice criticism but affirmation. The reason: many worked not only as independent journalists, but also as musicians in punk bands or as label-managers. These conflicts between their different roles were left unmentioned, but as an effect punk was never criticised. Negative positions were not allowed: Punk was canonised as progressive and the legitimate heir of a tradition of provocative music, represented by musicians like e.g. Elvis Presley, The Who, Rolling Stones, Iggy Pop and The Doors.