

**GESCHICHTE WIRD GEMACHT.  
EINE KULTURPOETISCHE UNTERSUCHUNG VON  
»EIN JAHR (ES GEHT VORAN)«**

**Barbara Hornberger**

**Vorbemerkungen**

Was verbindet die englische Renaissance mit der Neuen Deutschen Welle? Historisch und inhaltlich zunächst nichts. Die englische Renaissance ist eine Epoche der englischen (Kultur-)Geschichte, dauert rund 150 Jahre und umfasst Kunst, Literatur, Musik und Architektur. Sie führt zu einer kulturellen Blüte ganz Englands. Die nur etwa fünf Jahre dauernde NDW hingegen bestimmt als Popmusik- und Lebensstil nur einen kleinen Teil der bundesdeutschen Kultur.<sup>1</sup> Die beiden historischen Phänomene sind denkbar verschieden und sollen hier auch nicht waghalsig in einen irgendwie gearteten Zusammenhang gezwungen werden. Eine Verbindung besteht nicht in den Phänomenen selbst, sondern ergibt sich in den Perspektiven auf sie, nämlich dann, wenn aus einem spezifischen Zugriff auf die englische Renaissance Ableitungen gemacht werden können für eine Geschichtsschreibung populärer Musik, wenn also in der historiografischen Arbeit der eine Gegenstand vom anderen profitieren kann. Denn während die englische Renaissance und das elisabethanische Zeitalter selbstverständlicher Gegenstand historischer und kulturhistorischer Untersuchungen waren und sind, ist die Geschichtsschreibung in der populären Musik ein noch verhältnismäßig junges Unterfangen. Erst langsam setzt sich das Bewusstsein durch, dass auch eine Musik, die sich als aktuell, als gegenwärtig und Trend setzend versteht, Traditionen ausbildet und zu einer Geschichte wird. Über Verlauf und Ordnung dieser Geschichte, über ihre Etappen und die Bedeutung einzelner Stile und Künstler für sie, herrscht bislang nur wenig Einigkeit. Die Perspektiven (etwa

---

<sup>1</sup> Zur NDW als Lebensstil und zu ihrer Bedeutung für die bundesrepublikanische Kultur und Gesellschaft siehe Hornberger 2011.

amerikanisch oder europäisch, global oder national) sind ebenso wie die Zentren und Tempi der Entwicklungen zu unterschiedlich, um ohne weiteres zu einer Metageschichte mit Anspruch auf Gültigkeit zusammengefasst werden zu können. So findet die Historiografie der populären Musik meist in mehr oder weniger detaillierten Übersichten über die stilistischen Großentwicklungen statt,<sup>2</sup> in der Schilderung einzelner Genres und Stile und in der Biographie herausragender Künstler.

Das Bedürfnis nach einer Geschichtsschreibung der populären Musik nimmt mit und nach den späten 1960er Jahren zu, in einem Zeitraum also, in dem die (bundesdeutsche) Geschichtswissenschaft selbst verstärkt in Bewegung gerät – zuerst durch die Rezeption der französischen Annales-Schule<sup>3</sup> und später durch postmoderne und poststrukturalistische Einflüsse.<sup>4</sup> Einerseits kommt diese Entwicklung dem Projekt einer Popmusikgeschichte durchaus entgegen, da Sozial- und Alltagsgeschichte stärker in den Blick genommen werden und populäre Musik ein Teil der Alltagskultur ist. Auch die »Oral History« entspricht dem Forschungsgegenstand der populären Musik, da die Archive des Populären häufig weniger in gut gelüfteten Kellerräumen als in den materiellen und biografischen Erinnerungen von Zeitzeugen zu finden sind. Andererseits stellt sich angesichts einer zunehmend vielfältigen Geschichtswissenschaft die Frage nach der Methodik. Ein positivistisches Sammeln von Fakten – LP-Veröffentlichungen, Künstlermaterialien, Tourprogrammen – ist zwar zunächst aus Archivierungsgründen sinnvoll, als Form der Geschichtsschreibung aber wird es zu Recht als defizitär betrachtet. Überdies ist u.a. durch den Einfluss der Cultural Studies das autonome »Werk« als alleiniges Zentrum der Popmusikgeschichte diskreditiert, so dass die Geschichte sich nicht (mehr nur) als eine Abfolge großer Werke schreiben lässt. Nicht zuletzt gilt es außerdem die Fehler der traditionellen historischen Forschung zu vermeiden, nämlich die Geschichte der Popmusik als die großer genialischer Männer zu beschreiben.

Es ist vor dem Hintergrund dieser Entwicklungen folgerichtig, bei einer Geschichtsschreibung in der Popmusikforschung<sup>5</sup> die Wechselwirkungen von Popmusik und Sozial-, Alltags-, Wirtschafts- und Zeitgeschichte in den Blick

---

2 Vgl. den Beitrag von Martin Pfeleiderer in diesem Band.

3 Die französischen Historiker Marc Bloch und Lucien Febvre gründen 1929 die einflussreiche Zeitschrift *Annales d'histoire économique et sociale*. Ihr Projekt einer »nouvelle histoire« integrierte Methoden von Nachbardisziplinen wie Soziologie und Geographie und verfolgte eine Struktur-, Alltags- und Mentalitätsgeschichte. Vgl. Bloch (2000) und Bloch/Braudel/Febvre (1977).

4 Besonders einflussreich in diesem »linguistic turn« ist Hayden White (1991).

5 Die Popmusikforschung hat stärker als die traditionelle Musikwissenschaft das soziokulturelle Umfeld der Musik im Blick, hier sei insbesondere auf den Einfluss der britischen und US-amerikanischen Cultural Studies verwiesen.

zu nehmen. In den Meta- und Überblicksgeschichten allerdings bleiben die Details dieser Wechselwirkungen aufgrund der größeren Perspektive nahezu zwangsläufig außen vor. Es stellt sich also zum einen die Frage nach einer alternativen Vorgehensweise: Wie kommen diese Zusammenhänge besser in den Blick? Zum anderen ist zu fragen, wie diese Wechselwirkungen überhaupt strukturiert sind: Bildet Popmusik politische und soziale Entwicklungen einfach nur ab? Ist sie Kritik oder Bestätigung der gesellschaftlichen Verhältnisse? Oder ist das Verhältnis von »Werk« und »Hintergrund« gar nicht mehr hierarchisch strukturiert? »Wenn aber Text und Geschichte nicht mehr in einem Determinationsverhältnis oder linearen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, dann gilt es von neuem zu klären, wie sie zueinander in Bezug gesetzt werden können« (Fluck 1995: 229). Eine Aufgabe läge demnach darin, die Verhältnisse von Diskursen und Texten und ihre »wirklichkeitsbildende wie -störende Dimension« (ebd.: 232) analytisch zu erfassen.

Eine Forschungsrichtung, die diese Verhältnisse in den Mittelpunkt ihres Interesses stellt, ist seit den 1980er Jahren der New Historicism, der vor allem in der Literatur- und Theaterwissenschaft zunächst in den USA und seit den 1990er Jahren schließlich auch im deutschsprachigen Raum rezipiert wurde. In der Forschung zur populären Musik und ihrer Geschichte ist der New Historicism bisher kaum wahrgenommen worden, auch wenn Baßler Greil Marcus' Popmusikgeschichte *Lipstick Traces* in dieser Tradition verortet (Baßler 1995: 23)<sup>6</sup>. Daher soll mit diesem Essay der New Historicism als Methode für eine Geschichtsschreibung populärer Musik an einem Beispiel, nämlich dem Song »Ein Jahr (Es geht voran)« der Band Fehlfarben, erprobt werden. Von der titelgebenden Songzeile aus gehe ich den verschiedenen Diskursfäden und ihren Kontexten nach, systematisiert nach den sich darin abbildenden Feldern. Es geht bei diesem Versuch nicht um die Diskreditierung oder Abschaffung bisheriger historiografischer Verfahren, sondern um eine Ergänzung, die aufgrund eines anderen, nämlich nicht in die Breite, sondern ins Detail gehenden Fokus die oben genannten Wechselwirkungen einzelner Artefakte mit den sie rahmenden Sozial-, Alltags, Wirtschafts- und Zeitgeschichte[n] genauer in den Blick nehmen kann. Die Frage lautet, was sichtbar wird, wenn man Popmusikgeschichte nicht aus dem Großen, son-

---

6 »Ganz im Sinne Greenblatts belegt er [Marcus, B.H.] detailreich, wie symbolisches Material, Slogans, Graffiti, aber auch Projekte wie eine neue Mythisierung der Großstadtopographie oder das »épater le bourgeois« (bei seinen Ritualen vom Gottesdienst zur Fernsehshow) sich durch die verschiedenen Avantgarden des Jahrhunderts ziehen. Solche größer angelegten Projekte demonstrieren, daß im New Historicism die Spuren der Diskurse im Kunstwerk (Text, Bild, Song) nicht nur synchron in das jeweilige kulturelle »Archiv« der Epoche, sondern natürlich auch diachron in andere Epochen zu verfolgen sind« (Baßler 1995: 23).

dern aus dem Kleinen erzählt, wenn nicht vom Ergebnis – nämlich einer bereits entworfenen Geschichte – her, sondern vom Ausgangspunkt – einem Song – aus gedacht wird.

## New Historicism

Der US-amerikanische Literaturwissenschaftler Stephen Greenblatt beschreibt sein Forschungsinteresse an Shakespeare und der englischen Renaissance als »Wunsch mit den Toten zu sprechen«; er habe untersuchen wollen, wie ein »totaler Künstler« Werke in einer »totalisierenden Gesellschaft« schafft (Greenblatt 1990: 7). Als er feststellte, dass sich weder die Prämisse vom »totalen Künstler« noch die einer »totalisierenden Gesellschaft« halten ließ, suchte er nach neuen Möglichkeiten, den Zusammenhang zwischen Shakespeare, seinen Werken und der Elisabethanischen Gesellschaft zu beschreiben. Das Ergebnis ist das, was heute als »New Historicism« oder »Kulturpoetik« besonders in Literatur- und Theaterwissenschaft sowie in der Forschung zu Kulturgeschichte Einfluss gewonnen hat. Zentrum und Ausgangspunkt der Analyse ist nicht mehr die Autorität des Autors oder des Werks, Texte werden nicht mehr als Ausdruck von Zeitgeschichte verstanden, sondern als Teil eines intertextuellen Gefüges. Eine Art Kronzeugenrolle oder Urheberschaft kommt dabei dem Kulturanthropologen Clifford Geertz zu und seiner Idee von Kultur als »Ensemble von Texten, die ihrerseits wieder Ensembles sind« (Geertz 1983: 259). Daraus wird eine Auffassung von Kultur als einem Geflecht von Diskursfäden begründet, in dem die Texte Knotenpunkte bilden. Die Rede ist nicht mehr von Text und Hintergrund, sondern es wird ein Austauschverhältnis zwischen den Texten angenommen, die politischen, sozialen, wirtschaftlichen oder eben künstlerischen Ursprungs sein können. Greenblatt (1990: 11ff.) spricht dabei von der »Zirkulation sozialer Energie«. Er unterscheidet verschiedene Austauschmodi, mit denen die Wechselbeziehungen zwischen kulturellen Gegenständen und Gesellschaft organisiert sind: Aneignung, Kauf und symbolische Aneignung.<sup>7</sup> Es handelt sich also nicht mehr um abgeschlossene Systeme, von denen das eine das andere repräsentiert, sondern um »das Modell

---

7 Mit Aneignung ist die Aneignung von Objekten gemeint, die der allgemeinen Sphäre angehören oder »schutzlos« sind – es wird dafür nichts oder wenig bezahlt. Kauf meint eine materielle Übernahme von Dingen – z.B. Requisiten. Die symbolische Aneignung kann sich durch Simulation oder metaphorisch oder durch Synekdoche und Metonyme vollziehen (vgl. Greenblatt 1990: 14).

einer dynamischen, instabilen und wechselseitigen Beziehung zwischen den Domänen des Diskursiven und des Materialen« (Montrose 1995: 72).

Nicht der Anspruch auf Vollständigkeit und Überblick steht beim New Historicism im Mittelpunkt, sondern der Blick auf die Diskursfäden, die verschiedene Texte und Diskurse verknüpfen. Wenn Greenblatt die durch die Elfen vorgenommene Segnung der Ehebetten durch Feldtau in Shakespeares *Sommernachtstraum* als metaphorische Aneignung des katholischen Ritus der Ehebetten-Segnung mit Weihwasser beschreibt, kommt das Austauschverhältnis von Kirche und Theater in den Blick – was insofern interessant ist, als 1606 das eitle Verwenden des Namen Gottes (eben auch auf Theaterbühnen) unter Strafen gestellt worden war. Die Übersetzung der Segnungshandlung umgeht dieses Verbot und ist dennoch jedem zeitgenössischen Zuschauer als Anspielung auf die kirchliche Zeremonie verständlich. Die Beschreibung der Elfenszene als symbolische Aneignung verhindert eine allzu simple und einseitige Auffassung der hierarchischen Verhältnisse von Kirche und Theater und zeigt stattdessen ein komplexes, widersprüchliches, energetisch aufgeladenes Tausch-Verhältnis. Die einzeln herausgegriffene Szene ist ein Knotenpunkt, der geeignet ist, über das Verhältnis von Kirche und Kunst im Elisabethanischen Zeitalter exemplarisch Auskunft zu geben. In Verbindung mit weiteren Knotenpunkten und Diskursfäden entsteht eine dynamische und nicht-monolithische Form der Geschichtsschreibung.<sup>8</sup>

Was hat nun aber der Shakespeare-begeisterte Greenblatt für eine Geschichtsschreibung populärer Musik zu bieten? Wo liegen die Möglichkeiten der Methode – denn als Theorie versteht sie sich nicht<sup>9</sup> – und die Chancen ihrer Übertragung? Zunächst fallen die Unterschiede ins Auge: Die zurückliegenden Epochen und Entwicklungen der populären Musik sind selbstverständlich nicht äquivalent zur englischen Renaissance. Bei ihr handelt es sich um eine aus unserer heutigen Sicht abgeschlossene, ferne und daher auch fremde Epoche mit gesamtgesellschaftlicher Bedeutung; bei den verschiedenen Spielarten und Genres populärer Musik dagegen um kulturelle Erscheinungen, die häufig bis in unsere Gegenwart hineinreichen und zu denen wir noch kaum historische Distanz gewonnen haben. Anders als Greenblatt mit seinem Interesse an Shakespeare können wir durchaus noch mit Lebenden sprechen. Dies macht auch die Perspektive der Gegenwart, die im New Historicism kaum eine Rolle spielt, stärker und weniger problema-

---

8 Die nicht lineare, sondern netzartige Vorstellung von Geschichte hat der New Historicism mit der Nouvelle Histoire ebenso gemein wie die Hinwendung zu einer Alltags- und Mentalitätsgeschichte sowie das Bewusstsein über die erzählende Konstruktion von Geschichte (vgl. Hölscher 2003: 15ff. sowie 30ff.).

9 »[...] soweit ich feststellen kann, ist der Neue Historismus eher eine Arbeitsweise und keine Schule« (Greenblatt 1991: 107).

tisch.<sup>10</sup> Denn der Blick auf die jüngere und jüngste Vergangenheit oder gar die Gegenwart muss einen sehr viel kleineren Graben überbrücken. Auch die Quellenlage zu populärer Musik dürfte häufig noch reicher, weniger selektiert sein – dadurch allerdings auch diversifizierter und unübersichtlicher.

Zudem zeigt schon dieser kurze Einblick, dass der New Historicism nicht für eine systematische, methodologisch stringente Verfahrensweise steht.<sup>11</sup> Im Gegenteil, charakteristisch für ihn ist ein erzählendes, häufig sogar anekdotisches Vorgehen, das ein scheinbar nebensächliches Ereignis oder Artefakt zum Mittelpunkt erhebt und damit für repräsentativ erklärt. Solche anekdotischen Geschichtsschreibungen aber, so könnte man zu Recht argumentieren, finden sich in den zahlreichen Fanbüchern zur Popmusik, zu Popstars und Jugendkulturen schon mehr als genug. Ist der New Historicism also nur eine durch den Verweis auf eine irgendwie geartete Autorität (z. B. die Foucaults) nobilitierte Fortsetzung der Fanliteratur mit anderen Mitteln? Und ist die Popmusikgeschichte nicht auch so schon zersplittert und heterogen genug, ohne dass sie durch das Hervorheben von Einzelereignissen noch heterogener gemacht wird?

Tatsächlich verzichtet der New Historicism weitgehend auf die Autorisierung seiner Beispiele, etwa durch den Bezug auf eine anerkannte Theorie oder durch eine »große Erzählung«. Dies ist zu verstehen als Folge und Fortsetzung einer voranschreitenden kulturellen Enthierarchisierung.

»Das postmoderne Projekt radikaler kultureller Enthierarchisierung, das unter anderem auch dem Ästhetischen seine Autorität als privilegiertem Ort kultureller Wahrheit entzieht, mündet ironischerweise in eine umfassende Ästhetisierung aller gesellschaftlichen Phänomene, einschließlich dem der Interpretation« (Fluck 1995: 241).

Die Plausibilität des Gegenstands wird im New Historicism maßgeblich erzeugt durch die Qualität seiner interpretatorischen Verwendung. Oder anders gesagt: Der New Historicism ist immer so gut wie der Historist.<sup>12</sup> Insofern ist der New Historicism eine performative Methode, weil nicht nur das

---

10 »Wenn der New Historicism den Kontext des Textes beleuchtet, operiert er nur innerhalb zeitgenössischer ›Texte‹ und damit innerhalb von etwas, was man als ›horizontale Zeitlichkeit‹ skizzieren könnte. Einem zweiten Moment von Zeitlichkeit, welcher ebenfalls Geschichte inhärent ist, wird dagegen keine Aufmerksamkeit geschenkt: Dem Umstand, dass wir aus der Gegenwart auf die Vergangenheit zurückblicken« (Bunz 2006: 10).

11 Zur Kritik am New Historicism vgl. z. B. Fluck (1995: 236f.).

12 Dies ist aber nach meiner Meinung kein Argument gegen die Methode. Denn dieser Einwand lässt sich gegen jede Methode ins Feld führen: Wenn die Anwendung mangelhaft ist, funktioniert die Methode nicht – die des Anekdotischen unverdächtigen statistischen Methoden sind dafür ein gutes Beispiel.

Ergebnis der Interpretation, sondern gewissermaßen schon das zu interpretierende Ereignis oder Artefakt selbst als Untersuchungsgegenstand »her-vorgebracht«, plausibel gemacht werden muss. Eine solch performative Methode aber kann möglicherweise ästhetische Gegenstände und ihre ge-schichtliche Bedeutung adäquater wahrnehmen als andere. »Ziel ist nicht eine historische Traditionen brüskierende Nonchalance [...], sondern eine neue Grammatik, neue Repräsentationsformen von Geschichtlichkeit, Lite-raturgeschichte als Poetik der Kultur« (Baßler 1995: 20). Hier liegt auch ein Unterschied zur Fanliteratur: Während dort das Material häufig nur mit ei-nem mehr oder weniger expliziten Anspruch auf Vollständigkeit oder Exklu-sivität zusammengetragen wird, steht im New Historicism das Material nie für sich, sondern muss sich, interpretiert und kontextualisiert, als Schlüssel beweisen: Das Anekdotische repräsentiert immer einen als wesentlich zu begründenden Ausschnitt aus einem letztlich unübersehbaren Ganzen. Gerade wegen dieser Beschränkung kann die Materialbasis selbst breiter und interdisziplinärer gedacht werden als in herkömmlicher historischer For-schung, zum Beispiel, indem nicht mehr nur über die Artefakte gesprochen wird, sondern durch sie.

### **Der Ausgangspunkt: Ein Satz**

Von welchem Punkt aus das Netz aus Diskursfäden betreten und betrachtet wird, ist, folgt man Geertz, gleichgültig: Nach ihm »kann man mit der Lek-türe des Formenrepertoires einer Kultur überall beginnen und an beliebiger Stelle aufhören« (Geertz 1983: 259). Die Bestimmung dieses jeweiligen Aus-gangspunkts ebenso wie des weiter hinzugezogenen Materials ist demnach notwendigerweise kontingent. Für die Popmusikhistoriografie können Auf-tritte, Plattenreleases, einzelne Songs oder andere Ereignisse zu solchen Ausgangspunkten werden. Andererseits ist eine solche Auswahl nie wirklich zufällig, sondern folgt der Logik des erhofften Erfolgs:

»Demnach nehmen wir von den Tausenden eine Handvoll ins Auge fallender Gestalten in Beschlag, die viel von dem zu umfassen scheinen, was wir brau-chen, und die sowohl ein intensives, individuelles Interesse belohnen als auch den Zugang zu umfassenderen kulturellen Mustern versprechen« (Greenblatt 1995: 42).

Als eine in dieser Hinsicht vielversprechende »Gestalt« bietet sich zum Thema »Geschichte schreiben« in der deutschsprachigen Popmusik eine Songzeile an, die eine gewisse Prominenz erreicht hat: »Keine Atempause.

Geschichte wird gemacht. Es geht voran« aus dem Song »Ein Jahr (Es geht voran)« der Band Fehlfarben (1980). Der Song ist auch jenseits seines Entstehungszusammenhangs bekannt; die Band selbst gilt als eine der wichtigsten ihrer Zeit und als einflussreich über ihren eigenen Erfolg hinaus. Ihre Relevanz und ihre Einbindung in die Neue Deutsche Welle, aus der sie stammt, verspricht einen Zugang zu »kulturellen Mustern« (ebd.), verheißt Aussagen, die über die Zeile selbst hinausgehen. Man kann also hoffen, über, mit und durch den Song »Ein Jahr (Es geht voran)« etwas zur Geschichte populärer Musik in Deutschland sagen zu können.

Betrachtet man nur diesen einen Satz, dann ist zunächst auffallend, dass es sich um eine Passivkonstruktion handelt: Geschichte WIRD gemacht. Daran schließt sich fast zwangsläufig die Frage an: Von wem? Wer oder was macht – mit wem oder womit – wie Geschichte? Es gibt kein klar identifizierbares handelndes Subjekt, das bleibt unbestimmt, anonym, versteckt. Im Zentrum steht nicht ein Held, eine Revolution, eine Bewegung, sondern die Geschichte selbst, aber nicht als autonomes, monolithisches Gebilde, sondern als »Ergebnis einer selbst immer historischen und historisch je verschiedenen Vertextung« (Baßler 1995: 11) und damit als grundsätzlich dynamisch gedachtes Feld.

Die Feststellung, dass Geschichte gemacht wird, erweist sich als gleichermaßen einfach wie komplex. »Geschichte machen« ist ein beliebtes Idiom, wenn es um die Beschreibung großer Taten geht. Tatsächlich wird Geschichte in der Schule wie in medialen Aufbereitungen häufig immer noch als eine Aneinanderreihung großer Taten, großer Ereignisse und großer Namen vermittelt. Doch der Satz macht auch deutlich: Geschichte ist nicht per se vorhanden, sondern wird hergestellt. Geschichtsschreibung ist kein neutrales Sammeln und Ordnen von Ereignissen, sondern ein narrativer und zugleich selbst historischer Prozess, der mit Selektion und darum auch mit Macht verbunden ist. Das bedeutet außerdem, dass Geschichte zwar prozessual, nicht aber linear zu denken ist.

Mit dem Verzicht auf das handelnde Subjekt greift die Songzeile von Fehlfarben nicht nur eine Redewendung auf, sondern markiert implizit – und sehr wahrscheinlich absichtslos – ein Problem der Geschichtsschreibung in hermeneutischer Tradition: Ohne ein Subjekt, ohne einen Handlungsträger und Bezugspunkt, ist kontinuierliche Geschichte nicht zu denken. Ohne die ordnende Kraft eines (kollektiven) Subjekts entsteht eine scheinbar endlose und unübersichtliche Daten- und Faktenflut. Die Herstellung eines ordnenden und legitimen Zusammenhangs ist dann eine zentrale Herausforderung, denn nur durch diesen Zusammenhang wird Geschichte erzählbar,



also »gemacht«. Insofern trifft der Satz auch einen methodischen Leitgedanken der Untersuchung, deren Gegenstand und Ausgangspunkt er ist.

Indem der Satz zum Ausgangspunkt einer historiografischen Untersuchung wird, ist er aber nicht mehr nur Teil eines Songs, sondern weist über seinen konkreten Ort hinaus. Er wird selbst zum Subjekt des historischen Geschehens, steht im Zentrum eines Netzes aus Pfaden, die in verschiedene Felder und Wirkungsbereiche des Songs hinein reichen. Der Satz »Keine Atempause. Geschichte wird gemacht. Es geht voran« kann in Bezug gesetzt werden zur Entstehung der NDW und ihrer Bedeutung für deutschsprachige Popmusik, genauso wie zur Geschichte der Band Fehlfarben. An ihm kann das Verhältnis von Szene und Mainstream beleuchtet werden. Und er bietet einen Zugriff auf das Verhältnis von Popmusik und Zeitgeschichte sowie auf die Frage, wie sich die deutsche Popmusik durch die NDW weiter entwickelt. Den Satz und den dazugehörigen Song nicht nur als Ausgangs-, sondern auch als Fluchtpunkt zu begreifen, bietet außerdem die Möglichkeit, diese verschiedenen Ebenen zu perspektivieren. Er wird zu einem geeigneten Scharnier, um die verschiedenen Subjekte und Sprecher, Perspektiven und Geschichten in den Blick zu nehmen.

## I Vorgeschichte: Entwicklung der NDW

Dass die Band Fehlfarben überhaupt gegründet wird, ist – natürlich – bereits Ergebnis von Geschichte. Denn sowohl sie als auch die Vorgängerband Mittagspause sind nicht denkbar ohne Punk. Der Punk, der 1977/1978 nach Deutschland kommt, ist seinerseits bereits eine Mischung aus ganz unterschiedlichen Einflüssen, nicht nur von Vorläufern aus der populären Musik,<sup>13</sup> sondern auch von (US-)amerikanischen und europäischen Kunst-Avantgarden und zeitgenössischer Politik – wie es etwa Greil Marcus' Diskursgeschichte *Lipstick Traces* (1992) nachzeichnet.

Der deutsche Punk Ende der 1970er Jahre ist darum in mehrfacher Hinsicht nicht nur ein Import, sondern ein kultureller Transfer. Denn anders als bei den Stilimporten in den Jahrzehnten davor wird hier nicht nur eine Musikrichtung aufgegriffen und mehr oder weniger gut kopiert, sondern aus der Adaption entsteht etwas Eigenes. Dieses »Eigene« ist zum Punk immerhin so different – vor allem, aber eben nicht nur, durch den Gebrauch deutscher Texte –, dass es einen eigenen Begriff erhält: Neue Deutsche Welle

---

13 Zu nennen wären hier u. a. Velvet Underground, The Stooges und The New York Dolls auf US-amerikanischer Seite, The Who, The Kinks sowie allgemein der Beat der 1960er Jahre und Glamrock auf der britischen Seite.

(NDW). Der Begriff, zunächst geliebt, später abgelehnt, trägt über das Wort »neu« den Aufbruch, das Andere bereits in sich. Er markiert aber zugleich, dass der neue Stil auf etwas vorher Gewesenes aufsetzt, so wie eine Welle das vorhandene Wasser neu formt und mit sich trägt. Die Geschichte der NDW wird also gemacht aus und mit der Geschichte des Punk, der wiederum selbst andere Stile und Entwicklungen verarbeitet hat.

## II Ort und Szene

Die Band Fehlfarben bzw. ihre Mitglieder gehören zum Kern der Düsseldorfer NDW-Szene. Mit der Vorgängerband Mittagspause veröffentlichen sie einen der ersten Tonträger der NDW und genießen fortan hohes Ansehen in den entsprechenden Kreisen. Die Band und ihr Umfeld prägen eine lokale Subkultur, die im Ratinger Hof ihren zentralen Ort findet. Die Inhaberin des Ratinger Hofes wiederum, Carmen Knoebel, bietet mit ihrem Label Pure Freude den Bands abseits der Major-Labels Produktions- und Distributionsmöglichkeiten an.<sup>14</sup> Und sie ist die Frau des bekannten Düsseldorfer Künstlers Imi Knoebel,<sup>15</sup> der auch das Cover der zweiten S.Y.P.H.-LP (*Pst*, 1980) gestaltet, die auf Pure Freude erscheint. An der Personalie Carmen Knoebel lässt sich exemplarisch eine enge Verbindung der Düsseldorfer NDW zur örtlichen – und darüber auch zur internationalen – Kunstszene markieren, die allerdings über diese Einzelfigur hinausreicht: So betreibt die Band Der Plan nicht nur ein eigenes Label (ATA TAK), sondern auch die Galerie Art Attack in Wuppertal. Das Bandmitglied Moritz R<sup>®</sup> ist bildender Künstler; als solcher ist er nicht nur für das Artwork der Band verantwortlich, sondern wird zur Stilrichtung der »Neuen Wilden« gezählt. Zu jenen rechnet man auch Marcus Oehlen, Bandmitglied bei Charleys Girls, Mittagspause und Fehlfarben, zeitweise auch bei Vielleichtors, Nachdenkliche Wehrpflichtige und Flying Klassenfeind, der an der Düsseldorfer Kunstakademie studiert und zum Kern der Szene im Ratinger Hof zählt.<sup>16</sup> Zur Band Der Plan gehört auch Kurt Dahlke

---

14 Auf Pure Freude veröffentlicht unter anderem die Band S.Y.P.H. des Mitbetreibers Harry Rag. Auch Mittagspause veröffentlicht hier 1979 die erste Doppel-EP.

15 Imi Knoebel ist wie Blinky Palermo († 1977) und Imi Giese († 1974) ab 1965 in der Beuys-Klasse der Düsseldorfer Kunstakademie und belegt mit ihnen zusammen von 1966 bis 1969 das Atelier 19. Sie schlagen eine minimalistische und konzeptuelle Richtung ein, mit der sie an die internationale Minimal Art anknüpfen – anders als Beuys selbst und andere seiner Schüler in der gleichen Zeit, z.B. Jörg Immendorf. Knoebel ist bereits 1972 auf der Documenta 5 vertreten.

16 Sein Bruder Albert Oehlen ist ebenfalls Künstler und ein Vertreter der »Neuen Wilden«; er spielt bei den Nachdenklichen Wehrpflichtigen (Hamburg).

alias Pyrolator, der seine Rolle als Komponist und Musiker eher experimentell interpretiert. Teil der Düsseldorfer Szene ist außerdem der Performancekünstler Padeluun, zeitweise Mitglied bei der Performance- und Musikgruppe Minus Delta t, die mit ihren experimentellen Aktionen (u. a. der »Putzaktion« 1978) in Knoebels Ratinger Hof auftritt.<sup>17</sup> Bei Minus Delta t spielt wiederum auch Chrislo Haas, der außerdem bei Charleys Girls, Mittagspause und der frühen DAF spielte und 1981 mit Beate Bartel (ehemals Mania D) Liaisons Dangereuses gründet, ein im Bereich der modernen elektronischen Musik einflussreiches Pionierprojekt.

Diese personellen, strukturellen und künstlerischen Verflechtungen zwischen der frühen Düsseldorfer NDW und der zeitgenössischen Kunst bilden eine Parallele zum US-amerikanischen und englischen Punk. Der US-amerikanische Punk, der sich um den New Yorker Club CBGB's herum entwickelt, ist eine experimentelle Szene, die Lyrik und (Beat-)Literatur, Jazz und Bildende Kunst<sup>18</sup> mit einschließt. Der britische Punk – wie überhaupt britische Popmusik – wird teilweise von den britischen Art Schools geprägt, zu nennen wären hier unter vielen anderen die Bands Joy Division, Magazine, Pere Ubu, Cabaret Voltaire oder The Pop Group. Von der zeitgenössischen deutschen Presse wurde allerdings über diese avantgardistische Seite des US-amerikanischen und englischen, aber auch des deutschen Punk nur wenig berichtet. Ein genauer Blick auf die Strukturen und Protagonisten der Düsseldorfer Punk- und NDW-Szene zeigt zum einen die relative Eigenständigkeit der verschiedenen lokalen Punk- und NDW-Szenen und zum anderen, dass die Affinität zur zeitgenössischen Kunst, die sich in Strömungen wie den Genialen Dilletanten<sup>19</sup> manifestiert, dem Punk und damit auch der NDW von Beginn an inhärent war. Die Band Fehlfarben ist zwar nicht als Speerspitze dieser Avantgarde-Strömung aufzufassen, doch der Schnitt, den die Band durch ihre Neuformierung, durch die stilistische Fortbewegung weg vom Pogo-Punk zu einer neuen Stilistik und auch durch die Wahl eines Major-Labels macht, ist in diesem Zusammenhang lesbar als Ausweis des künstlerischen Innovationspotentials dieser Szene und ihrer Einbindung in kulturelle Zusammenhänge.

---

17 Die Band wird 1978 in Zürich gegründet, tritt aber vor allem im deutschen Raum auf und ist personell durch Chrislo Haas und Padeluun eng an die Düsseldorfer Szene angekoppelt. Auch Minus Delta t tritt später bei der Documenta 8 (1987) auf.

18 Auch hier gibt es eine personale Verbindung: Die Punk-Musikerin (und Autorin) Patti Smith war mit dem Fotografen und Künstler Robert Mapplethorpe liiert.

19 Dazu gehören u. a. Wolfgang Müller und Frieder Butzmann sowie die Bands Einstürzende Neubauten, Die Tödliche Doris oder Din A Testbild.

### III Geschichte der Band

Als die Band Mittagspause unter dem Namen Fehlfarben und mit einer ersten Single mit dem Titel »Freiheit & Abenteuer / Große Liebe« zum Major-Label EMI wechselt, ist das in der Szene, die sich als »independent«, als ideologisch und ökonomisch autark, begreift, umstritten. Das Bandmitglied Thomas Schwebel erinnert sich:

»Das war ja das Schlimmste, was man tun konnte. Aber die Möglichkeiten bei den Independents waren beschränkt. [...] Und unsere bisherigen Platten klangen alle scheiße. [...] Alfred Hilsberg hat uns am Telefon angefleht: »Macht das nicht! Geht nicht zur Industrie!« Aber dieses Paralleluniversum der Unabhängigen weiter mit aufzubauen hätte für uns nur Sinn gemacht, wenn es wirklich besser gewesen wäre als das bestehende Universum« (Thomas Schwebel, in Teipel 2001: 256f.).

Trotz dieser Vorbehalte gilt die LP *Monarchie und Alltag* auch innerhalb der Szene als künstlerischer Höhepunkt. Zugleich ist es eine der Platten, die öffentliche Aufmerksamkeit zumindest in Fachkreisen generiert und damit zur Verbreitung der NDW beiträgt.

Interessanterweise hat der hier im Mittelpunkt stehende Song »Ein Jahr (Es geht voran)« damit zunächst kaum etwas zu tun. Dass er der erfolgreichste Titel der Band werden würde, ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar – der Song wird in der ersten Plattenkritik der Zeitschrift *Sounds* nicht einmal erwähnt. Stattdessen gelten andere Songs wie »Paul ist tot« oder »Gottseidank nicht in England« als Insignien einer neuen deutschen Popmusik. Die Band erreicht innerhalb der Szene einen gewissen Status, an sie werden große Erwartungen gestellt. Besonders der Sänger und Texter Peter Hein gilt als »Leitfigur dieser neuen deutschen Popmusik« (Alfred Hilsberg, in ebd.: 288). Doch der schnelle Erfolg erweist sich als Problem. Die ganze Band hat Schwierigkeiten, mit dem Druck und der plötzlichen Prominenz zurechtzukommen. Doch nur Peter Hein zieht daraus radikale Konsequenzen: »Als ich bei Fehlfarben aufgehört habe, war das nicht mehr meine Welt. Was wir beweisen wollten, hatten wir bewiesen. Dass wir gut sind, hatten wir bewiesen. Und nun ging es einfach nur noch darum, das weiterzumachen« (Peter Hein, in ebd.: 289). Nach einer ersten Tournee zusammen mit der britischen Punkband 999 steigt er aus und hinterlässt seine Band und die Szene ratlos und verärgert. »Und das habe ich ihm übel genommen: er hätte die deutsche Langeweile ganz alleine aus den Angeln heben können – mit etwas mehr Professionalität« (Carmen Knoebel, in ebd.: 288).

Vor diesem Hintergrund ist die Strophe »Keine Atempause. Geschichte wird gemacht. Es geht voran« geradezu exemplarisch für die Bandgeschichte lesbar. Hinter den Statements und persönlichen Entscheidungen zeigt sich ein kulturelles Muster, das für die Entwicklungen von Bands im Moment des Erfolgs immer wieder greift: plötzlicher Erfolg als existentielle Gefährdung. Das schnelle Vorgehen, der rasante – atemlose – Erfolg und der plötzliche Bruch kommen dicht hintereinander. Ja, man kann sagen, der Erfolg führt überhaupt erst zum Split. Weil die Band Geschichte macht, wird sie – jedenfalls in dieser Besetzung – selbst nach kurzer Zeit zu Geschichte.

#### IV NDW zwischen Subkultur und Mainstream

Der überraschende Schritt Heins fordert auch andere dazu heraus, über Ideologie und Ökonomie, über Exklusivität und Sendungsbewusstsein, letztlich auch: über Punk als Lebensstil, neu nachzudenken. »Er hatte einfach verstanden, was Punk ursprünglich mal bedeutet hatte, und wollte das nicht kommerzialisieren« (Moritz R., in ebd.: 289). Auch die Entscheidung der Band, bei EMI zu unterschreiben, rückt so erneut in den Fokus. »Aber Peter Hein wurde dann als der heldenhafte Verweigerer vor den Fängen des Kommerzes dargestellt. Während wir den Ärger hatten« (Thomas Schwebel, in ebd.: 290). Der Song »Ein Jahr (Es geht voran)« öffnet den Blick auf das schwierige Verhältnis von Szene und Mainstream. Denn er erreicht seinen Erfolg erst lange nach dem Erscheinen des Albums und außerhalb der Szene. Eineinhalb Jahre nach dem Album veröffentlicht EMI »Ein Jahr (Es geht voran)« als Single. Der Zeitpunkt ist mit Bedacht gewählt, denn zu diesem Zeitpunkt ist die NDW auf ihrem kommerziellen Höhepunkt. Die NDW-Musiker und Fans der ersten Stunde allerdings distanzieren sich längst von diesem ökonomischen Erfolg, von den neuen Stars und von dem Kürzel NDW. Dennoch geht das Kalkül der Plattenfirma auf: Der Song erreicht die bundesdeutschen Top 20 – aus dem Szene-Album geht eine Hitsingle hervor.

Dieser Erfolg des Fehlfarbensongs ist symptomatisch für die Entwicklung der NDW: Selbst unverdächtig durch seine Herkunft aus dem Kern der Düsseldorfer Szene, entwickelt er sich zu einem Symbol des Ausverkaufs. Zugleich ist er aber auch ein Bindeglied zwischen dem Beginn und dem Ende der NDW. Und er ist ein Beleg dafür, dass eingängige Riffs und mitsingtaugliche Melodien kein Monopol des Mainstream sind. Eine »selbstbewusste, intelligente, und dabei hochgradig tanzbare Hymne« – so beschreibt Peter Felkel den Song in seiner Würdigung für den 5. Platz der »100 besten deutschen Platten« des *Musikexpress* (2001: 216). Die Hymnenartigkeit dürfte

ein wesentlicher Grund dafür gewesen sein, dass die Hausbesetzerszene der 1980er Jahre den Song für sich entdeckt – als logische Fortsetzung und eingängige Version des Slogans »Geschichte wird gemacht«, der schon in der Arbeiter- und der Studentenbewegung kursierte. Dass sich Punk und NDW als Opposition zur Generation der Achtundsechziger verstanden, spielte für diese Aneignung keine Rolle. Für die Band und insbesondere Peter Hein war dies jedoch Beifall von der falschen Seite. »Aber ich fand das dann ziemlich scheiße. Ich war ja nicht unbedingt Hausbesetzersympathisant. [...] Aber dann dachte ich: ›Na gut, das Stück sollen sie nehmen. Kann ich eh nicht leiden« (Peter Hein, in Teipel 2001: 291).

Zu dieser Haltung Heins passt die viel kolportierte Geschichte, dass der Song von der Band selbst gar nicht für das Album favorisiert wurde, so jedenfalls erzählt es die Homepage der Band: »In letzter Minute kann EMI-Mensch Horex Luedtke (›is sonst zu kurz, ne?‹) die Band überreden, den absolut unbeliebtesten Titel doch noch auf die Platte zu nehmen, auch wenn die Band ihn hasst: ›Ein Jahr‹ (Es geht voran)« (Fehlfarben o. J.). Und zweifellos gibt es poetischere Songs auf der Platte und solche, die kämpferischer, differenzierter und persönlicher sind. Aber eben kein Stück mit solch einem Slogan, der sich mit einem so einprägsamen Riff so ideal verbindet. Die Einheit aus Text und Ton macht den Satz »Es geht voran« zur Parole, die kompromisslos nach vorn deutet. Der Erfolg des Songs führt aber dazu, dass nicht mehr von der Band oder der Ideologie der Szene bestimmt wird, wo dieses »vorn« eigentlich ist, für welches Konzept von Popmusik oder Subkultur oder Gesellschaft es stehen soll. Der Song entwickelt ein Eigenleben – bis in die Gegenwart hinein, wo er der Zeitschrift *Focus* im Jahr 2008 als Überschrift zur Finanzkrise dient<sup>20</sup> oder in Scripted Reality-Formaten wie »Wohnen nach Wunsch« als Jingle Aufbruch und Tatkraft repräsentiert.

Geschichte wird gemacht – in diesem Zusammenhang bedeutet die Zeile eine Entfremdung: Geschichte macht ein Song, der zwar aus der NDW-Szene stammt, dort aber wenig Reputation hat. Er macht Geschichte zu einem Zeitpunkt, als die NDW selbst schon fast wieder Geschichte ist. Und er macht Geschichte in Szenen und Zusammenhängen, denen die NDW eigentlich oppositionell gegenüber steht. Damit kommt ein weiteres kulturelles Muster in den Blick: Die Aneignung des Songs durch Außenstehende und der Übergang von der Subkultur in den Mainstream: Was am Ende NDW ist und was nicht, entscheiden nicht mehr diejenigen, die diese Szene geprägt haben, sondern Produzenten, Medien, Publikum. Mit »Ein Jahr (Es geht voran)« wird Popgeschichte gemacht – aber von den vermeintlich falschen Kräften.

---

20 [http://www.focus.de/finanzen/news/editorial-geschichte-wird-gemacht\\_aid\\_337321.html](http://www.focus.de/finanzen/news/editorial-geschichte-wird-gemacht_aid_337321.html) (Zugriff: 4.3.2013).

## V Zeitgeschichte

Die Herkunft der NDW aus dem Punk wird unter anderem darin deutlich, dass die Songs sich auf Gegenwärtiges beziehen, der eigenen Welterfahrung unmittelbar Ausdruck verleihen. Dies führt dazu, dass die NDW deutsche Texte hat – es heißt nicht umsonst Neue *Deutsche Welle*. Und es hat zur Folge, dass die Texte häufig konkret, nüchtern und kurz sind. Emotionale Aufladungen und sentimentale Poetisierungen durch Adjektive, durch detaillierte Ausschmückungen oder Metaphern sind selten.

Fehlfarben: »Ein Jahr (Es geht voran)« (1980)<sup>21</sup>

Keine Atempause,  
Geschichte wird gemacht.  
Es geht voran.

Spacelabs fallen auf Inseln,  
Vergessen macht sich breit.  
Es geht voran.

Berge explodieren,  
Schuld hat der Präsident.  
Es geht voran.

Graue B-Film-Helden  
regieren bald die Welt.  
Es geht voran.

Der Song »Ein Jahr (Es geht voran)« folgt im Wesentlichen diesem Muster: Die Sätze sind kurz, schlicht und prägnant, sie bestehen fast immer aus einer Zeile und die nur aus zwei bis vier Worten. Adjektive findet man keine, ebenso wenig poetische oder bildhafte Zeilen. Nahezu jede Zeile könnte auch eine Schlagzeile sein. Diesbezüglich steht der Text in einer Reihe mit Songtexten anderer NDW-Bands wie Abwärts, DAF oder S.Y.P.H. Inhaltlich allerdings bewegt er sich über den Horizont des Unmittelbaren hinaus. In den Blick genommen wird nicht mehr nur das nahe gelegene AKW, die Autobahn oder der Ratinger Hof, sondern die Welt. Zugleich ist der Text in diesem Zugriff auf Welt ausgesprochen vage bzw. sogar rätselhaft. Die ersten drei Zeilen sind zwar catchy, aber unkonkret: »Keine Atempause, Geschich-

---

<sup>21</sup> Auf dem Innencover der LP sind die Texte, wie häufig in der NDW, ohne Satzzeichen und in Kleinschreibung abgedruckt. Zugunsten einer besseren Lesbarkeit, auch im Verlauf des Textes, habe ich den Text diesbezüglich angepasst.

te wird gemacht. Es geht voran« – drei Slogans des Aufbruchs, die ideologisch und historisch unbestimmt bleiben.

Dennoch sind sie voraussetzungsfrei verständlich, was für die drei weiteren Strophen nicht gilt. »Spacelabs fallen auf Inseln« ist zwar inhaltlich verständlich, aber ergibt nur bedingt Sinn: Denn das erste Spacelab fliegt erst 1983, es konnte also 1980 nicht abgestürzt sein. Denkbar ist, dass die Zeile den Absturz der US-Raumstation Skylab im Pazifik 1979 auf das neue ESA-Raumfahrt-Modul bezieht. Denkbar ist aber auch, dass es außer dem Raumfahrt-Begriff Spacelab überhaupt keinen konkreten Hintergrund gibt. Dass sich – über was auch immer – Vergessen breitmacht, verweist ebenfalls nicht auf ein benennbares moralisches Versagen, sondern allgemein auf die kurze Halbwertszeit, die die öffentliche Aufmerksamkeit bei Katastrophen hat. Ähnlich vage sind die Angaben bei den explodierenden Bergen. Welche Berge wo und warum explodieren, bleibt offen. Klar ist nur: Schuld an der nicht weiter spezifizierten Naturkatastrophe trägt der Präsident. Nur welcher? Selbst den noch relativ genauen Hinweis auf Ronald Reagan durch »graue B-Film-Helden« wird zum Erscheinungsdatum nur entschlüsseln, wer im Jahr 1979 den US-amerikanischen Vorwahlkampf verfolgt hat.

Es geht dem Text aber auch nicht um das Konkrete, sondern um Atmosphäre. Er verknüpft Katastrophen mit parolenartigen Sätzen, einfachen Schuldzuweisungen und pauschalen Diagnosen. Die wiederkehrende Zeile »Es geht voran« vermittelt als sarkastischer Kommentar genau ihr Gegenteil: Hier geht nichts voran, aber viel schief. Damit knüpft der Song an die Endzeitstimmung der späten 1970er Jahre an, die geprägt sind von kaltem Krieg, Terrorismus und Rezession, und überträgt sie in den Pop. Zugleich nutzt er das Mittel der Ironie, das auch schon im Punk eingesetzt wurde. »Geschichte wird gemacht« kann durchaus buchstäblich verstanden werden, nur eben nicht als optimistischer Aufbruch linker Bewegungen. Der Slogan vermittelt nicht: Nimm Dein Leben und Dein Schicksal selbst in die Hand. Sondern: Die Geschichte machen immer die Falschen.

## VI Popgeschichte

Der Satz »Geschichte wird gemacht« ist geeignet, die verschiedenen Ebenen und Beziehungen zu beleuchten, auf und mit denen rund um den Song, die Band und die NDW Geschichte gemacht wurde. Allerdings sind dies alles Vorgänge, die sich entweder scene-intern vollziehen (der Ausstieg Peter Heins und die Reaktionen darauf) oder bei denen Zeitgeschichte als Einfluss von außen auftaucht (Punk, Aneignung durch den Mainstream) oder bei



denen man sich auf Zeitgeschichte erzählend bezieht. Die NDW scheint hier lediglich Reaktion, Folge von Geschichte zu sein, ein kultureller Nebeneffekt, von dem selbst keine Wirkung auf Kultur und Gesellschaft ausgeht. Ziel der hier vorgestellten Methode ist es aber, dieser Art von Hierarchisierung eine Untersuchung von Wechselwirkungen entgegenzustellen. Wo also ist eine Wirkung des Songs und/oder der NDW zu beschreiben? Gibt es eine echte Zirkulation?

Auf der thematischen Ebene fällt vor allem die Verarbeitung des Alltags auf und die Herausarbeitung seiner poetischen Kraft. Dies prägt auch die Fehlfarben-LP *Monarchie und Alltag*. Die Songs erheben »nur« den Anspruch auf Realitätsnähe, ihr Realismus verleitet weder zum Protest noch zum Romantisieren. Statt Agitation hört man lakonische Feststellungen – »Die Gegenwart ist auch nicht berauschend« (»Hier und jetzt«) –, statt Liebesschwüren scheiternde Annäherungen – »Doch jedes Mal, wenn ich sie seh', weiß ich nicht, wie es geh'n soll, ich find' nicht den Dreh« (»Grauschleier«). Die Songs haben ihre Heimat in der urbanen Tristesse: »Es liegt ein Grauschleier über der Stadt, den meine Mutter noch nicht gewegewaschen hat« (»Grauschleier«). Straßen, Kneipen, Flipper und Reklametafeln sind ihr Umfeld. Das Albumcover zeigt folgerichtig einen trostlosen Nachkriegsbau mit Werbetafel und Metallzäunen. Songs und Cover wirken wie eine Entsprechung zu den Fotografien von Thomas Struth, einem Düsseldorfer Fotokünstler, der das präzise Sehen in den Mittelpunkt seiner Arbeit stellt und in den 1970er Jahren eine Reihe von Straßen- und Stadtfotografien anfertigt: Struth hat von 1973 bis 1980 an der Kunstakademie Düsseldorf Malerei (bei Gerhard Richter) und Fotografie (bei Bernd Becher) studiert und fotografiert 1979 eine Reihe menschenleerer Düsseldorfer Straße, die in ihrer leeren Nüchternheit wie eine Illustration der NDW-Songs wirken. Zwar gibt es in diesem Fall keine personale Verbindung von NDW und der Kunstszene, aber eine kulturelle: Wie die Fehlfarben hat auch Struth einen unsentimentalen Zugriff auf die Gegenwart; er will abbilden, sonst nichts. »It was important to Struth that the photographs were a systematic documentation of ordinary streets in an unremarkable, reconstructed German city rather than the result of personal selection« (Lingwood/Bezzola 2010). Die Dokumentation von Gegenwart ist eine Agenda von Punk und NDW ebenso wie von zeitgenössischer Kunst und Kultur. Damit zeigt sich die NDW als Teil einer größeren kulturellen Strömung, in der diese Idee der Realitätsdarstellung zirkuliert. Dass Anfang der 1980er Jahre schließlich sogar der Schlager verstärkt sozialkritische Themen aufgreift – vgl. »Ein bisschen Frieden« (Nicole 1982), »Karl der Käfer« (Gänsehaut 1983), »Rücksicht« (Hoffmann & Hoffmann 1983) oder »Jenseits von Eden« (Nino de Angelo 1984) – kann als un-

beabsichtigte Nebenfolge dieser Zirkulation aufgefasst werden, denn diese verläuft weder geordnet noch kontrollierbar. Dass die Adaption dieser Idee im Schlager stilistisch anders und ganz und gar Punk-fern ausfällt, folgt den Gesetzen der Genres. Interessant ist, dass zu diesem Zeitpunkt die NDW diese Art von Realismus weitgehend hinter sich gelassen hat und stattdessen mit Songs Erfolge feiert, die ihrerseits den Schlager ironisch unterbieten oder sich einem eindeutigen Sinn gleich ganz versperren. Schlager und Independent-Pop scheinen 1982 zumindest thematisch für einen kurzen Moment die Rollen vertauscht zu haben. Dies bedeutet aber nicht automatisch, dass die NDW generell affirmativ und der Schlager progressiv geworden sind, sondern vielmehr, dass diese Kategorien und die mit ihnen identifizierten Genrezugehörigkeiten zunehmend ins Wanken geraten.

Neben solch thematischen Zirkulationen zwischen Kunst und Schlager, bei denen Ursprung und Wege kaum genau nachvollzogen werden können, sind aber auch konkrete Wirkungen der NDW auf Kultur- und Zeitgeschichte beschreibbar – und zwar nicht so sehr in dem, *was* politisch oder weltanschaulich formuliert wird, sondern darin, *wie* formuliert wird. Die auffälligste und am klarsten identifizierbare Folge ist natürlich die Etablierung deutscher Texte in der deutschen Popmusik. Nach der NDW sind es nicht mehr nur versprengte Einzelkünstler oder Szene-Bands, die deutsch singen, sondern die deutsche Sprache wird bzw. bleibt »normal«. Dieser Einfluss auf die bundesdeutsche Popmusik ist die unumstritten größte kulturelle Wirkung der NDW. Sie ist allerdings nicht die einzige.

Die NDW entwickelt künstlerische Strategien, die einen deutlichen Unterschied markieren zur Musik der Vorgängergenerationen, der Linken wie der Achtundsechziger: Statt mit programmatischen Statements, identifizierbaren Positionen und Zukunftsutopien agiert die NDW eher mit Verrätselungen, Anspielungen und Scheinaffirmationen. Auch bei »Ein Jahr (Es geht voran)« wird zwar mit politischen Inhalten gespielt, eine klare, vielleicht sogar agitatorische Aussage aber konsequent vermieden – trotz der parolenartigen Sprache. Der Song stellt keine Forderungen, sondern lässt viele Bedeutungs-Lücken, die die Hörer selbst schließen können – oder eben auch nicht. Solche stilistischen Strategien – Verrätselung, taktische Affirmation, Selbstreflexivität, aber auch die repetitiven Elektroloops von DAF – markieren jedoch nicht nur den Unterschied zu Vorgängerkulturen, sondern antizipieren bereits den Pop der Postmoderne. Die Stile, die in den 1990er Jahren die deutsche Popmusik prägen werden, ob Techno, Hamburger Schule oder deutscher HipHop, tragen alle in unterschiedlicher Weise die ästhetischen und programmatischen Spuren der NDW.

Diese traditionsstiftende Wirkung kann interessanterweise, und hier schließt sich ein Kreis, nur eintreten, *weil* die NDW Mainstream wird. Die Durchsetzung der deutschen Sprache wäre einer unbedeutenden Szene ebenso wenig dauerhaft gelungen wie die Etablierung neuer ästhetischer Mittel. Ausgerechnet der Vorgang, der als entfremdend, ja, als Enteignung wahrgenommen wird – und zwar von der Szene selbst ebenso wie (immer noch) von wesentlichen Teilen von Wissenschaft und Publizistik –, ermöglicht erst die historische Wirkung des Stils. Geschichte macht die NDW, weil mit ihr und aus ihr Geschichte gemacht wird. Erst die Verbreitung über die Szene hinaus macht sie geschichtsfähig. Der Fehlfarben-Song ist daher beides: Symbol der Enteignung, aber auch Symbol historischer Wirksamkeit.

## Fazit

Selbstverständlich kann mit »Ein Jahr (Es geht voran)« nicht die NDW als Ganzes in den Blick genommen werden. Nicht einmal die Band Fehlfarben kann damit umfassend erklärt werden. Denn der am New Historicism orientierte methodische Zugriff, der hier vorgeschlagen wird, ist an der Verfasstheit eines historischen Subjekts weniger interessiert als an seiner Einbettung. Statt einer Metaerzählung wird mikrohistorisch und konkret, ausgehend von einem Artefakt, ein Netz von Zusammenhängen sichtbar gemacht, das zwar nicht vollständig, nicht teleologisch und nicht auf eine These hin organisiert ist, aber dennoch eine erklärende und repräsentative Kraft entfalten kann. Es hat sich gezeigt, dass das in den Blick kommende Feld durch das Nachspüren der verschiedenen Bezüge viel größer und umfassender ist als der Ausgangssatz. Der Fokus auf diesen einen Satz wirkt wie ein Vergrößerungsglas auf die Verankerung der Zeile und des Songs in seinen Kontexten und der Geschichte. Diesen einzelnen Fäden folgen viele weiterführende Diskursfäden. Im Nachzeichnen dieser Fäden wird sichtbar, dass der Song »Ein Jahr (Es geht voran)« zur Herkunft des Punk führt und zur Entwicklung der Band innerhalb der Düsseldorfer Szene, aber auch stellvertretend für wichtige Entwicklungen des Stils und der Zeitgeschichte gelesen werden kann. Ein anderer Pfad zeigt wiederum, wo die NDW auf die Entwicklung der Popmusik zurückwirkt. Wenn also mit Fluck anzunehmen ist, dass »mit jeder Analyse eines Einzelphänomens [...] in den Geisteswissenschaften explizit oder implizit der Anspruch eines Erkenntnisgewinns über jene Kultur gegeben [ist], der das Phänomen zugehört« (Fluck 1995: 230), dann hat sich in diesem Versuch die Methode als tauglich erwiesen: Der Song »Ein Jahr (Es geht voran)« hat historische und kulturelle Aussagekraft entwickelt. Seine

Autorität als aussagekräftiger Gegenstand wurde dadurch während der Analyse selbst ständig neu plausibilisiert und bestätigt.

Voraussetzung dafür ist aber die Wahl eines entsprechend vielversprechenden Ausgangspunkts. Für eine mikrohistorische Analyse dieser Prägung sind vor allem Artefakte oder Ereignisse aufschlussreich, die ein hohes Maß an Informationsdichte haben und verschiedene Diskurse vereinen. Dies zeigt: Die Herangehensweise des New Historicism ist nicht voraussetzungs-frei und bewegt sich auch nicht jenseits tradierter (z.B. hermeneutischer) Verfahren.

»Doch gilt andererseits für den Bereich literar- und kulturgeschichtlicher Analyse, daß ein konsequent ›poetisches‹ Interpretationsverfahren letztlich unrealisierbar bleibt, und es daher auch für den *New Historicism* unumgänglich ist, dem Interpretationsgegenstand Bedeutung auf der Basis eines Systems von interpretatorischen Vorentscheidungen über den Verlauf geschichtlicher Entwicklung und den Charakter der zur Analyse stehenden Gesellschaft zuzuordnen« (Fluck 1995: 234; Hervorhebung im Original).

Gerade weil diese enthierarchisierende Methode auf das perspektivierende Subjekt und die Autorität einer großen Erzählung verzichtet, stellt sich die Frage nach der Präsenz, Wirksamkeit und Notwendigkeit von Vorannahmen und Entscheidungsgrundlagen. Sowohl historische Orientierung als auch ein breites Wissen kultureller Zusammenhänge sind nötig, um überhaupt abschätzen zu können, welche Gegenstände in Hinblick auf ihre diskursive Verschränkung und Aufladung interessant sind. Insofern verzichtet dieser Ansatz nicht auf konventionell erworbenes Wissen, sondern auf die damit verbundenen hegemonialen Deutungsstrukturen. Denn die nicht teleologische Vorgehensweise hat den Vorteil, dass zunächst alle Diskursfäden, die sich zwischen den populären Songs und anderen Texten aufspannen, gleich wichtig sind. Sie ist darum zum einen geeignet, die Breite des kulturellen Kontextes zu zeigen und zum anderen vermindert sie die reflexhafte Reproduktion bereits bekannter Deutungsstrukturen durch Selektion (z.B. dass der Song, den die Band nicht leiden konnte, auch nicht repräsentativ für sie sprechen kann). Einer hegemonial geprägten Universalgeschichte setzt diese Art von Geschichtsschreibung einen detailorientierteren, weniger hierarchischen und dadurch offeneren Zugang entgegen, mit dem auch marginalisierte Diskurse wieder in den Blick und auf die historiografische Landkarte gelangen können.

Wenn man also den New Historicism als »Kulturpoetik« versteht, dann kann diese historiografische und kulturanalytische Methode, die in der Erforschung der englischen Renaissance entwickelt wurde, unter Berücksichtigung aller Differenzen, Anregung und Inspiration sein für die Erforschung

der Geschichte(n) populärer Musik. Sie bietet eine Möglichkeit, dem Dilemma einer letztlich immer unzureichenden und lückenhaften Metageschichte nicht nur zu entgehen, sondern dem etwas anderes gegenüberzustellen: Den Blick auf konkrete Ausschnitte der Geschichte, auf Verknüpfungen, Austauschprozesse und die Momente, in denen Geschichte »gemacht« wird.<sup>22</sup> Die Materialbasis ist breiter und diversifizierter, sie schließt vor allem künstlerische Texte als gleichwertig ein. Auch auf inhaltlicher Ebene werden über das System der Repräsentation politische, soziale und künstlerische Diskurse ohne hierarchische Abstufung als komplexes und heterogenes System verstanden. Der Song ist nicht mehr nur »Ausdruck seiner Zeit«, nicht mehr Ausdruck sozialer Normen (bzw. ihrer Abweichung), sondern »Medium komplexer Weltaneignung und Weltauslegung« (Kaes 1995: 263). Auf der Ebene der Darstellung verbindet sich die Detail- und Archivarbeit mit bewusst subjektiver Präsentation, »in der das nicht-Systematische, Widersprüchliche, Kontingente, ja Zufällige betont wird« (ebd.). Damit vermeidet die Kulturpoetik Vereinheitlichung und Universalisierung zugunsten von Pluralität und Heterogenität.

Für die Geschichtsschreibung populärer Musik können kulturpoetische Untersuchungen also aus mehrfacher Sicht eine wertvolle Ergänzung sein: Gerade weil für Popmusik eine besonders hohe Aufladung mit Widerstandsdiskursen in Anspruch genommen wird, ist es sinnvoll, auch bei ihrer historischen Aufarbeitung Austauschprozesse von unterschiedlichen Macht- und Widerstandsdiskursen nicht nur vorauszusetzen, sondern ganz konkret in den Blick zu nehmen. Zweitens entspricht der pluralistische und heterogene Ansatz der Kulturpoetik der Heterogenität der populären Musik, die hier nicht in eine Vereinheitlichung gezwungen wird. Die Methode ist außerdem geeignet, minoritäre Gegenstände, Stile, Bewegungen und Diskurse in der Geschichtsschreibung sichtbar zu machen. Drittens wird in der Kulturpoetik nicht nur über, sondern mit Musik gesprochen. Die Artefakte haben eine gleichberechtigte Position gegenüber Zeugnissen politischer Zeitgeschichte oder soziologischen Daten. Die Kulturpoetik bewegt sich damit jenseits einer Historiografie, die die Geschichte populärer Musik nur als Abfolge von Stilen schreibt, und ebenso jenseits einer Historiografie, die sie nur als Reflex auf politische und gesellschaftliche Strömungen auffasst. Wenn populäre Musik davon lebt, dass sie soziale Energie besitzt, dann ist die Kultur-

---

22 Die Auswahl solcher Ausschnitte und Ausgangspunkte ist, wie bereits betont, nicht zufällig, sondern geprägt vom jeweiligen Erkenntnisinteresse, von Annahmen über Erfolgsaussichten, von Vorannahmen, aber auch von Erfahrung (vgl. S. 87). Insofern ist die Auswahl der zu analysierenden Verknüpfungen, Ausschnitte oder Kulminationspunkte nie völlig frei von wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Hegemonien.

poetik eine Möglichkeit, diese soziale Energie auch in ihrer Geschichtsschreibung präsent zu halten.

## Literatur

- Baßler, Moritz (1995). »Einleitung: New Historicism – Literaturgeschichte als Poetik der Kultur.« In: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. v. dems. Frankfurt/M.: Fischer, S. 7-28.
- Bloch, Marc (2000). *Aus der Werkstatt des Historikers. Zur Theorie und Praxis der Geschichtswissenschaft*. Hg. v. Peter Schöttler. Frankfurt/M.: Campus.
- Bloch, Marc / Braudel, Fernand / Febvre, Lucien (1977). *Schrift und Materie der Geschichte, Vorschläge zu systematischen Aneignung historischer Prozesse*. Hg. v. Claudia Honegger. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bunz, Mercedes (2006). »Die Ökonomie des Archivs. Zum Geschichtsbegriff von Jacques Derrida zwischen Kultur- und Mediengeschichte.« In: *Archiv für Mediengeschichte*. Hg. v. Lorenz Engell, Joseph Vogl und Bernhard Siegert. Weimar: Universitätsverlag, S. 33-42.
- Febvre, Lucien (1977). »Sensibilität und Geschichte. Zugänge zum Gefühlsleben früherer Epochen.« In: *Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse*. Hg. v. Claudia Honegger. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 313-334.
- Fehlfarben (o.J.). »Geschichte wird gemacht.« Auf: *Fehlfarben Homepage*, [http://www.ataat.com/fehlfarben\\_wp/?page\\_id=24](http://www.ataat.com/fehlfarben_wp/?page_id=24) (Zugriff am 17.6.2013).
- Fluck, Winfried (1995). »Die ›Amerikanisierung‹ der Geschichte im New Historicism.« In: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. v. Moritz Baßler. Frankfurt/M.: Fischer, S. 229-250.
- Geertz, Clifford (1983). »›Deep Play‹. Bemerkungen zum balinesischen Hahnenkampf.« In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 202-260.
- Greenblatt, Stephen (1990). »Die Zirkulation sozialer Energie.« In: Ders.: *Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance*. Berlin: Wagenbach, S. 7-24.
- Greenblatt, Stephen (1991). »Grundzüge einer Poetik der Kultur.« In: Ders.: *Schmutzige Riten. Betrachtungen zwischen Weltbildern*. Berlin: Wagenbach, S. 107-122.
- Greenblatt, Stephen (1995). »Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare (Einleitung).« In: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. v. Moritz Baßler. Frankfurt/M.: Fischer, S. 29-34.
- Hölscher, Lucian (2003). *Neue Annalistik. Umrisse einer Theorie der Geschichte*. Göttingen: Wallstein.
- Hornberger, Barbara (2011). *Geschichte wird gemacht. Die Neue Deutsche Welle. Eine Epoche deutscher Popmusik (= Film – Medium – Diskurs Bd. 30)*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kaes, Anton (1995). »New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?« In: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. v. Moritz Baßler. Frankfurt/M.: Fischer, S. 251-267.

- Lingwood, James / Bezzola, Tobia (2010). *The Virtual Tour of the retrospective Thomas Struth 1978 – 2010*. Hg. v. Martin Zellerhoff. <http://thomasstruth32.com/smallsize/photographs/duesseldorf/index.html> (Zugriff: 4.3.2013).
- Marcus, Greil (1992). *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Montrose, Louis A. (1995). »Die Renaissance behaupten. Poetik und Politik der Kultur.« In: *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Hg. v. Moritz Baßler. Frankfurt/M.: Fischer, S. 60-93.
- Musikexpress* (Hg.) (2001). *Made in Germany. Die hundert besten deutschen Platten*. Höfen: Hannibal.
- Teipel, Jürgen (2001). *Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- White, Hayden (1991). *Metahistory*. Frankfurt/M.: Fischer.

## Diskographie

- Fehlfarben (1979). »Große Liebe – Maxi.« / »Abenteuer & Freiheit.« Single: Weltrekord WER-001.
- Fehlfarben (1980). *Monarchie und Alltag*. LP: Weltrekord/EMI 1C 064-46 150.
- Gänsehaut (1983). »Karl der Käfer.« Single: EMI 1C 006-53 949.
- Hoffmann & Hoffmann (1983). »Rücksicht.« Single: Global / Ariola 105 222.
- Mittagspause (1979). *Mittagspause*. EP: Pure Freude CK 001.
- Nicole (1982). »Ein bisschen Frieden.« Single: Jupiter 6.25200.
- Nino de Angelo (1983). »Jenseits von Eden.« Single: Polydor 817 031-7.
- S.Y.P.H. (1980). *Pst*. LP: Pure Freude 06 CK 3.

## Abstract

In the context of nouvelle histoire, cultural studies, postmodernism and post-structuralism the traditional historiography with its linear array of epochs, styles and artists appears to be in urgent need of supplementation, if not reform. It is necessary to contemplate the reciprocity between pop music and the everyday, as well as social, economic and contemporary history. New historicism emerges here as an area of research that has focussed on these interdependencies since the 1980s. In German literary and theatre studies new historicism has been well received and partially absorbed, yet in the context of (German) music studies and/or historiographical research of popular music it seems still to be absent. The essay briefly introduces the new historicism as cultural-poetic methodology and tests its validity in terms of a history of popular music by means of an exploration of the song »Ein Jahr (Es geht voran)« by the band Fehlfarben.